

Kaisa Ansami

TATUN JA PATUN OUTO KAPITALISMI

Nationalistinen ideologia ja postmodernismi Aino Havukaisen ja Sami Toivosen
kuvakirjassa *Tatun ja Patun Suomi*

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto, toukokuu 2011

Tutkielmani käsittelee nationalistisen ideologian ja postmodernismin suhdetta Aino Havukaisen ja Sami Toivosen kuvakirjassa *Tatun ja Patun Suomi* (2007). Merkittävin teoreettinen ja metodologinen lähtökohtani on Fredric Jamesonin marxilainen postmodernismiteoria, mutta sovellan valikoivasti myös muita postmodernismiteorioita, nationalismintutkimusta sekä kuvakirjantutkimusta. Tutkielmani näkökulma on ennen kaikkea marxilainen, mutta myös monet muista teoreettisista perinteistä ammentavat mallit osoittautuvat mielestäni metodologisesti hyödyllisiksi. Tästä syystä tutkielmani sisältää runsaasti myös teoreettisen lähdekirjallisuutensa kommentointia.

Suomen itsenäistymisen 90-vuotisjuhlavuonna ilmestynyt *Tatun ja Patun Suomi* ottaa itsetietoisesti paikkansa aiempien Suomi-kuvausten joukossa ja kommentoi – useimmiten humoristisesti – vakiintuneita Suomen ja suomalaisuuden esittämisen konventioita. Analysoin tutkielmassani tapoja, joilla teos tekee näkyväksi kansakunnan ja kansallisvaltion arkista ylläpitojärjestelmää, jota Michael Billig kutsuu ”banaaliksi nationalismiksi”. Tulkintani mukaan tätä näkyväksi tekemistä on perusteltua luonnehtia postmodernistiseksi. Tarkastelen erityisesti kansallisten symbolien käyttöä sekä kansallisen historian ja kansallisen tilan kuvausta.

Keskeinen väitteeni on, ettei ole tarkoituksenmukaista takertua vain poikkeamiin, joita kohdeteokseni tekee suhteessa totuttuun nationalistiseen puhe- ja esitystapaan. Sen sijaan tarkoitukseni on osoittaa, että postmodernismin ja nationalismin ristiriitainen suhde kytkeytyy teoksen muotoon kokonaisuutena. Jamesonin esittelemän mallin mukaisesti tulkitsen postmodernismia ”myöhäiskapitalismin kulttuurisena logiikkana”. Nojaudun Jamesonin ajatukseen ”muodon ideologisuudesta” ja pyrin osoittamaan *Tatun ja Patun Suomen* postmodernististen rakenteiden vaikutukset nationalismiin ideologiseen prosessiin. Tähän liittyen on tärkeää huomata varsinkin kohdeteokseni intermediaalinen suuntautuminen kohti televisiota sekä sen itsetietoinen suhde tavaramuotoon.

Luen *Tatun ja Patun Suomea* historiallistavasti ja ideologiakriittisesti. Tavoitteeni on teksti- ja kuva-analyysin avulla osoittaa, miten se osallistuu valtiota ja kapitalistisia markkinoita koskeviin ideologisiin kamppailuihin. Pyrin purkamaan kohdeteokseni ”virheellistä” nationalismia ja ”anarkismia” ympäröivän koomisen outouden ja tekemään näkyväksi sen taustalla vaikuttavan myöhäiskapitalismin kulttuurisen logiikan sekä nationalistisen ideologian ristiriitaisen suhteen tähän logiikkaan.

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
2. Käsitteitä ja lähtökohtia	5
2.1. Nationalistinen ideologia	5
2.2. Nationalistinen ideologia ja postmodernismi.....	12
2.3. Kuvakirjantutkimus.....	17
2.4. Tutkielmani rakenne ja dispositio	20
3. Nationalismin näkyväksi tekeminen: parodia, paradoksi ja politiikka	22
3.1. Väärinliputtaminen – parodinen nationalismi.....	24
3.2. ”Uskokaa jo Tatu ja Patu!” – Korjaako nationalismi itsensä?.....	28
3.3. Postmodernistinen näkyvyyden politiikka – onko sitä?.....	31
4. Kansallinen historia ja ikuinen nykyhetki.....	35
4.1. ”Leikimme Suomen esihistoriaa” – kansallinen historia leikkinä.....	35
4.2. ”Vaikuttava kuvaelma Suomen historiasta” – kansallinen historia spektaakkelinä.....	38
4.3. Historian poissaolo vai historian loppu?.....	43
5. Kansallinen ja postmoderni tila	48
5.1. ”Suomen hurja luonto” – kansallisesti määrittynyt tila	48
5.2. Kansakunnan olohuone tuotesijoittelun aikakaudella – tavaroitunut tila	52
5.3. Postmodernistinen tila.....	55
6. Medioitunut lipunheilutus.....	60
6.1. Kuvakirjan televisioituminen.....	61
6.2. Kuva-addiktio ja nationalismin muuttuminen kuvaksi.....	66
6.3. Lopun illuusio	70
6.4. Kansakunta yleisönä	76
7. Tatun ja Patun outo ideologia?	81
7.1. Postmodernismi nationalistisen ideologian kritiikkinä.....	82
7.2. Tavara postmodernismin ideologiana	85
7.3. Ideologian loppu?.....	90
7.4. ”Venlan talossa asuu monenlaisia perheitä” eli kansallinen utopia.....	93
8. Lopuksi	99
Lähteet:	102

1. Johdanto

Analysoin tutkielmassani Aino Havukaisen ja Sami Toivosen kuvakirjaa *Tatun ja Patun Suomi* (=TjPS, 2007) nationalismiin ja postmodernismin käsitteiden avulla. Tavoitteeni on eritellä monissa postmodernin kuvauksissa nopeasti ohitetun, teoreettisesti yleensä moderniin aikaan yhdistetyn nationalistisen ideologian ja ”suuria kertomuksia” purkavan postmodernismin suhdetta kohdeteoksessa. Olen kiinnostunut erityisesti siitä, hajottaako postmodernismi nationalismiin, nopeasti määriteltynä kansallisvaltion ideologisen suuren kertomuksen, kokonaan tai osittain, ja jos näin käy, miten ja millaisin seurauksin se oikeastaan tapahtuu. Käytännössä tutkielmani joutuu kysymään, onko kohdeteokseni nationalistinen tai postmodernistinen, ja ennen kaikkea, voiko se olla nationalistinen, jos se on postmodernistinen, tai päinvastoin.

Ongelmaa voi lähestyä tarkastelemalla esimerkiksi niitä (postmodernistisia) tapoja, joilla kohdeteokseni itsetietoisesti muokkaa, kommentoi, parodioi, tekee näkyväksi ja kääntää ylösalaisin Suomen ja suomalaisuuden esittämiseen tavallisesti liitettyjä (nationalistisia) konventioita. Kohdeteokseni päähenkilöinä seikkailevat veljekset Tatu ja Patu, jotka lähtevät tutkimaan suomalaista luontoa ja elämäntapaa sekä Suomen historiaa. He ovat kotoisin ”Outolasta”, joten monet suomalaiset perinteet, esimerkiksi sauna ja jääkiekko, ovat heille ennestään tuntemattomia. Tietämättömyytensä vuoksi he päätyvät lukuisiin koomisiin ja outoihinkin tilanteisiin: he esimerkiksi erehtyvät luulemaan, että joulupukki valitaan vaaleilla. Juuri nationalistisen ideologian konventionaalisten tapojen, traditioiden ja representaatioiden jatkuvan toisin- ja väärintoistamisen vuoksi nationalismiin ja postmodernismin ongelma näyttäisi jo ensi näkemältä olevan kohdeteokseni keskeistä sisältöä.

Tuonnempana käy kuitenkin selväksi, ettei näihin ”virheisiin” keskittyvä tarkastelutapa ole yksistään riittävä. Ei nimittäin voida olettaa, että esimerkiksi itsetietoisuus ja parodia riittäisivät nationalismiin hajottamiseen. Oikeastaan on liioiteltua olettaa edes, että itsetietoisuus ja parodia sinänsä tekisivät kohdeteoksesta postmodernistisen. Sen sijaan yritän osoittaa, että postmodernismin vaikutukset nationalistisen ideologian toimintaan voidaan riittävän perusteellisesti selvittää vain, jos huomiota kiinnitetään laajemmin myös kohdeteoksen muotoon.

Niin ikään esitän, että nationalismiin ja postmodernismiin analyysia voidaan kehittää yksittäisiin ”konventioihin” tuijottamista syvällisempään suuntaan, mikäli ne suhteutetaan toisiinsa välittävien ja historiallistavien kategorioiden avulla sen sijaan, että niitä tarkasteltaisiin irrallaan historiasta ja kontekstista. Tällaisen lähestymistavan tarpeellisuutta perustelen tarkemmin tuonnempana, mutta tähdennän jo tässä vaiheessa, että valittu metodi tekee tutkielmastani lähtökohtaisesti marxilaisen pikemminkin kuin esimerkiksi tarkoituksellisesti jälkistrukturalistisen.

Eriyisen tärkeä tutkielmalleni on, niin teoreettisesti kuin metodologisestikin, yhdysvaltalaisen kirjallisuudentutkijan Fredric Jamesonin marxilainen postmodernismianalyysi, jossa postmodernismi tulkitaan ”myöhäiskapitalismin kulttuuriseksi logiikaksi”. Mielestäni Jamesonin analyysi tarjoaa yhden mahdollisen mallin, jonka avulla postmodernistista kulttuuria voidaan luodata ilman, että tutkimus on lähtökohtaisesti tuomittu samaan pinnallisuuteen, jonka esimerkiksi Jameson (1991/2005, esim. 6) itse on katsonut luonnehtivan postmodernismia. Hänen työstään löytyy myös välineitä ideologiakriittiseen lukutapaan, joka välttämättä on myös avoimesti poliittinen (vrt. Jameson 1981/2009, 1). Pertti Karkaman (1994, 315–316) mukaan postmodernistisen sanataideteoksen pääasialliseksi tehtäväksi voidaan ajatella vallan – käytännössä ideologian – kyseenalaistaminen. Tutkimuskysymykseni koskee siis myös sitä, miten oma kohdeteokseni suhtautuu tällaiseen postmodernistiseen ja ideologiakriittiseen tehtävään. Suoraan artikuloitua nationalismiin ja postmodernismiin suhteen mallia Jamesonilta on melko turha etsiä, mutta hänen ajattelustaan on mielestäni mahdollista löytää nationalistisen ideologian historiallinen paikka, jota pyrin hahmottelemaan tuonnempana.

Lisäksi viittaan vaihtelevasti muihin postmodernismiteorioihin, esimerkiksi joitakin Jamesonin näkemyksiä kommentoineen ja kritisoineen Linda Hutcheonin ajatuksiin postmodernismiin poetiikasta ja politiikasta, sekä jonkin verran myös Jean Baudrillardin työhön, jolle Jamesonin ajattelu on varmasti jotakin velkaa – huolimatta kaikesta Baudrillardin esittämästä marxismikritiikistä. Erikseen on vielä hyvä mainita Guy Debordin *Spektaakkelin yhteiskunta* (1967/2005) jonka teesejä monet Jamesonin

analyyseista tuntuvat tukevan ja kehittelevän, vaikkakin varsinainen postmodernismin käsite on vieras situationistiselle terminologialle.¹

Postmodernismiteorian ohella toinen korvaamaton teoreettinen lähde on nationalismintutkimus. Kysymyksenasetteluni kannalta olen katsonut käyttökelpoisiksi erityisesti Michael Billigin *banaalin nationalismin* käsitteen sekä Ernst Gellnerin, Benedict Andersonin ja Eric Hobsbawmin nationalismiteoriat, joiden historiallistava, ”modernistinen” ja myös laajassa merkityksessä ideologiakriittinen näkökulma tukee ja auttaa perustelemaan omaa metodiani ja kysymyksenasetteluani.

Jonkin verran viittaa myös kuvakirjateoriaan. On ehkä hyvä mainita, etteivät kuvakirjat, lastenkirjat tai ylipäättään lapsille suunnattu kulttuuri kuulu käyttämäni nationalismi- ja postmodernismiteorioiden esimerkkivalikoimaan, eikä soveltamani nationalismintutkimus kuulu kirjallisuustieteen alaan. Käyttämäni kuvakirjateoriat puolestaan eivät ota kantaa nationalismiin, ja silloin kun ne ottavat kantaa postmodernismiin, ne käsittävät sen yleensä suppeammassa merkityksessä kuin esimerkiksi Jameson tai Baurdillard. Tällaiset yhteensopivuus- ja soveltuvuusongelmat eivät ole este esimerkiksi juuri kuvakirjateorian soveltamiselle omassa työssäni, kuten tuonnempana tulee osoitetuksi. Niistä seuraa kuitenkin se, että soveltamani kuvakirjateorioiden, kuten myös ei-marxilaisten postmodernismiteorioiden kommentointi ja suhteuttaminen marxilaiseen, historiallistavaan näkökulmaan tulee välttämättä olemaan keskeinen osa työtäni.

Toinen seuraus on, että joudun soveltamaan nationalismi- ja kuvakirjateoriaa melko valikoivasti: Soveltamani nationalismiteoriat edustavat toki vain hyvin pientä, vaikkakin melko vaikutusvaltaista, osaa saatavilla olevasta kirjallisuudesta. Niin kutsuttua ”modernistista nationalismiteoriaa” kohtaan esitetty kritiikki² on tässä sivuutettu, samoin nationalismilähteitteni väliset näkemuserot. Olen myös päätenyt soveltamaan yleistä nationalismiteoriaa pääosin suoraan ilman nationalismia käsittelevän kirjallisuustieteellisen tutkimuksen tarjoamaa neuvotteluapua. Ratkaisua

¹ Jameson (2005, 399) myöntää toki itsekin velkansa Baurdillardille ja sitä kautta esimerkiksi Debordille: ”[M]y version of all this [of postmodernism] [...] owes a great debt to Baurdillard, as well as to the theorists he is himself indebted (Marcuse, McLuhan, Henri Lefebvre, the situationists, Sahlins, etc., etc.)”.

² Nationalismin ”modernisaatioteorian” ja sen vastustajien välisestä keskustelusta ks. Remy 2005 ja Ruuska 2002.

voi perustella käytännöllisesti tilanpuutteella, mutta myös sillä, että olen tuonnempana lueteltavista syistä halunnut käyttää ”nationalismin” ja erityisesti ”nationalistisen ideologian” käsitettä, joka ei ole ollut ainakaan kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen suosiossa. Soveltamista helpottaa huomattavasti se, että monet nationalismilähteeni (erityisesti Anderson 1983/2007 ja Billig 1995) sisältävät erilaisia tekstianalyyseja, vaikka eivät varsinaisesti kirjallisuudentutkimuksen alaa edustakaan. Kuvakirjateorian puolelta olen omaksunut lähinnä vain joitakin tutkielmani kannalta olennaisia määritelmiä sekä sellaisia teoreettisia ja metodisia työkaluja, jotka mielestäni auttavat laajentamaan työni näkökulmaa tutkimuskysymykseni kannalta tärkeällä tavalla.

Koska tarpeeksi kattava analyysi kovin laajasta aineistosta ei tunnu tutkielmani puitteissa mahdolliselta, olen rajannut tutkimukseni koskemaan vain yhtä kuvakirjaa. Viitataan kuitenkin silloin tällöin myös muihin Tatu ja Patu -kirjoihin. Aino Havukainen ja Sami Toivonen ovat tähän mennessä julkaisseet yhdessä yhteensä kolmetoista kuvakirjaa, joista kahdeksan kuuluu Tatu ja Patu -sarjaan. Tatu ja Patu ovat tosin mukana myös tekijäkaksikon neljässä Veera-kirjassa. Heidän tuotannostaan ei ole aiemmin tehty tutkimusta.

2. Käsitteitä ja lähtökohtia

2.1. Nationalistinen ideologia

Nationalismintutkimus lähtee nykyisin useimmiten siitä oletuksesta, ettei ihmiskunta mitenkään luonnollisesti tai kohtalonomaisesti jakaudu kansakuntiin ja kansallisvaltioihin (ks. Hobsbawm 1992/1994, 18). Esimerkiksi Ernst Gellner (1983/2006, 6, 47) ja Eric Hobsbawm (1992/1994, 18) ovat tulleet siihen tulokseen, että kansakunnat vain näyttävät ”luonnollisilta”, vaikka ne todellisuudessa ovat erottamattomasti moderniin aikaan kuuluvia, keksittyjä konstruktioita, joita nationalismi ylläpitää. Benedict Anderson (2007) kuvaa paljon siteeratusta tutkimuksessaan kansakuntaa ”kuvitelluksi yhteisöksi”. Ahkerassa käytössä on ollut myös Hobsbawmin ja Terence Ragnerin huomio ”keksityistä traditioista” (ks. Pakkasvirta & Saukkonen 2005b, 22; Hall 1999, 61). Nationalismi on usein tulkittu poliittisen eliitin yksisuuntaiseksi projektiksi, jonka tarkoituksena on tietynlaisten valtarakenteiden oikeuttaminen (Pakkasvirta & Saukkonen, 2005a, 29–30). Nytemmin yksinkertaistavasta ”instrumentalismista” on kuitenkin yritetty päästä eroon, ja nationalismintutkimus, tunnetuimpana esimerkkinä Michael Billigin *Banal Nationalism* (1995), onkin alkanut kiinnittää yhä enemmän huomiota ihmisten arkeen, jossa kansakuntaa tuotetaan ilman että nationalistisiin käytäntöihin kiinnitettäisiin erityisempää huomiota. Samaan aikaan nationalismista ovat kiinnostuneet historian- ja politiikantutkijoiden ohella myös esimerkiksi kirjallisuuden- ja kulttuurintutkijat. (Pakkasvirta & Saukkonen 2005a, 37.)

Niin kutsuttu kielellinen tai kulttuurinen käänne on siis tapahtunut myös nationalismintutkimuksessa, ja samalla myös ilmiöstä kiinnostuneiden tieteenalojen rajat tuntuvat hiukan liudentuneen. Esimerkiksi Billigin tutkimus banaalista nationalismista rakentaa monin paikoin argumentaationsa mediatekstien ja poliittisen retoriikan analyysien varaan. Anderson (1983/2007) puolestaan tarkastelee *Kuvitelluissa yhteisöissään* esimerkiksi romaaneja. Tämä tieteenalojen sulautuminen toisiinsa näkyy varmasti myös omassa työssäni. Tosin syy ei ole yksinomaan kielellisessä käänneessä, vaan myös siinä, että marxilaisittain ajateltuna kirjallisuuden-

ja kulttuurintutkimus on yhteiskuntatiedettä, kuten Jameson (1981/2009, 287) eräässä yhteydessä huomauttaa.

Kansallisvaltion itsestäänselvyyden kyseenalaistuminen kylmän sodan päättymisen ja talouden globalisaation myötä sekä kansakuntakonstruktion tuleminen ”puheenaiheeksi” osuvat ajallisesti yksiin nationalismintutkimuksen kulttuurisen käänteen kanssa (Alasuutari 1999, 31–32). Paradigman muutoksesta kertonee diskurssin käsitteestä johdettujen nationalismin määritelmien suosio erityisesti uudempien nationalismilähteitteni keskuudessa. Jussi Pakkasvirta ja Pasi Saukkonen (2005a, 40) päätyvät toimittamansa nationalismiaiheisen teoksen ensimmäisessä luvussa pitämään nationalismia Umut Özkırımlın esimerkin mukaisesti ”tietynlaisena diskurssina ja tapana rakentaa ihmisten kokemaa sosiaalista todellisuutta kansallisen retoriikan ja käsitteistön pohjalta”. Petri Ruuska (2007, 45) puolestaan siteeraa Philip S. Gorskin hyvin samantapaista määritelmää, jonka mukaan ”[n]ationalismi voidaan määritellä miksi tahansa joukoksi diskursseja ja käytäntöjä, joissa vedotaan kansaan tai vastaaviin kategorioihin”. Stuart Hallille (1999, 46) kansakunta on ”kulttuurinen representaatiojärjestelmä”. Myös Pertti Alasuutari ja Petri Ruuska tarkastelevat nationalismia diskurssina ja ”kansakuntapuheena” teoksessaan *Post-Patria* (1999). Alasuutarin (1999, 38) mukaan kielellisen käänteen jälkeinen ”teoria nationalismista kääntyy tulkinnoiksi siitä, miten erilaisia puhetapoja kansakunnasta voisi luokitella ja eritellä”.

Tällaiset määritelmät kiinnittävät huomion siihen tärkeään seikkaan, että kansakunnan kategoriaa uusinnetaan jokapäiväisessä kielenkäytössä. Tätä voi havainnollistaa vaikkapa kohdetekstistä poimitulla esimerkillä: Päähenkilöt kutsutaan vierailulle suomalaisen Venla-tytön kotiin ja Tatu löytää hyllystä valokuvan, jossa vanha nainen poimii marjoja metsässä. Hän kysyy Venlalta: ”Onko tässä isoäitisi?” Vastausta odottamatta hän merkityksellistää kuvan vedoten kansan käsitteeseen ja tekee yksittäistapauksen pohjalta nationalistisen yleistyksen todetessaan: ”Suomalaiset ovat kyllä kovia marjastajia”. (*TjPS*, 41.)

Kirjallisuudentutkimuksen kannalta nationalismin määrittelemisen diskurssiksi tuntuu siis periaatteessa hyödylliseltä, sillä se tekee nationalismiproblematiikan käsittelyn tekstianalyysin keinoin melko helpoksi. Monet nationalistiset konventiot voidaan löytää nimenomaan toistuvista diskursiivisista strategioista ja ”kansakunnan

kertomuksen” tuottamisen tavoista. Hall (1999, 48) esimerkiksi listaa kansakunnan kertomuksen osiksi muun muassa toistuvat kertomukset, kuvat, maisemat, historialliset tapahtumat, symbolit ja rituaalit. Pasi Saukkonen (2005, 96) puolestaan toteaa, että valtiota ja kansakuntaa varten on luotu kokonaisia symbolijärjestelmiä, jotka voivat sisältää esimerkiksi lipun, kansallislaulun, kansakunnan henkilöitymän (esimerkiksi Suomi-neito), kansallisen historian sekä kansan olemassaoloa ja erityislaatua esittäviä taideteoksia.

Vaikka juuri tämänkaltaisten kansakunnan rakentamisen elementtien toiminnan ja postmodernistisen uudelleensijoittumisen tarkastelu on keskeinen osa myös omaa tutkielmaani, katson parhaaksi seurata Michael Billigin (1995) noudattamaa strategiaa ja määritellä nationalismin mieluummin ideologiaksi kuin diskurssiksi. Valinnalla on tärkeitä seurauksia, sillä vaikka käytännön analyysi ei aina valtavasti eroa diskurssianalyysistä, ideologian käsite uskoakseni merkityksellistää koko päättelyketjun eri tavalla. Käsitevalintaan on useita syitä. Ensimmäkin tuntuu toki varsin luontevalta pitäytyä käsitteessä, joka sopii yhteen paitsi juuri Billigin banaalin nationalismin käsitteen, myös muiden tutkielmani lähtökohtien kannalta tärkeiden nationalismitutkimusten kanssa. Myös Jamesonin tuotannossa ideologian käsite on erittäin olennainen. Marxilaisesta teoriasta johdettua metodologiaa tuntuu yleisemminkin sopivammalta kutsua ideologia-analyysiksi kuin diskurssianalyysiksi.

Siteeraamieni nationalismitutkimusten ja soveltamani historiallistavan metodin kannalta on tärkeää, että nationalismi tulee huolellisesti kontekstoiduksi. Ideologian käsite auttaa toivoakseni vastaamaan tähän vaatimukseen. Billig seuraa muotoilua, jonka mukaan ideologia on uskomusten ja käytäntöjen järjestelmä, joka saa olemassa olevan yhteiskuntajärjestyksen näyttämään luonnolliselta ja välttämättömältä (Billig 1995, 15³). Nationalismi puolestaan on Billigin mukaan määriteltävä siten, että se viittaa ideologisiin tapoihin, joilla kansallisvaltioita luodaan ja ylläpidetään.

³ Billig viittaa tässä Terry Eagletoniin (1991, 5–6), joka ei kuitenkaan lopulta päädy allekirjoittamaan muotoilemaansa määritelmää sellaisenaan. Ajatus olemassa olevan järjestelmän luonnollistavasta ideologiasta sulkee pois ei-vallitsevat ideologiat, vaikkapa sosialismin ja feminismin, joita kuitenkin tuntuu sovelialta pitää ideologioina (mp.). Billigin banaalin nationalismin tapauksessa määritelmä on kuitenkin osuva. Lisäksi voidaan toki ajatella, että ei-vallitsevat ideologiatkin tavalla tai toisella pyrkivät luonnollistamaan omaa merkitysjärjestelmäänsä ja kiistämään vallitsevan luonnollisena pidetyn järjestyksen.

Banaalilla nationalismilla hän tarkoittaa erityisesti vakiintuneiden kansallisvaltioiden arkista ja ideologista uudelleentuottamista. Nämä määritelmät ovat käyttökelpoisia myös omassa tutkielmassani, vaikkakin niihin on vielä jäljempänä tehtävä joitakin tarkennuksia.

Erittäin olennaista myös oman työni kannalta on, että nationalismilla on Billigin mukaan oltava erityinen yhteiskunnallinen ja historiallinen sijaintinsa. (Billig 1995, 6, 19.) Hän viittaa tässä yhteydessä Ernst Gellneriin, jonka suosittu muotoilu määrittelee nationalismin periaatteeksi, jonka mukaan kansallisten ja poliittisten yksikköjen tulisi olla yhteneviä (Billig 1995, 19; Gellner 1983/2006, 1; tähän määritelmään nojautuu myös Hobsbawm 1992/1994, 17–18). Nationalismi tulee siis liitetyksi suoraan historialliseen kontekstiinsa – moderniin kansallisvaltioon. Samalla nationalistisen puheen (tai diskurssin, jos niin halutaan) lähteeksi tarkentuu kansallisvaltion ideologinen, ja ainakin Billigin tulkinnoissa ilmeisen hegemoninen, ylläpitojärjestelmä. Tätä voisi havainnollistaa viitaten jälleen edellä siteerattuun kohdetekstin katkelmaan. Oletus marjoja poimivista suomalaisista ei ole nationalistinen vain siinä mielessä, että se vetoaa kansaan tai vastaavaan kategoriaan tai vain siksi, että se järjestää koettua todellisuutta kansan käsitteen avulla. Sen sijaan ideologian käsitteeseen perustuva määritelmä antaa ymmärtää, että todellisuuden järjestäminen kansan käsitteen ympärille palvelee tietyn ideologisen järjestelmän ja konkreettisen valtakeskittymän, kansallisvaltion, etua. Kansallisvaltio ja nationalismi yhdistyvät edelleen osaksi moderniteettia. Nationalismi on monesti liitetty myös suoraan kapitalismin kehitykseen (ks. Billig 1995, 22). Pakkasvirta ja Saukkonen luonnehtivat, että modernistisessa nationalismintutkimuksessa

[...] niin kansakuntia kuin nationalismia pyritään selittämään modernisaatioon tai uudenaikaistumiseen yleensä liitetyillä asioilla. Tällaisia ovat esimerkiksi alueellisesti yhtenäisen ja keskitetysti hallitun nykyaikaisen valtion rakentuminen sekä teollinen tuotantojärjestelmä yhdistettynä kansainväliseen kapitalismiin ja markkinatalouteen. Modernisaatioon lasketaan yleensä myös uudet joukkoviestimet kuten sanomalehdistö, tehokkaat liikennejärjestelmät, kuten rautatiet, ja suurelle osalle väestöstä ulottuva monivuotista opetusta tarjoava koululaitos. (Pakkasvirta & Saukkonen 2005a, 25.)

Siteeraamani nationalismiteoriat voidaan sijoittaa löyhään ”modernististen” nationalismintutkimusten kategoriaan, vaikka painotuseroja toki esiintyy: Gellner (1983/2006) puhuu mielellään teollistumisesta, mutta pitää kapitalismia

”yliarvostettuna” kategoriana (mt., 94). Lisäksi hän nostaa esiin erityisesti koulujärjestelmän (mt., ks. erityisesti 29–37). Anderson (1983/2007) puolestaan puhuu kapitalismista ja pitää keskeisenä joukkoviestinnän kehitystä. Billigille (1995) olennaisin nationalismin konteksti on kansallisvaltio sinänsä, nationalismin ylläpitämisen suhteen hän painottaa erityisesti mediaa. Sen sijaan siteeraamani nationalismin diskursiiviset määritelmät eivät ainakaan eksplisiittisesti artikuloi omankin tutkielmani argumentaation kannalta olennaista kytköstä nationalismin ja moderniteetin välillä.

Diskurssin käsitteeseen palautuvien määritelmien toinen ongelma on se, että ne uhkaavat invalidisoida marxilaisen analyysin ensimmäisen peruseräkkeen, historiallistamisen, lisäksi myös marxilaisen ideologikritiikin. Tämä pulma liittyy läheisesti erääseen marxilaisen kirjallisuuden pahamaineisimmista fraaseista, nimittäin ”väärään tietoisuuteen”. Onkin hyvä varmuuden vuoksi eksplisiittisesti todeta, että marxilainen nationalismiteoria sisältää välttämättä nationalismin kritiikin. Esimerkiksi marxilaiselle historioitsijalle Eric Hobsbawmille nationalistinen ideologia on ehdottomasti nimenomaan *väärää* tietoisuutta. Hobsbawm toteaa, etteivät nationalistien historiaan liittyvät uskomukset pidä paikkaansa. Hän viittaa Ernest Renanin huomautukseen, jonka mukaan kansakunnan muodostamisessa olennaisia tekijöitä ovat ”unohdus” ja ”historiallinen erehdys”. (Hobsbawm 1992/1994, 21.)

Historioitsijan näkökulmasta näin varmasti onkin, mutta on silti välttämätöntä kysyä, onko historiantutkimuksella tai ylipäätään millään tieteellä asettaa nationalismille totuudellisempaa vaihtoehtoa. Hall (1999, 101) luonnehtiikin Michel Foucault’n diskurssin käsitettä yritykseksi ”ottaa askel sivuun” juuri tämän kaltaisista ongelmista ja ”sen selvittämisestä, mitkä sosiaaliset diskurssit ovat tosia ja tieteellisiä, mitkä taas epätosia ja ideologisia”. Tämä väistöliike tapahtuu karkeasti ottaen siten, että kaikki ”faktat”, ”tieteelliset” mukaan lukien, katsotaan diskursiivisten valtakamppailujen tuloksiksi ja kohteiksi. (Hall 1999, 100–102.) Oman käsitevalintani tarkoituksena ei tietenkään ole kävellä takaperin takaisin alkuperäiseen ongelmaan ja käsittää tiede ideologian vastakohtaksi ja sellaisena totuudeksi. Marxilaisittain olisi kuitenkin välttämätöntä, jos halutaan edes unelmoida radikaalista teoriasta, pitää kiinni *ideologikritiikistä*. Diskurssiteorian puitteissa, ainakin mikäli kaikki diskurssit

katsotaan samanarvoisiksi, yhtä oikeiksi tai vääriksi, tämä ei ole mahdollista.⁴ Kriittisen ja poliittisen näkökulman kannalta on myös ongelmallista, jos abstrakti ”vallan” käsite levitetään erittelemättä kaikkialle (Eagleton 1991, 7–8). Terry Eagleton (mt., 8) mainitseekin ideologian käsitteen hyväksi puoleksi sen, että se mahdollistaa keskittymisen sellaisiin valtakamppailuihin, jotka ovat keskeisiä koko yhteiskunnallisen järjestyksen kannalta.

Nationalismin sisältämän väärän tietoisuuden ydin ei myöskään varsinaisesti ole se, että se esittää esimerkiksi menneisyydestä väitteitä, jotka eivät ainakaan enää omana aikanamme kestä tieteellistä tarkastelua. Sen sijaan nationalismin kritisoimisen tarve syntyy siitä edellä alleviivatusta periaatteesta, jonka mukaan nationalistinen ideologia tukee kansallisvaltiota. Kuten Louis Althusser (1976/1984, 95) muistuttaa, valtio on marxilaisessa perinteessä tulkittu ennen muuta ”sortokoneistoksi”, jonka tarkoitus on vallitsevan tuotantotavan ja siihen sisältyvän riiston oikeuttaminen ja organisointi. Niin ikään valtion on katsottu olevan ratkaisemattomien yhteiskunnallisten luokkaristiriitojen tuote (Engels 1970, 222; Lenin 1999). Tästä syystä valtiota kohtaan osoitettu lojaalisuus on vallankumousta ja luokkatietoisuutta ajavalle marxismille välttämättä vieraantunutta ja väärää lojaalisuutta. Ideologia ei siis lähtökohtaisesti ole pölyttynyt kliseekokoelma, joka jankuttaa itseään joukkotiedotusvälineissä ilman minkäänlaista referenttiä. Toimivan nationalistisen ideologian pääasiallinen tarkoitus ei ole uusintaa itseään puhetapana ja fraasien valikoimana, vaan pikemminkin uusintaa kansallisvaltiota ja sitä kautta tuotannon edellytyksiä ja tuotantorakennetta.

Lisäksi on muistettava se, ettei ideologian tarvitse edes marxilaisesti tulkittuna olla vain väärää tietoisuutta tai vain ”todellisen elämän köyhdyttämistä, orjuuttamista ja negaatiota”, kuten Debord (1967/2005, §215⁵) asian ilmaisee, vaan myös ”käytännöllistä tietoisuutta”⁶. Jamesonin (1981/2009, 37) tulkinnan mukaan marxismi

⁴ Jameson (2005, 265) tosin huomauttaa ohimennen, että diskurssianalyysissa voi nähdä miellyttävän mahdollisuuden harjoittaa ideologia-analyysia ilman, että sitä tarvitsee kutsua ideologia-analyysiksi. Tässä yhteydessä ideologia-analyysi olkoon kuitenkin avoimesti ideologia-analyysia.

⁵ Debordin *Spektaakkelin yhteiskunta* (1967/2005) koostuu 221 numeroidusta teesistä. Viitteissä käyttämäni §-merkillä varustetut numerot viittaavat teesien järjestysnumeroihin, eivät siis sivunumeroihin. *Spektaakkelin yhteiskunnan* tapauksessa tämä viittaustapa on sivunumeroihin viittaamista täsmällisempi. Samat järjestysnumerot pätevät teoksen kaikkiin painoksiin ja käännöksiin.

⁶ Väärinkäytän tässä Raymond Williamsin suosimaa fraasia, jota hän ei itse

ei ole teoria ideologiasta vääränä tietoisuutena, vaan teoria ”ideologisesta sulkeumasta” (”ideological closure”), joka rakenteellisesti määrittää ajattelun rajoja. Ideologia ei myöskään ole vain tietoisuutta ja toimintaa rajoittava ulkoinen pakko tai paikalleen jähmettynyt dogmi, vaan ainakin potentiaalisesti myös uutta luova prosessi. Althusserin määritelmän mukaan ”ideologia representoi yksilöiden imaginäärisiä suhteita heidän olemassaolonsa todellisiin ehtoihin” (Althusser 1976/1984, 188; ks. Jameson 1991/2005, 51⁷). Ideologia siis antaa subjektille mahdollisuuden sijoittaa itsensä mielekkäällä tavalla johonkin selittävään konstruktion tarjoamalla eräänlaisia kognitiivisia karttoja⁸. Lisäksi ideologia on erottamaton utopiasta, eli kaikilla ideologioilla on myös utooppinen puolensa (Jameson 1981/2009). Tämän huomioon ottaminen monipuolistaa välttämättä myös marxilaista käsitystä valtiosta ja nationalismista (ks. mt., 287–289). Althusserin (1976/1984, 132–137) oma esimerkki ideologian toiminnasta on kristillinen uskonnollinen ideologia ja sen pelastuskertomus. Tähän yhteyteen soveltuva esimerkki olisi nationalistinen ideologia ja kansallinen historia.

Omassa tutkielmassani nationalismi on siis Billigin ja Althusserin esimerkin mukaisesti määriteltävä ideologiaksi, joka pyrkii kansallisvaltion ylläpitämiseen ja uusintamiseen tuottamalla ja toistamalla erilaisia kansaan ja kansalaisuuteen vetoavia kertomuksia, myyttejä ja subjektipositioita. Marxilaisen teorian pohjalta on erityisesti tähdennettävä, että valtion arkinen ideologinen oikeuttaminen on sidoksissa prosessiin, jossa kapitalismi päivittäin tuottaa uudelleen omat toimintaedellytyksensä. Määritelmä on luonnoksenomainen ja melko yleisluontoinen, sillä sekä nationalismin

varauksetta liitä ideologiaan, vaan pikemminkin kieleen yleensä. Williams (1977/1988, 87) itse suhtautuu epäillen siihen, onko ideologian käsitteestä aidosti käytännöllisen tietoisuuden kuvaajaksi.

⁷ Oma muotoiluni Althusserin määritelmästä seuraa Jamesonin (1991/2005, 51) englanninkielistä versiota: ”[...] the great Althusserian (and Lacanian) redefinition of ideology as ’the representation of the subject’s Imaginary relationship to his or her Real conditions of existence.’” Tämä johtuu siitä, että Leevi Lehdon ja Hannu Siveniuksen Althusser-suomennos, johon muissa yhteyksissä viitataan, näyttää unohtavan määritelmän psykoanalyttisen sisällön kääntäessään: ”Ideologia ’ilmentää’ yksilöiden kuviteltuja suhteita heidän olemassaolonsa todellisiin ehtoihin.” (Althusser 1976/1984, 118.) Jos yksilön suhteet kansakuntaan ovat monille nationalismiteorioille keksittyjä (invented) tai Andersonille kuviteltuja (imagined), olisivat ne althusserilaisessa mielessä aivan tarkkaan ottaen imaginäärisiä (Imaginary) lacanilaisessa merkityksessä.

⁸ Tässä on väärinkäytetty Jamesonilta omaksuttua ilmausta ”cognitive mapping” (ks. Jameson 2005, 50–54).

että ideologian käsitteet tulevat myös kohdeteokseni analyysin yhteydessä vielä useasti kommentoinnin kohteiksi. Niin ikään kapitalistinen tuotanto, myös nationalismin ideologinen merkitystuotanto, on historiallinen prosessi, jota ei lopulta voida eristää selkeärajaiseksi objektiksi⁹.

2.2. Nationalistinen ideologia ja postmodernismi

Postmodernismin teorian lentävän lauseen mukaan postmodernismi merkitsee suurten kertomusten loppua¹⁰. Mikäli hokema pitää paikkansa, on yksi modernin maailman suurimmista kertomuksista, nationalistinen kertomus kansakunnasta, vaarassa kadota tai hajota. Hallin (1999, 49) mukaan ”kansakunnan kertomukselle” ovat tärkeitä alkuperä, traditiot ja jatkuvuus. Sen sijaan postmodernismille ominaisiksi piirteiksi on listattu esimerkiksi hetkellisen korostaminen (mt. 61) ja kiinnittyminen pikemminkin tilaan kuin aikaan (Jameson 1991/2005, 16). Linda Hutcheonin mukaan postmodernismi alleviivaa sitä, että meidät on peruuttamattomasti erotettu menneisyydestä. Lisäksi se korostaa menneisyyden esittämiseen väistämättä liittyviä poliittisia ja ideologisia аспекteja. (Hutcheon 1989, 93.) Benedict Anderssonin (1983/2007) teoriassa ”kuvitelluista yhteisöistä” nationalismi yhdistää joukon ihmisiä kansakunnan käsitteen alle ja luo kuvitteellista yhteenkuuluvuutta ajan ja paikan ylitse. Postmodernismin pyrkimykset ovat kuitenkin usein täysin päinvastaiset: Jean-François Lyotard (1982/1986, 156–157) määrittelee postmodernismin yllyttämällä lukijoitaan ”sotaan kokonaisuuksia vastaan” ja kehottamalla korostamaan eroja. Nationalismin kannalta merkittävä myöhäiskapitalistinen trendi on myös kansainvälistyminen tai globalisaatio, jonka keskeisin kulttuurinen prosessi Pertti Alasuutarin ja Petri Ruuskan (1999, 29) mukaan on ”kansallisvaltion aseman ja kansakuntakonstruktion tuleminen puheenaiheeksi”.

Nationalismin ja postmodernismin analyysissä on kuitenkin syytä varoa iskulauseita nationalismiin ja kansallisvaltion lopusta, yhtä lailla postnationalistisia dystopioita kuin uuden ylikansallisen maailmanjärjestyksen juhlimistakin. Billig (1995, 128, 134) huomioi, että nationalismiin ja kansallisvaltion lopusta on tullut monille

⁹ David Harvey muistuttaa usein, että kapitalismia on tulkittava nimenomaan prosessina. Hän muotoilee esimerkiksi: ”Capital is a process and not a thing” (Harvey 1990, 343).

¹⁰ ”Suurten kertomusten loppu” lienee alunperin tulkinta Lyotardin (1979/1985) teoksesta *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*.

postmodernismia kommentoiville teoreetikoille arkipäiväinen ja käytössä kulunut itsestäänselvyys. Billigin (mt., 128) mielestä postmodernit tulkinat kansallisvaltion rappeutumisesta unohtavat nationalismin banaalin ulottuvuuden eli sen, että kansallisvaltion arkijärkisyttä tuotetaan uudelleen kansalaisten kaikkein arkisimmissä käytännöissä. Kuten Billigin tutkimus osoittaa, nationalistiset käytännöt ovat juurtuneet syväälle arkielämään ja terveeseen järkeen. Niin ikään ne ovat usein lähes näkymättömiä. Tämä huomio on oman työni kannalta kiinnostava, sillä *Tatun ja Patun Suomen* nationalismia tuntuu monesti luonnehtivan pikemminkin näkyvyys kuin näkymättömyys.

Yhtä tärkeää on kuitenkin huomata, että myös postmodernismi saattaa vaikuttaa syvällisillä tavoilla. Nationalismin ja postmodernismin ongelma ei siis missään nimessä ole pelkästään ”pinnallinen”. *Tatun ja Patun Suomessa* esiintyvien lukuisien yksittäisten kansallisten symbolien ja konventioiden analyysi on tärkeää, mutta ei paljasta koko totuutta. Nationalismi ei siis ole vain näkyviä kansallisia seremonioita, mutta postmodernismi ei sekään välttämättä ole vain näiden seremonioiden (parodisia tai muita) inversioita. Kun postmodernin teoreetikot Billigin mukaan aliarvioivat banaalin nationalismin, on mielestäni myös ainakin hypoteettisesti mahdollista, että Billig aliarvioi banaalin postmodernismin vaikutukset arkisen nationalistisen ideologian perustaan. Postmodernismin (edelleen hypoteettista) ulottumista nationalismin banaaliin ytimeen on erittäin vaikea osoittaa, jos analyysi tuijottaa pelkästään ilmeisimpään nationalismin konventioiden ja symbolien parodiointiin ja ”väärinkäyttöön”. Sen sijaan on tärkeää kiinnittää huomiota kohdeteoksen kieleen ja muotoon sekä myös sen sisältämiin kertomuksellisiin aineksiin, mikäli kansakunnan esittämistapa on, kuten esimerkiksi Hallin (1999, 47–51) muotoilut implikoivat, olennaisesti narratiivinen.

Juuri edellä hahmoteltu ongelma tekee Fredric Jamesonin työstä omalle tutkielmalleni erityisen tärkeän. Jameson (1991/2005) on näet pyrkinyt osoittamaan, että postmodernismi muokkaa merkittäväällä tavalla ihmisten jokapäiväistä kokemusta esimerkiksi historiasta ja (rakennetusta) ympäristöstä. Otan postmodernismia tarkastelevan analyysini lähtökohdaksi hänen keskeisen väitteensä, joka on esitetty jo teoksen *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* nimessä: postmodernismi ei Jamesonin mukaan ole vain yksi mahdollinen tyylikeino monien

muiden joukossa, vaan pikemminkin ”myöhäiskapitalismin kulttuurinen logiikka” ja ”kulttuurinen dominantti” (mt., 45–46). Jameson viittaa määritelmässään Ernest Mandelin ajatukseen monikansalliseen pääomaan perustuvasta myöhäiskapitalismista, jossa pääoman logiikka toteutuu laajemmin kuin missään muussa kapitalismin historian vaiheessa. Oikeastaan postmodernismissä onkin kyse kapitalismin ainakin toistaiseksi puhtaimman muodon kulttuurista. (Mt., 3, 35–36.) Samankaltaiseen tulokseen päätyy myös David Harvey (1990, vii), joka katsoo marxilaisen kapitalismianalyysin säilyttävän selitysvoimansa myös postmodernistisessä historiallisessa tilanteessa. Kapitalismin käsitteen hylkäämiseen, esimerkiksi sen korvaamiseen ”jälkitekollisella” yhteiskunnalla tai ”informaatioyhteiskunnalla”, ei pintapuolisesti uudelta näyttävässä historiallisessa tilanteessa ole perusteita, sillä kapitalistinen tuotantotapa on itsessään dynaaminen ja jatkuvaan muutokseen sekä ”luovaan tuhoon” perustuva (mt., vii, 343; Jameson 1991/2005, 3).

Jameson kuvaa kapitalismin historiallista logiikkaa erityisesti *reifikaation* käsitteellä. Reifikaatio viittaa prosessiin, jossa inhimillisen toiminnan perinteiset muodot fragmentoituvat ja järjestyvät uudelleen tehokkaampien ja rationaalisempien mallien mukaisesti. Siihen liittyy myös keinojen rationaalinen erottaminen päämääristä. (Jameson 1992/2007, 12.) Marx ja Engels kuvaavat ilmiötä *Kommunistisessa manifestissa*:

Porvaristo hävitti kaikki feodaaliset, patriarkaaliset ja idylliset suhteet, missä se vain pääsi valtaan. Se repi säälittä rikki feodaaliajan monenkirjavat siteet, jotka olivat kytkeneet ihmisen hänen luontaisiin käskijöihinsä, jättämättä ihmisten välille muuta sidosta kuin alastoman pyyteen, tunteettoman ”käteismaksun”. Se hukutti hurskaan haaveellisuuden, ritarillisen innostuksen ja poroporvarillisen kaihomielen pyhät kyynelvirrat itsekkään laskelmoinnin jääkylmään veteen. Se sulatti persoonallisen arvokkuuden vaihtoarvoksi ja asetti lukemattomilla lupakirjoilla sinetöityjen ja palveluksilla ansaittujen vapauksien tilalle *yhden* vapauden, tunnottoman kauppavapauden. Se asetti, sanalla sanoen, uskonnollisten ja poliittisten harhakuvitelmiensa verhoaman riiston sijaan avoimen, häpeämättömän, suoran ja pelkistetyn riiston.

Porvaristo riisui pyhyiden hohteen kaikilta tähän asti kunnianarvoisilta ja pelonsekaisen hurskauden ympäröimiltä toimituksilta. Se muutti lääkärin, lakimiehen, papin, runoilijan ja tiedemiehen pelkiksi maksetuiksi palkkalaisikseen.

Porvaristo repi perhesuhteelta sen liikuttavan sentimentaalisen hunnun ja pelkisti sen puhtaaksi rahasuhteeksi. (Marx & Engels 1890/1998, 39.)

Reifikaatio voidaan siis nopeasti suomentaa esineellistymiseksi tai välineellistämiseksi. Toinen yhtä mahdollinen ja rinnakkainen käänös on tavaroituminen tai tavaramuotoistuminen. Kapitalismin yhteydessä voidaankin puhua myös ”tavara-reifikaatiosta” (commodity reification, ks. esim. Jameson 1992/2007, 12). Kapitalistinen tuotantotapa perustuu pääomaan, joka tuottaa ja uusintaa sosiaalista elämää tavaratuotannon kautta (Harvey 1990, 343). Kapitalismissa tavara ei siis ole vain paikallinen ilmiö, eikä sitä edes voida eristää esimerkiksi vain talouden piiriin kuuluvaksi. Sen sijaan se kehittyy yhteiskunnan ”universaalikategoriaksi”, jossa esimerkiksi työ ja aika tulevat objektiivisiksi, laskettaviksi ja vaihdettaviksi. (Lucács 1967/1971, 83–92.) Jameson (1992/2007, 13) muotoilee, ettei tavara ole tärkeä omassa laadullisessa erityisyydessään, vaan ainoastaan oman kuluttamisensa välineenä.

Monet edellä postmoderneiksi katsotut kehityskulut voidaan siis tulkita yleisemmin tyypillisiksi modernisaatiolle, jota marxilaisesta näkökulmasta katsottuna ei voida erottaa modernin kapitalismin kehityksestä. Tällaisia trendejä ovat varsinkin traditioiden rappeutuminen ja erojen korostaminen siinä mielessä, että mitä kokonaisemmaksi kapitalismi itsessään kehittyy, sitä syvemmälle inhimilliseen todellisuuteen sen ajama erottamisen ja erikoistumisen prosessi ulottuu. Marx ja Engels havainnoivat myös kapitalismin maailmanlaajuutta ja kansallisten talouksien häviötä jo *Kommunistisessa manifestissa*:

Maailmanmarkkinoita hyväkseen käyttäen porvaristo on muuttanut kaikkien maiden tuotannon ja kulutuksen yleismaailmalliseksi. Taantumuksellisten suureksi suruksi se poisti teollisuudelta kansallisen pohjan. Ikivanhat kansalliset teollisuudenalat tuhottiin ja niitä tuhotaan yhä joka päivä. [...] Sen [porvariston] tavarain halvat hinnat ovat raskas tykistö, jolla se ampuu maan tasalle kaikki kiinanmuurit ja pakottaa barbaarien pinttyneimmänkin muukalaisvihan antautumaan. (Marx & Engels 1890/1998, 40–41.)

Jameson (1991/2005, 35–36) katsoo, että erityisesti ”myöhäiskapitalismi” on monikansallista (multinational). Voisikin varmasti tulkita, että hänen työnsä puitteissa nationalismi voi postmodernissa maailmassa näyttäytyä korkeintaan jäänteenomaisessa¹¹ muodossa. On kuitenkin mahdollista Billigiä (1995) mukaillen

¹¹ Lainaan Raymond Williamsin fraasia tällä kertaa Williamsin itse käyttämässä merkityksessä. Williams (1977/1988, 139–145) jakaa kulttuuriset muodot vallitseviin, jäänteenomaisiin ja orastaviin. Myös Jameson (1991/2005, 6) itse viittaa tähän

ajatella, että monikansallisuudesta puhuminenkin on nationalistista, sillä kansat tai kansallisvaltiot katsotaan edelleen todellisuuden perusyksiköiksi, joiden välillä jotakin tapahtuu. Tähän taasen on syytä huomauttaa, että Jamesonin mallin mukaisessa luennassa nationalismi on historiallistettava paitsi kansallisvaltioiden kontekstiin kuuluvaksi, myös ja ennen kaikkea osaksi moderniteettia ja sen ”suurta kertomusta” sekä lopulta osaksi tuotantotapojen, erityisesti kapitalismin, historiaa. Näin ollen olisi tulkittava, että ”asioiden kansallinen järjestys” (Ruuska 2007, 44) on kapitalistisen reifikaatioprosessin vaatima järjestys, joka saattaa lopulta itse joutua reifikaation kohteeksi ja hajota entistä tehokkaampien ja pidemmälle rationalisoitujen järjestysten tieltä. Hall (1999, 62) huomauttaa, että kulutuskulttuuri on saanut aikaan ”kulttuurisen supermarketin”. Onkin syytä kysyä, onko nationalismi (tai ”kansallinen identiteetti”, kuten Hall asian ilmaisisi) vain yksi supermarketin tavara lukemattomien muiden joukossa.

Nationalismin historiallistamisen tarkoitus ei tässä yhteydessä välttämättä ole vain, kuten Hobsbawmilla, saavuttaa kriittinen etäisyys nationalismiin. Sen lisäksi historiallistamisen kautta olisi, kuten Jamesonilla, tarkoitus päästä kriittisen etäisyyden päähän postmodernismista. Ehkäpä myös omaa käsitevalintaani, tai oikeamminkin koko (marxilaista) ideologian käsitettä postmodernismin valtakaudella, voisikin parhaiten luonnehtia eräänlaiseksi väistöliikkeeksi, nimittäin pyrkimykseksi päästä mahdollisimman kauas tilanteesta, jossa foucault’lainen ”yritys ottaa askel sivuun” onnistuu liiankin hyvin ja koko toden ja epätoden ongelma lakkaa olemasta. Jameson (1991/2005, 264) kritisoikin diskurssianalyysia siitä, että se tekee käsitteistä autonomisia ja jättää ne ajelehtimaan omillaan todellisuudesta irrotettuna. Sen sijaan ideologian käsitteen tavoitteena on kunnioittaa käsitteiden ”semiautonomiaa” ja siitä seuraavaa monimutkaista suhdetta käsitteiden ja todellisuuden tai ideologian ja todellisuuden välillä (mt., 261). Käytännössä tämä problematiikka palautunee lopulta perustan ja päällysrakenteen dialektiikkaan, jonka postmodernismi pinnallisuudessaan kieltää. Taipumus ”syvyysmallien” hylkäämiseen ja referentin häivyttämiseen saattaakin tehdä diskurssin käsitteestä itsessään postmodernistisen tai jopa ”spektaakkelin filosofiaa”, mikäli situationistinen ilmaisu sallitaan.

jaotteluun.

Kriittisen etäisyyden ottaminen postmodernismiin voi kuitenkin osoittautua hankalaksi, sillä postmodernismia nimenomaan luonnehtii kriittisen etäisyyden katoaminen (Jameson 1991/2005, 48–49). Niin ikään Jameson (mt., ix) kirjoittaa, että hänen postmodernin käsitteensä on yritys ajatella nykyisyyttä historiallisesti aikana, joka on unohtanut, miten ylipäättään ajatellaan historiallisesti. Postmodernismi saattaaakin olla ongelma paitsi kansallisen historian konstruktiolle, myös koko historialle ja historialliselle ajattelulle. Jameson (mt., 18) väittää Debordin *Spektaakkelin yhteiskuntaan* viitaten, että menneisyydestä on tullut kuvakokoelma ja ”pölyisten spektaakkeliin sarja”. Kuitenkin juuri historian, tai tarkemmin määriteltynä tuotantotapojen historian, pitäisi olla tulkinnan ylittämätön horisontti, kuten Jameson (esim. 1981/2008, 68) on toistuvasti korostanut. Tutkielmani kannalta historian väitetty katoaminen on siis keskeinen tutkimusongelma, tai ainakin osaongelma, mutta samanaikaisesti myös vaikea teoreettinen ja metodinen pulma. Toinen yhtä hankala ja tähän liittyvä dilemma on ideologian väitetty katoaminen. Palaan näihin ongelmiin tuonnempana, sillä ne nousevat jatkuvasti esiin kohdeteoksen tulkinnan yhteydessä.

2.3. Kuvakirjantutkimus

Kristin Hallbergin määritelmän mukaan kuvakirja on kahden semioottisen järjestelmän, kuvan ja tekstin, muodostama *ikonoteksti* (ks. Happonen 2001, 101). Kuvakirja-analyysin lähtökohdaksi määritelmä merkitsee sitä, että sekä kuvat että teksti on otettava huomioon, eikä toista voi tarkastella ilman toista. Maria Nikolajeva ja Carole Scott (2001/2006, 8) toteavat, että Hallbergin määritelmä tiivistää olennaisimman, vaikka jättääkin huomiotta kuvan ja tekstin suhteen monet ja monimutkaiset muodot. Oma analyysini hyväksyy kuitenkin Hallbergin määritelmän ainakin eräänlaiseksi työmääritelmäksi. Saman tien otan lähtökohdaksi myös sen väitteen, että kohdeteksti on, Ulla Rhedinin (ks. Ylimartimo 2001, 81–82) luokittelua seuraten, ”aito” tai ”alkuperäinen” kuvakirja, jossa kuva ja teksti todella muodostavat erottamattoman kokonaisuuden ja edellyttävät toinen toisiaan, toisin kuin esimerkiksi ”kuvitetussa kirjassa”, jossa teksti voi periaatteessa toimia ilman kuvia. Esimerkiksi kuvan ja sanan suhteen muotoihin tai kuvakirjatyyppeihin ei ole mahdollista pysähtyä tässä yhteydessä. Muutenkin on myönnettävä, että oman työni suhde kuvakirjateorian

kenttään kokonaisuutena jää välttämättä melko ohueksi ja sovellettavien käsitteiden ja teorioiden valikoituminen epäsystemaattiseksi.

Kiinnitän tutkielmassani paljon huomiota kuviin ja niiden analyysiin, mutta nimenomaan kuvakirjantutkimusta varten kirjoitettu teoria ei ole ensisijainen viitekehys, jossa kuvaa on tarkoitus lähestyä. Oma analyysini on tässäkin sukua Jamesonille ja käsittelee hänen teoriassaan olennaisesti postmodernismiin liitettyjä teemoja, kuten pinnallisuutta, tilallisuutta ja valokuvauksellisuutta. Lisäksi se joutuu valitsemaansa tietä seuratessaan lopulta operoimaan väitteillä hyperreaalisesta tai spektakulaarisesta yhteiskunnassa, jossa kuvasta on tullut tavaroitumisen ja pääoman kasautumisen viimeisin ja lopullinen muoto (Debord 1967/2005, ks. Jameson 1991/2005, esim. 18). Tarkoitukseni ei silti lähtökohtaisesti ole liuottaa kuvakirjan käsitettä tasalaatuisen, postmodernistiseen kuvaliemeen väittämällä, että kuvakirjan kuvat ovat yksinomaan kuvia muiden samanlaisten joukossa. Tällöin koko ajatus kuvakirjasta analyysin kohteena menettäisi mielekkyytensä, sillä käsitteen kaikki erittelykyky katoaisi. Tästä näkökulmasta katsottuna jonkinlaista kuvakirjateoriaa sovelletaan jo tutkielmani otsikossa ja sitä tarvitaan välttämättä analyysin kohteen määrittämisessä ja koossapitämisessä.

Tutkielmani kannalta kiinnostava on ajatus postmodernistisesta kuvakirjasta, jota on teoretisoitu jonkin verran. Lawrence R. Sipe ja Caroline E. McGuire (ks. Sipe & Pantaleo 2008, 3) ovat listanneet postmodernin kuvakirjan piirteitä, joihin kuuluvat esimerkiksi populaarin ja ”korkean” kulttuurin rajan hämärtäminen, genresekoitukset, tekijän, kertojan ja lukijan roolien problematisointi, kirjallisten traditioiden ja konventioiden kyseenalaistaminen, intertekstuaalisuus, monimerkityksisyys, avoimet loppuratkaisut, leikillisuus, metafiktio ja teoksen tekstuaalisen luonteen alleviivaaminen. Tämän luettelon perusteella *Tatun ja Patun Suomi* on monessa suhteessa postmodernistinen kuvakirja, ja kommentoinkin työssäni monia mainittuja piirteitä, erityisesti tekijän ja lukijan (kuten myös henkilöhahmojen) rooleja, leikillisyyttä, tekstuaalisuutta, intertekstuaalisuutta ja intermediaalisuutta sekä metafiktiota. Sovellan myös Bette Goldstonen (2008) ajatuksia tilasta postmodernistisessä kuvakirjassa.

Kuvakirjantutkimuksessa paljon käytetyt narratologiset ja strukturalistiset mallit, esimerkiksi Maria Nikolajevan ja Carole Scottin systematisoimat kuvakirjan

rakennuspalikat (Nikolajeva 1998), palapelinpalaset (Nikolajeva 2000) ja toimintaperiaatteet (Nikolajeva & Scott 2001/2006), eivät periaatteessa sovellu yhteen oman näkökulmani kanssa. Löytämistäni postmodernistisesta kuvakirjasta kirjoitetuista analyyseistä ei myöskään, ainakaan aivan sellaisenaan, ole paljonkaan hyötyä tutkielmalleni, sillä ne näyttävät tulkitsevan postmodernismia etupäässä ”vain” ilmaisullisena ja tyyllisenä tehokeinona. Mielestäni postmodernismia ei, ainakaan tämän tutkielman puitteissa, voida ymmärtää kokoelmaksi tyylikeinoja, jotka auttavat kertomaan jostakin tai ilmaisemaan jotakin jotenkin paremmin ja täydellisemmin (vrt. Jameson 1991/2005, 45–46). Omasta näkökulmastani ei myöskään tunnu mielekkäältä pyrkiä todistamaan sitä, että kuvakirjalla on kaikki edellytykset vastata täydellisesti postmodernismin vaatimuksiin, kuten esimerkiksi Nikolajeva (2008) ehkä yrittää tehdä artikkelissaan ”Play and Playfulness in Postmodern Picturebooks”. Niin ikään on syytä varoa sellaista, mainittujen todistamispyrkimysten mahdollisesti implikoimaa, olettamusta tai johtopäätöstä, että kuvakirja olisi – esimerkiksi ”intermediaalisuudestaan” johtuen – jotenkin luonnostaan tai sinänsä postmodernistinen.

Irtisanoutuminen kuvakirjatutkimuksen traditiosta ei kuitenkaan itsestään selvästi johtaisi mihinkään uuteen ja innovatiiviseen. Sen sijaan uskon, että joillekin kuvakirjaa ja postmodernistista kuvakirjaa käsitteleville teoreettisille malleille löytyy tärkeä paikka myös omassa työssäni. Edellä esitetyn kritiikin ei varsinaisesti olekaan tarkoitus tehdä kohdettaan käyttökelvottomaksi, vaan pikemminkin käyttökelpoiseksi. Silloin, kun viitataan strukturalistisiksi ja formalistisiksi määrittyviin malleihin, kehittelen omaa tulkintaani seuraten Jamesonin strategiaa, jossa niiden ajatellaan paljastavan pikemminkin ideologisia ja historiallisia rajanvetoja kuin objektiivisia, ylihistoriallisia kategorioita.

Jameson korostaa, ettei marxilaisessa tulkinnassa voiteta mitään, jos esimerkiksi formalistiset, semioottiset, narratologiset ja psykoanalyttiset traditiot unohdetaan. Sen sijaan hän pyrkii integroimaan nämä näkökulmat omaan tulkinnalliseen projektiinsa, yleensä lisäämällä niihin uuden muuttujan, historian. Tämän ”metakommentaariksi” (”metacommentary”) kutsumaansa metodiin nojautuen hän onnistuu hyödyntämään esimerkiksi A.J. Greimasin ”semioottista suorakulmiota”. (Ks. Jameson 1981/2009, x, xii–xiii, 31–33.) Samaan tapaan strukturalistiset

kuvakirjamallit saattavat omassa tutkielmassani olla metodologisesti hyvinkin hyödyllisiä. Tähän periaatteeseen vedoten sovellan työssäni varsinkin Perry Nodelmanin (1996) ajatusta lastenkirjallisuudelle ominaisesta kotona/poissa/kotona -juonesta. Yleisesti on ehkä vielä hyvä todeta, ettei marxismi varsinaisesti vastusta sen enempää strukturalismia kuin formalismiakaan. Pikemminkin marxismi on formalismia, joka tosin, toisin kuin formalismi yleensä, pyrkii löytämään tekstistä moninaisia, ristiriitaisia ja epäjatkuvia muodollisia prosesseja, jotka itsessään kantavat ideologisia merkityksiä (Jameson 1981/2009, 84). Edelleen ainakin niin kutsuttu althusserilainen marxismi voidaan määritellä strukturalismiksi, tosin sellaiseksi, joka lopulta hyväksyy vain yhden struktuurin, tuotantorakenteen, olemassaolon (mt., 21).

2.4. Tutkielmani rakenne ja dispositio

Tutkielmani kolmannessa luvussa analysoin tapoja, joilla kohdeteos asettaa nationalismin puhetapoja kyseenalaiseksi ja tekee niitä näkyviksi esimerkiksi parodian keinoin. Kyseessä on eräänlainen koeluenta siitä, miten postmoderni kuvakirja (Sipen ja McGuiren tarkoittamassa mielessä) tässä tapauksessa kohtelee nationalismia (diskurssina). Muutaman esimerkin avulla perustelen ja pohjustan niitä teemoja, jotka nostetaan esiin myöhemmissä luvuissa. Erityisesti pyrin selittämään sen, miksi katson parhaaksi liittää postmodernismin ja nationalismin problematiikkaan välittävän kategorian, joka voi marxismia soveltavassa tutkielmassani viime kädessä olla vain tuotantotapa (markkinatalous, kapitalismi).

Luvuissa 4–7 pyrin toteuttamaan mainitun historiallistavan operaation soveltamalla Jamesonin postmodernismiteoriaa useammasta toisiaan täydentävästä näkökulmasta. Nostan esiin sellaisia teemoja, joita analysoimalla postmodernismin ja nationalismin monitasoisia suhteita saadaan näkyviin. Neljännessä ja viidennessä luvussa tutkin, miten *Tatun ja Patun Suomi* kuvaa kansallista historiaa ja kansallista tilaa sekä pohdin, millaisia postmodernistisia piirteitä tähän kuvaukseen sisältyy. Kuudennessa luvussa tarkastelen kohdeteokseni suhdetta mediaan, erityisesti televisioon. Tämän analyysin tarkoituksena on myös täydentää aiemmissä luvuissa tehtyjä analyyseja kiinnittämällä huomiota sekä ajan että tilan medioitumiseen. Luvuissa 4–6 nostan jatkuvasti esiin (myöhäis)kapitalismin historiallisen logiikan, fragmentoitumisen, reifikaation ja tavaroitumisen. Seitsemännessä luvussa lienee mahdollista keskittyä tavaramuotoon itseensä ja siihen, miten se suhtautuu *Tatun ja Patun Suomen*

nationalistiseen sisältöön. Tuolloin on toivoakseni myös mielekästä hahmotella ideologiakriittinen luenta kohdeteoksestani.

Tutkielmani on itseään uudelleen kirjoittava, sillä tietyt teemat, esimerkiksi ”näkyvyys”, ”intertekstuaalisuus” ja ”itsetietoisuus” nousevat eri luvuissa esiin hieman eri näkökulmista ja eri tasoilla. Kuten edellä huomautin, teen runsaasti havaintoja kohdeteokseni pintatasosta, esimerkiksi nationalististen symbolien siteeraamisesta eri yhteyksissä. Vähitellen yritän kuitenkin myös osoittaa kohdeteokseni muodon ideologisuuden ulottamalla ideologia-analyysin sen rakenteisiin. Jamesonin esimerkin mukaisen marxilaisen tekstianalyysin täytyy soveltaa tällaista metodologista syvyysmallia ja osoittaa, miten pintatason ristiriidat eivät pidemmälle viedyllä analyysillä niinkään ratkea, vaan pikemminkin kertautuvat uusina ristiriitoina.¹²

¹² Ristiriita (contradiction) on marxilaisessa analyysissä keskeinen kategoria (Jameson 1981/2009, esim. 79–81). Esimerkiksi postmodernismiteoria, joka muun muassa esittää suurten kertomusten katoamisen narratiivisessa muodossa, on Jamesonin mukaan aina sisäisesti ristiriitaista. Itsensä kanssa ristiriitainen on myös pääoma, jonka on aina esitettävä itsensä jossakin itselleen vieraassa (”must include the foreign body of alien content”). (Jameson 1991/2005, xi–xii.) Käytännössä määrällisen ja yleisen vaihtoarvon on ilmaistava itsensä käyttöarvossa, joka päinvastoin on laadullinen ja erityinen (Marx 1890/1974, 45–50). Täysin uusi kulttuuri voisi Jamesonin (1991/2005, xii) mukaan syntyä vain kollektiivisesta taistelusta, jonka päämääränä on luoda uusi yhteiskunnallinen järjestelmä (”a truly new culture could only emerge through the collective struggle to create a new social system”). Nykyisen ympäristökeskustelun suosima esimerkki kapitalismin sisältämästä ristiriidasta on pääoman rajattomien kasvupyrkimysten asettuminen vastakkain rajallisen ekosysteemin kanssa.

3. Nationalismin näkyväksi tekeminen: parodia, paradoksi ja politiikka

Kuten monikko Pasi Saukkosen ja Jussi Pakkasvirran (2005) toimittaman *Nationalismit*-teoksen nimessä antaa ymmärtää, ei ole varmasti ole olemassa vain yhtä nationalismia, sillä se saa erilaisia muotoja erilaisissa konteksteissa. Stuart Hall (1999, 52–54) muistuttaa siitä, ettei itsensä yhtenäisenä esittävä kansallinen identiteetti pysty, eikä ole koskaan pystynyt, lakkauttamaan kulttuurisia eroja tai kokonaan ohittamaan muita identiteetin muodostamisen tapoja. Billig (1995, 64, 87) huomauttaa toisaalta, että sekä nationalismien välillä että niiden sisällä vallitsee yleensä konsensus siitä, että ”kansa” ja ”kansakunta” lähtökohtaisesti ovat relevantteja käsitteitä, vaikka niiden sisällöistä ja määritelmistä kiistaa olisikin. Lienee kuitenkin selvää, ettei ainakaan mikään tietty yksittäinen nationalismi ole milloinkaan ollut täysin ristiriidaton ideologinen järjestelmä. Sisäinen koherenssi on kaikille nationalismeille mahdoton saavuttaa jo pelkästään siitä syystä, että nationalismi itsessään on paradoksaalisesti multinationalistinen hanke, kuten Billig (1995, esim. 83) toteaa. Modernissa maailmassa, johon nationalismi erottamattomasti kuuluu, kansat eivät talouden kansainvälistyessä voi olla aidosti itseriittoisia ja riippumattomia toisista kansoista¹³, mutta ne eivät myöskään voi olla ideologisesti omavaraisia, sillä nationalismin tuottamisen strategiat ovat eri kansallisvaltioissa hyvin samankaltaisia. Esimerkiksi kansallislaulu ja lippu ovat universaaleja merkkejä erityisyydestä (Billig 1995, 86). Niin ikään näyttää selvältä, ettei ratkaisemattomien luokkaristiriitojen (ks. s. 10) pohjalta lopulta voida rakentaa ristiriidatonta ideologiaa. Lisäksi pysyvyyteen ja jatkuvuuteen vetoavankin ideologian itsensä säilyttäminen pysyvänä ja jatkuvana on mahdotonta. Dynaamisessa ja erilaisiin spekulaatioihin perustuvassa kapitalistisessa tuotantotavassa arvojärjestelmiä ja uskomuksia ei voida mekaanisesti uusintaa (Harvey 1990, 345).

Kuitenkin voisi olettaa, että postmodernismin myötä erilaisten nationalismien mahdollisuudet *esittää* itsensä muuttumattomina, autenttisina ja itsestään selvinä vähenisivät. Linda Hutcheonin (1989, 2) mukaan postmodernismin päämääränä on näyttää, että monet luonnollisina pitämämme asiat ovatkin itse asiassa kulttuurisesti

¹³ Ks. Marx & Engels 1890/1998, 40–41, sitaatti edellä luvussa 2.2.

tuotettuja. Nationalismi on, kuten moderni nationalismiteoria osoittaa, juuri tällainen luonnollistettu järjestelmä (ks. luku 2.1.). Hutcheon (1989, 93) toteaa myös, että postmodernismissä keskeistä on parodia, joka voidaan määritellä ironiseksi siteeraamiseksi. Parodian määrittelyssään hän (mt. 95) viittaa erityisesti postmodernistisen representaation ja historian suhteeseen: postmodernistinen parodia on menneisyyden uusintapainos tai uudelleenluenta¹⁴, joka samanaikaisesti vahvistaa ja purkaa menneisyysrepresentaatioihin sisältyviä valta-asetelmia. Omissa analyyseissaan Hutcheon katsoo parodian keinoiksi esimerkiksi aiempien kertomusten elementtien siirtämisen uusiin paikkoihin ("transporting"), niiden korvaamisen toisilla ("replacing"), päivittämisen nykyaikaan sopiviksi ("updating") sekä uuteen muotoon koodaamisen ("transcoding"), yleisemmin siis fiktiivisen ja historiallisen sekoittamisen toisiinsa ("mixing of the fictive and the historical"). Lisäksi hän kiinnittää huomiota intertekstuaalisuuteen ja erilaisiin metafiktiivisiin ratkaisuihin. (Mt. 114–115.)

Tämä luvun tarkoituksena on selvittää, miten Hutcheonin parodian käsite soveltuu kohdeteoksen tarkastelun avuksi. Lisäksi sovellan joitakin Sipe ja McGuiren (ks. Sipe & Pantaleo 2008, 3) esittämiä huomioita postmodernista kuvakirjasta. Yritän siis lukea kohdeteosta, tai pikemminkin siitä esimerkeiksi valitsemiani kohtia, nationalistisen puhutavan ja sen konventioiden parodiana sekä analysoida tapoja, joilla luonnollistettua ja banaalia nationalistista merkityksellistämisapparaattia tehdään näkyväksi. Pohdin myös jonkin verran sitä, mitä seurauksia tällä näkyväksi tekemisellä voi olla. Nationalismin luonne keksittynä konstruktionahan on periaatteessa tullut todennetuksi jo modernissa nationalismiteoriassa (ks. s. 5). Onko nationalismin postmodernistinen dekonstruktio siis saavutus vain siinä mielessä kuin olisi minkä tahansa tieteellisen tutkimustuloksen popularisoiminen? Tai onko postmodernismi korvannut nationalismin projektin nationalismin purkamisen projektilla, mutta joka tapauksessa säilyttänyt jonkinlaisen projektin? Tähän liittyen

¹⁴ Hutcheonin muotoilu ("a kind of contesting revision or rereading of the past", Hutcheon 1989, 95) sekä hänen analyysiesimerkkinsä viittaavat siihen, että postmodernistisen parodian kohteena ovat ennemminkin aiemmat menneisyysrepresentaatiot kuin menneisyys itse. Hutcheonin postmodernistinen parodia voitaisiin mielestäni määritellä parodiaksi, joka ottaa siis kantaa menneisyysrepresentaation ongelmaan, mutta ei välttämättä menneisyyteen sinänsä.

on tarkasteltava erityisesti sitä, voidaanko nationalismin näkyväksi tekemistä pitää ”politiikkana”.

3.1. Väärinliputtaminen – parodinen nationalismi

Tatun ja Patun Suomen ehkä ilmeisimmät nationalististen konventioiden parodiat liittyvät keskeisimpien kansallisten symbolien tavalla tai toisella virheelliseen siteeraamiseen. Kaikkien Tatu ja Patu -kirjojen alussa mainitaan, että veljekset ovat ”kotoisin Outolasta, jossa asiat tehdään eri tavalla kuin meillä” ja tästä syystä he ”käyttäytyvät välillä vähän kummallisesti” (*TjPS*, 1). *Tatun ja Patun Suomessa* päähenkilöt eivät selvästikään aina tiedä, miten kansallisia symboleita tulisi käyttää, joten ne päätyvät jatkuvasti uusiin, yllättäviin konteksteihin. Esimerkiksi ”Suomi-uutistensa” säätiedotuksessa he naulaavat seinälle Suomen kartan sijasta vahingossa Suomen lipun, jonka päälle on kiinnitetty pilviä, aurinkoja, tuulen suuntaa kuvaavia nuolia sekä muita sääkartasta tuttuja symboleja (mt., 32; ks. liite 4).

Michael Billigille lippu on erityisen tärkeä kansallinen symboli, jonka merkitystä kuvaa hyvin se, että hän luonnehtii arkipäivän nationalismia toistuvasti nimenomaan ”lipunheilutukseksi” tai ”liputtamiseksi” (”flagging”, Billig 1995, esim. 93). Liputtaminen voi Billigin analyysissä olla myös metaforista, joten sillä ei välttämättä ole mitään tekemistä varsinaisen lipun kanssa: kansakuntaa liputetaan esimerkiksi kehystämällä uutiset toistuvasti nimenomaan kansallisten kontekstien mukaisesti (mt. 111–114). Billig kiinnittää kuitenkin erityistä huomiota kansalaisten arkisessa, fyysisessä ympäristössä toistuviin konkreettisiin lippuihin, jotka hän jakaa kahteen ryhmään sen mukaan, miten niihin suhtaudutaan. Lippua voidaan heiluttaa ja sille voidaan tehdä kunniaa aktiivisesti ja tietoisesti (”waved and saluted flag”). Toisaalta monet liput ohitetaan välinpitämättömästi, sillä ne kuuluvat ympäristöön niin olennaisesti, ettei niitä aina edes tietoisesti huomata (”unwaved and unsaluted flag”). Esimerkiksi ranskalaiset ohittavat leipäkääreeseen painetun tricolorin ilman minkäänlaisia seremonioita. Billigin mukaan liki huomaamattomilla lipuilla on suuri merkitys banaalille nationalismille, sillä ne iskostavat kansallisuuden, kansakunnan ja kansallisvaltion päivittäin osaksi arkipäivää. (Billig 1995, 40–41.)

Tatun ja Patun harjoittama liputtaminen ei sovi Billigin malliin, sillä vaikka lippu on selvästi näkyvässä, jopa huomion keskipisteessä, siihen reagoidaan täysin ”väärin”.

Meteorologi ”Patu-Pekka Routa” ei selvästikään tajua olevansa tekemisissä kansallisen symbolin kanssa. Hän ei osoita lipulle sen arvon mukaista kunnioitusta eli seisoo ryhdikkäästi ja katse suunnattuna ylöspäin sitä kohti. Hän ei myöskään ohita sitä tottuneesti ja puolihuolimattomasti. Hän kyllä huomaa lipun, muttei tunnista sitä sellaiseksi. Sen sijaan hän osoittaa sitä suurpiirteisesti kepillään ja pitää television meteorologin tavoin katseensa suunnattuna kohti kuulijoitaan. Hän seisoo lipun edessä hieman velton näköisenä ja ennustaa: ”Lännestä saapuu lumisadealue, joka ylittää tämän ison joen tiistaihin mennessä. Lumisilla alueilla paistaa tänään aurinko.” (TjPS, 32.) Patu siis olettaa Suomen muodostuvan leveästä joesta (toisensa leikkaavat siniset raidat) ja suurista lumen peitossa olevista alueista (lipun valkoiset osat).

Tatu ja Patu saavat aikaan eräänlaisen Suomen lipun parodian, sillä he irrottavat symbolin tavallisista käyttökonteksteistaan ja siteeraavat sitä uudessa, yllättävässä yhteydessä. Lipun asema itseoikeutettuna kansallisena symbolina kyseenalaistuu, sillä Patu ei tunnista sitä suomalaisuuden erityiseksi merkiksi, *Suomen* lipuksi, muttei myöskään nationalistisen maailmanjärjestyksen yleiseksi merkiksi, kansalliseksi symboliksi tai *lipuksi* ylipäätään. Sen sijaan hän pyrkii tulkitsemaan sitä kirjaimellisesti: Hänelle lippu ei ole Suomen symboli, vaan pikemminkin sen mimeettinen kuva. Suomen luontoa symboloivat värit merkitsevät hänelle kirjaimellisesti vettä ja lunta. Uskontoon viittaavaan ristiin hän ei ota minkäänlaista kantaa. Samantapaisen paikaltaansiirtämisen joutuu kokemaan myös *Maamme*-laulu, kun ”Patu-Antero Massakenttä” raportoi jäähallista: ”Hiljennymme nyt kuuntelemaan Frederikin säveltämää Muumi-laulua” (mt. 30). Erityisesti *Maamme*-laulun tapauksessa näkyy selvästi postmodernismille ja postmodernille kuvakirjalle ominainen ”korkean” ja ”matalan” kulttuurin sekoittaminen (ks. Pantaleo & Sipe 2008, 3): Frederik ja lastenkulttuuria edustavat muumit ilmestyvät haastamaan kanonisoidun kansallislaulun.

Tatun ja Patun seikkailu Suomessa tuntuu olevan jatkuvaa siteeraamista, sillä kaikki teoksen tasot laajemmista kerrontaratkaisuista kuvituksen yksityiskohtiin ja tekstin sanavalintoihin kantavat erilaisia alluusioita. Tarkkasilmäinen lukija löytää sääkartalle sijoitettavien pilvien ja aurinkojen seasta *Pikku Kakkosen* logon (TjPS, 32; ks. liite 4) tai huomaa väkijoukossa kulkevan naisen kassissa tekstin ”gallei lumbui” (mt., 33), joka saattaa viitata *Tuntemattoman sotilaan* Hietasen fraasin ”rätei ja lumpui”.

Kokonaisuudessaan teoksen voi lukea esimerkiksi turisteille tarkoitettun kuvateoksen tai matkaoppaan muotoa vasten. Takakannessaan teos vertautuu selvästi kyseisen genren edustajiin väittäessään olevansa ”Kaikkien aikojen hulvattomin Suomi-kirja”. Samassa yhteydessä hehkutetaan: ”Älä tyydy puisevampiin esityksiin! Lue ja hämmästy!” *Tatun ja Patun Suomi* viittaa heti etukannessaan myös Suomea ja sen kansaa kuvaavan kirjallisuuden klassikkoon, Zacharias Topeliuksen *Maamme kirjaan*. Lisäksi Suomen kuvaukseen ja kuvakirjamuotoon sekoitetaan esimerkiksi mainonnan (mt., 22–23), sarjakuvan (mt., 14, 24 ja 36), television ruokaohjelman (mt., 6), tv- uutisten (mt., 29–32), poliittisten iskulauseiden (mt., 33–35) ja perinteisten joululaulujen (mp.) formaatteja ja puhetapoja. Nationalismin pyhimmätkin symbolit ja rituaalit näyttävät usein olevan varsin tasa-arvoisessa asemassa muun materiaalin kanssa ja ne saattavat menettää asemansa sulautuessaan postmodernistiseen peliin. Kyse voi siis olla eräänlaisesta kansallisen kaanonin purkautumisesta (”decanonization”), johon Sylvia Pantaleo ja Lawrence R. Sipe (2008, 2) postmodernismin yhteydessä viittaavat.

”Suomi-uutisten” (*TjPS*, 29–32) tapauksessa ei kuitenkaan ole kyse vain nationalismin purkamisesta, vaan sen näkyväksi tekemisestä. Nationalistinen puhetapa on läsnä myös ”oikeissa” uutisissa siinä määrin, että oikeastaan kaikki suomalaisen median uutislähettykset ovat ”Suomi-uutisia”. Jokapäiväinen kotimainen sää tiedotus on niin ikään hyvin Suomi-keskeinen: henkilölle, joka haluaisi tietää esimerkiksi Japanin sään, se on suunnilleen yhtä informatiivinen kuin sääkartan tilalle ripustettu lippu. Billigin (1995, 111–114) teoriassa uutiset ovatkin yksi keskeinen banaalin nationalismin lähde.¹⁵

Tatun ja Patun uutisissa suomalaisille kovin tutut ja tärkeät matkapuhelimet ovat ”pieniä muovirasioita, joilla voi siirtää puhetta ilman halki” (*TjPS*, 30). Myös

¹⁵ Billigin (1995) uutisanalyysien inspiroima tapa kiinnittää huomiota puhtaasti käytännöllisiltä vaikuttaviin seikkoihin (esimerkiksi siihen, että suomalaisille suunnatuissa sääennusteissa raportoidaan ensisijaisesti Suomen säästä) on tehokas tapa paikantaa kaikkein tervejärkisimmiltä ja neutraaleimmilta vaikuttavia nationalistisia implikaatioita ja rajanvetoja. Toisaalta strategia saattaa olla myös ongelmallinen, mikäli se alkaa etualaistaa kritiikin kohteiksi sellaisia banaalin nationalismin ilmentymiä, jotka myös ideologikritiikin itsensä kannalta ovat banaaleja tai triviaaleja. Esimerkiksi se, että Japanin sää jää useimmissa suomalaisissa sää tiedotuksissa vaille huomiota, ei ehkä ole esimerkki koko yhteiskunnallisen järjestyksen kannalta olennaisesta valtakamppailusta (ks. s. 10).

jääkiekkoa kuvataan varsin vieraannuttavasti¹⁶: ”Sisukkaat Leijonat ovat koko illan luistelleet mustan muovinpalan perässä ja tökkineet sitä kepeillä ympäriinsä. Ja vielä paremmin kuin muut! Suomi on voittanut!” (Mp.) Oikeastaan ”Suomi-uutiset” sisältävät pääasiassa sellaista tietoa, jossa ei keskimääräisen suomalaisen uutistenkatsojan näkökulmasta olisi mitään varsinaisesti uutta. Ne eivät uutisoi yksittäisiä tapahtumia, vaan ovat sitä vastoin kokoelma kotimaisiin uutisiin implisiittisesti sisältyviä itsestäänselvyyksiä: Suomessa valmistetaan risteilijöitä, suomalaiset lapset käyvät koulua, Suomen talvi on pimeä, mutta kesä on valoisa ja niin edelleen. (Mt., 29–32.) Niiden uutisarvo piilee oikeastaan vain siinä, että ne on esitetty eksplisiittisessä muodossa. Esittämällä lähes näkymättömäksi muuttuneen nationalistisen tiedon uutena tietona ”Suomi-uutiset” tekevät banaalin nationalismin (uudelleen) näkyväksi.

Tavallisissa suomalaisissa uutisissa Suomi oletetaan ensisijaiseksi kontekstiksi, jossa tapahtumat esitetään. Jos uutisissa kerrotaan esimerkiksi, että nuoret ovat aiempaa kiinnostuneempia politiikasta, että hallitus kokoontuu keskustelemaan työllisyydestä ja että lääkärit uhkaavat lakolla, katsojat tietävät olettaa, että tarkoitetaan *suomalaisia* nuoria, *Suomen* hallitusta, *Suomen* työllisyyttä ja *Suomessa* toimivia lääkäreitä. Jos puhutaan vain pääministeristä, tarkoitetaan *Suomen* pääministeriä, kun taas muiden maiden johtajat määritellään erikseen kansalaisuutensa perusteella, esimerkiksi *Ruotsin* pääministeri tai *Yhdysvaltain* presidentti. Lisäksi Suomi voidaan uutisissa ja muuallakin korvata muilla ilmaisuilla ilman, että ymmärtäminen mitenkään vaikeutuu: voidaan sanoa esimerkiksi: ”ja sitten kotimaahan”, ”maamme hallitus

¹⁶ ”Vieraannuttamisen” käsite yhdistyy erityisesti venäläiseen formalismiin, jonka edustajat näkivät sen kirjallisuuden kielen keinona vastustaa arkipäiväistä havaintojen automatisoitumista ja eräänlaista ”banalisoitumista”. Viktor Sklovski (2001, 34) määritteli vieraannuttamisen taiteen keskeiseksi tavoitteeksi jo vuonna 1917: ”Jotta elämäntunne palaisi ja jotta asiat jälleen koettaisiin, jotta kivi tehtäisiin kiviseksi, on olemassa se, mitä kutsutaan taiteeksi. Taide pyrkii antamaan kokemuksen asiasta nähtynä, ei vain todettuna; taiteen keino on *vieraannuttamisen* ja *vaikeutetun muodon* keino [...]” (Sklovski 2001, 34.) Kyse ei siis ole sinänsä postmodernistisesta pyrkimyksestä. ”Postmodernistiseen vieraannuttamiseen”, jos sellaisesta voidaan puhua, liittyy minusta esimerkiksi nationalismin konventioiden näkyväksi tekemiseen: representaatio tehdään representaatioksi pikemminkin kuin kivi kiveksi. Jameson (1991/2005, 121) väittää jopa, että vieraannuttamiseen perustuva estetiikka, jonka korostamisen hän katsoo luonnehtivan kaikkea modernistista taideteoriaa, on postmodernismissä merkityksetön (”meaningless”).

kokoontuu” tai ”viestijoukkueemme saavutti menestystä”. (Vrt. Billig 1995, 114–119.)

Sen sijaan Tatum ja Patun uutisten Suomi-keskeisyys perustellaan sillä, että kyseessä ovat nimenomaan ”Suomi-uutiset”. ”Oikeiden” uutisten otsikkohan on yleensä vain ”Uutiset”, mutta kukaan ei silti ihmettele sitä, että kotimaan asiat katsotaan ulkomaan asioita tärkeämmiksi. Lisäksi Tatu ja Patu muistuttavat jatkuvasti siitä, että puhutaan juuri Suomesta eikä esimerkiksi jostakin toisesta maasta:

Uusimman tutkimuksen mukaan *Suomi* tunnetaan maailmalla monista huipputuotteista. *Suomalaiset* yritykset valmistavat puusta ohutta valkoista liuskaa, jolle voi vaikkapa piirtää. [...] *Suomi*-uutisten saaman tiedon mukaan 7–16 -vuotiaat *suomalaiset* istuvat päivittäin monta tuntia isoissa rakennuksissa. [...] Seuraavaksi erikoisreportterimme selvittelee, mitä *suomalaiset* tekevät kesäisin. [...] *Suomen* talvi on pitkä ja pimeä, mutta kesällä valoa riittää [...].” (*TjPS*, 30–31, kursivoinnit minun.)

Tässä kohtaa Tatum ja Patun käyttämäksi parodian keinoksi voitaisiin nimetä liioittelu tai nationalistisen sanaston ylisiteeraaminen: nationalismin tapa vedota jatkuvasti kansaan tai vastaaviin käsitteisiin tehdään näkyväksi jankuttamalla ”Suomea” ja ”suomalaisuutta” yhteen. Tatu ja Patu tuntuvat tuottavan tällaista ylikyllästettyä nationalistista diskurssia lähinnä siksi, että he itse eivät ole suomalaisen nationalismin sisäpuolella vaan ulkopuolella. Heille nationalistinen puhetapa ei ole banaali itsestäänselvyys.

3.2. ”Uskokaa jo Tatu ja Patu!” – Korjaako nationalismi itsensä?

Jos Pantaleon ja Sipe (ks. Sipe & Pantaleo 2008, 3) luettelemat tunnusmerkit tekevät postmodernistisen kuvakirjan, *Tatum ja Patun Suomi* on taatusti sellainen. Siitä ei ole mitenkään vaikea löytää eksplisiittistä intertekstuaalisuutta, vakiintuneiden konventioiden itsetietoista muuntelemista, parodiaa, leikillisyyttä ja genresekoituksia. Kuten edellisessä alaluvussa totesin, teos viittaa itsetietoisesti aiempiin Suomikirjoihin, kehittää yllättäviä liputuskäytäntöjä, parodioi lipun ja kansallislaulun kaltaisia kansallisia symboleja, leikkii foneettisesti samankaltaisilla sanoilla ja soveltaa kekseliäästi erilaisia mediaformaatteja. Eri kysymys on, riittääkö näiden ja monien muiden postmodernin kuvakirjan piirteiden läsnäolo todella nationalismin hajottamiseen. Hutcheon varmasti vastaisi, että ei riitä. Tämä johtuu siitä, että postmodernismi kaivaa jatkuvasti maata omien jalkojensa alta ja on yhtä aikaa sekä

vahvistamassa että purkamassa luonnollistettuja rakenteita (Hutcheon 1989, 1–2). Hutcheonin mukaan tämä on postmodernismin välttämätön paradoksi, sillä se kyseenalaistaa totaaliset rakenteet, muttei voi tuhota niitä. Kyseenalaistaminen on myös väistämättä riippuvaista kritisoiduista rakenteista. (Hutcheon 1988, 41–42.) Postmodernismilla ei siis tästä näkökulmasta katsottuna ole – eikä voi olla – keinoja nationalismiin lopulliseen kumoamiseen.

Näyttää tosiaankin selvältä, ettei nationalismiin parodiaa voi olla ilman nationalismia. Kohdeteos perustuu väistämättä sille ajatukselle, että on olemassa jokin Suomi, joka voidaan jotenkin rajata esimerkiksi kuvakirjan aiheeksi. Lisäksi oletetaan, että on olemassa Suomen kansa, jota voidaan jollakin tavalla kuvata. Nationalistinen tieto on edelleen olemassa, käyttökelpoista ja niin ikään jossain määrin välttämätöntä kohdeteoksen ymmärtämisen kannalta, vaikkakin postmodernistinen ”näkyväksi tekeminen” saattaa esittää sen vähemmän banaalina. Esimerkiksi ”Suomi-uutisten” säätiedotus voidaan edelleen tunnistaa kotimaan säätiedotukseksi. Ainakin jos nationalismi on kansakunnan kategoriaan ja kansan käsitteeseen viittaamista, *Tatun ja Patun Suomi* on nimeään myöten ilmeisen nationalistinen, vaikka se toisaalta on ilmeisen postmodernistinen.

”Suomi-uutiset” on kaikkia todellisia uutisiakin nationalistisempi siinä mielessä, että ne sisältävät lähes yksinomaan nationalistisen tiedon kovan ytimen toistoa. Lisäksi ne muistuttavat Suomesta ja suomalaisuudesta niin usein, että tulee taatusti varmistetuksi, ettei niiden määrittelemä konteksti unohdu hetkeksikään. Onkin periaatteessa täysin mahdollista tulkita, että nationalistisessa kulttuurissa selviytymisen kannalta olennaista banaalia tietoa levittävien ”Suomi-uutisten” tarkoitus on nationalistisen puhettavan uusintaminen ja sen opettaminen. Tässä mielessä *Tatun ja Patun Suomi* muistuttaa *Tatun ja Patun outoja aakkosia* (2009), jota tutkimalla on täysin mahdollista oppia kirjaimet, vaikka teos itsessään onkin parodia perinteisestä aapisesta: Aapiskukon tilalla esimerkiksi seikkailee Aapiskökkö.

Nationalistista puhetapaa varjelee peruuttamattomalta dekonstruktiolta myös se, etteivät Tatu ja Patu toista sitä ainoastaan toisin, vaan aivan ilmiselvästi väärin. Tämä tehdään hyvin selväksi esimerkiksi ”Tatu joulupukiksi” -jakson kohdalla. Jokaiseen kuvaan on lisätty ”virallisen tarkkailijan huomautus” eli leima, joka korjaa Tatun ja Patun tekemät virheet. Vaalikampanjassaan Tatu kailottaa esimerkiksi: ”Arkihuolesi

kaikki heitä, sillä minä valitsen satoja tonttuja eduskuntaan hoitamaan Suomen asioita”. Tähän on leimattu: ”Joulupukki ei valitse ketään eduskuntaan. Suomen kansa valitsee kansanedustajat vaaleilla joka neljäs vuosi.” (*TjPS*, 34; ks. liite 5.) Kun kampanja vain jatkuu, leima toteaa lopulta: ”Uskokaa jo Tatu ja Patu, joulupukkia ei valita vaaleilla! On vain yksi ainoa oikea joulupukki!” (Mt., 35) Myös Patun selostus Frederikin säveltämästä Muumi-laulusta korjataan, sillä se ei mene täydestä ”Suomi-uutisten” katsojiin:

”Kiitos Patu-Antero. Runsaan katsojapalautteen vuoksi korjaus edelliseen. Jäähallissa ei soi Muumi-laulu, vaan Fredrik Paciuksen säveltämä ja J.L. Runebergin sanoittama Maamme-laulu.” (Mt., 30.)

Katsojapalautetta tulee myös sääkartan tilalla riippuvasta Suomen lipusta (mt., 32). Katsojapalautteen voi tulkita olevan vastaus lukijoiden oletettuihin reaktioihin, sillä teos selvästi odottaa lukijoiden tunnistavan konventiot ja huomaavan virheet. Lisäksi *Tatun ja Patun Suomen* kuvitus esittelee myös Suomen lipun ”oikeaa” käyttöä: sitä heilutetaan jääkiekko-ottelussa (mt., 30) ja käytetään joulukuusen koristenauhassa (mt., 33). Lisäksi sen värit toistuvat ”Suomi-uutisten” (mt., 29–32) studiossa ja Virtasten olohuoneessa (mt., 41).

Myös kohdeteokseni anonyymi kertoja pyrkii hillitsemään Tatun ja Patun aiheuttamaa kaaosta nationalistisessa diskurssissa aivan kuin hän ei täysin luottaisi siihen, että heidän postmodernistinen ”politiikkansa” määritelmällisesti kumoaisi itsensä. Kertoja esimerkiksi osoittelee Tatun ja Patun virheitä tähän tapaan: ”Tatu ja Patu *luulevat*, että joulupukki valitaan vaaleilla” (mt., 33, kursivointi minun). Hän myös valitsee ilmaisuja, jotka implikoivat veljesten toiminnan olevan tavalla tai toisella sopimatonta tai ainakin hiukan turhan äänekkästä ja yli-innostunutta: hän esimerkiksi kertoo, että päähenkilöt ”kailottavat” ja ”hehkuttavat” (mt., 15) sekä ”toitottavat” (mt., 33). Tässä kohtaa on myös hyvä tuoda lyhyesti esiin se, että silloin tällöin kohdeteoksessa esiintyvä kertoja tuntuu olevan suomalaisen nationalismin asiantuntija ja jatkuvasti täysin selvillä nationalismin ”oikeista” konventioista. Sen sijaan Tatun ja Patun tietoisuuden taso vaihtelee hämmentävällä tavalla: ”Tatun ja Patun niksipurkissa” (mt., 6) heillä esimerkiksi on selvä käsitys siitä, minkä mallinen on Suomen kartta, mutta siitä huolimatta he myöhemmin korvaavat sen lipulla ilman että näyttävät tajuavan virhettä. Palaan tähän tietämisen ja tietämättömyyden ongelmaan vielä tarkemmin tuonnempana.

3.3. Postmodernistinen näkyvyyden politiikka – onko sitä?

Suomi-utisten nationalismi tuntuu siis olevan jotakin muuta kuin banaalia. Suomi-diskurssin itseään alleviivaava toisto tai tapa, jolla Tatu ja Patu Suomen lippua kohtelevat, ei selity banaalin nationalismin käsitteillä. Billigin teorian pohjalta on käsittääkseni mahdollista määritellä ainakin kolme mahdollista syytä nationalismin ei-banaaliudelle: Kyseessä voi ensinnäkin olla banaalin nationalismin vastakohta, ”kuuma” nationalismi (”hot nationalism”), joka yleensä liitetään yhteiskunnallisiin murrosaikoihin, ja jota esiintyy ennen muuta erilaisissa ääriliikkeissä (Billig 1995, 44). Toinen vaihtoehto on niin kutsutun isänmaallisuuskortin pelaaminen (”playing the patriotic card”), jonkin poliittisen päämäärän edesauttaminen isänmaallisiin arvoihin vetoamalla, mikä on yleensä ominaista erityisesti oikeistopopulismille (mt., 99–103). Kolmas mahdollisuus voisi olla kansallinen festivaali, jossa banaali nationalismi muuttuu hetkeksi vähemmän banaaliksi (mt., 45).

Tatun ja Patun Suomea ei mielestäni voi palauttaa mihinkään edellisistä kolmesta vaihtoehdosta. Valtavan suosion saavuttaneen teoksen selittäminen kytköksillä johonkin ääriryhmään tai populistiseen oikeistoon tuntuu triviaalilta ja epäuskottavalta. Myöskään teksti itse ei rohkaise tällaisen rinnastuksen tekemiseen. Kansallisena festivaalina *Tatun ja Patun Suomi* voisi olla pikemminkin kaiken ylösalaisin kääntävä, ylhäisen alentava ja alhaisen ylentävä parodinen karnevaali, jossa tosin pyritään väärän kuninkaan sijasta valitsemaan väärä joulupukki¹⁷. Tässä luvussa esitettyjen huomioiden pohjalta on mielestäni oikeutettua asettaa hypoteettinen neljäs vaihtoehto ja ehdottaa, että nationalismin näyttäminen ei-banaalina on *Tatun ja Patun Suomessa* ennen muuta postmoderni ele, joka ei ainakaan täysin palaudu nationalismin perinteisiin ideologisiin malleihin.

Hutcheon on uskoakseni täysin oikeassa väittäessään, että postmodernismi ”denaturalisoi” banaaleja ja itsestään selviä merkitysjärjestelmiä ja tekee niitä näkyviksi. Niin ikään *Tatun ja Patun Suomessa* näkyy selvästi Hutcheonin mainitsema postmodernismin sisäinen ristiriitaisuus: se siteeraa nationalismia parodisesti, itsetietoisesti ja ironisesti, mutta on silti itsekkin tavallaan nationalistinen. Analyysin lopputulema on lopulta postmodernismin itsensä tavoin paradoksaalinen:

¹⁷ Karnevalismista ks. Bahtin 1965/2002.

postmodernismi voi näyttää meille luonnollistettujen rakenteiden keinotekoisuuden, muttei pysty mitenkään muuten vaikuttamaan niihin. Vaikuttaa siltä, että postmodernismi pysäyttää maailman paikoilleen ja tekee siitä täydellisen näkyvän tai jopa täydellisen läpinäkyvän. Nationalismin määrittelemisen puhetavaksi tuntuu tulevan vastaan Hutcheonin parodiateoriaa, sillä sen pohjalta on mielestäni helppo tehdä samankaltainen paradoksaalinen loppupäätelmä. Mikäli nationalismi määritellään vetoamiseksi kansaan tai vastaaviin kategorioihin (ks. Ruuska 2007, 45), voisi olettaa, että mitä enemmän kyseisiin kategorioihin vedotaan, sitä nationalistisemmaksi diskurssi tulee. Periaatteessa nationalismin diskursiivisen määritelmän nojalla ei ole helppo tehdä eroa nationalismin parodian ja nationalismin välille, sillä nationalismin käsitteiden ja merkkien käyttö on yhteistä molemmille.

Analyysin ei mielestäni pidä tyytyä toteamaan, että nationalismi on denaturalisoitu, tullut tietoiseksi itsestään tai tehty näkyväksi. Mikäli postmodernismi määritelmällisesti tekee näkyväksi ideologioita, ei näkyväksi tehdyn ideologian näkyvyyden havaitseminen itse asiassa vaadi juuri minkäänlaista analyysia. Sen sijaan on selvitettävä tarkemmin, millä ehdoilla ja millä keinoilla näkyväksi tekeminen tapahtuu. Jatkossa pyrin osoittamaan, miten postmodernismi pyrkii tekemään esimerkiksi kansallisen ajan ja tilan ideoista sisältöä omille rakenteilleen – jos nyt ylipäätään rakenteista voidaan tässä yhteydessä puhua. Teoksessaan *Politics of Postmodernism* (1989) Hutcheon tarkastelee tapoja, joilla postmodernismi on ”poliittinen” kannanotto. Sen sijaan marxilaisesta näkökulmasta tuntuu välttämättömältä kysyä, millä tavalla se on ideologia. Lisäksi on kuitenkin kiinnitettävä huomiota siihen, mitä politiikka ja ideologia voivat postmodernismissä tarkoittaa.

Postmodernismi saattaa hyvinkin olla ristiriitainen itsensä kanssa, mutta tämän seikan nimeäminen, ellei suorastaan idealisoiminen, ”postmodernismin politiikaksi” saattaa olla liioiteltua tai ainakin ennen aikaista. Hutcheonin ”postmodernismin politiikalta” näyttää ensinnäkin puuttuvan projekti, jonka päämäärät voitaisiin löytää retoriikan ulkopuolelta. Kyse on oikeastaan antipolitiikasta, joka on jo määritelmänsä puolesta kyvytön ja haluton muuttamaan sosiaalista todellisuutta tai ylipäätään olemaan missään tekemisissä sen kanssa. Sen sijaan pääasiallinen tavoite on tuottaa jatkuvasti uusia representaatioita, joiden aiheena ovat yleensä representaatiot itse. Lopulta

ainoaksi lopputulokseksi voidaan rekisteröidä toisiaan kannibalisoivien representaatioiden määrällinen lisääntyminen¹⁸. Modernille, ja ainakin marxilaiselle, nationalismiteorialle nationalismin purkaminen on varmasti ollut projekti, jonka poliittisia, vallankumouksellisia ja utopistisia ”suureen kertomukseen” viittaavia implikaatioita postmodernismi ei kuitenkaan voi välittää eteenpäin. Postmodernismi ei myöskään pysty demokratisoimaan nationalismiteorian esittämää nationalismikritiikkiä rekuperoimatta sitä. Marxilainen tulkinta postmodernismista johtaakin lopulta ehdottamaan, että nationalismin postmodernistinen purkaminen on käytännössä yhtä kuin reifikaation lävistämä tavaroitunut nationalismiteoria¹⁹.

Lienee myös kyseenalaista, onko nationalismin itsensä mahdollista välttää sama tavaroituminen, tekstualisoituminen ja referentin katoaminen. Kun postmodernismi tulkitaan myöhäiskapitalismin kontekstissa, ”näkyväksi tekeminen” ei enää välttämättä näyttäytyäkään vain poliittisena tekona, saati poliittisena projektina. Sen sijaan siitä tulee pitkälle edenneen reifikaation oire. Tässä luvussa esitetty analyysi ei ole toistaiseksi paljastanut mekanismeja, joka mielestäni on erittäin olennainen *Tatun ja Patun Suomen* ”nationalismille” kaiken kaikkiaan: Esimerkiksi *Tatun ja Patun Suomen* ”Suomi- uutisten” suhde banaaliin nationalismiin tuntuu muuttuvan etäännyttävämmäksi sitä mukaa, kun nationalistisen käsitteistön ja kansallisten symbolien frekvenssi kasvaa. Sama vaikutus on ”Suomi- uutisten” liioitellun banaaleilla ja itsestään selvillä aihevalinnoilla. On siis myös mahdollista väittää, että mitä avoimemmin ja tiheämmin nationalismi toistaa omaa symbolijärjestelmäänsä, sitä vähemmän se on nationalismia. *Tatun ja Patun Suomen* vieraannuttava tai jopa nationalismista *vieraantunut* puhetapa tekee helpommaksi käsitellä nationalismia ulkopuolelta, jotenkin itsestä erillisenä ja selkeärajaiseksi kohteeksi objektivoituna. Lopulta tämä saattaa tehdä mahdolliseksi nationalismin pohdiskelun jähmettyneenä kuvana.

¹⁸ Määrällisten kategorioiden ekspansio laadullisten kustannuksella on marxilaisen teorian mukaan kapitalismille luonteenomainen tendenssi, joka johtuu tavaramuodon universalisoitumisesta. Debord (1967/2005, §38) esimerkiksi väittää, että speaktaakkeli voi kehittyä ainoastaan määrällisesti. Kapitalismin logiikka ei kuitenkaan ole niinkään yhdistävä kuin erottava, joten tässä kehityksessä on oikeastaan kyse erottamisen, fragmentoitumisen ja työnjaon universalisoitumisesta.

¹⁹ Samalla tavalla kielellisen käänteen jälkeinen diskurssianalyysi saattaa olla marxilaista ideologiakritiikkiä ilman referenttiä (vrt. Jameson 1991/2005, 264).

”Suomi-uutiset” vaikuttavatkin paradoksaalisesti myös siltä, että niiden tarkoitus on raportoida materiaalisia tosiasioita nationalistisen merkityksellistämisperinteen ohitse: aivan kuin niinkin viattomilta tuntuvat ilmaisut kuin paperi, jääkiekko ja koulu kantaisivat postmodernistisesta näkökulmasta sietämätöntä ”totuuden” illuusiota eli nationalistista ”merkitystä”. Näin ollen paperin täytyy olla ohutta valkoista liuskaa, jääkiekon musta muovinpala ja koulun iso rakennus. *Tatun ja Patun Suomen* Suomi-kuvan outous tuntuu monesti johtuvan juuri tällaisista materialisoivista pyrkimyksistä: ”Suomi-uutiset” yrittävät tyhjentää käsitteet kansallisista merkityksistään esittämällä ne ei-kansallisesta, jonkinlaista ironista objektiivisuutta tavoittelevasta näkökulmasta. Samaan linjaan sopii Patun yritys tulkita Suomen lippua kirjaimellisesti, vain kuvana vailla kansallista symboliarvoa, kuten myös ”Tatun ja Patun niksipurkki”, jossa (*TjPS*, 6) veljekset paljastavat, että nationalistisen ideologian isänmaa on itse asiassa nimenomaan maata (kalliota, moreenia, hiekkaa ja savea) ”sopivan muotoisessa” astiassa.

Jotta tutkimuskysymykseeni saataisiin perusteltuja vastauksia, on postmodernismin paradoksia eriteltävä tarkemmin. Käytännössä tämä on mahdollista vain historiallistamalla se. On esimerkiksi kysyttävä, mistä nationalistisen puhettavan jatkuva väärintoistaminen on peräisin ja ovatko Tatun ja Patun virheet mielivaltaisia. Erityisen hyödyllistä on uskoakseni selvittää, löytyykö kohdeteoksesta merkkejä ajan ja tilan käsitteiden historiallisesta muutoksesta. Myös näkyvyyttä ja läpinäkyvyyttä täytyy analysoida huolellisemmin. Joka tapauksessa lienee viisainta aloittaa pysähtymällä Hutcheonin ja Jamesonin suureen erimielisyyksien aiheuttajaan ja yhteen nationalistisen ideologian tärkeimmistä rakennuspalikoista, nimittäin historiaan itseensä. Tämän tutkielman aihepiirin ollessa kyseessä on lähtökohtana ainakin aluksi niin kutsuttu kansallinen historia tai, Hallia (1999, 48) mukailen, kansakunnan kertomus.

4. Kansallinen historia ja ikuinen nykyhetki

Jamesonin mukaan postmodernismi muuttaa menneisyyden valtavaksi kuvakokoelmaksi, valokuvalliseksi simulacrumiksi ja joukoksi pölyisiä speaktaakkeleita. Samaan aikaan, kun historia referenttinä on katoamassa, leimaa postmodernia kulttuuria miltei libidinaalinen historismi ja kaikkiruokainen esteettinen kannibalismi, joka periaatteettomasti sekoittaa historian palasia uusiksi kokonaisuuksiksi. (Jameson 2005, 18–19.) Linda Hutcheon puolestaan on vastustanut väitettä historian katoamisesta ja menneisyyden muuttumisesta speaktaakkeliksi. Hän vakuuttaa, ettei postmodernistinen representaatio menneisyydestä suinkaan ole epähistoriallinen ja pastissinomainen, kuten Jameson ajattelee, vaan pikemminkin ironinen ja parodinen. (Hutcheon 1989, 93–94.)

Tässä luvussa tarkastelen *Tatun ja Patun Suomen* suhdetta kansalliseen historiaan ja historiaan yleensä. Aluksi sovellan Hutcheonin ajatuksia historiasta ja postmodernismista sekä pohdin menneisyyden esittämistä postmodernistisen kuvakirjateorian esimerkin mukaisesti eräänlaisena leikkinä. Toisessa alaluvussa katson historiaa täysin toisesta näkökulmasta ja yritän saada otteen marxilaisista historian lopun ja historian tuotteistamisen visioista soveltamalla Guy Debordin speaktaakkeliteoriaa.

4.1. ”Leikimme Suomen esihistoriaa” – kansallinen historia leikkinä

Linda Hutcheon (1988; 1989) pohtii postmodernismia käsittelevissä teoksissaan erityisen paljon postmodernismin suhdetta historiaan ja historiankirjoitukseen. Tästä syystä hänen ajatuksiaan postmodernistisesta parodiasta on erityisen houkuttelevaa soveltaa *Tatun ja Patun Suomen* historiaa käsittelevien osien analysointiin. Kansallinen historia on totalisoiva kertomus menneisyydestä, ja se tukee nationalismiin kuuluvia jatkuvuuden ja alkuperäisyyden ideoita. Hutcheon (1989, 62) muistuttaa kuitenkin, että menneisyyteen heijastettu narratiivinen muoto on ihmisen oma luomus, eikä suinkaan menneisyyden ominaisuus. Meillä ei myöskään voi olla suoraa pääsyä menneisyyteen tai historialliseen totuuteen ”sellaisenaan”, vaan ainoastaan erilaisten tekstien kautta (Hutcheon 1988, 24, 128–129; myös Jameson 1981/2009, 20). Onkin varsin kuvaavaa, että Tatu tavaa Suomen esihistoriaa suoraan

Suomen esihistoria -nimisestä kirjasta (*TjPS*, 11–12) sekä Topeliuksen *Maamme kirjasta* (mt., 13). Myös *Kalevalaan* viitataan tässä yhteydessä (mp.). Uudet representaatiot menneisyydestä ovat siis selvästi aikaisempien representaatioiden vaikutuksen alaisia (vrt. Hutcheon 1989, 93).

Kohdeteokseni ensimmäisillä sivuilla Tatu ja Patu esittävät tiedemiehiä ja heidät esitellään ”professori” Patuksi ja ”tohtori” Tatuksi (*TjPS*, 2). He ovat sonnustautuneet kravatteihin ja pikkutakkeihin, jotka heillä on yllään myös Suomen esihistoriaa selviteltäessä. He havainnollistavat menneisyyttä leluilla ja ilmoittavat aivan suoraan, että ”leikimme Suomen esihistoriaa” (mt., 11). Lisäksi heillä on professorin ja tohtorin asujensa päällä kurahousut ja kumisaappaat. Postmoderniin tyyliin he esittävät menneisyyttä, mutta heidän väistämätön erillisyytensä siitä on selvästi näkyvissä. Heidän historiansa ei ole suuri kansallinen kertomus, joka jatkuu katkeamattomana muinaisista ajoista nykypäivään, vaan nykyajassa konstruoitu leikki, johon akateemisen historiankirjoituksenkin vihjataan osallistuvan. Myös Suomen historiasta kertova kuvaelma ”Matka menneisyyteen” (mt., 15–21; ks. liite 3) on hyvin tietoinen omasta luonteestaan nimenomaan esityksenä. Se esitetään koulun näyttämöllä ja puitteet, kuten näyttämön verhot, ovat jatkuvasti näkyvillä. Ei myöskään jää epäselväksi, että tunnelmaa luodaan soittamalla nauhalta ”Porilaisten marssia” tai että Suomi-neidoksi pukeutuneen Tatun hiukset on saatu hulmuamaan omatekoisella tuulikoneella (mt., 15).

Historian merkitykset luodaan jälkikäteen. Itse asiassa koko ajatus *Suomen esihistoriasta* on modernin nationalismin tuotetta, sillä mitään Suomea ei esihistoriallisella ajalla ollut olemassa. *Tatun ja Patun Suomessa* nykyaika kolonisoii menneisyyttä varsin näkyvällä tavalla. Muinaissuomalaisten leiriin pystytetään legotalo, ja rautakautisella karjapihalla seikkailee kansainvälisen populaarikulttuurin edustaja Hämähäkkimies (*TjPS*, 12). Samaan sarjaan näyttää kuuluvan nykyajan suomalaislasten hiekkalaatikon reunalla seikkaileva Batman, joka kyyditsee lehmää lepakkoautoonsa kytketyssä peräkärryssä (mt., 37). Myös Suomen esihistorian kertomuksen loppu on räikeän anakronistinen: Tatu pitää *Maamme kirjan* perusteella esitelmää heimojen merkityksestä ja on sijoittanut maahan piirtämälleen kartalle saamelaiset, hämäläiset, savolaiset ynnä muut. Kuvan reunaan ilmestyy Patu, jolla on mukanaan Barbie- ja Ken-nuket. Hän julistaa: ”Ja sitten tulivat keniläiset ja

barbilaiset ja elivät elämänsä onnellisina loppuun saakka” (mt., 13). Historian kertomuksellista konstruktivisuutta alleviivataan varsin huomiota herättävästi siten, että historiaesityksen loppuun on lisätty perinteinen fiktiivisen sadun lopetusfraasi, joka sulkee tarinan draamallisen kaaren.

Nationalistiseen historiankirjoitukseen sisältyy ajatus siitä, että kansat jollakin tavalla pysyvät samoina ajan kuluessa. Benedict Andersonin kuviteltua yhteisöä ei kuvitella vain tilassa, vaan myös ajassa. Nationalisti ajattelee voivansa puhua kauan sitten kuolleiden ihmisten puolesta ja liittää heidän toimintansa osaksi kansallista kertomusta sillä oikeutuksella, että hän kuuluu samaan kansaan (vrt. Anderson 1983/2007, 278–280). *Tatun ja Patun Suomen* voi tulkita viittaavan ironisesti myös tällaisen jatkuvuuden esittämisen konventioon. Suomen esihistorian yhteydessä vertaillaan toisiinsa kivikauden suomalaista ja nykypäivän suomalaista esittäviä figuureja: ”Tiesitkö! Kivikauden suomalainen ja nykyinen suomalainen ovat aivan toistensa kaltaisia. He ovat yhtä pitkiä ja heidän aivonsa ovat samanlaiset.” (*TjPS*, 12.) Marjapöimuria kantava nykysuomalainen tuulipuvussaan ei kuitenkaan näytä ollenkaan samalta kuin turkiksiin pukeutunut suomalainen kivikautisine työkaluineen. Huomautukset pituudesta ja aivoista eivät ole kansallisen jatkuvuuden kannalta kovinkaan olennaisia, sillä kaikilla ihmislajin edustajilla on ollut samantapainen ruumiinrakenne ja samanlaiset aivot jo kymmeniä, ellei satoja tuhansia vuosia.

Suomen uudempaa historiaa esittelevässä ”Matka menneisyyteen” -kuvaelmassa esiintyjät (Tatu ja Patu sekä suomalainen Venla-tyttö) tekeytyvät eräänlaisessa roolileikissä historiallisiksi henkilöiksi ja alkavat näin kirjaimellisesti puhua menneisyyden ihmisten nimissä. Patu on esimerkiksi pukeutunut Mikko Juhonpojaksi, 1600-luvun suomalaiseksi. ”Hakkaa päälle!” hän huutaa ja jatkaa: ”Minä olen hakkapeliitta, rohkea suomalainen sotilas 1600-luvulta!” (*TjPS*, 17.) Hakkapeliitta ei kuitenkaan selvästikään ole ”oikea”. Hän ratsastaa keppihevosella ja hänet on irrotettu siitä sotaisasta kontekstista, jossa hakkapeliitat monesti esitetään. Hän näyttää myös olevan, toisin kuin ”oikeat” hakkapeliitat, jo tietoinen niistä merkityksistä, jotka historiankirjoitus hänelle monta sataa vuotta myöhemmin antaa. Hänen vieressään seisoo vaimo (Venla), joka vauva (Tatu) sylissään ja kyllästynyt ilme kasvoillaan huokaa: ”Älä nyt jaksu meuhkata, 30-vuotinen sota on jo ohi.” (Mt., 17.) Hakkapeliitta toimii samaan tapaan kuin nationalistinen ideologia, joka varsin

usein pitää meteliä kansakunnan kertomukseen kuuluvista jo historiaan jääneistä sodista.

Suomen historian leikkiminen sopii mainiosti yhteen edellä (ks. s.18) lueteltujen postmodernistisen kuvakirjan tunnusmerkkien kanssa. Tatum ja Patun postmodernismi ei kuitenkaan ole mitä tahansa leikkiä, vaan leikkiä, joka on tarkoitettu ulkopuolelta katsottavaksi, havainnoitavaksi ja tarkkailtavaksi. Historia ei myöskään ole vain jo mennyt, jo merkityksellistetty tai jo representoitu, vaan jo leikitty. Lukijaa ei niinkään kutsuta leikkimään Suomen historiaa itse kuin katsomaan, miten Tatu ja Patu leikkivät sitä. Myös leikin käsite itsessään on kuitenkin kiinnostava, jos otetaan käyttöön postmodernistisen kuvakirjan teoriasta puuttuva näkökulma ja ymmärretään leikki eräänlaisena työn kääntöpuolena. Ensinnäkin on kysyttävä ovatko Tatu ja Patu korvanneet suomalaisen nationalismiin sisältyvän työn arvostuksen ja ”protestanttisen etiikan”²⁰ postmodernistisella leikillä. Lisäksi voidaan esittää jatkokysymys koskien sitä, onko nationalistisen kansakunnan rakentaminen kovalla työllä siirretty syrjään työn vastaparin, vapaa-ajan, tieltä. Eli onko painopiste siirtynyt tuotannosta kulutukseen? Ainakin Suomen esihistorian leikkimisen voi mielestäni tulkita olevan yhteydessä kapitalistiseen kulutukseen ja kuluttajuuteen: vaikuttaa nimittäin siltä, että leikki on jo leikitty tavaratuotannossa, joka on vastuussa päähenkilöiden käytettävissä olevasta ihmis- ja eläinfiguurien, legopalikoiden ja pikkuautojen arsenaalista. Menneisyys on siis lähtökohtaisesti jo tavaroitunut ja jo tuotteistettu.

4.2. ”Vaikuttava kuvaelma Suomen historiasta” – kansallinen historia speaktaakkelinä

Marx (1890/1974, 45) puhuu ”valtavasta tavarajoukosta”, jollaisena kapitalististen yhteiskuntien koko ”varallisuus” ilmenee. Guy Debord (1967/2005, §1) muokkaa Marxin huomion uuteen muotoon ja väittää, että koko ”elämä” on

²⁰ Pertti Karkama (1994, 45) mainitsee, että protestanttinen moraali ja kapitalismin henki levisivät Suomeen 1800-luvun alussa. Hänen mukaansa ”suomalaisen valistuksen projektissa”, esimerkiksi Jaakko Jutenin tuotannossa, ”[s]uomalainen mies, sillä miehestähän pääasiassa on kysymys, on aina ensisijaisesti työmies [...]” (mt., 46). Snellmanilaiseen sivistysohjelmaan puolestaan kuului sivistyneistön ja kansan yhteinen tietoisuus ”työn arvorationaalisista, patrioottisista päämääristä” (mt., 59) ja yhteiskunnallisissa realismissa ”modernin yksilöllistymisen haasteet palautuvat työn problematiikkaan” (mt., 92).

myöhäiskapitalismissa alkanut näyttäytyä ”suunnattomana *spektaakkeli*en kasautumana” ja että ”[k]aikki aiemmin välittömästi eletty on etääntynyt representaatioksi”. Spektaakkeli-analyysin taustalla on marxilaisten käsitteiden, kuten tavararan, tavarafetismin, vieraantumisen ja työnjaon, ilmeisen tarkoituksellinen ylitulkinta. Päämääränä on luoda kuvaus kapitalismin viimeisimmästä, spektakulaarisesta vaiheesta, jossa tavararan logiikka leviää yhä laajemmalle ja vaihtoarvo käytännössä hävittää käyttöarvon (Debord 2005, §46). Samalla, kun spektaakkeli muuttaa todellisuuden tavaraksi, se muuttaa sen kuvaksi, ja väittäessään kaiken muuttuneen representaatioksi Debord todella näyttää tarkoittavan *kaikkea*. Koko talousjärjestelmä on muuttunut spektaakkeliksi – suureksi esitykseksi, jota ihmiset saattavat katsoa, mutta johon ei voi osallistua (ks. Pyhtilä 2005, 82–83). Talousjärjestelmästä on samalla tulossa koko järjestelmä, sillä talous uhkaa muuttaa maailman talouden maailmaksi (Debord 1967/2005, §40).

Voisi varmasti väittää, että *Tatun ja Patun Suomen* kuvitus asettaa lukijan pikemminkin katsojaksi kuin esimerkiksi kokijaksi. Kuvat ovat pääosin laajoja yleiskuvia, jotka yleensä sijoittavat katsojan kuvattujen tapahtumien yläpuolelle. Esimerkiksi Virtasten keittiötä lukija tarkastelee jostakin katonrajasta (*TjPS*, 43; ks. liite 6). Runsaat yksityiskohdat pitävät huolen siitä, että kuvissa on varsin paljon katsottavaa. Yhtä poikkeusta (mt., 10) lukuun ottamatta kuvat eivät näytä maailmaa henkilöhahmojen näkökulmasta. Tatu ja Patu katsovat usein kohti lukijaa sen näköisinä, että heidän on nimenomaan tarkoitus *näyttää* hänelle jotakin. Erityisen selvästi lukija asetetaan katsojan asemaan ”Matka menneisyyteen” -kuvaelman kohdalla, kun Tatu julistaa:

”Hyvät naiset ja herrat!” [...] ”Esitämme teille nyt vaikuttavan kuvaelman Suomen historiasta. Ahmikaa silmillänne menneiden aikojen näkymiä. Hämmästelkää historian siipien havinaa!” (Mt., 15; ks. liite 3.)

Tatun ja Patun kansallinen historia on spektaakkeli sekä kirjaimellisesti että jossakin määrin itsetietoisesti. Se on konkreettisesti esitys tai omien sanojensa mukaan kuvaelma, mikä korostaa sen muodostumista juuri toisiaan seuraavista, menneisyyttä representoivista kuvista. Historia on avoimella tavalla muutettu kuviksi, jotka on tarkoitettu kulutettaviksi (”ahmikaa silmillänne”) ja kontemplotaviksi (”hämmästelkää”). Kuvaelman pohjana on ilmiselvästi kanonisoitu kansallinen historia ja se esittää tapahtumia, joille on toistuvasti annettu kansallinen merkitys:

Lalli kohtaa piispa Henrikin, Hannes Kolehmainen voittaa olympiakultaa Tukholmassa vuonna 1912, Armi Kuusela valitaan Miss Universumiksi ja niin edelleen. Se ei kuitenkaan välttämättä ole speaktaakkeli ainoastaan muodollisesti, vaan myös sen sisällöstä voi helposti löytää spektakulaarisen representaation suosikkiaiheen, nimittäin speaktaakkelin itsensä.

Suomen historiaa esittävä speaktaakkeli sisältää lukuisia viitteitä speaktaakkelin omaan historiaan, monistamisen ja kuvaksi muuttumisen historiaan, jonka tärkeimmäksi käännekohtaksi voisi nimetä massakulttuurin kehityksen 1900-luvun alkupuoliskolta lähtien. Kuvaelman jokaiseen näytökseen kuuluu etualalla tapahtuva esitys, jossa Tatu, Patu ja Venla ovat pukeutuneet historiallisiksi henkilöiksi, sekä taustalla riippuva, vanhaa opetustaulua muistuttava suuri kuva, joka kertoo jotakin elämästä kyseisellä aikakaudella. Neljänteen näytökseen (”Itsenäinen Suomi 1917–”, *TjPS*, 19) on valittu kuva, joka esittää ”valokuvausta 1920-luvulla”: maalaisperhe on ryhmittynyt kotinsa pihalle kiertelevän valokuvaajan kuvattavaksi. Taustalla näkyvät auto ja tietä reunustava puhelinlinja, kuvan reunasta kurkistaa postinkantaja tuoreen sanomalehden kanssa. Etualalla eletään Tatun pitelemän *Elokuva-aitta* -lehden päiväyksestä päätellen jo vuotta 1937. Tuolloin kansainvälinen populaarikulttuuri, elokuva ja musiikki sekä niiden parissa vietetty urbaani vapaa-aika, ovat jo arkipäivää osalle väestöstä. Myös perinteinen maaseudun elämäntapaan kytkeytynyt perhe- ja sukupuolijärjestelmä on muuttumassa ja kaikkea valvoo nuoren keskusvaltion kansallinen byrokratia:

”Neiti ylioppilas, lähtisitkö kanssani jazzaamaan Terijoen kasinolle?” kysyy agronomi Kaisla. ”Ruokotonta menoa!” paheksuu nimismies Peltola. ”Pelaisivat mieluummin pesäpalloa!” (Mp.)

Vielä 1920-luvulla ihmiset näyttävät kameran edessä vakavilta, hämmentyneiltä tai vaivaantuneilta. He näyttävät suhtautuvan varovaisesti tekniseen laitteeseen, joka jähmettää heidän todellisuutensa valokuvaksi ja mahdollistaa sen, että se jatkaa kehystettynä ja kontekstistaan irrotettuna olemassaoloaan Virtasten perheen kirjahyllyssä (*TjPS*, 41) monta vuosikymmentä myöhemmin. Heidän tuijottaessaan kameraan vaatii postinkantaja sanomalehtineen huomiota kuvan toisessa laidassa. Sen sijaan 1930-luvulla lehti, tällä kertaa aikakausilehti, on päässyt jo kuvan keskelle. Vielä 1920-luvulla lähes huomaamattomana taustalla huristava auto on jo löytämässä paikkansa modernina statussymbolina, johon työnjaon seurauksena maaseudun

fyysisestä työstä erotettu agronomi Kaisla elokuvamaisen huolettomasti nojailee. Hänen autonsa ei tosin ole oikea auto, vaan pieni leluauto. (Mt., 19.)

Seuraavassa näytöksessä ”Armi Kuusela” (Patu) ja ”herra Lund” (Tatu) eivät kiinnitä erityisempää huomiota valokuvaajaan (Venla), jonka läsnäolo tuntuu niin luonnolliselta, ettei teksti edes mainitse häntä (mt., 20). Kuudennessa näytöksessä 1970-luvun ihmiset ovat jo täysin kotonaan kaupungissa levysoittimen, television, lehdistön ja lomaesitteiden seurassa. Heidän vaatteensa ja hiuksensa noudattelevat kansainvälistä muotia ja kodin irtaimisto on itsetehdyn sijaan teollisesti tuotettua. Tatun ja Venlan esittämät etualan hahmot – punkkari ja Dingo-fani – ovat nimeämättömiä, kaupallisen populaarikulttuurin tyylien kantajia. Patu puolestaan on mustassa puvussaan ja silmälaseissaan ilmiselvä Urho Kekkonen, jota oman aikamme speaktaakkeli on hyvää vauhtia muuttamassa omaksi kuvakseen. (Mt., 21.)

Suomalainen kansakunnan kertomus on eräänlainen ”maalta kaupunkiin” -kertomus ja samanaikaisesti ”luonnosta kulttuuriin” -kertomus²¹, jolle Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla* -trilogia on antanut yhdet mahdolliset ja melko yleisesti hyväksytyt alkusanat: ”Alussa olivat suo, kuokka – ja Jussi”²². Myös *Tatun ja Patun Suomi* kertoo modernisaatiotarinan, jossa savupirteissä asuvista maanviljelijöistä tulee kaupunkilaisia ja Ruotsin ja Novgorodin välisestä harvaanasutusta takamaasta kehittyä tietoyhteiskunta, jossa Linuxin salat ovat nähtävästi valjenneet jo koirillekin (ks. *TjPS*, 41 kuvitus). Sama kansallinen kertomus voidaan kuitenkin kirjoittaa uudelleen ylikansallisen speaktaakkelin leviämisen historiaksi. Debordin (1967/2005, §24) mukaan speaktaakkeli puhuu vain itsestään. Näin ollen se ei ehkä ole kovin

²¹ ”Maalta kaupunkiin” -kertomusta on tematisoitu runsaasti suomalaisessa kirjallisuudessa. Pertti Karkama (1994, 10) yleistää: ”Suomalainen kirjallisuus etsii kaiken kaikkiaan vastauksia niihin kysymyksiin, jotka syntyvät siirryttäessä esimodernista agraarisesta moderniin teollistuneeseen yhteiskuntaan.” Tämä teema saattaa olla läheisesti yhteydessä edellä mainittuun työn korostamiseen ja sen merkitysten pohdintaan. Arvid Järnefeltin teosten tarkastelun yhteydessä Karkama (mt., 92) toteaaakin, että modernisaatiossa oli maaseudun ihmisten kannalta olennaista juuri työn ”muodon ja sisällön” muuttuminen. Marxille (1890/1974, 168–169, ks. myös Karkama 1994, 26) työ on ihmisen ja luonnon välinen prosessi, joka historiallisesti saa erilaisia muotoja. Modernisaation edetessä tästä prosessista seuraa esimerkiksi, että agraariselle yhteisölle tärkeän käsityön merkitys pienenee ja ”[e]sineellinen ympäristö muuttuu vähitellen tavaroiden persoonattomaksi maailmaksi” (Karkama 1994, 93).

²² Väinö Linna 1959: *Täällä Pohjantähden alla I*. WSOY, Helsinki.

kiinnostunut kansallisesta historiasta, vaan pikemminkin omasta historiastaan, prosessista, jonka lopputuloksena ”tavara on miehittänyt yhteiskuntaelämän *totaalisesti*” (mt., §42). Kansallisesta historiasta se puhuu ainakin teoriassa vain siinä määrin kuin kansallinen historia on jo itsessään speaktaakkeli tai muutettavissa sellaiseksi.

Tatun ja Patun Suomen historiaspektaakkeli tematisoi speaktaakkelia yleensä ja speaktaakkelin leviämistä kansalliseen historiaan – tai, kuten Baudrillard (1992/1995, 40) muotoilee, ”siirtymää historiallisesta tilasta mainostilaan”. ”Ensimmäiset suomalaiset” ovat muuttuneet pieniksi muovileluiksi, joiden karjapihan kirjaimellisesti miehittää Hämähäkkimies (*TjPS*, 12). Patun järjestämiä anakronistisia interventioita parhaansa mukaan ja perinteiseen historiankirjoitukseen vedoten hillitsevä Tatu joutuu lopulta hyväksymään barbilaiset ja keniläiset Suomen heimojen joukkoon (mt. 13). ”Matka menneisyyteen” -kuvaelma dramatisoi uudelleen menneisyyden speaktaakkeleita: urheilukilpailuja ja missikisoja. Tavallisten ihmisten arki jatkuu taustalla kuvaksi muutettuna ja vailla omaa ääntä. Esimerkiksi viidennessä näytöksessä (1940–1950 -luvut) eivät puhu opetustaulussa arkiaskareissaan touhuavat suomalaiset, vaan ”herra Lundiksi” pukeutunut Tatu, joka kailottaa mikrofoniiin mediaspektaakkelin, mainosdiskurssin ja anglismien kolonisoimalla kansankielellä:

Tervetuloa takaisin Suomeen, Miss Universum Armi Kuusela! [...] Haluamme lahjoittaa teille tämän verrattoman jäädytyskaapin, make-up -tuotteita, nylonsukkia sekä kauneuspermanenttiaineita! (Mt., 20.)

Samalla tarina suosta, kuokasta ja Jussista on sirpaloitunut sekalaisiksi viitteiksi, joita lukija saa haeskella teoksesta kuin palapelin palasia: ”Matka menneisyyteen” -kuvaelman ensimmäisessä opetustaulussa (*TjPS*, 16) savupirtissä veistellään kuokan vartta, mutta ”Tatu joulupukiksi” -jakson kohdalla valmis, ehkä marketista ostettu kuokka on kääritty lahjapaperiin ja pakettikorttiin on kirjoitettu ”Jussille” (mt., 34). Samalla suomalaisessa kirjallisuudessa keskeinen torpparimotiivi (vrt. Karkama 1994, 49) tuntuu myös hajoavan. Siirtymä tuotannosta kulutukseen dramatisoituu selvästi ja ironisesti tässäkin: suomalaisen sisun ilmentymäksi esitetään perinteisesti peltojen kuokkiminen suohon, mutta kun ihmiset peltojen paketoimisen jälkeen hakevat ruokansa kaupasta ”suojapusseihin” pakattuna, on pelkkä maatalouden valmiin lopputuotteen, kivikovan jälkiuunileivän, pureskeleminenkin melkoinen urotyö (mt., 24). Itse käsityönä valmistettu kuokka on nähtävästi vaihtunut kapitalistisen

tavaratuotannon ”yhteiskunnalliseen hieroglyfiin” (Marx 1890/1974, 80), joka on yhtä vieras tekijälleen ja kuluttajalleen.

4.3. Historian poissaolo vai historian loppu?

Hutcheon myöntää, että postmodernismi on väistämättä kytköksissä kapitalismiin, sillä postmoderni taide tuotetaan kapitalistisen järjestelmän sisällä. Postmodernismin tuotteet eivät myöskään kiellä itseensä implisiittisesti sisältyvää kapitalistista tuotantotapaa. Hutcheon uskoo, että postmodernismi voi käyttää hyväkseen kuulumistaan kapitalistiseen järjestelmään ja kritisoida sitä sisältä päin. (Hutcheon 1989, 114.) Marxilaisesta perspektiivistä voisi kuitenkin väittää, että postmodernismin aiheuttama ”spatiaalinen kriisi” neutraloi ihmisten toiminta- ja taistelukyvyyn, jota ei hienostuneinkaan itserefleksiivisyys voi tuoda takaisin (vrt. Jameson 1991/2005, 54). Hutcheonin malli paradoksaalisesta, kaksisuuntaisesta parodiasta ja tietoisesta osallistumisesta konventioihin on tästä näkökulmasta katsottuna näennäiskriittinen, sillä speaktaakkelimainen yhteiskunta oli jo Debordille nimenomaan ja lähtökohtaisesti itsetietoinen järjestelmä, joka puhuu vain itsestään. Tässä mielessä postmodernismi on speaktaakkelin itsetyytyväistä monologia, jossa ei ole paikkaa muutokselle ja joka tuomitsee emansipaation myytiksi. (Vrt. Debord 1967/2005, §40; ks. myös Plant 1992, 114.) Myös Hutcheon tuntuu ottavan kapitalistisen järjestelmän enemmän tai vähemmän välttämättömänä tosiasiana. Modernismin ja postmodernismin kaupallistumisen ja tavaroitumisen yhteydessä hän esimerkiksi tyytyy toteamaan: ”Such is life in advanced capitalist culture” (Hutcheon 1989, 13).

Myös ”sota kokonaisuuksia vastaan” on näennäiskritiikkiä, sillä marxilaisessa ajattelussa maailma on kokonaisuus. Marxilaisuus tarvitsee metodologista totaliteetin käsitettä, jotta ilmiöitä voitaisiin suhteuttaa laajempiin konteksteihin, esimerkiksi tuotantotapojen historian ”peruskertomukseen”. Myöskään ideologikritiikki ei ole lopulta mahdollista ilman metodologista totaliteettia, sillä vain sitä vasten ideologiat voidaan osoittaa ideologioiksi. (Lukács 1971, 9–10; Jameson 1981/2009, 33–38; Vainikkala 1986, 215–217.) Totaliteettia ei voi palauttaa mihinkään yksittäiseen elementtiin, tasoon tai toimijaan, eikä esimerkiksi kulttuurituotteita voida kausaalisesti johtaa mistään taloudellisesta ”perustasta”. Sitä ei myöskään ole mahdollista representoida sellaisenaan, sillä se on ”poissaolevana syynä” läsnä vain

kokonaisuuden osien suhteissa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, ettei sitä olisi olemassa, tai että siitä ei olisi mahdollista saada tietoa. (Jameson 1981/2009, 20–21.)

Mikäli postmodernismi dekonstruoi metodologiset ”peruskertomukset”, se ei Jamesonille merkitse kriittistä etäisyyttä, vaan kriittisen etäisyyden lakkauttamista, historiantajun katoamista ja myös nykyhetken ymmärtämisen mahdottomuutta. Kaikki suhteuttamiskyky katoaa ja ihmiset alkavat elää ikuisessa nykyhetkessä. (Jameson 1991/2005, ks. esim. 48–49; ks. myös Hutcheon 1989, 114.) Se, mikä *Tatun ja Patun Suomessa* tapahtuu kansalliselle historialle, tapahtuu historialle yleensä. Siitä tulee speaktaakkelin rekvisiittavarasto, jossa kontekstinsa menettäneet menneen elämäntavan fragmentit keräävät pölyä. Nykyhetken ymmärtämiseltä putoaa pohja, merkitsijät alkavat ajelehtia vapaina kasautuen käsittämättömiksi kinoksiksi ja käyttöarvot muuttuvat antikvaarisiksi mysteereiksi.

Historian muuttuminen ”historismiksi” johtaa Jamesonin mukaan tilanteeseen, jossa subjektien suhteet historiaan katkeavat ja ”merkityksellistävä ketju” särkyä. Tällaisessa tilanteessa subjektin on vaikea kuvitella saavan aikaan mitään muuta kuin sattumanvaraisia ”fragmenttien kasoja”. (Jameson 1991/2005, 25–26.) Sekä Suomen historia että nykypäivä näyttäytyvätkin Tatulle ja Patulle kohdeteoksen alussa kirjaimellisesti kasoina fragmentteja: esineet potkukelkasta hernekeittopurkkiin ja mäntysuopapalasta lottokuponkiin on koottu samaan pinoon. Esineet on irrotettu konteksteistaan ja tavanomaisesta käyttötarkoituksestaan kuin jonkin kauan sitten kadonneen sivilisaation jälkeensä jättämä sattumanvarainen arkeologinen jäämistö, jonka perusteella ”tohtori Tatu” ja ”professori Patu” yrittävät turhaan luoda menneen maailman ”tieteellisen” rekonstruktion. Erheellisesti he tulkitseva viilin pakkaselta suojaavaksi voiteeksi ja kanteleet lumikengiksi. (*TjPS*, 4–5.) Heidän ”erikoisraportissaan” suomalaiset ”merkkihenkilöt” esitellään heidän hukkaamiensa tavaroiden kautta. Kansallinen historiankirjoitus muuttuu suureksi fragmenttijahdiksi, johon lukija voi halutessaan osallistua etsimällä kuvituksen sekaan piilotettuja esineitä, esimerkiksi Aleksis Kiven kynää ja Paavo Nurmen juoksukenkää. (Mt., 25–28.)

Tatu ja Patu eivät yleensä tuota nationalismiin parodioita tarkoituksellisesti, päinvastoin. Esimerkiksi ripustaessaan Suomen kartan tilalle Suomen lipun heillä ei selvästikään ole aavistustakaan siitä, että he toimivat banaalin nationalismiin

näkökulmasta virheellisesti. Heidän hölmöilynsä tutuimpienkin nationalististen käytäntöjen kanssa ei useimmiten näytä johtuvan siitä, että he olisivat niistä kriittisen etäisyyden päässä, vaan siitä, että heidän suhteensa nationalistiseen perinteeseen on katkennut tai alunperinkin olematon. Heillä ei ole mitään syvempää, ymmärtävää suhdetta parodiansa kohteeseen. Sen sijaan he ilmestyvät valtavaan nationalistiseen merkitysvarastoon ulkopuolelta ja pyrkivät sitten järjestämään sitä parhaaksi katsomallaan tavalla.

Suomen historian tapauksessa heillä sen sijaan näyttää olevan jonkinlainen käsitys siitä, miten muoviset muinaissuomalaiset ja ”Matka menneisyyteen” -kuvaelman näyttelijät on järjestettävä, mikäli halutaan saada aikaan uskottava kansallinen historia. He kykenevät tietokirjallisuuteen nojautuen sijoittamaan tapahtumat oikeaan kronologiseen järjestykseen ja myös tietoisesti poikkeamaan tästä kronologiasta. On silti mahdollista, kuten edellä, kysyä, onko Suomen historian speaktaakkelissa tärkeämpää Suomen historia vai itse speaktaakkeli. Voisi myös kysyä, onko muovisen mammutin suhde todelliseen historiaan mitenkään autenttisempi kuin leikkiauton.

Olenaisinta on kuitenkin mielestäni se, että Tatulta ja Patulta näyttää puuttuvan toimiva, käytännöllinen ja tarkoituksenmukainen suhde kansallisen historian kertomukseen, kuten myös historiaan ylipäätään. Tästä seuraa, ettei heillä ole edellytyksiä myöskään itseään ympäröivän nykyhetken hahmottamiseen. Tatulla ja Patulla ei näytä olevan kykyä jäsentää seikkailuaan Suomessa käytännöllistä tietoa tuottavaksi kertomukseksi, sillä he ovat teoksen loppusivuilla lähestulkoon yhtä tietämättömiä suomalaisesta elämäntavasta kuin alussakin. He istuvat saunanlauteilla ja toteavat: ”Maassa maan tavalla.” Patulla on kuitenkin jalassaan sukset ja Tatulla päässään Lucian kynttiläkruunu. Pefletteinä käytetään liukureita ja löylyvesi on laitettu Aalto-maljakkoon. Puutelineeseen on pinottu vanhanmallisia kännyköitä, joita joskus kuulee kutsuttavan haloiksi. (*TjPS*, 44–45.) Teoksen alussa Tatu ja Patu kuvittelevat, että kiukaalle pitää heittää kahvia (mt., 2), eikä heidän Suomi-tietoutensa juurikaan ole tästä kehittynyt.

Tässä mielessä heihin näyttäisi soveltuvan Jamesonin (1991/2005, 54) diagnoosi postmodernin subjektin ”spatiaalisesta hämmennyksestä”. Niin ikään myös Jamesonin pastissin (mt., 16–17) käsitteen käyttö heidän toimintansa kuvaamisessa näyttää tästä näkökulmasta perustellulta: he tuottavat löytämästään nationalistisesta materiaalista,

konventioista, kielestä ja symboleista, uusia sattumanvaraisilta näyttäviä kokonaisuuksia, koska heillä ei ole edellytyksiä mihinkään muuhun. Parodia vaatisi parodian kohteen syvempää ymmärtämistä ja tietoinen erillisyys historiasta puolestaan edellyttäisi jonkinlaista historiallista tietoisuutta. Modernistiselle nostalgialle tyypillinen tuskainen tietoisuus siitä, että kadonneeseen menneisyyteen voidaan palata vain esteettisin keinoin, on pyyhkiytynyt pois postmodernismissa (Jameson 1991/2005, 19). Uudessa tilanteessa esteettiset keinot ovat ottaneet menneisyyden paikan ja ne on hyväksytty menneisyyden tilalle. Jamesonin sanoin ”esteettisten tyylien historia syrjäyttää ’todellisen’ historian”²³ ja menneisyys referenttinä korvautuu ”menneisydellisyyden” (”pastness”) vaikutelmalla, joka luodaan tyyllisten konnotaatioiden kautta (mt., 19–20). Modernismikin oli siis täysin tietoinen siitä, että meidät on lopullisesti erotettu menneisyydestä. Kuten todettu, menneisyyteen voidaan päästä käsiksi vain tekstien kautta (ks. s. 35), ja menneisyyden representaatio merkitsee määritelmällisesti menneisyyden poissaoloa. Sen sijaan postmodernismi on unohtanut tämän problematiikan: mitään eroa ja erillisyyttä menneisyydestä ei enää voida hahmottaa, jos menneisyys on yhtä kuin sen kuva.²⁴

Oletan joka tapauksessa, että postmodernismi on historiallinen ilmiö ja mikäli se tekee historiallisen ajattelun mahdottomaksi, on silloinkin kyseessä historiallinen muutos, jolla on historiallisia seurauksia. Tämän muutoksen suhteen tarkasteltuna ei kohdeteos suinkaan ole historiankuvauksessaan täysin epähistoriallinen. Speaktaakkeli saattaa olla väärän tietoisuuden huipentuma, mutta sen historia on todellista historiaa samalla tavalla kuin se itse on ”todellisen yhteiskunnan epätodellisuuden sydän” (Debord 1967/2005, §6). ”Todellisuuden nurinkääntävä speaktaakkeli” on kaikesta

²³ ”[T]he history of aesthetic styles displaces ’real’ history (Jameson 1991/2005, 20).

²⁴ Representaatiohan edustaa tai esittää kohdettaan, mutta on välttämättä erillinen siitä (Lehtonen 1996, 45). Hutcheonin postmodernismi tiedostaa representaation luonteen ja kommentoi sitä. Sen sijaan Jamesonille koko representaation käsite on postmodernismissa joko modernistiseen estetiikkaan kuuluvana anakronistinen tai vähintäänkin hyvin ongelmallinen. Jamesonin paljon käyttämät ”simulacrumin” ja ”speaktaakkelin” käsitteet viittaavatkin hyvin toisenlaiseen käytäntöön, jossa maailma muuttuu kuvaksi itsestään (ks. Jameson 1991/2005, 18). Speaktaakkeli muodostuu itsenäistyneistä, referentistä erkaantuneista representaatioista: ”Missä *representaatio* saa itsenäisen olomuodon, sinne speaktaakkeli pystyttää valtansa.” (Debord 1967/2005, §18.) Simulacrum puolestaan on identtinen kopio, jonka alkuperäiskappaletta ei ole koskaan ollut olemassa (”the identical copy for which no original has ever existed”, Jameson 1991/2005, 18; Baudrillard 1988, 170–171).

valheellisuudestaan huolimatta ”todellisesti tuotettu” (mt., §8). Niin ikään speaktaakkelin historia on historian itsensä historia speaktaakkelin sisällä. Epähistoriallisuuden ydin onkin luultavasti se, että speaktaakkeli esittää oman historiansa *valmiin* maailman historiana. Se jähmettää paikalleen kaiken ”*virtaavassa tilassa* olleen”, kuten Debord (1967/2005, §35) toteaa. Ihmisten suhde historiaan katkeaa, koska historia ei koske heidän maailmaansa ja siitä tulee pelkkä eksoottinen kuriositeetti. Tästä syystä myöskään kansallinen historia ei speaktaakkeliksi muuttumisensa jälkeen enää voi olla historiallinen projekti.

5. Kansallinen ja postmoderni tila

Peruskertomusten hajoamisesta ja ikuisesta nykyhetkestä seuraa, että myös kokemus tilasta muuttuu. Tilallistuminen (spatialization) on Jamesonin mukaan yksi postmodernismin tärkeimpiä ja leimallisimpia piirteitä (ks. esim. Jameson 1991/2005, 16, 154²⁵). Tässä luvussa analysoin kahden helposti kansalliseksi määritellyn tilan, Suomen luonnon ja suomalaisen kodin, kuvausta kohdeteoksessa. Tässä yhteydessä uskallan yksinkertaistaa, että nämä kaksi muodostavat loogisen alun ja lopun jo edellä (ks. s. 41) mainitulle ”luonnosta kulttuuriin” -kertomukselle. Lisäksi pohdin, löytyykö teoksesta lähtökohtaisesti ei-kansalliseksi määrittyvää, leimallisesti postmodernistista tilaa, jonka rakentumista Bette Goldstone (2008) on kuvannut artikkelissaan ”The Paradox of Space in Postmodern Picturebooks”.

5.1. ”Suomen hurja luonto” – kansallisesti määrittynyt tila

Myös *Tatun ja Patun* seikkailu Suomessa on ”luonnosta kulttuuriin” -kertomus siinä mielessä, että veljekset aloittavat matkansa luontoretellä ja päätyvät suomalaisen kulttuurin pariin vasta tutustuttuaan ensin metsiin, soihin, saaristoon ja tuntureihin. Luontoretkeä ei kuitenkaan suju aivan odotusten mukaisesti, sillä parivaljakko ei innokkaasta kiikaroinnista huolimatta onnistu havaitsemaan yhtäkään suomalaisen eläimistön edustajaa. Näkemättä jäävät Suomen kansalliseläin karhu, kansallislintu laulujoutsen sekä monet muut. Ongelma ei ole se, etteikö niitä olisi: Nuuksiossa metso istuu *Tatun* pään päällä (*TjPS*, 7) ja *Hirvisuolla* veljekset kävelevät suuren uroshirven vatsan alitse (mt., 9). Jotenkin *Tatu* ja *Patu* kuitenkin onnistuvat olemaan huomaamatta eläimiä ja joutuvat toteamaan, että ne ”piileskelevät” jossakin tai ”taitavat vaeltaa jossain kaukana” (mt., 8).

Tatun ja Patun Suomessa luonnolle annetaan paljon kansallisia merkityksiä, tai oikeamminkin kansalliset merkitykset kehystävät ja edeltävät *Tatun* ja *Patun* tutkimusretkeä luontoon. Retkikohteet ovat todellisia, Suomessa sijaitsevia paikkoja.

²⁵ Tilallistuminen tai ajan muuttuminen tilaksi on ominaista kapitalismille, jossa aika objektifoidaan mitattavaksi suureeksi (Lukács 1971, 89–90). Ilmiö ei siis ole mikään postmodernistinen uutuus. Tässäkin postmodernismi on siis Jamesonille nimenomaan kapitalismin toistaiseksi puhtaimman muodon kulttuuria, jossa kapitalismiin sisältyvät historialliset trendit saavuttavat kulminaatiopisteensä.

Jokaisen yhteyteen on liitetty pieni Suomen kartta, johon paikka on merkitty punaisella pisteellä. Monet paikat ovat myös kansallisesti kanonisoituja ja kansallisesti merkittäviksi tunnustettuja. Tatu ja Patu tutustuvat Koliin ja Pallastuntureihin, joiden asema *kansallismaisemina* on virallistettu. Osalla retkikohteista, Kolin ja Pallastunturien lisäksi Nuuksiolla, on virallinen status myös *kansallispuistona*. Ympäristöministeriön (2011) mukaan kansallismaisemilla on voimakas symboliarvo ja ne ovat merkittäviä kansalliselle kulttuurille, historialle tai luontokuvalle. Kansallispuistot puolestaan edustavat Metsähallituksen (2011) mukaan ”tyypillistä suomalaista luontoa”. Myös jotkut Tatun ja Patun etsimät eläimet, erityisesti karhu ja laulujoutsen, ovat osa virallista kansallista symbolivarastoa.

Kansallinen luonto ei ole kulttuurin ulkopuolinen korpimaa, sillä se on aina jo kulttuurisesti merkityksellistetty. Linda Hutcheonin mukaan postmodernismi näyttää, että monet luonnollisilta näyttävät rakennelmat olemme tehneet itse sen sijaan, että ne olisi valmiina annettu meille. Hän huomauttaa myös, että postmodernistisesta näkökulmasta katsottuna edes luonto ei kasva puissa. (Hutcheon 1989, 2.) Tatu ja Patu joutuvat kokemaan tämän varsin kouriintuntuvalla tavalla. Heidän tapauksessaan kulttuurin tuottamat ”silmälasiset” konkretisoituvat kiikareina, jotka näyttävät kuvituksessa pikemminkin peittävän silmät kuin auttavan havainnointia (*TjPS*, 7–10). Kaksikko ei myöskään pysty kokemaan luontoa aiempien luontorepresentaatioiden ohi. Kokemustaan selostaessaan he joutuvat turvautumaan kliseisiin, jotka saattaisivat olla peräisin kaunopuheisuutta tavoittelevasta matkaoppaasta tai luontodokumentista:

”Keväisen suon moninainen eläimistö kiehtoo paatunuttakin eränkävijää”, Tatu ihalle. ”Tämä kesytön näkymä suorastaan mykistää kunnioituksesta.”

”Mutta missä kulkevat Hirvisuon uljaat märehitijät, nuo valtavat aapojen kruunupäät, joita hirviksi kutsutaan?” Patu tähyilee. ”Hoi, hirvet, hoi, tulkaa esiin!” (*TjPS*, 9.)

Kliseisiä luontokuvauksiaan kovaan ääneen kailottavat retkeläiset eivät selvästikään kuulu Suomen luontoon. Vaaleanpunaiseen ja keltaiseen pukeutuneet veljekset yrittävät turhaan sulautua ympäristöön kiinnittämällä heiniä ja havuja lakkeihinsa. Paljon paremmin onnistuu Venla, ainoa ”eläin”, jonka Tatu ja Patu lopulta onnistuvat saamaan kiikariinsa. Hänet kuvataan kiikarin lävitse näkökentän reunassa, osittain mättäiden takana. Hän on puolittain selin katsojaan ja on kumartunut poimimaan marjoja. Tatu ja Patu yrittävät löytää hänet luonto-oppaasta ja pohtivat, onko hän

vaarallinen. Pian he kuitenkin tajuavat havainneensa suomalaisen ja intoilevat: ”Mahtavaa nähdä se ja vielä näin läheltä” (*TjPS*, 10; ks. liite 2).

Outolasta kotoisin olevien veljesten suhde Suomen luontoon on täysin toisenlainen kuin suomalaisen Venlan. Tatu ja Patu hakevat luonnosta ”elämyksiä” (*TjPS*, 7) ja havaintoja. Sen sijaan Venla on tullut metsään hankkimaan ravintoa eikä suinkaan vain näkemään eläimiä. Hän ei myöskään riko luonnon rauhaa metelöimällä, ei yritä selittää luontoa kliseillä, eikä asettua ulkopuoliseksi, luokittelevaksi tarkkailijaksi. Venla on selvästi metsässä enemmän kotonaan, ja *Tatun ja Patun Suomi* saattaakin (postmodernismistaan huolimatta) toistaa nationalismin ideologisen strategian, jossa kansallisvaltio luonnollistetaan asettamalla kansa orgaaniseen suhteeseen kansallisvaltion maantieteellisen tilan, sen luonnon kanssa.

Samantapainen asetelma toistuu ”Tatupatu-testissä©”, jossa Tatu ja Patu ottavat selvää suomalaisesta mökkijuhannuksesta. Suomalaisperhe näyttää viihtyvän ja rentoutuvan mökillä, mutta Tatu ja Patu pysyttelevät jatkuvasti ”turvaetäisyyden” päässä. Lisäksi he tarvitsevat selviytyäkseen kartan, suoja-uvut, hätäraketteja, ilmapuntarin, hitsauskypärän, keltaiset työmaakypärät, kiikarit, sekuntikellon sekä vaahtosammuttimet. Tämäkin varustus osoittautuu vielä puutteelliseksi, sillä käyttöä olisi myös kaasunaamareille. Illan tullen suomalaiset ryhmittyvät järven rannalle ihailemaan perinteistä juhannuskokkoa. Tatu ja Patu puolestaan järkyttyvät suuresti havaitsemastaan ”Yötön yö -ilmiöstä” ja tuhoavat seesteisen tunnelman huutamalla ja ampumalla hätäraketin. (Mt., 36.) Tulkintaa suomalaisten ja luonnon yhteydestä tukee myös *Tatun ja Patun* sepittämä Kalevala-mittaa tavoitteleva runo, jossa ylistetään Virtasten leipomaa mustikkapiirakkaa ja siihen vertautuvaa suomalaista kansanluonnetta:

Leivonnainen niin kuin kansa,
marjaherkku väen mukainen,
juuret metsän perukoilla
pellon pielissä perijuuret
vaatimaton nöyrä muoto
silkkää suloa sisältä! (Mt., 43.)

Tatu ja Patu jäävät ilman suuria havaintojaan ja joutuvat itse havainnoitaviksi keskelle kansallismaisemaa. Kansallismaisemat ovat joukko symbolisia ja konventionaalisia kuvia, jotka useimmat suomalaiset tunnistavat helposti. Lukijat löytävät *Tatun ja*

Patun Suomesta oppikirjamaisen kuvan kansallisesta luonnosta tuttuine maisemineen ja eläimineen, sillä he eivät joudu jakamaan Tatun ja Patun silmät peittäviä havainnointilaitteita. He katsovat maisemaa veljesten näkökulmasta vasta kiikarinlinssien tarjoaman näkökentän muotoisessa kuvassa, jossa luontoretki päättyy Venlan havaitsemiseen (*TjPS*, 10; ks. liite 2). Tätä ennen kuvat näyttävät katsojalle sekä veljekset että kaiken sen, mitä he eivät näe, ja kansallisen luonnon representaatiosta tulee kenelle tahansa kansallisen käsitteistön tuntevalle varsin helppo ”Mikä ei kuulu joukkoon?” -tehtävä. Myös monet Tatun ja Patun ympärillä olevista eläimistä tuijottavat heitä hämmästyneesti tai paheksuvasti. Kansallisten symbolien poimiminen luonnosta on sekin osa luonnollistamisstrategiaa, jossa luonto halutaan asettaa kuvittamaan kulttuurisesti tuotettua suomalaisuutta. Esimerkiksi karhuja on toki muuallakin kuin Suomessa, eikä niissä itsessään ole mitään objektiivisesti suomalaista. *Tatun ja Patun Suomessa* eläimet kuitenkin osallistuvat kansalliseen tarkkailutapaan ja jäävät kummastelemaan Tatun ja Patun kohellusta, sen sijaan että esimerkiksi juoksisivat pakoon.

Kansallinen luonto on kansallistettu ja sitä kautta kulttuurinen tila, johon sijoittuminen vaatii tiettyjen, Tatulle ja Patulle vieraiden, kulttuuristen konventioiden tuntemista. Sen ymmärtäminen vaatii myös tiettyä tapaa katsella, joka niin ikään on veljeksille tuntematon. Kolilla ei ainakaan kansallisen havainnointitavan mukaan kuulu kiivetä kuusenlatvaan kailottamaan ja kiikaroimaan. Suomalaisten merkkihenkilöiden kadonneita tavaroita koskevassa ”erikoisraportissaan” Tatu ja Patu julistavat kadonneeksi Akseli Gallen-Kallelan siveltimen (*TjPS*, 26), joka on unohtunut Kolin kalliolle muistuttamaan toisenlaisesta tarkastelutavasta.

Tatun ja Patun Suomen ”hurjassa luonto-oppaassa” (ks. takakansi) luonto tuntuu säilyvän kansallisesti määritettynä tilana. Ei-suomalaisten päähenkilöiden kyvyttömyys sijoittaa itseään siihen ”järkevältä” vaikuttavalla tavalla tuottaa uudelleen kansallisesti määritetyn luontosuhteen normaaliuden. Lisäksi kohdeteos uusintaa oppikirjojen ja luonto-oppaiden sekä erilaisten luontoon liittyvien kansallisten symbolien tuottaman ”Suomen luonnon” käsitteen, ”suomalaisina” pidettyjen kasvien, eläinten ja maisemien kaanonin. Tähän kaanoniin eivät kuulu esimerkiksi nykyisin varsin yleiset tarhakarkulaiset, supikoira ja minkki, puhumattakaan villiintyneistä kaneista ja kissoista. Sen sijaan siihen kuuluu edelleen

naali, joka ei tiettävästi enää pesi Suomessa. Suomalaisiin maisemiin eivät kuulu ojitetut suot, rehevöityneet järvet, metsittyneet pellot, hylättyjen maatilojen villiintyneet pihat, avohakkuut tai laskettelubisneksen paljaiksi kuluttamat tunturinrinteet. Samaan aikaan, kun Suomen kansan ja luonnon rinnastus tuotetaan uudelleen, tuotetaan paradoksaalisesti uudelleen myös luonnon ja kulttuurin erillisuus ja luonto riippumattomana, mahdollisena tilana.

5.2. Kansakunnan olohuone tuotesijoittelun aikakaudella – tavaroitunut tila

Kohdeteoksen suomalaiset eivät ole täysin ”luonnosta kulttuuriin” -kertomuksen armoilla, sillä heillä on yhä olemassa jonkinlainen ”luontosuhde” ja kyky ”palata” luontoon. Sen sijaan Tatulta ja Patulta tämäkin suhde on kadoksissa. Luontoretken epäonnistumisen voi mielestäni tulkita olevan viimekädessä seurausta ikuisesta nykyhetkestä, johon päähenkilöt on kiinnitetty. Ihmisellä ei varmasti voi olla suoraa pääsyä mihinkään autenttiseen luontoon, eikä luonto tässä mielessä kasva puissa, vaan inhimillisessä kulttuurissa. Juuri tästä syystä luonto tai ainakin ihmisen suhde luontoon on historiallinen ilmiö, johon postmodernistinen historiallisuuden kriisi ei varmasti voi olla vaikuttamatta.

Tatu ja Patu näyttävät vieraantuneen paitsi luonnon kansallisista merkityksistä, myös luonnon materiaalisesta todellisuudesta. Ei ole mikään ihme, ettei havainnointi onnistu toivotulla tavalla, jos laulujoutsen yritetään löytää veden alta ja harmaahyljettä etsiessä kiikaroidaan taivaalle. Lisäksi luontoon kuljetetaan sinne kuulumatonta ja täysin käyttöarvotonta tavaraa. Tatu ja Patu eivät nimittäin näytä tietävän, ettei ilmalla täytettävä muoviankkuri oikeastaan ole ankkuri ensinkään, tai ettei sähkökäyttöisen leivänpaahdinten raahaaminen keskelle Lapin jänkää ole kovin tarkoituksenmukaista. (*TjPS*, 8–9.)

Tatun ja Patun ”luonnosta kulttuuriin” -kertomus on valmis kertomus, eikä kulttuurin lävistämästä luonnosta enää ole tietä takaisin ”autenttiseen” luontokokemukseen, jollaisena ”nationalistinen” luontokokemus kohdeteoksessa näyttäytyy, tai edes luontoon materiaalisena tosiasiana. Sen sijaan ”Suomen hurja luonto” -episodissa näkyy jonkinlainen luonnon tavaroitumistendenssi, sillä perinteisen kansallisen luontokäsityksen sijaan Tatu ja Patu siirtävät luontoon ylikansallisen speaktaakkelin elämys-, monistus- ja havaintoteollisuuden, joka pyrkii etäännyttämään luonnon

objektiiviseksi kontemplaation kohteeksi. Vaikka luontoa tarkkaillaan teknologiavälitteisesti kiikarinlinssien läpi ja pyritään tallentamaan videokameralla, päähenkilöiden yritys tuottaa luontospektaakkelia epäonnistuu ainakin osittain, sillä kuvattavia ja kiikaroitavia eläimiä ei löydy. Tämä ei kuitenkaan välttämättä estä kuvaksi muuttumista ja referentistä irtoamista, pikemminkin päinvastoin: kansalliseläimen ja kansallislinnun kaltaiset symbolit jäävät Tatulille ja Patulle vain symboleiksi, puhtaasti kulttuurisiksi merkeiksi, joille he eivät kykene löytämään empiirisiä vastineita luonnosta. Kirjan myöhemmillä sivuilla symbolit materialisoituvat heille tavaroina: he joutuvat tyytymään muovisiin lelueläimiin (*TjPS*, 11–12) sekä lyijykynän päähän tökättäviin pikkufiguureihin (mt., 29–31). Kansilehtiin painetussa Suomen kartassa he ovat lopulta itse pukeutuneet karhuksi ja poroksi.

Tästä näkökulmasta on mielestäni kiinnostavaa analysoida toisen kansallisen tilan, suomalaisen kodin, kuvausta jaksossa, jossa Tatu ja Patu päättävät selvittää, ”miltä näyttää suomalainen arki 2000-luvulla” (*TjPS*, 37). Tähän he saavat sopivan tilaisuuden, kun heidät kutsutaan vierailulle suomalaisen Venla Virtasen perheen kotiin. Virtaset asuvat kerrostalossa nimeltä mainitsemattomassa suomalaisessa kaupungissa tai taajamassa. Talosta esitetään aukeaman kokoinen läpileikkaus, josta selviää, että ”Venlan talossa asuu monenlaisia perheitä”. Lyhyesti esitellään esimerkiksi maahanmuuttajaperhe, uusperhe, avopari ja yksinhuoltaja. Ainakin osa asunnoista näyttää monenlaisten kansainvälisten vaikutteiden ”glokaaleilta” risteyskohdilta. Ainoa yhteinen piirre näyttäisi olevan se, että varsin kansainvälinen *Aku Ankka* -lehti tulee talon jokaiseen asuntoon. (Mt. 38–39.)

Sen sijaan Virtasten perheen maku on monissa asioissa suorastaan hämmästyttävän suomalainen: Heidän kirjahyllynsä on kelpuutettu ainoastaan suomalaista kirjallisuutta – *Kalevalasta* Pentti Saarikosken koottuihin runoihin (*TjPS*, 41). Venlan huoneesta löytyvät esimerkiksi sellaiset kotimaisen lastenkirjallisuuden klassikot kuin Kirsi Kunnaksen *Tiitiäisen satupuu* ja Tove Janssonin *Muumi*-kirjat (mt., 42). Keittiön kaapin ovesa on Venlan piirros, joka esittää koivua ja tähteä (mt., 43). Virtasten olohuoneessa on vain suomalaisia elokuvia – *Pahasta maasta Tuntemattomaan sotilaaseen*. Seiniä koristavat *Kulkurin valssi*- ja *Mies vailla menneisyyttä* -elokuvien julisteet. Levykokoelmasta päätellen Virtaset kuuntelevat

yksinomaan suomalaista musiikkia – Karita Mattilasta Hanoi Rocksiin. Levystä, jonka selkämyksessä lukee vain ”tango”, ei tosin voi olla aivan varma. (Mt., 41.) Ruokavaliokin on hyvin kotimainen: ruisleipää, karjalanpiirakoita, poronlihaa, lakkahilloa ja niin edelleen. Venlan harrastuksiin kuuluvat kanteleen (Suomen kansallissoitin) soitto sekä pesäpallo (Suomen kansallispelejä) (mt., 42).

Virtaset ovat kaikin puolin erittäin keskimääräinen suomalainen ydinperhe. Perheeseen kuuluvat äiti, isä ja kaksi lasta sekä koira. Vuonna 2009 suurin osa suomalaisista lapsista kuului kaksilapsisiin perheisiin (Tilastokeskus 2011) ja Virtanen on tällä hetkellä Suomen toiseksi yleisin sukunimi (Väestörekisterikeskus 2011). Kohdeteos toteaa itsekin, että suurin osa suomalaisista asuu Virtasten tapaa kaupungeissa ja taajamissa (*TjPS*, 37). Koira on tietääkseni Suomen suosituin lemmikkieläin, mutta tilastotietoa en aiheesta löytänyt. Lopulta Virtasten suomalaisuus saattaa olla niin kaikenkattavaa ja itseään alleviivaavaa, että se uhkaa menettää uskottavuutensa ja kumota itsensä. Vaikutelma on samankaltainen kuin edellä (ks. s. 33–34) analysoimissani ”Suomi-uutisissa”. Nationalistisen diskurssin epätodellinen puhtaus saa epäilemään sen autenttisuutta ja etäännyttää sen pohdiskelun kohteeksi. Virtasten kodin kaltaista tilaa ei ehkä olettaisi olevan oikeasti olemassa, mutta sen kuva on kuitenkin tutunoloinen.

Virtasten kodissa on varsin paljon sellaisia suomalaisia tavaroita, jotka voi helposti tunnistaa jonkin tietyn valmistajan tuotteiksi. Tällaisia ovat esimerkiksi Nokian Haisappaat, Abloyn lukko sekä Marimekon verhot, pöytäliina ja Pallo-paita. Reino-tohvelit, Kalevala-koru ja Aalto-maljakkopöytä on jopa nimetty kuvan viereen lisätyllä pienellä tekstillä. (*TjPS*, 40–43.) Ainakin suurin osa kuvituksessa esiintyvistä tuotteista on sellaisia, jotka ovat rakentaneet brändinsä jossain määrin suomalaisuutensa pohjalta, ja ”Suomalainen arki 2000-luvulla” näyttää olevan suomalaisten tavaroiden keskellä elämistä. Yleisesti ottaen teoksen viimeisten sivujen kuvituksen yksityiskohdat tuovat mieleen tuotesijoitteluna tunnetun markkinointistrategian. (Ks. liite 6.)

Kohdeteokseni suomalainen koti ei kuitenkaan ole vain täynnä tavaraa, vaan se on itse tavaroitunut: ainakin tässä tapauksessa kodin voi tunnistaa suomalaiseksi siitä, että sen sisustukseen on käytetty Kaivo- tai Unikko-kuosia. Erilaisten kotimaisten tuotteiden kuvaus selvästi pyrkii tarkkuuteen ja tunnistettavuuteen, jopa jonkinlaiseen

valokuvauksellisuuteen tai postmodernistiseen fotorealismiin. Palaan tähän teemaan seuraavassa luvussa, mutta tässäkin on ehkä hyvä muistuttaa siitä, että valokuvauksellinen simulacrum on marxilaisessa teoriassa tavaroitumisen viimeisin muoto ja myöhäiskapitalismin seuraus, eikä sen tuottamalla fotorealismilla siksi ole paljonkaan tekemistä minkään ”perinteisen” realismin kanssa. Kohdeteoksen kuvituksen dokumentaarisuus ja todenvastaavuus (”realismi”) tuntuukin olevan vastaavuutta pikemminkin hyperreaaliseksi muuttuneen mainos- ja tavaramaailman kuin minkään varsinaisesti todellisen maailman kanssa. (Vrt. Jameson 1991/2005, 30.) Väittäisin myös, että Virtasten perheen ja heidän kotinsa ”tuttuus” on seurausta tämän suomalaisuusdiskurssiin viittaavan mainoskuvan tunnistettavuudesta, eikä ainoastaan siitä, että Virtaset olisivat jonkinlainen suomalaisuuden stereotyyppi.

Virtasten kanssa samassa talossa asuvat perheet näyttävät osoittavan, ettei kansallinen yhtenäiskulttuuri ole mahdollinen, ainakaan enää tällä vuosituhannella. Suomalaisuus voi olla postmodernissa kriisissä, mutta se saattaa edelleen näyttää helposti saavutettavalta, valittavissa olevalta vaihtoehdolta tavaramarkkinoilla. Tällaisessa tilanteessa nationalismi on kuitenkin hukannut perinteisen referenttinsä ja alkanut puhutella subjekteja pikemminkin kuluttajina kuin kansalaisina, eikä kansaa periaatteessa voi olla olemassa muuna kuin kuluttajien joukosta segmentoituneena kohderyhmänä. Näyttäisi myös seuraavan, että nationalismi ei enää ole itsenäisesti toimiva ideologia, vaan jonkinlainen markkinoiden retorinen kuvio. Tavaramarkkinoilta ei kuitenkaan lopulta voi ostaa suomalaisuutta, vaan ainoastaan tavaroita.

5.3. Postmodernistinen tila

Postmodernismin on väitetty vähentävän kansallisten tilojen, kotimaan ja sen rajojen, merkitystä (Billig 1995, 128). *Tatun ja Patun Suomea* kehystää kuitenkin otsikossa mainittu maantieteellinen käsite ja kansallisvaltio, Suomi. Nationalismille tärkeät kansalliset ja valtiolliset rajat ovat ainakin käsitteinä olemassa ja esitettävissä. Teoksen nimilehdellä (*TjPS*, 3) Patu esimerkiksi esittelee postikorttia, jossa Suomi on sijoitettu oikealle paikalleen kolmessa eri kartassa: maapallon ja Euroopan mittakaavassa sekä lähinaapureihin suhteutettuna. Myös kansilehtiä koristavat suuret Suomen kartat. Kartalla näkyvien luontokohteiden lisäksi koko kohdeteoksessa on oikeastaan vain muutama kuva, joka voidaan sijoittaa johonkin tarkkaan Suomen

sisältä löytyvään paikkaan: ”Tatu joulupukiksi” -jakson ensimmäisen kuvan taustalla näkyvä Eduskuntatalo kertoo, että veljekset ainakin aloittavat vaalikampanjansa keskeltä Helsinkiä (mt., 33). ”Matka menneisyyteen” -kuvaelman opetustaulut esittelevät Turun kauppatorin (mt., 17) ja Helsingin senaatintorin (mt., 18). Kuitenkin Suomi näyttää tavalla tai toisella määrittävän myös suurinta osaa muusta teoksessa kuvatusta tilasta. Saunatesti (mt., 14) ja mökkijuhannustesti (mt., 36) tutkivat otsikkonsa mukaan nimenomaan *suomalaisia* ”erikoisuuksia” ja niiden miljööön kuvauksessa käytetään tuttuja suomalaisen luonnon ja elämäntavan kuvia: sauna järven rannalla, järvellä uiskenteleva joutsen, metsäinen maisema, talven pimeys ja kesäyön valoisuus. Suomi-uutisten kesäinen tanssilavareportaasi käyttää hyvin samantapaista luontokuvausta (mt., 31). Suomeen sijoittumisen tekee näissä tapauksissa uskottavaksi nationalismin vakiinnuttama ”suomalainen maisema”, joka mahdollistaa tarkemmin määrittelemättömän standardisuomalaisen tilan representaation. Toisaalta olen yrittänyt osoittaa, miten kansallinen tila määrittyy jonkinlaisen tavaralogiikan läpi, siis tavaroituu. Tällöin tila saattaa olla kansallisuuden määrittämää vain näennäisesti tai kansallisuuden määrittämää jossakin muussa kuin ”perinteisessä” mielessä.

Kohdeteoksestani voi kuitenkin mielestäni löytää myös sellaisia paikkoja tai tiloja, jotka eivät lähtökohtaisestikaan representoidu kansallisina, vaan pikemminkin avoimesti karttavat kansallisia, kuten myös yleisemmin modernistisia, tilan esittämisen konventioita ylipäänsä. Tällaista tilaa voisi varmaankin kutsua ”puhtaasti” postmodernistiseksi. Bette Goldstone (2008) on analysoinut tilan käsitteen muuttumista postmodernistisissa kuvakirjoissa. Hänen mukaansa perinteinen, moderni kuvakirja tunnistaa yleensä kolme tilallista tasoa: etu-alan, taka-alan sekä niiden väliin jäävän keskivyöhykkeen, jolle suurin osa tarinan tapahtumista kuvituksessa tavallisimmin sijoitetaan. Sen sijaan postmodernissa kuvakirjassa kerronnan käytössä oleva tila laajenee kahdella uudella tasolla tai ulottuvuudella: ensimmäinen uusista ulottuvuuksista jaetaan fyysisen kuvakirjan ja kirjan yleisön kanssa, toinen on piilotettu jonnekin näkyvien sivujen tuolle puolen. Tästä seuraa, että sivun pinnasta tulee liikkuva ja läpinäkyvä: kirjan henkilöt ja yleisö voivat liikkua edestakaisin tarinan maailman ja ”todellisen” tilan välillä sekä kommunikoida keskenään. Lukijaa myös kutsutaan osallistumaan teokseen kansatekijänä (”coauthor”). Toisaalta henkilöt saattavat jättää tarinan tilan ja siirtyä yllättäen

johonkin toiseen, kirjan ”ulkopuoliseen” tilaan. (Goldstone 2008, 118–120.) Postmodernistisessa kuvakirjassa tarinan maailman ja todellisen maailman välillä ei enää ole selkeää eroa, eikä teokseen enää muodostu yksiselitteistä ja tarkkarajaista fiktiivistä universumia, jollaisen voi löytää modernistisista kuvakirjoista.

Myöskään Tatu ja Patu eivät pysyttele tiukasti kirjan sisällä, vaan laajentavat liikkumatilaansa perinteisesti kuvakirjan lukijoille tai katsojille varattuun tilaan. Heillä on tapana jatkuvasti kääntyä lukijoiden puoleen ja puhua suoraan heille. ”Tatun ja Patun niksinurkassa” he selittävät: ”Arvoisat lukijat, olemme saaneet käsiimme reseptin, jonka mukaan valmistamme teille Suomen” (*TjPS*, 6). Suomalaisten merkkihenkilöiden kadottamia tavaroita etsiessään he näyttävät katsojille poliisikorttinsa ja esittäytyvät: ”Me olemme erikoistutkijat Patu Myrbacka ja Tatu Korso. [...] Seuraavaksi esittelemme nämä kahdeksan selvittämätöntä tapausta ja pyydämme apuanne.” (Mt., 25.)

Henkilöhahmot myös manipuloivat kirjan fyysistä tilaa. Tarinan alussa Tatu ja Patu kehottavat lukijaa siirtymään eteenpäin raottamalla sivun alakulmaa (*TjPS*, 5; ks. liite 1) ja ”Tatu joulupukiksi” -jaksossa virallisena tarkkailijana esiintyvä joulupukin tonttu kommentoi tapahtumia iskemällä leimoja kuvien päälle (mt., 33–35; ks. liite 5). Tatu ja Patu näyttävät myös olevan varsin tietoisia kuvatilän reunoista ja sivun sisäisestä kompositiosta, sillä he saattavat ilmestyä kurkistamaan aivan kuvan reunasta tai lisätä kuvaan elementtejä siten, että vain heidän kätensä ovat näkyvillä (ks. mt., esim. 12). Aukeaman kokoisessa räikeässä ilmoituksessa liikemiesmäisesti pukeutunut Tatu mainostaa suomen kieltä ja järjestelee samalla kuvia ja otsikoita (mt., 22–23). Lisäksi jokaisen jakson alussa ilmestyy sivun ylälaitaan ”ylimääräinen” Tatu tai Patu, joka usein kappaleen otsikon sisältävään ”kylttiin” nojaillen kertoo lukijoille, mitä seuraavaksi on luvassa. ”Suomalaisten merkkihenkilöiden kadonneet tavarat” -jaksossa Tatu ja Patu seikkailevat valkoisessa, tyhjässä tilassa, johon on ripustettu kadonneita esineitä esitteleviä ilmoitustauluja (mt., 25–28).

Goldstone (2008, 120) vakuuttaa, että toden ja fiktion sekoittuminen ei aiheuta sekasortoa, vaikka näin voisikin periaatteessa käydä. Mielestäni jonkinasteista sekasortoa – ainakin suhteessa ”perinteiseen” tilakäsitykseen – on kuitenkin mahdotonta välttää. Käytännössähän Goldstone väittää, että lukija ei enää voi luottaa siihen, että henkilöhahmot ovat tarinan sisäpuolella ja hän itse ulkopuolella. Lopulta

hän ei voi luottaa edes siihen, että hänen oma maailmansa on todellinen ja henkilöhahmojen maailma fiktiivinen, sillä rajapinta ei enää ole läpipääsemätön. Jameson esittääkin, että postmodernistinen ”hypertila” (”hyperspace”) kieltää fundamentaalisen erottelun sisä- ja ulkopuolen välillä ja pyrkii määrätietoisesti tekemään modernistiset tilavuuden ja muodon käsitteet käyttökelvottomiksi. Seurauksena on, etteivät ihmiset kykene hahmottamaan omaa paikkaansa tilassa, sen enempää yksittäisessä rakennuksessa kuin maailmanjärjestelmässäkään. (Jameson 1991/2005, ks. erityisesti 115–118, 127.)

Jamesonin teorian kehyksessä ei ole lopulta mielekäästä ajatella, että postmodernismi olisi jonkinlainen tyyllinen innovaatio, joka yksinkertaisesti lisää modernin kuvakirjan tilan kolmeen ulottuvuuteen kaksi uutta. Sen sijaan postmodernismi läpäisee koko tilan. Oman analyysini kontekstissa saattaa tässä vaiheessa olla hyödyllistä kärjistä vaikkapa seuraavasti: *Tatun ja Patun Suomen* tapauksessa kolme modernistista ulottuvuutta ovat litistyneet ”kuviksi itsestään”. Goldstonen neljännessä ulottuvuudesta, kirjan fyysisestä tilasta, on tullut näkyvä, ja nimenomaan pikemminkin näkyvä kuin läpinäkyvä. Kuvakirjasta on siis tullut kirjaimellisesti kuvakirja: kirja, jonka sivuilla on kuvia. Kirjan sivuille on ikään kuin liimattu – tai naulattu, kuten ”Suomalaisten merkkihenkilöiden kadonneet tavarat” -raportissa – muita, kansallisia ja historiallisia, tiloja²⁶. *Tatun ja Patun Suomen* tapauksessa vaikuttaa mielestäni myös siltä, että monella tapaa postmodernistisen teoksen sisään on ”museoitu” (vrt. Jameson 2005, 118) erilaisia ”kansallisia” ja historiallisia tiloja. Monesti tyhjän sivun valkoinen paistaa niistä läpi: esimerkiksi koulutilasta (*TjPS*, 15) puuttuu lattia ja suomalaisen esineistön varastona toimivasta huoneesta on ”jäljellä” vain seinän koristeellinen alaosa, hiukan lattiaa ja muutamia huonekaluja (mt., 4–5).

Tatun ja Patun Suomessa tila tuntuu siis erittäin usein olevan jollakin tavalla kansalliseksi lavastettua, eikä sitä tästäkään syystä ole tarkoituksenmukaista jakaa modernistisiin ja postmodernistisiin, kuten ei myöskään kansallisiin ja

²⁶ Jameson (1991/2005, 101) käyttää postmodernistista arkkitehtuuria tarkastellessaan arkkitehtikielestä lainattua ilmausta ”wrapping”: tiloja on siis ikään kuin *käärity* toisiinsa. Esimerkiksi hänen analysoimassaan Frank Gehryn talossa vanha rakennus on saanut ympärilleen postmodernistiset kääreet (mt., 113). Kääriessään arkkitehtuurin terminologiaa tekstianalyysiin Jameson yrittää myös löytää paremmin postmodernismin henkeen sopivaa vaihtoehtoa ”intertekstuaalisuudelle” (ks. mt., 101–104).

postmodernistisiin, ulottuvuuksiin. Sen sijaan on mielestäni tarkasteltava sitä, että kohdeteoksessa esiintyvistä tilasta suuri osa on selvästi jonkinlaista mediatilaa. Tätä kautta voidaan toivottavasti sanoa enemmän esimerkiksi siitä, miksi teoksen kuvat näyttävät ”litistyneiltä”. Palaan seuraavassa luvussa myös Goldstonen mainitsemaan viidenteen ulottuvuuteen, joka edellä on sivuutettu.

6. Medioitunut lipunheilutus

Tässä luvussa tutkin tarkemmin *Tatun ja Patun Suomen* suhdetta niihin mediamuotoihin, joita se selvästi siteeraa. Erityisesti tarkastelun kohteena on teoksen suhde televisioon, joka mielestäni on teokselle jopa tärkeämpi ”interteksti” kuin sen laajasti siteeraama suomalaiskansallinen merkkijärjestelmä. *Tatun ja Patun Suomen* tulkinnassa ja ymmärtämisessä toki tarvitaan nationalistisen diskurssin tuntemusta, mutta yhtäläillä myös ”kulttuuriteollisen preesensin” (vrt. Ojajarvi 2008, 138) hallintaa.

Analyysin tarkentaminen mediaan ja nimenomaan televisioon on perusteltua myös soveltamani teoria huomioonottaen: Jean Baudrillard (1987, 6–7) esimerkiksi nimittää televisiota ”simulacrumin kauneimmaksi prototyyppiobjektiksi”. Myös Jamesonin (1991/2005, 69) mukaan (kaupallinen) televisio on videotaiteen ohella hegemoninen kulttuurimuoto postmodernismissä. Oman näkökulmani kannalta tärkeän motivaation median tarkasteluun tarjoaa soveltamani nationalismiteorioiden tekemä kytkentä median, erityisesti lehdistön, ja kansakunnan rakentamisen välillä. Nationalismin ”medioituminen” ei missään tapauksessa sinänsä ole postmoderni ilmiö: Benedict Andersonin (1983/2007, 59–75) mukaan kansallisvaltion kaltaisen yhteisön kuvittelemisen tuli mahdolliseksi tavaramuotoisten painotuotteiden, romaanin ja sanomalehden kehityksen kautta. Medioituminen siis *edeltää* nationalismia ja on sekä sen rakentumiselle että toiminnalle välttämätön ehto. Myös Billigin (1995, ks. erityisesti 109–125) teoriassa lehdistö on tärkeä nationalistisen ideologian ylläpitäjä. Television hän kuitenkin sivuuttaa.

Lisäksi kiinnitän tässä luvussa huomiota siihen, että *Tatun ja Patun Suomessa* kaikkea tilan kuvausta leimaa oman tulkintani mukaan yksi Jamesonin teoriassa keskeinen ja edellä jo ohimennen mainittu postmodernismin piirre, nimittäin valokuvauksellisuus. Jameson viittaa useasti Debordin väitteeseen, jonka mukaan kuva on reifikaation, tavaroitumisen ja esineellistymisen, lopullinen muoto (Jameson 1991/2005, 18, 125, 235–236, 276). Hänen mukaansa postmodernia kulttuuria leimaa suoranaainen ”kuva-addiktio” (mt., 18, 46), joka näkyy erityisesti intohimona valokuvaa ja valokuvauksellisia monistamisprosesseja kohtaan. Jameson (mt., 125) päätyykin

täydentämään Debordin huomiota toteamalla, ettei tavaroitumisen lopullisena muotona toimi mikä tahansa kuva, vaan nimenomaan ”materiaalinen kuva” ja valokuva kohteensa reproduktiona²⁷.

Selvyyden vuoksi on sanottava, ettei kohdeteoksen eksplisiittisten televisioviittausten erittelemineen ainakaan oman tutkielmani kontekstissa vielä johda varsinaisiin tutkimustuloksiin, sillä se ei sellaisenaan sano oikeastaan mitään jo valmiiksi mediariippuvaisesta nationalismista. Postmodernismille ominaiseksi katsotun eksplisiittisen intertekstuaalisuuden olemassaolo voidaan toki havaita tällä tavoin, mutta vain postmodernismin tyyllisten määritelmien puitteissa. Marxilaisesta näkökulmasta on kuitenkin mahdollista ja myös välttämätöntä ottaa huomioon varsinaisen televisiomuodon ideologiset implikaatiot sekä niiden vaikutukset kuvakirjamuotoon ja nationalistiseen ideologiaan. Aiemmissä luvuissa olen analysoinut sellaisia postmodernistisen estetiikan piirteitä, jotka näkyvät kohdeteoksessa ja joilla saattaa olla vaikutusta nationalismiin. Olen pääasiassa kiinnittänyt huomiota tiettyihin, oman näkökulmani kannalta ilmeisen relevantteihin kohdeteoksen kohtiin. Sen sijaan tässä luvussa on tarpeellista tehdä yleisempiä, koko teoksen rakennetta koskevia huomioita, jotka uskoakseni kokoavat yhteen, mutta myös osittain uudelleenkirjoittavat edellisissä luvuissa tehtyjä analyyseja.

6.1. Kuvakirjan televisioituminen

Olen jo edellä huomauttanut siitä, että *Tatun ja Patun Suomen historia* on tarkoitettu katseltavaksi ja ihmeteltäväksi esitykseksi (ks. s. 39). Jonkinlaisen visuaalisen spektaakkelin tuottaminen on mielestäni laajemminkin tyypillistä kohdeteokselleni ja myös pääasiallinen syy siihen, miksi se ei oikein tunnu sopivan Goldstonen kuvaukseen postmodernistisesta tilasta kuvakirjassa. *Tatun ja Patun Suomessa* tila on

²⁷ ”’The image,’ said Debord in a famous theoretical move, ’is the final form of commodity reification’; but he should have added, ’the *material* image,’ the photographic reproduction.” (Jameson 1991/2005, 125.) Mainittakoon, että en ole onnistunut löytämään lainausmerkkeihin merkittyä kiteytystä sellaisenaan Debordilta itseltään, en myöskään Jamesonin (1991/2005, 427) lähteekseen ilmoittamasta englanninnoksesta (”Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (Detroit 1977), chapter 1”). Sen sijaan Debord (1967/2005, §34) väittää esimerkiksi, että ”[s]pektaakkeli on *pääomaa*, joka on kasaantunut siihen pisteeseen saakka, jossa siitä tulee kuva”. Jamesonin ”lainaus” tekee kuitenkin mielestäni, sekä sisältönsä että tyylinsä puolesta, oikeutta mainitulle ensimmäiselle luvulle.

kyllä muokattavissa ja manipuloitavissa, mutta sitä muokataan ja manipuloidaan jatkuvasti nimenomaan visuaalisen speaktaakkelin ehdoilla. Havainnollistaakseen modernistisen tilan kolmea tasoa Goldstone (2008, 118) käyttää esimerkkinä televisioruutua, jonka takana hahmot liikkuvat etu-, keski- ja taka-alalla. Hän toteaa myöhemmin, että televisioruudun kiiltävä pinta on kiinteä ja mahdoton läpäistä, mutta postmodernistisen kuvakirjan sivu uusine postmodernistisine ulottuvuuksiin on päinvastoin dynaaminen ja interaktiivinen (mt., 122). Postmodernistinen kuvakirja myös kutsuu lukijan teoksen sisään muokkaamaan sitä (mt., 120). Sen sijaan oma kohdeteokseni tuntuu tuottavan lukijalle nimenomaan katsojaroolia sekä vaativan vertailukohdakseen juuri televisiota.

Televisioon viittaaminen ja sen muotojen hyväksikäyttö on *Tatun ja Patun Suomessa* – menneisyyden ja tilan manipulaation tapaan – usein varsin helposti havaittavaa ja tietoista. ”Suomi-uutiset” seuraavat avoimesti televisiouutisten formaattia ja uutisankkureilla, ”Patu-Arto Newsbergillä” ja ”Tatu-Pirjoeva Nuotio-Polttilalla” on helposti tunnistettavat todelliset esikuvansa (*TjPS*, 29–32). Teoksen alkusivuilla, ”Tatun ja Patun niksinurkassa”, päähenkilöt valmistavat metsäisen ja soisen Suomensa television ruokaohjelman tyyliin. He esittelevät reseptin Suomen valmistamista varten: ”Arvoisat lukijat, olemme saaneet käsiimme reseptin, jonka mukaan valmistamme teille Suomen”. He ovat keränneet eteensä pöydälle kaikki tarvittavat ainekset – kalliota, moreenia, hiekkaa ja savea sekä puidenoksia ja vettä – jotka he sitten reseptin antamia ohjeita seuraten kumoavat Suomen kartan muotoiseen vuokaan. Valmistusprosessi kuvataan vaihe vaiheelta televisioruudun muotoisissa pikkukuvissa, joissa taustana toimii studiomainen sininen tila. Kokinhattuihin sonnustautuneet veljekset tuijottavat katsojia leveä hymy kasvoillaan ja selostavat jatkuvasti, mitä ovat kulloinkin tekemässä. Lopuksi he julistavat: ”Valmis! Ja eikun nauttimaan tästä ihanasta Suomen maasta!” (*TjPS*, 6.)

Juha Herkman (2005, 253) määrittelee iltapäivälehtien televisioitumista koskevassa väitöskirjassaan televisioitumisen sekä lehtien sisältöön että muotoon vaikuttavaksi ilmiöksi. Samaa ajatusta voi soveltaa myös *Tatun ja Patun Suomeen*: Teoksen intertekstuaalinen tai intermediaalinen suhde televisioon ei ole nähtävissä ainoastaan yksittäisinä viittauksina televisioon sekä nationalismiin ja kansakunnan välttämättä medioituneeseen luonteeseen. Toisaalta se ei rajoitu myöskään yksittäisten

televisiosta tuttujen formaattien, kuten uutisten, hyväksikäyttöön ja parodiointiin. Sen sijaan television vaikutus on käsittääkseni vielä laajemmassa mielessä rakenteellista: Kohdeteos ei ainoastaan tunnusta television olemassaoloa rinnakkaisena tai vaihtoehtoisena mediamuotona. Sen sijaan se näyttää pikemminkin integroivan television osaksi kuvakirjamuotoa. Herkman (2005, 297–301) nostaa tutkimuksessaan esiin sen, että televisioituminen ja television kulttuurinen valta-asema 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa rinnastuvat ainakin ajallisesti ”mediakentän rakennemuutokseen”, joka puolestaan liittyy ideologisiin kamppailuihin, erityisesti markkinatalouden periaatteiden hegemoniaan. Itse olen tässä ennen muuta kiinnostunut näkökulmasta, johon Herkman ei varsinaisesti keskity, nimittäin televisiosta itsestään *ideologisena muotona*²⁸, jonka läsnäolo kohdeteoksessa saattaa lopulta tyhjentää kansalliset aika- ja tilarepresentaatiot postmodernistiseen kuva- ja mediavirtaan.

²⁸ Sovellan tässä yleisellä tasolla Jamesonin ajatusta muodon ideologisuudesta. Viittaan ennen muuta siihen, että historiallistavassa luennassa myös muodot tulee nähdä historiallisina ja siis myös ideologisina. Muoto on siis mitä suurimmassa määrin sisältöä eikä tähän lähestymistapaan sisältyvä formalismi todellakaan ole vetäytymistä historiasta ja yhteiskunnallisesta kontekstista. (Ks. Jameson 1981/2009, 84–85.) *En* kuitenkin viittaa suoraan Jamesonin käyttämään termiin ”muodon ideologia” (”the ideology of form”), joka on osa tulkinnallista ja metodologista hahmotelmaa, jonka hän esittää teoksessa *The Political Unconsciousness*. Tuota ohjelmaa en ole järjestelmällisesti eikä eksplisiittisesti pyrkinyt seuraamaan tässä työssä, mutta tässä vaiheessa lyhyt tarkennus suhteessa siihen lienee sekaannusten välttämiseksi paikallaan. Jameson pyrkii erottamaan kolme toisiaan seuraavaa tulkinnallista operaatiota, jotka pyrkivät historiallistamaan tutkittavan tekstin kukin omalla tasollaan. Kokonaisuudessaan tulkinta pyrkii suuntautumaan jatkuvasti laajempaan historialliseen horisonttiin: Ensimmäisessä vaiheessa horisonttina toimii poliittinen historia kapeassa merkityksessä, eräänlaisena aktuaalisten historiallisten tapahtumien ketjuna. Seuraavassa vaiheessa teksti pyritään suhteuttamaan laajempiin kollektiivisiin, keskenään kamppaileviin ”luokkadiskursseihin”, jolloin tekstistä pyritään löytämään näitä kamppailuja artikuloivia ideologeemeja (”ideologeme”). Kolmas ja viimeinen horisontti on historia laajassa merkityksessä ja tuotantotapa (”mode of production”). Tässä kolmannessa vaiheessa tuotantotavan, ja ennen muuta useiden yhtä aikaa vaikuttavien eri tuotantotapojen, synnyttämät ristiriidat pyritään paikantamaan tekstistä tarkastelemalla ”muodon ideologiaa”. (Jameson 1981/2009, 60–88.) Pelkistetty referointini on epäoikeudenmukainen, sillä sen saattaa saada Jamesonin hahmotelman kuulostamaan jäykältä, epädialektiselta ”mallilta” tai ”ohjelmalta”, mitä se ei mielestäni ole. Kyseessä on käsittääkseni pikemminkin yritys rakentaa yleisluontoinen metodologinen kehikko, joka tekee kunniaa marxilaiselle ”syvyysmallille” (perustan ja päällysrakenteen dialektiikalle). Koska Jameson (1991/2005, 406) itse varoittaa sotkemasta tasoja keskenään ja ennen muuta terminologisten sekaannusten välttämiseksi tarkennan, että analyysini televisiomuodon ideologiasta *ei* operoi tasolla kolme, vaan ehkäpä varsin lähellä tasoa

Kohdeteoksen sisäinen aika on suunniteltu ja järjestetty television aikataulutusta mukaileviksi eripituisiksi jaksoiksi, joiden välisiä siirtymiä ei motivoi mikään ”vanhanaikainen”, teoksen läpi kulkeva juoni, vaan televisiomainen juontaminen – tässä tapauksessa sekä edellisestä että seuraavasta jaksosta irrallinen tohtori Tatu tai professori Patu esittelemässä seuraavaa ”ohjelmaa”. ”Suomi-uutisissa” uutisankkurit ennakoivat tulevaa ohjelmistoa: ”Tässä lähetyksemme tällä kertaa. Seuraavaksi vuorossa kertomus miehestä, joka halusi tulla joulupukiksi. Hyvää illan jatkoa!” (*TjPS*, 32.) Teoksen rakennetta kommentoivat ja selittävät Tatut ja Patut antavat sen vaikutelman, että kirjansivuilla näkyvän tilan tuolla puolen on tiloja, joista käsin Tatu ja Patu ohjelmoivat teosta.

Tällaiset näkyvän tilan ulkopuoliset ulottuvuudet sisältyvät Goldstonen malliin postmodernistisesta kuvakirjasta. Hänen omissa analyyseissään niillä on usein jollakin tavalla utopistinen ja vapauttava merkitys (Goldstone 2008, 120), mutta *Tatun ja Patun Suomessa* ne näyttävät ottavan pikemminkin katsojilta piilotettujen tunkkaisten rekvisiittavarastojen ja takahuoneiden muodon. Eräänlaisen representaation tällaisesta tilasta voi varmastikin löytää *Tatun ja Patun oudoista aakkosista*: Veljekset kiipeävät hämärälle vintille, jonne on varastoitu kasoittain aikaisemmista Tatu ja Patu -kirjoista tuttua tavaraa. He löytävät sieltä laatikollisen vanhoja valokuvia, joiden ympärille koko teos rakentuu. (Havukainen & Toivonen 2009, 2–3) Jonkinlainen vastine tälle *Tatun ja Patun Suomessa* voisi olla ensimmäisillä sivuilla esiintyvä tila, kenties professori Patun ja tohtori Tatun työhuone, johon päähenkilöt ovat arkistoineet valtavan määrän ”suomalaista esineistöä” (*TjPS*, 4–5).

”Suomi-uutisten” sinivalkoinen uutishuone (*TjPS*, 29–32) ja niksipurkan studio (mt., 6), joka muistuttaa ruisleipätestin (mt., 24) sinisävyistä laboratoriotilaa, ovat niissä esitettävän sisällön ja Suomen lipusta muistuttavien värien kautta kansalliseksi määrittyvää mediatilaa. Samanaikaisesti ne ovat selvästi lavastettuja, keinoitekoisia tiloja, jotka on varta vasten rakennettu ja suunniteltu toimimaan mediaesitysten, käytännössä kuvien, taustoina. Myös monissa muissa tilanteissa Tatu ja Patu ovat itse koonneet tapahtumapaikkojen ”lavastuksen”. Joissakin jaksoissa he näyttävät tuottaneen koko sen tilan, jossa lukijoille esiintyvät. Esimerkiksi Suomen historiaa käsittelevissä osissa he vastaavat itse tarinasta ja pääosin myös tapahtumapaikoista.

kaksi.

Mielenkiintoisena yksityiskohtana varsinaisen kohdeteoksen ulkopuolelta voisi mainita sen, että *Tatun ja Patun oudoissa aakkosissa* kuvatulla vintillä muiden esineiden keskellä nököttää myös Virtasten koira (Havukainen & Toivonen 2009, 2–3). Tämä voi saada lukijan, tosin vasta pari vuotta *Tatun ja Patun Suomen* ilmestymisen jälkeen, epäilemään, että Tatu ja Patu ovatkin itse lavastaneet jopa Virtasten kodin. Takahuoneet saattavat kyseenalaistaa kaikki teoksen tarjoamat Suomi-representaatiot yksinkertaisesti muistuttamalla jatkuvasti olemassaolostaan tai tekemällä näkyväksi kuvakirjan valkoisen sivun kaiken tilan lähtöarvona. Kaikki tila onkin ehkä sittenkin jo manipuloitua, jo medioitunutta ja jo lakaistu tyhjäksi representaatiosta.

Tatun ja Patun ”matka” Suomessa ei ehkä ole matka minkään konkreettisen tilan halki. Sen sijaan he hyppäävät jatkuvasti formaatista ja merkitysjärjestelmästä toiseen televisiomaista ohjelmarytmiä noudattaen. Aloittaessaan Suomi-tutkimuksensa he siirtyvät toisenlaiseen paikkaan ja tilaan ja kenties myös toisenlaiseen aikaan yksinkertaisesti kääntämällä sivua (*TjPS*, 5; ks. liite 1). Sittemmin heidän itse valmistamansa miniatyyri-Suomi toimii siltana maantieteellisen Suomen luonnon esittelyyn, eikä lukija missään vaiheessa saa selville, miten ja mistä Tatu ja Patu todella matkustivat Suomeen tai matkustivatko he ylipäätään minnekään. Myös Tatun ja Patun näkyvä tietoisuus kuvakirjan tilan (sivujen) rajoista ja niiden antamista ilmaisullisista mahdollisuuksista implikoi, että teoksessa on oikeastaan merkityksellistä vain televisioituneen mediumin sisäinen aika ja tila, eivät niinkään ulkoiset maantieteelliset ja ajalliset välimatkat.

Lukijalle *Tatun ja Patun Suomessa* annettu katsojan paikka ei juurikaan muutu aukeamalta toiselle siirryttäessä. Kuvakulma ja katsojan asema suhteessa henkilöihin ja tapahtumapaikkoihin pysyvät lähes vakioina. Myös toimijoiden (päähenkilöt) ja katsojan (lukija) välinen roolijako pysyy voimassa läpi koko teoksen. Kirjan sivut tuntuvat itse asiassa muodostavan juuri televisioruutua muistuttavan kiiltävän ja kiinteän pinnan, jonka läpäiseminen vaikuttaa ainakin lukijan puolelta katsottuna mahdottomalta. Sen sijaan lukutavan suhteen teos jättää lukijalleen valinnanvaraa, sillä kirjan voi periaatteessa lukea yhtä hyvin lineaarisesti kannesta kanteen kuin selailemalla edestakaisin. Teos mahdollistaa, Leena Kirstinän (2001, 21) sanoin, ”tietoverkkomaisen” ja ”katkelmallisen” lukutavan, joka mielestäni on selvästi

analoginen myös kanavapujottelulle television ohjelmatarjonnan läpi. Toisistaan erilliset jaksot eivät välttämättä edellytä toisiaan. Monet kuvat ja tekstitkin ovat tavalla tai toisella merkityksellisiä myös irrallisina, ehkäpä siksi että vakiintuneet mediaformaatit, kulttuurissa toistuvat ikoniset kuvat, arkipäiväistyneet tuotemerkit ja logot sekä lukuisat helposti jäljitettävät intertekstuaaliset viittaussuhteet tiettyihin nimettävissä oleviin kohteisiin merkityksellistävät teoksen yksittäisiä elementtejä voimakkaammin kuin sen oma suhteellisen köykäinen kehyskertomus suomalaisen elämäntavan erikoisuuksia tutkivasta tohtorista ja professorista. Postmodernismissä kuvat tuntuvatkin monesti alistavan kertomukset (Harvey 1990, 328).

Kuten olen jo lukuisia kertoja muistuttanut, nationalismia on alunperinkään hyvin vaikea erottaa mediasta, sillä kansakunta voidaan lopulta kuvitella vain mediassa, joka siis, jos ylipäätään mikään, on ollut kansakunnan ”yhteistä” tilaa ja aikaa. Edellä on kuitenkin tullut välttämättömäksi kysyä, onko *Tatun ja Patun Suomessa* enää ylipäätään mitään kansallista tilaa tai aikaa vai ainoastaan representaatioita hylkiviä media-alustoja, joille Tatu ja Patu kokoavat erilaisia speaktaakkeleita. *Tatun ja Patun Suomen* rakenteellinen ja tietoinen televisiomaisuus sekä postmodernismin kyky näyttää nationalististen kategorioiden konstruktivisuus ja niiden manipuloinnin mahdollisuudet tuntuu tekevän kansallisestakin tilasta postmodernistista media- tai hyper-tilaa.

6.2. Kuva-addiktio ja nationalismin muuttuminen kuvaksi

Televisiomuodon jatkuva läsnäolo *Tatun ja Patun Suomessa* saattaa implikoida myös eräänlaisen sisäänrakennetun kameran läsnäoloa teoksen maailman ja lukijan välissä: Tatu ja Patu eivät ole tietoisia ainoastaan lukijoiden ja katsojien olemassaolosta (ks. s. 56) vaan myös siitä, että kaikki heidän touhunsa välittyvät lukijoille medioituneissa muodoissa, joiden sisällöntuottajina he itse toimivat. He eivät myöskään tiedosta vain sitä, että heitä katsotaan, vaan näyttävät olevan lähes jatkuvasti varautuneita siihen, että heitä kuvataan. Silloin tällöin heillä on tapana ottaa kasvoilleen liioitellun leveä, monessa peräkkäisessä kuvassa täsmälleen samana pysyvä jähmettynyt hymy, aivan kuin paikalla olisi (televisio)kamera, jolle on tarkoitus poseerata. ”Tatun ja Patun niksinurkassa” Patu selostaa Suomen valmistamisen hienouksia ja Patun tehtäväksi jää parhaansa mukaan hymyillä ja säilyttää keskeytymätön katsekontakti tallennusvälineeseen (*TjPS*, 6).

Päähenkilöiden käytöksestä voi varmasti diagnosoida (valo)kuva-addiktion sillä perusteella, etteivät he ilmeisesti näe esimerkiksi leikkimisessä mitään mieltä, ellei kukaan katsele tai ota kuvaa, ja kaikki toiminta on järjestetty jonkinlaista dokumentointia silmälläpitäen. ”Tatu joulupukiksi” -jaksossa joulupukkiehdokkaaksi asetunut Tatu ja kampanjapäällikkö Patu käyttäytyvät aivan kuin kamera seuraisi heitä kaikkialle. He pitävät vaalipuheita ohikulkijoille ja kättelevät mahdollisia äänestäjiä, mutta eivät hetkeäkään katso heitä, vaan virnistelevät yleisölle, joka on läsnä median kautta. (*TjPS*, 33–35; ks. liite 5.) Myös esiintyessään professorina ja tohtorina tai erikoistutkijoina he tuntuvat jatkuvasti käyttävän televisiosta, elokuvista ja mainonnasta tuttuja poseerauksia. Samanlaisia huomioita voisi tehdä muistakin Tatu ja Patu -kirjoista, erityisesti teoksista *Tatu ja Patu Helsingissä*, jossa päähenkilöt asettuvat toistuvasti kuvattavaksi Helsingin tunnettujen rakennusten edustalle ja *Tatun ja Patun oudot aakkoset*, joka rakentuu vintiltä löytyneiden vanhojen valokuvien ympärille.

Mikrofonit, nauhurit ja kamerat myös näkyvät usein kuvituksen yksityiskohtina. Ainakin luontoretkellään (*TjPS*, 10) ja vierailullaan Virtasten luona (mt., 37–43) päähenkilöt kantavat kameraa mukanaan. ”Suomi-uutisissa” kamerat ja mikrofonit ovat näkyvissä – esimerkki on luultavasti otettu ”oikeista” tv-uutisista (mt., 29–32). *Tatun ja Patun Suomeen* sopiikin Jamesonin (1991/2005, 37) kuvaus postmodernismin kertomista tarinoista, joiden aiheena ovat jäljentämisprosessit ja joiden rekvisiittana esiintyvät kamerat, videot ja nauhurit ja koko simulacrumin tuottamisen ja toistamisen teknologia.

Myös fotorealismi, johon aiemmin (ks. s. 35) viittasin, implikoi jäljentävän koneen. *Tatun ja Patun Suomen* kuvitusta voisi ehkä parhaiten luonnehtia sarjakuvamaiseksi, ja ”Tatupatu-testit©” ovatkin ilmiselvästi sarjakuvamuotoisia. Kuvitus flirttailee kuitenkin fotorealismien kanssa, ehkäpä ilmeisimmin jo mainitussa suorastaan pedanttisen tarkassa suomalaisten tavaroiden ja Suomen luonnon eläinten dokumentoinnissa. Toinen selvä viittaus valokuvauksellisuuteen ovat selkeärajaiset varjot ja heijastukset, jotka tekevät kuvapinnasta ”hohtavan” ja saavat henkilöahmot näyttämään siltä kuin he olisivat koko ajan kohdevaloissa.

Monien kuvien taustat ovat mielestäni enemmän ”valokuvauksellisia” kuin esimerkiksi ”maalauksellisia”. Kuvien väritykset on selvästi tehty tietokoneella eikä

käsin – fotorealismi tuntuukin kameran lisäksi implikoivan Adobe Photoshopin tai muun vastaavan, joka muuttaa kuvat hohtaviksi, virheettömiksi ja ”mainosmaisiksi”. Kuvitus sisältää paljon myös sellaisia kuvia, jotka avoimesti kuvaavat valokuvaustilanteita tai valmiita valokuvia²⁹. Esimerkiksi monet suomalaisen nationalismiin kuvastoon kuuluvat taideteokset esiintyvät kuvina teoksista otetuista kuvista: Gallen-Kallelan ”Lemminkäisen äidin” kuva on revitty taiteilijan siveltimen katoamisesta kertovalle ilmoitustaululle jostakin näyttelyesitteestä (*TjPS*, 26). Edelfeltin ”Leikkiviä poikia rannalla” ja Schjerfbeckin omakuva esiintyvät näyttelyjulisteissa Virtasten eteisessä (mt., 40). Ehkäpä *Tatun ja Patun Suomi* ei niinkään viittaa kansallisiin symboleihin, vaan pikemminkin *monistaa* niitä.

Oikeastaan jo Walter Benjamin (1989, 156–157) huomioi ensimmäisen kerran vuonna 1936 ilmestyneessä esseessään ”Taideteos teknisen uusintamisensa aikakaudella”, että todellisuuden esittäminen valokuvan tai elokuvan keinoin sellaisena kuin se on, välineestä riippumattomana, onnistuu vain sillä hinnalla, että todellisuus sulautuu teknisiin laitteisiin. Hän väittää, että teknisen uusinnettavuutensa takia taideteokset menettävät ”auransa” eli alkuperäisyytensä, tilannesidonnaisuutensa ja ainutlaatuisuutensa (mt., 142–144). Postmoderni merkitsee teknologisen jäljentämisen aikakautta varmasti puhtaammin kuin mikään aiempi vaihe (kulttuuri)historiassa, ja Benjaminin havainnoima ilmiö – jota sittemmin on teoretisoitu speaktaakkelina tai hyperreaalisena simulacrumina, jossa todellisuudesta on lopulta tullut (valo)kuva itsestään – on muuttunut yhä näkyvämmäksi ja yhä leimallisemmaksi kapitalismille itselleen. Jamesonin (1991/2005, 4, 37) mukaan esteettinen tuotanto on täydellisesti sulautunut tavaratuotantoon postmodernismissä, jolle ovat tärkeitä pikemminkin monistus- kuin tuotantokoneet.

”Intermediaalisuus” tai Siperin ja McGuiren (ks. Pantaleo & Siper 2008, 3) ”eksplisiittinen intertekstuaalisuus” ja metafiktio tuntuvat tässä yhteydessä jotenkin liian köykäisiltä kuvaamaan erilaisten mainos- ja mediakuvien sekä kansalliseen

²⁹ Toisten kuvajajien, esimerkiksi juuri valokuvien, sisällyttäminen kuvitukseen on hyvin tyypillistä esimerkiksi sarjakuvajalle (ks. Mikkonen 2010, 315) ja varmasti myös kuvakirjajalle. Mikkosen (mp.) mukaan käytäntö mahdollistaa useamman visuaalisen näkökulman (fokalisoijan) esittämisen samanaikaisesti. Postmodernismin (tai fotorealismien) kontekstissa voi kuitenkin painottaa, ettei kyseessä ole mikä tahansa näkökulma, vaan jäljentävän koneen näkökulma, joka upottaa tarinaan sisäkkäisiä kertomuksia jäljentämisprosesseista.

symbolijärjestelmään kuuluvien kuvien, tekstien ja taideteosten kierrättämistä *Tatun ja Patun Suomessa*. Sen sijaan ilmiön tulkinnessa on mielestäni otettava huomioon se historiallinen erityisasema, joka kaiken kulttuurisen materiaalin monistamisella ja kierrättämisellä sekä ylipäättään kuvalla on nimenomaan postmodernismin kontekstissa.

Intertekstuaalisuus katsotaan usein metafiktio keinoksi (Nikolajeva & Scott 2001/2006, 227). Metafiktio puolestaan voidaan ajatella korostavan tekstin fiktiivisyyttä ja kiinnostavan huomion fiktion ja todellisuuden suhteisiin, kuten Nikolajeva ja Scott (mt., 220) muotoilevat. Jonkinlainen itsetietoinen ja metafiktiivinen siteeraaminen, intertekstuaalisuus tai intermediaalisuus on postmodernistisen tekstin ydin siteeraamissani postmodernistista kuvakirjaa käsittelevissä pohdinnoissa sekä myös Linda Hutcheonin ajattelussa.

Ainakin oman luentani mukaan myös Jameson allekirjoittaa ajatuksen jonkinasteisesta metafiktiosta postmodernismin yhtenä olennaisena piirteenä, tosin tarkentaen, että postmodernismin mielenkiinto ei suuntaudu mihin tahansa taiteelliseen tuotantoon itsessään, vaan ensisijaisesti valokuvallisiin monistusprosesseihin, jotka ovat olennaisia sen oman estetiikan kannalta (Jameson 1991/2005, ks. esim. 37–38). Postmoderni fotorealismi alleviivaa ja tematisoi postmoderneja valokuvallisia monistamisprosesseja ja tuottaa kuvia kuvista pikemminkin kuin todellisuudesta. Tällaiset kuvat toistavat loputtomasti omaa simulacrumiaan, eivätkä välitä referentistä vähääkään. Postmodernistista intertekstuaalisuutta tai metafiktiota ei siis omasta näkökulmastani katsottuna voi tulkita vain yksittäisen tekstin sisäiseksi kikkailuksi, tyylikeinoksi tai tekijän luovuuden osoitukseksi sen enempää kuin mitään muutakaan postmodernistisen tekstin ”ominaispiirrettä”. Postmodernistista metafiktiota tai intertekstuaalisuutta ei myöskään mielestäni tule ymmärtää kevyesti ja historiattomasti ”miksi tahansa” metafiktioksi tai ”miksi tahansa” intertekstuaalisuudeksi.

Tatun ja Patun Suomen itsetietoisuudessa ja metafiktiossa on tästä näkökulmasta olennaista ensinnäkin se, että se alkaa viimeistään edellä esitetyn televisioitumisanalyysin jälkeen näyttää jokseenkin totaalilta. Sen olemassaolo ei ole osoitettavissa vain joissakin yksittäisissä episodeissa tai yksityiskohdissa, vaan myös teoksen televisioituneen rakenteen tasolla. Itserefleksiivisyyden teema

levittäytyy koskemaan koko kohdeteosta, kun kiinnitetään huomiota Tatun ja Patun jatkuvaan tietoisuuteen omasta asemastaan sisällöntuottajina sekä siihen, että koko kyseessä oleva kuvakirja tuntuu kauttaaltaan olevan muiden muotojen – erityisesti television, mutta myös esimerkiksi turistioppaan – läpäisemä. Analysoin tutkielmani historiaa käsittelevässä luvussa sitä, miten Tatun ja Patun menneisyyspektaakkeli näyttää tematisoivan itseään (ks. s. 41–42), mutta nyt alkaa vaikuttaa siltä, että koko teos saattaa itse asiassa tematisoida itseään vastaavantuntuksella tavalla. Voidaankin mielestäni kysyä, onko kohdeteoksen todellinen aihe ja pohjimmainen referentti Suomi vai Suomea koskevan kaupallisen media-simulacrumin tuotanto tai oikeammin sen toistaminen itsessään.

Lopulta metafiktio laajenemisesta saattaa seurata, ettei kuvakirjan sisältämä metafiktio enää alleviivaakaan teoksen omaa fiktiivistä luonnetta, vaan pikemminkin koko todellisuuden tekstuaalista luonnetta. Jos tarina todella voi laajeta kuvakirjasta lukijan tilaan, kuten Goldstone (2008, 118–119) väittää, on erottelu tekstin ja todellisuuden tai kuvan ja todellisuuden välillä tehty kestävämmäksi. Toisaalta kohdeteoksen tapauksessa ei ole tarpeellista, eikä edes asianmukaista muotoilla asiaa näin dramaattisesti. Postmodernismille on varmasti ominaista todellisuuden tekstualisoiminen ja referentin häivyttäminen, mutta mitään alleviivattavaa tässä ei välttämättä ole. Välttämättä ei myöskään ole mitään suurta fiktiivistä illuusiota paljastettavaksi, kuten seuraavassa alaluvussa yritän osoittaa. Sen sijaan voi olla niin, että juuri *Tatun ja Patun Suomen* sisältämä totaalinen metafiktio ja intertekstuaalisuuden valtava määrä tekevät teoksesta ”uskottavan”: teoksen maailma on nykyaikainen ja jopa arkinen, koska se on täynnä itsetarkoituksellisia kuvia, televisiota, mainosestetikkaa ja mediahypeä. Tämä ei kuitenkaan tee *Tatun ja Patun Suomen* Suomi-kuvasta varsinaisesti realistista, vaan *hyperrealistisen*. Sama pätee teoksessa vallitsevaan tavarapaljouteen, johon palaan tuonnempana.

6.3. Lopun illuusio

Perry Nodelman on esittänyt, että suurin osa lapsille kirjoitetusta kirjallisuudesta varioi konventionaalista kotona/poissa/kotona -juonta, jossa päähenkilö jättää turvallisen, mutta pitkästyttävän kodin ja suuntaa seikkailemaan jännittävään, mutta vaaralliseen ulkomaailmaan. Lopuksi päähenkilö yleensä palaa tavalla tai toisella kodin turvaan. Nodelmanin mukaan eri tekstit painottavat kotiin tai kodin

ulkopuoliseen maailmaan liittyviä arvoja eri tavalla: Opettavaiset tekstit korostavat kodin tärkeyttä, kun taas monet populaarit tekstit ovat kiinnostuneempia kodin ulkopuolella odottavasta vapaudesta. Monet tekstit ilmaisevat kuitenkin myös näiden arvojen ambivalenssia. (Nodelman 1996, 155–158.) Nodelmanin paljonsiteerattua mallia on mielenkiintoista yrittää soveltaa *Tatun ja Patun Suomeen*, sillä näin voidaan uskoakseni tehdä näkyväksi se, miten postmodernistinen kohdeteokseni poikkeaa Nodelmanin analysoimista ei-postmodernistisista esimerkeistä. Lisäksi selviää sekin, ettei Nodelmanin malli välttämättä toimi uudessa historiallisessa tilanteessa eli postmodernissa, ainakaan aivan laatijansa tarkoittamalla tavalla. Ennen muuta yritän käyttää mallia konkretisoimaan sitä, mitä ideologisia vaikutuksia kohdeteoksen muodon televisioitumisella voi nationalismiin kannalta olla. Television ideologista muotoa siis verrataan toiseen ideologiseen muotoon.

Tatun ja Patun Suomi on kyllä periaatteessa mahdollista uudelleenkirjoittaa Nodelmanin kotona/poissa/kotona -mallin mukaisesti. Tällöin ajateltaisiin, että veljekset lähtevät matkalle vieraaseen maahan, siis Suomeen, jossa he seikkailevat aikansa. Tämän jälkeen heidän voisi kenties olettaa palaavan takaisin Outolaan, vaikka mitään paluumatkaa ei teoksessa mainitakaan. Ehkäpä uskottavampi tapa selittää Nodelmanin mallin soveltuvuus olisi ajatella, että veljekset kotiutuvat teoksen lopussa Suomeen ja päätyvät näin uuteen kotiin. Tässä kertomuksessa olisi myös helppo nähdä jonkinlainen nationalistinen pohjavire tai ainakin sen voisi olettaa olevan melko ongelmattomasti yhteensopiva nationalistisen ideologian kanssa. Uskallan ehdottaa³⁰, että nationalismi voi suhteellisen vaivattomasti käyttää ideologisesti hyväkseen lastenkirjallisuuden konventionaalista kotona/poissa/kotona -kaavaa samaistamalla kodin ja ulkomaailman rajat kansallisiin tai valtiollisiin rajoihin. Edelleen voisin kuvitella, että kotona/poissa/kotona -mallin ympärillä pyörivät tekstit sisältävät nationalismille otollisen maailmankuvan, vaikka ne sitten kuuluisivatkin niihin Nodelmanin mainitsemiin populaariteksteihin, jotka asettavat

³⁰ Tällä tavalla on mahdollista ajatella sen teoreettisen oletuksen pohjalta, että modernin tai modernistisen lastenkirjallisuuden, jota juuri Nodelmanin esimerkit edustavat, ideologiset rakenteet ja nationalismiin yhtä lailla ideologiset rakenteet representoivat lopulta imaginäärisiä suhteita samankaltaisiin historiallisiin olemassaolon ehtoihin ja etsivät kuvitteellisia ratkaisuja samankaltaisiin todellisiin ongelmiin. Tästä syystä ne voivat ainakin periaatteessa helposti loisia toisiaan. Sen sijaan käytännön tasolla näiden väitteiden todentaminen tietenkin vaatisi laajaa empiiristä tutkimusta.

etusijalle kodin ulkopuolisen maailman arvot tai edustaisivat kotona- ja poissa-arvojen ambivalenssia. Tällaisissakin teksteissä saattaa siis olla eräänlainen nationalismin paikka, eli niiden ottaminen nationalistisen ideologian käyttöön vaatisi vain joitakin (suurempia tai pienempiä) sisällöllisiä muutoksia.

Sen sijaan *Tatun ja Patun Suomen* postmodernistisessä tapauksessa ongelma näyttäisi olevan vähintään yhtä paljon muodollinen kuin sisällöllinen. Edellä hahmoteltu tulkinta nimittäin olisi, jos ei aivan täysin virheellinen, niin ainakin pahasti puutteellinen. Ilmiselvästi se sivuuttaa ainakin sen, että Tatu ja Patu oikeastaan vain kuvittelevat kotiutuneensa, sillä he eivät edelleenkään tiedä, miten esimerkiksi saunassa tulisi käyttäytyä. Tämä ei kuitenkaan tässä vaiheessa ole niin olennaista kuin pari muuta seikkaa, jotka on mielestäni syytä panna merkille. Ensinnäkin on huomattava, että Nodelmanilla kotona/poissa/kotona -asetelma on rinnakkainen pitkästyttävää/jännittävää/pitkästyttävää -asetelmalle sekä turvallista/vaarallista/turvallista -asetelmalle. Hän on myös laatinut pitkän listan lastenkirjallisuudessa esiintyvistä teemoista tai arvoista, jotka on luokiteltu sen mukaan, yhdistyvätkö ne kodin maailmaan vai kodin ulkopuoliseen maailmaan. Samalla saadaan kokoon joukko binäärisiä oppositioita, esimerkiksi kotiin kuuluva ”sivilisaatio” vastaan kodin ulkopuolisen maailman ”luonto”, ”tylsyys” vastaan ”seikkailu”, ”turvallisuus” vastaan ”vaara”, ”sopeutuminen” vastaan ”anarkia” ja niin edelleen. (Nodelman 1996, 155–156.)

Tatun ja Patun Suomesta tätä oppositioiden vastaavuutta on kuitenkin hankala löytää. Osittain tämä johtuu varmasti siitä, että teoksen maailma on pitkälle rationalisoitu, eivätkä Tatu ja Patu tai kukaan muukaan kirjan henkilöistä missään vaiheessa kohtaa minkäänlaisia yliluonnollisia vaaroja. Lisäksi Tatu ja Patu tuntuvat olevan varsin hyvässä turvassa kaikilta muiltakin vaaroilta, ja heidän Suomessa kohtaamansa vaikeudet näyttävät lähinnä koomisina: ruisleipää on hankala saada rikki (*TjPS*, 24) ja saunatesti on keskeytettävä, koska ”kuumuus on kestänytöntä” (mt., 14). Mikään ei uhkaa heidän perusturvallisuuttaan, ja vaara onkin ehkä lopulta vain sanaleikki: ”Onko vaaroilla vaarallista?” (*TjPS*, 7.)

Tatu ja Patu eivät missään vaiheessa varsinaisesti etsi Suomesta jännitystä ja vaaraa, vaan pyrkivät pikemminkin havainnoimaan, tarkkailemaan ja dokumentoimaan. Tästä syystä kyse ei varsinaisesti olekaan eepisestä seikkailusta turvallisen kodin

ulkopuolella odottavaan vaaralliseen maailmaan, vaan pikemminkin speaktaakkelitaloudelle ominaisesta turismista, joka tarjoaa vaarojen sijaan erilaisia elämyssimulaatioita. Oman aikamme (massa)turismi on yleisesti ottaen pikemminkin banaali käytäntö kuin jännittävä ja ainutlaatuinen seikkailu, ehkäpä siksi, että se viime kädessä palautuu meille kaikille kovin tuttuun tavaramuotoon. Kohdeteos saattaa myös tematisoida tätä nimenomaista turismin paradoksia, turistin kyvyttömyyttä aidosti ymmärtää näkemäänsä muuna kuin speaktaakkelina. (Debord 1967/2005, §168; Jameson 1992/2007, 14–15.)

Toiseksi kohdeteoksen edellä analysoitu rakenteellinen televisioituminen mielestäni muuttaa jopa Nodelmanin havainnoiman fundamentaalinen kotona/poissa/kotona -rakenteen lopulta reifikoituneeksi kuvaksi itsestään. Vaikuttaa siltä, että Nodelmanin malli edellyttää ja olettaa sellaiset tilalliset ja ajalliset rakenteet, jotka kyllä tuntuvat olevan kohdeteoksessa näennäisesti olemassa, mutta joiden epäilen olevan postmodernistisen alustan päälle pystytettyjä hauraita simulaatioita. Kuten Jameson (2005, 68) toteaa, postmodernistinen tila kieltää sisä- ja ulkopuolen välisen erottelun. Tällaisessa tilassa ei periaatteessa voi olla mitään kodiksi määriteltävää paikkaa sen enempää kuin kodin ulkopuoleksi määriteltävää paikkaa. Siirtymissä ei ole kyse ”matkoista” vaan ”kanavanvaihdoksista” (ks. Jameson 1991/2005, 373). Tämä saattaa tehdä käsitettävämmäksi sen, että kaikki Tatu ja Patu -kirjat ovat silmiinpistävän vastahakoisia määrittelemään, missä ja millainen paikka ”Outola” todella on ja miten asiat siellä tehdään, jos ne tehdään ”eri tavalla kuin meillä”. Edellä esitetyn puitteissa nämä kysymykset eivät oikeastaan ole relevantteja, sillä ”Outola” ei luultavasti ole missään perinteisessä mielessä ”paikka” ensinkään.

Kotona/poissa -mallin soveltamista vaikeuttaa sekin, että Tatu ja Patu ovat selvästi postmoderneja subjekteja, joille on vaikea määritellä mitään selvää identiteettiä. Tässäkin yhteydessä Nodelmanin oppositiot kertovat heistä jotakin juuri siksi, että ne eivät pysty kertomaan oikeastaan mitään: on esimerkiksi jokseenkin mahdotonta sanoa kumpaa puolta Tatu ja Patu edustavat vastakohtaparissa lapsi/aikuinen. He liikkuvat ja toimivat itsenäisesti kuten aikuiset, mutta käyttäytyvät monesti lapsellisesti, esimerkiksi leikkiessään Suomen esihistoriaa ja pukeutuessaan kurahousuihin. Pienen kokonsa ja ruumiinrakenteensa (muuhun vartaloon nähden suuri pää ja suuret silmät) vuoksi he muistuttavat enemmän lapsia kuin aikuisia.

Lopulta nappinenäisten veljesten paikka on kuitenkin hankala määritellä myös suhteessa oppositioon ihminen/eläin, sillä he eivät muistuta sen enempää Tatu ja Patu -kirjoissa sivuhahmoina esiintyviä ihmisiä kuin realistisesti kuvattuja eläimiäkään. Tatulle ja Patulle ei myöskään voida määritellä kansalaisuutta.

Postmoderni subjekti on fragmentaarinen ja vailla mitään suurta, yhtenäistä (kehitys)kertomusta tai ”omaa itseä” – yksi postmodernismin suosikkihokemista ”historian lopun” ohella onkin ”subjektin kuolema” (”our old friend ’the death of the subject””, Jameson 1991/2005, 174). Tästä syystä kaikki subjektikeskeiset tulkinnat postmodernistisesta kohdeteoksesta ovat lopulta vanhanaikaisia ja anakronistisia³¹. Mikäli hahmoille haluttaisiin etsiä vertailukohtaa Tatu ja Patu -kirjojen ulkopuolelta, varteenotettavin vaihtoehto saattaisi olla erilaisia lasten välipaloja ja aamiaismuroja markkinoimaan tuotettujen piirroshahmojen kirjava joukko. Tällaiset maskotit ovat ehkä lähempänä logoa kuin henkilöhahmoa, ja myös Tatun ja Patun kohdalla on mielestäni mahdollista, että he ovat muuttumassa oman brändinsä merkeiksi. Heidän on ennen muuta tarkoitus olla näkyviä, helposti tunnistettavia ja helposti toistettavia, jotta Tatu ja Patu -konseptia voitaisiin vaivattomasti monistaa ja siirtää edelleen uusiin Tatu ja Patu -kirjoihin ja erilaisiin oheistuotteisiin³². Varmasti on tässä kohtaa syytä muistaa myös se, että suuri osa Suomessa tällä hetkellä ilmestyvästä lasten- ja nuortenkirjallisuudesta on sarjoittunutta eli jossain määrin monistaa uudelleen samaa, tuttua konseptia. Sarjoittumisella on kirjallisuudessa pitkät perinteet, mutta viime vuosikymmeninä lasten- ja nuortenkirjallisuuden sarjoittuminen on jatkuvasti lisääntynyt (Rättyä 2003). Sarjallisuutta on niin ikään monesti pidetty nimenomaan televisiolle tyypillisenä (ks. Herkman 2005, 256.)

Tästä näkökulmasta katsottuna myöskään Tatun ja Patun roolinvaihdokset sekä heidän kykynsä tietää ja olla tietämättä tai muistaa ja unohtaa asioita tilannekohtaisesti sekä asettua vaihtelevasti nationalistisen tradition sisä- tai

³¹ Itse asiassa myös ei-postmoderneista teksteistä tehdyt subjektikeskeiset tulkinnat ovat marxilaisesta näkökulmasta puutteellisia ja keskeneräisiä. Myös moderni subjekti on (tai oli) vieraantunut porvarillinen myytti tai ideologinen rakennelma, josta on päästävä eteenpäin kohti aitoa kollektiivia (ks. Jameson 1981/2009, esim. 53–60).

³² Kustantaja Otavan verkkokaupasta on tällä hetkellä (luettu 16.4.2011) tilattavissa *Tatu ja Patu työn touhussa 2011* -seinäkalenteri, *Tatun ja Patun kaverikirja* (2010, 3. painos) sekä *Tatun ja Patun monitoimimuistikirja* (2010, 2. painos). Lisäksi Otavan sivustolla voi pelata Tatu ja Patu -peliä tai ladata Tatu ja Patu -näytönsäästäjän. *Tatun ja Patun Suomesta* on kehitetty myös lautapeli.

ulkopuolelle ei ole erityisen hämmentävää. Välijuontojen erottamien ohjelmien tai rinnakkaisten kanavien sisällön ei yleensä odoteta muodostavan tässä mielessä loogisia jatkumoa, vaan kyse on pikemminkin katkeamattomasta virrasta, jossa toisiaan seuraavat kuvat ovat yhtä aikaa erillisiä ja keskenään identtisiä. Itse asiassa Jameson (1991/2005, 70) huomauttaakin, ettei muistilla ylipääntään näytä olevan paikkaa sen enempää televisiossa kuin postmodernismissä yleensä.

Television loputon ”slide show” tai ”total flow”³³ ei jäsenny muista taidemuodoista tutun imaginäärisen ja fiktiivisen ajan logiikan mukaisesti suljetuiksi draamallisiksi kaariksi tai ehjiksi teoksiksi, vaan jatkaa kulkuaan pysähtymättä mihinkään (Jameson 1991/2005, xvii, 76–77). Tavaramuotoisia myyntiartikkeleita tuottava ”kulttuuriteollisuus” on toki suosinut sarjatuotantoa jo pitkään, eikä kukaan varsinaisesti hämmästele sitä, että samat Aku Ankat, Tenavat, Neiti Etsivät, Barbiet ynnä muut joutuvat loputtomasti uusiin, monesti samaa peruskaavaa noudattaviin seikkailuihin oppimatta juuri mitään aiemmin kokemastaan ja vanhenematta koskaan. Samaan sarjaan kuuluvat tuotteet tuntuvat sijoittuvan pikemminkin tilallisesti rinnakkain kuin ajallisesti peräkkäin, tai pikemminkin ne noudattavat, Debordin (1967/2005, §147–162) muotoilua seuraten, spektakulaarisen tavara-ajan näennäissyklisiä logiikkaa, eivätkä fiktiivisen ajan lineaarista logiikkaa: ne tuntuvat syklisessä tahdissa nollaavan itsensä aina uudelleen siten, että jäljelle jää vain konseptin runko, jonka päälle voidaan taas koota uusi tuote.

Postmodernistinen ja ajalliselta rakenteeltaan televisiomainen kohdeteokseni tuntuu kuitenkin nollaavan itsensä lukuisia kertoja samojen kansien välissä ja tämän lisäksi, tai juuri tästä syystä, tekevä ”nollatilasta” näkyvää. Teoksesta tulee yksi suuri studiotila, merkitysterminaali tai nationalismikanava, joka heijastaa lukijoilleen enemmän tai vähemmän keinotekoisesti erilliseksi rajatun pätkän loputtomasta slide show’sta ja joka voisi yhtä hyvin tuottaa sisältöä oudoista unista tai oudoista aakkosista. Tällaisessa ympäristössä minkäänlaista suurta kertomusta tai edes pienempää ja väliaikaisempaa uskottavaa juonta on luultavasti mahdotonta ylläpitää: Suuriin ja pieniin kertomuksiin kuuluvat alut ja loput muuttuvat omiksi kuvikseen, näennäisaluiksi ja -lopuiksi, jotka eivät pysty katkaisemaan simulaativirtaa, vaan

³³ Jamesonin käyttämä ilmaus on sukua Raymond Williamsin televisiota kuvaavalle käsitteelle ”whole flow” (ks. Jameson 1991/2005, 70 ja 76–78).

ainoastaan tuottamaan toisen asteen simulaation ja illuusion illuusion (Jameson 1991/2005, 76). Baudrillardille ”lopun illuusio” tai ”lopun illuusion illuusio” on synonyymi historian lopulle ja ”tapahtumien lakolle”, joka merkitsee siirtymistä ”historiallisesta tilasta mainostilaan” (Baudrillard 1992/1995, 40). Jos (esimerkiksi) nationalismin konstruoimat ideologiset kertomukset ovat jo itsessään väärää tietoisuutta, postmodernismi on onnistunut lanseeraamaan kaksinkertaisen väärän tietoisuuden, joka kohdistuu omaksi kuvakseen muuttuneeseen ja tavaroituneeseen näennäisnationalismiin.

6.4. Kansakunta yleisönä

Nationalismille kansa ja kansanedustus ovat olleet keskeisiä teemoja, sillä kansan on tavalla tai toiselta katsottu olevan yhteiskunnallisen ja poliittisen vallan lähde. Edustuksellisessa demokratiassa ”representaatiolla” onkin erikoismerkitys nimenomaan ”kansanedustuksena”. Myös valistusajattelu ja ”modernin projekti” ovat pyrkineet toteuttamaan ihanteitaan juuri osallistuvan ja keskustelevan kansalaisuuden ja edustuksellisen demokratian kautta (Stenby 2008, 30–31). Tatun ja Patun maailmassa ei kuitenkaan ole kansalaisia, vaan ennemminkin katsojia ja katseen kohteita. Mikäli suomalainen lukija etsii *Tatun ja Patun Suomesta* samastuttavaa kuvaa itsestään nimenomaan suomalaisena, hän tulee löytämään kuvan jonkin kansallisen spektaakkelin, esimerkiksi jääkiekko-ottelun (*TjPS*, 30) tai poliittisen mediaspektaakkelin (mt. 33–34; ks. liite 5) yleisöstä, Tatun ja Patun ”objektiivisen” ja objektivoivan tutkimuksen kohteesta (ks. esim. saunatesti, mt. 14) tai Virtasten tavaroituneesta kansallisen keskimääräisyyden idyllistä (mt., 37–43).

Medioitunut julkisuus on nykyisin usein enemmän viihdettä kuin kansalaiskeskustelua. Erityisesti televisio pyrkii täyttämään katsojien päät omilla yksisuuntaisilla viesteillään, eikä helposti suostu vastavuoroisen keskustelun välineeksi. (Steinby 2008, 44–45.) Tatun ja Patun joulupukinvaalikampanja onkin helppo lukea kriisiytyneen kansallisen politiikan parodiana, jossa pääasiallisen huomion saa kamera, eivät oikeat kansalaiset. Ehdokas pyritään tuotteistamaan rintamerkeillä, julisteilla, mainoskynillä ja ilmapalloilla. Eduskuntaan uhataan valita ”satoja tonttuja” ja vaalilupauksena tarjotaan yllin kyllin käyttöarvotonta materiaalista hyvinvointia (ehdokkaan kuvalla koristeltuja ilmaisia kuusenkoristeita). Kampanjapäällikkö on pukeutunut varsin liikemiesmäisesti ja eräs vaalijuliste

paljastaa, että Tatullakin on joulupukinnuttunsa alla valkoinen paita ja solmio. (*TjPS*, 33–35; ks. liite 5.) Tuntuu jopa houkuttelevalta tulkita, että perinteinen joulupukki yritetään korvata uusliberalistisella versiolla, joka lupaa kansalaisille yllin kyllin lahjoja ja korkeampaa elintaso, kunhan he vain tyytyvät kiltisti seuraamaan vierestä myöhäiskapitalistista media- ja markkinasirkusta.

Niille nationalismiteorioille, jotka yhdistävät nationalismiin kapitalistiseen tuotantotapaan, yleisön ja tavarankäsitteet eivät ole vieraita eivätkä ne suinkaan ilmesty nationalismin reviiirille vasta postmodernismin myötä. Andersonille painokapitalismin tavaramuotoisten tuotteiden, kuten kirjan tai sanomalehden, lukevat yleisöt ovat kuviteltujen yhteisöjen ”alkioita”. Hän väittää myös, että samalla markkinoita hakevalla painokapitalismilla oli keskeinen rooli myös yhtenäisten ”kansankielten” syntymisessä. Vaikka nationalistinen ideologia itse esittää kielet yleensä muinaisina ja ikuisesti tiettyyn kansaan sidottuina, ovat standardoidut kielet Andersonin mukaan ennen muuta standardointia vaatineen kapitalismin seuraus. (Anderson 1983/2007, 77–88.) Tässä mielessä *Tatun ja Patun Suomen* pyrkimys myydä suomen kieltä tavarana (*TjPS*, 22–23) on jopa hämmästyttävän looginen.

Tuntuu kyseenalaiselta, voiko minkäänlaista kansalaiskeskustelua käydä kielellä, joka itse puhuttelee subjekteja kuluttajina ja näyttäytyy avoimesti tavarana. Ainakin kielen tavaroituminen on ehkä äärimmäisin esimerkki tavasta, jolla koko teos kutsuu lukijoita luokseen. *Tatun ja Patun Suomi* on kokonaisuudessaan eräänlainen mainos, ei vain lukuisista kuvituksen sekaan ripotelluista tavaroista, vaan ennen muuta itsestään³⁴. Katsojille poseeraavat Tatut ja Patut tuntuvat jatkuvasti pyytävän huomiota pikemminkin itselleen ja *Tatun ja Patun Suomen* sisältämille kuville kuin millekään varsinaiselle referentille. Tästä näkökulmasta katsottuna teoksen takakannen varoitus olla tyytymättä ”puisevampiin esityksiin” kieliä siitä, että *Tatun ja Patun Suomi* on yksi mahdollinen Suomi, joka lukijaa kehoitetaan valitsemaan lukuisien kilpailevien versioiden kustannuksella. Kyse ei siis ole vain Goldstonen mallin mukaisesta kuvakirjasta, joka kutsuu lukijan muokkaamaan teosta

³⁴ *Tatun ja Patun Suomi* ei tosin tee numeroa omista viivakoodeistaan, ISBN-tunnuksistaan, hintatiedoistaan ja muista teknisistä yksityiskohdistaan samalla tavalla kuin jotkut (luultavasti tarkoituksellisemmin) postmodernistiset kuvakirjat. Ks. esim. John Scieszka & Lane Smith 1992: *Stinky Cheese Man and Other Fairy Stupid Tales*. Puffin Books.

mieleisekseen, vaan myös tavarankuluttajille. Tämä kutsu ei myöskään ole vain pyyteeton ja hyväntahtoinen kutsu osallistua luovaan leikkiin, vaan myös ideologinen kutsu.

Tavaran omaan ideologisuuteen on palattava vielä tuonnempana. Tässä vaiheessa haluan kuitenkin kiinnittää huomiota erityisesti siihen, että *Tatun ja Patun Suomen* lukijoilleen esittämä kutsu tuntuu olevan jotakin aivan muuta kuin nationalistisen ideologian subjekteille, tai kansalaisille, esittämä kutsu. Teos pyrkii ennen muuta vetämään puoleensa yleisöjä ja kuluttajia. Takakannessaan se määrittelee kohderyhmänsä mainostamalla: ”Sis. tuhdisti tietoa pätkäkansalaisille!” Tämä on ilman muuta hyvä esimerkki Tatu ja Patu -kirjojen tavasta leikitellä kielellä ja muodostaa tällä tavoin uusia käsitteitä ja merkityksiä. Lisäksi ”pätkäkansalainen” on mielestäni varsin kuvaava termi, jos yritetään jotenkin määritellä *Tatun ja Patun Suomen* käsitystä omasta yleisöstään ja toisaalta teoksen yleisöretoriikkaan sisältyvää käsitystä kansalaisuudesta.

Työelämässä esiintyvän pätkätyöläisyyden lisäksi näyttää olevan olemassa myös pätkäkansalaisuutta: hetkellistä, epäjatkovaa ja lyhytjännitteistä postmodernistista kansalaisuutta, joka on analogista paitsi työurien sirpaloitumiselle, myös postmodernistiselle ”skitsofreeniselle” (ks. Jameson, 1991/2005, 26) subjektiivisuudelle ja myöhäiskapitalistiselle kuluttajuudelle. Kohdeteokseni tarkoitus on siis tässä mielessä vain pitää katsojat kanavalla mahdollisimman pitkään, ja postmodernistinen ja kaupallinen kansallinen identiteetti voidaan koska tahansa vaihtaa johonkin aivan toiseen tavaroituneeseen identiteettiin. *Tatun ja Patun Suomen* itselleen tuottama yleisö ei ole samalla tavalla potentiaalista yhteenkuuluvuutta ja jatkuvuutta rakentava kuin Andersonin sanomalehtien mahdollistama ”kuviteltu yhteisö”, sillä postmodernistinen kulttuurituote puhuu hyvin avoimesti ”pätkäidentiteeteistä”. Tavaramuoto on olennaisesti sirpaleinen, vieraannuttava ja erottava, joten yhtenäisyys, joka sen nimissä voidaan saavuttaa ei, Debordin (1967/2005, §3) mukaan, ”ole muuta kuin yleistetyt erottamisen virallinen kieli”. Kuvitellun yhteisön kannalta on hyvä huomata, ettei myöskään teoksen aivan objektiivinen yleisö luultavasti ole missään perinteisessä mielessä kansakunta tai suomalaiset, vaan jonkinlainen suomalaisuuden kohderyhmä. *Tatun ja Patun Suomen* on kaikesta päätellen katsottu toimivan myös Suomen mainoksena. Se onkin

käännetty englanniksi nimellä *This is Finland*. Esimerkiksi Akateemisesta Kirjakaupasta sen voi löytää paitsi lastenkirjallisuushyllystä, myös Suomea kuvaavien kuvateosten ja muiden vastaavien joukosta Fennica-osastolta. Samankaltaisessa Suomi-brändin tuotannossa on viime vuosina käytetty hyväksi esimerkiksi kuvataidetta ja kansainvälistä menestystä tavoittelevaa kotimaista populaarikulttuuria (Alasuutari & Ruuska 1999, 229–230; Rastenberger 2008).

Banaali medianationalismi näyttää omassa analyysissäni toisenlaiselta kuin Billigin tulkinnoissa. Se, että nationalistista viitekehystä ja esimerkiksi kansan käsitettä kieltämättä käytetään hyväksi, ei omasta näkökulmastani välttämättä merkitse sitä, että nationalismi olisi muutakin kuin kuva itsestään. Olisi itse asiassa houkuttelevaa väittää, että nationalismi saattaa kyllä olla paikalla jonkinlaisena diskurssina, mutta on eri kysymys, onko se edelleen toimiva ideologia. Alasuutari (1999, 36) muotoilee, että arkipäivän nationalismia ei sosiologisessa analyysissä välttämättä pidetä ideologiana, vaan ”sosiokulttuurisena konstruktiona”. Jos pidetään mielessä esimerkiksi ajatus ideologiasta tietyn yhteiskunnallisen järjestyksen luonnollistamisena tai Althusserin (ks. Jameson 1991/2005, 51) ideologian määritelmä, minun on vaikea käsittää, miksei nationalismi ”sosiokulttuurisena konstruktiona” olisi nimenomaan ideologia. Mikäli nationalismista on omassa kohdoteoksessani tulossa jotain muuta kuin ideologia, se ei johdu nationalismin arkipäiväisyydestä, vaan todennäköisesti siitä, että edellä analysoidut postmodernistiset strategiat ovat omiaan hivuttamaan nationalistiselle ideologialle tärkeitä representaatioita puhtaan kuvan ja simulacrumin alueelle, jota lopulta hallitsee tavaramuoto.

Toisaalta ”pätäkäsälaisuus” voidaan toki tulkita myös aivan toisin. Sen voi yhtä lailla ajatella viittaavan yhteen vanhimmista ja tyypillisimmistä lastenkirjallisuuden piirteistä eli niin sanottuun pedagogiseen funktioon (esim. Nodelman 1996, 155). ”Pätäkäsälaisuuden” voi lukea aivan kirjaimellisesti tarkoittavan pieniä, eitäsimittäisiä tai ”pätkiä” käsäläisiä, käytännössä siis lapsia, jotka tarvitsevat opetusta ja tietoa. *Tatun ja Patun Suomi* onkin sisällöltään ja rakenteeltaan aivan selvästi sukua myös lasten tietokirja -formaatile. Teoksesta voi, kuten aiemmin totesin, löytää myös selkeästi opettavia piirteitä. Aino Havukainen ja Sami Toivonen ovat itse luonnehtineet itseään tietokirjailijoiksi (Autio 29.11.2007) ja heidät on palkittu myös vuoden 2010 Tietopöllö-palkinnolla.

Tämä ei tarkoita, että esittämäni tulkinta kansalaisuuden muuttumisesta pätkätyön kaltaiseksi olisi vain eräänlainen väärä hälytys, vaan sitä, että luentani kohteena olevan postmodernistisen tekstin merkitys pysyy kaikista tulkintayrityksistä huolimatta välttämättä epävakana. Teksti voi lopulta kumota kaikki esittämäni tekstin ulkopuolelle ulottuvat tulkinnat vetoamalla omaan kirjaimellisuuteensa. Näin tuntuukin jatkuvasti tapahtuvan *Tatun ja Patun Suomessa*, joka, kuten edellä on todettu, näyttää hakevan kirjaimellisia, materiaalisia merkityksiä symbolisten tai nationalistisen ideologian aktivoimien latautuneiden merkitysten sijaan (ks. s. 33–34). Tämä on mielestäni hyväksyttävä hyväksymättä kuitenkaan sellaista johtopäätöstä, että teksti voisi merkitä ”mitä tahansa” (vrt. Jameson 1981/2009, 16–17).

7. Tatum ja Patun outo ideologia?

Miten nationalismin ja postmodernismin suhde *Tatum ja Patun Suomessa* sitten tulisi ymmärtää? Näyttää ainakin selvältä, että suhde on ristiriitainen. Nationalismi ja postmodernismi eivät sopuisasti sulaudu nationalistiseksi postmodernismiksi tai postmodernistiseksi nationalismiksi, vaan tekstissä on samanaikaisesti läsnä keskenään kilpailevia ideologioita. Mikäli kyse olisi postmodernismiin itseensä olemuksellisesti kuuluvasta paradokseista, mitään ristiriitaa ei ehkä olisi, sillä teksti olisi paradoksaalisuudestaan huolimatta puhtaasti postmodernistinen ja itseriittoinen artefakti. Reifikoituneet paradoksit on marxilaisessa luennassa korvattava historiallisilla ristiriidoilla, jotka postmodernismin tapauksessa näyttävät erottamattomasti liittyvän reifikaatioon itseensä.

Pohdin tässä luvussa kootusti nationalistisen ideologian ja postmodernismin suhteen välittymistä reifikaation ja tavaramuodon läpi. Ensinnäkin tiivistän vielä, millä ehdoilla postmodernistinen kohdeteokseni voi mahdollisesti toimia nationalismin kritiikkinä. Toiseksi kiinnitän huomiota siihen, että postmodernismi on korvannut nationalistisen ideologian omalla ideologiallaan, käytännössä tavaran ideologialla. Edellä käsitelty nationalistisen ideologian sirpaloituminen, kuvaksi muuttuminen ja tavaroituminen ei siis välttämättä johda ideologiatyhjiöön tai epäpoliittiseen karnevaaliin. Vaikka Tatu ja Patu soveltaisivat nationalistista puhetapaa ja symbolivarastoa oudosti, sattumanvaraisesti ja täysin vailla nationalistista ymmärrystä, ei tämä sattumanvaraisuus ja ymmärryksen puute itsessään ole sattumanvaraista, vaan myöhäiskapitalismin logiikan mukaisesti täysin loogista. Vaikka nationalistinen ideologia olisi kohdeteoksessa muuttunut kuvaksi, tuo kuva on edelleen *omalla tavallaan* ideologinen.

On kuitenkin myös kysyttävä, voiko tavara lopulta ottaa nationalismin paikan ideologiana. Nationalistisen ideologian käyttökelttomaksi sirpaloinut myöhäiskapitalismin kulttuurinen logiikka, postmodernismi, on nimittäin itse lähtökohtaisesti niin sirpaleinen, ettei se kykene tuottamaan nationalismiin verrattavia uusia ideologioita. Tästä syystä tavara, erityisesti kuva tavaroitumisen postmodernina muotona, on ideologinen historiallisesti erityisellä tavalla. Samalla sen täytyy toki olla

myös kriittinen historiallisesti erityisellä tavalla. Aivan lopuksi tarkastelen vielä sitä, millaisia jälkiä nationalistisesta ideologiasta ja utopiasta *Tatun ja Patun Suomesta* voi edelleen löytää.

7.1. Postmodernismi nationalistisen ideologian kritiikkinä

Jamesonille (vrt. 1981/2009, 281) eräänlainen perusutopia, jota kaikki ideologiat omalla tavallaan yrittävät kuvitella, on luokaton yhteiskunta. Ideologiset kertomukset siis pyrkivät selittämään luokkaerot olemattomiin ja toimivat, kuten Claude Lévi-Strauss on muotoillut, kuvitteellisina ratkaisuinä todellisiin ristiriitoihin (ks. mt., 62–64). Althusserilaisen määritelmänsä mukaisesti ideologiat eivät kuitenkaan lähde liikkeelle ”subjektien olemassa olon todellisista ehdoista”, vaan ”subjektien imaginäärisistä suhteista” kyseisiin ehtoihin (ks. Jameson 1991/2005, 51). Tästä syystä ne ovat ”väärää tietoisuutta”, joka ei voi johtaa luokkayhteiskunnan lakkauttamiseen käytännössä. Tämä koskee kaiken kaikkiaan myös nationalismia, joka ei lopulta voi lunastaa lupastaan omasta luokattomasta yhteiskunnastaan eli harmonisesta kansallisesta yhtenäisyydestä.

Kuten kaikki ideologiat, nationalismikin on sisäisesti ristiriitainen. Gellnerin (1983/2006, 24–27) metaforan mukaan teollistunut yhteiskunta on jatkuva tuolileikki, jolle muutos ja liikkuvuus ovat välttämättömiä ja jossa ihmiset ovat helposti keskenään vaihdettavissa. Niin ikään teollistuneelle yhteiskunnalle on ominaista ”systemaattinen sattumanvaraisuus” (systematic randomness) ja kaikki ”entropian vastaiset” (entropy-resistant) ryhmät, esimerkiksi sulautumattomat kielelliset ja kulttuuriset vähemmistöt, ovat sille vakava ongelma (mt., 62, 64). Järjestelmän toimivuuden ja jatkuvuuden takaa kattava ja kaikille yhteinen yleissivistävä peruskoulutus (mt., 34–35). Tämän projektin seurauksena syntyy kansakuntia, jotka kuitenkin fragmentaation edetessä lopulta ovat alkuperäisen päämäärän toteutumisen esteitä. Kansallisvaltion toiminnan lähtökohta kun ei todellisuudessa olekaan nationalismiin kehittämä ideologinen ja utooppinen kansakunta, vaan kapitalistinen tuotantorakenne ja sen uusintaminen (vrt. Althusser 1976/1984, 104–105).

Jameson toteaa, Perry Andersoniin viitaten, että yksi yhteinen piirre eri modernismeille oli niiden vihamielisyys markkinoita kohtaan. Sen sijaan erilaisia postmodernismeja yhdistää Jamesonin mukaan se, että markkinoita juhlietaan tai ne

vähintäänkin tunnustetaan ja hyväksytään. (Jameson 2005, 304–305.) Juuri tästä syystä *Tatun ja Patun Suomella* voi olla mahdollisuus paljastaa nationalismiin sisältyvä niin kutsuttu väärä tietoisuus. Tavarasta ja tavaroitumisesta voi *Tatun ja Patun Suomen* tapauksessa helposti tehdä saman huomion, joka edellä on tehty menneisyyden manipuloinnista, aiempaan Suomi-aiheiseen kirjallisuuteen viittaamisesta ja televisioitumisesta: ainakin teoksen ”pintatasolla” ilmiö on varsin näkyvä. Kohdeteos on erittäin tietoinen kuulumisestaan myöhäiskapitalismin kontekstiin, jossa se on sekä tavarapaljouden ympäröimä että itse osa samaista tavarapaljoutta.

Mainitsin jo edellä (ks. s. 39), että *Tatun ja Patun Suomen* kuvissa on monilukuisten yksityiskohtien ansiosta paljon katseltavaa. Samat yksityiskohdat pitävät huolen myös siitä, että kuvissa on varsin runsaasti kaikenlaista tavaraa. Itse asiassa kuvitus on aivan kuin nykyaikaisen länsimaisen kodin lastenhuone: tupaten täynnä sekalaista kitschiä (*Tatun ja Patun Suomen* tapauksessa Suomi-kitschiä) ja pikkuesineitä. Suuri osa yksityiskohdista viestii olevansa peräisin tavaramarkkinoilta. Ne eivät siis ole mitä tahansa rekvisiittaa, vaan nimenomaan tavaramuotoista rekvisiittaa. Huomautinkin aiemmin (ks. s. 53) siitä, että monet esimerkiksi Virtasten kodissa esiintyvistä tavaroista on helppo tunnistaa tiettyjen valmistajien tuotteiksi. Ne ovat siis tavaroita, joita oikeasti valmistetaan ja joita voi oikeasti ostaa kaupasta. (Ks. liite 6.) Sama koskee myös esimerkiksi Barbie-nukkeja, legoja ja Suomi-uutisten studiossa esiintyviä Iittala-laseja.

Teoksen maailmassa on myös paljon erilaisia mielikuvitustavaroita, jotka ovat jo muuttuneet arkisiksi ja sulautuneet muuhun tavarapaljouteen – esimerkiksi ”varakraka” (kravatti, joka vedetään tarvittaessa ulos punaisesta pussista samaan tapaan kuin sammutuspeite, *TjPS*, 29) ja tuplapizza (pizza, jossa on täytettä molemmilla puolilla, mt., 39). Osa mielikuvitustavaroista alleviivaa myös kansallisen merkitysvaraston tavaroitumista yhdistelemällä helposti kansalliseksi määrittävää ”perinnettä” sekä leimallisesti kansainväliseen massakulttuuriin assosioituvaa materiaalia. *Tatun ja Patun Suomen* kuvitus lanseeraa esimerkiksi pikaruokalounaan, joka sisältää ”suolamuikut”, ”mämmiburger” ja piimää kertakäyttöisessä pillimukissa tarjoiltuna (mt., 28). Oma lukunsa ovat vielä sellaiset tavarat, jotka ovat tarkoituksellisesti käyttöarvottomia paradokseja, esimerkiksi puhallettava ankkuri

(mt., 8) ja käsiraudat, jotka tarkemmin katsottuna ovatkin avaimenperä omalle avaimelleen (mt., 28).

Kuten sanottu, kohdeteos on myös itse, ja varsin itsetietoisesti, tavara. Alleviivaamalla sekä kapitalistista tavaratuotantoa että omaa tavaramuotoaan *Tatun ja Patun Suomi* tekee näkyväksi sen, että nationalismilla on pitkä historiallinen yhteys ylikansalliseen kapitalismiin ja sen tuottamaan reifikaatiokehitykseen. Edellä (ks. luku 4.2.) analysoidussa ”Matka menneisyyteen” -jaksossa tämä näkyy erityisen selvästi. Lisäksi ja ennen kaikkea *Tatun ja Patun Suomi* sisällöllään, muodollaan ja nimenomaan omalla materiaalisella olemassaolollaan alleviivaa sitä, että tämä suhde on postmodernismissä johtanut nationalistisen ideologian itsensä tavaroitumiseen ja kuvaksi muuttumiseen. Nationalismi periaatteessa palautetaan sinne, minne se historiallisesti kuuluukin, eli kapitalismin yhteyteen. Nationalismia ja markkinoita ei edes yritetä tarkastella erillisinä: *Tatun ja Patun Suomessa* ei eroteta kansallisvaltiota sitä tuottavasta mediasta, suomen kieltä mainospuheesta, suomalaista designia tavaratuotannosta, suomalaista taidetta kulttuuriteollisuudesta, Suomen historiaa kapitalismin historiasta tai kansallista politiikkaa tv-spektaakkelista.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että postmodernismi levittäisi nationalistisen ideologian tilalle jotakin universaalia ja ylihistoriallista oikeaa tietoisuutta. Ensinnäkin postmodernismin esittämä kritiikki on välttämättä postmodernistista. Käytännössä tämä voi tarkoittaa sitä, että kritiikki on itsessään reifikoitunutta kuten olen jo edellä (ks. s. 33) ehdottanut. Ainakaan kohdteokseni tapauksessa postmodernismi ei tee nationalismia jotenkin yleisesti näkyväksi, vaan se tekee nationalismin näkyväksi tavarana ja spektaakkelina. Postmodernismilta puuttuu historiallinen tietoisuus, joten ei voida olettaa, että se todella ymmärtäisi nationalismia muuten kuin itsetarkoituksellisena kuvana. Se, että nationalismi postmodernismissä on pelkkä kuva ja fragmentaarinen fraasikokoelma, ei merkitse tarkoita sitä, että se olisi aina ollut sellainen.

Postmodernistinen kommentti nationalismiin ei, ainakaan teoriassa, enää kuulu kansakuntien aikaan tai nationalismikeskusteluun ylipäätään. Jossakin määrin nationalismin ideologisia prosesseja ymmärtävä nationalismin kritiikki sisältyy nationalistiseen ideologiaan, jonka sisällä on aina tarkasteltu ja uudelleenmääritelty

kansan ja kansanedustuksen kaltaisia avainkäsitteitä³⁵. Lisäksi ainakin modernistinen nationalismintutkimus on useasti joko suoraan (Billig 1995, 125) tai implisiittisesti (argumentoidessaan, että nationalismi on erottamaton osa samaa modernia maailmaa, jonka kontekstissa nationalismin teoreetikot itse välttämättä kirjoittavat) myöntänyt kyvyttömyytensä asettua täysin nationalistisen ideologian ulkopuolelle. Nationalismin mukana saatetaan siis periaatteessa menettää nationalismin ymmärtämiseen tarvittavia välineitä. Lisäksi saatetaan menettää utooppista kuvittelukykyä, jota kaikki ideologiat väärän tietoisuuden ohella ylläpitävät, sekä nationalismin sisäiseen kritiikkiin sisältyviä mahdollisuuksia keskustella näistä utopioista. Utopistinen puoli on myös valtiolla itsellään (ks. Jameson 1981/2009, 287–288).

Toinen ongelma on se, että vaikka näkyväksi tekeminen tiettyjen ehtojen puitteissa toimii nationalistisen ideologian ja utopian kritiikkinä, sama strategia ei ole relevantti tavaran ja spektaakkelin kritiikkinä. Myöhäiskapitalismin kulttuurisen logiikan rajoissa on hankala kritisoida sitä kuvaa, joksi nationalistinen ideologia on tullut – tai joksi postmodernismi itse on sen tehnyt. Paljastaessaan nationalismin kuvaksi muuttumisen ja tavaroitumisen postmodernismi, myös *Tatun ja Patun Suomi*, tuleeikin samalla juhlineeksi tavaraa, joka on itsessään ideologinen. Näkyväksi tekemisen kriittiseen potentiaaliin on suhtauduttava varauksella erityisesti siksi, että tavaran oma ideologisuus itse asiassa kulminoituu näkyvyyteen itseensä.

7.2. Tavara postmodernismin ideologiana

Tatun ja Patun Suomi palkittiin Finlandia Junior -palkinnolla Suomen itsenäisyyden 90-vuotisjuhlavuonna 2007. Teoksen vastaanottoon olisi tässä yhteydessä mielenkiintoista perehtyä laajemminkin, mutta pelkästään Finlandia-tunnustus ja teoksen myyntiluvut, 112 900 kappaletta pelkästään ilmestymisvuonna (Ahola 31.1.2007), kertovat siitä, että *Tatun ja Patun Suomi* on varsin suosittu. Ainakaan Finlandia Junior -palkintoehdokkaat valinneen lautakunnan (Suomen kirjasaatiö 2007a) tai voittajan nimenneen Turun kaupungin kirjastotoimenjohtajan Inkeri Näätsaaren (Suomen kirjasaatiö 2007b) perusteluista ei voi päätellä, että teoksen

³⁵ Esimerkiksi Hobsbawm (1992/1994) käy läpi kansan, kansakunnan ja valtion kaltaisten käsitteiden muodostumista ja niiden merkitysten muuttumista nationalistisen ideologian omassa kehityksessä. Nationalismin ja nationalismintutkimuksen suhteesta ks. myös Alasuutari 1999, 39.

katsottaisiin olevan minkäänlaisessa ristiriidassa ”kansallisen projektin” kanssa. Molemmassa perusteluissa nationalistinen diskurssi näkyy selvästi. Näätsaari totesi voittajan julkistamisen yhteydessä, että *Tatun ja Patun Suomi* ”rakentaa suomalaista identiteettiä 90 vuoden taakse ja kauemmaksi ja avaa suomalaista sielunmaisemaa myös muualta tuleville”. Palkintolautakunta puolestaan perustelee valintaansa esimerkiksi sillä, että teos ”onnistuu taltioimaan lähes kaikki tutut kansalliset ikonit, esineet ja henkilöt”. *Tatun ja Patun Suomen* kustantanut Otava (2007) luonnehtii teosta ”anarkistiseksi”. Kirjamyynnistä huolestuneet kotimaiset kustantajat usein vieroksuvat avoimesti anarkistisia kuvakirjoja (Oittinen 2004, 33), mutta *Tatun ja Patun* anarkismia ei selvästikään katsota kaupallisessakaan mielessä vaaralliseksi. *Uuden Suomen* arvostelussa (Pihlajaniemi 7.12.2007) tiivistetään: ”Leikittely suomalaisilla kansalliskliseillä huvittaa anarkistisuudellaan. Kaikki kyseenalaistetaan, mutta kokonaisuus herkistää: tällainen se on, 90-vuotias Suomemme. Faktat ovat kohdallaan, katsantokanta hellän ilkamoiva.”

Kaiken edellä sanotun pohjalta tuntuisi ehkä houkuttelevalta vetää sellainen johtopäätös, että Tatu ja Patu jotenkin vedättävät lukijoita tai katsojia. Oman analyysini mukaan mitään suurta seikkailua Suomeen ei ole olemassakaan, on vain *Tatun ja Patun* itse kokoama toisen asteen simulaatio. Tatu ja Patu esiintyvät pikemminkin postmodernistisina sisällöntuottajina kuin päähenkilöinä, joihin pitäisi jollakin tapaa samastua. He omaksuvat jatkuvasti uusia rooleja ja uusia puhetapoja, jotka kaikki vaikuttavat nimenomaan omaksutuilta – tuskinpa Tatu ja Patu esiintyvät milloinkaan varsinaisesti ”omana itsenään”. Pahaa aavistamattomat lukijat nauravat *Tatulle ja Patulle*, jotka eivät tajua suomalaisen elämäntavan hienouksia. Tosiasiassa Tatu ja Patu kuitenkin nauravat lukijoille, jotka eivät tajua postmodernismin logiikkaa – sitä, että he näkevät vain itsetarkoituksellisen speaktaakkelin ja että heidän suomalainen elämäntapansa on tavaroitunut kuvaksi. Tätä kehitystä lukijat ovat itse edistäneet ostamalla kyseessä olevan kirjan.

Tässä on sen verran perää, että *Tatulle ja Patulle* nauraminen, teoksen lukeminen pelkästään hauskana parodiana ja pelkkänä ”hulvattomana Suomi-kirjana”, perustuu virhetulkintaan, jollaista ei mielestäni tule hyväksyä ainakaan niin sanotussa analyttisessä luennassa. Tatu ja Patu eivät kuitenkaan ilkeyttään tai tahallaan pyri kansallisten kategorioiden hajottamiseen. Ajatus kulissien takana lukijan typeryydelle

naureskelevista henkilöähmoista ei ole juuri sen uskottavampi kuin kuvitelma siitä, että *Tatun ja Patun Suomen* konkreettiset tekijät nauraisivat matkalla pankkiin onnistuttuaan purkittamaan suomalaisen nationalismin tavaramuotoon ja vieläpä rahastamaan saavutuksellaan. Nämä virhepäätelmät olisivat analogisia sille harhaluulolle, että kapitalismiin sisältyvä riisto johtuisi yksittäisten kapitalistien ”pahuudesta”³⁶.

Historiallista myöhäiskapitalismia ei voida palauttaa henkilösuhteiksi. Sitä ei voida myöskään moraalisesti tuomita (Jameson 1991/2005, 46). Kohdeteoksen takaa on ilmeisen turha yrittää paljastaa mitään kansallistavia merkitysjärjestelmiä vastaan organisoitunutta salaliittoa, jota voitaisiin syyttää tai moralisoida nationalismin perustan murentamisesta. Lopulta sellaista on hyödytöntä etsiä myöskään televisiosta tai mediasta ylipäätään. Yhtä lailla ketään on turha syyttää television mielistelystä, eikä kuvakirjaa voi tuomita siitä, että se postmodernismissa yrittää tulla televisioksi.

Vaikka Tatu ja Patu näyttäytyvät sisällöntuottajina, ei kohdeteoksen televisiomainen kuvavirta ole heidän hallinnassaan. He eivät kykene ohjailemaan sitä ulkopuolelta, koska he ovat sisäistäneet sen. Tatu ja Patu ovat oman elämänsä supermalleja³⁷, joille elämä on sarja poseerauksia kaikkialla läsnä olevalle kameralle. Jean Baudrillardin (1987, 6–7) mukaan televisio onkin hyperreaalisessa maailmassa lävistänyt sekä ihmiset että ulkomaailman, ja sen logiikka on siirtynyt katsojien päiden sisään. Niin ikään televisiolla on monikymmenvuotisen historiansa kuluessa ollut hyvää aikaa muuttua banaaliksi. Se kuuluu itsestään selvästi ihmisten arkeen ja sen parissa vietetään keskimäärin useita tunteja päivittäin. *Tatun ja Patun Suomen* lukijat eivät varmastikaan osaa varsinaisesti odottaa sitä, että heille esimerkiksi esitettäisiin Suomen maantiedon alkeita ruokaohjelman tyyliin. Tästä huolimatta lopputulos on täysin lukukelpoinen ja kohdeteoksen saavuttamasta menestyksestä päätellen myös

³⁶ Marx selvästi torjuu tällaiset käsityksen *Pääomassa*. Hän kirjoittaa esimerkiksi, että työläisten hyvinvointi ei ”riipu yksityisen kapitalistin hyvästä tai pahasta tahdosta”. Sen sijaan ”[v]apaa kilpailu saattaa kapitalistisen tuotannon sisäiset lait ulkonaisen pakkolain tavalla vaikuttamaan yksityiseen kapitalistiin” (Marx 1890/1974, 247). Kapitalismissa ihmisyksilöt toimivat eräänlaisissa rooleissa, joiden sisältö ei riipu heidän henkilökohtaisista ominaisuuksistaan. Marx (mt., 216) muotoilee esimerkiksi, että kapitalisti on ”vain pääomaa ihmismuodossa” ja ”hänen sielunaan on pääoman sielu”.

³⁷ Tässä siteerattu Seppälä-ketjun mainoskampanja on kaikin puolin oireellinen.

laajalti hyväksytty. Näin ollen ei ehkä ole ihme, ettei *Tatun ja Patun Suomen* vastaanotossa ole pohdittu ilmiötä sen enempää.

Televisioituminen, valokuvauksellisuus ja fotorealismi liittyvät kuitenkin erottamattomasti pitkälle kehittyneen kapitalismin sisäiseen logiikkaan ja tavaramuodon historialliseen levittäytymiseen yhteiskunnan kaikille osa-alueille. Kuten olen parhaani mukaan korostanut, esimerkiksi televisiossa ei ole mitään erityisen kiinnostavaa, ellei sitä tarkastella nimenomaan ideologisena muotona: olennaista on se, että simulacrumin kauneimman prototyyppiobjektin muodon läsnäolo *Tatun ja Patun Suomessa* kielii simulacrumin, postmodernismin ja myöhäiskapitalismin kulttuurisen logiikan läsnäolosta: esimerkiksi modernistisen tilan hajoamisesta hankalasti hahmotettavaksi ja rajattomaksi mediatilaksi, fiktiivisen ajan reifikoitumisesta sykliseksi ”lähetysajaksi”, joka tulee yrittää käyttää hyödyksi näkymällä mahdollisimman paljon, modernin subjektin fragmentoitumisesta ja pinnallistumisesta itseään mainostavaksi brändiksi sekä kuvan ja monistamisen teknologioiden muuttumisesta itsenäisiksi ja itseään tematisoiviksi.

Tatun ja Patun Suomen postmodernismi saattaa toimia kapitalismin sisältyvien kehityskulkujen – yhä pidemmälle etenevän reifikaation – ideologisena oikeutuksena. Myöhäiskapitalismin kulttuurisena logiikkana postmodernismi on siis itsessään ideologinen ainakin siinä mielessä, että se näyttää osallistuvan kapitalismin pyrkimykseen banalisoida itsensä: salaliiton tai frankfurtilaisen ”massapetoksen” (Horkheimer & Adorno 1969/2008, 162–221) sijaan vallitseva ideologia saa vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen näyttämään luonnolliselta ja välttämättömältä. Markkinoiden ideologian paikallistaminen on hankalaa, sillä se on tehnyt itsestään ”uuden luonnon” (”second nature”, Jameson 1991/2005, 351; Eagleton 1991, 59) ja siitä on tullut ”ilmiselvyyden väittämistä” (Debord 1967/2005, §213).

Ehkäpä *Tatun ja Patun Suomi* ei aiheuta skandaalia, koska nationalismen tavaroituminen ei ole skandaalimaista, vaan banaalia. Billigin (1995) mukaan nationalismi on ideologiana edelleen vahva juuri siitä syystä, että se on banaali ja monet sen käytännöt ovat muuttuneet miltei näkymättömiksi. Saattaa kuitenkin olla, että postmodernismin materialisoituneesta tavaraidologiasta on samasta syystä tulossa yhä voimakkaampi. On mielestäni jopa mahdollista, että ainakin osa Billigin analysoimasta nationalismen banaaliudesta on itse asiassa seurausta siitä, että

nationalismin kuvasto on tavaroitumassa, ja tämä kehitys itsessään on banalisoitumassa ja muuttumassa ”luonnolliseksi”: ranskalaiset eivät suhtaudu välinpitämättömästi ainoastaan leipäkääreeseen painettuun lippuun, vaan myös lipun käyttötapaan, siihen, että lipusta on tullut tuotemerkkiä tai logoa muistuttava markkinointiväline.

Samalla tavalla monet *Tatun ja Patun Suomessa* esiintyvät kansallisen symbolivaraston osat eivät ole banaaleja vain kansallisina symboleina, vaan samanaikaisesti banaaleja tavaroina. Esimerkiksi Edelfelt- ja Schjerfbeck-näyttelyjulisteet Venlan kotona (*TjPS*, 40) varmasti saavat kaiken muun Suomitavaran joukkoon sijoitettuna kansallisia merkityksiä ja niitä käytetään kertomaan kansallisia kertomuksia. Tästä huolimatta Venla selvästi keskittyy kotiin tullessaan tervehtimään vastaan ryntäävää koiraa, ei ajattelemaan suomalaista kulttuuria, kulttuurihistoriaa tai ”Suomen taiteen kultakautta”. Julisteet siis toimivat esimerkkeinä banaalista nationalismista. Yhtä lailla niitä voisi kuitenkin analysoida ilman nationalismin käsitteistöä esimerkkeinä siitä, miten taideteokset Benjaminin (1989, 142–144) mukaan kadottavat ”auransa” teknologisen massauusintamisen seurauksena ja miten esteettinen tuotanto Jamesonin (1991/2005, 4–5) mukaan integroituu tavaratuotantoon.

Edellä kysymys nationalismin lopusta kohdeteoksessa on tarkentunut kysymykseksi nationalismin muuttumisesta kuvaksi ja hyperrealistiseksi (media)spektaakkeliksi sekä lopulta sen tavaroitumisesta ja reifikaatiosta. Mediasimulacrumin tai spektaakkelin historiallinen tausta on reifikaatioprosessissa ja tavaramuodon universalisoitumisessa. Sen takaa ”tunnistamme vanhan vihollisemme, *tavaran*”, kuten Debord (1967/2005, §35) muotoilee – tässä ei siis välttämättä ole mitään radikaalisti uutta tai outoa. Tavaroitumisen viimeisimpänä muotona spektaakkeli on ”ideologian huipentuma” (mt., §215). Samalla, kun ideologiasta, oman analyysini puitteissa nationalismista, tulee tavara, tavarasta itsestään tulee ideologia. Samalla kulutuskäytännöt tuntuvat korvaavan poliittiset kannanotot ja mielipiteet (Jameson 1991/2005, 398).

Marxin (1890/1979, 77) mukaan tavaralla on kaksijakoinen luonne, sillä se kyllä vaikuttaa aluksi ”itsestään selvältä, jokapäiväiseltä oliolta”, mutta lähempi tarkastelu paljastaa sen olevan ”täynnä metafyyssistä rikkiviisautta ja teologisia oikkuja”.

Kapitalistinen tuotanto ja tavaramarkkinat antavat tavaroille yliaistimellisia ominaisuuksia, jotka eivät niiden käyttöarvon näkökulmasta niille kuulu. Tämä ”tavarafetisismi” on Marxin mukaan seurausta siitä, että kapitalismissa ihmisten väliset yhteiskunnalliset suhteet esineellistyvät tavaroiden välisiksi suhteiksi. (Mt., 78–79.) Näin ollen myöskään mediaspektaakkeli ei ole mikä tahansa kuvien kasautuma, vaan, kuten Debord (1967/2005, §4) Marxia mukaillen toteaa, ”ihmisten välinen yhteiskunnallinen suhde, jonka kuvat välittävät”.

Tatun ja Patun Suomen määrällisesti valtavaa tavarajoukkoa ei siis voi tulkita ainoastaan arkipäiväiseksi rekvisiitaksi, vaan se on ymmärrettävä yleisemmin suhteessa tavaramuodon historialliseen asemaan kapitalismissa ja postmodernismissa: Georg Lukácsille tavaramuoto on kapitalistisen yhteiskunnan ”universaalikategoria”, jollaiseksi se ei voi kasvaa pelkästään määrällisen ekspansionsa kautta. Ei-kapitalistinen yhteiskunta, jossa tavaramuoto on yksi muoto muiden joukossa, poikkeaa siis olennaisesti ja laadullisesti kapitalistisesta yhteiskunnasta, jonka on ”opittava tyydyttämään kaikki tarpeensa tavaramuodossa” (Lukács 1971, 84–86, 91). Myöhäiskapitalismissa Lukácsin analysoimaa laadullista käännettä näyttää seuraavan uusi käänne, jossa kuvasta on tullut tavaroitumisen viimeisin muoto (Debord 1967/2005, ks. Jameson 1991/2005, esim. 18). Samalla tavarasta on tullut sekä näkyvä että jossakin määrin itsetietoinen, sillä tavaroitumisesta on itsestään tullut kulutushyödyke (Jameson 1991/2005, x).

7.3. Ideologian loppu?

Edellä (ks. s. 53) totesin, että suomalaisesta kodista tulee *Tatun ja Patun Suomessa* suomalainen, koska se on täynnä suomalaista tavaraa. Tältä pohjalta voisi ehdottaa, että *Tatun ja Patun Suomi* itse asiassa representoi kohteensa ”tavarajoukkona” (Marx, 1890/1974, 45) tai, mikäli halutaan kierrättää Marxin käyttämän ilmaisun sijaan Debordin (1967/2005, §1) fraasia, ”spektaakkeliön kasautumana”. Näin voisi kuitenkin todella olla vain siinä tapauksessa, että tavara lopulta pystyisi representoimaan muutakin kuin itseään. Tavaramuodon universalisoituminen merkitsee ennen muuta reifikaation fragmentoivan logiikan universalisoitumista niin objektin (käyttöarvon) kuin subjektinkin (tuottajan ja kuluttajan) osalta (Lukács 1971, 88–89). Juuri tämä kehitys saavuttaa huippunsa postmodernismissa, jossa käyttöarvot

ovat täysin kadonneet (Debord 1967/2005, §46) ja subjektit hajoavat ”postmodernistisen skitsofrenian” (Jameson 1991/2005, 26) seurauksena.

Kuten todettu, nationalismi ei kohdeteoksessa ainoastaan käänny toiselle kielelle tai toiseen koodiin (kuten Hutcheonin muotoilut, ks. s. 23, implikoivat). Se ei kuitenkaan myöskään yksiselitteisesti korvaudu ”tavaraideologialla”, sillä tavaramuoto itse on historiallisesti erityisellä tavalla yhtä aikaa ideologinen ja anti-ideologinen. Ei myöskään automaattisesti ole olemassa mitään ”nationalismin paikkaa”, johon tavara voisi kiilata itsensä. Olisi ainakin potentiaalisesti nationalistista olettaa, että vaikka nationalismi itse ei olisikaan ikuinen, jokin nationalismin kaltainen ideologia olisi ikuinen. Tällöin nationalismi kenties voitaisiin löytää uudelleen tai ottaa takaisin.

Althusser (1976/1984, 114–117) itse asiassa ehdottaa, että ideologia olisi ylihistoriallinen. Sen sijaan Jameson (1991/2005, 53) pyrkii historiallistamaan Althusserin ideologian määritelmän ja esittää, että toimivien ideologioiden tuottaminen on muuttunut vaikeaksi postmodernismissä. Terry Eagleton puolestaan toteaa, että olisi ”naiivia” kuvitella ”ideologian sisältävän aina ja kaikkialla fiksoituneita ’transendentiaaleja’ merkitsijöitä, imaginaarisia yhtenäisyyksiä, metafyyysisiä perusteita ja teleologisia päämääriä”. Hänen mukaansa liberaalin kapitalismin diskurssit ovat erilaisia kuin esimerkiksi stalinismin tai fasismin. (Eagleton 1991, 198; käänös on Ojajärven 2006, 57–58.) Jamesonin (1991/2005, 387) mukaan perinteinen marxilainen ideologian käsite on tarkoitettu paljastamaan erilaisia idealismeja, jotka kuitenkin ovat postmodernissa kuolleet sukupuuttoon. Tavarain ideologia ei siis perustu yhtenäisyyksiin, perusteisiin tai päämääriin, vaan silkkään fragmentaatioon. Se ei siis käytä hyväkseen utopiaa eheästä yksilöstä tai subjektista, kuten nationalistinen ajatus ”kansalaisuudesta” ymmärtääkseni tekee. Päinvastoin se ruokkii subjektin hajoamista. (Vrt. Ojajärvi 2006, 57.) Nationalistinen ideologia tuntuu lupaavan kutsumalleen subjektille nimenomaan kansallista identiteettiä ja representoiduksi tulemistä, mutta markkinat voivat luvata vain pätkäidentiteettejä.

Representaation tai representoiduksi tulemisen sijaan markkinoilla tarjotaan itsetarkoituksellista kuvaa ja (media)näkyvyyttä. Althusserin (ks. Jameson 1991/2005, 51) mukaan ideologian pitäisi representoida subjektin imaginääristä suhdetta olemassaolonsa todellisiin ehtoihin, mutta postmodernismi on tehnyt kaikki

representaatiot ongelmallisiksi. Baudrillard (1988, 17) toteaa, että postmodernistinen brändikieli on olennaisesti ”asyntaktista”: merkkien välillä ei ole yhteyksiä, joten ne eivät voi ilmaista muuta kuin itseään toistavien brändien merkityksettömiä repertuaareja. Ideologiaksi muuttunut tavara ja tavaraksi muuttunut ideologia ei puhu itsestäänkään *referenttinä*, vaan tyytyy yksinkertaisesti *näkymään* kaikkialla. Debordille speaktaakkeli onkin nimenomaan *materiaalinen* ideologia, jonka ainoa periaate on: ”Se, mikä näkyy, on hyvää; se, mikä on hyvää, näkyy.” (Debord 1967/2005, §212, §12.)

Nationalismi on siis ehkä tehty näkyväksi, mutta näkyvän kuvan takana ei olekaan referenttiä. Lukijalle *Tatun ja Patun Suomen* lukuisat tavarat eivät ole vain banaaleja, vaan myös luokittelun, etsimisen ja tunnistamisen kohteita, jotka etualaistavat itseään. Ne muodostavat eräänlaisen brändien luokittelujärjestelmän (vrt. Baudrillard 1988, 16). Olen edellä analysoinut sitä, että jotkut nationalismin merkit muuttuvat ”vähemmän banaaleiksi”, mutta täsmällisempi ilmaisu voisi kuitenkin olla, että ne altistetaan tavarakontemplaatiolle ja tavaran speaktaakkelille, jossa ne todella tulevat nähdyiksi ja vain nähdyiksi. Postmoderni ideologia perustuu objektivointiin ja erottamiseen, jolloin se on käytännössä ”totuus”. Jameson kirjoittaakin:

As an ideology which is also a reality, the ”postmodern” cannot be disproved insofar as its fundamental feature is the radical separation of all levels and voices whose recombination in their totality could alone disprove it. (Jameson 1991/2005, 376.)

Postmodernismi ei palaudu kansalliseksi itsetutkiskeluksi tai itsetietoiseksi nationalismiksi, vaan siinä on kyse ennemminkin itsestään tietoisesta speaktaakkelista ja reifikaatiosta. Olen pyrkinyt osoittamaan, että tämä on pitkälti totta myös *Tatun ja Patun Suomen* tapauksessa. Tässä mielessä kohdeteoksen varsinainen sisältö ja sen myymä ”tuote” on reifikaatio itse (vrt. Jameson 1991/2005, x). Edellä (ks. s. 73–74) mainitut ”kaksinkertainen väärä tietoisuus” tai ”näennäisnationalismi” saattavat olla tarpeettoman monimutkaisia ilmaisuja, sillä mikäli postmodernismi todella edustaa kapitalismin ja kuva tavaran puhtainta muotoa, merkitsee nationalismin jälkeinen väärä tietoisuus tietenkin vain tähän mennessä mutkattominta väärää tietoisuutta,

jonka objekti on reifikaatioprosessi itsessään ja paljas tavara, eikä enää semiautonominen³⁸ valtiollinen instituutio.

7.4. ”Venlan talossa asuu monenlaisia perheitä” eli kansallinen utopia

Myöhäiskapitalismin kulttuurisena logiikkana postmodernismi siis ylläpitää ja tuottaa radikaalia erottamista. Siltä ei kuitenkaan voida odottaa sisäistä koherenssia edes suhteessa tähän keskeiseen piirteeseen. On nimittäin otettava huomioon myös se, että postmodernismi on itse välttämättä ”epäpuhdasta”. Postmodernismi ei, kuten Jameson esittää, ole täysin uuden sosiaalisen järjestyksen kulttuuria, vaan seurausta kapitalismin sisäisestä muutoksesta. Tästä syystä se ei voi vapautua sen enempää modernismin jäänteistä kuin kapitalismin perustavanlaatuisista ristiriidoistakaan. Niin ikään postmodernismi on ”vain” myöhäiskapitalismin kulttuurinen dominantti eikä näin ollen sulje pois muiden – jäänteenomaisten tai orastavien – kulttuuristen muotojen mahdollisuutta. Se muodostaa kuitenkin eräänlaisen voimakentän, jonka läpi erilaisten kulttuuristen impulssien täytyy selvittää tiensä. (Jameson 1991/2005, xii, xvi, 6, 159.) Lisäksi on hyvä muistaa, että Jamesonin ideologiateoriassa on lopulta kyse ideologian ja utopian dialektiikasta: kaikki kulttuuriset tekstit ovat siis *samanaikaisesti* ideologisia ja utooppisia (Jameson 1981/2009, esim. 286). Jopa sellaiset tekstit, jotka selvästi pyrkivät vallitsevan järjestelmän oikeuttamiseen tai ideologiseen manipulointiin, käyttävät hyväkseen yleisönsä syvimpiä kollektiivisia toiveita ja fantasioita. Sama koskee myös kaupallista menestystä tavoittelevia tavaramuotoisia massakulttuurin tuotteita. (Jameson 1992/2007, 39–40.)

Myös *Tatun ja Patun Suomi* toki sisältää jälkiä nationalistisesta kollektiivisesta utopiasta jo pelkästään siitä syystä, että tavaramuodon on sisällettävä jotakin myytäväksi kelpaavaa. Vaikka nationalismi olisikin ideologiana sirpaloitunut käyttökelvottomaksi, on se edelleen selvästi löydettävissä tekstistä suhteellisen selvärajaisena, eikä täysin sattumanvaraisena diskurssina. Jotta ihmiset vastaisivat ideologiseen kutsuun, joka tulkintani mukaan on pikemminkin markkinoiden kuin nationalismiin, ”kansakuntapuheella” pitää olla kysyntää. Oletettavasti *Tatun ja Patun Suomikin* pyrkii tarjoamaan symbolisia ratkaisuja todellisiin ongelmiin.

³⁸ Althusserin strukturalistisessa mallissa päällysrakenteelliset instituutiot, kuten valtio ja yliopisto, ovat semi-autonomisia suhteessa tuotantomuotoon tai ”struktuuriin” kokonaisuutena (ks. Jameson 1981/2009, 21–31).

Myöhäiskapitalismissa yhä puhtaampana ja totaalisempana näyttäytyvä reifikaatio pyrkii levittämään tavaramuodon valtion ja nationalismin vanhastaan semi-autonomiselle alueelle. Kansalaiset eivät enää kuule valtionsa ideologista kutsua kaikkialla läsnä olevan markkinadiskurssin seasta, eikä valtio enää ota samalla tavalla vastaan kansalaistensa ideologisia investointeja. Niin ikään valtio selkeärajaisena ”kognitiivisena karttana” on käytännössä liuennut monikansalliseen talouteen, ja yhteiskunnallista keskustelua leimaavat eriaisteiset paniikit kansallisesta kilpailukyvyvystä, tuottavuuden kasvusta, hyvinvointivaltion alasajosta, maaseudun tyhjentyemisestä, väestön ikääntymisestä ja vastaavista. On myös klisee, että sosiaalisen todellisuuden fragmentoituminen synnyttää vastareaktion, uuden kiinnostuksen (kansallisia) traditioita kohtaan. Erilaisia kollektiivisia fantasioita voidaankin kenties projisoida kansallisen historian, suomalaisen kodin ja ydinperheen sekä suomalaisen luonnon kuviin. Postmodernismissä ne ovat periaatteessa jäänteenomaisia tai anakronistisia, mutta ainakaan Jamesonin mallissa utooppisen impulssin ei sinänsä tarvitsekaan olla ”edistyksellinen”.

Saman tien on kuitenkin todettava myös, että postmodernismissä ”utopia” on vähintään yhtä ongelmallinen käsite kuin ”ideologia” (vrt. Jameson 1991/2005, 159–160). Jameson (mt., 154–180) onnistuu jäljittämään postmodernistisesta ”käsitetaiteesta” orastavia utopian mahdollisuuksia ja utooppisia impulsseja (Utopian impulse), jotka tosin eivät itsessään vielä ole poliittisia projekteja tai ohjelmia. *Tatun ja Patun Suomi* puolestaan tuntuu olevan parempi esimerkki postmodernistisen utopian hankaluudesta kuin sen potentiaalisista mahdollisuuksista. Nationalistisen puhutavan koossapysyminen ja sen ilmiselvä vetovoima kertovat ehkä siitä, että postmodernismi kykenee edelleen herättämään epämääräisiä muistikuvia siitä, että joskus on kenties ollut olemassa jokin kansallinen muisti, tai epämääräistä nostalgiaa, joka kohdistuu modernismin myötä menetettyyn nostalgiaan (vrt. mt., 156). Ilmeisin ongelma vaikuttaisi kuitenkin olevan se, että utooppista kansallista yhtenäisyyttä haetaan sieltä, mistä sen löytyminen tuntuu vähiten todennäköiseltä, nimittäin postmodernistisesta mediasta ja tavaramarkkinoilta.³⁹

³⁹ Sama ongelma saattaa olla monilla muillakin ”perinteiden elvyttämiseen” pyrkivillä kaupallisilla projekteilla.

Tatun ja Patun Suomi yrittää selvästi tuottaa lukijan samastuttavaksi jonkinasteista suomalaisuuden kategoriaa Tatun ja Patun selän takana. Kuten olen suomalaisen luonnon kuvauksen analyysin yhteydessä ehdottanut, suomalaisuus pyrkii määrittymään joksikin, mitä Tatu ja Patu *eivät* ole (ks. s. 50). *Tatun ja Patun Suomen* nationalismi pyrkii vastaamaan Tatun ja Patun esittämään haasteeseen tekemällä heidän edustamastaan postmodernistisesta mainos-, media- ja markkinahypestä – käytännössä myöhäiskapitalismista – toiseuden tai outouden itselleen. Kuvia myyvä speaktaakkeli ja uusliberalistinen markkinavapaus yritetään ulkoistaa tarkemmin määrittelemättömään Outolaan. Tämä ei tietenkään ole lopulta mahdollista, sillä kapitalismi ja nationalismi ovat lähtökohtaisesti ja historiallisesti kiinnittyneet toisiinsa.

Jonkinlaiselta nationalismin haamulta vaikuttaa myös *Tatun ja Patun Suomen* anonyymi kertoja, joka pysyttelee ulkopuolisena ja hämmästyttävän kokonaisena suhteessa analysoimiini postmodernismin sirpaloiviin mekanismeihin. Kertoja säilyttää eheydensä, kaikkitietävän asemansa, pedagogisen näkökulmansa ja nationalistisen asiantuntemuksensa huolimatta siitä, miten hallitsemattomasti teoksen postmodernistiset subjektit, Tatu ja Patu, hajoavat ja hajottavat nationalistista ideologiaa. Hän yrittää sitkeästi toistaa järjestystä, jossa nationalismin traditio kulkeutuu opetuksen kautta sukupolvelta toiselle – edelleen huolimatta siitä, että nationalismi ei oikeastaan ole ikaikainen traditio, vaan osa kaiken kaikkiaan traditiovastaista modernisaatiota. On tietenkin kiistanalaista, onnistuuko kertoja todella tavoittamaan nationalistisen ideologian subjekteja vai postmoderniin tyyliin vain muita kaltaisiaan nationalistisen koodin asiantuntijoita, Suomi-faneja. Aiemmin jo mainittu ”pätäk kansalaisuus”, joka viittaa samanaikaisesti sekä kohdeteokseni pedagogiseen tavoitteeseen että myöhäiskapitalistiseen pätkätyöläisyyteen ja identiteettien sirpaloitumiseen, sopii havainnollistamaan tätä ristiriitaa. Sitkeähenkiseltä vaikuttaa myös suomalaisuuden ja luonnon nationalistinen rinnastus, jonka voidaan tulkita olevan jopa vihamielinen, tai vähintäänkin ambivalentti, suhteessa modernisaatioon laajemminkin – edelleen siis huolimatta siitä, että nationalistinen ideologia on itse modernisaation osa.

Kansallista utopiaa ei toki etsitä markkinoilta ainoastaan kohdeteoksessani, vaan myös sen nationalistiseen diskurssiin vetoavassa vastaanotossa. Esimerkiksi edellä

(ks. luku 7.2.) siteeratusta *Uuden Suomen* kirja-arviossa teos otettiin vastaan nationalistisena tietona ja kuvauksena ”meidän Suomestamme” ehjänä ja kokonaisena identifikaation kohteena. *Uuden Suomen* arvostelu kehuu kirjan ”sympaattisimmaksi” osaksi jaksoa, joka esittelee 2000-luvun perheiden koteja:

Naapuruksina asuu väestön koko kirjo uusperheestä maahanmuuttajiin. Kirjahyllyihin on aseteltu sukuvalokuvia, pitsalaatikoita, hymypoikapatsaita, Kalevala, kettukarkkeja ja kännyköitä. Asunnot ovat eläjensä näköisiä, mutta tarkkasilmäisin huomaa: Aku Ankan uusin numero löytyy joka kodista. (Pihlajaniemi 7.12.2007.)

Sitaatissa näkyy hyvin selvästi aiemmin mainitsemani tavaroiden havainnointi- ja luokittelumekanismi, johon *Tatun ja Patun Suomi* tuntuu houkuttelevan lukijoitaan. Samassa talossa asuvia erilaisia perheitä esittelevä aukeama (*TjPS*, 38–39) saattaa silti olla *Tatun ja Patun Suomen* onnistunein ja vetoavin utopia. Siinä erilaiset perheet, ehkä jopa eri luokat, elävät sopuisasti ja ristiriidattomasti samassa talossa – hiukan samaan tapaan kuin kirja-arvion mainitsemat esineet kirjahyllyissä. Kuvan utooppinen voima on kuitenkin mielestäni sen muodossa yhtä paljon kuin sisällössäkkin – lähinnä joidenkin ei-postmodernististen kategorioiden itsepintaisessa läsnäolossa.

Toisistaan irrotettuina kuvia yhdistää lähinnä amerikkalaisesta populaarikulttuurista peräisin oleva *Aku Ankka* -lehti. Niin ikään ne ovat täynnä tavaramarkkinoiden fragmentoitunutta ja materialisoitunutta kieltä puhuvia yhteiskunnallisia hieroglyfejä. Aukeama voidaan silti lukea kokonaisuutena, koska se on kerrostalon läpileikkaus. Kyseessä on monista kuvakirjakuvituksista tuttu ”avoin talo -konstruktio”, josta Sisko Ylimartimo käyttää osuvasti myös nimitystä ”nukkekotikonstruktio”. Ylimartimon määritelmän mukaan tällaisessa kuvassa katsojalle näytetään yhtä aikaa ulko- ja sisätila sekä kaikki talon sisällä olevat huoneet. Kuvaustapa tarjoaa katsojalle runsaasti informaatiota tavalla, joka on reaali maailmassa mahdoton. (Ylimartimo 2001, 88–89.) *Tatun ja Patun Suomen* kuvassa katsoja ei tosin näe talon ulkopuolta tai sisä rakenteita, kuten Ylimartimon (mt., 89–90) esimerkeissä. Edellisen sivun kuvasta (*TjPS*, 37) voidaan kuitenkin päätellä, että kyseessä on lähiö- tai taajamamaisemalle tyypillinen matala, mahdollisesti kolmikerroksinen, elementtitalo. Arkkitehtuurinsa puolesta se näyttäisi edustavan 50-luvun sarjatuotantoon standardisoitua anonyymia modernismia.

Kuvan perheitä yhdistää toisiinsa helposti lähestyttävä arkkitehtoninen konstruktio pikemminkin kuin kansalaisuus. *Tatun ja Patun Suomessa* kuvaa ei kehystetä vetoamalla suoraan kansaan, kuten *Uuden Suomen* arvostelussa tehdään, vaan toteamalla vain lyhyesti, että ”Venlan talossa asuu monenlaisia perheitä” (*TjPS*, 38, kursivointi minun). Modernistiseen arkkitehtuuriin sisältyy tasa-arvoistava kollektiivinen ja demokraattinen projekti, joka tosin kaupallistumisensa myötä muuttui rationalisoiduksi, teolliseksi sarjatuotannoksi. Oman näkökulmani kannalta kiinnostavasti Jameson (1991/2005, 314) liittää institutionalisoituneeseen modernistiseen arkkitehtuuriin myös valtiollisen byrokratian, hyvinvointivaltion ja sosiaalidemokratian konnotaatiot. On myös huomionarvoista, ettei talon asukkaita tarkastella varsinaisesti kansakunnan, vaan *perheiden* jäsenenä⁴⁰. Tila on siis organisoitunut perhekollektiivien ehdoilla samaan tapaan kuin modernistisen lähiökerrostalon arkkitehtoninen tila.

Katsojan kontrolli tähän tilaan nähden tuntuu suuremmalta kuin *Tatun ja Patun*, jotka kiipeävät hengästyneinä portaita kuvan alareunassa. Samankaltainen tilanne vallitsee Suomen hurja luonto -jaksossa (*TjPS*, 7–10), jossa Tatu ja Patu eivät selvästikään täysin hallitse ympäristöä, johon ovat joutuneet. Asuntoja ja rappukäytävää kuvaavien ruutujen välissä on tyhjää valkoista tilaa, eikä talon ulkopuolta näydetä. Nelikulmaisen funktionaalisuutensa ansiosta talon sisätilan ulkorajat tuntuvat kuitenkin vaivattomasti yhtyvän kuvakirjan suorakaiteen muotoisen tilan rajoihin – siis rajoihin, joihin postmodernistinen tila ei esimerkiksi Goldstonen mallissa suostu tyytymään – joten aukeama on enemmänkin kuin kokoelma tosistaan irrallisia palikoita. Se saattaakin edelleen puhua kieltä, joka ei ole täysin asyntaktinen, vaan muodostaa osiensa summaa laajentavan viestin.

Jameson (1991/2005, 105) yrittää ”lukea” rakennuksia ”virkkeinä” soveltaen kielioppia, jossa asuinhuoneet ovat substantiiveja, joita yhdistävät käytävien ja portaikkojen kaltaiset verbit ja joita edelleen määrittävät pintamateriaaleihin ja huonekaluihin rinnastuvat adjektiivit. Tällaisena järjestelmänä *Tatun ja Patun Suomen* taloaukeaman voisi tulkita viittaavan kirjan laajempaan aiheeseen, Suomeen ja sen kansakuntaan, ja esittävän sen nimenomaan rinnakkain elävistä perheistä

⁴⁰ Postmodernismin asialistalla perhe – varsinkaan ”ydinperhe” – ei yleensä nouse kovin korkealle (Jameson 1991/2005, 108, ks. myös 166).

muodostuvana monimuotoisena, mutta harmonisena kokonaisuutena. Teoksen päähenkilöt ja varsinaiset postmodernistiset subjektit ovat osittain irrallaan myös tästä perheriippuvaisesta rakenteesta. Heidän kyllä mainitaan olevan keskenään veljekset, mutta muuta perhettä, esimerkiksi vanhempia, heillä ei kerrota olevan.⁴¹

Tässä nimenomaisessa yhteydessä myös Nodelmanin kotona/poissa/kotona -mallilla näyttäisi jälleen olevan jonkinasteista relevanssia. Kaava ei tunnu soveltuvan *Tatun ja Patun Suomeen*, mikäli tarkastellaan Nodelmanin (1996, 157) esimerkin mukaisesti henkilöihahmoja, erityisesti päähenkilöitä. Lisäksi kohdeteokseni postmodernistiset rakenteet pyrkivät siirtämään Nodelmanin mallin kuvaamia lastenkirjan perustavia teemoja tavaramuotoon (ks. luku. 6.3.). Kuitenkin *Tatun ja Patun Suomi* tuntuu rakenteellisella tasolla myös kääntyvän kohti kotia, joka assosioituu perheeseen ja nationalistiseen hyvinvointivaltioon. Kaikesta päätellen kyseessä ei kuitenkaan ole lastenkirjallisuuden perusjuoni tai -teema, vaan ideologinen sulkeuma, johon teksti postmodernistisuudestaan huolimatta onnistuu silloin tällöin ajautumaan. Tätä kuvaa hyvin se, että *Tatun ja Patun* postmodernistinen vaalikampanja saa äkkilopun, kun he yllättäen löytävätkin itsensä oikean joulupukin ja joulumuorin kodista.

⁴¹ Teoksessa *Tatu ja Patu Helsingissä* (2003) esitellään kylläkin *Tatun ja Patun* serkku, Jori, joka on kiireinen liikemies. Joissakin *Tatu ja Patu* -kirjoissa on myös kuvia *Tatun ja Patun* kotitalosta, mutta on epäselvää, onko kyseessä aina sama talo. Tuntuu houkuttelevalta mainita myös, että *Tatun ja Patun oudossa unikirjassa* (2008) päähenkilöiden luo ilmestyy vierailulle vauva, Satu, jonka hoitoon *Tatu ja Patu* suhtautuvat *Tatun ja Patun Suomestakin* tutulla järjestelmällisellä ja äärimmäisen rationaalisella asenteella.

8. Lopuksi

Tutkimuskysymykseeni on edelleen annettava kahtalainen kyllä ja ei -vastaus, mutta hieman eri äänenpainolla kuin esimerkiksi Hutcheonin postmodernismin määritelmän pohjalta voisi odottaa. Postmodernismin ristiriitaisuus ei niinkään johdu postmodernismista itsestään, vaan sen kontekstin, kapitalismin ja modernisaation, ristiriitaisuudesta. Postmodernismi ei siis välttämättä ole sen ristiriitaisempi tai paradoksaalisempi kuin esimerkiksi modernismi. Koska historia ei ole joukko toisiaan seuraavia ja toisistaan irrallisia aikakausia tai tuotantotapoja, se ei tarjoa valmiita kategorioita, joihin kulttuurisia tekstejä voitaisiin lajitella. Sen sijaan kaikki tekstit sijoittuvat aina keskelle ”kulttuurivallankumousta” (vrt. Jameson 1981/2009, 81–84).

Postmodernismin historiallistaminen myöhäiskapitalismin kulttuuriseksi logiikaksi on auttanut tuomaan kohdeteoksestani esiin sellaisia tasoja, joita on vaikea tai ehkä jopa mahdoton havaita, jos postmodernismi tulkitaan vakkapa tyylikeinoksi tai aikakaudeksi. Samalla kapitalismi itse tulee näkyväksi, ja *Tatun ja Patun* postmodernistisen toiminta kenties muuttuu vähemmän oudoksi. Tämä on tärkeää, sillä ideologiakritiikin ehkäpä tärkein tehtävä on tällä hetkellä juuri ”markkinavoimien” itsestäänselvyyden ja ”toisen luonnon” kyseenalaistaminen (vrt. Jameson 1991/2005, 263–264). Jo pelkästään muutamat esimerkkini *Tatun ja Patun Suomen* vastaanotosta osoittavat, että huomattava määrä myöhäiskapitalismin kulttuurista logiikkaa ja tavaramarkkinoiden ideologiaa on *Tatun ja Patun Suomen* vastaanotossa mennyt läpi enemmän tai vähemmän anakronistiseen hyvinvointivaltionationalismiin sekoittuneena.

Liisa Steinbyn mukaan monet kaunokirjalliset teokset ovat pohtineet kapitalismin historiallisia vaikutuksia yhteiskuntaan ja yksilöihin. Hän ehdottaa, että mikäli

kirjallisuudentutkija ei halua sulkeutua keinotekoiseen, itse tekemäänsä puhtaan esteettisyyden torniin, hän voi kysyä kirjailijoiden mukana, mikä on tämä maailma, jossa elämme ja joka joiltakin oleellisilta osin on suhteellisen myöhäisen historiallisen kehityksen tulos, ja mitkä ovat tämän maailman ihmiselle antamat toimintaedellytykset. (Steinby 2008, 27–28.)

Marxilainen kriittinen teoria ja historiallistava metodi tarjoavat keinoja juuri tällaisten kysymysten kysymiseen myös sellaisilta teksteiltä, jotka eivät oma-aloitteisesti tai

ainakaan aivan eksplisiittisesti pohdiskele kapitalismia. Kapitalismikriittisen näkökulman soveltaminen esimerkiksi juuri lastenkirjoihin on paitsi täysin mahdollista, myös mielestäni täysin välttämätöntä tilanteessa, jossa markkinavoimat ovat tavoittaneet peruskoulut (Suoranta 2008) ja uusliberalistinen ideologia houkuttelee päästämään irti hyvinvointivaltion ”hoivarakenteista” (Ojajärvi 2008, 139).

Lopuksi tuntuu järkevältä sanoa vielä muutama sana valtiosta tai Althusserin (1976/1984) ”ideologisesta valtiokoneistosta”. Oman analyysini perusteella ei nimittäin pidä päätellä, että valtio olisi jotenkin lakannut olemasta, tai että ideologikritiikki voisi tästä lähtien jättää sen omaan arvoonsa. Suomen valtio, kuten myös muut valtiot, näyttää aivan ilmiselvästi jatkavan olemassaoloaan, vaikka nationalistinen ideologia on ainakin tässä tapauksessa ja ainakin minun analyysini mukaan reifikoitunut ja muuttunut postmodernistiseksi koodiksi. Valtioiden on edelleen tarpeeksi vahvoja säätämään lakeja, valvomaan näiden lakien noudattamista, keräämään veroja ja tarvittaessa puolustamaan intressejään voimakeinoin (Sparks 2007, 158–165).

Nationalistisen ideologian hajoamisen ei tarvitsekaan merkitä valtion hajoamista, sillä valtio ei ole pelkkä diskurssi tai edes pelkkä ideologia. Ristiriitaista kyllä, myöhäiskapitalismin kulttuurisella logiikallakin saattaa olla kansalaisuus: ”Amerikkalainen” elämäntapa on levinnyt maailmalle nimenomaan kaupallisina tuotteina ja konsepteina, eikä mikään kansallinen symboli varmaankaan ole muuttunut logoksi samalla tavalla kuin Yhdysvaltain lippu. Tämä ei kuitenkaan millään tavalla näytä estävän Yhdysvaltoja menestyksekkäästi ajamasta omia intressejään maailmantaloudessa ja maailmapolitiikassa. Itse asiassa Jameson (1991/2005, 5) mainitseekin, että globaali postmoderni kulttuuri on Yhdysvaltojen sotilaallisen ja taloudellisen hegemonian ”ylärakenteellinen” ilmaus. Globaalissa myöhäiskapitalismissa valtio on toki saattanut menettää kykynsä oikeuttaa itsensä millään kansallisella yhtenäisyydellä, mutta se voi löytää itsensä oikeuttamiseen muita keinoja.

Omasta analyysistäni olisi ehkä mahdollista tehdä sellainen tulkinta, että valtio olisi tehnyt itsestään hittituotteen ja hankkisi oikeutuksensa myymällä itsensä tehokkaasti kansalaisilleen *Tatun ja Patun Suomen* kaltaisissa markkinatempauksissa. Jotakin

perää tässä voi toki olla, mutta – kuten olen yrittänyt osoittaa – kohdteokseni markkinoima nationalismi on pitkälti irrottautunut referentistään. Nationalismi ei luultavasti enää ole valtion kantava ideologia ja tavaroitunut nationalistinen diskurssi puolestaan myy enemmän itseään kuin valtiota tai kansakuntaa. ”Markkinavoimien vallankaappauksen” (Ojajärvi & Stenby 2008, 8) jälkeen uusliberalismin opit sisäistänyt valtio, sellaisena kuin se *on*, saattaa kohdteoksessanikin tulla oikeutetuksi kapitalismin läpätunkevan itsestänselvyuden, eikä nationalismin, varjolla.

Lähteet:

HAVUKAINEN, AINO & TOIVONEN SAMI 2007, *Tatun ja Patun Suomi*. Otava, Helsinki.

Muut Tatu ja Patu -kirjat:

HAVUKAINEN, AINO & TOIVONEN SAMI 2003, *Tatu ja Patu Helsingissä*. Otava, Helsinki.

HAVUKAINEN, AINO & TOIVONEN SAMI 2004, *Tatu ja Patu päiväkodissa*. Otava, Helsinki.

HAVUKAINEN, AINO & TOIVONEN SAMI 2005, *Tatun ja Patun oudot kojeet*. Otava, Helsinki.

HAVUKAINEN, AINO & TOIVONEN SAMI 2006, *Tatu ja Patu työn touhussa*. Otava, Helsinki.

HAVUKAINEN, AINO & TOIVONEN SAMI 2008, *Tatun ja Patun outo unikirja*. Otava, Helsinki.

HAVUKAINEN, AINO & TOIVONEN SAMI 2009, *Tatun ja Patun oudot aakkoset*. Otava, Helsinki.

HAVUKAINEN, AINO & TOIVONEN SAMI 2010, *Tatu ja Patu Supersankareina*. Otava, Helsinki.

Muut lähteet:

AHOLA, SUVI 31.1.2007, ”Kirjamyynti laski vuodessa prosentin.” *Helsingin Sanomat*.

ALASUUTARI, PERTTI & RUUSKA, PETRI 1999a, ”Johdanto.” Teoksessa: Pertti Alasuutari & Petri Ruuska: *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Vastapaino, Tampere. 11–30.

ALASUUTARI, PERTTI & RUUSKA, PETRI 1999b, ”Patriat ja auktoriteetti murroksessa.” Teoksessa: Pertti Alasuutari & Petri Ruuska: *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Vastapaino, Tampere. 215–243.

ALASUUTARI, PERTTI 1999, ”Nationalismi, kansakunta ja yhteiskunta.” Teoksessa: Pertti Alasuutari & Petri Ruuska: *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Vastapaino, Tampere. 31–52.

ALTHUSSER, LOUIS 1976/1984, *Ideologiset valtiokoneistot*. Suom. Leevi Lehto ja Hannu Sivenius. Kansankulttuuri, Helsinki.

ANDERSON, BENEDICT 1983/2007, *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Suom. Joel Kuortti. Vastapaino, Tampere.

AUTIO, MILLA 29.11. 2007, ”Outolan pojat tekevät Suomesta sörsseliä.” *Helsingin Sanomat*.

<http://www.hs.fi/kulttuuri/artikkeli/Outolan+pojat+tekev%C3%A4t+Suomesta+s%C3%B6rssi%C3%A4/1135232213052> (Luettu 16.4.2011.)

BAHTIN, MIHAIL 1965/2002, *François Rabelais : keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine & Paula Nieminen. Like, Helsinki.

BAUDRILLARD, JEAN 1987, *Ekstaasi ja Rivous*. Suom. Panu Minkkinen. Gaudeamus, Helsinki.

BAUDRILLARD, JEAN 1988, *Selected Writings*. Ed. by Mark Poster. Stanford University Press, Stanford, California.

BAUDRILLARD, JEAN 1992/1995, *Lopun illuusio eli tapahtumien lakko*. Suom. Mika Määttänen. Gaudeamus, Helsinki.

BENJAMIN, WALTER 1989, *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Suom. Raija Sironen. Toim. Markku Koski & Keijo Rahkonen & Esa Sironen. Kansan Sivistystyön Liitto, Tutkijaliitto, Helsinki.

BILLIG, MICHAEL 1995, *Banal Nationalism*. Sage, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore & Washington DC.

DEBORD, GUY 1967/2005, *Spektaakkelin yhteiskunta*. Suom. Tommi Uschanov. Summa, Helsinki.

EAGLETON, TERRY 1991, *Ideology. An Introduction*. Verso, London & New York.

ENGELS, FRIEDRICH 1970, *Perheen, yksityisomistuksen ja valtion alkuperä*. Suomentajaa ei mainita. Edistys, Moskova.

GELLNER, ERNEST 1983/2006, *Nations and Nationalism*. Basil Blackwell, Oxford.

GOLDSTONE, BETTE 2008, "The Paradox of Space in Postmodern Picturebooks." Teoksessa: *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*. Ed. by Lawrence R. Sipe & Sylvia Pantaleo. Routledge, London & New York.

HALL, STUART 1999, *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Vastapaino, Tampere.

HAPPONEN, SIRKE 2001, "Liike, kuvakirja ja kuvitettu teksti." Teoksessa: *Tutkiva katse kuvakirjaan*. Toim. Kaisu Rättyä & Raija Raussi. Suomen Nuorisokirjallisuuden instituutin julkaisuja nro 23. BTJ Kirjastopalvelu, Helsinki.

HARVEY, DAVID 1990, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Blackwell, Cambridge MA & Oxford UK.

HERKMAN, JUHA 2005, *Kaupallisen television ja iltapäivälehtien avoliitto. Median markkinoituminen ja televisioituminen*. Vastapaino, Tampere.

HOBSBAWM, ERIC 1992/1994, *Nationalismi*. Suom. Jari Sedergren, Jussi Träskilä ja Risto Kunnari. Vastapaino, Tampere.

HORKHEIMER, MAX & ADORNO, THEODOR W. 1969/2008, *Valistuksen dialektiikka. Filosofisia sirpaleita*. Suom. Veikko Pietilä. Vastapaino, Tampere.

HUTCHEON, LINDA 1988, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, New York.

HUTCHEON, LINDA 1989, *The Politics of Postmodernism*. Routledge, London.

JAMESON, FREDRIC 1981/2009, *The Political Unconscious*. Routledge, London & New York.

JAMESON, FREDRIC 1992/2007, *Signatures of the Visible*. Routledge, London & New York.

JAMESON, FREDRIC 1991/2005, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham.

LEHTONEN, MIKKO 1996, *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Vastapaino, Tampere.

LENIN, VLADIMIR 1999, *The State and Revolution. The Marxist Theory of the State & The Tasks of the Proletariat in the Revolution*. Lenin Internet Archive. <http://www.marxists.org/archive/lenin/works/1917/staterev/index.htm>
(Luettu 16.4.2011.)

LUKÁCS, GEORG 1971, *History And Class Consciousness. Studies in Marxist Dialectics*. Translated by Rodney Livingstone. Merlin Press, London.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS 1979/1985, *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. Suom. Leevi Lehto. Vastapaino, Tampere.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS 1982/1986, ”Vastaus kysymykseen: mitä postmoderni on?” Suom. Martti Berger. Teoksessa: *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Kotkavirta & Esa Sironen. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Tutkijaliitto.

KARKAMA, PERTTI 1994, *Kirjallisuus ja nykyaika. Sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. SKS, Helsinki.

KIRSTINÄ, LEENA 2001, ”Odysseus tekstien merellä. Lukemisen muodonmuutokset Jukolasta nyky-Suomeen.” Teoksessa: *Kirjaseikkailu. Lasten- ja nuortenkirjallisuuden opas*. Toim. Tuula Korolainen. Tammi, Helsinki. 15–22.

MARX, KARL 1890/1974, *Pääoma. Kansantaloustieteen arvostelua. Osa 1. Marxin käsikirjoituksen on valmistanut painoon Friedrich Engels*. Suomentajaa ei mainita. Edistys, Moskova.

MARX, KARL & ENGELS, FRIEDRICH 1890/1998, *Kommunistinen manifesti*. Suom. Juha Koivisto, Markku Mäki ja Timo Uusitupa. Vastapaino, Tampere.

METSÄHALLITUS 2011, ”Kansallispuistot.”

<http://www.metsa.fi/sivustot/metsa/fi/Luonnonsuojelu/Suojelualueet/Kansallispuistot/Sivut/Kansallispuistotovatluontoaarteitamme.aspx> (Luettu 16.4.2011.)

MIKKONEN, KAI 2010, “Kuvat ilman sanoja, sarja ilman kuvia. Sarjakuvakertomuksen ainutlaatuinen ja ‘luonnollinen’ fokalisaatio.” Teoksessa: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara & Markku Lehtimäki & Pekka Tammi. Gaudeamus, Helsinki. 303–330.

NIKOLAJEVA, MARIA 1998, *Barnbokens byggklossar*. Studentlitteratur, Lund.

NIKOLAJEVA, MARIA 2000, *Bilderbokens pusselbitar*. Studentlitteratur, Lund.

NIKOLAJEVA, MARIA & SCOTT, CAROLE 2001/2006, *How Picturebooks work*. Garland Publishing, New York & London.

NIKOLAJEVA, MARIA 2008, ”Play and Playfulness in Postmodern Picturebooks.” Teoksessa: *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*. Ed. by Lawrence R. Sipe & Sylvia Pantaleo. Routledge, London & New York.

NODELMAN, PERRY 1996, *The Pleasures of Children’s Literature*. Longman, New York.

OITTINEN, RIITTA 2004, *Kuvakirja kääntäjän kädessä*. Lasten Keskus, Helsinki.

OJAJÄRVI, JUSSI 2006, *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa “Supermarket”*. SKS, Helsinki.

OJAJÄRVI, JUSSI 2008, “Haluatko subjektiksi? Ideologinen kutsu ja yksilön uusliberalistinen hallinta: Jari Sarasvuo, *Haluatko miljonääriksi?* ja Jyrki Tuularin *Pyydys*.” Teoksessa: *Minä ja markkinavoimat*. Toim. Jussi Ojajärvi ja Liisa Steinby. Avain, Helsinki.

OJAJÄRVI, JUSSI & STEINBY, LIISA 2008, Esipuhe teokseen *Minä ja markkinavoimat*. Toim. Jussi Ojajärvi ja Liisa Steinby. Avain, Helsinki.

OTAVA 2007, ”Aino Havukainen – Sami Toivonen, Tatun ja Patun Suomi.”
http://www.otava.fi/kirjat/lasten_ja_nuorten/2007/fi_FI/tatun_ja_patun_suomi/
(Luettu 16.4.2011.)

PAKKASVIRTA, JUSSI 2005, ”Kuvittele kansakunta.” Teoksessa: *Nationalismit*. Toim. Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen. WSOY, Helsinki.

PAKKASVIRTA, JUSSI & SAUKKONEN, PASI 2005a, ”Nationalismi teoreettisen tutkimuksen kohteena.” Teoksessa: *Nationalismit*. Toim. Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen. WSOY, Helsinki.

PAKKASVIRTA, JUSSI & SAUKKONEN, PASI 2005b, Johdanto teokseen *Nationalismit*. Toim. Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen. WSOY, Helsinki.

PANTALEO, SYLVIA & SIPE, LAWRENCE R. 2008, ”Introduction: Postmodernism and Picturebooks.” Johdanto teokseen: *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*. Ed. by Lawrence R. Sipe & Sylvia Pantaleo. Routledge, London & New York.

PIHLAJANIEMI, ANNA 7.12.2007, ”Kirja-arvio: Tatun ja Patun Suomi.” *Uusi Suomi*. <http://www.uusisuomi.fi/kulttuuri/7132-kirja-arvio-tatun-ja-patun-suomi>
(Luettu 16.4.2011.)

PLANT, SADIE 1992, *The most radical gesture. The Situationist International in a postmodern age*. Routledge, London & New York.

PYHTILÄ, MARKO 2005, *Kansainväliset situationistit. Speaktaakkelin kritiikki*. Like, Helsinki.

RASTENBERGER, ANNA-KAISA 2008, ”Kuvataiteen brändäys – The Helsinki School.” Teoksessa: *Minä ja markkinavoimat*. Toim. Jussi Ojajärvi ja Liisa Steinby. Avain, Helsinki.

REMY, JOHANNES 2005, ”Onko modernisaatio vai etnisyys kansakuntien perusta?” Teoksessa: *Nationalismit*. Toim. Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen. WSOY, Helsinki. 48–69.

RUUSKA, PETRI 2002, *Globalisaation, nationalismin ja suomalaisuuden punos julkisissa sanoissa 1980–90 -luvuilla*. Tampereen yliopisto, Tampere.

RUUSKA, PETRI 2007, ”Kansapuhe ja nationalismin arkisuus.” Teoksessa: *Kulttuuri, tutkimus, metodi*. Toim. Jari Aro & Risto Heiskala. Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitoksen verkkojulkaisusarja A1. Tampereen yliopisto, Tampere. 43–47. Ladattavissa osoitteesta: <http://www.uta.fi/laitokset/sosio/julkaisut/TaYSosioA1-kulttuuri-tutkimus-metodi.pdf> (Luettu 16.4.2011.)

RÄTTYÄ, KAISU 2003, ”Sarjakirjan nousu.” Teoksessa: *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*. Toim. Liisi Huhtala, Karl Grönn, Ismo Loivamaa & Maria Laukka. Tammi, Helsinki. 265–272.

SAUKKONEN, PASI 2005, ”Kansallinen identiteetti.” Teoksessa: *Nationalismit*. Toim. Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen. WSOY, Helsinki. 90–105.

SPARKS, COLIN 2007, *Globalization, Development and the Mass Media*. Sage, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore.

STEINBY, LIISA 2008, ”Ryöstelijät ammutaan: moderni minä ja mitä sille tapahtui.” Teoksessa: *Minä ja markkinavoimat*. Toim. Jussi Ojajärvi ja Liisa Steinby. Avain, Helsinki.

SUORANTA, JUHA 2008, ”Markkinavoimat vastaan kasvatusvoimat.” Teoksessa: *Minä ja markkinavoimat*. Toim. Jussi Ojajärvi ja Liisa Steinby. Avain, Helsinki.

SUOMEN KIRJASÄÄTIÖ 2007a, ”Finlandia Junior –palkintoehdokkaat julkistettu 8.11.2007.” <http://www.kustantajat.fi/kirjasaatio/palkinnot/finlandiajunior/ehdokkaat2007/default.aspx> (Luettu 16.4.2011.)

SUOMEN KIRJASÄÄTIÖ 2007b, ”Finladia Junior –palkinnon jakotilaisuus, Helsinki 28.11.2007.”

<http://www.kustantajajat.fi/kirjasaatio/palkinnot/finlandiajunior/2007/default.aspx>
(Luettu 16.4.2011.)

TILASTOKESKUS 2011, ”Lapset ja perheet lasten määrän mukaan, 2009.”

http://www.stat.fi/tup/suoluk/suoluk_vaesto.html#lapset (Luettu 16.4.2011.)

VAINIKKALA, ERKKI 1986, Fredrick Jamesonin esittely teoksessa *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Kotkavirta & Esa Sironen. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Tutkijaliitto. 207–225.

VÄESTÖREKISTERIKESKUS 2011, ”Yleisimmät sukunimet.”

<http://verkkopalvelu.vrk.fi/Nimipalvelu/default.asp?L=1> (Luettu 16.4.2011.)

WILLIAMS, RAYMOND 1977/1988, *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. Suom. Mikko Lehtonen. Vastapaino, Tampere.

YMPÄRISTÖMINISTERIÖ 2011, Kansallismaisemat.”

<http://www.ymparisto.fi/default.asp?contentid=32758&lan=FI> (Luettu 16.4.2011.)

Liitteet:



Liite 1. Tatu ja Patu aloittavat tutkimusretkensä Suomeen (*TjPS*, 5).



Liite 2. Tatu ja Patu havaitsevat Venlan (*TjPS*, 10).



Liite 3. Tatu, Patu ja Venla esittävät ”vaikuttavan kuvaelman Suomen historiasta”
(TjPS, 15).

"Säätietoja. Lännessä saapuu
lumisadealue, joka ylittää tämän ison
joen tiistaihin mennessä. Lumisilla
alueilla paistaa tänään
aurinko. Takaisin
uutishuoneeseen,
olkaa hyvä."



Liite 4. "Tatu-Pekka Routa" ennustaa säätä (*TjPS*, 32).



Liite 5. Tatu pyrkii joulupukiksi (TjPS, 33).

"Kylläpä on hyvää!" Tatu ja Patu keuhvat kuorossa. He ovat niin tyytyväisiä, että heittäytyvät runollisiksi:

*Leivonnainen niin kuin kansa,
marjaherku väen mukainen,
juuret metsän perukoilla,
pellon pielessä perijuuret,
vaatimaton, nöyrä muoto,
silkkää suloa sisältä!*



"Kiitoksia oikein paljon, että kutsuitte meidät kylään!" Tatu ja Patu kiittelevät. "Tulettehan pian uudestaan!" Venla hyvästelee.

