

Kasimir Sandbacka

”Kadonneessa maassa”. Nostalgian ironisoituminen Rosa Liksomien *Bamalama*

Siellä kaukana, missä hän oli noussut lentokoneeseen, tuuli ulvoi meren yllä kuin kuuden enkelin kuusi pasuunaa, aseet puhuivat kadun kieltä, ja miehet, mustaihoiset ja isot, kaatuivat katuojaan kuolleina ennen kuin ehtivät oppia takomaan ensimmäistäkään mustan maan rytmiä. Siellä kaukana meren takana pilvet olivat isompia ja tummempia, ihmisten kasvot jo syntyessään vääristyneitä. Mies hymyili itsekseen, vielä viisituhatta mutkaa, vielä kaksituhatta mäennyppylää, ja hän olisi perillä, maan ääressä, veden ja tulen maassa, unelmien saarekkeessa, missä keväisin kuuluu riekon nakutus ja metson siipien suhina, kadonneessa maassa, missä suo henkäisee utuisen sumunsa maailmankaikkeuden ylle. (*Bamalama*, 7–8; tästä eteenpäin B.)

Katkelma Rosa Liksomien kokoelman *Bamalama* (1993) ensimmäisestä kertomuksesta kertoo kaipuusta. Kertomuksen mies muistelee menneisyyttään ”mustassa maassa”, mutta varsinaisesti hänen nostalginen katseensa suuntautuu vielä kauemmaksi menneeseen: unelmiensa kotimaahan, johon hän nyt toivoo palaavansa. Nostalgia voidaan määritellä koti-ikäväksi tai menneen, kadotetun ihannetilän kaipuuksi (Rossi & Seutu 2007, 7), siinä on siis sekä spatiaalinen että temporaalinen elementti. Läntisen kulttuurimme paradigmaattinen nostalgian kohde on Eden, kadotettu paratiisi. Katkelmassa *Bamalama*staa kadotettu paratiisi herätetään henkiin romanttisena suomalaisena luontokuvastona. Silti kaipuu ei tunnu aivan vilpittömältä: ”utuisen sumun” toisteisuus ja koko kuvaston runsaus on alleviivaavan idealisoivaa. Mistä kaipuussa ”kadonneeseen maahan” ja ”unelmien saarekkeeseen” on kyse?

Tässä artikkelissa käsittelem nostalgian ironisoitumista *Bamalama*ssa. Tarkastelen, minkälaista nostalgia *Bamalama*ssa on ja millaisissa yhteyksissä sitä esiintyy. Pohdin myös, miten, miksi ja missä määrin nostalgia ironisoituu ja mitä seurauksia tällä ironisoitumisella on. Ironisoitu, ambivalentisti vakavan ja ivallisen välillä huokuva nostalgia on *Bamalaman* tärkeä piirre, jolla on paitsi esteettiset, myös poliittis-eettiset ulottuvuutensa. Ambivalenssi kutsuu lukijan vuorovaikutukseen tekstin kanssa: sekä tulkitsemaan sitä että arvioimaan omia lähtökohtiaan, kontekstiaan ja osuuttaan nostalgian ja ironian synnyssä.

Kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen kiinnostus ironian, nostalgian ja postmodernin suhteeseen on 2000-luvulla kasvanut. Johdannossa artikkelikokoelmaan *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista* nostalgian kokemus nähdään ”eräänlaisena 2000-luvun ideologiana ja tapana ymmärtää todellisuutta” (Rossi & Seutu 2007, 12). Historian kriittinen tarkastelu on Liksomilla tärkeä osa todellisuuden

ymmärtämistä. Hänen teoksissaan ”2000-luvun ideologia” näyttäytyy – jo 1990-luvulla – 1900-luvun modernisaatioprosessin ironisena jälkiarviona. Samalla on muistettava, että nostalgia on ilmiönä tunnettu kauan; ulottuuhan käsitteen historia jo 1600-luvulle (Rossi & Seutu 2007, 9).

Liksomin teosten nostalgiaa ei ole juurikaan tutkittu, joskin aiheeseen kytkeytyy esimerkiksi Leena Kirstinän (2007, 129, 135) artikkeli, jonka mukaan Suomen historia käännetään Liksomin *Kreislandissa* (1996a) karnevalistisesti nurin, mutta samalla perinteisiin elämänmuotoihin suhtaudutaan positiivisesti. Nostalgiaa sivutaan myös Juha Ridanpään (2007) artikkelissa, jossa tarkastellaan pohjoisen romanttisten luontokuvastojen ja maskuliinisuuden ironisoitumista Liksomin tuotannossa. Nostalgia ja sen ivaaminen on kuitenkin Liksomin tuotannon läpäisevä juonne. Jo esikoisteoksessa *Yhden yön pysäkki* (1985, 90) kaivataan kotimaata ja sen kulutustuotteita; viimeisin romaani, Finlandia-palkittu *Hytti nro 6* (2011), on häpeilemättömän nostalginen (joskin myös ironinen) aikamatka kadonneeseen neuvostoaikaan. Liksomin tuotannossa ja taiteilijakuvassa on korostunut jännite taaksejääneen lappilaisuuden ja sitä seuranneen urbaanin maailmankansalaisuuden välillä. Jännitteellä pelaa myös romaani *Kreisland*, jonka yksi päähenkilö on Lapin romanttisiin luontomaisemiin eristäytyvä Juho Gabriel ja toinen modernia maailmaa kiertävä Impi Agafina. Romaanin visuaalinen sisarteos, *Kreisland: mahtavan maailman alttari -installaatio* (1996b), on camp-kokoelma lappilaista, amerikkalaista ja neuvostoliittolaista rihkamaa poronsarvista barbie- ja pioneerinukkeihin – ironisen nostalginen siis sekkin.

Liksomilainen nostalgia ei ole menneisyyden mutkatonta idealisointia, vaan sen suhde historiaan on sekä humoristinen että kriittinen. Nostalgian vivahteikkaampi eritely onkin yhtäältä edellytys sen ymmärtämiselle, kuinka ”historia nauretaan [--] nurin” (Kirstinä 2013, 84) Liksomin tuotannossa, ja toisaalta sen, ettei kumoon nauraminen – ironia, karnevaali, parodia ja satiiri¹ – tarkoita menneisyyden täydellistä hylkäämistä.

Bamalama on kiinnostava tutkimuskohde, koska sen kärjistetty huumori korostaa nostalgian ja ironian välistä jännitettä. Teosta on tituleerattu ”Liksomin kertomuskokielmien ehdottomaksi huipuksi” (Kantokorpi 1997, 16), ja siinä liksomilaisen mustan huumorin on todettu olevan ”[r]onskeimmillaan” (Kirstinä 2013, 83). Voisi kuvitella, että nostalgia ja huumori ovat yhteensopimattomia: ironian voisi luulla tekevän tyhjäksi vakavuuden ja hartauden, joka nostalgiseen haikailuun liittyy. Usein Liksom ironisoikin henkilöhahmojensa nostalgiaa alleviivaten sen idealisoivaa puolta. Maaseudulla on ”tasapainoisia ihmisiä ja söpöjä kyläkauppoja” (B, 45) ja kulleropellot jatkuvat ”loputtomiin aina horisontin taakse” (B, 146). Tämä ei ole kuitenkaan koko totuus. Parodisen liioittelun lomassa on kertomuksia, joiden henkilöhahmot suhtautuvat omaan nostalgiaansa ironisesti ja joissa lukijan etäisyys tai ylemmyys ironian tulkitsijana ikään kuin katoaa. Etäisyyden kadotessa lukija pääsee osalliseksi nostalgiaan, hengittämään ”itsensä täyteen tuota karun kaunista näkymää” (B, 37), vaikka tiedostaa sen ironisuuden.

Ironian ja nostalgian yhteys

Ennen *Bamalaman* tarkastelua paneudun artikkelin kannalta keskeisimpiin teoreettisiin käsitteisiin, ironiaan ja nostalgiaan. Hyödynnän tarkastelussani etenkin Linda Hutcheonin (1995; 1998) ironian teoriaa ja näkemyksiä ironian ja nostalgian yhtäläisyyksistä sekä Svetlana Boymin (2001) nostalgian typologiaa.

Ironialla ja nostalgialla on Hutcheonin (1998) mukaan ”salainen hermeneuttinen yhteys” (”secret hermeneutic affinity”). Hermeneuttisella yhteydellä hän tarkoittaa sitä, ettei ironia tai nostalgia ole vain jotain, mikä odottaa tekstissä löytäjänsä. Viime kädessä tulkitsija saa ne aikaan: ironiassa sanottu ja vaiettu merkitys kohtaavat hänen mielessään; nostalgiaassa kaksi aikaa, menneet ja nykyinen, kohtaavat ja herättävät tunteen. Toisin sanoen ironia ja nostalgia eivät ole Hutcheonille *ensisijaisesti* tekstin ominaisuuksia vaan aktiivista vuorovaikutusta sen kanssa.

Vaikka Hutcheon korostaa tulkitsijan merkitystä ironian synnyssä, hän ei väitä, että ironia on tekstistä riippumatonta tai lukijan mielivaltaisesti siihen pakottamaa. ”Jonkin kutsuminen ironiseksi on sen kontekstualisointia siten, että kontekstualisointiin jo itse asiassa sisältyy intentionalistinen väittämä – joko ironisoijan tai tulkitsijan (tai molempien)”² (Hutcheon 1995, 112). Pelkkä tulkitsijan intentio ei kuitenkaan riitä. Jonkin tekstissä ja sen välittömässä kontekstissa on herätettävä ajatus ironiasta, jotta ironinen tulkinta on mahdollinen. Lisäksi tulkitsijan on kuuluttava sellaiseen diskursiiviseen yhteisöön, että ajatus ironiasta voi ylipäätään juolahtaa mieleen. (Hutcheon 1995, 117.) Diskursiiviset yhteisöt ovat erilaisten sosiaalisten, kulttuuristen ja historiallisten tekijöiden – kuten luokka, etnisyys, sukupuoli, seksuaalinen suuntautuminen – muodostamia ja rajoittamia tulkintapositioneja. Ne mahdollistavat ironisten merkitysten jakamisen ihmisten välillä ja ovat siis ironian edellytys. Jokainen meistä kuuluu useampaan tällaiseen, usein keskenään päällekkäiseen tai jopa ristiriitaiseen yhteisöön. (Hutcheon 1995, 88.)

Nostalgian ja ironian hermeneuttinen yhteys vihjaa, että nostalgia synnyllä on samoja edellytyksiä kuin ironian. Voidaankin ajatella, että myös nostalginen tulkinta edellyttää kuulumista oikeanlaiseen diskursiiviseen yhteisöön, vaikka Hutcheon ei diskursiivisesta yhteisöstä nostalgian yhteydessä kirjoitakaan. Edellä mainittujen sosio-kulttuuristen ja historiallisten tekijöiden lisäksi ainakin se, minkälainen käsitys lukijalla on suomalaisesta kulttuurista, luonnosta, kirjallisuushistoriasta, maaseudun ja kaupunkilaisuuden stereotyyppioista tai Liksomien tuotannosta ja taiteilijakuvasta, vaikuttaa hänen tapaansa lukea *Bamalamasta* nostalgiaa tai ironiaa.

On jo pitkään esitetty, että ironialla ja nostalgialla on erityinen yhteys etenkin postmodernissa, jonka edustajaksi Liksomkin usein mielletään. Fredric Jameson (1991, 19) suhtautuu kriittisesti postmoderniin nostalgiaan ja pitää sitä yhteensopimattomana ”aidon historiallisuuden” (”genuine historicity”) kanssa. Postmodernismin suhtautu-

minen historiaan on liian leikkisää ja pinnallista ollakseen kriittistä. Samalla Jameson kuitenkin myöntää, että postmodernin luova suhde historiallisiin tosiseikkoihin voi murtaa jähmettyneitä kansallisia perinteitä; se voi toimia eräänlaisena uutena realismina, joka metatasolla kertoo historiallisen kritiikin vaikeudesta postmodernissa. Kun historiallinen toimijuus osoittautuu mahdottomaksi, postmoderni pyrkii muuttamaan historiasta kertomisen tapaa. (Jameson 1991, 49, 368–369.)

Hutcheon korostaa nostalgian ja varsinkin ironian ulottuvuutta subjektiivisina vastauksina:

[I]ronia ja nostalgia eivät ole *objektien* ominaisuuksia; ne ovat aktiivisten, emotionaalisesti ja intellektuaalisesti toimivien *subjektien* vastauksia. Nostalgian ironisointi, ironisoinnin aikaansaaminen, voi olla postmodernille tapa ottaa vastuu tällaisista vastauksista ja luoda pieni osa etäisyydestä, jota niin nykyisyyden kuin menneisyyden reflektointi vaatii. (Hutcheon 1998.)³

Nostalgian ironisointi voi siis olla historian kriittinen tarkastelutapa, joka on avoin tunnistamaan menneisyyteen kytkeytyvän nostalgisen affektin⁴, mutta ottaa siihen samalla etäisyyttä ironian avulla. Menneisyyden kaipuuta ei kielletä vaan se otetaan ironisen tarkastelun kohteeksi. Ironinen etäisyys ei siis tarkoita välinpitämättömyyttä, ylimielisyyttä tai osallisuuden kieltämistä vaan uuden, ehkäpä laajemman perspektiivin mahdollistavaa askelta kauemmas (ks. Hutcheon 1995, 47).

Neuvostoliitosta Yhdysvaltoihin emigroitunut kirjallisuudentutkija Svetlana Boym (2001, 354) toteaa Hutcheonin pohdintoihin viitaten, että ironia ja nostalgia ovat kolikon kaksi puolta. Boym erottaa kahden tyyppistä nostalgiaa (kreikasta: *nostos* = koti, *algia* = kipu) korostaen erottelun poliittista ulottuvuutta. Siinä missä palauttava nostalgia (*restorative nostalgia*) korostaa *nostoksen*, kadotetun kodin, merkitystä ja pyrkii sen transhistorialliseen rekonstruomiseen, reflektiivinen nostalgia (*reflective nostalgia*) keskittyy *algiaan*, kaipaukseen ja ”viivyttää kotiinpaluuta – haikeasti, ironisesti, epätoivoisesti”. Palauttava nostalgia ei tunnista omaa nostalgisuuttaan vaan uskoo edustavansa perinnettä ja absoluuttista totuutta, jota se pyrkii suojelemaan. Reflektiivinen nostalgia sen sijaan kyseenalaistaa absoluuttiset totuudet ja viralliset kertomukset. Palauttava nostalgia on poliittisesti konservatiivista ja usein nationalistista, kun taas reflektiivinen nostalgia voi Boymin mukaan parhaimmillaan mahdollistaa yksioikoisen kansallisen identiteetin eettisen haastamisen ja moniarvoisemman yhteisöllisen muistin eriyttämisen siitä. (Boym 2001, xviii.)

Seuraava tarkasteluni *Bamalaman* nostalgian ironisoinnista on kolmiosainen. Ensin käsittelen *Bamalaman* nostalgiaa yleisemmällä tasolla: analysoin, millaista nostalgia teoksessa on, missä ja paljonko sitä esiintyy ja miten sitä yleensä tuotetaan. Keskityn sellaisiin esimerkkeihin, joissa nostalgia on nähdäkseni enemmän palauttavaa kuin reflektiivistä. Toisessa osassa tarkastelen reflektiivistä nostalgiaa *Bamalamassa* ja

sitä, miten siinä yhdistyvät affektiivinen läheisyys ja ironinen etäisyys nostalgian kohteeseen. Kolmanneksi tarkastelen reflektiivisen nostalgian eettisiä ulottuvuuksia käyttäen esimerkkinä yhtä *Bamalaman* Leningradiin paikantuvista kertomuksista, joihin reflektiivinen nostalgia huipentuu.

Pyhäkoulun värityskirjassa: ironisoitu nostalgia

Bamalaman nostalgia on useimmiten kaipuuta paratiisinomaiseen luontoon, idylliseen maaseutuun tai keskiluokkaiseen perhe-elämään. Nostalgiseen tulkintaan houkuttelevat idealisoidut, ”karhunmetsästystä ja pilkkimistä” (B, 19) tarjoavat maaseutukuvastot ja perheonnen kuvaukset, joissa ostetaan pesukone, mennään naimisiin ja ”eletään ku paratiisiissa” (B, 32). Monet sellaisetkin kertomukset, joissa nostalgia ei ole keskiössä, kytkeytyvät siihen toistuvien lapsuuden, lähdön, muuton, matkustamisen, kotiinpaluun ja muistelun motiivien kautta.

Etenkin *Bamalaman* alkupuolen kertomuksissa keskeinen nostalgiaa tuottava konteksti on suomalaisen maaltamuuton (ja maastamuuton) historia. Yhtäältä maaseutu on muuttunut kadonneen elämäntavan museoksi, jossa ”munitusvalo [on] sammunut jo vuosia sitten” (B, 97). Toisaalta maalle tehdään myös paluuta sukupolvien kaupungissa asumisen jälkeen. Nostalgia näyttyy ensisijaisesti urbaanina kaipuuna maaseudulle ja luontoon, laajemmin modernina kaipuuna kuviteltuun esimoderniin aitouteen, alkuperäisyyteen ja pysyvyyteen.

Bamalaman kertomuksia yhdistää se, että niissä on inhimillinen toimija, subjekti, jonka havaintoihin maisema kiinnittyy ja jonka näkökulmasta maailma avautuu lukijalle. Riippumatta siitä, onko novellissa kertomuksensisäinen, ensimmäisen persoonan kertoja vai kertomuksenulkoinen, kolmannen persoonan kertoja, nostalgia paikantuu kertomuksen subjektiin. Se on aina jonkin henkilöihahmon tai henkilöihahmojen joukon (kuten perheen) fokalisoimaa. Näkökulma on tärkeä osa ironian tuottamista, sillä kuten Hutcheon (1995, 13) toteaa, ironia ei synny vain merkitysten vaan myös subjektien välisessä kommunikatiivisessa prosessissa. Se, kuka on tietoinen ironiasta ja se, kenen intentio on tuottaa tai tulkita sitä, on merkityksellistä sen kannalta, ketä ironian ”arvioiva särmä” (”evaluative edge”; Hutcheon 1995, 2) viiltää.

Ironiseksi *Bamalaman* nostalgian tekee usein paitsi liioiteltu idealisointi myös henkilöihahmojen kapeakatseisuus ja se, etteivät he tunnista omien kuvitelmiensa naiiviutta. Lukija pääsee osalliseksi ironiseen salaliittoon, jossa kertomusten henkilöille nauretaan heidän tietämättään. Henkilöihahmoista tulee ironisen naurun kohteita, kun heidän unelmansa näyttyvät lukijalle ristiriitaisina, naiiveina ja romanttisina. *Bamalaman* 16. kertomuksessa unettomuudesta kärsivä kaupunkilainen kuvittelee maaseudun ratkaisuksi ongelmaansa:

Mä olen rakentanut sellasta ideaa, että mun pitäs muuttaa maalle, koska siellä luulis olevan tarpeeksi valoa ja hiljaista ja energiakentät kunnossa ja maan säteily tasaisempaa. Vois viljellä vihanneksia, juosta ruispellossa ja kasvattaa luomukanoja. Siellä olis ihania, tasapainoisia ihmisiä ja söpöjä kyläkauppoja. Mä oon ihan varma että jos mä saisın talon Vakka-Suomesta mulla ei olis enää ton unen kanssa mitään ongelmia. (B, 45.)

Jos *Bamalaman* kertomuksia on uskominen, maaseudun ihmiset ovat kaikkea muuta kuin ”ihania” ja ”tasapainoisia”. Kuvaus viittaa ironisesti Liksoimin omassa tuotannossa esiintyvien henkilöhahmojen synkkyyteen, ahdistuneisuuteen ja äkkikipikaisuuteen.⁵ Kertomuksen uneton näkee maaseudun urbaanin nostalgikon silmin postmodernin identiteetin esillepanon näyttämönä, jossa new age -uskomukset energiakenttineen ja maan säteilyineen yhdistyvät ekologiseen elämäntyyliin vihannesviljelmineen ja luomukanoineen. Se on kliseiden siirtolapuutarha, johon urbaania ahdistusta voi paeta.

Kokonaisvaltaisin esitys urbaanista nostalgiasta löytyy kokoelman loppupuolelta, kolmanneksi viimeisestä kertomuksesta. Se alkaa *Bamalamassa* usein toistuvalla matkan motiivilla: ”Kun kaikki tiskit olivat edelleen tiskaamatta ja keittiön kokolattiamatolla tiullinen särkyneitä munia karpästen ja muiden syöpäläisten piirittämänä, perhe lähti matkalle.” (B, 145.) Nostalgian prototyyppisin kohde, koti, kuvataan dystopiana. Koti ei edusta pastoraalista idylliä vaan urbaania kurjuutta. Kertomus jatkuu vyöryttämällä yksi toisensa perään ideaalisia kuvia, joiden kertautuminen paljastaa ironiassaan kaiken sen, mitä perheen elämä ei ole. Isä ohjaa autoa ”selkä suorana ja kaiken tietävänä”, äiti istuu ”suloisena ja sen kummemmin mihinkään kohdistamatonta rakkautta pursuavana” (B, 145). Perheen matkan idyllisyyttä kuvataan parodisesti:

Matka jatkui pitkin kesäheinän reunustamaa tietä, kohti metsälampea, jonne perhe suuntasi jokaisena kesäsunnuntaina. Ei se kaukana kaupungista ollut, vain kivenheiton päässä, ja lapset istuivat takapenkillä kuin pyhäkoulun värityskirjassa, kirkassilmäisinä ja kuuliaisina. Tie kaartui koivumetsän jälkeen tiukasti oikealle, mutkan takana mäellä kohosi kirkko, jonka pihalla oli hyviä ihmisiä puhumassa sovussa toistensa kanssa. (B, 146.)

Koko maisema on kuin ”pyhäkoulun värityskirjassa”, niin täydellinen ja särötön, että se kutsuu ironiseen tulkintaan. Viimeistään, kun isä alkaa hyrällä ”Nuijamiesten marssia” (B, 146), on selvää, että perheen matkassa on kyse kansallisromanttisen unelman parodiasta. Maaseutu ja luonto näyttävät kotiolojen kurjuuden vastakohtana, jonka hyvyys ja sopuisuus kertovat perheen arjen riittäisyydestä.

Kertomus päättyy monitulkintaiseen ironiseen toteamukseen ”luonto oli antelias ja avara niin kauan kuin se pysytteli sopivan päivämatkan päässä kaupungissa” (B, 147). Perhe voi esittää joka sunnuntaisen pastoraalinsa vain, jos jättävät arkikurjuuden hetkeksi taakseen. Nostalgia maaseutua ja luontoa kohtaan on mahdollista vain etäältä: kirkonpihan ihmiset ovat täydellisiä vain ohiajavasta autosta katsottuna.

Lappiin tai maaseudulle sijoittuvista kertomuksista vain parissa on nostalgisia vivahteita, luontomaiseman nostalgis-romanttista kuvausta. Silloinkin fokalisoijat ovat yleensä kaupunkilaisia, kuten järvenrannalta luonnon kauneutta ihmettelevät kesämökkiläiset. Ilmeisesti juuri etäisyyden, ”sopivan päivämatkan”, puuttuminen nostalgian kohteeseen hillitsee pohjoisessa asuvien nostalgisia tunteita kotikontuun kohtaan. Noin puolet Lappiin tai maaseudulle sijoittuvista kertomuksista on *Bamalaman* loppupuolta hallitsevia poliisiasiireja, joissa nostalgia ei ole keskeinen teema, mutta näyttäytyy joskus vanhakantaisen maskuliinisuuden ironisoituna kaipuuna.

Tähän mennessä käsiteltyjä esimerkkejä *Bamalaman* nostalgiasta voidaan Boymin typologiassa pitää enemmän palauttavina kuin reflektiivisinä. Niiden nostalgia ei tarkastele eikä kyseenalaista omia lähtökohtiaan vaan ottaa ajan, paikan ja elämäntavan idealisoinnit annettuina. Nostalgia ironisoituu ulko- tai yläpuolelta: vaikka tulkitsija tunnistaakin tekstien nostalgisen affektin, hän voi ottaa siihen etäisyyttä kohdistamalla naurunsa kertomusten naiiveihin nostalgikkoihin. Toki ironiassa voi olla myös traagisia piirteitä ja tulkitsija voi tunnustaa oman osallisuutensa tragediaan: kenenpä muistoja aika ei olisi joskus kullannut? Ironisoituna palauttavakin nostalgia voi siis saada tulkitsijalle reflektiivisiä piirteitä. On kuitenkin huomattava, ettei nostalgia näissä esimerkeissä ole reflektiivistä ainakaan *henkilöhahmojen* näkökulmasta. Ironia toimii fiktion kontekstin ja kokonaiskomposition tasolla ja avautuu tulkitsijalle, mutta ei henkilöhahmolle. Tulkitsijan suhde henkilöhahmon nostalgiseen affektiin jää etäisemmäksi kuin kertomuksissa, joissa nostalgia on reflektiivisempää. Näitä kertomuksia käsittelem seuraavaksi.

Reflektiivinen nostalgia ja ironinen etäisyys

Reflektiivinen nostalgia ”viivyyttää kotiinpaluuta [--] ironisesti” (Boym 2001, xviii). Nostalgikko on enemmän tai vähemmän tietoinen nostalgiaan liittyvästä idealisoinnista ja viipyy sen reflektoinnissa. Samalla, kun hän pyrkii tuomaan kaipuunsa kohteen lähelle muistoissaan, hän ottaa siihen itse ironisesti etäisyyttä. Tällöin nostalgian kohde on mahdollista nähdä muunakin kuin paratiisinomaisena ideaalina tuhoamatta siihen liittyvää affektia. Reflektiivinen nostalgikko pystyy ikään kuin noutamaan menneisyydestä jotain hyvää mutta samalla epätäydellistä – jotain arvokasta, jota ei sellaisenaan voi palauttaa tai soveltaa nykyhetkeen.

Nostalgia voi siis olla myös ironista ja osin kyseenalaistavaa, ei ainoastaan sentimentaalista ja konservatiivista. Eikä ironia välttämättä tee nostalgiaa tyhjäksi tai puhdistaa tekstiä nostalgisesta affektista. Sen sijaan ironia tekee nostalgista ambivalentimpaa ja häiritsee sen mutkatonta valjastamista menneisyyden idealisointiin. Se, että lainattujen Liksom-katkelmien ”unelmien saarekkeista” ”riekon nakutuksineen” ja ”kinttupolkui-neen” voidaan puhua nostalgian parodiana, ei tarkoita, että ironinen liioittelu puhdistaa nostalgian tekstistä tai kääntää sen vastakohdakseen. Hutcheonin (1993, 101) mukaan

parodia onkin ironisena esittämistapana kaksoiskoodattua legitimoiden ja kumoten parodioimaansa. Kaksoiskoodin voi nähdä kertovan ironisen kritiikin vaaroista: ambivalentti ironia voi jopa kääntyä itseään vastaan ja lujittaa kritiikin kohdetta.

Samalla on huomattava, ettei kaksoiskoodia tarvitse *välttämättä* lukea tuotteena ja sivutuotteena siten, että kriittisyys tai kumouksellisuus on ironian tarkoituksellista politiikkaa ja legitimaatio sen tahaton vastaisku. Monitulkintaisuus itsessään voi olla ironisoijan intentio, ikään kuin kutsu intellektuaaliseen vuorovaikutukseen ironian kohteen kanssa. Tulkitsijalle ironia voi olla tietoista toisinlukemista, joka ei tee sanottua tyhjäksi vaan tuo sen vuoropuheluun sanomattoman kanssa. Parodia ei siis joko tuomitse tai ylistä nostalgiaa tai sen kohdetta; se tuo nämä kaksi näkökulmaa kosketuksiin toistensa kanssa. (Vrt. Hutcheon 1995, 61.) Reflektiivinen nostalgia sietää myös ironiaa menettämättä affektiivista voimaansa. Parhaimmillaan se mahdollistaa rinnakkaisten ja vastakkaisten historiallisten kertomusten välisen dialogin ja menneisyyden tiedollisen jäsentämisen. *Bamalaman* 1. kertomuksen kaipuu ”kadonneeseen maahan” (B, 8) vertautuu kadotetun paratiisin kaipuuseen. Kaipuu ei kuitenkaan tyhjenny novellin nostalgian reflektiivisyyteen tai ironiaan, mutta sen rinnalle voi nousta tietoisuus vaikkapa siitä, kuinka ”unelmien saarekkeita” rakennetaan sulkemalla toisia ulos esimerkiksi hyödyntämällä rasistisia kuvastoja ”mustan maan rytmin” takojista, joiden ”kasvot [ovat] jo syntyessään vääristyneitä” kuin paratiisista karkotetuilla perisyntisillä ainakin.

Esimerkki reflektiivisen nostalgian viivytetystä kotiinpaluusta löytyy yhdeksänestä kertomuksesta, jonka päähenkilö yrittää ”saada jonkinlaista otetta menneistä vuosikymmenistä” (B, 28). Kirjaimellisesti ottaen nainen on palannut kotiinsa, mutta tunnetasolla hän ei ole kotonaan:

Sitä oli viisi kuukautta, kun hän oli palannut matkalta kostean viidakkomaiseen maahan. Nainen nousi vuoteesta ja kohdisti ajatuksensa kaupungin sivukaduille, joista häntä oli varoitettu lapsena ja joista hänellä ei ollut minkäänlaista käsitystä. Oli aloitettava matka sinne, mitä hän eniten pelkäsi [--]. Keskiyön jälkeen nainen oli siellä, mitä hän oli lähtenyt etsimään. Hän istuutui pimeään porttikongiin ja jäi odottamaan, että alhaisuus astuisi hänen eteensä. (B, 28–29.)

Matka toisenlaiseen ympäristöön on muuttanut vaikutelmaa kotikaupungista: siitä on tullut yhtä aikaa tuttu ja vieras. Nainen ei käperry suojatun lapsuutensa muistoon vaan lähtee etsimään sen kääntöpuolta, kaikkea sitä, miltä häntä on lapsuudessa suojeltu. Näin hän pidättäytyy nostalgisesta täyttymyksestä ja ottaa menneisyyteensä kriittistä etäisyyttä. Prototyypin nostalgisen topoksen, lapsuuden, viattomuus kyseenalaistuu. Sen sijaan, että hän pyrkisi palauttamaan lapsuutensa idyllin, hän reflektoi sitä ja päättää katsoa sitä uudesta näkökulmasta. Kertomus päättyy, kun nainen jää ”odottamaan, että alhaisuus astuisi hänen eteensä”. Kirjaimellisesti tulkittuna nainen pitää sivukatujen asukkaita alhaisina. Naisen itsereflektio kutsuu kuitenkin ironiseen tulkinnan, jossa

”alhaisuus” asetetaan lainausmerkkeihin – kyseenalaistamaan sitä toiseutta, jota hänen suojattu lapsuutensa on tuottanut. Hän haluaa nähdä omin silmin, miltä häntä on pitänyt suojella. Kertomus varioi *Bamalaman* ensimmäisen kertomuksen ironista jakoa kotiin, ”unelmien saarekkeeseen”, ja ulkomaailmaan, jossa ”ihmisten kasvot [ovat] jo syntyessään vääristyneitä” (B, 8). Ironia muistuttaa siitä, että paratiisit voivat rakentua niiden ulkopuolelle rajattujen helvettien varaan.

Merkittävä historiallinen konteksti etenkin *Bamalaman* reflektiiviselle nostalgialle on Neuvostoliiton romahtamisen jälkeinen henkinen ilmapiiri: aivan kuin 1900-luvun jälkipuoliskoa hallinneen maailmanjärjestyksen murtuminen olisi kääntänyt kertomusten päähenkilöiden ja kertojien katseet menneisyyteen, arvioimaan kulunutta vuosisataa iloineen ja suruineen. Modernin edistysuskon korvaa siihen kriittisesti suhtautuva postmoderni skeptisyys. Kun modernien ideologioiden, kuten kommunismin ja kapitalismin, emansipatoriset lupaukset kyseenalaistuvat, niiden vastamielikuvaksi asettuu esimoderni, näennäisen esi-ideologista tilaa edustava pohjoinen luonto. Reflektiivinen nostalgia voi katsoa modernia edeltävään aikaan löytääkseen jotain arvokasta, mutta ymmärtää samalla paluun mahdollisuuden ja pystyy siksi ottamaan ironista etäisyyttä omiin ideaalikuviin menneisyydestä – tai sitä edustavasta luonnosta.

Kokoelman Helsinkiin sijoittuvassa 12. kertomuksessa nainen pakenee viihdeteollisuutta nostalgisiin luontokuvitelmiin. Hän kuitenkin tiedostaa, ettei hänen katseensa menneisyyteen ole viaton ja pystyy, ainakin hetkeksi, suhtautumaan nostalgiaansa ironisesti. Samalla kun ”lauma tallinnalaisia kalisi kolmatta päivää videotykin edessä” (B, 36) vierisessä huoneessa, nainen uneksii lentävänsä ”kehä kolmosen” yli pohjoiseen, jossa hän ”[k]uin vastasyntyneyt [-] erotti kesäisen usvan läpi tyvenen tunturijärven, savuvärein piirtyvät harjanteet ja niiden välissä kapean, kiemuraisen joen ja palan rämeistä niittyä” (B, 36–37). Vastasyntyneen⁶ viaton katse ironisoituu kuitenkin pian:

Hänen mielensä oli yhtä kirkas kuin silloin, kun sitä eivät vielä täyttäneet mielikuvat betoniraidoittajista, asvalttimiehistä, ojankaivajista, jotka alituisesti taivuttivat lihaksikkaita vartaloitaan hänen ihailtavakseen ja sivelivät puolijäykkiä mulkkujaan ja iskivät hänelle silmää. (B, 37.)

Ironinen tulkitsija ei täysin usko naisen mielen kirkkauteen: nykyisyys haluineen on läsnä naisen fokalisoimassa, viattomassa menneisyydessä, syntiinlankeemus on jo tapahtunut, eikä käärmettä voi enää karkottaa nostalgian paratiisista. Pohjoisen luonnon neitseellisyys ironisoituu, kun sen rinnalle asettuvat naisen seksuaaliset fantasiat.

Juuri seksualisoitunut viihdeteollisuus kuitenkin pakottaa naapurihuoneessa uinuvan naisen takaisin ”vastasyntyneen” tilasta, nostalgisista haaveistaan, tämän tajutessa ”tipahtaneensa takaisin huoneeseen, parivuoteelle, ja raollaan olevasta ovesta tunki pimeään huoneeseen Sylvester Stallonen sykkivä väriloisto” (B, 37). Seksuaalinen kuvasto ”tunkemisineen” ja ”sykkimisineen” kertoo, kuinka viihdeteollisuus viettelee

subjektin haluamaan tiettyjä asioita – tai althusserilaisittain kutsuu ideologiseksi subjektikseen (Althusser 1984, 126–129). Reflektiivinen nostalgia voi tarjota voimia, kuten naisen sulkiessa ”silmänsä hetkeksi kuin imeäkseen tuota karun kaunista näkymää” (B, 37), mutta lopulta noita voimia tarvitaan nykyhetken kohtaamiseen, sillä mennyttä ei voi palauttaa.

Reflektiivinen nostalgia kriittisenä strategiana

Reflektiivisen nostalgian huipentumina *Bamalamassa* voidaan pitää kolmea Leningradiin tai Pietariin sijoittuvaa kertomusta. Niissä korostuu ironisoitu nostalgia kriittisenä suhteena menneisyyteen. Leningrad-kertomuksissa henkilöhahmojen suhtautuminen menneisyyteen ei ole ihannoiva vaan haikea. He eivät kaipaa menneisyyttä sellaisenaan tai sellaisena kuin he kuvittelevat sen olleen, vaan sellaisena kuin se olisi voinut olla. Nostalgia kohdistuu historian hukattuun potentiaaliin, menneisyydessä menetettyihin tilaisuuksiin olla onnellinen tai kadotettuihin mahdollisuuksiin rakentaa oikeudenmukaisempi maailma. Vaikka Neuvostoliiton utopistisen projektin luhistuminen on kertomusten historiallisena kontekstina merkityksellinen, kertomuksissa kaiholla muistetut, menetetyt mahdollisuudet eivät ole ainoastaan yhteiskunnallisia vaan kytkeytyvät myös henkilökohtaisiin menetyksiin.

Boym (2001, xvi) huomauttaa, ettei nostalgiaassa ole aina kyse pelkästään menneisyydestä: nostalgia voi myös kohdistua menneisiin tulevaisuuden visioihin ja mahdollisuuksiin, jotka jäivät toteutumatta. Näin nostalgia voi ikään kuin mutkan kautta katsoa myös tulevaan. Tämä kytkeä tulevaisuuteen vaatii meitä kantamaan vastuun nostalgisista kuvitelmistamme (Boym 2001, xvi.) Kytkeä on tärkeä, kun tarkastellaan nostalgian ironisoinnin eettisiä ulottuvuuksia. Ironisessa nostalgiaassa rakentuu kriittinen rinnastus menneisyyden ja tulevaisuuden välille. Siinä avautuu mahdollisuus pohtia, mitä virheitä historiassa on tehty ja mitä tulevaisuuden kannalta arvokasta niiden virheiden varjoon on mahdollisesti jäänyt.

Menneisyyden virheisiin haudatut mahdollisuudet ovat ensimmäisen Leningrad-kertomuksen, *Bamalaman* 21. kertomuksen, keskiössä. Koska kertomuksen ironia kumpuaa sen kokonaisrakenteesta ja osien summasta, käsittelen kertomusta varsin laajasti. Myös kaksi muuta Leningrad-kertomusta (22. ja 27. kertomus) käsittelevät samaa teemaa, nostalgiaa kadotettua toivoa kohtaan. Leningrad-kertomusten ironisoitu nostalgia toimii kriittisenä strategiana, joka saa eettisen voimansa juuri ironiasta ja sen sanattomasta syytöksestä historian vääryyksiä kohtaan.

Bamalaman 21. kertomus alkaa melankolisesti. Alun tunnelmointi vasta vihjaa, kuinka merkityksellinen nostalgia on novellin kokonaiskompositiossa:

Auringonlaskun hetkellä meri on sähkönsininen ja elementtilähiö autio kuin Alabama. Kerrostalojen pitkät, mustat varjot kasvavat vasten kaakeloitua

peltoa ja herättävät vanhassa akateemikossa murheellisia ajatuksia. Hän istuu Nevan rantabulevardin rautaisella penkillä ja ajattelee kuolleita, jotka kerran olivat läsnä hänen elämässään. (B, 54.)

Meri on yleinen kaukokaipuun ja koti-ikävän symboli. Sen vertautuminen ankeaan elementtilähiöön korostaa kaipuuta asettamalla vastakkain avaruuden ja ahtauden, vapauden ja vankeuden, valon ja varjon. Murheelliset muistot vainajista ja läsnäolon tilalle tullut poissaolo herättävät nostalgisen ikävän taakse jääneeseen elämään. ”Akateemikoksi” (B, 56) kutsuttu päähenkilö on prototyypinen moderni nostalgikko: intellektuelli, joka on jäänyt jumiin kulttuurien ja aikakausien välille.

Novellin keskeinen keino kutsua nostalgiseen tulkintaan on eri paikkojen ja aikatasojen sekoittaminen. Elementtilähiö, pelto ja Nevan rantabulevardi vaikuttavat yhteensopimattomilta paikoilta: on hankala kuvitella ne kaikki samaan maisemaan – vaikka ehkä jokin pietarilainen lähiö voisi täyttää kriteerit. Vähitellen paljastuu, ettei akateemikko välttämättä istukaan leningradilaisen/pietarilaisen rantabulevardin ääressä muuta kuin muistoissaan:

Ja juuri kun auringon viimeinen valonsäde tipahtaa Pietari-Paavalin tornin taakse, mies kävelee ylpeänä isoisänsä rinnalla pitkin kapeata, muhkeiden autojen ja metallisten postilaatikkojen reunustamaa katua Baltimoren paahattavassa auringossa, joka maalaa pastellisävyin jokaisen onnellisen perheen omakotitalon, ja näkee maissipellon reunalla vilkkuvan valomainoksen. (B, 55–56.)

Kauan sitten kuollut isoisä kävelee akateemikon rinnalla, kun muistojen Leningrad ja Baltimore sulautuvat yhteen. Novellin ajalliset ja avaruudelliset tasot hämärtyvät niiden soljuessa toistensa läpi. Menneisyys ja nykyisyys yhtyvät Hutcheonin (1998) kuvaamalla tavalla ja virittävät voimakkaan nostalgian tunteen. Ratkaisemattomaksi jää, muisteleeko mies menneisyytensä Leningradia Baltimoresta käsin, isoisänsä unelmien Baltimorea Leningradista käsin vai kurotteleeko hänen muistinsa itään ja länteen jostain aivan muualla sijaitsevasta elementtilähiöstä.

Novellin reflektiivinen nostalgia tavoittelee merkkejä kadotetusta utopiasta, mutta ironisesti. Pastellinsävyiset onnellisten perheiden omakotitalot ovat liioitellun imeliä, keskiluokkaisen onnen parodiaa. Utopia on kadotettu: Leningradin piirityksen aikana satamaan ankkuroituneet ”valkoiset laivat” (B, 54) – utopian itämerelliset symbolit⁷ – makaavat nykyään merenpohjassa, ”kenties koteloituneina, kenties merenmudaksi murenneina”. Emme siis tiedä, odottaako koteloitunut toivo löytäjänsä vai onko se kadotettu iäksi.

Historian vääryydet tuodaan esille muistoissa kuolleista. Akateemikko muistelee Stalinin puhdistuksissa kadonneita veljiänsä, Venäjän vallankumouksessa surmattua Anastasia Romanovia ja Boris Pasternakin romaanipäähenkilöä Tohtori Živagoa, vallankumouksen suurta sivullista, joka luojansa tavoin menetti uskonsa bolsevikien utopiaan.

Tärkein akateemikon rinnalla kulkevista aaveista on kuitenkin hänen äitinsä, joka ”kuoli [Leningradin] piirityksen aikana nälkään, mutta haudasta käsin hallitsi hänen elämäänsä” (B, 54). Historia on mennyttä, mutta hallitsee nykyisyyttä haudan takaa.

Muistoihin kuolleista kätkeytyy akateemikon katkera vastalause historian epäoikeudenmukaisuutta kohtaan. Se on luettavissa kertomuksen ironisimmasta kohdasta:

Miehen kasvoille leviää vieno hymy, sillä hän ymmärtää kuinka oikeudenmukainen kuolema on. Hänen äitinsä kuoli koska hänen rakkautensa oli tappavaa, valkoiset laivat upposivat koska ne olivat liian ylpeitä selvitäkseen valtameren aallokossa, veljet tapettiin koska he olivat isänmaan pettureita ja isoisä, torakoiden riivaama likainen arkkitehti, hirtettiin Astoria-hotellin edessä oikeuden halventamisesta. (B, 55.)

Keskiaikainen allegoria Kuoleman tanssi, *danse macabre*, kuvasi kuolemaa suurena tasoittajana: se oli oikeudenmukainen, koska kaikki kuninkaista kerjäläisiin olivat sen edessä tasa-arvoisia. Kuitenkin jo isoisän hirttäminen oikeuden halventamisesta vihjaa, että juuri oikeudenmukaisuus on miehen ironian kohteena. Äidin kerrotaan kuolleen nälkään. Ehkä hänen ”rakkautensa oli tappavaa”, koska hän ruokki piirityksen aikana poikansa ennen kuin itsensä. Ei ihme, että äidin muisto hallitsee miestä haudankin takaa. Järkyttävien kuolemien myötä vastaus akateemikon kysymykseen – kuinka oikeudenmukainen kuolema on – on: ei ollenkaan. Miehen hymy on pikemmin alakuloinen kuin kiitollinen. Se on ironinen keino käsitellä menetystä. Kuolemasta tulee nimi historialle; kuoleman julmuus vertautuu historian epäoikeudenmukaisuuteen.

Äidin merkitys nostalgisten muistojen polttopisteenä korostuu entisestään novellin lopussa, johon ajan ja paikan sekä toden ja kuvitelman sekoittuminen huipentuu: ”Kun Talvipalatsin katto värähtää viimeisen auringonsäteen viiltäessä sitä, vanha akateemikko tarttuu puukkoon ja tuikkaa sen nukkuvan äitinsä sydämeen.” (B, 56.) Jos kohta luetaan kirjaimellisesti miehen muistona, novellin kerronnan luotettavuus kyseenalaistuu. Äiti ei kuollutkaan nälkään vaan tuli poikansa murhaamaksi. Paremmiin novellin rakenteeseen istuu kuitenkin tulkinta tästä murhasta eräänlaisena fantasiana: se on itsensä uhranneen äidin, nostalgian perimmäisen objektin, symbolista surmaamista yhä uudelleen eli kaipuun *algian*, kivun, kuolettamista. Samalla kun mies upottaa kuvainnollisen veitsensä äitinsä sydämeen, auringon viimeinen säde ”viiltää” Talvipalatsia, vallankumouksen keskeistä näyttämöä. Auringonlaskun verenpunassa äiti ja äiti-Venäjä samastuvat; yksityinen kohtalo virtaa yhteen historian kanssa kertoen menneisyyden julmuuksiin ja virheisiin hukatuista mahdollisuuksista, joihin akateemikon nostalgia suuntautuu. Hänen kaipuunsa ei pyri palauttamaan mitään menneisyyden ideaalitilaa vaan viiptyy etäisyydessä menneeseen, menetyksessä ja ikävässä. Se on reflektiivistä nostalgiaa, joka saa eettisen voimansa ironisesta syytöksestä historian epäoikeudenmukaisuuksia kohtaan. Se herättää kysymyksen: kuinka olisi toimittava, jotta vääryydet eivät toistuisi ja jotta voisimme elää paremmin?

Historiaan kadotettua: ironia, nostalgia ja toivo

Bamalassa toteutuu ironian ja nostalgian hermeneuttinen yhteys. Teksti houkuttelee tulkitsijaa lukemaan nostalgian ironisena, koska kertomusten kuvitelmat maaseudusta ja luonnosta sekä ymmärrys omasta historiasta näyttäytyvät idealisoivina tai naiiveina. Etenkin teoksen alkupuolella nostalgia ilmenee modernina, urbaanina kaipuuna maaseudulle ja esimodernin luonnon rauhaan. Lappiin sijoittuvat kertomukset eivät yleensä ole kovinkaan nostalgisia: paikan päältä pohjoinen miljöö ei näytä niin idylliseltä kuin etelästä käsin. Kun henkilöhahmot ovat tietämättömiä heidän kaipuunsa ironisoinnista, heidän voidaan Boymin typologiaan nojaten todeta potevan palauttavaa nostalgiaa. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, että *Bamalaman* kertomukset olisivat konservatiivisia tai palauttavan nostalgisia – ne päinvastoin ironisoivat palauttavan nostalgian hyväuskoisuutta ja toiveajattelua.

Nostalgiansa ironisista puolista tietoiset henkilöhahmot pystyvät ainakin hetkelisesti suhtautumaan kaipuuseensa kriittisesti: heidän nostalgiansa on reflektointia. Astumalla ironisen taka-askeleen kauemmaksi nostalgiansa kohteesta henkilöhahmo astuu askeleen lähemmäksi tulkitsijaa. Sen sijaan, että hän olisi tulkitsijan tietävän ja kontekstoivan ironisen naurun kohde, hänestä tulee tulkitsijan keskustelukumppani. Koska henkilöhahmolla ja tulkitsijalla on jaettu käsitys nostalgian ironisuudesta, tulkitsija pääsee paremmin osalliseksi nostalgiaan. Voidaan ehkä jopa sanoa, että tulkitsijan ja henkilöhahmon diskursiiviset yhteisöt kohtaavat – muistaen kuitenkin, että lopulta on kyse tulkitsijan omasta, tekstiin ja kontekstiin nojaavasta konstruktiosta.

Ironian ja nostalgian tulkitseminen on Hutcheonin (1995, 112) mukaan tekstin intentionaalista kontekstuaalisointia. Tulkitsija asettaa tekstin sellaiseen asiayhteyteen, että sen ironia tai nostalgia tulee näkyväksi – tai että se näyttää ironiselta tai nostalgiselta. Lisäksi tulkitsijan on kuuluttava sellaiseen diskursiiviseen yhteisöön, että tällainen kontekstuaalisointi on hänelle mahdollinen. Voidaan siis perustellusti kysyä, mitä *Bamalaman* ironiasta ja nostalgiaan jää jäljelle, jos tulkitsijan intentiota tai diskursiivista yhteisöä muutetaan. Tai ehkä parempi kysymys olisi: mitä tulkitsijan intentiosta ja diskursiiviselta yhteisöltä edellytetään, jotta ironinen tai nostalginen tulkinta on mahdollinen? Niin deterministinen ei kannattane olla, että ajattelisi johonkin diskursiiviseen yhteisöön kuulumisen automaattisesti johtavan johonkin tulkintaan; Hutcheon ei tosin käsittele intention ja diskursiivisen yhteisön yhteyttä kovinkaan laajasti vaan näyttää pitävän intentiota yhteisöstä riippumattomana.

Bamalaman nostalgian ja ironisen tulkinta edellyttävät tietynlaisiin diskursiivisiin yhteisöihin kuulumista. Sellaiset yhteisöt, joille agraariyhteiskunta edustaa ideaalitilaa, joille pohjoinen vakavuus ei ole naurun asia ja joille riekon nakutus on merkki paratiisiin saapumisesta, eivät välttämättä siedä kaipuunsa ironisointia tai tule edes ajatelleeksi sitä. Ironisesti idylleihin suhtautuvat yhteisöt taas hyljeksinevät tekstin nostalgiaa.

Diskursiiviset yhteisöt eivät kuitenkaan ole eristyksissä vaan voivat limittyä toisiinsa: onhan nostalgisen affektin tunnistaminen edellytys sen ironiselle kontekstualisoinnille. Nostalgian ironisointi voi avata uusia näkökulmia historiaan sekä niille, joista ennen kaikki oli paremmin, että niille, jotka ovat valmiit hylkäämään menneisyyden kokonaan.

Sekä Hutcheonin että Boymin teoriat osoittavat, ettei nostalgian tulkinnassa tarvitse olla kyse joko nostalgian naiivista hyväksymisestä tai sen täydellisestä tuomitsemisesta. Tarvitaan vielä yksi hermeneuttisen kehän pyörähdys: nostalgia voi olla ironista menettämättä affektiaan. Se voi olla yhtä aikaa kaihoisaa ja kriittistä. Ironia ja nostalgia ovat tärkeitä toistensa ymmärtämiselle *Bamalamassa*. Vaikuttavimmillaan *Bamalaman* ironisoitu nostalgia ei tyydy ivaamaan menneisyyden idealisointia vaan reflektoi haikeasti historiaan kadotettua toivoa ja modernin emansipatorisia lupauksia, merenpohjalle koteloituneita valkoisia laivoja.

Viitteet

¹ Ironia, karnevaali, parodia ja satiiri ovat toistensa lähikäsitteitä. Niiden piirteiden kuvaaminen tyhjentävästi on tässä mahdotonta, mutta pelkistäen ne voidaan määritellä seuraavasti. *Ironia* on esitystapa, jossa sanottu ja tarkoitettu (verbaalinen ironia) tai oletettu tapahtuma ja todella tapahtuva (tilanneironia) ovat ristiriidassa keskenään. *Karnevaalilla* tarkoitetaan kirjallisuustieteessä valtasuhteiden tilapäistä syrjäyttämistä, joka mahdollistaa myös valtaapitävien tai vallitsevien normien pilkkaamisen ja kritiikin. *Parodia* on teoksen, kirjailijan tai lajin pilkallista ja liioittelevaa jäljittelemistä. (Pankakoski 2007, 236–238, 240.) *Satiiri* puolestaan on koomisen keinoja hyödyntävää kritiikkiä, jonka tavoitteena on saattaa kohteensa naurunalaiseksi (Kivistö 2007, 7).

² ”To call something ironic is to frame or contextualize it in such a way that, in fact, an intentionalist statement has already been made – either by the ironist or by the interpreter (or by both).” (Hutcheon 1995, 112.) Kaikki suomennokset, ellei muuta mainita, ovat artikkelin kirjoittajan.

³ “[I]rony and nostalgia are not qualities of *objects*; they are responses of *subjects* – active, emotionally- and intellectually-engaged subjects. The ironizing of nostalgia, in the very act of its invoking, may be one way the postmodern has of taking responsibility for such responses by creating a small part of the distance necessary for reflective thought about the present as well as the past.” (Hutcheon 1998.)

⁴ Hutcheon (1998) samaistaa affektin toimijuuden tunteeseen (emootioon) ja politiikkaan: “What irony and nostalgia share, therefore, is a perhaps unexpected twin evocation of both affect and agency – or, emotion and politics”. Anna Helteen mukaan emootion ja affektin käsitteet on usein pyritty erottamaan toisistaan, mutta laajaa yksimielisyyttä niiden määrittelylle ei ole. Emootion käsite sopii Helteen mukaan kuvaamaan helpommin tunnistettavia tunteita, jotka kytkeytyvät teoksen sisältöön, kun taas affektit ovat häilyvämpiä, teoksen muodostakin johtuvia tuntemuksia. (Helle 2012, 57–58, 67.) Tämä erottelu ei kuitenkaan istu ongelmitta ironian ja nostalgian herättämien tunteiden tarkasteluun, sillä ne liittyvät sekä sisältöön että muotoon.

⁵ Ks. Liksom in pohjoisesta ahdistuksesta Vuontisjärvi (1998).

⁶ Nostalgia on nähty myös ”alituksena kaipuuna [--] alkutilaan, jonka lapsi on menettänyt erkaannuttuaan äidin ja lapsen välisestä symbioosista” (Kukkonen 2007, 33).

⁷ Esimerkiksi Silja Vuorikuru (2007) on käsitellyt utopiaa Aino Kallaksen novellissa ”Lasnamäen valkea laiva”.

Lähteet

Primäärilähteet

Liksom, Rosa 1985. *Yhden yön pysäkki*. Espoo: Weilin+Göös.

Liksom, Rosa 1993. *Bamalama* [= B]. Helsinki: WSOY.

Liksom, Rosa 1996a. *Kreisland*. Helsinki: WSOY.

Liksom, Rosa 1996b. *Kreisland: mahtavan maailman alttari -installaatio*.

<http://kokoelmat.fng.fi/app?si=N-1996-123> (23.10.2015).

Liksom, Rosa 2011. *Hytti nro 6*. Helsinki: WSOY.

Sekundäärilähteet

Althusser, Louis 1984. *Ideologiset valtiokoneistot*. (Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche), 1970.) Suom. Leevi Lehto & Hannu Sivenius teoksesta *Positions* (1976). Tampere: Vastapaino.

Boym, Svetlana 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Helle, Anna 2012. Tunteet, emootiot ja affektit kirjallisuudentutkimuksessa. Markku Eskelinen & Laura Lindstedt (toim.), *Mahdollisen Kirjallisuuden Seuran vuosikirja 2012*. Helsinki: MKS, 55–67.

Hutcheon, Linda 1993. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge.

Hutcheon, Linda 1995. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London & New York: Routledge.

Hutcheon, Linda 1998. *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*.

<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html> (31.3.2014).

Jameson, Fredric 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso.

Kantokorpi, Mervi 1997. Kymppi juksauksessa. Rosa Liksomia lukiessa. Mervi Kantokorpi (toim.), *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*. Porvoo, Helsinki & Juva: WSOY, 7–29.

Kirstinä, Leena 2007. *Kansallisia kertomuksia. Suomalaisuus 1990-luvun proosassa*. Helsinki: SKS.

Kirstinä, Leena 2013. Rosa Liksom – uuden lyhytproosan kantaäiti. Mika Hallila, Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leena Kristinä & Jussi Ojajarvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: SKS, 82–84.

- Kivistö, Sari 2007. Satiiri kirjallisuuden lajina. Sari Kivistö (toim.), *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Yliopistopaino, 9–26.
- Kukkonen, Pirjo 2007. Nostalgian semiosis. Keveyden ja painon dialogia. Riikka Rossi & Katja Seutu (toim.), *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Helsinki: SKS, 13–50.
- Pankakoski, Timo 2007. Absurdista utopiaan. Satiirin lähikäsitteitä. Sari Kivistö (toim.), *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Yliopistopaino, 234–243.
- Ridanpää, Juha 2007. Laughing at Northernness. Postcolonialism and Metafictive Irony in the Imaginative Geography. *Social & Cultural Geography* 8 (6), 907–928.
- Rossi, Riikka & Katja Seutu 2007. Nostalgian lukijalle. Riikka Rossi & Katja Seutu (toim.), *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Helsinki: SKS, 7–12.
- Vuontisjärvi, Pirjo 1998. Pohjoinen ahdistus Rosa Liksomien syrjäseutuja käsittelevissä novelleissa. Sinikka Tuohimaa, Nina Työlähti & Ilmari Leppihalme (toim.), *Jäiset laakerit. Artikkeleita pohjoisista naiskirjailijoista*. Oulu: Pohjoinen, 181–200.
- Vuorikuru, Silja 2007. Minä ikävöin maahan, jota ei ole. Utopia Aino Kallaksen novellissa ”Lasnamäen valkea laiva”. Riikka Rossi & Katja Seutu (toim.), *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Helsinki: SKS, 168–200.