

TAMPEREEN YLIOPISTO

Maria Martti

RAAKAA KYPSYMISTÄ

Maskuliinisuus ja groteski Helvi Hämäläisen romaanissa *Raakileet*

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma

Tampere 2011

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

MARTTI, Maria: RAAKAA KYPSYMISTÄ

Maskuliinisuus ja groteski Helvi Hämäläisen romaanissa *Raakileet*

Pro gradu -tutkielma, 82 s.

Helmikuu 2011

Tarkastelen tutkielmassani Helvi Hämäläisen romaania *Raakileet* (2007) ja sen päähenkilöiden maskuliinisuuden rakentumista sekä sen saamia karnevalistisia ja groteskeja piirteitä.

Teos kuvaa poikaporukkaa, joka kasvaa toisen maailmansodan jälkeisessä enemmän tai vähemmän järkkyneessä maailmassa. Pojat ihannoivat sodanaikaisia maskuliinisuuden malleja ja tuottavat omaa miehisyyttään todistelemalla voimaansa ja valtaansa hyvinkin raaoiin keinoin. Poikien maskuliinisuuden sekä teoksen kuvaaman aikakauden tulkinta myös karnevalismin ja groteskin käsitteistöä hyödyntäen tekee näkyväksi niihin liittyvää rajojen ja normien ylittämistä ja kyseenalaistamista.

Tutkin *Raakileiden* maskuliinisuuden representaatioita miestutkimuksen teoriapohjaa hyödyntäen. Sukupuoli nähdään siinä jatkuvasti erilaisin keinoin tuotetuksi, ei itsestään selvyytenä annetuksi. Hegemonisen maskuliinisuuden käsite auttaa havainnollistamaan sitä, miten pojat pyrkivät kohti ihanteellista miehisyyttä, ja miten tuota ihannetta ei kuitenkaan teoksessakaan saavuta kuin mielikuvituksen tuotteet. Myös homososiaalisuuden käsitettä käytän tutkielmassani hahmotellessani poikien suhteita toisiinsa sekä teoksen naisiin. *Raakileiden* naiset ovat korostuneen seksuaalisia vailla syvempää mahdollisuutta subjektiuteen ja siten toimivat vain peileinä miehille ja heidän seksuaalisuudelleen.

Karnevalismin ja groteskin osalta nojaan lähinnä Mihail Bahtinin teoretisointeihin. Hänelle karnevalistinen groteski on paitsi tuhoavaa, myös aina jotakin uutta luovaa ja positiivista. *Raakileissa* sodan jälkeinen maailma on monin paikoin karnevaali, jossa juhlietaan vanhojen hierarkioiden murtumista ja katsotaan eteenpäin. Pojat määrittelevät suhdettaan myös edeltävään sukupolveen karnevalisoimalla sen arvostukset. Karnevaalin ja groteskin keinoin teoksessa kuvataan kuitenkin myös elämän väistämätöntä jatkuvuutta ja kaiken uudistumista. Vaikka kuolema on läsnä, se merkitsee groteskiudessaan myös aina uutta elämää. Karnevalisointi tuo muutoksen mahdollisuuden myös hegemonisen maskuliinisuuden kahlitseviin kaavoihin.

Tutkielman avainsanoja: karnevaali, karnevalismi, groteski, maskuliinisuus, miestutkimus, Helvi Hämäläinen

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1 Aluksi	1
1.2 Teoreettisia lähtökohtia	3
1.2.1 Kriittinen miestutkimus	3
1.2.2 Karnevalistinen groteski	6
1.2.3 Maskuliinisuuden ja groteskin risteämiä	9
1.3 Teos ajankohdassaan	10
1.3.1 Helvi Hämäläisen tuotanto	11
1.3.2 Sodan jälkeinen kirjallisuus ja sukupuoli	13
2. SODAN JÄLKEINEN KARNEVAALI	16
2.1 Onnetoman maanosan groteski kuolemantanssi	16
2.2 Nöyryytettyjen sukupolvi	19
2.3 ”Kulman Paletin” groteski kapina	25
2.4 Karnevaali päättyy aikanaan	27
3. RAAKAA MIEHISYYTTÄ	30
3.1 Sotilas on mies	30
3.2 Väkivalta maskuliinisuuden merkinä	34
3.2.1 Kunniattomat isät	34
3.2.2 Aseet voiman ja vallan symboleina	35
3.2.3 Kunniakuolema äärimmäisenä miehuuskokeena	38
3.3 Mielikuvitusahmot hegemonisen maskuliinisuuden edustajina	42
3.4 Poikaporukat homososiaalisina yhteisöinä	44
3.5 Groteski mieskuntoisuus	49
3.6 Säröt maskuliinisuuden hegemoniassa	51
4. NAISSET MIESTEN PEILEINÄ	55
4.1 Seksuaaliset naiset	55

4.1.1	Eroottisesti nälkäisten naisten ”vellova meri”	57
4.1.2	Prostituoidut	60
4.1.3	Koulutyöt	63
4.1.4	Groteski äitiys	65
4.2	Kuoleman ja syntymän yhteys naisessa	66
4.3	Nainen ja luonto	69
5.	LOPUKSI	73
	LÄHTEET	76

1. JOHDANTO

1.1 Aluksi

Sukupuoli on toimintaa: toiminnan tuote (Jokinen 2000, 209).

Helvi Hämäläisen (1907–1998) romaanin *Raakileet* (2007)¹ tärkeimpänä teemana pidän nuoria miehiä ja sitä, miten nämä miehet toiminnallaan, teoillaan ja puheillaan rakentavat maskuliinisuuttaan. Tutkielmassa käyttämäni miestutkimuksen teoriapohjan mukaan sukupuoli ei ole annettua tai itsestään selvää, vaan suuressa määrin sosiaalinen konstruktio ja jotain, mitä tuotetaan koko ajan erilaisin keinoin. *Raakileet* (=R) tematisoi mielestäni hyvin selkeästi tätä maskuliinisuuden tuottamisen problematiikkaa. Pojat eivät kypsy miehiksi, sanan sosiaalisessa merkityksessä, itsestään, vaan miehisyyttä on jatkuvasti rakennettava yksin ja kanssakäymisessä muiden miesten sekä naisten kanssa, paikoin raaokkin keinoin.

Maskuliinisuuden problematiikan lisäksi minua kiinnostavat teoksessa sen karnevalistiset ja groteskit piirteet, jotka omalta osaltaan kuvittavat teoksen maskuliinisuutta ja tekevät näkyviksi siihen liittyviä rajojen ja normien ylityksiä. Tutkimuskysymyksiksi hahmottuvat, miten teoksessa representoidaan maskuliinisuutta, miten se on suhteessa kontekstiinsa ja miten groteskia ja karnevalistista tyyliä käytetään teoksen maskuliinisuuksien ja niiden kontekstien kuvaamiseen. Tärkeimpinä lähteinäni käytän miestutkimuksen monitieteistä teoriaa sekä lähinnä Mihail Bahtinin kirjoittamaa teoriaa groteskista ja karnevalismista.

Teos sijoittuu toisen maailmansodan jälkeisiin vuosiin. Sodan järkyttämässä maailmassa eräänlaisessa miehisyyden hämmennyksessä elää neljän vajaan parikymppisen pojan porukka, Erkki, Pekka, Kauko ja Ilmari. Teoksessa ei ole kovinkaan tapahtumarikasta juonta, vaan poikien elämästä kerrotaan episodimaisesti. Pojat ovat kaikki omia persoonallisuuksiaan, mutta kuitenkin teoksessa melko samanlaisina kuvattuja. Heillä

¹ Teos on lähetetty kustantajalle alun perin jo vuonna 1950, mutta julkaistu ensimmäistä kertaa 2007.

kenelläkään ei ole isää, mutta välit äitiin ovat läheiset, he kaikki ovat kiinnostuneita aseista ja sodasta sekä naisista, vaikka kaikki ujostelevatkin joutuessaan todella tekemisiin tyttöjen kanssa. Poikien suhtautuminen juuri elettyyn sotaan ja ennen kaikkea sodanajan mieskuvaan on hyvin ihannoiva. Koska teoksessakin puhutaan usein poikien kollektiivisista ajatuksista, arvoista ja tekemisistä, koen myös tutkijana välillä mahdolliseksi puhua pojista yhtenä ja samana subjektina erottelematta kenen tekemisistä tai sanomisista on kyse.

Vaikkei *Raakileiden* kertova rakenne olekaan tutkimusaiheeni, on varmasti syytä lyhyesti tuoda esille, millainen kertoja teoksessa oikein on. Kertoja nimittäin ottaa ajoittain vahvasti kantaa teoksen tapahtumiin. Kertoja on poikia kohtaan ehkä jopa hieman tuomitseva, mutta ennen kaikkea kuitenkin ymmärtävä ja tapahtumiin ja poikien käytökseen syitä etsivä ja niitä tulkitseva. Kertojan roolina on myös katsella tulevaan ja tehdä tulkintoja poikien elämästä eteenpäin. Tarinan lomassa on useita toteamuksia, kuten: ”hekin tulevat asettamaan traagillisen vakavuuden ja tärkeyden naurun edelle” (R 255). Tutkijan kontekstointia on välillä haasteellista pitää erillään kertojan kontekstoinnista, kun kertojakin selittää teoksen mieskuvaa omalla tavallaan.

Tässä johdannossa tuon esiin teoreettisten lähtökohtieni käsittelyn jälkeen vielä hieman Helvi Hämäläisen aiempaa tuotantoa ja sen tutkimusaiheittani sivuavia teemoja. Valotan myös lyhyesti sodan jälkeisen muun kirjallisuuden tapaa käsitellä sukupuolia. Ensimmäisessä analyysiluvussa tulkitson teoksen sodanjälkeistä aikaa karnevaalina ja sitä myötä poikien karnevalistisia suhteita aiempaan sukupolveen. Sen jälkeen keskiössä on itse mies, miehen suhde maskuliinisuuteen, muihin miehiin ja omaan ruumiiseensa. Viimeisessä pääluvussa tulkitson *Raakileiden* poikia miehen vastaparin, naisen kautta. Teoriapohjieni painotukset luvuissa eivät ole systemaattisia, mutta pääasiassa ne ovat asettuneet niin, että ensimmäisessä luvussa en juurikaan käytä miestutkimuksen teoriaa, kun taas toisessa luvussa se on pääosassa lähes yksinään. Viimeisessä, naisia käsittelevässä analyysiluvussa käytän molempia teorioita sekä täydennän miestutkimusta myös naistutkimuksella.

1.2 Teoreettisia lähtökohtia

Lähestyn tutkimuskohdettani kahdesta melko erilaisesta teoreettisesta suuntauksesta, miestutkimuksesta sekä groteskin ja karnevalistisen tyylin analyysistä käsin. Ne risteävät tutkimuksessani täydentäen ja antaen lisäarvoa toisilleen. Tämän luvun ensimmäisessä alaluvussa teen katsauksen miestutkimukseen ja sen keskeisiin käsitteisiin sekä sen juuriin feministisessä tutkimuksessa. Seuraavassa, karnevalistista groteskia käsittelevässä alaluvussa käsittelen johdatuksen lisäksi varsinkin Bahtinin teoretisointien nähtyjä ongelmakohtia. Kolmannessa alaluvussa pohdin aiempien tutkimusten perusteella, miten maskuliinisuuden ja groteskin voi tutkimuksessa yhdistää.

1.2.1 Miestutkimus

Maskuliinisuuden tutkimuksen teoreettisena viitekehystenä toimii viime vuosina jopa melko suosittu monitieteellinen miestutkimuksen teoria. Miestutkimusta voisi nimittää myös maskuliinisuuksien tutkimukseksi, sillä tutkimuskohteena on harvemmin vain mies, joka käsitteenä viittaa biologisiin ominaisuuksiin ja biologiseen viitekehykseen. Tutkimuskohteena on ennemminkin maskuliinisuus ja maskuliinisuudet, mikä liittyy kulttuurisiin tekijöihin, tapoihin, joilla mies esittää miestä. Maskuliinisuus ja feminiinisyys käsitetään usein myös sukupuolesta irrallisina ominaisuuksina, joita sekä miehillä että naisilla on enemmän tai vähemmän. Mieheys on usein käsitteenä synonyyminen maskuliinisuudelle. (Säävälä 1999, 52–53.)

Miestutkimuksen keinoin ja käsittein tutkitaan sitä, miten maskuliinisuutta tuotetaan muun muassa populaarikulttuurin tuotteissa tai kaunokirjallisuudessa, tutkimuskohteena on siis ennen kaikkea maskuliininen retoriikka ja maskuliiniset representaatiot. Miestutkimuksen juuret ovat naistutkimuksessa. Se ei asetu sille vastakkaiseksi, vaan ammentaa sen teoriaperinteestä, esimerkiksi sukupuolen teoriasta. Naistutkimuksen valtavirran tapaan myös miestutkimus ymmärtää sukupuolet essentialistisen ja biologisen sukupuolen (sex) sijaan sosiaalisesti ja historiallisesti tuotettuna sosiaalisen sukupuolen

rakenteena ja toimintana (gender) (Jokinen 1999, 22; Lehtonen 1995, 28–29). Miestutkimus on syntynyt halusta kyseenalaistaa ajatus miehestä normina ja haluttu nähdä tuon normatiivisen asetelman ongelmat. Ensiksi mieheyden ja maskuliinisuuden ongelmallisuuteen tarttuivat naistutkijat ja viimeistään 1990-luvulla miestutkimus vakiinnutti asemansa omana alueenaan. (Lehtonen 1995, 19–20.) Miestutkimuksen ja naistutkimuksen suhteesta käydään kuitenkin ajoittain keskustelua, ja esimerkiksi Øystein Gullvåg Holter (2009, 134, 145) on hiljattain kritisoinut miestutkimuksen androsentristä tutkimusotetta ja peräänkuuluttanut sukupuolten tasa-arvon käsittelyn parempaa integraatiota miestutkimukseen.

Kriittinen miestutkimus viittaa siihen, että tutkimus on poliittista, tutkimuksella on todellisia tavoitteita muuttaa niitä tapoja, miten miehiä ja miehien kulttuurisia representaatioita tarkastellaan. (ks. Herkman & Jokinen & Lehtimäki 1995; Jokinen 1999; Sipilä & Tiihonen 1994.) Mielestäni ei ole aivan selvää, pitäisikö miestutkimuksesta puhua ilman kriittistä etuliitettä vai sen kanssa. Tutkimuskirjallisuudessa käytäntö vaihtelee. Olen kuitenkin tulkinnut niin, että vanhemmassa kirjallisuudessa, esimerkiksi vuonna 1994 ilmestyneessä, Jorma Sipilän ja Arto Tiihosen toimittamassa *Miestä rakennetaan, maskuliinisuuksia puretaan* -teoksessa, puhutaan vielä vain miestutkimuksesta, mutta myöhemmin etuliitteellinen muoto on vakiinnuttanut asemansa. En kuitenkaan näe aikaisemmankaan tutkimuksen olevan sen epäkriittisempää, ja puhun myös Sipilästä ja Tiihosesta kriittisen miestutkimuksen edustajina. Käytän myös pelkkää sanaa miestutkimus lyhenteenä kriittisestä miestutkimuksesta, mutta näiden ymmärrän siis tarkoittavan aivan samaa asiaa. Kriittisen etuliitteen tarpeellisuuden voisi myös kyseenalaistaa, sillä tietty kriittisyys on kaiken tutkimuksen tavoitteena. Olemassa on myös muita tunnusmerkillisesti erityisen kriittisiä tutkimussuuntauksia, joiden nimityksestä se ei kuitenkaan käy ilmi, esimerkiksi jälkikolonialistinen kirjallisuudentutkimus.

Jotta yksittäisiä maskuliinisuuksia ja niiden suhteita voitaisiin tutkia, on oltava olemassa jokin vertailukohta, johon niitä verrataan. Jokinen (2000, 68) nimittää *kulttuuriseksi*

maskuliinisuudeksi jaettua käsitystä siitä, mikä tietyssä kulttuurissa on maskuliinista.² Tutkiessani *Raakileita* minun on siis syytä pitää mielessäni, että teoksen ajankohdan kulttuurinen maskuliinisuus kenties eroaa jonkin verran tutkimusajankohdan kulttuurisesta maskuliinisuudesta. Toisaalta voi kysyä, kuinka paljon käsitys siitä, mikä sitten on maskuliinista, todella on muuttunut? Käsitteen sisään mahtuu ehkä enemmän, mutta ovatko ”vanhatkaan” merkitykset kadonneet? Eikö yhtäläillä nykyäänkin maskuliiniseksi katsota voima, rohkeus ja vaarojen uhkaus? Tukea tutkimuskohteeni ja -metodini yhteensopivuudelle antaa mielestäni myös Lehtosen (1995, 30) ajatus:

Kaikkien miesten ei ole helppo samastua vallitseviin maskuliinisuuden malleihin. Sopeutumattomia miehiä on ollut koko nykyisten maskuliinisuuden mallien hallinta-ajan eli karkeasti ottaen parisensataa vuotta. Viime vuosikymmeninä malleihin sopeutumattomista miehistä on kuitenkin tullut aiempaa näkyvämpiä ja kuuluvampia.

Samassa Lehtonen siis perustelee myös sitä, miksi maskuliinisuuden tutkimus on kuitenkin yleisempää postmodernina aikana kirjoitetussa kirjallisuudessa. Vielä hän kuitenkin antaa vahvistusta kaikenlaisen kohdekirjallisuuden tutkimukselle toteamalla, että vallitsevan maskuliinisuuden (mitä se sitten kulloinkin on) vaativien ihanteiden täyttäminen on miehille tunnetusti vaikeaa ja he joutuvat todistamaan miehisyttään yhä uudelleen (mts.).

Kulttuurista maskuliinisuutta useammin tutkimuksessa, myös omassani, viitataan *hegemonisen maskuliinisuuden* käsitteeseen. Se tuo esiin toisaalta miesten hallitsevan aseman suhteessa naisiin ja sen, miten maskuliinisuutta rakennetaan tuon suhteen varassa. Toisaalta hegemonisen maskuliinisuuden käsite antaa tilaa myös ajatukselle useista samanaikaisista maskuliinisuuksista, joista toiset nähdään ”oikeampina” maskuliinisuuksina kuin toiset, ja siten ne ovat muita hegemonisemmassa asemassa. Hegemonista maskuliinisuutta luonnehtii myös konstruktion luonne sekä se, että lopultakin se tuntuu olevan enemmänkin kuvitteellinen kuin kenenkään tosissaan kaikkine vaatimuksineen saavutettavissa oleva. (Lehtonen 1995, 32–33).

² Eri tutkijat käyttävät hieman eri käsitteitä, esimerkiksi Mikko Lehtonen tarkoittaa suunnilleen samaa käsitteellään *vallitseva maskuliinisuus* (Lehtonen 1995).

Hegemonisen maskuliinisuuden lisäksi tutkielmani keskeisiä teoreettisia käsitteitä on niin ikään miestutkimuksen määrittelemä *homososiaalisuus*. Miehet ovat homososiaalisia, kun he todistelevat miehisyttään naisten lisäksi itse asiassa ensisijaisesti muille miehille. Homososiaalisissa yhteisöissä miehet vuorovaikutuksessa keskenään rakentavat maskuliinisuuttaan ja osoittavat sitä toisilleen. (Jokinen 2003a, 15–16.) Homososiaalisuus ei ole homoseksuaalisuutta, mutta useat teoreetikot näkevät sen olevan tavallaan vahvasti läsnä miesten homososiaalisissa yhteyksissä sen ehdottoman kieltämisen kautta (Edwards 2005, 63).

1.2.2 Karnevalistinen groteski

Miestutkimuksen ohella toisena keskeisenä teoriapohjanani ovat karnevalistisen groteskin teoretisoinnit. Karnevalismin sekä siihen liittyvän groteskin käsitteet tutkimuksessani ovat pääosin peräisin venäläisen kirjallisuudentutkijan Mihail Bahtinin teoksesta *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru* (2002/1965). Teoksessaan Bahtin pyrkii piirtämään kuvan keskiajan ja renessanssin kansan naurukulttuurin muodoista François Rabelais'n teoksien kautta. Keskeisiksi käsittelyn kohteiksi teoksessa nousevat vapaa ja juhliiva karnevaalikulttuuri ja siihen liittyvä karnevalistinen nauru sekä groteski tyyli eli muun muassa liioittelu, kaiken alentaminen materiaalis-ruumiilliselle tasolle ja groteskin ruumiin kuvat.

Kuten Leena Mäkeläkin (2000, 57) toteaa, Bahtin ei anna teoksessaan varsinaista groteskin yleismääritelmää, sillä hänen groteskinsa liittyy voimakkaasti nimenomaan keskiaikaan ja renessanssiin. Silti hänen käsityksiään groteskista on sovellettu myöhempäänkin kirjallisuuteen, kuten Mäkelä artikkelissaan ja jonkin verran myös tutkielmien tekijät ovat tehneet.

Bahtiniin tarttuminen tuntuu osittain haasteelliselta siksi, että monien Bahtinin teorioiden, ei vain karnevalismin, lepsua ja kritiikitöntä soveltamista on kritisoitu niin paljon viime

aikoina. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti *Avaimen* numerossa 3-4/2005 ilmestyi XII kansainvälisestä Bahtin-kongressista raportti, jossa haastateltiin Bahtin-keskuksen johtajaa David Shepherdiä. Haastattelun keskeisenä teemana on, kuinka tärkeää Bahtinin asettaminen kontekstiinsa on. Shepherd kritisoi muun muassa sitä, kuinka kauas Bahtinin ajatuksista esimerkiksi monet karnevalismin nykysovellukset ovat päätyneet. (Hyttinen et.al. 2005, 110–113.) Hieman samoin ajattelee myös Tintti Klapuri, joka kirjoittaa samaisen lehden numerossa 3/2008 otsikolla ”Bahtin, konteksti, kirjallisuudentutkimus: katsaus nykybahtinologiaan” Bahtinin ajatteluun vaikuttaneista lähteistä ja Bahtinin teorioiden soveltamisen ongelmista. Klapuri kirjoittaa muun muassa Bahtinin tekstien käännösten ongelmista sekä siitä, kuinka ”kulloisellakin ideologisella kontekstilla on ollut merkittävä vaikutus siihen, millä tavoin Bahtinin ajattelu on ymmärretty läntisessä kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksessa”. (Klapuri 2008, 38–42.) Mutta vaikka Shepherd pitääkin Bahtinin kontekstualisointia ja tähän liittyvien tutkimusten tekoa erittäin tärkeänä, hän kuitenkin aiheellisesti toteaa, että ”[h]äntä pitää soveltaa, muuten hänestä tulee museoesine”. (Hyttinen et.al. 2005, 110–113.) Myös Klapuri pitää Bahtinin teorioiden soveltamista yhä hedelmällisenä, kunhan käsitteiden rajoitukset otetaan huomioon (Klapuri 2008, 43).

Paitsi Bahtinin teorioiden lepsuun käyttöön, myös Bahtinin omiin teoretisointeihin on suhtauduttu kriittisesti. Bahtinin ajatusta Rabelais’n karnevaalin kuvauksen pohjautumisesta suoraan historialliseen malliin on pidetty idealistisena ja utooppisena. (Ks. Willman 2007, 77.) Varaukselliseen suhtautumiseen *François Rabelais - keskiajan ja renessanssin nauru* -teokseen ohjaa jo se, että Bahtinin ihailu Rabelais’n taidokkuutta kohtaan on todella hämmästyttävän kriittiköntä. Bahtinilla on myös tapana esitellä muiden tutkijoiden tutkimustuloksia, sen jälkeen ilmoittaa niiden olevan vääriä ja seuraavaksi esitellä ”objektiivinen tulkinta” asioiden oikeasta laidasta. Oma näkemykseni kuitenkin on, että Bahtinin kirjoitus- ja tutkimustyyli on ymmärrettävä osin pelkäksi provokaatioksi ja juuri siksi häntä onkin sovellettava ja asetettava hänen suoraviivaiset suuret linjansa nykyaikaisen tutkimuksen kontekstiin.

Vaikka Bahtin on tällä hetkellä varmasti käytetyin teoretikko tutkittaessa groteskia, myös muutamat muut tutkijat ovat kirjoittaneet groteskista. Ehkä nimekkäin Bahtinin lisäksi groteskia teoretisoinut tutkija on saksalainen kirjallisuudentutkija Wolfgang Kayser teoksessaan *The Grottesque in Art and Literature* (1966/1957). Kayserille groteski tarkoittaa ennen kaikkea vieraantunutta maailmaa. Oma maailmamme on muuttunut oudoksi ja absurdiksi, sen ennen tutut elementit ovatkin yhtäkkiä outoja ja pahaenteisiä. Emme pysty enää orientoitumaan muuttuneeseen maailmaamme. Yhtäkkisyys ja yllätyksellisyys ovatkin myös olennaisia groteskin elementtejä. (Kayser 1966, 184–185.)

Kayserin käsitykset groteskista ovat jopa Bahtinille vastakkaisia. Tiivistetysti erona on se, että Kayserin mukaan groteski on vain kauheaa ja outoa, kun taas bahtinilainen groteski on ambivalenttia ja siinä on aina myös positiivinen puolensa. (Willman 2007, 82–83.) Kayserilainen groteski on merkityksettömämpää ja selittämättömämpää, sen tarkoituksena on korkeintaan kuvata elämän merkityksettömyyttä, siinä missä bahtinilaisella groteskilla on positiivisen puolensa kautta selvä elämän jatkuvuuden kuvaamisen tarkoitus. Koen Bahtinin ajatukset aineistooni paremmin sopiviksi, sillä tiettyä ambivalenttiutta olen näkevinäni myös *Raakileiden* groteskissa kuvastossa. Se ei ainoastaan kuvaa sodan jälkeistä, monin paikoin oudoksi muuttunutta maailmaa, vaan pyrkii myös kyseenalaistamaan sen ja katsomaan eteenpäin. Groteskissa on myös uudistumisen mahdollisuus. Mielestäni juuri ajatus ambivalenttiudesta tuo mielekkyyttä groteskien piirteiden tulkintaan.

Toki pyrin huomioimaan myös muita groteskia tutkineita ja sitä soveltaneita kirjallisuudentutkijoita, mutta periaatteessa perustan analyysini Bahtinin luomalle teoriapohjalle. Vaikka nojaudun tutkimuksessani ennen kaikkea Bahtinin ajatuksiin groteskista, Kayser ja muut myöhemmin groteskia tutkineet määrittelevät häntä enemmän groteskin tyylin tehtäviä taiteessa. Philip Thomsonin ajatuksista tärkeimpänä johtolankana tutkimukselleni näen sen, kuinka hänen mukaansa groteski tyyli tuntuu olevan yleistä aikoina, jolloin yhteiskunnassa tapahtuu murroksia tai muutoksia. Groteskilla tyyllillä voidaan tällöin tuoda esiin olemisen ongelmallinen luonne, itsestäänselvyksiin tottumisen valheellisuus. (Thomson 1979/1972, 11.) Sota-aika jos

mikä on murrosaikaa, joka on omiaan tuottamaan groteskia ilmaisua yrityksenä kuvata murroksen syvyyttä. Erilaiset groteskin muodot ovat eri aikoina asettuneet erittäin näkyvästi vastahankaan rationalismin ja systemaattisuuden kanssa (Kayser 1966, 188). Kayser kiinnittää myös Bahtinia enemmän huomiota groteskin vaikutukseen syntymiseen taideteoksen vastaanotossa. Groteskin vaikutuksen synnyttämiseksi sen luoja ei saa esittää groteskille merkitystä, ja juuri se saa vastaanottajan tulkitsemaan kuvan groteskiksi. (Mt. 180, 186.)

1.2.3 Maskuliinisuuden ja groteskin risteämiä

Tutkimukseni tavoitteena on myös nähdä jonkinlaisia yhteyksiä maskuliinisuuden ja groteskin välillä, selvittää niiden suhteita ja osoittaa kahden varsin erilaisen teoriapohjani yhdistämisen tarkoituksenmukaisuus. Viittaan nyt lyhyesti kahteen aiempaan yhteyteen, joissa groteski ja maskuliinisuus on kytketty toisiinsa.

Mikko Lehtonen on teoksessaan *Pikku jättiläisiä* (1995) kytkenyt groteskin maskuliinisuuteen käsitellessään Monthy Python -ryhmän tv-ohjelmia ja elokuvia. Lehtosen mielestä Monthy Pythonin sketsit iskevät huumorillaan perinteistä brittiläistä hegemonista maskuliinisuutta vastaan. Samaan tähdätään sketseissä myös groteskiudella, kun groteski muun muassa ”purkaa hegemonisen maskuliinisuuden mukaisen miehen ja ulkomaailman välisen muurin”. (Lehtonen 1995, 170.) En ole valmis tekemään groteskin funktiosta *Raakileissa* aivan yhtä suoraviivaista tulkintaa, mutta seuraava Lehtosen ajatus antaa pohjaa myös omaan tulkintaani:

Groteski ruumis on puolivalmis, vasta tulossa oleva, kaikkea muuta kuin täydellinen ruumis. Sellaisena se viittaa myös maskuliinisen identiteetin ainaiseen keskeneräisyyteen ja tekeillä olemiseen sekä näiden kautta muutoksen mahdollisuuteen. (Mts.)

Raakileiden nuorukaiset ovat itsensä ja maskuliinisuutensa kanssa keskeneräisiä. Groteskin ruumiin avulla teoksessa käsitellään heidän rajojen etsintäänsä. Groteski ruumis sallii myös ylilyönnit, ne jopa ovat olennainen osa sitä. Groteskilla ruumiilla ei

ole rajoja, oman rakentamattoman maskuliinisuuden rajat eivät ole myöskään pojille vielä hahmottuneet. Groteskit kuvat ilmentävät teoksessa myös henkisiä miehuuskokeita, jotka saattavat olla liioitellun suureellisia, kuten Erkin kuvitelmat kaikkien maailman naisten hedelmöittämisestä. Liioittelu onkin yksi kerrontakeino, jossa tulkinta maskuliinisuuden ja groteskin kautta selkeimmin risteytyy.

Niina Roininen on folkloristiikan pro gradu -työssään (Helsingin yliopisto 2000) myös yhdistänyt maskuliinisuuden ja groteskin. Roinisen tutkimuskohteena ovat kalevalaisten kansanrunojen mieshahmot. Hän tulkitsee, että miesten groteskiset teot (muun muassa insesti) ilmentävät heidän miehisyttään, joka rakentuu normaalin ja sovinnaisen yliastumisille. Vaikka Roininenkin tukeutuu groteskin tulkinnoissaan Bahtiniin ja Kayseriin, hän korostaa paljon groteskia nimenomaan yhteisön määrittämien rajojen ylityksenä. Näin myös groteskille ja maskuliinisuudelle löytyy selkeä yhteinen tekijä: molemmat liittyvät vahvasti siihen, kuinka yhteisö määrittää sen, mikä on konventionaalista ja mikä siitä poikkeavaa eli groteskia tai epämaskuliinista. Tällainen näkökulma kumpuaa kuitenkin enemmän Kayserin yksilöllisemmästä groteskin teoriasta kuin Bahtinin karnevaaliin liittyvästä groteskista ruumiista.

Roinisen tutkielmassa on yhteneväistä omaani nähden kysymys miestutkimuksen käsitteiden soveltumisesta vielä omaani paljon vanhempaan aineistoon. Roinisen perustelu on kuitenkin mielestäni ytimekkään perusteltu: ”Perinteinenkin maailmankuva kategorisoi sukupuolia” (Roininen 2000, 31).

1.3 Teos ajankohdassaan

Tässä luvussa käyn läpi ensin Helvi Hämäläisen muuta tuotantoa ja sen yleisempiä teemoja. Toisessa alaluvussa luon hyvin lyhyen katsauksen *Raakileiden*

kirjoitusajankohdan ja sitä edeltävän suomalaisen yhteiskunnan ja kirjallisuuskentän tilannetta *Raakileiden* tärkeimpien teemojen, sukupuolen ja sodan, osalta.

1.3.1 Helvi Hämäläisen tuotanto

Raakileita ei julkaistu koskaan Hämäläisen elinaikana vaan vasta yli 50 vuotta kirjoittamisensa jälkeen, vuonna 2007. Viittaukset natsismiin ja muihin poliittisiin aatteisiin sekä teoksen paikoin rajukin seksuaalinen kuvasto lienevät syitä siihen, että WSOY on vuonna 1950 hylännyt Hämäläisen käsikirjoituksen vain lyhyen selittelemättömällä, nyt julkaistun teoksen loppuun liitettyllä kirjeellä. WSOY:n toimitusjohtaja Jalmari Jäntin tuomio käsikirjoitukselle on tyly: ”[...] ihmettelemme, kuinka luulette että voisimme ottaa sen kustannettavaksi” (Jäntti 2007).

Hämäläisen koko tuotanto käsittää romaaneja ja runokokoelmia sekä muuta kirjallisuutta, yhteensä yli 30 teosta. Niistä jopa kuusi on julkaistu vasta kirjoitusajankohtaa huomattavasti myöhemmin. *Kadotettu puutarha* (1995, *Säädyllyksen murhenäytelmän* jatko-osa) *Säädyllyksen murhenäytelmän* täydellinen laitos (1995) ja *Uusi Aadam* (1997) julkaistiin Hämäläisen vielä eläessä sekä *Kylänruusut* (1998), *Kaunis sielu* (2001) ja *Raakileet* postuumisti. (<http://wsoy.fi/yk/authors/show/45>.) Useampikin teoksista on aikanaan hylätty niiden sopimattomuuden takia, esimerkiksi vuonna 1927 alun perin kirjoitettu *Kaunis sielu* teoksessa käsitellyn lesbosuhteen takia (Alftan 1998). Muutamia muutakin teokset, ainakin *Suden kunnia* ja *Ketunkivi* saivat odottaa julkaisuaan vuoden tai pari (Kaimio 1997; Hämäläinen & Haavikko 1993, 593). Hämäläisen oma käsitys oli, että häntä kohdeltiin kustantajan taholta epäoikeudenmukaisesti (Kähkönen 2004, 40). Jorma Kaimio (1997) kuitenkin arvelee kirjailijan olleen yksinkertaisesti niin tuottelias, että ainakin *Suden kunnia* jäi odottamaan julkaisuaan *Surmaöiden* tullessa julkaistuksi sen sijaan, sekä myös tuolloin nimellä *Surmattu Aadam* kulkeneen *Uuden Aadamin* jäädessä odottamaan vielä myöhäisempää julkaisuajankohtaa.

Aiemmin hylätyistä, mutta nyt julkaistuista teoksista esimerkiksi *Kadotettu puutarha* ja *Kaunis Sielu* ovat ainakin *Helsingin Sanomien* arvostelujen mukaan ansiokkaita teoksia, mutta etenkin *Raakileet*-romaanin pidetään keskeneräisenä ja kriitikko Mervi Kantokorven mielestä sen kaunokirjallinen arvottaminenkin tuntuu siksi turhalta (Kantokorpi 2007). Arvottaminen ei tietenkään ole tutkimuksenkaan tehtävä, vaikka teoksen ottaminen tutkimuskohteeksi aina jonkinlaista arvonantoa merkitseekin. Jouduin kuitenkin miettimään, onko sillä, että käsikirjoitusta on editoitu mahdollisesti melko paljonkin, merkitystä teoksen soveltuvuudelle tutkimuskohteeksi. Tutkimuskohteeni on nimenomaan nyt julkaistu kokonaisuus, ja mahdolliseen keskeneräisyyteen ja teoksen myöhempään muokkaukseen ja mahdolliseen yhtenäistämiseen liittyvät kysymykset eivät ole tutkimuksen kannalta merkityksellisiä, vaikka ne on toki hyvä tiedostaa.

Hämäläisen laajaa romaani- ja runotuotantoa on tutkittu jonkin verran. Hämäläistä naiskirjailijana on käsitelty muun muassa Pirkko Siltala (1992) teoksessaan *Haen sanojani kaukaa. Naiskirjailijan luovuus* ja Marjut Kähkönen (2004) Turun yliopiston väitöskirjassaan *Ei kenenkään veli. Naiskirjailijuuden metaforat Helvi Hämäläisen lyriikassa*, joka on ainoa Hämäläisen tuotannosta tehty väitöskirja. Opinnäytetöitä on tehty melko runsaastikin, varsinkin *Säädyllyisestä murhenäytelmästä*. Eräs jopa sivuaa hieman omaa aihettani käsitellessään ruumiillisuutta *Säädyllyisessä murhenäytelmässä* ja *Kadotetussa puutarhassa* (Niemelä 2005). *Raakileista* ei ole tehty aiemmin tutkimusta.

Helvi Hämäläinen tunnetaan varmasti parhaiten kohua herättäneestä *Säädyllyisen murhenäytelmän* (1941) sivistyneistökuvauksesta ja sen yhteyksistä todellisiin henkilöihin, mutta häntä pidetään myös 1930-luvun keskeisenä naisen uuden sukupuoli-identiteetin määrittelijänä. Eniten keskustelua herättänyt Hämäläisen avaus seksuaalikysymyksiin oli hänen vuonna 1935 ilmestynyt läpimurtoromaaninsa, naisen oikeutta aborttiin käsittelevä *Katuojan vettä*. Teos ottaa suoraan kantaa ajankohtaiseen keskusteluun syntyvyydestä ja aborteista. (Juutila 1989b, 424.) Hämäläinen on myöhemminkin sekä runoissaan että proosassaan käsitellyt paljon naiseuden, seksuaalisuuden ja ruumiillisuuden problematiikkaa. Myös kuolema on Hämäläiselle yleinen teema. *Raakileiden* kirjoitusajankohdan kanssa saman aikakauden teoksissa kuolema on keskeisenä teemana ainakin vuonna 1953 ilmestyneissä *Kasperin jalokivissä*

sekä *Kolmessa eloonherätetyssä* (Hämäläinen & Haavikko 1993, 617). Siksi näen, että *Raakileet* ei varsinaisesti teemoiltaan astu kovinkaan kauas Hämäläisen muusta tuotannosta, vaikka näin selkeää nimenomaan miehen sukupuolisen liikkumavaran käsittelyä ei muissa teoksissa esiinnykään.

1.3.2 Sodan jälkeinen kirjallisuus ja sukupuolet

Yritän tutkielmassani tulkita poikien maskuliinisuuden rakentamista suhteessa kriittisen miestutkimuksen teoriakäsitteistöön, mutta myös suhteessa teoksen kuvaileman aikakauden todellisiin mieskuviin. Tässä alaluvussa kontekstualisoinkin *Raakileita* lyhyesti sen kirjoitusajankohdan muuhun kirjallisuuteen ennen kaikkea sukupuolikäsitysten näkökulmasta. Jätän teoksen muun kontekstualisoinnin vähemmälle, vaikka olisikin kiinnostavaa pohtia teoksen suhdetta vaikkapa modernismiin, ovathan esimerkiksi sen rakenne melko juonettomana kokonaisuutena sekä tyylin ekspressionistisuus merkkejä muodollisesta(kin) moderniuudesta.

Maailmansotien välisenä aikana seksuaalisuus ja sen kuvaaminen ja käsitteleminen kirjallisuudessa otti askeleita kohti vapaamielisempiä aikoja. Vapautuminen ei kuitenkaan käynyt kiistelyittä. Usein vitalismiksi nimitettyjen, elämää, tunnetta, vaistoja ja viettejä vastaiskuna rationalismille korostavat virtaukset kohtasivat vastustusta usealtakin suunnalta. 1920-luvulla samoja aiheita oltiin voitu kuvata hyvinkin avoimesti, mutta 1930-luvulle tultaessa ilmapiiri oli tuomitsevampi ja kuria ja ryhtiä, miehekkyyttä ja kansallisia arvoja korostettiin. Kirjallisuuden siveellisyydestä keskusteltiin ja ruumiillisuutta ja naisen halua käsitelleistä kirjailijoista nimenomaan Helvi Hämäläinen ja hänen rinnallaan tai vielä useamminkin Iris Uurto olivat keskustelujen ytimessä. (Koskela 1999, 326–327.) Ulla-Maija Juutila (1989a, 414) pitää aiemmin mainitsemaani Hämäläisen *Katuojan vettä* -romaanin sekä Uurron teosta *Rakkaus ja pelko* suoranaisinä sisarteoksina ottaessaan kantaa aborttikysymykseen.

Vaikka keskustelua oli käyty ennen kaikkea naisen vapautumisesta ja ns. uudesta naisesta (tästä ks. tarkemmin luku 4.1), johti tämä osittain myös mieskuvan pohtimiseen. Naisten muuttuessa miehismiksi miesten pelättiin vastaavasti muuttuvan naisellisemmiksi, mitä esimerkiksi Olavi Paavolainen vieroksui. Mieskuvalla ei siis vielä sotien välisenä aikana ollut kovinkaan paljon liikkumavaraa, esimerkiksi Sillanpään *Miehen tien* (1932) mieskuvaa moitittiin epämiehekkääksi. Sukupuoliroolien käsittely johti kuitenkin myös muun muassa homoseksuaalisuuden entistä avoimempaan käsittelyyn kirjallisuudessa. Suomen kirjallisuushistorian mukaan varsinkin vuonna 1931 ilmestyi useita romaaneja, joissa homoseksuaalisuutta kuvailtiin avoimesti. (Koskela 1999, 318–319.) Oli teosten asenne homoseksuaalisuuteen sitten myönteinen tai ei, jo aiheen käsittely kaunokirjallisuudessa osoittaa sukupuoliroolien käsittelyn vähittäistä vapautumista ja oman tutkimuksen kehyksessä ennen kaikkea myös maskuliinisuuksien liikkumavaran tarkastelua feminiinisyyksien rinnalla.

Seuraavaksi sukupuolia ja seksuaalisuutta tuli määrittelemään sota. Kati Mustola (2007, 72) kirjoittaa osuvasti sota-ajan höltyneestä seksuaalimoraalista:

Sodissa siirtyvät myös moraaliset rajat. Sota vinksauttaa asioita uusille ja erilaisille raiteille ja siirtää paitsi ihmisiä myös normeja erilaisiin asentoihin. Tavanomaiset kontrollimekanismit muuttuvat ja avaavat mahdollisuuksien ikkunoita.

Sota muuttaa tavallista elämänjärjestystä niin totaalisesti, että varsinaisesti siihen liittymättömilläkin elämänalueilla on vaikea pitää kiinni vanhoista kaavoista ja niinpä seksuaalimoraali sekä miesten että naisten parissa höltyi olennaisesti sota-ajan vaikutuksesta. Hämäläisen *Raakileissa* aiheekseen ottaman nuorten poikien seksuaalisen kypsymisen ja sen paikoin raakojenkin ilmentymien voi nähdä juontavan juurensa tästä asteittain vapautuvasta seksuaalisesta ilmapiiristä.

Vaikka tässä lyhyessä johdatuksessanikin sukupuolikäsitykset korostuvat lähinnä seksuaalisesta näkökulmasta, pidän aiheellisena Ulla-Maija Juutilan tavoin nähdä seksuaalisuutta laajemmalle (1989a, 415): ”Sotien välisen ajan kirjallisuudessa naisen

fyysinen kapina liittyi läheisesti sielulliseen kapinaan, jossa oli kyse vapaudesta ja naisen oikeudesta 'ruveta ihmiseksi' kuten mies". Talvi- ja jatkosodan jälkeen, naisten jäätyä entistä laajemmin pysyvästi työelämään miesten rinnalle, tämä tasa-arvo alkoikin asteittain toteutua vuosikymmenestä toiseen. Mitä tulee miehiin, sodan jälkeinen aika ei tainnut tuoda tullessaan sielullista liikkumatilaa vaan hyvinkin tiukkaa pitäytymistä miehiseen jämakkyuteen, työteliäisyyteen ja vaiteliaisuuteen.

Suhteessa sotaan *Raakileille* on vaikea löytää paikkaa 1940-luvun lopun sotaa käsittelevästä kirjallisuudesta, sillä sen kuvaama sukupolvi vasta elää nuoruuttaan. Sotaa katsottiin useimmiten siihen osallistuneiden näkökulmasta, rintamalla olleet tilittivät kokemuksistaan tai nuoruutensa sodan jalkoihin hukanneet hämmästelivät uutta aikuisuutta rauhan maailmassa. Keskeisenä teoksena nuorien tunteja kuvaili tietenkin Aila Meriluodon *Lasimaalaus* (1946). Juhani Niemen (1988) teoksessa *Viime sotien kirjat* hahmottelemassa sotakirjallisuuden kehityskaaressa *Raakileiden* voisi kuitenkin löyhästi tulkita enteilevän sotaa metaforisesti kuvittavaa modernistista suuntausta. Tämän tradition teokset eivät enää välttämättä ole lähikosketuksessa sotaan, tai ainakin kuvaus irtoaa historiallisista tapahtumista yleiseen sodan logiikan kuvaamiseen. (Niemi 1988, 150–151.) Tosin aikanaan julkaisematta jäänyttä teosta on turha yrittääkään väkisin liittää kirjoitusajankohtansa kirjalliseen kenttään, mutta sodan näin usein esiin nostavan teoksen kohdalla on tietenkin mielenkiintoista olla tietoinen kirjallisuuden yleisistä sodan käsittelytavoista. *Raakileet* voi halutessaan nähdä myös eräänlaisena toisen käden sotakirjallisuutena: Pojat ovat hyvin todennäköisesti saaneet tietonsa sotimisesta kirjallisten lähteiden kautta.

2. SODAN JÄLKEINEN KARNEVAALI

Mihail Bahtinin karnevaalin teoretisointeja hyväksikäyttäen tulkitsen *Raakileissa* sen päähenkilöinä olevien nuorien poikien kautta kuvaillun sodan jälkeisen ajan eräänlaiseksi karnevaaliksi. Karnevalistinen juhlinta liittyy luonnon, yhteiskunnan ja ihmisen elämän kriiseihin ja murroskohtiin. Karnevaali on muotoutumisen, muutoksen ja uudistumisen juhla. Kuten tulen tässä luvussa poikien sukupolvikapinan kautta osoittamaan, karnevaaliin liittyy selkeä hierarkkisten suhteiden, normien ja kieltojen kumoaminen. (Bahtin 2002, 11.)

2.1 Onnettoman maanosan groteski kuolemantanssi

Seitsemän talon pommisuojan kaltaisia paikkoja oli samana yönä kaikkialla Euroopassa... oli miljoonittain ihmisiä, jotka tunsivat saman suojattomuuden, saman hädän. Oli miljoonittain samanlaisia pikkupoikia kuin Erkki, Kauko, Ilmari ja Pekka - oli lasten sopeutumista luonnottomaan olotilaan niin kuin se olisi ollut normaalia. (R 13.)

Romaani alkaa siitä, että noin kaksitoistavuotiaat päähenkilöt ovat talonsa kellarissa piilossa pommituksilta kuudes helmikuuta 1944. He eivät pelkää, päinvastoin, pommitukset ovat heistä vain jännittäviä ja he toivovat mahdollisimman monen ihmisen kuolleen. Tämä prologi poikien lapsuudesta tuo esiin teoksen keskeisen näkökulman siitä, että sotavuodet ovat jollain tapaa järjestyneet maailmaa ja ihmisten maailmankuvaa. Ennen kaikkea sota toi kuoleman lähelle jokaista ihmisryhmää.

Hämäläinen kirjoittaa kuolemasta hyvin symbolisesti personifioiden sen. Hyvän kuvan *Raakileiden* maailmankuvasta antaa mielestäni kuolemantanssiin kutsuva personifikaatio. Se myös johdattelee karnevalistiseen tulkintaan teoksen maailmasta. Karnevaalissa elämä on suistunut tavanomaisilta raiteiltaan, tavanomainen ja yleisesti hyväksytty rikotaan, ja niinpä kaikki karnevaalikuvat ovat ambivalentteja, niissä yhdistyvät esimerkiksi kuolema ja syntymä, siunaus ja solvaus, yläpuoli ja alapuoli ja niin edelleen (Bahtin 1991/1963, 184–185).

Kuvaus surmantanssista, jossa ”voimakkaan punaverisen, terveen nuorukaisen hahmoon pukeutunut” kuolema pakottaa tanssiin niin vanhat ukot kuin pienokaisetkin ”tanssittaen heitä uupumukseen asti” (R 14) on nuoruuden ja vanhuuden sekoittava karnevaalikuva. Kalmantanssin eli ’la dance macabren’ traditio, jossa kuolema tanssittaa ihmisiä ja joka on yleinen varsinkin kuvataiteissa, symboloi kuoleman väistämättömyyttä ja kaikkien ihmisryhmien tasa-arvoisuutta sen edessä (Waenerberg 1999, 250). Kollektiivisesta kalmantanssista eriytyneet parit ovat saaneet myös oman traditionsa, esimerkiksi tyttö ja kuolema -, taiteilija ja kuolema - sekä nuorukainen ja kuolema -aiheet ovat yleisiä (mt. 256). *Raakileiden* kuvaus kalmantanssista ei kuitenkaan symboloi aivan samaa kuin kuolemantanssi ainakaan perinteisimmissä muodoissaan. Kalmantanssi nimittäin on ns. ”*memento mori* -moraliteetti”, se muistuttaa ihmistä kuolevaisuudestaan ja ennen kaikkea siitä, että kuolema on synnin palkka (mt. 250). *Raakileissa* kuolema kuitenkin tarttuu vyötäisistä viattomia ihmisiä lapsista vanhuksiin, mutta sen sanotaankin olevan ”omituinen kuolemantanssi”, jota ”onneton maanosa” käy (R 13). Annika Waenerbergkin (1999, 259) tosin kirjoittaa muun muassa Edward Munchin töihin liittyen siitä, kuinka kristillinen *memento mori* -oppi ajan myötä väistyy ja kuolema nähdään rakkauden ohella elämän prinssiippinä, edes parannuksenteko ei auta. Ehkä viittaus koko maanosaan kieli siitä, että muista kuolevasi -kehotus koskee kollektiivisesti sotaan ryhtyneitä ihmisiä. Veikko Anttonen (1999, 17) kirjoittaa: ”Nuoruutta ja elinvoimaa palvovassa nykykulttuurissa, kuolema on tehty näkymättömäksi ja kasvottomaksi”. *Raakileiden* surmantanssi kertoo kuitenkin siitä, että sota on tuonut muutoksen kuoleman syrjään työntäneille ihmisille, eikä kuolema ole enää kasvoton, vaan kohtaa lähes jokaisen lähipiiriä. Edes nuoruus ja elinvoimaisuus eivät ole säästymisen tae, vaikka kuolemantanssi pyörteisiin joutuminen kuinka olisikin ”häväistys nuorelle voimakkaalle miehelle” (R 14).

Vaikka tämä kamala tanssi on periaatteessa ohi, sen muisto elää vielä vahvasti ajassa. Vaikka *Raakileiden* pojat ovat elinvoimaisimmassa iässään, juuri siten he muistuttavat elämän ja terveyden vastaparista, kuolemasta. Kuolemaa käsitelläänkin myös rinnastamalla nämä verevät pojat sodassa kuolleisiin miehiin. Erkistä puhutaan kuin

ylösnousseena, vaikka hänen oma nuorukaisruumiinsa kukoistaa, kuolema on koskettanut häntäkin, hän edustaa nyt miljoonia kaatuneita miehiä. ”Hänessä lainehti kuolleiden himojen meri, hänen punaisen suunsa oli juotava elämää ikään kuin miljoonien suitten puolesta, hänen lihansa oli elettävä heidän puolestaan.” (R 26.) Hänen on siis elettävä parhaissa voimissaan kuolleiden vainajien puolesta, ja myös syleiltävä ja hedelmöitettävä lukemattomia naisia, ”... tietämättään kaikkien kuolleiden toisen maailmansodan miesten kanssa, joiden luut eivät ole vielä lahonneet, kun hänen nuoruutensa puhkeaa kukkaan” (R 30). Kuoleman ambivalenttius osoitetaan tässä yhdistämällä kaksi ruumista, toinen juuri kuollut ja toinen juuri eloon herännyt. Kyse on siis groteskin kuoleman lisäksi groteskista uutta luovasta ruumiista, joka uudistuu tulevissa sukupolvissa eikä näin ollen kuole. Groteskissa *kaksoisruumiin kuvassa* toinen ruumis syntyy samalla kun toinen kuolee. (Bahtin 2002, 285.) Edellä referoimani kuvaus on juuri tällaisen kaksoisruumiin kuva, kuolleen ja elävän miehenruumiin kuvat kietoutuvat toisiinsa ja ovat avoimessa vuorovaikutuksessa, toisin kuin uuden kaanonin ruumiissa, jossa ”kaikki mitä sille tapahtuu koskee vain sitä, yksilöllistä ja sulkeutunutta ruumista” (mts.).

Groteskin uutta luovan ruumiin kuva liittyy Bahtinin mukaan Rabelais’lla kansan historiallisen kuolemattomuuden teemaan ja sitä kautta ennen kaikkea aikakausten vaihtumiseen ja kulttuurin historialliseen uudistumiseen (mt. 288). Jo johdannossa viittasin myös Thomsonin ymmärrykseen groteskista tyylistä tyyppillisenä aikakausille, jolloin on tapahtumassa radikaaleja muutoksia (Thomson 1979, 11). Sodan värittämä aikakausi on vaihtumassa toisenlaiseen myös *Raakileissa*, ja nuoruuden ja elinvoimaisuuden kuvailu yhdessä kuoleman ja kuolleiden nuorukaisten kanssa ehkä heijastelee elämän jatkuvuuden välttämättömyyttä, mutta myös sen vaikeutta ja ristiriitaisuutta. Edeltävänkaltaisia *Raakileiden* päähenkilöiden rinnastamisia on romaanissa, ja ne toistuvat jokseenkin samankaltaisina. Tämä korostaa teoksen eteenpäin kulkevan juonen puutetta ja tuo esiin teoksen kuvauksen keskittymisen yhden ajankohdan mieleen ja maailmankuvaan.

Kolmas kuoleman läsnäolosta kielivä kuva on naisen ja kuoleman yhdistävä problematiikka, jota käsittelem kuitenkin tarkemmin pääluvun neljä alaluvuissa

”Kuoleman ja syntymän yhteys naisessa” sekä ”Nainen ja luonto”. Tämä siksi, että vaikka kuoleman ja naisen yhdistävä symboliikkakin liittyy osaltaan teoksen aikakauteen, tulkitsen sitä kuitenkin myös yhteydessä poikien maskuliinisuuden rakentumiseen naiset peileinään.

2.2 Nöyryytettyjen sukupolvi

Idealistinen nuoruus, ja kyyninen, elämän edessä nöyrytynyt vanhuus ovat elämässä ja yhteiskunnassa jatkuvasti törmäyskurssilla. *Raakileiden* nuorukaiset haluavat nähdä asiat selkeinä ja suoraviivaisina, eivätkä he voi ymmärtää ristiriitaisuutta vanhemman sukupolven käytöksessä. Pojat ihailevat sota-ajan vahvoja ja selkeitä aatteita ja ajatuksia, mutta todellisuudessa tuo sukupolvi on jo hylännyt juhlanan voimakkuuden. Pojat ovat alkaneet nimittää vanhempiansa ikäluokkaa *nöyryytettyjen sukupolveksi*:

Heistä oli vastenmielistä, että nämä loistavan näytelmän esittäjät olivat äkkiä muuttuneet tavallisiksi ihmisiksi... miehet olivat heidän kotimaassaan riisuneet sotilaspukunsa juuri silloin, kun he itse olivat olleet muuttumassa nuorukaisiksi [...] Oli lukemattomia uljaita, loistavia asioita, joita oli äsken tuotu äänekkäästi esiin ja joista nyt vaiettiin ja jotka myönnettiin nöyrästi erehdyksiksi... [...] He olivat nöyryytettyjen sukupolvi, heidän maailmansa oli toinen kuin nuorukaisten, jotka juuri heräsivät eloon miehinä. (R 32.)

Sodan aikainen rohkea, voimakas, uljas ja äänekkäs maskuliinisuus sopii paljon paremmin poikien kuvaan maskuliinisuudesta kuin sodan jälkeen jäljelle jääneiden miesten representoima heikko ja nöyrytynyt maskuliinisuus. Siinä ei ole jäljellä sitä sankaruutta, jota pojat niin mielellään ihannoivat ja joka esikuvanaan he voisivat rakentaa omaa maskuliinisuuttaan. Nöyrytyneinä kotiin palanneet miehet eivät edusta mitään, mitä pojat voisivat ihailla ja mihin pojat voisivat samastua ja siksi he poimivatkin esikuvansa sodan aikaisesta maailmasta ja ihailevat natsismia aatteena ja ansiokasta kuolemaa rintamalla. Ryhmänä pojat ja heidän sukupolvensa rakentavat identiteettiään edellistä sukupolvea ja sen tekemisiä vasten, tehden eroa näihin.

Pojat ihailevat natsiaatteen vakavuutta ja järkkymättömyyttä, ja he saattavat laulaa kovaan ääneen kansallissosialistisia lauluja, tervehtiä toisiaan natsitervehdyksin tai kiljua ”Sieg Heil” kerta toisensa perään. Heillä on ollut myös oma natsilaista ideologiaa toteuttava salaseuransa. He haluavat vaalia vakavuutta ja arvokuutta, jonka nöyryytettyjen sukupolvi on jättänyt taakseen. Pian kuitenkin teoksessa saa vahvemman otteen poikien taipumus ihailemisen sijaan pilkata kaikkea vakavaa ja arvokasta. Paikoin poikien käytös näyttäytyy ristiriitaisenakin, mutta mielestäni ristiriitaisuus sopii tulkintaan poikien hämmentyneestä olotilasta monenlaisten vaatimusten edessä, tutkielmassani lähinnä maskuliinisten. Kertojakin tuo tuon ristiriidan selkeästi esiin:

He lyövät rikki, räjäyttävät ilmaan vaarallisen juhlallisuuden [...], he, joissa itsessään on niin paljon vaarallista vakavuutta, tärkeyttä ja juhlallisuutta (R 255).

Kun ihailu kääntyykin pilkaksi, ilmassa on selvää karnevalismin henkeä. Karnevalistisesti pojat haluavat alentaa kaiken edelliselle sukupolvelle arvokkaan, he haluavat ”riistää kruunun” juhlallisuudelta, kuten kunnan karnevaalijuhlaan kuuluu. ”He haluavat tehdä edeltäjiensä maailman narriksi” (R 70), aivan kuten bahtinilaisessa karnevaalissa kruunataan narri kuninkaaksi ja siten korostetaan ylhäisen ja alhaisen vaihtumista ja vakavuuden ja hierarkkisuuden kieltämistä (Bahtin 2002, 74–75).

Tätä ajatusta vasten poikien julkinen natsieleiden matkiminen näyttäytyykin vanhemman sukupolven nöyryyttämisenä ja hämmentämisenä ja natsiaatteen vakavuutta pilkkaavan karnevaalin ylläpitämisenä. ”[I]hmiset katsoivat heitä vihaisesti, mutta nuorukaiset huusivat täyttä kurkkua ja tömistivät jaloillaan” (R 19). Tällainen pilkattavien muotojen esiintuominen keskellä tavallista elämää osoittaa karnevaaliin leikkimuodosta, siinä ei ole rajaa näyttämön ja katsomon välillä, kaikki elävät karnevaalia, se on yleiskansallista (Bahtin 2005, 9). Nuori sukupolvi pyrkii osoittamaan vanhalle, että he ovat osa karnevaalia, halusivat tai eivät. Jo ylipäättään puhumalla sodasta ja sotakokemuksista pojat haluavat erottua edellisestä sukupolvesta, sillä se ei ole kovinkaan tyypillistä välittömästi sodanjälkeisenä aikana. Ennemminkin vallalla oli niin sanottu hiljaisuuden salaliitto, jota edisti julkisella tasolla myös suomettumiseen johtanut nopea poliittinen suunnanmuutos. (Näre 2008, 99.)

Nöyrytettyjen sukupolven arvojen alentaminen konkretisoituu myös poikien halveksunnassa tiettyjä vanhan maailman sanoja kohtaan. Esimerkiksi sana ”soturi” ansaitsee heidän mielestään osakseen naurua ja pilkkaa, muita tällaisia halveksintaa vaativia sanoja ovat muun muassa ”puoliso” ja ”vanhus” (R 253). Sanat ovat jotain konkreettisempaa kuin sukupolvia erottavat abstraktit aatteet, ja niihin on helpompi kohdistaa suoraa pilkkaa. Tältä osin nuoren sukupolven kapinaa taustoittavat monet tutkijat. Jenni Kirves kirjoittaa kirjailijoiden sotakokemuksista, että sodan jälkeisen uudenlaisen kirjallisuuden luomiseen tarvittiin myös uudenlainen kieli sitä kirjoittamaan:

Sota oli muuttanut sanat, koko kielen, jolla 1940-luvun lopun ja 50-luvun alun ihminen itseään ilmaisi. Sota oli tyhjentänyt idealistisen puheen merkityksen. Ilmaisua haluttiin pitää vähäeleisenä, sillä ajateltiin, että ”suuret sanat suun halkaisevat”. (Kirves 2008, 413–414.)

Samoin *Raakileiden* poikien ongelman tuo hyvin selkeästi esiin saman sukupolven edustaja, kustannusjohtaja Ville Repo. Hänen mukaansa sodan aikana luettu ja kuultu oli antanut hänelle ja ikätovereilleen ”täysin väärän” kuvan sodan todellisuudesta, ja myös Revolle tämä konkretisoituu kielen kautta:

Ristiretki, sankarit, ritarit, sisu, uhri olivat sodanaikaisen julkisen sanan yleiskieltä. Propagandistinen, dramatisoiva, uhoava kielenkäyttö oli karkeassa epäsuhteessa siihen romahdukseen ja ankeuteen, joka meitä kohtasi sodan päättyessä. Kieli oli puhdistettava valheellisuudesta, huutomerkeistä, kursivoinneista, harvennuksista, itse asiassa kaikesta dramaattisuudesta. (Repo 1987, 223.)

Myös Kai Laitinen (1991, 413) pohtii kirjallisuutta käsitellessään, kuinka sodan jälkimainingeissa

pahinta oli arvojen inflaatio; kestetyt kärsimykset näyttivät hyödyttömiltä ja asiat, joihin oli uskottu, menettivät katteensa.

Lainauksen esiintuoma sanojen ”tyhjentäminen” havainnollistaa *Raakileiden* ja sen sukupolviristiriidan käsittelyä. Uudistumisen, kuoleman ja syntymän teemat ovat läsnä

myös näissä sanoissa: pojat haluavat täyttää vanhat sanat omilla merkityksillään, uudistaa kieltä samoin kuin uudistaa maailmaa:

Nuorukaiset ikään kuin tahtoivat työntää oman maailmansa kuin rehevän, villin kierto- ja nokkoskasvillisuuden edellisen sukupolven sanoihin, ripustaa niihin omia kesyttömiä kasvejaan (R 68).

Tätä pojat tekevät myös keksimällä aivan uuden sanan, jolla kiusaavat äitejään ja muita vanhempia ihmisiä. Tuo sana on ”kormia”, ja kaikki luulevat sen aina tarkoittavan sukupuoliyhteyttä. Tästä pojat saavat aina paljon huvia, kun he selittävät, etteivät he suinkaan ole puhuneet rivoja, vaan tuo sanahan tarkoittaa ”kävelyä huvikseen” (R 67). Tuo yksi sana on esimerkki siitä, kuinka pojat haluavat osoittaa heidän sukupolvensa luovan jotain aivan uutta ja omaansa vanhan maailman tapojen tilalle.

Nostan vielä esiin yhden esimerkin poikien karnevalistisia piirteitä saavasta sukupolvikapinasta. Pojat oleskelevat ensimmäisen maailmansodan sotilaiden hautausmaalla. Poikien lisäksi hautausmaalla pelailevat useat urheiluporukat, ja haudoille ei heru kunnioitusta, päinvastoin:

Eräs poika on pannut kirjavan tupsulakkinsa Mihkel Vidrikin kivellet... Euroopassa on monia hänen sotatoveriensä hautoja, joille toisinaan joku nostaa kentällä yhä ajelehtivan kypärän, mutta Mihkel Vidrik saa urheilevan nuorukaisen hikisen tupsulakin... (R 252.)

Sotilaiden haudat alennetaan myös groteskiin tapaan materiaalis-ruumiilliselle tasolle kun pojat alkavat näytellä Mihkel Vidrikin haudalla näytelmää, jossa tällä sotilaalla on keskeinen osa. Ruumiin kaikenlaiset eritteet ovat esillä tuossa näytelmässä: Soturi herää ja ihmettelee ”Mikä täällä niin haisee... kaatopaikan paska valuu minun kintuilleni” ja hänen lopukseen koituu: ” Ilmoittautui hänen keisarillisen majesteettinsa Nikolai toisen armeijaan, haisee jalkahielle ja lannalle, kuoli ripuliin” (R 252–254.) He myös laulavat haudalla rivoa laulua, jossa on tunnetun marssilaulun sävel. Uusi alkua on kuitenkin myös jo läsnä tilanteessa, sillä kun maahan haudatut sotilaat mädäntyvät ja haudat unohtuvat, lapset saavat vanhan hautausmaan uuteen käyttöön pelikentäkseen. Kayserilaisittain

tulkittuna sodan groteski kuitenkin kummittelee leikkisän tilanteen taustalla. Groteski syntyy epätyypillisen leikkiympäristön pahaenteisyydestä. (Kayser 1966, 21.) Myös Kayserin groteski on siten omalla tavallaan kaksijakoinen, mutta Bahtinin groteskista se erottaa se, ettei tutun maailman oudosta puolesta tiedetä mitä se on, kun taas bahtinilainen groteski ja karnevalistinen outous on uuden alku.

Groteskina tulkitseen teoksessa myös seuraavan nöyryytettyjen sukupolvea koskevan kohdan:

Nöyryytettyjen sukupolven maailmalle lahjoittama puku on repaleinen, he työntävät rohkeasti sormensa sen reikiin. Monen sellaisen takana on syvällä nutun kantajan ruumiissa piilevä haava, joka ulottuu maksaan, sydämeen ja aivoihin, mutta nuorukaiset työntävät rohkeasti kätensä reikiin ja haavoihin ja puhuvat niistä arastelematta, iloisesti, esittäen huikeita otaksumia ja politiikka, joka nostaisi kylmän kauhun järkevä kuuntelijan mieleen. (R 275–276.)

Kyseessä ei suoranaisesti ole yksi konkreettinen ruumis, vaan kuvaannollinen ruumis, joka on metonymia koko nöyryytettyjen sukupolvelle. Groteskissa ruumiissa on ulokkeiden lisäksi keskeistä aukot, jotka vievät ruumiin syvyyksiin ja joiden kautta ruumis myöskin yhdistyy muihin ruumiisiin ja maailmaan kun ruumiin sulkevat rajat hämärtyvät (Bahtin 2002, 282). Täten kuvailtu nöyryytettyjen sukupolven ruumiskin voidaan nähdä groteskina, varsinkin kun se vielä toteuttaa groteskin ruumiin funktiota: se on haavoittunut, ehkä jopa kuoleva, mutta samalla se tulee syntymään uudelleen, kun pojat rohkeasti ja iloisesti käyvät siihen käsiksi. Groteski tyyli ilmentää myös normien ja konventioiden rikkomusta. ”Järkevä kuuntelija” edustaa konventioita, joille poikien arastelematon karnevaali aiheuttaa ”kylmää kauhua”.

Sari Näre kirjoittaa sodan vaikutuksista sukupolvien suhteisiin. Hänen mukaansa sotaan liittyy aina ”rakenteellista sukupolviväkivaltaa”. Vanhempi polvi harjoittaa politiikkaa, jonka seurauksena se lähettää nuoremman polven sotaan ja asettaa sen kuolemanvaaraan. (Näre 2008, 67.) Näreen (mt. 100) mukaan sukupolviväkivallassa keskeistä on nuoremman sukupolven tunne, että on joutunut aikuisten pettämäksi. Myös tunteiden kuolettaminen on tyypillistä sota-ajan sukupolviväkivallalle (Näre 2008, 97), mikä on

Raakileidenkin kuvauksissa nöyryytettyjen sukupolvesta selvästi nähtävissä. *Raakileiden* tulokulma aiheeseen on hieman eri, sillä pojat eivät itse ole olleet sodassa, eivätkä he silloin voi kokea, että heidän itsensä antama uhri olisi ollut turha. Silti tarkemmin tarkasteltuna myös poikien sotaan hinkumisen taustalla voi nähdä saman kysymyksen siitä, oliko uhri sittenkin turha, jos vanhemmat nyt nöyrtyvät ja hiljenevät. Selkeää sukupolviväkivaltaa voi tulkita luvussa ”Myrkytetty paita”, jossa kaikki karnevaaliksi tulkitsemani on

yrityksiä riisuutua siitä kostonhimoisesti heihin takertuneesta paidasta, jonka liimasi heidän ruumiiseensa kaikki se ihmisveri, joka oli vuotanut toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen (R 242).

Nöyryytettyjen sukupolvi on tuon paidan tahrannut, ja siten väkivalloin tartuttanut kuoleman osaksi poikien arkista elämää.

Poikien halveeratessa edellistä sukupolvea myös nöyryytetyt itse pääsevät sanomaan sanansa asiaan. Mainitsin jo johdannossa, että teoksessa on selkeästi esiin tuleva kertojanääni. Kertojan voisi tulkita nöyryytettyjen sukupolveen kuuluvaksi. Hän yrittää välillä elämäkokemuksellaan pehmittää poikien nuoruuden jyrkkyyttä. Kaukon halveksiessa sairaiden ja vanhusten pitämistä hengissä lääkkein, kun juuri on annettu miljoonien terveiden miesten kuolla, kertoja yrittää selitellä sukupolvensa valintoja:

Hän [Kauko] ei tiennyt, että maailma, joka oli rikkonut niin monia inhimillisyyden lakeja, pelkäsi itseään, pelkäsi petoa, jonka tiesi asuvan itsessään ja piti kauhuissaan kiinni tästä viimeisestä pikku inhimillisyydestä (R 46).

Luvun nimi, ”Murhattu sääli”, voisi myös ohjata tulkitsemaan, että nöyryytettyjen sukupolven on otettava harteilleen syyllisyys poikien säälimättömyydestä, he ovat murhanneet tuon tunteen maailmasta. Pojat ovat ajatuksissaan raakojakin, mutta edellinen sukupolvi ei voi teoistaan syyttää kuin itseään.

Tietynlaisen omakuvan nöyryytettyjen sukupolven edustajasta kertojan voisi ajatella piirtävän ”Murhattua sääliä” seuraavassa luvussa ”Murskatut”. Se kuvaa Ilmarin äidin

heikkoa asemaa työmarkkinoilla, joilla nuoret naiset vievät kaikki paikat vanhemman, mutta vielä työkykyisen naisen edestä. Ainoa työ on epäinhimillistä ja terveydelle vaarallista puurtamista tekstiilitehtaassa. Katkerana kertoja ikään kuin anoo pojilta ymmärrystä sille, kuinka pahalta nuoren sukupolven halveksinta tuntuu:

Heidän [nöyryytettyjen sukupolven naisien] arvokasta inhimillistä panostaan [...] ei kukaan tarvinnut yhteiskunnassa, kansassa, maailmassa, joka turhamaisempana kuin mikään nainen halusi luonnottomasti säilyttää kaksikymmenvuotiaan kasvonsa (R 56).³

2.3 ”Kulman Paletin” groteski kapina

Erkin, Pekan, Kaukon ja Ilmarin lisäksi teoksessa esiintyy myös toinen, Kulman Paletiksi itseään nimittävä poikaporukka. Jengin pojat ovat koulusta eronneita tai erotettuja poikia, joiden elämään verrattuna keskushenkilöiden elämä näyttää kovin kunnolliselta:

Heidän kaikkien elämän sisällyksenä oli viina, naiset ja omituinen Paletin keksimän elämäntyylin ylläpitäminen (R 83).

Kulman Palettikin tavoittelee muiden poikien tavoin virallisen maailman ulkopuolista, vapaata ja juhliavaa karnevaalia. Käsittelen kuitenkin heitä tässä omassa luvussaan, koska heidän elämäntyyliinsä saa vielä muita poikia paljon groteskimpia mittasuhteita.

Kuuluakseen ryhmään jokaisen sen jäsenen on ylläpidettävä ryhmän keksimää liioittelevaa eli ”fabuloivaa” tyyliä. Tyyliin kuuluu, että jäsenet kertovat kovalla ja mölyävällä äänellä järjettömän liioitteleviksi ja absurdeiksi kasvavia tarinoita, joissa todellisuuden rajat rikkoutuvat ja esineet muuttuvat eläviksi.

Siihen kuuluivat heidän ehtymättömät kertomuksensa julkisista rakennuksista, jotka pariutivat keskellä kauppatoria jonkun kalaeukon kanssa, he kertoilivat milloin minkin maailmapolitiikan suuruuden vatsataudista, joka esti tätä makaamasta varta vasten tätä tapahtumaa juhlistamaan nousseen lentoeskaaderin

³ Helvi Hämäläisen oma poika on aivan teoksen poikien ikäluokkaa, s. 1932 (Hämäläinen & Haavikko 1993, 132). Muutenkin poikien ja heidän äitiensä tiiviin suhteen esikuvana on helppo nähdä Hämäläisen ja hänen poikansa suhde, hekin elivät pääasiassa kahdestaan.

keskellä viidentuhannen metrin korkeudella olevassa makuukammarissaan (R 217).

Groteskissa tyyliässä keskeistä on kaiken ylevän, virallisen, abstraktin alentaminen, kääntäminen materiaalis-ruumiilliselle tasolle, maan ja ruumiin tasolle (Bahtin 2002, 20). Kulman Paletin tarinoissa julkiset, viralliset rakennukset alennetaan groteskiin tyyliin falloksiksi, jotka pariutuvat keskellä julkista tilaa kalaeukon kanssa. Myös hierarkioita käännetään tässä nurinpäin, kun virallista tahoja edustavat julkiset rakennukset pannaan pariutumaan yhteiskunnan alemmasta kerrosta edustavan kalaeukon kanssa. Myös maailmanpolitiikan suuruuden vatsatauti alentaa hänet materiaalis-ruumiilliselle tasolle. Näin siis karnevalistisesti vapaudutaan virallisesta jäykkyydestä. Myös liioittelu, ylettömyys ja ylenpalttisuus ovat groteskin tyylin perustunomerkkejä. Liioittelun kohteina ovat pääasiallisesti vatsa ja fallos sekä suu. (Mt. 270, 281.) Liioittelevaan tyyliin kuuluvasti vatsatauti ei estä valtionmiestä osallistumasta mihin tahansa tavalliseen tapahtumaan vaan estää häntä vain makaamasta makuukammarissaan, joka sijaitsee tietenkin niinkin korkealla kuin viidentuhannen metrin korkeudessa.

Poikien karnevalistisissa tarinoissa myös muun muassa heidän mielikuvitushahmonsansa James at Aly ”kaivaa ehkäisyvälineitä arkkipiispan nenästä ja naisten sukkanauhoista” (R 85). Pojat liioittelevat muussakin kuin tarinoissaan, heidän elämäänsä kuuluu ylenpalttinen alkoholin käyttö, katunaisten kanssa he järjestävät suuria orgioita.

Liioitteleva nauru kuuluu myös olennaisena osana Kulman Paletin fabulointiin:

Tätä järjetöntä sepustelua seuraavat toiset ulvoen naurusta, se huvittaa heitä suunnattomasti, he tärisevät ja hytkyvät, puristelevat toisiaan käsivarsista kuin olisivat hukkumaisillaan, kuolemaisillaan, läkähtymäisillään... he liioittelevat nauruansa kunnes vaikuttavat kaatumatautikohtauksen uhreilta, ovat sinisiä, voipuneita... (R 85.)

Kuten edellisessä luvussa käsittelemäni pojat natsilauluineen ynnä muine myös Kulman Paletin nauru pyrkii taistelemaan kaikkea vakavaa, tärkeää ja juhlallista vastaan, jota nöyryytettyjen sukupolvi edustaa. Paletin tyyliässä tämä on ehdottomasti kiellettyä. Naurun täytyy olla niin suunnatonta ja valtavaa, että se kykenisi räjäyttämään rikki

sellaiset edellisen sukupolven arvossa pitämät asiat kuten ”kunnianarvoisuus, vakavuus, juhlalliset kumarrukset, tärkeydet, itse kuolema, joka on juhlallinen, vakava” (R 241). Kulman Paletti haluaa ”suunnattomalla naurulla tehdä vallankumouksen, saattaa vallalle naurun anarkian” (R 300). Nauru siis omalta osaltaan alentaa ja materiaalistaa (Bahtin 2002, 21), mikä näkyy myös Paletin jäsenien naurun ruumiillisuudessa, se ei vain tule ulos suusta, vaan se saa koko ruumiin valtaansa, ruumis tärisee ja hytkyy ja muuttaa väriä ja siten tuo itseänsä keskiöön.

Bahtinin mukaan karnevaalinauru on naurua, joka samalla iloitsee ja riemuitsee, mutta myös ivaa ja pilkkaa. Se on yhteistä naurua kaikelle ja kaikille. Satiirisesta naurusta karnevalismin erottaa juuri sen ambivalenttius sekä se, ettei nauraja asetu naurettavan ilmiön ulkopuolelle. (Bahtin 2002, 11–13; Willman 2007, 70.) Poikien tarinat ja suunnaton nauru on hauskanpidon ohella myös pilkkaa maailmaan ja sen pysyvyyteen liian vakavasti suhtautuvia kohtaan. Keskeistä on myös se, ettei karnevaalinauru tai Kulman Paletin nauru ole yksilöllistä, se vaatii jokaista ryhmässä osallistumaan siihen. ”Naurun totuus vei mukaansa kaikki: kukaan ei voinut vastustaa sitä” (Bahtin 2002, 75). Nauru on kuitenkin luonteeltaan sellaista, ettei siitä voi koskaan tehdä täysin virallista eikä sitä voi käyttää kansan sortamisen välineenä. Se jää aina ”kansan omaksi vapaaksi aseeksi” (Bahtin 2002, 86). Virallisen yhteiskunnan ulkopuolella melko vahvasti olevilla pojilla ei olekaan kovin paljon keinoja vaikuttaa yhteiskunnan tilaan kuin karnevalisoimalla se, korvaamalla sen vakavuus naurulla.

2.4 Karnevaali päättyy aikanaan

Karnevaalin olemusta keskeisesti määrittävä tekijä on sen poikkeuksellisuus, se on tavallisen, virallisen elämänjärjestyksen rajojen tilapäinen ylitys (Bahtin 2002, 9). Lyhyeksi hetkeksi elämä joutuu pois tavallisilta raiteiltaan, lait ja hierarkiat eivät päde tänä vapauden aikana. Vapauden hetkellisyys kuitenkin tiedostetaan, ja se vain voimistaa juhlan ilmapiiriä ja karnevaalikuvien utooppista radikaaliutta. (Mt. 81–82.) Välttämättömään kiertokulkuun kuitenkin siis kuuluu myös karnevaalin loppuminen:

He elivät omaa huoletonta nuorukaisen elämäänsä, pitivät vihattavana tärkeyttä ja juhlallisuutta, jota nöyryytettyjen sukupolvi edusti, vaativat sen rikkilyömistä, manasivat esiin naurua vaikka itse jo olivat luoneet oman vakavuutensa (R 280).

Karnevaalin päättyminen siis jo hämmöttää nurkan takana, vaikka pojat yrittävät vielä pitää kiinni juhlivasta ja ylhäisen alentavasta karnevaalista. Suurimman osan romaanista pojat elävät täyttä karnevaalia, mutta sen viime sivuilla edessä hämmöttävä paluu normaaliin järjestykseen tulee yhä lähemmäksi. Pojat ”löytävät todellisuuden” (R 301) ja raakileet ovat kai kypsyneet jonkin verran.

Myös Kulman Paletin jäsenet alkavat yksi kerrallaan palata todellisuuteen ja viralliseen järjestykseen. Joppe menetetään ensimmäisenä, hän saa lapsen tyttöystävänsä kanssa ja he menevät naimisiin. Seuraavaksi Unski lähtee maasotakouluun. Juuri nämä viralliset instituutiot ovat niitä joita Paletti on juuri yhdessä pilkannut. Kuvaavasti tilannetta kuvaillaan sanoin: ”Eräs Kulman Paletin narreista on kadonnut” (R 240). Juuri narri on yksi keskeinen karnevaalin hahmo, karnevaalissa hierarkkinen ylhäinen käännetään alas kruunaamalla narri (Bahtin 2002, 74). Narrin katoaminen on osoitus karnevaalin päättymisestä.

Kaikki Kulman Paletin jäsenistä eivät suostuisi todellisuuttaan kohtaamaan, mutta karnevaalin keskeinen vaatimus on, että se on kollektiivista, eikä sitä pysty yksittäinen yksilö pitämään yllä. Paletista jää viimeiseksi jäljelle Pinski, mutta hän ei pysty jatkamaan fabuloivaa tyyliä tai suunnatonta naurua, sillä siihen vaaditaan ryhmä. Niinpä ”Kulman Paletin nauru kuolee”, kuten romaanin viimeinen luku on nimetty.

Karnevaali siis päättyy ja ”todellisuus” saa jälleen vallan ”epätodellisuudesta”. Kuitenkin tuo todellisuus on jollain tavalla uudistunut, kuolema on todella tuottanut myös uutta: ”[H]eidän elämänriemunsa oli rajattomampi kuin oli koskaan ollut noiden, joiden kuoltua heidän elämänsä juuri oli puhkeamassa kukkaan” (R 305). Karnevaalista on myös saatu voimaa ja elämänriemua jatkaa eteenpäin uusin, entistä suuremmin voimin. Hämmäläisen

teoksesta välittyy paitsi raaka kuva sodanjälkeisestä ajasta, myös usko välttämättömään elämän sykliseen jatkuvuuteen, jota runsas luontosymboliikka omalta osaltaan tukee.

3. RAAKAA MIEHISYYTTÄ

Tässä luvussa käsittelen *Raakileiden* poikien maskuliinisuuden rakentamista tarkastelemalla suhteita muihin miehiin sekä maskuliiniseksi miellettyihin representaatioihin. Suhteutan analyysiani paitsi miestutkimuksesta kumpuaviin homososiaalisuuden ja hegemonisen maskuliinisuuden käsitteisiin, myös teoksen tapahtuma-ajan mieskuvaan ja sen vaikuttimiin.

3.1 Sotilas on mies

Olisipa saanut olla mukana, voi jumaliste... (R 21)

Veijo Meri kirjoittaa *Manillaköyden* esipuheessa omasta sodan kokemuksestaan. Meri kertoo siitä, kuinka hänen isänsä taisteli jo vuoden 1918 sodassa sekä useassa paikassa talvi- ja jatkosodissa ja oli viimein sodan päättyessä luutnantti. Meri sanoo omankin sukupolvensa tässä sivussa koulutetun henkisesti sotilaiksi, jopa koulussa annettiin alkeellista sotilaskoulutusta. (Meri 1967, 25–26.) Tärkeää on mielestäni ennen kaikkea se, kuinka Meri sanoo tästä sotilaallisen ideologian täyttämästä maailmasta:

Elämä tuntui yksinkertaiselta. Elä rohkeasti, jotta saisit kauniin kuoleman tai kuolemattoman sankarimaineen tai molemmat. (Meri 1967, 26.)

Tämä oli yksinkertainen ideologia, mutta sodan loputtua oli toisin:

Kun lähdin kotoa maailmalle, melkein kaikki tapahtumat, jotka koin, olivat nöyryyttäviä: epädramaattisia, pieniä ja epäselviä [...] (mts.).

Tästä Meri johtaa syyn sille, että, hänen oli pakko kirjoittaa sodasta. Hänen oli löydettävä paikkansa elämässä ja käsiteltävä omaa ja yhteisönsä lähimenneisyyttä. (Meri 1967, 26–27.) Meri, kuten hänen kanssaan samaa ikäluokkaa olevat Hämäläisen romaanin pojatkin, ovat eräänlaisia raakileita nollapisteessä, jonka sodanaikaisten selkeiden arvojen romuttuminen on saanut aikaan.

Raakileiden ensimmäisen luvun nimi on ”Särjetty maailman ikkuna”. Se on jo edellisessä luvussa käsittelemäni sota-aikaan sijoittuva prologi teoksen varsinaiselle tapahtuma-ajalle sodan jälkeen. Ensimmäisessä luvussa motivoidaan poikien kuva maskuliinisuudesta. Luvun nimikin viittaa mielestäni tähän, siihen ikkunaan, jonka läpi nuorukaiset maailmaa katsovat, on kuluneiden vuosien tapahtumien aikana tullut joitakin säröjä. Sota jätti jälkensä moniin asioihin, eikä vähiten miehiin ja mieskuvaan.

Sota vaikuttaa siis vahvasti poikien käsitykseen maskuliinisuuteen kuuluvista ominaisuuksista. Sodan vaikuttamana kulttuurisessa maskuliinisuudessa korostuvat erityisesti fyysisen voiman ja väkivallan merkitys maskuliinisina ominaisuuksina. Suurimman osan miehistä ollessa puolustusvoimien palveluksessa rintamalla nuoret pojat ovat saaneet tätä kautta kuvan siitä, mitä on olla mies. He ihailevat rintamalla olleita miehiä ja toivovat, että olisivat itsekin olleet hieman vanhempia ja päässeet mukaan sotaan. Arto Jokisen (2000, 127) mukaan ”puolustusvoimat on yhteiskunnallisesti legitiimi laitos, joka liittää opettamansa väkivaltakäyttäytymisen suoraan miehiin ja miehuuteen”. Siksi sen välittämän väkivaltaisen käyttäytymisen ihailussa ei ehkä nähdä mitään kummallista.

Sodan voi siis tulkita normaalistaneen väkivallan myös muualla kuin puolustusvoimien piirissä. Virallisen väkivallan toistuvat representaatiot ovat tuoneet väkivallan osaksi arkipäivää eikä sitä pidetä poikkeuksellisena (vrt. Jokinen 2000, 50). Pojat suhtautuvat varsin kevyesti kaikkeen väkivaltaiseen. Vaikka samassa lauseessa puhutaan kuoliaaksi lyömisestä, se on omaa vartaloaan ja sen antamaa fyysistä voimaa ihailevan Erkin mielestä vain ”hauskaa”:

On hauskaa kun ei tarvitse pelätä ketään, kun omistaa niin suuret ruumiilliset voimat... tulkoonpa joku niin lyön kuoliaaksi (R 22).

Ketään ei kuitenkaan tule, oikeastaan koko teoksessa. Kaikesta huolimatta teoksessa ei esiinny kertaakaan suoranaista väkivaltaa, vaikka pojat representoivat maskuliinisuuttaan hyvinkin paljon väkivallan kautta. Väkiältä on läsnä ennen kaikkea puheissa: pojat ihailevat fyysistä voimakkuuttaan, kuvittelevat kuinka käyttäytyisivät väkivaltaisesti

jotakuta kohtaan tai sepittelevät toisilleen väkivaltaisesta käyttäytymisestään tarinoita, jotka eivät välttämättä ole edes totta. Väkiältä on läsnä myös siinä valtavassa väkivaltaa suoraan symboloivien aseiden määrässä, joka teoksessa esiintyy.

Arto Jokinen kirjoittaakin *potentiaalisesta väkivallasta* miesten väkivallan tyypillisimpänä ilmentymänä. Väkiältäista maskuliinisuutta voidaan representoida ilman väkiältäista käyttäytymistä tai edes väkivallalla uhkaamista. Potentiaalinen väkiältä tarkoittaa väkivallan passiivista läsnäoloa, sitä ei eksplikoida, mutta sitä voidaan rakentaa vaikkapa pukeutumisen välittämällä koodeilla. (Jokinen 2000, 203–204.) Tällaista potentiaalista väkiältä on mielestäni pääasiassa myös poikien väkiältä teoksessa. Ajatteleehan Erkki, ettei hänen tarvitse pelätä ketään, kun hän huokuu ympärilleen väkivallan potentiaalia, mahdollisuutta käyttää fyysisiä voimiaan. Suoraa uhkausta harvoin kuitenkaan esitetään, vaikka mahdollisuus väkiältäan onkin tavallaan eksplikoitua poikien ajattellessa esimerkiksi, että ”olisi ollut hienoa mennä ja täräyttää rehtoria” (R 118).

Maskuliinisuuden esittäminen fiktiivisissä (kuin myös ei-fiktiivisissä) kulttuurisissa tuotteissa sekä heijastaa ajassa vallitsevia käsityksiä maskuliinisuudesta että myös olennaisesti tuottaa niitä. Itse asiassa kulttuuriset tekstit (elokuvat, kirjat, mainokset, populaarikulttuurin tuotteet) eivät koskaan heijasta jotakin itsensä ulkopuolista todellisuutta sellaisenaan, vaan ne aina osallistuvat tuon todellisuuden rakentamiseen ja muokkaavat ihmisten käsityksiä yhteiskunnasta, kulttuurista ja koko todellisuudesta (ks. esim. Jokinen 2000, 116–118). Maskuliinisuutta koskevat esitykset siis tuottavat yhä uudelleen käsityksiä siitä, mitä maskuliinisuus on, voi tai saa olla (Lehtonen 1995, 45).

Maskuliinisuuden tutkijana siis yritän päästä selville siitä, millaisia maskuliinisuuden representaatioita tutkimuskohteessani esiintyy. Toisaalta käsittelen tutkielmassani myös tavallaan ”toisen käden representaatioita”, kun käsittelen poikien maskuliinisuutta ja oletan, että he saavat mallinsa jostakin. Edellä olen esittänyt, että maskuliinisuuden malleina ovat sota-aikana representoitu militaristinen, vahvuutta, kovuutta ja rohkeutta korostava maskuliinisuus. Vaikka poikien lähteistä ei teoksessa kovinkaan paljon puhuta,

tuo malli on todennäköisesti välittynyt pojille myös erilaisten kulttuuristen tuotteiden kautta.

Poikien ei siis kerrota kovinkaan paljon seuraavan elokuvia tai kirjallisuutta tai muita maskuliinisuutta rakentavia kulttuurisia esityksiä. Eräessä kohdassa kuitenkin puhutaan tulkintojeni mukaisesti elokuvissakäynnistä. Pekka, Erkki ja Kauko käyvät elokuvissa

ottaakseen vastaan amerikkalaisten gangsterijuttujen raa'an ja moraalittoman nautinnon, noiden elokuvien, jotka paljastivat kylmän, ikävän ja hengettömän seikkailun täyttämän maailman [...] (R 212)

Elokuvien tyly jännitys pitää heitä nautinnon vallassa. Elokuvat näyttävät heille, että kauneus, rakkaus ja ilo eivät kuulu miesten maailmaan, miehet saavat nautintonsa kylmäverisistä ja moraalittomista seikkailuista. Paitsi valkokankaalla, maskuliinisuutta tuotetaan myös elokuvateatterin yleisössä, jossa pojat tyydytyksekseen huomaavat olevan lähes pelkästään mieskatsojia. Samalla tuotetaan ja uusinnetaan myös feminiinisyyttä, kun pojat yhteen ääneen toteavat, että naiset eivät voi tajuta raakoja filmejä, joista feminiinisiksi identifioituvat kauneuden, rakkauden ja inhimillisyyden ilo on eliminoitu pois. ”Se oli sataprosenttisesti miehinen nautinto, sanoivat he keskenään” (R 212). Myös homosiaalinen side miesten kesken vahvistuu, kun he ovat yhdessä tekemässä jotakin miehistä, johon naisilla ei ole sisäänpääsyä.

Sotaisista maskuliinisuuden ihanteista kertoo myös poikien into kutsunnoista ja asepalvelukseen hyväksytyksi tulemisesta. Vaikka he ovat ruumiiltaan melko rimpuloita ja toistensa mielestä täysin kelvottomia sotilaksi, maskuliinisuus on yhdellä hyväksyvällä arvioinnilla annettu, eikä sitä voi toisten pilkka horjuttaa:

He olivat ylpeitä tähän laihaan nuorukaisenruumiiseensa lyödystä miehen lihan leimasta. Kelpaa asepalvelukseen. (R 79.)

Anders Ahlbäck kirjoittaa juuri asepalvelun kautta aikain suuresta merkityksestä miehisyiden määrittelyssä ja myös sen yhteydestä kansallisiin tarkoitukseen. Ahlbäckin kiinnostuksenkohteena onkin sukupuolen, asevelvollisuuden, kansalaisuuden ja

nationalismin kietoutuminen yhteen. Hänen mukaansa useissa kulttuureissa keino painostaa miehet sotimaan on ollut miehuuden yhdistäminen soturin rooliin, ”vain niille, jotka ovat osoittaneet kykenevänsä hallitsemaan pelkoaan, sietämään kipua ja halveksimaan vaaroja, on tunnustettu status ’todellisena miehenä’”. (Ahlbäck 2006, 108.) Niinpä Ahlbäck toteaaakin 1930–40-lukujen suomalaista asepalvelusta käsittelevässä artikkelissaan, että vaikka varusmiespalvelusta ei odotettu erityisen innokkaasti, kelvolliseksi luokittelu oli silti monille ylpeydenaihe ja epäkelvoiksi luokitellut taas joutuivat kantamaan voimakasta epämiehekkyyden leimaa (mt. 112). Maskuliinisuuden osoittamisen monenlaisissa ristipaineissa kamppaileville *Raakileiden* pojillekin asepalvelukseen kelpaavaksi luokiteltavuus tarjosi ”suhteellisen yksinkertaisen tavan osoittaa ja todistaa miehuuttaan” ja siten saavuttaa ainakin osan hegemonisesta maskuliinisuudesta (ks. mt. 124).

3.2 Väkiältä maskuliinisuuden merkinä

Edellisessä alaluvussa olen pohtinut sitä, millainen väkivaltaisen miehisyyden osoittamisen malli pojille on välittynyt lähinnä sota-ajan vaikutuksesta. Seuraavissa alaluvuissa tuon esiin joitakin konkreettisia esimerkkejä, miten pojat teoksessa osoittavat miehisyyttään väkivallan kautta.

3.2.1 Kunniattomat isät

Raakileissa isät eivät ole sankareita. He eivät ole edes läsnä. Ilmarin ja Erkin isät ovat kaatuneet rintamalla, Pekan ja Kaukon isät taas ovat alkoholisteja, eivätkä asu yhdessä poikiensa ja näiden äitien kanssa. Isät ovat menettäneet miehisyytensä sortuessaan alkoholiin, he eivät edusta lainkaan sitä sankarillista maskuliinisuutta, jota pojat niin kovin ihannoivat.

Kaukon isä kyllä näyttäytyy poikansa luona silloin tällöin, mutta silloinkin humalassa. Kauko ei voi sietää tätä ja yksinkertaisesti lyö isäänsä ja heittää tämän ulos asunnosta.

Isäsuhteessa pinnalla on fyysinen voima ja sitä kautta valta, poika on ohittanut isänsä voimassa ja siten on ylivaltainen vielä tuohon juoppouttaan heikkoon mieheen. ”Muista ettet tule tänne enää, jos äiti päästääkin sinut sisälle, niin minä heitän sinut ulos... kiittäen heitä sinua nytkin ulos, mene nopeammin”, Kauko osoittaa isälleen valtaansa. Oikeastaan Kauko ei ole tästä tilanteesta iloinen, vaan tuntee katkeraa vihaa juoppoa isäänsä kohtaan. Muiden poikien seurassa kelvottomat isät muuttuvat kuitenkin yhteiseksi pilkan kohteeksi. ”Erkki on selittänyt nautinnollisesti, että on nyt voimakkaampi ruumiillisesti kuin tuo äijä, ja jos se ukko nyt eläisi, hän vain huvikseen mäjäyttäisi sitä naamaan niin että nenä menisi mäsäksi.” Pojat kerskuvat vuorotellen, kuinka ovat lyöneet isiään ja saaneet siitä nautintoa, keksivät lisää jolleivät olisikaan, kipeä isäsuhte muuttuu vain poikien keskinäiseksi kilpailuksi, jolla homososiaalista yhteyttä vahvennetaan. Kertojankin sanoin todetaan, kuinka poikia yhdistäväksi tekijäksi olisi mahdotonta nähdä jotain sellaista kuin feminiiniseksi käsitettyjä tunteita, isänkaipuuta, yhdessä on helpompi jakaa viha, pilkka ja voimainkoittelu. (R 32–38.)

Paitsi että väkivaltaisuus värittää vahvasti poikien nykyistä isäsuhdetta, väkivallalla ja miehisyydellä on vahva yhteys myös Ilmarin isästään muistamassa muistossa. Isä ja poika olivat olleet matkalla saunaan, kun pihalla leikkimässä olleet pojat olivat alkaneet kiusoitella Ilmaria. Ilmari oli jättäytynyt jälkeen isästään, lyönyt yhtä pojista päin kasvoja ja sen jälkeen jatkanut tyynesti matkaa isänsä rinnalla. Ja: ”Isä ei ollut sanonut mitään, mutta heillä oli ollut luja tunto jostakin yhteisestä, miehisestä.” (R 41.) Väkivalta siis yhdistää tässä isää ja poikaa, niin kuin se nyt yhdistää poikia tovereihinsa.

3.2.2 Aseet voiman ja vallan symboleina

Pistooli... tuollainen uusimallinen, hieno kapine, jonka hintana oli ollut kerran ehkä miehen henki, maksoi nyt toisinaan paketin tupakkaa, viinapullon, tuhatlappusen...(R 117.)

Sodassa aseensa saamiseksi on ehkä joutunut surmaamaan ihmisen, nyt aseensa voi ostaa siinä missä hyviä savukkeita tai makeisia jopa koulupoika. Ase on siten symboli tuolle

väkivaltaiselle mieskuvalle, joka sodan jälkeen on vain turha ja tuhoa aikaansaava. Aseet ovat muutenkin teoksessa esillä. Pojat osaavat kaikki ampua ja käsitellä aseita, sillä niitä on paljon liikkeellä sodan jälkeen ja ne ovat nuorukaisten mielestä tavoittelemisen arvoisia.

”Narkissos ja pistooli” -nimisessä luvussa kuvaillaan Erkin miehuuskokeen suorittaminen. Erkki tuntee häpeää siitä, ettei vielä koskaan ole koskenut naiseen. Tämän häpeän tunteen hän pyrkii peittämään naljailuun ja häijyyn piikittelyyn niille kavereilleen, joilla on jo tyttöystäviä ja naiskokemuksia. Julkisesti Erkki itsekin näyttölee ”eroottisen julkean hyökkääjän osaa” (R 260). Hänen seksuaalisuudessaan siis korostuvat miehiksi mielletty hyökkääjän osa ja yhdyntäkeskeinen ajattelu, naisellisen hellyyden kaipuun hän pyrkii peittämään miehisen karskin puheen alle. Tilanne on ristiriitainen:

Hän uskalsi pujottaa kätensä hävyttömästi heidän poveensa ollessaan jossain julkisessa paikassa, [...] mutta hän ei uskaltanut pyytää tyttöä kanssaan elokuvaan jäätyään hänen kanssaan kahden (R 260).

Poikien seksuaalisuus on enemmän tällaista näytöstä tai keskinäistä puhetta kuin todellisia kokemuksia. Erkkikin on väittänyt suorittaneensa ”eroottisia urotöitä” (mts.). Poikien kuvaa maskuliinisuudesta värittää tietynlainen sankarimaskuliinisuus, miehen tulee ottaa nainen. Tämä nainen taas representoituu nimenomaan vain ulkonäkönsä ja seksuaalisuutensa kautta, Erkki näkee kaupungin naiset vain ottajaansa odottavina seksuaalisina olentoina: ”... heitä tyydyttää tuntemattomien miesten silmäys, jossa näkyy pisara himoa” (R 259). Tietyllä tapaa tilannetta voisi verrata poikien väkivaltaisuuteen, joka sekin harvemmin todella käy toteen, vaan ennemminkin pidetään yllä kuvaa lyömään pystyvistä miehestä, samoin kuin nyt naisen valloittamaan pystyvistä miehestä.

Kertojan sanoin Erkki ”ei löytänyt mitään porttia ulos tästä miehisyiden labyrintistä, jossa harhaili” (R 261). Ratkaisu kuitenkin löytyy teoksessa niin usein vahvan symboliarvon saavasta esineestä, pistoolista. Erkki ei ole koskaan vielä ampunut aseella, ja vieraillessaan yövartijana uudisrakennuksella työskentelevän Pekan luona hän pyytää saada lupaa kokeilla Pekan pistoolia.

Hän vain haluaa saada käyttää asetta, hän tunnustaa Pekalle niin kuin tunnustaisi, jos siihen kykenisi, ettei ole vielä ikinä koskenut naiseen, ettei ole ikinä vielä ampunut pistoolilla eikä oikein kunnolla pidellyt käsissään oikeaa asetta... (R 262).

Aseen käsittely siis rinnastuu naisen käsittelyyn. Vaikkei Erkki ole saavuttanut maskuliinisuutta naiskokemusten kautta, hänellä on nyt tilaisuus saavuttaa edes osa siitä selkeän maskuliinisen toiminnan, aseella ampumisen kautta.

Ah, ei olekaan niin vaarallista, niin masentavaa, vaikka hän ei osaakaan lähestyä tyttöä, pyytää häntä elokuvaan, kun hänen hallussaan on maailma, jota hän osaa, uskaltaa lähestyä, miehekäs, pelottava, juhlallinen aseisiin liittyvä tenho (R 263).

Aseella ampuessaan Erkki osoittaa jopa selkeämmin olevansa mies kuin naisen ottaessaan. Se on vain ja ainoastaan miehekästä ja miesten keskeistä toimintaa, siihen liittyy hävittäminen ja tuhoaminen, jota Erkki seksuaaliselta aktiiviselta haluaisi. ”[R]uumiillinen nainen muuttuu sillä hetkellä, jolloin hän sen omistaa, hänessä itsessään piilevän naisellisen symboliksi, naisen, jonka hän haluaa hävittää” (R 264). Aseella ampuminen on selkeää, yksinkertaista, eikä siihen liity niitä moninaisia valtapelejä ja feminiinisen ja maskuliinisen taistelua, joka seksuaaliseen kanssakäymiseen poikien mielessä liittyy.

Erkki on siis suorittanut aseella ampuessaan eräänlaisen miehuuskokeen, hän on ottanut askeleen kohti maskuliinisuuden hegemoniaa. Ase on luovuttanut hänelle osan siihen liittyvästä vallasta. Laajemmin miehuuskokeita ja niiden osuutta miesten elämässä tarkastelen seuraavassa alaluvussa.

Ilmari tarvitsee asetta ennen kaikkea eläinten metsästys- ja täyttöharrastuksessaan, mutta seuraavasta sitaatista käy ilmi myös toinen merkitys sille, miksi asetta on niin hienoa pitää hallussaan:

Hänen ruskeat silmänsä kiiluivat keltaisina. Hän ei aikonut murhata ketään, vaikka olisi ollut hienoa mennä ja täräyttää rehtoria, mokomaa saastaista ukkoa... mutta ei... Hän tunsu mieluisaa väristystä ajatellessaan että tällä pelillä oli varmasti

jo moni poika kellistynyt... voi veikkoset. Hän haisteli kun peto aseesta lähtevää mieluisaa jännityksen, kuoleman ja taistelun tuoksua. (R 118.)

Arto Jokisen (2000, 217) mukaan hegemoniseen maskuliinisuuteen tiivistyviä ideaalisia ominaisuuksia ovat muun muassa voima, menestys ja valta, ja väkivalta toimii näiden instrumenttina. Väkivaltaa on tavallaan myös potentiaalinen väkivalta (ks. esim. Jokinen 2000, 203–204), ja tässä tilanteessa Ilmarilla olisi mahdollisuus käyttää asettaan väkivaltaisiin tekoihin. Aseen käsittely ilmentää voimaa, Ilmari voisi vain ”mennä ja täräyttää” ketä tahansa aseellaan. Aseen kanssa Ilmarilla on myös valtaa. Perusasetelmassa valta on rehtorilla eikä koulupojalla, mutta ase siirtää tämän vallan rehtorilta Ilmarille. Hän arvelee aseella myös menestyksekkäästi jo tapetun monia ihmisiä, ja näin myös asemenestyksekkästä menneisyydestään lankeaa osin Ilmarin kunniaksi.

Aseen yhteys valtaan näkyy selkeästi myös luvussa, jossa Ilmari, Pekka ja Erkki lähtevät maalle Erkin äidin mökille. Ilmarilla on mukanaan ase ja Pekka ja Erkki ovat saaneet Ilmarin matkatavaroiden kantamista vastaan luvan ampua varaamansa paukut. Erkki ja Pekka ammuskelevatkin heti mökille päästyä puhtaasta ammuskelun ilosta; on jo niin pimeää, ettei maalia edes näe. Ilmari on huolissaan aseesta, hän pelkää, että surutta paukuttelevat pojat pilaavat sen, eikä hän voi enää seuraavana päivänä ampua sillä lintuja. Tilanteessa on jatkuva jännite asemenestyksen hallussapitäjän ja muiden välillä. Vielä matkalla mökille Ilmari on hallitsevassa asemassa asemenestyksen omistajana toisten anellessa häneltä lupaa saada käyttää tuota maagista esinettä. Kun Pekka ja Erkki paukuttelevat aseella he pitävät tilanteessa voimatonta Ilmaria jännityksessä.

3.2.3 Kunniakuolema äärimmäisenä miehuuskokeena

Pojat uneksivat itse kukin äärimmäisestä miehekkyydestä, heistä tuntuu että se voi toteutua vain kuoleman avulla (R 39).

Miehillä ja maskuliinisuudella on aktiivinen suhde kuolemaan, ainakin paljon selkeämmin kuin naisilla ja feminiinisuudella (vrt. Grönfors 1994, 63; Jokinen 2000). Arto Jokinen käsittelee paljonkin tutkimuksissaan väkivaltaa ja sen yhteyttä maskuliinisuuteen, mutta varsinaisesti kuolemaan hän viittaa harvoin. Toki väkivallan ja kuoleman välillä on suora yhteys, väkivallan uhan voi yhtä lailla tulkita kuoleman uhaksi, jos tilanne on tarpeeksi pelottava. Atte Oksanenkin (2003, 45) kirjoittaa: ”Kulttuurisissa representaatioissa hegemoninen maskuliinisuus rakentuu aktiiviseksi suhteessa kuolemaan”, toimintasankarit eivät epäröi tappaa, riippumatta edes siitä ovatko he hyviä vai pahoja hahmoja. Ehkä ajatuksen voisi kuitenkin muotoilla lievemmin vain aktiivisuudeksi suhteessa väkivaltaan, kuolemantuottamiseen asti päädytään vai tietyssä genressä, mutta muunlainen väkivaltaisuus, väkivallan uhka ja kyky väkivaltaisuuteen liitetään maskuliinisuuteen varsin laajalti.

Oksanen kuitenkin käsittelee myös nimenomaan kuoleman ja miehen yhteyttä kyseisessä tutkimuksessaan *Murheen laakso. Mies ja kuolema raskaassa suomenkielisessä rockissa*. Siinä kuoleman ja miehen liittää toisiinsa useimmiten maskuliininen itsetuho, Oksanen (2003, 3) tulkin mukaan suomenkielisessä rockissa ”mies, kuolema ja kärsimys muodostavat kolmiyhteyden”. Oksanen (2003, 89) yhdistää kuoleman elämään menetettyinä mahdollisuuksina tai häpeänä, jossa kuolema näyttäytyy ainoana ratkaisuna. Arto Jokisen (2000) tulkitsema Kalevalan Kullervo taas toteuttaa perinteisesti jopa ihannoitua itsensä tuhoamiseen saakka maskuliinisuuttaan todistelevaa mieskuvaa. Jokinen viittaa tässä yhteydessä myös muun muassa sellaisiin tuttuihin sanontoihin kuin ”viimeiseen mieheen” tai ”kaatua saappaat jalassa” (mt. 101). Näistä kahdesta erilaisesta maskuliinisen suhteesta kuolemaan *Raakileiden* poikien suhde kuolemaan ei ilmennä epätoivoa tai häpeää vaan pääasiassa viimeksi mainittua. Kuolema ei ole varsinainen päämäärä tai ratkaisu, vaan maskuliinisuuden todistelun, jossa kuolemaakaan ei saa pelätä, tahaton lopputulos. Molemmissa on toki kyse itsetuhoisuudesta, hieman eri vivahteella vain.

Kuolema saa teoksessa kuitenkin sävyiltään useampiakin hieman erilaisia merkityksiä. Järkiratkaisuna kuolema näyttäytyy silloin, kun pojat ivaavat vain edistyneen lääketieteen

ansioista hengissä pysytteleviä vanhuksia, joiden elämä on muuttunut elämän säilyttämiseksi. Pojat väittävät olevansa tällaisessa tilanteessa valmiita poistumaan elämästä, oikeastaan he olisivat valmiita kuolemaan milloin tahansa. Heidän kuvaansa maskuliinisuudesta ei mahdu heikkous tai muiden armoille jääminen. Vain nuori voimakkuus on heistä jonkin arvoista:

Ah, ja mitkä armeijat nuoruutta, miesvoimaa olivatkaan poistuneet elämästä sillä välin kun oli samalla tavoin pidetty huolta jonkun yhä rappeutuvan vanhuksen elämän käyttämisestä viimeistä pisaraa myöten [...] (R 45).

Vanhusten ja sairaiden hengissä pitäminen on poikien mielestä pelkuruutta, heidän mielestään pitää uskaltaa kuolla.

Kun pojat näin kammoksuivat turhaa hengissä pysyttelyä, he itse usein haaveilevat kuolevansa nuorena, jopa himoitsevat kuolemaa. Poikia harmittaa, että he syntyivät hieman liian myöhään, myöhästyivät ajan junasta, eivätkä ehtineet mukaan toiseen maailmansotaan. Erkki esimerkiksi ”ei usko että mitään yhtä verisen ihanaa suurtapahtumaketjua on olemassa sitä ajan junaa varten, joka kiidättää häntä ja hänen tovereitaan” (82). Kyse on siis samanlaisesta latteuden ja epädramaattisuuden tunteesta, josta Veijo Meri kirjoitti (ks. luvun alku). Poikien hekumoidessa kuoleamalla myös itsemurhan mahdollisuus on usein esillä. Aivan miten tahansa kuoleminen ei kuitenkaan käy, vaan oli kyseessä sitten kaatuminen sodassa tai oman hengen riistäminen, kuoleman on oltava aktiivinen, ei pelkuruuteen tai pakenemiseen perustuva ratkaisu. Pekalla kuitenkin on itsemurhasta myös tällaisia pettymyksestä ja itsesäälistä johtuvia, synkkiä ajatuksia. Muut pojat eivät edes ymmärrä näitä Pekan ajatuksia, Kaukon kuullessa asiasta hän myötätunnon osoittamisen sijaan vallan innostuu aiheesta ja alkaa luennoida Pekalle erilaisista itsemurhatavoista (R 75). Pekan syyt itsemurha-ajatuksiin liittyvät masennukseen tai eksistentiaaliseen tyhjyyteen, se ei ole idealistista kaipuuta kunniakuolemaan kuten muilla. Pekan itsemurha-ajatuksia ovat heikkoutta, ja heikkous, ilmeni se sitten elämänä tai kuolemana, ei mahdu poikien maailmankuvaan.

Useimmiten tulkiten poikien puheet ja käsityksen kuolemasta äärimmäisen maskuliiniseksi teoksi, miehuuskokeista suurimmaksi. Miehuuskokeet ovat yksi keino tavoitella maskuliinisuuden hegemoniaa. Miehuuskokeissa on usein keskeistä fyysisen kivun sietäminen, kokeet saattavat olla hengenvaarallisia ja joskus jopa johtaa kuolemaan. Miehuutta on myös todistettava aina uudelleen, ja ”miehen elämä voi olla sarja miehuuskokeita”. (Jokinen 2000, 68–69; 210–211.) Kuoleman kanssa flirttailu puheiden tasolla on omalla tavallaan miehuuskoe, poikien välistä kilpailua sekin. Kuten Lehtonen (1995, 120) toteaa, miehet kilpailevat keskenään kaiken aikaa, ja rohkeuden osoittaminen on keskeistä pojasta mieheksi kasvamisessa. *Raakileiden* pojille on rohkeaa osoittaa, ettei pelkää kuolemaan vaan oikeastaan olisi valmis kuolemaan koska tahansa. Kuoleman himoitseminen on rohkeampaa kuin naisten, joita tavoittelevat kaikki muutkin. Nämä miehuuskokeet voivat olla hyvinkin vaarallisia ja väkivaltaisia.

[...] nämä miesten maailmaa ihannoivat ja sen suuren miehisyiden vankeina kulkevat nuorukaiset, joiden mielestä kuolema on ihmeellisempi ja salaperäisempi kuin nainen, nämä, jotka kiskovat sortuneen maailman rauta-anturaisia sotilassaappaita jalkaansa kelvatakseen kuoleman himokkaalle vuoteelle [...] (R 37).

Kuolemaa uhmaamaan rintamalle marssineiden miesten on ollut helpompi todistaa miehisyytensä, kuin rauhan aikana maskuliinisuuttaan rakentavien poikien. Kerran rintamalle hyväksyttynä miehisyys on jo todistettu, eikä sitä enää tarvitse osoittaa aina uusien miehuuskokein. Sodassa koettujen kärsimysten kautta sotilaat ovat osoittaneet fyysisen ja henkisen sietokykynsä, sukupuolisen kompetenssinsa tavalla, joka siviilissä ei ole mahdollista (Jokinen 2006, 149). Systemaattinen sodassa tapahtuva väkivalta merkityksellistyy sankarillisena ja miehisenä, vaikka sama ei päde väkivaltaan kaikissa ympäristöissä (mt. 156). Nyt kasvavien miesten pitäisi keksiä uudet miehisyiden merkit väkivallan, kuoleman ja aseiden tilalle, mutta se ei ole helppoa, sillä:

Nöyryytettyjen sukupolvi, joka oli aloittanut sodan heidän opetellessaan lukemaan ja opettanut monelle lapselle ennen lukutaitoa mitä on silpoutua, kadottaa jäsenensä, oli tahtomattaan liittänyt heidän elämän aakkosiinsa aseiden aivan luonnollisena ja jokapäiväisenä käyttötavarana (R 177).

Vaikka pojilla on intohimoinen suhde kuolemaan ja kuolemaa niittäneeseen sodan maailmaan, he eivät puhu kunniallisesta kuolemasta isänmaan puolesta. Ehkä tämäkin osaltaan osoittaa sitä, kuinka pojat valikoivat menneen maailman ”romukopasta” itselleen osasia. Esikuvana ei olekaan realistinen suomalainen sotilas, vaan poikien mielissä sotasankarin representaatio on ennemminkin lähempänä antiikin Kreikan sankaria, joka suorittaa urotekoja eikä pelkää kuolemaa, vaan usein myös saavuttaa esikuvallisen sankarin aseman vasta kuoleman kautta (vrt. Kuparinen 1999, 142). Poikien tavoite kuolla nuorena ja saavuttaa näin uljaus on kuin suoraan ”Ateenalaisten laulusta” – tosin ilman ajatusta taistelusta maan tai heimon puolesta. Sotasankaruuden ihannoinnin ristiriitaisuutta valaisee myös Jenni Kirveen (2008, 398) toteamus siitä, kuinka ”ainoita sankareita sodassa olivat vainajat”, kaikki muut jäivät maailmaan jossittelemaan sodan seurauksia. Niinpä poikienkaan ihanteena eivät ole elossa selvinneet veteraanit, vaan heidän oma rakennelmansa ihanteellisesta sankarista.

3.3 Mielikuvitusshahmot hegemonisen maskuliinisuuden edustajina

James At Aly on hitonmoinen naistenmies, hänen seksuaalisilla voimillaan ei ole mitään rajoja ja hän on silloin tällöin sairastanut tippurin (R 88).

Varsinaisten päähenkilöiden lisäksi romaanissa esiintyy toinenkin poikaporukka, Kulman Paletti. James At Aly on heidän kollektiivinen mielikuvitusshahmonsa. Mies on joko näkymätön porukan jatke, tai sitten hänet voi nähdä kenen tahansa satunnaisen miehen hahmossa. Kadulla kulkiessaan Paletin jäsenet saattavat usein osoittaa ohikulkevaa miestä ja huutaa hänen olevan James At Aly. Mies edustaa kaikkea sitä, mitä teinipojat kaiken röyhkeytensä alla eivät kuitenkaan ole, hän on naistenmies ja herrasmies ja aina tilanteen herra. James At Alyn avulla pojat voivat myös pelastautua tukalasta tilanteesta: Kun tytön liika läheisyys alkaa yhtäkkiä ujostuttaa ja hävettää, voi vain kiljaista ”James At Aly... katsokaa...” (R 87).

Hegemoninen maskuliinisuus on käsitteenä moniulotteinen. Aikaisemmin olen viitannut siihen lähinnä ideaalina miehuutena, joka ei ole suurimman osan miehistä tavoitettavissa.

Laajemmin määriteltynä se tarkoittaa sitä, että on olemassa useita maskuliinisuuksia, joista toisilla on enemmän hegemoniaa ja toisilla vähemmän. Käsite liittyy siis kiinteästi valtaan. Hegemoniassa alempana olevat miehetkin tukevat hegemonista maskuliinisuutta, sillä se takaa sukupuoleen perustuvaa valtaa, eli naista paremman aseman ainakin jossain määrin kaikille miehille. Se tarkoittaa siis myös miehiä yhteen liittävää käytäntöä. (Jokinen 2000, 214-215; Herkman & Jokinen & Lehtimäki 1995, 18-19.) Ken Plummer tuo esiin keskeisen seikan puhuessaan hegemonisesta miesseksuaalisuudesta: "Hegemoninen miesseksuaalisuus toimii yksinkertaistamalla tietynlaiset seksuaalisuudet kaikkien miesten seksuaalisuuksiksi" (Plummer 2005, 180).

Arto Jokinen arvelee, etteivät hegemonisen maskuliinisuuden vaatimukset ole ehkä tavoitettavissa kuin "fiktio tai lähes fiktiiviseksi luokiteltavien julkisten mielikuvien kautta", ja hegemoninen maskuliinisuus on silloin vain kulttuurinen ikoni, jota saatetaan kutsua hypermaskuliinisuudeksi (Jokinen 2000, 217). Jorma Sipilä (1994, 21) sanoo saman asian vielä suuremmin todetessaan, että hegemoniaa rakennetaan keskeisesti myös julkisuudessa maskuliinisuuden malleilla, jotka ovat ilmiselviä fantasiahahmoja. Miestutkimus onkin tuottanut paljon tutkimusta, joissa kohteena ovat populaarikulttuurin mieshahmot, elokuvien, sarjakuvien tai pelien fiktiiviset henkilöhahmot tai musiikkimaailman itsestään puoliksi fiktiota luoneet rockidolit. Vaikka James At Aly on poikien oma luomus, hänet voisi osittain rinnastaa populaarikulttuurin tuotteisiin. Siirtyväthän rambot ja rockytkin valkokankaalta poikien rinnalle heidän leikkeihinsä.

Kulman Paletin pojat ovat luoneet James At Alyn ikään kuin puolustukseksi. He ovat projisoineet mielikuvitushahmoon ominaisuuksia, jotka eivät ole heidän itsensä saavutettavissa. He kuitenkin ehkä toivovat osan hahmon hypermaskuliinisuudesta lankeavan myös heidän itsensä kunniaksi. Hypermaskuliinisen hahmon seurassa hännystelevät, "yli jäänyttä" ihailua kärkkyvät miehet ovat tuttu teema useistakin yhteyksistä, ja mielestäni samaa on osittain nähtävissä myös James At Alyn tapauksessa, vaikka mies onkin vain mielikuvitusta. James At Alyn tuella pojille jää myös jotain hegemonisesta vallasta tilanteissa, joissa joku nakertaa heidän miehistä kunniaansa: "Kun joku vie heiltä tytön niin se joku on James At Aly." (R 86.) Kun hegemonisen

maskuliinisuuden näkee vallan verkostona, jossa on monia kerrostumia, pojat voivat silti ajatella olevansa verkostossa melko ylhäällä, sillä heidän yläpuolellaan on vain James At Aly.

Myös Kaukolla on oma James At Alynsa, Josafat Hyyryläinen. Kaukollekin Josafat Hyyryläinen on keino pelastautua tukalasta tilanteesta, ujuden vallatessa hän voi vain sanoa Josafat Hyyryläisen odottavan häntä. Mutta toisin kuin James At Aly, Josafat Hyyryläinen ei ole täydellinen mies vaan hän jakaa myös samat heikkoudet kuin Kauko:

Josafat Hyyryläisellä ei ole ketään tyttöä koskaan seurassaan, kun Kulman Paletti virnuilee siitä, ettei Kauko vielääkään seurustele kenenkään naisen kanssa (R 184).

Näin Josafat Hyyryläinen ikään kuin keventää Kaukon kantamia taakkoja. Ollessaan samalla ”tasolla” suhteessa hegemoniseen maskuliinisuuteen Josafat Hyyryläinen helpottaa Kaukon paineita toteuttaa hegemonisen maskuliinisuuden vaatimuksia.

Josafat Hyyryläisen ja James At Alyn merkitykset ovat hieman erilaiset, toisen tarkoitus on olla hyvin maskuliininen ja toisen ei liian maskuliininen. Olennainen ero on myös se, että Josafat Hyyryläinen on Kaukon oma mielikuvitusshahmo, mutta James At Aly kollektiivinen luomus. Miestutkimuksen keskeisen käsitteistön kautta tulkittuna Josafat Hyyryläisen voi nähdä heijastelevan hegemonisen maskuliinisuuden paineita (eikä vain maskuliinisuuteen liittyviä vaan muitakin yhteisön yksilölle asettamia paineita), kun taas James At Aly liittyy keskeisesti myös Kulman Paletin homososiaaliseen yhteisöön. *Raakileiden* homososiaaliin yhteisöihin paneudun nyt tarkemmin seuraavassa luvussa.

3.4 Poikaporukat homososiaalisina yhteisöinä

Homososiaalisuus viittaa siihen, kuinka omaa maskuliinisuutta rakennetaan vuorovaikutuksessa muiden miesten kanssa. Samalla miesten keskinäiset yhteisöt myös olennaisesti vahvistavat hegemonista maskuliinisuutta. Homososiaalisissa ryhmissä vahvistetaan keskinäistä miehisyyden ja veljeyden tunnetta. (Jokinen 2000, 222.) Herkmanin, Jokisen ja Lehtimäen mukaan miehiä ajaa yhteistoimintaan tarve kilpailla ja

siten koetella omaa maskuliinisuuttaan, sekä Sedgwickiltä lainattu ”homososiaalinen halu”⁴, jolla ei kuitenkaan ole mitään yhteyttä homoseksuaalisuuteen. Usein jopa homofobinen ilmapiiri ja pakonomainen heteroseksuaalisuuden todistelu on tyypillistä homososiaalisille yhteisöille ja ne asettavatkin miehille paineita muun muassa naisten valloituksen suhteen. Yhteistä veljeyden tunnetta vahvistettaessa yhteisenä vastustajana ja pois suljettuna ovat ylipäättään naiset ja feminiinisyys, tältä kannalta miesten väliset kaveruussuhteet ovat olennainen osa järjestelmää, jossa maskuliinisuus rakentuu nimenomaan eron kautta feminiinisuuden kieltämisenä. (Herkman & Jokinen & Lehtimäki 1995, 16–18; Jokinen 2000, 222–224).

Poikien välillä esiintyy monenlaista keskinäistä kilpailua ja maskuliinisuutta rakennetaan muiden tuella usein juuri edellä mainittujen kaltaisilla totuutta venyttävillä puheilla, jotka liittyvät lähinnä naistenvalloittamiseen. Kilpailua esiintyy myös omien fyysisten voimien ja oman fyysisen miehisyyden vertailussa:

He vertailivat itse mielellään vartaloitaan, käsivarsiensa lihaksia, sukupuolielimiensä näköä... (R 79).

Ryhmän keskinäistä hierarkiaa rakennetaan avoimesti toisten pilkkaamisen kautta, ”he haukkuvat avomielisesti toistensa rumuutta”. Ryhmän sisäinen naljailu ja piikittely on yksi homososiaalisen kisailun muoto, jolla kuitenkin pidetään yllä ryhmän yhtenäisyyttä. ”Kuuluakseen ryhmään miehen on omaksuttava määrätynlaisen hyökkäävän huumorin sävyttämät jaetut toimintamuodot”, kirjoittaa Pasi Salonen (2003, 97). Ryhmän jäsenen on oltava riittävän vahva ja tasavertainen kestävänsä ivaa (mt. 100). Erityisen kiinnostavaa *Raakileissa* on se, kuinka pojille niin tärkeä sankarillisen maskuliinisuuden ihanne rakentuu juuri poikaporukoiden keskinäisissä toimissa. Sitä rakennetaan ja pidetään yllä poikien sotaa ja kuolemaa ihannoivissa puheissa sekä vaikkapa heidän muutaman vuoden takaisessa natsihenkisessä salaseurassaan.

Mikko Lehtonen (1999, 85) kytkee maskuliinisuuteen Raymond Williamsin kulttuurista käyttämät käsitteet ”jäätteenomainen” ja ”orastava”, jotka hän tuo hegemonisen rinnalle.

⁴ Alkuperäinen käsite Irigaray, 1977.

Jäänteenomaisella Williams tarkoittaa kulttuurin elementtiä (kokemuksia, merkityksiä, arvoja), joka on muovautunut menneisyydessä, mutta joka yhä vaikuttaa vallitsevassa kulttuurissa. Niinpä tiettyjä kokemuksia, merkityksiä ja arvoja, joita vallitsevassa kulttuurissa ei voi ilmentää tai osoittaa todellisiksi, koetaan ja harjoitetaan jonkin aiemman sosiaalisen ja kulttuuri-instituution tai muodostuman kulttuurisiin ja sosiaalisiin jäänteisiin nojautuen. Orastavan käsite muistuttaa siitä, että uusia merkityksiä ja käytäntöjä luodaan jatkuvasti. Hallitsevalla kulttuurilla on kuitenkin taipumus pyrkiä liittämään vaihtoehtoiset tai vastakohtaiset orastavat elementit itseensä. Orastavia kulttuurikäytäntöjä on kuitenkin aina olemassa, ja Williamsin mukaan ne yhdessä aktiivisten jäänteenomaisien käytäntöjen kanssa ovat ”välttämätön mutkistuma” vallitsevaa asemaa havittelevassa kulttuurissa. (Williams 1988/1977, 139–145.)

Lehtosen soveltaessa näitä käsitteitä mieheyteen ja mieheyden malleihin hän ehdottaa yhdeksi syyksi mieheyden kriisiin sitä, että muuttuvassa maailmassa mieheyden mallit ovat usein jäänteenomaisia menneen maailman miehiä Saarijärven Paavon tai Sven Tuuvan tapaan. Koska hegemoninen maskuliinisuus kattaa kuitenkin vain osan miesten kokemuksista, vanhoissa malleissa syntyy myös murtumia ja kokonaan uusia, orastavia mieheyden malleja. Koska vallitsevat mallit ovat varsin valikoivia, syntyy Lehtosen mukaan ”tilaa ja myös tilausta vaihtoehtoisille mieheyden malleille”. (Lehtonen 1999, 86–87.) Mielestäni Lehtonen kuitenkin jättää huomiotta sen, että kaikki vaihtoehtoiset mieheyden mallit eivät välttämättä ole orastavia. Sisältäähän hegemonian käsitekin jo itsessään oletuksen, että sen ulkopuolella on myös ei-hegemonisia käytäntöjä, tässä tapauksessa tapoja olla ja esiintyä miehenä. Tulkitsen orastavan käsitteen viittaavan malleihin, joilla on todellisia mahdollisuuksia murtaa hegemoniaa.

Poikien ihailemat sodanaikaiset miehisyden mallit ovat kulttuurissa jäänteenomaisia, yhä aktiivisesti vaikuttavia, mutta todelliselta toimintapotentiaaliltaan arvottomia. Tällaisiin jäänteenomaisiin maskuliinisiin malleihin viitataan romaanissa varjoina:

Kaikki nämä nuorukaiset rakastivat varjoja, he täyttivät maailman James At Alyn, Josafat Hyyryläisen, tuntemattoman miehen varjoilla (R 257).

Kuin ”moderni Orfeus” nuorukaiset keräävät noita varjoja tuonelasta, heidän kaukokaipuunsa kohdistuu todellisten kaukomaiden sijaan ”miesten tuonelaan”, kuolleisiin maskuliinisuuden malleihin. Myös ”toisen maailmansodan jättämä romuläjä” on teoksessa lähde poikien esittämille miehen rooleille (R 91).

Homososiaalisissa ryhmissä on tärkeää myös heteroseksuaalisen maskuliinisuuden representoiminen. Tältä kannalta mielenkiintoinen on *Raakileiden* kohta, jossa Erkki, Pekka ja Kauko lähtevät tanssilavalle ”ottamaan” jokainen itselleen naisen. He ovat varmoja siitä, että tanssilavalla on vaikka kuinka paljon halukkaita naisia, jotka he voivat yksinkertaisesti valloittaa. Porukalla on siis yhteinen päämäärä ja yhteinen vastapuoli, kaikki lavan naiset. Vielä heidän välistä sidettäin vahvistaa Kaukon kaikille jakamat ehkäisyvälineet, jotka ”nämä tallettavat vakavina ja juhlallisesti lompakkoonsa”. (R 171–172.) Ja vaikka ilta päättyy siihen, että Pekka ja Erkki viskaavat ehkäisyvälineet pettyneenä pois, Erkki kuitenkin kehuu olleensa viiden eri naisen kanssa. Pekkakin mahtailee mahdollisuudellaan päästä tytön vuoteeseen, vaikka jättikin sen käyttämättä. Jokisen (2000, 224) mukaan ”miehen on näytettävä yhtäältä toisille miehille kykenevänsä saamaan naisia heterokumppaneiksi ja toisaalta miehen näytettävä, ettei hän aseta naisia kuitenkaan miesten edelle ystävinä”. Juuri näin Pekka tuntuu käyttäytyvän, kun hän kertoo ystävilleen, kuinka helposti olisi saanut tytön itselleen, mutta ihmettelee naisten outoja taipumuksia pitää pojan tavasta asettaa käsi vyötäisille ja epäilee näiden tartuttavan tippariakin.

Kulman Paletin tarkastelu homososiaalisuuden valossa on ehkä teoksen päähenkilöiden porukkaa hedelmällisempää, sillä vaikka ystävyksistä koostuvat miesten ryhmätkin toimivat homososiaalisen ryhmän lainalaisuuksien mukaan, jotain olennaisempaa ilmiöstä kertoo ehkä kuitenkin ryhmä, joka ei välttämättä vietä aikaa yhdessä vain sosiaalisen yhteenkuuluvuuden takia. Erilaiset harrastusryhmät, kuten urheiluseurat tai jonkin menopelin kanssa askarteluun keskittyvät porukat ovatkin käytettyjä esimerkkejä miestutkimuskirjallisuudessa. Kulman Paletin yhteisenä mielenkiinnon kohteena on ”viina, naiset ja omituinen Paletin keksimän elämäntyylin ylläpitäminen”. Arto Jokinen kritisoi Tommi Hoikkalan varauksettoman myönteistä suhtautumista poikien ja miesten

homososiaalisiin liittyisiin ja haluaa kiinnittää huomiota enemmän Juha Siltalan esiintuomiin ilmiön negatiivisiin piirteisiin. Kilpailu ja aggressiivinen näyttämisen pakko saattavat olla läheisten ja kestävien ihmissuhteiden esteenä. (Ks. Jokinen 2000, 223.) Ryhmän paineen alaisena Paletin jäsenet pitävät ehkä tahtomattaan yllä epäterveellistä elämäntyyliään.

Myös Kulman Paletissa ylläpidetty tarinointi on homososiaaliselta kannalta tärkeää, sillä kuten Pasi Salonen toteaa, myös verbaalinen kilvoittelu on tyypillistä miesten homososiaalisille liittoumille. Miesten välisessä vitsailussa vallitsevat usein tarkat kirjoittamattomat säännöt. (Salonen 2003, 91.) Eräänlaista verbaalista kilvoittelua on juuri Kulman Paletin luoma tyyli, johon kuuluu liioittelu ja tarinoiden kasvattaminen absurdeihin mittoihin. Kirjoittamaton sääntö myös on, että tätä tyyliä täytyy pitää yllä. Raakileiden kertoja tulkitsee, että Paletin kaikki jäsenet omaavat saman paisuttelun tarpeen, mutta miestutkimuksellisesta näkökulmasta voisi väittää, ettei tarve lähde yksilöistä, vaan nimenomaan ryhmän asettamista paineista. Kuten sanottua, näin porukka vahvistaa keskinäistä yhteisöllisyyden tunnettaan ja rajaa muut ryhmän ulkopuolelle.

Etenkin naiset on tiukasti rajattu Kulman Paletin ulkopuolelle: ”Tytöt tuntevat Paletin tyylin, kenenkään heistä ei sopisi ruveta fabuloimaan ja liioittelemaan, sen kieltävät Paletin tyylin säännöt” (R 87). Suhteessa naisiin homososiaalisten ryhmien problematiikka onkin mielenkiintoisimmillaan. Naiset ja feminiinisyys on selkeästi suljettu ryhmien ulkopuolelle, mutta silti sen kanssa ollaan koko ajan vuorovaikutuksessa ja läsnäolo on siten vahvaa. Arto Jokinen (2003b, 122) kirjoittaa *Slitz*-miestenlehteä analysoidessaan: ”Naisten representaatioiden kuluttamisen avulla miehet osoittavat maskuliinisuuttaan, homososiaalisuuttaan ja vielä heteroseksuaalisuuttaan.”

Miehet siis tarvitsevat naisia osoittaakseen maskuliinisuuttaan. Myös ryhmässä identiteettiä rakennetaan eron ja vastakohtaisuuksien kautta. Tytöt ovat Kulman Paletin yhteinen vihollinen. Ryhmässä ja ryhmän tuella puolustaudutaan naisia vastaan, mutta myös omaa feminiinisyttä vastaan. Naistutkija Marianne Liljeström (1996, 131)

kirjoittaakin, että miesten ja naisten väliset suhteet ovat vain verho homososiaalisten suhteiden ensisijaisuudelle, joka pitää yllä patriarkaalista sukupuolijärjestelmää.

3.5 Groteski mieskuntoisuus

Turvonneena ja jäykistyneenä se on merkki miehisestä voimasta, vahvistuksesta ja saavutuksesta, ase, jolla valloittaa koko maailma. (Plummer 2005, 178).

Näin kirjoittaa Ken Plummer kirjoittaa artikkelissaan ”Male Sexualities” miehen peniksestä. Juuri tällaisena melkeinpä koko maailman valloittamiseen kykenevänä miehisen vallan merkinä Erkki näkee oman vartalonsa. Hänen itseihailunsa kohteena on hänen lihaksikas miehenvartalonsa ja ennen kaikkea ”tuo elin, jolla hän olisi kyennyt hedelmöittämään kaikki maapallon naiset” (R 25). Erkki hurmaantuu itsestään ja ajatuksesta, että hän ”olisi voinut vain heittäytyä heidän [maailman naisten] päälleen ja saada kuin maasta suihkuamaan ihmisiä, kansoja, maapallon kihisemään ihmisiä kuin matoja... hänessä oli kaikki, koko ihmiskunta...” (R 25), ”Voisi saattaa raskaiksi kaikki maailman naiset yhdellä siemensyöksyllä” (R 135). Erkki on ikään kuin täysin harmioitunut hegemonisen maskuliinisuuden hänen harteilleen laskemasta vallasta, jota hänen kuvitelmansa kuvaavat yksinkertaisimmillaan: tekemättä mitään, vain olemalla mies, hänelläkin on lähtökohtaisesti valta kaikkiin maailman naisiin. ”Mies on ihmeellinen” (R 135), hän itsekin päivittelee, ja nimittää juurikin hegemoniseksi maskuliinisuudeksi tulkittavaa kykyään ”sperman ihmeeksi” (R 155).

Fallos on usein groteskissa ruumiissa liioittelun, hyperbolan kohteena (Bahtin 2002, 281). Koko maailman hedelmöityksessä tulee esiin myös groteski tema ruumiin yhteydestä muihin ruumiisiin, sekä syntymään liittyvistä kuvista kohtu ja siemenneste:

Koko maapallo oli vain valtava naisen kohtu, johon hän olisi voinut syöstä siemenensä kuin suihkukaivo veden, räiskyttääkseen esiin uuden ihmissuvun (R 25).

Samaan yhteyteen liittyy kuitenkin myös groteskille ruumiille tyypillisesti kuolema: Erkki tuntee halua hedelmöittää miljoonia naisia kaatuneiden miesten puolesta, hänen kiihkossaan näkyy heidän liian varhain päättyneen elämänsä jälkeen jättämä kiihko.

Hänessä lainehti kuolleiden himojen meri, hänen punaisen suunsa oli juotava elämää ikään kuin miljoonien suitten puolesta, hänen lihansa oli elettävä heidän puolestaan (R 26).

Kuoleman ja uuden elämän yhteys on selkeä. Bahtinilaisittain groteskia ruumista ja sen jatkuvaa liikkeessä oloa ja muotoutuvuutta korostaa myös elämän juomisesta suulla, onhan groteskissa ruumiissa olennaista kaikki ulokkeet sekä aukot, joiden avulla se on yhteydessä toisiin ruumiisiin ja maailmaan (Bahtin 2002, 281). Jatkuvassa muutostilassa oleva groteski ruumis on tunnuspiirteisesti myös rengas sukupolvien ketjussa (Bahtin 2005, 26). *Raakileissa* groteskilla tuodaankin esiin elämän ikuista jatkuvuutta, vaikka sota tuntuukin katkaiseen elämänsä niin tylästi. Käsittelen tätä jatkuvuutta, groteskia kuoleman ja syntymän yhteyttä ja kaksoisruumiin kuvaa enemmän luvussa 4.2 naisruumiin kautta. Useimmiten jatkuvuutta pääsee *Raakileissakin* symboloimaan nainen, mutta huomionarvoista on, että Erkin ja hänen laajamittaisten hedelmöittämiskuvitelmiensa kohdalla kyse on nimenomaan miehestä. Ensinnäkin miehet ja uuden elämän tuottaminen ei saa kovinkaan usein sijaa miestä kuvailtaessa, ja toiseksi groteski samastuu usein korostuneella tavalla naisruumiiseen, mistä sitä on myös kritisoitu (Russo 1995, 9).

Erkki on tässä kuolleiden miesten kiihkon ja tulevien sukupolvien rajalla. Groteskilla tyylillä kuvataankin teoksessa monenlaista rajankäyntiä, rajalla oloa ja ennen kaikkea ristiriitaista suhtautumista asioihin, jotka ovat toisaalta kiehtovia, toisaalta pelottavia. Kayserin (1966, 183) mukaan groteski saattaa usein ilmetä pelkona aaveita kohtaan, jotka on itse ensin kutsuttu esiin. Groteski pakenee määritelmiä ja pysyvyyttä, samoin maskuliinisuus on koko ajan liikkeessä ja uudelleenmäärittelyn alaisena. Groteski liioittelu voi myös tehdä näkyväksi ja siten asettaa kyseenalaiseksi kulttuurisia kategorioita ja normeja. Erkin liioiteltu mieskunto tuo katseen alle ja kyseenalaistaa hegemonisen maskuliinisuuden vaatimuksia miehen seksuaalisista kyvyistä.

3.6 Säröt maskuliinisuuden hegemoniassa

Maskuliinisuuksia tutkittaessa näen tutkijaa vaanivana sudenkuoppana sortumisen liialliseen todisteluun mieskuvan muuttumattomuudesta ja miehen elämän ahtaista oloista hegemonisen maskuliinisuuden ja homososiaalisten yhteisöjen paineessa. Teksteistä on helpompi tehdä käsitteitä vahvistavia tulkintoja kuin niitä vastustavia. Ken Plummer esimerkiksi kirjoittaa siitä, kuinka hegemoniaan keskittyminen on tärkeää, mutta osaltaan se ei kuitenkaan ota huomioon sitä, että ihmiset ovat myös toimijoita, jotka vastustavat ja muokkaavat hegemonioita (Plummer 2005, 180). Esimerkiksi Atte Oksanen käsittelee *Nine Inch Nails* -yhtyeen sanoituksia, ja pohtii sitä, kuinka hegemonisen maskuliinisuuden perinteisten ihanteiden toteuttaminen ei ole nykymaailmassa hyväksyttävää, mutta kuinka noita malleja ei voi täysin hylätäkään. Hän kirjoittaa: ”Vaarana on, että miehet linnoittautuvat omiin poteroihinsa toistamalla hegemonisen maskuliinisuuden yhä mielettömämmiksi käyviä toimintamalleja.” (Oksanen 2006, 275). Mielestäni Oksanen osittain itse juuttuu tulkinnassaan miestutkimuksen poteroihin.

Raakileissa näen paljon hegemonisen ja jopa jäänteenomaisen maskuliinisuuden toimintamallien toistamiseen linnoittautumista, mutta myös jotakin orastavaa. Eräässä kohtaa pojat juttelevat keskenään miehistä, jotka ovat tehneet heille intiimejä tarjouksia puistoissa tai yleisissä käymälöissä. He kertovat, kuinka ovat iskeneet näitä miehiä nyrkeillä ”mutta itse asiassa he pitävät velvollisuutenaan koko ajan korostaa ettei ilmiö ole mitenkään kauhean vastenmielinen... he ymmärtävät, että silläkin lailla voi tavoitella nautintoja” (R 134). Erkki pitää mielenkiintoisena ja jopa mahdollisena, että voisi joskus vanhempana ruveta ”homoseksuelliksi”. Puhe kääntyy kuitenkin pian takaisin naisiin. Silti homoseksuaalisuudella leikkittely voisi olla merkki orastavasta miehisyyden mallista, entistä vapaammasta miehen seksuaalisesta liikkumavarasta. Väkivaltainen käyttäytyminen homoseksuaaleja vastaan, heidän täydellinen tyrmäämisensä ja tuomitsemisensä toistaa hegemonisen maskuliinisuuden malleja ja suojelee sitä. Homoseksuaalisuudelle heruva ymmärrys kielii kuitenkin mahdollisista orastavista maskuliinisuuden malleista, joissa homoseksuaalisuuskin on ”luvallista niille, jotka sitä

haluavat harjoittaa” (R 135). Orastavat maskuliinisuuden mallit antavat siis lisää liikkumatilaa miehen omille valinnoille.

Vaikka pääasiassa *Raakileiden* päähenkilöiden ryhmä on hyvin yhtenäinen, paikoin Ilmari erottuu ryhmästä maskuliinisuuden liikkumatilaa avartamaan pyrkivänä hahmona. Ilmari näyttäytyy selkeästi hahmona, joka pystyy vastustamaan sekä hegemonisen maskuliinisuuden että ympäröivän homososiaalisen yhteisön vaatimuksia. Ilmari harrastaa balettia, ja on siitä muiden naurusta ja pilkasta huolimatta ylpeä, ja jopa hypähtelee tanssiaskelin heidän edessään (R 17). Myös muiden katsoessa raa’an väkivaltaisia elokuvia, Ilmari käy mieluummin katselemassa ”vaikka lapsille tarkoitettua elokuvaa, joka käsitteli eläimiä satuolentoina” (R 212).

Kiinnostavampaa kuin yksittäiset hegemoniasta poikkeavat hahmot on kuitenkin hegemonisen maskuliinisuuden ja homososiaalisten ryhmittymien suhde. Miestutkimuksen teoriakirjallisuudesta saa lukea, kuinka homososiaalisissa yhteisöissä vahvistetaan maskuliinisuuden hegemoniaa. Mutta entä erilaiset marginalisoitujen tai alisteisten maskuliinisuuksien ryhmät? Eikö homososiaalinen dynamiikka voi toimia miesten ryhmässä, joka yhteisesti jää paitsi hegemoniasta tai jopa tietoisesti pyrkii jäämään siitä paitsi? Voiko yhteisö yhdessä pyrkiä hajottamaan hegemonisen maskuliinisuuden vaatimuksia, mutta silti rakentua sisäisesti homososiaalisen yhteisön lainalaisuuksien mukaan? Mielestäni homososiaalisuuden käsitteistö on hyvin sovellettavissa *Raakileiden* poikaporukan vuorovaikutukseen, ja teoksessa kuvaillaan toisinaan, miten koko kaupunki on täynnä samanlaisia toisen maailmansodan raunioihin jääneitä miehenrooleja ylleen sovittavia poikia. Silti päähenkilöporukan osoitetaan myös ajoittain olevan ryhmänä marginaalissa ajan hegemoniseen maskuliinisuuteen nähden. Pojat eivät vaikkapa ole tippaakaan urheilullisia, vaikka valtaosa nuorista miehistä rehkii urheilukentillä.

Kukaan heistä ei muistuttanut vähäänkään ruumiltaan sitä nuorukaista, joka juoksee, hyppää korkeutta ja pituutta, heittää moukaria, nostaa painoja kaikilla noilla ruskeahiekkaisilla urheilukentillä, joita oli joka puolella ja jotka olivat aina täynnä nuorukaisia ja nuoria miehiä. (R 80.)

Urheilullisuus on selkeä osa hegemonista maskuliinisuutta. Urheilulliset harrastukset ja urheilullinen keho kielivät mieskuntoisuudesta, voimasta ja rohkeudesta. Urheilukentät ovat homososiaalisen kisailun keskeisiä areenoita. Tekstikatkelmastakin käy ilmi urheilukentillä harrastettavan juuri miehistä voimaa ja nopeutta vaativia lajeja, ja nuo kentät ovat nimenomaan täynnä miespuolisia urheilijoita. Urheilukenttiä on ”joka puolella” ja ne ovat ”aina täynnä”, mutta Erkki, Pekka, Kauko ja Ilmari eivät tavoittele urheilullisen mieskuvan ihannetta, vaan he ihailevat oman kehon hallinnan sijaan aseiden hallintaa. Pojat kuuluvat nuorisoon, ”joka hentoine ruumiineen uneksii toisenlaisesta miehekkyydestä kuin punertavahiekkaisilla urheilukentillä ilmennetty” (R 81). Myöskään Kulman Paletin alkoholisoituneet koulupudokkaat eivät näillä ominaisuuksillaan saavuta kovinkaan paljon maskuliinisuuden hegemoniasta, mutta silti heidän ryhmässään runsaan alkoholinkäytön ja heikon elämänhallinnan voi nähdä tavoitelluiksi ominaisuuksiksi.

Groteskilla tyyllillä on hegemonian kyseenalaistamisessa oma erityinen tehtävänsä. Vaikka Mihail Bahtin ei teoksissaan rakenna karnevalismista ja groteskista kovinkaan yleistä teoriaa, eräs hänen tulkintansa karnevalistis-groteskin muodon funktiosta on mielestäni oivallisimpia omassa groteskia myös maskuliinisuuden kautta lähestyvässä tutkimuksessani:

[S]e [...] auttaa vapautumaan hallitsevasta näkökulmasta maailmaan, kaikesta konventionaalisesta, yleisesti tunnetuista totuuksista, kaikesta tavanomaisesta, totutusta, tuntemaan kaiken olemassa olevan suhteellisuuden ja aivan toisen maailmanjärjestyksen mahdollisuuden (Bahtin 2002, 33).

Yksi keskeisimmistä groteskin funktioista *Raakileissa* on siis tulkintani mukaan konventionaalisten maskuliinisuuden mallien, maskuliinisuuden hegemonian kyseenalaistaminen. Groteskin avulla voidaan tehdä näkyviksi ja sitä kautta mahdollisesti purkaa vakiintuneita normeja ja kategorisointeja. Myös Pirjo Lyytikäinen tulkitsee groteskin paljastavan ”olemassaolon salaisuuden” irrottamalla kokijan normaalista maailmasta (Lyytikäinen 2000, 20). Lyytikäisen mukaan groteski tyyllilaji on nykykirjallisuudessa hyvinkin yleinen ja monen tekstin strategiaan kuuluu olennaisesti

groteski arvonalennus (mt. 19). Ehkä nykymaailmassamme, jossa lukijoita on vaikea enää järkyttää millään, groteski tyyli todella avaa näkemään arkipäiväisten tilanteiden lainalaisuuksia?

Käsittelin jo johdantoluvussa Mikko Lehtosen Monty Python -artikkelia, jossa hän kytkee yhteen maskuliinisuuden ja groteskin. Samassa artikkelissa Lehtonen kirjoittaa sosiologi Michael Mulkayhyn viitaten huumorista ja sen mahdollisuuksista murtaa hierarkioita tavalla, joka istuu erittäin osuvasti myös groteskiin ja karnevalismiin. Huumorin avulla voidaan kyseenalaistaa ja purkaa vallitsevaa sosiokulttuurista järjestystä tekemällä näkyväksi sen epäjohdonmukaisuus ja irrationaalisuus. Huumori voi jättää tunnustamatta vallitsevat arvot ja siten osoittaa, että vallitseva järjestys ei ole ainoa mahdollinen. (Lehtonen 1995, 149.) Ymmärtäen ajatuksen koskevan mitä tahansa huumoria, ei ainoastaan jo lähtökohdiltaan kriittistä satiiria, se kertoo mielestäni jotain hyvin oleellista groteskista, joka ei osoittele epäkohtia sormella, mutta tekee ne silti selkeästi näkyviksi.

4. NAISSET MIESTEN PEILEINÄ

Tämän luvun keskiössä on nainen, mutta tutkimukseni fokuksen ollessa kohdeteoksen miehissä, paljastavat tulkintani teoksen naisistakin jotain olennaista jälleen kerran miehistä.

4.1 Seksuaalinen nainen

Kaikki identiteetit rakentuvat erolle, ne saavat aina merkityksensä vastinparinsa kautta. Siten myös maskuliininen identiteetti saa merkityksiä sen kautta, mitä se ei ole, 'ei-miehisyyden' eli kulttuurissamme yleisesti 'naiseuden' kautta. (Lehtonen 1995, 24.) Feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa toiseuden käsite on ollut olennainen aina Simone de Beauvoirin klassikkoteoksesta *Toinen sukupuoli* (1949) lähtien. Feministit ovat pyrkineet purkamaan asetelmaa, jossa nainen on toinen, jota vasten miehet voivat rakentaa positiivista itseidentiteettiään miehinä, mutta jossa tuolle toiselle ei jää omaa identiteettiä. Naisellisuuteen sisällytetään kaikki, minkä miehet haluavat sulkea pois omasta identiteetistään. (Morris 1997/1993, 24–25.) Beauvoir (1981/1949, 150) kirjoittaa: ”Mies heijastaa naiseen kaiken haluamansa ja pelkäämänsä, rakastamansa ja vihaamansa.” Näin toisen asemaan jääneiden naisten ongelmana on, että naiset nähdään miesten normittamassa kulttuurissa vain näiden vakiintuneiden myyttien kautta eikä todellisina itsenäisinä subjekteina. Niinpä feministisen kirjallisuudentutkimuksen yhtenä tärkeimpänä tehtävänä on pyrkiä uudelleentulkitsemaan vakiintunutta myyttistä kuvaa naisesta. (Morris 1997, 25.)

Miestutkimus tunnustaa tämän saman sukupuolijärjestelmän olemassaolon, mutta se kohdistaa katseensa miehiin ja pyrkii kyseenalaistamaan miesten naisia alistavaa roolia. Miksi miehet yhä uudelleen rakentavat omaa maskuliinisuuttaan sulkemalla ulkopuolelle kaiken naiselliseksi mielletyn? Miestutkimus pyrkii purkamaan yleistä valta-asetelmaa vallankäyttäjistä käsin, niiden sisäisiä valta-asetelmiä analysoiden. Lehtonen muotoilee asian näin: ”Nainen ei ehkä lopulta olekaan niin toinen kuin mies haluaisi uskoa. Nainen

on pikemminkin merkki jostakin, mikä on miehessä itsessään, mutta mikä hänen täytyy tukahduttaa, karkottaa oman olemisensa tuolle puolen.” (Lehtonen 1995, 31.) Tähän liittyvät sekä hegemonisen maskuliinisuuden että homososiaalisuuden käsitteet, molemmat feminiinisen poissulkevana käytäntöinä.

Analysoin tässä alaluvussa *Raakileiden* naiskuvia. Teoksessa naiset jäävät selvästi toisen asemaan, romaanin keskiössä ovat niin selkeästi miehet ja heidän maskuliinisuutensa rakentuminen, että naisia kuvataan aina suhteessa miehiin ja maskuliinisuuden peileinä ja vastinpareina. Muutamia luvut, joissa jonkin romaanin naishenkilön näkökulma pääsee esiin, kuvaavat poikien äitien työpaikkoja ja niiden olosuhteita. Nämä luvut jäävät kuitenkin romaanin kokonaisuudesta hyvin irrallisiksi. Pysin tulkitsemaan naiskuvia tärkeimmän teoriapohjani miestutkimuksen kautta ja siitä näkökulmasta, mitä teoksen naiset kertovat sen miehistä, mutta mielestäni ei ole tarkoituksenmukaista myöskään täysin sulkea pois naistutkimuksen näkökulmaa vaan parhaimmillaan täydentää analyysiä maskuliinisen ja feminiinisen suhteesta eheämmäksi sen avulla.

Teoksen naisista korostuu nimenomaan seksuaalinen puoli, naiset ovat välineitä teoksen poikien seksuaalisuuden rakentumisessa. Tämän kehyksen sisällä naiset saavat kuitenkin hieman eri vivahteita. Teoksen naiset ovat joko sodassa menetettyjen miesjoukkojen jälkeensä jättämää seksuaalisesti turhautunutta massaa, prostituoituja tai muita yleisiä ja yhteisiä naisia, tai poikien ikätovereita, jotka asettavat odotuksia poikien seksuaaliselle aktiivisuudelle. Pojat myös osaltaan uusintavat myyttistä naisille joko neitsyen tai huoran roolia tarjoavaa asetelmaa, kun heidän puheissaan todellisesta elämäkumppanista nainen ei ole kukaan edellä mainituista vaan puhdas, viaton ja koskematton. Näiden lisäksi nainen esitetään teoksessa myös äitiyden kautta, jolloin jälleen käydään kamppailua maskuliinisuuden rakentumisesta äidistä erillisenä ja äitiä, muista naisista eroavana naisena, vasten.

4.1.1 Eroottisesti nälkäisten naisten ”vellova meri”

Sota on romaanissa sen kaikkia keskeisiä teemoja osaltaan motivoiva taustavoima, ja myös naisten seksuaalisuuden kuvausta motivoidaan sodalla, joka, kuten todettua johdannossa, hölläsi naisten seksuaalista liikkumatilaa, mutta myös jätti jälkeensä paljon yksinäisiä naisia:

[K]aatuneet, kuolleet miehet olivat jättäneet nuorukaisille nämä kypsät kuumat naiset (R 179).

Miehen ruumiin kosketusta kaipaavia naisruumiita on tarjolla yltäkülläisyyteen asti, ja useammin kuin kerran naisten himoa ja kaipausta kuvataan vellovana merenä (esim. R 110, 111). Meri metaforana on jokin hallitsematon, ylitse vyöryvä, epäyksilöllinen massa. Sota on vienyt mennessään suuren osan miehistä, ja se on jättänyt kaupungin täyteen eroottisesti nälkäisiä naisia, jotka eivät voi hallita kiihkoaan. Kaupungissa vallitsee jopa ”eroottinen hätä” (R 110).

Samanlainen tunnelma kuin *Raakileiden* sodanjälkeisessä Helsingissä, vallitsi Olavi Paavolaisen mukaan myös ensimmäisen maailmansodan jälkeisenä aikana. Paavolainen kirjoittaa yhä rohkeammista ja aktiivisemmista naisista, jotka seksuaalisen halunsa pakottamina kamppailevat vähistä jäljelle jääneistä miehistä (ks. Hapuli 1995, 71). Ritva Hapuli tutkii teoksessaan *Nykyajan sininen kukka. Olavi Paavolainen ja nykyaika* vuonna 1929 julkaistua esseekokoelmaa *Nykyaikaa etsimässä*, jossa Paavolainen käsittelee ensimmäisen maailmansodan jälkeistä modernia elämää ja sen ilmiöitä. Hapuli analysoi tutkimuksessaan kokoelman keskeisiä teemoja, joista erityisesti sukupuolten käsittely nousee keskeiseksi. Vaikka omassa tutkimuksessani käsittelen toisen maailmansodan jälkeistä aikaa, ja vaikka Paavolaisen teos on esseekokoelma ja *Raakileet* romaani, on Paavolaisen esseissään tekemistä huomioista löydettävissä yhteyksiä *Raakileisiin* ja sen kuvaamaan toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan. Yksi keskeisistä teemoista on juuri sodanjälkeinen naisten seksuaalinen vapautuminen. Suurelta osin tähän vaikutti naisten entistä laajempi osallistuminen työelämään, aikaisemmin vain miesten maailmaksi miellettyyn elämänalueeseen. Sota myös muuttaa aina moraalikäsitteitä,

seksuaalimoraaliin sillä on vahva vaikutuksensa (Mustola 2007, 72). Mielestäni on tietyn varauksin hyvinkin mahdollista soveltaa ensimmäisen maailmansodan jälkeistä aikaa analysoivaa lähdeaineistoa *Raakileiden* kuvaaman aikaan, sillä esimerkiksi mainittu naisten osallistuminen työelämään vain laajeni toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen.⁵

Kuvaamalla naisten seksuaalimoraalin rappiota sekä prostituutiota sodanjälkeisten vuosien moraalinen rappio ja kaikenlainen sekasorto ja hämmennys vieritetään ikään kuin naisten harteille sekä Paavolaisen kirjoituksissa että *Raakileissa* (vrt. Hapuli 1995, 71). Teema on toisen maailmansodan jälkeisessä populaarikulttuurissa varsin yleinen, esimerkiksi Anu Koivunen (1995, 116) kirjoittaa sodanjälkeisten elokuvien naiskuvista seuraavaa:

Kun nämä oireellisesti kuppaelokuviksi nimetyt elokuvat lähtivät käsittelemään kysymyksiä, jotka miellettiin ajankohtaisiksi, sodan kärjistämiksi sosiaalisiksi ongelmiksi, ne tekivät sen juuri naisten ruumiin ja seksuaalisuuden kuvien kautta.

Yhteiskunnallinen sekasorto siis projisoitiin naisiin ja naisten uudenlaiseen rooliin. Samaan tulokseen päätyy Ritva Hapuli myös kirjoittaessaan saksalaisesta *Sittengeschichte der Nachkriegszeit* -teoksesta ja siitä, kuinka sen tekijät käsittelevät naista sekasorron ja moraalin murroksen merkkienä. Jälleen kyse on ensimmäisen maailmansodan jälkeisestä ajasta, mutta monia yhdysmerkkejä voi varmasti vetää seuraavankin sodan jälkeiseen aikaan, kun Hapuli kirjoittaa *Sittengeschichten* tekijöistä:

He osoittavat, miten naisen kuvaan ja feminiinisiin metaforiin projisoitiin ristiriitaiset tunteet ja ajatukset, joita sota, 1920-luvun kriisit ja modernisaatio herättivät. (Hapuli 1996, 259.)

Naiskuvat kertovat siis paljon moninaisemmistakin asioista kuin vain naisista. Kosketusta kaipaavien naisruumiiden meri kuvaa ehkä laajemminkin liikkeessä olevaa aikaa, kaikki

⁵ Myös *Raakileissa* on lukuja, joissa tulee esiin naisten laaja työssäkäynti. Yhtenä selkeimmistä teoksen keskeneräisyyden paljastavista tekijöistä tulkitseen erittäin irrallisiksi jäävät luvut, joissa kuvataan ajan tehdastyötä, esim. luku ”Murskatut”, jossa Ilmarin äiti työskentelee työntekijöitään riistävässä trikootehtaassa sekä luku ”Leipää”, jossa sama nainen on saanut työtä edellisen rinnalla varsinaisena unelmana näyttäytyvästä osuusliikkeen leipomosta.

entiset käsitykset ovat lähteneet paikoiltaan veden lailla vyörymään mahdollisesti asettuakseen myöhemmin uusiin uomiin. Hapulin sitaatti istuu myös paremmin kuin hyvin *Raakileissa* esiintyvään laajaan naisen kautta käsiteltävään syntymän ja kuoleman tematiikkaan, jota käsittelem seuraavassa luvussa.

Naisten kuvaaminen näin ei anna sijaa persoonallisille piirteille tai subjektiudelle, vaan kyse on jostakin yleisestä feminiinisuuden ideasta ja naisen seksuaalisuudesta, maskuliinisuuden vastineesta. Sen tehtävänä on siis toimia peilinä poikien maskuliinisuuden rakentamiselle, se on läsnä ehkä sittenkin enemmän poikien puheissa kuin kaupungin kaduilla. Niin teoksessa ilmaistaankin, että poikien puheissa rakentuu ihmeellinen nainen, ”ei kukaan persoonallinen vaan heidän ideansa seksuaalisesta naisesta” (R 135).

Peilinä pojille naisten seksuaalisuuden kuvien groteskin muodot ilmentävätkin pitkälti poikien omaa seksuaalista hämmennystä. Seksuaalinen aktiivisuus on eräs keskeinen miehyyden merkki, ja seksuaalisten kokemusten saanti onkin koko teoksen ajan poikien keskeinen tavoite, jota ei kuitenkaan ole aina helppo saavuttaa. Suhteessa seksuaalisiin kokemuksiin tulkinnassa onkin ehkä otettava huomioon myös Wolfgang Kayserin käsitys groteskista, joka korostaa sen pelko- ja vieraus-elementtejä. Tuula Hökän mukaan bahtinilainen karnevaalinen groteski on julkista ja kollektiivista kun taas Kayserin kammottava groteski liittyy ennemminkin sisäisyyteen ja vierauden kokemukseen. Kammottavan ja karnevalistisen groteskin ei kuitenkaan tarvitse ilmetä toisistaan erillään tai toisilleen vastakkaisina. Näiden jako kahteen eri suuntaukseen on Hökän mielestä saanut alkunsa Bahtinin kritiikistä Kayserin käsityksiä kohtaan. (ks. Hökkä 1998, 32–33.) Kayserin käsityksiä soveltamalla groteskin kuvaston voi siis tulkita ilmentävän sitä, kuinka pojat kokevat naisen ruumiin ja seksuaalisuuden itselleen vieraksi ja oudoksi esimerkiksi kohdassa, jossa Erkki kauhulla seuraa tanssilavan outoa maailmaa. Hän vetäytyy pois lavalta, sillä häntä kauhistuttaa jalkojen rytmikkäästä poljennosta jymisevä tanssilattia:

Erkki tuntee kauhua naisten silmiä, veripunaisia suita, punaisia käsivarsia, vahvoja pohkeita, heidän vankkaa ruumistaan kohtaan, ruumista, joka tavallisesti saa hänet esiintymään niin julkeasti ja hävyttömästi. On kuin kaikki nuo naisruumiit yhdessä muodostaisivat punahuulisen hirviön, jolla on naisen käden muotoiset käpälät, pedon, joka aikoo syöksyä hänen päälleen, tahtoisi syödä hänen lihansa. (R 173.)

Tavallinen joukko naisia tavallisella tanssilattialla muuttuu Erkin silmissä uhkaavaksi ja hyökkääväksi pedoksi. Myös erilaiset hirviöt pahaenteisyydessään ovatkin groteskille tyypillisiä aiheita (Kayser 1966, 182). Bahtinilaisittain naisista muodostuu groteski toisten ruumiiden rajat ylittävä ja suuta ja syömistä korostava ruumis, mutta Erkin pysyessä tuosta groteskista yhteenliittymästä erillään hän jää kuitenkin ulkopuoliseksi kokemaan groteskia vierautta. Miestutkimuksen käsittein Erkin voi tulkita kokevan kauhua hegemonisen maskuliinisuuden vaatimusten edessä, hän ei uskallakaan tositilanteessa valloittaa itselleen naista, vaikka normaalisti käyttäytyykin naisten, ja homososiaalisuuden vaatimusten mukaan, muiden miesten edessä julkeasti ja hävyttömästi. Kaiken lisäksi Erkki vielä vetäytyy pois lavalta tovereittensa huomaamatta, näille kun ei siis voi maskuliinista heikkouttaan näyttää.

4.1.2 Prostituoituidut

Kulman Paletti on raahannut naisen kuudenteen kerrokseen. He ovat levittäneet kalkkisäkkejä hänen alleen ja katunainen on riisuuntunut jo puoliksi. (R 167.)

Raakileissa on myös runsaasti prostituoituja, katunaisia. Kulman Paletti suorastaan rypee näiden naisten kanssa, ja muutkin pojat ovat saaneet tarjouksia maksullisilta naisilta kadulla kulkiessaan. Kauas prostituoituista eivät jää myöskään muut Kulman Paletin yhteiset naiset, taikka Pekan töissään filmiyhtiössä kohtaamat naiset, joita on vähän, mutta jotka ovat kaikki samanlaisia, vähän jokaisen naisia, joista puhutaan karkeuksia:

– Skripti on ilman muuta huora, sanoo varastomies Pekalle ja osoittaa kaunista nuorta vaaleaa naista. – Hän ei olisi tuota tointa saanutkaan, jos olisi ollut joku vähän parempi, mutta saat nähdä, pian hän on kaikkien. 101

Tällaisten karkeuksien kautta varastomies osoittaa omaa mieheyttään ja naisen asemaa verrattuna siihen. Kaisa Kurikka tutkii Irmari Rantamalan teosta *Harhama* ja sitä, kuinka päähenkilö Harhama siinä rakentaa omaa maskuliinisuuttaan naisten kautta. Harhamalle tärkeät naishahmot ovat kaikki jo muiden miesten kierrättämiä, leskiä tai prostituoituja. Kurikka tulkitsee, että ”käytetyt” naiset osana miesten luomaa järjestelmää eivät tuota Harhamalle yllätyksiä, vaan hän voi huoletta pönkittää maskuliinisuuttaan naisten kautta, jotka muut miehet ovat jo hyväksyneet maskuliinisuuden peleinä ja siten Harhamakin voi liittyä tähän turvalliseen jatkumoon. (Kurikka 1993, 189–190.) Tulkinta osoittautuu käyttökelpoiseksi mietittäessä *Raakileiden* päähenkilöitä ja ennen kaikkia Kulman paletin poikia ja heidän suhtautumistaan prostituoituihin.

Prostituoidut ovat ennen kaikkea kauppatavaraa, tai vielä tarkemmin sanottuna heidän ruumiinsa on. Luce Irigaray kirjoittaa patriarkaalisen yhteiskunnan sosiaalisen järjestyksen perustumisesta naisten vaihdolle objekteina. Naiset ovat vain kauppatavaraa pitämässä yllä miesten keskinäistä järjestystä. Naisen arvo on kiinni tästä vaihdosta, se on aina suhteellista, heijastumaa, eikä koskaan naisessa itsessään. (Irigaray 1985/1977, 170–180.)

Hyödyke – nainen – on jakaantunut kahteen yhdistämättömään ”vartaloon”: sen ”luonnolliseen” vartaloon ja sosiaalisesti arvotettuun, vaihdettavaan vartaloon, joka on erityisen näkyvä ilmaus maskuliinisista arvoista. (Irigaray 1985, 180).

Naisen omalla, luonnollisella vartalolla ei miesten käymässä kaupassa ole kuitenkaan merkitystä, naisen arvo mittautuu miesten häneen heijastamista arvoista. Irigaray viittaa myös prostituoitujen rooliin tässä kaupankäynnissä samoin ajatuksin, joita Kurikkakin esittää *Harhaman* tulkinnassaan: Prostituoitun arvo on siinä, että sen käyttöarvo ei ole ainoastaan potentiaalista, vaan jo todettua. Naisen vartalo on siis jälleen omanlaisensa väline miesten välisissä suhteissa. Prostituoitun asema ei kuitenkaan ole kummoinenkaan tässä sosiaalisessa järjestyksessä, ja paradoksaalisesti hänet eksplisiittisesti tuomitaankin, mutta implisiittisesti häntä siedetään miesten vaihdon välineenä. (Irigaray 1985, 186.)

Nämä ajatukset miesten naisilla käymästä kaupasta johdattavat myös homososiaalisuuden teoretisointeihin ja ajatukseen siitä, kuinka paljon miesten ja naisten väliset suhteet lopulta ovatkin vain osa miesten keskinäisiä suhteita. Pelehtimällä naisten kanssa osoitetaan omaa maskuliinisuutta muille miehille, ja samalla voidaan myös torjua homoseksuaalisuuden pelkoja kun seksuaalisuutta toteutetaan yhdessä sallitun heteroseksuaalisuuden muodossa. Kulman Paletin illanvietoissa katunaiset saavat niin esineellisen roolin, että ne ovat kuin mitä tahansa homososiaalista yhteisöä toisiinsa liittäviä harrastusvälineitä. Kun kaikki kajoavat samaan naiseen, homososiaalisessa ryhmässä vahvistetaan keskinäistä miehisyyden ja veljeyden tunnetta. (Jokinen 2000, 222.)

Prostituoituja kuvataan *Raakileissa* yllättävän neutraalisti, yleensä vailla lainkaan arvottavia kommentteja. Vain kerran Kulman Paletin mukaansa raahaamaa naista kuvaillaan ”sinertävänkeltaiseksi vilusta täriseväksi puolialastomaksi hylkiöksi” (R 167), ja näin tämän prostituoidun kuvan voi säälittävydessään ajatella liittyvän kirjallisuudessa yleiseen uhrinäkökulmaan. Jo Minna Canthista lähtenyt realismin traditio pitää langennutta naista köyhänä ja valistumattomana syyttömänä uhrina. (Lappalainen 1996, 214.) *Raakileissa* katunaistenkin funktio maskuliinisuuden heijastajina nousee ylitse kaiken. Mielenkiintoinen kysymys, johon en kuitenkaan tässä sen syvemmin paneudu, on se, miksi Helvi Hämäläinen naiskirjailijana toistaa näin yksipuolisia naiskuvia? Pyrkiikö hän asioita yksinkertaistamalla korostamaan teosta lähes yksinomaan poikien näkökulmaan keskittyvänä? Vastakkainasettelu on niin karkea, että sitä voisi jopa lukea ajan sukupuolijärjestelmän ironisointina. Toisaalta, selittelemättömyydessä on myös groteskin tyylin voima. Merkityksen tai emotionaalisen perspektiivin antaminen kuville heikentäisi huomattavasti groteskin vaikutusta (Kayser 1966, 186). Groteski syntyy mitä suurimmassa määrin myös vastaanottajassa (mt. 180).

4.1.3 Koulutyöt

Myös poikien koulutoverit ovat avoimen seksuaalisia, mutta pysyttelevät silti miehelle ja naiselle perinteisesti asetettujen rajojen puitteissa: miehen odotetaan tekevän aloitteen. Kuvio toistaa aktiivinen mies - passiivinen nainen -asetelmaa (ks. esim. Herkman & Jokinen & Lehtimäki 1995, 15). Tytöt tekevät kyllä kaiken mahdollisen, mutta eivät varsinaista aloitetta:

Tytöt [...] tunkeutuvat istumaan seslongille heidän viereensä, hinautuvat aivan liki, antavat heidän kurkistaa kaula-aukosta pilkistäviin rintoihinsa, kumartavat kasvonsa heidän likelleen niin että heitä on suudeltava ja heihin on tartuttava kiinni, mutta pojat istuvat tulipunaisina. (R 86.)

Muutenkin pojat tuntuvat tietävän, mitä tytöt heiltä odottavat, he nipistelevät tyttöjä, suutelevat heitä ja tunkevat jopa kätensä heidän paitansa alle, mutta lopulta he eivät kuitenkaan pysty täyttämään miehistä ihannetta ainaisesta kyvykkyydestä. Saman ongelman kanssa kamppailevat Paletin pojat:

He [...] ovat kaikki melko juoppoja jo, heillä on naisjuttuja, he kahlaavat niiden loassa, mutta he joutuvat suunnattomasti hämilleen, tulevat epävarmoiksi ja sanattomiksi, kun jotkut heidän entisistä koulutovereistaan, tytöistä, tulevat Paletin vieraiksi.[...] Tytöt, jotka yhä odottavat heiltä hävyttömyyksiä, rajuja, irstaita hyväilyjä, riettautta, joka tyttöjä kauhistaa ja vetää puoleensa, tekevät heidän asemansa yhä vaikeammaksi, käyttäytyvät yhä huonommin, yhä rivommin, ujostelemattomammin ja nuorukaiset, jotka todella ovat rypeneet katunaisten ja kaiken maailman naisten kanssa, moneen kertaan sairastaneet sukupuolitauteja, nähneet porton porttoudessaan, tulevat yhä kainommiksi, yhä aremmiksi ja jäykemmiksi, kiusaantuvat, tuntevat halua paeta, häpeävät. (R 86–87.)

Poikien maskuliiniset paineet kasvavat suunnattomiksi tyttöjen odottaessa heiltä rajua ja rietasta miehisyyttä. Prostituoitujen kanssa samaa ongelmaa ei ole ollut, sillä kuten totesin Kaisa Kurikan *Harhama*-tulkintoihin viitaten, prostituoitujen kanssa pelehtiminen on turvallinen ja hyväksi havaittu tapa osoittaa miehisyyttä.

Tavallaan kyse on kuitenkin kahden kaupasta: Yksinkertaistamalla naisten representaatiot vain seksuaalisia puolia korostaviksi samanlaiset puolet tulevat esiin myös miehillä heidän vastapareinaan. Pojat asetetaan teoksessa monenlaisten seksuaalisten paineiden alle. Kauko törmää tähän ollessaan töissä rakennuksilla:

Naiset aivan kuin hurjistuivat toisinaan ruokottomuuksiin hänen kainoutensa ja hiljaisuutensa vuoksi, he lauloivat siivottomia lauluja, keksivät aterioidessaan ruoka-aineista iljettäviä puheita, kertoivat lakkaamatta sukupuolielämän kokemuksistaan, toiveistaan, esittivät rivoja, raakoja otaksumia ja kuvitteluja miesten ruumiillisista ominaisuuksista ja kyvyistä (R 159).

Ainoa pojista, joka koko teoksessa seurustelee vakavasti, on Kulman Paletin Joppe. Hänkin joutuu tyttöystävänsä Toljan kanssa muiden Paletin poikien pilkan kohteeksi. Tuon pilkan voi tulkita johtuvan kateudesta, sillä vaikka muutkin pojat ovat seksuaalisesti kokeneita, he eivät ole koskaan seurustelleet, ”kukaan heistä ei ole tarttunut arastellen nuoren tytön käteen, tuntenut sen vastaavan arkaan puserrukseen ja kokenut riehakasta humaltumista, joka siitä seuraa” (R 218).

Unelma tällaisesta puhtaasta rakkaustarinasta nuoren viattoman tytön kanssa elää kuitenkin poikien yksityisissä kuvitelmissa. Se ei saa sijaa niissä homososiaalisissa yhteisöissä, joissa miesten ja naisten väliset suhteet ovat loputonta seksuaalisen kyvykkyyden näyttämistä miesten taholta. Poikien yksityisissä haaveissa toivenainen saattaa kuitenkin poiketa siitä kuvasta, jota homososiaalisissa yhteisöissä rakennetaan:

Hän [Pekka] tunsi suunnatonta halua [...] tavata nainen, joka olisi sellainen kuin hän toivoi: sievä, hyvin pukeutuva, siisti, ehdottomasti koskematon, järkevä, hiljainen [...] (R 104).

Samansuuntaiseen tulkintaa naisten rooleista päätyy Anders Ahlbäck tulkitessaan eri lähteistä koostamia varusmiesten kertomuksia 1920- ja 30-luvuilta. Niiden mukaan miesten suhteilla naisiin ei tunnu olevan mitään tekemistä mieheksi kasvamisen kanssa, ainoastaan suhteilla muihin miehiin, fyysisillä ja psyykkisillä koetuksilla, aseilla, väkivallalla ja sodalla on. Kautta Ahlbäckin erilaisten tutkimusmateriaalien naiset ja naisellisuus loistavat poissaolollaan miesten sotilaallisessa maailmassa. Kun naisia

käsitellään, heistä puhutaan seksuaalisten fantasioiden kohteena ja omilla, hyvinkin liioitelluilla kokemuksilla kehuskellen. Naiset, joiden kanssa ollaan tekemisissä varuskunta-aikana, eroavat jyrkästi siitä puhtaasta ja viattoman tytön haavekuvasta, jollainen tulevaisuuden kumppanin ajatellaan olevan. (Ahlbäck 2006, 160–163.)

4.1.4 Groteski äitiys

Nainen, joka huolehtii heidän ruuastaan, muuttuu salaperäisesti äitimuorin kaltaiseksi eikä milloinkaan ole heidän seksuaalisen voimansa kohde.

Nuo naiset, jotka antavat heille ruumiinsa, pettävät heidän ilman muuta, se on selvä, mutta ruokaan ei saa sisältyä petosta. (R 204.)

Näin ajattelevat satamassa työskentelevät miehet, joille Pekan äiti Veera valmistaa ruokaa omistamassaan ruokalaparakissa. Katkelmista käy ilmi äidin epäseksuaalisuus ja toisaalta seksuaalisen naisen pahuus, joka on kyseenalaistamaton, seksuaalista elämää viettävä nainen on ilman muuta valmis myös petokseen. Hämäläinen on useissa teoksissaan käsitellyt naista ennen kaikkea äitiyden kautta. Marjut Kähkönenkin (2004, 135) kirjoittaa, että vaikka Hämäläinen ei suoranaisesti vaikuttanut aikansa naisliikkeessä, tuon liikkeen keskeiset, äitiyteen liittyvät teemat ja kysymyksenasettelut esiintyvät erilaisin painotuksin monissa hänen romaaneistaan. Hämäläinen halusi tuoda teoksissaan esiin äidin ja lapsen siteen ensisijaisuutta ja sekä äidillisyyden olennaisuutta myös naisen suhteessa mieheen (Hämäläinen & Haavikko 1993, 225).

Äidin ja lapsen suhde on *Raakileidenkin* keskeisiä teemoja, tosin senkin selkein tehtävä teoksessa on toimia yhtenä poikien maskuliinisuuden peleistä. Erkki, Kauko, Ilmari ja Pekka ovat kaikki äitiensä kanssa kahden kasvaneita, isät ovat enemmän tai vähemmän rappiolla, perheensä jättäneitä tai sodassa kaatuneita. Poikien suhde äiteihinsä on ristiriitainen. Esimerkiksi Kauko rakastaa suuresti äitiään ja heidän välinsä ovat hyvin läheiset. Toisaalta hän kokee äidin myös rajoittavan hänen ”miehistä vapauttaan asettua alttiiksi vaaralle, kuolemalle, omistaa salaisuuksia” (R 35). Myös muilla pojilla on samanlaisia ristiriitaisia kokemuksia äitisuhteestaan, toisaalta he kaipaavat

mustasukkaisesti lisää äidin huomiota, mutta toisaalta äidin läheisyydestä on pyristeltävä pois.

On lukemattomia asioita, joita he tekisivät, jos ei tuo kirottu äiti rakastaisi heitä niin kovin. Huonoja asioita... mutta äitien on osattava vastalahjaksi olla hiljaa, olla tuomatta esiin pelkoansa, olla valittamatta, kun he puhuvat hurjista seikkailuista, kuolemasta, sodasta. (R 146–147.)

Ristiriitaisuudessaan teoksen äidit saavat hyvinkin groteskeja ilmenemismuotoja. Äidinrakkautta kuvaillaan myrkkynä, hirviönä, naaraspetona tai puumana, joka takertuu kiinni poikiin. Sillä on pedon kynnet, sillä on ”kauhistuttava seksuaalisuutensa, johon eroottisesti tyydyttämättä jääneet naiset ovat purkaneet itsensä” (R 151). Hämäläinen viittaa poikien äiteihin useasti Potifarin vaimona, joka Raamatussa pyrki viettelemään Josefin. Pojat ovat Josefeja,

[h]e olivat kaikki kokeneet liian suuren äidinrakkauden, yksinäisten kiihkeiden naiskäsiensä pelottavan kosketuksen, joka oli tarttunut heidän Josef-viittaansa (R 154).

Kyse on jälleen yhdestä rajankäynnistä, äidin luo ja luota pyrkimisestä, ja groteskit kuvat ilmentävät tuota kamppailua.

4.2 Kuoleman ja syntymän yhteys naisessa

Nainen, mies ja kuolema. Siinä kolme käsitettä, jotka *Raakileissa* joutuvat pyörikykseen ja saavat monenlaisia määritelmiä ja keskinäisiä suhteita. Nainen ja kuolema yhdistyvät yhdellä tasolla poikien usein julki tuomassa himossa molempia kohtaan, joka voimakkuudessaan saa naisen ja kuoleman jopa rinnastumaan yhdeksi ja samaksi tavoitelluksi päämääräksi:

[H]än korostaa rakkauttaan naiseen ja kuolemaan. Ja nämä kaksi ovatkin itse asiassa hänelle yhtä. (R 157.)

Yhteistä sekä naiselle että kuolemalle on ainakin se, että molempien kautta pojat määrittelevät maskuliinisuuttaan, tavoitteena molempien saavuttaminen toisi todistetun mieheyden.

Luvussa 2.1 käsittelemäni kuolemantanssiin kutsuva personifikaatio ei ole ainoa tapa, jolla kuolemaa *Raakileissa* käsitellään. Nainen ja kuolema kietoutuvat myös monin tavoin yhteen. Kuolema kuvataan naisena, joka on houkuttanut nuoretkin miehet mukaansa: ”Kuolema oli ollut se seikkailijatar, joka oli saanut miehet hurmaantuneina nukahtamaan vuoteelle, jolla he pian makasivat pääkallo täynnä kihisevää erämaan hiekkaa [...]” (R 179). Miehet ovat hurmaantuneet tästä naisesta ja odottaneet seikkailua, mutta he ovatkin päätyneet osaksi kuollutta luontoa, maahan hautautuviksi luurangoiksi. Näin yksiselitteisen tuhoava kuoleman personifikaatio naiseksi ei kuitenkaan ole, vaan nainen on myös äiti ja kyseessä on myös seksuaalinen tapahtuma, sillä kuolleet miehet olivat laskeutuneet ”mullan naisenvuoteelle ja lahjoittaneet ruumiinsa maaemolle ikään kuin viimeiselle naiselleen...” (R 27). Maaemo siis viittaa jo kuoleman groteskiin ambivalenttiuteen jonkin päättymisenä, mutta myös jonkin uuden alkuna.

Bahtinkin kirjoittaa kuoleman, uudistumisen ja hedelmällisyyden teemaan liittyen aivan samanlaisesta hautaamisen kuvasta äiti-maan viimeisenä syleilynä Rabelais’lla. Siinä kuolema hedelmöittää äiti-maan ja saa sen taas synnyttämään. (Bahtin 2002, 290.) Ambivalenteista karnevaalikuvista kuolema ja syntymä onkin yksi keskeisimmistä (Bahtin 1991, 184–185). Selkeimmän ilmiönsä se saa naisessa, nainen Bahtinilla on sekä kuolemaa tuottava että synnyttävä, samaan aikaan maallistava ja tuhoava ja uutta luova (Bahtin 2002, 213).

Naisen ja kuoleman, kuoleman ja syntymän yhdistävän kuvaston analyysi ei toki ole mitenkään ainutkertaista bahtinilaiselle groteskille. Esimerkiksi Satu Apo käsittelee syntymän ja kuoleman yhdistävää tematiikkaa karjalaisissa itkuvirsissä. Useissa kulttuureissa naisten osuus kuolinriiteissä on merkittävä. Naisen läheistä suhdetta kuolemaan on selitetty monin tavoin, biologis pohjaisesti muun muassa sen kautta, että synnyttäessäänkin nainen käy lähellä kuoleman portteja. Syntymän ja kuoleman kytkevät

toisiinsa myös molempien kaksinaisluonne, molemmissa yhdistyvät sekä ruumiin paljaus ja lihallisuus, saastaisuus jopa, sekä siirtyminen maailmasta toiseen ja sen pyhyys. Itkuvirsissäkin naiset mieltävät itsensä elämän ikuisen kiertokulun ylläpitäjiksi. (Apo 1989, 29–30.)

Seuraavassa katkelmassa kovin miehinen sota personifoidaan naiseksi, jumalattareksi. Tuo jumalatar on luonnoton, koko sota on siis epäluonnollinen, ihmisten pitäisi ylläpitää elämän jatkuvuutta, ei lopettaa miljoonia elämiä kerralla. Vaikka kuvasto on uutta elämää tuottavaan äitiin liittyvää, sota on täysin luonnoton äiti siinä mielessä, ettei se tuota uutta elämää vaan kylvää kuolemaa:

Sota on väkevästä tulipunaisista nisistään imettänyt näihin nuoriin rakkauden kuolemaa kohtaan. Luonnoton jumalatar, joka on hallinnut maailmaa, on hedelmällisyyden jumalattaren sijasta seissyt elämän keskellä ja suihkuttanut maidon sijasta verta kymmenistä nisistään... sillä myöskin sodanjumalattarella on hedelmällisyyden äidin tuntomerkit, se on hedelmällinen kauhistuttavalla tavalla sekä ruumiin että hengen maailmassa. Se on nainen, joka seisoo ajan harteilla ja imettää. Se ruokkii nuorisoa kuolleiden lihalla niin kuin korppikotka poikasiaan ruumiilla. Kauhistuttava on sodan jumalattaren salainen äitiys, hedelmällisyys, jota se tuhlaa ja jolla on moniin outoihin muotoihin verhottu kukoistuksensa. (R 75.)

Sodan ruumiillistuma on varsin groteski. Keskeistä siinä ovat nisät, groteskille ruumiille tyypilliset ruumiista ulkonevat ruumiinosat. Niitä on myös liioitellusti kymmeniä, ja niistä suihkuu eritettä, verta. Tämä kauhea nainen ”seisoo ajan harteilla”, aika on antanut sille ylivallan sanella ja jakaa kuolemaa. Kuolema ja elämäkin yhdistyvät tämän luonnottoman jumalattaren kuvassa, mutta yhä kierolla tavalla, kun elämää ylläpitäväksi tarkoitettu ruokinta suoritetaan kuolleiden lihalla.

Näin ankeissa sodan kuvauksissa on Bahtinin groteskin sijaan turvauduttava Kayserin synkempiin analyyseihin groteskista. Sodanjälkeisessä ajassa on jo nähtävissä myös uuden syntymistä, mutta aivan sodan ytimessä se on ainoastaan kauheaa ja tuhoavaa. Kayserilaista groteskia sodan jumalattaren kuvassa ovat oudoiksi ja pelottaviksi muuttuvat tutut elementit, äidilliset merkitykset jotka syöttävätkin maidon sijaan verta,

elämän sijaan kuolemaa (Kayser 1966, 184). Hämäläisen groteski sijoittuukin monin paikoin johonkin näiden välimaastoon. Elämän jatkuvuus ja uuden syntyminen ei ole yhtä itsestäänselvää kuin Bahtinin monissa tulkinnoissa Rabelais'n groteskista, mutta silti sitä Hämäläisen groteski tyyli kiistämättä tuo esiin.

4.3 Nainen ja luonto

Vaikka edellisessä alaluvussa käsittelemissäni äiti maa -metaforissa kuolemalla ja naisella on selkeä yhteys, haluan lisäksi vielä tuoda erikseen esiin naisen ja luonnon yhdistävää symboliikkaa, sillä aina nainen ei esiinny kuolemana, vaan toisinaan naisessa korostuu nimenomaan kuoleman voittamiseen kykenevä hedelmällisyys.

Kohdassa, jossa Kauko kulkee keväisellä kaupungilla, kyse on naisen rinnastamisesta luontoon seksuaalisen elinvoiman näkökulmasta. Kohdassa kuvaillaan, kuinka voikukka täyttää koko kaupungin, tunkee esiin jokaisesta mahdollisesta kolosta ja on ”kuin intohimoinen nainen, joka laahasi kultaista tukkaansa ja vuoti povensa ihanaa maitoa kaikkialle” (R 111). Kasvin keltainen kukka rinnastetaan naisen hiuksiin ja kasvista erittyvä maito naisen rinnoista erittyvään äidinmaitoon. Groteskisti siis nainen jälleen rinnastetaan luontoon ja groteskin ruumiin kuvauksessa kuvaillaan myös ruumiin eritteitä. Myös elämä ja kuolema ovat jälleen läsnä, kun ”tämä kultainen väkevä kukka räjäytti rikki hedelmättömän mustan ja nuivan maan” (mts.). Vahva seksuaalisuus voittaa maan hedelmättömyyden. Tämä kohtausten kuitenkin kääntyy luonnon rinnastamisesta naiseen naisen rinnastamiseen luontoon. Kun ensin kuvailun kohteena on luonto ja voikukista löytyvät naiselliset piirteet, pian näkökulma vaihtuu ja naiset kuvaillaankin luonnon kautta: ”[...] naiset joiden ruumis oli niin nälkäinen ja yhtä halpa kuin voikukka, he täyttivät koko kaupungin” (R 112). Rinnastus kuitenkin kietoutuu molemminpuoliseksi, sillä seuraavaksi mennään vielä intiimimpään naisruumiin kuvailuun, kun kukat nähdään ”kultaisena karvapeitteenä”, ”joka peitti naisruumiin ihmeellisen aukon” (mts.). Samaan aikaan sekä luonto inhimillistyy naiseksi että nainen luonnollistuu.

Maa naisena on läntisessä traditiossa yleisin ihmisen ja luonnon jatkumoa ilmaiseva metafora (Lahtinen 2008, 156). Toisaalta se ilmaisee ihmisen yhteyttä luontoon ja kaiken uusiutumista ja jatkuvuutta, toisaalta metaforat naisesta ja naisen ruumiista yhteydessä elämän syntyyn vahvistavat osaltaan käsitystä naisesta ensisijaisesti ruumiillisena oliona ja näkemystä seksuaalisen eron anatomisuudesta. Naisesta tehdään historiaton ja myyttinen Nainen ja Äiti (Kurikka 1993, 192–193). Toni Lahtisen tulkinnassa Timo K. Mukan romaanista *Maa on syntinen laulu* Mukka kuitenkin uudelleenkirjoittaa troopin maasta naisena, romaanissa maa ei antaudu miehen kumppaniksi ja hallittavaksi vaan maa kuvataan itsenäisenä toimijana, ei objektina, Toisena. (Lahtinen 2008, 176). *Raakileissa* naisen kuvaaminen luontometaforien kautta ei osoita selkeästi kumpaakaan näkökulmaa, passiivista tai aktiivista feminiinisyyttä, vaan kuten Lahtinenkin toteaa, kuvailu voi heijastella miesten naisiin kohdistamia pelkoja (vrt. Lahtinen 2008, 162). Tulkitessaan Hämmäläisen runojen metaforia luontoon rinnastuvasta naisesta Marjut Kähkönenkin sitoutuu enemmän näkökulmaan luonnonläheisyydestä naisen aseman vahvistamisena kuin naisen alistamisena (Kähkönen 2004, 152).

Luvussa ”Elämän tanssi” pojat makailevat puolialastomina metsässä ja kuvittelevat lämpimän maan naiseksi. He puhuvat nautinnosta ja miettivät, ”missä on se aukko”. Puheeksi tulee tarina, jossa mies yhtyy maahan ja tietämättään maan jumalan tyttäreen ja siittää siten juurikasvin. Pojat eivät kuitenkaan kykene yhtymään allaan makaavaan multanaiseen, sillä miljoonat miehet ovat juuri kuollessaan yhtyneet siihen ja ”nainen on hävittänyt heidän ruumiinsa, mädättänyt sen kuin kuppa”.

Kuoleman he kykenevät siittämään tämän naisista vanhimman ja mahtavimman, maaemon kanssa, jonka päällä he makaavat alastomina himokkaine nuorukaisruumiseen. (R 170-171.)

Nainen rinnastetaan tässäkin luontoon, tai ennemminkin luonto naiseen, ruohokin vertautuu naisen häpykarvoihin ja multa lämpimään vatsaan. Luonto hedelmällisyyden lähteenä tulee selvästi esiin, ja se saa pojat seksuaalisen hurmion valtaan. Toisaalta myös luonnon toinen, tuhoava puoli tulee esiin, kun se vielä mädännyttää toisen

maailmansodan kaatuneita sotilaita. Bahtinin (2003, 213) mukaan nainen onkin groteskissa ambivalentti; alentava, maallistava ja tuhoava, mutta myös – ja ennen muuta – synnyttävä voima. Siinä, etteivät pojat voi siittää maanaisen kanssa kuin kuolemaa, tulee esiin siis naisen tuhoava puoli. Muun teoksen kontekstissa sen voi nähdä viittauksena kuoleman jatkuvaan läsnäoloon yleisessä ilmapiirissä sekä etenkin naisissa, jotka ovat jääneet kaipaamaan kuolleita miehiään, mutta ovat toisaalta ylikorostuneen himokkaita, kuten teoksessa usein kuvaillaan.

Raakileissa on paljon muunkinlaista luontosymboliikkaa, joka omalta osaltaan myös kuvaa groteskia kuoleman ja syntymän yhteyttä. Hyvin monet luvut alkavat kuoleman ja saastan sekä puhtaan ja elävän luonnon taistelun kuvailulla, vaikkapa luku ”Uusi kevät” kuvailulla siitä, kuinka kaatopaikalla jätteen ja kuoleman allakin kasvaa leskenlehtiä, jotka ovat saastan peitossa, mutta nousevat kuitenkin kaiken lian alta ”niljaisina kuin sikiöt”. Luvun ”Satamassa” alussa kuvaillaan sataman mustia kivihiilivuoria, maa on kaikkialta musta hiilestä, mutta silti on myös laikkuja ”joissa multa jaksoi työntää esiin vihreää, keltaista [...] (R 196). Hämäläiselle omin groteski vaikutelma syntyykin ehkä tutussa ympäristössä ja luonnossa ilmenevän saastan, outojen ja vieraiden elementtien ristiriidasta luonnon elinvoimaisuuteen (vrt. Kayser 1966, 184). Paitsi luonto, myös kaupunki rinnastuu Hämäläisellä naiseen. Sinertyvä ilta peittää kaupungin todelliset kasvot kuin puuteri katunaisen saastaisen rypistyneen ihon, ja ”loka ehkä hetkeksi lakkaa haisemasta viemäreissä, likakaivoissa, jätekasoissa” (R 191).

Luonnonkuvailu muistuttaa elämän jatkuvuudesta. Poikien leikkiessä aseilla, kuvitellessa kuuluvansa puhdistusjoukkoihin kylvään kuolemanlaukauksia tyhjään metsään, luonto tuoksuineen tuo kuoleman vastapainoksi muistutuksen elämän ikuisesta jatkuvuudesta. ”Se on maan kiimaista pyhää kevähajua, maan, joka lahjoittaa niin runsaasti elämää” (R 132). Jälleen kerran maa ja nainen rinnastuvat, tällä kertaa tosin hieman epäsuoremmin, maa on kiimainen kuin nainen, ja lahjoittaa elämää, kuten myös synnyttävä nainen. Teoksessa on paljon kuolemaa, mutta myös paljon elämää. Karnevalistisessa maailmankuvassa kuoleman ambivalenttius liittyy uskoon kansan suhteellisesta historiallisesta kuolemasta, kuolema ei koskaan ole lopullista vaan aina uuttakin

synnyttävää (Bahtin 2002, 290). Merkityskamppailua tuhansia kuolemaan vieneestä sodasta ja sen jälkeisestä elämästä käydään *Raakileissakin*, poikia tuntuu vaivaavaan hämmennys siitä, että vaikka kuolema on vielä niin vahvasti läsnä ajassa ja tuhannen nuoret miehet ovat kuolleet sellaisissa parhaissa ruumiillisissa voimissa, joissa pojat nyt ovat, elämä yhä jatkuu. Hämäläisen sodanjälkeisestä tuotannosta myös lyriikassa luonto ja sen symboloima elämän jatkuvuus saavat suuren merkityksen (Kähkönen 2004, 164). Marjut Kähkönen kirjoittaa siitä, kuinka myös Hämäläisen runoissa ”syntymä, elämä ja kuolema rinnastuvat toisiinsa ilman jyrkkiä vastakohtaisuuksia”. Nämä kuvat osoittavat myös monenlaista hierarkioiden purkamista. (Kähkönen 2004, 156.) *Raakileissakin* sekä kuoleman että luonnon elinvoimaisuuden vahva esiintuminen karnevalistiseen ajankuvaan liitettynä pyrkii purkamaan ihmisten välisiä jyrkkiä hierarkioita ja valta-asetelmia.

5. LOPUKSI

Tutkielmassani käsittelen *Raakileita* sen päähenkilöiden maskuliinisuuden rakentumisen kautta. Tuota maskuliinisuutta määrittää pitkälti teoksen sijoittuminen sodan jälkeiseen aikaan: Poikien miehisyyden mallit tulevat sota-ajan sankarillisista mieshahmoista, ja voima ja valta ovat ihailun kohteena. Pojat myös aktiivisesti jäljittelevät sodanaikaisia väkivaltaisia miesrooleja. Jokainen yksilö ottaa tahtomattaankin suhteen hegemoniseen maskuliinisuuteen, miehisyyden ihanteelliseen muotoon. Omaa toimintaa suhteutetaan siihen jatkuvasti, vaikka lähelle tuota maskuliinisuuden ihannekuvaava pääsevät vain mielikuvituksen tuotteet.

Poikien maskuliinisuuden mallit voi määritellä osin jäänteenomaisiksi, yhä aktiivisesti vaikuttaviksi, mutta todelliselta toimintapotentiaaliltaan arvottomiksi. Toisaalta hegemoniassa voi nähdä myös säröjä ja mahdollisuuksia uusiin, orastaviin maskuliinisuuden muotoihin. Hegemonian kyseenalaistamisessa groteskeilla maskuliinisuuden kuvilla on teoksessa oma tehtävänsä. Erkin liioitellut käsitykset omasta hedelmöityskyvystään tuovat esiin hegemonisen maskuliinisuuden vaatimusten naurettavuuden.

Miestutkimuksessa usein tutkimuskohteina olevien homososiaalisten suhteiden mukaan pojat rakentavat maskuliinisuuttaan myös suhteessa ystäviinsä, poikaporukoissa todistellaan kilvan taitoja miehenä. Homososiaalisuus määrittelee myös *Raakileiden* päähenkilöiden suhteita naisiin. Naissuhteet ovat usein välineinä muille miehille näyttämässä, omaa maskuliinisuutta todistellaan naiskokemusten kautta, joskus jopa keksittyjen sellaisten. Naiset ovat teoksessa korostetun seksuaalisia, äitien lisäksi romaanissa on vain seksuaalisesti nälkäisiä naisia, vaativia poikien koulutovereita tai prostituoituja. Teoksen naiset eivät saa persoonallisia piirteitä tai subjektiivutta, kyse on vain yleisestä feminiinisuuden ideasta ja naisen seksuaalisuudesta vastineena maskuliinisuudelle. Se toimii teoksessa peilinä poikien maskuliinisuuden rakentamiselle, se on paljon enemmän läsnä ennen kaikkea poikien puheissa kuin missään muualla.

Naisten korostunut seksuaalisuus liittyy myös teoksen karnevalistiseen groteskiin. Tulkitsen romaanin sodanjälkeistä aikaa tietynlaisena karnevaalina, poikkeuksena normaalista elämäkulusta, ja vapautunut seksuaalinen ilmapiiri tuo osaltaan esiin ajan poikkeuksellista karnevaalin henkeä. Entiset säännöt ja hierarkiat eivät päde, ja pojat tiedostavat uuden maailmanjärjestyksen. He pitävät omalta osaltaan yllä poikkeustilaa karnevalisoimalla ja alentamalla edellisen sukupolven, ”nöyryytettyjen sukupolven” arvokkaina pitämiä asioita. Myös teoksen toinen poikaporukka, Kulman Paletti, osoittaa karnevalistista suhdetta maailmaan liioittelevilla tarinoillaan.

Karnevaaliin liittyvä groteski ruumis on yksi olennainen käsite kytkemässä yhteen tutkimukseni kaksi teoriapohjaa. Groteski pakenee määritelmiä ja pysyvyyttä, samoin maskuliinisuus on koko ajan liikkeessä ja uudelleenmäärittelyn alaisena. Groteski liioittelu voi myös tehdä näkyväksi ja siten asettaa kyseenalaiseksi kulttuurisia kategorioita ja normeja. Ruumiin rajojen koettelu on palautettavissa molempiin teorioihin, miestutkimuksen näkökulmasta pojat koettelevat maskuliinisuudessa sallitun ja hyväksytyin rajoja ja omia rajojaan, karnevalismi taas liittyy ruumiin enemmänkin aikakauteen uuden ja vanhan taitekohtana, jotain on samaan aikaan sekä syntymässä että kuolemassa. Groteski ruumis on Bahtinin teoretisointien mukaan aina uutta synnyttävä ja vanhaa tuhoava.

Hämäläinen hyödyntääkin myös groteskia naisruumista kuvatessaan kuoleman ja uuden elämän jatkuvaa samanaikaista läsnäoloa teoksen aikakaudessa. Groteskit naisen ja kuoleman yhdistävät kuvat ovat teoksessa yleisiä, ja nainen yhdistetään luontoon ja sen kuoleman voittamaan kykenevään hedelmällisyyteen. *Raakileissa* on myös muunlaista saastan ja puhtaan, elämän ja kuoleman kamppailua kuvaavaa luontosymboliikkaa. Se tukee Hämäläiselle ominta, elinvoimaisuutta ja elämän väistämätöntä jatkuvuutta korostavaa groteskia vaikutelmaa.

Juuri groteskin uutta luova merkitys auttaa mielestäni laajentamaan tulkintaani *Raakileista* poikien hegemonisen maskuliinisuuden ja homososiaalisuuden paineissa

vanhaa toistavaa kaavaa laajemmalle. Groteskilla ja karnevalistisella tyylillä on voitu teoksessa kuvata myös poikien hegemoniaan iskemiä säröjä. Raakuus saa merkityksensä paitsi luutuneista tavoista representoida miestä, myös groteskin kautta ilmenevästä uskosta elämän jatkuvuuteen ja uudistumiseen.

LÄHTEET:

Tutkimuskohde:

HÄMÄLÄINEN, HELVI 2007: *Raakileet*. Helsinki: WSOY.

Painetut lähteet:

AHLBÄCK, ANDERS 2006: ”Mitä miehen on kestettävä. Kokemuksia suomalaisesta sotilaskoulutuksesta 1920- ja 1930-luvuilta sukupuolihistorian valossa.” – *Ihminen sodassa. Suomalaisien kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*. Toim. Tiina Kinnunen & Ville Kivimäki. Helsinki: Minerva.

ALFTAN, MAIJA 1998: Editoija Mirjam Polkusen haastattelu. Helsingin Sanomat 2.12.1998.

ANTTONEN, VEIKKO 1999: ”Elämän käänköpuolen etnografiaa. Kuolema eri uskonnoissa ja kulttuuriperinteissä.” – *Kun aika loppuu. Kuolema historiassa*. Toim. Eero Kuparinen. Turun yliopiston historian laitos, julkaisu 52. Turku: Turun yliopisto, yleinen historia.

APO, SATU 1989: ”Nainen ja kuolema. Karjalaiset itkuvirret.” – ”Sain roolin johon en mahdu.” *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Toim. Maria-Liisa Nevala. Helsinki: Otava.

BAHTIN, MIHAIL 1991/1963: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen & Tapani Laine. Helsinki: Kustannus Oy Orient Express.

BAHTIN, MIHAIL 2002/1965: *François Rabelais - Keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine & Paula Nieminen. 3. painos. Helsinki: Like.

BEAUVOIR, SIMONE de 1981/1949: *Toinen sukupuoli*. Lyhentäen suomentanut Annikki Suni. 2. painos. Helsinki: Kirjayhtymä.

EDWARDS, TIM 2005: "Queering the Pitch? Gay Masculinities." – *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Ed. Michael S. Kimmel & Jeff Hearn & R.W. Connell. London: Sage Publications.

GRÖNFORS, MARTTI 1994: "Miehin kulttuuri ja väkivalta." – *Miestä rakennetaan, maskuliinisuuksia puretaan*. Toim. Jorma Sipilä & Arto Tiihonen. Tampere: Vastapaino.

HAPULI, RITVA 1995: *Nykyajan sininen kukka. Olavi Paavolainen ja nykyaika*. SKS:n toimituksia 628. Helsinki: SKS.

HAPULI, RITVA 1996: "Moraalin raunioilla: Naisen ja naiskuvan muutos *Sittengeschichte der Nachkriegszeit* -teoksen valossa." – *Monta tietä menneisyyteen*. Toim. Leena Rossi & Hanne Koivisto. 2.painos. Turun yliopiston historian laitos, julkaisuja n:o 33. Turku: Turun yliopisto.

HERKMAN, JUHA & JOKINEN, ARTO & LEHTIMÄKI, MARKKU 1995: "Vanhan Aatamin uudet vaatteet?" – *Aatamin puvussa. Liaanilla Hemingwaysta Königiin*. Toim. Mikko Lehtonen. Tampereen yliopisto, Yleinen kirjallisuustiede. Julkaisuja 28. Tampere: Tampereen yliopisto.

HOLTER, ØYSTEIN GULLVÅR 2009: "Power and Structure in Studies of Men and Masculinities." – *Norma: Nordisk tidskrift for maskulinitetsstudier*. Volum 4. 2/2009.

HYTTINEN, ELSI & KURIKKA, KAISA & PARENTE-CAPKOVÁ, VIOLA & PELTONEN, MILLA & PYNTTÄRI, VELI-MATTI & ROJOLA, LEA 2005: "Bahtinista on moneksi." Raportti. – *Avain. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti*. 3-4/2005.

HÄMÄLÄINEN, HELVI & HAAVIKKO, RITVA 1994: *Ketunkivellä. Helvi Hämäläisen elämä 1907–1954*. Helsinki: WSOY.

HÖKKÄ, TUULA 1998: "Sodan groteski – sodan kritiikki. Irja Sallan matka- ja sotapäiväkirja 1943-1944." – *40-luku. Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista*. Helsinki: SKS.

IRIGARAY, LUCE 1985/1977: *This Sex Which Is Not One*. Transl. Catherine Porter. Ithaca, New York: Cornell University Press.

JOKINEN, ARTO 1999: ”Suomalainen miestutkimus ja -liike: muutoksen mahdollisuus?” – *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Toim. Arto Jokinen. Tampere: Tampere University Press.

JOKINEN, ARTO 2000: *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: Tampere University Press.

JOKINEN, ARTO 2003a: ”Miten miestä merkitään? Johdanto maskuliinisuuden teoriaan ja kulttuuriseen tekstintutkimukseen.” – *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttureissa*. Toim. Arto Jokinen. Tampere: Tampere University Press.

JOKINEN, ARTO 2003b: ”Sisäsiistiä seksismiä. *Slitz* ja miehen kriisi.” – *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttureissa*. Toim. Arto Jokinen. Tampere: Tampere University Press.

JOKINEN, ARTO 2006: ”Myytti sodan palveluksessa. Suomalainen mies, soturius ja talvisota.” – *Ihminen sodassa. Suomalaisien kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*. Toim. Tiina Kinnunen & Ville Kivimäki. Helsinki: Minerva.

JUUTILA, ULLA-MAIJA 1989a: ”En minä syntiä karta – Iris Uurto”. – ”*Sain roolin johon en mahdu*.” *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Toim. Maria-Liisa Nevala. Helsinki: Otava.

JUUTILA, ULLA-MAIJA 1989b: ”Vitalismia ja naisellista luomisvoimaa – Helvi Hämäläinen.” – ”*Sain roolin johon en mahdu*.” *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Toim. Maria-Liisa Nevala. Helsinki: Otava.

JÄNTTI, JALMARI 2007: Kirjailija Helvi Hämäläiselle osoitettu kirje. – *Raakileet*. Helsinki: WSOY.

KAIMIO, JORMA 1997: ”Jälkisanat.” – Helvi Hämäläinen: *Uusi Aadam*. Helsinki: WSOY.

KANTOKORPI, MERVI 2007: ”Hurmeessa kasvatetut nuorukaiset.” *Helsingin Sanomat* 16.6.2007.

KAYSER, WOLFGANG 1966/1957: *The Grotesque in Art and Literature*. Transl. Ulrich Weisstein. New York: Indiana University Press.

KIRVES, JENNI 2008: ”’Sota ei ollut elämisen eikä muistamisen arvoista aikaa’ – kirjailijat ja traumaattinen sota.” – *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Toim. Sari Näre & Jenni Kirves. Helsinki: Johnny Kniga.

KLAPURI, TINNTI 2008: ”Bahtin, konteksti, kirjallisuudentutkimus: katsaus nykybahtinologiaan.” – *Avain. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti*. 3/2008.

KOIVUNEN, ANU 1995: *Isänmaan moninaiset äidinkasvot. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.

KOSKELA, LASSE 1999: ”Nykyajan lumous särkyä.” – *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Toim. Lea Rojola. Helsinki: SKS.

KUPARINEN, EERO 1999: ”’...kun urhona kaadut’ – sota ja kuolema” – *Kun aika loppuu. Kuolema historiassa*. Toim. Eero Kuparinen. Turun yliopiston historian laitos, julkaisuja 52. Turku: Turun yliopisto, yleinen historia.

KURIKKA, KAISA 1993: ”Harhama ja hameet. Maskuliinisuuden kriisi ja naisen määrittelemisen Irmari Rantamalan teoksessa *Harhama*.” – *Nykyajan kynnyksellä. Kirjoituksia suomalaisen kirjallisuuden modernisaatiosta*. Toim. Minna Toikka. Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, n:o 29. Turku: Turun yliopisto.

KÄHKÖNEN, MARJUT 2004: *Ei kenenkään veli. Naiskirjailijuuden metaforat Helvi Hämäläisen lyriikassa*. SKS:n toimituksia 970. Helsinki: SKS.

LAHTINEN, TONI 2008: ”Sylissä höyryää elävä maa. Maa naisena Timo K. Mukan teoksessa *Maa on syntinen laulu*.” – *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki. Tietolipas 222. Helsinki: SKS.

LAITINEN, KAI 1991: *Suomen kirjallisuuden historia*. 3. uusittu painos. Helsinki: Otava.

LAPPALAINEN, PÄIVI 1996: ”Seksuaalisuus.” – *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.

LEHTONEN MIKKO 1995: *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Tampere: Vastapaino.

LEHTONEN, MIKKO 1999: ”Maskuliinisuus, kansallisuus, identiteetti”. – *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Toim. Arto Jokinen. Tampere: Tampere University Press.

LILJESTRÖM, MARIANNE 1996: ”Sukupuolijärjestelmä”. – *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.

LYYTIKÄINEN, PIRJO 2000: ”Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa.” – *Subliimi, groteski, ironia*. Toim. Outi Alanko & Kuisma Korhonen. KTSV 52. Helsinki: SKS.

MERI, VEIJO 1967: *Kaksitoista artikkelia*. Helsinki: Otava.

MORRIS, PAM 1997/1993: *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen*. Toimittaan suom. Päivi Lappalainen. Tietolipas 142. Helsinki: SKS.

MUSTOLA, KATI 2007: ”Seksuaalisuuden ja sukupuolen rajanvartijoita ja rajan ylittäjiä.” – *Sateenkaari-Suomi. Seksuuoli- ja sukupuolivähemmistöjen historiaa*. Toim. Kati Mustola & Johanna Pakkanen. Helsinki: Like.

MÄKELÄ, LEENA 2000: ”Groteskin ja subliimin vuoropuhelu Timo K. Mukan *Kyyhkyssä ja unikossa*.” – *Subliimi, groteski, ironia*. Toim. Outi Alanko & Kuisma Korhonen. KTVS 52. Helsinki: SKS.

NIEMI, JUHANI 1988: *Viime sotien kirjat*. Helsinki: SKS.

NÄRE, SARI 2008: ”’Päin ryssää!’ – lapset ja nuoret sukupolviväkivallan uhreina.” – *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Toim. Sari Näre & Jenni Kirves. Helsinki: Johnny Kniga.

OKSANEN, ATTE 2003: *Murheen laakso. Mies ja kuolema raskaassa suomenkielisessä rockissa*. TANE-julkaisuja 3. Helsinki: Tasa-arvoasiain neuvottelukunta, Sosiaali- ja terveysministeriö.

OKSANEN, ATTE 2006: ”Maskuliinisen seksuaalisuuden itsetuhomaiset.” – *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*. Toim. Taina Kinnunen & Anne Puuronen. Helsinki: Gaudeamus.

PLUMMER, KEN 2005: ”Male Sexualities.” – *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Ed. Michael S. Kimmel & Jeff Hearn & R.W. Connell. London: Sage Publications.

REPO, VILLE 1987: *Kättentaputukset raastuvanoikeudessa. Muistikuvia*. Helsinki: Weilin+Göös.

RUSSO, MARY 1995: *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*. New York/London: Routledge.

SALONEN, PASI 2003: ”Naama ponnarille. Huumori ja maskuliinisuus Radiomafian Pietarinkadun Oilers Go Go lätkäshowssa.” – *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Toim. Arto Jokinen. Tampere: Tampere University Press.

SILTALA, PIRKKO 1992: *Haen sanojani kaukaa. Naiskirjailijan luovuus*. Helsinki: Yliopistopaino.

SIPILÄ, JORMA 1994: ”Miestutkimus – säröjä hegemonisessa maskuliinisuudessa” – *Miestä rakennetaan, maskuliinisuuksia puretaan*. Toim. Jorma Sipilä & Arto Tiihonen. Tampere: Vastapaino.

SÄÄVÄLÄ, HANNU 1999: ”Mieheyden psykologiaa.” – *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Toim. Arto Jokinen. Tampere: Tampere University Press.

THOMSON, PHILIP 1979/1972: *The Grotesque. The Critical Idiom 24*. London: Methuen & Co Ltd.

WAENERBERG, ANNIKA 1999: Kuoleman muotokuva kuvataiteessa. ” – *Kun aika loppuu. Kuolema historiassa*. Toim. Eero Kuparinen. Turun yliopiston historian laitos, julkaisuja 52. Turku: Turun yliopisto, yleinen historia.

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

WILLMAN, JUSSI 2007: ”Makkaroiden evankeliumi. Renessanssin karnevaalista ja karnvalistisesta satiirista.” – *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino.

Painamattomat lähteet:

AHLBÄCK, ANDERS 2006: *Den beväpnade manligheten. Kön och nationalism i det mellankrigstida Finlands värnpliktsårme, 1919–1939*. Lisensiaatintyö. Åbo Akademi, genushistoria och manforskning.

NIEMELÄ, SILJA 2005: *Tilan ja ruumiillisuuden rajat Helvi Hämäläisen romaaneissa Säädüllinen murhenäytelmä ja Kadotettu puutarha*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, kotimainen kirjallisuus.

ROININEN, NIINA 2000: *Maskuliinisia yliastumisia. Groteski, maskuliinisuus ja yhteisöllisyys etelä- ja vienankarjalaisissa Kullervo-, Kalevanpojan kosto- ja Sisaren turmelus -runojen mieskuvissa*. Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto, folkloristiikka.

WSOY:n internetisivut: Helvi Hämäläinen. <http://wsoy.fi/yk/authors/show/45>. Luettu 24.11.2010.