

Transgressio Alpo Ruuthin romaanissa
Kämppä

Essi Voldi
Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
Suomen kirjallisuus
Pro gradu -tutkielma
Maaliskuu 2016

Tampereen yliopisto
Suomen kirjallisuus
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

ESSI VOLDI; Transgressio Alpo Ruuthin romaanissa *Kämpä*
Pro gradu -tutkielma, 84 sivua
Maaliskuu 2016

Tutkielmassa tarkastellaan Alpo Ruuthin romaania *Kämpä* (1969) transgression näkökulmasta. Keskeisenä tutkimuskysymyksenä työssä on, miten transgressio teoksessa rakentuu ja millaisia muotoja ja ulottuvuuksia se teoksen kerronnassa saa. Rajojen ylittämisen tematiikkaa tarkastellaan romaanin representoimaa normatiivista yhteiskuntakuvaa vasten. Tutkimuksessa eritellään teoksen auktoriteettikuvauksia sekä verrataan toisiinsa niin auktoriteettien kuin teoksen päähenkilöiden, poikajoukon keskinäisiä valtasuhteita. Transgression ilmenemismuotoja pohditaan karnevaalin ja groteskin teorioiden kautta. Transgressio yhdistyy tutkimuksessa miestutkimukseen vallan käsitteen kautta. Kriittisen miestutkimuksen keinoin tuodaan esiin teoksen mieskuvaa sekä pohditaan miesten välisiä suhteita.

Keskeisenä teoreettisena lähtökohtana tutkimuksessa ovat teoriat transgressiosta. Chris Jenksin transgression teoriassa transgressio nähdään kulttuuria uutta luovana voimana. Transgressio yhdistyy tutkimuksessa myös Mihail Bahtinin karnevaalin teoriaan, jossa karnevaali nähdään vanhan maailmankuvan kyseenalaistavana, uutta luovana tilana. Suomalaiset kriittisen miestutkimuksen, niin Mikko Lehtosen kuin Arto Jokisen teoriat tosimmäisyydestä ja hegemonisesta maskuliinisuudesta luovat pohjan maskuliinisuuden tarkastelulle. Teoksessa maskuliinisuuteen liittyy myös ajatus vallasta. Teoksen representoimia yhteiskunnan valtarakenteita ja auktoriteettikuvauksia pohdittaessa työssä nousevat esiin Michel Foucault'n teoriat vallasta.

Kämpässä transgressio näytetään teoksen esittämää kuri- ja normimaailmaa vasten, jolloin transgressio samastuu rikkomukseen. Transgressio ilmenee teoksessa tekoina ja pakenemisena. Teoilla kapinoidaan yhteiskunnan auktoriteetteja ja heidän edustamiaan sääntöjä ja normeja vastaan. Pakenemisella tarkoitetaan auktoriteeteilta piiloutumista ja erottautumista. Transgressiiviset teot näyttäytyvät auktoriteeteille ylilyönteihin ajautuvana karnevaalina. Myös teoksen kieli, kuvaukset ja rakenne tukevat ajatusta karnevaalista. Teoksessa transgressio yhdistyy myös puberteettiin ja maskuliinisuuden rakentamiseen. *Kämpä*-teos heijastelee kirjoitusajankohtansa murrosaikaa ja transgressio näyttääytyy teoksessa vallitsevaa mieskuvaa, tosimmäisistä ideaalia ja hegemonista maskuliinisuutta vastaan kapinoimisena. Teoksessa päähenkilöt muodostavat kämppään homososiaalisen yhteisön, joka sallii transgression toteuttamisen. *Kämpä* toimii päähenkilöiden elämässä samastumisen keskuksena.

Avainsanat: transgressio, yhteiskunta, valta, kuri, karnevaali, groteski, tosimmäis, hegemoninen maskuliinisuus, homososialisuus

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
1.1. Aluksi	1
1.2. Tutkimuksen teoreettiset lähtökohdat	3
1.2.2. Valta ja kuri	6
1.2.3. Karnevaali ja groteski	7
1.2.4. Miestutkimus	10
2. Vallan asetelmat teoksessa	13
2.1. Auktoriteettikuvaukset	13
2.2. Lain kourissa	19
2.3. Koulun kurissa	22
2.4. Kodin lämpö	27
2.5. Peran kapina	29
3. Normatiivisen yhteiskunnan karnevalistinen vastakuva	33
3.1. Transgression muodot	33
3.2. ”Prenkkua” ja ”hiluja” – karnevalistista juhlintaa	38
3.2. Groteski kuva ja kieli	43
3.4. Traaginen groteski – kurjuuden maksimointi	47
3.5. <i>Kämpän</i> laji ja rakenne	51
4. Maskuliinien mailla	56
4.1. <i>Kämpän</i> tosimiehet	56
4.2. Hegemonisen maskuliinisuuden seuraajat	61
4.3. Valta suhteessa naisiin	67
4.4. <i>Kämpä</i> yhteisönä	70
5. Lopuksi	77
Lähteet	81

1. Johdanto

1.1. Aluksi

Alpo Ruuthin (1943–2002) romaania *Kämpä* (=K 1969) pidetään yleisesti Ruuthin läpimurtoteoksena. Se on eräänlainen kasvukertomus poikajoukosta Helsingin Sörkässä¹ 1950-luvun lopulla, modernin uuden aikakauden murroksessa. Teos kuvaa ja erittelee poikajoukon jäsenten ongelmallista suhdetta yhteiskuntaan ja esivaltaan, koululaitokseen ja kotiin, joiden piirissä he kasvavat. Vanhan autokorjaamon tiloihin pojat pakenevat yhteiskunnan holhousta, ja siellä kasvavasta joukkohengestä tulee yhteiskunnallisuuden korvaaja, seksuaalisuudesta ja alkoholista nuoruuden kapinointia auktoriteetteja vastaan. Teos seuraa poikajoukon elämää vuoden ajan.² Se keskittyy kuvaamaan poikien nuoruutta tyttöineen, kujeineen ja rikkeineen, mutta teos vilauttaa myös palan tulevaisuudesta: tarinan edetessä poikajoukon jäsenet kasvavat ja vanhenevat sekä erkaantuvat toisistaan. Osalle pojista kasvuprosessista tulee helpompi, kapinamieli laantuu, ja he löytävät paikkansa yhteiskunnassa. Osalla protesti yhteiskuntaa vastaan jatkuu sopeuttamisprosesseista huolimatta ja esimerkiksi teoksen avainhenkilöllä Peralla elämässä alkaa yhteiskunnasta vieraantumisen prosessi.

Työssäni tutkin *Kämpän* päähenkilöiden, poikajoukon, toimintaa transgressiona. Kysyn, miten transgressio teoksessa rakentuu sekä millaisia muotoja ja ulottuvuuksia se teoksen kerronnassa saa. Transgressio perustuu rajojen rikkomiseen. Yleisellä tasolla sillä voidaan viitata kaikenlaiseen rajojen ylittämiseen tai normien rikkomiseen. (Lyytikäinen 2004, 17–18.) Transgression logiikka tai transgressiivinen käyttäytyminen saa muotonsa siten, että jokainen sääntö, rajoitus ja raja sisältävät ”käskyn” rikkomukseen. Rajat, joihin transgressiolla reagoidaan, voivat olla fyysisiä, rodullisia, esteettisiä, seksuaalisia, kansallisia, laillisia tai moraalisia (Jenks 2003, 7–8). Katson, että *Kämpän* tapahtumissa transgressio kuvataan normatiivista yhteiskuntakuvaa vasten. Romaanin pojat yritetään saada sopeutumaan 1950-luvun lopun yhteiskuntaan ja vallalla olevaan järjestykseen. Pojat eivät kuitenkaan ole valmiita

¹ Sörnäinen-niminen kaupunginosa Helsingissä. Käytän tutkimuksessani nimitystä Sörkkä, sillä se ilmenee myös teoksessa (K 275). Ruuth käyttää haastatteluissaan (ks. Ruuth 1979, Kauhanen 2001) sekä nimitystä Sörkkä että Sörkka.

² Teos kuvaa ajanjaksoa syksystä 1957 kevääseen 1958 (ks. Toivonen 1979, 202).

sopeutumaan näihin valta-asetelmiin, jolloin syntyy kapinointia ja teoksen tapahtumat saavat transgressiivista voimaa.

Ruuthin teoksessa on yhteiskuntakriittinen viestinsä. Saattamalla pojat transgression polulle Ruuth kertoo siitä muutoksesta, mikä sen ajan yhteiskunnassa oli käynnissä. Pertti Karkama (1994, 98) lukee Alpo Ruuthin yhdeksi suomalaisen kirjallisuuden yhteiskuntarealistista. Karkaman (emt., 104) mukaan yhteiskuntakriittisesti suuntautuneet romaanit kertovat useimmiten elämäkerran sellaisesta yksilöstä, joka on irtoamassa entisiltä juuriltaan ja joutuu etsimään paikkansa uudessa maailmassa. Minuuden etsintä on keskeinen teema myös *Kämpässä*. Se tulee esiin poikien harhailuna Helsingin Sörkässä, eksistentiaalisena päämäärättömyytenä sodan taustoittaman menneisyyden ja tuntemattoman tulevaisuuden ilmapiirissä. Se saa muotonsa vallan rajojen ja mahdin koettelemisena ja se purkautuu transgressiivisena toimintana. Heti *Kämpän* alun tapahtumakulussa pojilla on tarve etsiä itselleen paikka, kämppä, jotta he olisivat poissa normatiivisen yhteiskunnan jaloista. He uskovat, että siellä heillä on mahdollisuus toteuttaa omaa ”järjestystään”.

Romaanista on poimittavissa myös Ruuthin omaa menneisyyttä. Ruuth oli itse kotoisin Sörkän laitamilta Helsingistä ja hän kuului slangia puhuviin poikaporukoihin. Hänen isänsä, kuten romaanihenkilö Peran isä, oli ammatiltaan suutari. Ruuth ei koskaan pitänyt koulusta ja ennen pitkää hänet erotettiin sieltä, kuten on käydyä romaanihenkilö Peralle. Ruuth on myös todennut, että hänen kirjailijan uralleen lähtemiseensä ovat vaikuttaneet muun muassa 1950-luvun kouluelämän ankeus ja 1960-luvun työelämä ja työttömyyskaudet. (Ruuth 1979, 336.) Karkaman (1994, 98) mukaan yhteiskunnallisen realismin edustajien yhdeksi tehtäväksi muodostui luokkaristiriitojen ja työn problematiikan kuvaaminen. *Kämpässä* työläisyydestä tulee tärkeä attribuutti. Se määrittää yksilön sosiaalista asemaa yhteisössä. Myös muulle Ruuthin tuotannolle on tyypillistä, että ne ottavat kantaa politiikkaan ja yhteiskunnan tilaan.³

Aiempaa tutkimusta Alpo Ruuthin teoksesta en ole löytänyt. Tämä on tärkeä peruste työlleni. Myös muu Ruuthin tuotanto on lähes tutkimatonta. Jukka Sahlberg on väitöskirjassaan *Hyvin toimeentulevat irralliset. Opettajan representaatioita suomalaisissa romaaneissa* (2009)

³ Esimerkiksi teoksista *Naimisiin* 1968, *Kotimaa* 1974 ja *Kallion kundi ei kuole* 2001 on löydettävissä temaattisia yhtäläisyyksiä *Kämpä*-teoksen kanssa työläisyyden ja yhteiskunnan tilan kuvaamisen näkökulmasta. Myös teosten mieskuvissa on yhtäläisyyksiä.

käyttänyt Ruuthin teosta laajan aineistonsa osana. Muissa yhteyksissä teos on herättänyt mielenkiintoa teoksessa ilmenevän kielen, slangin, myötä (ks. Kauhanen 2001) ja sitä on tarkasteltu osana pääkaupunkiin sijoittuvaa kirjallisuutta (ks. Palmgren 1989, Ihonen 2001). 1960-luvulla, kirjasotien aikaan, osana sen aikaista koululukemistoa, teos aiheutti myös julkista keskustelua avoimen ja provokatiivisen luonteensa vuoksi (Kirstinä 2000, 195). Vielä vuonna 1976 Turun Sanomissa oli artikkeli, jossa arvioitiin *Kämppä*-romaanin soveltuvuutta koululukemistoksi. Kieli todettiin silloin sopimattomaksi slangiksi ja seksuaalisuus nähtiin pelkkänä pornona. (Ks. Rajavuori 1979, 136.) Transgression käsite ei ole tullut esiin teostarkasteluiden yhteydessä.⁴

1.2. Tutkimuksen teoreettiset lähtökohdat

1.2.1 Transgressio

Yhteiskuntatieteissä transgression käsite viittaa yleisellä tasolla säännön rikkomiseen tai sen ylittämiseen. Tutkimuksessani nojaan transgression määrittelyssä Michel Foucault'n artikkelissaan ”A Preface to Transgression” (1977) ja Chris Jenksin teoksessaan *Transgression* (2003) esiin tuomiin, toisiaan sivuaviin näkemyksiin. Käytän analyysissäni tukena myös Pirjo Lyytikäisen tutkimusta *Vimman villityt pojat. Aleksis Kiven Seitsemän veljeksien laji* (2004).

Suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen kentällä transgressio on vähän tutkittu alue. Lyytikäinen (2004) on tehnyt uraa uurtavan tutkimuksen Kiven *Seitsemästä veljeksestä* transgression näkökulmasta. Hän on keskittynyt tarkastelemaan veljesten toimintaa transgressiivisena, mutta tekee linjanvetoja myös teoksen transgressioromaanisuuden suhteen. Lyytikäinen luo tutkimuksellaan pohjan niin sanotulle *Seitsemän veljeksien* lajille. Tälle lajille hän määrittelee ominaiseksi rajojen rikkomisen niin temaattisesta kuin lajirajojen ylittämisenkin näkökulmasta. Tutkimuksensa hän nimeää historiallisesti orientoituneeksi lajitutkimukseksi, jossa tarkastellaan lajin ja periodin vuorovaikutusta sekä transgression tematiikkaa. (Emt., 10.)

⁴ Rajavuori (1979) on kritiikissään pohtinut teosta nuorisokulttuurin näkökulmasta ja tuonut esiin vastakulttuurin käsitteen.

Transgressiota määritellään Lyytikäinen (2004) lähtee liikkeelle Georg Bataille'n näkemyksistä. Lyytikäisen mukaan Bataille'n määritelmässä transgressio yhdistyy pyhän ja pahan heterogeenisellä kentällä ja se saa piirteitä myös kristillisestä ajattelusta. Tutkimuksessa *Seitsemästä veljeksestä* kumpuileva transgressio samastuukin syntiin. Bataille'n näkemykset tulevat esiin Lyytikäisen tarkastellessa veljesten toimintaa kapinana kristillistä arvomaailmaa vastaan. Lyytikäisen mukaan Bataille'n filosofinen lähtökohta ei kuitenkaan riitä transgression tutkimisessa, kun tutkitaan yksilön ja yhteisön välisiä suhteita. Lyytikäisen tutkimuksessa veljesten transgressio yhdistyy myös karnevaaliin ja täten jalansijan saavat Mihail Bahtinin ajatukset. (Ks. emt., 18–26.) Myös omassa työssäni luon yhteyksiä Bahtinin karnevaalikulttuurin ja *Kämpässä* ilmenevän transgression välille.

Chris Jenks (2003) tutkii transgressiota kulttuuria uudelleen tuottavana voimana. Transgressio viittaa hänen mukaansa käskyjen, lakien ja käytäntöjen ylittämiseen. Jenksin mukaan transgressio on samanaikaisesti paitsi kieltämisen myös myöntämisen reflektiivinen näytäntö. Siinä missä transgressio ikään kuin kieltää, rikkoo ja ylittää käskyn, lain tai käytännön, se samanaikaisesti myös ilmoittaa kiellon olemassaolon ja tekee sen näkyväksi. (Emt., 2.) Huomionarvoista Jenksin määritelmässä on, ettei transgressiivisellä käytöksellä ole tarkoitus kumota rajoituksia ja rajoja, vaan transgression tarkoituksena on pikemminkin ylittää ja täydentää niitä. Transgressio on täten säännön osa, ja näin nähtynä siitä tulee dynaaminen kulttuuria uudelleen tuottava voima. Säännön rikkomalla transgressio estää kulttuurin jähmettymistä, mutta samanaikaisesti se säännön todentamalla vahvistaa sitä. Transgressio ei Jenksin mukaan tarkoita epäjärjestystä; se avaa mahdollisuuden kaaokseen muistuttaen samalla säännön olemassaolon tärkeydestä. (Emt., 7.)

Myös Jenks tuo Bataille'n esiin merkittävänä teoreettikkona transgression teoriaa muotoillessaan.⁵ Hän löytää yhtäläisyyksiä myös Bataille'n ja Foucault'n määritelmien välillä. Vaikka Jenks nojaa perusmääritelmässään edellä mainittuihin teoreetikoihin ja heidän ajatuskulkuihinsa, korostaa hän kuitenkin transgression transformatiivisuutta. Foucault'lle ja Bataille'lle transgressio ei tarkoita vastustusta tai sekaisin panemista eikä siinä ole kyse muuntamisesta. (Jenks 2003, 88.) Foucault (1977, 35) esimerkiksi painottaa transgressiossa Jenksiä enemmän sitä, ettei transgressio tavoittele väkivaltaa eikä rajojen hävittämistä. Se ei

⁵ Jenks (2003, 88) toteaa Bataille'sta kirjoittaneen Benjamin Noysin sanoin, että Bataille on niin sanottu transgression profeetta.

hänen mukaansa sisällä mitään negatiivista, vaan toimiessaan se vain vahvistaa rajoituksen olemassaolon. Jenksille (2003, 175) transgressio voi myös tarkoittaa rikkomusta ja se voi todentua rikoksen muodossa, vaikkakin Jenks määrittelee rikoksen eri asiaksi kuin transgression. Jenks tuo esiin myös Mihail Bahtinin ajatukset ja yhdistää transgressioon karnevaalin ja asioiden nurinkääntämisen, mikä poikkeaa Foucault'n ajatuskulusta. Foucault'n (1977, 35) mukaan transgressio ei vastusta mitään, eikä se saavuta tarkoitustaan ivaamisen kautta.

Foucault'n lähtökohta transgression määrittelyyn on seksuaalisuus, Jenks tutkii transgressiota kulttuurin eri ilmiöiden kautta. Vaikka tarkastelukulmassa on eroa, on määritelmä perustaltaan sama. Myös Foucault'n (1977, 34) mukaan rajoitus ja transgressio ovat riippuvaisia toisistaan. Rajoitusta ei voisi olla olemassa, jos se olisi täysin ylittämätön. Tällöin myös transgressiosta tulisi täysin merkityksetön. Näin kävisi myös, jos transgressio ylittäisi vain kuvitteellisia rajoja. Transgressio on samanaikaisesti oma rajansa, se on rajan merkkäaja, ja toimiessaan se on myös rajan osoittaja (emt., 30). Transgressio tavallaan edellyttää ja asettaa itsensä kohtaamaan ja myöntämään omat rajansa (emt., 34).

Jenks (2003) toteaa, että transgressio on aina tilannesidonnaista ja vaihtelevaa, minkä vuoksi sitä tarkasteltaessa saattaa joutua luomaan niin sanottuja hyvä-paha -dikotomioita. Jenks ei kiellä näitä asetelmia, mutta korostaa, ettei transgressiota pitäisi mitata niillä. (Emt. 2-3; 175.) Omassa tutkimuksessani, tarkastellessani poikajoukon suhdetta yhteiskunnan auktoriteetteihin, luon analyysini pohjaksi vastakkainasetteluja, sillä katson, että ajatus transgressiosta liittyy kysymykseen vallasta ja vapaudesta – transgressio problematisoi vallan ja vapauden suhdetta. Dikotomioiden kautta tutkin, miten valtarakenteita kerronnassa representoidaan. Koska transgressio näyttäytyy tai tulee esiin säännön olemassaolon myötä, on tutkimuksessani lähtökohtana teoksesta representoituva kuri- ja normiyhteiskunta, jota vasten transgressio näyttäytyy. Tarkastelen päähenkilöiden kohdalla sitä, millaisen roolin he saavat ja miten he sijoittuvat yhteiskunnan valtarakenteissa. Foucault'n ajatuskulusta poikkeen siten, että Jenksin tapaan näen, että transgressio voi myös tapahtua rikoksen ja väkivallan muodossa. Tapahduttuaan se tosin voi tarkoittaa loppua rajojen ylittämiseksi, sillä rikoksesta määrätään yleensä rangaistus. Kiinnijäämisen myötä transgressioon liittyvä nautinto eli salaisen synnin tekemä houkutus latistuu (vrt. Lyytikäinen 2004, 19). Tuomio on parannuskeino ja epäonnistuneen kapinan lopputulema. Tutkimuksessani transgressio

samastuu rikkomukseen, ja transgressiolla yritetään hakea uutta yhteiskunnassa olemisen mallia tai ainakin sen kautta yritetään irtautua vanhasta järjestyksestä.

1.2.2. Valta ja kuri

Luvussa 2 luon lähtökohdan transgression tarkastelemiselle sekä pohdin transgression ja vallan suhdetta. Tarkastelen teoksen yhteiskuntakuvaa ja sitä millaiset vallan asetelmat luovat lähtökohdan poikien transgressiolle. Tuon esiin Michel Foucault'n teorianmuodostusta vallan ja vapauden suhteesta. Foucault on teoksessaan *Tarkkailla ja rangaista* (2005/1975) pohtinut paitsi vankilalaitoksen historiaa myös kurinpitoa sosiaalisen kontrollin ilmentymänä sekä ihmisruumista vallan toteuttamisen välineenä. Hän sitoo ihmisruumiin poliittiseen kenttään kuuluvaksi, sillä vallan avulla vallan haltijat ovat voineet kohdistaa siihen omia tavoitteitaan ja merkitä sen. Foucault'n mukaan tällainen ihmisruumiin poliittinen haltuunotto voidaan yhdistää taloudellisiin näkökantoihin ja silloin ruumis nähdään tuotantovoimana ja alistettuna välikappaleena. (Emt., 39.) Foucault kuitenkin korostaa, ettei rangaistusmekanismien tutkimus saisi kohdistua vain niiden sanktioluontoisuuteen ja ettei rankaisutoimia saisi nähdä vain negatiivisina järjestelminä. Ne olisi ennemminkin asetettava myönteisten vaikutusten sarjaan. Foucault'n mukaan rangaistusjärjestelmät nähdään usein vain tapana ehkäistä rikoksia sen sijaan, että niitä tutkittaisiin yhteiskunnallisina ilmiöinä. (Emt., 36–38.)

Tutkimuksessani tuon vallan asetelmien kautta esiin, miten valtaa teoksessa representoidaan. Teen huomioita siitä, millaisena yhteiskunta teoksessa kuvataan. Asetan vastakkain valtaa käyttävät ja vallalle alistetut ja pohdin millaiset instanssit tai auktoriteetit teoksessa poikien elämää valvovat ja millaisin kurinpidon keinoin he vallan käyttäjän asemaansa merkkäavat. Foucault (2005/1975, 294) määrittelee kurin vallan fysiikaksi tai anatomiaksi. Se on vallan laji ja harjoittamistapa, ja siihen kuuluu joukko välineitä, keinoja, menetelmiä, soveltamistasoja ja kohteita. Kuria voivat käyttää ensinäkin siihen erikoistuneet laitokset, kuten rangaistuslaitokset ja toiseksi sellaiset laitokset, joille se on tärkein väline jonkin tietyn päämäärän saavuttamiseksi, kuten kasvatustilat. Kolmantena tahona voidaan nähdä jo olemassa olevat instanssit, joille kuri mahdollistaa niiden sisäisten valtamekanismien vahvistamisen ja uudelleenjärjestelyn, kuten perheysköt. *Kämpässä* yhteiskunnan vallan käyttäjät tai valtaa käyttävät instanssit representoivat Foucault'n esityksen kaltaisena kolmelle tasolle tai portaalille jakautuneena järjestelmänä. Työssäni tutkin, miten teoksessa

kuvatut yhteiskunnan eri instanssit käyttävät valtaa ja millaista heidän käyttämänsä valta on. Luvussa 2 pohdin paitsi sitä, miten vallankäyttäjät representoidaan suhteessa poikajoukkoon, myös sitä, millaiset ovat vallankäyttäjien keskinäiset suhteet valtahierarkiassa.

Foucault'n (2005/1975) mukaan kaikkien kurinpitojärjestelmien ytimessä toimii pieni rangaistusmekanismi. Sille tyypillistä on, että sille suodaan oma juridisesti etuoikeutettu asema omine lakeineen ja rangaistusmuotoineen. Suhteessa lain käyttämiin rangaistusmuotoihin kurinpitomuodot luovat niin sanotun alirangaistusjärjestelmän; ne täyttävät lakien tyhjäksi jättämän tilan sekä määrittävät ja hillitsevät sellaista käyttäytymiskokonaisuutta, joka on vähäisen merkityksensä johdosta jäänyt suurten rangaistusjärjestelmien ulkopuolelle. (Emt., 242.) Kurinpitovallan tarkoituksena on tähdätä koulintaan. Se on luonteenomainen tekniikka vallalle, jolle yksilöt ovat jatkuvasti sekä kohteita että vallan harjoittamisen välineitä. Yhteiskunnallinen kuri ei ole ruumiin fyysisistä kurittamista, vaan se on järjestelmällistä toimintaa, jonka tarkoituksena on tuottaa kuuliaisista ja hyödyllisistä ruumiita. Tähän toimintaan olennaisena osana liittyy ruumiinmuokkaus säännöllisen tarkkailun ja tutkinnan avulla. (Emt., 231–232.) Tällaisen toiminnan tähtäimessä on Foucault'n esittämä panoptinen menetelmä eli mekanismikuri, jonka tavoitteena on, että yksilö sopeuttaa itse itsensä yhteiskuntaan. Panoptisessa menetelmässä yksilö on eri instanssien avulla saatettu jatkuvan tarkkailun alaiseksi, jonka myötä toiminta lopulta johtaa käytäntöön, jossa pelkkä tietoisuus auktoriteetista tarkkailevana osapuolena saa yksilön toimimaan itsetarkkailuperiaatteella. Näin tarkkailevasta osapuolesta tulee fyysisesti tarpeeton. (Emt., 266–312.) Koska *Kämpän* kuri- ja normiyhteiskunta valvoo ja kontrolloi poikien toimintaa jatkuvasti, tuo tämä vallan ja tarkkailun läsnäolo esiin ajatuksen edellä esitetystä mekanismikurista.

1.2.3. Karnevaali ja groteski

Kun luvussa 2 luon pohjan transgression tarkastelulle, luvussa 3 tarkastelen sitä, miten transgressio toteutuu alun lähtökohtaan nähden. Transgressio voidaan yhdistää myös sopimattomuuteen ja asioiden pääläelleen kääntämiseen (Lyytikäinen 2004, 18; 21). Katsonkin, että asioiden nurinkääntäminen *Kämpässä* on yhteydessä romaanin transgressiivisiin piirteisiin. Luvussa 3 tutkin transgression ilmenemismuotoja karnevaalin ja groteskin (realismin) näkökulmasta. Nurinkääntäminen tulee esiin teoksen tapahtumien

kulussa muun muassa poikien ilottelevan käyttäytymisen ja karnevaalin omaiseen toimintaan ajautumisen myötä. *Kämpässä* poikien vuokraamaan autokorjaamoon muodostuu heidän oma yhteisönsä, jossa mitkään ulkopuoliset lait ja säännöt eivät päde. Karnevaaliin ajaututaan siis kämppään kuuluvan poikayhteisön ollessa paikalla. Luvussa tutkin myös transgression ilmenemismuotoja, joista nostan esiin eritoten juhinnan poikien toteuttamana karnevaalin muotona.

Mihail Bahtin on tutkinut ranskalaisen Francois Rabelais'n tekstejä ja muodostaa teoksessaan *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru* (2002/1965) teoriaa muun muassa karnevalistisen tekstin, kansanomaisen naurun ja groteskin realismin luonteesta. Vaikka en tutki *Kämpää* karnevalistisena teoksena, nousee Mihail Bahtinin viitoittama tutkimustraditio ja sen tuomat ajatukset niin karnevaalin luonteesta kuin groteskista realismista omassa tutkimuksessani esiin. Lyytikäinen (2004, 20–21) toteaa tutkimuksessaan Bahtinista, ettei Bahtin puhu transgressiosta vaan karnevaalikulttuurista. Bahtin kuitenkin korostaa karnevalismin teoriassaan nurinkääntämisen uudistavaa voimaa, joka kumoaa yksipuoliset hierarkiat. Tässä suhteessa transgressio ja Bahtinin karnevaaliteoria yhdistyvät. Kummassakin ajatuskulussa vanha järjestys ja valta siirretään sivuun, jotta voitaisiin luoda uutta.

Bahtinin (2002/1965) mukaan karnevaali on spontaania ja siinä on selkeä vapauden hakemisen kaipuu. Se perustuu nauruun ja juhlintaan. Karnevaalin aikana ei ole muuta elämää kuin karnevaali itse. Siitä ei voi poistua minnekään, sillä karnevaalilla ei ole rajoja tilassa. Karnevaalin aikana voi elää vain sen omien lakien, toisin sanoin karnevaalivapauden lakien mukaisesti. Bahtinin karnevaalissa elämä, jota eletään ilman näyttämöä, ramppia, näyttelijöitä ja katsojia, toisin sanoin ilman mitään taiteen teatraalisia erityistekijöitä, nähdään leikkinä. Karnevaalissa leikistä tulee joksikin aikaa elämä itse. (Emt., 9–10.) Bahtinin karnevaalissa kaikki näyttäytyvät tasavertaisina. Keskiajan karnevaalissa hierarkkisten suhteiden hetkellinen katoaminen sai aikaan myös erityislaatuisen yhteisön, joka ei ollut mahdollinen normaalissa elämässä. (Emt., 12.) Tutkimuksessani vastaava ajatus poikajoukon kohdalla tulee esiin luvussa 4 pohtiessani *Kämpän* poikajoukkoa yhteisönä.

Jenks (2003, 162–163) näkee karnevaalissa Bahtinin tapaan käänteisyyden elementin. Karnevaalin aikana olosuhteet muuttuvat ja sovinnainen maailma käännetään ylösalaisin. Karnevaali matkii, parodioi ja rinnastaa vallitsevan sosiaalisen järjestyksen. Siihen sisältyy

laskelmoidun käänteisyyden idea. Kulttuurin yhteisesti hyväksytyjen, sovinnainten sääntöjen ivaamisen kautta uusia identiteettejä luodaan karnevaalin ajaksi – ”Lords of Misrule are elected”. Kansa ei olekaan sitä mitä se on ollut, sillä naamioitumisesta tulee sosiaalisen kanssakäymisen perusta. Karnevaali on toisaalta säännöttömyyden (mis-rule) aikaa. Todellisen minuuden paljastaminen sen aikana ei ole sallittu. (Emt. 163.)

Peter Stallybrass ja Allon White tarttuvat teoksessaan *The politics & poetics of Transgression* (1986) Bahtinin karnevaaliteoriaan kriittisemmin kuin esimerkiksi Jenks. Stallybrass & White eivät näe transgressiossa niin voimakasta yhteiskunnallista uudistavaa voimaa. He toteavat, että kulttuurin lait ja hierarkiat muodostuvat niin sanotun korkean ja matalan määrittämisen kautta. Muuttamalla sääntöjä tai järjestystä jollakin kulttuurin tai yhteiskunnan määrittämällä lakien ja hierarkioiden alueella muutetaan samalla kaikkien niiden järjestystä. Stallybrass & White näkevät, että yhteiskunnassa korkean hierarkia yhdistetään vahvempiin ja dominoivimpiin kulttuurisiin järjestelmiin, niihin joiden nähdään olevan kulttuurin keskiössä. Nämä järjestelmät ovat myös niitä, jotka ensikädessä pääsevät määrittelemään, mitä yhteiskunnassa pidetään korkeana ja mitä matalana. Tämä tarkoittaa karnevaalin kohdalla sitä, että korkea säätelee silloin myös matalaa eli karnevaalia itsessään ja sen ottamaa tilaa. Korkea hahmottuu normiksi ja matala normia rikkovaksi. (Emt., 3–4.)

Tarkastellessani *Kämpää* transgression näkökulmasta groteskin realismin ajatus nousee esiin, kun pohdin, miten poikajoukosta kertovat rönsyilevät kuvaukset tukevat nurinkääntämisen ajatusta. Irma Perttula on vertaillut tutkimuksessaan *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta* (2010) Bahtinin groteskin realismin sekä Wolfgang Kayserin groteskin teorioita. Bahtinilainen groteski on Perttulan mukaan karnevalististista groteskia ja kayserlainen taas romantiikan ja modernismin groteskia, niin sanottua subjektiivista groteskia. Bahtinilaiseen groteskiin sisältyy hänen mukaansa nauru ja kayserlaiseen kauhu. Perttulan tutkimuksessa nauru ja kauhu eivät sulje toisiaan pois, ja kummassakin groteskin tutkimustraditiossa hän näkee transgressiivisen luonteen. (Emt., 27–31.) Käytän Perttulan synteessimäistä ajatusta hyväkseni myös omassa tutkimuksessani.

Perttula (2010, 32–33) määrittelee groteskin siten, että se ilmenee ja on ollut tunnistettavissa suhteessa normiin. Groteskin estetiikka korostaa hänen mukaansa hybridisyyttä, heterogeenisyyttä, rajanylitystä ja liikettä. Perttulan tutkimuksessa hänen ajatuksensa

yhdistyvät myös Stallybrassin ja Whiten (1986, 2–5) näkemykseen klassisen ja groteskin vastakkainasettelusta eli korkean ja matalan vertailemisesta. Myös Perttulasta korkea ja matala tarvitsevat toisiaan. Hänen mukaansa groteskiksi jää se, mikä ei sovi harmonian ja rationaalisen järjestyksen piiriin. Groteskin edellytyksenä on olettaus normista, jonka rikkomukseksi groteski hahmottuu. Groteski on siis myös relationaalista, sillä siinä on kyse normin sekamuotoisesta yhdistelystä. *Kämpän* kohdalla hedelmälliseksi tarkastelukohdaksi tämän näkökulman myötä muodostuu vastakkaisasetelma poikien ilottelevan toiminnan sekä pessimististen ja synkkien yhteiskuntakuvausten välillä, toisin sanoen koomisen ja traagisen yhdistyminen groteskin kentällä.

Perttula (2010, 34) hahmottelee groteskin myös lajien puhtautta rikkovaksi muodoksi sekä lajien rajat ylittäväksi seka- tai hybridilajiksi. Groteski sekoittaa lajeja ja tyylejä, tragediaa ja komediaa, korkeaa ja matalaa, mutta se voi myös ylittää omat rajansa ja sulattaa muita lajeja itseensä tai olla osa niitä. Siinä yhdistyy yhdistely ja eronteko. Pohtiessaan *Seitsemän veljeksien* lajia myös Lyytikäinen (2004, 180) tuo tutkimuksessaan esiin hybridiajatuksen. Hänestä runon ja proosan, lyyrisen ja koomisen sekä idyllin ja groteskin vuorottelu kertoo karnevalistisen monilajisuuden toteutumisesta *Seitsemässä veljeksessä*. Kolmannen luvun lopussa esittelen *Kämpän* rakennetta hybridiajatukseen viitaten eli pohdin, miten teoksessa erilaiset tekstit ja tapahtumat vaihtelevat ja yhdistyvätkö ne nurinkääntämisen ja karnevaalin ideaan. Pohdin, miten teoksen komposition kautta rikotaan tai ylitetään rajoja ja voidaanko *Kämpän* kohdalla soveltaa Lyytikäisen ajatusta *Seitsemän veljeksien* lajista eli niin sanotusta transgressioromaanista.

1.2.4. Miestutkimus

Luvussa 4, viimeisenä tarkastelukulmana transgression kannalta tuon esiin maskuliinisuuden problematiikan. Teos seuraa päähenkilöiden kehittymistä ja kasvamista poikina ja miehinä vuoden ajan, mutta maskuliinisuus problematisoituu teoksessa myös vallan ja maskuliinisuuden suhteen kautta. Käytän erityisesti kriittisen maskuliinisuuden teorioita maskuliinisuuden kulttuurisesta muotoutumisesta pohtiessani sitä, miten valta ja maskuliinisuus nivoutuvat *Kämpä*-teoksessa toisiinsa. Hegemonisen maskuliinisuuden ja tosimeheyden teorit nousevat keskeisiksi työssäni, sillä Ruuth tarkastelee vallalla olevaa maailmanjärjestyksestä miespäähenkilöidensä kautta. Palaan luvussa tutkimuksen alun

ajatukseen vallan asetelmista ja pohdin, millaista kulttuurista maskuliinisuuden mallia *Kämpässä* representoidaan ja miten ajatus transgressiosta avautuu maskuliinisuuden ja vallan kontekstissa.

Mikko Lehtonen toteaa teoksessaan *Pikku jättiläisiä* (1995), että maskuliinisuutta on perinteisesti määritelty biologian ja niin sanotun ei-maskuliinisen eli feminiinisuuden kautta. Maskuliinisuuteen on yhdistetty ominaisuudet järkevä, aktiivinen, itsehillintä, järjestys ja normaalius, kun taas feminiinisyys on saanut määreikseen emotionaalisuuden, passiivisuuden ja kaoottisuuden. Tästä vastakkainasettelusta on muodostunut niin sanottu maskuliinisuuden ideologia. Lehtonen lähtee maskuliinisuuden määrittelyssä liikkeelle maskuliinisuuden ideologian saaman kritiikin pohjalta. Hänestä maskuliinisuus on diskursiivisesti tuotettu rakennelma. Luonnollista ja ikuista mieheyttä ei hänen mukaansa ole olemassa. Maskuliinisuus on pikemminkin tuotettu kategoria, jolla ei ole pysyvää olemusta. Maskuliinisuus syntyy Lehtosen mukaan siten, että miehet identifioivat itsensä kulttuurin esiintuomiin maskuliinisuuden malleihin. (Emt. 25–29.) Teoksessaan *Panssaroitu maskuliinisuus – Mies, väkivalta ja kulttuuri* (2000) Arto Jokinen toteaa kulttuurisen maskuliinisuuden käsitteenä viittaavan kulttuurissa yhteisesti jaettuun käsitykseen siitä, mikä on maskuliinista. Kulttuurisen maskuliinisuuden määritelmiä löytyy hänen mukaansa useita, kuten löytyy myös hyväksytyjä tapoja olla mies. Jokisen mukaan kulttuurinen maskuliinisuus on jotain joka ansaitaan ja jota todistellaan erilaisten initiaatioiden tai miehuuskokeiden kautta. (Emt. 68.) Tämän ajatuskulun kautta tutkimuksessani päästään käsiksi tosimeheyden ja hegemonisen maskuliinisuuden käsitteisiin.

Kun maskuliinisuuden katsotaan rakentuvan kulttuurisen diskurssin myötä, myös maskuliinisuuden suhde valtaan rakentuu relationaalisesti. Valtaa voi käyttää vain suhteessa toiseen. Hegemonisen maskuliinisuuden käsite yhdistää miehuuden tai maskuliinisuuden valtaan. Lehtosen (1995, 30–33) mukaan miesten hallitsemassa yhteiskunnassa maskuliininen valta syntyy, kun maskuliinisuus asetetaan feminiinisuuden vastakohtaksi. Hegemoninen maskuliinisuus on siten sidoksissa sosiaalisiin instituutioihin ja käytäntöihin, jotka tuottavat mainitun vallan. Sitä tuotetaan suhteessa naisiin ja toisiin, alistettuihin maskuliinuuksiin. Jokisen (2000, 215) mukaan hegemonista maskuliinisuutta on syytä tarkastella kolmesta näkökulmasta: ”Ensinnäkin se tarkoittaa miehiä yhteen liittävää käytäntöä, toiseksi tietyn

maskuliinisuuden ideaalien johtavaa asemaa kulttuurissa ja kolmanneksi tietyn miesluokan johtavaa ja hallitsevaa asemaa suhteessa miesten enemmistöön ja kaikkiin naisiin.”

Väkivalta liittyy hegemoniseen maskuliinisuuteen nimenomaan valtasuhteiden osoittamisen kautta. Ruuthin *Kämpässä* poikien väkivaltainen käytös korostuu. Etenkin naisia käsitellään väkivallan keinoin ja naisten valtaa rajoitetaan. Tutkiessaan maskuliinisuuden ja väkivallan suhdetta kulttuurisen vallan näkökulmasta tuo Jokinen (2000, 27) esiin määritelmän miesten väkivalta, jolla hän tarkoittaa mieskulttuuriin ja miehisiin instituutioihin liittyvää miesten tekemää väkivaltaa. Jokinen (ks. emt., 29) luo määritelmän pohjaksi nelikenttäjaon, jossa väkivalta määritellään tai se jakaantuu eri kenttiin sen kohdistumisen (kohteen) mukaan. Väkivalta voi taten olla miesten välistä, se voi kohdistua naisiin tai lapsiin, mutta se voi kohdistua myös toisiin miehiin tai mieheen itseensä. Kaikki Jokisen esittämät väkivallan kohdetyypit tulevat esiin *Kämpässä*. Paitsi että teoksessa väkivallalla osoitetaan valtasuhteita, sillä torjutaan myös normeja. Sen ilmetessä poikajoukon transgressiona, ajaudutaan väkivallan kautta usein karnevaaliin. Vastavuoroisesti sanottuna karnevaaliin pojilla liittyy lähes poikkeuksetta väkivalta.

Hegemoniseen maskuliinisuuteen liittyy jatkuva mieheyden todistelu. Tarve näyttää voimansa vie miehet kilpailemaan keskenään. Heidät opetetaan hyväksymään itsensä vain, jos he menestyvät paremmin kuin toiset. Tätä kautta mies asetetaan vertailemaan itseään suhteessa toisiin. (Jokinen 2000, 43.) Tutkimukseni lopuksi tarkastelen kämpän merkitystä poikayhteisölle transgression toteutumisen kannalta. Kämpään tai kämpän poikajoukosta muodostuu pojille oma yhteisönsä. Kämpään mennään paitsi pitämään hauskaa myös turvaan ja pakoon. Tuonkin esiin homososiaalisuuden käsitteen pohtiessani kämpän ja poikayhteisön merkitystä poikajoukon elämässä.

2. Vallan asetelmat teoksessa

2.1. Auktoriteettikuvaukset

Taustoitin luvun aluksi lyhyesti teoksen kuvaamaa ajanjaksoa, 1950- ja 1960-lukujen vaihdetta. Samalla tarkennan, miksi transgressio-näkökulma sopii *Kämpä*-teoksen tarkastelemiseen. Kaari Utrio (2003, 30) on kuvannut omaa kasvuaan 1950-luvun Suomessa seuraavasti:

Henkisesti kasvoin nopeammin kuin isänmaa. Viisikymmenluvun lopulla ilmapiiri oli vielä ahdasmielinen ja sulkeutunut, tuomitseva ja tunkkainen. Mutta moni kaltaiseni oli alkanut epäillä kaksinaismoraalin, tekopyhyden, käskytyksen ja nöyristelyn maailmaa. Seuraavalla vuosikymmenellä epäily puhkesi kapinaksi, josta käytetään nimitystä kuusikymmenluku.

Kämpän katson kuvaavan Utrion kuvailemaa 1950-luvun lopun ”tunkkaisen ilmapiirin” aikaa, joka oli samalla myös muutoksen aikaa yhteiskunnassa. Rajojen rikkomisen vanhoillista ajattelua vastaan on romaanin tematiikan ja transgression ymmärtämisen kannalta keskeistä. Poikien transgressio, kapinamieli ja esivaltaa vastaan hangoittelu jatkuu läpi teoksen.

Chris Jenks (2003, 5) toteaa, että muutoksen ajanjaksojen aikana yhteiskunnassa testataan auktoriteettikysymystä, toisin sanoen auktoriteettien olemassa oloa ja perinteiden merkitystä. *Suomalaisen kirjallisuuden historiassa* (1973) Esko Ervasti ja Pertti Karkama näkevät 1950-luvun jaksona, jolloin toisen maailmansodan arvosta toipuva uusi kansallinen identiteetti alkoi vähitellen muodostua ja populaarikulttuuri saavutti nuorisomassat. Heidän mukaansa silloin törmäsivät yhteen ”kansallinen tango” ja ”amerikkalainen rock”. Toisaalta yritettiin siis pitää kiinni vanhasta, toisaalta haluttiin pirstoa kaikki vanhat aaterakenteet. (Emt., 139.) 1960-luvulla elintaso nousi, mutta myös tuloerot kasvoivat. Tavarasta tuli yhteiskunnallisen aseman osoitin, ja markkinoinnilla pyrittiin vaikuttamaan erityisesti nuorisoon. Toisaalta epäkohdat alkoivat näkyä ja etenkin nuoriso alkoi kapinoimaan epäkohtia vastaan. Syynä pidettiin yleisesti vanhoillista ajattelua. (Emt., 148–149.) Timo Toivonen (1971, 213) kirjoittaa aikalaisanalyysissään, että 1950-luku oli aikaa, jolloin työväestöstä lähtöisin olevat lapset tulivat oppikouluihin ensimmäistä kertaa. Hänen mukaansa sen ajan nuorten kapina oli vielä vaistonvaraista ja kapinoinnilla tuotettiin lähinnä vahinkoa itselle. 1960-luvun lopussa nuoriso

taas nähtiin entistä kapinallisemmaksi sekä kouluissa, yliopistoissa että kotioloissa. Nähtiin, että nuoriso halusi sanoutua irti kaikista velvollisuuksistaan ja taistella valtarakenteita vastaan.

Pirjo Lyytikäinen (2004, 16) näkee omassa tutkimuksessaan *Seitsemän veljeksien* rikkovan runebergiläistä kansankuvaamisen tapaa ja klassisen kirjallisuuden konventioita. Teoksessa transgressio näyttäytyy hänen mukaansa paitsi normatiivista järjestelmää, myös ihmisten yhteisöllisiä ja eritoten kristillisiä moraalisia arvoja vasten. Lyytikäisen mukaan Kiven romaani ylittää paitsi fiktiiviset puitteensa myös tarinassa kuvatun konkreettisen todellisuuden ja siitä avautuu yhdenlainen aikansa modernisoituvan arvomaailman esitys. (Emt., 22–23.) *Kämpässäkkin* ristipaine vanhan ”kansallisen tangon” eli aikuisten ja uuden ”amerikkalaisen rockin” eli nuorten välillä synnyttää transgressioon johtavan muutosvoiman. Tutkimuksessani tästä muodostuu dikotominen lähtöasetelma auktoriteettien ja poikien välille.

Kämpän poikajoukko esitetään romaanissa erilaisissa vallan asetelmissa. *Kämpän* tapahtumat kuvataan yleisellä tasolla teoksen kollektiivisen päähenkilön, poikajoukon, kautta. Kerronta tarkentuu teoksen avainhenkilön eli Peran näkökulmasta. *Kämpän* yhteiskunnasta muodostuu kuva poikia valvovana kuri- ja normiyhteiskuntana ja se tulee esiin muun muassa auktoriteettikuvausten kautta. Lyytikäinen (2004, 17) toteaa, että yhteiskunnassa yksilö näyttää aina suhteessa toisiin ihmisiin ja ihmisten muodostamiin yhteisöihin. Näiden jäsen hän on tahtoen tai tahtomattaan. Yhteisöt syntyvät rajausten ja rajoitusten kautta, ja yhteisöihin kuulumisen edellyttää aina alistumista joidenkin normien, sääntöjen tai lakien valtaan. Silloin nousee esiin myös kysymys vallasta ja vapaudesta.

Jaottelen teoksessa kuvatut auktoriteetit kolmeen ryhmään. Ensimmäinen näistä on lainvalvojat. He vetoavat toiminnassaan lakiin perustuvaan oikeuteen käyttäen valtaa. Lainvalvojat representoivat erityisesti poliisin edustajina. Hierarkkisesti tarkasteltuna lain valvonnan alapuolella toimii koululaitos. Koulun valta on ideologista ja se representoituu opettajakunnan toiminnan kautta. Kolmantena auktoriteettiryhmänä esiintyy koti ja sitä edustavat sekä poikien että heidän tyttöystävänsä vanhemmat. Teoksessa esiintyviin auktoriteetteihin lukeutuu myös joukko muita aikuisia, muun muassa koulussa ja piholla liikkuvat talonmiehet, vahdit ja naapurit. Näiden auktoriteettien toiminta on motivoitu lain ja koulun näkökulmasta käsin ja heidät esitetäänkin teoksessa pääasiassa lain ja koulun liittolaisina. Tämän vuoksi en jaottele heitä omaksi ryhmäkseen.

Auktoriteettiryhmien olemassaolon myötä romaanin tapahtumissa muodostuu vallankäytön asetelmia, jotka tulevat esiin poikien ja auktoriteettien välisissä kohtaamisissa. Vastakkaisasetelmina ovat kämpän poikayhteisö ja lainvartijat, koulupojat ja opettajakunta sekä pojat ja heidän perheensä. Koti kuitenkin poikkeaa teoksen kahdesta muusta auktoriteettiryhmästä. Vaikka vanhemmat ovat poikiin nähden aikuisen roolissa valtaa käyttävä auktoriteetti, esitetään koti myös pehmeänä, välittävänä ja lämpöisenä paikkana. Tämä tulee esiin etenkin teoksen avainhenkilön Peran kohdalla. Kaikkien poikien kohdalla kodin lämpö ei tule esiin. Koti kuitenkin kuvataan muista auktoriteettitasoista poikkeavana, sillä kodissa on säröjä ja sen käyttämä valta on myös emotinaalista. Laki ja koulu esitetään teoksessa yksiulotteisina ja näiden edustajat tunteettomina. Kotien ei voi myöskään katsoa asettuvan samalle viivalle lainvartijoiden ja koululaitoksen kanssa, sillä koti ottaa asemointeja valta-asetelmissa kahteen muuhun auktoriteettitasoon nähden. Näin syntyy auktoriteettien keskinäisiä kohtaamisia.

Kämpän yhteiskuntakuvassa työläisyys tai työväenluokkaisuus on tärkeä attribuutti, ja se määrittää yksilön sosiaalista asemaa yhteisössä ja asettaa auktoriteetit valtahierarkiassa eri tasoille. Karkaman (1998, 98) mukaan realistisille teoksille tyypillistä on yhteiskunnallisten luokkaristiriitojen tematisointi sekä se että työn ongelmat heijastuvat teoksissa yksilön muuhun elämään. Peran isän ongelmat työmaailmassa ovat nähtävissä perheen elämässä: perhe elää pahvilevykodissa, heidän olojaan käyvät tarkkailemassa sosiaaliviranomaiset, isän maksamattomia rästejä vaanii ”verokarhu”, Peran lukukausimaksu on maksamatta, eikä isällä ole varaa ostaa Peralle uusia suksisauvoja hiihtokilpailuun. Poikajoukon perhetaustoissa on eroja. Mukaan kuuluu niin työväenluokan kuin koulutetumman väen lapsia. Peran perhe kuuluu perheiden köyhälistöön. Heidän 20 neliön kokoinen asuntonsa on asuinkelvottomaksi todettu. Siellä tehdään paitsi kaikki kodin askareet, pitää isä siellä samalla verstastaan. Koska ilmanvaihtoa ei ole, ovea on pidettävä auki kadulle päin ruokaa keitettäessä (K 181–182).

Yhteiskunnallinen luokka ja sen mukaan tapahtuva sosiaalinen arvottaminen tulee esiin myös poikien keskinäisten kohtaamisten kautta; poikien kämpäyhteisö muodostuu koulua käyvistä ”skolelaisista” ja työelämässä olevista ”duunareista”. Yhteiskunnallinen luokka tulee esiin poikien taustoja kuvattaessa, ja joidenkin kohdalla se heijastuu heidän vanhempiansa sosiaalisesta asemasta käsin. Vaikka pojat jakautuvat skolelaisiin ja duunareihin, kuuluu skolelaisiin työläistäustaisiakin poikia, kuten Pera ja Olli. Perheet ovat silti hyvin eri tavalla

toimeentulevia. Peran isä korjaa epäonnisesti kenkiä pajallaan perheen kodissa – Ollin isä kuvataan hyväksi taidemaalariksi ja hänen työnsä somistajana arvostetuksi. Myös Olli kuvataan lahjakkaaksi kuvataiteen saralla, ja hänen töitään onkin ripustettuna koulun seinillä. Pera taas kuvataan koulun täydelliseksi epäonnistujaksi. Ollin perheessä myös isovanhemmat lataavat odotuksiaan, lähinnä haavekuvia akateemisuudesta, jälkikasvuunsa. Perheen isoisa toivoi aikoinaan Ollin isästä opettajaa. Sisar Maire on nyt kuitenkin lunastamassa koko perheelle mainetta yliopistossa, mistä Ollin äiti on onnellinen: ”Ukille oli jo tarpeeksi suuri isku, ettei isästä tullut opettajaa. Maire nyt on kuitenkin päässyt niin pitkälle, että ukillakin on hyvä olo.” (K 76.) Koulu saa siis teoksessa myös niin sanotun portinvartijan roolin. Auktoriteetit näkevät, että koulunkäymisen kautta on mahdollista nousta yhteiskunnallisessa luokassa: koulunkäynti mahdollistaa yksilön sosiaalisen nousun luokka-asetelmissa.

Lyytikäinen (2004, 29) toteaa tutkimuksessaan, että *Seitsemän veljestä* -romaani saa käyttövoimansa veljesten transgressiivisesta suhtautumisesta yhteisönsä lakeihin ja normeihin. Hänen mukaansa keskeistä romaanissa onkin teoksen normeja jakavan yhteisön ja yksilöiden normeja rikkovan halun yhteentörmäys. Yksilön omat pyrkimykset eivät aina ole sopusoinnussa yhteiskunnan asettamien rajoitusten kanssa, ja etenkin vallan asettamat rajoitukset saatetaan kokea ulkopuolisena pakkona, joka rajoittaa sitä mitä yksilö itse haluaa. Jos kielto ylitetään, astutaan transgression tielle. (Emt., 17.) *Kämpässä* rajoitukset tulevat esiin kohtaamisissa, joissa kahta eri ryhmää edustavat henkilöt asetetaan vastakkain. Syntyy auktoriteettiasetelmia, joissa toinen osapuoli on valtaa käyttävä ja toinen tälle vallalle alistettu. Nämä kohtaamiset aktivoivat transgressiivisen tapahtumaketjun. Poikia ympäröivä yhteiskunta esitetään *Kämpässä* tarkkailijan roolissa ja itse tarkkailu toimintana saatetaan käytäntöön yhteiskunnan eri tahojen avulla. Pääasiassa poikien kapina yritetään saada hallintaan kurinpidon keinoin. Yhtenä keinona käytetään rankaisemista. Koulussa opettajat kuvataan rankaisukäytännöissään armottomiksi. Rankaisemisesta saatetaan käyttää koulussa nimitystä ”tuomio”, ja rikkomus samastuu tällöin rikollisuuteen.

– Olet näköjään saanut lehtori Lumpeelta muistutuksen tunnin häiritsemisestä. Mitä hän antoi sinulle tästä? – Puolitoista tuntia! – Mitä onko tämä jo toinen kerta? – On! – Sittenhän tuomion pitäisi olla kaksinkertainen, mutta koulussa ei voida antaa kolmea tuntia. [...] Tämä ei mene edes lumitöillä [...]. Lehtori kirjoittaa hymy huulilla. Pera ajattelee ettei lehtori hymyilisi, jos tietäisi ettei hän välitä istunnosta hevon paskaa. Kun poliisit ilmoittaisivat kouluun, se olisi loppu joka tapauksessa. Lehtori sulkee päiväkirjan: – Meillä

tulee olemaan lauantaina rattoisaa yhdessä. Ensin valvoo lehtori Lumme, sitten minä. (K 209.)

Kuria *Kämpässä* käyttävät kaikki auktoriteetit, mutta mitä enemmän on kuria ja sääntöjä, sitä enemmän se ohjaa poikia rikkomuksen tielle. Kuri myös jaottelee ihmiset tilassa – on valvottava, palkittava tai rangaistava (Foucault 2005/1975, 193). *Kämpän* koulukuvauksissa opettajat lähinnä valvovat ja rankaisevat poikia heidän käytöksensä mukaan. Palkitsemista ei ole tai sitä ei näytetä. Rankaisumotiivit ovat toisinaan kyseenalaisia, joskus niillä on tarkoitus nolata, joskus kostaa, vaikkei syyn aiheuttaja joukossa olisikaan:

Lehtori nousee pöytänsä takaa ja kiertää luokan karttakeppi kädessä. Ollin pulpetin viereen hän pysähtyy, Olli kumartuu matalammalle. Opettaja työntää Ollin pois pulpetista istuen itse tilalle. [...] Opettaja pysähtyy Tannerin pulpetin viereen. Tanner punastuu. Lehtori kävelee verkkaisesti kateederille vilkuillen olkansa yli, niin että puna Tannerin poskilla säilyy. – Minkälaisia kysymyksiä antaisi. Pojat minulla oli tänään vaikea päivä, parturi ajoi haavan leukaani ja tiedättekö mitä pojat... Te saatte maksaa siitä. (K 21.)

Romaanissa valtaa käyttävät auktoriteetit kuvataan ideologiansa vankeina. Louis Althusser (1984/1976, 118–120) näkee ideologian yksilön kuvitteellisen tietoisuuden muodostamisena sekä näiden kuvitteellisten suhteiden ilmentäjänä. Sen avulla yksilö konstruoi maailmankuvaansa. Althusserin (emt., 95–101) mukaan yhteiskunnassa on vallalla aina jokin ideologia, joka hyväksytään itsestään selvänä totuutena ja jonka alle ihmiset alistuvat.⁶ Jukka Sahlberg (2009, 251) on väitöskirjassaan tutkinut *Kämpän* opettajakuvia ja todennut, että teoksessa opettajat kuvataan suhteessa valtaan ja poikien elämää tarkastellaan koko ajan suhteessa valtarakenteisiin. Milloin vastakkain ovat pojat ja koululaitos, milloin pojat ja lainvartijat, milloin pojat ja koti. Sahlberg (emt., 257) toteaa, että ideologiset vallankäytön strategiat ilmenevät *Kämpän* opettajarepresentaatioissa vahvasti. Sahlbergin mukaan ideologisuus ilmenee erityisesti militarismien ihailuna ja se tulee esiin muun muassa opettajien sanavalinnoissa ja kielenkäytössä oppilaita kohtaan (emt., 254). Ankaran suomen kielen lehtorin [Kallen] käytös kertoo armeijan ihailusta. Hänen mukaansa armeijassa ovat vain kovat miehet, joihin hän lukee itse itsensä, mutta jollaiseksi hän ei poikia luokittele. Näennäisestä

⁶ Althusserin (emt., 95–101) mukaan marxilaisessa valtioteoriassa ideologiaa edustaa yhteiskunnan hallitseva luokka, jonka tarkoituksena on vahvistaa asemaansa vallalla olevan ideologian kautta. Ideologia näyttäytyy yhteiskunnassa eriytyneinä ja erikoistuneina laitoksina, joihin kuuluvat muun muassa uskonnollinen, koulutuksellinen, poliittinen ja oikeudellinen järjestelmä.

miehisyystään huolimatta lehtori ei saa otetta oppilaistaan. Hän pröystäilee omilla kokemuksillaan poikien edessä, ylentää samalla itsensä ja alentaa oppilaansa. Tuloksena on, että oppilaat eivät kunnioita häntä. Tästä taas seuraa, että oppilaat joutuvat lehtorin koston uhreiksi ja päätyvät tuijottamaan ristiä taululla.

– Minulla on kokemusta ja malttia, tunnustatte ennemmin tai myöhemmin, sain armeijassa tunnustamaan paljon kovemmatkin miehet kuin te. Tehän ette ole edes kovia vaikka luulette. Kuka se oli, olitko se sinä, Holm? – En! – Näitkö sinä, kuka se oli? – En Olin ajatuksissani. – Ajatuksissasi, sinä? Sepä ihmeellistä. Kalle kääntyy selin luokkaan ja piirtää taulun keskivaiheille pienen ristin. – Jokainen tuijottaa tätä ristiä. Jos jonkun pää heilahtaa tuumankaan vertaa, niin siitä saa puolitoista tuntia jälki-istuntoa. (K 245.)

Kerronnassa on muutoinkin sodankäyntiin tai militaristisuuteen viittaavia ilmaisuja, kuten ”vihollinen”. Esimerkiksi heti teoksen alun jalkapallopelikohtauksessa vastapuolta ei kuvata termillä ”vastustaja” vaan joukkue on ”vihollisjoukkue” (K 7). Sahlbergin (2009) mukaan teoksessa jokaiseen opettajiin liittyvään autoritääriseen diskurssiin sekoittuu armeijan kielen- ja vallankäytön piirteitä. Opettajilla myös sotilaan identiteetistä on tullut osa opettajan identiteettiä. (Emt., 251.) Osa opettajista kehuskeleekin tunneillaan omilla sotakokemuksillaan tai kertaa sotamuistojaan. *Kämpässä* koulun kurinpitovalta on järjestelmällistä ja laskelmoitua toimintaa. Foucault 2005/(1975, 41) toteaa teoriassaan, että valta tulisi nähdä strategiana, ei omaisuutena ja omistamisena, koska vallankäytössä on kyse enemmänkin toimivasta suhdeverkosta kuin etuoikeuden kiinnipitämisestä. *Kämpässä* auktoriteettien käyttämä valta kuvataan heille annettuna etuoikeutena, jonka avulla yritetään saada poikien kuriton kapina hallintaan. Foucault’n (emt., 231–232) mukaan kurinpitovallan tarkoituksena on tähdätä koulintaan. Se on luonteenomainen tekniikka vallalle, jolle yksilöt ovat jatkuvasti sekä kohteita että vallan harjoittamisen välineitä.

Koska koulussa opettajat nojaavat vanhakantaisiin uskomuksiinsa, muistelevat sotamuistojaan ja ihailevat armeijaa, ei heidän lausunnoistaan heijastu toivetta tulevasta. Toiveikkaus muutoksesta ja sen myötä paremmasta ajasta on taas pojille transgressioon sysäävää energia. Joillekin opettajistakin sen hetkinen tilanne näyttää hyvinkin epätoivoiselta. Uskonnon lehtorin lausunnon mukaan marxilaisuudestaan ei ole pelastajaksi:

[...] ei edes Karl Marx auta meitä Venäjän olosuhteiden selvittämisessä, sillä Venäjällä järjestelmään on sekaantunut niin paljon slaavilaista hämäryyttä ja mystiikkaa, niin että saksalaisten älynkirkas teoria on sumennettu jotenkin oudoksi väärentymäksi, jolla täältä katsoen ei näytä olevan muuta tehtävää kuin mieletön väkivalta. (K 103.)

Toisaalta äidinkielen lehtorin kommentti valtion toiminnasta kertoo sen, etteivät opettajatkaan ole aina ihan yhtä mieltä siitä, miten kotimaan valtiojärjestelmä toimii. Kuvatessaan pojille yhteiskunnan toimintaperiaatteita, ei lehtori anna maassaan harjoitettavalle politiikalle siunaustaan. Hänestä taulusieni sopii hyvin symboloimaan valtiota:

– Tiedättekö pojat, mikä on valtio... Eikö kukaan tiedä. Se on tämä haiseva säkinkappale, jonka tehtävänä on hävittää kirjoitus taululta. Aivan niin, entä mitenkä sitten valtio toimii... Ettekö taaskaan tiedä. Meidän kunnianarvoisa rehtorimme kirjoittaa kouluhallitukselle, joka kirjoittaa edelleen hallitukselle, joka sitten vuoden kuluttua pohtii mitä olisi tehtävä ja antaa viimein asian eduskunnalle, ja niin eduskunta hyväksyy seuraavan vuoden budjettiin määrärahan sienen hankkimiseksi poikalypseelle... (K 21–22.)

Kämpässä lain vartijoista ja kouluorganisaatiosta muodostuu ne poikia valvovat yhteiskunnalliset auktoriteetit, jotka ovat myös yhteiskunnallisesti normittavia. Valitsen ne seuraavaksi siksi tarkemman tarkastelun kohteeksi.

2.2. Lain kourissa

Laki representoituu tekstissä poliisiorganisaation muodossa ja lain valvojista, poliiseista, muodostuu ylin yhteiskunnallinen poikia valvova taso. Poliisit esitetään nimenomaan poikien toimintaa valvovina ja ohjaavina auktoriteetteina, ja heidän olemisensa lain ja tarkkailun ruumiillistumina teoksen yhteiskunnallisessa kentässä lähenee välillä Foucault'n esittämää panoptista tasoa. Yksi panopticonin peruseriaateista on tarkkailtavan tietoisuus jatkuvan tarkkailun alla olemisesta. Panopticonin periaatteiden mukaan tarkkailtaville luodaan kuva valvonnan jatkuvasta luonteesta sekä vallan täydellisyydestä. Täten valta voi käytännössä olla katkonaistakin, sillä sen täydellisyyden oletus tekee sen harjoittamisen lähes tarpeettomaksi. (vrt. Foucault 2005/1975, 275.)

Heti teoksen alussa (K 27) poikien vuokratessa kämppää poliisien olemassaolo yhteiskunnallisina tarkkailijoina saatetaan poikien tietoisuuteen. Teoksessa kaikki yhteiskunnalliset auktoriteetit tarkkailevat poikia tietystä ennakkoasetelmasta käsin: he epäilevät välittömästi poikien rehellisyyttä ja tarkoitusperiä. Poliisienkin ensivierailun motiivina kämppällä on murtoepäily ja jengin saattaminen tarkkailun alaiseksi. Toisen poliisin kommentilla ”No niin pojat, ei muuta sitten kuin nimet ylös vaan” onkin tarkoitus osoittaa pojille, että ”isovelii” kyllä tietää, keitä talossa tulee liikkumaan.

Seuraava maininta poliisien vierailusta kämppällä on vasta rikospoliisien vierailun yhteydessä murtovarkausselvittelyiden alkaessa (K 203–207). Kuitenkin lain olemassaolo kaupunkikuvan taustalla on luettavissa tekstistä, ja se varjostaa poikien toimintaa koko teoksen ajan. Se ilmenee muun muassa poliisiauton ujelluksena kaupungin hälyssä. Lain olemassaolosta muistuttavat myös Sörkän vankilan esiin piirtyvät rakennelmat katukuvan taustalla. Pojat myös tiedostavat itse että heitä tarkkaillaan:

Porukka kävelee meluten kadulle ja pysähtyy rapun eteen. Poliisiauto tulee Hämeentielle hitaasti mäkeä alas. Porukka vaikenee, seuraa auton tuloa. He tietävät etteivät poliisit osaa mennä ohi sanomatta jotain. Auto kääntyy kadun reunaan ja hiljentää vielä vauhtia. – Hajaantukaa! (K 72.)

Manun kommentti mellakoiden yhteydessä kertoo myös, että vaikka kapinointi houkuttaa, ainakin joillekin pojille on selvää, että lain kouran kanssa täytyy olla tarkkana:

– Katos, kündeja, ne on lukenu Venezuelan jutusta, pistää jengin pussiin. – Yhen jutun mä oon saatanan hyvin vaan oppinu, Manu sanoo. – Et miliisien kanssa pelko on viisauden alku. Jotku sanoo et täällä on vapaata olla, mut ku jeppe käy kraveliin kii, ei kantsu selittää mitään, se on kaikki hanttiin panemista ja kun ne innostuu heitteleen, menee vaan mukana, et ne tuntee olevansa saatana stydejä, ne tykkää siitä. Jotku paskat luulee et niille voi selittää asioita, ne kuiteski paukkaa hampaat kankaalle. Se on parempi väsäätä kaikki mitä ne sanoo, vaikka ne syöttäs hatullisen paskaa. (K 271.)

Koska jatkuva tarkkailu on poikien tiedossa, ohjaa ajatus poikia transgression tielle. Tätä kautta transgressio näyttäytyy myös pilkkana. Rakkaalla lapsella on monta nimeä ja poikien

keskuudessa poliiseille annetaankin ivaavia nimityksiä, kuten ”brankkarit” tai ”rankkarit”, ”issarit” tai ”slurgit”.

Ratkaiseva käännekohta lain vallan näkökulmasta romaanissa tapahtuu luvussa, jossa pojat jäävät kiinni murtovarkaudesta ja joutuvat poliisikuulusteluun (K 216–222). Käytännössä poikayhteisön sisäisen solidaarisuusäänestyksen perusteella kuulusteluihin joutuvat vain Pera ja Jokke, sillä heitä yhteiskunta ei iän puolesta voi vielä tuomita. Tässä luvussa yhteiskunnallisen vallan asetelmat tulevat selvimmin esiin. Vastakkain kuulusteluhuoneessa ovat kurittoman sukupolven nuoret sekä lain edustajat. Heidän välissään toimii ikään kuin yhteiskunnallisen sovittelijan roolissa lastensuojeluviraston edustaja. Vastakkain huoneessa asetetaan myös poikien kotiolojen kautta määrittävä yhteiskunnallinen asema ja vallalla oleva ideologia: niin Joken isän kommunistitausta kuin Peran isän työttömyys esitetään senhetkisestä yhteiskunnallisesta ihanteesta poikkeavaksi.

Kuulustelussa poikien toiminnasta haetaan moraalittomuuksia: huono koulumenestys, naisseikkailut, ”itsesaastutus” ja viinanjuonti. Rankkaisuvaihtoehtona rikoksen sovittamiselle käytetään osittaista uhkailua pakkolaitokseen joutumisesta sekä tapahtumien kertomisesta kotiväelle. Kuitenkin auktoriteetit suosittelevat rikoksen yhteiskunnallista sovittamista eli vastuun ottamista rikoksesta ja aiheutetun vahingon korvaamista. Tällaista Foucault nimittää parannustekniikaksi (vrt. Foucault 2005/1975, 17). Rangaistus ei siten ole varsinaista ruumiin kurittamista, vaan sillä pyritään nimenomaan korjaamaan, ojentamaan ja parantamaan. Rankkaisemisen kohteeksi ruumiin sijasta tulee näin ollen sielu. (Emt., 26.) Poikien kuriton toiminta saa rikoksen leiman, transgressio samastuu rikokseen. Toisaalta transgressio tässä myös ylittää rajansa ja niin romaanin tapahtumissakin tulee käänne.

Tästä käännekohdasta eteenpäin poikien elämässä alkaa, auktoriteettien näkökulmasta, yhteiskunnallinen sovitteluprosessi. Poikien mielivaltainen käyttäytyminen halutaan poistaa ja heidän tietoisuuteensa yritetään saattaa oikeanlainen yhteiskunnassa toimimisen malli. Poliisikuulusteluissa lastensuojeluviranomaisen lausahdus heijastelee ajatusta hallitsevan luokan vallalle alistumisesta (vrt. Althusser 1984/1976, 98–100):

– Tiedättekö pojat, jos kotinne haluaa, voidaan teidät viedä laitokseenkin? Teillä ei näytä olevan asioitten keskinäiset suhteet oikein järjestyksessä, yhteiskunta ei toimi ilman

alistumista. Te luulette kelluvanne jossain ulkopuolella ja minä toivoisinkin teidän oppivan ymmärtämään alistumisen merkityksen ennen kuin on liian myöhäistä, vielä ei ole mitään peruuttamatonta tapahtunut. (K 219.)

Lopulta romaanissa kuitenkin ajaututaan tilanteeseen, jonka myötä pojat irtisanotaan kämpästä. Tapahtumia edeltää Sinin äidin huolestuminen tyttärensä kulkemisesta poikajoukossa. Jälleen poikia epäillään, nyt tytön juottamisesta, hyväksikäytöstä ja vankina pitämisestä. Lopulta poliisit puuttuvat asiaan ja pojat menettävät kämppänsä. Pettymys poikien toimintaan heijastuu myös vuokranantajan, johtaja Koivulan, kommentista, joka samalla heijastaa koko yhteiskunnan kaikkinaista pettymystä kurittoman sukupolven toimintaan:

– Puhutaan suoraan, pojat, Koivula sanoo ja puhaltaa pitkän pilven. – Olette pettäneet luottamukseni, olette suorastaan törkeitä. Minua kaduttaa, että koskaan olen luottanut teikäläisiini. [...] Tulin sanomaan teidät irti. [...] Tämä murju on pitemmän aikaa ollut tarkkailun alla. Täältä lähti tyttö aamuyöstä ja sanotaan, että häntä on pidetty väkisin ja juotettu. Pojat, se on rikollista peliä. Sitä paitsi teitä oltiin varoitettu naisista, teille oli täysin selvästi ilmoitettu ettei tämä ole mikään bordelli.” (K 313–314.)

Rikoksen tekemällä yksilö asettuu ikään kuin koko yhteiskuntaa vastaan. Hänestä tulee yhteiskunnan petturi ja vihollinen, sillä hän iskee yhteiskuntaan sisältäpäin. Täten hänen rankaisuunsakin osallistuu koko ympäröivä yhteiskunta. (Foucault 2005/1975, 124–125.) Irtisanomisen myötä poikayhteisö on hajotettu, kurittoman sukupolven edustajat erotettu toisistaan. Tästä eteenpäin tarina ei suoranaisesti kerro, mitä poikien välillä tapahtuu. Teoksen epilogi kuitenkin antaa ymmärtää, että tapahtumien myötä myös poikien välit viilenevät ja he erkaantuvat toisistaan. Kämpän menettämisestä tulee koko ympäröivän yhteisön yhteinen rankaisu pojille heidän toiminnastaan ja yhteisenä rankaisijana toimii ylin yhteinen, lain koura.

2.3. Koulun kurissa

Romaanissa toinen poikien elämää valvova yhteiskunnallisesti normittava taso on kasvatuksellinen. Tätä tasoa edustaa poikien käymä koulu organisaationa, ja se representoituu koulun henkilökunnan, lähinnä opettajakunnan kautta. Tällä ideologisella tasolla käytetty valta tulee romaanissa esiin nimenomaan sosiaalisena kontrollina, ja sitä toteutetaan kuripidon

keinoin. Koulu yrittää kouluja pojista kunnan kansalaisia yhteiskuntaan ja koti taas odottaa koulun nostavan poikien sosiaalista luokka-asemaa yhteiskunnassa. Koulussa keskeistä ei niinkään ole oppiminen, vaan ennemminkin koulunkäynti on ulkokohtaista ja mekaanista suorittamista, jonka tarkoituksena on nostaa paitsi poikien sosiaalista statusta myös ylläpitää koulun omaa mainetta. Koulusäännön mukaan koulussa oppilaan on alistuttava opettajansa nuhtelulle ja rankaisulle. Opettaja on passiivinen rankaisija, joka saa järjestelmän oikeuttamana säätää järjestystä ja käyttää rankaisuvaltaa. Lehtori Lumme laittaa Peran lukemaan lähes 100 vuotta vanhoista koulun säännöistä:

– Koulujärjestys. Annettu Helsingissä kahdeksantena päivänä elokuuta 1872. Koulukuri, kolmaskymmenesviiden pykälä, ensimmäinen kohta. Oppilas harrastakoon Jumalanpelkoa ja hyviä tapoja sekä vaarinottakoon oppilaitokselle säädettyä järjestystä. Tämän suhteen erehdyttyänsä, millä tavoin tahansa rikottuaan siveyttä ja säädyllisyyttä vastaan, olkoon hän opettajiensa nuhteiden ja rankaisun alainen. (K 253.)

Kristilliset tai ainakin näennäisen kristilliset arvot ohjaavat koulun toimintaa. Uskonto ja jumalanpelko tulevat muutoinkin esiin *Kämpässä*. Uskontoon liittyviä keskusteluja käyvät esimerkiksi Pera ja pappi (K 174–175), kaupunkilaiselämään liittyvien tehtaiden auki pitäminen sunnuntaina nähdään sapatin rikkomisena (K 168), ja kristillisyyden heijastuu myös tyttöjen suhtautumisesta seksuaalisuuteen. Muita osoituksia yhteisöllisestä kontrollista on esimerkiksi nuorisokellarin avajaiset. Poikien mielestä sen tarkoituksena on vain ”tsiikata, mitä folkka väsää”, ja pyrkiä antamaan parempi kuva nuorisosta (K 49). Poikia tietenkin myös valistetaan esimerkiksi keuhkosityöpäfilmin kautta, jossa poikien mukaan vain ”lässytetään röökkin vaaroista” (K 90).

Koulun valta poikkeaa lain vallasta siinä, ettei sen mahti ulotu yhteiskunnan kaikille tasoille. *Kämpässä* koulukurin kuvauksia on enemmän kuin lain vallan kuvauksia. Romaanissa koulukuri toteutuu tai on mahdollista vain kouluympäristössä. Esimerkiksi Peran pitäisi toimittaa saamansa jälki-istuntolappu rehtorin kotiovelle. Tapahtuma liittyy Peran vapaa-aikaan ja romaani jättää kertomatta, päätyykö lappu koskaan rehtorille vai ei. Opettajien valta kouluympäristössä on kuitenkin verrattavissa lain valtaan yhteiskunnassa, sillä koulussa opettaja on yhteisönsä ylin auktoriteettihenkilö, jonka valtaa ei tässä yhteydessä ole sallittu kyseenalaistaa. Kuten lain kourassa, koulun kurissa vallan rajojen ylittämisestä tai koettelemisesta seuraa rangaistus, joka toteutetaan nyt kouluympäristössä.

Aiemmin esiin tuotu armeijamaisen kurin noudattamisen ihanne, kunnan kuri ja koulinta osoittautuvat jopa koulun yhteisöllistä mainetta ylläpitäväksi tekijäksi, mikä käy ilmi lehtori Lumpeen kurinpalautuksesta:

– Minä en ymmärrä, mikä teitä nykyisin vaivaa. Joskus toivoisin, että joutuisitte armeijaan. Siellä teistä saksittaisiin kerta kaikkiaan tuo siviilivelttous ja nenäkyys. [...] Tämä ei ole mikään pehmeä koulu, josta keplotellaan läpi miten sattuu; niin kuin olette huomanneet, on tuiki harvinaista, että tämän koulun oppilaat reputtavat kirjoituksissa, ja se on ainoastaan kurin ansiosta. [...] Minä tulen koventamaan tyyliä teidän kanssanne, tässä luokassa on pari koulun mätäpaiseita ja yksi joka on kypsä erotettavaksi. [...] Armeijassa tällaisissa tapauksissa vedettäisiin viltti päälle ja annettaisiin remmillä oikein isän kädestä. (K 244.)

Romaanissa kurinpitovaltaa koulujärjestelmässä harjoittaa opettajakunta, ylimpänä johtajanaan koulun rehtori, mutta tarkkailijan roolissa toimii myös esimerkiksi koulun vahtimestari, jonka tehtävänä on joidenkin annettujen rangaistusten valvominen. Foucault'n (2005/1975) mukaan kurinpitovalta on jatkuvaa ja tungettelevaa. Se on läsnä aina ja kaikkialla, se ei jätä yhtään aluetta valvomatta. Samalla se tulee valvoneeksi myös niitä, joiden tehtävänä on toisten valvominen. (Emt., 240.) Tällä tavoin vallalla pyritään luomaan pelkoa – pelkoa kiinnijäämisestä ja rankaisemisesta. Opettajasta tulee koulu yhteisön poliisi, pelottava ja pelättävä. Asetelman avulla toimintaan pyritään vaikuttamaan juuri ennaltaehkäisevästi. Koulu yhteisössä opettaja vertautuu panopticonin kaltaiseen kontrollinsa kaikkialle ulottavaan tarkkailijaan. Valvonnan läsnäolo ja tiedostaminen on niin voimakasta, että pojat pelkäävät opettajan valtaa hänen ollessa kääntyneenä selin luokkaansa. Olli on nimittäin kuullut väitteen, jonka mukaan opettaja pystyy näkemään taakseen silmälasiansa heijastuskuvasta (K 20).

Kuitenkin koulun toteuttama kuri on valta-asetelmaltaan selvärajainen: se saa ulottaa fyysisen valtansa ainoastaan fyysisten rakennelmiensa sisäpuolelle. Koulu kuitenkin puuttuu jatkuvasti esimerkiksi Peran henkilökohtaisiin asioihin, kuten kotioloihin ja ulkoiseen olemukseen. Myös koulusääntöihin on kirjattu kohta oppilaan pukeutumisesta. Romaanissa seuraakin episodi (K 253–257), jossa Pera saa koulusta kotiin vietäväksi muistutuksen, jossa moititaan hänen pukeutumistaan. Tämän myötä ideologiat ajautuvat törmäyskurssille; koulun ideologia törmää kodin ideologiaan ja seuraa tapahtumaketju, jossa Peran isä soittaa rehtorille selvittääkseen asioiden kulun. Isä ja Pera epäilevät, että koulussa ”tehdään politiikkaa” ja muistutuksen saamiseen on vaikuttanut nimenomaan Peran vaatteiden väri eli kommunismiin

viittaava punainen paita ja vihreät housut. Isän soiton myötä varsinaiseen yhteisymmärrykseen tilanteen ei voi katsoa ratkeavan, vaikka rehtori tapahtunutta pahoitteleekin. Koulu ei saa myöskään työläistaustaisen isän päätä kääntymään. Rehtorin kanssa käydystä keskustelusta isä toteaa Peralle: ”Se kysy, olemmeko eroamassa. Niillä ei näytä olevan muuta selitystä mihinkään kuin pillu. Voi pyhä yksinkertaisuus.” (K 257.)

Kurinpidollisen rangaistuksen tavoitteena on poikkeamien vähentäminen (Foucault 2005/1975, 244). Kurinpidon tarkoituksena kouluyhteisössä onkin toimia nimenomaan poikien toimintaa normaalistavana keinona. Poikien toiminnasta pyritään poistamaan kaikki sellainen, mikä uhkaa vallan ja organisaation järjestystä. Koulussa kuri toteutuu sääntöinä, rangaistuksina sekä ojentamis- ja koulimiskeinoina. Varsinaista ruumiin fyysistä rankaisemista, väkivaltaa koulu ei käytä, tai siitä ei kerrota, vaikka halua siihen olisikin. Ruumiin toiminnan hallinta tuodaan sitäkin selkeämmin esiin.

Kurinpidon välineillä pyritään nimenomaan sopeuttamaan poikia vallitsevaan yhteiskuntajärjestykseen. *Kämpän* kouluyhteisössä kurinpidolla pyritään vahvistamaan vallanhaltijan autoritaarista asemaa ja osoittamaan poikien alisteinen suhde vallanpitäjiin. Kurinpidonmenetelmät kouluyhteisössä saattavat olla hyvinkin vähäeleisiä, tärkeintä on säännön noudattaminen ja sitä kautta pyrkimys alistetun ulkoa ohjautuvuuteen. Mikäli auktoriteettiasema on saavutettu, toimintaa voi ohjata vain yksi käsky:

– Linnanen, miksi juokset? [...] Oletko sinä opettaja? Kuka haluaa kuulla Linnasen opetusta? [...] Ei näköjään kukaan. Ei kukaan halua, Linnanen, kuulla opetustasi. Eikö olekin masentavaa. Mitähän minä tekisin vastaavassa tilanteessa. Hmm, voisin vaihtaa uraa. Mitä mieltä olet ojankaivuusta. Istukaa, ylös, istukaa, ylös, istukaa, ylös, ylös. [...] Mitä tämä on, ettekö te tottele enää minua? Osa istuu hämillään. Opettaja pyörittää silmiään silmälasien takana. – Minun suomen kielessäni on varmasti jotain vikaa, ehkäpä minun pitäisi ottaa suomentunteja. Kuka teistä antaisi suomenlehtorillenne suomentunteja, ehkäpä nuori neromme Linnanen. [...] Ne jotka istuvat, nousevat seisomaan kun sanon ylös ja ne jotka seisovat jäävät seisomaan kun sanon istukaa. No, niin siispä yritämme vielä kerran. Ylös, istukaa. Ryminän jälkeen puolet istuu ja puolet seisoo. Opettaja peittää silmänsä. – Te tuotate minulle kompleksin. Enkö minä selvittänyt asiaa kyllin selvästi. Mielestäni teidän kaikkien olisi pitänyt jäädä seisomaan, eikö niin. Opettaja laskee silmälasit

nenälleen, vääntää päätään, niin että oppilaat pelkäävät katsoa häntä silmiin. Opettaja käskee seisovat istumaan. (K 20–21.)

Myös tilan hallinnasta ja sosiaalisesta arvottamisesta tulee koulu yhteisössä yksi sosiaalisen kontrollin menetelmä. Opettajan auktoriteettiasema suhteessa poikiin korostuu luokkahuonetilanteissa fyysisen tilan hallintana: opettajan paikka on asetettu poikiin nähden ylemmälle tasolle, kateederille, eikä poikien ole sallittua liikkua tai puhua luokkahuoneessa ilman opettajan myönnytyksiä. Tilan rikkomisesta saattaa koitua tilasta eristäminen, luokasta poistaminen. Poikia ei kuitenkaan arvoteta vain fyysisesti tilassa. Heidän alemmuutensa käy ilmi myös opettajien käyttämisestä vertauskuvallisista ilmaisuista kuten ”siat”, ”apinat”, ”mustat lampaat”, ”äidin porsaas” ja ”kouluhistorian suurimmat likatahrat”.

Arvottaminen tulee esiin myös vertailtaessa käämpäyhteisön poikia muuhun luokkaan. Foucault'n (2005/1975, 249) mukaan kurinpitoon nojaavien instituutioiden rangaistusjärjestelmä vertailee yksilöitä toisiinsa, eriyttää heidät, asettaa heidät arvojärjestykseen toisiinsa nähden sekä erottaa jotkut yksilöt yhteisön ulkopuolelle. Koulumaailmassa käämpäyhteisön pojat leimataan auttamatta muuta luokkaa huonommaksi, heidät jopa lokalisoitetaan luokassa arvoasetelman mukaisesti kohtauksessa, jossa luokkaan laaditaan uutta istumajärjestystä:

– No niin pojat, tänään muutamme näin päivän päätteeksi istumajärjestystä. Ei ole hyvä kenenkään istua koko vuotta pimennossa. [...] Holm käänny tänne päin. Sinusta on muutenkin ollut harmia ihan tarpeeksi. [...] Holm on luku sinänsä. Hänet täytyisi siirtää tähän opettajan pöydän eteen. Pera menee keskirivin ensimmäiseen pulpettiin. Polvet eivät sovi pulpetin sisään. Opettaja katsoo häntä silmälasiensa yli, Pera tuijottaa takaisin virnistellen. Opettaja punastuu. – Holm, ylös, ei sinua siihenkään voi istuttaa, et sovi pulpettiin, eikä sinun takaasi näy muita, sitä paitsi näyttäisit siinäkin häiritsevän opetusta. Sinulle paras paikka taitaisi olla tuo viimeinen pulpetti seinärivissä, siitä on kaikkein lyhin matka käytävään, ja jos pulpettia vedetään vähän taaksepäin et häiritse muita. (K 288.)

Opettajalla on vaikeuksia saada Pera sopimaan uuteen asetelmaan. Kohtaus kuvaa allegorisesti niin Peran roolia koko koulu yhteisössä kuin hänen sopeutumisprosessiaan ympäröivään yhteiskuntaan. Luokkaan sopimattomuus on koulu yhteisön keino ilmaista pettymys Peraa kohtaan. Samalla se kertoo yhteiskunnallisen vieraantumisen alkamisesta.

2.4. Kodin lämpö

Tutkiessaan *Kämpän* opettajarepresentaatioita tulee Jukka Sahlberg (2009, 252) siihen tulokseen, että opettajat kuvataan teoksessa stereotyyppisinä ja yksiulotteisina. Muutamaa yksittäistä tapausta, kuten esimerkiksi koulun pannuhuoneessa vahtimestarin kanssa juopottelevaa veistonopettajaa lukuun ottamatta asian voi sanoa olevan näin. Myöskään lain auktoriteeteista ei löydy empatiaa. Poliisit ja opettajat kuvataan pitkälti instituutioidensa edustajina. Poliisin valta on itseoikeutetumpaa. Vaikka heidän sanansa ovat karuja, he eivät nolaa poikia kuten opettajat. Poliisi- ja opettaja-auktoriteettien siviilielämää ei teoksessa kuvata. Koti eroaa siten kahdesta edellä mainitusta auktoriteettitasosta, kotiin pääsee katsomaan sisälle. Koti tai vanhemmat säilyttävät silti luonnollisen auktoriteettiasemansa jälkikasvunsa edessä. Kun Masan isä tulee kämpälle hakemaan poikaansa kotiin, kokevat pojat vanhemman ilmestymisen kämpälle nolona. Vanhempien määräystä ei kuitenkaan vastusteta. Masa lähtee isän matkassa kotiin. (K 92.) Samoin tyttöjen äideistä, etenkin Sinin äidistä, tulee poikien toimia seuraavat aikuiset.

Lyytikäinen (2004, 91) toteaa omassa tutkimuksessaan, että *Seitsemässä veljeksessä* veljesten ja kyläyhteisön ristiriita rakentuu molemmin puolisen torjunnan mekanismeille. Veljesten alistumattomuus kuriin on tuottanut heistä kuvan uppiniskaisina junkkareina, jotka saavat osakseen suurinta ankaruutta ja kovuutta. Kurittomuus synnyttää kuria ja kurinpalautusta, mikä taas aktivoi uhmaa. Veljekset kokevat muut ihmiset vainoajinaan, mikä johtaa heidät kauemmas yhteisöstä. *Kämpän* poikien kohdalla niin sanottu torjunnan mekanismi aktivoituu etenkin lain ja koulun edustajien edessä. Koti on lain ja koulun suhteen hieman eri poluilla. Pojat pyrkivät pikemminkin erkaantumaan kodeistaan kuin asettumaan näitä vastaan. Poikien erilaisten taustojen ja henkilökohtaisten tarinoiden kertomisen ja kuvaamisen myötä vanhempiin ja koteihin luodaan lukijaa koskettava syvempi ulottuvuus. Siinä missä muut auktoriteetit ovat menettämässä otettaan pojista, pitää koti emotionaalisen siteensä avulla otteensa kiinni. Koti ei aseta pojille tiukkoja normeja, jolloin ei myöskään synny voimakasta kapinointia.

Teoksessa kotien äidit kuvataan pääosin ylihuolehtivaisia perheenäiteinä.⁷ Peran äiti poikkeaa jonkin verran teoksen muista naiskuvista, lähinnä siinä suhteessa, että Peran äidistä

⁷ Erittelen teoksen naiskuvia enemmän luvussa 4.3. Valta suhteessa naisiin.

rakennetaan ennen kaikkea (ja melkein ainoastaan) välittävä ja lämminhenkinen hahmo. Teoksessa äidin kautta välittyvä rakkaus ikään kuin siirtyy Peraan ja sitä kautta pikkuveljeen Kariin ja uuteen pikkusiskoon. Äidiltä opittu hellyyden osoittaminen, suukottelu, toistuu Peran toiminnassa pikkusiskoa kohtaan. Kovasta ulkokuoresta huolimatta Peralla herää tunteita uutta perheenjäsentä kohtaan. Ihan teoksen alussa Pera vielä vastustaa ja häpeää äidin raskautta. Raskaus tuntuu olevan merkki köyhyydestä. Myöhemmin siskon synnyttyä tummatukkainen sisar saa Peran epäilemään äidin käyneen vieraissa, sillä Pera ja Kari ovat kummatkin vaaleahiuksisia. Lämpö ja välittäminen toistuvat myös Peran ja Karin suhteiden kuvauksissa. Pera pitää huolta myös Karista, ja Kari pikkuveljien tapaan ihailee isoveljeään.

Yhteiskunnan normittaviin auktoriteetteihin verrattuna koti näkee pojat eri tavalla, lapsina ja jälkikasvunaan. Poikia käsitellään vanhemmuuteen kuuluvan vastuun kautta. Lyytikäinen (2004, 157–158) puhuu tutkimuksessaan veljesten muodostamasta poikkeuksellisesta perheyhteisöstä. *Seitsemässä veljeksessä* veljesyhteisö muodostaa siteen, joka kestää riidat ja erimielisyydet, sillä heidät sitoo toisiinsa tunnepohjainen yhteenkuuluvuus. *Kämpässä* lasten kasvatusta ohjaavat myös yhteiskunnalta saadut opit ja mallit. Muiden auktoriteettien edessä kodit kuitenkin asettuvat eri tasolle valtahierarkiassa. Esimerkiksi Peran isä on itsekin lannistunut yhteiskuntaa pyörittävän ”koneiston” edessä. Äidillä riittää vielä uskoa muutokseen ja siihen, että jonkinlainen konsensus yhteiskunnan valtaapitävien kanssa on mahdollista löytää. Äidin mielestä isän pitäisikin laittaa Pera kuriin:

– Kyllä sun mun mielestä pitäs poikaa ojentaa, äiti sanoo. – Kun se koulukin menee täysin penkin alle. – Mitä sitä ojentamaan, tulee vaan paha luonne. [...] – Olet sinä kanssa mies, annat kaikki periks, sellasia ne sitte on, ei välitä mistään. – Ei se musta johdu. Ei niillä kovankaan kurin pitäjillä aina kovin hyvin mee. Kun kattelee lapsia, miettii että joku menee jatkuvasti vinoon, meinaan kun aikuiset on sellaisia kun on. – Mä sanon vaan että sä saat sen jonain päivänä silmilles. (K 233.)

– Toi on, toi on kuule sairas ajatus, toi että lapsi tulis silmille kun sille on hyvä, se on sairaiden aivojen työtä, tommonen. Kuria ja kuria, kai sitä pitäs hakata kakarat nuolemaan vaikka varpaita, että ne tuntis elävänsä murheen laaksossa, josta ihana kuolema ne vapauttaa. Mä en jaksa uskoa sitä että lapset nostas kätensä mua vastaan, en. (K 233–234.)

Loppu viimeksi kodin näkemys yhteiskunnallisesta kurista eroaa yhteiskunnan normittavien auktoriteettien näkemyksistä. Kodin mukaan usko lapseen on säilytettävä. Paitsi biologinen sidos myös henkinen riippuvuus jälkikasvuun, sitoo perheenjäsenet toisiinsa niin hyvässä kuin pahassa.

2.5. Peran kapina

Vaikka kaikille pojille kapinointi on osa toimintaa, Peran toiminnassa rankaisun pelko alkaa teoksen tapahtumien edetessä menettää merkitystään. Yksi jälki-istunto muiden joukossa, toistuva opettajien pilkka ja henkilökohtaisuuksiin meneminen tai tyttöystävän menettäminen kaverille eivät enää vaikuta samalla tavalla tai niistä ei aiheudu samanlaista reaktiota kuin aiemmin. Huomatessaan Perassa tapahtuvan muutoksen ottaa koulu järeämmät aseet käyttöönsä. Kun jälki-istunnon pelko ei tehoa, uhkaa rehtori erottaa Peran koulusta. Peran henkilöhahmoon viitataan useammassa otteessa epäonnistujana, ja hänen subjektiivuttaan alkaa määrittää yhteiskuntaan sopeutumattomuus. Karkama (1994, 192) toteaa modernistisesta kirjallisuudesta, että siitä tuli nimenomaan uuden subjektin etsintää. Tämä subjekti ei vain samastunut annettuun yhteiskuntaan, vaan pystyi myös vapautumaan siitä tai muuttamaan sitä. Tällaisessa ristiriitaisessa puristuksessa yksilön oli joko annettava periksi ja pelattava annettujen sääntöjen mukaisesti, hänen oli paettava omaan yksinäisyyteensä tai muutettava kriisikokemus toiminnaksi. Kaikkien kämppöyhteisön poikien kohdalla voima transgressioon tulee samasta lähteestä, tähtäimessä on modernin subjektiivuden löytäminen.

Peran henkilöhahmossa ja hänen toiminnassaan transgressiivinen toiminta saa anarkistisia piirteitä. Karkama (1994) kiteyttää äärimuotoisen liberalistisen ja individuaalisen vapauden ajatuksen anarkistisen asenteen ja toiminnan keskeiseksi motiiviksi. Anarkistisen toiminnan periaatteena on vapautuminen kaikesta pakosta ja anarkisti toimii kaikkea pakkoa vastaan. Anarkisti evää merkityksen yleiseltä mielipiteeltä ja moraalilaeilta. Syntyy negatiivisen vapauden idea. Anarkistisen tulkinnan mukaan, valta ei ole tahtoa valtaan vaan toimintaa valtaa ja pakkoa vastaan. Karkaman mukaan anarkismissa ilmenee älymystön ja nuoremman sukupolven kapina arkielämän tyranniaa ja moralismia vastaan. Sen kasvualustana on pääasiassa arkielämä ja sitä jäsentävät muodolliset, minuuden ja itseyden kehitystä rajoittavat sosiaaliset suhteet. Anarkisti siis suuntaa uhmansa kaikkia hänen yksilöllistä vapauttaan uhkaavia tekijöitä vastaan. (Emt., 161–162.) Muut kämppöyhteisön pojat ovatkin kiinnittäneet

huomiota siihen, että Peran elämässä on ollut jo jonkin aikaa meneillään jotain muiden kapinasta poikkeavaa. Vaikka teoksessa ei paljon pohdita syy–seuraus -suhteita, selviää Ollin ja Joken keskustelusta, että he ovat huomanneet Peran muuttuneen käytöksen:

– Pera meni ihan kahvoks siitä, Jokke sanoo. – Jos mä nyt suoraan sanon, se on aina vähän törppö, se väsää kaikki älyttömän sbulina, sillä ei oo mitään tajuu kohtuudesta. Skolessaki, kato, jos se hoilaa tai muuten vittuilee, se ei lopeta vaik maikka tsiikaa sitä suoraan, kaikki on ihan hiljaa, se vaan mölyy, sitte ku maikka sanoo sille, se väittää ettei se aukonu kitusiaan, et kantsuis slumpata kuulotorvi. Emmä usko et se on loppuun saakka. Se ei bonjaa mitään ja vaik se bonjaaki, se ei vastaa, kokeissa se panee pahviin nimen ja menee takas ennenku maikka on antanu kaikki kysymyksetkään, se kysyy paanks mä tän pöydälle vai roskikseen, ja maikka käskee panna sen roskikseen. Soon ihan seinässä, ihan tukossa. Vaikka maikat on samanlaisia, vittu, ne ei kysy siltä mitään, panee vaan kova kovaa vasten, se niinku innostuu siitä vaan. (K 187–188.)

Peran kodissa Peran isä käy läpi omaa taistoaan yhteiskunnan auktoriteettien, valtaa pitävien kanssa. Ideologiansa pohjalta isä tulee ohjanneeksi myös Peraa. Pera arvostaa isäänsä, ja hänen kommenteistaan heijastuvatkin isän näkemykset. Perheellä on kuitenkin odotuksia poikansa tulevaisuuden suhteen. Perheen isä arvostaa urheilua, ja urheilu onkin alue, jossa Pera on menestynyt. Isä riemuitsee Peran urheilusaavutuksista. Vaikka yhteiskunnan rajoitukset ovat menettämässä merkitystään Peran elämässä, isän pettymys poikaansa kohtaan tuntuu Perasta kovalta iskulta. Niin murtovarkauden selvittämisen kohdalla kuin Peran varastettua rahaa isän kukkarosta Pera joutuu henkisesti koville, sillä hän joutuu paljastamaan totuuden eli tekemänsä rikkeet isälleen. Isän pettymys on vaikea ottaa vastaan. Pera tietää, että isä on suoraselkäinen periaatteiden mies:

– Varastaa, eipä uskois. Olet arvoton ihminen, kerjäämisenkin ymmärtää muttei varastamista. – Mutta kun ei tuu toimeen ilman mania. – Silti! Pitää pelata sen mukaan mitä on. Varastaminen, se sitten on saastasta. Jos köyhät haluaa muutosta, sen on tehtävä kapina, se on oikein ja kunniallista. Varkaan perään haukkuu koiratki. (K 224.)

Vaikka isä ei kannata lain rikkomista ja selkärangattomuutta, transgressiota hän ei vastusta. Isä ennemminkin ohjaa poikaansa hakemaan muutosta. Kun poliisit tulevat vierailemaan

perheen kodissa, puolustaa isä poikaansa. Ollaan tilanteessa, jossa auktoriteetti kohtaa auktoriteetin:

– Hävetkää isot miehet, räökkäätte nuoria poikasia tuntikausia poliisiasemalla ja sitten tulette vielä tänne. – Tulimme sen vuoksi että teillä saattaa olla aihetta ryhtyä joihinkin toimiin... – Ei ryhdytä, isä sanoo matalasti. – Ei kai työväen kakaroilla hyvä ookkaan olla. Pula-ajan ja sotien takia mentiin niin myöhään naimisiin, että nyt kun kakarat on herkässä iässä, me sairastetaan ja meitä käännellään sänkyssä kun paisteja ikään. [...] – Pidättekö minun poikaani rikollisena, mikä te oikein olette. Pähkähullu! Ei tarvi paljon ihmetellä, että poliiseja sanotaan tyhmiksi kun katsoo teitä, alkakaa kuulkaa hyvän sään aikana kalppia takaisin Aleksille tai minä kiihdyn enkä vastaa seurauksista. – Tuollaista suhtautumista odottaisi vähiten vanhemmilta, joiden poika on ollut rikollisessa teossa. – Minä varotan teitä, lopettakaa tuo rikollisesta höpöttäminen. Oletteko tosissanne sitä mieltä että neljätoista vuotias tekee rikoksia eikä tyhmyyksiä. (K 226.)

Lyytikäisen (2004, 161) mukaan transgressiossa on aina kysymys ainakin tilapäisestä vapautumisesta. Transgressio antaa vapauden ja rankaisemattomuuden tunteen, joka johdattaa rikkojaa eteenpäin, kunnes jokin ulkoinen tekijä katkaisee tilanteen tai transgressio on viety ääri rajoilleen (emt., 59). Transgressio ei siis jatku ikuisesti, sillä on päätepisteensä. Teoksen kolmannessa ja viimeisessä osassa (K 327–339) Ruuth luo katsauksen poikien elämään varsinaisia tapahtumia kymmenen vuotta myöhemmin. Siinä Ruuth käy läpi kunkin pojan kuulumiset, toisin sanoin sen, miten yhteiskunnallinen sopeuttamisprosessi kunkin pojan kohdalla on onnistunut. Peralla anarkistinen toiminta on jäänyt taka-alalle, mutta yhteiskuntaan sopeutuminen ei siltikään ole tapahtunut täysin. Peran ajatuksista heijastuu pettymys ja pessimistisyys. Toisaalta vallankumoukselliset ajatukset ovat siirtyneet, sillä ne heijastuvat Peran veljen, Karin ajatuksista.⁸ Deterministisyys on luettavissa poikien kohtaloista. Heidän lapsuuden perheidensä yhteiskunnallinen asema on määrittänyt sitä, mitä pojista on tullut.

Hieman ennen kyseistä epilogia, toisen osan viimeisessä luvussa yrittää Pera vielä taistella kaikella tahdolla ennalta määräytyvyyttä vastaan ylläpitääkseen mainettaan hyvänä urheilijana. Allegoria onnenkantamoisen kanssa ristiin menevistä suksista kertoo siitä, että

⁸ Timo Toivonen (1971, 213) toteaa, että siinä missä Peran kapina on vielä vaistonvaraista ja johtaa vieraantumiseen, Karin ajattelu on jo systemaattisempaa ja vallankumouksellista.

tässäkin tapauksessa perheen köyhyys tulee onnen tielle. Koska isällä ei ollut varaa ostaa uusia sauvoja kisaan, käy niin, että Peran vanhat risat sauvat pottävät. Peran suksisauva katkeaa puolivälissä matkaa, saavutettu etumatka menetetään, ja Peran hiihtää viimeisenä maaliin. (K 319–324.) Edelleen teoksen epilögissa Pera kuvataan saman epäonnen ja ennalta määrättyvyyden uhrina. Hänen elämänsä ei ole juuri muuttunut, hän ei ole päässyt elämässään samalla tavalla eteenpäin kuin esimerkiksi Olli. Kämpän poikajoukon pojista juuri Peran tarinassa kulminoituu valta-asetelmia vastaan kapinoiminen. Pera ei ole poikajoukossa suurin karnevaaliin ja kapinointiin kannustaja, mutta Pera provosoituu auktoriteettien läsnäolosta voimakkaimmin. Koska poikien kapinaan yhdistyy karnevalismin ajatus, tulen seuraavassa luvussa pohtimaan *Kämpä*-teosta karnevalismin näkökulmasta.

3. Normatiivisen yhteiskunnan karnevalistinen vastakuva

3.1. Transgression muodot

Kämpän kuri- ja normiyhteiskunnassa poikajoukon transgressio samastuu rikkomukseen. Sitä määrittää lain ja säännön rikkominen, mutta myös auktoriteettien edustamaa ideologiaa vastaan kapinoiminen. Lähden luvussa liikkeelle ajatuksesta, että teoksesta kumpuava transgressio yhdistyy ajatukseen karnevalismista. Poikien toiminta kämpällä ajautuu usein ylilyönteihin, ja pohdinkin luvussa transgression tielle ajautuvan poikajoukon toiminnan karnevalistisia piirteitä. Yhdessä teoksen kielen ja groteskien kuvausten kanssa ne luovat vastakuvan edellä tarkastelemalleni normatiiviselle yhteiskuntakuvulle. Karnevalistisesta toiminnasta tulee poikien toteuttaman kapinan muoto.

Kämpässä transgressio ilmenee poikien toiminnassa kahdella tavalla. Ensinnäkin ylilyönteihin ajautuvan toiminnan kautta kyseenalaistetaan yhteiskunnan normeja. Toiseksi, koska yhteiskunnan normeihin ei suostuta alistumaan, keksitään keinoja selvitä murroksessa ja pyritään erottautumaan yhteiskunnan auktoriteettien edustamasta maailmasta. Poikien transgressiivinen toiminta näyttäytyy ympäröivälle yhteiskunnalle rikollisena ja moraalittomana. Pojilla toimintaan liittyy ajatus karnevaalista, jonka kautta haetaan hetkellistä vapautumista ympäröivästä todellisuudesta. Lyytikäisen (2004, 18) mukaan transgressio perustuu uhmaan ja identiteetin etsimiseen rajoja rikkomalla. *Kämpässä* poikien transgressiivinen toiminta liittyykin modernin subjektiuden etsimiseen ja maskuliinisen identiteetin rakentamiseen.

Rikkomusten tiellä oleminen tulee poikien toiminnassa esiin pikkurikoksina, seksuaalisena ja väkivaltaisena käytöksenä sekä ylenpalttisena juopotteluna. Ylhäältä päin, auktoriteettien silmin nähtynä jokainen pieni kieltokin tuottaa pojissa rikkomisen halun. Vastaavasti alhaalta päin, poikien silmin katsottuna, jokainen pienikin asia on säädelty kielloin. Peran kapinassa kaikki mikä kielletään, kumotaan. Esimerkiksi luistinkentän pukuhuoneessa oleva ”Tupakointi kielletty” -kyltti aivan kuin kutsuu Peraa syyttämään tupakan sen alla. Mehumyyjä ei voi olla provosoitumatta tästä, ja hän kieltääkin Peraa polttamasta sisällä. Peran ei auta kuin tumpata tupakka mielenosoituksellisesti kylttiin. (K 108.) Peran kohdalla transgressiivinen käytös aktivoituu voimakkaimmin auktoriteettien läsnäolon myötä. Näin on etenkin koulun ja opettajien kohdalla. Koulussa jonkin tason rangaistuksen pelko estää poikia

ja Peraa tekemästä siellä suuria rikkeitä, siksi pieni rikkomus normeja vastaan toimiikin sitäkin tehokkaampana kapinan osoituksena. Kun opettaja on juuri loppuneella tunnilla jälleen kerran ojentanut Peraa, purkaa Pera pahaa oloaan ja vääntää täytetyltä linnulta niskat nurin. Haalistunut sinisorsa on kuin voodoo-nukke, johon Pera voi projisoida tunteensa ja kostaa sitä kautta opettajalle. Opettajan voi täten ajatella vertautuvan sorsaan, jonka haalistunut ulkonäkö on vielä mitättömämpi kuin vieressä pönöttävän kalalokin:

Käytävältä kuuluu kuminaa, kun oppilaat juoksevat portaisiin. Pera menee luokan perälle, empii luurangon ja täytettyjen lintujen välillä. Pera tervehtii luurankoa kädestä ja valitsee sinisorsan, joka näyttää haalistuneelta kalalokin vieressä. Puiseen jalustaan on kaiverrettu SINISORSA ANAS PLATYRHYNCHOS. Pera vääntää sorsalta pään irti ja lähtee kotiin. (K 35.)

Teoksessa puberteetti-ikäisiä poikia kiinnostavat eritoten tytöt ja seksi. Seksistä tulee poikayhteisössä poikien statusta määrittävä asia. Seksuaalisuus tai seksi itsessään ei ole transgressiivista toimintaa, mutta romaanin normatiivista maailmaa ja kristillistä moraalialla vasten kuvattuna se saa transgressiivisiä piirteitä, sillä siihen liittyy kapinointi, tavoittelu ja esteiden voittaminen. Intiimiksi läheisyyden kokemukseksi ja mielihyvän saavuttamiseksi seksi ei poikien kohdalla osoittaudu. Seksin yritykset kuvataan usein ironian sävyttämänä, epäonnistuneina retkinä. Tytöistä tulee pojille valloituksen kohteita ja seksistä tässä mielessä rajan ylittämistä. Pojat koettelevat sitä, kuinka pitkälle he voivat mennä. He odottavat kokevansa vastustusta. Seksistä tulee näyttämistä ja miehisen maskuliinisuuden todistamista toisten poikien silmissä. Seksi näyttäytyykin alueena, jolla pojat todistavat miehuutensa avulla jotakin kiellettyä. (Vrt. Lehtonen 1995, 134.)

Kämpän yhteiskunnassa nuorten seksuaalista käyttäytymistä ohjaavat ympäröivän yhteisön moraaliset arvot ja siksi esiin nousevat myös kristilliset arvot. Asia tulee ilmi poikien mukana liikkuvien tyttöjen asenteiden kautta. Jopa Väiskin pitkäaikainen tyttöystävä on kasvatettu ajattelemaan, ettei seksiä voi harrastaa ennen avioliittoa. *Kämpä*yhteisön pojat viis veisaavat uskonnollisesta moraalista – heille se on vain yksi raja rikottavaksi. Osa teoksen tytöistä pitää kuitenkin tiukasti kiinni periaatteistaan. Koska osalla tytöistä uskonnollinen moraalialla ohjaa heidän seksuaalista käyttäytymistään, eivät pojat pääse etenemään seksissä heidän kanssaan tiettyä rajaa pidemmälle. Silloin pojat hakevat seksiä myös vanhemmista tytöistä ja naisista ja

pyrkivät tällä tavoin myös rikkomaan asetettuja normeja. Näissäkin tapauksissa epäonni usein seuraa poikia ja seksikokeilut jäävät uhoamiseksi.

Kilpailu ja väkivalta kuuluvat miesten kulttuuriin, ja niillä on vaikutusta miehiseen identiteettiin (Grönfors 1994, 71–72). Romaanissa väkivaltaa esiintyy poikien kesken useinkin. Se tapahtuu kämpässä poikien keskinäisenä fyysisenä voimanmittelönä. Useimmiten väkivallan syynä ovat kiistat tytöistä tai jonkin pienimuotoisen konfliktin ratkaiseminen. Väkivaltaa esiintyy kuitenkin myös poikien ja tyttöjen välisissä suhteissa ja se liittyy seksuaaliseen käyttäytymiseen. Tässä suhteessa tytöt esitetään poikiin nähden alistettuina ja passiivisina ja maskuliininen seksuaalisuus näyttäytyy nimenomaan ”saamisena”, ei ”antamisena” (vrt. Lehtonen 1995, 134). Transgressio purkautuu tyttöjä kohtaan fyysisenä pahoinpitelynä ja hyväilyihin pakottamisena.

Väkivalta yhteiskuntaa kohtaan esiintyy ilkivaltana ja paikkojen hajottamisena. Ilkivalta huipentuu rikolliseen toimintaan poikien murtautuessa elintarvikevarastoon (K 90–98). Pojat tietävät elävänsä tarkkailuyhteiskunnassa, ja siksi ilkivaltaa ja väkivaltaa tapahtuu lähinnä poikien omalla kämpällä, oman yhteisön näköpiirissä. Siellä kyseinen käytös on sallittu, toisin sanoin, siitä ei seuraa sanktioita. Poikien ilki- ja väkivaltana ilmenevään transgressiiviseen toimintaan liittyy usein juopottelu ja juhlinta, mutta päinvastaisesti myös juopottelun ja juhlinnan voi nähdä johtavan ilkivaltaiseen tai väkivaltaiseen toimintaan. Normien rikkomuksesta kertoo myös se, ettei suurin osa pojista ole laillisesti oikeutettu juomaan alkoholia.

Transgressio on myös erottautumista yhteiskunnan tarkkailevilta auktoriteeteilta. Poikien ajatukset eivät käy yksiin ympäröivän yhteiskunnan kanssa. He kokevat, että ympäröivässä kuri- ja normiyhteiskunnassa he eivät voi toimia siten kuin he haluaisivat. Toisaalta poikien ja heitä tarkkailevien auktoriteettien välille muodostuu iän muodostama sukupolvien välinen kuilu. Poikien transgressio on paitsi eroavuuden hakemista myös piiloutumista. Teoksessaan *Språk, kultur och social identitet* (1998) kulttuurin normien merkitystä nuorten identiteetin muodostumisen kannalta pohtiva Seija Wellros toteaa, että nuorille on tyyppillistä rakentaa erilaisia alakulttuureita, joilla he pyrkivät erottautumaan muista. Nämä alakulttuurit samalla muovaavat heidän identiteettiään. Alakulttuureita nuoret merkkäavat erilaisin keinoin, kuten vaatteiden, korujen, tyylin ja muiden ulkoisten attribuuttien avulla. (Emt., 150.) Vanhan

autokorjaamon vuokraaminen kertoo poikaryhmän halusta erottautua muista. Pojat vuokraavat korjaamon omaksi pakopaikakseen. Lyytikäinen (2004, 41) puhuu omassa tutkimuksessaan metsän funktiosta veljesten elämässä ja näkee metsän piilopirttinä, jonne veljekset pakenevat rauhaan. Toisaalta veljekset negatiivisessa mielessä menevät pakoon sinne yhteisön velvoitteita ja ahdistelua, toisaalta pako positiivisessa mielessä mahdollistaa vapauden. *Kämpä*-teoksessa poikajoukosta muodostuu oma yhteisönsä, jolla on ulkomaailmasta eroavat toimintaperiaatteensa. Yksi attribuutti kämppämaailman poikaryhmän ja yhteiskunnan auktoriteettien välillä on poikien käyttämä kieli, slangi.

– Turuntiellä kävi hulppee kolari. Kaks kaaraa paukkas niin komeesti yhteen, et kuskit saatiin hitsata irti, toinen selvis, mut toinen eldas kaaraan. Folkka mulkkas vaan vieressä, kukaan ei studannu mennä apuun, kun ne skagas et se bilika dömää. Ihme ettei kukaan alkanut trokaan korvatulppia, tommonen kaveri jonka perskarvat käryy huutaa helvetisti. Siellä oli ollu mukana ämmä, jonka palasia sovitetaan yhteen vieläki patologisella. Funtsatkaa vähän, jos ne ei oo hitannutkaan vielä kaikkee, jos jonkun piski hittaa perseen ja raahaa sen himaan. – Pidä plättis kii, Huugo. (K 99.)

Teoksen auktoriteetit eivät käytä slangia. Slangilla merkataan eroa ja syvennetään ikäpolvien välistä kuilua. Wellrosin (1998) näkemys nuorisokulttuureita merkkavista attribuuteista sopii transgression periaatteisiin. Erilaiset normit voidaan nähdä myös ideologisena kysymyksenä, kysymyksenä vallasta. Tällöin itse attribuutista ei tule niinkään tärkeä, vaan se toimii ikään kuin aseena tai taisteluna kahden osapuolen välillä siitä, kumpi saa päättää säännöistä. Wellrosin mukaan tällaiset alakulttuuria merkkavat attribuutit vanhempi sukupolvi saattaa nähdä nimenomaan muutoksena huonompaan ja uhkana aikaisempien sukupolvien edustamalle normimaailmalle. Sääntöjä asettamalla vanhempi sukupolvi pyrkii takaamaan sen, ettei järjestys johtaisi kaaokseen. (Emt., 148.)

Kämpän pojille kielestä tulee toisaalta keino piiloutua ympäröivältä yhteiskunnalta, toisaalta se yhdistää nimenomaan kuritonta sukupolvea. Pojat saavat kommentteja slangistaan etenkin koulussa. Kieli erottaakin tässä suhteessa pojat ja heitä tarkkailevat auktoriteetit toisistaan. Slangi on nuorten kieli, epäkorrekti, eikä sovi käytettäväksi koulussa.

– No, niin nyt meillä on taas miellyttävä tuokio oppia yleissivistäviä asioita, ennen kaikkea kaunista äidinkieltämme, jota sivumennen sanoen teillä on ihmeellinen kyky raiskata omalaatuiseksi mongerrukseksi (K 21).

– Eikö kukaan osaa uskonnon läksyä, etkö sinäkään, Takala? [...]. Osaatko kertoa omin sanoin? – Joo! Ku se Jeesus talsi tietä se näki sokeen, no se sokee huus kaameella äänellä et anna mulle näkö tai jotain muuta sellasta ja Jeesus räkäs maahan ja teki siitä sellasen klöntin jonka se iski sen karjun silmille ja se karju alko näkeen. – Oikein! Vain kieli on väärin! Käytä parempaa kieltä, ethän sinä tuota voi myöhemmin kuitenkaan käyttää. (K 177.)

Paitsi slangia, pojat käyttävät romaanissa myös vede-kieltä. Tätä he kuitenkin harvemmin käyttävät auktoriteetteja vastaan. Olli ja Jokke keskustelevat tyttöjen seurassa tyttöjen ulkomuodosta vede-kielellä:

– Veitsade veskitlade veeredside. – Vetokade vemiasode, veihatlade vekuttide. – Vetämide vliivade velläside venode, vehännede veitetäänhede verjäänsyde.⁹ – Mitä te polpotatte? – Kieliä, me ollaan kielimiehiä, mä osaan kuuttatoista kieltä ja perse puhuu vielä serbiaa. (K 189.)

Vede-kieli toimii äärimmäisenä pakokeinona, kun pojat haluavat, etteivät ihmiset heidän ympärillään ymmärrä heitä lainkaan. Vede-kieltä käytetään esimerkiksi tyttöjen ja muiden kuin kämppäteisöön kuuluvien poikien seurassa. Slangia osaavat muutkin nuoret; se ei siis riitä erottamaan kämppäteisön poikia muista nuorista.

Kämpässä poikien transgressiolla haetaan kuitenkin eroavuutta ja kasvatetaan marginaalia nimenomaan auktoriteettien edustamaan sukupolveen. Edellä esitetyistä transgression muodoista poikien juopottelu ja juhlinta nousevat toiminnan tasolla keskeiseksi. Ilottelevan juhlinnan ja ylenpalttisen juomisen kuvauksia on teoksessa sen verran paljon, että teosta on hedelmällistä sen vuoksi lähestyä tästä näkökulmasta tarkemmin. Seuraavaksi tarkastelenkin erikseen vielä näitä muotoja, joiden kautta *Kämpästä* kumpuava transgressio selvimmin yhdistyy ajatukseen karnevaalista.

⁹ Suomennos: "Sait läskit sääred. Kato omias, laihat tikut. Mitä välii sillä on, heitetään syrjään."

3.2. ”Prenkku” ja ”hiluja” – karnevalistista juhlintaa

Lyytikäisen (2004, 16–18) mukaan transgressio voidaan yhdistää laajemmassa merkityksessä myös sopimattomuuteen, sikäli kuin se rikkoo tabuja, horjuttaa merkityksiä ja kumoo järjestöjen. Silloin sen voi katsoa yhdistyvän positiivisen varauksen kautta ajatuksiin vapaudesta, nautinnosta, ilosta, naurusta ja leikistä. Poikien kohdalla toteutuu Bahtinin (2002/1965, 9) esittämä karnevaalin perusidea. Karnevaali ei toteutuessaan jakaannu esiintyjiin ja katsojiin, vaan karnevaalissa eletään ja siihen osallistuvat kaikki. Karnevaalivapauden aikana eletään karnevaalin omien lakien mukaisesti, ja karnevaalista tulee ikään kuin senhetkinen maailmantila.

Teoksessa karnevaali saa muotonsa eritoten juhlintana. Poikien alkuperäinen tarkoitus ei ole vuokrata kämppää juhlintapaikaksi. Tapahtumien edetessä kämpälle kuitenkin kokoonnutaan yhä useammin pitämään juhlia eli ”hiluja”. Juhlien yleisimmäksi evääksi muodostuu nuorten poikien keskuudessa ”prenkku” eli viina. Juhlia pojat eivät voi järjestää ja alkoholia he eivät voi juoda kämpän ulkopuolisessa maailmassa, auktoriteettien valvovan silmän alla. Toki kämpälläkään juhlat eivät pysy täytenä salaisuutena, mutta hyväksymällä kämpän vuokraamisen ja sallimalla kämpän poikien kokoontumispaikaksi auktoriteetit ikään kuin antavat hiljaisen hyväksyntänsä poikien toimille. Näin pojat pysyvät ainakin poissa heidän silmistään ja yhteiskunnan jaloista. Poikien elämässä kämppään kokoontuminen mahdollistaa myös sen, mikä kämpän ulkopuolisessa maailmassa ei ole suositeltavaa – eri taustoista ja ikäryhmistä tulevat pojat voivat kokoontua kämpässä keskenään. Transgressiivinen vimma toimii kullakin pojalla kämppäjoukossa pysymiseen motivoivana voimana. Skolelaisista ja duunareista muodostuvassa poikayhteisössä ikäeroa pojilla on enimmillään hieman yli 10 vuotta. Yhteiskunta ohjaa poikia liikkumaan oman ikäistensä seurassa. Siinä missä 14-vuotiaalta Peralta halutaan kieltää aikuiselle kuuluvia asioita, odotetaan taas 26-vuotiaalta Väiskiltä jo vastuunkantoa omasta elämästään. Kumpikin pojista on kuitenkin transgression tiellä kapinoimassa yhteiskunnan normeja ja odotusarvoja vastaan, ja se yhdistää nämäkin pojat.

Transgression ajatus yhdistyy Bahtinin (2002/1965) näkemykseen karnevalistisesta juhlinnasta. Bahtinin mukaan viralliselle eli kirkolliselle ja feodaaliselle juhalle vastakkaisesti karnevaali juhlii tilapäistä vapautumista vallitsevasta järjestyksestä. Erityistä karnevaalissa on

kaikkien hierakkisten suhteiden kumoutuminen, ajatus groteskista realismista. (Emt., 11–12.) Groteskin realismin pääpiirteenä Bahtin pitää kaiken henkisen, ylevän ja ideaalin alentamista ja kääntämistä materiaalis–ruumiilliselle tasolle (emt., 20). Kämpällä poikien juhlinta ajautuu usein ylilyönteihin. Poikien keskinäinen joulunvietto kämpällä ja joulukuusen koristelu pilkkaavat kristillistä pyhää ja perinteistä perhejuhlaa. Jouluruokana pojilla on ”prenkku”, enkelin sijaan kuuseen laitetaan roikkumaan pornotähti. Kondomin asettaminen kuuseen vahvistaa sen, että pojilla on joulun suhteen muita tarkoituksia kuin joulurauhan pyhittäminen.

– Jokke, nyt on jouluku! Olli sanoo painokkaasti. [...] Topi hakee viinapullon korkkeja lasikopista ja Jokke vessan eteisestä tytönkuvapelikorttipakan. Topi talloo osan korkeista litteiksi ja painelee niihin linkkuveitsellä reikiä. – Miksei voitais slumpata kunnollisia koristeita, Risi sanoo ja nuolaisee räkäkangen ylähuuleltaan. – Mä voisin käydä himassa mulkkaamassa, varmaan siellä olis jotain vanhoja koristeita, Olli ehdottaa. – Ai, enkelin kuvia, Jokke sanoo ja ripustaa patakakkosen kuusen oksalle. Pera valitsee ihanteensa: ruutukympin, vaalean pitkäjäsenisen pyöreälantioisen tytön, joka poseeraa ilman housuja. Olli sekoittelee korttipakkaa irvistellen: – Puuttuu enää korttonki. – Sehän suttaantuu, Timppa sanoo ja kaivaa Venus paketin lompakostaan. (K 132.)

Ylilyönteihin päätyvät juhlintatilanteet on kämpällä yleisiä. Niissä puretaan aggressiota ja käytetään väkivaltaa. Väkivallan käyttö on poikien keskinäisissä suhteissa sallittua; poikien yhteisössä on väkivaltaiselle käytökselle näkymätön rajansa. Poikien solidaarisuus toisiaan kohtaan tuottaa luottamuksen tunteen siitä, ettei väkivallan kautta kukaan halua toiselle oikeasti pahaa. Täten väkivalta voidaan ikään kuin turvallisesti pitää osana juhlintaa. Väkivallan vakavuus puretaan koomisen elementin kautta, lisäämällä tapahtumiin huumoria, tekemällä toiminnasta päätöntä ja päämäärätöntä. Lyytikäinen (2004, 73) tuo esiin Rene Girardin antropologisiin teorioihin nojaavan tulkinnan juhlinnasta ja toteaa, että Girardin mukaan juhlinnassa on aina kyse transgressiosta, jossa yhteiskunnassa vallalla olevat säännöt purkautuvat, hierarkiat kumoutuvat ja kaikki sekoittuu. Näkemyksen mukaan juhla avaa tien myös väkivallalle, mutta se ei synnytä sitä, vaan sen tarkoituksena on pikemminkin sen kanavoiminen.

Kämpässä juhlintaan liittyy myös seksuaalinen käyttäytyminen, joka sekin saa karnevalistisia piirteitä. Seksien yritykset ovat teoksessa kaikkea muuta kuin onnistuneita. Seksistä puhutaan ja sillä leikitellään. Pojat eivät ole vielä ihan varmoja, miten seksiä harrastetaan. Esimerkiksi

ehkäisyvalistuksen suhteen ollaan vielä sillä tiellä, että Vodekin uskoo, ettei tyttö voi ensimmäisellä kerralla tulla raskaaksi (K 243). Uho on suurempi, kokemus vähäisempi, ja siksi homma menee useimmiten leikiksi ja toiminta jää yrityksen tasolle. Seksuaalisuus ei ole teoksessa kaunista ja intiimiä, vaan se jaetaan karnevaaliin osallistujien kesken. Pojat kähmivät tyttöjä kämpässä, rappukäytävissä, kadunkulmissa. Seksin harrastamiselle ei ole sääntöjä eikä sopimuksia, ja pojat vaihtelevat partnereitakin mennessään. Teoksessa on myös kohtaaminen, joka muistuttaa joukkoraiskauksen yritystä. Siinä poikajoukko käy kadulla kulkevien tyttöjen kimppuun. Toinen tytöistä pääsee karkuun, punatukkainen otetaan seksuaalisen häirinnän kohteeksi. Kohtaaminen tuntuu kuitenkin päättömältä, koska toiminta keskeytyy vähän väliä, sillä samanaikaisesti naapuritalon televisiosta tulee mielenkiintoista ohjelmaa, ja osa pojista yrittää katsoa sitä ikkunan läpi. Loppujen lopuksi vain Timppa ajautuu punatukkaisen kanssa kosketusyhteyteen, ja viimein tyttö ei enää vastustakaan toimintaa. (K 83–84.)

Bahtin (2002/1965, 13) toteaa karnevaalin naurusta, että se on juhlivaa, yleiskansallista naurua ja siinä kaikki nauravat yhdessä. Karnevaalin nauru on myös universaalia siinä suhteessa, että se kohdistuu kaikkeen ja kaikkiin, myös karnevaalin osanottajiin itseensä. Naurun ambivalenttisuus merkitsee Bahtinin mukaan sitä, että samalla kun sillä iloitaan ja riemuitaan, sillä myös ivataan ja pilkataan. Mitä tahansa voi tehdä, kun on karnevaalin aika. Yhdessä vaiheessa Väiski ja Vode tuovat moottoripyörän sisälle kämppään ja ajavat sillä ensiksi ympäri huonetta ja laskevat sitten rappuja alas rappukäytävässä (K 131). Poikien uudenvuodenjuhlinta on myös hyvä esimerkki päämäärättömästä juhlinnasta. Taivaalla räiskyvät moniväriset raketit näyttävät poikien juhlintaa vasten sinkoilevina leimahduksina, jotka symboloivat poikien karnevalistista ja kaaosmaista ilottelua. Samaan aikaan taustalla kumahtelevat kirkonkellot muistuttavat maallista tallajaa yhteiskunnan pyrkimyksestä homogeeniseen järjestykseen.

Jokke hupsahtaa uppeluksiin, Pera kiiruhtaa nauraen pelastamaan häntä lumikuolemalta. He konttaavat uudelleen mäen laelle. Jokke laskee taskumatin edellään, he syöksyvät matin perässä alas, kumoavat sen ja alkavat tanssia ripaskaa, joka päättyy jokaisen jalan noston jälkeen lumihankeen. Masa nojaa katolla kaiteeseen ja oksentaa. Topi pitää häntä nahkapuseron helmasta, ettei Masa putoaisi. Olli nukkuu puolityhjässä pulttitynnyrissä konepajan portaiden alla. Pera ja Jokke tulevat kaulakkain pihaan. [...] Taivaalla leimahtaa kymmeniä raketteja. Topi laskee Masan irti ja viittilöi Jokelle, Jokke huitoo takaisin. Masa hupsahtaa kaiteen yli ja jää roikkumaan kaksinkerroin. Kirkon kellot ja laivojen pillit

alkavat soida, taivas on kirjava raketeista. Topi vetää Masan ylös. Kämpän ikkuna räjähtää auki, Timpan, Voden ja Ekin päät kurottautuvat ulos. – Hyvää uutta vuotta, hyvää uutta vuotta, öööö! (K 157.)

Teoksen tapahtumissa karnevalistinen juhlinta myös päättyy yhtä yllätyksellisesti kuin on alkanutkin. Juhlinnan päätteeksi ei siivota paikkoja, ei pohdita tapahtunutta eikä pyydellä anteeksi sattunutta. Juhlinta vain päättyy, kun on päättymisen aika:

Manu painaa Mirkkua pilaria vasten ja huutaa kirkumalla. Pera törmää joulukuuseen. Kuusi huojautaa. Pera kaataa sen lattialle ja alkaa ratsastaa hurjaa laukkaa. Olli hakee sakset lasikopista ja rupee leikkelemään peliverkkoa. Topi menee väliin, Olli paiskaa sakset seinään ja alkaa hakata jakkaraa lattiaan. Pera pomppaa kuusen selästä, hakee oman jakkaransa ja hakkaa sen säleiksi pitkään penkkiin. Mirkku pääsee livahtamaan Manun otteesta rappuun. Manu heittelee peltiovea jakkaran palasilla. Olli väsähtää ja ryömiä penkille nukkumaan. (K 160.)

Vaikka pojat aluksi yrittävät sopia jonkinlaista ohjenuoraa sille, kuka kämpässä saa käyttää alkoholia, kumoutuu tämä ohje alta aikayksikön, ja lopulta kaikki ajautuvat juomaan. Poikien juopottelu on yleistä, joillekin lähes päivittäistä. Yhdessä vaiheessa Masa jopa laskee, kuinka monta kertaa kukin on juonut kämpällä (K 299). Paitsi että juopottelu liittyy poikien puberteettiin, esitetään juominen myös yhteiskunnan syyksi; köyhyys nähdään syynä pulloon tarttumiselle. Tämä korostuu etenkin teoksen aikuisten miesten kohdalla.¹⁰

Lyytikäisen (2004, 20) mukaan transgression luonteeseen kuuluu myös käsistä riistäytyminen. Silloin transgressio johtaa toiseen kumuloituvana prosessina ja impulssit riistäytyvät käsistä. Lyytikäinen luokittelee Girardin esityksen mukaan juhlinnan prototyypiksi huonosti päättyvän juhlan, jossa väkivallan kanavointi epäonnistuu ja väkivalta pääsee irti tuhoisana (emt., 73). *Kämpässä* samanlaiseksi esimerkiksi osoittautuu uuden vuoden juhlinnan jälkimainingit. Riehakkaan uuden vuoden juhlinnan jälkeen pojat päättävätkin sytyttää kämpän tuleen bensiinillä ”siivotakseen” paikat. Tuli kuitenkin irtaantuu ja juhlinta päättyy. (K 167–174.) *Kämpän* poikajoukon kohdalla alkoholin ylenpalttinen käyttö ajaa lopulta poikien

¹⁰ Pohdin maskuliinisuuden rakentumista teoksessa sekä teoksen mieskuvia luvussa 4. Maskuliinien mailla.

karnevalistisen juhlinnan sen lakipisteeseen. Sen jälkeen palaudutaan taas hetkellisesti, niin sanottuun normaaliin järjestykseen.

Koko teoksen kulussa karnevaali loppuu niin sanottuun viimeiseen karnevaaliin. Johtaja Koivulan erotettua pojat kämpästä pojat alkavat hajottaa paikkoja kämpällä. Etenkin Väiski ja Pera provosoituvat erottamispäätöksestä.

Väiski kiskaisee nahkapuseron vetoketjun kiinni. – Mihkä sulle kiire tuli? – Viinakauppaan! Porukka tapaa kämppään tullessaan täydellä liekillä palavan nojatuolin pihasta. Pera kantoi tuolin pihaan, valeli sen Väiskin bensiiitankista imemällään tilkkasella ja sytytti tuleen. [...] Porukka alkaa kantaa moottoripyörien osia. [...] Väiski irrottaa vessan pytystä pultit. Väiskin vieressä lattialla on vaakunapullo. Kun Väiski on saanut pultit pois, hän heilauttaa pyttyä todetakseen, että se on irti. [...] Väiski tarkistaa ettei lasikopissa ole enää moottoripyörän osia. Porukka tulee sisään meluten. Topi lyö nyrkillä lasikopin ikkunan sisään. Muut seuraavat Topia. Timppa joka ei ehdi muiden mukaan, heittää porukan yli kenkensä, joka rikkoo ovi-ikkunan. – Nyt pidetään kundit kaameet orkiat, haetaan kaikki naiset mitä irti saadaan. (K 314–315.)

Tämän jälkeen pullo alkaa kiertää ringissä ja paikkojen hajottaminen jatkuu. Pojat alkavat hajottaa ilmastointikonetta, rikkovat vesiputken ja vuotava hana täyttää kämpän lattian vedellä. Sini ja Eki tulevat kämpälle, Pera yrittää varottaa Siniä, sillä Väiski on menettänyt hermonsä Siniin:

– Saatanan lutka, nyt sun viimeinen hetkes on koittanu. – Sehän on ihan tosissaan, Sini sanoo pelästyneenä. – Mähän sanoin, mutta kun pitää olla pää pahkaa. Väiski tulee portaita alas kirves kädessä. Pera lähtee parin perään. Väiski lähestyy lyhyin tikittävin askelin. Sini juoksee henkensä edestä. Eki pysähtyy kadulle, kun luulee ettei Väiski seuraa heitä. Väiski porhaltaa kadulle yläruumis paljaana ja kirves kädessä. Sini kompastelee mutta pysyy pystyssä. [...] Talonmies lakaisee portaiden edustaa. Väiski sanoo päivää. – Kummallisia, juoksevat alasti ympäri maailmaa. Väiski tempaa mieheltä luudan. Talonmies vetäytyy kauemmas, Väiski paiskaa luudan lumikasaan ja hakkaa sen kirveellä kahvipuiksi. Talonmies ei uskalla sanoa mitään. (K 317.)

Lyytikäinen (2004, 233) toteaa transgressiosta, ettei sen tie voi jatkua ikuisesti. Hänen mukaansa transgressiivisten teosten kohdalla traaginen ratkaisu, esimerkiksi päähenkilön kuolema, on tavallisin. Transgression pyörre päättyy ennen pitkään, ja vaihtoehtoiksi jäävät tuho tai paluu järjestykseen. Kun *Kämpässä* kämpän aika on ohi, pojat eivät ajaudu yhtenäisenä joukkona tuhon partaalle. Teoksen epilogissa luodaan katsaus siihen, mitä kullekin pojalle kuuluu muutamaa vuotta myöhemmin. Pojista Väiski on ainut, joka on ajautunut niin sanottuun traagiseen loppuunsa: Hän on tehnyt itsemurhan. Muista pojista on tullut osa sitä yhteiskuntaluokkaa, jota he poikasina edustivatkin. Selväksi kuitenkin käy, että karnevaalin aika on kunkin pojan kohdalla loppunut.

Poikien karnevalistinen juhlinta siis vie poikien transgressiota eteenpäin. Ylilyönnit ja kaiken ääri rajoilleen vieminen on poikien transgression hengittävä voima. Leikittelevyys ja asioiden liioittelevuus antavatkin aiheen tutkia *Kämpän* kieltä ja kuvauksia tarkemmin groteskin näkökulmasta.

3.2. Groteski kuva ja kieli

Kämpässä poikien sanavarastoon kuuluu liuta kiro sanoja ja solvauksia, joita käytetään dialogissa häpeilemättä. Muutoinkin rikas karskin huumorin sävyttämä kieli erottuu auktoriteettien edustamaa, konventionaalista kirjakieltä rikkovaksi. Bahtin (2002/1965) tuo esiin käsitteen torikieli. Sillä hän viittaa kieleen ja eleisiin, jotka ovat vapaita säädyllyyden normeista ja joille on ominaista ylösalaisin, vastakkain ja nurinkääntämisen logiikka (emt., 12). Torikielelle ominaiseksi Bahtin toteaa runsaan kiro sanojen ja solvaavien ilmausten käytön. Hänen mukaansa torikieleen keräytyvät kaikki sellaiset kielenilmiöt, joita ei virallisessa kielessä ja kanssakäymisessä voi käyttää. Karnevaalin kieli syntyy Bahtinin mukaan yhteisöllisen tuntemuksen myötä ja se vastustaa kaikkea valmista ja lopullista, pyrkimystä vakaaseen ja ikuiseen. (Emt., 17–18.) Bahtin (emt., 12) mukaan karnevaalikielen kaikista muodoista ja symboleista huokuu muutoksen ja uudistumisen henki – se että hallitsevat totuudet ja valta ovat suhteellista.

Aiemmin toin esiin poikien käyttämän slangin ja vede-kielen karnevalistisena kielenä ja transgression muotona. Samoin valtasuhteiden merkkäamiseen liittyvät vertauskuvalliset ilmaisut ”siat”, ”apinat”, ”mustat lampaat”, ”äidin porsaas” ja ”kouluhistorian suurimmat

likatahrat”¹¹, joita yhteiskunnan auktoriteetit käyttävät pojista, yhdistyvät myös karnevaaliin ja groteskiin. *Kämpässä* kielellisten ilmausten kautta karnevalistinen kuva, eritoten groteski ruumis piirtyy esiin. Irma Perttulan (2010, 45) mukaan groteskiin on kautta aikojen liittynyt vahva visuaalisuus. Chris Jenksin (2003, 163) mukaan groteskissa ihmisiä ja heidän toimiaan ja tapojaan luonnehditaan vääristymien kautta. Fantasiasta ja omituisesta tulee valtavirtaa. Groteski luo logiikkaa ja estetiikkaa ja se myös ylittää transgression tapaan luokkarajoitukset kuten myös erot ihmisten ja eläinten välillä.

Perttulan (2010, 36–37) mukaan groteskin on todettu nostavan taiteessa esiin paitsi sellaista, minkä klassinen estetiikka torjuu, myös sellaista, mikä on haluttu sulkea pois yhteiskunnallisesta todellisuudestamme. Groteskilla on transgressiivista voimaa, sillä se kyseenalaistaa, kiistää ja kieltää, mutta samalla pakottaa kohtaamaan villin, saastaisen, toiseuden ja muodottomuuden. Bahtinin (2002/1965, 24) sanoin voi todeta, että groteski kuva luonnehtii ilmiötä sen muutostilassa. Groteskiin ruumiiseen liittyy ajatus hyberbolasta eli ylenpalttisesta liioittelusta. Groteski ruumis on epäpuhdas, suhteeton ja epätasapainoinen. Siihen liittyy muun muassa syöminen, juominen, erittämistoiminnot, sukupuolilyhdyntä, raatelu, kasvaminen ja vanhuus. (Emt., 280–281.) Karkeasti sanottuna poikien elämässä räkä valuu, veri roiskuu, oksennus lentää, ”jolu” johdattaa ja alkoholi alkaa olla poikien päivällismenun yleisin ruokajuoma. Bahtin (emt., 20–21) toteaa groteskin realismin alentamisen merkitsevän elämän ulottamista ruumiin alaosiin. *Kämpässä* miehen ruumiin groteski kuvaaminen naisen silmin katsottuna ei tule esiin. Sen sijaan naista kuvataan teoksessa seksistisesti. Naisista käytetään muun muassa nimityksiä ”huora”, ”lumppu” ja ”viiva”. Ruumis on naisessa mielenkiintoinen, sielulla ei ole niin paljon väliä. Seuraavasta esimerkistä käy selville, etteivät silmät ainakaan ole naisen sielun peili. Naisen kasvoilla ei tunnu olevan merkitystä, ennemminkin jalat harallaan oleva kasvoton nainen on poikien mielestä kaunis:

– Mistä sä tollasen huoran hittasit? – O hiljaa, Timppa kuiskaa. – Eksä vois haihtua, me oltiin just soutamaan lähdössä. – Voinhan mä lähteeki! Hessu vilkaisee vielä ovella naista, jalkaterissä on isot vaivaisenluut. Nainen nyyhkäisee, peittää alushameella kasvonsa. Timpan mielestä nainen on kaunis niin, kasvot peitettyinä ja jalat harallaan. (K 162.)

¹¹ Ks. myös luku 2.3. Koulun kurissa

Groteski kuva naisesta ja hänen alapäästään piirtyy esiin myös, kun nainen ei suostukaan etenemään sukupuoliyhteyteen miehen kanssa. Naisen täytyy ennen kaikkea tyydyttää miehen tarpeet. Kun kostaminenkaan ei onnistu, toivoo suutuksissa oleva Pera Ansan alapään muuttuvan kuolleeksi ja elottomaksi muratin ja sammaleen peittämäksi kurjaksi ruumiiksi.

– Mä en anna ennen ku kihloissa, ihan on väärä niin. – Haist vittu sit, Pera sanoo ja kääntää Ansalle selkensä. Pierua ei tule vaikka Pera yrittää. [...] – Mä toivoisin niin saatanan hartaasti et sun tavaraas kasvais sammalta oikeen paksu sammal ja sen päälle muratteja, jotka kiipeis sun kurjaa ruumistas vasten ja kuristais sut, oikee skeida. (K 114.)

Peter Stallybrass ja Allon White (1986, 43) näkevät groteskin kritiikkinä vallitsevaa järjestystä tai ideologiaa vastaan, sitä vastaan joka määrittelee korkean ja matalan. Myös Perttula (2010, 32–33) jatkaa samaa ajatusta ja toteaa, ettei korkea ole riippumaton matalasta vaan se tarvitsee matalaa; se määrittelee itsensä matalan avulla. Groteski hahmottuu täten normin rikkomukseksi. Stallybrass ja White (emt., 5) toteavat, ettei matala lakkaa olemasta, vaikka vallitseva kulttuurinen järjestys sitä yrittäisikin tukahduttaa. Perttulan (emt., 37) mukaan groteskissa kasvaa nimenomaan transgressiivinen voima. Se kyseenalaistaa ja kieltää, mutta se pakottaa myös myöntämään niin sanotun villin toiseuden.

Kämpässä korkean ja matalan välisen ”leikin” voi löytää ympäristön kuvauksista. Asetelmassa kaupunkimiljöö asettuu ikään kuin korkean asemaan matalan luonnon yläpuolelle. Luontoon liittyvä ”villiys” ja elämellisyys saa groteskin muodon, se on saatava kuriin. Yhtäkkäinen kuva karanneesta vasikasta kaupungin kaduilla luo kuvan villistä luonnosta, joka kuin tyhjästä hyökkää uhkaksi ihmisen järjestäytyneeseen maailmaan. Villi luonto eli vasikka on niin pelottava, että ihmiset pakenevat sitä porttikäytäviin ja rappuihin. Poliisiauton takaa-ajettua vasikkaa, menettää se lopulta henkensä törmätessään kuorma-autoon. Kun luonto on näin ihmisen toimesta, mekaanisin keinoin, saatu tainnutettua, on ihmisen taas turvallista kerääntyä luonnon ympärille, tällä kertaa katsomaan eläimen kuolinkamppailua. Luonto ei enää uhkaa yhteiskunnan järjestystä. (K 99–100.)

Myös kämppäyhteisön pojat vertautuvat villiin vasikkaan. Pojat edustavat matalaa, villiä karnevalistista laumaa, joka uhkaa auktoriteettien järjestystä ja jonka toimintaa on ”tainnutettava” säännöillä ja laeilla. Ihmisen ansiota on, että luonto saadaan kaapattua kadulta

sisälle. Auktoriteettien sallimusta on taas, että villit pojatkin saadaan piilotettua kämppään. Vertaus villisti käyttäytyvästä laumasta on esillä myös Lyytikäisen tutkimuksessa. Lyytikäinen (2004) toteaa, että Jukolan veljesten päälle puetaan romaanin alussa peikkonaamio, joka muistuttaa veljesten omituisuudesta ja koomisen groteskista alkuperästä. Näin heidät erotetaan klassisesta ihmisihanteesta. Lyytikäisen mukaan veljesten peikkomaisia piirteitä korostetaan etenkin heidän toimiessaan laumana. (Emt., 206.) Raja veljesten ja eläinten välillä pidetään avoimena ja heitä verrataan romaanin kulussa useisiin eläimiin. Lyytikäisen mukaan keskeiseksi tekijäksi veljesten groteskin ruumiin kuvauksissa muodostuu nimenomaan heidän joukkotoimintansa. He toimivat ikään kuin yhden miehen laumana. (Emt., 210.) Kun *Kämpän* poikajoukkoa tarkastellaan normatiivisen yhteiskunnan edustamien auktoriteettien silmin, nähdään poikien toimet nimenomaan ”yhden miehen lauman” - näkökulmasta. Vaikka pojat ovat, kuten *Seitsemän veljeksen* veljeksetkin, yksilöitä, joilla on kullakin oma motiivinsa olla transgression tiellä, assosioituvat he muun yhteisön silmissä kurittomaksi eläinjoukoksi.

Kämpän kaupunkimiljööseen kuvauksissa luonto jää tehtaiden varjoon. Tarkemmin sanottuna villi luonto on piilotettu tehtaaseen. Luonnon olemassa olo todetaan, mutta sen ei anneta ottaa valtaa ihmisestä. Luonto laitetaan edustamaan matalaa; siitä tehdään groteskia ja se valjastetaan ihmisruumiin tarpeita varten. Bahtinin (2002/1965, 250) mukaan syöminen ja juominen osoittautuvat groteskin ruumiin tärkeimmiksi tuntomerkeiksi. Groteskissa syöminen kuvassa ihmisruumis nielaisee ja ahmii luonnon, repii sen kappaleiksi, vie suuhun ja kasvaa ja karttuu sen sulattamalla. *Kämpässä* kaupunkimiljööseen mahtuu kaksi paikkaa eläimille. Toinen niistä on teurastamo ja toinen on eläintieteellinen hevoshaka. Teoksen maailmassa eläimille ei anneta muuta arvoa kuin ravinnonlähteenä tai koekaniinina oleminen.

Ojan takana on teurastamon laatikkovarasto ja eläintieteellisen hevoshaka. Pera palaa takaisin tielle. – Mennäänks hevoshakaan? – Mennään vaan, jos sinne saa mennä. – Miksei sais, ne on koehevosi. Työnnetään piikkejä perseeseen ja istutetaan tauteja. – Kauheeta! – Miten niin, meitä varten ne niitä räökkää. (K 40.)

Teurastamo kuvattaessa eläimet esitetään äännelevänä, vastaan pyristelevänä laumana tai ihmisen ”leikin” kohteena olevina rottina. Eläimet sijoitetaan likaiseen ja epämiellyttävään ympäristöön, ei eläimen luonnolliseen ympäristöön luonnon keskelle.

He kääntyvät teurastamon luota tielle, jolla ei ole valoja. [...] Avoimista teurastamon ikkunoista kuuluu sikojen vikinää. [...] Rotat temmeltävät kivijalan varjossa. Makkaramies makaa rähmällään ikkunalla ja heittelee rotille nakkeja. Mies nauraa rottien tapellessa makupaloista. [...] Pera kääntyy katsomaan autoa, josta puretaan sikoja aidatulle laiturille, siat juoksevat rauta-aitauksessa mielettömästi ympäri, miehet hoiputtavat niitä sisään teurastamoon johtavaan käytävään. (K 39.)

Ihmisen asettaessa itsensä näin luonnon yläpuolelle ja ottaessaan siitä ylivallan tekee hän siitä omien tarpeidensa tyydyttäjän. Groteskissa kuvassa yhdistyy tässä suhteessa nauru ja kauhu. Seuraavaksi pohdinkin naurun ja kauhun, huumorin ja pelon yhdistymistä *Kämpässä*.

3.4. Traaginen groteski – kurjuuden maksimointi

Vaikka en tutki *Kämpää* utopia- tai dystopiakirjallisuuden kenttään sijoittuvana teoksena, syvennän kuitenkin groteskin tarkastelua naurun ja kauhun näkökulmasta. Tarkastelen yhteyttä traagisen groteskin ja karnevaalikulttuurin välillä sekä pohdin, miten tämä naurun ja huumorin kontrasti tukee edelleen teoksen transgressiivisiä piirteitä.

Bahtinin (2002/1965, 83) mukaan vakavuus on luokkakulttuurissa virallista, autoritaarista, ja se liittyy väkivaltaan, kieltoihin ja rajoituksiin. Tällainen vakavuus on aina pelon ja pelottavuuden elementti. Koska Bahtinin mukaan valta, väkivalta ja auktoriteetti eivät milloinkaan puhu naurun kielellä, voidaan groteskin, nurinkurisen kuvan kautta karnevaalissa kääntää pelko nauruksi. *Kämpässä* dialogin ulkopuolelle sijoittuvilla kuvauksilla sekä pienillä kertomuksilla luodaan kontrasteja ja ilottelun vastapainoksi tuodaan esiin synkkiäkin kuvauksia ajasta ja sen ilmiöistä. Näissä kuvauksissa pelko ja huumori yhdistyvät Bahtinin esittämällä tavalla – kauhun kautta haetaan naurua. Kämpän pojat eivät vaivu epätoivoon vaan traaginen elementti käytetään teoksessa voimavarana – transgressio ja karnevalistinen ilottelevuus ohjaavat poikien toimintaa. Peran kertomus Ansalle yhteiskunnan uudesta rangaistusmenetelmästä pitää sisällään todellisen auktoriteettipelon, vaikka samalla on selvää, että kertomuksen tarkoituksena on silkka pila ja Peran tarkoituksena on kiusoitella Ansa:

– Ooksä kuullu uudesta rangaistuksesta? – En! – No, ensteks sut sidotaan tuoliin kiinni, sitte sulta revitään hampaat yksitellen ilman puudutusta tavallisilla hohtimilla. Sitte ku sulta on otettu joka hammas, niin reikiin hakataan rautanauvoja. Jos pressa on antanut

lievennyksen, hakataan galvanoituja, muuten ihan tavallisia. Funtsaas ku ne ruostuu ajan mittaan, sä et voi hymyillä suu auki, ruskeet rautanaulat näkys pitkälle. (K 275–276.)

Irma Perttulan (2010, 80) mukaan groteskissa ovat koominen ja traaginen lähes poikkeuksetta samanaikaisesti läsnä. Perttula (emt., 29) toteaa, että mikäli groteskia hahmotellaan jatkumona, jonka ääripäinä ovat nauru ja kauhu, karnevalistinen groteski sijoittuu lähemmäksi naurun päätä ja romantiikan ja modernismin groteski kauhun päätä, mutta molemmat pitävät sisällään eriasteisia jälkiä sekä kauhusta että naurusta. Vaikka Perttulan (emt. 81) mukaan koomisen ja traagisen tai naurun ja kauhun yhdistäminen ei ole välttämätön ehto groteskille, pitää groteski aina sisällään erilaisia ambivalentteja mentaalaisia tiloja. Puhdas kauhu ei hänen mukaansa synnytä groteskia, vaan vasta kauhun ja naurun yhdistelmä. Timo K. Mukan *Kyyhkyä ja unikkaa* tutkinut Leena Mäkelä (2000, 54) viittaa modernin groteskin määritelmässään groteskiin sanoin ”leikkiä kauhun kanssa”. Groteskissa mieli leikkii täten kauhistuttavan kanssa ja suhtautuu kauhuun pelinomaisesti. Groteskin synnyttämään pelkoon liittyy täten viehätystä ja outoa vetoa groteskia tilannetta kohtaan.¹²

Kämpässä kauhu on toisaalta pelkoa tulevasta tai tuntemattomasta, toisaalta se liittyy muistoihin menneestä. Tavallaan myös juuri sen hetkinen tila, muutoksen aika, saa aikaan pelon tunteen. Teoksen yhteiskunnassa tapahtuu koko ajan yhteentörmäyksiä uuden ja vanhan välillä, kun pojat luovivat eteenpäin kaupungin vilkskeessä. Poikien transgression ja karnevalististen tapahtumien kautta pelkoon liitetään huumori, jolla lyödään sen hetkinen todellisuuskuva rikki. Huumorin ja ilottelun vastapainona tai toisinaan siihen yhdistyneenä *Kämpässä* on luettavissa paljon ankeita ja karuja ympäröivän kaupungin sekä poikien kotien kuvauksia. Dystooppisia kuvia tuodaan esiin myös erilaisin intertekstein, teoksen henkilöiden lukemien lehtikirjoitusten kautta. Kun Pera on kertonut äidilleen ja isälleen kiinnijäämisestään murtovarkauteen liittyen, ottaa Pera sen jälkeen kirjan käteensä ja lukee tekstin Harkovan vapautumisesta:

Kun puna-armeijalaiset ajoivat kaupunkiin, se oli autio, missään ei näkynyt liikettä. Puistokadun puuhun oli naulittu nainen ja lapsi pistimellä. Luurankomaisia ihmisiä alkoi nousta kellareista ja viemäreistä. Kaupunkikomitean parvekkeen kaiteesta roikkui

¹² Leena Mäkelä määrittelee modernia groteskia Bernard McElroy'n teoretisointien pohjalta. McElroylle merkityksellisimmäksi modernin groteskin määritelmistä nousee John Ruskinin lähestymistapa. (Ks. Mäkelä 2000, 54–57.)

yksitoista hirtettyä. Kaupungin asukasluku ennen sotaa oli ollut seitsemänsataatuhatta. Laskelmien mukaan näistä puolet oli joko tapettu tai viety pakkotyöhön Saksaan. Kun ihmiset näkivät vangin, he murtautuivat sotilasketjun läpi ja repivät saksalaisen kappaleiksi. Saksalaista surmatessa kuoli kaksi ihmistä äkilliseen ponnisteluun. (K 213.)

Jyrki Nummi peilaa artikkelissaan ”Bron-ks! Kari Hotakainen murtaa proosaa” (1997, 30–31) Kari Hotakaisen teosta *Bronks* (1993) utopiakirjallisuuden perinteitä vasten. Hän määrittelee dystopian utopian ja utopiakirjallisuuden moderniksi vastamuunnelmaksi ja kritiikiksi. Nummi toteaa utopiaperinteen suomalaisessa kirjallisuudessa ylipäättään ohueksi. Nummen mukaan Hotakaisen *Bronksistakin* puhuttiin aluksi tieteiskirjallisuuden diskurssissa. Nummi määrittelee *Bronksissa* ilmenevän dystopian modernin dystopiaperinteen pohjalta. Hän näkee dystopian epämääräiseen tulevaisuuteen sijoittuvana painajaismaailmana, jossa ihmiseltä on riistetty vapaus, identiteetti ja menneisyys. Hänestä on tehty koneiden hallitsema ja koneen kaltainen olento, jonka on alistuttava yhteiskunnan valvonnalle ja manipulaatiolle.

Nummi (1997, 34) toteaa Hotakaisen teoksesta, että se avautuu eepillisellä konventiolla, maiseman kuvauksella. Samalla se kuitenkin rikkoo perinteitä, eikä kuvaakaan maisemaa panoraaman tapaan ylhäältä ja etäisyydestä avautuvana luonnonmaisemana, vaan matalalta, hämäränä ja epämääräisenä avautuvana yhteiskunnan maisemana. Sama yhteiskunnan hämärä näkymä kuvastuu *Kämpästä*. Synkän tähtitaivaan alla oleva Helsinki saa nimen ”paheiden pesä”. Samalla synkän kuvauksen keskelle on sijoitettuna huumoria enkelin ottaessa ”lojot” paheiden pesästä:

Taivas on musta, tähtinen, ja Mustikkamaan päällä satamasta vinoon näkyy punainen vilkkuva valo, joka etäännyy. Lentävä lautanen vai lentokone, tai enkeli joka ottaa lojot Helsingistä, paheiden pesästä. (K 156.)

Kämpässä Helsinkiä kaupunkina kuvataan synkkänä tehtaiden varjossa piilevänä paikkana, ei suinkaan elinvoimaisesti sykkivänä mahdollisuuksia täynnä olevana pääkaupunkina. Maaseutuun verrattuna kaupunki on modernin ihmisen paikka elää, mutta auvoinen, kaiken pelastava paikka se kuitenkin ei ole. Maaseutuakaan ei nähdä mahdollisuutena. Se yritetään sulkea pois ja sen läsnäolosta muistuttavat vain maalaistytöt. Tehtaat, ratapihat, vankilan muurit ja liikehuoneistot luovat kuvaa karusta kaupungista:

He nousevat sähkölaitoksen pysäkiltä bussiin. [...] Bussi kapuaa pengerrystä pitkin uudelle sillalle. Rahastajan pää leikkaa maisemaa poikki: kolme sähkölaitoksen piippua, hiilenkuljetustunneli ja uuden sekä vanhan kaasukellon. (K 59.)

Joka puolella on teurastamon tavaraa: penkkejä ja laatikoita, pitkiä pöytiä ja tynnyreitä. He kävelevät romujen lomitse hevoshaan aidan viertä, kaukaa näkyy kallioiden yli Hakan asuntokorttelin valot ja oikealla Sörnäisten keskusvankilan punatiilinen muuri ja synkät ristikkoikkunat. (K 41.)

Luonnon pehmeys ja elinvoimaisuus puuttuu teoksesta täysin. Mikäli luonnosta puhutaan, mainitaan se vihmovana tuulena tai talvipakkasen kuolettamana nurmena:

Pera astuu kadulle. Tuuli on kääntynyt Valion margariinitehtaalle. Häntä puistattaa. Taivaalla näkyy pilvien repaleiden välistä tähtiä. Hän kiipeää sähkötolppaa pitkin puistoon ja kävelee rusehtavan nurmikon yli. (K 38.)

Kämpässä dystooppiset maailman ja yhteiskunnan tilan kuvaukset toistuvat. Kolkkoja kaupunkimiljöön kuvauksia on useita ja niihin liittyy useimmiten poliisisireenit, vankila, radan varsi ja tehdasalueet. Paitsi Peran, myös muiden poikien kotitaustoista löytyy lohduttomia tarinoita: Eki on heitetty ulos kodistaan, Hessun isä on alkoholisti, Risin äiti sairastaa syöpää, ja pojista vanhin, 26-vuotias Väiski ei edelleenkään tiedä, mihin hän elämässään suuntaisi – siksi hän viettää aikaansa lähes puolet nuorempien poikien kanssa. Väiski näkee kuitenkin Helsingissä ja kaupungissa mahdollisuuden. Entisiä aikojaan Rautalammilla hän kuvaa seuraavasti:

– Siellä meni kaikki pieleen, semmosia saatanan kuisia kivipeltoja ja vaijan piti hakee aina muualta hommia, sielä akat oli aina yksiksensä kotona ja ukot maailmalla leipää hankkimassa, emmä tietä, pimeyttä vaan riitti ja naimista ku muutakaa ei ollu, ainaki kaks vaijaa nussi tyttärensä, katos ku kaikki oli siinä tuvas yhtessä ja tyttäret kasvo, niistä tuli naisia, eikä muutakaa tekemistä ollu, pimeyttä ja lunta vaan joka puolella. (K 115.)

Kaupunkilaisten ahdas asumismuoto kerrostaloasuminen esitellään poikien kotien kuvauksissa. Nummi (1997, 37) puhuu niin sanotusta naturalistisesta kliseestä, kun rotat ja kurjuus yhdistetään kirjallisuudessa. Peran perheen kodin ankeus toistuu vähän väliä, ja koti

kuvataan teoksessa rottia viliseväksi paikaksi. Äiti, isä ja pikkuveli Kari jakavat hetekan, Pera nukkuu patjalla. Asunnossa on 12 astetta lämmintä.

Pera astuu varovasti puotiin. Nurkasta kuuluu rapinaa. Pera loikkaa tiskin yli, sytyttää valot. Kolme rottia pyrkii nurkasta takaisin kellariin. Pera saa rampatuksi viimeisenä ahtautuvan pullukan hänälle, rotta vingahtaa mutta pääsee pakoon. Lattialle jää pieni pätkä hänen nahkaa. Pera ottaa ruokakaapista maitopullon, juo sen puolilleen ja menee tarkastamaan aukkoa. Uusi reikä on nakerrettu pellin viereen. (K 116.)

Koskettavan traagisen tarinan kertoo myös Topin kova kohtalo. Ensiksi hänen enonsa heittää hänet ulos kodistaan, sen jälkeen isäpuoli ei ota häntä kattoonsa alle ja niin tämä ”alaikäinen orpo” jää kodittomaksi.

Leena Mäkelä (2000, 64–65) toteaa, että modernissa kirjallisuudessa ilmenevälle groteskille on usein tyypillistä, että päähenkilön vieraantumisen ympäristöstä johtaa hänen mielensä järkkymiseen. Hän lisää, että modernin groteskin piirteet ovat usein havaittavissa juuri sellaisissa teoksissa, joissa päähenkilö on selvästi nähtävissä antisankarina. *Kämpässä* Peran hahmo ei kuitenkaan järky mieleltään, vaikka maailma häntä koetteleekin. Sen sijaan Sinin kotioloista kerrotaan, että perheen köyhyys on johtanut Sinin veljen mielen järkkymiseen: ”Äiti väittää, että kun isä alkoi juoda, hänellä ei ollut enää rahaa ostaa ruokaa ja veli tuli idiootiksi. Siksi että isä joi. Hullua! Äiti väittää, että veli meni sekaisin ruuan puutteesta.” (K 259.)

Groteskin tarkastelussa traagista ja dystooppista vasten on muistettava ajatus traagisen ja koomisen leikistä. Traaginen ja koominen yhdistyvät *Kämpä*-teoksessa groteskin kentällä, ja täten kerronnassa ajaudutaan myös tässä suhteessa ylilyönteihin – ei siis vain karnevaalin koomisen vaan myös traagisen koomisen kentällä – ja kurjuus maksimoidaan.

3.5. *Kämpän* laji ja rakenne

Luvun lopuksi pohdin *Kämpä*-teosta vielä lajin sekä teoksen rakenteen kannalta. Määritellesään *Seitsemän veljeksien* lajia Lyytikäinen (2004) paitsi ottaa pesäeroa klassismin kirjallisuusihteeseen ja antaa painoarvoa teoksen vastaanoton merkitykselle. Hän myös

erittelee teosta lajiteoreettisesti kehitysromaanin näkökulmasta. Lyytikäinen toteaa tutkimuksessaan, ettei *Seitsemän veljestä* ole puhdas kehitysromaanin, sillä romaaniin sisältyy piirteitä, jotka eivät salli kehitystä. Teoksessa tapahtuvan kehityksen suunta on myös erilainen kuin varsinaisessa kehitysromaanissa. Esimerkiksi teoksen kollektiivinen päähenkilö poikkeaa jo perinteisen kehitysromaanin sankarista. (Emt., 258.) Kuten aiemmin olen esittänyt, on *Seitsemän veljeksien* ja *Kämpän* välillä nähtävissä useita analogioita niin transgression, tapahtumalinjojen kuin päähenkilöiden suhteen. Näin voidaan todeta myös teoksen rakenteen kohdalla.

Tietyyssä suhteessa *Kämpä* siis myös noudattelee kehitysromaanin lajityyppiä. Teos seuraa poikien kasvua ja kehitystä, ja teoksen viimeisessä osassa Ruuth luo yhteenvedon siitä, mitä pojista on tullut. Kollektiivisen päähenkilön näkökulmasta poikajoukossa tapahtuu jonkinasteista kehittymistä. He kaikki ajautuvat pois kämpästä, ja ajatus transgressiosta ikään kuin purkautuu. Transgression voima haihtuu kämppyhteisön hajottua, ja yhteiskunnan ”alaisuudessa” pojat joutuvat alistumaan vallitsevan ideologian edessä. Transgressio ei voi jatkua ikuisesti. Kehitysromaaninmaisuuksia ei kuitenkaan sovi täysin yhteen transgressioajatuksen kanssa. Kehitysromaanissa päähenkilö kasvaa ja kehittyy romaanin edetessä ja romaanihenkilöihin liittyy silloin myös jonkinasteinen ajatus sankaruudesta ja nousukkuudesta (Lyytikäinen 2004, 258). Näin ei kuitenkaan tapahdu *Kämpässä*, etenkin avainhenkilön Peran kohdalla. Perasta tulee pikemminkin teoksen antisankari. Hän vieraantuu yhteiskunnasta alun urheilijasankarimaisista asetelmista huolimatta. Kehitys ei johda kaikilla muillakaan pojilla kasvun tielle. Siitä kertoo myös Väiskin itsemurha. Kuten aiemmin toin esiin, yksilöinä poikajoukon pojat erkaantuvat teoksen lopussa transgression pääkadulta omille sivukujilleen: osa uusille poluille, osa vanhaan järjestykseen, joku tuhon tielle.

Rakenteen tasolla *Kämpän* juoni myös erottuu poikkeavaksi kehitysromaaninmaisesta linjasta. *Kämpän* rakenteessa voikin nähdä piirteitä, jotka tukevat transgression ja karnevalismin ajatusta myös teoskomposition kautta. Tapahtumat kyllä etenevät loogisesti alusta loppuun, mutta tapahtumien moninaisuus ja poukkoilevuus luo teokseen vauhdin hurman ja hengästyttävän tempon. Teos on täynnä yksityiskohtia. Ruuth (1979, 336; 344) on todennut aloittaneensa *Kämpä*-romaanin kirjoittamisen ilman suunnitelmia, alkamalla vain kirjoittaa. Hän kuvaa kirjoitusprosessiaan sanoin: ”Haluan vain langanpään ja lähden kerimään” sekä ”Mutta Kämpän tekoon lähdin kuin merimiehet Rioon.” Ruuth sanookin tavoitteenaan

Kämpän kohdalla olleen kirjoittaa kirja ryhmästä, ja saada ryhmä toimimaan. Ruuth myös luokittelee aiemmin ilmestyneiksi ryhmäkirjoiksi muun muassa juuri *Seitsemän veljeksien*.

Pekka Tarkka toteaa Helsingin Sanomien artikkelissaan (ks. Tarkka 1984, 132–134) *Kämpä*-romaanista sen ilmestymisvuonna, että *Kämpän* henkilöt ovat kaikkea muuta kuin perinteisen suomalaisen kansankuvauksen hitaita elelijöitä. Romaanissa pojat todella elävät nopeassa, alati toimintaa täynnä olevassa ajassa. Jaloina kansakunnan tulevaisuuden toivoina ei poikia yritetä esittääkään. Tarkka puhuu teoksen impressiomaisuudesta ja ottaa esimerkikseen yksittäisen sivun romaanista, sivun 99, jossa suvantoja ei ole. Tarkka kuvaa omin sanoin tapahtumia näin:

On välitunti. Pojat katselevat eteensä pysähtynyttä ambulanssia, ja sen perään lentää kourallisittain tukkuliikkeen varastosta kahmittuja rusinoita. Kuullaan kaamea juttu kolarista, jossa kuljettaja paloi kuoliaaksi. Juostaan HS:n konttorin ikkunaan katsomaan naisen kuvia; näytteillä on myös Milovan Djilasin kasvot. Äkkiä OTK:n pääkonttorin eteen keskelle Hämeentien liikennettä ilmestyy teurastamolta karannut vasikka.

Teoksen tapahtumia onkin mahdotonta käydä yksityiskohtaisesti läpi. Esimerkiksi jo romaanin alku, poikien jalkapallopelejä yhteiskoululaisia vastaan (K 7–10), saattaa lukijan heti toiminnan keskiöön. Peli ja sen vauhdikkaat tapahtumat kuvaavat allegorisesti murrosikäisten elämää. Yhteen otteluun liittyy mm. vastakkainasetteluja, tappelua, pettymystä, vointontahtoa, onnistumisen tunteita, häpeää, tyttöjä, ”salaröökäamista”, loukkaantumisia ja aikuisten alituisia ohjeita. Tapahtumat kimpoilevat toisistaan, monta asiaa tapahtuu yhtä aikaa, eikä yksikään tilanne pysähdy. Tapahtumien tasolla teoksessa ei pohdita asioiden syitä ja seurauksia sen syvemmin. Se, mitä tapahtuu, tapahtuu ja siitä jatketaan eteenpäin. Se, millaisia pojat ovat ja millaisiksi he lopulta kasvavat, on melko lailla ennalta määrättyä. Lähtökohta on deternimistinen.

Lyytikäinen (2004, 180–182) toteaa tutkimuksessaan, että *Seitsemän veljestä* -teoksessa käytetään näkyvästi myös erilaisia tekstejä päälajin sisällä. Kiven romaanissa kerrotaan muun muassa satuja ja tarinoita. Sinne liittyy myös lauluja, runoja, sananlaskuja ja viisuja. Lajiluonnetta pohdittaessa nostaa Lyytikäinen esiin sen, miten ne ovat asettuneet osaksi teoksen rakennetta tai luovat sitä. Keskeistä ei ole silloin niiden temaattinen analysointi, vaan

sen huomaaminen, että näiden tekstien kautta tekstikokonaisuudesta muodostuu ”tekstin iloinen hybridiluonne”.

Myös *Kämpässä* luodaan vastakuvia ja tunnelmasta tai aihepiiristä vaihdetaan nopeasti toiseen: syntyy kontrasteja asioiden välille. Erilaiset tekstit, esimerkiksi lehdissä olevat artikkelit, kertovat ajalle tyypillisistä ajankohtaisaiheista ja niiden avulla myös siirrytään aiheesta toiseen. Ne asettuvat siis teoksen rakenteen tasolla moninaisuutta muodostavaksi tekijäksi. Kun Pera lukee kuvalehteä, löytää hän ensiksi lehdestä idyllisen kuvareportaasin ”Islannista, satujen saaresta”. Sen jälkeen hän lukee artikkelin Mau–mau -liikkeestä, jonka jäsenet kuvataan stereotyyppisten ”nenärenkaisiksi neekereiksi”, joilla on keihäitä. Heidän eläimellistä ja raakalaismaista taistelua, joka on varustettu ”animaalisella itsesuojeluvaistolla” länsimaisia ihmisiä vastaan, kuvataan yksityiskohtaisesti. Peran lukukokemuksen lopussa tehdään äkkisiirtymä maailman parhaiten pukeutuvan miehen kuvaan. (K 43–44.)

Kämpässä hybridiluonteisuus tulee esiin siis kahdella tavalla. Ensinnäkin teksti on ladattu tarinoilla tapahtumista. Teos etenee vauhdilla, pysähtymättä tapahtumasta toiseen. Teoksen epilogi on selitys, joka sitoo jollain tavalla poukkoilevat tapahtumat toisiinsa ja antaa romaanille kehityskertomuksen omaisen luonteen (vrt. Ruuth 1979, 347). Toiseksi *Kämpä* vilisee erilaisia tekstejä. Näitä ovat, vain muutaman mainitakseni, maailman tapahtumiin viittaaminen, esimerkiksi Unkarin kapina 1956 (K 12) ja Venezuelan mellakat 1957–1958 (K 224–225), sota-ajan tapahtumien mukana kuljettaminen (K 16–17; K 100–103), populaarikulttuurin rantautumisen merkit Suomessa, esimerkiksi Paul Ankan ”Diana” levylautasella (K 215), maailman ensimmäisiin varsinaisiin rock-kappaleisiin lukeutuva Bill Haleyn ”Rock around the clock” (K 154), sarjakuvalehti Teräsmies (K, 251) ja julkisuuden henkilöiden esiinmarssi, esimerkiksi elokuvatähti Sophia Loren (K 238). *Kämpässä* ilmenevät tekstit voivat myös itsessään antaa pojille transgressiivista voimaa, kuten esimerkiksi kieltolakilaulu (K 252) ja virsi 475 ”Totuuden henki” (K 118). Edellä esitetyt tekstit lisäävät teoksen hybridimäistä tunnelmaa. Niiden avulla tuodaan esiin paitsi ajan tapahtumia, myös ajan ristiriitaista henkeä. Tekstien avulla teos kytkeytyy niihin yhteiskunnallisiin prosesseihin ja muutoksiin, jotka kyseisessä ajassa olivat käynnissä.

Teoksen lajista puhuttaessa nimeää Lyytikäinen (2004) *Seitsemän veljeksien* transgressioromaaniksi. Tutkimuksessaan hän kyseenalaistaa nimenomaan aiemmat

kehitystarinatulkinnat ja perustelee sitä muun muassa transgression tematiikan kautta. (Emt., 10.) Lyytikäinen toteaa, että kehitysromaanitulkinnossa sankari on nousukas, joka pyrkii saavuttamaan aseman yhteisössään ja omaksuu yhteisönsä arvot; näkökulma on silloin ylhäältä alas. Transgressioromaanissa näkökulma on alhaalta ylös. Transgression uudelleen luova voima saa kyllä aikaan kehitystä, mutta rajojen rikkomisen ja kyseenalaistamisen kautta se tulee luoneeksi uutta. Teoksen symbolinen arvo nousee silloin keskeiseksi. (Emt., 257–258.)

Kämpän kohdalla poikajoukon tarina on omanlaisensa kehityskertomus. Transgression tematiikka kyseenalaistaa kuitenkin tässäkin teoksessa kehityksen jatkumon: kenessäkään poikajoukon pojista ei ole ainesta teoksen sankariksi. Teoksen epilogikaan ei paljasta, että kenenkään elämä olisi myöhemmin kääntynyt sankarimaiseen nousuun. Pojat eivät osoita muutoinkaan teoksen aikana suurempaa henkisen kasvun tai kehityksen suuntaa. Myös transgression tematiikka loppuu teoksessa yllättäen ja sen syynä on kämpästä pois ajaminen, ei muutos, kehitys tai kasvu. Poikien keskinäisestä yhteisöllisyydestä ja joukkohengestä¹³ huolimatta pojat eivät myöskään tee teoksessa varsinaisia sankaritekoja, joita ympäröivä yhteiskunta arvostaisi. Painokkaimpana näkökulmana toisin esiin sen, etteivät pojat omaksu yhteisönsä arvoja, niin nuoruudessaan kuin aikuisuudessakaan. Ainoastaan Olli kuvataan epilogissa jollain tasolla menestyneeksi. Rehti suoraselkäinen mies Olli ei kuitenkaan ole; hänenkin moraalista selkärankaansa painaa se, että hänellä todetaan olevan avioliiton ulkopuolinen suhde. Koko teoksen symboliikan kannalta rajojen rikkomisen normatiivista yhteiskuntaa ja sen ideaaleja vastaan on teoksen suola. Pojat elävät sota-ajan jälkeisessä, modernisoituvassa yhteiskunnassa. Transgression kautta pyritään luomaan uutta vanhan tilalle. *Kämpän* karnevalistiset piirteet niin tekstin, tapahtumien kuin henkilökuvienkin tasolla luovat vastakuvan auktoriteettien edustamalle normatiiviselle maailmalle. Myös teoksen mieskuva saa tässä suhteessa yhtymäpintaa transgression kanssa. Seuraavassa luvussa tarkastelenkin teoksen maskuliinisuutta transgression näkökulmasta.

¹³ Ajatus poikajoukon yhteisöllisyydestä ja kämpän merkityksestä poikien elämässä tulee tarkemmin esiin luvussa 4.4. Kämpä yhteisönä

4. Maskuliinien mailla

4.1. *Kämpän* tosimitiet

Koska poikien transgressioon liittyy oman subjektiivisuuden löytäminen ja miehuuden määrittäminen, on poikien karnevaali nähtävissä myös auktoriteettien edustamaa miehuuden mallia vastaan kapinoimisena. Tässä luvussa tarkastelen *Kämpästä* representoituvaa maskuliinisuutta. Peilaan sitä alun valta-asetelmiin. Katson, että teoksen auktoriteettien edustama kuri- ja normimaailma määrittää myös teoksesta representoituvaa maskuliinisuutta. *Kämpän* poikien oletetaan omaksuvan yhteiskunnan auktoriteettien edustama miehuuden malli. Identiteettiään rakentaville, puberteetti-ikäisille pojille tämä aikuisten miesten tai isien edustama malli ei enää riitä, pikemminkin se toimii transgressioon ajavana voimana. Transgression kautta pojat hakevat uutta tapaa kasvaa mieheksi murroksen ajan yhteiskunnassa, vaikkakin aikuisilta miehiltä on myös omaksuttu kulttuurinen miehuuden malli ja tietynlaiset toimintatavat. Poikien transgressio on siten oman, poikajoukon edustaman sukupolven, miehuuden etsintää. Poikien maskuliininen uho näyttäytyy transgressiivisena ja toteutuu väkivaltaisena toimintana.

Kämpässä poikia ympäröivä yhteiskunta ja sen auktoriteetit yrittävät kasvattaa poikia suoraselkäisiksi, rationaalisiksi tosimitieheiksi. Mikko Lehtonen (1995, 118–119) määrittelee tosimitieheksi sellaisen yksilön, joka aggressiivisuudellaan ja voimallaan saavuttaa menestystä vallankäytön alueella. Tosimities saavuttaa autoritaarisen aseman suhteessa muihin. Hänen maailmaansa kuuluu olennaisena osana kilpailu, jolloin emotionaaliset tarpeet tukahdutetaan. Hän ei ole heikko eikä haavoittuva. Myös seksuaalinen kykenevyys on Lehtosen mukaan keskeinen maskuliinisuutta määrittävä tekijä, joka tekee ”miehestä miehen” (emt., 39). Puhuessaan kulttuurisista maskuliinisista piirteistä määrittelee Arto Jokinen (2000, 68) nimenomaan suomalaisiksi maskuliinisiksi piirteiksi heteroseksuaalisuuden, fyysisen voiman ja rationaalisuuden. Nämä maskuliinisuuden tosimitiesmäiset ominaisuudet sopivat *Kämpän* miehiin.

Teoksessa miesten heteroseksuaalisuus korostuu. Naisten kuvaaminen on kahtalaista. Naisia kuvataan teoksessa hellan ja jääkaapin väliin sijoittuneina vaimoina ja ylisuojelevina äiteinä tai halun kohteina, (seksi)objekteina. Teoksen naisrepresentaatiot vahvistavat siis tosimitiesmäistä maskuliinisuutta. Myös naisten näkemyksistä nousevat esiin tietynlaiset

miehuuden tai maskuliinisuuden piirteet, jotka luetaan miehisiksi hyveiksi. Peran köyhässä kodissa äiti syöttää pojalleen lihakeittoa. Paitsi lihaa, keitto sisältää myös luita, joista Peran tulee äidin mukaan imeskellä irti ydinmehut. Ne kasvattavat hänen mielestään miehisiä ominaisuuksia. (K 37.) Myös joidenkin tyttöjen mielestä tietynlaiset käyttäytymistavat kuuluvat miehille, kuten tupakanpolto: "Otatsä tupakan? vihreätakkinen sanoo ja tarjoaa bostonin. – Emmä röökaa! – Mikset? Musta tuntuu hullulta, jos mies ei röökaa, ihan niin kuin se ei oliskaan mies. (K 19.)

Aikuisten miesten näkökulmasta vaimot ja äidit eivät saa objektiominaisuutta, poikien maailmassa tyttöystävä sen sijaan on selkeästi halun kohde. Muuta käytännön hyötyä pojat eivät tytöissä näe. Oikeastaan teoksen aikuisten miesten suhteita naisiin ei kovinkaan tarkasti eritellä, sen sijaan poikien ja tyttöjen seurustelusta tulee keskeinen juonikuvio teoksessa. Teoksen edetessä selväksi kuitenkin käy, että poikien suhtautuminen naisiin on aikuisilta miehiltä mallitettua ja että niin holhoavat vaimot ja äidit kuin halujen kohteetkin ovat välttämättömyys miesten maailmassa. Esimerkiksi liikunnanopettajan mielestä, kun pojat näkevät tytöt, tulee pojissa piilevä maskuliinisuus paremmin esiin, ja he alkavat saman tien pelata paremmin. Kun pojat ovat pelanneet jalkapallo-ottelussa huonosti, toteaa opettaja pojille: "Minusta tuntuu että paras lääke olisi siirtää tytöt yhteiskoulun maalin taakse." (K 8).

Fyysisen voiman mittelöt poikien kesken ovat tavallisia. Tosimiesmäiseen maskuliinisuuteen pyrkiminen kuin myös poikien läpikäymä puberteetti ajavat poikia transgression tielle. Mitä kovempi on vastus, sen houkuttelevampi on rajan ylittämisen kokeileminen. Jokinen (2000, 68–69) toteaa, että mieskeskeisissä kulttuureissa mieheyden normittaminen ja vartioiminen on tärkeää. Miehen tulee olla riittävän mies, riittävän maskuliininen. Tällöin mieheyttä määrittää ideaali siitä, miten mies pystyy täyttämään nämä maskuliinisuuden määreet. Tosimieheksi ei synnytä, vaan miehuus ansaitaan. Täten kulttuurinen maskuliinisuus on jotain, joka on ansaittava ja sitä on todistettava esimerkiksi erilaisten ikäsidonnaisten initiaatioiden avulla. Jokinen käyttää tästä termiä miehuuskoe. Miehuuskokeiksi hän määrittelee vaaralliset ja rasittavat harrastukset, hengenvaaralliset tempaukset tai väkivallan teot. *Kämpässä* pojat todistelevat miehuuttaan voimakeinoin niin jalkapallo-ottelussa, koulussa kuin kämpällä poikien kesken. Tosimiesmäinen kamppailu on kämpän poikien keskinäistä kamppailua. Hyvät ystävät muksivat toisiaan melko armottomastikin, mutta tos mies ei anna periksi, vaikka kyyneleet valuisivat silmistä:

Risi ja Olli lähtevät juoksemaan edellä. Manu liukastelee ja tekee Rantatielle mahalaskun, Masa horjuu auttamaan ja rojahtaa Manun päälle. Nelikko näkee takaa tulevat. [...] Manu ja Risi käyvät Joken käsiin kiinni. Pera tarttuu rinnuksiin. Masa hyppii vieressä tasajalkaa, yrittää lyödä Jokkea, iskut osuvat Peran käsivarsiin. – Joku on ny samanlaisessa kusessa ku Sinkku aikoinaan... Sä olit menossa Ansan kanssa mökille, eiks niin. – Mä vein vaan sen livoon, ettei sulle satu mitään. – Skakaaks et Ansa olis puntannu mut lattiaan, Pera sanoo ja heilauttaa nyrkkiään Joken kelkkamäessä vaurioituneen nenän edessä. Manu vääntää Joken kättä selän taa. Pera epäröi, Jokke näyttää turvattomalta. Masa löytää viimein aukon ja saa iskun osumaan Joken poskelle. – Vittu tollaset tarttis tappaa, Masa sanoo ja lyö uudelleen. Pera lähtee kävelemään. Manu ja Risi lyövät vuoron perään ennen kuin laskevat irti. Peralta vääntyy itku, kyyneleet tulevat ryöppynä poskelle. Hän kiipeää kaiteen yli. Putousta on kolme metriä. Hän hupsahtaa lumeen ja ryömii pystyyn. (K 155–156.)

Yleisesti oletetaan, että mies on valmis sietämään fyysistä ja henkistä kipua. Sen ajatellaan todistavan miehen maskuliinista kuntoa. (Jokinen 2000, 69.) *Kämpässä* poikien väliset kiistat tytöistä ovat usein syy voimankoitoksille ja väkivaltaisille tapahtumille. Tyttöjen edessä poikien onkin osoitettava fyysistä kykeneväisyyttä. Paitsi fyysinen voima, myös seksuaalinen kyvykkyys on pojille tosimeheyden mittari. Kämpän poikien keskuudessa heidän maskuliinisuuttaan ja miehisyytään määrittävätkin niin tyttöystävien kuin seksikokeilujenkin määrä. Poikien elämässä tytöt on melko lailla esineellistetty. Tyttöjen kanssa voi seurustella ja kokeilla seksiä, muuta syvempää merkitystä tytöissä ei nähdä. Naimisiin meno ja lapsien hankinta on puberteetti-ikäisille pojille pelottava ja kaukainen ajatus. Tytöistä ei useinkaan puhuta nätisti ja heidät nähdään seksuaalisten halujen tyydyttämiskohteina.

Miehiseen seksuaalisuuteen liittyy siis kilpailu ja aktiivisuus. Miesten keskinäinen kilpailu seksuaalisuudesta ilmenee kilpailuna partnerien ja suoritusten määrästä. Maskuliinisuus on täten myös performanssia ja siihen kuuluu osana juttujen ja sankaritarinoiden kertominen. (Grönfors 1999, 225; Lehtonen 1995, 119.) *Kämpässä* pojat puhuvat valloituksistaan ja kertaavat toisilleen kokemuksiaan tyttöjen kanssa. Vaikka kaikki tarinat eivät ihan aina ole totta, turvallisempaa on liioitella tapahtumia. Epäonni naisen kanssa koetaan häpeällisenä. Tytöistä aiheutuu pojille ylivoimaisesti eniten välienselvittelyjä, ja mielen pahoittumisen myötä se ajaa pojat emotionaalisesti heikolle alueelle. Koska tosimies ei murru, helpompi ratkaisu on asettua naisia vastaan kuin myöntää oma karvas tappio. Kyllästyttyään tytöistä aiheutuviin riitoihin Pera ja Jokke alkavat miettiä, millaista elämä olisi hummerina, jolloin

uroksen tehtävänä olisi vain naaraan siittäminen: ”Mitäs me gimatsuista ja juoruista. Vittu, jos oltais ukkohummereita, maattas päivät vaan kojassa ja mentäs vetään villaan kun naaras sattus ramille.” (K 157.)

Fyysinen voima on kämpän pojille myös fyysisen tosimmäisyyden mittari. Väiski kuvataan rakennustyömaan pienimmäksi työntekijäksi, joka koostaan huolimatta haluaa todistella voimakkuuttaan ja erottautua muista miehistä. Työmaallaan hän päättää kantaa yhden painavan putken sijasta kaksi (K 193). Myöhemmin kun Väiski joutuu työmaalla onnettomuuteen, ja hänelle lähdetään hakemaan apua, tuumaa Väiski tilanteeseen: ”Perkele, ei tässä kuinka tainnu käytä, meni vaan kauneus” osoittaakseen ettei tosimmäis pienestä hetkahda. (K 195). Fyysisellä voimalla osoitetaan myös muille pojille omaa territoria. Olli on koulun lahjakas piirtäjä, ja hänen töitään on ripustettuna koulun seinillä. Silti hän purkaa kateuttaan ja osoittaa paremmuuttaan nimenomaan väkivaltaisen käytöksen kautta:

Pera tapaa Ollin portaissa. Olli hakkaa luokan lyhintä kaveria seinään, jolla on koulun parhaita piirroksia. Ollilta seinällä on viisi enemmän kuin kellään muulla. Olli laskee irti nähdessään Peran. (K 20.)

Ollin uho tulee esiin muissakin yhteyksissä ja se kumpuilee nimenomaan siitä, ettei Olli pärjää fyysisessä voimassa kämpän muille pojille. Olli on joukon ”filosohvi” (K 26), josta annetaan ymmärtää, että hänellä olisi mahdollisuus menestyä tulevaisuudessa hyvinkin. Teoksen epilogissa Olli kuvataankin menestyvänä johtajana. Kämpällä Olli uhoilee väkivallalla, koska muut pilkkaavat häntä. Ollin vähäinen fyysinen kykenevyys ja kirjaviisuus saa poikaporukan kutsumaan Ollia hienohelmaksi. Tyttöjen mieleen Olli kuitenkin on, ja siitä syystä Olli koetaan poikajoukossa uhkana. Mutta kun Olli ei voimassa pärjää, ei hänen uhoaan oteta tosissaan:

Kaikki kääntyvät katsomaan Ollia, joka seisoo penkillä linkkuveitsi kädessä. – Mä tapan jokaisen joka tulee lähelle. Ihan jokaisen niin, mä hioin tän linkkarin tänään. – Lopeta toi prassaaminen, Olli, et sä niin huppelissa voi olla, Manu sanoo ja menee lähemmäs. Olli huitoo linkkuveitsellä. Manu pakenee epäjärjestyksessä. – Pannaan sille kuonoon, Eki sanoo. – Eikä panna, Timppa sanoo ja lähestyy Ollia. (K 82.)

Tosimiesmäinen fyysisyys tulee esiin myös urheilusuoritusten kautta. Arto Tiihonen (1999, 89–94) toteaa artikkelissaan ”Oikeita miehiä – ja urheilijoita? Urheilun miestutkimusta”, että urheiluun liittyy ruumiillisuus, kilpailullisuus ja tietynlainen väkivaltaisuus. Urheilulla on merkitystä miehisyyden rakentumisessa. Sen voidaan katsoa uusintavan historian saatossa muotoutunutta perinteistä ajatusta sukupuolten välisestä työnjaosta, jossa miehet tekevät raskaat fyysiset työt. Urheilu kuuluu niin sanottujen oikeitten miesten maailmaan. Suomalaisessa kulttuurissa urheileva mies nähdään kansallistunnetta tuottavana ja suomalaista miehisyyttä heijastavana. *Kämpässä* Peran ansioksi luetaan hänen urheilullisuutensa. Vaikka opinnoissaan hän ei enää pärjää, annetaan ymmärtää, että urheilussa hän pärjäisi koulussakin, ellei koko ajan kapinoisi kaikkea vastaan. Urheilu riittäisi siis nostamaan Peraa ylöspäin arvoasteikolla koulun auktoriteettien edessäkin. Se että urheilussa menestyminen kasvattaa *Kämpän* miesten miehistä tuntoa, tulee esiin myös Peran fantasioiden kautta. Kuvitelmissaan Pera ajattelee muuttuvansa urheilusuoritusten kautta naisten ihailemaksi menestyneeksi miehiseksi sankariksi:

Pera valmistautuu estejuoksuun. Hän on osallistunut seitsemään olympialajiin ja saanut seitsemän kultamitalia. Hänen kolme naistaan istuvat katsomossa [...] Pera johtaa, Pera johtaa jo lähes sata metriä ja on väliajoissa entistä maailmanennätystä kymmenen sekuntia edellä, kun kierroksella jäänyt kaatuu hänen eteensä vesihaudalla. He suistuvat vesihautaan yhdessä. Perasta vuotaa verta, Perasta vuotaa verta. Naiset itkevät suuria kyyneleitä silmättömistä kasvoistaan. Mutta Pera puristaa huulensa yhteen, alkaa hillitön taistelu. Askel askeleelta Pera ottaa kiinni edelle päässeitä. Viimeinen kierros, kello soi. [...] Pera puristautuu ohi, vastustaja ei voi mitään. Illalla Pera parittelee kolmen naisensa kanssa kultamitalit kaulassa kaikissa mahdollisissa asennoissa joista hänellä on tietoa. (K 74–75.)

Myös alkoholin käyttö on niin teoksen pojille kuin joillekin aikuisille miehillekin osa miehuuden mittaamista. Kunnan mies pystyy juomaan; se on oikeastaan oletusarvo teoksen poikien maailmassa. Hessun alkoholisoitunut isäkin toteaa Hessulle viinankäytöstä, että Hessun täytyy oppia ymmärtämään ”näitä miesten asioita” (K 30). *Kämpällä* pojat vertailevat, kuinka moni pojista on juonut aikaisemmin:

Olli kallistelee tyhjää lasia, pisarat juoksevat laidasta laitaan, Timppa ottaa lasin Ollilta ja kaataa sen täyteen. – Pankaa lesti kiertämään, mitä te klasia haudotte, Hessu sanoo. Vode hörppää pullon suusta, ojentaa pullon Peralle, Pera katsoo jokaista vuoron perään ja ottaa

pitkät. – Sehän menee kirkkaasti, Masa sammaltaa. – Totta kai menee, kato, ei tää ookkaan eka kerta. – Ketkä pämppää ekaa kertaa? Vode kysyy. (K 80.)

Hetken kuluttua pullo on kiertänyt uudelleen porukan ja Eki ottaa uuden pullon esiin. Timppa uhoilee: ”Täs on liikaa sittistä.”, johon Eki vastaa: ”Lisätään pirtua”. (Emts.) Teoksen suoraselkäisinä miehinä esitetyt auktoriteetit eli poliisit ja opettajakunta pidetään erossa alkoholista tai ymmärtää annetaan, että rationaalinen tosimies osaa käyttää alkoholia oikein. Yksi rappioon retkahtaminen tuodaan esiin. Se on tapahtunut koulun veistonopettajan kohdalla. Hän käy toisinaan työaikanaan pannuhuoneessa tyhjentämässä pulloja koulun vahtimestarin kanssa. (K 179.)

Rationaalisuudesta poikajoukko astelee useimmiten sivuun. Teoksessa rationaalisuus on enemmänkin auktoriteettien ominaisuus. Esimerkiksi koulussa oppimisen sijaan uskonnon lehtori toteaa todistusnumeroista olevan puhtaasti käytännön hyötyä: ”Uskonnonnumero nostaa todistuksen keskiarvoa (K103). Urheilukentällä valmentaja toteaa jalkapallon olevan älypeli. Rationaalisuus korostuu, sillä liikunnanopettajan mukaan pelissä on ennemminkin käytettävä päätä kuin fyysistä voimaa, jotta pallo saataisiin läpi. (K 8.) Auktoriteetit yrittävät vedota normeissaan ja kasvatuksessaan järjenkäyttöön. Poikajoukko taas useimmiten karnevalisoi tämän ajattelutavan. Tässä suhteessa teoksen auktoriteettien edustama heteronormatiivinen maskuliinisuus, suoraselkäisen miehen ihanne, joka korostaa rationaalisuutta päätöksenteossa, aktivoi poikia transgressioon.

4.2. Hegemonisen maskuliinisuuden seuraajat

Kämpässä maskuliinisuuteen liittyy vallankäyttö. Teoksessa valta ei ole jakautunut tasaisesti naisten ja miesten kesken, vaan miehet ovat teoksessa niitä, jotka kuvataan vallan käyttäjinä. Niin poikia valvovat ylimmät auktoriteetit eli lain valvojat kuin opettajakuntakin ovat pääsääntöisesti miehiä. Vaikka *Kämpän* mieskuvaa määrittää tosimiehen ideaali ja teoksen maailma on miesten maailma, saa kukin mies erilaisen position *Kämpän* kuvaamassa yhteiskunnassa, kun on kyse vallan käyttämisestä. Valta ei siis jakaudu tasaisesti myöskään miesten kesken. Arto Jokinen (2000, 215) toteaa hegemonisesta maskuliinisuudesta, että se viittaa yleisesti hyväksytyyn ja tuettuun patriarkaaliseen käsitykseen miehen sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. Patriarkaatissa miehillä on eri määrä valtaa ja vallan määrä määrittyy eri

tekijöistä käsin. *Kämpässä* on auktoriteetteja, kuten lainvartijat ja opettajat, joilla on yhteiskunnallisen asemansa puolesta paljon valtaa. Heidän valtaansa verrattuna jäävät monet poikien isistä valtataistelussa toiseksi. Toisaalta isillä on emotionaalista valtaa, jota he voivat hyödyntää ja päästä vaikuttamaan esimerkiksi jälkikasvunsa näkemyksiin ylemmistä auktoriteeteista.

Jokisen (2000, 217) mukaan hegemoniseen maskuliinisuuteen tiivistyy länsimaisen miesideaalin viisi odotusta: valta, voima, menestys, tunteiden hallinta ja heteroseksuaalisuus. Väki on voiman, menestyksen ja vallan instrumentti. Väki ei ole ideaali, mutta se on hyväksytty keino saavuttaa ideaali. Suurin osa miehistä ei saavuta hegemonista maskuliinisuutta kuin osin. Nämä hegemonisen maskuliinisuuden seuraajat ja kannattajat tukevat varauksetta maskuliinisuuden hegemoniaa, koska siihen sisältyy lupaus hallitsevasta asemasta suhteessa naisiin ja toisiin miehiin. (Emt., 220.) Kämpälläkin osa pojistakin liikkuu juuri tästä syystä. He kuuluvat jengiin. Kämpän tosimiesten joukkoon mahtuu niin uhoajia kuin perässä kulkijoitakin. Merkittävän huomion voi tehdä poikajoukon vanhimman, Väskin kohdalla. Väskin ystävyyttä pohditaan teoksessa useammassakin kohdassa. Väskille annetaan poikkeuslupia yhteisiä sääntöjä pohdittaessa, Väiskiä kunnioitetaan ja pelätään. Väski ei oikeastaan koskaan osallistu poikajoukon karnevaaliin; hän seuraa sitä sivusta, mutta saattaa omalla toiminnallaan tai kommenteillaan myös muuttaa koko joukon toiminnan kulun. Väski käyttääkin omaa ikäänsä perustelunaan oikeuttaessaan toimiaan. Näin Väskin onkin tehtävä, sillä voimassa hän ei pärjää. Hänet kuvataan kooltaan pieneksi. Pituudessa Väski häviää esimerkiksi 180 senttimetrille Peralle. Kiistellessään Caritasta, kamppailuun joutumisen välttämiseksi Väski yrittäkin ensiksi ostaa Caritan Peralta 5000 markalla. Tähän Pera ei suostu ja käy Väskin kimppuun. (K 278.) Myös muut pojat tekevät huomioita Väskin toiminnasta, kun Väski useampaan otteeseen on omien sanojensa mukaan eroamassa kämpästä. Väski kuitenkin pysyy kämpässä, sillä hän saa pitää siellä oman erityisen asemansa suhteessa nuorempiinsa – kukaan ei sano tai uskalla sanoa hänelle vastaan.

Auktoriteetit näkevät pojat tietystä näkökulmasta. He yrittävät kasvattaa poikia ihanteensa mukaisiksi miehiksi. Transgression polulla olevat pojat kapinoivat nimenomaan tätä mieskuvaa vastaan. Yhteiskunnan auktoriteetit näkevät, että poikien käytös on tietynlaista isättömyyttä. Heidän mukaansa isien tulisi panna poikansa kuriin. Tämä tulee esiin muun muassa Ekin ja isännöitsijän kohtaamisessa:

Eki käy sanasotaa kolmannessa kerroksessa ikkunaan ilmestyneen isännöitsijän kanssa. Väiski menee seinän viereen, jottei isännöitsijä näkisi häntä rähinöivässä joukossa. – Joka ilta te seisotte samassa paikassa ja rätite kadun valkoiseksi. – Kuule, mulkku, pidä naamas kiinni hyvän sään aikana, Eki huutaa. – Ole hiljaa räkäturpa! On sitä pantu järjestykseen suurempiakin retkuja kuin sinä. – Tu alas sieltä, tu saatana alas, niin mä uitan sut tossa räässä. Eki rykii kurkkuaan ja sylkäisee ison liman katuun. Isännöitsijä pudistaa päätään: – Sinullakin olisi pitänyt olla isä, se olisi pannut sinut kuriin. Ikkuna sulkeutuu. Eki tepastelee voittajana edes takaisin ja syljeskelee ympäriinsä. (K 28–29.)

Isän kaipuu toistuu useamman kerran teoksessa. Paitsi että todetaan, että isän tai miehen tehtävänä on poikansa kuriin laittaminen, todetaan myös, että ikävää on, mikäli omalla isällä on asiat huonosti. Opettajat jaksavat kuuluttaa tunneillaan Peran maksamattomasta lukukausimaksusta:

Oppilaat kerääntyvät Peran ympärille. – Dokaaks sun fajjas? – On se kauheeta kun fajja on revallaan, Mäki sanoo. Peran tekee mieli pyyhkiä Mäellä lattiaa. – Mikset sä vastaa? – Onks sun mutsis tai fatsis klesa? Pera kääntyy Ollin puoleen: – Sano noille Huugo, jossei ne sassiin tuki turpaansa, ne tarttee kainalosauvat et ne pääsee himaan. (K 34.)

Miehet eivät siis näe miestä miehenä, ellei hän ole taloudellisesti kykenevä pitämään perheestään huolta. Asia nähdään myös vallitsevana tilana. On siis useampiakin miehiä, jotka ovat samassa tilanteessa. Se, että mies on ”revallaan”, on kämpän poikien kesken yleisesti tunnettua. Viina vaikuttaa sekä poikajoukon että isien käyttäytymiseen, ja vaikka viinan käyttö tietyssä suhteessa nähdään tosimitäimäisenä toimintana, on sen liiallisella käytöllä kuitenkin vaikutusta miesten keskinäiseen arvonantoon. Tosimiehen pitää kestää viinaa, sen alle murentuminen on heikkoutta. Kun Pera ja Jokke joutuvat murtovarkauden jälkeen toimittamaan yhteisesti kerätyt rahat johtaja Saloselle, puhuu johtajankin kannanotto isän roolin merkityksen puolesta. Teoksessa sodan jälkeinen rappeutuminen nähdään yleisenä vallitsevana tilana, ja useat isät murtuvat sen edessä. Johtaja Salonen kuvittelee olevansa solidaarinen yrittäessään ottaa isän roolia miehiltä, jotka hänen mielestään eivät sitä pysty hoitamaan. Kun Jokke kysyy, ilmoitetaanko murtovarkaudesta kouluun, vastaa johtaja Salonen siihen:

Pojat, minä olen reilu mies ja tunnen vastuuta teistä, tietysti monet asiat ovat teitä vastaan, koska teillä ei ole vielä mitään tuloja, mutta katsokaa ympärillenne, minäkin olen noussut köyhistä oloista. Eikö toimisto olekin mukava. Eikö teillekin herää ajatus, että saisimpa joskus istua tällaisella tuolilla ja siihen teillä on kaikki mahdollisuudet, tämä pieni rike ei tule estämään nousua niin pitkälle kuin kykynne edellyttävät. Voisi sanoa oikeastaan että murtauduite oikeaan varastoon. Voitte pitää minua isänäne. Jos teille tulee ongelmia tai vaikeuksia, voitte milloin tahansa pyrkiä puheilleni, voimme sitten yhdessä pohtia, mihin toimiin ryhtyä... Tunnen teidän asemanne, olin kerran samanlaisessa. Varastin Mikkelin torilta omenan, tiedättehan pojat, tuommoisen punakylkisen omenan houkutusta on vaikea vastustaa, eikä äidillämme ollut varaa sellaiseen ylellisyyteen. On hyvä, että lain pitkä koura kuopaisee alussa, niin päätyy tällaiseen huoneeseen. (K 249.)

Maskuliinisuus ja valta nivoutuvat myös sosiaalisiin instituutioihin ja käytäntöihin, joiden kautta ylläpidetään kulttuurisia maskuliinisuuden malleja. Valta ja maskuliinisuus liittyvät kiinteästi yhteen esimerkiksi armeijassa ja poliisissa, toisin sanoen instituutioissa, joissa käytetään legitimiä valtaa ja joissa koulutetaan väkivaltaan (Herkman et al. 1995, 21). Bob Connell (1989, 197–198) toteaa arikkelisissaan ”Masculinity, Violence and War”, että vaikka länsimaisessa kulttuurissa hegemoniseen maskuliinisuuteen liittyy aggressiivisuus ja väkivalta, kaikki miehet eivät silti ole väkivaltaisia vaimonhakkajia. Hegemoninen maskuliinisuus tarkoittaa kuitenkin väkivallan hiljaista hyväksymistä kulttuurissa. Nykypäivän maskuliinisuutta määrittää Connellin mukaan myös symbolisen väkivallan hyväksyminen, esimerkiksi television kautta. Väkivalta nyky-yhteiskunnassa ei ole välttämättä yksilön tekemää, vaan se saatetaan juuri oikeuttaa eri instituutioiden kautta.

Kämpässä poliisi ja koulu tuottavat maskuliinista valtaa, mutta myös armeija liittyy maskuliinisen vallan tuottamiseen. Jokisen (2000, 165–166) mukaan armeijan tuottaman maskuliinisuuden myötä miehen ihanteena on noudattaa kyselemättä sotilaskuria, samastaa itsensä osaksi ryhmää ja ryhmä osaksi armeijaa. Virallisesti sotilaan tulee käyttäytyä tyylikkäästi ja hallitusti, mutta epävirallisesti annetaan ymmärtää, että koulutukseen sisältyy piilo-opetussuunnitelma, joka on tarkoitettu ”oikeita miehiä” varten. Sotilaallinen diskurssi pyrkii siis nivomaan maskuliinisuuteen oma-aloitteisuutta, kuritonta kielenkäyttöä, naisten ja vähemmistöryhmien halveksuntaa ja väkivaltaa. (Emts.) Kriittisestä näkökulmasta katsottuna armeijassa poika erotetaan siviilielämästä kurin ja alistamisen kautta, ja häntä vaaditaan omaksumaan aggressiivinen maskuliinisuus (Emt., 131). Esimerkiksi koulun

toimintaperiaatteista heijastuu armeijamainen kurin noudattamisen ihanne. Kunnon kuri ja koulunta osoittautuvat jopa koulun yhteisöllistä mainetta ylläpitäväksi tekijäksi, mikä käy ilmi lehtori Lumpeen kurinpalautuksesta:

Minä en ymmärrä, mikä teitä nykyisin vaivaa. Joskus toivoisin, että joutuisitte armeijaan. Siellä teistä saksittaisiin kerta kaikkiaan tuo siviilivelttous ja nenäkyys.[...]. Tämä ei ole mikään pehmeä koulu, josta keplotellaan läpi miten sattuu; niin kuin olette huomanneet, on tuiki harvinaista, että tämän koulun oppilaat reputtavat kirjoituksissa, ja se on ainoastaan kurin ansiosta. [...]. Minä tulen koventamaan tyyliä teidän kanssanne, tässä luokassa on pari koulun mätäpaiseita ja yksi joka on kypsä erotettavaksi. [...]. Armeijassa tällaisissa tapauksissa vedettäisiin viltti päälle ja annettaisiin remmillä oikein isän kädestä. (K 244.)

Rationaalisuus ja itsehillintä ovat silti maskuliinisen hallinnan ydintä. Yksi hegemonisen maskuliinisuuden ristiriidoista piilee siinä, että samaan aikaan kun siinä korostetaan suoraselkäisyyttä, kuuluu siihen vastuuttomuuden ja väkivaltaisuuden hiljainen hyväksyminen. (Lehtonen 1995, 34–35). Tämä on luettavissa edellisestäkin esimerkistä. Samaan aikaan kun korostetaan armeijan tuottavan kunnon miehiä, todetaan kunnon miesten kuitenkin olevan valmiita selkäsaunan antamiseen. Connell (1989, 196) lisää väkivallan hiljaiseen hyväksymisen kategoriaan miehuuden arkkityypit, kuten vanhemman kirjallisuuden soturisanjarit Lancelot ja Achilleus sekä nykyfiktioin sankarit Tarzan ja James Bond, jotka ovat murhaan kykeneväisiä tai huippuunsa väkivaltaan erikoistuneita sankareita. Connellin mukaan sarjakuvateollisuus on tuottanut joukon väkivaltaisia sankareita, esimerkiksi poliiseja, supermiehiä ja taistelulentäjiä, joiden toimintaan kuuluu, että he vastaavat vastustajansa iskuun ja ”maksavat” takaisin ”potut pottuina”. Lehtonen (1995, 36) toteaa, että kulttuurimme kuvat maskuliinisuudesta keskittyvät sankarin, metsästäjän, kamppailijan ja valloittajan hahmojen ympärille. Miesten identiteetti rakentuu tämän mukaan kilpailemiselle ja saavuttamiselle. Poikien pelatessa korttia huokailevat he toisilleen miehen elämästä: ”Elämä on kovaa, päivällä tapellaan leivästä, yöllä lihasta.” (K 88.) Selvää on pojillekin, että miesten tehtävänä on leivän tuominen pöytään taistelun kautta. Illallakaan elämä ei helpotu, sillä on pelattava korttinsa oikein, jotta saa itselleen oikeanlaisen naaraan. Siitä, että väkivaltaisen sankarin ihannointi on pojille luonnollinen osa maskuliinisuutta, kertoo heidän ihailemansa esikuvat, kuten muun muassa Hessulla armeijan kapteeni (K 33) ja Jokella sheriffi (K 280).

Kämpästä representoituvaan maskuliinisuuteen voisi liittää Jokisen (2000, 131) esityksen siitä, miten sotilaspalveluksen suorittaminen nähdään initiaationa tai rituaalina, joka siirtää pojan lapsuudesta vastuulliseen aikuisuuteen. *Kämpässä* ei suoriteta asepalvelusta, mutta poikia valvovien auktoriteettien toiminta sekä teoksen kuri- ja normiyhteiskunta esitetään armeijamaisen kurin ihanteeseen nojaavana. Teoksessa paitsi lain vartijat, myös koululaitos opastaa poikia oikealle polulle armeijamaisen ojentamisen kautta. Jokisen (emts.) mukaan sotilaspalvelus käsitetään usein initiaatioksi, jossa nuoret miehet rakentavat vanhempien miesten johdolla kollektiivisesti aikuisen miehen maskuliinisuutta. Transgression polulle teoksen tapahtumat lähtevät siten, ettei kämpän poikajoukko lähde mukaan tähän normeja asettavaan armeijamaiseen toimintaan. He tekevät siitä leikin ja yrittävät nimenomaan irtautua sota-ajan arpiin peittyvästä vanhemmasta sukupolvesta ja heidän tiukasta kuristaan.

Paitsi että kielestä tulee poikia auktoriteeteistä erottava tekijä, kielestä muodostuu myös maskuliinisuuden hegemoniaa tukeva tekijä. *Kämpässä* lain valvojat ja opettajakunta käyttävät teoksessa sotilasslangiin viittaavaa kieltä. Jokisen (2000) mukaan slangi on kuulunut aina kiinteästi sotilaselämään. Kielessä näkyvät siis kieliyhteisön asenteet ja arvot, jotka pyritään siirtämään kielen uusille käyttäjille. Sotilasslangi on miesten ehdoilla syntynyttä kieltä, joten sen paitsi vahvistaa, myös lisää sukupuolten kieli- ja sukupuolieroja. (Emt., 142–143.) Sotilasslangissa keskeistä on erottaa ”meidät” toisista eli ”niistä”. Toiseuteen tuomittu mies on sosiaalisesti nainen. (Emt., 147.)

Vaikka auktoriteeteilla on valtaa ja he antavat hiljaisen hyväksyntänsä väkivallalle, auktoriteetit eivät kuitenkaan itse käytä väkivaltaa. Väkivalta yhdistyy teoksessa poikien transgressioon ja saa toteutuessaan karnevalistisia piirteitä. Väkivaltatilanteet kuvataan teoksessa ylilyönteinä. Auktoriteetit ihannoivat järjestelmällistä militaristista väkivallankäyttöä, pojat toteuttavat impulsiivista väkivaltaa, joka osuu satunnaisesti valikoituviin kohteisiin, myös poikajoukkoon itseensä. Puhuttaessa karnevaalin piirteitä saavasta väkivallasta tuon esiin Lehtosen (1995, 169–170) ajatuksen groteskin ja hegemonisen maskuliinisuuden yhteyksistä. Lehtonen toteaa groteskin edustavan hegemoniselle maskuliinisuudelle vastakkaista logiikkaa. Groteski purkaa hänen mukaansa hegemonisen maskuliinisuuden mukaisen miehen ja ulkomaailman välisen muurin. Groteskiä voi siis ajatella maskuliinisuuden purkajaksi sekä lihallisesti että symbolisesti. 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. *Kämpässä* poikien kapina suoraselkäistä mieskuvaa vastaan näyttäytyy transgressiona. Pojat eivät voi välttää kasvua yhteiskunnan haluamiksi tosimiehiksi kokonaan. Osinhan he tukevat samansuuntaista kasvua itsekin. Tästä huolimatta he voivat kapinoida sitä vastaan tekemällä maskuliinisuuden hegemoniasta groteskia ja karnevaalia. Kämpällä kukaan ei ole katsomassa, joten rajat ovat vapaat.

4.3. Valta suhteessa naisiin

Arto Jokisen (2000, 39) mukaan perinteisesti maskuliinista on valta naisista. Hänen mukaansa myös suuri osa naisista tukee maskuliinisuuden hegemoniaa (emt. 218). Kuten aiemmin totesin, sekä *Kämpän* vaimot, äidit että halujen kohteet hyväksyvät ja sallivat patriarkaaliseen näkemykseen perustuvan tosimiesmäisen käytöksen. He myös odottavat, että miehet täyttäisivät tietyt miehiset kriteerit. ”Oikeen nasta. Tollasia pitäis kaikkien miesten olla”, toteaa esimerkiksi poikien seurassa liikkuva Ulla hänen ja Voden katsomasta elokuvasta. *Kämpässä* on juuri luotu lyhyt katsaus elokuvan juoneen. Siinä murhasta syytetyt veljekset taistelevat oikeutensa puolesta käyttäen sumeilematta hyväkseen raakaa väkivaltaa. (K 238–239.)

Valta suhteessa naisiin tulee esiin eritoten väkivaltana. Jokisen (2000, 39) mukaan naisiin kohdistuva väkivalta on yksi vallan muoto ja este sukupuolisen tasa-arvon kehittymiselle. *Kämpässä* osa poikien kanssa liikkuvista tytöistä ei vastusta väkivaltaa. Välillä annetaan myös ymmärtää, että tytöt nimenomaan nauttivat tilanteista ja hakeutuvat itse niihin. Pojilta saamastaan huomiosta tytöt kyllä nauttivatkin. Teoksessa naisiin kohdistuva väkivalta on sekä henkistä että fyysistä. Naiset asetetaan teoksessa objektin asemaan ja heitä nimitellään. Tavallista on, että tyttöjäkin ”ämmitellään”. Naisiin kohdistuvia väkivallan kuvauksia, etenkin seksuaalisen väkivallan kuvauksia on teoksessa paljon. Tyttöjä kähmitään suruttomasti ja heidän vartalonsa on ikään kuin miehen omistuksessa. Heidä pakotetaan seksiin. Kaikki kadulla kulkeva hameväki on vapaata riistaa. Miehen halua ohjaa biologiaan perustuva vietti ja seksuaalinen käytös eläimellistetään tässä suhteessa. Siitä tulee karnevaalia. Mies ei ikään kuin voi halulleen mitään. Se on hetkellinen tila, eikä siinä ole rajoja. Seksuaalisen hyväksikäytön suhteen tytöt myös toisinaan esitetään siten kuin he eivät ymmärtäisi, että poikien käytös heitä kohtaan on väärin.

Tosimiehen seksuaalisuuteen liittyy loputtoman kykeneväisyyden myytti. Seksuaalinen kykenevyys on keskeinen maskuliinisuutta määrittävä tekijä. Se tekee miehestä miehen. Nuoruudessa miehen seksuaalisuuteen liittyy vallan tavoittelua, suorituspainetta ja ikätoverien hyväksynnän etsintää. (Lehtonen 1995, 39.) Valtaan ja naisten tavoitteluun liittyy tietyn tyyppinen juonikaavio, ja se toistuu myös kämpän poikajoukon toiminnassa. Alussa on halu, jota seuraa etsintä ja takaa-ajo, tempot ja juonittelu, kunnes halu hetkellisesti tyydyttyy ja sama kuvio alkaa alusta (vrt. Lehtonen 1995, 132). Samanlainen karnevaali jatkuu poikien valloitusten osalta koko teoksen ajan. Partnereita vaihdetaan, ja esimerkiksi Sini liikkuu teoksessa niin Peran, Joken kuin Ollinkin kanssa. Tyttö sinänsä ei näyttäydä erityisen tavoiteltavana. Hän on enemminkin tyttö, joka on helposti saavutettavissa. Sini vaihtaakin partneria hetken mieltäjohteesta. Hän ei tunnu muodostavan sen kummempaa emotionaalista suhdetta kulloiseenkin kumppaniinsa. Esimerkiksi Pera kuvataan paljon kiintyneempänä Siniin kuin Sini häneen, ja Pera harmittelee hetken Sinin menettämistä, kunnes sopeutuu tilanteeseen ja uusi kohde ilmaantuu eteen.

Tytön menettäminen toiselle harmittaa poikajoukon poikia ja siihen saatetaan reagoida esimerkiksi yltiöpäisellä juomisella. Tosimiehen ominaisuuksiinhan ei kuulu tappion myöntäminen eikä tunteiden näyttäminen. Lehtonen (1995) toteaa, että valtataistelun myötä seksistä tulee helposti miesten välistä peliä. Miehet haluavat nähdä, miten pitkälle he voivat mennä. Täten he odottavatkin kokevansa vastustusta ja ajattelevat sen olevan osa pelin henkeä. Seksistä tulee alue, jonka voittamalla koetaan saavutettavan jotain kiellettyä. (Emt., 134.) Tämä ajatus yhdistyy ajatukseen transgressiosta. *Kämpässä* poikien käyttäytyessä väkivaltaisesti tyttöjä kohtaan, he eivät selkeästikään ymmärrä, ettei niin ole soveliasta tehdä. Äärimmäisyyteen kilpailu menee kohtauksessa, jossa pojat joukolla hyökkäävät joukkoraiskauksen omaisesti kadulla olevan tytön kimppuun (K 83).

Kulttuurisissa stereotyyppioissa miehiseen seksuaalisuuteen liittyy kilpailu ja aktiivisuus, naisten seksuaalisuus on alistumista ja passiivista. Raiskaus on vallankäyttöön ja alistamiseen liittyvää väkivaltaa. (Grönfors 1999, 224–225.) Raiskaus on yksi miesten homososiaalinen tapa osoittaa miesten välistä miessidosta. Joukkoraiskaus voi toimia miesten sidoksen merkinä, initiaationa miesryhmään, naisvihan ilmentäjänä tai sodankäynnin keinona. (Jokinen 2000, 38.) *Kämpässä* nainen antaakin periksi ja myöntyy toimintaan miehen fyysisen voiman, väkivallan pelossa. Esimerkiksi Ansa arvostelee Peran juomista sanoen, ettei hän voi

sietää kännissä olevia miehiä. Tästä kimmastuneena Pera lähtee juoksemaan Ansan perään painonnostotanko käsissään. Väiski saa tangon Peran käsistä pois, ja Pera menee makaamaan ritilälle. Ansa istuu hänen viereensä. Hetken kuluttua Pera aloittaa Ansan hyväilemisen, ja vaikka Ansa ei haluaisi näin tapahtuvan, kuvataan Ansan kuitenkin myöntyvän toimintaan uuden väkivaltaisen kohtauksen pelossa. (K 114.)

Toiset teoksen tytöistä kuvataan tietämättömämpinä ja viattomampina, kuten juuri Ansa (K 109), ja toiset jo jotain kokeneinakin, kuten Sini (K 60). Äidit holhoavat tyttöjään ja hakevat heitä kämpältä kotiin (K 264–265; 273). Kun Pera ja Jokke käyvät hakemassa Siniä hänen kotoaan, vetää Sinin äiti oven kiinni heidän nenänsä edestä ja käskee jättämään tytön rauhaan. Sinin äiti ei tunne poikia, mutta ajattelee, että pojat ovat pahoilla teillä. Aikuisena naisena hänellä on tieto siitä, mitä mies voi saada aikaiseksi. (K 66.)

Osalla tytöistä kodista saatu oppi ja moraalit ohjaavat heitä vahvasti. Kristillinen kasvatus heijastuu tyttöjen näkemyksissä. Kaikki tytöt eivät suostu poikien hyväilyihin helpolla ja esimerkiksi muuta poikajoukkoa vanhemman Väiskin kihlattu Oili vaatii naimisiin menoa ennen kuin hän suostuu seksiin. Myös Peran tapailema Ansa on sitä mieltä, että naisen kuuluu mennä naimisiin. Sitoutuminen naiseen ei ole poikien mielestä vapaan ja villin uroon ominaisuus. Peran ja Ansan kohdalla naimisiin meno ei ole vielä ajankohtaista, mutta Väiski sen sijaan on jo kauan ollut yhdessä Oilinsa kanssa. Pera ja Väiski keskustelevat asiasta:

– Mikset sä mee naimisiin? Ennen kämppää sua ei näkyny enää koskaan, mut nyt sä käyt vaan kääntymässä Oilin luona ja lennät takas tänne. – Emmä viittis vielä, vaijaki sanoo et kannattaa katella ympärilleen. – Miks sä sitte kihloihin menit? – Emmä tiä, se tuntu viisaalta, ku Oili olis muuten tehnyt pänksit, mut ku se ei riitäkään, nyt se haluu naimisiin ja mukuloita ja kotin ja kaikkee muut mätää. (K 115.)

Peran ja Ansan keskustelusta käy ilmi naisten haluavan ja odottavan sitoutumista ja lupauksista kiinni pitämistä, kun taas miehen tehtävänä on vältellä sitoutumista. Peran mukaan on myös ihan tavallista, että naisille tehdyistä lupauksista ei pidetä kiinni. Niin on ennenkin tehty. Sitoutumiseen 15-vuotias Pera ei vielä ole valmis. Sen sijaan saman ikäinen Ansa on kasvatettu näkemään asia toisin.

– Emmä tajuu, miten sä voit kimpaantua, jos mä en tuu teille. – Siitä on jo ainaki kolme viikkoo. – Mitä sitte? – Sä lupasit. – Oot kai sä ennenki kuullu lupauksia. [...] – Tommosia! Naisen kuuluu mennä naimisiin. – Musta tuntuu, et sul on naimakompleksi. – Mä saan tarpeeks duunissa. Meiän firman dirikoilla on melkeen kaikista filkkareista alastonkuvia. Mua oksettaa kun mä meen viemään papereita. Mä joudun mulkkaan niitten karvoja ja dirikat senkun skriinaa rasvasesti. – Mulla ei oo ainakaan mitään halua ees funtsata sellasta ku avioo, me ollaan kolkytvuotiaita vasta yhteensä. (K 111.)

Vaikka osa tytöistä seisookin periaatteidensa takana, eivät tytöt silti ole aina ihan perillä kaikesta. Esimerkiksi Timpan pelehtiessä erään tarinan tytön kanssa, Timppa yrittää puhua tytölle kondomeista. Kun Timppa kysyy tytöltä: ”Oothan sä kumeista kuullut?”, toteaa tyttö siihen: ”Mitä ne on? [...] Mistä mä kundien juttuja tajuaisin.” (K 85.) *Kämpän* maailma on lopulta miesten maailma, eikä naisen maailmaan kuulu ihan kaikki tieto siitä. Miehet kun tietävät *Kämpässä* ylipäätään maailmasta enemmän. Vallan keskiössä *Kämpän* miehet ja pojat tulevatkin muodostaneeksi keskenään erilaisia naisista erottautuvia ryhmiä. Seuraavassa alaluvussa pohdin paitsi kämpän merkitystä poikien elämässä myös sitä, millaisen homososiaalisen yhteisön kämpän poikajoukko tulee muodostaneeksi.

4.4. Kämpä yhteisönä

Vaikka *Kämpässä* Peran hahmo on teoksen avainhenkilö, toimii poikajoukko kokonaisuudessaan teoksen kollektiivisena päähenkilönä tapahtumien ajan. Vaikka kaikki poikajoukon pojista eivät käy koulua, voi silti katsoa, että koululaispoikien yhteenotot koulun kanssa representoivat muunkin kämppäjoukon transgressiota. Olivat pojat sitten skolelaisia tai duunareita, edustaa poikajoukko auktoriteeteille yhtä ja samaa ryhmää. Kämpä on paikka, johon kokoontuvat poikayksilöt muodostavat ulkopuolisille näyttäytyvän ryhmän. Kämpä liittyy Sörkän hyvin eri taustaisetkin pojat yhteen, ja pojista muodostuu oma yhteisönsä. Tähän yhteisöön kuulumisen edellyttää jäseniltään kämpän sanattomien sääntöjen hyväksymistä ja olettaa samanaikaisesti jäseniltään tietynlaista tosimesmäistä käyttäytymistä. Yksi hegemoniaa ja maskuliinisuutta yhteen liittävä käytäntö on Arto Jokisen (2003, 15–17) mukaan homososiaalisuus.

Jokinen (2003) esittää, että maskuliinisuuden määrittäminen homososiaalisuuden kautta sisältää veljellistä yhteenkuuluvuutta, jätkäsakkeja ja herrakerhoja, joissa miehistä toveruutta

myös jollain tavoin juhlietaan ja juhlistetaan. Maskuliinisuus on pitkälti homososiaalisesti säädeltyä ja esitettyä. Miesten tulee erota naisista, mutta paikka miesten keskinäisessä hierarkiassa löytyy kamppailemalla toisten miesten kanssa. Valta siis liittyy miehiä yhteen, mutta se saa myös miehet kilpailemaan keskenään. Maskuliinista ylemmyudentuntoa ja miesten valtaa uusinnetaan miesten homososiaalisissa liittymissä esimerkiksi sauna-, kapakka- ja peli-illoissa. (Emt., 15–17.) Heteromiesten homososiaaliset liittymät edustavat miehisen etuoikeuden alakulttuuria, jossa patriarkaalista valtaa uusinnetaan. Mieskerhoista löytyy myös turvaa toisista miehistä. Homososiaalisiin liittymiin voi siis liittyä myös aitoa, läheistä ystävyyttä. (Emt., 31.)

Kämpässä poikien vuokraamaan vanhaan autokorjaamoon muodostuu heidän oma yhteisönsä. Kämpällä poikien kesken otetaan toisista mittaa niin naisten ja juomisen määrässä kuin voimassakin. Toisaalta kämpä on se paikka, jossa mitkään ulkopuoliset lait tai säännöt eivät päde. Kämpässä toimii viidakon laki. Ulkopuolisesta tarkkailusta vapautumisen kaipuu on niin suurta, etteivät pojat edes yritä asettaa toiminnalleen minkäänlaista johtajaa. Se saa myös poliisit hämmennyksen valtaan heidän vieraillessaan ensi kertaa kämpällä. Poliisien ensi vierailun yhteydessä virkavalta tiedustelee pojilta: ”Kuka teistä on johtaja? – Ei meillä oo johtajia, Timppa sanoo. – No, jonkunlainen nokka? – Ei meillä oo jonkunlaisia nokkia.” (K 28.) Kämpässä pojat pääsevät edes hetkellisesti eroon ulkopuolisesta, välillä vihamielisenäkin näyttävästä maailmasta. Kämpästä ja poikayhteisöstä tulee sosiaalisen samastumisen keskus. Toisaalta kämpä toimii pakopaikkana, toisaalta se määrittää poikien identiteettiä.

Pirjo Lyytikäisen tutkimuksen pohjalta *Seitsemän veljeksien* veljesyhteisön ja *Kämpän* poikajoukon välillä voi nähdä transgression lisäksi muitakin yhtäläisyyksiä. *Kämpä* on myös omanlaisensa ”veljesromani”, jossa poikajoukko muodostaa muusta yhteiskunnasta erillisen ryhmänsä. *Kämpässä* transgressioon ajautuva poikajoukko nähdään ympäröivän yhteiskunnan kannalta ongelmallisena. Lyytikäinen (2004, 37) toteaa näin myös veljesyhteisöstä. Kun tarkastellaan poikajoukkoa ja veljesyhteisöä yhteisönä, on niistä löydettävissä samankaltaisia transgressiivisuuteen johdattavia piirteitä. Kumpikin poikayhteisö on ympäröivään yhteiskuntaansa sopimaton. Kumpikin ryhmä laiminlyö työtä. Siinä missä veljekset välttelevät työtä ja talonpitoa, kapinoi poikajoukko koulunkäyntiä vastaan. Kummassakin teoksessa ympäröivä yhteiskunta pitää työntekoa ja koulunkäyntiä tärkeänä. Lyytikäinen (emts.) määrittelee veljesyhteisön myös ympäristönsä riesaksi, toisten omaisuutta

kunnioittamattomiksi pikkurikollisiksi. *Kämpän* poikajoukko ei eroa tästä. Itse asiassa kämpän poikien kohdalla pikkurikollisuuden määre ylittyy heidän murtautuessaan elintarvikevarastoon.

Väkivaltaa kumpikin ryhmä toteuttaa tasa-arvoisten välillä. *Kämpän* pojat eivät käytä fyysistä väkivaltaa auktoriteetteja vastaan. Lain valvojilla sekä koulun ja kodin aikuisilla on liian paljon normatiivista valtaa ja lakiin nojaavia oikeuksia, joten heidän kanssaan kannata ryhtyä kilpasille. Toiset pojat sen sijaan ovat vallan suhteen tasa-arvoisempia ja siksi mielekkäämpiä vallanryöstön kohteita. Tappion kokeminen tässä yhteisössä, poikien keskinäisissä mitteloissa, ei myöskään tarkoita yhteisöstä pois ajamista. Lyytikäinen (2004, 37.) toteaaakin, että aggressiiviseen hyökkäykseen käyvät samanlaiset, sellaiset jotka kokevat samanlaisuuden uhkana ja tuntevat siksi tarvetta erottautua. Toisaalta väkivallan puhjetessa samanlaiset samastuvat lopullisesti ja kadottavat myös yksilöllisyytensä. Kuten aiemmin olen todennut, naiset eivät kuitenkaan ole tasa-arvoisia väkivallan käytön suhteen, ja *Kämpässä* väkivaltaa tapahtuu myös naisia kohtaan. *Seitsemässä veljeksessä* veljekset kohtaavat kotinsa ulkopuolella heijastuskuvansa, oman huonon maineensa, jonka läpi muut heitä katselevat (emt., 35). *Kämpässä* ympäröivä yhteiskunta ja sen representaatiot muistuttavat poikajoukkoa heidän yhteiskuntaan sopimattomuudestaan heidän astuessaan ulos kämpän ulkopuoliseen maailmaan.

Seitsemässä veljeksessä Juhani saa esikoisen oikeudellaan johtajan paikan. Myös *Kämpässä* Väiskille vanhimpana annetaan erivapauksia. Lyytikäisen (2004, 51) mukaan Jukolan veljesten kohdalla iän mukaan määritelty johtajuus ei vastaa järjen vaatimuksia. Hänen mukaansa veljesyhteisö kuuluu perheen piiriin, joka jo Aristoteleen ajattelussa muodostaa yhteiskunnan alkusolun. Veljekset sitoo toisiinsa tunnepohjainen yhteenkuuluvuus, joka tekee perheenjäsenistä toisistaan riippuvaisia. (Emt., 157.) *Kämpässä* transgressio on poikajoukon yhdessä pitävä voima. Koska verisukulaisuus ei määritä poikien suhteita, jää johtajuuskin kenties siksi kollektiiviseksi tai tarkemmin sanottuna jakamattomaksi. Kukin vuorollaan yrittää, toiset enemmän toiset vähemmän, ajaa jotakin sääntöä läpi onnistumatta siinä. *Kämpässä* sääntöjen sopiminen kämppään tuottaa aluksi eripuraa kämpän nuoremman ja vanhemman porukan välillä. Alkuun pojat yrittävätkin sopia sääntöjä kämpälle:

– Toi on ihan seinähullua, henkäisee Eki. – Sana on varattu sulle. – Me menetetään tää, jos aletaan mesoo räkä poskella. – Pannaan äänestys, Timppa sanoo. – Handu ylös, jotka sanoo et saa dokata. Väiskin, Voden, Ekin ja Timpan kädet nousevat. Porukan vanhempi ja nuorempi siipi ovat vastakkain. Nuoremmilla on enemmistö. – Siis kämpässä ei tulla dokaamaan, Jokke sanoo voitonriemuisesti.

Aluksi Väiskille annetaan erivapaus juomisen suhteen, sillä hän uhkaa muutoin heti erota kämpästä. Myöhemmin toiminta ajautuu nuoremmillakin juhlinnaksi, eivätkä mitkään säännöt enää pidä paikkansa. Sääntöjen sopimiseen palataan aina vähän väliä, mutta niiden asettamisesta todennäköisesti luovutaan, kun huomataan, ettei niitä pystytä pitämään tai ne koetaan merkityksettömiksi. Lyytikäinen (2004, 47) on todennut sääntöjen laatimisesta *Seitsemän veljeksien* veljesyhteisön kohdalla, että kyläyhteisön ja veljesyhteisön sisäisten normien välillä on selvä yhteys. Veljesyhteisöön heijastuvat laajemman yhteisön arvot ja normit, ja niiden mukaan pyritään toimimaan. Ulkoiset normit eivät veljesyhteisössäkään pysty lopulta säätelemään veljesten todellisia suhteita veljesyhteisössä. Kummassakin tapauksessa, niin veljesyhteisössä kuin kämppäjoukossakin, pojat mukautuvat valtavirran tahtoon ja pysyvät siten yhtenäisenä ja yksituumaisena (vrt. Lyytikäinen 2004, 159). *Kämpässä* pojat ovat veljesyhteisön tapaan solidaarisia toisiaan kohtaan. Kuitenkin teoksen lopussa kämpän ”purkauduttua” pojat erkaantuvat toisistaan; heidän ei enää tarvitse olla toistensa kanssa tekemisissä eikä heitä sido toisiinsa veriside. *Kämpän* pojille kämpä on heidät yhdessä pitävä asia, ulkoiset normit transgressioon ajava yhteinen voima.

Elina Mikola (2003, 46) toteaa artikkelissaan ”Paras suomalainen lehti elossa oleville. Maskuliinisuuden rakentuminen lautailulehti Flashbackissä”, että miesten keskinäistä vuorovaikutusta ja ihmissuhteita leimaavat toiminnallis-verbaaliset ryhmät, joissa miehet yhdessä toimivat jonkun tietyn asian parissa. Niin sanottua kaverisosiaalisuutta leimaavat hänen mukaansa vitsailu, voimainkoetus ja vertailu. Vaikka *Kämpässä* poikajoukon meno on villiä ja päämäärätöntä, pystyvät pojat toimimaan yhteistyössä yhteisen hyvän vuoksi. Kämpän vuokrattuaan pojat marssivat yhdessä vaneriliikkeeseen hankkimaan kämpälle vanerilevyä pingispöydäksi. Levyn kantaminen ja sisälle kämppään saattaminen osoittautuvat kuviteltua hankalammaksi. Tuskien kautta, mutta yhteistyöllä, saavat pojat lopulta nostettua levyn sisälle kämppään. Ilon tunteita eivät voi pojatkaan peitellä. (K 44–46.)

Jokisen (2000, 221–222) mukaan homososiaalisuutta ja hegemoniaa tavoittelevien miesten toimintaa leimaakin yhdistävänä piirteenä ystävyys tai sidoksisuus. Miehet ovat keskenään kumppaneita ja veriveljiä. He ovat lojaaleja toisilleen ja antavat vaikka henkensä miesyhteisönsä puolesta. Toinen hyvä esimerkki yhteisöllisyydestä on, kun poikajoukon pojat lähtevät yhteistuumin etsimään Peran kadonnutta pikkuveljeä Karia. Kukaan ei kyseenalaista lähdetäätkö matkaan vai ei. Timppa ottaa heti roolin poikapartion jakamisesta eri paikkoihin, minkä jälkeen hajaannutaan ripeästi maastoon:

– Hei, kundit, aletaan hakea Peran broidia, Timppa huutaa. – Mistä? – Koeta ny vähän muistella, ei siitä vielä niin saatanan kauan ole. – Kuka lähtee ranstuun mun kanssa? Pera kysyy. [...] – Risi ja Olli, menkää te teurastamolle ja jäädyttämölle. Pera ja Masa mene rantsuun. Me lähetään Voden kanssa ratapihalle, mut Jokke mihkä sä. – Mä meen kridekan kortteliin. He hajaantuvat tahoilleen. (K 52.)

Hetken kuluttua kun Kari on löytynyt, kokoontuvat kaikki pojat yhteen ja toteavat onnekseen, että he voivat lähteä koteihinsa. Pera jää vielä odottamaan kaduilla etsintöjää suorittavaa Jokkea.

Yhteisöllisyydestä kertoo myös se, ettei kämpässä kukaan omista yksinään mitään, vaan kaikki omaisuus on yhteistä. Rahaakin pojat, lähinnä työssäkäyvät, lainaavat toisilleen. Kun Pera ja Jokke ovat poikajoukon yhteisellä sopimuksella päätyneet poliisikuulusteluun ja saavat sakon ja korvausrahat maksettavaksi johtajalle, päättävätkin pojat solidaarisesti jakaa sakon tasan kaikkien kesken:

– Eki sano, et täällä kerätään hintsua siitä syksyn törppöilystä. – Joo, mulla on lista, jokaiselle tulee osuudeks tuhatseitsemänsataa viisikymppiä. [...] Ovi aukeaa raolleen, mustasta aukosta singahtaa tuhatmarkkanen joka pyörii ilmassa ja putoaa vihdoin lattialle. Rahan perässä tulevat sisään Timppa ja Eki. Pera istuu korttipöytänsä keräämään rahaa. Manu maksaa mukisematta, sitten Timppa. Pera vetää viivan heidän nimiensä yli. Väiski maksaa Hessun osuuden. Porukkaa tulee koko ajan sisään, he pysähtyvät pöydän luo maksamaan aivan kuin virastossa. (K 235.)

Olli ja Risi osoittautuvat lopulta ainoiksi, jotka eivät suostu maksamaan. Pienen painostuksen ja voimanmittelön jälkeen löytyy pojiltakin rahat korvaukseen. Peran ja Joken maksuosuuden

suorittamisessa kallistutaan lopulta Timpan ehdottamalle linjalle. Pera ja Jokke eivät joudu maksamaan mitään, vaan ”jokainen kämppäläinen pulittaa pienen osan”. Pera ja Jokke kun ovat pärjänneet kuulustelussa ”saatanan hyvin”. (K 236.)

Kämpän poikien kesken konfliktit selvitetään pääsääntöisesti voimalla. Vaikka poikien otteet välillä tuntuvat jopa turhankin kovilta, ja vaikka kämppyhteisö ei mikään aukoton ryhmä olekaan, toimii kämppä poikien elämässä kuitenkin solidaarisena yhteisönä ulkopuoliseen maailmaan verrattuna. Sikäli tätä kovaa väkivaltaa ja kylmää ulkomaailmaa vastaan kämppä asettuu pehmeäksi asiaksi poikien elämässä. Joillekin pojille, esimerkiksi Timpalle, Ekille ja Topille, se on ainoa paikka, jonne voi tulla viettämään jouluaattoa. Kaiken mullistuksen keskellä kämppä on pojille paitsi samastumisen keskus myös pako- ja hengähdyspaikka. Elämän karuudesta huolimatta pojat kuvataan myös elämää ja asioita pohdiskelevina, rakkautta kaipaavina ja analyttisinä nuorina miehinä. Tämä tulee esiin eritoten Peran hahmossa ja hänen kotinsa kuvaamisessa. Pojat myös yrittävät ottaa vastuuta kämpän asioista. Pojat opetetaan esimerkiksi pannun lämmittämiseen. Pannuhommista tuleekin yhteinen tekeminen, jonka myötä yritetään ottaa vastuuta ja pitää asioista huolta. (K 260.) Myös poikien käyttämä kieli, slangi ja vede-kieli, ovat yhteisöllisyyden rakentajia. Mikolan (2003, 49) mukaan kielen avulla voidaan osoittaa omaa nokkeluutta, kilpailla älyssä ja verbaalisessa lahjakkuudessa, vahvistaa yhteisöllisyyden tunnetta, tuoda julki kulttuurissa vallitsevia arvostuksia sekä vahvistaa ryhmäidentiteettiä erottautumisen kautta.

Pertti Karkaman (1994, 102–103) mukaan yhteiskunnallisen realismin teoksille tyypillistä on tietynlainen pirstoutuneisuus. Henkilöt kuvataan eri ryhmien jäseninä, mutta niin että yhteiskunnallisen identiteetin, roolimivuuden ja itseyden välillä vallitsee usein jyrkkiä ristiriitoja, jotka ilmenevät henkilöiden sisäisinä ristiriitoina. Voidakseen toimia yhteiskunnassa jokaisen yksilön on kuuluttava aina johonkin ryhmään. Karkama nimittää ryhmää sosiaalisen elämän johtavaksi soluksi, joka konstituoii ihmisen elämisaailmaa modernissa yhteiskunnassa. Yksilö kuuluu monesti useampaankin ryhmään, mutta ryhmään kuulumisen määräytyy useimmiten satunnaisesti ja se antaa yksilölle mahdollisuuden toimia ja kehittää taipumuksiaan. Sen kaikilla jäsenillä on yhtäläinen funktio. Ryhmän jäsenenä yksilölle kehittyy roolimivuus suhteessa muihin jäseniin. Karkama toteaa, että kirjallisuudessa ryhmiä käytetään temaattisesti merkittävänä motiiveina, siten että ne esitetään yhteisöinä tai

yhteisöllisiltä ominaisuuksiltaan järjestäytyneinä ja rakenteeltaan hierarkkisinä toimintakollektiiveina, joilla on omat tavoitteensa ja päämääränsä.

Kämpällä poikien välistä hierarkiaa tuotetaan jatkuvasti uudelleen. Ei riitä, että on kerran tehnyt jotain, pitää uskaltaa tehdä se uudelleen. Mikolan (2003, 47) mukaan hierarkia poikayhteisöissä ei ole pysyvä tai muuttumaton, vaan yhteisön sisäinen arvoasteikko on dynaaminen, ja sitä määrittää muun muassa sitoutuneisuus ja omistautuneisuus kyseiseen yhteisöön. Sen verran lojaaleja kämpän pojatkin toisilleen ovat, etteivät he tyttöjen lisäksi tuo kämpälle muuta väkeä. Naisten tuomisesta kämpälle yritetään välillä sopia sääntöjä, sillä naiset aiheuttavat säröjä poikien homososiaaliseen yhteisöön. Naisten halutaan olevan pikemminkin kulutustavaraa poikien elämässä kuin rikkovan homososiaalista yhteisöä. Kämpällä Sinin vaihtaessa jälleen kerran partneria pojat riitaantuvat ja Topi yrittää ratkaista konfliktia poikien välisellä kompromissiratkaisulla:

– Mitä kundit jos päätettäis että noi gimmat ei tuu enää tänne, Topi sanoo. – Toi Sinihän ei tee muuta kuin sotkee välejä. – Kenen välejä mä sotken? Mirkku kysyy. – Et kenenkään, mut sä menisit siinä samalla painolla. (K 300.)

Siinä missä Lyytikäinen (2004, 157) toteaa, että *Seitsemässä veljeksessä* niin sanotut tasavaltaiset ideaalit näytetään osittain veljesyhteisön välityksellä, osittain tekstin kirjoittamattomana logiikkana, epäsuorasti luettavana eetoksena, teen samankaltaisen johtopäätöksen *Kämpän* poikajoukon kuvaamisen suhteen. Poikajoukon kuvaamisen kautta tuodaan esiin yhteiskunnassa käynnissä oleva murroksen ajanjakso, johon transgressio yhdistyy. Toisaalta ollaan kiinni yli 10 vuotta sitten käydyssä sodassa, toisaalta maailmankuva on avartunut, maailma avautunut ja tuonut mukanaan uusia tuulia. Näkyvissä on nuoremman ja vanhemman sukupolven ajautuminen kauemmas toisistaan, mutta myös yhteiskunnan luokkaistuminen ja aikuisväestön jakautuminen yhä useampiin yhteiskunnallisiin ryhmiin. Poikien transgressio yrittää siis horjuttaa yhteiskunnan tukipilareita myös maskuliinien mailla.

5. Lopuksi

Olen työssäni tutkinut *Kämpä*-teoksen päähenkilöiden, poikajoukon toiminnan transgressiivista luonnetta ja tuonut esiin sen, miten transgressio teoksessa rakentuu. *Kämpässä* poikajoukon transgressio näyttäytyy teoksen auktoriteettien edustamaa kuri- ja normimaailmaa vasten. Lain, koululaitoksen ja perheen edustajat representoidaan poikien toiminnan valvojina. Tutkimuksessani olen todennut, että näistä auktoriteettitasoista etenkin koulun ja lain edustajat osoittautuvat ankariksi ja yksiulotteisiksi vallan representaatioiksi. Koti poikkeaa auktoriteettirepresentaatioista siinä, että sen kuvaamiseen lisätään emotionaalinen syvyys: koti kuvataan myös lämpöisenä paikkana. Ympäröivän yhteiskunnan kuvaaminen ankarana kuri- ja normimaailmana, luo pohjan poikien transgressiolle. Työssäni olen tuonut esiin, että poikien transgressio yhdistyy myös *Kämpän* kuvamaan ajanjaksoon; teos kertoo 1950-luvun lopun yhteiskunnallisesta ilmapiiristä ja kyseisen ajan ilmiöistä. Poikien transgressio näyttäytyy teoksessa kapinana vanhempaa sukupolvea vastaan. Edellä kuvatuista lähtökohdista transgressio saa teoksessa käyttövoimansa.

Tutkimuksessani olen soveltanut Michel Foucault'n (2005/1975) kurinpidon teoriaa transgression tutkimukseen. Yhteiskuntatieteellinen näkökulma sopii *Kämpä*-teoksen analysoimiseen, sillä teoksessa ympäröivän yhteiskunnan rooli on keskeinen. Teoksen yhteiskunta representoidaan segregoituneena yhteiskuntana, jossa laki ja koulu omina yksiköinä pitävät yllä yhteiskunnallista järjestystä. Kansalaisen tehtäväksi jää tämän ideologian noudattaminen ja todentaminen. Yhteiskunnan ylimpien auktoriteettien tehtävänä on kansalaisten valvominen ja järjestykseen saattaminen. Työssäni olen todennut, että poikien transgressio aktivoituu aina auktoriteettien läsnäolon tai jonkin auktoriteeteista kertovan representaation, kuten kiellon, myötä. Tämä provosoituminen on nähtävissä etenkin teoksen avainhenkilön Peran kohdalla. Peran kohdalla transgression tila jatkuu läpi teoksen. Teoksen epilogikaan ei irrota Peran tarinaa täysin transgression tematiikasta; työtön Pera on ennemminkin syrjäytymisen polulla kuin sovittelemassa askeliaan yhteen yhteiskunnan kanssa.

Olen tutkielmassani todennut *Kämpässä* ilmenevän transgression samastuvan rikkomukseen. Poikien kapina kyseenalaistaa auktoriteettien asettamat rajat ja säännöt, ja rikkomuksen kautta halutaan asettua ympäröivän yhteiskunnan normeja vastaan. Transgressio tulee teoksessa esiin

niin ulkomaailmalle näkyvinä muotoina kuin myös päinvastaisena toimintana eli yhteiskunnalta pakenemisena. Transgression muodoista olen työssäni nostanut esiin erityisesti karnevalistisen juhlinnan, ja käyttänyt sen tarkastelemisessa apuvälineenäni Mihail Bahtinin (2002/1965) karnevaaliteoriaa. Tutkimukseni osoittaaakin, että *Kämpässä* transgressio yhdistyy ajatukseen karnevalismista voimakkaimmin ilottelevien juhlinnan kuvausten kautta. Tämä tulee esiin paitsi ylilyönteihin ajautuvan toiminnan, myös groteskien kuvausten ja teoksessa käytetyn kielen kautta. Karnevalismi näkyy teoksessa muutoinkin niin tapahtumien, kuvailun, kielen kuin rakenteenkin tasolla. Näistä piirteistä huolimatta *Kämpä* on kuitenkin luonteeltaan yhteiskunnallisen realismin kenttään sijoittuva teos. *Kämpän* groteskeissa kuvauksissa yhdistyy naurun lisäksi myös kauhu, ja teoksessa on nähtävissä myös dystooppisia elementtejä. Dystooppiset elementit sekä teoksen yhteiskuntakriittinen ote antavat teokselle tietynlaisen deterministisen tai pessimistisen vireen. Kuitenkin poikien transgressio, sen myötä avautuva karnevalismi ja mukanaan tuoma huumori rikkovat alavireisyyden ja pessimismin – ne vievät teoksen uudelle tasolle. Yhdessä nämä edellä mainitut seikat eli teoksen rakenteen ja tematiikan kautta luodut jännitteet, antavat teokselle sen transgressioromaanin luonteen.

Maskuliinisuuden tutkimuksen yhdistäminen *Kämpä*-teoksen tarkasteluun lienee lähtökohtaisesti oletusarvoisin tarkastelukulma sillä *Kämpä* on miehiseen maailmaan sijoittuva teos, jossa päähenkilöinä ovat pojat. Teoksen tulkitsemisessa kiinnostavaa kuitenkin on ollut se, miten maskuliinisuus representoidaan suhteessa teoksen valtarakennelmiin ja miten transgression teoriaa on mahdollista soveltaa kriittisen maskuliinisuuden tutkimuksen teorioiden kanssa. Tutkielmassani olen todennut, että *Kämpän* maskuliininen ideaali tai auktoriteettien edustama miehuuden malli on suoraselkäinen tosimities, jonka kautta tuetaan hegemonista maskuliinisuutta. Maskuliinisuus yhdistyy teoksen maailmassa valtaan ja naiset kuvataan teoksessa lähes poikkeuksetta vallankäytön kohteina. Tämä tulee esiin erityisesti naisiin kohdistuvan väkivaltaisen toiminnan ja kielenkäytön kautta. *Kämpässä* pojat toisaalta samastuvat isiensä tai auktoriteettiensä edustamaan miehuuden malliin ja toisaalta pojat saavat transgression käyttövoimansa nimenomaan kapinoinnista tätä tosimitiehen ideaalikuvaan vastaan. Transgression näkökulmasta pojat hakevat eroa auktoriteettien edustamasta armeijamaisen kurin ja hegemonisen maskuliinisuuden ihanteesta. Transgressio yhdistyy siis tässä suhteessa ajatukseen sukupolvien välisestä kuilusta. Se kertoo muutoksen tarpeesta myös miehuuden etsimisen kannalta. Työssäni olen tarkastellut *Kämpää* myös miesten välisen yhteisöllisyyden, homososiaalisuuden näkökulmasta ja todennut, että poikien vuokraama

kämppä saa tärkeän roolin poikien elämässä yhteisöllisyyttä ja kaveruutta ylläpitävänä tekijänä. Kämppä toimii pojilla samastumisen keskuksena.

Koska transgressio liittyy *Kämppä*-teoksessa myös modernin subjektiuden etsimiseen ja maskuliinisen identiteetin rakentamiseen, olen transgression teorian kannalta painottanut työssäni Chris Jenksin (2003) ajatusta transgression luonteesta kulttuuria uudelleen tuottavana voimana. Yhteiskunnallisen murroksen ajanjaksoon sijoittuva *Kämppä* kertoo poikajoukosta, joka hakee toiminnallaan uutta olemisen muotoa. Samalla kun teoksen yhteiskunnan normit ja auktoriteettien säännöt ohjaavat poikia ja niistä omaksutaan kulttuurisia malleja yhteiskunnassa olemiselle, koitetaan vanhoja normeja rikkomalla avata uusia mahdollisuuksia. Teoksessa transgressio yhdistyy myös poikien läpikäymään puberteettiin ja oman minuuden etsintään.

Transgression ollessa melko tutkimaton alue kirjallisuuden tutkimuksen kentällä, on Pirjo Lyytikäisen (2004) uraa uurtava tutkimus viitoittanut tietäni omassa työssäni. Lyytikäisen määritelmät *Seitsemän veljeksien* lajista luovat pohjaa transgressioromaanitutkimukselle suomalaisen kirjallisuuden kentällä. Työssäni olen todennut, että myös *Kämppä*-teoksessa on elementtejä, joiden myötä *Kämppä* on hedelmällistä tarkastella *Seitsemän veljeksien* lajiin kuuluvana transgressioromaanina. *Kämppä*-teoksen ja *Seitsemän veljestä* -teoksen välillä löytyykin paljon analogioita. *Kämppä* kertoo myös eräänlaisen kehitystarinan, jossa sankarimaisuuden olettamus rikotaan transgression tematiikalla. Kuten veljesten tarinassa myös *Kämpässä* ympäröivän yhteiskunnan rooli on korostainen – se on transgression tuottava voima. Koska poikajoukkoa kuljetetaan päähenkilönä läpi teoksen, myös *Kämpästä* muodostuu niin sanottu veljesromaani: Teos kertoo tarinan poikajoukon muodostamasta yhteisöstä, jolla on omat, yhteisesti enemmän tai vähemmän jaetut sääntönsä ja toimintaperiaatteensa. *Seitsemässä veljeksessä* pojat sitoo toisiinsa myös veriside, *Kämpän* pojat eroavat tässä suhteessa veljeksistä: koska sukulaisuuteen perustuvaa sidettä ei ole, tulee *Kämpässä* transgressiosta se energia, joka pitää pojat yhdessä. *Kämpässä* poikajoukon pojat nähdään sen hetkiseen yhteiskuntaan sopimattomina. Kapinointi, ylilyönnit, groteskit kuvaukset ja karnevalistinen juhlinta ja juopottelu kuvaavat poikajoukon senhetkistä maailmantilaa. Karnevalismin teoria sopii siksi *Kämpän* poikajoukon toiminnan tarkasteluun.

Olen työssäni pyrkinyt löytämään myös uusia näkökulmia transgression tarkastelussa. Olen liittänyt Foucault'n kuriteorian teoreettiseen viitekehykseeni. Koska kohdeteoksessa on paljon yhteiskunnan kuvauksia, etenkin koulukuvauksia, joilla representoidaan valtasuhteita, on kuriteoria ollut oiva apuväline *Kämppää* analysoidessani. Jatkotutkimusta ajatellen transgression tutkimusta voisi laajentaa esimerkiksi tarkastelemalla kyseistä tematiikkaa eri vuosikymmeninä kirjoitetuista teoksista. Olisi mielenkiintoista myös löytää ja tutkia useampia *Seitsemän veljksen* lajin, transgressioromaanin edustajia. Toisaalta myös Alpo Ruuthin muu tuotanto olisi hedelmällinen tutkimuskohde niin yhteiskunnallisen realismin kuin maskuliinisuuden tutkimuksenkin kannalta.

Lähteet

RUUTH, ALPO 1969: *Kämppä*. (= K) Helsinki: Tammi.

ALTHUSSER, LUIS 1984/1976: *Ideologiset valtiokoneistot*. Suom. Leevi Lehto & Hannu Sivenius. Tampere: Vastapaino

BAHTIN, MIHAIL 2002/1965: *Francois Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine & Paula Nieminen. Keuruu: Like.

CONNELL, BOB 1989: *Masculinity, Violence and War*. Michael S. Kimmel, Michael A. Messner (ed.) *Men's Lives*. New York: Macmillan Publishing Company.

ERVASTI, ESKO & KARKAMA, PERTTI 1973: *Suomen kirjallisuushistoria*. Helsinki: Tammi.

FOUCAULT, MICHEL 2005/1975: *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.

FOUCAULT, MICHEL 1977: *A Preface to Transgression*. Donald F. Bouchard (ed.) *Language, Counter-Memory and Practice. Selected Essays and Interviews*. Oxford: Basil Blackwell.

GRÖNFORS, MARTTI 1994: *Miehin kulttuuri ja väkivalta*. Jorma Sipilä, Arto Tiihonen (toim.) *Miestä rakennetaan – maskuliinisuuksia puretaan*. Tampere: Vastapaino.

GRÖNFORS, MARTTI 1999: *Miehen arin alue. Maskuliinisuus, seksuaalisuus ja väkivalta*. Arto Jokinen (toim.) *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere: Tampere University Press.

HERKMAN, JUHA & JOKINEN, ARTO & LEHTIMÄKI, MARKKU 1995: Vanhan Aatamin uudet vaatteet. Mikko Lehtonen (toim.) *Aatamin puvussa. Liaanilla Hemingwaysta Köningiin*. Tampereen Yliopisto, Yleinen kirjallisuustiede, Julkaisuja 28. Tampere: Tampereen yliopisto.

IHONEN, MARKKU 2001: Kaupunki on muotia uudessa nuorisoromaanissa. Kiitettävää arvosanaa ei kaupunkisuunnittelulle heru. <http://people.uta.fi/~tlmaih/Jutut2/kauproma.htm> (1.3.2015). Julkaistu myös *Kuntalehdessä* 2/2001.

JENKS, CHRIS 2003: *Transgression*. London and New York: Routledge.

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

JOKINEN, ARTO 2003: Miten miestä merkitään? Johdanto maskuliinisuuden teoriaan ja kulttuuriseen tekstintutkimukseen. Arto Jokinen (toim.) *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Tampere: Tampere University Press.

KARKAMA, PERTTI 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.

KAUHANEN, ERKKI 2001: ”Me mitään slangii puhuttu” Teos&Slangi. Slangi.netin haastattelusarja. <http://koti.mbnet.fi/joyhan/B51.html> (1.3.2015). Julkaistu myös *Kansan Uutisissa* 25.10.2001

KIRSTINÄ, LEENA 2000: *Kirjallisuutemme lyhyt historia*. Helsinki: Tammi.

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

LYYTIKÄINEN, PIRJO 2000: Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa. Outi Alanko, Kuisma Korhonen (toim.) *Subliimi, groteski, ironia. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52/1999*.

LYYTIKÄINEN, PIRJO 2004: *Vimman villityt pojat. Aleksis Kiven Seitsemän veljeksien laji*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 997. Helsinki: SKS.

MIKOLA, ELINA 2003: ”Paras suomalainen lehti elossa oleville” Maskuliinisuuden rakentuminen lautailulehti *Flashbackissa*. Arto Jokinen (toim.) *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Tampere: Tampere University Press.

MÄKELÄ, LEENA 2000: Groteskin ja subliimin vuoropuhelu Timo K. Mukan *Kyyhkyssä ja unikossa*. Outi Alanko, Kuisma Korhonen (toim.) *Subliimi, groteski ja ironia. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52/1999*. Helsinki: SKS.

NUMMI, JYRKI 1997: BRON-KS! Kari Hotakainen murtaa proosaa. Mervi Kantokorpi (toim.) *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*. Juva: WSOY

PERTTULA, IRMA 2010: *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1308. Helsinki: SKS.

PALMGREN, RAOUL 1989: *Kaupunki ja tekniikka Suomen kirjallisuudessa. Kuvauslinjoja ennen ja jälkeen tulenkantajien*. Helsinki: SKS.

RAJAVUORI, ULLA 1979: Kaupunkilaisnuoren maailma 50-luvun Suomessa. Urho Johansson (toim.) *Minä, kirjat ja maailma. Kaksitoista artikkelia lukion kirjallisuudenopetuksesta. Äidinkielen opettajain liiton vuosikirja XXVI 1979*. Helsinki: ÄOL.

RUUTH, ALPO 1979: Alpo Ruuth. Teoksessa Ritva Haavikko (toim.) *Miten kirjani ovat syntyneet 2. Kirjailijoiden studia generalia 1979*. Porvoo: WSOY.

SAHLBERG, JUKKA 2009: *Hyvin toimeentulevat irralliset. Opettajan representaatioita suomalaisissa romaaneissa*. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.

STALLYBRASS, PETER & WHITE, ALLON 1986: *The Politics and poetics of Transgression*. New York: Cornell University Press.

TARKKA, PEKKA 1969: Aleksis Kiven kadulla. Alpo Ruuth: Kämppä. Pekka Tarkka (toim.) *Sanat Sanoista. Arvosteluja ja kirjoituksia 1957–1984*. Keuruu: Otava.

TIIHONEN, ARTO 1999: Oikeita miehiä – ja urheilijoita? Urheilun miestutkimusta. Arto Jokinen (toim.) *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere: Tampere University Press.

TOIVONEN, TIMO 1971: Alpo Ruuth: Kämppä. Teoksessa Mirjam Polkunen (toim.) *Romaani ja tulkinta*. Helsinki: Otava.

UTRIO, KAARI 2003: 50-luvun nuoruus. Kai Linnilä, Lauri Linnilä, Hanna Pukkila–Toivonen, Sari Savikko ja Meri Utrio (toim.) *Iloinen 50-luku. Purkkaa, sotakorvauksia ja unelmia*. Jyväskylä: Gummerrus.

WELLROS, SEIJA 1998: *Språk, kultur och sosial identitet*. Lund: Studentlitteratur