

Päivi Arffman

# UNDERGROUND- SARJAKUVA: Seksiä, siveettömyyttä ja satiiria

## Sarjakuva nousee kapinaan

Hippien, opiskelijaradikaalien, uusvasemmistolaisien, naisasianaisten, kansalaisoikeustaistelijoiden, psykedeelisten huumeiden ja Vietnamin sodan vuosikymmen merkitsi radikaalia mullistusta myös sarjakuvamaailmassa. 1960-luvun puolivälin paikkeilla alkoi Yhdysvalloissa ilmestyä perinteisestä, kaupallisten tavoitteiden ja sensuurisääntöjen hallitsemasta kaupallisesta sarjakuvasta jyrkästi poikkeavaa, "maanalaista" underground-sarjakuvaa, joka sisälsi suurinpiirtein kaikkea kiellettyä pidettyä: väkivaltaa, huumeita, siveetöntä kielenkäyttöä, seksiä kaikissa mahdollisissa – ja mahdottomissa – muodoissaan, perinteiden pilkkaamista ja arvojen herjaamista, kaiken kaikkiaan ennennäkemätöntä amerikkalaista yhteiskuntaa vastaan osoitettua kritiikkiä ja täydellistä piittaamattomuutta sen sanelemia sensuuri- ja sopivuussääntöjä kohtaan.

U-sarjakuvan syntyaikoina sarjakuvia pidettiin edelleen ensisijaisesti lasten viihdemuotona, mistä johtuen edellämainitun kaltaiset aiheet koettiin erityisen moraalittomiksi varsinkin sarjakuvan kyseessä ollen. Nuorten viattomuuden pelastamiseksi olikin jo 1950-luvulla suuri joukko merkittäviä sarjakuvakustantajia liittynyt yhteen ja perustanut sarjakuvatuotantoa kontrolloivan järjestön nimeltä Comics Magazine Association of America. Järjestö kehitti pian "sarjakuvatuottajien itsesääteilyjärjestelmän", Comics Coden nimellä tunnetun sensuurihojeiston, josta tuli nopeasti alan hallitseva käytäntö koko maassa.<sup>1</sup>

Comics Code ei ollut mikään yksittäinen ilmiö amerikkalaisessa yhteiskunnassa: esimerkiksi elokuvateollisuudessa oli jo 1920-luvulla perustettu vastaava alan suuryrittäjien muodostama liittymä nimeltä Motion Picture Producers and Distributors of America, joka loi Comics Codea läheisesti muistuttavan elokuva-alan sensuurihojeiston, ns. Hays Coden.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ks. esim. Monte Beauchamp, "Destruction of the Innocent". Teoksessa Monte Beauchamp (ed.), *BLAB! #1*. Princeton 1993, 9-12; Mark James Estren, *A History of Underground Comics*. Berkeley 1989, 35-39; Heikki Kaukoranta - Jukka Kemppinen, *Sarjakuvat*. Keuruu 1982, 107-111; Juhani Tolvanen, "Comics Coden synty". *Sarjainfo* 2/1981, 8-12.

<sup>2</sup> Enemmän Hays Codesta, ks. esim. Peter von Bagh, "Hollywood 1930-luvulla". Teoksessa Hannu Salmi ja Anu Koivunen (toim.), *Varjojen valtakunta – Elokuvahistorian uusi lukukirja*. Vammala 1997, 77-79; Allan Hunter (ed.), *Movie Classics*. Edinburgh 1992, 187; Arthur Knight, *Elävät kuvat – elokuvan valtiolinjoja kurkistuslaatikosta valkokankaalle*. Helsinki 1960, 95-98; Barry Norman, *Talking Pictures – The Story of Hollywood*. London 1987, 10, 78-84, 101-106.

<sup>3</sup> Beauchamp 1993, 9-12; Estren 1989, 35-39; Kaukoranta - Kempainen 1982, 107-111; Tolvanen 1981, 8-12.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Tolvanen 1981, 10-12.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ks. esim. von Bagh 1997, 77-79; Beauchamp 1993, 9-12; Knight 1960, 97-98; Tolvanen 1981, 8-12.

<sup>8</sup> Tolvanen 1981, 10.

Comics Code oli sarjakuvateollisuuden vastaus 1950-luvun Amerikkaa hallinneeseen sensuurimielialaan, joka sai alkunsa voittoisan maailmansodan ja ennennäkemättömän taloudellisen nousukauden herättämän patriotismin ja kylmän sodan synnyttämien mielipidevainojen yhteisvaikutuksesta. Periamerikkalaista arvomaailmaa rappeuttavaa "moraalittomuutta" vainuttiin kaikkialla ja sarjakuvien kohdalla tilanne paisui suoranaisesti sensuurihysteriaksi psykiatri Fredric Werthamin julkaistua kirjansa *Seduction of the Innocent* (Viattomain viettely), jossa hän tuomitsi sarjakuvat lähestulkoon kaiken nuorison keskuudessa vallitsevan pahan alkujuureksi.<sup>3</sup>

Suuren yleisön painostamana sarjakuvateollisuuden oli ryhdyttävä toimiin amerikkalaisen nuorison moraalisen ryhdin pelastamiseksi, ja Comics Code antoi tähän tarkoitukseen tehokkaan aseensa. Säännöt täyttävä sarjakuva sai kanteensa Comics Coden hyväksymistunnuksen – kuten vastaavat elokuvat Haysin toimiston sinetin – mitä ilman sarjakuvalla oli suuri riski pudota kokonaan laajemman levityksen ulkopuolelle. Kun Comics Code astui voimaan marraskuussa 1954, 33 sarjakuvalehteä lakkasi välittömästi ilmestymästä.<sup>4</sup>

Sarjakuvalehtien nopea kuolema oli luonnollinen seuraus sensuurisäännöstön kaikenkattavista ja äärimmäisen tulkinnanvaraisista ohjeista. Ne muun muassa määräisivät kielletyksi kaikkinaisen "siveettömän kielenkäytön" ja suosittelivat muutenkin käyttämään mahdollisimman "hyvää kieltä" välttämällä slangin ja arkikielen "liiallista viljelemistä". Seksi, himo, sadismi, masokismi, alastomuus ja ylipäätään kaikki mahdollinen "ruokottomuuden, raakuuden ja turmeltuneisuuden" esittäminen oli ehdottomasti kiellettyä. Väkiniskaamista ja sukupuolielämän kieroutumia ei saanut esittää eikä niihin saanut viitata. Naiset oli piirrettävä "totuudenmukaisesti korostamatta aiheettomasti mitään ruumiinosaa". "Pelottavat, mauttomat ja julmat piirrookset" oli poistettava ja ylipäätään kaikki "liialliset väkivalta-kohtaukset" ja "vihjaileva ja paheellinen kuvitus" kiellettiin.<sup>5</sup>

Lisäksi Comics Code huolehti erilaisten arvovaltaisten instituutioiden hyvinvoinnista. Se muun muassa määräsi, että "poliiseja, tuomareita, virkamiehiä ja kunnioitettuja instituutioita ei saa esittää siten, että laillisen esivallan kunnioitus heikkenee", minkä lisäksi "hyvän on aina voitettava paha ja rikollisen on saatava rangaistus teoistaan". "Kunnioitetuista instituutioista" oman suojelusäännöksensä sai myös perheinstituutio, jonka kohdalla määrättiin, että "kaikissa perheyhteisön kuvauksissa tulee olla päämääränä lasten ja perhe-elämän suojelu". Loppujen lopuksi kiellettyä oli "kaikki sellainen joka on vastoin säännöstön henkeä ja tarkoitusta, vaikka sitä ei olekaan nimenomaisesti mainittu, ja joka on katsottava hyvän maun ja säädyllisyyden loukkaukseksi".<sup>6</sup>

Näin kaikenkattaviin ja ympäröiväisiin sääntöihin nojautuen Comics Coden tarkastuslautakunnalla oli käytännössä katsoen vapaat kädet julistaa sopimattomaksi mikä tahansa sarjakuva, joka sitä ei jostain syystä sattunut miellyttämään. Ei siis ihme, että Hays Coden tapaan Comics Coden seurauksena oli aiheiden ja ilmaisutapojen merkittävä rajoittuminen ja vesittyminen sekä kaksinaismoralistinen tapa ilmaista vihjailevasti asioita, joita ei voinut avoimesti esittää.<sup>7</sup> Tulkinnanvaraisuudestaan huolimatta sensuurisäännöstö pysyi muuttumattomana aina vuoteen 1971 saakka, jolloin siihen lisättiin laaja huumeita koskeva luku ja muutamia vanhentuneiksi käyneitä rajoituksia poistettiin.<sup>8</sup>

1960-luvulla nousseen kapitaliikehdinnän ja yleisen moraalien löystymisen

mukana joutuivat kuitenkin myös joukkoviihteen itsesensuurijärjestelmät radikaalin vastaiskun kouriin. Sarjakuvavarintamalla vastarinnan kärjessä oli underground-sarjakuva, jonka tekijät kiersivät sensuurisäännösten valvonnan kustantamalla, julkaisemalla ja levittämällä sarjakuvansa joko itse tai samanhenkisten pienkustantamojen ja lehtikauppiaiden sekä postimyyntien kautta. U-sarjakuvia julkaistiin runsaasti myös osana underground-lehdistöä, joka tarjosi 1960- ja 1970-lukujen vastakulttuurille muutenkin elintärkeän kaupallisista ja poliittisista rajoitteista vapaan viestintävälineen.<sup>9</sup>

Pelkästään sarjakuvatuottajien sisäisenä itsesääteilyjärjestelmänä Comics Codella ei ollut takanaan virallista lain voimaa, eikä se siten pystynyt valvomaan sarjakuvateollisuutta varsinaisin oikeustoimin. Näin ollen Comics Code ei voinut mitenkään kontrolloida niitä sarjakuvantekijöitä, jotka eivät tavoitelleet laajaa levikkiä tai suuren yleisön hyväksyntää. Nimenomaisesti suuren yleisön mielipiteitä vastustavan vastakulttuurin sisällä kehittynyt ja levinnyt u-sarjakuva saattoi siten olla täydellisen piittaamaton Comics Coden määräyksistä.

Comics Code oli aseeton u-sarjakuvaa vastaan, mutta sen sijaan varsinaiset viranomaiset onnistuivat aiheuttamaan sille toistuvia vaikeuksia. Underground-sarjakuvaan kohdistuneet takavarikoinnit ja siveettömyyssyytteet jäivät kuitenkin lähinnä pelkäksi pelottelukeinoksi, sillä yleensä syytteet raukesivat perusteettomina ilman minkäänlaisia jälkiseuraamuksia.<sup>10</sup>

Ilman virallista lainvoimaakin suurten kustannusyhtiöiden luoma Comics Code onnistui joka tapauksessa taloudellisella vaikutusvallallaan vaikuttamaan ratkaisevasti koko sarjakuvateollisuuden ilmapiiriin. Aiheuttamalla sopimattomiksi julistamilleen lehdille kestäättömiä julkaisu-, kustannus- ja levitysongelmia se pystyi painostamaan vähänkin kaupallisin periaattein toimivia kustannusyhtiöitä joko muuttamaan linjaansa säännösten vaatimusten mukaiseksi tai lopettamaan toimintansa kokonaan.<sup>11</sup>

Kenties paradoksaalisestikin tällä ilmaisunvapautta tukahduttavalla ilmapiirillä oli kuitenkin samaan aikaan myös uutta luova merkitys. Pitkälle juuri Comics Coden ansiosta sarjakuvapiirtäjien keskuudessa alkoi kyteä sama kapinahenki kuin koko mccarthyismin hallitsemassa amerikkalaisessa yhteiskunnassa jo muutenkin kyti, synnyttäen lopulta vanhoja muotoja radikaalisti mullistavan vastareaktion.<sup>12</sup> 1960-luvulle tultaessa niin sarjakuvamaailmassa kuin ympäröivässä yhteiskunnassakin käytiin jo täyttä vallankumousta. Sarjakuvamaailmassa tätä vallankumousta käytiin underground-sarjakuvien sivuilla.

### Moraalittomuuden monet kasvat

Comics Codesta tuli sen säännöistä piittaamattomille u-piirtäjille kuin nurinkurinen oppikirja. He esittivät sarjakuvissaan mitään kaihtelematta "turmeltuneisuutta" kaikissa lajeissaan: huumeiden ja alkoholin käyttöä, äärimmäistä väkivaltaa ja totaalisen estotonta seksiä aina hurjimpia seksifantasioita myöten, naisellisten – ja miehisten – ruumiinosien mielikuvituksellisesta lioittelusta nyt puhumattakaan.

U-sarjakuvien riippumattomuus kaupallista sarjakuvaa rajoittavista sopivuussäännöistä näkyi jo niiden kielenkäytöstä. "Hyvän kielenkäytön" vaatimuksen vastaisesti u-sarjakuvissa puhutaan nimenomaan arkikieltä ja slangia, joihin myös kiroilu kuuluu luonnollisena osana.

<sup>9</sup> Bagh 1997, 77; Don Donahue, "How I went Underground", 7 ja Susan Goodrick, "Introduction", 9-10. Molemmat teoksessa Susan Goodrick - Don Donahue (ed.), *The Apex Treasury of Underground Comics*. New York 1981, 7; Estren 1989, 49, 50-54, 249-263; Jarkko Laine, esipuhe. Teoksessa Jarkko Laine (esipuhe ja toim.), *Underground*. Helsinki 1970, 9-10; Norman 1987, 99-104; Patrick Rosenkranz - Hugo van Baren, *Artsy Fartsy Funnies*. Laren NH 1974, passim, ks. erit. 37-39.

<sup>10</sup> Estren 1989, 230; Rosenkranz - van Baren 1974, passim, ks. erit. 18, 36.

<sup>11</sup> Beauchamp 1993, 9-12; Estren 1989, 35-39; Kaukoranta - Kempainen 1982, 107-111; Tolvanen 1981, 8-12.

<sup>12</sup> Ks. esim. Beauchamp 1983, passim.; Estren 1989, 37.

MEANWHILE, RUBY IN HER SEARCH FOR THE DEMON, FOUND THE MAID INSTEAD, AND DID HER WITH A DILDO...



S. Clay Wilsonin sarjakuvissa äärimmäinen väkivalta ja sadistinen seksi ovat osa maailman rappiotilaa.

- S. Clay Wilson: "Ruby the Dyke Meets Weedman". Zap Comix no. 5, 1970. © 1970 Apex Novelties, S. Clay Wilson.

<sup>13</sup> Willy Murphy, "A Good Shit is Best". Teoksessa Goodrick - Donahue 1981, 106-107.

<sup>14</sup> Estren 1989, 116.

Puheen muodon lisäksi sen varsinainen sisältökään tuskin olisi miellyttänyt Comics Coden tarkastajia. Esimerkiksi Willy Murphyn sarjakuvassa "A Good Shit is Best" tapahtumat etenevät seuraavaan tapaan: voipuneen näköinen mies saapuu baariin tapaamaan ystäviään ja alkaa kertoa edellisen illan hurjasteluistaan: "Well, I hadda good fuck las' nite...I wuz humpin' an screwin' like mad! The broad I was wit could really go...nearly wore me out." Kateelliset toverit alkavat pikaisesti kehuskella omilla kokemuksillaan, ja ennen pitkää tilanne on muuttunut kilpailuksi siitä, kenen keksimä ruumiillisen nautinnon muoto lyö muut laudalta. Muut selittävät värikkäästi seksikokemuksiaan, kunnes viimeinen kaveruksista puuttuu puheeseen: "Hey! What is dis, what is dis? What are you guys. Sex fiends or sometin? The best thing is a good shit, ya can't beat it. Ya go up to dat toilet all tight an' heavy inside...den...ya dump yer load. Now...a'mit it...doncha feel good? Relaxed? At peace wit da worl'?" Muut menevät hiljaisiksi ja hetken mietittyään joutuvat vastahakoisesti myöntämään toisen olevan oikeassa.<sup>13</sup>

Seksisarjakuvat tulivat merkittäväksi osaksi u-sarjakuvaa vuonna 1968. Uranuurtajina toimivat S. Clay Wilson ja u-sarjakuvan keulahahmoksi muutenkin noussut Robert Crumb.<sup>14</sup> Estoton seksi onkin yksi molempien sarjakuvien hallitsevia elementtejä, Wilsonilla suorastaan erottamaton osa niitä. Wilsonin sarjakuvien sivut täyttyvät sadistisesta seksistä ja säälimättömästä väkivallasta. Jokainen ruutu pursuaa lihaa, verta, spermaa, saastaa ja suolenpätkiä.

Seksi, ja varsinkin väkivaltainen seksi, on Wilsonin sarjakuvissa suorastaan päällekkävyä, mutta sitä ei voida pitää varsinaisesti itsetarkoituksellisena. Wilsonin synkkäsävyisten tarinoiden kärki on ennen kaikkea maailman – ja useimmiten nimenomaan modernin maailman – rappiotilassa, ja sadistinen seksi on vain yksi sen monista ilmentymistä.



Wilsonin maailma on synkkä ja armoton betoniviidakko, jota hallitsevat kylmät, itsekkäät ja äärimmäisen aggressiiviset ihmiset. Elämä on julmaa ja tunteetonta, eikä ihmishengellä ole mitään arvoa. Ihmisten ainoa elämäntarkoitus on hengissäpysyminen ja omien kieroutuneiden halujen tyydyttäminen hinnalla millä hyvänsä.

Wilsonin lohduttomissa kaupunkimaisemissa ja niitä asuttavissa rujoissa ihmishahmoissa tuntuu ruumiillistuvan koko ihmis- ja yhteiskunnassa piilevä rumuus ja rappio. Ihmishahmojen äärimmäistä rumuutta vielä korostetaan kuvaamalla jokaista vastenmielistä yksityiskohtaa liioitellun pikkutarkasti. Jokainen ihokarvakin piirtyy esiin yliterävänä ja suhteettoman merkityksellisenä, kuin huonon LSD-tripin vääristämänä. Urbaanin maailman kaikkea hallitseva raadollisuus, sen kylmyys, vihamielisyys ja henkinen tyhjiys ja siinä asuvien ihmisten ehtymätön itsekkyyttä, julmuus ja lohduton vieraantuneisuudentunne suorastaan hyökkäävät silmille jokaisen ahdistavan täyteenahdetun, synkän mustanpuhuvaksi varjostetun ruudun välityksellä.

Wilsonin tapaan myös Spain Rodriguezin sarjakuvien hallitsevaksi teemaksi nousee usein tunteeton, alistava moderni yhteiskunta, jota hallitsevat silmitön väkivalta ja sadistinen seksi. Esimerkiksi "Sangrella"-nimisessä sarjakuvassa Rodriguez kuvaa ahdistavaa tulevaisuuden maailmaa, missä naiset ovat saaneet vallan käsiinsä miesten käytyä keinohedelmöityksen keksimisen myötä tarpeettomiksi. Geenimanipulaatiot ovat luoneet hirviömäisiä mutantteja ja miehet ovat kuolleet lähes sukupuuttoon. Harvoja jäljelle jääneitä miessukupuolen edustajia orjuutetaan ja pidetään pilkan-kohteina. Naiset esimerkiksi pitävät hauskaa taluttamalla sukupuolielimistään liekaan sidotun pikkupojan baarin esiintymislavalle herjattavaksi. Eivätkä naiset ole juurikaan solidaarisempia toisiaan kohtaan. Tarinan päähenkilö, nahka- ja niittiasuinen Sangrella, taluttaa alastonta naista remmissä kuin koiraa ja potkaisee "lemmikkiään" armotta päähän, kun tämä pysähtyy virtsaamaan ilman lupaa.

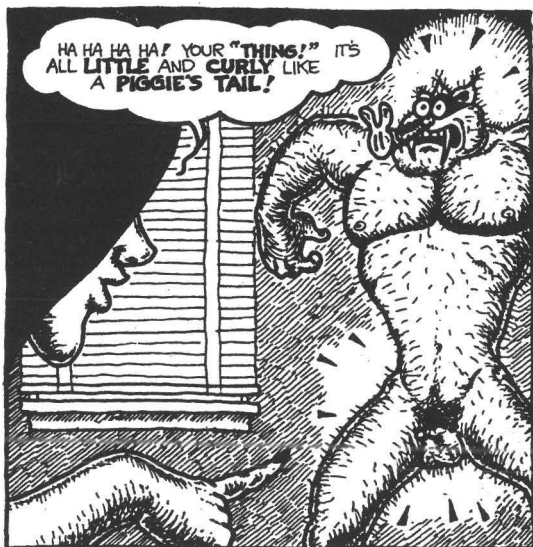
Rodriguezin esittämässä mielipuolisessa tulevaisuuden maailmassa äärimäinen väkivalta on luvallista tilanteessa kuin tilanteessa, olipa kyse sitten varsinaisesta sodankäynnistä tai pelkäästä pikku kinastelusta. Pieninkin inhimillisyyden häive on tästä maailmasta kadonnut. Jäljellä on enää pohjatonta julmuutta ja turruttavaa tyhjiydentunnetta.<sup>15</sup>

Wilsonin ja Rodriguezin kaltaisten synkän raadollisen väkivallan kuvaajien lisäksi u-piirtäjien joukossa on monia, joiden käsissä väkivalta muuttuu lähinnä omaksi huumorin, ja nimenomaan parodian tai mustan huumorin, lajikseen. Esimerkiksi Gilbert Sheltonin sadistinen, mutta kaikessa surkuhupaisessa koheltamisessaan koominen Terässika iskee satiirinsa Batmanin ja Teräsmiehen kaltaisiin superkiltteihin ja supersukupuolettomiin supersankareihin – ja tietenkin myös poliisivoimiin, jonka edustajia 60-luvun vastakulttuurin piirissä yleisesti herjattiin sioiksi.

Terässika on niin sanotusti lain puolella, mutta ei pysty pidättelemään väkivaltaisia taipumuksiaan, ja yleensä niin rikolliset kuin suojeltavatkin päätyvät yhtäkaikki sian väkivaltaisten purkausten uhreiksi. Myös sadistinen seksi kiehtoo sikaa, joka pienen peniksensä korvikkeena käyttää kärsäänsä.

Sheltonin Terässian kaltainen vanhojen sarjakuvakonventioiden parodiointi on u-sarjakuvalle tyypillistä. Perinteisistä lajityypeistä ja tunnetuimmista sarjakuvista tehtiin uusia, "maanalaisia" versioita, joissa niiden puhtoisia sankareita, viatonta maailmankuvaa ja tyypillisimpiä kliseitä irvailtaan surutta. Esimerkiksi Victor Moscoso käytti monesti sarjakuvissaan eri Disney-

<sup>15</sup> Spain Rodriguez, "Sangrella". *Zap Comix* no. 7, 1974.



Sheltonin Teräsmies-parodiaa.

- Gilbert Shelton: "Wonder Wart Hog Breaks Up the Muthalode Smut Ring And Also 'Balls' Lois Lamberlain". Zap Comix no. 4, 1969. © 1969 Apex Novelties.

<sup>16</sup> Zap Comix, no. 4, 1969; ks. myös Zap Comix, no. 3, 1969.

<sup>17</sup> Estren 1989, 260; Rosenkranz - van Baren 1974, 41.

hahmoja muuttaen tutut henkilöahmot oudoiksi, psykedeelisen vääristyneiksi olioiksi, jotka esitetään tekemässä kaikkea sitä, mitä ne eivät normaalisarjakuvassa voineet tehdä – Tupu, Hupu ja Lupu yhdynnässä Iines-tädin kanssa tai isorintainen Minni Hiiri samoissa puuhissa outojen fantasiahahmojen, kuten valtavan, silinteripäisen maapähkinän ja jättiläismäisen sammakon kanssa.<sup>16</sup>

Myös Robert Crumb tarttui Disney-aiheeseen esimerkiksi tekemällä t-paitoja, jotka esittivät seitsemää kääpiötä ahdistelemassa Lumikkia ja Mikki Hiirtä työntämässä itseensä heroiiniippiikkiä. Disney-yhtiö nosti asian johdosta tekijänoikeussyytteen Crumbia vastaan. Kuten odottaa saattaa, Crumb hävisi oikeudenkäynnin.<sup>17</sup>



Whiteman saa hermoromahduksen - sosiaaliset paineet ovat viimein käyneet ylivoimaisiksi.  
- Robert Crumb: "Whiteman". Zap Comix no. 1, 1967. © 1967 R. Crumb.

Makaaberi, usein parodisia piirteitä saava huumori on kaiken kaikkiaan u-sarjakuvalle leimaa-antava piirre, joka usein nousee esille varsinkin yhteydessä väkivaltaan. Esimerkiksi Crumbin tuotanto on täynnä tällaista u-sarjakuvalla luonteenomaista groteskinkoomista väkivaltaa: naispuolinen lännensankari Dale Steinberger ampuu ilman mitään erityistä syytä kadulla vastaan kävelevän miehen, nostaa jalkansa voitonmerkinä ruumiin päälle ja toteaa itsetyytyväisesti: "Taas kerran naisellinen oveluus sai voiton miehisestä egoismista!"<sup>18</sup> Gary Groth - Robert Fiore - Robert Boyd (ed.), *The Complete Crumb, Volume 6, On the Crest of a Wave*. Seattle 1991, 25.. Simp ja Gimp -nimiset häiriköt muotoilevat mielisairaalan hoitajan kasvot peräaukon muotoiseksi, minkä jälkeen käyttävät luomustaan seksuaalisiin tarkoituksiin<sup>19</sup>. Idiottimaisen näköinen, hikoileva ja kuolaava mies raiskaa kadulla näkemänsä naisen – "uhri" tosin ei ole niinkään katkera päällekkarkauksesta kuin siitä, ettei mies onnistunut tyydyttämään häntä seksuaalisesti<sup>20</sup>. Aggressiivinen, aseistautunut poliisi iskee puolustuskyvyttömän feministimielenosoittajan naaman tohjoksi katuun ja toteaa verenhimoisesti: "Tämä on saatu viilenemään! Missä ovat loput?" – "Hei, jätä jotain minullekin", huolestuu toinen poliiseista; – "Hyvää työtä, Muncie!", kehuu puolestaan kolmas.<sup>21</sup>

Kuten edellämainituista esimerkeistä voidaan nähdä, Crumb käyttää usein väkivaltaa parodioidakseen jotain oman aikansa päivänpolttavaa ilmiötä, kuten militanttia feminismiä tai brutaalia poliisiväkivaltaa. Usein u-sarjakuvien väkivaltaan liittyykin erottamattomasti satiirista tai synkän arki-realististista nyky maailman kuvausta. Poliisit pahoinpitelevät suojaattomia hippijoukkoja, sotilaat silpovat pikkulapsia, jengit, narkkarit, huumediilerit ja muut rikolliset tappelevat kaduilla ja ryöväävät ohikulkijoita, "kunnon" kansalaiset hyökkäävät kommunisteiksi epäilemiensä pitkätukkien kimppuun, Vietnamin sodan veteraani sekoaa, ampuu silmittömästi häntä pidättämään tulleita poliiseja ja joutuu lopulta itse näiden tappamaksi.

Normaalisarjakuvasta ja muutoinkin oman aikansa väkivaltaviitteestä poiketen u-sarjakuvat myös näyttävät kaihtelematta väkivallan raadolliset seuraukset: pamppu halkaisee kallon, luoti lävistää pään, nyrkki murskaa naaman, veri lentää ja sisäelimet purskahtelevat – yhtään veristä yksityiskohtaa ei jätetä arvailun varaan.

<sup>18</sup> Robert Crumb, "Dale Steinberger: The Jewish Cowgirl". Teoksessa

<sup>19</sup> Robert Crumb, "The Simp and the Gimp". Teoksessa Groth - Fiore - Boyd 1991, 123-124.

<sup>20</sup> lain Robert Crumb, "Don't Touch Me!". Teoksessa Groth - Fiore - Boyd 1991, 50-51.

<sup>21</sup> Robert Crumb, "Lenore Goldberg and Her Girl Commandos". Teoksessa Goodrick - Donahue 1981, 58.



U-sarjakuvissa väkivalta ja rikollisuus ovat kaupunkielämän arkipäivää.

- Gilbert Shelton: "The Fabulous Furry Freak Brothers". The Fabulous Furry Freak Brothers Collection One. © 1986 Rip Off Press.

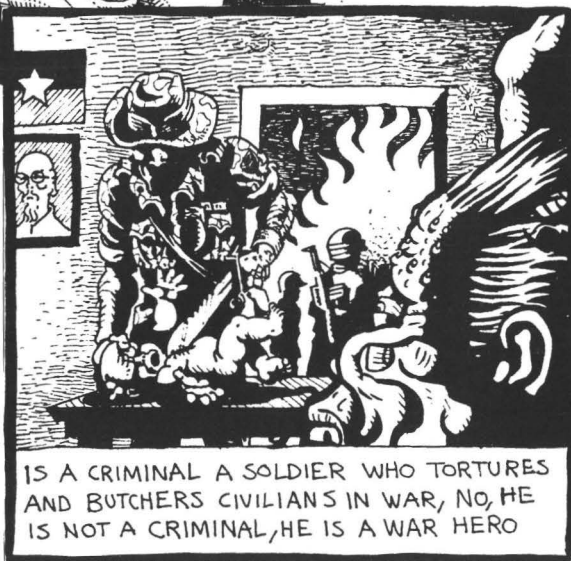
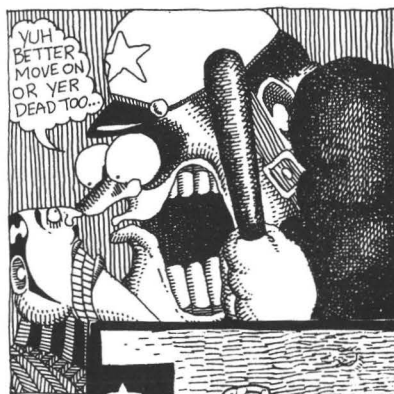
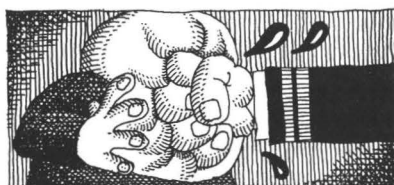
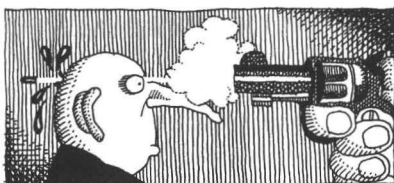
U-sarjakuvien väkivalta, on kyseessä sitten Wilsonin ja Spainin sarjakuvien kaltainen äärimmäisen ruma ja ahdistava väkivalta tai Sheltonin ja Crumbin sarjakuville tyypillinen groteskinkoominen väkivalta, on kuitenkin yleensä väkivaltaa, joka lopulta kääntyy itseään vastaan. Wilsonin ja Rodriguezin sarjakuvissa väkivalta on yksinkertaisesti niin rumaa, raadollista ja mielipuolista, että se on yksinomaan vastenmielistä, minkä lisäksi se liittyy erottamattomasti kyynisen synkkään ihmis- ja yhteiskuntanäkemykseen. Crumbin ja Sheltonin sarjakuvissa puolestaan väkivalta ja sen harjoittajat ovat naurun ja armottoman pilkan kohteita.

Näin ollen u-sarjakuvien väkivalta poikkeaa perinteisen amerikkalaisen joukkoviihteen esittämästä väkivallasta paitsi estottomuudellaan myös välttämällä aiheen kaikkinaista glorifiointia. Oman aikansa perinteisen joukkovihteen epärealistisen, mutta sankarityypeille sopivan "siistin" ja verettömän väkivallan sijasta u-sarjakuvan väkivalta on kaikkea muuta kuin mieltäylentävää katsottavaa, minkä lisäksi se esittää aggressiiviset henkilöhahmonsensa useimmiten joko äärimmäisen epämiellyttävänä tai totaalisen naurrettavina tyyppeinä. Wilsonin epäinhimillisissä sadisteissa, Sheltonin idioottimaisessa Terässiassa, Crumbin mielipuolisissa häiriköissä tai muissa vastaavissa hahmoissa ei ole pienimmässäkään määrin mitään johnwaynemäisen sankarillista sädekehää, mikä houkuttelisi samaistumaan näihin yksinomaan vastenmielisiin tyyppihin, saati sitten ihaillemaan niitä. Enemminkin ne ovat täydellisiä antisankareita.

Underground-piirtäjät siis useimmiten joko totaalisesti raadollistivat tai naurunalaistivat väkivallan ja samalla sisällyttivät siihen usein sekä joukkovihteen perinteitä että kulttuurissa vallitsevia tabuja rikkovaa satiiria ja parodiaa. Monesti väkivallan kautta myös esitettiin kannanottoja modernin



Poliisiväkivalta on yksi u-sarjakuvien vakioaiheita.  
- Skip Williamson: "Snappy Sammy Smoot Visits His Alma Mater". The Best of Bijou Funnies. © 1975 Bijou Publishing Empire, Inc.



Spain kyseenalaistaa väkivallan viralliset muodot, armeijan ja sodankäynnin.  
- Spain Rodriguez: "What Is a Criminal". The Apex Treasury of Underground Comics. © 1973 Aline Kominsky.



IT'S FUN TO CRASH IN ALL-MEAT CARS!!



SNITTING IS PLEASURE GO BABY GO!!



KAB-LEEM



U-sarjakuussa kaikki oli sallittua. - Robert Crumb: "All Meat Comics". The Complete Crumb Comics, Volume 6, On the Crest of a Wave. © 1969 Robert Crumb.



maailman tilasta ja siinä ilmenevistä pelottavista kehityssuunnista. Äärimmäisen liioitellussa, mielikuvituksellisessa muodossaan (kuten esimerkiksi Simpfin ja Gimpin tapauksessa) väkivallasta puolestaan tulee lähinnä yksi u-sarjakuville tyypillisen mustan huumorin muoto. Kaikessa koomisessa liioittelevuudessaan tällainen makaaberi mielikuvituksen lento tuskin pystyy houkuttelemaan lukijaa ainakaan minään todellisena käyttäytymis- tai roolimallina. Pikemminkin u-sarjakuvien äärimmäisyyksiin menevät ylilyönnit kääntävät väkivallan omaksi parodiakseen.

Lienee kuitenkin turha väittää underground-piirtäjien aina toimineen pelkästään joidenkin korkeiden päämäärien puolesta. Vaikka, kuten edellä todettiin, u-sarjakuvalle tyypillinen humoristinen ja naurettavuus asti liioiteltu esittämistapa liittäkin väkivaltaan lähestulkoon aina myös parodisen piirteen, parodian tavoittelu ei kuitenkaan yksin selittäne aiheen ylenmääräistä suosiota.

Voidaankin olettaa, että u-piirtäjien motiivina lienee useinkin ollut yksinkertaisesti vain halu laskea paperille mitä ikinä sattui mieleen tulemaan. Comics Coden, McCarthyn mielipidevainojen ja yleisen sensuurihysterian aikakaudella kasvaneilla ja 1960- ja 1970 -lukujen radikaalissa ilmapiirissä aikuisikään tulleilla u-piirtäjillä oli sekä poikkeuksellisen vahva tarve että uudenlainen tilaisuus vapaaseen itseilmaisuun, joten voidaan pitää luonnolisena, että he halusivat rikkoa kaikkia mahdollisia rajoja ja tehdä sen mahdollisimman äärimmäisillä tavoilla. Kaikkien rajoitusten jälkeen väkivallan ja kaiken muunkin kielletynä pidetyn estoton esittäminen oli näille piirtäjille jotain uutta, rohkeaa ja riemastuttavaa jo sellaisenaan.

Huumoriin, satiiriin, parodiaan tai synkkään arkirealismiin liittyneenä u-sarjakuvien väkivaltaa tuskin kuitenkaan voidaan syyttää varsinaisesta väkivallan lietsomisesta, sen ihannoimisesta nyt puhumattakaan. Toisaalta on selvää, että mitään herkkähermoisille saati sitten lapsille sopivaa luettavaa ne eivät ole. Underground-sarjakuvien tekijät tiesivät tämän myös itse ja yleensä liittivät sarjakuviansa kanteen varoituksen "for adults only".

### **Ristiriitainen Robert Crumb – satiirikko vai soviniisti?**

Seksisarjakuvien ehdottomaksi keulakuvaksi nousi Robert Crumb, jonka käsissä lajityypin voidaan sanoa saaneen moninaisimmat ilmentymänsä. Crumbin sarjakuvissa seksiä harjoitetaan missä ja milloin vain ja kenen – ja minkä – kanssa tahansa: pyörän päällä, vessanpöntöllä, kadulla, lattialla, rinteessä suksien päällä, joskus jopa kotona vuoteessa. Partnerina on milloin sadomasokistinen "domina", milloin taas kiltti koulutyttö, jopa oma lapsi, milloin karvainen luminainen tai nahkaan ja niiteihin sonnustautunut mielikuvituksellinen fantasiahahmo. Parempaan puutteessa kelpaa oma apu ja pahimpaan hätään vaikka sattumalta tielle osuva lehmä. Naisia sidotaan, pahoinpidellään ja raiskataan, heidän takamuksillaan ratsastetaan ja heitä taivutellaan mielikuvituksellisiin asentoihin.

Crumbin sarjakuvissa mikään ei ole mahdotonta. Autot rakastelevat, Projunior-niminen vallankumoussankari työntää kenkiä tyttöystävänsä kaikkiin kengänmentäviin aukkoihin, Dicknose-nimisen hahmon nenän paikalla on valtaisa penis. Eräänlaisena lajityypin huipentumana voidaan pitää All Meat Comix -nimistä sarjakuvaa, jonka ainoana aiheena on nimensä mukaisesti ihmisliha ja sen erilaiset toiminnot yhdynnästä ulostamiseen –



Seksi poliittisen satiirin välineenä. - Skip Williamson: "Snappy Sammy Smoot Gets Assassinated". The Best of Bijou Funnies. © 1975 Bijou Publishing Empire, Inc.

<sup>22</sup> Robert Crumb, "All Meat Comics: It's All Organic". Teoksessa Groth - Fiore - Boyd 1991, 28-30.

<sup>23</sup> Ks. Estren 1989, 169; Kaukoranta - Kemppinen 1982, 135.

<sup>24</sup> Robert Crumb, "Joe Blow". Zap Comix, no. 4, 1969.

<sup>25</sup> Estren 1989, 230-239.

loppuruudussa esiintyvä uupuneena huokaileva penis kuvaa kenties Crumbin omia tuntemuksia asemastaan sarjakuvamaailman seksuaalisen vallankumouksen keulakuvana.<sup>22</sup>

Crumb ei epäröinyt hyökätä edes amerikkalaisille pyhän ydinperheen tabuista suurimpaan, insestiin. Yksi näistä hyökkäyksistä on kokooukeaman kuva perheestä, joka esittää eri perheenjäseniä yhdynnässä keskenään. Vaari ja mummu puuhailevat keittiössä, isä ja äiti olohuoneen sohvalla, sisko ja veli television edessä, lattialla häärää lemmikkikoira perheen pienimmän kimpussa. "The family that lays together, stays together", julistaa kuvan otsikoksi liitetty makaaberi mukaelma periamerikkalaisia hyveitä kuvaavasta lauseesta "The family that prays together, stays together".<sup>23</sup>

Crumb ei jättänyt irvailuaan perheen sisäisen "yhteenkuuluvuuden" kustannuksella vielä tähänkään. Sarjakuvassa Joe Blow amerikkalainen perheidylli on muuttunut umpikieroksi kuvaelmaksi insestiä harjoittavasta perheestä, jossa isä komentaa tytärtään suuseksiin kanssaan ja äiti viekoittelee poikaansa sonnustautumalla nahkakorsettiin ja sukkanauhaliiveihin. Loppukohtauksessa lapset poistuvat iloisesti kihertäen leikkimään keskenään vanhemmiltaan oppimiaan uusia "leikkejä". Vanhemmat katselevat ylpeinä heidän peräänsä: "Siinä he menevät... menevät tekemään aina vain uusia löytöjä! Ja rakentamaan parempaa maailmaa", toteaa isä täynnä patrioottista isänylpeyttä. "Niin, nuorissa on tulevaisuuden lupaus", säestää säteilevä äiti yhtä ylevästi.<sup>24</sup>

Ei liene yllättävää, että Zap Comix no. 4, johon tämä periamerikkalaista ydinperheen yhteenkuuluvuuden myyttiä ja kaksinaismoralistista patriotismia satirisoiva sarjakuva sisältyi, joutui takavarikoinnin kohteeksi ympäri maata. Lehdestä tuli myös kuuluisa poikkeustapaus, sillä New Yorkissa sitä vastaan nostettiin siveettömyssyyte, joka harvinaista kyllä päättyi langettavaan tuomioon, minkä seurauksena lehden levittäminen kiellettiin kyseisen osavaltion alueella.<sup>25</sup>

U-sarjakuvan estoton seksuaalisuus yhteiskuntasatiirisine painotuksineen voidaan nähdä osana 1960- ja 1970 -lukuja hallinnutta vapaata seksiä, yksilön vapautta ja yhteiskunnallista muutosta julistavaa radikaalia liikeh-

dintää. Varsin pian kävi kuitenkin selväksi, ettei u-sarjakuvien seksuaalinen hillittömyys aina välttämättä saanut myönteistä vastaanottoa radikaaleissa-kaan piireissä. U-sarjakuvien miehinen seksuaalivallankumous herätti vihamielisiä tunteita varsinkin naisten vapautusliikkeen keskuudessa, jossa seksisarjakuvat koettiin naista loukkaavina ja alistavina.<sup>26</sup>

U-sarjakuvan ja feministien väliset ristiriidat heijastavat laajempaakin 1960- ja 1970 -lukujen vastakulttuurin piirissä ilmennyttä ongelmaa. Vastakulttuuri, u-sarjakuva mukaan lukien, oli korostuneen miesvaltaista aluetta, ja radikaalit naiset tunsivat itsensä petetyiksi, kun näiden vapautta ja tasa-arvoa suureen ääneen julistavien miesten keskuudessa naisiin loppujen lopuksi suhtauduttiin lähinnä ”taistelevien miesten” tukijoina ja avustajina, pahimmillaan pelkinä seksiohjeina, joiden vapautumisessakin kiinnosti lähinnä vain vyötärön alapuolella tapahtunut vapautuminen. 1960-luvun loppupuolella yhä useammat feministit alkoivatkin irtaantua miehisen vastakulttuurin piiristä luodakseen oman, nimenomaisesti naisten ehdoilla toimivan vallankumouksensa.<sup>27</sup>

Underground-sarjakuvien miespiirtäjät eivät tässä suhteessa juurikaan poikenneet muusta miehisestä vastakulttuurista. Heidän esittämänsä naiskuvat ovat yleensä varsin stereotyyppisiä, esineellistäviä ja yksilöotteisia. Naiset ovat alati huolestuneen näköisiä äitihahmoja, pirteitä ainavalmiita neitokaisia tai vahvoja maaäitejä, useimmiten pelkkiä seksiohjeita tai toisessa ääripäässään miehiä henkisesti ja ruumiillisesti kastroivia naispaholaisia.

Erityisesti radikaalien naisten hyökkäysten kohteeksi joutui juuri Crumb, jonka näkyvä johtoasema u-piirtäjien keskuudessa ja naista seksuaalisesti kaikilla mahdollisilla tavoilla hyväksi käyttävät seksisarjakuvat antoivat syytöksille helpon maalitaulun. Pettymys naisten keskuudessa oli erityisen suuri, kun Crumbin naiskuvaa vertasi hänen kaikilla muilla tavoin terävään ja kriittiseen näkökulmaansa hallitsevan yhteiskunnan konventioita ja stereotyyppiä kohtaan.<sup>28</sup>

Joitakin Crumbin seksuaalista hillittömyyttä selittäviä tekijöitä voi hakea hänen henkilöhistoriastaan. Crumbin omat muistelmat antavat ymmärtää, että seksuaalisuus on aina ollut hänelle korostuneen tärkeä ja ongelmallinen elämäalue. Nuorena hän ei ujoutensa ja epävarmuutensa vuoksi pystynyt lähestymään vastakkaista sukupuolta, ja kun myöhemmin ansaittu vastakulttuurisankarin asema takasi hänelle yllin kyllin halukkaita seksipartnereita, hän ei epäröinyt hetkeäkään käyttää asemaansa hyväkseen vapauttaakseen kaikki arkuutensa synnyttämät seksuaaliset ahdistuksensa ja fantasiansa.<sup>29</sup>

Crumbin sarjakuvista päätellen hän ei kuitenkaan ole vielä tähänkään päivään mennessä onnistunut pääsemään ikuisesta epävarmuudestaan naissukupuolta kohtaan. Crumb on aina esittänyt – ja esittää edelleenkin – itsensä ahdistuneena hermorauniona, joka menee tolaltaan kauniiden naisten seurassa. Pahimmat estot tosin häviävät, kun Crumbin alter ego lopulta pääsee ”tositoimiin” näiden neitokaisten kanssa.

Crumbin henkilöhistorian tuntien voisi päätellä, että ilmeisesti juuri Crumbin omasta epävarmasta, hermostuneesta, alati kaikkea ja kaikkia analyysoivasta ja kritisoivasta, suorastaan kyynisestä luonteesta syntyi hänen sarjakuvilleen ominainen halveksunnan ja palvonnan sekainen suhde nimenomaan yksinkertaisiin, mutta maanläheisellä tavalla voimakkaisiin, roteviin, leveätakamuksisiin ja paksusäärisiin naisiin. Pylväsmäiset jalat ja massiiviset takamukset tuntuvatkin nousevan jonkinlaisiksi turvallisuuden,

<sup>26</sup> Estren 1989, 127-137; Trina Robbins, *A Century of Women Cartoonists*. Northampton 1993, 134-137.

<sup>27</sup> Ks. esim. Judith Clavir Albert - Stewart Edward Albert (introd. and ed.), *The Sixties Papers – Documents of a Rebellious Decade*. New York 1984, 47-51, 509-519.

<sup>28</sup> Estren 1989, 127-137.

<sup>29</sup> Ks. esim. Robert Crumb, ”Introduction”. Teoksessa Groth - Fiore - Boyd 1991, vii-viii; Marty Pahl, ”The Best Location in the Nation”. Teoksessa Gary Groth - Robert Fiore (ed.), *The Complete Crumb Comics, Volume 2, Some More Early Years of Bitter Struggle*. Westlake Village 1988, vii.

pysyvyyden ja tervehenkisyyden symboleiksi. Ne ovat turvapaikkoja, joiden kätköihin Crumbin pienet ja hintelät alter egot voivat piiloutua ahdistavaa ja sekasortoista ulkomaailmaa. Toisinaan suurikokoisten naisten luontainen ja mutkaton dominanssi saattaa kuitenkin tahattomastikin jyrätä epävarman miesparan alleen niin henkisesti kuin ruumiillisestikin. Crumbin sarjakuvien toistuvana aiheena onkin heiveröisen pikkumiehen hukkuminen massiivisen amatsoniarmeijan alle sekä positiivisena että negatiivisena kokemuksena.

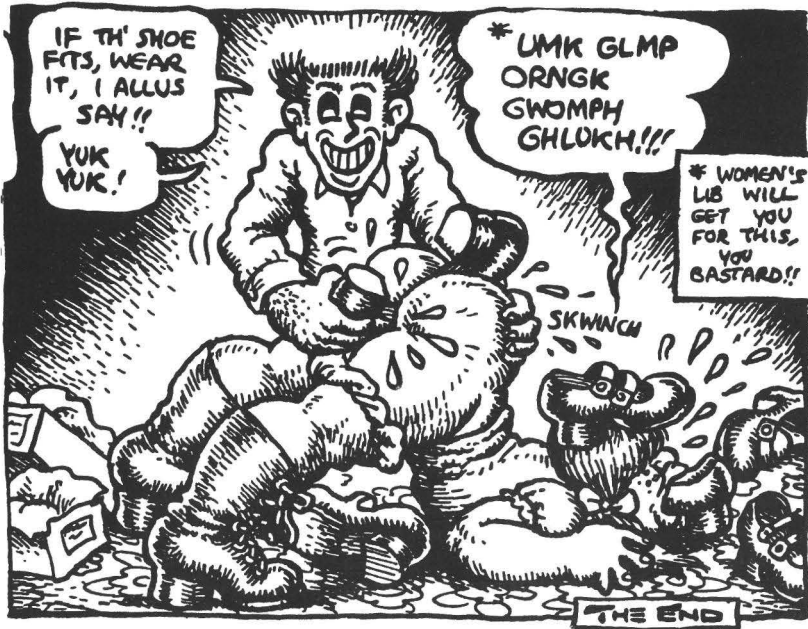
Crumbin suhtautumista elämänsä ja sarjakuviansa naiseen leimaa aina tämä palvonnan ja väheksynnän sekainen ambivalenssi. Yhtäältä nainen on maanläheisessä tasapainoisuudessaan miestä vahvempi, toisaalta kaikessa yksinkertaisuudessaan helposti hyväksikäytettävä uhri – vaikkakin yhtä usein häikäilemättömyys tuntuu olevan lähinnä miehen egon vaistomainen itsepuolustuksen ja koston keino feminiinistä dominanssia vastaan.

Kaiken kaikkiaan Crumbin tuotannosta heijastuu naisen keskeinen, mutta kaksijakoinen rooli hänen elämässään sekä autuaaksitekevänä että hermoromahduksen partaalle ajavana voimana. Hän käsittelee naisia kaikissa mahdollisissa myyttisissä muodoissaan: yksinkertaisena, hyväksikäytettynä seksiohjektina (Angelfood McSpade), ylivertaisena jumal- tai sankarihahmona (lännessankaritar Dale Steinberger ja mielikuvitukselliset, seksuaalisesti kyltymättömät lintujumalattaret), luonnonläheisenä, vahvana Äiti Maa -tyyppinä (jeti, Lenore Goldberg jätettyään naisasialiikkeen), miehen egon murskaavana, seksuaalisesti ylivertaisena vamppina, kilttinä pikku perhetyttönä, jossa piilee pitelemätön nymfomaani jne.

Crumbin naiskavalkadi on monipuolinen, mutta joka tapauksessa stereotyyppinen, puhumattakaan siitä, että hän entisestään yksiulotteistaa näkemysensä ylikorostuneella, kaikkialle tunkeutuvalla seksuaalisuudella. Vähintäänkin Crumbin naiset ovat aina viehättäviä (ainakin Crumbin oman naisihanteen mukaisesti) ja seksikkäästi pukeutuneita silloinkin, kun he eivät varsinaisesti toimi seksuaalisesti.

Yhtenä Crumbin yksinkertaistavaa naiskuvaa selittävänä tekijänä voidaan pitää sitä, että pelkistävä karrikointi ja stereotyyppioilla leikittelyminen kuuluvat jo sinänsä satiiriin ja parodiaan, eikä realistista moniulotteisuutta siinä mielessä voi edes odottaa nimenomaan näihin tyylilajeihin erikoistuneelta Crumbilta tai muultakaan u-piirtäjäkunnalta. Varsinainen ongelma näyttääkin olleen ennen kaikkea siinä, että hänen, kuten muidenkin miespuolisten u-piirtäjien, naiskuva on selvästi mieskuvaa rajoittuneempi. Crumb karrikoi ja satirisoi miehiä siinä missä naisiakin, mutta hänen mieshahmonsia tulevat huomattavasti laajemmalla alueella: joukkoon mahtuu erilaisia arkipäivän antisankareita (putkimies Pete the Plummer, virkamies Whiteman) mystikkoguruja (Mr. Natural) ja rappeutuneita vastakulttuurisankareita (Fritz-kissa, Crumb itse), poliiseja, virkamiehiä, poliitikkoja, liikemiehiä jne. Näiden henkilöahmojen kautta Crumb purkaa kattavasti miehen elämää ja rooleja eri puolilta, kun sitä vastoin naisen arkipäivää ja -minää hän ei käsittele lainkaan samalla kapasiteetilla kuin miehistä maailmaa jokapäiväisine pelkoineen ja toiveineen, neurooseineen ja ahdistuksineen.

Kun tähän yksiulotteisuuteen liittyy sen edellämainitun tosiasian, että nainen nähdään eri rooleissaankin aina liittyneenä seksiin, ja useimmiten nimenomaisesti siihen, ei liene ihme, että Crumbin naiskuvan tyyppihahmoksi noussut yksinkertainen ja yksiulotteinen, enemmän sydämellään ja hermo-päällään kuin aivoillaan ajatteleva aistiolento sai 60-luvun radikaalit ja itsestään tietoiset, älylliset naiset takajaloilleen.



Crumb antoi sovinnisyytöksille helpon maalitaulun.  
- Robert Crumb: "Projunior Shoe Salesman". The Best of Bijou Funnies. © 1975  
Bijou Publishing Empire, Inc.

### Feminiininen vastaisku

Osuipa Crumbin ja muiden miespuolisten u-piirtäjien seksuaalisatiiri sitten mihin tahansa – vaikka omaan nilkkaan – niin 60-luvun radikaalit naiset eivät joka tapauksessa halunneet olla stereotyyppisiä, hyviä sen paremmin kuin pahojakaan. Aikakauden feministien ja naispuolisten u-piirtäjien kommenteista kuuluu selvästi, että he olivat totaalaisesti kyllästyneet yksiulotteisiin rooleihinsa huorina ja pyhimyksinä, maitotyttöinä ja maaäiteinä. He eivät halunneet jalustalle sen enempää kuin katuojaankaan, vaan he halusivat olla ennen kaikkea ihmisiä, ja sellaisina tasa-arvoisia miesten kanssa. Heidän näkökulmastaan miehinen vastakulttuuri oli pettänyt heidät ja kaikesta näennäisestä vapaamielisyydestään huolimatta osoittautunut yhtä sovinnistiseksi ja vanhoilliseksi kuin se maailma, jota vastaan se oli hyökkäävinään.<sup>30</sup>

Robin Morganin kirjoitus "Goodbye to All That" kiteyttää selvin sanoin naisten vapautusliikkeen pettymyksen miespuolisiin vallankumousovereihin: "Olemme tavanneet vihollisen ja hän on ystävämme – ystävämme, veljemme, rakastajamme – Hyvästi miesten hallitsema rauhanliike – Hyvästi miesten hallitsema 'suoraselkäinen' vasemmisto – Hyvästi hippikulttuuri ja niin kutsuttu seksuaalinen vallankumous, joka on – uudelleenperustanut alistamisen toisella nimellä – Me nousemme, vahvana epäpuhtaassa ruumiissamme; kirkkaana hehkuva hulluus alempiarvoisissa aivoissamme; villit hiukset hulmuten; villit silmät tuijottaen, villit äänet kohoten – VAPAUTAKAAMME SISAREMME; VAPAUTTAKAAMME ITSEMME!"<sup>31</sup>

Underground-sarjakuvien sovinnismia vastaan hyökkäsi näkyvimmin u-sarjakuvan naispiirtäjien keulahahmo Trina Robbins, joka kritisoi miespuo-

<sup>30</sup> Ks. esim. Albert - Albert 1984, passim., ks. erit. 47-51, 509-519; Robbins 1993, 132-137.

<sup>31</sup> Robin Morgan, "Goodbye to All That". Teoksessa Albert - Albert 1984, 509-516.

<sup>32</sup> Ks. Estren 1989, 135-136.

<sup>33</sup> Robbins 1993, 132-134.

<sup>34</sup> Ibid., 134-137; ks. myös Rosenkranz - van Baren 1974, 39-40.



Joyce Suttonin ja Chin Lyvelyn "modernisoitu" versio hempeästä Rakkautta on -sarjasta.

- Joyce Sutton - Chin Lyvely: "Rakkautta on...". Jymy-sarjat 1/1975. © 1975 Joyce Sutton & Chin Lyvely.

lisiä kollegoitaan siitä, että näiden sarjakuvat keskittyivät liikaa rumaan, ruokottomaan seksiin ja ylipäänsä erilaisiin törkeyksiin ulosteista räkään ja sukupuolielimien irtileikkaamisesta raiskauksiin ja nekrofiliaan. Robbinsin mielestä miespiirtäjien seksisarjakuvat myös osoittivat huolestuttavissa määrin naisiin kohdistuvaa vihamielisyyttä: "Se tekee minut sairaaksi ja se pelottaa minua", kuvailee Robbins tunteuksiaan mieskollegoidensa sarjakuvien heijastamista sukupuoliasenteista.<sup>32</sup>

Underground-sarjakuvamaailman miesvaltaisuus ei häirinyt naisia ainostaan sarjakuvien sovinnistisen sisällön puolesta. Naisten oli myös miehiä vaikeampaa saada julkaisumahdollisuuksia omille sarjakuvilleen: "Se oli eräänlainen poikien kerho... muilta suljettu kerho... aloittelevalla taiteilijalla ei ollut mitään mahdollisuutta päästä mukaan – ystävät painoivat ystäviensä töitä. Kaikki olivat kavereita keskenään; he eivät päästäneet meitä edes sisään", kuvailee esimerkiksi Lee Marrs omia vaikeuksiaan murtautua miehisen underground-maailman sisäpiireihin.<sup>33</sup>

Vastauksena sarjakuva-alan sovinnismille ja miesdominanssille naispiirtäjät alkoivat perustaa omia kustannusyhtiöitään ja julkaista omia lehtiään. Yksi näistä lehdistä oli Joyce Farmerin ja Lynn Chevelyn vuonna 1971 perustama u-sarjakuvalehti Tits'n'Clits, joka nimensä mukaisesti keskittyi käsittelemään seksuaalisuutta naisen näkökulmasta käsin. Lynn Chevely itse selittää lehensä syntyä vastareaktionä "testosteronin yliannostukseen sarjakuvissa". "Seksi on hyvin poliittinen asia. Se mitä me halusimme tehdä, oli tasoittaa tilanne kertomalla oman puolemme asiasta", kuvailee Chevely lehensä lähtökohtia.<sup>34</sup>

Naisten u-sarjakuvat myös poikkeavat monessa suhteessa miehisestä sarjakuvatuotannosta. Aiheet ovat usein psykologisesti virittyneitä ja niitä leimaa tietynlainen intiimiys, painottuneisuus ihmisen – varsinkin naisen – yksityiseen elämään, henkilökohtaisiin unelmiin ja pettymyksiin, ihmissuhteisiin, seksuaalisuuteen ja henkiseen kasvuun. Tyypillisiä aiheita ovat esimerkiksi perheongelmat, abortti, ehkäisy, alkoholismi ja uskottomuus, naisten hyväksikäyttö, eristyneisyyden tunne ja itsensä toteuttamisen vaikeus miesten hallitsemassa maailmassa. Kaiken kaikkiaan aiheiksi nousivat sellaiset naisten arkielämään liittyvät ilmiöt ja ongelmat, joita ei juuri miesten





Naisten u-sarjakuvat käsittelevät usein naisen seksuaalisuuden arkipäivän ongelmia.  
- Joyce Sutton: "Hädässä ystävä tunnetaan". Jymy-sarjat 1/1975. © 1974 Joyce Sutton.

tekemissä u-sarjakuvissa käsitelty, perinteisestä, yli-ihanteellistettua ja kaa-  
voinhin kangistunutta naiskuvaa suosivasta kaupallisesta sarjakuvasta nyt  
puhumattakaan.

Kokonaisuutena ottaen naissarjakuvat poikkeavat miesten tekemistä sar-  
jakuvista myös yleisilmeeltään. Naisten u-sarjakuville tyypillisinä piirteinä  
voidaan pitää kuvituksen yleistä ilmavuutta ja keveyttä, monesti myös  
selkeyttä tai koristeellisuutta.

Seksiä ja alastomuutta esitetään estoitta myös naisten sarjakuvissa, mutta  
harvoin itsetarkoituksellisesti. Yleensä seksi liittyy kulloinkin kyseessä ole-  
vaan laajempaan yhteyteen, yhdeksi osaksi naisen elämän kokonaisvaltaista  
käsitelyä. Yleensäkin seksillä yksityiskohtaisesti kuvattuna suorituksena  
ei ole naissarjakuvassa kovinkaan merkityksellistä roolia. Enemmänkin  
seksuaalisuutta käsittelevistä naissarjakuvista välittyy kaipaus sellaiseen  
sukupuolten väliseen suhteeseen, joka perustuu keskinäiseen kunnioitukseen  
ja tasa-arvoon, ja jossa seksuaalisuus on vain yksi - vaikkakin keskeinen -  
osa miehen ja naisen välistä yhteisyydentunnetta.

Aidon yhteisyydentunteen kehittymisen tiellä kuitenkin olivat perinteiset  
sukupuoliroolit ja sovinismi, joita vastaan naiset taistelivat sarjakuvissaan

<sup>35</sup> Sharon Rudahl, "Aina valmis pumpattava mies". *Jymy-sarjat*, no. 1/1975, etukannen sisäsivu.

<sup>36</sup> Trina Robbins, "She". *Jymy-sarjat*, no. 1/1975, 7.

<sup>37</sup> Shelby, "Puhallus". *Jymy-sarjat*, no. 1/1975, takakannen sisäsivu.

monin eri tavoin. Yksi keino kostaa miehille seksismille oli käyttää miesten omia aseita. Esimerkiksi Sharon Rudahl "mainostaa" pumpattavaa miesnukkea: "Aina valmis", "Sukupuoliongelmanne ratkeavat hetkessä", "Jo tuhansia tyytyväisiä asiakkaita: 'jo seitsemässä päivässä painoni putosi ja finnit hävisivät'". Valittavana on neljä "jännittävää mallia": "Miehin mies", "rocktähti", "musta Orfeus" ja "sarjakuvalehden kustantaja" – viimeksi mainittu on kaljamahainen hippityyppi, jolla on huomiota herättävän pienet sukupuolielimet.<sup>35</sup>

Tyypillisiä naisten vastaiskuja olivat myös miesten erilaatuista alistamista tai näiden elämänpiirin yleistä kurjuutta kuvaavat sarjakuvat. Esimerkiksi Trina Robbinsin amatsoni- ja viidakotarinoissa miesten elämä kuvataan pinnallisena, ahdistavana ja materialistisena, kun taas naiset ovat aitoja, suoria ja rehellisiä ja heissä piilee luonnonläheistä, alkukantaista voimaa. Tyypillisesti miehet joutuvat tavalla tai toisella naisten nöyryyttämiksi, esimerkiksi päätymällä amatsoniheimon vangeiksi tai sitten sivistyksen pariin ajautunut villinainen jollakin tavoin osoittaa modernin miehen maailman keinotekoisuuden ja sisäisen tyhjyyden.

Robbinsin sarjakuvissa ei jää epäselväksi kummalle sukupuolelle arvonto ja valta-asema paremmin kuuluisivat. Esimerkiksi She-nimisessä sarjakuvassa päähenkilö, amatsoni Powa, saapuu vierailulle kaupunkiin, missä hänet halutaan esitellä maan johtajalle. Viidakossa elänyt, matriarkaalisen heimoyhteisön kasvatti kuitenkin ymmärtää henkilön väärin ja tervehtii kunnioittavasti yleisön joukossa lapsi käsivarrellaan seisovaa rehevää mustaa naista: "Oi suuri johtaja...Mikä kunnia tavata MAAN ÄITI!"<sup>36</sup>

Miehistä sukupuolta alistettiin naisten sarjakuvissa myös seksuaalisesti. Näiden "kastroitiosarjakuvien" tyypillinen edustaja on esimerkiksi Shelbyn tekemä sarjakuva nimeltä Puhallus, missä miehen jalkoväliin kyyristynyt nainen odotetun suuseksin sijasta puhaltaakin miehen täyteen ilmaa, kunnes tämä räjähtää kappaleiksi – loppukuvassa verilammikossa istuva alaston nainen katsoo lukijaa suoraan silmiin viattomasti hymyillen.<sup>37</sup>

Monesti naisten sarjakuvissa myös irvailaan perinteisen populaarikulttuurin kliseiden ja niiden tarjoamien vanhakantaisten roolimallien kus-



Amatsoni Powa ei alistu miesten ohjailtavaksi. - Trina Robbins: "She". *Jymy-sarjat* 1/1975. © 1975 Trina Robbins.

tannuksella. Naisille suunnattua romanttista viihdekirjallisuutta parodioidaan esimerkiksi Lee Marrsin tarinassa Noitalinnan kaunotar, joka etenee kaikin puolin tyyppillisen kartanoromantiikan konventioiden mukaisesti: on kaunis kotiopettajatar ja synkkä kartanonherra, kaamea perhesalaisuus ja kätkeyty aarre. U-sarjakuvien tapaan kaikki vain on käännetty ylösalaisin mahdollisimman makaaberilla tavalla. "Romanttinen" kartanonherra on palvelijoitaan pahoinpitelevä sadisti ja salaisuus on se, että kartanonherra on murhannut vaimonsa ja harjoittaa nekrofiliaa tämän mädäntyneen ruumiin kanssa. Kaunis kotiopettajatar löytää aarteen, hylkää synkän kartanonherransa ja vie aarteen mukanaan. Loppukohtauksessa sankarittaresta on tullut menestyvä liikemies, joka laskeskelee rahojaan ja suunnittelee talvilomaa Egyptiin. Marrsin sarjakuva kääntää perinteisen romanttisen sankarittaren roolin kaikessa ylösalaisin. Rakkaus ja avioliitto, populaarikulttuurisessa perinteessä tyyppillisesti naisen korkeimmat päämäärät, saavat väistyä rahan, uran, itsenäisyyden ja hauskanpidon tieltä.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Lee Marrs, "Kauhulinnan kaunotar". *Jymy-sarjat*, no. 1/1975, 18-21.

<sup>39</sup> Robert Crumb, "A Word to You Feminist Women". Teoksessa Goodrick - Donahue 1981, 61.

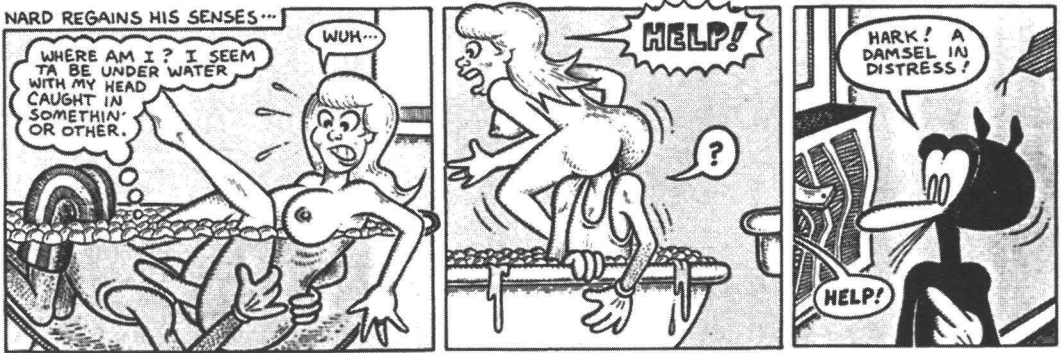
### Rehellisyyttä vai uusia rajoja?

Mies- ja naispiirtäjien välistä debattia hämmensi entisestään ilmaisunvapautta koskeva ongelma. Jos kaikki oli vapaata u-sarjakuvassa ja sen tarkoituksena oli kuvata tekijänsä sielunelämää mahdollisimman rehellisesti, niin eikö hänellä silloin ollut lupa kuvata myös omaa seksuaalisuuttaan – ja mahdollista sovinnisuuttaankin – samalla avoimuudella kuin mitä tahansa muutakin henkilökohtaista ominaisuutta, hyvää tai pahaa?

Tämä rehellisyyden ja vapaan itseilmaisun vaatimus kiteytyy Crumbin raivokkaaksi protestiksi yltyvässä sarjakuvassa A Word To You Feminist Women, missä alkujaan epävarma ja kiusaantunut Crumb loppua kohden kiihtyy kiihtymistään, kunnes lopulta räjähtää syyttämään naisasialiikettä silkasta totalitarismista: "– vaatia taiteilijaa tukahduttamaan omat vaistonsa ja piirtämään vain jotain jonkin syyn tai liikkeen ennaltamääräämää – on puhdasta totalitarismia! Diktatuuria! Ja silkkaa typeryyttä kaiken lisäksi!! – Minä en ole minkään pirun liikkeen propagandisti, enkä koskaan aiokaan olla! Minä en ole poliitikko! Minä olen taiteilija! – Ainoa asia mitä minä puolustan on ilmaisunvapaus."<sup>39</sup>



Crumbin vastaus feministeille. - Robert Crumb: "A Word to You Feminist Women". The Apex Treasury of Underground Comics. © 1971 Robert Crumb.



Monille u-piirtäjille seksi oli vain yksi komiikan keino muiden joukossa. - Jayzey Lynch: "Nard'n Pat - Broken Air Conditioner". The Best of Bijou Funnies. © 1975 Bijou Publishing Empire, Inc.

<sup>40</sup> Ks. esim. Estren 1989, passim., ks. erit. 58-107, 154-204.

<sup>41</sup> Ibid., passim., ks. erit. 58-107, 134, 154-204.

<sup>42</sup> Ibid., 60.

Kuten Crumbin ja muidenkin u-piirtäjien sarjakuvista ja toistuvista ehdotonta ilmaisunvapautta vaativista kommenteista voi päätellä, u-sarjakuva oli ennen kaikkea piirtäjien itsensä, ei minkään asian tai liikkeen, palveluksessa. Yhteiskuntakriittisestä perusaseenteestaan huolimatta piirtäjät kieltäytyivätkin määrätietoisesti omaksumasta mitään poliittisen propagandistin roolia, eivätkä he myöskään koskaan yrittäneet miellyttää ketään tai yleensäkin millään tavalla teeskennellä parempaa kuin todella olivat.<sup>40</sup>

Tämä asenne yhdistettynä u-piirtäjien totaaliseen estottomuuteen ja suoraviivaiseen kantaottavuuteen johti väistämättä siihen, ettei loukkauksilta suuntaan jos toiseen voinut välttyä. Vapaus ja rehellisyys olivat u-sarjakuvassa kaikki kaikessa, silloinkin kun se tapahtui "korkeampien päämäärien" kustannuksella. U-piirtäjien sarjakuvista ja lausunnoista päätellen he mitä ilmeisimminkin ajattelivat pitkälle Mark Estrenin tavoin, että kaikessa raadollisuudessaan pilpikon ja avoin seksuaalisuus ja rehellisyys ylipäätään oli joka tapauksessa suositeltavampaa kuin ilmaisunvapauden valheellinen tukahduttaminen tai kaupallisten sarjakuvien harjoittama, perinteisiä sukupuolirooleja huomaamattomasti ylläpitävä piilosoviniismi<sup>41</sup>.

Kaiken kaikkiaan underground-sarjakuvat olivat sarjakuvapiirtäjille vapaan itseilmaisun kenttä, jossa heillä oli mahdollisuus purkaa sekä omia fantasioitaan että ympäröivän yhteiskunnan asettamia normeja, joten voidaan pitää luonnollisena, että juuri tabujen kyllästämästä seksistä tuli yksi u-sarjakuvan ehdottomista suosikkiaiheista. Seksiä esiintyy u-sarjakuvassa kaikenasteisena ja -muotoisena. Usein se on pelkässä sivuosassa, kuten esimerkiksi Gilbert Sheltonin, Dennis Kitchenin ja Jay Lynchin sarjakuvissa, joissa seksi on lähinnä vain yksi komiikan keino muiden keinojen joukossa: alastomuutta ja seksiä esitetään estoitta, mutta seksillä fyysisenä, yksityiskohtaisesti kuvattuna suorituksena ei sinänsä ole niin merkityksellistä roolia kuin esimerkiksi Crumbin sarjakuvissa. Gilbert Sheltonin sarjakuvista edes Trina Robbins ei löydä soviniismin häivääkään.<sup>42</sup>

Monesti u-sarjakuvien seksikohtaukset ovat kaikessa mielikuvituksellisuudessaan, koomisuudessaan ja groteskissa liioittelevuudessaan niin tottaisesta kieli poskessa tehtyjä, että ne muuttavat seksin lähinnä omaksi parodiakseen. Rumuuden ja julmuuden erikoistuntijalle S. Clay Wilsonille puolestaan seksi, ja varsinkin sadistinen seksi, on yksi keino ilmentää maailman rappiotilaa: kaikki – miehet, naiset, koko maailma – on tasapuolisesti rappeutunutta, ja naiset ovat toista sukupuolta alistavia petoja siinä missä miehetkin.

Seksisarjakuvien "suurmiehelle" Robert Crumbille seksuaalinen estottomuus taas näyttää olevan paitsi suoranainen pakkomielle, myös terapeutinen itseilmaisun keino<sup>43</sup> ja usein myös laajempiakin yhteiskunnallisia ja kulttuurisia ulottuvuuksia avaavan satiirin muoto. Naisten sarjakuvissa puolestaan seksiin suhtaudutaan lähinnä yhtenä elämän tosiasiana; yleensä naispuolisia u-piirtäjiä näyttääkin kiinnostaneen enemmän seksuaalisuus kuin seksi sinänsä.

Radikaaleja naisia u-sarjakuvien sovinistiset naiskuvat eivät luonnollisestikaan miellyttäneet, mutta toisaalta u-sarjakuvien suoraviivaista seksiä voidaan pitää ainakin rehellenä ja vanhoja, itsestäänselvinä "totuksina" pidettyjä tabuja kyseenalaistavana lähestymistapana yhteen ihmiselämän keskeiseen osa-alueeseen. U-sarjakuvan kriittisen ja huumori- ja satiiripitoisen perusluonteen huomioon ottaen niiden esittämässä seksissäkään ei näyttäisi olevan, ainakaan ensisijaisesti, niinkään kyse perinteisestä pornografiasta kuin pidäkkeettömästä itseilmaisusta, erilaisten normien ja arvojen murtamisesta, kaikkinaisesta irvailusta tai seksuaalisuuden kytkemisestä laajempaan sosiaalikritiikkiin tai -satiiriin.

Mark Estren selittää perinteisen pornografian ja u-sarjakuvien seksuaalisen estottomuuden välisiä eroja sillä, että siinä missä edellinen palvelee hallitsevan yhteiskunnan kannalta hyödyllistä, järjestystä ylläpitävää tarkoitusta tarjoamalla jäsentensä seksuaalivieteille vaarattoman purkautumistien, niin jälkimmäinen toimii juuri päinvastaisella tavalla kytkemällä seksuaalisen "säädyttömyyden" järjestäytyntä yhteiskuntaa avoimesti kritisoivaan kontekstiin. Näin ollen seksuaalisuus rinnastuu tähän protestiin ja on kaikessa perinteisiä arvoja murtavassa häikäilemättömydessään jo itsessään oleellinen osa sitä. Tästä johtuen u-sarjakuvien seksuaalisuus on enemmän perinteistä järjestystä murtava kuin sitä ylläpitävä voima.<sup>44</sup>

U-sarjakuvien seksisatiiria voidaan myös hyvin usein pitää vähintäänkin kaksiteräisenä. Hillittömien, seksinnälkäisten mieshahmojen voidaan katsoa satirisoivan myös miessukupuolta, heidän yksiulotteista ruumiillisuuttaan, alkukantaisia viettejään ja stereotyyppisiä käsityksiään vastakkaisesta sukupuolesta, minkä lisäksi alapäällään yksiulotteisesti ajattelevia mieshahmoja voidaan monessa mielessä pitää yhtä stereotyyppisinä kuin helposti höynäytettäviä pikkuneitosisä ja vahvoja maaäitejäkin.

Myös naisellisten ruumiinosien reipasta liioittelua voidaan näkökulmasta riippuen pitää joko naisen esineellistämisenä tai juuri päinvastaisesti miehisten fantasioiden ja perinteisen populaarikulttuurin luoman naiskuvan parodia. Ylimaallista mieskuntoisuutta ja miehisten sukupuolielimien valtaisia mitasuhteita taas voidaan pitää joko vastenmielisenä egonpönkittämisenä tai miehisten haavemaailman parodia. Hurja liioittelu, samoin kuin pelkistävä karrikointi sekä hallitsevien stereotyyppien hyödyntäminen huumorinlähteenä ovat jo sinänsä tyypillisiä komiikan ja satiirin keinoja, kuten edellä todettiin.

Myös Crumbin hillitön "sikasovinismi" on monesti tulkittavissa miehisten maailman parodiaksi. Neuroottisten, ahdistuneiden ja suorituspainoiden stressaamien miesten vastakkainasettelun itsensä, ruumiinsa ja maailman kanssa tasapainossa olevien, mutkattomien ja maanläheisten naisten kanssa voidaan nähdä omalta osaltaan kyseenalaistavan ylemmydentuntoisen macho-kulttuurin perusteita, irvailevan todellisuuden kanssa koomisesti ristiriidassa olevien miehisten roolien ja fantasioiden kustannuksella ja sitä kautta kritisoivan koko yhteiskuntaa dominoivaa miehistä materia-ura-status-keskeistä elämäntilaa.

<sup>43</sup> Crumbin sarjakuvien terapeuttisesta merkityksestä, ks. Vesa Kataisto, "Mämmilä heräsi henkiin Kemissä". *Turun Ylioppilaslehti*, no. 9/1995, 9; Jukka Kemppinen, "Robert Crumb: vastustusta herättävä tai arvoton ihminen". *Sarjainfo*, no. 2/1981, 14; J.O. Mallander, "Matka paranoian päämajaan". *Sarjainfo*, no. 2/1981, 18.

<sup>44</sup> Estren 1989, 239.



<sup>45</sup> Ibid., 127-132.

<sup>46</sup> Ks. Ibid., 129.

Soviniistisista rooleistaan huolimatta u-sarjakuvien naishahmot ovat kaukallisesta sarjakuvasta poiketen myös itse seksuaalisesti aktiivisia, mikä jos sinänsä näyttäytyy vanhoja sukupuolirooleja murtavana ilmiönä. Kuten aiemmin todettiin, suurin ongelma näyttääkin olleen ennen kaikkea siinä, että miespiirtäjien naiskuva on mieskuvaan verrattuna yksilötteinen, minkä vuoksi parodiaa voidaan pitää naisten kannalta loukkaavampana: parodioidun piirteiden rinnalle ei nouse muita, sitä lieventäviä ja ymmärrystä lisääviä piirteitä.

Voidaan tietenkin pitää ymmärrettävänä, että miespiirtäjät kuvasivat miehiä naisia syvemmin ja moniulotteisemmin – hehän olivat itse miehiä, joten miehinen elämänpiiri oli heille luonnollisestikin naisen arkipäivää henkilökohtaisempi ja tutumpi aihe. Underground-sarjakuvia leimaa muutenkin niiden subjektiivisuus, kuvattujen asioiden ja tunteiden omakohtaisuus ja intiimiys, ja näistä lähtökohdista käsin miehet eivät välttämättä olleet kovinkaan kiinnostuneita naisen elämänpiirin ja sielunelämän kuvaamisesta.

Joka tapauksessa, kuten Mark Estren toteaa kirjassaan *The History of Underground Comics*, yksipuolisena olemisessa ei ole mitään vapauttavaa, ja vanhoja konventioita muuten niin kärkevästi kritisoivilta ja yksilön vapautta suureen ääneen julistavilta miespiirtäjiltä olisi voinut odottaa suurempaa ymmärrystä ja tukea myös omaa vapauttaan etsivien naisten asialle.<sup>45</sup> U-sarjakuva onnistui vapauttamaan sarjakuvan seksuaalisista rajoituksista, mutta naisten vapauttaminen jäi, kuten muussakin vastakulttuurissa, lopultakin naisten itsensä tehtäväksi.

Jotkut naispiirtäjistä eivät kuitenkaan olleet halukkaita tuomisemaan koko mediaa yhden epäkohdan perusteella. Kaikessa riippumattomuudessaan ja suorasukaisessa rehellisyydessään u-sarjakuva saattoi kenties sortua naista loukkaaviin ylilyönteihin, jotka eivät feministien mielestä pohjimmiltaan poikenneet perinteisen sarjakuvan huomattavasti hienovaraisemmasta seksismistä, mutta toisaalta juuri näistä samoista ominaisuuksista nousi myös sen uskalias yhteiskuntakriittisyys ja taiteellinen tinkimättömyys, joita ei perinteisessä sarjakuvassa yleensä voitu tai edes haluttu harjoittaa. Jos u-piirtäjät olisivat kyseenalaistaneet rehellisyytensä naisten hyväksi, se olisi loppujen lopuksi kyseenalaistanut koko u-sarjakuvan riippumattomuuden. Minkä ”hyvän asian” puolesta olisi pystytetty seuraavat raja-aidat? Perinteisen sarjakuvan puolella vastaava kehityskulku oli jo johtanut Comics Codeen.

Näin ollen esimerkiksi naispiirtäjä Willy Mendes ei kannata minkäänlaisia itseilmaisun rajoituksia, vaan intoutuu ylistämään Crumbia ”neroksi” ja S. Clay Wilsonia ”loistavaksi, loistavaksi, loistavaksi taiteilijaksi” ja toteaa, että heidän kaltaistensa taiteilijoiden on saatava tehdä ”juuri niin kuin heidän sielunsa heidän käskää tehdä”.<sup>46</sup> ”Poor fucking America! Listen to your Artists!”, päättää Mendes intoutuneen puolustuspuheensa mieskollegoidensa puolesta.

### **U-sarjakuva ja uusi, uljas Amerikka**

Kuten Mendesin sanoista ja varsinkin sen loppukaneetista jo voi päätellä, u-sarjakuvilla on paljon muutakin tarjottavanaan kuin vain erilaisilla rivouksilla mässäilyä. Useimmiten niiden ”moraaliton” hillittömyyskin liittyy olennaisesti yhdeksi – ja vain yhdeksi – osaksi niiden amerikkalaista yhteiskuntaa ja elämäntapaa vastaan osoittamaa kokonaisvaltaista kritiikkiä.



U-sarjakuva iskee kaikilla mahdollisilla tavoilla amerikkalaisen unelman ytimeen. Sen esittämä uusi urbanisoitunut Amerikka on kylmä, ruma ja raadollinen. NykYTEknologian hillitsemätön kehitys on johtanut maailman jatkuvan eko- ja ydinkatastrofin partaalle. “Systeemin” edustajat ovat tyyppillisesti ahdistuneita, neuroottisia, rajoittuneita tai jollakin tavalla kieroutuneita. Virkavaltaa kiinnostaa vain valta, kontrolli ja sotiminen. Kirkon edustajat ovat omahyväisiä, elämänkielteisiä ja ulkokultaisia saarnaajia. Vallanpitäjät puolestaan keskittyvät vain omien etujensa ajamiseen ja valtansa pönkittämiseen. “Tavalliset” ihmiset taas ovat uppoutuneet mitäänsanomattomiin töihinsä ja tylsiin rutiineihinsa. Yhteiskunta sekä sen perustana olevat vanhakantaiset arvot ja asenteet ahdistavat yksilöä lukemattomilla odotuksilla, vaatimuksilla ja velvollisuuksilla. Samalla tukahdutetaan ihmisten syvimät halut ja tarpeet, jotka kuitenkin lopulta nousevat esiin erilaisina kieroutumina niin yksilöiden välisissä ihmissuhteissa kuin yhteiskunnassa kokonaisuudessaankin. Kehityskulku konkretisoituu varsinkin häikäilemättömässä, väkivaltaan perustuvassa vallankäytössä, ihmisten lohduttomassa tyhjyyden- ja vieraantuneisuudentunteessa sekä tunteettomissa ja alistavissa, usein suorastaan sadistisissa sukupuolisuuhteissa.

Seksi, väkivalta, kiroilu ja muut “siveettömyydet” eivät siis silmiinpistävyystään huolimatta ole u-sarjakuvien ainoa tai edes tärkein ominaisuus. U-sarjakuva syntyi vapaan itseilmaisun foorumiksi, joten sen tärkein ominaispiirre on nimenomaan sisällöllinen ja tyyllinen monipuolisuus. Näin on myös sen siveellisyyden – tai sen puutteen – suhteen: kaikki u-piirtäjät eivät suinkaan harrastaneet säädyttömyyksiä, eikä kukaan kaikissa sarjakuvissaan. Kaikki riippuu kulloisestakin aiheesta ja tekijän persoonasta.

Estoton “moraalittomuus” oli siis usein yksi u-sarjakuvan keinoista kritisoida oman aikansa arvoja ja normeja ja varsinkin niille perustuvaa tukahduttavaa kontrolliyhteiskuntaa, joka sarjakuvamaailmassa konkretisoitui sarjakuvateollisuuden harjoittaman itsesensuurin muodossa. Yhteiskuntakriittisestä ja vastakulttuurisesta perusluonteestaan huolimatta u-sarjakuva ei kuitenkaan pyrkinyt julistamaan lukijoilleen mitään yhtä ja ainoaa oikeaa ratkaisumallia esittämiinsä ongelmiin. Se oli ennemminkin absurdin maailman makaaberi peili, joka osoitti ympäröivän yhteiskunnan ongelman- ja naurunaiheet, mutta jätti niiden ratkaisemisen lukijoiden omiin käsiin; se herätti kysymyksiä, mutta ei antanut vastauksia.

U-piirtäjien yleinen mielipide näyttääkin olleen, että ylhäältä alas suuntautuva saarnaaminen onnistui vain karkottamaan ihmisiä. Poliittinen julistavuus koettiin yksinkertaisesti tylsänä, omahyväisenä ja vastaanottajaa aliarvioivana. Siksi u-piirtäjät halusivat itse tuoda asiansa esille mieluummin taiteen, huumorin ja viihteen keinoin, minkä avulla he pystyivät levittämään yhteiskunnallista tietoisuutta ja protestimielialaa sinnekin, missä pitkäveteiset ja autoritääriset ohjelmajulistukset normaalisti torjuttiin.<sup>47</sup> U-sarjakuva ei yrittänyt esittää, millainen maailman pitäisi olla, vaan millaisina piirtäjät itse sen näkivät ja kokivat. Se oli piirtäjien itseilmaisun ja henkilökohtaisen protestin kanava, ei minkään tietyn vastakulttuuri-ideologian tai poliittisen liikkeen aatteellinen agitaattori. Päinvastoin, u-piirtäjien ja muun 1960- ja 1970 -lukujen vastakulttuurin yhteyksistä huolimatta jälkimmäinen ei säästynyt u-sarjakuvan kritiikiltä ja parodialta sen enempää kuin mikään muukaan ajan ilmiöistä. U-sarjakuvien sivuilla saavat ilmaisunsa kaikki vastakulttuurin koomiset piirteet ja rappion merkit kaupallistumisesta väkivaltaistumiseen, kukkaisideologian sortumisesta poliittiseen puritanismiin, riidanhaluisesta

hajaantumiskehityksestä huumeongelmaan. Pääosissa esiintyvät surkuhupaisat "vallankumoussankarit" laidasta laitaan: naiivit, helposti höynäytettävät kukkaislapset, tosikkomaiset, omaan ääneensä ihastuneet poliittiset aktivistit, suvaitsemattomat ja väkivaltaiset militantit, omahyväiset mystikkogurut ja kaikenkarvaiset rappeutuneet vastakulttuurisankarit.

Silloinkin, kun u-sarjakuvien makaaberilla huumorilla ei ole mitään selvästi osoitettavaa "sanomaa", se onnistuu kaikessa estottomuudessaan purkamaan ja kyseenalaistamaan monia, usein tiedostamattomasti muodostuneita myyttejä, tabuja ja asenteita, oli kyseessä sitten monimutkaisten siveyskäsitusten kahlitsema seksuaalisuus, joukkoviihteen glamorisoima väkivalta tai amerikkalaisen yhteiskunnan arvomaailma yleisesti ottaen.

Naurua voidaankin pitää tehokkaana kritiikin keinona, sillä se laskee kohteenaan olevan ilmiön jalustaltaan, riisuu sen itsestäänselvinä pidetyistä arvoasetelmistaan ja siten alistaa sen kriittiselle tarkastelulle. Tämän purkutyön seurauksena yhteiskunnan valmiiksi antamat arvot ja asenteet tiedostetaan ja kyseenalaistetaan, mikä puolestaan saattaa niin kulttuurin arvomaailman kuin sille rakentuvan yhteiskunnankin alttiiksi uudelleenarvioinnille ja sitä myöten myös muutoksille.

Toisen maailmasodan jälkeisen taloudellisen nousun kasvattamien ylisuurten odotusten ja ylitsepäsemättömien sosiaalisten ongelmien muodostamissa ristipaineissa, kaupungistumisen, teollistumisen, nuorisokapinan, kylmän sodan, Vietnamin sodan, poliittisten salamurhien ja jatkuvasti kasvavien rikos- ja avioerolukujen myötä amerikkalaisen yhteiskunnan konsensus joutui tällaisen muutoksen kouriin. Maailmankuva alkoi monimutkaistua ja sirpaloitua, eivätkä yhtäkkiä vanhentuneiksi käyneet arvot ja normit enää pystyneet tarjoamaan relevantteja tapoja tulkita muuttunutta maailmaa ja ihmismieltä, joten ne joutuivat jatkuvan kritiikin kohteiksi.

U-sarjakuva vastasi tilanteeseen monilla eri tavoilla: perinteistä arvomaailmaa rikkovalla estottomuudella, häikäilemättömällä yhteiskuntakriitillä, synkillä tarinoilla modernin maailman rappioutilasta ja ankeilla uhkakuville tulevaisuuden mahdollisesta maailmasta. Tärkeimmät aseet tarjosivat ennen kaikkea satiiri, parodia ja huumori, joiden avulla u-piirtäjät irvailivat säälimättömästi kaikkea ympärillään olevaa. Parhaimmillaan huumorin yhdistämisen totaaliseen estottomuuteen voidaan nähdä toimivan suorastaan terapeuttisella tasolla: terävästi oivallettuja, koomisia karikatyyrejä nauraessaan niin tekijä kuin lukijakin huomaa nauravansa itselleen ja siten purkavansa omia pelkojaan ja ahdistuksenaiheitaan.

Ennen kaikkea u-sarjakuvien armoton satiiri romutti järjestelmällisesti hallitsevan yhteiskunnan arvomaailmaa ja elämäntapaa. Kuten Mark Estren historiikissaan toteaa, underground-sarjakuvat tekivät naurunalaiseksi koko hallitsevan järjestelmän ja perustivat toivonsa siihen, ettei mikään yhteiskunta lopultakaan kestäisi jatkuvaa naurunalaisena olemista.<sup>48</sup>

### **Underground-sarjakuva sarjakuvateollisuuden uudistajana**

1960-luvun hippikulttuurin räjähdysmäisen kasvun ja lopulta massailmiöksi muuttumisen myötä u-sarjakuva ei jäänyt pelkästään pienen sarjakuvafriikkien muodostaman sisäpiirin irralliseksi marginaali-ilmiöksi vaan levisi ajankohdan radikaaliin henkeen sopivana mediana nopeasti ympäri maailmaa. U-lehdistön

mukana u-sarjakuva saavutti jo pelkästään Yhdysvalloissa kymmenien tuhansien, huipussaan jopa sadan tuhannen lukijan levikin kerrallaan. Vuonna 1966 perustettu u-lehdistön keskusorganisaatio Underground Press Syndicate ilmoitti vuonna 1969 palvelevansa noin 400 lehteä, joiden lukijamäärä oli noin 20 miljoonaa – Laurence Leamer tosin arvioi luvun huomattavasti pienemmäksi, noin yhdeksän miljoonana suuruiseksi.<sup>49</sup> Varsinaisten u-sarjakuvalehtien levikit vaihtelivat pienistä, muutaman kymmenen kappaleen omakustanteista aina useiden kymmenien tuhansien painosmääriin.<sup>50</sup>

Satojen tuhansien kappaleiden vakiolevitykseen kykenevien suurten syndikaattien painosmääriin verrattuna u-sarjakuvien levikit olivat tietenkin useimmiten varsin vaatimattomia. Underground-sarjakuvien tekijät eivät kuitenkaan millään tavalla edes pyrkineet asiakaskunnan tai muunkaan kaupallisen potentiaalin maksimointiin: Rosenkranzin ja van Barenin mukaan u-sarjakuvien tekijät olivat kaupallisesti katsoen liian kunnianhimmottomia pyrkiäkseen määrätietoisesti mahdollisimman kattavaan massalevitykseen. Vastaavasti heidän taiteellinen kunnianhimosensa taas teki u-sarjakuvien tekemisen liian työlääksi ja aikaavieväksi voitontavoittelun kannalta.<sup>51</sup>

U-piirtäjät eivät myöskään valvoneet etujaan kovinkaan tarkasti ja usein he antoivat sarjakuviaan kustantajille puoli-ilmaiseksi tai ilmaiseksi kulloisenkin julkaisijan resurssista ja lopullisesta myyntituloksesta riippuen. U-piirtäjien palkkiot pysyivät varsin pieninä silloinkin, kun he niitä saivat. Rosenkranzin ja van Barenin mukaan piirtäjien standardipalkkio oli vuoteen 1974 mennessä vakiintunut noin 20-25 dollariin sivulta.<sup>52</sup>

Suurin syy taloudellisen suurmenestyksen mahdottomuuteen lienee kuitenkin siinä, että u-piirtäjät määrätietoisesti kieltäytyivät tekemästä minkäänlaisia kompromisseja kaupallisia kustantajia ja suurta yleisöä miellyttääkseen.<sup>53</sup>

U-sarjakuvat syntyivät ja levisivät pääasiassa opiskelijoiden ja vastakulttuurin keskuudessa, mutta hippikulttuurin muuttuessa 60-luvun kuluessa yhä enemmän muoti-ilmiöksi myös kaupalliset kustantamot alkoivat kiinnostua u-sarjakuvasta. Kehityskulun myötä u-sarjakuva alkoi nousta myös muille valtakulttuurisille foorumeille lehdistöön, televisioon, elokuvaan ja taidegallerioihin.<sup>54</sup>

Suurten kustannusyhtiöiden ja u-piirtäjien välille syntyi kuitenkin jatkuvaa kiistaa tekijänoikeuksien, sensuurin ja u-sarjakuvan kaupallisen hyödyntämisen suhteen. Kaupalliset yhtiöt julkaisivat ja sensuroivat u-sarjakuvia usein lupaa kysymättä ja käyttivät niiden suosituimpia hahmoja luvottomasti erilaisissa kaupallisissa yhteyksissä – mainoksissa, t-paidoissa, rintamerkeissä, julisteissa, tarroissa yms. – keräten voitot pelkästään omiin taskuihinsa.<sup>55</sup>

U-piirtäjät itse edesauttoivat tätä hyväksikäyttöä – suorastaan houkuttelivat siihen – omalla, “underground-hengen” mukaisella suurpiirteisyydellään sarjakuviansa julkaisemisen suhteen. Monet piirtäjistä eivät käyttäneet copyright-merkintöjä tai mitenkään muutenkaan valvoneet tekijänoikeuksiaan, joten heidän työnsä olivat käytännössä katsoen kenen tahansa vapaasti käytettävissä.<sup>56</sup>

Itse asiassa monet u-piirtäjät suoranaisesti ilmaisivat halunsa antaa töitään julkaistaviksi kaikille asiasta kiinnostuneille, sillä heidän mielestään u-sarjakuva oli ennen kaikkea “ihmisten media ihmisille”: mitä enemmän niitä julkaistiin, sitä nopeammin “räjähtivät tajunnat”, eikä monenkaan mieleen – ainakaan ensialkuun – tullut, että heidän sarjakuviansa alkuperäinen tarkoitus saattaisi toisissa käsissä kääntyä aivan päinvastaiseksi kuin alunperin

<sup>49</sup> Matti Mäkelä, *Underground-lehdistön kehitys ja suhde vastakulttuureihin Yhdysvalloissa vuosina 1965-1968*. Pro gradu -tutkielma. Turku 1992, 34-39.

<sup>50</sup> Ks. esim. Rosenkranz - van Baren 1974, passim., ks. erit. 6, 32, 35, 37, 40, 45, 46.

<sup>51</sup> Ibid., passim., ks. erit. 22, 25, 29, 35, 39, 40, 49.

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Ks. esim. Bob Abel, “Up from Underground: Notes on the New Comix”. Teoksessa Bernard Rosenberg - David Manning White, *Mass Culture Revisited*. New York 1971, 425; Estren 1989, passim.

<sup>54</sup> Abel 1971, 423-424; Estren 1989, 242-246, 257-258; Pekka Gronow, “Rudolph Dirks-George Herriman-Elzie Segar-Billa Holman-Harvey Kurtzman-Robert Crumb? Vai Mark Twain-Jack London-John Steinbeck-Jack Kerouac-Robert Crumb?” Teoksessa Pekka Gronow (toim.) *Pilajuttuja ja piirroksia*. Pirkkala 1980, 116-117.

<sup>55</sup> Ks. esim. Estren 1989, 242-263; Susan Goodrick, “Introduction”. Teoksessa Goodrick - Donahue 1981, 9; Rosenkranz - van Baren 1974, 22, 43.

<sup>56</sup> Estren 1989, 247.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Estren 1989, 258-259; elokuva *Fritz the Cat*, sk. & o.: Ralph Bakshi, k.: Gene Borghi, Ted Bemiller, le.: Renn Reynolds, t.: Steve Krantz. 1972; Gronow 1980, 113, 116-117; Robert Crumb, "Fritz-kissa Hollywoodissa". *Jymy-sarjat*, no. 2/1973, 3-17.

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Ks. esim. Estren 1989, 242-263; Goodrick, "Introduction". Teoksessa Goodrick - Donahue 1981, 9; Rosenkranz - van Baren 1974, 22, 43.

<sup>61</sup> Ks. esim. Rosenkranz - van Baren 1974, 38-39.

<sup>62</sup> Estren 1989, 53-34; Rosenkranz - van Baren 1974, 38-39.

oli aikomus.<sup>57</sup>

Myös u-sarjakuvan siirtäminen valkokankaalle osoittautui ongelmalliseksi. Robert Crumbin Fritz-kissasta tehdyt kaksi elokuvaa menestyivät hyvin mutta muodostuivat suureksi pettymykseksi tekijälle itselleen, varsinkin jälkimmäinen, joka oli jo täydellisesti irtaantunut Crumbin alkuperäisideasta. Crumb pesi kätensä koko jutusta ja sai lopulta kolme kuukautta kestäneen oikeustaistelun jälkeen luvan poistaa nimensä alkuteksteistä.<sup>58</sup>

Lopullinen kosto seurasi kuitenkin vasta sarjakuvamaailmassa. Crumb teki sarjakuvan Fritz-kissa Hollywoodissa, missä itsekeskeiseksi ja elämäntavasyneeksi, tyhjänpäiväiseksi vastakulttuurijulkikiseksi muuttuneen Fritz-kissan kaltoin kohteleva ihailijatar lopulta puukottaa tämän kuoliaaksi. Näin Crumb kirjaimellisesti tappoi mainos- ja markkinamaailman käsittelyssä täydellisesti vesittyneen hahmonsä. Fritz-kissan tekijänoikeudet kuitenkin jäivät Warner-yhtiölle, mistä Crumb myös otti opikseen ja pidatti jatkossa kaikkien töidensä tekijänoikeudet ainoastaan itsellään antaen julkaisuluvan vain yhteen julkaisuun kerrallaan.<sup>59</sup>

Myös muut u-piirtäjät alkoivat vähitellen ottaa kaupallisten yritysten omavaltaiset käytännöt tosissaan ja tarkentaa tekijänoikeuskäytäntöään sekä perustaa omia kustannusyhtiöitään ja epävirallisia ammattiliittojaan väärinkäytösten ehkäisemiseksi. Varotoimista huolimatta u-sarjakuvan luvaton hyväksikäyttö jatkui edelleen, joten u-piirtäjien ja kaupallisten sarjakuvasyndikaattien välit pysyivät tulehtuneina eikä näiden kahden vastapuolen yhteistyöstä siten koskaan kehittynyt vakinaista ilmiötä.<sup>60</sup>

U-sarjakuvakustantamot ja -liitot alkoivat toteuttaa sarjakuvan tuotantoprosessia omilla, suurista syndikaateista poikkeavilla periaatteillaan. Suurissa kaupallisissa kustantamoissa prosessi etenee tavallisesti ryhmätyönä jakamalla eri tehtävät – piirtäminen, tussaus, väritys, käsikirjoitus, kustantaminen, levitys jne. – eri tekijöiden kesken, mikä puolestaan on omiaan vahvistamaan yhtiön kontrollia ja vastaavasti vähentämään tekijöiden persoonallista panosta työn lopputulokseen nähden. U-piirtäjät sitä vastoin tekivät sarjakuvansa itse alusta loppuun asti, usein aina kustantamista, painamista ja myymistä myöten, ja säilyttivät siten työnsä kontrollin itsellään viimeistä piirtoa myöten.<sup>61</sup>

Uutta olivat myös u-sarjakuvan taloudelliset periaatteet, joiden mukaan piirtäjä luovutti julkaisu-oikeudet ainoastaan yhteen painokseen kerrallaan, minkä jälkeen oikeudet palasivat takaisin piirtäjälle. Palkkiot maksettiin monesti rojalteina kulloisenkin lehden myynnin perusteella. Menetelmä poikkesi radikaalisti kaupallisten syndikaattien normaalikäytännöstä, joka oikeutti kustantajan uudelleenjulkaisemaan kerran ostamaansa materiaalia rajattomasti uusia maksuja suorittamatta.<sup>62</sup>

U-piirtäjien tekemien tuotannollisten ja sisällöllisten ratkaisujen myötä sarjakuva koki sekä ulkoisen että sisäisen uudistumisen, joka ei sensuurisääntöjen ja kaupallisten tavoitteiden tiukasti kontrolloimassa 1960- ja 1970-lukujen syndikaattisarjakuvassa olisi ollut mahdollista. Näiden uudistusten myötä sarjakuva astui ulos lapsenkengistään ja alkoi kommentoida ympäröivää todellisuutta ja kuvastaa tekijöidensä henkilökohtaisimpia tunteita. Sarjakuvasta alkoi kehittyä varteenotettava yhteiskunnallisen kannanoton ja yksilöllisen itseilmaisun väline – u-sarjakuvaa voidaan monessakin mielessä pitää nykyaikaisen aikuissarjakuvan pioneerinä.