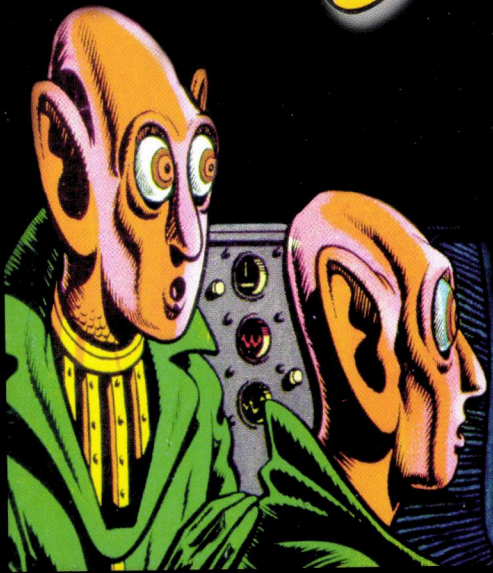
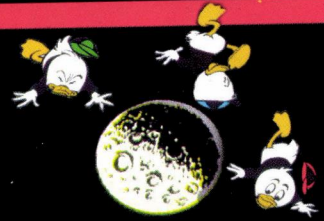
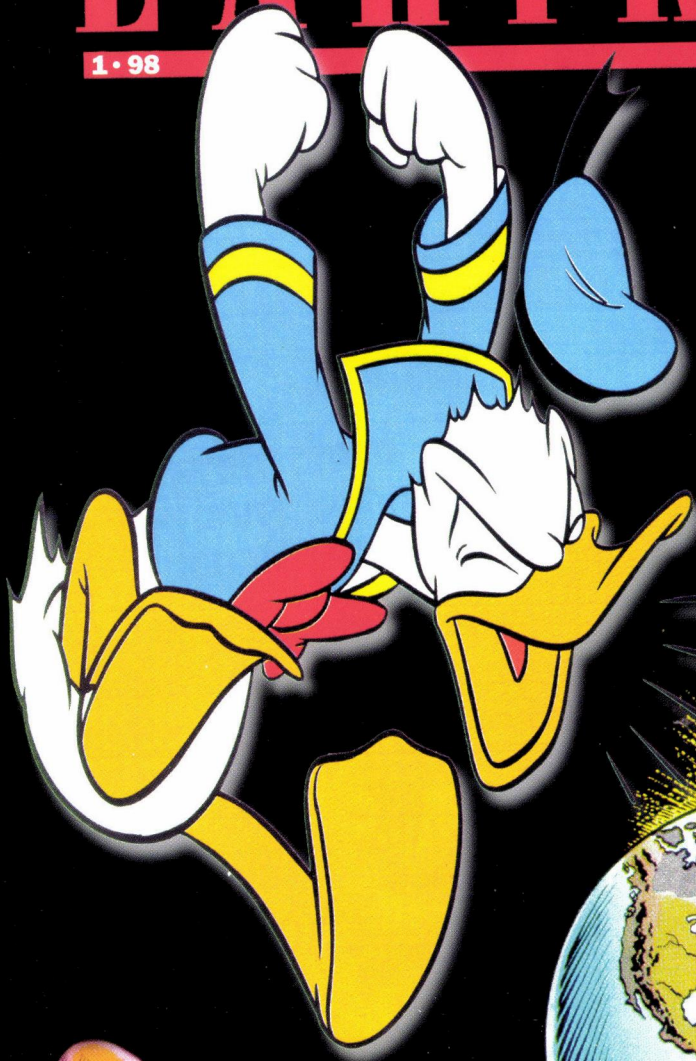


LÄHIKUVA

1 • 98



Ruudun takaa

- silmäyksiä sarjakuvaan

LÄHI

KUVA

1 • 1998

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä neljästi vuodessa ilmestyvä aikakauslehti. Se on avoin kirjoitusfoorumi kaikille asiasta kiinnostuneille.

JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry.
Suomen Elokuvatuotkimuksen Seura ry.
Turun elokuvakerho ry.
Turun yliopiston Elokuva- ja televisiotiede
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry.

TOIMITUS

Numeron 1/98 vastaava toimittaja:
Hannu Salmi

Päätoimittaja:

Ari Honka-Hallila puh. (02) 232 7484
arihon@utu.fi

Toimitussihteerit:

Kimmo ja Silja Laine kimlaine@utu.fi
puh. (02) 237 8321

Toimituskunta:

Henry Bacon bacon@cc.helsinki.fi
Veijo Hietala vhietala@utu.fi
Hanna Kangasniemi hankan@sci.fi
Marti Lahti marti-lahti@uiowa.edu
Mervi Pantti merpan@utu.fi
Hannu Salmi hansalmi@utu.fi
Jukka Sihvonen jukkasih@utu.fi

Tilaukset, osoitteenmuutokset, rahaliikenne:

Erja Mäki-Iso fax (02) 251 1980
emakiiso@utu.fi

ULKOASU

Hanna Kangasniemi

KANSI

Antti Apunen ja Hanna Kangasniemi
© Disney ja © William M. Gaines (Weird Fantasy)

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva
PI 75, 20501 TURKU

Irttonumero 35 mk, vuosikerta 1998 100 mk

LÄHIKUVAN irttonumeroita myyvät Akateemiset kirjakaupat, Libri Akademici, Turun Kirjakahvila, Tiedekirja, Kampus-kirja sekä Like-kirjakauppa.

ISSN 0782-3053

PAINO

Gummerus Kirjapaino Oy, 1998

- 3 **Hannu Salmi**
Ruudun takaa – silmäyksiä sarjakuvaan
- 8 **Taina Syrjämäa**
Sarjakuva ja sota-ajan Amerikka
– Kotirintaman maailma Aku Ankan päivittäisarjoissa 1941-1945
- 21 **Kimmo Ahonen**
Entertainment Comicsin
tieteissarjakuvat ja invaasion pelko 1950-
luvun Yhdysvalloissa
- 39 **Päivi Arffman**
Underground-sarjakuva: seksiä,
siveettömyyttä ja satiiria
- 65 **H.K. Riikonen**
"Onko sivistyksessänne aukkoja?"
Klassikoita sarjakuvina
- 71 Kirjoja
- 80 English Summaries
- 82 Indeksi 1997

RUUDUN TAKAA – Silmäyksiä sarjakuvaan

“Jos Suomen sarjakuvamarkkinat näyttävät jämähtäneen paikoilleen, Yhdysvalloissa menee vielä huonommin”, kirjoitti **Harri Röpötti** *Helsingin Sanomissa* maaliskuussa 1998, “siellä koko ala on kriisissä, ja monet pelkäävät sarjakuvan olevan teollisuuden sijaan katoavaa nappikauppaa.”¹ Röpöttin siteeraaman *Comics Journal* -lehden mukaan sarjakuva-alan myyntiluvut ovat olleet tasaisessa laskussa jo 1950-luvulta lähtien. Tietenkään kysymys siitä, onko *amerikkalainen* sarjakuva *teollisuutena* kuolemassa sukupuuttoon, ei välttämättä merkitse sitä, että itse ilmaisumuoto olisi häviämässä tai edes kriisissä. Kun *Lähikuva* – ensimmäistä kertaa historiansa aikana – tematisoi sarjakuvan, emme varmaankaan ole ruumiinvalvojaisissa: ainakin Suomessa sarjakuvaharrastus näyttää aktiivisemmalta kuin koskaan aikaisemmin.

Viatonten viettely

Sarjakuvaan on vuosikymmenien ajan liittynyt monenlaisia pelkoja ja ennakkoluuloja. **Juha Herkmanin** mukaan sarjakuvan voi rinnastaa televisioon: molempia on pidetty arkipäiväisinä, viihdyttävinä ja jopa lapsellisina medioina.² Tietyissä mielessä tämä onkin totta. Sarjakuvat – varsinkin sanomalehtistriipit – ovat lähellä arkipäivää. Aamiaishetkien sarjakuvatuokio voi tarjota lukijalleen sellaisia merkityksiä, joita kenties mikään muu media ei voi antaa. Arjessa läsnäolevan sarjakuvan kautta voidaan niin ikään lähestyä lukijoiden kadonnutta elämänpiiriä. Tätä teemaa valaisee **Taina Syrjämaa** sota-ajan *Aku Ankka* -striipejä käsittelevässä artikkelissaan.

Sarjakuva on mielletty arkiseksi massakulttuuriksi, ja useimmiten “masaluonne” on nähty negatiivisena. Pari vuosikymmentä sitten käytiin laajaa keskustelua sarjakuvan yhteydestä ns. uuslukutaidottomuuteen. Lapset eivät enää lukeneet kirjallisuutta vaan käyttivät aikaansa Pecos Billin tai Tarzanin parissa. Ensimmäinen suomalainen sarjakuvatohtori, kasvatustieteilijä **Pekka A. Manninen** onkin kiinnittänyt huomiota tosiasiaan, että kasvattajien näkökulmasta mediat tulkitaan usein kielteiseksi “oheiskasvattajiksi”.

¹ Harri Röpötti, “Sarjakuvaa uhkaa sukupuutto. Yhdysvalloissa sarjakuva on kadonnut erikoisliikkeisiin ja pienen piirin harrastukseksi”. *Helsingin Sanomat* 16.3.1998.

² Juha Herkman, *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Tampere: Vastapaino 1998, 10-11.

³ Pekka A. Manninen, *Vastarinnan välineistö. Sarjakuvaharrastuksen merkityksiä*. Tampere: Tampere University Press 1995, 5-6.

⁴ Augustinus, *Confessions*. Translated with an Introduction by R.S. Pine-Coffin. Harmondsworth 1961, 29-31.

⁵ Robert Darnton, "History of Reading". Teoksessa Peter Burke (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*. Cambridge 1991, 152. Ks. myös Helmut Kreuzer, "Gefährliche Lesesucht? Bemerkungen zu politischer Lektürekritik im ausgehenden 18. Jahrhundert". Teoksessa *Leser und Lesen im 18. Jahrhundert*. Colloquium der Arbeitsstelle Achtzehntes Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal, 24. Oktober 1975. Hrsg. von Rainer Gruenter. Heidelberg 1977.

⁶ Anu Koivunen, "Näkyvä nainen ja 'suloinen pyöritys'. Naiset tähtinä ja tähtien kuluttajina 1920-luvun suomalaisessa elokuvajournalismissa". Teoksessa Tapio Onnela (toim.), *Vampyyrinainen ja Kenkkuiniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 574. Olavi Paavolainen-projektin julkaisuja 2. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1992, 190-191.

⁷ Hannu Salmi, "Varo vapaa-ajan uutuuksia". *Tiede* 2000/7/1996, 30-31.

⁸ Juha Herkman, "Miten sarjakuvista tuli yliopistokelpoisia?". Teoksessa Juha Herkman (toim.), *Ruutujen välissä. Näkökulmia sarjakuvaan*. Tampere: Tampere University Press 1996, 23.

Mediatuotteiden vastaanottamista on pidetty passiivisena tapahtumana, jossa "nuori lukija" on kykenemätön kyseenalaistamaan median sisältöjä.³ Yhdysvaltalaisista underground-sarjakuvaa käsittelevässä artikkelissaan **Päivi Arffman** sivuaa myös sarjakuvan kohtaamaa moraalista närkästystä. 1950-luvun tilanteesta vaikutusvaltainen sarjakuvan syyllistäjä oli psykiatri **Fredric Werthamin** teos *Seduction of the Innocent* (1954). Sarjakuvalehtien harjoittamaa "viattomien viettelyä" pidettiin keskeisenä koko nuorisongelman kannalta. Ei ihme, että sarjakuvateollisuus huolestui julkisesta paheksunnasta ja aloitti vuonna 1954 Comics Code -nimellä tunnetun itsensensuurikäytännön, joka muistutti paljon 1930-luvulla alkannutta elokuvasesensuuria. Kaksi vuotta myöhemmin **Fritz Lang** ohjasi rikoselokuvan *Huulipunamurhaaja* (While the City Sleeps, 1956), joka selkeästi väitti nuorisorikollisen saaneen väkivaltaimpulssinsa sarjakuvien jännityskertomuksista!

Sarjakuvasta käyty moralisoiva keskustelu on helppo nähdä paralleelina muiden ilmaisumuotojen herättämille tunteille. 300-luvulla elänyt kirkkoisä **Augustinus** kertoo jo omaelämäkerrassaan *Tunnustuksia* (Confessiones), miten pelien ja leikkien tuoma nautinto liittyi synnilliseen elämään.⁴ Uuden ajan moralisoivassa keskustelussa vaaravöyhykkeellä ovat olleet ennen kaikkea naiset ja lapset. 1700-luvulla lukuhimoa (*Lesewut, Lesesucht*) pidettiin nimenomaan naisten ongelmana: fiktiomaailma vieraannutti heidät ympäristöstään ja oli suorastaan terveydelle haitallista.⁵ 1800-luvulla lukuhimoon liittyvän eskapismiin katsottiin uhkaavan työntöä ja siten koko kansallisvaltion perusteita. 1920-luvulla pohdittiin Saksassa samaan tapaan elokuvahimon, *Kinosuchtin*, passivoivaa vaikutusta.⁶ Elokuvan katsottiin olevan turmiollista paitsi naisille myös lapsille, jotka saivat valkokankaalta epäsiiveillisiä virikkeitä. Moralisoiva keskustelu näyttää 1900-luvulla saaneen jatkuvasti uusia kohteita: televisio 50- ja 60-luvuilla, video 70- ja 80-luvuilla ja tietokone 80- ja 90-luvuilla.⁷

Sarjakuvan asema poikkeaa muista moralisoinnin maalitauluista siinä, että sarjakuva – jonka 100-vuotisjuhlaa vietettiin vuonna 1996 – on saanut odottaa arvostuksensa nousua pitkään. Osasyynä tähän on varmasti se, että sarjakuva on kulttuurituotteena edullinen toisin kuin esimerkiksi elokuva ja televisio. Sarjakuvaa on voitu tuottaa hyvin halvalla ja monistaa pieneen jakeluun ilman, että tuotantoa on voitu mitenkään kontrolloida. Tässä mielessä Comics Coden kaltainen sensuurioperaatio ei voinut toteutua kaikenkattavasti.

Koska sarjakuva on ollut "villi" kulttuurituotannon alue, sitä on tietenkin yritetty "sivilisoida". **H.K. Riikonen** pohtii artikkelissaan *Kuvitetut Klassikot* -sarjakuvan luonnetta "pedagogisena" ja sivistyksellisenä välineenä, jonka tehtävä oli hälventää moraalista närkästystä ja samalla kenties myös hyödyntää vanhempien lastensa sarjakuvainnosta tuntemaa huolta. Ei varmaankaan ole sattuma, että *Kuvitetut Klassikot* -sarja käynnistyi juuri 50-luvulla, jolloin julkinen mielipide sarjakuvia vastaan oli erittäin kielteinen. Kuka voisi vastustaa esimerkiksi Odysseuksen kertomista uudessa muodossa?

Varsinkin viime vuosikymmeninä sarjakuvaharrastajat, -taiteilijat ja -tutkijat ovat pyrkineet vakuuttamaan yleisen mielipiteen siitä, että sarjakuva on ilmaisumuotona tärkeä ja tukemisen arvoinen.⁸ Suomessa tällä alalla arvokasta työtä ovat tehneet mm. Suomen Sarjakuvaseura (ja *Sarjainfo*-lehti) ja Kemian Sarjakuvakeskus. Arvonnoisuus on ainakin Suomen perspektiivissä ollut ilmeistä. 90-luvun aikana sarjakuvien kustannustoiminta on noussut huomattavasti, ja samanaikaisesti alan tutkimus on vilkastunut.⁹ Sarjakuva

on käynyt läpi eräänlaisen sivilisaatioprosessin, muuttunut villistä alakulttuurista hyväksytyksi "aikuiskulttuuriksi", mutta yhtäkkiä – Comics Journaliin viitaten – puhutaankin historian päättymisestä, sarjakuvan sukupuutosta! Mitä oikeastaan on tapahtumassa? Sarjakuvalla ei tietenkään ole yhtä historiaa, eikä Römpötin yhdysvaltalaisen sarjakuvateollisuuden pohjalta povaama "historian loppu" välttämättä sovellu esimerkiksi eurooppalaisen aikuissarjakuvan kehitykseen. Yhdysvalloissa ja Euroopassa sarjakuvan statuksessa on ollut merkittäviä eroja, mikä muistuttaa elokuva-alalla tapahtunutta kehitystä. 50- ja 60-lukujen taitteessa amerikkalainen elokuva-teollisuus ajautui kriisiin, ja samanaikaisesti eurooppalaiset uudet aallot johtivat paitsi esteettisiin muutoksiin myös koko välineen kulttuuriseen uudelleenarvioon. Ehkä eurooppalaisen aikuis- sarjakuvan läpimurron voisi rinnastaa elokuvaelämän käänteeseen.

Vaikkei Römpötin povaama historian loppu olekaan käsillä, sarjakuvan voi joka tapauksessa nähdä kulttuurintuotteena elävän jatkuvassa muodonmuutoksessa. Tämä Lähikuvan erikoisnumero onkin omistettu kokonaan "ruutujen hurmalle". Katseen suuntana ei ole synkkä ja/tai valoisa tulevaisuus, sarjakuvan mahdollisesta "kuihtumisesta" puhumattakaan, vaan nimenomaan menneisyys. Artikkelit nostavat esiin sarjakuvan historiaan liittyviä teemoja 40-luvulta 60-luvulle, Aku Ankasta Kuvitettuihin Klassikoihin. Kyse ei ole vain historiallisista kuriositeeteista, sillä sarjakuvaan liittyneet "menneet" merkitykset auttavat ymmärtämään, miten sarjakuva kulttuurintuotteena on toiminut. Tällainen tieto on olennaista silloin, kun mietitään median nykyistä roolia ja mahdollista muuttumista tulevaisuudessa. Kiinnostavaa on, että sarjakuvan historia on meille läsnä uudelleenjulkaisujen kautta kokonaan toisella tavoin kuin aiemmin. Tämä "historian läsnäolo" kertoo tietenkin arvostusten muuttumisesta. Elokuva-alalla 50-luvulta lähtien korostettu tekijälähtöisyys tuntuu niin ikään siirtyneet sarjakuvaan, joka on paikantanut "sarjiksesta" Milton Caniffin tai Carl Barksin kaltaisia auteureja. Näkemys sarjakuvan historiasta on voimakkaasti muuttunut: siksi menneisyydestä puhuminen on välttämätöntä.

Medioiden rajalla

Ensi silmäyksellä voi tuntua oudolta, että Lähikuvan kaltainen audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittynyt julkaisu tematisoi sarjakuvan, joka usein on rinnastettu kirjallisuuteen. Sarjakuvalla on kuitenkin vahvat sidokset audiovisuaaliseen kerrontaan. Sarjakuvalla, elokuvalla ja televisiolla on substantiaalinen yhteys siinä mielessä, että samoja tarinasisältöjä tai henkilöahmoja on voitu käyttää useissa välineissä. Merkittäviä yhtäläisyyksiä löytyy myös estetiikasta ja kerronnan muodoista. Tässä mielessä sarjakuvalla ja elokuvalla oli yhteys jo varhaisvaiheessa 1800- ja 1900-lukujen taitteessa. Esimerkiksi kuvakulmien ja kuvakokojen käytössä oli huomattavia yhtäläisyyksiä.¹⁰

Yhteydet ovat jatkuneet koko vuosisadan ajan. Voidaan esimerkiksi väittää, että klassisen Hollywood-kerronnan ja vaikkapa Hergén *Tintti*-sarjakuvan välillä on monia yhtäläisyyksiä: kuvakokojen rytmitys, tarinan segmentointi, kerronnan ekonomisuus ja ykseys. Ehkä vielä selvempi yhteys löytyy amerikkalaisen seikkailusarjakuvan ja -elokuvan väliltä. Esimerkiksi Milton Caniffin vuodesta 1934 piirtämä *Terry sodassa ja seikkailuissa* (Terry and the Pirates) muistuttaa henkilöahmojen, kerronnan jatkuvuuden

⁹ Heikki Jokinen ja Kalervo Pulkkinen (toim.), *Suomalaisen sarjakuvan ensyklopedia*. Kemi: Kemin sarjakuvakeskus 1996, 146-147.

¹⁰ Ks. lähemmin John L. Fell, *Film and the Narrative Tradition*. Oklahoma: University of Oklahoma 1974.

¹¹ Erkki Huhtamo: "Umberto Eco ja sarjakuva". Teoksessa Erkki Huhtamo (toim.), *Puhekuplia. Kirjoituksia sarjakuvasta*. Kemi: Kemin kulttuurilautakunta 1986, 38-40. Huhtamo tarkastelee Econ *Steve Canyon* -analyysia, joka on julkaistu teoksessa *Apocallitici e integrati* (1964).

¹² Alain Resnais, "Elokuva ja sarjakuva", suom. Erkki Huhtamo. *Lähikuva* 3/1986, 113.

¹³ Manninen 1995, 10.

ja jopa dialogin osalta paljon ajan Hollywood-leffaa. Samaan tapaan Caniffin vuonna 1947 aloittama *Steve Canyon* hyödyntää – Umberto Ecoa siteeraten – Hollywoodin "ikonografisia koodeja".¹¹

Sarjakuvat ovat usein myös inspiroineet elokuvantekijöitä, ja päinvastoin. Alain Resnais on esseessään "Elokuva ja sarjakuva" nähnyt esimerkiksi Orson Wellesin *Kansalainen Kane* (Citizen Kane, 1941) ja *Mahtavien Ambersonien* (The Magnificent Ambersons, 1942) syvätarkan kuvaustekniikan sarjakuvien vaikutuksena. Samaan tapaan Federico Fellini tunnettiin innokkaana sarjakuvien lukijana. Hän oli nuorena jopa käsikirjoittanut valokuvuihin perustuvia *fumetteja*.¹² Tätä maailmaa hän käsitteli sittemmin elokuvassaan *Valkoinen sheikki* (Lo sceicco bianco, 1952).

Merkittäviä eroja medioiden välillä tietenkin on. Sarjakuva on useimmissa tapauksessa paperille painettu ja lukukokemuksena yksityinen, kun taas elokuva ja televisio hyödyntävät filmi- ja videonauhaa ja tarjoavat mahdollisuuden kollektiiviseen katsomiseen. Julkisuusluonteeltaan sarjakuva on ollut selvästi erilainen kuin elokuva, mikä käy hyvin ilmi Kimmo Ahosen artikkelista: 50-luvun amerikkalaisessa tieteissarjakuvassa mahdollisuuksien rajat olivat paljon kauempana kuin valkokankaalla! Entertainment Comicsin scifi-sarjoissa eksplikoitiin sellaisia poliittisia pelkoja, jotka eivät elokuvan muodossa olisi valkokankaalle päätyneet. Myös Syrjämää nostaa esiin kiinnostavan eron elokuvan ja sarjakuvan välillä. Disney-yhtiö oli hyvin tarkka animaatioelokuviensa "aikalaispolitiikasta": elokuvia tehtäessä haluttiin turvata mahdollisuus hyödyntää tuotantoa esimerkiksi televisiolevityksessä. Jos animaatiot viljelisivät liikaa "ajankohtaisuuksia", niitä olisi ehkä vaikea kierrättää myöhemmin. Sen sijaan sarjakuvassa näin pitkälle menevää levityksen ennakointia ei ollut: sanomalehtistripteissä voitiin huoletta kuvata arkipäivää ja myös ajankohtaisia ilmiöitä.

Erottavana tekijänä sarjakuvan ja audiovisioiden välillä on usein pidetty sitä tosiasiaa, että sarjakuvan merkitykset välittyvät lukijalle vain näköaistin kautta. Ääniä, äänen sävyjä ja voimakkuuksia voidaan käsitellä, mutta kaiken täytyy tapahtua visuaalisten merkkien tai symbolien avulla. Pekka A. Manninen on todennut, että "äänen kuvaaminen on nimenomaan sarjakuville tyypillinen ja jopa niiden piirissä syntynyt ilmaisutekniikka".¹³ Äänen visualisointi on ilman muuta sarjakuvalla keskeinen tyylikeino, mutta kannattaa toki muistaa, että myös elokuvakerronnassa ääniä on kuvattu visuaalisesti. Tällaisia keinoja käytettiin erityisesti mykkäelokuvan kaudella. Sergei Eisenstein saattoi muun muassa kuvata äänen volyymin nousua näyttämällä peräkkäin suurenevia välitekstejä. Ääntä saatettiin kuvata myös liikkeen avulla (esim. Chaplinin kenkien narina elokuvassa *Kultakuume*). Joka tapauksessa sarjakuva – vaikka se käyttääkin vain visuaalista merkkikieltä – voi puhutella välillisesti myös kuuloaistia ja siten toimia "audiovisuaalisesti".

Hannu Salmi

Taina Syrjämaa

SARJAKUVA JA SOTA- AJAN AMERIikka

– kotirintaman maailma Aku Ankan päivittäissarjoissa 1941-1945

Merimiespukuinen ankkahahmo esiintyi 1940-luvulla päivittäin lukuisissa amerikkalaisissa sanomalehdissä. Tämä Donald Duck -niminen epäonninen ja kiivasluontoinen ankkas asui omakotitalossa pikkukaupungissa. Hänellä oli auto ja koti varustettuna pesukoneella, jääkaapilla ja tuulettimella. Hän luki sanomalehtiä ja kirjoja sekä kuunteli radiota. Ylitse muiden ajanvietteiden nousivat kuitenkin elokuvat, joita hän harrasti suorastaan intohimoisesti. Sanomalehtien palstoilla levittäytyivät päivä toisensa jälkeen kuvat ankan arjesta: hän jonotti kaupassa säännöstelykuponkiensa kanssa, etsi epätoivoisesti herkullista pihviä tyhjiltä lihatiskeiltä, varautui ilmahyökkäykseen tai täytti veroilmoitustaan.

Mitä merkitystä on niillä neljä-viisiruutuisilla stripeillä, joissa Aku Ankka tuntemamme piirroshahmo päivittäin toilaili yli viisi vuosikymmentä sitten? Ovatko ne “ainoastaan” sarjakuvakirjallisuuden klassikoita, jotka tarjoavat esimerkiksi Helsingin Sanomien aamulukijoille huvitusta tänäkin päivänä vai ovatko ne kenties myös jotakin aivan muuta? Tarjoaako Aku meille mahdollisuuden tarkastella amerikkalaisten keskiluokkaisten massojen arkielämää vuosikymmenten takaa? Tässä artikkelissa pohditaan Aku-sarjakuvan suhdetta kotirintaman arkeen. Mitä saamme tietää amerikkalaisten sodan aikaisesta arjesta ankkahahmon sarjakuvatuotteiden avulla? Pohdinta perustuu kuusi kertaa viikossa ilmestyneisiin lyhyihin Aku-strippeihin,¹ jotka on alunperin julkaistu joulukuun 1941 ja elokuun 1945 välisenä aikana, jolloin Yhdysvallat osallistui toiseen maailmansotaan.

¹ Artikkelissa on käytetty vuosina 1991-1995 “Aku Ankka päivästä päivään” -sarjana julkaistuja suomennettuja versioita. (Tampere 1991-1993, Vilppula 1994-1995). Verbaalisesti ilmaistuihin vitseihin on siis suhtauduttava tietyllä varauksella, koska niiden merkitykset ovat saattaneet muuttua käännettäessä. Viitataan näihin sarjoihin lyhenteellä AA, ja mainitsen lisäksi alkuperäisen stripin ilmestymispäivän.

² Les Daniels, *Comix. A History of Comic Books in America*. London 1973, 51.

³ Daniels 1973, 50-51. Krazy Kat harvojen hupina ja sarjakuvan helmenä ks. myös Heikki Kaukoranta & Jukka Kemppinen, *Sarjakuvat. 2.*, laajennettu painos. Keuruu 1982, 53, 55; Harto Hänninen & Petri Kemppinen, *Lähtöruutu sarjakuvaan*. Mikkeli 1994, 14.

⁴ Hänninen & Kemppinen 1994, 14.

Akun taival päivittäissarjojen tähdeksi

Sarjakuva syntyi sanomalehden palstoille 1800-luvun lopulla. Lehdistön kiivaan kasvun aikana sarjakuvasta tuli yksi kilpailukeino: samoin kuin niin sanotun keltaisen lehdistön dramaattiset otsikot laadittiin lukijoiden uteliaisuuden herättämiseksi, myös sarjakuvia julkaistiin lukijoiden houkuttelemiseksi. Aluksi sarjakuvia ilmestyi vain sanomalehtien sunnuntainumeroissa ja liitteissä. Päivittäissarjakuvat alkoivat yleistyä vasta 1900-luvun puolella. Yksi vanhimmista oli *Matti Mainio ja Jussi Juonio* (Mutt and Jeff), joka alkoi ilmestyä vuonna 1907. Kun Akun oma päivittäissarja alkoi yli kolme vuosikymmentä myöhemmin, 7. helmikuuta 1938, useat sanomalehtien lukijasukupolvet olivat jo tottuneet sarjakuviin. Vain harva lehti kuten New York Times piti kiinni "vakavan lehden" imagostaan kieltäytymällä julkaisemasta sarjakuvia.

Ilmestyessään oman strippinsä kera sanomalehtiin vuonna 1938 Aku ei suinkaan ollut tuikituntematon hahmo. Monet sarjakuvien piirroshahmot olivat tulleet tutuiksi piirretyistä filmeistä, ja itse asiassa moni myöhempi sanomalehtisarjakuvien sankari debytoi nimenomaan valkokankaalla. Walt Disneyn Mikki Hiiri teki ensiesiintymisensä animaatiofilmissä vuonna 1928 ja kaksi vuotta myöhemmin alkoi ilmestyä Mikki-sanomalehtistriippi. Samoin myös Aku Ankka esiintyi ensin valkokankaalla – toimien aluksi Mikin tukihahmona.² Akun saattoi tavata myös elokuvateatterin ulkopuolella, sillä Aku esiintyi muutamissa Mikki-sarjoissa, ja vuosina 1934 sekä 1936-1937 Al Taliaferro piirsi Aku-tarinoita sunnuntaisarjoina ilmestyneissä *Hullunkurisissa sinfoniaissa* (Silly Symphonies).

Vuodesta 1938 lähtien Taliaferro ja käsikirjoittaja Bob Karp tarjosivat siis amerikkalaisille sanomalehtien lukijoille jokaisena arkipäivänä neljän tai viiden ruudun mittaisen Aku-stripin. Vuotta myöhemmin valikoimaa täydennettiin, sillä samat tekijät alkoivat laatia värillisiä, pitempiä Aku-sarjoja sunnuntainumeroihin. Heidän tarjoamansa Aku poikkesi monessa mielessä varhaisemmasta rasavillistä, koirankujeita ystävilleen tehneestä laihasta, pattipolvisesta ja pitkänokkaisesta ankasta. Aku oli edelleenkin pahankurinen, mutta toisaalta hän oli myös perheenpää, jonka vastuulla oli kolme sisarenpoikaa. Hän kävi ostoksilla, laittoi ruokaa, pesi pyykkiä ja vahti poikien koulunkäyntiä. Aku myös seurusteli marraskuusta 1940 lähtien naapuriin muuttaneen neitokaisen kanssa. Aku oli siis selvästi aikuismaisempi kuin varhaisempi valkokangas-Aku. Ulkonaisesti Taliaferron Aku oli viimeistään vuonna 1940 hyvin samannäköinen kuin se Carl Barksin vuonna 1942 esittelemä Aku, joka seikkaili sittemmin klassikoiksi nousseissa pidemmissä, sarjakuvalehtiin piirretyissä tarinoissa. Usein Akun luonteen muutos on liitetty nimenomaan Barksin työskentelyyn, mutta Taliaferron ja Karpin vaikutus tulisi myös muistaa.

Eläinhahmot olivat ennen Mikkiä ja Akuakin olleet varsin inhimillisissä toimissa. Tällaisia esimerkkejä on runsaasti. Sarjakuvahistoriaan klassikkona jäänyt Krazy Kat oli yksi varhaisimmista. Les Daniels esitti sarjakuvan historiassaan, että siinä missä Krazy Kat oli ollut intellektuellien suosiossa, Walt Disneyn tuotanto oli laajemman yleisön suosikki.³ Kat ilmestyi alle viidessäkymmenessä lehdessä, kun sen sijaan suurimmat sarjat kuten *Touhulan perhe* (Blondie) levisivät lukijoille 1930-luvulla tuhannen sanomalehden palstojen kautta sekä *Vihori ja Klaara* (Bringin' up Father) 500 lehdessä.⁴ Aku valloitti nopeasti yli 300 sanomalehteä. Se oli siis levikiltään huomattava, mutta ei missään tapauksessa suurin.

Sarjakuvat perustuvat yleensä visuaalisen ja verbaalisen kommunikaation yhteistoimintaan.⁵ Aku-stripeissäkin ovat useimmiten läsnä puhekuplat. Kaiken kaikkiaan Aku-sarjoissa ei kuitenkaan puhuta kovin paljon. Strippi, jonka jokaisessa ruudussa olisi puhekupla, on itse asiassa paljon harvinaisempi kuin sellainen, jossa ei ole laisinkaan tekstiä.⁶ Aku toimiikin siis paljolti visuaalisen ilmaisun varassa. Siinä mielessä se poikkeaa sekä Disneyn toisesta suositusta päivittäissarjakuvasta, Mikki Hiirestä, jossa dialogi oli keskeisellä sijalla että sunnuntaisarjoina ilmestyneistä Hullunkurisista sinfonioista, jotka toimivat riimiteltyjen säkeiden varassa. Aku erosi myös toisessa mielessä kollegastaan Mikistä. Akun sarjat olivat lähes poikkeuksetta itsenäisiä sketsejä. Eri päivien sarjoja saattoi toisinaan yhdistää jokin löyhä teema, mutta yhtenäistä tarinaa ei eri päivien sarjoista muodostunut. Sen sijaan Mikki-tarinoissa oli tiivis juoni siten, että yksi ja sama tarina, jolla oli hyvin selvä alku- ja loppupiste, saattoi jatkua useita kuukausia.

Sota kulutusyhteiskunnan uhkana

Ennen Pearl Harbourin tapahtumia Yhdysvalloissa ei haluttu, eikä juuri sallittu, viittauksia sotaan. Esimerkiksi Hollywoodin elokuvatuotantoa kontrolloitiin tarkasti, jotta sotateemoja ei nostettaisi esille. Myös Akun sarjakuvat vaikenivat lähes tyystin siitä, mitä Euroopassa tapahtui. Yksi huomattava poikkeus on kuitenkin olemassa. Syyskuun alussa vuonna 1941 Akun ovella käy neljä gallupin tekijää kyselemässä, kannattaako Aku sotaa vai rauhaa. Aku ilmoittaa kannattavansa rauhaa, mutta päivittelee, milloin sitä mahtaisi saada, kun kyselijät ovat alati riesana.⁷ Stripissä tuettiin Yhdysvaltojen päätöstä pysytellä sodan ulkopuolella ja koko sotakeskustelua piikiteltiin yliampuvana ja tarpeettomana. Akun viesti oli siis juuri sellainen kuin viranomaistaholla toivottiinkin tuossa vaiheessa. Kuitenkin kun Yhdysvallat sitten liittyi toiseen maailmansotaan joulukuussa 1941, tuli sodasta ja sen vaikutuksista varsin yleinen teema, joka hallitsi Ankkalinnankin arkea.

Sota-aika oli amerikkalaisen talouden kasvuaikaa. Sotateollisuus ja julkiset investoinnit takasivat hyvän työllisyystilanteen ja amerikkalaisten vaurastumisen; edeltävän vuosikymmenen taloudellinen ahdinko jäi lopullisesti taakse. Taloudellisesta kasvusta huolimatta sotaan liittyminen merkitsi kuitenkin amerikkalaisen modernin kulutusyhteiskunnan joutumista koetukselle. Kaupat ja kulutus olivat toki yhä arkea, mutta teollisuuden keskittyessä tuottamaan sotatarvikkeita, kulutustavaratuotanto kärsi pakostakin. Niinpä yhä useammat amerikkalaiset, joilla olisi ollut sekä varaa että halua kuluttaa, joutuivat sotavuosien ajan tyytymään korvikkeisiin ja säännöstelyyn.⁸ Muutos loi monia uusia tilanteita, joiden varaan Akun komiikka rakentui useasti seuraavien vuosien aikana.

Erityisesti sota-ajan autoilua koskeneet rajoitukset ovat usein esillä; autoilun saama valtavan suuri osuus sarjoissa on suorastaan silmiinpistävä. Amerikkalainen yhteiskunta oli hyvin pitkälle autoistunut jo vuosisadan alussa, sillä vuonna 1908 lanseerattu Fordin T-malli oli tuonut auton laajojen kansalaispiirien saapuville. James J. Flinkin mukaan Yhdysvalloissa oli vuonna 1927 yksi auto jokaista 5,3 asukasta kohden. Vaikka 1930-luvun lamakauden aikana autojen määrä olikin jonkin verran laskenut, oli auto kuitenkin 1940-luvulle tultaessa Yhdysvalloissa itsestäänselvyys, jota ilman suuri osa kansalaisista ei voinut edes kuvitella elävänsä.⁹ Autoilussa ei ollut

⁵ Sarjakuvan rakenteesta ks. Pierre Fresnault-Deruelle, *Récits et discours par la bande. Essais sur les comics*. Paris 1977; Altti Kuusamo, "Lyhyen päivälehtisarjan semiotiikka". Teoksessa Erkki Huhtamo (toim.), *Puhekuplia. Kirjoituksia sarjakuvasta*. Kemi 1986, 59-75.

⁶ Tässä mielessä käännettyjenkin Akustrippien käyttäminen on mahdollista, koska pelkän verbaalisen viestinnän osuus on melko pieni.

⁷ AA 5.9.1941.

⁸ John Morton Blum, *V was for Victory. Politics and American Culture During World War II*. New York & London 1977, 90-105.

⁹ James J. Flint, *The Automobile Age*. Cambridge, Massachusetts & London 1988, 28, 129, 158-168.

¹⁰ Amerikkalaisesta autoilusta ks. esim. Michael Karl Witzel, *Route 66 Remembered*, Hongkong 1996. Vrt. Hans Jürgen Spross, "Das Automobil im Plakat - Motorisierung als ästhetisches Problem". Teoksessa Harry Niemann & Armin Hermann (hrsg von), *Die Entwicklung der Motorisierung im Deutschen Reich und den Nachfolgestaaten*. Stuttgart 1995, 271-297.

¹¹ Esim. AA 8.6.1942, AA 20.4.1945.

¹² Flint 1988, 131, 186.

¹³ AA 25.2.1942. Vrt. AA 27.1.1942.

¹⁴ AA 20.7.1943.

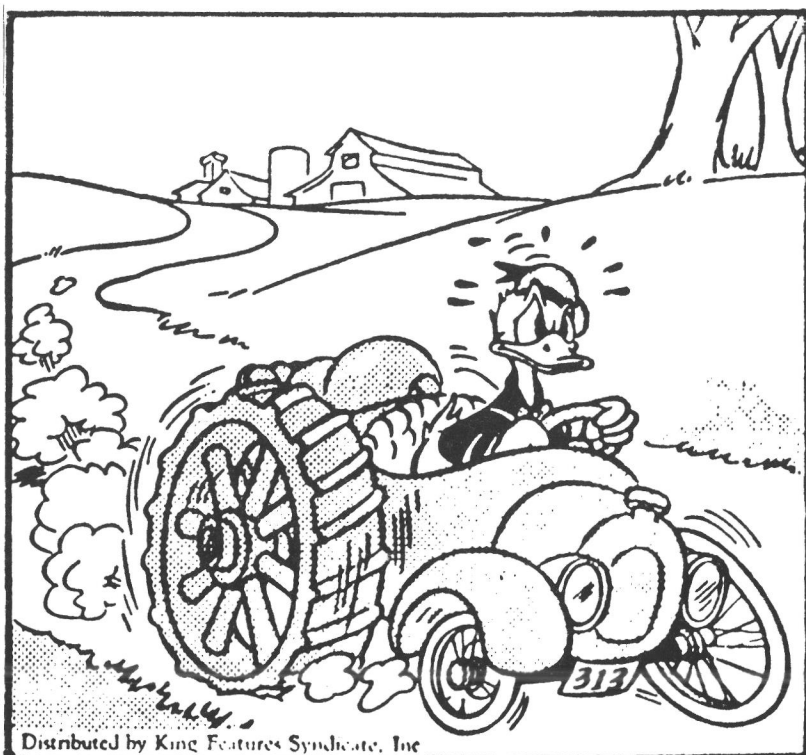
¹⁵ AA 5.2.1943.

¹⁶ AA 15.7.1942.

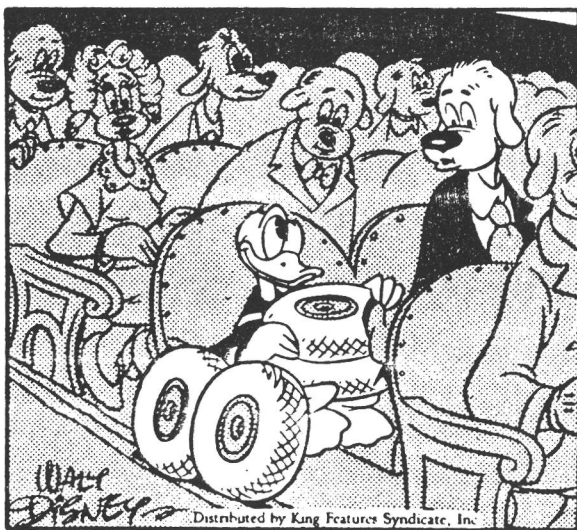
kysymys ainoastaan liikkumismukavuudesta tai -vapaudesta, vaikka ne varmasti olivatkin merkittäviä tekijöitä. Autoiluun liittyi myös suuri henkinen murros. Auto tarjosi modernille ihmiselle mahdollisuuden nauttia vapaudesta ja vauhdista.¹⁰

Autoilun merkitys arkielämälle oli moninainen. Yksilön vapaa-ajan ja kuluttamisen "reviiri" laajeni. Autoilun myötä syntyivät drive-in -pikaruokalat ja drive-in -elokuvateatterit. Osittain niidenkin kehitykseen liittyen seurustelukulttuuri muuttui, kun nuoripari saattoi auton avulla päästä kauas kuistilta, jossa he olivat ennen tapailleet vanhempien valvovien silmäparien alla. Vaikka Akun ja Iineksen ei tarvitse paeta vanhempiaan, hekin ovat usein iltaisin yhdessä romanttisesti autoilemassa, ja vihjailevasti reitin varrelle osuu silloin tällöin "lemmenpolku" tai näköalapaikka, joka on rakastavaisten suosima.¹¹

Sodan aikana amerikkalaisten rakas peltilehmä sai suuren huomion, sillä bensiinin ja muiden autoilutarpeiden säännöstely alkoi purra pian so-taanliittymisen jälkeen. Siviilikäyttöön tarkoitettujen henkilöautojen tuotanto lakkautettiin kokonaan jo vuonna 1942.¹² Aku kokeekin vastoinkäymisiä usein juuri bensiinin, renkaiden tai muiden autotarvikkeiden puutteen takia. Hän pelkää myös valtion takavarikoivan yksityisautot ja naamioi siksi autonsa lastenvaunuiksi¹³ – ja kun tarpeettomat huviajelut on kielletty, muuttuu Akun hauska elokuvamatka poliisin tuikean katseen valvomana hammaslääkärissä käynniksi.¹⁴ Iines pitää kyyditä piknikille ruohonleikkurin ja auton yhdistelmällä, joka kuluttaa mahdollisimman vähän polttoainetta,¹⁵ ja arpajaisista voitettu autoradio osoittautuu tuiki tarpeettomaksi auton maatessa bensiinittä ja renkaitta autotallissa.¹⁶



Pulaa autonrenkaista.
© Disney.



Pulaa autonrenkaista.
© Disney.

Autoiluongelmien varassa toimivia piloja on todella paljon. Esimerkiksi vuonna 1943 peräti neljätoista strippiä perustui bensiinin tai autonrenkaiden säännöstelyyn ja niukkuuteen. Toisinaan stripeissä esiintyi myös säännöstelyyhteiskunnan lieveilmiöiden kritisointia. Kun kumi oli kullanarvoista eikä uusia autonrenkaita ollut saatavilla, joutuu Akukin kaitsemaan aarteitaan niin tarkasti, että hän varkaiden pelossa ottaa autonsa renkaat mukaansa elokuvateatterin saliin.¹⁷

Autoilurajoitukset merkitsivät myös kotimaanmatkailun vähenemistä. Maaliskuussa 1942 Aku tosin kierteli muutaman stripin ajan Amerikkaa asuntovaunulla,¹⁸ mutta muutoin vitsien idea löytyy pikemminkin matkustamisen mahdottomuudesta. Asuntovaunut olivat tulleet Yhdysvalloissa markkinoille 1930-luvun alussa. Niiden mukana oli syntynyt kokonainen kukoistava toimiala kaikkine muine retkitarpeineen. Vuoteen 1939 mennessä Amerikan raiteilla oli kierrellyt matkalaisia 300.000 asuntovaunulla.¹⁹ Sodan edetessä matkailu kävi kuitenkin hankalaksi kotimaassa²⁰ ja ulkomaanmatkailusta saattoi enää vain haaveilla. Niinpä Akukin joutui tyytymään virtuaalimatkailuun: selailtuaan ensin vanhoja matkailumainoksia vintillä hän päätyy niiden innostamana katsomaan Alppeja esittävää elokuvaa.²¹

Moneen muuhunkin elämän osa-alueeseen sota-aika toi mukanaan säännöstelyn ja niukkuuden. "Ennen sotaa valmistetusta" tuli menestyvä myyntilause, kun sota-ajan tuotteiden raaka-aineissa säästettiin ja monia tarvikkeita säännösteltiin. Vuoden 1943 aikana Aku-vitsejä rakentui monenlaisten pulaja korviketuotteiden varaan. Ankkalinnassa kärsittiin muun muassa kahvin, tupakan, golfpallojen, kattotiilien, kellojen, lastenvaunujen, kenkien ja lämmityshiiltien niukkuudesta.²² Korviketuotteiden laadusta löytyi myös irvailtavaa.²³ Kaikenlaisten, ilmiselvästi hämäräperäisten kulkukauppiaiden tavara teki kauppansa, kun oikeissa myymälöissä ei ollut tuotteita. Vetoamalla sota-ajan korviketuotteiden heikkoon laatuun katukauppias onnistuu myymään Akulle "perinteistä" siivousteknologiaa, eli Aku tulee hankkineeksi pölynimurin sijasta harjan.²⁴ Samoin Aku näkee paljon vaivaa vuonna 1944 löytääkseen ennen sotaa valmistetun korsetin, josta hän ja pojat saavat aidot, kunnolliset kuminauhat tritsojaan varten.²⁵

Sota-ajan muu säännöstely kuten lihan laittaminen kortille ja yhden lihattoman päivän pitäminen viikossa näkyvät myös Akun kotitaloudessa.

¹⁷ AA 10.8.1942.

¹⁸ AA 16.3.-21.3.1942.

¹⁹ Braden 1988, 325, 334.

²⁰ Esim. AA 30.11.1942, AA 26.4.1945.

²¹ AA 29.6.1943. Vrt. AA 10.7.1944.

²² AA 11.7.1942, AA 14.12.1942, AA 25.2.1943, AA 15.3.1943, AA 27.3.1943, AA 10.6.1943, AA 23.8.1943, AA 24.8.1943, AA 4.12.1943, AA 31.12.1943, AA 20.1.1945.

²³ AA 13.9.1944.

²⁴ AA 18.10.1944.

²⁵ AA 27.5.1944.

²⁶ AA 19.1.1943.

²⁷ AA 17.6.1943.

²⁸ Richard Dyer, "Entertainment and Utopia". Teoksessa Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods. Volume II. An Anthology*. Berkeley, Los Angeles, London 1985, 220-232.

Pulaa lihasta.
© Disney.



Toisinaan Aku odottaa vesi kielellä kellon lyövän puoltayötä, jotta olisi jälleen kunniallista syödä lihaa,²⁶ toisinaan hän fileoi kultakalan paistinpannuun, kun kierros liha- ja kalakaupoissa osoittautuu turhaksi.²⁷ Esimerkiksi elokuussa 1943 peräti kolme vitsiä pohjautui lihan säännöstelyyn tai sen niukkuuteen. Koko vuonna vitsejä oli kolmetoista eli lihapula jäi vain yhden vitsein päähän autoilua rajoittaneesta niukkuudesta tehtyihin sketseihin.

Yhtäältä Aku näytti mallia, miten sota-ajan tuomia rajoituksia ja hankaluuksia piti kärsivällisesti ymmärtää, neuvoja noudattaa ja määräyksiä totella. Toisaalta Aku saattoi myös suivaantua huonosta kohtelusta ja riidellä huoltomiehen kanssa siitä, saako hän autoonsa uudet renkaat vai ei. Hän saattoi myös hyvin ilkkurisesti toimia määräyksen kirjaimen, vaan ei hengen, mukaisesti kuten paistaessaan puoliltaoin myöhäistä lihaillallista itselleen. Aku toimikin näissä tapauksissa eräänlaisena mallina olemassa oleviin ongelmiin. Richard Dyer on musikaaleja tutkiessaan nostanut esiin käsityksen siitä, että viihde voi toimia myytin tavoin eli sen avulla voidaan etsiä ratkaisuja elämän perusongelmiin.²⁸ Aku-sarjojen voidaan tältä osin katsoa toteuttaneen viihteen tällaista funktiota. Aku antaa viestin, että elämän pikkuharmit, joita sota-ajan rajoitukset aiheuttivat, saavat suututtaa. On hyväksyttävää, että kahden rikkinäisen autonrenkaan kanssa taisteleva kansalainen on vihainen, kun hän ei voi mistään ostaa uusia renkaita. Vaikka välillä kiukuttaa, voi silti olla aivan kunnan kansalainen.

Kulututtamisen nautintoja myös sota-aikana

Shoppailua rajoitti tuotannon keskittyminen palvelemaan ensisijaisesti sotatarviketeollisuutta, mutta se ei suinkaan merkinnyt täydellistä loppua kulut-



Kodin sähköistyminen.
© Disney.

²⁹ Ronald C. Tobey, *Technology as Freedom. The New Deal and the Electrical Modernization of the American Home*. Berkeley, Los Angeles, London 1996, 7.

³⁰ AA 11.2.1942, AA 30.4.1942, AA 2.1.1943, AA 30.9.1943, AA 5.10.1943, AA 6.1.1944, AA 5.5.1944, AA 17.7.1944, AA 19.7.1944, AA 6.10.1944, AA 4.12.1944.

³¹ AA 27.7.1943, AA 28.12.1944, AA 8.6.1945.

³² AA 10.2.1942, AA 14.4.1942, AA 27.7.1944, AA 16.12.1944.

³³ AA 5.7.1943, AA 14.2.1944, AA 8.8.1944.

tamisen riemuille. Vankka pohja oli olemassa jo entuudestaan, sillä 1930-luku oli suuresta maailmanpulasta huolimatta merkinnyt keskiluokkaisen amerikkalaisen kodin sähköistymistä. Kodinkoneet olivat muuttuneet harvojen huvista varsin jokapäiväisiksi asioiksi kaupunkilaisten elämässä. Ronald C. Tobeyn mukaan 1940-luvun alussa kahdella kolmasosalla kotitalouksista oli sähkösilitysrauta ja neljällä taloudella kymmenestä oli pölynimuri ja jääkaappi. Lisäksi kolmasosalla talouksista oli pesukone.²⁹ Sota-aikana nämä koneet edelleen palvelivat kotitalouksia.

Akun kodista löytyivät kaikki edellä mainituista kodinkoneista jo ennen sotaa ja ne vilahtavat stripeissä myös sodan aikana.³⁰ Joulukuu 1941 ei merkinnyt ostosten täydellistä tyrehtymistä, vaan Akun sotavuosien hankinnoista voi mainita uudenlaisen, modernin tuulettimen sekä sähköporakoneen. Akun kodista löytyi myös kaitafilmikone, jolla esitettiin perheen hiihtolomaharrasteista kuvattua filmiä.³¹ Vaikka Aku ei todellakaan kuulunut kaikkein vakavaraisimpiin, saattoi hän kuitenkin hankkia vuosien saatossa myös muodinmukaisia uutuuksia talvitakeista aurinkolaseihin; Akun joulupöytään ostettiin liiankin komea kalkkuna – se ei nimittäin mahtunut laisinkaan uuniin – ja Iinesin syntymäpäivää juhlistettiin monikerroksisella täytekakulla.³²

Sarjan suurin kuluttaja ei kuitenkaan ole Aku, vaan se on eittämättä Iines. Vaikka Akukin käy ostoksilla, kuvataan se varsin luontevana ja luonnollisena asiana. Sen sijaan varsinainen shoppailu harrastuksena esitetään feminiinisenä hömpötyksenä. Sodasta huolimatta Iines hankki muotivirtausten kaikki oikut täyttäviä, mitä eriskummallisimpia ja epäkäytännöllisimpiä hattuja sekä uusimman rantamuodin mukaisia asuja.³³

Kulutusta oli toki muikin kuin konkreettisten kulutushyödykkeiden hankkiminen. Yhtä lailla sijoitettiin erilaisiin palveluihin, joista monet liit-

³⁴ Donna Braden, *Leisure and Entertainment in America*. Chicago 1988, 9-13.

³⁵ AA 14.5.-15.5.1942, AA 11.7.1942, AA 5.8.1942, AA 17.5.1943, AA 16.8.1944, AA 14.4.1945, AA 23.7.1945.

³⁶ AA 14.2.1942, AA 17.2.1942, AA 4.8.1942, AA 25.12.1942, AA 15.9.1943, AA 28.6.1944, AA 8.7.1944, AA 12.7.1944, AA 24.1.1945, AA 31.7.1945.

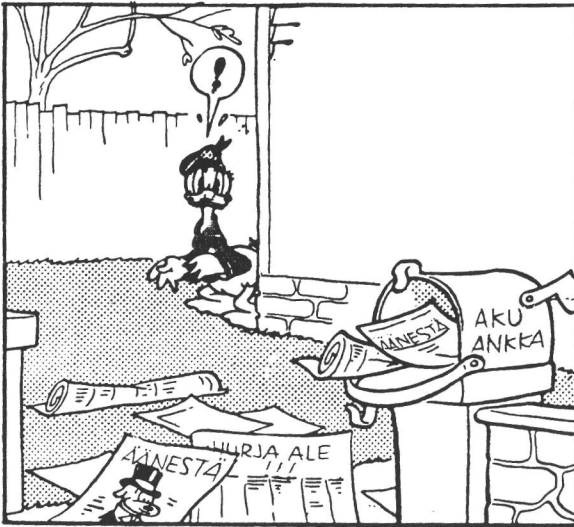
³⁷ AA 30.5.1942, AA 14.7.1942, AA 12.8.1942, AA 1.9.1942, AA 18.9.1942, AA 7.11.1942, AA 15.4.1943.

Aku jatkoi harrastuksiaan sota-aikanakin. © Disney.



tyivät vapaa-ajan viettoon. Vaurastuminen ja vapaa-ajan lisääntyminen oli pitkälinen prosessi, joka 1800-luvulta lähtien oli muuttanut teollistuvissa ja kaupungistuvissa maissa niin elämäntapoja kuin kulutustottumuksia. Kun vapaa-ajasta oli tullut luonnollinen hyvän elämän osa, oli siitä nopeasti kehkeytynyt myös tuottoisaa liiketoimintaa. Kuluttajille tarjottiin musiikkia, elokuvia sekä urheilua viihteeksi ja virkistykseksi.³⁴ Mahdollisuuksien mukaan Akukin jatkoi harrastuksiaan. Hän keilasi, pelasi sulkapalloa ja eritoten golfia – vaikka golfpalojen saannin vaikeutuminen tai mailapoikien puuttuminen saattoivatkin aiheuttaa hankaluuksia.³⁵ Aku kävi naamiaisissa, tanssimassa ja huvipuistoissa. Hän harrasti penkkiurheilua, otti rannalla aurinkoa ja surffaili, nautti talviurheilusta ja järjesti kesällä piknikejä luonnonhelmaan.³⁶ Ylitse muiden harrastusten oli kuitenkin elokuvissa käyminen. Elokuvateatteriin sijoittuvat sketsit ovat hyvin yleisiä. Lisäksi elokuvat esiintyvät monien tarinoiden taustalla: veljenpoikien pinnatessa koulusta syy on usein juuri elokuvissa pyörivässä filmissä, lineksen kanssa vietettävän illan itsestäänselvä osa on elokuvissa käynti ja pitkiä kauniita naisia Aku on puolestaan valmis uskomaan heti filmitähdiksi.³⁷

Kaupankäyntiin ja kuluttamiseen kuuluu oleellisena osana potentiaalisten ostajien vakuuttaminen tarjotun tuotteen tai palvelun erinomaisuudesta ja tarpeellisuudesta; mainonta on kiinteä osa kulutusyhteiskunnan informaatiotulvaa. Tätä viestien ryöppyä sota ei hiljentänyt, vaan itse asiassa vuoden 1944 alkupuolella mainontaan käytettiin enemmän rahaa kuin koskaan ennen. Vaikka Normandian maihinnousu oli vasta edessäpäin, yhdysvaltalainen teollisuus katseli tulevaisuutta luottavaisesti ja oli ryhtymässä kovaan kilpailuun kuluttajista pitäen silmällä sodanjälkeisiä markkinoita. Vaikka mainostushetkellä ei vielä ollut mahdollista ostaa vaikkapa uudenlaista,



Kulutuskritiikkiä:
mainosten tulva.
© Disney.

³⁸ Blum 1977, 100-102.

³⁹ AA 19.1.1942,
AA 29.1.1943,
AA 15.5.1943,
AA 27.10.1943,
AA 22.4.1944,
AA 4.11.1944.

⁴⁰ AA 5.11.1942.

⁴¹ Blum 1977, 106.

⁴² Blum 1977, 92.

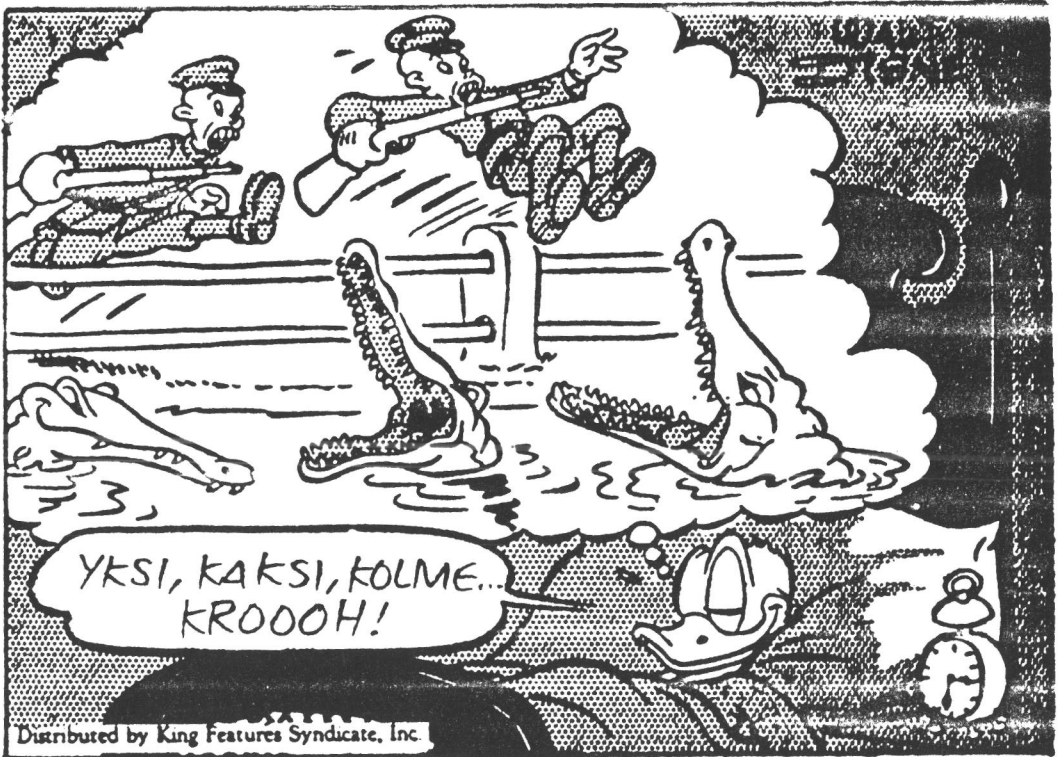
enemmän ja nopeammin jääpaloja tuottavaa ihmejääkaappia, oli kuluttajille luotava jo nyt halu hankkia sellainen heti, kun jääkaappi tulisi markkinoille sodan päätyttyä.³⁸

Kuten moderniin yhteiskuntaan hyvin sopii, Akukin elää jatkuvassa informaation ja mainosten tulvassa. Hänen käyttämänsä raitiovaunun seinillä on hammastahna- ja huulipunamainoksia, ja katujen varsia koristavat mitä erilaisimmat ilmoitukset ja julisteet. Lisäksi sandwichman eli mainoskylttiä kantava mies on Ankkalinnan katukuvassa usein mukana.³⁹ Mainokset saattavat myös koetella "arvoisan vastaanottajan" kärsivällisyyttä, kun postilaatikkokin osoittautuu kovin pieneksi mainostulvan levittäytyessä Akun pihamaalle.⁴⁰ Tämä strippi paljastaa viihdesarjakuvan mahdollisuuden esittää myös kritiikkiä kulutusyhteiskunnan ilmiöitä kohtaan.

Vaikka Akun silmien eteen piirtyy usein surullisen tyhjä liha- tai kala-kaupan tiski, on vastapainona myös yltäkülläisyyden sijoja. Monessa stripissä tapahtumapaikkana ovat erilaiset kaupat: kirja-, rauta-, lelu-, soitin-, valokuvaus-, kenkä-, asuste-, tupakka-, siemen- ja siirtomaaliikkeen vilahdelevat tavantakaa ruuduissa. Kulutusyhteiskunnan piirteet ovat selvästi läsnä sota-ajan huolimatta. John Morton Blumin mukaan suuri amerikkalainen tavaratoloketju Macy's nimenomaan kukoisti sodan aikana.⁴¹ Yleisemmin hän on luonnehtinut sota-ajan kulutusta seuraavasti: "Samalla kun [amerikkalaiset] odottivat, joskus kärtyisästikin, sodanjälkeistä kuluttajan nirvanaa, samalla kun he pelkäsivät sodanjälkeistä lamakautta ja hössöttivät sota-ajan epämukavuuksista, [he] tyydyttivät kuluttamisen himoaan niin paljon kuin suinkin oli mahdollista."⁴² Ankkalinnalaiset edustivat varsin hyvin keskiluokkaista kulutusta: säännöstely ja korvikkeet rajoittivat, mutta eivät lopettaneet, kuluttajien intoa käyttää rahaa myös muuhun kuin välttämättömyystuotteisiin.

Aku sotapropagandan palveluksessa

Ankkasarjat eivät olleet ainoastaan arjen piristämistä pikkupiloilla. Sodan aikana sarjakuvaan sisällytettiin myös kotirintaman kasvatusta, propagandaa, jolla opetettiin lukijakuntaa. Akun avulla amerikkalaisille kerrottiin, miten



Aku ja japanilaiset. © Disney.

30-6-1943

⁴³ AA 19.6.1942.

⁴⁴ AA 24.7.1943.

⁴⁵ AA 21.6.1943,
AA 18.8.1943.

⁴⁶ Richard Shale,
*Donald Duck Joins up:
the Walt Disney Studio
during World War II.*
Ann Arbor 1982, 27-
35.

⁴⁷ AA 9.3.1942.

palopommeja tulee käsitellä, miten kumia ja rautaa pitää kerätä sotatarviketeollisuuden käyttöön ja miten avustuksia pitää lähettää Englantiin.⁴³ Akun töppöilyt korostivat myös iltapimennyksen tarpeellisuutta⁴⁴ ja sitä, miten jokaisen kunnan kansalaisen velvollisuutena oli tukea sotaponnistuksia ostamalla valtion sotaobligatioita.⁴⁵

Hyvin selvästi opettava aspekti paljastuu myös veroilmoitusten tekoon kehoitettaessa. Kun maaliskuussa 1942, muutama kuukausi Yhdysvaltojen sotaanliittymisen jälkeen, seitsemän miljoonan uuden kansalaisen piti tehdä tuloveroilmoitus, halusi valtiovarainministeriö rankaisu-uhan sijasta taivutella heidät pehmeämmin keinoin hoitamaan velvollisuutensa. Näin syntyi talvella 1941-1942 piirroselokuva "The New Spirit", jossa Aku ymmärrettyään, että sodan voittamisen kannalta veronmaksu on tärkeää, tyytyy kohtaloonsa ja täyttää veroilmoituksensa. Filmissä Akun silmäterät muuttuvatkin tähtili-puiksi isänmaallisuuden tunteen vallatessa hänet verovelvollisuuden tultua täytetyksi. Kaksi vuotta myöhemmin sarjaa jatkettiin toisella Akun veronmaksufilmillä.⁴⁶ Ei siis olekaan yllättävää löytää sarjakuvastripeistä sama teema. Sekä vuoden 1942 että 1943 maaliskuun alussa, pari viikkoa ennen veroilmoitusten viimeistä jättöpäivää, Aku täyttää veroilmoituksensa. Tosin toisin kuin ministeriön tilaamassa elokuvassa, jossa Aku juoksi koko maan halki Kaliforniasta Washingtoniin viedäkseen verorahansa henkilökohtaisesti perille, sanomalehtistriippien Aku ei suhtautunut yhtä suurella innostuksella operaatioon. Vuonna 1942 Aku lähtee kohti poliisiasemaa laskettuaan verojen loppusumman, mikä viittaa siihen, että hänellä ei ole varaa maksaa verojaan!⁴⁷ Seuraavana vuonna hän käy puolestaan ostamassa nipun lyijykyniä,

pyyhekumin, kirjoituslehtiön sekä jääpussin ja särkylääkkeitä. Jääpussi päänsä päällä hän käy täyttämään veroilmoitusta.⁴⁸ Elokuva ja sarjakuva olivat eri medioita, ja tapa ilmaista niissä asioita oli erilainen. Elokuva oli varmasti myös tiukemman kontrollin alainen, millä saattoi olla vaikutusta juuri siihen, miten asioita kommentoitiin.

Akussa pilailtiin muutaman kerran myös Adolf Hitlerillä ja japanilaissotilailta.⁴⁹ Illalla nukahtamisvaikeuksista kärsinyt Aku ei saa unen päästä kiinni turvautumalla vanhaan konstiin laskea lampaita. Sen sijaan kun Aku alkaa laskea karikatyyrinomaisesti piirrettyjä japanilaissotilaita, jotka loikkaavat aidan yli krokotiilin kitaan, hän nukahtaa nopeasti rauhalliseen yöuneen.⁵⁰ Aku-sarjoissa japanilaissotilaat piirrettiin samoin kuin aikakauden amerikkalaisissa animaatiofilmeissäkin. Propagandasta vastanneet viranomaiset kavahtivat jossain määrin japanilaisten kuvaamisessa esille tullutta rodun korostamista. He näkivät Yhdysvallat mieluummin taistelemassa pahaa järjestelmää kuin rotua vastaan. Moni propagandisti pelkäsi syystäkin Yhdysvaltojen ei-valkoisten ryhmien näkevän Yhdysvaltain ja Japanin taistelun muutoin esimerkkinä siitä, miten ei-valkoinen rotu pyrki voittamaan valkoisten herruuden.⁵¹ Tästä riskistä huolimatta rodullisia piirteitä korostanut kuvaustapa oli ehdottoman dominoiva. Japanilaiset kuvattiin keskenään lähes identtiseksi: heillä oli ulkonevat hampaat, vinot silmät ja usein myös vahvat silmälasit.⁵² Vain jälkimmäinen tunnusmerkki puuttuu yllä mainitusta krokotiiliuneksinnasta. Sen sijaan kuvaus sopii täydellisesti sarjaan, jossa Aku naamioituu japanilaissotilaaksi halutessaan säikäyttää veljenpoikansa.⁵³

Sarjakuvastripeissä tuli esille sama aspekti, joka elokuvateollisuuden puolella oli vahvemmin esillä. Disneyn studio tuotti toisen maailmansodan aikana animaatioelokuvia sotapropagandaksi. Erityisen kuuluisa on Akupiirretty "Der Fuehrer's Face", jossa Aku näki painajaisunta elämästä Saksassa. Filmi päättyi Akun helpotukseen hänen herättyään omassa kodissaan, jolloin hän onnessaan haluaa Vapauden patsaan pienoismallia ikkunalaudallaan.⁵⁴ Aku siis kantoi kortensa kekoon sotarintamalla propagandan välityksellä.

Aku-sarjakuvissa opetuksellinen osuus ei ole kovin suuri, joskin se on sotavuosina selvästi havaittava elementti. Sarjakuvan tarinoiden lisäksi kansalaisia opetettiin sarjakuvaan liitetyillä merkeillä, jotka eivät siis kuuluneet itse strippiin. Näillä merkeillä muistutettiin kansalaisia valtion obligaatioista. Sotaobligaatioita mainostavia merkkejä esiintyi ruuduissa keuhällä ja kesällä 1945 ja "Victory loan" -sloganilla sodan päättymisen jälkeen syksyllä 1945.⁵⁵

Walt Disneyn studio ei ollut ainoa, jonka tuotantoon sodalla oli vaikutusta. Piirroselokuvissa muiden studioiden sankarit kuten Väiski Vemmelsääri (Bugs Bunny) ja Kippari-Kalle (Popeye) olivat myös liittoutuneiden palveluksessa – Richard Shalen mukaan jopa innokkaammin kuin Disneyn hahmot. Shale korostaa, miten Disneyn studioissa ajateltiin tulevaisuutta, varsinkin televisiota, eikä filmejä haluttu liiallisesti sitoa sotatilanteeseen, jolloin niiden käyttäminen myöhemmin olisi saattanut osoittautua ongelmalliseksi.⁵⁶ Joka tapauksessa sota oli tekijä, joka näkyi sarjakuvissa. Wigandin mukaan toinen maailmansota on ainoa konflikti, joka on todella heijastunut amerikkalaisiin sarjakuviin. Vuosien 1939 ja 1945 välillä noin 12% kaikista julkaistuista sarjakuvista sisälsi sotaan liittyviä teemoja.⁵⁷ Tässä mielessä sanomalehti-Aku oli kenties poikkeuksellisen tiukasti aikaansa sidottu, mikä selittynee nimenomaan teemojen arkisuudella. Akussa lähdetään

⁴⁸ AA 2.3.1943. Ks. myös AA 4.3.1946.

⁴⁹ 2.-7. helmikuuta 1942 alunperin julkaistut stripit on myöhemmin sensuroitu niihin liittyvän sotapropagandan takia. Niitä siis ei ole julkaistu uusintapainoksissa. Adolf Hitler esiintyy Aku sarjoissa 8.11.1943, 27.3.1945, 5.4.1945.

⁵⁰ AA 30.6.1943.

⁵¹ Clayton R. Koppes & Gregory D. Black: *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies.* Berkeley & Los Angeles 1990, 250.

⁵² Shale 1982, 94.

⁵³ AA 1.6.1942.

⁵⁴ Shale 1982, 62, kuva 12.

⁵⁵ "Mighty 7th war loan" esim. AA 14.5.1945, "Victory loan" esim. 30.10.1945.

⁵⁶ Shale 1982, 96.

⁵⁷ Rolf T. Wigand, "Toward a More Visual Culture Through Comics". Teoksessa Alphons Silbermann & H.-D. Dyroff (Ed), *Comics and Visual Culture. Research Studies from ten Countries.* Darmstadt 1986, 48.

⁵⁸ Esim. AA 29.3.1944, AA 12.2.1945, AA 29.6.1945. Ks. myös sotateollisuuteen liittyvät stripit AA 3.2.1944, AA 31.3.1944.
⁵⁹ AA 22.8.1944.

Aku jää taloa suojaavien hiekkasäkkien alle.
© Disney.



hyvin harvoin mielikuvitusseikkailuihin, joihin sodan arki ei olisi heijastunut. Kotielämään keskittyneissä vitseissä säännöstelyt ja muut sota-ajan ilmiöt näkyivät selvästi.

Aku ja sodan pelot

Sarjakuva pilaili ilkkurisesti arjen kommelluksilla. Disneyn strategiana oli tuottaa mahdollisimman harmitonta viihdettä. Hän laskelmoi, että se olisi avain menestykseen. Tarkoituksena ei siis ollut nostaa esille kovin syvällisiä kysymyksiä, vaan saada sanomalehden lukijat hymähtämään hyväntuulisesti ankkalinnalaisten arkisille puuhille. Todellista sodankulkua Akussa ei siksi tuodakaan esille. Kukaan ankkalinnalaisista ei näytä joutuvan sotaan, vaikka monet ovat innokkaasti ilmoittautumassa vapaaehtoisiksi – tosin ainakin Lines tekee niin kauniin univormun toivossa – ja vaikka monissa tarinoissa sotaväkeä näkyy kulkevan kaupungin kaduilla.⁵⁸ Taisteluihin ja tapahtumiin rintamalla ei ole minkäänlaisia viittauksia. Aku tosin saattaa ottaa myös mallia armeijasta. Nähtyään sanomalehden uutiskuvassa, miten lentokoneen kylkeen on maalattu pudotettujen viholliskoneiden kuvat, Aku maalaa autonsa kylkeen yliajamiensa kanojen ja possujen kuvat.⁵⁹

Sarjakuvissa saattoi ilmetä kuitenkin myös hyvin vakavia teemoja. Amerikkalaiset eivät kokeneet sota samalla tavoin kuin totaalisen sodan näyttämöllä asuneet eurooppalaiset, mutta siitä huolimatta pelko oli heillekin todellista. Lähes kymmenen prosenttia amerikkalaisista oli armeijan palveluksessa, mikä tarkoitti sitä, että käytännöllisesti katsoen jokaisella amerikkalaisella oli sukulaisia tai ystäviä sotavoimissa. Osa heistä oli välittömässä hengenvaarassa, osalla riskit piilivät arvaamattomassa lähitulevaisuudessa. Kansalaisten mieliä saattoi painaa myös huoli koko maan kohtalosta ja omastakin turvallisuudesta. Siitä huolimatta, että valtameret takasivat Yhdysvalloille varsin suojaisan sijainnin, leijui ajassa erilaisia uhkakuvia. Turvattomuutta loivat sukellusveneet, jotka risteilivät maailman merillä, mutta ennen kaikkea ilmailun nopea kehitys edeltävinä vuosikymmeninä sai katset nousemaan huolestuneesti taivaalle. Invaasio oli pahin uhkakuvista. Muutamia

vuosia aikaisemmin, lokakuussa 1938, Orson Wellesin kuuluisa radiokuunnelma marsilaisten invaasiosta oli johdattanut kuulijat paniikkiin.⁶⁰ Japanilaisten hyökkäys Pearl Harbouriin oli sekä johtanut Yhdysvaltojen liittymiseen sotaan että konkreettisesti osoittanut – jos ei marsilaisten, niin pelottavan vihollisen kuitenkin – ilmaiskun mahdollisuuden. Monien painajaisissa Yhdysvallatkin saattoi olla uhattuna.

Myös Akun stripeissä pelot tulevat esille. Ilmavalvontaa, pimennyksiä ja ohjeita palopommien käsittelemiseksi sävyttää opettavaisuus, mutta taustalla on uhka. Aku säikähtää puolikuolleeksi luullessaan tietyömiesten kaivamaa kuoppaa kotitalonsa edessä pommin tekemäksi, varustaa hiikellariinsa ilmaiskujen varalta turvallista ja mukavaa suojaa sekä hankkii pihamaalleen mitä erilaisimpia pommisuoja. Kekseliäimmillään, mutta samalla myös uhan ilmapiirin selvästi paljastaen, Aku perustaa pihamaalleen piikkisikafarmin pelätessään vihollisen laskuvarjojoukkojen hyökkäävän.⁶¹

Viihteellisessä, “kevyessä” sarjakuvassa paljastuukin siis amerikkalaisten pelko siitä, että Yhdysvaltojen sydänalueet ja siviiliväki voisivat joutua vihollisen hyökkäyksen kohteeksi. Sota merkitsi pelkoa tuntematonta tulevaisuutta kohtaan. Sarjakuvan avulla oli mahdollista lähestyä vakavia uhkia kepeämmin, kohdata pelot ja pienentää niitä muuntamalla ne vitseiksi. Akun viesti saattoi kaikessa lohduttavuudessaan olla, että oli kuitenkin suurempi riski jäädä talon suojaksi pinottujen hiekkasäkkien alle⁶² kuin että vihollinen todella hyökkäisi Amerikan mantereelle.

Aku Ankka ja sota

Aku oli lojaali ja isänmaallinen ankka, mitä luonnollisesti korostivat aivan erityisesti sota-ajan erityisolot. Sarjakuvan kanssa saatettiin nauraa elämän ongelmia kuten lihansäännöstelyä, mutta mitään vakavaa kritiikkiä, joka olisi kohdistunut amerikkalaiseen yhteiskuntaan tai keskiluokkaisiin arvoihin ei esitetty. Tarkoituksena oli tehdä tarpeeksi harmitonta pilaa, jotta mahdollisimman monet lukijat olisivat kokeneet sarjakuvan viihdyttävänä. Disney-yhtiön periaatteena oli tarjota viihdettä mahdollisimman monille, jolloin viittaukset esimerkiksi sosiaalisiin, uskonnollisiin tai etnisiin eroavaisuuksiin jätettiin pois. Akun ruuduissa voi toisinaan tavata köyhänoloisen veitsentrottajan tai pummin, mutta todellisia yhteiskunnallisia ongelmia sarjoissa ei nosteta esille.

Aku Ankkaa tutkittaessa tulee muistaa myös sarjan tausta. Sarjakuva on lopultakin yksilön, taiteilijan, näkemys, jolle tosin esimerkiksi yhtiön julkaisupolitiikka asettaa rajoja. Akun tapauksessa Al Taliaferron rooli oli kaiketi hyvin merkittävä, vaikka Bob Karp periaatteessa laati käsikirjoituksen.⁶³ Kyseessä ovat stripit, jotka ovat saaneet alkunsa amerikkalaiseen keskiluokkaan kuuluneen piirtäjän tarkkaillessa aikansa maailmaa ja sen ilmiöitä. Kuten Alphons Silbermann on todennut, sarjakuvat ovat samanlainen sosio-kulttuurinen instituutio kuin muutkin joukkotiedotusvälineet. Sarjakuvat saavat aiheensa siitä yhteiskunnallis-kulttuurisesta ympäristöstä, jossa ne tehdään ja jota varten ne tehdään. Sarjakuvat, puhtaana viihteenäkin, välittävät tiettyjä mentaalaisia arvoja. Koska viihde ja informaatio eivät ole toisiaan poissulkevia vaihtoehtoja, sarjakuvat ovat usein avoinna joko tietoisesti tai tiedostamattomasti eri ideologioille.⁶⁴

⁶⁰ Orson Welles on Radio <<http://www.bway.net/~nipper/page4.html>>.

⁶¹ Ks. esim. AA 21.9.1942, AA 3.4.1942, AA 3.11.1942, AA 27.5.1943, AA 26.10.1943.

⁶² AA 16.2.1942.

⁶³ Al Taliaferro. Creator section of the Disney comics pages. <<http://www.update.uu.se/proj/disney-comics/creators/al-taliaferro.html>>; Thomas Andrae, The Legacy of Al Taliaferro — part 1 & part 2. <<http://home.pi.net/~wolfman/special/taliaferro1.html> [2.html]>.

⁶⁴ Alphons Silbermann, “The Way Toward Visual Culture: Comics and Comic Films”. Teoksessa Silbermann & Dyroff 1986, 21.

Heikki Kaukorannan ja Jukka Kemppisen teoksessa *Sajakuvat* sarjakuvan ja arkielämän suhteeseen on otettu kantaa hyvinkin kitkerästi. Teoksen marxilaisesta näkökulmasta katsottuna sarjakuvaa on hahmoteltu lähinnä “oopiumina kansoille”. Kaukoranta ja Kemppinen ovat peräti otsikoineet yhden alaluvun “Sarjakuva on huono peili”. Siinä he hyvin kriittisesti kirjoittavat, miten sarjakuva väärentää todellisuutta. “Keskimmäin sarjakuva näyttää heijastelevan keskivertokansalaisen pinnallisimpia turhautumia selvittämättä yksiäkään motiiveja tai syy-yhteyksiä.”⁶⁵

On totta, että esimerkiksi Aku Ankassa vältellään usein pureutumista elämän suuriin ongelmiin. Disneyn sarjakuvan tehtävänä on ollut ennen kaikkea viihdyttää mahdollisimman monia lukijoita, siispä vakavimmat ongelmat jäävät usein sarjakuvan ulkopuolelle. Elämän eri ilmiöitä ei kuitenkaan ole mahdollista lokeroida toisistaan täysin erilleen; “pinnallisia” elämän osa-alueita ei voi totaalisesti erottaa syvällisemmistä kysymyksistä, jotka kuitenkin luovat kehykset niille. Siten Akunkin ruuduista löytyvät monet keskiluokkaisen amerikkalaisen elämänmenon elementit. Viihdyttävän funktion ohella Aku tarjosi malleja arjen ongelmien käsittelemiseen, välitti kotirintaman propagandaa ja jopa muutaman kerran kommentoi kulutusyhteiskunnan varjopuolia. Toisinaan Aku Anka -stripit saattoivat avata näkymän aina amerikkalaisen kotirintaman syvimpiin pelkoihin ja uhkakuviiin asti.

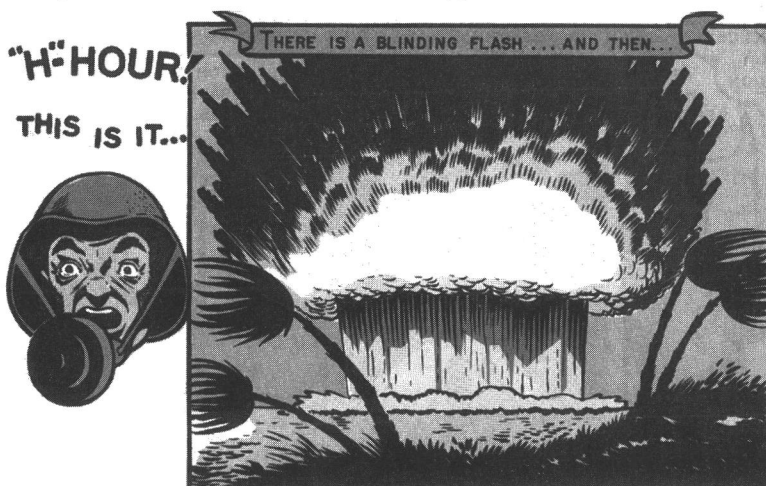
Kimmo Ahonen

Entertainment Comicsin tieteissarjakuvat ja invaasion pelko 1950-luvun Yhdysvalloissa



Maaailma tuhoutuu! Arvostettu tiedemies väittää, että vetypommin räjäyttäminen johtaa seurauksiltaan hallitsemattomaan ketjureaktioon. Poliitikot eivät kuitenkaan usko häntä, vaan päättävät kokeilla pommia. Vetypommin räjäyttämistä seuraakin nopeaa vauhtia eskaloitua katastrofi, jonka huipennukseksi maapallo suistuu kiertoradaltaan, ajautuu kohti aurinkoa ja sulautuu lopulta

siihen. Oheiset ruudut ovat Al Feldsteinin piirtämästä sarjakuvasta “Destruction of the Earth”, joka ilmestyi vuonna 1950 amerikkalaisessa *Weird Science* -julkaisussa – kaksi vuotta ennen vetypommin räjäyttämistä.¹



¹ *Weird Science* No. 3, March 1993 (#14, 1950). Numeroinnista tarkemmin ks. nootti 2.

© William M. Gaines.

² Gemstone Publishing on julkaissut vuodesta 1992 näitä sarjoja näköispainoksina. *Weird Fntasy* ja *Weird Sciencen* numeroinnissa esiintyy melkoista kirjavuutta. Ensimmäinen *Weird Sciencen* numero julkaistiin numerona 12, sillä numerointia jatkettiin erään kesken jääneen sarjakuvan perään. Samalla tapaa myös ensimmäinen *Weird Fantasy* julkaistiin numerona 13. Myöhemmin numerointi korjattiin todellista järjestystä vastaavaksi. Selvyyden vuoksi käytän sarjakuviin viitattaesani uusintapainoksen numeroa, jonka perään on laitettu alkuperäinen numero ja ilmestymisvuosi. Alkuperäisen numeron tarkkaa julkaisupäivää ei uusintapainoksissa ole valitettavasti ilmoitettu.

³ Ks. esim. Brian Stableford, *Sociology of Science Fiction*. San Bernardino, California: R.Reginad 1987, 56-59.

⁴ Philip John Davies, "Science Fiction and Conflict". Teoksessa Philip John Davies (ed.), *Science Fiction, Social Conflict and War*. Manchester and New York: Manchester University Press 1990, 2-3. Kirjallisissa piireissä ensimmäinen laajemman hyväksynnän saanut kirjailija oli Ray Bradbury, jonka maalaileva, suorastaan hienosteleva tyyli poikkesi selvästi muiden tekijöiden mutkattomasta kirjoitustavasta.

⁵ Kai Ekholm, Johdanto teokseen Kai Ekholm (toim.) *Science Fiction Suomessa*. Helsinki: Kirjastopalvelu 1983, 13.

Sarjakuva kommentoi siis pommin räjäyttämisen seurauksia ennen kuin uutta joukkotuhoasetta oli edes sovellettu käytännössä. Miksi sarjakuvantekijät tarttuivat tähän aiheeseen? Tarkastelen artikkelissani amerikkalaisen tieteissarjakuvan kehitystä 1950-luvulla sekä tutkin samalla kuinka sarjakuvat käsittelivät ajalle ominaisia pelkoja ja uhkakuvia, kuinka ne omalla tavallaan kommentoivat julkista keskustelua. Samalla vertailen sarjakuvia myös tieteiselokuviin ja tieteiskirjallisuuteen. Lähteinäni ovat Entertainment Comicsin julkaisemat sarjakuvat *Weird Science* (1950-54), *Weird Fantasy* (1950-54) ja *Weird Science-Fantasy* (1954-1955), joita on julkaistu 90-luvulla uusintapainoksina.² Ennen sarjakuvamaailmaan sukeltamista tarkastelen lyhyesti amerikkalaisen science fictionin yleisiä kehityslinjoja. Käsite science fiction toimii artikkelissa yläkäsitteenä, joka sulkee sisäänsä niin tieteiskirjallisuuden, tieteiselokuvat kuin tieteissarjakuvatkin. Science fictionin mainitseminen tarkoittaa koko tätä "tieteeskulttuurin" yleiskenttää, kun taas sen eri osa-alueita käsiteltäessä käytetään mainittuja alakäsitteitä.

Yhdysvaltoihin tieteiskirjallisuus kotiutui varsinaisesti 1920-luvulla, jolloin toinen toistaan räväkämmät fanzinetit – tieteisnovelleja sisältävät lukemistot – vakiinnuttivat asemansa. Varhaiset tieteisnovellit olivat yleensä suoraviivaisia seikkailutarinoita, joissa puhdasotsaiset sankarit ottivat mittaa mulkosilmäisten avaruushirviöiden taistelukunnosta. 1930-luvulla John W. Campbell Jr:n päätoimittama *Astounding Science Fiction* nousi keskeiseksi fanzineksi. Samalla tieteistarinoihin tuli uutta linjakkuutta ja Campbellin kausi – erityisesti vuodet 1938-1946 – onkin jälkikäteen nostettu tieteiskirjallisuuden kultaiseksi kaudeksi, johtuen lähinnä siitä, että tuolloin monet alan menestyneimmistä kirjoittajista nousivat esiin. Nostalgian peittämät vuodet ovat kuitenkin kultaisia lähinnä ideoiden runsauden suhteen – tosiasiassa tieteiskirjallisuuden taso nousi vasta 1950-luvulla.³

Tieteislukemistojen hallitseva rooli erottaa amerikkalaisen science fictionin eurooppalaisesta perinteestä. Aldous Huxleyn *Uljas uusi maailma* (1932) on terävänä yhteiskuntakritiikkinä ja filosofisesti pohdiskelevana teoksena kaukana aikansa amerikkalaisten lukemistojen suoraviivaisuudesta. Pulp-perinteen ohjaaman amerikkalaisen science fictionin lukijakunta ei yleensä pahemmin piitannut kunnianhimoisista kirjallisista pyrkimyksistä, vaan etsi vauhdikasta ja helposti sulavaa viihdettä. Kirjallinen status oli tieteislukemistojen toimittajille sivuseikka, tärkeämpää oli oletetun lukijakunnan mieltymysten palveleminen. Niinpä tieteiskirjailijoita ei tahdottu mieltää oikeiksi kirjailijoiksi eivätkä monet tieteiskirjailijat toisaalta edes välittäneet tästä, sillä asialle vihkiytyneen harrastajakunnan suosio painoi vaakakupissa enemmän kuin kirjallisten piirien hyväksyntä.⁴ Huokealle paperille painettujen tieteislukemistojen levikki kasvoi voimakkaasti sodanjälkeisinä vuosina: Vuonna 1946 lehtiä oli 7, huippuvuonna 1953 peräti 36, kun taas vuonna 1960 määrä oli tippunut 9:ään.⁵ Lehtivalikoiman monipuolistuminen merkitsi myös sisällöllistä uudistumista, mikä ilmeni genren sisäisten painopistealueiden muutoksena, siirtymisenä tekniikkakeskeisyydestä kohti laajempia sosiologisia ja poliittisia kysymyksiä.

Villit tarinat avaruusmuokalaisten saapumisesta noteerattiin myös Hollywoodissa, jossa muutenkin etsittiin kiivaasti uusia menestysreseptejä. Suurten studioiden monopoliaseman murtuminen, epäamerikkalaista toimintaa tutkivan komitean kuulustelut, laskevat lipputulokäyrät sekä kilpailu television kanssa olivat muutamassa vuodessa saaneet tasaisiin voittoihin tottuneet studiot pomot mielteliäiksi. Tieteiselokuva näytti lupaavalta mah-

dollisuudelta: tieteislukemistot olivat koulineet lukijakunnan, joka olisi myös potentiaalista katsojakuntaa uuden lajityypin elokuville. 1950-luvusta tuli tieteiselokuvan vuosikymmen ja voidaankin sanoa, että science fiction syntyi Hollywood-elokuvan lajityyppinä käytännössä vasta tuolloin, parikymmentä vuotta myöhemmin kuin esimerkiksi gangsterielokuva tai musikaali. Vuonna 1950 sai ensi-iltansa *Matka kuuhun* (Destination Moon, O: Irwin Pichel, Ty: George Pal Productions), ja seuraavana vuonna valkokankailla nähtiin jo kaksi vuosikymmenen tieteiselokuvatuotantoa merkittävästi ohjannutta elokuvaa, *Uhkavaatimus maalle* (The Day the Earth Stood Still, O: Robert Wise, Ty: 20th Century-Fox) ja *”Se” toisesta maailmasta* (The Thing from Another World, O: Christian Nyby, Ty: Winchester Production/RKO). Muutaman vuoden ajan näyttikin siltä, että tieteiselokuvista tulisi Hollywoodin uusi menestystrendi.⁶

Entertainment Comicsin sarjakuvat alkoivat ilmestyä hieman ennen kuin Hollywood iski kiinni science fiction -aiheisiin. 1950-luvun tieteissarjakuvaa ei kuitenkaan voi tyypitellä samalla tavalla kuin saman vuosikymmenen mittavaa tieteiselokuvatuotantoa. Ensimmäisiä tieteissarjakuvia – tai edes science fictioniin viittaavia aineksia sisältäviä sarjakuvia – alkoi ilmestyä 1920- ja 30-luvulla: Buck Rogers aloitti seikkailunsa 1929 ja Flash Gordon viittä vuotta myöhemmin. Juoniltaan molemmat muistuttivat aikakauden tyypillisimpiä fanzinetarinoita, sillä puhdasverisinä seikkailukertomuksina ne hyödynsivät estoitta science fictionin mielikuvitusta kiihottavaa kuvastoa. Myös 1930- ja 1940-luvuilla yleistyneet supersankarisarjakuvat nappasivat otteita tieteiskirjallisuudesta – muistettakoon vaikka Krypton-planeetalta saapunut Teräsmies. Tieteislukemistojen moninaiisiin kukintoihin verrattuna tieteissarjakuva oli ennen 50-lukua lapsenkengissään, tai ainakin ideoiden runsauden suhteen kukonaskeleen kirjallisuutta perässä.⁷ Tieteissarjakuvan kehitys kietoutuu yleisemminkin Entertainment Comicsin lyhyeen, mutta sitäkin vaikutusvaltaisempaan elinkaareen.

Entertainment Comicsin läpimurto

Sarjakuvien menekki oli kasvanut tasaisesti toisen maailmansodan jälkeen. Vuonna 1950 Yhdysvalloissa painettiin kuukausittain 50 miljoonaa sarjakuvalehteä, joita lukivat enimmäkseen aikuiset.⁸ Asetelmiltaan selkeiden supersankaritarinoiden rinnalle tuli nyt myös moniulotteisempia sarjakuvia, joissa hyvän ja pahan rajaviivat hämärtyivät samalla tavalla kuin film noirin kireän ahdistuneissa kuvissa. Kehitys kulminoitui William M. Gainesin johtamaan E.C. (Entertaining Comics) -yhtiöön ja sen korkeatasoiseen ja uusia uria aukovaan julkaisupolitiikkaan. Gaines, joka oli perinyt liikeyrityksen isältään, muutti yhtiönsä sarjakuvien profiilia voimakkaasti. Yhtiön kauhusarjakuvat (*The Vault of Horror*, *Tales from the Crypt*, *The Haunt of Fear*) olivat nuorison innolla lukemia menestysartikkeleita, joiden menestys avasi tietä uusille tuotteille, kuten vuonna 1952 aloittaneelle, satiirin ja parodian keinoin operoineelle huumorilehdelle *Mad*.

Ehkä kaikkein kunnianhimoisimpia E.C.:n julkaisuista olivat kuitenkin tieteissarjakuvat, vaikka ne olivatkin levikiltään huomattavasti kauhusarjakuvia vaatimattomampia. Toukokuussa 1950 aloittaneet *Weird Fantasy* ja *Weird Science* uudistivat muiden Gainesin julkaisujen tapaan sarjakuvan ilmaisukieltä ja loivat samalla uudet standardit käsitteelle tieteissarjakuva.

⁶ Tieteiselokuvien historia voidaan toki piirtää Méliésin teoksista alkavana väljänä ketjuna, mutta lajityyppinä tieteiselokuva syntyi vasta 1950-luvun Yhdysvalloissa. Tieteiselokuvaa määritellessään esim. Susan Hayward ajoittaa lajityypin synnyn 1950-luvulle. Susan Hayward, *Key Concepts in Cinema Studies*. London: Routledge, 302-303.

⁷ Toni Jerrman, ”Tieteissarjakuva”. Teoksessa *Science Fiction*. Helsinki: Kirjastopalvelu 1990, 254-255.

⁸ David J. Skal, *The Monster Show. A Cultural History of Horror*. London: Plexus 1993, 230.

⁹ E.C. julkaisi myös rikos- ja sotasarjakuvia, jotka nekin pölyttivät vakiintuneita kaavoja. E.C.:n kehityksestä ks. tarkemmin Les Daniels, *A History of Comic Books in America*. London: Wildwood House 1971, 61-70.

¹⁰ On tietysti huomattava, että myös tieteislukemistoissa saattoi olla jatkokertomuksia. Nämä eivät kuitenkaan olleet samaa juonikaavaa loputtomiin toistavia sankaritarinoita, vaan jatkokertomuksena julkaistuja novelleja. Uusista, kirjallisesti korkeatasoisista tieteislukemistoista mainittakoon esim. *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*.

Molempia sarjoja ilmestyi vuosien 1950-54 välillä 22 numeroa, siis yhteensä 44 numeroa, minkä jälkeen sarjat yhdistettiin keskenään. Ristisiitoksen nimi oli *Weird Science-Fantasy*, joka ilmestyi kaksi vuotta yhdistämisen jälkeen. Kaikki kolme julkaisua rakentuivat saman peruskonseptin varaan: kussakin numerossa oli yleensä neljä tarinaa, joiden pituus vaihteli uudesta kahdeksaan sivuun. Jatkosarjoja ei yleensä ollut, vaan jokainen tarina muodosti oman kokonaisuutensa. Molempien julkaisujen toimittajana oli Gainesin lisäksi Al Feldstein, joka kunnostautui myös piirtäjänä sekä erityisesti tarinoiden ideoijana. Feldsteinin ohella keskeisiä piirtäjiä olivat Wally Wood, Jack Kamen, Harvey Kurtzman, Joe Orlando ja Al Williamson. *Weird Fantasy* ja *Weird Science* eivät poikenneet sisällöltään käytännöllisesti katsoen lainkaan toisistaan, sillä molemmat julkaisut työllistivät samaa piirtäjäjoukkoa, jonka kokoonpano tosin vaihteli numerosta toiseen. Nähdäkseni E.C.:n tieteissarjakuvat ovatkin syntyneet enemmän tekijäryhmän yhteisten tyylivalintojen kuin yksittäisten tekijöiden neronleimausten pohjalta. *Weird Fantasy* ja *Weird Science* tekijäthän osallistuivat myös muiden E.C.:n julkaisujen piirtämiseen: Al Feldstein oli luomassa myös yhtiön kauhusarjakuvia, kun taas Wally Wood oli *Madin* tehokkaimpia ideamoottoreita.⁹

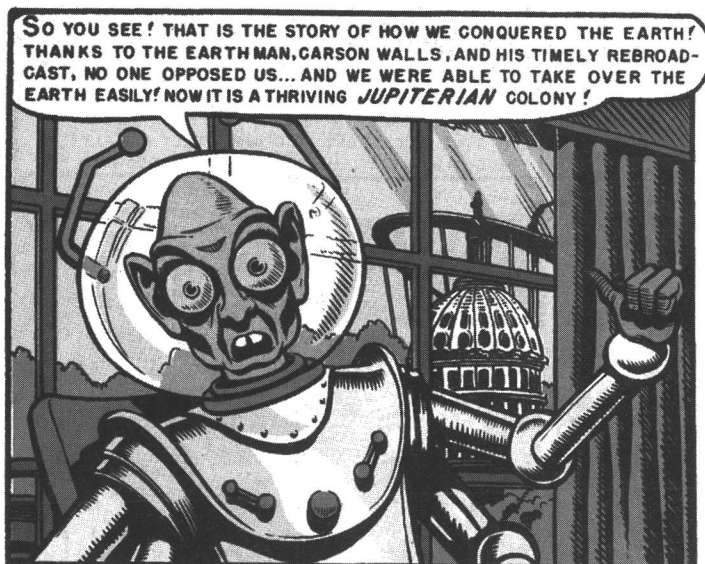
Yksilöllisten, temaattisesti vaihtelevien tarinoiden idea oli siis pitkälti samanlainen kuin uusissa, kirjallisesti päämäärätietoisemmissä tieteislukemistoissa.¹⁰ Ne antoivat piirtäjille aivan eriaisteisia vapauksia kuin supersankareiden ylivoimaisuutta hehkuttavat tai kiinteisiin henkilöasetelmiin sidotut sarjakuvat. Hyvän ja pahan kamppailussa juonikuviot olivat olleet ennaltarvattavia sekä sankareiden ja konnien eroavaisuudet selväpiirteisesti määriteltyjä. Vakiintunut sarjakuvanarratiivi heitettiin nyt romukoppaan, sillä tarinoiden vaihtelevuus salli myös sen, ettei sarjakuvan tarvinnut päättyä onnellisesti. Itse asiassa yllätyksellisyydestä tuli E.C.:n tavaramerkki ja moni tarinoista päättyikin päähenkilöiden kannalta tuhoisaan tai muuten ristiriitaiseen loppuratkaisuun. Ylivoimaisten sankareiden totaalinen puuttuminen kielii omalta osaltaan uudesta lähestymistavasta, jossa "happy end" ei ollut automaattinen, odotettavissa oleva lopputulos. Pikemminkin voidaan sanoa, että ristiriidat tasoittava, päähenkilöiden ongelmat positiivisella tavalla ratkaiseva lopetus oli harvinaista E.C.:n tieteissarjakuvissa.

Millaisia teemoja E.C.:n sarjakuvat sitten käsittelivät? Kuuden vuoden aikana niissä ehdittiin tuoda esiin kaikki siihenastisen tieteiskirjallisuuden vakioaiheet, tai vieläpä laajentamaan kirjallista perspektiiviä. Avaruuslennot, laskeutuminen vieraille planeetoille, muukalaisten invaasio, tiedemiesten luonnonjärjestystä rikkovat kokeet, matkustaminen ajassa, rinnakkaistodellisuudet, kaksoisolennot, robotit, maailman tuhoutuminen... aiheiden kirjavuus ja monipuolisuus on samaa tasoa kuin aikakauden tieteiskirjallisuudessa. Jatkaessaan tieteislukemistojen viitoittamalla tiellä *Weird Science* ja *Weird Fantasy* kuitenkin samalla toivat science fictioniin lisää purevan piikikästä ajankohtaisuutta. Juuri pyrkimys ajan hermolla liikkumiseen ja ajalle tyypillisten ilmiöiden kuvia kumartamattomaan kommentointiin teki E.C.:n julkaisuista niin merkittäviä. Olen poiminut seuraavaan muutamia kiinnostavia otteita valitsemieni sarjakuvien laajasta aihevalikoimasta. Valitut aiheet eivät ole aina kaikkein tyypillisimpiä, mutta kvantitatiivisen edustavuuden sijaan pyrkimyksenäni on ollut keskittyä tarinoihin, jotka sisältävät suoria tai piilotettuja kannanottoja.

Muukalaiset hyökkäävät!

Avaruusmuukalaisten hyökkäys on keskeisiä teemoja 1950-luvun tieteiselokuvassa. Syitä muukalaisteeman korostumiseen voidaan hakea sekä science fictionin perinteestä että aikakauden päivänpolttavista uutisaiheista. Avaruusmuukalaisten hyökkäys alkoi tieteiskirjallisuudessa jo vuonna 1898 H. G. Wellsin kirjoittama käänteentekevä teoksensa *Maailmojen sota* (The War of the Worlds)¹¹ Wellsin kirjassa maahan hyökkäävät Marsilaiset hävittävät säälimättä tieltään vastarintaa yrittävät ihmiset. Teknisesti ylivoimaisten marsilaisten saapuminen tietää katastrofia viktoriaaniselle, stabiiliin yhteiskuntarakenteen ja moraalisin ryhdin ylläpitämiseen sitoutuneelle kulttuurille. Monien muiden tieteiskirjallisuuden klassikoiden tapaan myös Wellsin teosta on oivallista lukea allegoriana oman ajan yhteiskunnasta, erityisesti 1800-luvun lopun imperialismista. Marsilaisten invaasio Englantiin rinnastuu suoraan Englannin ja muiden eurooppalaisten suurvaltojen ahnaaseen kilpajuoksuun Afrikasta. Aikalaisille teos oli luultavasti enemmänkin pelottava kuvaus turvallisen maailman romahtamisesta. Wellsin kehittämä idea ei kuitenkaan kiinnittynyt vain viktoriaaniseen Englantiin. Aihe oli menestyksellisesti siirrettävissä toiseen aikaan, mikä konkretisoitui Orson Wellesin radiokuunnelmassa 40 vuotta myöhemmin. Wellesin vakuuttavalla äänellä lukema, 30.10. 1938 esitetty tarina toi marsilaisten hyökkäyksen Yhdysvaltoihin. Esiityksen dokumentaarinen tyyli sai osan kuulijoista todella luulemaan, että invaasio oli alkanut ja että kansakunta oli hälytystilassa. Tätä seurannut paniikki osoitti muukalaisilla pelottelun uppoavan hedelmälliseen maaperään.¹²

Weird Sciencessä vuonna 1950 ilmestyneessä sarjakuvassa "Panic" kommentoidaan hauskaasti Wellesin radio-ohjelmaa. Al Feldsteinin piirtämä tarina kertoo Wellesin ohjelman herättämästä paniikista.¹³ Sarjakuva alkaa keväästä -39, jolloin nuori lahjakkuus (young dramatic genius) nimeltä Carson Walls herättää maanlaajuisen paniikin marsilaisten invaasiosta kertovalla radio-ohjelmallaan. Vuosia myöhemmin Carson päättää tehdä ohjelmansa uusiksi, mutta tällä kertaa sekasorto halutaan välttää kertomalla



¹¹ Australialainen Robert Potter oli jo vuonna 1892 julkaissut samaa aihetta sivuavan teoksen *The Germ Growers*. Se jäi kuitenkin vähälle huomiolle, joten Wellsin vaikutusvaltaista ja lukuisia jäljittelijöitä saanutta teosta voidaan pitää ensimmäisenä varsinaisena invaasiromaanina. Ks. Peter Nicholls (ed.), *The Encyclopedia of Science Fiction*. London: Granada 1979, 310-311.

¹² Kari A. Kuure, Juhani Kyröläinen, Göte Nyman, Jukka Piironen, *Katoavatko ufot? Ufo-ilmiön kriittistä tarkastelua*. Helsinki: Tähtitieteellinen yhdistys Ursa ry 1993, 15.

¹³ *Weird Science* No 4, June 1993 (#15 1950).

"Panic": Orson Welles -parodia.
© William M. Gaines.

¹⁴ Arnoldin havaintoon liittyy mielenkiintoinen yksityiskohta. Koko käsite "lentävä lautanen" palautuu nimittäin juuri Arnoldin havaintoon, vaikka hän ei edes kuvaillut näkemäänsä esineitä lautasenmuotoisiksi, vaan enemmänkin pitkänomaisiksi. Kuure et al 1993, 11-14.

¹⁵ Heinäkuussa 1947 tiedotusvälineet kertoivat, että New Mexicon autiomaasta oli löydetty maahan syöksynyt lentävä lautanen. Pienen epäroinin jälkeen ilmavoimat julisti, että kyseessä oli vain säähavaintopallo. Roswellin tapauksesta on kirjoitettu runsaasti ufologista kirjallisuutta, ja siitä onkin tullut yksi UFO-debatin sitkeimpiä myyttejä, johon kuuluu, että paikalta löydettyjen avaruusoloiden ruumiit ovat yhä kätöksässä jossain sotilastukikohdassa. Tapaus nousi uudelleen julkisuuteen muutama vuosi sitten, jolloin esitettiin "aitona dokumenttina" mainostettu filmipätkä Roswelliin syöksyneestä ufosta löydetyn avaruusolion ruumiin-avauksesta.

¹⁶ UFO-keskustelua on käsitelty seikkaperäisesti Steven J. Dickin teoksessa *The Biological Universe. The Twentieth Century Extraterrestrial Debate*. Cambridge University Press 1996, 268-288.

¹⁷ George Turner, "The Thing from Another World. 1951's Prize Fight". *American Cinematographer*, January 1991, 36. Tavallaan elokuvassa kommentoidaankin tätä episodina, siis ilmavoi-
mien haluttomuutta käsitellä koko ilmiötä. Lentävän lautasen jo laskeuduttua eräs sotilaista lukee ilmavoi-
mien tiedotetta, jossa todetaan ilmavoi-
mien jättäneen lentävien lau-

ohjelmasta etukäteen tiedotusvälineissä. Kaikki ovat siis varautuneita Carsonin ohjelmaan, mutta nyt muukalaiset tietysti hyökkäävät oikeasti, eikä ohjelman vuoksi kukaan ota invaasiovaaraa vakavasti. Sarjakuvan viimeisessä ruudussa muukalainen kertookin, kuinka maa valloitettiin ja kuinka kiitos tästä kuului Carson Wallsin radio-ohjelmalle, joka vei pohjan maan vastarinnalta.

Muukalaisten fiktiiviselle invaasiolle oli olemassa sosiaalinen tilaus, joka juonsi juurensa 1940-luvun jälkipuoliskolla sattuneisiin, osittain vieläkin kiistanalaisiin tapahtumiin. Kesällä 1947 liikemies Kenneth Arnold väitti lennon aikana nähneensä tunnistamattomia lentäviä esineitä ilmatilassa.¹⁴ Arnoldin väitteitä seurannut kohu sekä ns. Roswellin tapaus¹⁵ toivat julkisuuteen lisää vastaavia havaintoja, ja pian käsite lentävä lautanen vakiintui tiedotusvälineissä. Havaintojen yleistyminen johti Yhdysvaltain ilmavoimien suorittamiin tutkimusprojekteihin, joista ensimmäinen, Project Sign, käynnistettiin tammikuussa 1948. Sen loppuraportti jätti ovet avoimiksi erilaisille tulkinnoille, sillä mahdollisuutta vieraan sivilisaation olemassaolosta ei täysin hylätty, toisin kuin myöhemmissä, huomattavasti skeptisemmissä raporteissa. Project Signin jälkeen ilmavoimien linja muuttui ja havaintoja tutkineet pyrkivät aina löytämään niille järkipäisen selityksen, mikä ei vakuuttanut lautasmaniasta innostuneita tiedotusvälineitä eikä edes kaikkia tutkimuksiin osallistuneita. Viranomaiset yrittivät kyseenalaistaa ja järkeistää UFO-havainnot, mutta samaan aikaan julkisuuteen nousi henkilöitä, joiden kokemukset avaruusmuukalaisten kohtaamisesta saivat yhä mielikuvituk-sellisempia piirteitä.¹⁶ Nykypäivään asti jatkunut kiistely UFO-ilmiiön torjuvasti suhtautuvien viranomaisten ja niitä uskonnollisella kiihkolla lähes-tyvien asianharrastajien välillä oli alkanut. Tiedotusvälineiden levittämä ja populaariviihteen innolla hyödyntämä lautaskuume ei kuitenkaan ollut vi-ranomaisen mieleen, minkä esimerkiksi Howard Hawks sai huomata tuottaessaan elokuvaa "*Se*" toisesta maailmasta. Pohjoisnavalle sijoittuvan elokuvan kuvauspaikaksi oli kaavailtu Yhdysvaltain ilmavoimien tukikohtaa. Valmistelut olivat jo käynnissä, kunnes ilmavoimat yllättäen vetäytyi pro-jektista. Syyksi ilmoitettiin, ettei viranomaisten omaksuman kannan mukaan lentäviä lautasia ollut olemassa. Myyttiä pönkittävän elokuvan valmistumista ei haluttu tukea.¹⁷

E.C.:n piirtäjät tarttuivat innolla lautashysteriaan. Muukalaisten invaasio on aiheena monessa *Weird Fantasyn* ja *Weird Sciencen* sarjakuvista, olihan aihe ajankohtainen ja antoi lisäksi mahdollisuuden kriittisten reunahuomau-tusten esittämiseen. Toisessa *Weird Sciencen* numerossa (1950) oli Al Feldsteinin tarina "Flying Saucer Invasion", jossa kuvattiin ironiseen sävyyn, kuinka lautashavainnot yleistyvät ja kuinka ilmavoimat yrittää hillitä aiheesta noussutta hälyä. Jo numeron kansipiiirros kommentoi lautashavaintoja. Kan-nessa lentävät lautaset kulkevat Washingtonin yli samaan aikaan kun ilma-voimien edustaja kiistää jyrkästi niiden olemassaolon ja leimaa koko ilmiön silkaksi hölynpölyksi.¹⁸ Itse tarinassa Feldstein välittää lukijalle kuvan tietoja pimittäivistä ja havaintoihin ylimielisesti suhtautuvista viranomaisista, jotka selittävät lentäjien havainnot pelkäsi hallusinaatioksi tai esittävät lautasten olevan vain säähavaintopalloja. Lautashavaintoihin otetaan kantaa niin Yhdysvaltain kongressissa kuin Neuvostoliitossakin, ja molemmissa maissa poliitikot näkevät lentävät lautaset omaa järjestelmäänsä vastaan suunnattuna propagandana. Aihetta analysoiva psykologi puolestaan leimaa koko ilmiön tiedotusvälineiden ja sarjakuvien luomaksi illuusioksi, jonka

ABOUT THIS REPORT

Up until now, E.C. has dealt with "The Flying Saucers" in a fictional manner, weaving stories around reported sightings. This time, we have laid "Fiction" aside. This time we have used only "Actual Facts."

THIS IS A CHALLENGE TO THE UNITED STATES AIR FORCE!

Of the hundreds and hundreds of cases collected for this report, we have ignored any that did not come from competent trained authorities.

We have used only those sightings reported by Army and Civilian Pilots, Scientists, Technicians, and in one instance, that of an ordained minister.

All statements in this report surrounded by quotation marks are verbatim accounts from authentic sources.

What we have done here is attempted to show the inconsistencies and incongruities of the Air Force's wavering attitude toward this perplexing problem.

We believe that the public has been confused . . . that the facts have been muddled . . . that there is much more to the "Flying Saucer" than the Air Force cares to admit.

We believe that the public should be kept informed of all developments in the "Flying Saucer" story.

We have reason to believe that a group within the Air Force does not agree with this.

We believe that this group, though in the minority, is in control.

We shudder to think of the chaos that could be caused if an uninformed, unprepared public was suddenly and shockingly confronted with tangible proof of the "Flying Saucer's" origin.

This report is an attempt to inform and prepare the public for this possibility.

The Editors

Note: The depictions of the actual people referred to in this report are of the artists' own conception. The "Flying Saucers" herein illustrated are from the artists' own imagination based on actual authentic descriptions.—ed.

tasten tutkimisen sillä perusteella, ettei todisteita niiden olemassaolosta ole löydetty.

¹⁸ *Weird Science* No. 2, December 1992 (#13, 1950).

taustalla on sodanjälkeinen turvattomuus ja taloudellinen epävarmuus. Lopulta viranomaiset onnistuvatkin mitätöimään kaikki havainnot ja selittämään ne psykologisista syistä johtuviksi. Tarinan lopussa ilmavoimien itsettytyväisyys saa sitten palkkionsa lentävien lautasten hyökätessä maahan. Feldsteinin tarina kokoaa näin yhteen koko aiheesta käydyn keskustelun ja esittää kärjistetyn tulkintansa eri osapuolien argumenteista ja tavoitteista. Viittaus lautashavainnot ja sarjakuvien lukemisen yhdistävään psykologisiin ei ollut sattumanvarainen, sillä keskustelu sarjakuvien vaarallisuudesta oli alkanut jo 40-luvun lopulla. Osallistuminen sarjakuvasta käytävään keskusteluun – eli eräänlainen itsereflektiivisyys – oli hyvin tyypillistä yhtiön piirtäjille.

E.C.: piirtäjät olivat siis kommentoineet lautashavaintoja jo vuonna 1950. Varsinainen kannanotto aiheeseen oli kuitenkin vuonna 1954 ilmestynyt, kokonaan aiheelle omistettu *Weird Science-Fantasyn* erikoisnumero. Yhden teeman ympärille rakennettu numero oli poikkeuksellinen, sillä yleensä E.C.:n tieteissarjakuvat koostuivat erillisistä, aihepiireiltään toisistaan poikkeavista sarjakuvista. Numeron kannessa annetaan uhkaava ultimatum: "E.C. haastaa USA:n ilmavoimat kuvitetulla, totuudenmukaisella lautasraportilla. Dokumentoidut todisteet! Nimet-tapahtumapaikat-päivämäärät-sitaatit." Ensimmäisellä sivulla, joka ilmavoimien tutkimusten kriittikkinä muistuttaa lähinnä syytekirjelmää, fiktion ja faktan suhde määritellään vielä tarkemmin: "Tähän asti E.C. on käsitellyt lentäviä lautasia fiktiona

¹⁹ *Weird Science-Fantasy* No 4, August 1993 (# 26, 1954). "Special issue! E.C. challenges the U. S. Air Force with this illustrated, actual flying saucer report. Documented evidence! Names-places-dates-quotes". "Up until now, E.C. has dealt with 'The Flying Saucers' in a fictional manner, weaving stories around reported sightings. This time, we have laid 'Fiction' aside. This time we have used only 'Actual Facts'."

²⁰ Ilmavoimien lentäjä Mantell menetti koneensa hallinnan lähdettyään seuraamaan tunnistamatonta lentävää esinettä. Mantell oli ensimmäinen lentävien lautasten "uhri" ja näin tapaus sai huomattavasti julkisuutta. Peter Nicholls (ed.), *The Science in Science Fiction*. London: Michael Joseph 1982, 176.

²¹ Esimerkiksi Howard Hawks totesi "Se" toisesta maailmasta -teoksen lehdistötiedotteessa, että tieteiselokuva poikkeaa olennaisesti Frankenstein-tyyppisestä kauhuelokuvasta. Nimenomaan tieteellisen uskottavuuden vaikutelma erotti Hawksin mukaan tieteiselokuvan kauhu-elokuvasta. Turner 1991, 35.

²² Toisaalta tieteellisen jargonin vakuuttavuudesta voidaan olla monta mieltä. Halvalla tehtyjen elokuvien uskomattomien juonenkäänteiden tieteellinen perustelu saattoi jo aikalaiskatsojistakin vaikuttaa tahattoman koomiselta. Tutkijoista esim. Vivian Sobchack on kommentoinut tieteiselokuvien usein kömpelöä ja banaalia dialogia. Vivian Sobchack, *Limits of Infinity. American Science Fiction Film 1950-75*. New York: A.S.Barnes & Co. 1980, 150.

sepittämällä tarinoita raportoitujen havaintojen ympäriltä. Tällä kertaa olemme jättäneet 'fiktio'n pois ja hyödyntäneet vain 'tosiseikkoja'".¹⁹

Mitä moinen tosiasioihin viittaaminen käytännössä merkitsi? Numeron tarinat keskittyivät julkisuudessa näkyvästi puituihin UFO-tapauksiin. Esimerkiksi tammikuussa 1948 tapahtunut, kapteeni Thomas Mantellin kuolemaan johtanut onnettomuus oli näyttävästi esillä numerossa.²⁰ Lentäjän kuolema selitetään tietysti UFO:n aiheuttamaksi ja tämän "totuuden" vastapainoksi siteerataan ilmavoimien julkaisemaa, lautashavainnot mitätöivää Project Saucer -tutkimusta (lehdistön antama nimi Project Sign -tutkimukselle), jonka sisältämä informaatio osoitetaan naurettavaksi. Ilmavoimien 40-luvun lopun tutkimusraportteihin sisältyikin ristiriitaisuuksia ja epä johdonmukaisuuksia, joita sopivasti suurentelemalla koko raporttien sisältö oli helppo kyseenalaistaa.

Vastaava faktan ja fiktion sekoittaminen toistuu jokaisessa lautasnumeron tarinassa. Sisäkannessa todetaan, että numeroon on kelpuutettu vain päteviltä tahoilta (competent trained authorities) saadut raportit. Dokumentaarisuuteen pyrkiminen huipentuu ruutujen alalaidassa vilahtaviin "lähdeviitteisiin" eli lainauksiin "alkuperäisistä todistajalausunnoista". Lukija pyritään siis saamaan vakuuttuneeksi siitä, että sarjakuvantekijät ovat tosiaankin vakavalla asialla, paljastamassa ilmavoimien UFO-raporttien epäloogisuuksia. Yleensä E.C.:n sarjakuvien sisältämä kritiikki oli peiteltyä ja epäsuoraa, mutta nyt avoin populismi ja sensaatiolehdistölle ominainen uho syrjäyttivät hienovaraisemmat ilmaisukeinot.

Vastaava ns. tosiasioihin nojautuminen ja totuudellisuuden ihanteen teroittaminen oli kuitenkin tyypillistä myös tieteiselokuville, jotka yrittivät vakuuttaa katsojat siitä, että esitetulle fantasialle löytyy edes jonkinlainen todellisuus pohja.²¹ Epäloogisia juonenkäänteitä oli sen vuoksi paikattava monisanaisilla ja sofistikoituneilla vaikuttavilla perusteilla. Tieteellinen jargon kuuluikin lajityypin tehokeinoihin, sillä tieteelliseltä vaikuttavan tekstin oli tarkoitus kuulostaa vakuuttavalta.²² Elokuvan tapahtumia voitiin jo alussa pohjustaa keskustelulla, jossa tiedemiehet pohtivat vieraan planeetan olosuhteita tai maata uhkaavaa vaaraa. Näin elokuvan osoitettiin olevan "vakavasti otettava" teos, siis tieteiselokuva eikä mikä tahansa yliluonnollisista selityksille pohjansa hakeva teos. Toisaalta elokuvayleisölle tällä erolla tuskin oli suurtakaan merkitystä, kun taas kauhuelokuvan ja tieteiselokuvan lajityyppien määrittelyä yrittäneet tutkijat ovat olleet vaikeuksissa yrittäessään hahmottaa lajityyppien välistä rajaviivaa.²³ Tieteiselokuvien tapaan myös tieteissarjakuvat halusivat erottautua kauhusta tai fantasiasta luomalla mielikuvan siitä, että mielikuvituksellisimmillakin tarinoilla oli kiinnekohtia reaali maailmaan, että ne voisivat tapahtua omassa ajassa tai lähitulevaisuudessa. Yllättäville tapahtumille annettiin ymmärrettävät puitteet.

Tieteiselokuvat ruokkivat UFO-julkisuutta samalla kun uudet havainnot edistivät elokuvia kohtaan tunnettua mielenkiintoa – ja siis niiden myyntiä. Sarjakuvan osuus samasta kakusta oli huomattavasti pienempi kuin elokuvan. Elokuvien ja sarjakuvien vertailu paljastaa mielenkiintoisen seikan: juuri mikään 50-luvun tieteiselokuvista ei lähtenyt vastaavaan hyökkäykseen viranomaisia vastaan. Päinvastoin elokuvien valtavirrassahan tiedemiehet olivat huomattavasti epäilyttävempiä kuin sotilaat, joita etenkin muukalaisten suoraan hyökkäystä kuvaavissa teoksissa, kuten *Lentävien lautasten hyökkäys* (Earth vs. the Flying Saucers, O: Fred F. Sears, Ty: Clover production/ Columbia 1956) ja *Maailmojen sota* (War of the Worlds, O: Byron Haskin,

Ty: Paramount, 1953) kuvataan ihannoivaan sävyyn. Armeijan ja muukalaisten yhteenotto esitetään sotaelokuvista tutulla tyyllillä ja asenteella, ja vaikka saksalaisten ja japanilaisten tilalla ovat nyt tunteettomat muukalaiset, sotilaat säilyttävät silti toimintakykynsä.

Weird Science-Fantasyn lautasnumero päättyy lopputiivistelmään, jossa esitetään 17 raflaavasti muotoiltua kysymystä ilmavoimille. Mielenkiintoista kyllä, nykypäivän UFO-keskustelussa viranomaisia syytetään salailusta aivan samalla tavalla kuin 1950-luvulla. Rationaalisia argumentteja ja tieteellistä metodia korostava lähestymistapa näyttää kovin lattealta voimakkaiden, uskontoa muistuttavien tunteiden ristiaallokossa. Lautasnumerossa heitetty haaste muistuttaa myöhempien vuosikymmenien UFO-keskustelua tai vaikkapa *Salaisista kansioista* tuttua ajatusta "totuudesta", joka on siellä jossain – arkistojen kätköissä, salaisissa sotilastukikohdissa tai muuten vain jossain tietoja pimittävien viranomaisten selän takana. Röyhkeän haastava sarjakuvanumero julisti tähtäävänsä siihen, että suuri yleisö pidettäisiin ajan tasalla tutkimuksissa ja että ilmavoimat lopettaisi salailun sekä lautashavaintojen vähättelyn. Vastaava hyökkäävyys kuitenkin puuttui elokuvista, joissa mielenkiinto fokusoitui enemmän esimerkiksi sisäisen individualismin ja kollektiivin väliseen ristiriitaan tai kaikkialle soluttautuvien muukalaisten kohtaamiseen. Elokuvin ongelma keskittyi enemmän "me" ja "ne"-problematiikkaan, siis vihollisen ominaispiirteiden ja yleensäkin toiseuden määrittelyyn.

Jyrkät vastakkainasettelut olivat tyypillisiä 1940- ja 1950-luvun kylmän sodan ilmapiirille. Rautaesiripun laskeuduttua suurvaltasuhteet tipahtivat pakkaslukemiin ja Trumanin opin myötä Yhdysvallat sitoutui globaalisen poliisin rooliin taistelussa kansainvälistä kommunismia vastaan. Uuden ulkopoliittisen doktriinin koetinkiveksi muodostui kesällä 1950 alkanut Korean sota, joka osoitti, että kommunismin etenemistä ei padottu enää vain taloudellisesti vaan tarvittaessa myös sotilaallisesti. Demokraattista puoluetta edustaneen Trumanin suorittama ulkopoliittikan kurssinvaihto ei kuitenkaan riittänyt kongressissa enemmistössä olleille republikaaneille, joiden syytökset kohdistuivat nyt maan sisäpolitiikkaan ja erityisesti demokraattihallinnon virkamiesten ideologiseen luotettavuuteen. Republikaanien syytökset saivat uutta tuulta purjeisiinsa Alger Hissin tapauksen synnyttämän julkisen kohun seurauksena. Rooseveltin hallinnossa korkeaan asemaan nousseen Hissin väitettiin valokuvan salaisia asiakirjoja ja välittäneen ne jopa Neuvostoliittoon asti. Hissin tapauksen piti julkisuudessa erityisesti republikaanien nuoriin lupauksiin kuulunut Richard Nixon, jolle Hissin saama vankilatuomio oli merkittävä poliittinen voitto.

Kommunismista tuli amerikkalaisessa poliittisessa retoriikassa kirosana, jota voitiin käyttää mitä erilaisimmissa asiayhteyksissä. Nixonin nopea urakehitys osoitti, kuinka kannattavaa oli esiintyä periamerikkalaisten arvojen takuumiehenä. Punaisen pirun maalaajista näkyvimmän julkisuuden sai kuitenkin senaattori Joe McCarthy, oman aikansa mediapersoona, joka nousi tuntemattomuudesta maan vaikutusvaltaisimpien poliitikkojen joukkoon. Puheessaan 9.2.1950 McCarthy heilutti kädessään paperia, jonka hän väitti olevan luettelo 205:stä kommunistiseen puolueeseen kuuluvasta ulkoministeriön virkamiehestä. Väitteiden perättömyys ei hillinnyt asiastaan innostunutta senaattoria, vaan päinvastoin hänen viljelemänsä syytökset, herjat ja liioittelut saivat yhä groteskimpia piirteitä. E.C.:n tieteissarjakuvat alkoivat ilmestyä samana vuonna kun McCarthy oli noussut parrasvaloihin.

²³ Tieteiselokuvan ja kauhuelokuvan rajoja määritelleistä kirjoittajista mainittakoon esim. Stanley Solomon, jonka mukaan kauhuelokuvan vaarat ovat omien painajaisemme symboleja, heijastuksia sisäisestä todellisuudestamme, kun taas tieteiselokuvassa vaarat ovat modernin maailman tuotteita, osoituksia yhteiskunnallisesta rappiosta. Asia ei ole kuitenkaan näin yksinkertainen, sillä lajityyppien raja on häilyvä. Määritelmien kirjavuutta kuvaa hyvin se, että Susan Hayward jättää käsitteen määrittelyn käytännössä tekemättä elokuvatutkimuksen käsitteitä esittelevässä kirjassaan. Ks. Stanley J. Solomon, *Beyond Formula. American Film Genres*. New York: Hartcourt Brave Jovanovich 1976, 115 & Hayward 1996, 302.

²⁴ McCarthyismistä ks. esim. Stephen J. Whitfield, *The Culture of the Cold War*. 2nd edition. London: Johns Hopkins University Press 1996, 37-41.

²⁵ *Weird Fantasy* No 2, December 1992 (#14, 1950).

²⁶ Mainittu novelli oli Cleve Cartmillin "Deadline". H. Bruce Franklin, "Eternally Safe for Democracy: the Final Solution of American Science Fiction". Teoksessa Davies 1990, 162-163.

"Cosmic Rax Bomb Explosion": Piirtäjät lojalaisuustestissä.
© William M. Gaines.

Julkaisujen loppussa McCarthy oli jo joutunut poliittiseen paitsioasemaan ulotettuaan kommunistivihjailut presidentti Eisenhoweriin asti.²⁴

Vakoilijoita valtionhallinnossa

Vakoilua ja turvallisuusriskejä käsiteltiin vuonna 1950 *Weird Fantasy* tarinassa "Cosmic Ray Bomb Explosion". Al Feldsteinin sarjakuvassa päähenkilöinä ovat itse E.C.:n toimittajat (Gaines ja Feldstein), jotka yrittävät keksiä mahdollisimman mielikuvituksellista tarinaa. Lopulta he päätyvät kertomukseen uudesta, atomipommia ja vetypommia moninkertaisesti tehokkaammasta aseesta. Piirtäjien luoma sarjakuva menestyy mainiosti, mutta pian heidän luokseen saapuvat FBI:n agentit, jotka vievät heidät puolustusministerin kuulusteltaviksi. Selviää, että piirtäjien omasta päästään keksimä tarina onkin vastannut todellisuutta: tiedemiehet ovat tosiaan kehittäneet tarinassa kuvattua pommia! Nyt "kansallinen turvallisuus on uhattuna" eli sarjakuvapiirtäjät ovat muuttuneet turvallisuusriskiksi, sillä he ovat paljastaneet kansakunnan olemassaolon kannalta elintärkeitä salaisuuksia. Puolustusministeri toteaaakin piirtäjille: "parhailaankin joku ulkovalta saattaa tutkia teidän sarjakuvaanne!"²⁵

"Cosmic Ray..." käsittelee siis 40-luvun lopulta lähtien yhä ajankohtaisemmiksi tullutta, kansallisen turvallisuuden ja atomipommin salaisuuksien ongelmavyöhytettä. Science fiction muuttuu tarinassa todellisuudeksi – aseteknologian kehitys on nopeampaa kuin piirtäjien mielikuvitus. Tarinalle löytyy myös tiettyä todellisuuspohjaa, sillä toisen maailmansodan aikana armeija vahti tarkasti, etteivät tiedot atomipommin valmistamiseen tähdänneen Manhattan-projektin edistymisestä vuotaneet julkisuuteen. Sotasensuurin seuralassa oli kuitenkin tieteilslukemistojen kokoinen aukko. Keväällä 1944 *Astounding Science Fiction* joutui viranomaisten silmätikuksi julkaistuaan atomipommin käyttämisen seurauksista varoittlevan novellin.²⁶ On vaikea sanoa käyttikö Al Feldstein tätä episodista sarjakuvansa pohjana, mutta joka tapauksessa tarinoiden samankaltaisuus on silmiinpistävä. Mahdollisen maailman ja reaali maailman rinnastaminen on paitsi itseironinen kommentti sarjakuvapiirtäjän asemasta myös osoitus piirtäjien halusta käsitellä oman aikansa ongelmia sarjakuvan kautta. Samalla se kuvaa osuvasti julkisuudessa käsitel-



tyjä vakoilutapauksia: piirtäjät joutuvat “lojaalisuustestiin”, jonka he läpäisevät. Lojaalisuuden mittaamisella oli todellinen vastineensa, nimittäin Trumanin vuonna 1947 käynnistämä tutkimus, jossa mitattiin virkamiesten ideologista luotettavuutta. Trumanin ohjelma oli vastine republikaanien syytöksille, ja sen seurauksena virkamiehet joutuivat vastaamaan poliittisista näkemyksistään liittovaltion tutkijoille. Kommunistivainoja tutkineen David Cauten mukaan nimenomaan lojaalisuus-turvallisuus -ohjelma mahdollisti kommunistihysterian leviämisen, sillä sen myötä vakiintui “guilt by association” -käytäntö, jossa vähäinkin löydetty yhteys kommunistiseksi listattuun järjestöön merkitsi virkakelpoisuuden kyseenalaistamista.²⁷

Vielä selvemmin sama tuli esiin Harvey Kurtzmanin piirtämässä, samassa numerossa ilmestyneessä tarinassa “Atom Bomb Thief”.²⁸ Tarina ei ole sijoitettu tulevaisuuteen, vaan menneisyyteen, nimittäin vuoteen 1946, jolloin Tyynenmeren Bikini-riutalla testattiin ensimmäistä kertaa vedenalaista ydinräjähdystä. Tarina atomipommin ohjeita varastavasta tiedemiehestä liikkui varmasti ajan hermolla, sillä sodanjälkeisinä vuosina atomipommin kehittämisestä ja sen salaisuuden jakamisesta käytiin puolelta toiselle aaltoilevaa julkista keskustelua. Pommiin pudottaminen Hiroshimaan ja Nagasakiin oli antanut amerikkalaisille aseteknologisen etulyöntiaseman ja samalla lujan pohjan poliittiselle johtoasemalle. Neuvostoliitto oli kuitenkin vastannut haasteeseen räjäyttämällä oman atomipomminsa 1949. Idealistiset suunnitelmat atomipommin salaisuuden jakamisesta ja aseteknologian kansainvälisestä kontrollista haihtuivat ilmaan kylmän sodan tuulten puhaltamina. Vuoden 1950 alkupuolella presidentti Truman määräsi amerikkalaiset tiedemiehet kehittämään joukkotuhoaseiden seuraavaa astetta, vetypommia, jota sitten testattiin ensimmäisen kerran marraskuussa 1952.²⁹ (Feldsteinin vuonna 1950 piirtämässä sarjakuvassa edetään siis vieläkin pidemmälle, varustelukierteen seuraavaan vaiheeseen.)

Tiedemiesten lojaalisuudesta keskusteltiin siis kiivaasti 1950-luvun alkuvuosina. Poliittinen paine tiedemiesten saamiseksi samaan isänmaalliseen ruotuun kohdisti huomion heidän ideologisiin näkemyksiinsä. Uusien aseiden luomien uhkakuvien sekä varustelulla hankittavan turvallisuuden ristiriita muutti suhdetta teknologiaan ja tiedemiehiin. Siksi riskien minimointi ja katastrofin estäminen muodostuivat varustelukierteeseen – tai pikemminkin turvallisuuskierteen – joutuneen yhteiskunnan kohtalonkysymyksiksi.³⁰ Joukkotuhoaseita kehittävä ja niiden salaisuuksia säilyttävät tiedemiehet ja insinöörit olivat keskeisessä asemassa uudessa turvallisuusajattelussa. Eettinen vastuu oli muutenkin kysymys, joka tuli sitä olennaisemmaksi mitä pidemmälle aseteknologinen kehitys eteni. Albert Einstein oli jo 30-luvulta lähtien pohtinut tieteen eettisiä kysymyksiä ja tiedemiesten moraalia. Kirjoittaessaan tieteen ja etiikan laeista vuonna 1950 Einstein eritteli tieteellisen ajattelun ja tiedemiesten erityispiirteitä seuraavasti:

Tieteellisellä ajattelutavalla on se piirre, että ne käsitteet, joita se käyttää yksiselitteisten järjestelmiensä rakentamiseen, eivät ilmennä tunteita. Tiedemiehelle on olemassa vain “oleminen”, mutta ei toivomista, ei arvostelmaa, ei hyvää, ei pahaa, ei päämäärää. (...)Totuutta etsivässä tiedemieheessä on jotain puritaanisen pidättyväistä: hän pysyytelee kaukana kaikesta tahdon oikuista riippuvasta tai tunteenomaisesta.³¹

Einsteinin määrittelyssä korostuu tunteenomaisen ajattelun ja tieteellisen tiedon välinen ero. 1950-luvun tieteiselokuvista löytyy sama dilemma, tosin

²⁷ David Cauter, *The Great Fear. The Anti-Communist Crusade Under Truman and Eisenhower*. London 1978: Secker & Warburg, 28.

²⁸ *Weird Fantasy* No 2, December 1992 (#14, 1950).

²⁹ Oscar Theodore Barck, Jr & Nelson Manfred Blake, *Since 1900: A History of the United States in Our Times*. Fifth Edition. London: McMillan 1974, 570-571.

³⁰ Hannu Salmi, *Atoompommit kuuhaan! Tekniikan mentaalihistoriaa*. Helsinki: Edita 1996, 187.

³¹ Albert Einstein, “Tieteen ja etiikan lait”. Teoksessa *Atomisota vai rauha. Maailma Albert Einsteinin silmin*. Vaasa: Rauhanturvallisuuden edistämisseura 1980, 110.

³² *Weird Fantasy* No 3, April 1993 (#15, 1950).

³³ *Weird Fantasy* No 1, October 1992. (#13, 1950).

huomattavasti kärjistettynä. Einstein viittaa lähinnä tiedemiesten pyrkimykseen siirtää tunteet syrjään etsiessään totuutta sekä yleisemmin eettisen arvottamisen ja loogisuuteen pyrkivän ajattelun väliseen ristiriitaan. Monissa tieteiselokuvissa tiedemiesten tunteiden arvoa väheksyvistä puritaanisuudesta on puolestaan tehty pahe, joka osoittaa, että hän on etäännyntynyt yhteisönsä arvoista. Tunnetuin esimerkki on "*Se*" toisesta maailmasta -elokuvan tiedemiesshahmo, tohtori Carrington, jonka kylmä älyllisyys ja halu ymmärtää ihmisille vihamielistä muukalaista tekevät hänestä elokuvan epämiellyttävimmän hahmon. Viileänä intellektuellina Carrington on selvä vastakohta elokuvan hawksilaisille sankareille, toiminnan miehille, jotka teoreettisten pohdintojen sijaan uskovat käytännön kokemuksen ja intuition voimaan.

Vuonna 1950 vakoiluteemaa sivuttiin kolmannessakin *Weird Fantasy* sarjakuvassa, Al Feldsteinin piirtämässä "Martian Infiltrationissa".³² Tarinan alussa päähenkilö kutsutaan kiireesti Washingtoniin, jossa ulkoministeri, hänen esimiehensä, kertoo karmean uutisen: Marsilaiset ovat hyökänneet maahan. Muukalaiset ovat vaivihkaa soluttautuneet Washingtoniin korkeisiin asemiin: heidän pesäpaikkansa on puolustusministeriö, josta käsin maailmanvalloitusta johdetaan. Monet maan johtohahmoista ovat marsilaisia, kuten esimerkiksi kenraali McArnold, joka nimensä ja piipunpoltonsa vuoksi muistuttaa erehdyttävästi kenraali Douglas McArthuria, amerikkalaisjoukkojen ylipäällikköä Koreassa. Päähenkilö onnistuu ulkoministerin kanssa pysäyttämään invaasion, mutta viimeisissä ruuduissa selviää, että nämä kaksi ovat itse asiassa kotoisin Venuksesta! Venuslaiset, joihin kuuluu myös USA:n presidentti, ovat tulleet maahan suojelemaan ihmiskuntaa marsilaisten hyökkäykseltä. Valtionhallinnossa ei näytä siis olevan yhtään oikeaa amerikkalaista, marsilaiset ja venuslaiset ovat kansoittaneet kaikki johtotehtävät. Tätä voidaan lukea parodiana vallitsevasta vakoilumetsästyksestä, jossa luotettavat virkamiehet paljastuivat kataliksi vakoojiksi. McCarthyn puheissa maan poliittinen johto, erityisesti ulkoministeri Dean Acheson, oli leimattu Kremlin sätkynukkeiksi, kansainvälistä kommunismia passiivisesti myötäileviksi nykyiksi. Feldsteinin sarjakuva ironisoi vakoiluhysteriaa viemällä sen loogiseen päätepisteeseensä. Kaikki maan johtohenkilöt ovat toisiaan vakoilevia muukalaisia eli valta on lopullisesti viety tavallisten amerikkalaisten käsistä.

Viittaus Kenraali McArthuriin ei ollut sattumanvarainen ele, sillä tunnetuihin julkisuuden henkilöihin viitattiin myös muissa numeroissa. Esimerkiksi *Weird Fantasy* ensimmäisessä numerossa ilmestyneessä tarinassa "Trip into the Unknown" mainitaan tunnettu tiedemies Oppenheim, joka on piirretty hieman Robert Oppenheimerin näköiseksi.³³ Oppenheimerhan oli Manhattan-projektin keskeinen hahmo. Kansakunnan kaapin päälle

"Return": Albert Einstein?
© William M. Gaines.



nostettu sankari joutui 50-luvun alkuvuosina epäilyksenalaiseksi kommunistisimpatioista, mikä osoitti konkreettisesti, kuinka tarkan suurenuslasin läpi johtavien tiedemiesten tekemisiä katsottiin. Suuren tiedemiehen sitominen ideologisesti epäilyttävien henkilöiden häpeäpaaluun näytti, etteivät kylmän sodan pelisäännöt suoneet erivapauksia nimekkäillekään tiedemiehille.³⁴ Oppenheimer oli siis tunnettu julkisuuden henkilö jo ennen näitä paljastuksia, ja tiedemiehen nimeäminen Oppenheimiksi ei todellakaan ollut sattumaa – lukijat tiesivät keneen viitattiin. Myös toiseen tunnetun tiedemiehen, Albert Einsteinin, hahmo löytyy *Weird Sciencessa* vuonna 1950 ilmestyneestä, Wally Woodin piirtämästä tarinasta “Return”. Sarjakuvassa nähdään “maineikas tiedemies”, joka habitukseltaan (valkoinen tukka, tuuheat viikset) muistuttaa selvästi Einsteinia.³⁵ Sarjakuvassa käsitellään E.C.:n piirtäjien suosikkiteemaa, nimittäin ydinsodan mahdollisuutta.

³⁴ Whitfield 1996, 181. Ks. myös Barck & Blake 1974, 601-602.

³⁵ *Weird Science* No. 5, September 1993 (#5, 1950).

³⁶ Elokuvan sisältämistä uskonnollisia elementeistä ks. esim. Krin Gabbard, “Religious and Political Allegory in Robert Wise’s *The Day the Earth Stood Still*”. *Literature/Film Quarterly*, Vol. X, 3/1982.

Totaalinen tuho edessä?

Wally Woodin sarjakuva kertoo kansasta, joka palaa puoli miljoonaa vuotta sitten jättämälleen kotiplaneetalle. Planeetta on tietysti maa, jossa on aikanaan ollut pitkälle kehittynyt sivilisaatio. Sarjakuvassa näytetään, kuinka sotaisa kansan historia oli ollut ja kuinka kaikki oli lopulta huipentunut atomipommin kehittämiseen. Se oli aiheuttanut pysyvän jännitteen suurvaltojen välille. Sodan näyttäessä väistämättömältä kehityksestä huolestuneet tiedemiehet rakensivat avaruusaluksen, eräänlaisen Nooan arkin, joka lähetettiin avaruuteen tavoitteenaan löytää uusi kotiplaneetta. Sinne tuli rakentaa uusi rauhanomaiseen kehitykseen perustuva sivilisaatio. Planeetta löytyikin, ja sen rikkaita luonnonvaroja suojeltiin, eikä ryöstetty niin kuin maassa tehtiin. Uraniumin löytyminen mahdollisti atomivoiman käytön, minkä seurauksena sivilisaatio astuu aivan uudelle kehitystasolle. Nyt maasta lähteneiden esiisien kaukaiset jälkeläiset palaavat kotiinsa – suoraan vuoden 1950 Yhdysvaltoihin.

Maahan saavuttuaan vierailijat tapaavat siis Einsteinia muistuttavan professorin, joka kertoo, että ihmiskunta on heidän esi-isiensä tavoin taas ajautumassa atomisodan partaalle. Vierailija toteaa, ettei ihmiskunta ole paljoa edistynyt ja sanoo ennen lähtöä toivovansa, että tuleva tuho pystyttäisiin estämään. Vierailijoiden lähdettyä professori kutsuu kaikki maailman merkittävät tiedemiehet koolle. Sarjakuvan viimeisessä ruudussa professori ehdottaakin heille, että maapallolta on lähdettävä ennen sodan alkamista. Historia on siis toistamassa itseään. Woodin sarjakuva on avoimen kriittinen kommentti alkavaan varustelukilpailuun ja sitä onkin mielenkiintoista verrata Robert Wisen seuraavana vuonna ohjaamaan elokuvaan *Uhkavaatimus maalle*. Wisen elokuvassa maahan laskeutuvan muukalaisen, Klaatun, tarkoituksena on varoittaa ihmisiä tulevasta ydinsodasta ja vakuuttaa heidät keskinäisen yhteistyön välttämättömydestä. Klaatu kuvataan ihmiskunnan pelastajaksi, messiaaksi, jonka kärsimysnäytelmä saa suorastaan uskonnollisia piirteitä.³⁶ Elokuvan lopussa maailman johtavat tiedemiehet ovat kokoontuneet kuuntelemaan Klaatun jäähyväispuhetta, jossa hän sanelee kuulijoille oman, YK:a muistuttavan turvallisuuspoliittisen mallinsa. *Uhkavaatimus maalle* on niitä harvoja 50-luvun tietiselokuvia, joissa muukalaisten invaasio esitetään myönteisessä hengessä, ei uhkana vaan positiivisena mahdollisuutena, tienä parempaan huomiseen.

³⁷ Suomen elokuva-arkiston kansio 21399.

³⁸ *Weird Fantasy* No 5, October 1993. (#17, 1950).

³⁹ Johanna Sinisalo, "Nykyhetken vangit – ihmiskuva tieteiskirjallisuudessa". *Äidinkielen opetustiede* 3-4/1993, 54-55. Sinisalo toteaa myös, että Campbellin kerrotaan uransa varhaisvuosina hylänneen tarinat, joissa maan ihmiset kärsivät tappion muukalaisille.

Woodin sarjakuvan tavoin myös *Uhkavaatimus maalle* sisältää asetelman, jossa riitaisa ihmiskunta on varustautumassa uuteen suursotaan ja jossa muukalaisten väliintulo luo toivon paremmasta tulevaisuudesta. Elokuvasa koko ihmiskunta asetetaan seinää vasten: suuntaa on muutettava eikä paluuta entiseen ole. Kuvitelma ihmisestä luomakunnan ylimpänä herrana murenee, mutta syytä pelkoon ei ole, sillä korkeammalle kehittynyt sivilisaatio ohjaa ihmiskunnan oikealle kurssille. Tässä mielessä elokuva muistuttaa Arthur C. Clarken vuonna 1953 valmistunutta romaania *Lapsuuden loppu* (Childhood's End), jossa ihmiskunnan aikuisuus alkaa muukalaisten saapuessa. Elokuvan kampanjalehtisessä Robert Wise sanoi toivovansa, että elokuva valaisisi sodan ja täydellisen tuhon uhkakuvia ja auttaisi ihmiskuntaa palaamaan rauhan tielle.³⁷ Lausunnon voi tietysti tulkita elokuvan markkinointia tukeväksi korulauseeksi, mutta yhtä hyvin tietoisesti kylmän sodan henkeä kritisoivaksi huomautukseksi.

E.C.:n sarjakuvat olivat täynnä vastaavia kommentteja, tosin huomattavasti raflaavammin esitettyinä. Esimerkiksi *Weird Fantasyssä* ilmestynyttä Wally Woodin tarinaa "Deadlock" voidaan lukea selvänä varustelukilpailun ja kylmän sodan retoriikan kritiikkinä.³⁸ Vuosia avaruudessa matkannut retkikunta kohtaa muukalaisten avaruusaluksen. Sekä ihmisten että muukalaisten avaruusaluksissa mietitään kuumeisesti, kuinka vastapuolen lähestymiseen tulisi suhtautua. Vaikka vastapuoli saattaa olla hyväntahtoinen, on sen tarkoituksenaan suhtauduttava ensisijaisesti epäillen, sillä tuntemattoman kohtaaminen merkitsee molemmille osapuolelle vihollisen kohtaamista. Kumpikin osapuoli noudattaa siis sotilaallista logiikkaa, jossa muukalainen mielletään aina viholliseksi. Kompromissien tekeminen on heikkouden merkki ja keskinäinen kyräily estää luottamuksen syntymisen. Niinpä alukset lopulta tuhoavat toisensa, eivät siksi, että se olisi välttämätöntä, vaan siksi, että se on loogista. Kumpikaan osapuoli ei voi ottaa muukalaisen avoimeen kohtamiseen liittyvää riskiä: sotatila on parempi vaihtoehto. Kylmän sodan ominaispiirteisiin kuulunut viholliskuvan ylläpitäminen johtaa toimintamalleihin, jotka ajavat osapuolet väistämättä sotaan.

Muutenkin muukalaisten kohtaaminen esitettiin E.C.:n tieteissarjakuvissa aivan toisella tavalla kuin 30-40 -lukujen tieteislukemistoissa tai kuin valtaosassa 50-luvun tieteiselokuvista. Yllättävän moni sarjakuvatarioista päättyy tilanteeseen, jossa muukalaiset ovat kukistaneet ihmiset tai jossa päähenkilöt tai koko ihmiskunta ovat hukanneet mahdollisuudet oman tuhoutumisensa estämiseen. Kyyninen perusasenne poikkeaa merkittävästi amerikkalaisten tieteislukemistojen valtavirrasta. Science fictionin 30-40-lukujen keskeinen linjanvetäjä John W. Campbell, Jr. suosi tarinoita, joissa vihollisrotujen kuvauksissa oli käytetty esikuvina hyönteisiä, matelijoita ynnä muita alempia eläimiä. Lukijalle annettiin kuva kaikin puolin vastenmielisestä ja säälimättä tuhottavaksi joutavasta vihollisesta.³⁹ Tieteiskirjallisuus oli puhtaasti viihdekirjallisuutta, joten hyvän ja pahan ääriivijojen tarkka rajaaminen sopi siihen mainiosti. Lukijalle ei syntynyt turhia samastumisongelmia rohkeiden sankarien ottaessa mittaa kavalista avaruusmuukalaisista. Valtaosa 50-luvun tieteiselokuvista jatkoi omalla tavallaan tätä perinnettä, mutta E.C.:n sarjakuvat sanoutuivat siitä irti.

E.C.:n julkaisuissa näkyvä tapa käsitellä vallitsevaa anti-kommunismia oli aivan käänteinen verrattuna siihen, miten sarjakuva oli 40-luvulla ottanut osaa ideologiseen taisteluun. Yhdysvaltain liittyminen toiseen maailmansotaan oli antanut sarjakuvapiirtäjille tukun uusia vihollisia. Erityisesti supersankarit

(Teräsmies, Kapteeni Amerikka) lähtivät taistoon japanilaisia ja saksalaisia vastaan. Sodan jälkeen viholliset olivat vaihtuneet fasisteista kommunisteiksi ja supersankareita tarvittiin vapaan maailman arvojen tinkimättömiksi puolustajiksi. Sanomalehtisarjakuvien sankareista esimerkiksi Frank Robbinsin piirtämä Johnny Hazard oli pian sotavuosien jälkeen aloittanut taistelun kommunismin leviämistä vastaan, ja 50-luvun alkuvuosina myös monet sarjakuvalehtien julkaisijoista innostuivat kommunismin vastaisesta ristirekstä. Trumanin opin mukaisesti kommunismi oli pysäytettävä globaalisesti, ja niinpä sarjakuvasankarit taistelivat vierasta aatetta vastaan eri puolilla maailmaa.⁴⁰ 40-50-luvun taitteessahan Hollywoodin studiopomot kantoivat oman kortensa kekoon tuottamalla joukon avoimen anti-kommunistisia elokuvia. Terry Christensenin mukaan vuosien 1947-1954 välillä tehtiin ainakin 33 tällaiseksi luokiteltavaa elokuvaa.⁴¹ Suurin osa näistä oli taloudellisia pannukakkuja, eikä myöskään sarjakuvan yhteydessä voida puhua mistään pitkäikäisestä menestystarinasta. *Weird Fantasy* ja *Weird Science* eivät kuitenkaan ottaneet osaan vallitsevaan poliittiseen taisteluun. Päinvastoin tarinoiden moniulotteisuus, yksinkertaistavien kaavojen rikkominen, hyvä-paha -vastakkainasettelun kumoaminen ja väkivaltaisten toimintamallien kyseenalaistaminen viittasivat haluan pysyä selvässä oppositioasemassa.

Television uusi ulottuvuus

Television tulo sekoitti konseptit filmikaupungissa ja edesauttoi klassisen Hollywood-elokuvan kultakauden päättymistä.⁴² 1930-luvun makutottumuksia edustavat studiopomot olivat ihmeissään uutta yleisöä puoleensa imevän viestintävälineen kanssa, eikä edes uusien esitystekniikoiden läpimurto pystynyt elvyttämään laskevien lipputulosten kanssa painivaa elokuvateollisuutta ennalleen. Televisionkatselun vaikutuksista käytiin muutenkin kovaa kädenvääntöä julkisuudessa. *Weird Fantasy*ssa vuonna 1950 ilmestynyt, Harvey Kurtzmanin piirtämä tarina "The Mysterious Ray from Another Dimension" käsittelee hausalla tavalla televisiota kohtaan tunnettuja odotuksia ja pelkoja. Vuonna 1970 televisiovastaanottimia on joka taloudessa ja kaikki ihmiset katsovat sitä päivittäin – kaikki muut paitsi radioaseman pääjohtaja. Televisiota vihaava johtaja pakottaa alaisensa tutkimaan, josko televisioruudusta lähtevä "säteily" aiheuttaisi jonkin sairauden, jonka julkistaminen sitten lopettaisi koko töllöttimen tuijottamisen ja palauttaisi näin kuulijat radion äärelle. Lopulta tällainen sairaus löytyykin: jatkuva katselu tekee ihmiset vähä vähältä näkymättömiksi! Tieto katselun seurauksista ei kuitenkaan lopeta television tuijottamista, vaan päinvastoin lisää sitä. Katselua seuraava näkymättömyys kun merkitsee siirtymistä toiseen ulottuvuuteen, sellaiseen, jossa elämä on kauniimpaa ja ihanampaa kuin reaali maailmassa. Niinpä ihmiset siirtyvät vapaaehtoisesti toiseen maailmaan (vai olisiko henkimaailma oikea nimitys), ja lopulta katkera radiojohtaja on yksin maailmassa. Tarinan lopussa lukijaa opastetaan seuraavasti: "Mutta ennen kuin te televisiofanit siirrytte seuraavaan tarinaan, niin katsokaa itseänne! Huomaatteko näkymättömyyttä ympärillänne? Onko televisio vaikuttamassa sinuun... Oletko varma?"⁴³

Television voittokulku näytti siis pysäyttämättömältä. 1950-luvun alussa saattoi tosiaan näyttää siltä, että television voittokulku olisi väistämätön ja

⁴⁰ Ilpo Lagerstedt, *Supersankarit – ilmiö amerikkalaisessa sarjakuvassa*. Jyväskylä: Gummerus 1991, 26-27 & 40. Johnny Hazardin nostavat kylmän sodan sarjakuvan tyyppiesimerkiksi myös Jukka Kemppinen ja Heikki Kaukoranta teoksessaan *Sarjakuvat*. 2. painos. Helsinki: Otava 1982, 103.

⁴¹ Terry Christensen, *Reel Politics. American Political Movie From Birth of a Nation To Platoon*. New York: Basil Blackwell 1987, 89.

⁴² Tällä viittaan lähinnä David Bordwellin näkemykseen, jonka mukaan klassisen Hollywood-elokuvan aika oli päättynyt vuoteen 1960 mennessä. Ks. tarkemmin David Bordwell, "The Classical Hollywood Style, 1917-1960". Teoksessa David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge 1988.

⁴³ *Weird Fantasy* No 4, July 1993 (#16, 1950). "But before you television fans go on to the next story, take a look at yourself! Notice any transparency around your edges? Is television affecting You?... Are you sure?"



"The Mysterious Ray from Another Dimension": Television vaikutus. © William M. Gaines.

⁴⁴ Ks. esim. William Boddy, "Elektrovisio. Sukupuuta ja sukupuolia". Teoksessa Erkki Huhtamo & Martti Lahti (toim.), *Sähköiho. Kone/medial ruumis*. Tampere: Vastapaino 1995, 66-67.

että sen telaketjut musertaisivat alleen muut mediat. Epäilemättä jo koteihin ilmestyneet televisiovastaanottimet saattoivat herättää monissa amerikkalaisissa pelkoa, näyttihän televisio avaavan mahdollisuuden suurten ihmis-massojen huomaamattomaan manipulointiin. Jo tuolloin keskusteltiin aktiivisesti television haittavaikutuksista, kuten sen antamista vääristyneistä käyttäytymismalleista ja katselun passivoivasta luonteesta.⁴⁴ Kurtzmanin tarinassa televisio onkin kuin huumetta säteilyn ehdollistamille katsojille. Erityisen mielenkiintoista on, että televisioruudun takaa avautuva toinen todellisuus näyttää olennaisesti houkuttelevammalta kuin arkielämä. Tarjoaako televisio lopulta tien suurempaan onneen?

Tieteiselokuviissa vastaanlainen mielen valtaaminen oli esillä yleensä vain negatiivisissa valossa. Dehumanisaatio, persoonallisuuden menettäminen, teki yksilöistä tahdottomia ihmisrobotteja. Vieraan vallan käskyhäiset eivät olleet enää autonomisia yksilöitä, vaan osa suurempaa koneistoa, kollektiivin tahtoa sokeasti tottelevia laumaihmisii. Kurtzmanin sarjakuvassa sen sijaan ihmiset alistuvat manipuloitaviksi vapaaehtoisesti, ja vaikka he saavat tietää manipuloinnin seuraukset, he eivät silti muuta tapojaan. Persoonallisuuden menettämisen sijaan manipuloiduksi tuleminen merkitsee mahdollisuutta onnellisemmän elämän saavuttamiseen, mahdollisuutta virtuaaliseen taivasosuuteen.

Werthamin invaasio

E.C.:n sarjakuvissa muukalaisten invaasio päättyi yleensä ihmiskunnan kannalta onnettomasti. Gainesin oman yhtiön haaksirikkoa puolestaan edelsi aivan toisenlainen invaasio, jonka kohteena oli sarjakuvateollisuus ja suorittajana psykologi Fredric Wertham. Mccarthyismin vanavedessä myös muut kulttuurituotteiden kyseenalaisesta sisällöstä huolestuneet äänenpainot olivat voimistuneet. Hyökkäys sarjakuvia vastaan tosin tapahtui aivan eri suunnalta kuin mitä mccarthyismin vaikutusvuosina olisi voinut olettaa. Toisin kuin elokuvien, sarjakuvien poliittinen sisältö ei joutunut suurennuslasin alle. Sarjakuvien ideologisten arvolatausten sijaan kiinnitettiin huomiota niiden moraalisesti epäilyttävään, nuorison viattoman mielen turmelemaan sisältöön. Ei ollut ihme, että syytökset sarjakuvien antamista vääristä malleista kovenivat

samaa tahtia niiden levikin ja suosion kasvun kanssa. Erityisen hyvä maali syytöksille olivat Gainesin julkaisut, joissa väkivallan ja seksuaalisuuden käsittely uhmasi aikakauden tabuja ja joissa auktoriteetit saivat muutenkin kyytiä.

Wertham julkaisi 1954 teoksen *Seduction of the Innocent*, jossa hän väitti sarjakuvien ruokkivan vääristyneitä asenteita ja edistävän väkivaltaista käyttäytymistä. Teoksen herättämä kohu nosti kustantajat takajaloilleen, sillä sarjakuvien vastaisen mielialan leviäminen oli estettävä, muuten koko alan tulevaisuus olisi vaakalaudalla. Sarjakuvateollisuus joutui siis siivoamaan oman pesänsä hieman samalla tavoin kuin elokuvateollisuus oli 40-luvulla tehnyt mustan listan avulla. Syntyi Comics Code, sarjakuvien sisältöä valvova sisäinen sensuurijärjestelmä, joka talutti villinä laukanneet sarjakuvanikkarit takaisin pilttuuseen.⁴⁵ Koodin yksityiskohtaiset määräykset kiristivät nyt piirtäjän peukaloa. Jo koodissa mainittu kohta, jossa todetaan, että "jokaisessa tilanteessa hyvän tulee voittaa paha" oli suora isku kohti Gainesin julkaisujen pyrkimyksiä.⁴⁶ Sarjakuvien levittäjät ottivat myyntiin vain sensuurijärjestelmän läpäisseitä lehtiä, mikä pakotti piirtäjät myös noudattamaan koodin ohjeistoa, joten monisärmäiset ja moraalisia yksinkertaistuksia välttelevät tarinat oli nyt tunnettava kapea-alaisiin kaavoihin.

On kiintoisa havaita, että tieteissarjakuva koki huippukautensa huomattavasti ennen tieteiselokuvaa. E.C.:n julkaisut kukoistivat 50-luvun alkupuolella, kun taas tieteiselokuvien tuotantotahti alkoi kiihtyä vasta 50-luvun puolivälissä. Vuosikymmenen tieteiselokuvatuotantoa luokitelleen Bill Warrenin mukaan Yhdysvalloissa oli vuosina 1950-57 teatterilevityksessä 133 ja vuosina 1958-62 148 tieteiselokuvaa.⁴⁷ Huolimatta valtavasta tuotantomäärästä lajityypin merkittävimpien teosten katsotaan yleensä valmistuneen vuoteen 1957 mennessä eli siinä mielessä tieteiselokuva ja -sarjakuva ovat tietysti nousseet samoina vuosina. Esimerkiksi John Brosnan esittää omassa tieteiselokuvan historiikissaan, että vuodet 1950-56 olivat lajityypin kultakautta.⁴⁸ Vuosi 1956 merkitsi käännekohtaa, sillä *Kielletyn planeetan* (Forbidden Planet, O: Fred Willcox, Ty: MGM) taloudellinen epäonnistuminen johti siihen, että suuret studiot eivät enää satsanneet lajityyppiin samalla tavalla kuin vuosikymmenen alkupuolella. Sen sijaan aiempien menestysfilmien juonirakenteita kierrättävät pientuottajat näkivät tieteiselokuvassa lupaavan rahasammon, mahdollisuuden helpoihin voittoihin vähäisillä sijoituksilla. Tieteissarjakuvan tyrehtyminen oli puolestaan sidoksissa Comics Coden voimaantumiseen ja E.C.:n kuihtumiseen. Sarjakuvateollisuuden sisäinen toimintamekanismi ei sallinut sellaista ilmaisukieltä, johon koko yhtiön menestystarina perustui. William M. Gaines oli vastarannan kiiski, jonka julkaisut oli siistittävä julkisen kohun vaimentamiseksi. Uuden moraaliohjeiston voimaantulo johti E.C.:n julkaisutoiminnan supistumiseen (kaikki muut lehdet paitsi *Mad* lakkautettiin vuoden 1956 aikana) ja sitä kautta tieteissarjakuvan tilapäiseen nuukahtamiseen. Tieteiselokuvien tuotantomäärän noustessa sarjakuvulta oli siis jo taitettu terävin ilmaisuvoima ja sen palautuminen kesti 60-luvulle asti. Sensuurin kahlitseva ote tukahdutti sarjakuvan, kun taas elokuvan tilapäisen romahduksen syyt selittyvät lajityypin ryöstöviljelyllä ja yleisön kyllästymisellä.

E.C.:n tilapäinen tappio kääntyi pitkällä aikavälillä kuitenkin voitoksi, sillä yhtiön julkaisujen nostalginen rehabilitointi alkoi jo 60-luvulla. Tällä vuosikymmenellä uusintapainoksena ilmestyneet E.C.-julkaisut osoittavat, ettei mittava jälkimaine ole tuulesta temmattu. *Weird Fantasy* ja *Weird*

⁴⁵ Werthamin hyökkäyksestä tarkemmin esim. Skal 1993, 233-237.

⁴⁶ Koodin yksityiskohtista ks. Daniels 1971, 89-90.

⁴⁷ Bill Warren, *Keep Watching the Skies! American Science Fiction Movies of the Fifties. Vol I 1950-1957*. Jefferson, North Carolina: McFarland 1982, 442-445 & Vol II 1958-62 1986, 776-779. Warrenin luokitustapa on tosin melko väljä ja mukaan on kelpuutettu teoksia, joita on vaikea mieltää varsinaisiksi tieteiselokuviksi.

⁴⁸ John Brosnan, *The Primal Scream. A History of the Science Fiction Film*. London: Orbit Books 1991, 43. Brosnanin väite kuvastaa yleisesti hyväksyttyä näkemystä, jonka mukaan lajityyppi kuihtui 60-luvun alkuun mennessä, ensin esteettisesti ja sitten tuotannollisesti. Elokuvateollisuuden näkökulmasta väite on oikea, mutta laajemmin ymmärrettyinä kyseenalainen, sillä tieteiselokuvan käsittelemät aiheet siirtyivät 60-luvun alussa televisiosarjoihin (esim. *Twilight Zone*, *Outer Limits*).

⁴⁹ Ks. Matti Savolainen, Johdanto teoksessa Savolainen (toim.), *Tieteiskirjallisuuden maailmoita*. Helsinki: Kirjastopalvelu 1987.

Science ovat erinomaista science fictionia, samalla kertaa viihdyttäviä ja älyllisesti haastavia sarjakuvia. Tieteiskirjallisuutta tutkineen Darko Suvinin mukaan science fiction käyttää hyväkseen vieraannuttamismetodia, jossa kirjailija siirtää tutut ongelmat lukijalle outoon ympäristöön tai esittää ne muunnetussa muodossa, minkä seurauksena lukija näkee nämä ongelmat uudessa valossa.⁴⁹ *Weird Fantasy* ja *Weird Science* konkretisoivat omalla tavallaan Suvinin kognitiivisen vieraannuttamisen idean. Totuus on siellä jossain, vääristävän peilin tuolla puolen.

Päivi Arffman

UNDERGROUND-SARJAKUVA: Seksiä, siveettömyyttä ja satiiria

Sarjakuva nousee kapinaan

Hippien, opiskelijaradikaalien, uusvasemmistolaisten, 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 kriittikkä 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 itsesäätelyjärjestelmän", Comics Coden nimellä tunnetun sensuuriohjeiston, josta tuli nopeasti alan hallitseva käytäntö koko maassa.¹

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 sensuuriohjeiston, ns. Hays Coden.²

¹ 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.

² 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 valtalinoja kurkistuslaatikosta valkokankaalle*. Helsinki 1960, 95-98; Barry Norman, *Talking Pictures – The Story of Hollywood*. London 1987, 10, 78-84, 101-106.

³ Beauchamp 1993, 9-12; Estren 1989, 35-39; Kaukoranta - Kemppinen 1982, 107-111; Tolvanen 1981, 8-12.

⁴ Ibid.

⁵ Tolvanen 1981, 10-12.

⁶ Ibid.

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

⁸ 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 suoranaiseksi sensuurihysteriaksi psykiatri Fredric Werthamin julkaistua kirjansa *Seduction of the Innocent* (Viattomain viettely), jossa hän tuomitsi sarjakuvat lähestulkoon kaiken nuorison keskuudessa vallitsevan pahan alkujuureksi.³

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.⁴

Sarjakuvalehtien nopea kuolema oli luonnollinen seuraus sensuurisäännösten kaikenkattavista ja äärimmäisen tulkinnanvaraisista ohjeista. Ne muun muassa määräsivät 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 väkivaltakohtaukset" ja "vihjaileva ja paheellinen kuvitus" kiellettiin.⁵

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 suojeleminen". Loppujen lopuksi kiellettyä oli "kaikki sellainen joka on vastoin säännösten henkeä ja tarkoitusta, vaikka sitä ei olekaan nimenomaisesti mainittu, ja joka on katsottava hyvän maun ja säädyllisyyden loukkaukseksi".⁶

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.⁷ Tulkinnanvaraisuudestaan huolimatta sensuurisäännöstö pysyi muuttumattomana aina vuoteen 1971 saakka, jolloin siihen lisättiin laaja huumeita koskeva luku ja muutamia vanhentuneiksi käyneitä rajoituksia poistettiin.⁸

1960-luvulla nousseen kapinallikehityksen ja yleisen moraalilöystymisen

mukana joutuivat kuitenkin myös joukkoviihteen itsesensuurijärjestelmät radikaalin vastaiskun kouriin. Sarjakuvaintamalla 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.⁹

Pelkästään sarjakuvatuottajien sisäisenä itsesäätelyjärjestelmänä 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 siveettömyssyytteet jäivät kuitenkin lähinnä pelkäksi pelottelukeinoksi, sillä yleensä syytteet raukesivat perusteettomina ilman minkäänlaisia jälkiseuraamuksia.¹⁰

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.¹¹

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.¹² 1960-luvulle tultaessa niin sarjakuvamaailmassa kuin ympäröivässä yhteiskunnassakin käytiin jo täyttää 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 liioittelusta 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.

⁹ 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.

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

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

¹² 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.

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

¹⁴ 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.¹³

Seksisarjakuvat tulivat merkittäväksi osaksi u-sarjakuvaa vuonna 1968. Uranuurtajina toimivat S. Clay Wilson ja u-sarjakuvan keulahahmoksi muutenkin noussut Robert Crumb.¹⁴ 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 elämän-tarkoitus 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 piirretty 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 pelkästä pikku kinastelusta. Pieninkin inhimillisyyden häive on tästä maailmasta kadonnut. Jäljellä on enää pohjatonta julmuutta ja turruttavaa tyhjyydentunnetta.¹⁵

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

¹⁵ 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.

¹⁶ Zap Comix, no. 4, 1969; ks. myös Zap Comix, no. 3, 1969.

¹⁷ 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.¹⁶

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



Whiteman saa hermorumahduksen - 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!"¹⁸ 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 tarkoituksiin¹⁹. Idiottimaisen näköinen, hikoileva ja kuolaava mies raiskaa kadulla näkemänsä naisen – "uhri" tosin ei ole niinkään katkera päällekkarkauksesta kuin siitä, ettei mies onnistunut tyydyttämään häntä seksuaalisesti²⁰. 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.²¹

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 liittykin erottamattomasti satiirista tai synkän arki-realististista nyky maailman kuvausta. Poliisit pahoinpitelevät suojattomia hippijoukkoja, sotilaat silpovat pikkulapsia, jengit, narkkarit, huumeidiilerit 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 väkivaltavihteestä 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.

¹⁸ Robert Crumb, "Dale Steinberger: The Jewish Cowgirl". Teoksessa

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

²⁰ Iain Robert Crumb, "Don't Touch Me!". Teoksessa Groth - Fiore - Boyd 1991, 50-51.

²¹ 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.

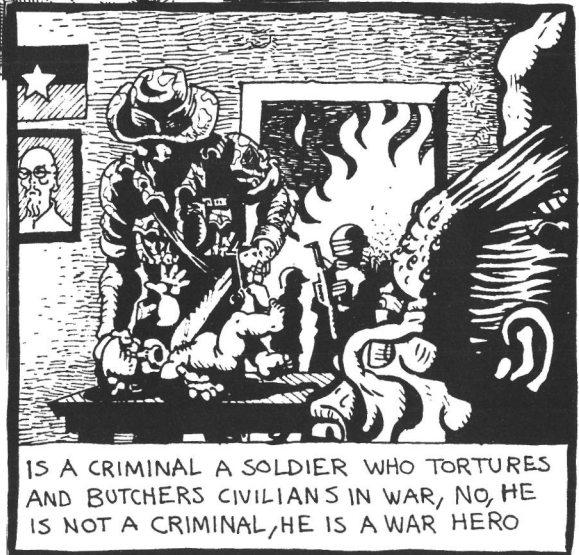
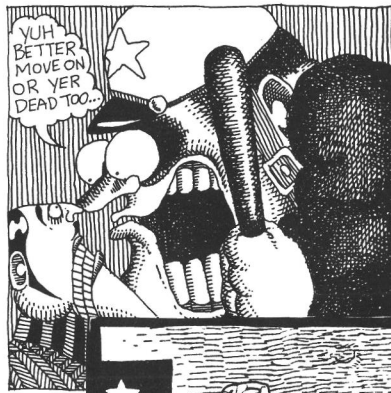
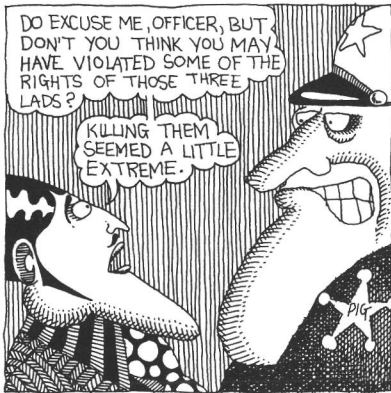
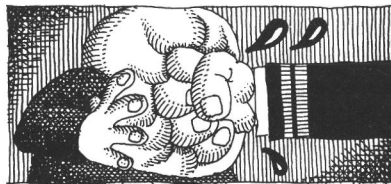
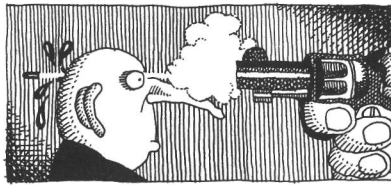
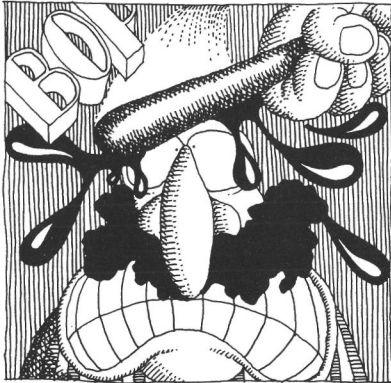
U-sarjakuvien väkivalta, on kyseessä sitten Wilsonin ja Spainin sarjakuvien kaltainen äärimmäisen ruma ja ahdistava väkivalta tai Sheltonin ja Crumbin sarjakuville tyypillinen groteskinkoominen väkivalta, on kuitenkin yleensä väkivaltaa, joka lopulta kääntyy itseään vastaan. Wilsonin ja Rodriguezin sarjakuvissa väkivalta on yksinkertaisesti niin rumaa, raadollista ja mielipuolista, että se on yksinomaan vastenmielistä, minkä lisäksi se liittyy erottamattomasti kynänsä 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 glorifointia. Oman aikansa perinteisen joukkoviihteen 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 epämiellyttävinä tai totaalisen naurattavina tyypeinä. 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 tyypeihin, saati sitten ihailemaan niitä. Ennemmin ne ovat täydellisiä antisankareita.

Underground-piirtäjät siis useimmiten joko totaalisesti raadollistivat tai naurunalaistivat väkivallan ja samalla sisällyttivät siihen usein sekä joukkoviihteen 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.



IS A CRIMINAL A SOLDIER WHO TORTURES AND BUTCHERS CIVILIANS IN WAR, NO, HE IS NOT A CRIMINAL, HE IS A WAR HERO

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!!

SPLAT!



I LIKE TA SQUEEZE FACES!



WRETCH GAG / VOMIT
PUKE BARE

SEE BACK COVER

SNITTING IS PLEASURE
GO BABY GO!!

RIVERS OF BLOOD

PEW!



KA-BLAM



THERE ARE LOTS OF BOUNCY BABES!



SLORCH



BOUNCE
BOUNCE



BOUNCE
BOUNCE

U-sarjakuvaassa 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 *Simpin* 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 naurettavuuskin asti liioiteltu esittämistapa liittäkin väkivaltaan lähestulkoon aina myös parodisen piirteeseen, 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 luonnollisena, että he halusivat rikkoa kaikkia mahdollisia rajoja ja tehdä sen mahdollisimman äärimmäisillä tavoilla. Kaikkien rajoitusten jälkeen väkivallan ja kaiken muunkin kiellettynä 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 niitteihin 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 yhdyntästä ulostamiseen –



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

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

²³ Ks. Estren 1989, 169; Kaukoranta - Kempainen 1982, 135.

²⁴ Robert Crumb, "Joe Blow". Zap Comix, no. 4, 1969.

²⁵ Estren 1989, 230-239.

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

Crumb ei epäröinyt hyökätä edes amerikkalaisille pyhän ydinperheen tabuista suurimpaan, insestiin. Yksi näistä hyökkäyksistä on kokoaukeaman 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".²³

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.²⁴

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.²⁵

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 radikaaleissaan piireissä. U-sarjakuvien miehinen seksuaalivallankumous herätti vihamielisiä tunteita varsinkin naisten vapautusliikkeen keskuudessa, jossa seksisarjakuvat koettiin naista loukkaavina ja alistavina.²⁶

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 tasarvoa suureen ääneen julistavien miesten keskuudessa naiseen loppujen lopuksi suhtauduttiin lähinnä ”taistelevien miesten” tukijoina ja avustajina, pahimmillaan pelkinä seksiobjekteina, 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.²⁷

Underground-sarjakuvien miespiirtäjät eivät tässä suhteessa juurikaan poikenneet muusta miehisestä vastakulttuurista. Heidän esittämänsä naiskuvat ovat yleensä varsin stereotyyppisiä, esineellistäviä ja yksilotteisia. Naiset ovat alati huolestuneen näköisiä äitihahmoja, pirteitä ainavalmiita neitokaisia tai vahvoja maaäitejä, useimmiten pelkkiä seksiobjekteja 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 stereotyyppioita kohtaan.²⁸

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 elämänalue. 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.²⁹

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 analysoivasta ja kritisovasta, suorastaan kynisestä 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,

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

²⁷ 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.

²⁸ Estren 1989, 127-137.

²⁹ Ks. esim. Robert Crumb, ”Introduction”. Teoksessa Groth - Fiore - Boyd 1991, vii-viii; Marty Pahls, ”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.

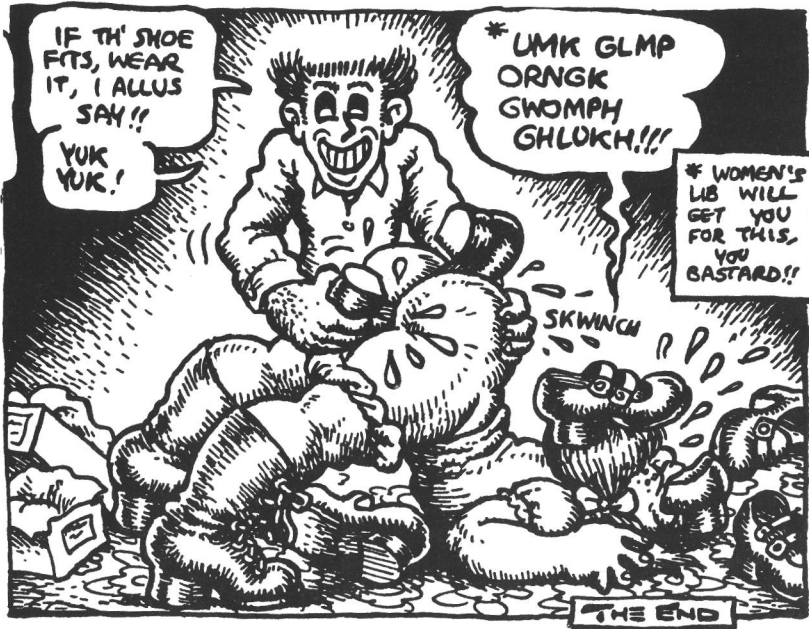
Crumbin suhtautumista elämänsä ja sarjakuviansa naisiin leimaa aina tämä palvonnan ja väheksynnän sekainen ambivalenssi. Yhtäältä nainen on maanläheisessä tasapainoisuudessaan miestä vahvempi, toisaalta kaikessa yksinkertaisuudessaan helposti hyväksikäytettävä uhri – vaikkakin yhtä usein häikäilemättömyys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

Kaiken kaikkiaan Crumbin tuotannosta heijastuu naisen keskeinen, mutta kaksijakoinen rooli hänen elämässään sekä autuaaksitekevänä että hermoro-mahduksen partaalle ajavana voimana. Hän käsittelee naisia kaikissa mahdollisissa myyttisissä muodoissaan: yksinkertaisena, hyväksikäytettynä seksiobjektina (Angelfood McSpade), ylivertaisena jumal- tai sankarihahmona (lännensankaritar Dale Steinberger ja mielikuvitukselliset, seksuaalisesti kyltymättömät lintujumalattaret), luonnonläheisenä, vahvana Äiti Maa -tyyppinä (jeti, Lenore Goldberg jätettyään naisasialiikkeen), miehisen 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 leikittelemineen 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 mieshahmonsat 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 henkilöahhomojen 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 edellämäinitun 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-päillään kuin aivoillaan ajatteleva aistiolento sai 60-luvun radikaalit ja itsestään tietoiset, älylliset naiset takajaloilleen.



Crumb antoi sovinnisyytöksille helpon maalitalun.

- 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 kommentteista kuuluu selvästi, että he olivat totaalisesti kyllästyneet yksiuolteisiin rooleihinsa huorina ja pyhimyksinä, maitotyttöinä ja määiteinä. He eivät halunneet jalustalle sen enempää kuin katujoaankaan, 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 sovinniseksi ja vanhoilliseksi kuin se maailma, jota vastaan se oli hyökkäävinään.³⁰

Robin Morganin kirjoitus "Goodbye to All That" kiteyttää selvin sanoin naisten vapautusliikkeen pettymyksen miespuolisiin vallankumoustovereihinsa: "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; kirkaana hehkuva hulluus alempiarvoisissa aivoissamme; villit hiukset hulmuten; villit silmät tuijottaen, villit äänet kohoten – VAPAUTAKAAMME SISAREMME; VAPAUTTAKAAMME ITSEMME!"³¹

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

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

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

³² Ks. Estren 1989, 135-136.

³³ Robbins 1993, 132-134.

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



Joyce Suttonin ja Chin Lyvelyn "modernisoitu" versio hempoista 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 sukupuolielinten 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 tuntemuksiaan mieskollegoidensa sarjakuvien heijastamista sukupuoli-asenteista.³²

Underground-sarjakuvamaailman miesvaltaisuus ei häirinnyt naisia ainostaan sarjakuvien sovinnaisen 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.³³

Vastauksena sarjakuva-alan sovinnaisille 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 puolemmesta asiasta", kuvailee Chevely lehensä lähtökohtia.³⁴

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, eristyisyyden 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 kaavoihin kangistunutta naiskuvaa suosivasta kaupallisesta sarjakuvasta nyt puhumattakaan.

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

Seksiä ja alastomuutta esitetään estoitta myös naisten sarjakuvissa, mutta harvoin itsetarkoituksellisesti. Yleensä seksi liittyy kulloinkin kyseessä olevaan laajempaan yhteyteen, yhdeksi osaksi naisen elämän kokonaisvaltaista käsittelyä. Yleensäkin seksillä yksityiskohtaisesti kuvattuna suorituksena ei ole naissarjakuvassa kovinkaan merkityksellistä roolia. Enemminkin 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 sovinnismi, joita vastaan naiset taistelivat sarjakuvissaan

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

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

³⁷ 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 miesnukkeja: "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.³⁵

Tyypillisiä naisten vastaiskuja olivat myös miesten erilaatuista alistamista tai näiden elämänpiiriin 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 päätyessä 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!"³⁶

Miehistä sukupuolta alistettiin naisten sarjakuvissa myös seksuaalisesti. Näiden "kastraatiosarjakuvien" 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.³⁷

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 romantista viihdekirjallisuutta parodioidaan esimerkiksi Lee Marrsin tarinassa Noitalinnan kaunotar, joka etenee kaikin puolin tyypillisen kartanoromantiikan konventioiden mukaisesti: on kaunis kotiopettajatar ja synkkä kartanoherra, kaamea perhesalaisuus ja kätkeyty aarre. U-sarjakuvien tapaan kaikki vain on käännetty ylösalaisin mahdollisimman makaaberilla tavalla. "Romanttinen" kartanoherra on palvelijoitaan pahoinpitelevä sadisti ja salaisuus on se, että kartanoherra on murhannut vaimonsa ja harjoittaa nekrofiliaa tämän mädäntyneen ruumiin kanssa. Kaunis kotiopettajatar löytää aarteen, hylkää synkän kartanoherransa 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 tyypillisesti naisen korkeimmat päämäärät, saavat väistyä rahan, uran, itseenäisyyden ja hauskanpidon tieltä.³⁸

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

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

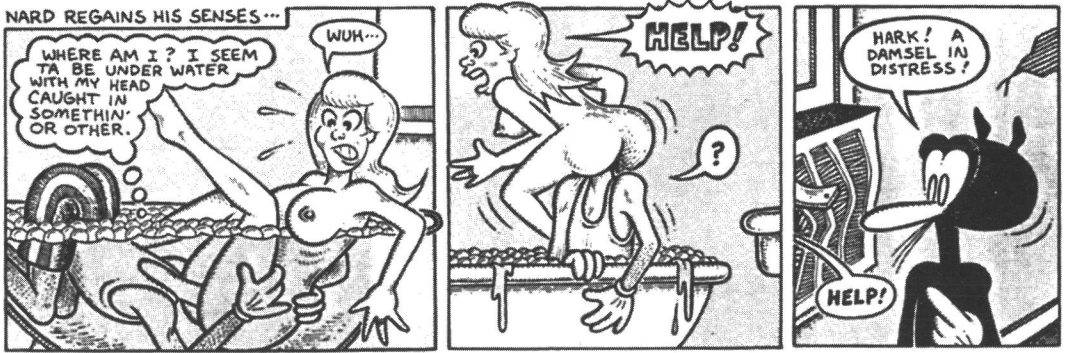
Rehellisyyttä vai uusia rajoja?

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."³⁹



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.

⁴⁰ Ks. esim. Estren 1989, passim., ks. erit. 58-107, 154-204.

⁴¹ Ibid., passim., ks. erit. 58-107, 134, 154-204.

⁴² Ibid., 60.

Kuten Crumbin ja muidenkin u-piirtäjien sarjakuvista ja toistuvista ehdotonta ilmaisunvapautta vaativista kommentteista 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 yleensä millään tavalla teeskennellä parempaa kuin todella olivat.⁴⁰

Tämä asenne yhdistettynä u-piirtäjien totaaliseen estottomuuteen ja suoriivaiseen 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 vilpittömän ja avoimen seksuaalisuus ja rehellisyys ylipäätään oli joka tapauksessa suositeltavampaa kuin ilmaisunvapauden valheellinen tukahduttaminen tai kaupallisten sarjakuvien harjoittama, perinteisiä sukupolirooleja huomaamattomasti ylläpitävä piilosovinnism⁴¹.

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 sovinnismia häivääkään.⁴²

Monesti u-sarjakuvien seksikohtaukset ovat kaikessa mielikuvituksellisuudessaan, koomisuudessaan ja groteskissa liioittelevuudessaan niin totta kai 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 keino⁴³ 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 sovinnistiset naiskuvat eivät luonnollisestikaan miellyttäneet, mutta toisaalta u-sarjakuvien suoraviivaista seksiä voidaan pitää ainakin rehellisenä ja vanhoja, itseäänselvinä "totuuksina" 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 murtaamisesta, 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 "säädettömyyden" järjestäytyntä yhteiskuntaa avoimesti kritisoivaan kontekstiin. Näin ollen seksuaalisuus rinnastuu tähän protestiin ja on kaikessa perinteisiä arvoja murtavassa häikäilemättömyydessään jo itsessään oleellinen osa sitä. Tästä johtuen u-sarjakuvien seksuaalisuus on enemmän perinteistä järjestystä murtava kuin sitä ylläpitävä voima.⁴⁴

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 pikkuneitosisia 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 parodiana. Ylimaallista mieskuntoisuutta ja miehisten sukupuolielimien valtaisia mitasuhteita taas voidaan pitää joko vastenmielisenä egonpönkittämisenä tai miehisten haavemaailman parodiana. Hurja liioittelu, samoin kuin pelkistävä karrikointi sekä hallitsevien stereotyyppien hyödyntäminen huumorinlähteenä ovat jo sinänsä tyyppillisiä komiikan ja satiirin keinoja, kuten edellä todettiin.

Myös Crumbin hillitön "sikasovinnismi" 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 ylemmyydentuntoisen 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 elämäntyyliä.

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

⁴⁴ Estren 1989, 239.

⁴⁵ Ibid., 127-132.

⁴⁶ Ks. Ibid., 129.

Sovininistisista rooleistaan huolimatta u-sarjakuvien naishahmot ovat kaupallisesta sarjakuvasta poiketen myös itse seksuaalisesti aktiivisia, mikä josin äänensä näyttävä vanhoja sukupuolirooleja murtavana ilmiönä. Kuten aiemmin todettiin, suurin ongelma näyttääkin olleen ennen kaikkea siinä, että miespiirtäjien naiskuva on mieskuvaan verrattuna yksiulotteinen, 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 – heidän olivat itse miehiä, joten miehinen elämämpiiri 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 elämämpiiriin 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 vapautta etsivien naisten asialle.⁴⁵ 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”.⁴⁶ ”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” hillitömyyskin 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 syvimmat 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 sukupuolisuhteissa.

Seksi, väkivalta, kiroilu ja muut "siveettömyydet" eivät siis silmiinpistävydestään 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 makaaberin 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 pitkävetiset ja autoritääriset ohjelmajulistukset normaalisti torjuttiin.⁴⁷ 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 kahlitseva 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 ylitsepääsemättömien 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 rappiotilasta 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.⁴⁸

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.⁴⁹ Varsinaisten u-sarjakuvalehtien levikit vaihtelivat pienistä, muutaman kymmenen kappaleen omakustanteista aina useiden kymmenien tuhansien painosmääriin.⁵⁰

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 kunnianhimottomia pyrkiäkseen määrätietoisesti mahdollisimman kattavaan massalevitykseen. Vastaavasti heidän taiteellinen kunnianhimosensa taas teki u-sarjakuvien tekemisen liian työlääksi ja aikaavieväksi voitontavoittelun kannalta.⁵¹

U-piirtäjät eivät myöskään valvoneet etujaan kovinkaan tarkasti ja usein he antoivat sarjakuviaan kustantajille puoli-ilmaiseksi tai ilmaiseksi kulloisenkin julkaisijan resursseista 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.⁵²

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

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.⁵⁴

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.⁵⁵

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.⁵⁶

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

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

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

⁵¹ Ibid., passim., ks. erit. 22, 25, 29, 35, 39, 40, 49.

⁵² Ibid.

⁵³ 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.

⁵⁴ 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.

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

⁵⁶ Estren 1989, 247.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ 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.

⁵⁹ Ibid.

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

⁶¹ Ks. esim. Rosenkranz - van Baren 1974, 38-39.

⁶² Estren 1989, 53-34; Rosenkranz - van Baren 1974, 38-39.

oli aikomus.⁵⁷

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.⁵⁸

Lopullinen kosto seurasi kuitenkin vasta sarjakuvamaailmassa. Crumb teki sarjakuvan Fritz-kissa Hollywoodissa, missä itsekeseiseksi ja elämäväsyneeksi, 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.⁵⁹

Myös muut u-piirtäjät alkoivat vähitellen ottaa kaupallisten yritysten omavaltaiset käytännöt tosissaan ja tarkentaa tekijänoikeuskäytäntöään sekä perustaa omia kustannusyhtiöitään ja epävirallisia ammattiliittojaan väärinkäytösten ehkäisemiseksi. Varoimista 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.⁶⁰

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, värytys, 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.⁶¹

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.⁶²

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 pioneerina.

H.K.Riikonen

“Onko sivistyksessänne aukkoja?” Klassikoita sarjakuvina

Ensi askel klassikoihin

“Nyt olet lukenut kuvitetun klassikon. Toivottavasti luet myöskin lähitulevaisuudessa alkuperäisen teoksen. Saat sen jokaisesta kirjastosta.” Tämä sinänsä hurskas toivomus oli luettavissa *Kuvitetut klassikot* -sarjakuvalehtien lopussa.¹ Se oli myös lehden idean keksijän toivomus, kuten eräässä numerossa korostettiin. Kuvitetujen klassikoiden keksijä oli Puolasta Yhdysvaltoihin muuttanut Albert L. Kanter: “Al Kanter ei pitänyt Kuvitetuja klassikkoja kirjan täydellisenä vastineena, miten huolellisesti ne tehdäänkin, ovat ne kuitenkin vain johdanto oikeisiin kirjoihin,” mainittiin lehdessä.

Idea maailmankirjallisuuden huipputeosten tarjoamisesta aloitteleville lukijoille helpommassa muodossa on itsessään vanha. Tässä tarvitsee vain muistuttaa mieleen teokset, jotka oli tarkoitettu ad usum Delphini, toisin sanoen 1600-luvulla Ranskan kruununprinssin luettavaksi tarkoitettut yksinkertaistetut ja moraalisesti sopiviksi tehdyt versiot,² sekä myöhemmät niin sanotut Bowdlerized versions.³ Hyvin tunnettuja ovat myös Charles ja Mary Lambin lapsia varten tarkoitettut versiot Shakespearen draamoista tai Charles Lambin kertoma *The Adventures of Ulysses* (1808), teos jonka James Joyce hyvin muisti *Odyseustaan* kirjoittaessaan.⁴ Oman lukunsa muodostavat suoranaisesti lyhennetyt teokset.⁵

Usein on mukaan liittynyt ajatus helponnettujen versioiden propedeuttisesta luonteesta, toisin sanoen ajatus siitä, että ne voivat johdattaa alkuperäisten teosten lukemiseen.⁶ Tämä ajatus oli myös Kanterilla hänen ryhtyessään julkaisemaan Kuvitetuja klassikkoja. Voitiin siis ajatella, että sarjakuvavasovitelmat soveltuisivat myös kouluopetuksessa käytettäviksi. Niinpä eräässä numerossa sarjan suomalainen toimittaja Kai Brunila tiesikin kertoa, että muuan turkulainen koulu oli tilannut sarjan ensimmäistä nidettä,

¹ Tämä kirjoitus perustuu Kuvitetujen klassikkojen suomalaisen version viiteen ensimmäiseen vuosikertaan ja 101 ensimmäiseen numeroon.

² Ad usum Delphini -julkaisuja laati Pierre-Daniel Huet, joka kirjoitti yhden ensimmäisistä merkittävistä antiikin romaaneja käsitteivistä tutkimuksista.

³ Thomas Bowdler löysi sensuroitavaa myös Gibbonin kuuluisasta teoksesta *Decline and Fall of the Roman Empire*, ks. N.G. Wilson, *Scholars of Byzantium*. London: Duckworth 1983, 15-16.

⁴ Charles Lamb, *The Adventures of Ulysses*. Edited by John Cooke. Edinburgh: Split Pea Press 1992 (alkuteos 1808). James Joycen tuotannon kannalta 1800-luvun populaarit romaanit, joista useat olivat edustettuina myös Kuvitetuissa klassikoissa, olivat huomattavan merkityksellisiä, ks. lähemmin R. B. Kershner, *Joyce, Bakhtin and Popular Literature. Chronicles of Disorder*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press 1989.

⁵ Kirjallisen aineiston kierrätyksessä oman ryhmänsä muodostavat uudelleen kerrotut versiot (retellings), kuten sarjakuvat ja lapsille tarkoitettut versiot. Tällaisen kierrätyksen muodoista ks. Peter J. Rabinowitz, "What's Hecuba to Us? The Audience's Experience of Literary Borrowing". Teoksessa Susan R. Suleiman and Inge Crosman (ed.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1980, 246-249.

⁶ Clemens Alaksandrialainen lienee ollut ensimmäinen joka esitti propedeuttisuuden ajatuksen: pakanallinen kirjallisuus voi johdattaa kohti Raamatun tekstejä, ks. R. R. Bolgar, *The Classical Heritage and Its Beneficiaries*. Cambridge: Cambridge University Press 1954, 49. - Suomessa sarjakuvasta käydystä keskustelusta ja vetoamisesta sen propedeutisiin mahdollisuuksiin ks. H.K. Riikonen, "Villii länttä, viidakoita, historiaa. Italialaisista sarjakuvista 1950-luvun Suomessa". Teoksessa Anna Makkonen (toim.), *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta*

Homeroksen *Odyssiaa*, 150 kappaletta opetustarkoituksiin. Toimittaja mainitsi myös, että aina ao. numeron ilmestyessä kyseisen teoksen kysyntä kirjastoissa on lisääntynyt. "Onko sivistyksessänne aukkoja? Täyttäkää ne lukemalla Kuvitettuja Klassikkoja," tiivistä Brunila sanottavansa. Lehden numeroissa oli myös joitain opettajien ja oppilaiden "todistuksia" lehden merkityksestä: "Sain täyden kympin viimeisestä ainekirjoituksesta ja se johtui yksinomaan siitä, että edellisellä viikolla olin lukenut Kuvitetun Klassikon kirjoitusaiheesta...". Kaunokirjallisten teosten ohella myös esimerkiksi *Raamatusta* on tehty sarjakuvia.⁷

Kuvitetut klassikkot -sarjakuvaa julkaistiin Suomessa aikana, jolloin televisio teki tuloaan. Tällöin se tavallaan kilpaili television ja siihen liittyvien ilmiöiden kanssa. Televisio oli nimittäin kasvattamassa omaa katsoajakuntaansa. Televisioliikkeet näyttivät ikkunoistaan joitain suosittuja sarjoja, joita lähistön lapset kerääntyivät näyteikkunan taakse katsomaan. Ilmestyi myös sarjakuvalehtiä, jotka perustuivat suosittuihin sarjoihin. Tällainen oli julkaisu nimeltä TV:n tähtisarjat, "Ainoa aito televisio-sarjakuvalehti Suomessa", kuten sitä mainostettiin. Lehden sarjoja olivat *Wagon Train*, *Sea Hunt*, *Huckleberry Hound* ja *Bat Masterson*. Kansilehdellä oli valokuvia asianomaisen sarjan päänäyttelijästä. *Lassie*-sarjassa esiintyi suosittu Lassie-koiran ohella myös tunnettu lapsisotilas Rusty ja hänen Rin-Tin-Tin -koiransa.

Shakespearea ja viktoriaanisen ajan romaaneja

Kuvitettuja klassikkoja ilmestyi Suomessa vuodesta 1957 alkaen Kuvajulkaisut-nimisen yhtiön toimesta. Sen taustalla taas oli amerikkalainen Classics Illustrated. Kuvajulkaisujen sarjakuvia oli muitakin, esimerkiksi Ohukainen ja Paksukainen ja Satu-sarja, joka sisälsi maailman tunnetuimpia satuja "kaikille kilteille lapsille", kuten kannessa todettiin.⁸ Kuvitetujen klassikoiden kohdalla olivat useimmiten kyseessä 1800-luvulla suositut historialliset romaanit, Walter Scottin, Charles Kingsleyn, kirjailijapari Erckmann-Chatrrianin, Henryk Sienkiewiczin (*Tulella ja miekalla*), Victor Hugon (*Notre-Damen kellonsoittaja*), Lewis Wallacen (*Ben-Hur*) ja Alexandre Dumas'n teokset. Kaikkein suosituimmaksi osoittautui juuri Dumas (*Kolme muskettisoturia*, *Musta tulppaani*, *Rautanaamio*, *Kuninkaan miehet*, *Kuningattaren kaulanauha* ym.). Mukana oli luonnollisesti myös Edward Bulwer-Lyttonin *Pompejin viimeiset päivät*, teos joka kerran on nimetty maailman huonoimmaksi romaaniksi. *Ben-Hurin* ja *Pompejin viimeisten päivien* kaltaiset romaanit ovat tulleet 1900-luvulla monesti esille myös historiallisessa spehtaakkelielokuvassa.⁹ Suomessa niistä on julkaistu myös lyhennetyt laitokset. Antiikin historian ohella varsinkin Ranskan vallankumouksen aikaan sijoittuvat romaanit olivat Kuvitetuissa klassikoissa korostuneesti esillä: Dumas'n teosten ohella mukana oli Dickensin *Kaksi kaupunkia*.

Suosittua aihepiiriä olivat myös amerikkalaisten kirjailijoiden lännentarinat (Owen Wisterin *Virginialainen*, Francis Parkmanin *Oregonin tie*, J.F. Cooperin romaanit)¹⁰ ja eläimiin ja luontoon liittyvät teokset. Kyseessä olivat niin ollen ne samat keskeiset aihepiirit, jotka olivat edustettuina myös 1950-luvulla suosituissa italialaisissa sarjakuvissa (Villi länsi, Viidakko, Tex Willer, Pecos Bill).¹¹ 50-luvun lopulla oli myös tietyistä keskeisistä hahmoista omat sarjakuvansa (Robin Hood, Davy Crockett).

Tavalla tai toisella merenkulkuun liittyvät ja merellä tapahtuvia seikkailuja kuvaavat teokset olivat Kuvitetuissa klassikoissa niin ikään suosittuja (kapteeni Marryatin *Merikadetti Jack Easy*, R.H.Dana Jr.:n *Kaksi vuotta keulassa*). Tähän joukkoon liittyivät myös Melvillen *Moby Dick* ja Conradin *Lordi Jim*, vaikka ne muuten poikkesivat sarjassa esille tulleista meriaiheisista teoksista. Tieteiskirjallisuutta edustivat Jules Verne ja H.G.Wells.

Kaiken kaikkiaan juuri 1800-luvun kirjallisuus oli ylivoimaisessa asemassa ja siitä nimenomaan englantilainen viktoriaanisen ajan romaanikirjallisuus, se jota aikoinaan oli luettu perhepiirissä ääneen tai julkisissa lukesityksissä. Kuvitetuista Klassikoista muodostui suorastaan viktoriaanisen ajan (ja yleisemmin 1800-luvun) romaanikirjallisuuden kavalkadi. Edellä mainitun Dickensin *Kahden kaupungin* ohella hänen tuotannostaan olivat mukana *Suuria odotuksia*, *David Copperfield* ja *Oliver Twist*, mutta sarjasta ei ollut unohdettu myöskään Thomas Hughesin *Tom Brownin kouluvuotia* eikä Wilkie Collinsin *Kuunkiveä* tai *Valkopukuista naista*. Myös George Eliot ja R.L.Stevenson olivat mukana samoin kuin H. Rider Haggard (*Kuningas Salomonin aarre*, *Kleopatra*). Kuitenkin myös vanhempi klassinen kirjallisuus tuli esille. Sarja alkoi Homeroksen *Odyseialla* (tai *Odyseuksella*, kuten lehden otsikko kuului) ja neljäntenä numerona ilmestyi *Caesarin valloitukset*, mikä pohjautui *De bello Gallico* -teokseen (numeron alaviitteessä muistutettiin, että Caesar kirjoitti kolmannessa persoonassa puhuen itsestään käyttäen muotoja ”hän” tai Caesar).¹² Vanhempia klassikkoja edustivat myös Shakespearen *Romeo ja Julia*, *Keisäryön unelma* ja *Julius Caesar* sekä Cervantesin *Don Quijote*. Lehden numero nimeltä *Cellinin seikkailut* pohjautui Benvenuto Cellinin omaelämäkertaan. Swiftin *Gulliverin retket*, joka muutenkin oli tullut tunnetuksi lapsille tarkoitettuina versioina, oli luonnollisesti mukana. Lapsille tarkoitetuissa *Gulliverin retkien* versioissa on tavallisesti keskitytty kahteen ensimmäiseen osaan, mutta Daniel Kushnerin mukailemassa ja Lillian Chestneyn piirtämässä Kuvitetujen klassikkojen versiossa on rajoitettu pelkästään Lilliputti-jaksoon – sellaisenaan se olisi pikemminkin soveltunut Kuvajulkaisujen Satu-sarjaan.

Erikseen voidaan mainita *Merirosvo*-niminen muuten anonyymina esitetty tarina, jonka yhteydessä todettiin, että kirja perustui Cecil B. DeMillen elokuvaan. Tunnettuahan on, että sittemmin tämä menettely, elokuvasta tai televisiosarjasta tehdään kirja eikä päinvastoin, on tullut yleisemmäksi.

Kuuluisien teosten sovittukset Kuvitetut klassikot -sarjassa perustuivat siihen, että juonenkulku esitettiin mahdollisimman yksinkertaisesti. Periaate oli sinänsä sama kuin Charles Lambin, joka *Odyseia*-versionsa johdannossa korosti nopeasti etenevää kerrontaa: ”By avoiding the prolixity which marks the speeches and the descriptions in Homer, I have gained a rapidity to the narration, which I hope will make it more attractive, and give it more the air of a romance to young readers.”¹³ Juonenkulun yhteydessä kiinnitettiin erityistä huomiota eri tavoin näyttäviin tapahtumiin, jotka saattoivat täyttää yhden sarjakuvavuorokauden, joka oli sivun kokoinen.¹⁴ Esimerkin tarjoaa C.B.Davisin meriseikkailu *Kapinoitsijat*, jossa on kuvattu laiva, jonka ruuti-varasto räjähtää. Homeroksen *Odyseian* yhteydessä kykloopin ja jättiläisten suuruutta havainnollistetaan antamalla kuvan mennä osittain ruudun ulkopuolelle. Joissakin tapauksissa oli mahdollista antaa lukijoille tuntumaa myös alkuperäiseen tekstiin siteeraamalla suoraan ennen kuvituksen alkamista esimerkiksi teoksen alkusanoja. Näin ollen Dickensin *Kahden kaupungin*

suomalaisessa kulttuurissa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1992, 136-138.

⁷ Raamatun sarjakuvaversioista ks. esim. Jean-Bruno Renard, *Bandes dessinées et croyances du siècle. Essai sur la religion et le fantastique dans la bande dessinée franco-belge*. Paris: Presses Universitaires de France 1986, 36-48.

⁸ Heikki Kaukoranta - Jukka Kemppinen, *Sarjakuvat. 2., laajennettu painos*. Helsinki: Otava 1982, 207.

⁹ Hannu Salmi, *Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus - Suomen Elokuva-arkisto 1993, 220-222, 256-273; Hannu Salmi, ””Meillehän Hannibal ei olekaan ’ryssä’...” Historia, politiikka ja Scipio Africanus”. *Lähikuva* 3-4/1993, 69-77.

¹⁰ Owen Wisterin kuuluisa *Virginialainen tasankojen ratsumies* v:lta 1902 oli ilmestynyt suomeksi itse asiassa vain muutamia vuosia ennen sarjakuvaversiota, 1957.

¹¹ Ks. Riikonen, 1992, idem.

¹² Kingsleyn romaani ilmestyi suomeksi Matti Kilpeläisen kääntämänä 1949 (Porvoo: WSOY).

¹³ Charles Kingsley, *Westward Ho!*. Retold and illustrated by Georgina Hargreaves. London: Dean & Son 1979. Kyseinen versio on julkaistu sarjassa, johon on valittu paljolti samoja teoksia kuin Kuvitetuissa klassikoissa.

¹⁴ Antiikin aiheista sarjakuvassa ks. Hannu Laaksonen, "Antiikin maailma sarjakuvassa". Teoksessa Erkki Huhtamo (toim.), *Puhekuplia. Kirjoituksia sarjakuvasta*. Kemi: Kemian kulttuurilautakunta, 1986 76-83; liro Kajanto, *Antiikista Asterixiin*. Helsinki: WSOY 1973, 137-151. - Asterix-sarjakuvassa parodioidaan kyseistä kolmannen persoonan käyttöä panemalla Caesar puheessa käyttämään itsestään kolmatta persoonaa.

¹⁵ Lamb, op.cit., XIX.

¹⁶ Vastaavasti 1950-luvulla julkaistussa Pecos Billissä oli paljon koko- ja puolensivun ruutuja näyttäviä tapahtumia varten, ks. Riikonen, 1992, 145.

¹⁷ Mainittakoon, että Charles Lamb antoi omassa *Odyseia*-versiossaan tuntumaa Chapmanin kuuluisaan *Odyseian* runokäännökseen. Chapmanin käännös aivan 1600-luvun alusta oli myös Herman Melvillen käyttämä käännös, ks. R.W.B.Lewis, *The American Adam. Innocence Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press 1955, 140-143.

¹⁸ Kaukoranta ja Kempainen pitävät Kuvitettuja klassikkoja "kuvottavan huonoina". Hannu Laaksonen, 1986, 77, on huomattavasti positiivisempi antiikkia käsittelevien Kuvitettujen klassikkojen osalta.

sarjakuvaversiossa siteerataan romaanin kuuluisia alkusanoja "Se oli paras aikakausi, se oli huonoin aikakausi. Se oli viisauden ikä, se oli hulluuden ikä. Se oli toivon kevät ja epätoivon talvi"¹⁵.

Piirroksina Kuvitetut klassikot edusti varsin heikkoa tasoa.¹⁶ Tekstin muokkaajat ja kuvittajat oli melko harvoin mainittu (yksi poikkeuksista on edellä mainittu *Gulliverin retket*).

Varsinaisen sarjakuvan ohella lehdet tarjosivat erilaista informatiivista aineistoa, mikä korosti niiden pedagogista funktiota. Tosin tämä aineisto oli sangen sattumanvaraista eikä sillä välttämättä ollut mitään asiallista yhteyttä kyseisessä numerossa olevaan romaaniin. Lehdissä voitiin tosin antaa joitain perustietoja ao. kirjailijoista ja esimerkiksi *Romeo ja Julia* -numerossa selvitettiin teatterioleloja Shakespearen aikana, mutta useimmiten esiteltiin aivan muuta aineistoa. Suosittuja olivat luonnehdinnat historiallisista henkilöistä. Näin ollen Caesar-numerossa esiteltiin Blaise Pascal "matematiikan nerona" ja Cooperin *Vakooja*-romaanin yhteydessä W. K. Röntgen. Suomalaisessa laitoksessa suosittuja olivat selostukset kuuluisista suomalaisista urheilijoista (juoksijat Hannes Kolehmainen, Ville Ritola, Paavo Nurmi, hiihtäjä Matti Koskenkorva, painija Väinö Kokkinen, "Ensimmäinen suuri naisurheilijamme" Kaisa Parviainen jne.). Mutta aivan yhtä hyvin voitiin kuvata suuria oopperoita. Homeroksen yhteydessä esiteltiin Verdin *Trubaduuri* ja mainitussa Caesar-numerossa oli esillä Jules Massenet'n ooppera *Manon Lescault*.

Homeroksen *Odyseia*

Edellä mainitun propedeuttisen tarkoituksen huomioon ottaen Kuvitetut klassikot oli nimien oikeinkirjoitusta ja asiatietoja myöten sangen huolimattomasti suomeksi toimitettu lehti. Se jäi tässä suhteessa oikeastaan jälkeen esimerkiksi 50-luvulla Suomessa aloittaneista sarjoista kuten Pecos Bill tai Tex Willer. Otan tässä lyhyesti esimerkiksi Kuvitettujen klassikkojen ensimmäisen numeron, *Odyseuksen*. Homeroksen *Odyseia* tarjoaa itsessään sarjakuvulle monenlaisia mahdollisuuksia, mitä osoittaa Jacques Lobin ja Georges Pichardin *Ulysse* vuodelta 1981¹⁷, mutta tässä tapauksessa näitä mahdollisuuksia ei juuri hyödynnetty.

Kuten monista muistakin Kuvitettujen klassikoiden numeroista, myös *Odyseuksesta* muodostui kokonaisuutena varsinainen sillisalaatti, sillä itse sarjakuvan ohella siinä oli artikkelit paitsi Homeroksesta myös keisari Justinianuksesta sekä Verdin oopperasta *Trubaduuri*, jonka yhteydessä tosin säveltäjän ja libretistin nimet jäivät kokonaan mainitsematta. Homerosta, jonka nimi kansilehdestä poiketen esiintyy sarjakuvan alussa englantilaisessa muodossa Homer, esiteltiin seuraavasti:

Historiankirjoittaja Herodotoksen mukaan Homeros syntyi v. 30 e.Kr.. mutta toiset väittävät hänen syntyneen jo 1200-luvulla ennen Kristusta. Tämä viiden vuosisadan ero ei merkitse, että Homeros olisi elänyt 500 vuotta, mutta hänen työnsä saattoi olla yhtä elävää tänä aikana kuin se on nytkin.

Jakso jossa aikasuhteet ja matematiikka ovat täysin sekaisin ei enempää kommentteja kaipaa. Siinä missä Homeroksen *Odyseiasa* Odysseus kertoo takautuvasti seikkailuistaan Alkinooksen hovissa, sarjakuva menee suoraan

kertomaan juuri harharetkistä, joita seuraa välienselvittely Penelopen kosi-
joiden kanssa. Harharetkistä huomattavimman osuuden saa sarjakuvan alussa
oleva kyklooppiseikkailu, joka on tarjonnut aiheen myös kansilehteen. Odys-
seuksen käynti manalassa, joka esimerkiksi Charles Lambin lapsille tar-
koittamassa versiossa on näyttävästi mukana, on sarjakuvasta jätetty koko-
naan pois. Odysseuksen ja Penelopen tapaamisen yhteydessä mainitaan
kyllä siitä, että tunnistamisen yhteydessä puuhun liittyvän salaisuuden
tunteminen antaa Penelopelle varmuuden, mutta ei sitä, että puuhun liittyi
myös sänky, heidän yhteinen aviovuoteensa. Sarjakuvan eräänlainen hui-
pentuma on lähes sivun täyttävä kuvaruutu, jossa Odysseus surmaa kosijat.
Sen tekstiin on saatu sarjakuvan ainoa, tyypistetty esimerkki Homeroksen
kuuluisista eepisistä vertauksista: “Ja niinkuin kotka hävittää lintuparven
niin menehtyivät kosijat Odysseuksen hyökkäyksen raivoon.”

Länttä kohti

Toiseksi esimerkiksi voidaan ottaa jossain määrin korkeatasoisempi numero,
sarjakuvaversio Charles Kingsleyn 1500-luvulle Suuren armadan aikaan
sijoittuvasta historiallisesta romaanista *Länttä kohti* (Westward Ho!).¹⁸
Kingsley lauloi romaanissaan englantilaisten kunniaa, eli kuten teoksen
omistuksessa sanottiin: “Tuo miehuullisuudessaan ja hurskaudessaan, käy-
tännöllisyydessään ja intomielessään, varovaisuudessaan ja uhrivalmiudes-
saan tyypillisesti englantilainen miehen mieli, jota hän [tekijä] on koettanut
näillä sivuilla kuvata, on esiintynyt heissä vielä puhtaampana ja sankarillis-
sempänä kuin hänen henkilöissään, jopa puhtaampana kuin niissä urhoissa,
jotka Elisabeth arvoon ja ikään katsomatta kokosi unohtumattoman hallitus-
kautensa loistavien sotien aikana ympärilleen.” Tekijä mainitsee myös roma-
aninsa alussa, että aihe “sopisi paremmin laulettavaksi kuin kerrottavaksi,
julistamaan kaikille tosi englantilaisille sydämille – ei romaanina, vaan
eepoksena, jonka kirjoittaakseen joku vielä on vyöttävä kupeensa – samaa
suurta sanomaa, josta Troijan ja Persian sotien laulut ja Marathonin ja
Salamiin voitonmerkit puhuivat muinaisajan kaikille tosi kreikkalaisille.”
Eräänlaista kirjallisuushistorian ironiaa voi nähdä siinä, että Kingsleyn
toivoma eepos jäi kirjoittamatta; sen sijaan hänen romaaninsa yksinkertais-
tettiin sarjakuvaksi ja siitä tehtiin myös lapsille tarkoitettu kuvitettu lyhen-
nelmä.¹⁹

Useimmista muista Kuvitetuista klassikoista poiketen *Länttä kohti* -nu-
merossa ei annettu mitään tietoja kirjoittajasta eikä siinä ollut mitään muu-
takaan informaatioaineistoa, vain tietoja itse Kuvitetut klassikot -sarjasta.
Toisaalta mukailijan (Daniel Kushner) ja kuvittajan (Allen Simon) nimet
mainittiin. *Länttä kohti* -romaanin sarjakuvaversio on sikäli mielenkiintoinen,
että 1800-luvun historiallisen romaanin tietyt asetelmat ja stereotypiat tulevat
siinä entistäkin korostuneemmin esille. Näitä aineksia ovat tietenkin seikkailu-
ja rakkausaihe, oman ja vieraan selkeä vastakkainasettelu (rehtien englantilaisten
vastapainoksi luihu pujopartainen ja viiksekäs espanjalainen) sekä
spektaakkelimaiset meritaistelukohtaukset. Edelleen voidaan mainita
melodramaattinen jumalantuomio, salamanisku joka sokaisee päähenkilön.
Teksti kommentoi tilannetta: “Niin, sokea! Amyasin ja Don Guzmanin
riitaa ratkaistessaan Herra näki hyväksi ottaa toiselta näön, toiselta hengen.
Surussaan Amyas huomaa kuluttavan vihan laantuneen. Nyt hän kaipaa

¹⁹ Lobin ja Pichardin
eroottisia aineksia
alleiviivavassa sar-
jakuvassa Homeros
esiintyy henkilöähah-
mona, joka seuraa
Odysseusta Troijan
sodasta takaisin Ithakaan
ja Troijassa on toiminut
sotakirjeenvaihtajana
(correspondent de
guerre). Sarja-kuvassa
on ranskalaisen
neohellenistisen perin-
teen mukaan joukko
anakronismeja. Home-
roksen mainitaan teh-
neen muistiinpanoja
kymmenenä sota-
vuonna ja etsivän nyt
kustantajaa esityksel-
leen. Naishahmot,
nimenomaan Kirke ja
Kalypso, ovat saaneet
tärkeän sijan sarja-
kuvassa (eräs Kirke-
seikkailun yhteydessä
tavattu nymfi on saanut
Brigitte Bardot'n
piirteet) ja kummit-
televat jatkuvasti Odys-
seuksen mielessä hänen
kotiin palattuaankin.
Sarjakuvan Homeros
sulkee sanelukoneensa
juuri Odysseuksen ja
Penelopen tapaamiseen.
Homeroksen mukaan
Odysseus ei koskaan
löytänyt sitä Penelopea
jota etsi eikä Penelope
tunnistanut Odysseuk-
sessa sitä mitä odotti.
Penelope toteaa, että he
molemmat ovat
muuttuneet ja että
Odysseus on tuntenut
muita naisia. Sarjakuvan
lopussa Odysseus
toteaa Homerokselle,
että hän nähtävästi
joutuu ikuisesti etsi-
mään sitä minkä hän on
jättänyt taakseen.
Homeros kertoo, että
tämä jäi heidän viimei-
seksi tapaamiseksi:
Odysseus lähti yksin
purjehtimaan eikä häntä
sen jälkeen ole nähty.
Homeros jää ihmet-
telemään, löytääkö
Odysseus tällä kertaa
etsimänsä.

²⁰ Tällaisista melodramaattisista jumalan tuomio -kohtauksista ks. Riikonen 1992, 148-152. Samoin kuin Amyas Kingsleyn romaanissa myös esimerkiksi Dumas'n Monte-Criston kreivi tajuaa oman ylimielisyytensä. Jäähyväiskirjeessään hän tajuaa olleensa mies "joka saatanan tavoin luuli olleensa Jumalan vertainen, mutta on nyt oikean kristityn nöyryydellä huomannut, että Jumalan käsissä on korkein valta ja suurin viisaus." Alexandre Dumas, *Monte-Criston kreivi*. Suomentanut Jalmar Finne. 6.p. Helsinki: Otava 1989, 696.

²¹ Ks. Dumas, op.cit., 177-180.

²² Umberto Eco, *Matka arkipäivän epätodellisuuteen*. Suomentanut Aira Buffa. Helsinki: WSOY 1985, 346.

²³ Kingsley, op.cit., 297.

vain kotia ja rauhaa kaikkien kesken." Amyasin viimeinen repliikki, jonka yhteydessä hänet on kuvattu yhdessä rakastamansa, intiaanien kasvattaman naisen kanssa, liittyy tähän: "Jumala antoi viisautensa minulle suuremman aarteen kuin osasin uneksiakaan."²⁰ Onpa siinä mukana uuden nautintoaineen, tupakan ylistys: "Mainiompaa kasvia ei ole, se on yksinäisen seura, poikamiehen ystävä, nälkäisen ruoka, murhemielisen virkistäjä, unettoman uni ja palelevan tuli,". Teksti on suoraan romaanista, jossa vielä todetaan tupakan auttavan "verenvuodon tyrehtyttämiseen, reumatismiin ja vatsan asettamiseen", ylistys joka voidaan rinnastaa vielä paljon monisanaisempaan ja kaunopuheisempaan hasiksen ylistykseen Dumas'n *Monte-Criston kreivissä*.²¹

Länttä kohti -romaanin sarjakuvaversiota hallitsevat kirkkaat värit, punainen, keltainen, sininen, vihreä. Punainen, keltainen ja oranssi tulevat esille niin tupakointikohtauksessa kuin tykkitulen, salamaniskun ja aurin-gonnousun sekä takkatulen yhteydessä. Kuten Pecos Billissä, sankarin tukka on keltainen. Vanhan tekstin illuusion luomiseksi kertojan esitykselle omistetut tekstiruudut saattavat esittää paperia joka ylä- ja alapäästään on kiertynyt rullalle, menettely jota Kuvitetuissa klassikoissa muutenkin noudatettiin. *Länttä kohti* -numerossa harrastettiin neliskulmaisten ruutujen kohdalla myös ympyrän ja sydämenmuotoisia ruutuja.

1800-luvun historialliselle romaanille ja seikkailuromaanille tyypilliseen didaktismiin ei sarjakuvassa juuri ollut mahdollisuuksia (kysymykseen tulivat lähinnä edellä mainitut itse sarjakuvan jälkeen tulevat tekstisivut). Yksinkertaisimmillaan didaktismi tuli romaanikirjallisuudessa esille – Umberto Econ sattuvan luonnehdinnan mukaan²² – niin sanottuina salgarismeina: kun italialainen kirjailija Emilio Salgari toi esille jonkin tuntemattoman eksoottisen ilmiön, hän yksinkertaisesti pysäytti kerronnan ja selitti mistä oli kysymys. Kingsley ei menettele näin suoraviivaisesti. Hän tuo kuitenkin esille aina paikallisia erikoisuuksia. Kun laiva on saapunut pitkän merimatkan jälkeen Barbadoskelle, tilanne on seuraavanlainen:

Ja vaistomaisesti huusi jokaisen ruumis hedelmiä, hedelmiä, hedelmiä! Sairaat halvautuneet raukat ryömivät paikasta toiseen poimien aineina rönsyilevän rantaviiniköynnöksen rypäleitä ja tahmaten suunsa ja polttaen huulensa Intian viikunoilla, vaikka Yeo koettikin varoitella heitä piikeistä. Jotkut terveet ryhtyivät kaatamaan kaakaopähkinäpuita päästäkseen käsiksi pähkinöihin. Siinä puuhassa he kuitenkin vain saivat kirveensä tylsiksi, kunnes Yeo ja Drew puolen tusinaa malttinsa säilyttäneestä miestä valittuaan lähtivät sisämaahan ja palasivat tunnin kuluttua mukanaan kantamukselliset tuon neitseellisen puutarhan ihanouksia – happamia junipa-omenoita, mehukkaita guava-hedelmiä ja villiananasta, hedelmien kuningatarta, jota he olivat löytäneet satamäärin tulikuumien tuffikallioiden reunoilta. Ja sitten istuutuivat kaikki vihamielisten hyönteispilvien hyökkäyksiä uhmaten hiekkaturpeille ja osallistuivat yhteiseen juhla-ateriaan vanhojen sinisten maakrapujen kyyröttäessä kolojensa suulla ja heilutellessa rauhanhäiritsijöitä uhitellen saksiaan ja juhlallisten kurkien seisossa rantamatalassa mietiskellen pää kallellaan milloin viimeksi olivat nähneet yksinäisellä saarellaan höyhenettämiä kaksijalkaisia.²³

Jatkossa seuraa suorastaan filosofinen keskustelu Jumalan luomistyöstä ja merten ihmeellisyyksistä. Sarjakuvassa tämä kaikki on korvattu yhdellä kömpelöllä ruudulla, joka kuvaa maihin nousseita hoipertelevia miehiä. Mukana on selittävä kuvateksti: "Keripukkia potevat miehet ahmivat kullankeltaisia hedelmiä parantuakseen pitkän merimatkan rasituksista." Romaanissa mainitut eläimet on jätetty kokonaan pois. Sen sijaan taustalle on piirretty laiva, joka heijastuu mustana keltaista aurinkoa vasten – sekin itsessään sarjakuvassa usein esiintyvä asetelma.

ONKO SUOMALAISELLA SARJAKUVALLA HISTORIA?

Suomalaisen sarjakuvan ensyklopedia. Toimittaneet Heikki Jokinen & Kalervo Pulkkinen. Kemi: Kemin sarjakuvakeskus 1996.

180 s.

Sarjakuvaharrastus ja historiallinen näkökulma näyttävät liittyvän olennaisesti yhteen: kiinnostus ei ole kanavoitunut vain oman aikamme sarjakuvaan vaan – keskeisesti – myös menneeseen. Tässä suhteessa sarjakuvan harrastusta voisi verrata elokuvaan. Elokuvaentusiasmin nousu 1950-luvulla suuntasi kiinnostuksen paitsi siihen, mitä elokuvan pitäisi olla, myös menneisiin elokuviin. Elokuvan historiaa alettiin jäsentää kokonaan uudella tavalla. Auteur-teorian jälkimainingeissa jopa Hollywoodin studiotuotannon viidakosta nostettiin esiin yksilöitä, sellaisia tekijöitä kuin Howard Hawks, Alfred Hitchcock tai Nicholas Ray. Samaan tapaan sarjakuvaentusiasmi on ollut lähtökohdiltaan ”historioivaa”. Aiemmin massakulttuuriksi miellettyä tuotantoa on alettu hahmottaa esimerkiksi Winsor McCayn, George McManusin, Chester Gouldin, Carl Barksin, Milton Caniffin ja Alex Raymondin kaltaisten tekijöiden kautta.

1950-luvun elokuvaentusiasmissa historialliseen tarkasteluun liittyi myös tulevaisuudenkuva, näkemys siitä, mitä elokuvan tulisi olla. Saksalai-

nen historioitsija Reinhart Koselleck onkin todennut, että menneisyyden kokemukset ja tulevaisuuden odotukset liittyvät aina toisiinsa. Kun tulevaan liittyvät näkemykset muuttuvat, on myös historiaa jäsennettävä uudelleen, etsittävä sellaista kokemuspääomaa, joka tekisi tulevaisuuden mahdolliseksi. Ranskalaisessa elokuvaentusiasmissa tämä tarkoitti sitä, että menneisyydestä etsittiin sellaista perinnettä (ts. Marcel Carnén, Jean Renoir’n ja Jean Vigon edustama runollinen realismi), jonka nähtiin sopivan odotettuun tai toivottuun elokuvanäkemykseen.

Suomalaisessa sarjakuvaharrastuksessa on 80-luvun lopulta lähtien eletty merkittävän aktivoitumisen kautta. Kiinnostus on kuitenkin suuntautunut enemmän kansainväliseen kuin kotimaiseen sarjakuvaan. Tässä suhteessa Kemin sarjakuvakeskuksen vuonna 1996 julkaisema, Heikki Jokisen ja Kalervo Pulkkinen toimittama *Suomalaisen sarjakuvan ensyklopedia* edustaa merkittävää päänavausta kotimaisen sarjakuvan noteeraukselle. Menneeseen katsominen ei varmaankaan ole syntynyt tyhjästä – niin kuin ei koskaan. Kirjan takakannessa todetaankin kuvaavasti: *”Suomalaisen sarjakuvan ensyklopedia esittelee suomalaisen sarjakuvan tekijät vuosisadan alusta huomispäivään.”* Historian tarkastelua ja kartoitusta motivoi ”huomispäivä”, kotimaisen sarjakuvan tulevaisuus. Koselleckin ajatusta seuraten voisi todeta, että ensyklopedistien motiivina ei ole vain anti-kvaarisesti kartoittaa suomalaisen sarjakuvan historiaa vaan osoittaa, että myös Suomella on sarjakuvallinen traditio, striippien ja albumien muotoon

pakattu kansallinen muisti, joka tekee kotimaisen sarjakuvakulttuurin nousun mahdolliseksi – tai suorastaan välttämättömäksi. Tämä tulevaisuusorientaatio on aistittavissa Kalervo Pulkkinen kirjoittamassa 1990-lukua käsittelevässä osiossa: *”Sarjakuvan satavuotisjuhliin 1996 suunniteltiin niin monenlaista toimintaa ja tapahtumaa, että sarjakuva näkyy ja muistetaan ainakin vuosituhannen loppuun.”* (s. 147)

Tämä ei tarkoita, että suh- tautuisin kriittisesti *Suomalaisen sarjakuvan ensyklopediaan*. Menneen ja tulevan yhteenpunoutuminen on selviö, ja se liittyy kaikkiin historiallisiin esityksiin. Epäilemättä ensyklopedian valmistaminen on kirjan tekijöille ollut historiallinen tutkimusmatka, jossa kotimaisen sarjakuvan vaiheet ovat jäsentyneet kokonaan uudella tavalla. Kirjan esipuheessa Jokinen ja Pulkkinen toteavatkin, että ”lajien, tyylien ja julkaisupaikkojen määrä” oli heille yllätys. Teos osoittaa myös, ettei Suomi ollut sarjakuvarintamalla vain kansainvälisten ilmiöiden kopioija vaan monet piirteet on löydetty ikään kuin luonnostaan, oman kehityksen tuloksena. Esimerkiksi sarjakuvan juuret Suomessa ovat kansainväliseen tapaan pilalehdistössä. Ensimmäinen suomalainen sarjakuvakirja, Ilmari Vainion *Professori Itikaisen tutkimusretki* syntyi niin ikään varhain, vuonna 1911. Kotimaisia sanomalehtistrippejä ilmestyi jo 30-luvulla ja samaan aikaan myös kotimainen syndikaatti, Tekijätoimisto, organisoitui. Myös suomalaisen sarjakuvalehden juuret ulottuvat kauas, sillä *Piirtopalat*-lehti alkoi ilmestyä jo vuonna 1945.

Kaiken kaikkiaan *Suoma-*

laisen sarjakuvan ensyklopedia merkitsee kotimaisen sarjakuvan tutkimukselle samaa kuin Kari Uusitalon *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet* (1965) merkitsi kotimaisen elokuvan harrastukselle. Se on alan ensimmäinen kartoitus ja tarjoaa siten lähtökohdan menneisyyden uudelleentulkinnalle. Valitettavasti *Suomalaisen sarjakuvan ensyklopedia* on historian esityksenä kovin suppea. 180-sivuisen teoksen hakusanat ovat erittäin lyhyitä, melkein minimalistisia. Tämä on tietysti ymmärrettävää, koska käytettävissä ei ole ollut sellaista tutkimusta, jota olisi suoraan voinut hyödyntää. Toivoa kuitenkin sopii, että ensyklopedia käynnistäisi suomalaisen sarjakuvan vilkkaan tutkimuksen, jonka tuloksena muutaman vuoden kuluttua voitaisiin julkaista analyttisempi ja sisällökkäämpi suomalaisen sarjakuvan historia.

Hannu Salmi

SARJAKUVAN HURMA VAI SURMA

Juha Herkman:
Sarjakuvan kieli ja mieli.
Tampere: Vastapaino
1998. 288 s.

Suomessa on 90-luvun aikana ilmestynyt useitakin avauksia sarjakuvan "akatemisoimiseksi". Jo tavaksi on tullut lähteä liikkeelle kysymyksestä, mitä sarjakuva on. Näin teki Pekka A. Manninen väitöskirjassaan *Vastarinnan välineistö. Sarjakuvaharrastuksen merkityksiä* (1996) ja samoin tekee tamperelainen kirjallisuustieteilijä ja sarjakuvatutkija Juha Herkman tuoreessa kirjassaan *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Villin sarjakuvan akateeminen sivilisointi on nyt tapahtunut. Mannisen tutkimus oli alan ensimmäinen väitöskirja ja Herkmanin teos ensimmäinen perusteellinen oppikirja sarjakuvatutkimuksesta kiinnostuneille.

Herkmanin teos on kunnianhimoinen yritys koota sarjakuvatutkimuksen keskeiset rakennuspalikat samoihin kansiin. Toistaiseksi tämäntapaista kokoavaa analyysiopasta ei suomenkielellä ole ollut saatavissa. Kuten teoksen otsikko osoittaa, Herkman on jakanut tarkastelunsa kahteen osaan, "kieleen" ja "mieleen". Esikuvaksi hän nostaa Tony Bennettin ja Janet Woollacottin kirjan *Bond and Beyond* (1987), jossa James Bond -kuvaston kierrätystä tarkastelleen laajassa mediakentässä. Bennett ja Woollacott esittävät kahdensuuntaisen analyysin välttämättömyyden: on tutkittava

sekä tekstilähtöistä intratekstuaalista että kontekstilähtöistä ekstratekstuaalista puolta. Herkmanin kirja jakautuu kahteen osaan: sarjakuvan "kieltä" tarkasteleva osuus on siis intratekstuaalista, sarjakuvan "mieltä" käsittelevä osa taas ekstratekstuaalista.

Mielestäni jaottelu toimii Herkmanin kirjassa kohtuullisen hyvin, vaikka periaatteessa – niin kuin kirjoittaja itsekin toteaa – "kieli" ja "mieli" ovat toisiinsa liittyviä, erottamattomia. Kyse on aika pitkälti kirjoitustekniikasta: kun kielen analyysi uhkaa paisua "kielellisyyden" ulkopuolelle, kontekstiä on säästettävä myöhemmään käsittelyyn. Myös Bennett ja Woollacott toteavat *Bond and Beyond* -kirjassaan, että intra- ja ekstratekstuaalisen välinen raja on keinotekoinen. Käsittäakseni he tarkoittavatkin jaottelun juuri tutkimuksen ulottuvuuksien luokitteluksi, mutta ei siten, että tutkija todella voisi – tai että hänen pitäisi – keskittyä joko kielelliseen tai kontekstuaaliseen puoleen: he nimenomaan toteavat, että "teksti" vasta syntyy kommunikaatioprosessin tuloksena. Herkman yhtyy Bennettin ja Woollacottin kommunikatiiviseen näkemykseen. Silti voidaan kysyä, eikö kirjan jaottelu kuitenkin uusinna ajatusta siitä, että tekstin ja kontekstin välinen ero tai raja olisi vedettävissä?

Vaikeus erottaa "kieltä" ja "mieltä" käy ilmi erityisesti "sarjakuvan mieli" -jakson alussa, jossa Herkman joutuu palaamaan kerronnan teoriaan jälkistrukturalistisesta näkökulmasta. Uskon, että ratkaisu on kuitenkin pedagogisesti toimiva. Myös lukija joutuu uudelleenarvioimaan aiemmin esitet-

tyä. Lopputulos on haastava ja ajatuksia kirvoittava.

Usein oppikirjan tekijät ovat tietoisesti halunneet häivyttää itsensä ja pitäytyä "kaikitietävän, objektiivisen kertojan" roolissa. *Sarjakuvan kieli ja mieli* -teoksessa tämä konventio – onneksi – murtuu. Sarjakuvan lukemista käsittelevässä osuudessa Herkman viittaa voimakkaasti omiin lukukokemuksiinsa:

"Minut Asterix on saanut ihmettelemään, kuinka jaksan vuodesta toiseen palata samojen sarjakuvien pariin ja silti kokea gallialaisten seikkailut monilta osin tuoreiksi, löytää joka kerran uusia ja aiemmin kokemattomia merkityksiä (...) Lapsena luin gallialaisten retkiä puhtaasti fantastisina komelluksina, seikkailuina. Myöhemmin mukaan tulivat historiallisten viittausten oivaltaminen, kansallisten stereotyyppien tunnistaminen, kulttuuriin substanssi ja taiteen tutkimuksen teorit erilaisina yhdistelminä lukukerrasta riipuen."

Herkmanin teoksesta henkii sekä henkilökohtainen, omista lukukokemuksista lähtevä ihmettely että tutkimuksellinen intohimo. Omiin sarjakuvakokemuksiin palaaminen tukee kirjan keskeistä argumenttia siitä, ettei sarjakuva koskaan ole yksi monoliittinen kokonaisuus vaan aina sidoksissa siihen sosiokulttuuriseen tilanteeseen, jossa lukeminen tapahtuu. Ihmettelyn ja tutkimuksen yhdistäminen toimii myös oppikirjaksi tarkoitettussa esityksessä hyvin, sillä jokaisella *Sarjakuvan kieli ja mieli* -teoksen lukijalla on omat "Asterix-kokemuksensa". Lukemisen "hurma" ei ole sarjakuvatutkimuk-

sen "surma".

Kaiken kaikkiaan Juha Herkmanin teos on tarpeellinen lisä suomalaiseen sarjakuvakirjallisuuteen, perusteos, jonka jälkeen tutkijoiden ei enää tarvitse lähteä liikkeelle sarjakuvan määrittelystä eikä sarjakuvan kaltaiseen "massakulttuuriin" tarttumisen puolustelusta. Herkmanin kirjoitustyyli on selkeä ja looginen, jos kohta kaarrokset Barthesista Lacaniin, Fiskestä Grossbergiin tuntuvatkin välillä melko suppeilta. Teoksen yleisilmeestä huomaa, että kirjoittaja on saanut kirjallisuustieteellisen koulutuksen. Tutkimuksellisia näkökulmia sarjakuvaan on kuitenkin monia. Esimerkiksi historiallinen näkökulma on kerroksen teoriaan perustuvassa tarkastelussa jäänyt pitkälti syrjään. Ehkäpä Herkman voisi vielä täydentää teostaan sarjakuvan historiaa ja poetiikkaa risteyttävällä jatko-osalla!

Hannu Salmi

MITEN MÄMMILÄSTÄ TULI TAIDETTA?

*Ralf Kauranen,
Legitimeringen av
tecknade serier som konst.
En diskursanalytisk studie
av finländska dags-
presskrivelser om
tecknade serier. Socio-
logiska institutionen Ser.
A:475. Åbo 1997, 133 s.*

Åbo Akademin sosiologian laitokselle vuonna 1996 pro gradu -työn tehnyt Ralf Kauranen kysyy tutkimuksessaan, miten sarjakuva pyritään kulttuurijournalismissa tekemään legitimoitua kulttuuria ja taidetta. Laajemmin hänen työssään on kysymys siitä, miten taiteeksi tekeminen käytännössä toteutuu julkisten diskurssien tasolla. Hän on lähtenyt siitä tosiasiasta, että erilaiset kulttuuriset tuotteet eivät ole yhdenvertaisia, vaan jotkut katsotaan arvokkaammiksi ja korkeammiksi kuin toiset. Perinteinen korkeakulttuurinen taide, kuten kaunokirjallisuus, kuvataide ja klassinen musiikki, on luettu arvokkaaseen ja legitiimiin kulttuuriin, kun sen sijaan esimerkiksi elokuvaa, populaarimusiikkia ja sarjakuvia on eri aikoina ja eri yhteyksissä pidetty tässä hierarkiassa alempina tai jopa varsinaisen kulttuurin ulkopuolelle kuuluvina ilmaisumuotoina. Sarjakuva on nyttemmin saavuttanut legitiimin kulttuurin aseman; sitä on esimerkiksi alettu arvostaa valtion kulttuuripolitiikan kohteena. Kauranen on halunnut selvittää, millä eri keinoilla tällainen asema voidaan saavuttaa

ja millä sitä kyetään pitämään yllä.

Kaurasen tutkimus sijoittuu jyrkevästi kulttuurintutkimuksen ja kulttuurisosiologian perinteeseen, jossa on haettu ”korkean” ja ”matalan” kulttuurin rajoja. Kuten asiaan kuuluin, Kauranen sijoittaa itsensä kulttuurisosiologian esteettisiä hierarkioita tarkastelemaan kenttään. Kauranen ilmoittaa valinneensa tutkimuksensa pohjaksi ranskalaisen kulttuuriantropologi Pierre Bourdieun käsitykset. Lisäksi hän on asettanut työn pohjaksi yhdysvaltalaisen Janet Wolffin Bourdieuta hiukan yleisemmällä tasolla liikuvan kulttuurin ja taidesosiologian. Mielestäni Kauranen ei kuitenkaan lopulta käytä Bourdieuta ja Wolffia selittämään työnsä tutkimustuloksia, vaan hän päätyykin tukeutumaan Marcia Muelder Eatonin taidekritiikin teoriaan luokitellessaan sarjakuvasta kirjoittaneiden diskursseja. Kauranen ei onnistu mielestäni vastaamaan täysin tyydyttävästi kysymykseen, miksi sarjakuvasta oikeastaan kirjoitettiin niin kuin kirjoitettiin.

Kaurasen hypoteesi on kulttuurisosiologian näkökulmasta se varsin tavanomainen: taide ja ei-taide, kulttuurin korkea ja matala ovat sosiaalisesti konstruoituja käsityksiä. Ne eivät siis ole annettuja ja muuttumattomia, vaan ikään kuin erilaisin sosiaalisin sopimuksin luotuja käsityksiä. Kulttuurin kentän uusintaminen on viime vaiheessa vallankäyttöä, bourdieulaisittain käsitettynä taistelua symbolisesta vallasta ja kulttuurisen pääoman hallinnasta. Kauranen on lähtenyt siitä, että kulttuurin korkea ja matala artikuloidaan julkisissa diskursseissa, joita tässä tutkimuksessa

edustaa päivälehtien kulttuurijournalismi. Hän on asettanut tehtäväkseen löytää sanoma-lehtikirjoittelusta ne diskursiiviset keinot, joilla sarjakuvaa on pyritty korottamaan taiteeksi, mutta jossain määrin myös alennettu. Kaurasen käyttämä diskurssianalyysin malli on peräisin Michel Foucault’lta ja sisältää siten ajatuksen diskursseista vallankäyttötilanteina.

Päälähteenään Kauranen on käyttänyt Helsingin Sanomien ja Hufvudstadsbladetin numeroja noin puoleltoista vuoden ajalta (1994-95). Minulle jäi epäselväksi, mistä Kaurasen aineisto itse asiassa koostui. Hän kertoo rajanneensa aineiston kulttuurijournalistisiin teksteihin, mutta työssä olevan taulukon mukaan aineistossa on myös esimerkiksi nekrologeja ja ”muuta”. Sarjakuvia käsittelevät uutiskirjoitukset hän on rajannut kokonaan pois, koska anonyymeinä ne eivät paljasta kirjoittajaa. Anonyymeiksi jäivät kuitenkin myös Kaurasen empiriana esittämät tekstikatkelmat. Sitaateista eivät kunnolla käy ilmi myöskään niiden rekisterit: lukiessa Kaurasen tekstiä ei aina ole selvillä siitä, millaisesta tekstistä oikeastaan oli kysymys – arvostelusta, artikkelista, kolumnista vai mahdollisesti jostain muusta. Mutta tällaisiin kysymyksiin diskurssianalyysin ei tietenkään tarvitsekaan vastata.

Työ jakautuu selvästi kahden osaan. Ensimmäisessä puoliskossa esitellään teoreettiset lähtökohdat, toisessa kerrotaan tutkimuksen tulokset. Suora hypy kysymyksistä ja metodin esittelystä tuloksiin tuntuu tottumattomasta huimalta. Tottumuksestani olisin kaivannut jonkinlaista käsittelyprosessia, jossa lähdeaineisto

ensin sijoitetaan asetettuun teoreettiseen kehikkoon sen sijaan, että tulokset syntyvät kuin itsestään. Kaurasen käyttämä menettely kuitenkin lienee sosiologiassa tavanmukainen. Tällaisenaan työ herätti mielestäni enemmän lisäkysymyksiä kuin onnistui vastaamaan asetettuihin kysymyksiin. Kauranen osoittaa, että legitimoitessaan sarjakuvaa taiteeksi kirjoittajat – keitä lienevät sitten olleetkin – käyttivät tiettyjä ilmaisuja. Joillakin kirjoittajilla tekstin pohjalla oli koko ajan peruskäsitys siitä, että sarjakuva todella on jotain ”huonompaa” ja ”ei kovin kulttuurista”. Sarjakuvain asemaa tukemaan pyrkineet kirjoittajat sen sijaan käyttivät perinteisemmistä taiteenlajeista tuttuja ilmaisuja kirjoittaessaan sarjakuvasta. Sarjakuva saattoi olla esimerkiksi ”surrealistista”. Miellenkiintoisinta Kaurasen tutkimustuloksissa oli se, että sarjakuvasta kirjoittaneet toimijat käyttivät täysin samoja keinoja kuin esimerkiksi elokuvan legitimoinnissa on käytetty: Sarjakuvan taiteellisuutta on korostettu ensinnäkin tekijäkeskeisellä lähestymistavalla. Taitteen perusattribuutin, tunnustettavan tekijän, löytäminen merkitsee taiteeksi tuleamista. Sarjakuvalla on nähty olevan myös kansanvalistuksellisia arvoja: legitiimi sarjakuva heijastelee todellisuutta ja ideaalitilanteessa siis myös opettaa jotain lukijoilleen. Myös esimerkiksi institutionaalinen sidonnaisuus vahvistaa sarjakuvan asemaa: erilaiset sarjakuvapalkinnot, valtion kulttuuripoliittinen rooli sarjakuvan tukijana, akateeminen sarjakuvatutkimus ja sarjakuvamuseot on nostettu julkisessa diskurssissa esille sarjakuvan (korkea)kulttuurista

asemaa legitimoitaessa.

Kaurasen gradussa esitetyt kulttuurituotteen legitimoitidiskurssit eivät ole millään tavoin sarjakuvalle tyypillisiä, vaan ne ovat yleisiä taiteeksi tai korkeakulttuuriksi tekemisen keinoja. Kaurasen työ on kiitettävä lisä kulttuuristen käytänteiden historiallista ja sosiaalista konstruointia selvittävään tutkimuskenttään, ja se vahvistaa muiden kulttuurinalojen tutkimuksen kera edelleen kuvaa siitä, millä tavoin esteettiset hierarkiat elävät julkisuudessa. Kaurasen esittelemät diskurssit osoittavat ennenkaikkea, että sarjakuvan, kuten muidenkin kulttuuristen ilmaisukeinojen, tulee ideaalitapauksessa olla sivistävää, yhteiskunnallisesti hiukan kantaaottavaa, ei-kaupallista, taloudellista voittoa tuottamatonta ja edistyksellistä. Sellaista kun taide on annetun käsityksen mukaan parhaimmillaan.

Ari Kivimäki

DIAGNOSTINEN KRITIIKKI JA UUTUUDEN ILLUUSIO

*Douglas Kellner,
Mediakulttuuri. Suom.
Riitta Oittinen ja työryhmä.
Vastapaino, Tampere
1998. 443 s.*

Douglas Kellner määrittelee kirjansa ensimmäisellä sivulla mediakulttuurin teolliseksi kulttuuriksi, jolla on vakiintuneet genret ja konventiot. Hänen mukaansa mediakulttuurin muodostavat radio, elokuva, televisio, musiikki, lehdistö ja sarjakuvat. Mediakulttuuri-otikon alla hän käsittelee näistä kuitenkin vain elokuvaa, televisiota ja hieman musiikkia. Se kertoo paljon hänen kapeasta lähestymistavastaan. Kellnerin asenne on epäilyttävä: hän ilmoittaa tarjoavansa lukijoilleen välineitä tutkia, analysoida ja tulkita kriittisesti mediakulttuurin tekstejä ja niiden vaikutuksia. Tavoitteena se on kiitettävä, mutta äärimmäisen subjektiivinen esitystapa saa lukijan kriittiseksi pikemminkin Kellnerin ajatuksia kuin mediakulttuuria kohtaan.

Kirjan keskeinen läpikäyvä ajatus on vaatimus uudeltaisesta kulttuurintutkimuksesta, joka ottaisi marxilaisesti kärkevämmin huomioon unohdetut yhteiskuntaluokat. Kellnerin kriittisen, monikulttuurisen ja moniperspektiivisen tutkimusotteen mukaan ensisijassa pitää tutkia niitä kulttuurituotteita, jotka uusintavat ristiriitoja ja kamppailuja heijastelevia yhteiskunnallisia diskursseja. Mo-

nikulttuurisuuden ja moniperspektiivisyyden Kellner esittää omina ideoinaan, vaikka ilmoittaakin näkemyksensä mediatekstin lukijasta olevan sekä frankfurtilainen että birminghamilainen. Teoksensa läpi hän kehittelee "omaa" yhteiskuntateoriaan perustuvaa kulttuurintutkimuksen malliaan, jonka alle hän lytistää kaikki toisin ajattelevat. Eritoten Kellnerin amerikkalaiseen kilpailijaan, John Fiskeen, kritiikki kohdistuu voimakkaasti useaan otteeseen. Välillä tuntuu siltä, että Kellnerin perimmäinen tarkoitus onkin vain talloa kollegojensa varpaita ja pönkittää omaa tieteellistä statustaan muiden ideoilla.

Kirja rakentuu kolmesta osasta: Aluksi Kellner kehittelee omaa teoreettista viitekehystä esittelemällä kriittisesti Frankfurtin koulukunnan ja birminghamilaisen kulttuurintutkimuksen näkemyksiä. Kulttuurintutkimuksen historian Kellner esittää tiiviisti ja ymmärrettävästi. Toisen osan keskiössä on kriittisen diagnostikan lähestymistavan syventäminen erilaisten esimerkkien, sekä elokuvasta, televisiosta että rap-musiikista tehtyjen tulkintojen avulla. Kolmannessa osassa Kellner siirtyy postmodernin mediakulttuurin identiteetinluomisprosesseihin ja niiden ideologisuuteen. Tällöin Madonnan kameleonttimainen tähtikuva on Kellnerin tärkein esimerkki. Kaiken taustalla on kysymys postmodernista kulttuurista. Kellner ilmoittaa tutkivansa joitakin populaarituotteita "hieman yksityiskohdaisemmin kuin on tapana nopeissa postmoderneissa pyrähdyksissä". Sanavalinta paljastaa aiempaa tutkimusta arvottavan asenteen. Kellner ei sel-

västi sano, mitä hän postmodernilla ymmärtää, mutta hän karsastaa ajatusta postmodernista pelkkänä pintana. Ideologioiden ja merkitysten tulkintaa ja analysointia ei saa unohtaa. Hän korostaa omana ajatuksenaan jo huomattavasti aiemmin esitettyä olettamusta, jonka mukaan postmodernina aikana mediakulttuuri on vahvin identiteettien jäsentäjä ja ajatusten muokkaaja. Kellner hylkää populaarikulttuuri-käsitteen siksi, että sen etymologia osoittaa kansan valtaa eikä ylhäältä päin johdettua kulttuuria, jollaista mediakulttuuri nykymuodoissaan hänestä edustaa. Ristiriitaisesti hän kuitenkin käyttää käsitettä huomionsa jälkeenkin.

Tukekaamme edistyksellisyyttä!

Diagnostisella kriittisyydellä Kellner tarkoittaa sitä, että mediakulttuurin tuotteista tehtyjen analyysien ja tulkintojen avulla voidaan tehdä diagnooseja yhteiskunnan tilasta. Kellner vaatii uudenlaista kulttuurintutkimusta, mutta sellaiseksi ei riitä uuden nimen antaminen vanhalle hypoteesille ja tutkimusotteelle. Kontekstuaalisuutta painottavan kulttuurintutkimuksen avulla voidaan kuitenkin paljastaa mediatekstien ideologiset ulottuvuudet. Näin medioiden kuluttaja voi kyseenalaistaa koodaamansa merkitykset ja pohtia niiden taustalla vaikuttavia yhteiskunnallisia syitä.

Kellner lupaa kirjassaan tarjota tulkinnallisen työkalupakin, jota hän nimittää diagnostiseksi kriitikiksi. Koska monikulttuurinen diagnostinen kritiikki taistelee sortoa edistäviä mediakulttuurin muotoja vastaan, on sen avulla Kellnerin mukaan mahdollista edistää

yhteiskunnan demokratisoitumista. Näin voidaan liittyä jopa edistyksellisiin poliittisiin liikkeisiin. Kellner peräänkuulutaakin sitä, että kulttuurintutkijoiden on aina kannatettava edistyksellisimpiä mediakulttuurin tuotteita. Elokuvista hänen mielestään sellaisia ovat esimerkiksi *Easy Rider* (Easy Rider, 1969) ja *Woodstock* (Woodstock, 1970). Kellner halajaakin jatkuvasti takaisin 60-luvulle, jolloin vielä uskallettiin olla "todella radikaaleja". Vaikka on selvää, mikä Kellnerin mielestä on edistyksellistä, ei edistyksellisyys käsitteenä kuitenkaan ole niin yksioikoinen. Kellner painottaa eri lähtökohdista olevien yksilöiden tulkitsevan mediatekstejä eri tavalla, mutta ei kuitenkaan huomaa sitä, että katsojapositioiden muuttuessa myös edistyksellisyyden sisältö muuttuu suhteelliseksi. Idealismin puutteesta Kellneriä ei kuitenkaan voi syyttää.

Diagnostista kritiikkiä hyödyntävistä analyyseistä Kellner esittää useita esimerkkejä. Esimerkit ovat amerikkalaisesta mediakulttuurista 1980-luvulta ja 1990-luvun alusta. Useat esimerkkianalyysit ovat mielenkiintoisia. Mitään mullistavaa uutta niissä ei lupauksista huolimatta kuitenkaan ole nähtävissä, paitsi se, että Kellner arvottaa ankarasti esimerkkiaineistoaan. Hänen mukaansa esimerkiksi hyvä elokuva vastustaa dominoivaa yhteiskuntajärjestystä ja konventionaalisia kerrontatapoja. Vakioesimerkkejä ovat Vietnam-elokuvat. Reaganin ja Bushin kauden konservatiivisia oikeistolaisia diskursseja painottavat Rambolokuvat (*First Blood*, USA 1982 ja *First Blood II*, USA 1985) ovat Kellneristä taantumuksellisia ja siten huonoja.

Platoon - nuoret sankarit (Platoon, USA 1986) sen sijaan, kuten koko Oliver Stonen tuotanto, on edistyksellinen. Kellnerin ajattelussa on ristiriita, sillä hetkeä aiemmin hän on väittänyt, että Vietnam-elokuvat, jotka eivät pohdi sotaan johtaneita syitä, ovat "epärehellisiä". Kellneriläistä epärehellisyttä tässä mielessä edustavat ainakin *Kauriinmetsästäjä* (Deer Hunter, USA 1978), ja *Ilmestyskirja. Nyt.* (Apocalypse Now, USA 1979). Näkemys on rajoittuneisuudessaan itse epärehellinen. Hämmäntävä tutkimusmateriaalin arvottaminen jatkuu läpi teoksen. *Poltergeist*-elokuvia (*Poltergeist*, USA 1982 ja *Poltergeist II*, USA 1986) ja kauhua tulkitessaan Kellner toteaa keskiluokkaisia oikeistolaisia arvoja pönkittävien elokuvienkin paljastavan pelon aiheita. Hän ei ota tulkintoihinsa mukaan enää kolmatta *Poltergeistia*, koska "elokuva on niin huono".

Mediakulttuurin tuotteiden diagnooseistaan Kellner vetää suoria linkkejä yhteiskunnan tapahtumiin. Hän esimerkiksi väittää, että elokuvat ohjaavat ennakoiden tulevaa. Muun muassa *Top Gunin* (Top Gun, USA 1986) hän kirjoittaa ennakoineen Libyan pommitusta ja Persianlahden sotaa esittämällä sotilaallisen toiminnan sankarillisena. Kellner ei usko yleisönsä arvostelukykyyn. En väitä, ettei yhteyttä voisi nähdä, mutta jälkikäteen melkein minkä tahansa voi väittää ennakoineen mitä tahansa.

Kellnerin Mediakulttuuri on pullollaan itsestäänselvyysisiä ja turhaa toistoa. Kellner voi olla hyvä pedagogi opetus-tilanteessa, mutta jatkuva toistaminen käy lukijan hermoille. Sen ymmärtäminen, että tarvitsemme sellaista monikulttuu-

rista kulttuurintutkimusta, joka tarkastelee kulttuurituotteita kontekstuaalisesti arvoimalla kriittisesti luokkaa, sosiaalista sukupuolta, rotua, etnisyyttä ja seksuaalisuutta, ei vaadi toistamista kirjan joka kappaleen tai edes luvun alussa, varsinkaan siksi, että idea ei ole mitenkään uusi ja mullistava.

Kellner, vanha pieru

Jean Baudrillard oli Kellnerin mukaan 1970-luvun ja 1980-luvun tärkein mediatutkija. Simulaatio-käsitteen ympärille rakentuvan postmodernin yhteiskunnan malli loi tuoretta keskustelua mediakulttuurista. Sittemmin Baudrillard onkin Kellnerin mukaan vain syytänyt “keskinkertaisia toisintoja omista ideoistaan”. Ennen kaikkea Baudrillardin näkemys Amerikasta Amerikka-matkakirjassaan saa Kellneriltä jyrkän tuomion. Kellnerin ristiretki Baudrillardia vastaan osoittaa sen, että hän ei siedä “eurooppalaisen elitistin” kritisoivan hänen kotimaataan. Kuitenkin Kellner itse viittaa jatkuvasti eklektisesti eurooppalaiseen filosofoihin heidän näkemyksiään kummemmin selittämättä (mm. Sartre, Nietzsche, Gramsci, Heidegger). Aina kun on mahdollista Kellner viittaa kuitenkin omiin aiempiin kirjoituksiinsa, olivat ne kuinka vanhoja tahansa. Kirjan mukaan melkein kaiken takana on – tai ainakin pitäisi olla Douglas Kellner. Kun Kellner tukeutuu lähteisiin, ovat viittaukset usein kummallisia identifioimattomia yleistyksiä tyyppiä “psykologiystäväni kertoi...”, “useat tutkijat ovat väittäneet...”, “eräs psykologi Washington D.C:sta sanoi...” tai vaikkapa lainauksia kirjojen takakansista.

Baudrillardin tekstejä arvioidessaan Kellner suuntaa katseensa cyberpunk-fiktioon ja vertaa sen mestareiden (mm. William Gibson, Bruce Sterling) visioita Baudrillardin näkemyksiin mediakulttuurista ja uusien teknologioiden yhteiskunnallisista mahdollisuuksista. Cyberpunkin perusteet Kellner esittää laajasti valaisevin esimerkein, mutta vertaamalla Gibsonia Baudrillardiin hän sotkee kaksi eri tason diskursia, vaikka sanookin tulkitsevansa molempia kirjailijoina. Suurimpana erona Kellner näkee sen, että cyberpunkarit suhtautuvat tulevaisuuteen paljon optimistisemmin kuin Baudrillardin kaltaiset kyyniset pessimistit. Kellnerin esittämä vertailu on mielenkiintoinen yritys, joka kuitenkin nopeasti paljastaa tavoitteensa. Aikansa Baudrillardia kritisoituaan päättyy Kellner lopulliseen iskuunsa, joka hylkää tieteellisen diskurssin konventiot. Kellner nimittää Baudrillardia muun muassa “vanhaksi pieruksi”, jolla on “viskin hapattamia fantasioita”. Ilkeästi voisi sanoa, että Kellner itse on vanha pieru, joka löytää marxilaisen luokkaristiriidan kaikista kulttuurituotteista – paitsi Spike Leen elokuvasta *Kuuma päivä* (Do the Right Thing, USA 1989), jossa Kellnerin mukaan mustien välinen luokkaristiriita on unohdettu. Kellner painottaa, että mitään kaiken kattavaa superteoriaa ei voi luoda. Mutta jos diagnostisen kritiikin avulla on tarkoitus pystyä tulkitsemaan kaikkea, onko kaikkea myös jokaisesta mediatekstistä löydettävä?

Kellnerin suurimpia heikkouksia ja ristiriitoja on se, että hän pitää itseään lopullisena tuudentorvena, vaikka hän aiemmin onkin julistanut kai-

ken selittävän superteorian mahdottomuutta. Useimmiten Kellneriltä jää huomaamatta, että hänen omat tulkintansa ovat täysin subjektiivisia. Hän korostaa aktiivisen katsojan roolia, mutta ei niin optimistisesti kuin Fiske. Se ei kuulemma auta kriittistä, yhteiskunnalliseen muutokseen tähtäävää toimintaa. Toisin sanoin: se ei auta Kellnerin kirjan päämääriä. Hän luo uutta ja esittää, miten koko mediakulttuuri voidaan purkaa kriittisin diagnoosin. Hänen tavoitteensa, uudenlainen mediapedagoginen, diagnostinen kritiikki, on vain illuusio uudesta.

Kellnerin Mediakulttuuri-kirjasta voisi kerätä vielä koko joukon lisää kummallisuuksia. Monet väitteet ovat itsestäänselvyyksiä ja sisällöltään tyhjiä. Kellner osaa popularisoida ja tarpeen tullen provosoida (ja provosoitua). Hänen esimerkinsä ovat osuvia, joskin melko vanhoja eivätkä siten mitenkään yllättäviä. On ikävää, että se, mikä Kellnerin kirjassa on mielenkiintoista, hukkuu järjetömän uutuuden tavoittelun ja “kaikesta jotakin”-metodin alle. Kellner sanoo paljon, mutta syvyys puuttuu. Mediakulttuuri on käännetty uskollisesti alkukielisen teoksen asenteellisuudet ja ylilyönnit säilyttäen. Käännös onkin kiitettävä, mutta se ei estä ihmettelemästä sitä, miksi tämä kirja on käännetty.

Jään vielä pohtimaan, saisikohan kirjasta enemmän irti, jos sitä lukisi pamfletinomaisena provokaationa? Valitettavasti kuitenkin ne, jotka päättävät tutustua mediakulttuuriin tämän kirjan avulla, joutuvat mahdollisessa totuususkossaan useille harhapoluille.

Tommi Römpötti

VALTSUN VINHAT VINTIÖT

Eric Smoodin (ed.): Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom. New York: Routledge 1994.

Kaikkihan tuntevat tuon tarinan 1920-luvulta yritteliästä sarakuvapiirtäjästä ja animaattorista, jonka kansasilaisen autotalli-työhuoneen pöytälaatikossa asusti pieni hiiri. Piirtäjä risti otuksen leikkisästi Mickeyksi ja sai siitä ajatuksen samannimisestä piirrossankarista. Näin syntyi Mikki Hiiri.

Tämä tarina on yksi puoli Disney-mytologiasta. Toista ääripäätä edustaa mielikuva häikäilemättömästä bisnesmiehestä ja kulttuuri-imperialistista, joka dollarin kiilto silmissään opetti keinoja kaihtamatta maailman kansat uskomaan amerikkalaiseen kapitalismiin ja alisti ne näin valtaansa. Puhutaan “disneyfikaatiosta”, maailman muuttumisesta valtavaksi Disneylandiksi, jonka tuotot korjaa Uncle Waltin yhtiö.

Tosiasiassa Walt Disney (tai pikemminkin “Disney”) lienee maailman tunnetuin ja vaikutusvaltaisin henkilö/tavaramerkki kuluvalle vuosisadalalle, Aku Ankka ja Mikki Hiiri maailman tunnetuimpia fiktiivisiä hahmoja. Kun muistetaan, että Akun, Mikin ja muun Disney-tuotannon ystäviä ja kuluttajia ovat (olleet) erityisesti lapset, disneyfikaation ideo-

logista voimaa maailmankuvan muokkaajana tuskin kannattaa aliarvioida. Walt Disneyestä itsestään on tullut tietynlaisen arvomaailman vertauskuva, joka näyttää elävän historiatonta elämänsä. Harva nykyajan lapsi edes tietää, että vuonna 1966 syöpään kuollut Walt-setä leppää pakastearkussaan odottamassa syväjäädytettyjen ylösnousemusta.

Kaiken edellä sanotun valossa tuntuu vähintäänkin hämmästyttävältä, että Disney-imperiumia on tutkittu ennen 1990-lukua suhteellisen niukasti. Osittain tämä lienee johtunut imperiumin monialaisuudesta: Disneyn monet lonkerot edellyttävät poikkitieteellistä lähestymistapaa.

Esimerkiksi aikaisempi tekstuaalispainotteinen elokuvatu tutkimus olisi tuskin kyennyt sanomaan paljonkaan olennaista Disney-tuotannon kulttuurisesta merkityksestä – ja piirroselokuvat jäivät muutenkin tekstualisteilla hieman hunningolle. Ideologiakriitikot eivät puolestaan tainneet pääsääntöisesti pitää Valtsun vintiöitä edes tutkimisen väärinä; kapitalistinen aivopesu oli niin ilmiselvää, kuten Ariel Dorfmanin ja Armand Mattelartin *Miten Aku Ankkaa luetaan* (alkuteos 1971) osoitti. Vasta Cultural Studies -tyyppinen populaarikulttuurin tutkimus näyttää tarjoavan otolliset analyysivälineet Disney-maailman tarkasteluun.

Eric Smoodinin toimittama *Disney Discourse* paikkaa siis merkittävää tutkimuksellista aukkoa ja tekee sen ilahduttavan kunnianhimoisesti. Teos jakaantuu neljään pääosaan, joissa valotetaan Disneyn al-

kuvaiheen aikalaiskritiikkiä, yrityshistoriaa, tuotannon ylikansallistumista sekä reseptiota. Ykkösosan “Disney-arkeologia” valottaa hauskaasti Disney-imagon muokkautumista populaarilehdistössä 1940-luvulta 1960-luvulle neljän uudelleenjulkaistun aikalaiskirjoituksen voimin. Vielä vuonna 1940 Walt nähtiin yksilöllisenä nerona (“Genius at Work”), amerikkalaisen unelman ruumiillistumana, kun taas vuoden 1963 National Geographicin artikkeli ylistää häntä – lähinnä Disneylandiä – kansan valistajana, historian ja maantiedon opettajana.

Kokoelman oivaltavinta antia edustavat kuitenkin kolmososan ideologiakriittiset artikkelit, joista kolme käsittelee miltei samaa teemaa, Latinalaisen Amerikan disneyfikaatiota. Vuosina 1941-1943 Walt Disney vaimoineen sekä joukko hänen studiosa animaatiopiirtäjiä tekivät kolme runsaan mediahuomion saattelemaa matkaa Latinalaiseen Amerikkaan USA:n hallituksen myötävaikutuksella.

Näillä matkoilla kootusta materiaalista Disney Studio tuotti parisenkymmentä elokuvaa, joista suurin osa oli latinalaisamerikkalaisille yleisölle tarkoitettuja valistuspatkiä terveydenhoidosta ja hygieniasta. Näitä valistuselokuvia tarkastelevat Lisa Cartwright ja Brian Goldfarb väittävät kuitenkin, että tosiasiassa niiden ideologinen diskurssi painottaa Yhdysvaltain kansallista näkökulmaa: pelkoa tautien leviämisestä pohjoiseen tuontitavaroitten tai maahanmuuttajien myötä ja siten kansallisten rajojen vartioinnin tärkeyttä.

Disneyn latinomatkailun tuloksena syntyi myös kolme pitkää travelogueta, matkailuelokuvaa, joista etenkin *The Three Caballeros* (1945) herätti aikalaieskustelua piirroshahmojen ja "oikeiden" ihmisten yhdistelmällään. Juuri *Caballeros* on myös Julianne Burton-Carvajalin ja José Piedran artikkelien kohteena – tosin ideologisista syistä.

Burton-Carvajalin mielestä koko trilogiaa voi käytännössä pitää uskonnollisena valloitusfantasiana, jossa *Caballerosin* matkailun ja seksuaalisuuden omalaatuinen allianssi näyttelee keskeistä roolia. Elokuvasa latinalaiset (ihmis)kannottaret saavat Aku Ankan päälle, toisin sanoen koko eteläinen Amerikka repre-

sentoidaan viettelevänä, halukkaana naisruumiina pohjoisen cowboyden valloitettavaksi. Kuvaan kuuluu, että Aku ei – tietenkään – valloituspuuhissaan onnistu eli hänessä Yhdysvallat feminisoidaan vaarattomaksi, ei-falliseksi "imperialistiseksi kotkaksi ankan vaatteissa". Piedran mukaan näissä Disney-travelogueissa imperialistinen laajentuminen ja seksuaalinen valloitus samastuvat – ja Yhdysvallat haluaa olla "päällä".

Kokonaisuutena *Disney Discourse* on monipuolinen läpileikkaus Waltin imperiumin historiasta ja nykypäivästä. Tosin reseptiä olisi voinut käsitellä laajemmin kuin kahden artikkelin verran, ja toisaalta sarjakuvat jäävät yllättävän vähäl-

le huomiolle.

Onko siis olemassa yhtä Disney-diskurssia? Richard deCordovan Disney-piirrettyjen suhdetta lasten konsumerismiin valottava artikkeli sanoo olennaisimman: Disney konstruoi ensimmäistä kertaa lapset kuluttajina ja palautti samalla aikuisetkin lapsikuluttajan rooliin. Toinen puoli Disney-diskurssia voisi olla rajattoman ylikansallisuuden unelma: maailma on kuin Floridan Disney World, jossa eri kansakuntien "parhaat palat" on sijoitettu yhden järven ympärille. Ja kaikissa myydään Disney-tuotteita.

Veijo Hietala

ESPOO CINÉ FILM FESTIVAL 18.-23.8. 1998

Kulttuurikeskus, Tapiola



Espoo Ciné Film Festival, PL 95, 02101 Espoo, Finland
tel 358-9-466 599, fax 358-9-466 458
www.espoo.fi/cine

Taina Syrjämaa

COMICS AND THE WARTIME AMERICA - THE HOMEFRONT WORLD IN DONALD DUCK DAILY STRIPS 1941-1945

The present article discusses the history of everyday, represented in comics. The main issues are the relation of Donald Duck strips to the contemporary American way of living and the representation of the American homefront everyday in the comics. The analysis is based on the short Donald Duck strips between 1941-1945, published in over 300 papers in the USA six days a week.

The paper focuses especially on the issue of consuming society during the war years. On the one hand the wartime was a period of rising economy in America, on the other hand the efforts of war industry implied regulation, scantiness and the use of substitute materials in the production of consumer goods. In comic strips a special attention was paid to restrictions in car-driving and regulation of foodstuffs, especially meat. However, in many other fields consumerism flourished despite the war. The American home, having got electricity as early as in the 1930s, represented modern convenience; outside home money and time were spent in hobbies and entertainment, the role of the movies being prominent.

In Donald Duck the big problems of life are mostly evaded. The task of the Disney comics is, above all, entertaining as many readers as possible; consequently, the most tender issues are excluded from their world. The various phenomena of life are not, however, easily treated as separate blocks, e.g. discerning "superficial" issues from the more profound ones at their base. Therefore the many elements of American middle-class life are represented also in the Donald Duck frames. Besides entertaining Donald Duck also demonstrated strategies of dealing with everyday problems, delivered homefront propaganda and even sometimes made comments on the dark sides of consuming society. Occasionally the Donald Duck strips may even reveal images of homefront fears and imaginary dangers.

Päivi Arffman

UNDERGROUND COMICS: SEX, OBSCENITY AND SATIRE

The golden age of underground comics in the 1960s and 1970s radically revolutionized the world of comics with respect to subjects, expression and modes of production. The present paper discusses the origins and specific features of this rebel of comics, its relation to mainstream comics industry and its representation of contemporary world.

Underground comics originated in connection of the rest 1960s counter-culture movement as a forum of self-expression, free from commercial restrictions and censorship. They were characterized by totally uninhibited display of sex, violence and other subjects labelled obscene. A single conspicuous feature in U-comics is their spontaneous spirit of protest practically against all the dominant values and institutions of society. Humour, satire and parody were their main tools of critique.

The uninhibited "immorality" of U-comics, however, tended to raise opposition even inside counter-culture itself. For instance, inside women's liberation movement their lasciviousness was often considered chauvinist. Female cartoonists countered by founding magazines of their own and by producing comics which

depicted woman's life from the female perspective on the one hand and criticized the male world with its traditional sexist gender roles on the other.

Often, however, the sexuality of the male comics can be seen as double-edged satire of both masculine and feminine gender roles, and this double-edgedness in general applies to other "obscenities", too. With the help of wild exaggeration and comical context they often turn into parodying themselves. Simultaneously they tend to connect to wider socially critical or satirical contexts.

Despite commercializing pressures U-comics managed to retain their radicalism and independence, thus bringing innovations into comics industry on many levels. With their many developments in contents, expression and production U-comics can be regarded as an important forerunner of the adult comics of today.

Kimmo Ahonen

THE SCIENCE FICTION OF ENTERTAINMENT COMICS AND THE FEAR OF INVASION IN THE 1950s AMERICA

The present paper discusses the science fiction of Entertainment Comics from the early 1950s, *Weird Science*, *Weird Fantasy* and *Weird Science-Fantasy*, and their representation strategies of dealing with contemporary fears and imaginary threats.

The circulation of both comic books and magazines containing sci-fi stories increased rapidly after the second World War. In their selection of topics the EC publications resembled rather sci-fi stories than earlier sci-fi comics, thus transgressing the conventional comic narrative.

The EC publications dealt with topical issues which were well-known in public. They adopted the alienating method, typical of science fiction, by removing familiar problems to strange surroundings or these are presented in a modified form. Disguised commentary, through metaphors and insinuations, characterized also the contemporary sci-fi movies. Presenting topics straight was of course difficult in the age of the widely-felt witch-hunt of communists in American society.

The sci-fi comics took strong position on the spy scandals of the time, and

dealt with core issues of national security. Encountering the aliens can be eventually regarded as their central theme, characteristic also of the contemporary sci-fi movies. When defining the otherness of the alien form of life the EC cartoonists, however, avoided the evil aliens vs. invincible heroes constructions, typical of the mainstream cinema. On the contrary, the encounter itself might be represented as a positive alternative to mankind, now entangled in the rearmament race. On the other hand many comics end up in a situation where people lose the battle against aliens or where nuclear war or some other man-made catastrophe destroys the earth. By presenting these pessimistic visions of the future the cartoonists simultaneously took a clear oppositional position against dominant political climate.

H.K.Riikonen "ARE THERE FLAWS IN YOUR EDUCATION?" CLASSICS AS COMICS

Albert L. Kanter, a Polish immigrant to America and the father of *Classics Illustrated*, hoped that the comics versions might guide readers to the original works. The Finnish editions (since 1957) of *Classics Illustrated* endorsed this approach, too. Also their suitability for schools was promoted. "Are there flaws in your education? Make them up by reading *Classics Illustrated*," as the Finnish editor of the series Kai Brunila put it. To what kind of literary works did *Classics Illustrated* want to guide their readers? What were the comics versions like?

Here the classics implied mainly well-known 19th century historical novels, and usually the basic idea was a simple illustration of the main plot. Novels depicting, besides ancient Greece and Rome, the era of the French Revolution had a prominent place in these classics. Also the western tales of American authors were favoured as well as works dealing with animals and nature. In addition, sea adventures were quite popular.

Thus, the 19th century literature clearly dominated *Classics Illustrated*, especially the novels of the Victorian era. However, older classics, too, ever since Homer's *Odyssey* were represented. Besides

the comics as such, the publications delivered other information, which, however, often seemed randomly selected and did not necessarily have any factual connection to the background text.

The present paper discusses the *Illustrated Classics* versions of Homer's *Odyssey* and Charles Kingsley's novel *Westward Ho!*

Translations: Veikko
Hietala

Esipuheet

Koivunen, Anu: Lähikuva Goes Girlie! 1/97, 3-5.

Koivunen, Anu: (Epä)uskoiset tutkijat elokuvaelämyksen jäljillä. 2-3/97, 3-6.

Pantti, Mervi: Kultareunainen teollisuus. 4/97, 3-5.

Artikkelit

Dulac, Germaine: Estetiikat. Esteet. Täydellinen *cinégraphie*. 2-3/97, 40-49.

Hertzberg, Ludvig: Kun on tunteet. Elokuvakokemuksen kielestä. 2-3/97, 31-39.

Kepley, Vance Jr.: Kenen apparaatti? Elokuvaesityksen ja historian ongelmia. 4/97, 6-17.

Koivunen, Anu: Puhtaasti visuaalinen tunne – Germaine Dulacin elokuvafilosofiasta. 2-3/97, 50-61.

Kortti, Jukka: Valistavista alkupaloista life style -spotteihin – 1960-luvun suomalainen televisiomainostuotanto hakee toimintamallejaan. 4/97, 36-51.

Laine, Tarja: Samastua toisin. Subjektiiivinen ääni ja empatia (dokumentti)elokuvassa. 2-3/97, 82-96.

Nyyssönen, Pasi: Elokuva psykologisena ilmiönä: Münsterberg, Eisenstein ja kognitiopsykologia. 2-3/97, 15-30.

Paasonen, Susanna: Rakkautta, marenkeja ja esiintyviä hylkeitä. Neljät häät ja yhdet hautajaiset heteroseksuaalisuuden teemapuistona. 1/97, 31-43.

Pajala, Mari: Turhuuden markkinoilla? Pikku naisia ja pukuelokuvan nautinnot. 1/97, 18-30.

Pärkkä, Timo: Kansanvihollisia ja satumaisia sankareita – neuvostoelokuvan häviäjistä ja voittajista ensimmäisen viisivuotissuunnitelman jälkeisinä vuosina. 4/97, 18-35.

Sihvonen, Jukka: Kathryn Bigelow'n ritornellot. 2-3/97, 62-81.

Soikkeli, Markku: Eroksella samuuteen. X-sukupuolielokuva ja romanssin rakenne. 1/97, 44-54.

Soramäki, Martti: Elokuva on taidetta. 4/97, 52-60.

Söderbergh Widding, Astrid: Mentaalinen kuva – mietteitä elokuvaelämyksestä. 2-3/97, 7-14.

Tukiainen, Maaretta: Kiltteyttä vai kapinaa? Naisten keskinäiset romanssit tyttökouluelokuvissa *Mädchen in Uniform* (1931) ja *Olivia* (1951). 1/97, 6-17.

Värtö, Petteri: Feministinen liittymä maskuliinisen minän tiellä. 2-3/97, 97-111.

Haastattelut

Kultareuna-alalla – haastateltavina Erik Lönnberg,

Kurt Dahl, Kalervo Nieminen, Olavi Virtamo, Lauri Keronen, Karl Järvinen ja Bertta Vuori. 4/97, 64-81.

Aito Mäkinen – filmihullusta elokuva-alan monipuoliseksi yrittäjäksi. 4/97, 82-89.

Ulkomailla opiskelemassa

Joela, Anni: Elokuva- ja televisiotieteen opiskelua Sorbonne Nouvelles yliopistossa. 4/97, 61-63.

Kirja-arviot

Aura. *Filmvetenskaplig tidskrift* 4/96. (John Sundholm) 2-3/97 112-113.

Bourdieu, Pierre: *Sur la télévision. Suivi par L'emprise du journalisme*. (Susanna Paasonen). 2-3/97, 113-115.

Naisen naamio, miehen maski. *Katse ja sukupuoli mediakuvassa*. Marianna Laiho & Iiris Ruoho (toim.). (Erja Mäki-Iso). 1/97, 57-59.

Romance Revisited. Lynne Pearce & Jackie Stacey (eds.). (Susanna Paasonen & Maaretta Tukiainen) 1/97, 55-57.

Sähköiho. *Kone/media/ruumis*. Erkki Huhtamo & Martti Lahti (toim.). (Sam Inkinen) 1/97, 61-63.

Werner, Anita: *Lapset ja televisio*. (Eeva-Liisa Jokela). 1/97, 59-60.

