

OUBAPO

sarjakuvaa rajoitteiden mukaan OSA 2

Thierry Groensteen

Nuoresta iästään huolimatta OuBaPo on jo ehtinyt eritellä tai muotoilla tusinoittain sarjakuvaa soveltuvia rajoitteita, joista useimpiin liittyy vielä erilaisia muunnelmia.

Oubapolaiset rajoitteet: alustava luokittelu

Rajoitteet voitaisiin ehkä luokitella sen mukaan, minkä kokoista yksikköä ne koskevat – viivaa, aluetta (henkilöhahmo, esine, tausta), ruutua, strippiä, sivua vai koko teosta. Tai sitten luokittelu voitaisiin tehdä rajoitteen kohteena olevan sarjakuvan muuttujan mukaan (grafiikka, väri, rajaus, kuvakulma, teksti, kerrontamuoto, järjestys, lukumäärä, koko, sijainti, liikesuunta jne.) ottamatta huomioon elementin tai jakson laajuutta.

Kummassakin lähestymistavassa on hankaluutensa, sillä tuota pikaa käy selväksi, että tavallisimkin sarjakuva on luonteeltaan niin sekamuotoinen ja väijäämättömän monisärmäinen, että rajoite koskettaa usein yhtä lailla ja erotamattomasti monia sarjakuvan peruselementteistä. Siksi valitsimmekin kolmannen tarkasteltavan ja tutkimme mitä *taimpepitä*, joilla sarjakuvaa voi rajoittaa. Tarvittaessa katsotaan, miten ne vaikuttavat kohteena oleviin yksiköihin tai muuttujiin.

Luokittelun kokoaminen OuLiPon vuodesta 1975 käyttämän "Queneau'n taitun" kaltaiseen taulukkomuotoon ei

ainakaan toistaiseksi vaikuta mahdolliselta. Aion siis tässä hikkua melko vapaasti rajoiteperheestä toiseen. Lähdän kuitenkin liikkeelle alkeellisesta erosta unden ja kierratetyn tuotannon välillä ja tutkin ensin luomisrajoitteita (joiden pohjalta syntyy uusia sarjakuvia), sitten muunnosrajoitteita (jotka muunnavat jo olemassa olevia sarjakuvia).

Luomisrajoitteet

a) Kuvarajoitus

Ensimmäinen rajoite, kuvarajoitus, merkitsee kieltoa esittää jotain tiettyä elementtiä piirroksessa. Sitä voi pitää graafisena vastineena lipogramille, jonka historian Georges Perec on kirjoittanut ja josta hän on itse antanut toisteliaimman esimerkin romaanillaan *La Disparition*. Kuten jo aiemmin todettiin, ne elementit, joista sarjakuvapiirtäjä voi vapaachtoisesti luopua, ovat kuitenkin yksittäistä kirjainta suurempia. Kutsutaan näitä elementtejä *aiheiksi*.

Rajoitteen käytöstä tunnetaan kaksi huomattavaa esimerkkiä:

– Martin Vaughn-Jamesin *The Cage*, 180-sivuinen "visuaalinen romaani", jossa ei esiinny ainuttakaan elävää olen-

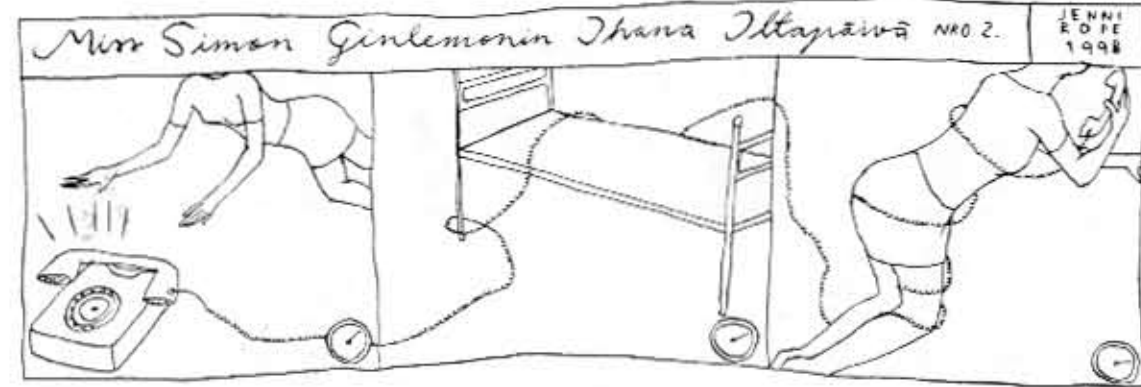
toa, ei ihmistä eikä eläintä (Coach House Press, 1975).

– Francois Muttererin ja Martine Vanin *Carpets Bazaar*, 44-sivuinen albumi, jossa esiintyvien kahden henkilön kasvot ei näy ikinä kertaakaan (Futuropolis, 1983).

Kuvarajoituksen käytön vaikeus ja mielekkäisyys riippuvat poissuljetun aiheen luonteesta. Rajoite kielto voi, jos aihe on tarpeellinen tai jopa välttämätön tarinan kululle. Sen on illyttävä luontevasti tarinan teemoihin.

Niinpä *The Cagessa* kehittyvät sulkemisen ja aistihavainnoinnin teemat (joista jälkimmäistä kuvaa tallennus- ja mittauslaitteiden runsaus), vaikka missään ei näy ikinä sielua, ei vankia saattikka koehenkilöä. Sen sijaan *Carpets Bazaar* on rakkaustarina, ja romanssinhan kuluttaa luonnostaan isoja pintoja, käyttäen kasvoja hyväkseen sielun peilinä ja tunteiden rulkina. Kasvoaiheen poisto tuntuu tässä suorastaan paradoksaaliselta.

Edmond Baudoinin *Un flip-coca* (Futuropolis, 1984) muistuttaa hiukan *Carpets Bazaaria*, paitsi että albumissa sankarit Betty'n piirteet paljastetaan kolmella viimeisellä sivulla; siihen asti ne ovat pysyneet piilossa rajausten, sommittelun tai yksinkertaisesti tytön



Jenni Rope pitää hahmionsa kasvopiirteet tiukasti salassa.

massiivisen hiuspehkon ansiosta.

Crumbin kaksisivuinen *A Short History of America*, jossa vain taustat muuttuvat jatkuvasti, ei henkilöhaamojen puuttumisesta huolimatta ole oubapolainen, koska yhteiskunnallisten "edistysaskelten" aiheuttamat muutokset maisemassa riittävät sellaisenaan aiheen kuvituksiksi. (Tarkoittaako tämä nyt sitä, että oubapolaiseksi lasketaan vain sellaiset teokset, joissa aiheen kuvitus on ehdottomasti riittämälön? Kivi.) Crumbin valitsema kerrontamuoto sopii juttuun luontevasti ja tehokkaasti.

Westernin, science fictionin, merirosvotarinan tai dekkarin tyylilajeissa kuvarajoituksen periaate puolestaan antaisi takuulla kiintoisia tuloksia. Kuvitelkaa western ilman hevosta ja paukurautoja: eikö siitä haasteesta selvinnyt piirtäjä voisi leuhkia mullistaneensa koko tyylilajin?

b) Muutorajoitus

Toinen rajoite eli muutorajoitus ei karsi sallittujen aiheiden määrää, vaan rajaa enemmän tai vähemmän kovalla kädellä niiden esitystapoja. Vain tietyt

merkit tai muodot ovat käytettävissä, "graafista sanastoa" köyhdytetään tahallisesti. Käytännössä piirtäjä määrittelee, millaisia grafiikkaelementtejä – geometrisia kuvioita, erityyppisiä viivoja ja muita merkkejä – sarjakuvassa saa esiintyä ja piirtää sitten koko tarinan vain niitä käyttäen.

Melko perinteiseksi piirtäjäksi Jean Ache on uskaltanut aika ajoin yllättäviinkin kokeiluihin. Albumissaan *Des carrés et des ronds* (Balland, 1974) hän tulkitsi muutaman La Fontainen sadun pelkillä neliöillä ja ympyröillä.

Väri rajoitus, jossa rajataan sallittujen värien määrää, on muutorajoituksen muunnelma. Sen rajoittavuus on paljon lievempää: kyse on yleensä vain siitä, onko päätetty käyttää värejä vai ei. Todisteesta käyvät monet kasvoväri- tai aivan yksinkertaisesti mustavalkopainetut, ei-oubapolaiset albumit.

Rajoite muuttuikin paljon kiinnostavammaksi, jos kullekin värille määrätään etukäteen tietty ala sivulla. Vaikeus ei juonnu sallitun väriskaalan vähyydestä, vaan siitä, että ruudussa on pakko käyttää tiettyä väriä ja että tämä on sovittava sarjan juoneen. Värit voidaan jakaa ruutuihin topologisten, ryt-

misten tai matemaattisten perusteiden mukaan.

Toinen laimea muunnelma muutorajoituksesta on kyseessä silloin, kun piirtäjä teeskentelee luovuttaneensa kyntänsä lapsen tai jonkun piirustustaidottoman käsiin. Eräät klassikot kuten *Pikku Nemo Höyhensaarilla*, *Bécassine* ja *La Famille Fenouillard* sisältävät tahallisesti kömpelöitä kuvia, jotka joku sarjan henkilöistä on muka piirtänyt. Muunnelma on vain laimea (eli heikosti rajoittava), sillä vaikka graafista asua onkin riisuttu, mitään tiettyä graafista keinovalikoimaa ei ole määritelty. Rajoitus onkin lähinnä laadullinen eikä määrällinen; se ei ehkä ole täysin oubapolainen, ja lukeutuu enemmänkin tyyli- kuin muutorajoitukseen. Yleisesti ottaen se kuuluu samaan sarjaan kuin "lasten piirtämät" pastissit.

c) Kuvakulmarajoitus

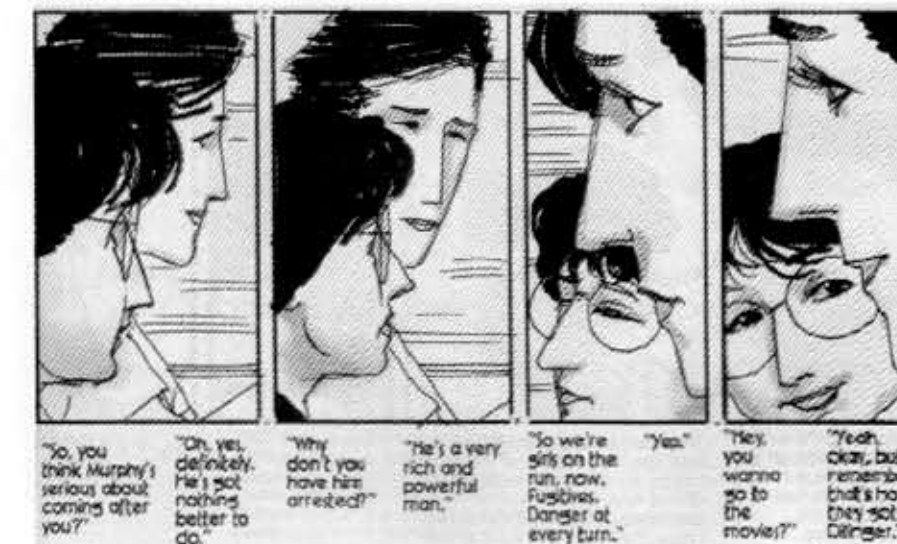
Näyttämörajoitus olisi tälle rajoitteelle kenties sopivampi nimitys, mutta sana "näyttämö" viittaa niin vahvasti teatterin maailmaan, ettei sitä oikein voi käyttää sarjakuvasta puhuttaessa. Kuvakulmarajoitus liittyy silti nimenomaan tarinan lavastukseen, sen sovittamiseen näyttämölle – ja sarjakuva onkin tässä suhteessa lähempänä elokuvaa kuin teatteria. Ideana on rajoittaa ruudun rajausta tai kuvakulmaa. Sen sijaan, että piirtäjä saisi vapaasti valita aina tarinan kannalta sopivimman kuvakulman, rajoite pakottaa käyttämään joko jatkuvasti yhtä rajausta tai kuvakulmaa, tai vuorotellen kahta erilaista, tai sitten rajattua määrää vaihtoehtoja, joiden paikka sarjakuvassa on ennalta määrätty.

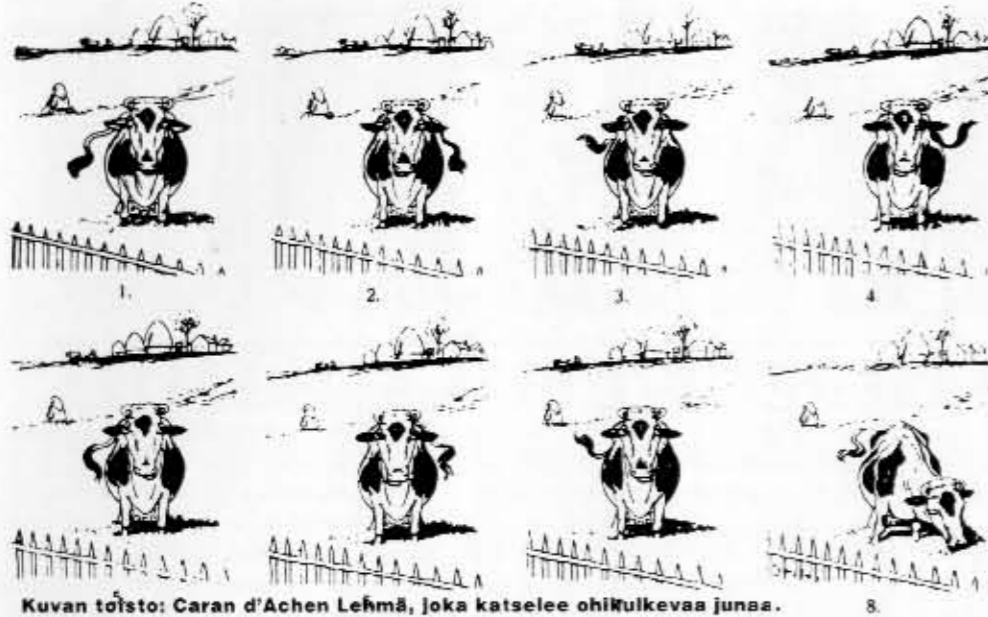
Yhden kuvakulman ja rajauksen sarjakuvia on runsaasti, esimerkkinä jo mainittu Crumbin *A Short History of America* tai monet Bretécherin sarjoista. Tällainen "kiinteä kuva-ala" on paras ratkaisu, kun halutaan esittää pikkuvivahteita kuten tietyn tilanteen



Esimerkki kuvarajoituksesta: *Carpets Bazaar*, Martine Van ja Francois Mutterer.

Kuvakulmarajoitus: "kameran" korkeus maanpinnasta on vakio. Kyle Baker.





Kuvan toisto: Caran d'Achen Lehmä, joka katselee ohikulkevaa junaa.

muuttumista, jonkun henkilöahmon asennon tai ulkonäön kehitystä tai korostaa täydellistä liikkumattomuutta, toiminnan lakkaamista.

Floc'hin ja Rivière'n *Blitzin* (Le Matin/Albin Michel, 1983) tyyppisessä albumissa kuvakulmarajoitus toimii huomattomasti ja tehokkaasti. Kuvakulmarajoitus toimii huomattomasti ja tehokkaasti. Kuvakulmarajoitus toimii huomattomasti ja tehokkaasti. Kuvakulmarajoitus toimii huomattomasti ja tehokkaasti.

d1) Kuvan toisto

Kuvan toiston rajoitteissa tarkoituksena on rakentaa enemmän tai vähemmän pitkä jakso, jopa kokonainen albumi, yhdestä ainoasta tai vain muutamasta toistuvasta kuvasta. Nyt ei pitäydytä

pelkästään vakiorajaukseen ja -kuvakulmaan, niin kuin kuvakulmarajoitteissa, vaan koko kuva pysyy muuttumattomana – vain teksti vaihtuu.

Jos myös teksti toistuisi, tuloksena olisi vain loputonta jankkaamista; ja saman kuvan toistelusta mykkänä tai aina samojen tekstien kanssa tuskin syntyisi tarinaa. Sen sijaan jatkuva teksti – dialogina tai muussa muodossa – riittää tekemään identtisten kuvien sarjasta järkeenkäyvän kokonaisuuden⁴.

Esimerkkinä mainittakoon Edmond Baudouin'in otsikoimaton sarjakuvasivu, joka julkaistiin *Le Français dans le Monde* -lehden numerossa 200 (huhtikuu 1986). Samat miehen ja naisen kasvot toistuivat siinä yhdeksän kertaa – muoto ja värit tosin vaihtelivat – ja kerronta oli pelkästään tekstin varassa.

Jean-Christophe Menun ja Lewis Trondheimin albumi *Moins d'un quart de seconde pour vivre* (L'Association, 1991) lukeutuu, joskin hieman etuajassa, nimenomaan mahdollisiin sarjakuviin. Se koostuu sadasta neljän ruudun stripistä. Kokoelman pohjana on kuitenkin vain kahdeksan eri kuvaa. Toiston periaate tulee sitä paitsi koko albumin lisäksi esiin myös striippien tasolla, sillä suurin osa niistä (tarkemmin sanot-

tuna 94 sadasta) käyttää vain yhtä kahdeksasta kuvasta ja toistaa sen neljä kertaa. Tässäkin juuri teksti tekee stripeistä sarjakuvia ja onnistuu lisäksi synnyttämään niistä yhtenäisen ja tiiviin maailman vaikutelman kokoamalla aineksista vitsisarjakuvalle ominaisen "symbolipääoman". Käy aivan erityisen selvästi ilmi, kuinka teksti antaa kuvalle tarkoituksen, sillä teoksessa kohtaavat kaksi eri mielikuvitusta: Trondheim on kirjoittanut dialogit Menun laatimiin kuviin.

Oman tuotantonsa alkuaikoina Lewis Trondheim käänsi vaikeudet voitoksi – hän piirsi vielä niin kömpelösti, ettei kyennyt taipumaan mutkikkaiden käsikirjoitusten vaatimuksiin – ja turvautui usein kuvan toistoon. Albuminsa *Psychanalyse* (Le Lézard, kesäkuu 1990; täydennetty laitos 1992 nimellä *Monolingues*) syntymäpäivänsä hän on itse selostanut seuraavasti: "Koko albumi on koottu 12 pienestä piirroksesta, jotka yhdessä vievät arkilla tilaa noin 9 cm². Ne esittävät epämuodostunutta hirviötä, jonka vartalosta näkyy kolme neljäsosaa. Sen ilmeet vaihtelevat hiukan. Kuvia suurennettiin reippaasti kopiokoneella, jonka jälkeen yhdistelin ne ja lisäsin puhekuplat."⁵

Saman tekijän strippikokoelma *Le dormeur* (Cornélius, toukokuu 1993) vie kuvan toiston äärimilleen: yksi ja sama piirros toistuu läpi koko teoksen. Kuva esittää vuoteessa yömyssy päässänsä makaavaa miestä (joka ei kuitenkaan nuku, vaikka kokoelman nimestä, "Nukkuja", voisi niin päätellä). Toisin kuin *Psychanalyse*nsä hirviö, tämä hahmo ei vaihda neutraalia tai arvoituksellista ilmetään kertaakaan, se ei "näyttele" lausumiaan repliikkejä. Näemme siis prikulleen saman piirroksen kolme kertaa peräjälkeen jokaikisessä stripissä.

Tärkeä yhtäläisyys *Psychanalyse*nsä ja *Le dormeur*in välillä on se, että kuvien hahmo käy vuoropuhelua näkymättö-

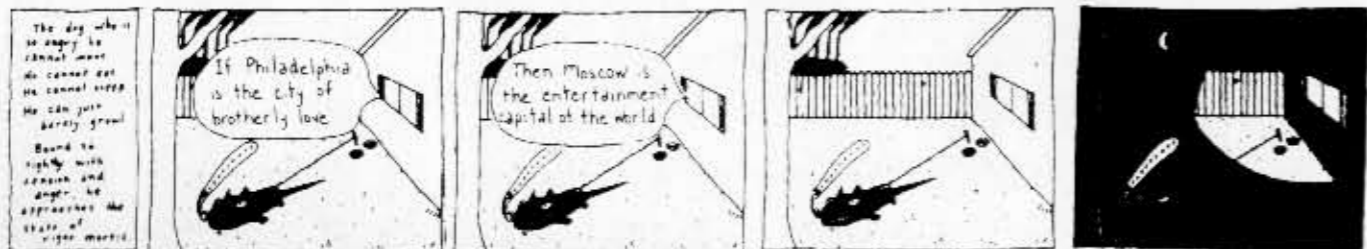
män keskustelukumppanin kanssa, joka pysyttelee koko ajan kuva-alan ulkopuolella. Osassa ruutuja päähenkilö puhuu ja osassa hän kuuntelee vastauksia. Ruututyypin vaihtelu antaa teoksille rytmiä, tahdin johon *Psychanalyse*ssa piirros reagoi (hirviön suu on välillä auki ja välillä kiinni), *Le dormeur*issä sen sijaan ei. Nukkujan järkähtämättömyys (jota voisi analysoida myös kuvarajoituksena, koska vain yksi ainoa kasvotilanne on sallittu) ja hirviön vähäilmeisyys tuottavat hienovaraisista komiikkaa.

Elokuvaohjaaja David Lynch piirsi 1980-luvulla *Los Angeles Reader*in päivittäisstrippiä nimeltä *The angriest dog in the world*. Jokainen jakso koostuu aina samasta johdantotekstistä ja neljästä samankokoisesta kuvasta, jotka esittävät tolppaan kytkettyä murisevaa koiraa omakotitalon pihalla. Talosta näkyy pätkä ulkoseinää ja siinä ikkuna. Strippi huipentuu siihen, että päivä vaihtuukin äkkiä yöksi: kolmessa ensimmäisessä, tarkasti toistensa kaltaisessa ruudussa vallitsee päivänvalo, kun taas viimeisessä yön pimeys. Stripit erottaa toisistaan vain dialogi, jonka lähde on näkymättömissä talon sisällä.

*Le dormeur*in tavoin tässäkin sarjassa toiston periaate toteutuu kahdella tasolla: sama kuva toistetaan useita kertoja kussakin jaksossa, ja sama rakenne toistuu jaksosta toiseen. *Le dormeur* on silti klassisempi sarjakuva, sillä ensinnäkin jokainen strippi huipentuu hauskaan, sanalliseen heittoon, vitsiin, ja toisekseen sarja kasvattaa "symbolipääomaansa": se upottaa lukijan parisuhteen kiemuroihin ja rakentaa vähä vähältä omaa pienoismaailmaansa. *The angriest dog*in huipentuma on sen sijaan puhtaasti visuaalinen – sitä voisi melkein pitää elokuvissa esiintyvän kuvanhäivytyksen sarjakuvallisenä vastineena – eikä siihen liity komiikkaa. Repliikkien perusteella sarjan henkilöistä ei voi päätellä yhtään mitään. Tässä abstraktissa teoksessa sarjakuva tuntuu saavuttavan eräänlaisen päätepisteensä: kerronta on staattista, mitään ei voi tapahtua. Lynchin lyhyen johdantotekstin mukaan koiraa on niin vihainen, ettei se pysty liikkumaan, syömään eikä nukkumaan ja sen tila lähestyy kuolonkärkeä. Samaa voi sanoa itse ilmaisuvälineestä (sarjakuvasta? Ei nyt sentään! Kivi).

By David Lynch © 1990

THE ANGRIEST DOG IN THE WORLD



Ja toiston uhallakin kuvan toistoa: The angriest dog in the world. David Lynch.

d2) Kuvan osittainen toisto

Tähänastisissa esimerkeissä ruudut toistuivat kokonaisuudessaan, tekstiä lukuun ottamatta. Toiston luonne muuttuu, jos se koskee vain osaa kuvasisällöstä ja vain yksi aihe säilyy sellaisenaan ruudusta toiseen, esimerkiksi jokin esine tai ele. Mikäli kuvan osittaisen toiston rajoitetta sovelletaan tiukasti, aiheen on toistuttava täsmälleen samassa kohtaa joka ruudussa. Jokainen kuva luo aiheelle uuden kontekstin ja rakentuu toistuvan elementin ympärille sekä antaa sille uuden käyttötarkoituksen ja oikeutuksen.

Francois Ayroles on kokeillut tätä rajoitetta "Patte de mouche" -kokoelmassa julkaistussa pienoisalbumissaan *Jean qui rit et Jean qui pleure* (L'Association, tammikuu 1995). Albumi koostuu vierokkaisuista kuvapareista. Kaikissa vasemman puolen kuvissa esiintyy yksi ja sama henkilö, kaikissa oikean puolen kuvissa toinen. Hahmot esiintyvät kullakin aukkamalla samassa asennossa, mutta kuvan konteksti antaa heidän eleillensä päinvastaiset merkitykset. Toisessa kuvassa tilanne on onnellinen ja toisessa onneton. Sarjat ovat toistensa antiteesi, niissä muotoutuvat vastakkaiset kohtalot. Rajoitetta sovelletaan teoksessa sarjana, ja tuloksena on useita perättäisiä jaksosia. Ne jäävät tietyksi lyhyiksi, kun sarja rakentuu vain kahdesta kuvasta. Pidempiäkin jaksosia voisi toki laatia tämän mallin mukaan.

Sen osoittaa Dave Gibbonsin sarjakuvasivu ("Les Cahiers de la bande dessinée", nro 79, tammikuu 1988, s. 19), jossa englantilaistaiteilija tiivistää elämäkertansa kahdeksaan humoristiseen ruutuun. Seitsemän ensimmäistä kuvaa kertovat, että kehdestä hääalustalle asti hän on aina vain lukenut sarjakuvia. Hän vanhenee hieman kuvasta toiseen, muttei hellitä kertaakaan katsetaan sarjakuvalle. Kahdeksannessa kuvassa (jonka otsikko on "Maturity?") nähdään taiteilija takaa päin piirustus-pöytänsä ääressä tuottamassa niitä samoja sarjakuvia, joihin hänen polkansa on nyt vuorollaan uppoutunut.

Kuvan osittaista toistoa on rajoitteen toisinaan vaikea havaita, sarjakuvail-



6a & b: Kuvan osittainen toisto: Pentti Otsamon Pölykapseli.

maisunhan voi katsoa suorastaan perustuvan siihen. Eikö sarjakuvan kerronnallinen johtolanka ole juuri siinä, että uuteen kuvaan säilyy aina jotain edellisestä, vaikka kuvat jatkuvasti muuttuvatkin?

Silloin kun kuvasta jää lähes kaikki ennalleen, on helppo todeta, miten merkittävä ilmiö tämä säilyttämisen ja muutoksen kaksijakoisuus onkaan. Jos sama kuva toistetaan pientä yksityiskohtaa eli kerronnan keskipistettä lukuun ottamatta muuttamattomana, sillä on visuaalisesti järeä vaikutus.

Kanoninen esimerkki tästä on Caran d'Achen kuuluisa *Lehmä, joka katselee ohikulkevaa junaa*. Siinä huomio kiinnittyy seitsemän perättäisen ruudun ajaksi lehmän katseen vaakaliikkeeseen. Voiko tämän esimerkin lähes täydellistä kuvan toistoa pitää rajoitteena? Ei, koska toisto ei tässä sinänsä rajoita taiteilijan työtä, vaan koko sarjakuva perustuu siihen.

Yhtä sarjakuvan kirjoittamattomista perussäännöistä voisi kutsua "hajoittamattomuuden säännöksi" tai "tehokkeen yksinoikeuden säännöksi"; mitä hienovaraisempaa jonkun elementin muutos kuvasta kuvaan on, sitä enemmän sarjan luettavuus riippuu siitä, että kuvan muut elementit pysyvät ennallaan. Toisin sanoen kuvassa tapahtuva muutos korostuu, kun mikään muu ei

SUOMEN SOTILAAT! LUOPUKAA TOIVOT-
MASTA TAISTELUSTA YLIVOIMAISTA
VIHOLLISTA VASTAAN! LASKEKAA
ASEENNE JA ANTAUTUKAA. SUURI...



Hienovaraisia muutoksia kuvasta kuvaan (kerrankin) Heikki Paakka-
sen tuotannossa.

muutu. Huipputekijät Winsor McCays-
ta Claire Bretécheriin ovat osanneet
ottaa loisteliaasti hyödyn irti tästä peri-
aatteesta.

Kuvan osittainen toisto kuuluukin
sarjakuvan perusvoimavaroihin. Silti se
voi samalla olla tärkeää käyttövoimaa
niinkin epätyypilliselle ja avantgardisti-
selle teokselle kuin *The Cage* (jossa se
toimii yhdistettynä muihin rajoitteisiin).
Siksi OuBaPo on mielestäni tunnustet-
tava toisto rajoitteeksi, kun se pakottaa
kerronnan mukautumaan lakiehin
(niin kuin *The Cagen* tapauksessa⁶), tai
kun rajoitteen käytöstä päätetään vas-
ta tekovaiheessa ja se antaa merkityk-
sen ja sattumanvaraisen muodon siitä
riippumattomalle tapahtumalle.

Sarjakuva perustuu, kuten monet
ovat ennen minua jo todenneet, eroihin
ja toistoon. Jos muoto- ja kuvakulma-
rajoitus tasoittavat ruutujen välistä kui-
lua, ja jos kuvan osittainen toisto puo-
lestaan korostaa muuttumattomuutta,
on selvää, että nämä rajoitteet oleellisista
eroistaan huolimatta ohjaavat ilmai-
suvälinettä samaan suuntaan eli muo-
tokielen pelkistämiseen. Niitä käytet-
täinkin usein yhdessä. ■

Jatkuu seuraavassa numerossa.
Suomennos: Mikael Ahlström.

JÄ MAHTAVA NEUVOSTOLIITTO
ANTAA TEILLE LEIPÄÄ JA YÖITÄ,
PIIMÄÄ JA PERUNALAAKIKKOA,
RIISI JA KAALIPIIRAKOITA, KEITETTYÄ.



2 - Georges Perecin jälkeenjääneistä pa-
pereista on löydetty hyvin samankaltainen
idea. Kyse on hänen muistiinpanoistaan *Sig-
ne particulier: NfANT*-nimistä elokuvapro-
jektia varten. Suunnitelmien mukaan fil-
missä "katsoja ei näkisi kertaakaan näytte-
lijöiden kasvoja". Percille kyseessä oli lip-
grammin vastine elokuvassa. Hän tarkensi,
että filmistä tulisi "seikkailuelokuva, joka
pursuaa henkilöitä, toimintaa ja odottamat-
tomia juonenkäänteitä: aivan kuin mikä ta-
hansa seikkailuelokuva, jonka tarkoitus on
saada katsojassa aikaan jännityksen tuntei-
ta, värityksiä, väistuksia ja unelmia, ilman
että tämän tarvitsisi missään vaiheessa hu-
mata, ettei näe eikä olekaan nähnyt selvästi
näyttelijöiden kasvopiirteitä!" (Teksti ilmes-
tynyt *Vertigon* nrossa 11-12, 1994).

3 - Ikäviä kyllä tekijät ovat sallineet it-
selleen pari räikeää ja turhaa poikkeamaa
muuten nerokkaaseen oivallukseensa, mm.
"ajatuskuplat" (teatterissahan repliikki on
lausuttava ääneen, jotta katsojat havaitsisi-
vat sen) ja sivulla 8 kuvan toiselta puolelta
lavasteikkunaa, kulissista. *Blitzin* idea on
hyvin omaperäinen, mutta albumin toteutus-
sessa on omituista löysoytyä.

4 - Olen käsitellyt ilmiötä tarkemmin ar-
tikkelissani "*Le système Schulz*", *Les Cahiers
de la bande dessinée*, nro 81, Glénat,
Grenoble - Bryssel, kesäkuu 1988, erityisesti
sivuilla 88-90.

5 - Haastatellut Thierry Groensteen,
Toute la bande dessinée 92, Dargaud, tam-
mikuu 1993, s. 129.

6 - Ks. Martin Vaughn-James, "Le non-
scénario de *La Cage*", teoksessa Benoît Pee-
ters (toim.), *Autour du scénario*, Revue de
l'Université de Bruxelles, 1986/1-2, ss. 235-
239.



Jean joka nauraa ja
Jean joka itkee.
Francois Ayroles.

