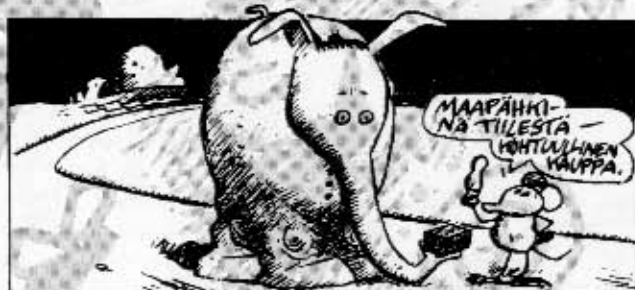


Krazy Kat

amerikkalaisena dadaana



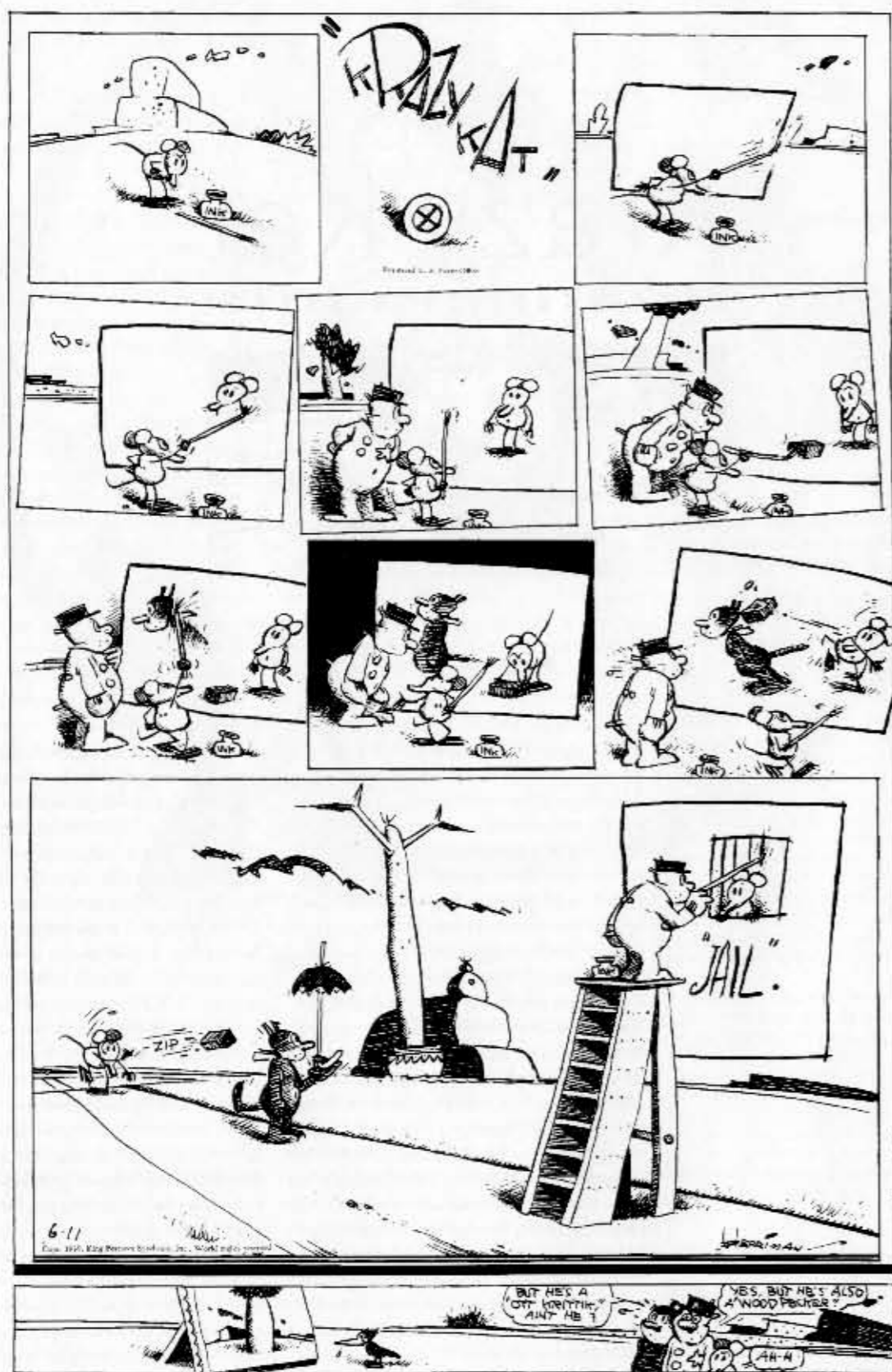
M. Thomas Inge

Lokakuussa 1921 nuori amerikkalainen avantgarde-runoilija ja kirjailija Matthew Josephson liittyi niiden maanpakolaisten joukkoon, jotka olivat ensimmäisen maailmansodan jälkeen kerääntyneet Pariisiin etsimään älyllisiä ja esteettisiä virikkeitä. Häntä eivät vetäneet puoleensa amerikkalaiset, vaan arvaamattomat ja höpöröt dadaistit - Louis Aragon, Philippe Soupault, Tristan Tzara ja Paul Eluard. Dada kukoisti, ja inspiraatiota löytääkseen dadaraitelijat tutkiskelivat amerikkalaista populaarikulttuuria, etenkin elokuvia, sanomalehtiä ja aikakauslehtimainoksia, jotka heidän mielestään olivat kansankulttuuria. Englannintaitoiset Aragon ja Soupault paneutuivat kaikkiin Nick Carter -halpiksiin, jotka vain saivat käsiinsä. Josephsonin tuomien amerikkalaisuuksien joukossa oli paljon leikkkeitä George Herrimanin sarjakuvasta *Krazy Kat*, joka oli erittäin suosittu Yhdysvalloissa. Ne kiersivät kädestä käteen ja olivat tietävästi taiteilijoiden mielestä esimerkkejä ”puhtaasta amerikkalaisesta dadahuumorista”.⁶

Elinaikanaan Herriman tuskin tiesi olevansa dadaistien ja aloittelevien surrealistien suosiossa (etenkin surrealisteilla oli häneltä paljon opittavaa). Ilmeisesti hän oli vain hämärästi tietoinen näiden olemas-

saolosta. Hän oli päätyneet epärauhanomaiseen taiteeseensa ja huumoriinsa itsenäisesti vailla dadaistien filosofista asennetta. Yhtäläisyydet heidän tekemisissään osoittivat, että sekä avantgardessa että populaarissa kulttuurisilla voimilla on keinonsa saavuttaa samat tavoitteet. Mikä Herrimanin viihättävissä sarjakuvissa vetosi heihin? Jotta tähän kysymykseen voisi vastata, on tarpeellista liittää sekä ryhmä että taiteilija omiin kulttuuriympäristöihinsä.

Kuluvan vuosisadan pari ensimmäistä vuosikymmentä olivat suuren poliittisen ja yhteiskunnallisen levottomuuden aikaa Yhdysvalloissa ja suurimmassa osassa maailmaa. Ensimmäinen maailmansota oli tärkein yksittäinen historiallinen tapahtuma. Sen jälkivaikutuksena syntyi uusia liittoutumia, uusia jännitteitä ja pettymystä pikemminkin kuin vapautta, oikeudenmukaisuutta ja optimismia, joiden Woodrow Wilson ajatteli vallitsevan. Edistyksen aika oli suosinut laajalti hyväksytyjä humanitaarisuuden, tasa-arvon ja yhteiskunnallisen oikeudenmukaisuuden aatteita, ja amerikkalaiset olivat varsin hyvinvoivia lamaan saakka. Kaupunkien jatkuva kasvu ja yhä ahtaammaksi käyvä kaupunkielämä toivat kuitenkin uusia yhteiskunnallisia ongelmia, kuten poliittisen korruption



ja köyhyyden, myös vieraantumisen lisääntynyt paikallistasolla. Jotkut työväenjohtajat ja poliitikot julistivat sosialismia ja marxilaisuutta tarkoituksena kasvavaan eroon edistyksen ja köyhyyden välillä, mutta vallitseva asenne oli jeffersonilainen nostalgisessa yrityksessään säilyttää pikkukaupunkielämän ja naapurisuuden pysyvyys ja hyveet.

Vaikka Amerikka yritti pönkittää itseään monia maailmalla liikkuvia levottomia yhteiskunnallisia ja poliittisia voimia vastaan, sota oli lopullisesti tuhoava eristytymisen mahdollisuuden, Kulttuuri- ja taide-elämässä amerikkalaiset olivat saaneet nähdä ensivilauksen ensimmäistä maailmansotaa edeltäneistä radikaaleista ideoista, kun kuuluisa Armory Show avattiin 17. helmikuuta 1913. 69. rykmentin Armory Buildingissa Lexington Avenuella 25. kadulla New Yorkissa. Siellä katsojat olivat ilmeisen hämmentyneitä Cézannen, Gauguinin ja Van Goghin jälki-impresionistisista maalauksista, sekä useiden amerikkalaisten, kuten akvarellisti John Marinin, realistit Edward Hopperin ja kubisti Charles Sheelerin, teoksista. Shokeeraavin maalaus, jota journalistit ja kriitikot ovat tottuneet pitämään koko näyttelyn hätkähdyttävänä luonteen edustajana, oli *Alaston laskeutu portaita*, tekijänään 26-vuotias ranskalais-amerikkalainen Marcel Duchamp, yksi dadan perustajista. Tuolloin, ja kauan sen jälkeenkin, pilapiirtäjät ja sarjakuvataiteilijat ovat parodioineet juuri kyseistä maalausta, kun he ovat halunneet satirisoida uusimpia taideliikkeitä; niinpä maalaus saavutti aseman kokonaisen taiteellisen ajanjakson ikonina.

Itse asiassa jotkut historiijoitsijat määrittelevät dadaliikkeen alun juuri vuodeksi 1913, jolloin Duchamp luopui maalamisesta ja näytti polkupyörän pyörän ylösalaisin jakkaraan luoden ensimmäisen "readymadensa", teollisesti tuotetun fyysisen esineen, joka oli irrotettu alkuperäisestä ympäristöstään ja jonka ilmeisin tarkoitus oli saada katsojassa aikaan esteettinen välinpitämättömyys. Vuonna 1917, kun Duchamp kutsuttiin mukaan erääseen näyttelyyn, hän lähetti sinne valkoisen posliinipisuaarin, jonka kylkeen oli maalilla signerattu nimi R. Mutt. Kuka tahansa nykykarsoja olisi tunnistanut nimen mahdolliseksi lähteeksi sarjakuvan. Vuonna 1907 sarjakuvantekijä Bud Fisher oli aloittanut stripin, joka kertoi epäonnistuneesta vedonlyöjästä nimeltä *A. Mutt* (Matti Mainio). Sarjan alkuperäisenä tarkoituksena oli laukkakilpavijheidä antaminen. Se oli valtavan suosittu ensimmäisenä jatkuvasti julkaistuna päivittäisenä strippinä, ja Muttin nimi oli hyvin tunnettu 1917,

vaikka sarjakuva muuttui *Must and Jeff* (Matti Mainio ja Jussi Juonio) -nimiseksi, jotta Muttin kumppani olisi yhtä hyvin esillä (mikä vastasi sarjan vaudeville-üimä mukailevia lähtökohria).

Toiset historiijoitsijat asettavat dadan alkupisteen vuoden 1916 Zürichiin, jossa avattiin kirjallinen yökerho Cabaret Voltaire, sen ottivat omakseen sellaiset taiteilijat kuin Tristan Tzara ja Jean Arp. Liike levisi pian Pariisiin ja sieltä Saksaan, Hollantiin, Italiaan, Venäjälle ja Espanjaan. Eräät ajan johtavista taiteilijoista liittyivät siihen, muiden muassa Man Ray, George Grosz ja Max Ernst. Runoilija André Bretonkin liittyi heihin, mutta Freudin tuotannon löydettyään hän julkaisi *Surrealistisen manifestin* 1924 ja johdatteli pian dadaisteja uuteen liikkeeseen, joka korosti unien järjestelmällistä hyväksikäyttöä, alitajuista mielikuvitusta ja vapautta assosiaatiota. Liikkeeseen liittyivät Joan Miró, Salvador Dalí, Pablo Picasso, René Magritte sekä monia muita.

Dada oli enemmän älyllinen asenne, henkinen vakuumus ja elämäntapa kuin taiteellinen tyyli. Dadaistit "yrittivät purkaa ajatuksen ja ilmaisun välisen loogisen suhteen ja vaativat täydellistä vapautta, ... kiistävämmä tuhoisin aikomuksin vääristellä ja hävittää taitteen, filosofian ja logiikan periaatteet ja korvata ne tietoisella mielipuoisuudella protestina sodan mielettömyyttä vastaan [ensimmäisen maailmansodan]." Kuten Max Ernst sanoo, "... päämäärämme on täydellinen kumous. Hirvää ja järjetön sota oli vienyt viisi vuotta elämästämme. Olimme nähneet kaiken aiemmin hyvänä, kauniina ja totena näyttäneen syöksyneen naurettavuuden ja häpeän syöveriin. Silloisen tuotantoni ei ollut tarkoitus miellyttää, vaan saada ihmiset kiljumaan." Taide pidettiin vain taiteentuntijoille tarkoitettuna vääristymänä ja taiteilijaa porvarillisen yhteiskunnan elähtäneenä pönkittäjänä. Ironista oli, että kun taiteilijat peräänkuuluttivat yhteiskunnan luhistumista, tämä sama yhteiskunta ihaili heidän työtään ja tuki heidän pyrkimyksiään.

Hylätessään porvarillisen rationalismin dadaistit suuntautuivat absurdiin ja primitiiviseen. Dada oli järjetön, luonnollinen ja lapsellinen. Kuten Hugo Ball, Cabaret Voltairin organisaattori, totesi "Dada pyrki tuhoamaan ihmisen järjelliset harhakuvat ja palauttamaan luonnollisen ja epäjärjellisen järjestyksen. Dada halusi korvata nykyihmisen loogisen hölynpölyn epäloogisella järjettömyydellä." Niinpä oli luontevaa, että liike otti nimekseen dada, ranskalaisen lasen sanan, joka merkitsee leikkihevosta. Vaikkei ollutkaan dadaisti, Giorgio de Chirico, surrealistisen maalaustaitteen inspiiraattori, jakoi tämän asenteen: "Ollakseen todella kuolematon taideteoksen täytyy kokonaan ylittää inhimillisen rajat: logiikan ja terveen järjen on tyystin kadottava. Sitä se lähestyy unitilaa ja lapsen henkistä asennetta. ... Tässä tapauksessa kysymys ei ole naiiviudesta eikä lainkaan primitiivisen taiteilijan alkukantaisuuden kiebrovuudesta; työssä on samankaltaista outoutta kuin lasten vaikutelmat saavat aikaan - mutta tietoisesti." Samalla kun surrealismi korosti luovuuden alitajuisten lähteiden, erityisesti unien ja psyykkisen automatismien, systemaattista tutkimista, se säilytti useita dadan kanssa yhteisiä asioita. Vapauttaukseen ihmisen logiikan ja järkipärisyyden rajoituksista ja tuhorakseen vakiintuneet tavat tarkastella maailmaa valmiiksi annettujen kaavojen mukaan, oli välttämätöntä eksyttää katsoja. Kuten Max Ernstin kollaasiromaancissa, jotka oli koostettu uudelleenjärjestetyistä vanhoista kaiveruksista, näkymät harhauttavat havaintomme ja vaativat sopeutumista niiden moninaisiin kuviin. Kaikki näytetään muuttuvaiselta. Tutusta tulee jotenkin kummallista ja loputon yhteensopimattomuuden ja muodonmuutoksen myötä. Meiltä riistetään tulkinnan kehukset.



Tarkasti ottaen nämä ovat oikeastaan eräitä olennaisimpia *Krazy Kat*-sarjakuvan piirteitä: lapsenmielinen yksinkertaisuus ja ihmeenomaisuus, järjettömän liioittelu, asioiden loogisen järjestyksen kääntäminen ympäri, terveen järjen kieltäminen, maisemien ja esineiden jatkuva muunteleminen, sekä lukijan harhautaminen sikäli kuin kysymyksessä ovat järkeenkäyvät viittaus-suhteet. On kuitenkin huomattava, että tässä tapauksessa taiteilija ei reagoinut rationalismin romahtamiseen tai ensimmäisen maailmansodan emotionaaliseen vaikutukseen, eikä hän myöskään julistanut sotaa taiteen ja estetiikan perinteisiä mitapuita vastaan. Totuus on, että tiedämme tuskin lainkaan mitä hän ajatteli yhteiskunnasta ja politiikasta niiden vähäisten dokumenttien, kirjeiden ja tekstien perusteella, jotka ovat jäljellä. Niistä mikään ei auta tässä suhteessa. Meillä on kuitenkin hänen työnsä todistusvoima, yli kolmekymmentä vuotta päivittäistä absurdiä draamaa *Krazy*sta ja hänen ystävästään.

Krazy Katin luoja George Joseph Her-

riman syntyi New Orleansissa, Louisianassa 22. elokuuta 1880. Hänen rotustaustansa on hiukan epäselvä. Ystävien selitykset viittaavat siihen, että hän oli ranskalainen tai kreikkalainen, jälkimmäistä erityisesti adonistyypin ulkonäkönsä tähden. Hänen kuolintodistuksensa 1944 määrittelee hänet "kaukasialaiseksi". Syntymätodistus, joka on arkistoitu New Orleansin kaupungin väestörekisteriin, kuitenkin määrittelee hänet "värikköiseksi", ja vuoden 1880 liittovaltion väestölaskentatilatoteavat, että hänen vanhempansa olivat "mulattaja". Viimeiset elämäkerralliset selvitykset Herrimanista kertovat, että hän on kerran runnustanut erälle ystävälleen olevansa "krooli" ja ajatellut että hänessä on ehkä hiukan "neckerivertä", mutta tämän tiedon lähde ei tunnettu.⁵ Mustalle kirjailijalle Ishmael Reedille syntymätodistus oli riittävä todiste, kun hän 1972 omisti romaaninsa *Mumbo Jumbo* "afroamerikkalaiselle George Herrimanille".⁶ Termiä "värikköinen" tosiaankin käytettiin New Orleansin afrikkalaisperäisistä, mutta sitä käytettiin myös erilaisista rodullisista sekoituksista, joten emme ehkä koskaan saa tietää totuutta hänen etnisestä identiteetistään. Epäselvyys kuitenkin lisää kiinnostavaa moninaisuutta hänen työnsä tulkintoihin. Onhan Krazy Kat kuitenkin musta kissa.

Herrimanin isä, joka oli räätäli New Orleansissa, muutti Los Angelesiin avataksensa parturiliikkeen, niinpä George vietti lapsuutensa ja varhaisvuotensa Kaliforniassa. Hänen ensimmäiset piirroksensa julkaistiin paikallisissa lehdissä, mutta joskus vuoden 1900 jälkeen hän muutti New Yorkiin ja avusti *Judge*, *Life* ja muita julkaisuja. Hänen ensimmäiset yrittämänsä sunnuntailehtien sarjakuvavivuille kiinnittivät sanomalehtikeisari William Randolph Hearstin huomion, joka palkkasi hänet ensin Los Angelesin henkilökuntaansa, mutta passitti hänet takaisin New Yorkiin 1910. Herrimanin ensimmäinen laajasti menestynyt luomus oli sarjakuva nimeltään *The Dingbat Family* (sittemmin *The Family Upstairs*, Yläkerran perhe), keskiluokkainen tilannekomiikka. Siinä Dingbatit alituiseen ärsyyntyvät ja turhautuvat omintakeisen, meluisan perheen takia, joka asuu heidän yläpuolellaan olevassa asunnossa mutta jota ei koskaan nähdä. Tämä uteliaisuutta herättävä sarja, vaikkakin sen huumori on tietyn tilanteen rajoittamaa, pysyy purevana tutkielmana urbaanista vainoharhaisuudesta, ja joidenkin tapahtumien absurdius vihjaa Pirandellon tuleviin draamoihin. Hän työsti samaan aikaan teorioitaan Euroopan mantereella.

Eräissä ensimmäisistä päivittäisistä *The Dingbat Family* sivuista 20. kesäkuu-

ta 1910 perheeseen kuuluu kissa. Heinäkuun 26., 1910 stripin alalaidassa hiiri heittää kissaa kivellä, ja juuri siinä on Krazy Katin ja Ignaz-hiiren alkuperä. Kuuauudessa kissalla ja hiirellä oli oma strippi Dingbatien alla, ja 2. kesäkuuta 1911 alkoi ensimmäinen täyskokoinen ja itsenäinen *Krazy Kat* ilmestyä säännöllisesti korvaten Dingbatit, jotka lähetettiin lomalle. Siihen mennessä ihastuttavien *Krazy* ja Ignazin saama kannatus sekä joukko ihailijoita ja uskollisia lukijoita, itse Hearst mukaanluettuna, takasivat sarjakuvan jatkuvuuden aina Herrimanin kuolemaan asti noin kolmekymmentä vuotta myöhemmin, minkä jälkeen nimike soveliaasti lakautettiin.

Vaikka Herriman työskentelikin paljon ennen vuoden 1913 Armory Showta ja sen jälkeisiä taideliikkeitä, hän ennakoivarsin monia ideoita ja asenteita, jotka olivat niille luonteenomaisia. *Krazy Katin* maailma on fantasiamaailma, joka asettuu Herrimanin mielikuvituksen surrealistisiin ja abstrakteihin maisemiin muistuttaen oikeaa Coconinon piirikuntaa Arizonassa. Herriman oli palannut Kaliforniaan asetuakseen Hollywoodiin 1922, ja hän nautti käynnistä navajomailla lähellä Monument Valleyta Arizonassa.

Tässä maailmassa esitettiin kaikkien aikojen kummallisim rakkaustarina, täydellinen vastakohta asioiden normaalille järjestykselle ja terveille järjelle.

Krazy on täydelleen rakastunut Ignaz-hiireen, ei ruu-anhankkimisen vuoksi, kuten todellisessa maailmassa, vaan puhtaasta kiintymyksestä. Ignazin ainoa intohimo, sekin tavanomaisuutta uhmaava, on kopauttaa *Krazy* kalloa tiilellä, minkä *Krazy* hyväksyy kiintymyksenosoituksena ja todisteena todellisuudesta vastarakkautta. Tämän katkeransuloi sen tilanteen absurdiuden vihoviimeisiä kiemoita ohjaillee koira, hyväntuhtoinen Konstaapeli Pupp, joka on itse rakastunut *Krazyyn*. Hän näkee tiilet ilkeyksinä, joiksi ne on tarkoitettukin, ja on valmiina vangitsemaan Ignazin pienimmästäkin provokaatiosta.

Vaikka tällaiselle kolmiodraamalle, jossa kiintymykseen ei vastata, on monia vastineita maailmankirjallisuudessa

(Shakespeare käytti samaa kuviota kaikkein mutkikkaimmin *Kesäyön unelmassa*), juuri tämä erottuu muista siksi että *Krazy* sukupuoli on häilyvä. Joskus häneen viitataan miehenä ("he") ja toisinaan naisena ("she"), mutta painostettunakaan Herriman ei suostunut vahvistamaan asiantilaa. Molempien työskennellessä Hal Roachin Hollywoodin studioilla ohjaaja Frank Capra kysyi kerran Herrimanilta *Krazy Katin* sukupuolesta. Capra kertoo vastauksesta elämäkerrassaan:

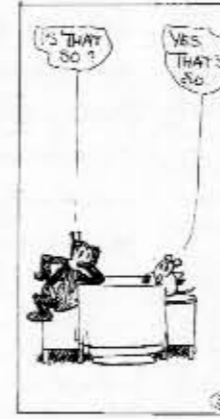
"Tiedätkö", hän sanoi mietteläänä piippuun syytellen, "saan tusinoittain kirjeitä, joissa kysytään sama kysymys. En tiedä. Leikkittelin sillä kerran; aloin ajatella että *Krazy* on tyttö - piirsin jopa muutaman jakson, jossa hän on raskaana. Se ei enää ollut *Krazy*; liikaa keskittynyt omiin ongelmiinsä - kuin saippuaopera. Tiedätän mitä tarkoitan? Huomasin, että *Krazy* oli jotakin haltian kaltaista, menninkäinen. Niillä ei ole sukupuolta. Niinpä Kat ei voi olla mies tai nainen. Kat on haltia-peikko..."⁷

Kat oli myös hämmennyksissään androgynisyydestään. Lokakuun 1915 päivittäisjaksoissa *Krazy* keskusteleo Ignazin kanssa "vakavasta tilanteesta": "Se kiusa kun pilkahtaa aviollisissa asioissa, Ignaz, kaksinnainti oikeastaan... Kun en

niät tiedä ottaako vaimon vai miehen". Ignazin ohje on olla "ot tamatta" kumpapaakaan, vaan sen sijaan olla varovainen, olla varovainen".

Tavallaan *Krazy* symbolisoi aistillisen ylittävää, ja ideaalissa maailmassa fyysisen tuolla puolen olevaa romantiikka. Kuitenkin, aina kun vain mahdollista, Ignaz-realisti koottaa tehdä lopun *Krazy* romanttisuudesta ja saattaa todellisen yhteyteen ideaalisen kanssa, mikä on surrealistien maalausille tyyppilistä erillistämistä ja epäoikeutettua ajasta ja paikasta. Tavallisesti *Krazy* on immuuni Ignazin haaveita hahduttavalle tiilelle. Eräällä sunnuntaisivulla, kun *Krazy* yrittää saada Joe Haikaran kertomaan totuuden siitä löytyvätkö kissan pennut ruusu-

jen alta, hän lopulta uskoo vielä suurempaa satua kuinka Joe pelaa joulupukin



kanssa noppaa ratkaistakseen kumpi mene ensin savupiippuun *Krazy* syntymään aikaan. Väsymättä Ignaz on jälleen valmiina heittämään tilien mahdollittoman herkkäuskoista *Krazya* kohti.

Dadaistit eivät uskoneet rationaalisesti ilmaisutapaan, eivät myöskään luottaneet kieleen. Heidän mielestään sitä väärinkäyttivät ne, jotka puolustivat pysähtyneisyyden tilaa. Kieli oli pikemminkin este kuin silta tehokkaalle kommunikoinnille, sanat olivat muuttuvia pikeminkin kuin pysyviä ja luotettavia pisteitä vaihtelevassa universumissa. Belgialainen surrealisti René Magritte osoitti tämän sarjakuvassessaan "Sanat ja kuvat", joka julkaistiin *La Révolution surréaliste* (Surrealistinen vallankumous) -lehden numerossa 15. joulukuuta 1929. Kuten sarjakuvassa, Magritten kuvat ovat enemmän kuin vain tekstin kuvitusta. Ne ovat olennainen osa sitä mitä hän yrittää viestiä, sekä sanat että kuvat ikään kuin pohdiskelvat toisuaan. Hän käyttää jopa sarjakuvailmaisuun kuuluvia puhelukplia kuvissaan. Yksi Magritten tavoitteista on erottaa asia (signified) sen nimestä (signifier) ja tuon asian kavalisesta esittämisestä. Tämä on tärkeää semiotiikan tutkimukselle sellaisena kuin Ferdinand de Saussure siitä luennoi Genevessä vuosisadan alussa.

Reilu vuosikymmen ennen Magrittea Herriman oli tehnyt samankaltaisia havaintoja kielen vaihtelevasta luonteesta, mutta vähemmän suoraan. *Krazy Katissa* 6. tammikuuta 1918 *Krazy* kysyy Ignazilta: "Miks kieli on, Ignatz?" "Kieli on, jotta voimme ymmärtää toinen toistamme," Ignatz vastaa. Keskustelu jatkuu:

Krazy: "Ymmärrätkö sinä sitten suomalaista, lappalaista tai oshkoshlaista?"
Ignatz: "En."
Krazy: "Ymmärrätkö suomalainen, lappalainen tai oshkoshlainen sitten sinua?"
Ignatz: "Ei."

Krazy: "Sitten minä sanosin, että kieli on, jotta voisimme olla ymmärtämättä toisiamme."

Kuten monista jaksosta näkyy, Magritten tavoin Herriman tiesi, että on olemassa ero sen välillä mitä luulemme näkevämme ja mitä näemme. Dadaistien, surrealistien ja semiotikkojen tavoin Herriman vaistonvaraisesti ymmärsi ettei kieli ole pysyvä ja muuttumaton elementti inhimillisessä kanssakäymisessä, vaan se johtaa usein väärinkäsityksiin pikemminkin kuin tehokkaaseen kommunikaatioon.

Krazy Katin yksi ilahduttavimmista piirteistä on Herrimanin vapaa ja riippumaton englannin kielen käyttö, kuin todistena siitä mitä edellä mainitut ovat yrittäneet osoittaa. Tiettyssä määrin Herriman kuuluu suureen amerikkalaiseen kirjallisen puhekielen traditioon, joka sai alkunsa Old Southwestern raja-alueen humanisteista ja Down East Yankee-komediasteista ja jonka täydellistivät Joe Chandler Harris ja Mark Twain. Joskin Herrimanin kieli on äiditöntä, sängen ainutlaatuista murreta, joka ammentaa kaikista englannin kielen muodoista: shakespeareaanisesta ja Elizabethin ajan retoriikasta, 1700-luvun vieraspeäräisten sanojen väärinkäytöstä, viktoriaanisesta ja dickensiläisestä kielenkäytöstä, Amerikan syvän etelän mustien ja valkoisten puheesta, Hollywoodin elokuvavangista ja määrittelemättömästä herrimanlaisesta omalaatuisuudesta. Brooklynin jiddis- hiä, espanjaa ja hiukan ranskaa on myös mukana. Hänellä on tapana leikitellä sanojen merkityksillä ja äänensävyillä tavalla, joka muistuttaa James Joycea, ei vain hölynpölyn vuoksi, kuten dadaistit toisinaan tekivät, vaan englannin kielen joustavuuden tuottaman todellisen nautinnon takia. Parhaimmillaan hänen kielestään tulee silkkaa runoutta, kuten hänen kuvistaan tulee taidetta.

Katsojan harhauttaminen hahmojen, maiseman ja esineiden muodonmuutosten myötä oli tyyppillistä sekä dadaistille että surrealistille. Se on myös ilmeisen luonteenomaista *Krazy Katin* sarjakuvaympäristölle, joka sijaitsee Arizonan autiomaassa. Kuten Leslie Howard varoitti samaan autiomaahan sijoitetussa elokuvassa *The Petrified Forest* (Kivertynyt metsä, 1936), "Nämä ovat lumottuja tasankoja ja täytyy valmistautua epätodennäköiseen." Kun hahmot ovat paikallaan, taustalla olevat vuoret kohoavat tai laskeutuvat, muuttavat väriä tai muotoa tai muuttuvat valtaviksi valtamerihöyryiksi, jotka puuskuttavat horisontissa. Puut muuttavat muotoaan ja luonnettaan, ja kukat ja kaktuukset ilmestyvät tyhjältä. Savitiilitalot kehittävät ikkunoita ja ovia, ja seinän korkeus, pituus ja suunta muuttuvat. Toisinaan luonnon ja fysiikan lait ovat kokonaan lamaantuneet vain aktivoituaakseen yhtäkkiä uudelleen. Jopa kuu, tuo universumin paikallaanpysyvyyden symboli ja luotettava navigointipiste, käännähtää ylösalaisin tai muuttaa muotoaan pallosta joksikin, joka muistuttaa poisviskattua appelsiinikuorta. Se voi muuttua renkaiksi tai jopa kolmioiksi ja nelioiksi vihjaten, että se näemmekö asiat toisin ei riipu vain siitä missä olemme, vaan myös katsojan näkökulmasta. Läsnä näytävät olevan Einsteinin suhteellisuusteorian lait, joiden mukaan ajassa ja tilassa ei ole absoluutteja, vaan aika ja tila vaihtelevat annetun esineen kulkeman nopeuden mukaan.

Yksi dadaistien anneista modernille taiteelle oli itsetietoisuuden saakka yltyvä ymmärtäys materiaalin ja taiteen käytännöistä, olipa kyseessä maalaus, kuvanveisto, valokuvaus, elokuva tai runous. Tulemme tietoisiksi siitä, että katselemme jotakin keinotekoista, ja käytäntöjen rikkomisesta tulee itsessään omia tavoitteitaan edistävä tekniikka. Taidemuoto heijastelee omaa historiaansa ja kommentoi itseään,



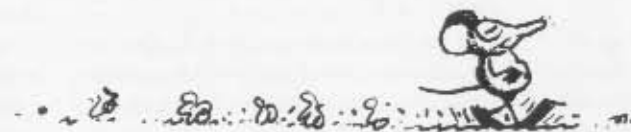
kuten Woody Allenin elokuvissa. Herriman leikkitteli sarjakuvan käytännöllä itsetietoiseen tapaan. Jättämällä piirroksat viimeistelemättä hän toisinaan muistutti, että hahmot ovat vain mustetta paperilla, tai hän salli hahmojen piirtää toisensa siten, että piirroksista tulee osa hahmojen täyttämää kuvitteellista maailmaa. Eräällä monimuotoisella sunnuntaisivulla Krazy lukee sanomalehteä ja kommentoi samaa sunnuntaisivua, jota juuri luemme. Tällaiset jaksot auttavat kommentoimaan todellisuuden luonnetta, todellisuuden ja taiteen välistä suhdetta sekä omia odotuksiamme katsojina. Vertaamme usein taidetta todellisuuteen sen sijaan että sallisimme taiteen luoda oman maailmansa ja olemassaolonsa oikeutuksen. Herriman kehottaa meitä alistamaan sarjakuvataidetta koskevat odotuksemme tradition arvioinnin, yleisen käytännön ja muodon rajoitusten huomaan.

Vaikka *Krazy Kat* piirrettiin kahden maailmansodan ja laman aikana, ja Herriman todisti joitakin sekasortoisimmista vuosikymmenistä modernin Amerikan historiassa, kansalliset kriisit ja ajankohtaiset tapahtumat ulottuivat Herrimanin fantasiamaailmaan vain satunnaisesti. Kun hän sitten käsitteli poliittisia ja yhteiskunnallisia asioita, se tapahtui yleensä faabelin ja allegorian valepuvussa. Hän kuitenkin satirisoi usein populaarikulttuuria - viimeisimpiä musiikin, pukeutumisen, joukkotiedotuksen tai suosittujen uskomuksien villityksiä, kuten puhelimen tunkeutumista yksityiselämään, jotakin suosikkilaulua tai yleistä kiinnostusta okkultismiin ja spiritismiin.

Krazyn maailmassa on paljon iloista ja kevytmielisiä, vaikka toiminnan taustalla on syvään juurtunut determinismin ja Luonnon epätoivoisuuden tunto. Theodore Dreiserin tai vielä äärimmäisimpien dadaistien maailmankuvan kaltainen. Kohtalo, jonka Herriman määrittelee "häneksi joka jakaa korrit pohjalta", on toistuvasti todistamassa tapahtumia. Krazyn voi nähdä jälleen yhtenä sisar Carrigena, joka ajellehtii Dreiserin olosuhteiden meressä, mutta puisessa kopassa ja joka tapauksessa laulamassa toiveikasta laulua, "Kaukana, kaukana jossain on onnellinen maa". Rikkaan runollisella kielellään Herriman kirjoitti kerran: "Älä ole ankara 'Krazylle'. Hän on itsekin vain varjo, takertuneena tähän elämänlankojen muodostamaan verkkoon. Kutsumme häntä 'kissaksi' ja kutsumme häntä 'hulluksi', vaikka hän ei ole kumpakaan. Joskus hän ratsastaa pois

luokseenne, iltaruskon ihmiset, hänen tunnussanansa on ehtookellojen kaiku, hänen vaununsa ovat tuulenhenkäys linnestä. Anna hänelle anteeksi, sillä et ymmärrä häntä sen paremmin kuin me jotka viipyimme rajan tällä puolen."

Jos dadalla oli merkittävä vaikutus moderniin taiteeseen, niin *Krazy Kat* vaikutti moderniin amerikkalaiseen kulttuuriin. Herrimanin elinaikana John Allen Carpenter sävelsi musiikin *Krazy Katin* perustuvaan balettiin, joka esitettiin New Yorkissa 1922. Pablo Picasso ja Willem de Kooning olivat tietävästi sarjakuvan ihailijoita⁹, ja pop-taiteilija Öyvind Fahlström teki kunnianosoituksena Herrimanille sarjan toiminnallisia *Krazy Kat* -maalauksia, joissa oli liikkuvia osia. Herrimanin kuoleman jälkeen runoilija e.e.cummings kirjoitti esseän arvostaen sarjakuvantekijää,



joka piri häntä sukulaissielunaan⁹, ja kerran Jack Kerouac siteerasi *Krazy Katia* (kuten myös sarjakuvia *Kippari Kalle* ja *Captain Easy and Wash Tubbs*) inspiraation lähteenä beat-liikkeelle¹⁰, joka oli amerikkalaisen kirjallisuuden vastine dadakoulukunnalle taiteessa. Sarjakuvataiteilijoista *Krazy Katin* vaikutuksen ovat tunnustaneet Walt Kelly *Pogoissa*, Charles Schulz *Tenavissa* ja Russell Myers *Luuta-Hillassa*, vain muutamia mainiten.

Luokittelimme hänet sitten dadaistiksi, surrealistiksi, tai kokonaan omaan luokkaan, yksi asia näyttää selvältä: Herriman on yksi ainutlaatuisimmista ja poikkeuksellisimmista taiteilijoista. Teema, rakenne, viiva, massa, väri, kokonaisuus - kaikki antavat jotain sarjakuvavivulla, jotka ilahduttavat visuaalisella monimuotoisuudellaan ja humoristisella omintakeisuudellaan. Väitän, että kun olemme totuneet hänen estetiikkaansa, huomaamme että George Herriman on visuaaliselta tyyliältään ja oivaltavuudeltaan sarjakuvataidemaailman Picasso, kielen rajoitusten venyttämässä sen Joyce ja elämän absurdi-teettien esittämisessä sen Beckett. *Krazy Katilla* hän saavutti sarjakuvataiteessa huipun, jota kukaan muu ei ole lähestynyt. ●

*Suomentanut Helena Sedorholm.
Copyrights (c) M. Thomas Inge 1990.
Published by permission.*

⁹ Matthew Josephson, *Life Among the Surrealists: A Memoir* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962), p. 124.

¹⁰ C. Hugh Holman, *A Handbook of Literature* (New York: Doubts Merrill, 1960), p.118.

¹¹ Quoted in Uwe M. Schneede, *Surrealism* (New York: Harry N. Abrams, 1973), p.11.

¹² Quoted in Dawn Ades, *Dada and Surrealism* (Woodbury, N.Y.: Barron's, 1978), p.16.

¹³ Quoted in the exhibition brochure, *Five Surrealists* (Washington, D.C.: National Gallery of Art, June 17- September 25, 1983), p.4.

¹⁴ Patrick McDonnell, Karen O'Connell, and Georgia Riley de Havenon, *Krazy Kat: The Comic Art of George Herriman* (New York: Harry N. Abrams, 1986), p.30.

¹⁵ Ishmael Reed, *Mumbo Jumbo* (Garden City, NY: Doubleday & Co., 1972), p.12.

¹⁶ Frank Capra, *The Name Above the Title: An Autobiography* (New York: Macmillan Co., 1971), p.40.

¹⁷ McDonnell, et al., p.26.

¹⁸ George Herriman, *Krazy Kat* (New York: Harry Holt and Company, 1946), "Introduction".

¹⁹ Jack Kerouac, "The Origins of the Beat Generation", *Playboy* 6 (June 1959), 31-32.