

**Subjektius ja performatiivisuus Riyoko Ikedan *The
Rose of Versailles* -mangassa**

Jenni Väyrynen
Pro gradu –tutkielma
Yleinen kirjallisuustiede
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Toukokuu 2025

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu
Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, yleinen kirjallisuustiede

Jenni Väyrynen

Subjektius ja performatiivisuus Riyoko Ikedan *The Rose of Versailles* -mangassa

Sivumäärät: 72. Liitteet: 12.

Tässä pro gradu -tutkielmassa käsittelen Riyoko Ikedan mangaa *The Rose of Versailles* (1972–1973). *The Rose of Versailles* on historiallinen fiktio, jonka tapahtumat sijoittuvat Ranskan suuren vallankumouksen ympärille. Manga seuraa Marie Antoinetten eri elämän vaiheita. Mangaan keskeisempiä teemoja ovat naisten väliset suhteet, rakkaus, luokka ja sukupuoli. Tutkielmani keskiössä on mangaan naisshahmot ja niiden tuottamat representaatiot. Käsittelen tutkielmassani Marie Antoinetten, Oscarin ja Rosalien hahmoja aiemmin mainittujen teemojen kautta. Näiden lisäksi kiinnitän erityisesti huomiota sukupuolen ja luokan intersektioihin. Tutkielmassani tarkastelen miten valitsemani hahmot asettuvat oman aikansa tyttökäsitteeseen ja ihanteeseen. Olen erityisen kiinnostunut siitä millä tavalla Ikedan mangaan hahmot toistavat 1900-luvulla muodostuneen shoujo-identiteetin piirteitä ja siihen liittyviä kulttuurisia assosiaatioita.

Tutkielmani teoreettiseksi lähestymistavaksi olen valinnut feministisen ja queer-kirjallisuudentutkimuksen. Nojaan tutkimuksessani vahvasti Judith Butlerin (1990) teoriaa sukupuolen performatiivisuudesta sekä queer-tutkimuksessa käytettyjä heteronormatiivista vastustavia metodeja. Luodessani kriittisen katseen heteronormatiiviseen äitiyteen hyödynnän Adrienne Richin (1976) kriittistä äititutkimusta ja Lee Edelmanin (1998) kriittistä teoriaa reproduktiivisesta futuurista. Tämän lisäksi tulen hyödyntämään Judith Fetterleyn (1981) esittelemää vastustavan lukemisen käsitettä. Käytän tutkimuksessani myös representaatiotutkimusta, keskittyen Stuart Hallin (1997) esittelemää konstruktivistista lähestymistapaa. Analysoidessani kuvan ja tekstin välisiä suhteita hyödynnän sarjakuvatutkija Juha Herkmanin (1998) kulttuuritutkimukseen pohjaavaa kontekstipohjaista tutkimusta. Kulttuurista ja historiallista kontekstia rakentaessani nojaan vahvasti Deborah Shamoonin (2011) japanilaista tyttökuultuuria käsittelevää teokseen *Passionate Friendship The Aesthetics of Girls' Culture in Japan*, ja Michiko Suzukin (2009) teosta *Becoming Modern Women: Love & Female Identity in Prewar Japanese Literature & Culture*. Luon tutkimuksessani dialogian *The Rose of Versailles* -mangan ja sitä edeltävien japanilaisten kirjallisten tekstien välille.

Tutkielmassani totean Riyoko Ikedan hahmojen omaavan paljon yhtymäkohtia 1990-luvulla esiintyneeseen shoujo-hahmoon. Näistä yhtäläisyyksistä huolimatta Ikedan luomat hahmot vastustavat ja purkavat perinteistä tyttöidentiteettiä, siihen liittyviä heteronormatiivisia diskursseja. Toisin kuin japanilaisessa mangassa aikaisemmin esiintyvät hahmot, *The Rose of Versailles* -mangan hahmot ovat aktiivisesti muuttuvia ja kehittyviä subjekteja. Tutkielman päätteeksi totean, että 1970-luvun alkupuolen japanissa julkaistu *The Rose of Versailles* -manga on edelleen kiinnostava ja ajankohtainen tutkimuskohde.

Avainsanat: *The Rose of Versailles*, Riyoko Ikeda, feministinen kirjallisuudentutkimus, queer-kirjallisuudentutkimus, naiskuvat, representaatio, sarjakuvatutkimus

Sisällysluettelo

1	Johdanto	5
1.1	Teoksen ja tutkimuskysymyksen esittely	5
1.2	Johdatus kulttuuriseen kontekstiin	7
1.2.1	Shoujo, nuoren tytön muotokuva	7
1.2.2	Mangan muodostuminen	9
1.3	Tutkielman teoreettiset lähtökohdat	12
1.4	Tutkielman eteneminen	14
2	Teoreettinen tausta ja keskeiset käsitteet	18
2.1	Feministinen kirjallisuudentutkimus	18
2.1.1	Feministisen kirjallisuudentutkimuksen tausta	18
2.2	Outo ja hankala queer-teoria	21
2.2.1	Määrittämätön termi ja performatiivisuus	21
2.2.2	Heteronormatiivi	23
2.3	Representaatiotutkimus	25
2.3.1	Johdatus representaatiotutkimukseen	25
2.3.2	Intentionaalinen, heijastava ja konstruktiiivinen	26
2.4	Sarjakuvatutkimus	28
2.4.1	Sarjakuva tutkimuksen kohteena	28
2.4.2	Shoujo-mangan kuvakieli ja ilmaisu	30
3	Marie Antoinette: Versailles'n ruusu	35
3.1	kuningattaren monet kasvot	35
3.2	Minä ja toinen: rakkauden vaikeus	38
3.3	Syökää leivoksia: kulutus, luokka ja minuus	44
4	Oscar: Sukupuolen sotkija	52
4.1	Tyttöprinssi	52
4.2	Kuningattaren kaunis nukke ja armeijan komentaja	55
4.3	Marsin lapsi ja kuoleman vietti	59
5	Rosalie: Slummien ruusu	64
5.1	Pariisin hiomaton timantti	64

5.2	Tyttöjen välisestä ystävydestä: s-suhteiden maailma	68
6	Yhteenveto	74
	Lähteet	78

1 Johdanto

1.1 Teoksen ja tutkimuskysymyksen esittely

Tutkin pro gradu -tutkielmassani naiskuvausta Riyoko Ikedan luomassa shoujo-mangasarjassa *The Rose of Versailles*.¹ Tulen erityisesti kiinnittämään huomiota siihen, miten *shoujo*²-identiteetti ja sen eri muodot sekä naisten väliset suhteet ilmenevät kyseisessä teoksessa. *The Rose of Versailles* julkaistiin alun perin vuosien 1972–1973 aikana viikoittain *Margaret*-lehdessä ja nousi heti yleisön suosikiksi. Tänä päivänä sarja tunnetaan ympäri maailmaa mangakaanonin klassikkona. Manga sai vuonna 1979 anime-sovituksen, joka on käännetty useille eri kielille.³ Vuonna 2020 kanadalainen kustantamo *Udon Entertainment* julkaisi sarjan ensimmäistä kertaa kokonaan englannin kielellä viiden kovakantisen sarjakuva-albumin muodossa.

Nämä albumit ovat ne versiot, joita tulen käyttämään tutkielmassani. Albumit pohjautuvat *Margaret*-lehden kustantajan *Shueishan* myöhempiin uudelleenjulkaisuihin nimeltä the Perfect Edition. Käännöksen parissa työskentelivät sekä Mari Morimoto (luvut 1–33) ja Jocelyn Allen (luvut 34–82). Nämä albumit sisällyttävät myös myöhemmin julkaistut lisätarinat *The Countess in Black* (1974), *Loulou and the Doll She Came With* (1984), *The Son of General De Jarjeyes Appeareth?!* (1984), *The Turkish Pirates and The Abbess* (1984–1985) ja *The Devils Toxin* (1985). En kuitenkaan tule käsittelemään näitä tutkielmassani, sillä ne ovat jälkikäteen lisättyjä tarinoita ja täysin irrallisia sarjan juonen tapahtumiin nähden.

The Rose of Versailles on Ranskaan sijoittuva historiallinen fiktio ja seuraa vuoden 1789 suuren vallankumouksen edeltäviä tapahtumia aina siihen asti, kunnes Marie Antoinette astuu mestauslavalle kohtaamaan giljotiinin. Marie Antoinetten lisäksi sarjan päähenkilönä toimii täysin fiktiivinen hahmo Oscar Francois de Jarjeyes. Oscar syntyy samana vuonna kuin Marie Antoinette korkea-arvoiseen Jarjeyes-sukuun, joka on toiminut kuninkaallisen kaartin johdossa jo useamman

¹ ベルサイユのばら 外伝, *Berusaiyu no Bara*

² Shoujo, 少女, nuori tyttö.

³ Kyseinen sovitus dubattiin suomeksi 1990-luvun alkupuolella. Sarja julkaistiin VHS-kaseteille nimellä *Lady Oscar*.

sukupolven ajan. Kenraali Jarjeyes odottaa innolla uuden lapsensa syntymää toivoen poikavauvaa, jotta hän saisi vihdoin virallisen perijän. Harmikseen hän kuitenkin huomaa saaneensa jälleen uuden tyttären. Kenraali Jarjeyes ei kuitenkaan vello pettymyksessään pitkään vaan kuullessaan vauvan voimakastahtoisen itkun hän päättää nimetä kuopuksensa Oscariksi ja kasvattaa tämän poikana. Oscarin ollessa 11-vuotias tämä kuulee uutiset Itävallan ja Ranskan välisestä rauhan liitosta, jonka tulee sinetöimään prinsessa Maria Antonian avioliitto kruununprinssin kanssa. Samalla kenraali Jarjeyes kertoo Oscarille, että tämän elämäntehtävänä olisi suojella tuoretta prinsessaa kaikilta mahdollisilta vaaroilta hinnalla millä hyvänsä. Nuori Oscar ottaa tehtävän vastaan suurella kunnioituksella niin isäänsä, Ranskaa kuin kuningasperhettä kohtaan. Vuonna 1770 neljätoistavuotias Antonia lähetetään Ranskaan ja jättää kotimaansa sekä perheensä taakseen. Hänestä tuli näin Marie Antoinette, kaikkien rakastama kruununprinsessa, ja myöhemmin kaikkien vihaama Ranskan viimeinen kuningatar.

Oscarin ja Marie Antoinetten välille syntyy syvä ja intiimi ystävyysuhde. Kurjuuden kasvaessa Pariisissa Oscarin lojaalius ja usko monarkiaa kohtaan joutuu koetukselle ja vallankumouksen liekkien saapuessa vuonna 1789. Hän lopulta päättää hylätä oman tittelinsä aatelisena ja siirtyä kansan puolelle taistelemaan vapaudesta. Tämä päätös ei kuitenkaan vaikuta naisten väliseen ystävyyteen, sillä he molemmat säilyttävät kunnioituksen ja ymmärryksen toisiaan kohtaan.

Tulen tutkielmassani kohdistamaan katseeni Marie Antoinetten ja Oscarin lisäksi sivuhahmoon Rosalie Lamorlièreen. Nostamalla Rosalien hahmon osaksi tutkimustani Marie Antoinetten ja Oscarin rinnalle mahdollistaa luokan ja sukupuolen välisten suhteiden tarkastelun analyysissäni. Hahmo on alun perin Pariisin slummeista kotoisin oleva nuori tyttö, joka käy läpi oman ryysyistä rikkauksiin tarinan. Hänen äitinsä toimi nuoruudessaan aristokraattisuvun Valois'n palveluksessa ja oli samalla myös perheen nuoren perijän rakastajattarena. Pian Rosalien ja hänen siskonsa synnyttyä Valois'n suku joutui ahdinkoon ja menetti kaiken vaikutusvaltansa ja rahansa, minkä vuoksi suku joutui ajamaan palvelusväkensä kaduille. Rosalien sisko, Jeanne, uskoen vahvasti kantavansa siniveristen perintöä, lähestyy eräänä päivänä hyväntahtoista aatelisrouvaa esiintyen Valois'n suvun epäonnekkaana orpona. Liikuttuneena tytön kokemasta kurjuudesta aatelisrouva päättää ottaa Jeannen kasvatikseen ja opettaa hänet hienostoneidin tavoille. Rosalie puolestaan jää slummeihin pitämään huolta heidän sairaasta äidistänsä ajautuen yhä syvemmälle epätoivoon ja ahdinkoon. Hänen äitinsä kuitenkin kuolee jouduttuaan aatelisrouvan vaunujen yliajamaksi. Viimeisillä voimillaan äiti paljastaa Rosaliele, että hänet on adoptoitu ja, että hän on siskoksista todellisen aatelisen perillinen Jeannen sijasta. Erinäisten tapahtumien jälkeen Oscar päätyy

ottamaan Rosalien siipiensä suojaan. Rosalie rakastuu Oscariin, joka saa hänet kärsimään kielletyistä tunteista mahdottoman rakkauden takia.

Riyoko Ikeda loi *The Rose of Versailles* -manga ollessaan 24-vuotias opintojensa ohella. Ikeda opiskeli filosofian maisteriksi Tsukuban yliopistossa keskittyen opinnoissaan marxismiin ja leninismiin. Hän oli myös poliittisesti aktiivinen ja Japanin kommunistisen nuorten puolueen, Minsein, jäsen. 1960-luku oli poliittisesti levotonta aikaa ja yliopistojen opiskelijat kävivät jatkuvaa kapinaa hallitusta vastaan, mikä näkyi muun muassa yliopistojen valtausten muodossa. Ikedan poliittinen aktiivisuus näkyy hänen luomissaan sarjoissa. Hänen teostensa kattavat teemat ovat luokkayhteiskunnan kritisointi ja yksilön kokemus itsestään. *The Rose of Versailles*'n lisäksi hänen tunnetuimpiin teoksiinsa kuuluu *Dear Brother* (1974)⁴, joka sukeltaa syvälle elitistisen tyttökoulun sotkuiseen hierarkiaan, *The Window of Orpheus* (1975–1981)⁵, joka puolestaan luo katsauksen ensimmäisen maailmansodan ja bolsevikkien vallankumouksen maisemiin. Näiden teosten lisäksi Ikeda tunnetaan lyhyttarinastaan *Claudine* (1978)⁶, joka kertoo nuoresta transmiehestä ja hänen kohtaamistaan haasteistaan etsiessään omaa identiteettiään ja rakkautta. Ikedan teoksia on käännetty useille eri kielille vuosien varrella, mutta näistä mainituista sarjoista vain *Claudine* on käännetty virallisesti englannin kielelle *The Rose of Versailles*'n lisäksi. Vuonna 2008 Ranska myönsi Ikedalle kunnialegioonan kunniamerkin kiitoksena työstään.

1.2 Johdatus kulttuuriseen kontekstiin

1.2.1 Shoujo, nuoren tytön muotokuva

Mangan maailmassa termillä shoujo viitataan nuorille tytöille suunnattuun mediaan. On kuitenkin tärkeää huomioda, että kyseisellä termillä on paljon laajempi merkitys. Shoujo on ennen kaikkea demografia ja identiteetti kuin suoranaisesti median genre. Termin alkuperä voidaan jäljittää aina Meiji-kauden (1868–1912) loppupuolelle asti, jolloin Japanin nopea länsimaalaistumisen prosessi synnytti uusia sosiaaliluokkia. Deborah Shamooin paikantaa (10–14, 2012) ensimmäiset shoujo-

⁴ *Oniisama e...*, おにいさまへ...

⁵ *Orpheus no Mado*, オルフェウスの窓

⁶ *Claudine*, クロディーヌ...!

hahmot 1880-luvun kirjallisuuteen, jolloin nuoresta tytöstä tuli miehen rakkauden kohde aikaisempien geisha-hahmojen sijasta.

1900-luvun vaihdoksessa Japanissa avattiin ensimmäiset tyttökoulut. Nämä eivät toki olleet avoimia instituutteja aivan kaikille vaan olivat suunnattu varakkaiden perheiden lapsille. Koulujen tehtävä oli ennen kaikkea tarjota tytöille eväät avioliittoon ja toteuttamaan ”hyvä vaimo ja viisas äiti”⁷ ihannetta (Czarnecki 2005, 51). Koulusta tuli tärkeä sulka monen nuoren tytön perheen hattuun avioliittomarkkinoilla. Koulutuksen yleistymisen myötä myös tyttöyden määritelmä alkoi muuttua.

Tytöistä muodostui aivan uusi, aktiivinen kuluttajasubjekti. Syntyi *shoujo bunka*, eli tyttökulttuuri, ja niin kutsuttu shoujo-estetiikka⁸, johon kuului muun muassa kirjalliset tuotokset aina aikakauslehdistä novelleihin. Shoujo bunka oli merkittävä ilmiö nuorten tyttöjen elämässä sotaa edeltävien vuosien 1910–1930 aikana. Länsimaalaistumisen myötä Japani myös omaksui kapitalistisen ja kuluttajakeskeisen yhteiskuntamallin. Nobuko Anan (Anan 2014, 46) nostaa esille kapitalismin merkityksen uudistuneen koulutusjärjestelmän ja tyttökultuurin kehityksessä.

Shoujolla nimenomaan viitataan nuoreen tyttöön, joka liikkuu niin sanotusti aikuisuuden ja lapsuuden välillä. Perinteisesti katsottuna shoujo oli naimaton ja vielä vanhempiansa luona asuva tyttö (Suzuki 2009, 51). Koulutusuudistusten saapuessa ja tyttökultuurin kehittyessä myös shoujon merkitys muuttui. Shoujosta tuli tyttö, joka on herännyt lapsuudestaan ja siirtynyt ajanjaksoon, jolloin henkilö tulee enemmän tietoiseksi omasta kehostaan ja sukupuolten välisistä eroista. Shoujon tarkkaa ikää on kuitenkin vaikea lähteä määrittelemään, mutta yleisesti hänet on sijoitettu murrosiän kynnykseltä aina teini-iän loppuun, eli avioliiton alkuun asti. Englannin kielessä shoujo-termille on tarjottu käännoistä *maiden*, eli neito, joka viittaa myös viattomuuteen ja puhtaisuuteen. Siinä missä rakkaus ja romantiikka ovat tärkeitä elementtejä shoujon elämässä suora seksuaalisuus ja seksi liikkuvat tabun alueella, sillä shoujon kehon tulee ennen kaikkea olla neitseellinen ja viaton (Suzuki 2009, 51).

Shoujo-identiteetti ei kuitenkaan ollut täysin ongelmaton yhteiskunnan silmissä, vaan sen koettiin sisältävän myös omat vaaransa. Shoujolla oli harvinainen liikkumisvara kahden instituutin välillä (patriarkaallinen koti, nationalistinen koulu). Tämä liikkuvuus tarjosi ja tyttöjen luoma oma kulttuuri

⁷ Ryou sai kenbo 良妻賢母, suom. Hyvä vaimo & viisas äiti. Kungfutselaiseen hierarkiaan nationalistinen perustuva rooli.

⁸ Shoujon estetiikalla tarkoitan kuvakieltä, joka sisältää sekä visuaalisia, että kirjallisia elementtejä ja motiiveja.

tarjosivat ainutlaatuisen vapauden ja tilan kapinalle. Nimenomaan tyttökouluun homososiaalinen ympäristö mahdollisti shoujo bunkan ja uudenlaisen tyttösubjektin syntymisen. Tämä uusi tyttösubjekti määritti itse itseään heidän oman luomansa kulttuurinsa kautta. Siinä missä shoujon miellettiin sisällyttävän kuvan viattomuudesta ja puhtaisuudesta, se myös samanaikaisesti edusti yhteiskunnan huolia ja pelkoja liittyen sukupuoleen, seksuaalisuuteen, koulutukseen, modernisaatioon ja kulttuuriin. Shoujo oli ennen kaikkea paradoksaalinen figuuri, joka edusti ja uhkasi feminiinistä ihannetta. (Frederick 2005, 67).

1920-luvun aikana koulussa tyttöjen välille alkoi muodostua romanttisia ystävyys-suhteita, joita kutsuttiin *s-suhteiksi*.⁹ Nämä suhteet sisällyttivät syvää emotionaalista yhteyttä, joka hämärsi ystävyuden ja rakkauden rajaa. S-suhteet selitettiin vallitsevan seksologian avulla olevan oleellinen osa nuorten tyttöjen kehitystä ja toimivan viattomana rakkauden harjoitteluna ennen avioliiton tuomaa kypsää rakkautta. (Suzuki 2009, 23–28). S-suhteet nousivat suosituksi shoujo bunkan aiheeksi. Tämä näkyi muun muassa kirjailija Yoshiya Nobukon (1896–1973) suosiossa vuosien 1920–1930 aikana. S-suhteiden kuvaamiseen erikoistunut Nobuko oli uransa huipulla yksi Japanin rikkaimmista ja menestyvimmistä kirjailijoista. (Suzuki 2009, 34). Sotaa edeltävän shoujo bunkan lisäksi Nobukon omalaatuinen lyyrinen ja tunteita kuvaileva kirjoitustyyli on myös ollut yksi merkittävimmistä tekijöistä shoujo-mangan kehityksessä. Palaan tarkemmin s-suhteisiin ja niiden kuvauksiin luvussa 5.

1.2.2 Mangan muodostuminen

Manga on termi, jonka tarkka määrittäminen on odotettua haastavampaa. Esimerkiksi Japanissa mangalla viitataan mihin tahansa sarjakuvatuotokseen, mutta länsimaisessa kontekstissa manga eksplisiittisesti tarkoittaa japanilaista sarjakuvaa. Mangan historiaa on kuitenkin jäljitetty Kamakura-kaudelle asti (1185–1333), jolloin suosiossa oli isot kiboyoshi-kuvakääröt. Kyseiset kääröt saattoivat olla useita metrejä pitkiä ja sisälsivät kuvia ja tekstejä, jotka muodostivat erilaisia tarinoita legendoista ja tunnetuista kertomuksista. Samankaltainen tarinankerronta jatkui myöhemmin ukiyo-e puupiirrosten maailmassa, jotka ammensivat inspiraatiota kabuki-teatterin esityksistä. *Hokusai Manga* on ensimmäinen kerta, jolloin manga-termi esiintyy kaupallisessa kontekstissa. Katsushika Hokusai (1760–1849) oli tunnettu ukiyo-e taitelija, joka julkaisi sarjakuvia

⁹ ”S” nähtiin viittavan termeihin ”shoujo”, ”sister”, ”schön”. ”sapphic” tai jopa ”sex” (Friedman 2022, 17; Robertson 1998, 68). S-suhteet olivat suosittu aihe kirjallisuudessa Taisho-kauden kirjallisuudessa ja muodostivat oman kirjallisen genren nimeltä Class S.

muistuttavia piirroksiaan isoissa kokoelmissa. (Ito 2005, 4–5). Vaikka länsimaalaista muistuttavat sarjakuvastripit olivat läsnä japanilaisessa kulttuurissa jo Meiji-kaudelta (1868–1912) varsinainen moderni manga sai muotonsa vasta sodanjälkeisessä Japanissa 1950-luvulla amerikkalaisen miehityksen aikana. Osamu Tezukaa usein tituleerataan ensimmäisenä mangakana, eli mangan tekijänä, ja hänen työnsä asettivat mallin tuleville mangasarjoille (Ito 2005, 11).

Manga on hyvin sukupuolitettu media, joka voidaan nähdä karkeasti jakautuvan poikien (shounen¹⁰) ja tyttöjen (shoujo) sarjoihin. Eri teokset julkaistaan perinteisesti niiden kohdeyleisölle suunnatuissa lehdissä, jotka voivat ilmestyä joko kerran viikossa tai kuukaudessa, jonka jälkeen nämä voidaan julkaista kovakantisen tankoubon¹¹ muodossa. Valitsemani teos, *Rose of Versailles* julkaistiin alun perin *Shueishan* kustantamassa *Margaret*-lehdessä vuosien 1972–1973 aikana. Vuonna 1963 perustettu *Margaret*-lehti on erikoistunut julkaisemaan tytöille suunnattua shoujo-mangaa.

Sotaa edeltävä shoujouden käsite ja sitä ympäröivä tyttökulttuuri vaikuttivat suuresti 1950-luvun jälkeiseen mangakulttuuriin. Manga oli hyvin pitkään miesvaltainen ala, mikä tarkoitti suurimman osan sarjoista ja tarinoista olevan miesten tekemiä niiden kohderyhmästä huolimatta. Esimerkiksi Osamu Tezukan mielletään luoneen ensimmäisen shoujo-mangan *Princess Knight*¹² vuonna 1953. Tämä väite kuitenkin on jokseenkin harhaanjohtava, sillä *Princess Knight* -mangan ei nähdä aivan yksimielisesti täyttävän shoujo-mangan määreitä. Muun muassa Shamoon Deborah on nostanut esille, kuinka Tezuka ei ole erityisemmin kiinnostunut hahmojensa sisäisestä mielenmaailmasta, jonka koetaan olevan tärkein shoujo-mangaa määrittävistä piireistä (Shamoon 2012, 87).

Sodanjälkeinen manga oli suurimmakseen osaksi markkinoitu lapsille. Shoujo-tarinat keskittyivät vahvasti kuvaamaan nuoren tytön elämää koulun ja kodin piirissä. Tarinoiden fokus kuvasi lapsen (shoujon) ja tämän vanhemman välistä suhdetta, joka myös tarkoitti oletetun kohdeyleisön ikäryhmän nuortumista. Tarinat toki saattoivat sisältää romanttisia sävyjä, kuten esimerkiksi Akiko Horie on kertonut tämän johtuneen amerikkalaisten sotilaallisen miehityksen tuomista traumaista. Hänen mukaansa kansa kaipasi ajatusta viattomuudesta, joka oli ollut läsnä ennen sodan tuomia menetyksiä. Shamoon on kuitenkin kyseenalaistanut Horie väitteen totuusperää. Shamoon on tulkinnut lasten nousun tarinoiden kohdeyleisönä heijastavan laajempaa muutosta Japanin yhteiskunnassa, jonka yksi ilmiöistä oli muun muassa vauvabuumi. (Shamoon 2012, 84).

¹⁰ shounen, 少年漫画, suom. poikamanga.

¹¹ Tankoubon 単行本, suom. sarjakuva-albumi.

¹² *Ribbon no Kishi*, リボンの騎士.

Tilanne kuitenkin muuttui 1960-luvun loppupuolella, jolloin shoujo-manga koki oman vallankumouksensa. Ilmestyi joukko nuoria naisia, jotka muuttivat shoujo-mangan pysyvästi. He alkoivat piirtää ja kertoa tarinoita, joita itse halusivat lukea ja toivat aikaisemmin tabuiksi mielletyt aiheet osaksi shoujo-tarinoita. Tähän joukkoon kuuluivat muun muassa Keiko Takemiya, Hagio Moto, Ryouko Yamagishi, Yumiko Oshima ja Riyoko Ikeda. Kyseinen joukko ansaitsi itsellensä myöhemmin liikanimen *24 nen-gumi* (suom. Vuosiryhmä 24).¹³ Shoujo-manga siirtyi koulun ja kodin altaista miljöistä fantasian maailmoihin aina historiallisista maisemista ulkoavaruuteen asti. Shoujo-manga alkoi myös sisältämään aikaisemmin tytöille epäsoviviksi koettuja aiheita kuten esimerkiksi politiikka, väkivalta, seksuaalisuus ja sukupuoleen liittyvät teemat. (Shamoon 2012, 85–136). Tarinoiden päähenkilönä ei enää tarvinnut automaattisesti olla nuori tyttö vaan tämän viran pystyi täyttämään myös nuori (samanikäinen) poika. Hagio Moton *The Heart of Thomas* (1974)¹⁴ ja Keiko Takemiyan *The Poem of Wind and Trees* (1976–1981)¹⁵ toivat esille myös seksuaalisuuden ja sukupuolen kysymykset shoujo-mangassa kuvatessaan hyvinkin eksplisiittisesti nuorten poikien välisiä homoseksuaalisia suhteita.

Poikarakkauden lisäksi myös tyttö-rakkaus nousi kiinnostavaksi shoujo-mangan aiheeksi Ryouko Yamagishin lyhyttarinan *Shiroi Heya no Futari* (1971)¹⁶ myötä. *Shiroi Heya no Futari* kertoo kahdesta nuoresta työstä, joiden välille kasvaa intohimoinen rakkaussuhde. Tarina lainasi hyvin paljon aikaisemmin tunnettua s-suhteita kuvaavan kirjallisuuden piirteitä, mutta samalla kritisoi kyseisen ilmiön haitallisuutta ja rajallisuutta. Kritiikin kohteeksi joutui muun muassa normi, jonka mukaan tyttöjen välinen rakkaus pystyi toteutumaan vain koulumaailman sisällä.

Radikaalein muutos Vuosiryhmä 24:n tuomassa mangassa olivat monipuoliset hahmot, jotka lisäsivät tarinoihin psykologisemman lähestymistavan aikaisempiin yksinkertaisiin ja lapsellisiin hahmoihin verrattuna. (Shamoon 2012, 102.) Interaktiivisuus lukijoiden ja tekijöiden välillä oli myös tärkeä elementti, joka johti shoujo-mangan suosioon. Shoujo-mangalehdet usein sisälsivät julkaisuihin palstaosuuden, jonne lukijat pystyivät lähettämään fanipostia suosikki mangakoilleen – jotka puolestaan pystyivät vastaamaan näihin viesteihin lehden seuraavissa julkaisuissa. Tämä

¹³ 24-nen gumi (englanniksi The Year 24 group) nimi viittaa keisari Showan kahdenkymmenen neljänteen hallintovuoteen, joka oli useamman näiden naisten syntymävuosi. Ryhmä 24 ei kuitenkaan ollut virallinen kollektiivi, vaan nimitys on täysin fanien luoma.

¹⁴ *Touma no Shinzou*, トーマの心臓

¹⁵ *Kaze to ki no uta*, 風と木の詩

¹⁶ 白い部屋のふたり.

palaute oli kullnarvoista monille nuorille aloittaville mangakoille. Esimerkiksi Riyoko Ikeda on kertonut, että julkaistessaan *The Rose of Versailles* -mangaa hän ei saanut tukea tai neuvoa lehden toimittajilta. Hänen kustannustoimittajansa eivät aluksi uskoneet Marie Antoinettesta kertovan mangan voivan menestyä. Toimittajien sijaan Ikeda oli riippuvainen fanipostista ja kehitti tarinaa yleisöltä saamansa palautteen mukaan. (Shamoon 2012, 103, 120).

Riyoko Ikeda on sisällyttänyt *The Rose of Versailles* -teokseen sotaa edeltävän tyttökuultuurin ihanteet ja peilaa niitä 1970-luvun kulttuuriseen kontekstiin. Sarjan alkupuolen tapahtumat sijoittuvat Versailles'n hoviin, joka esitetään lähes eksklusiivisesti naisten maailmana. Miehet ovat fyysisesti läsnä hovin seinien sisällä, mutta Ikeda on asettanut heidät passiivisiin rooleihin. He ovat rakastajia, aviomiehiä, palvelijoita ja neuvonantajia, mutta eivät koskaan päähenkilöitä. Jopa kuninkaat jäävät äänettömiksi naisten äänten edessä. Esimerkiksi Louis XV esitellään lukijoille absoluuttisen vallan ruumiillistumana, mutta hän muuttuu silti passiiviseksi statussymboliksi rakastajattarensa Madame du Barryn rinnalla. Samoin hänen lapsenlapsensa Louis XVI on täysin avuton Marie Antoinetten edessä antaen tuhlata rahaa yli heidän varojensa. Sarjan puolivälissä Oscar irtisanoutuu kuninkaallisen kaartin kenraalina ja siirtyy komentamaan kansalaiskaartia. Vaikka hän siirtyy feminiinisestä ympäristöstä maskuliiniseen, fokus pysyy Oscarin sukupuolikokemuksessaan ja sen vaikutuksesta hänen rakkauselämäänsä ja poliittiseen liikkuvuuteen.

Miehet ovat siirretty syrjään myös sarjan poliittisesta ilmapiiristä. Suuret politiikkaan liittyvät konfliktit ja juonikuviot tapahtuvat naisten toimesta Marie Antoinetten mittaillessa omaa vaikutusvaltaansa Madame du Barrya vastaan, tai hänen joutuessaan Jeanne de Valois'n juonien ja huijauksien uhriksi. Siinä missä Ranskan vallankumoukseen liitetyt avainhenkilöt Robespierre, de Saint-Just, markiisi Lafayette ja jopa Napoleon Bonaparte esiintyvät sarjassa, heidän toimijuutensa ovat kuitenkin suljettu marginaaliin ja taustatapahtumien piiriin. Oscarin herääminen monarkiaa vastustavaan aatteeseen ei tapahdu pelkästään hänen kuultuansa Robespierren ja hänen kumppaniensa intohimoiset puheet, vaan hänen ystävästyessä Pariisin slummeista kotoisin olevan Rosalien kanssa. Vallankumous syntyy naisten välisestä solidaarisuudesta.

1.3 Tutkielman teoreettiset lähtökohdat

Pro gradu -tutkielmani teoreettiseksi lähtökohdaksi olen valinnut feministisen- ja queer-kirjallisuudentutkimuksen. Metodiksi olen valinnut feministisen ja queer-luennan, jossa keskityn

kerronnan intersektionaalsiin tekijöihin, kuten sukupuolen, iän ja luokan representaatioihin. Tämän lisäksi tulen hyödyntämään kulttuuritutkimuksesta syntyneitä representaatioteoriaa ja myös sarjakuvatutkimusta, joka keskittyy tutkimaan kuvan ja tekstin välistä suhdetta. Lainatessani kohtauksia *The Rose of Versailles* -mangasta tulen kirjoittamaan sisällön dialogin muodossa ja kuvailemaan kohtauksen tapahtumia analyysissäni. Tulen myös lisäämään kuvia yksittäisistä sivuista aina tarpeen tullen. Huomioitavaa on, että mangaa, aivan kuten muitakin japanilaisia kirjallisia teoksia, luetaan ylhäältä alas ja oikealta vasemmalle.

Lyhyesti sanottuna feministinen kirjallisuudentutkimus luo kriittisen katseen sukupuoleen ja seksuaaliseen identiteettiin ja niiden eri ilmenemistapoihin kirjallisuudessa. Feministiset kirjallisuudentutkijat ovat kiinnostuneita kysymään muun muassa, miten sukupuoli ja seksuaalisuus esiintyy tekstissä sen kulttuuriseen ja ajalliseen kontekstiin peilaten. Onko tekijän oma sukupuoli vaikuttanut kirjalliseen tuotokseen? Entä miten sukupuolten ja vallan välinen suhde esiintyy tekstissä? Pystyykö tekstiä lukemaan vallitsevaa patriarkaattia, eli niin sanottua miesvaltaa, vastaan ja löytämään uusia merkityksiä? Feministinen kirjallisuudentutkimuksen yksi perustehtävistä on kyseenalaistaa valtarakenteita ja hallitsevia normeja. Tämän kautta pystymme näkemään, kuinka feministisellä kirjallisuudentutkimuksella on aina ollut tiukka yhteys sosiologiaan, sillä sen fokuksena on kirjallisuuden ja sukupuolen suhde yhteiskunnalliseen kontekstiin (Malmio 2011, 184).

Feministiset tutkijat painottavat sukupuolen merkitystä identiteettinä, luoden eron sosiaalisen (gender) ja biologisen (sex) sukupuolten välille. Kun puhutaan sosiaalisesta sukupuolesta, tarkoitetaan historiallisesti ja kulttuurisesti tuotettua sukupuolta. Tällöin ymmärretään, ettei sukupuoli oli itsestäänselvyys tai syntynyt tyhjästä vaan sen kehitykseen vaikuttavat muun muassa luokan, rodun, etnisyyden, seksuaalisen suuntauksen, vammaisuuden väliset eroavaisuudet. Hierarkia ja valta ovat aina läsnä sukupuolesta puhuessa.

Myös biologisen sukupuolen määreeseen alettiin esittää kritiikkiä 1990-luvun aikana ja kyseenalaistettiin sen asemaa absoluuttisena totuutena. Feministinen queer-teoreetikko Judith Butler lähti purkamaan sosiaalisen ja biologisen sukupuolen välisiä suhteita performatiivisen sukupuolen teorian kautta (Malmio 2011, 191). Performatiivisen sukupuolen teoriolla Butler jatkaa Simone de Beauvoirin väitettä siitä, että naiseksi ei synnytä vaan tullaan. Butler vie ajatuksen pidemmälle väittämällä, että esimerkiksi miehisuus ja naisuus ovat kulttuurisesti tuotettuja käsitteitä, joita vahvistetaan performatiivisesti, eli toistamalla niihin miellettyjä sosiaalisia käyttäytymismalleja

(Butler 2006 25, 41–44). Teoria sukupuolen performatiivisuudesta on oleellinen osa tutkimustani analysoidessani *The Rose of Versailles* -mangan sisältämiä naishahmoja.

Representaatiotutkimus on suuntaus, joka on saanut alkunsa kulttuuritutkimuksen ja kielitieteen piiristä. Termi *representaatio* itsesään voi tarkoittaa muun muassa ”esittää” tai ”edustaa”.

Representaatio toimii työkaluna, jonka avulla voimme ymmärtää ja tulkita ympärillä olevaa maailmaa ja kulttuuria. Representaatiotutkimuksella, aivan kuten feministisellä tutkimuksella, on omat tutkimushaaransa. Kulttuurintutkija Stuart Hall (1932–2014) lähestyy representaatiotutkimusta kolmesta näkökulmasta: heijastavasta/mimeettisestä (reflective), intentionaalisesta (intentional) ja konstruktivistisesta (constructionist) (Hall 1997, 15). Näistä kolmesta lähestymistavasta tulen hyödyntämään konstruktivistista lähestymistapaa. Tiivistetysti kerrottuna konstruktivistinen lähestymistapa representaatioon korostaa, ettei representaatio tai subjekti ole tyhjästä syntynyt tai itsestäänselvyys vaan me itse tuotamme niitä ja niiden takana olevia merkityksiä. Konstruktivistinen lähestymistapa myös hyväksyy, ettei representaation tarvitse heijastaa kohdettaan todenmukaisesti voidakseen luoda merkityksiä. (Hall 1997, 25).

Sarjakuvatutkimus lasketaan usein kulttuurin- ja populaarikulttuurintutkimuksen lisäksi taiteentutkimuksen pariin. Sarjakuvan ominaispiirteisiin kuuluu perinteisesti sanan ja kuvan yhdistäminen sekä sarjallisuus. Sarjakuvaan liittyvässä tutkimuksessa voidaan keskittyä muun muassa sen erityispiirteisiin ja ilmaisukeinoihin, jotka erottavat sarjakuvat toisista kerrontatekniikoista (Manninen 1995, 33). Ohella olevassa tutkimuksessa tulen keskittämään katseeni mangan visuaalisuuteen ja tapoihin, joilla se tukee kerrottua tarinaa ja tuottaa sukupuolirepresentaatiota.

1.4 Tutkielman eteneminen

Olen nyt käynyt lyhyesti läpi *The Rose of Versailles* -mangan juonen ja tapahtumat, teosta ympäröivän kulttuurisen ja ajallisen kontekstin ja valitsemani teoreettiset lähtökohdat. Siirryn seuraavaksi teorialukuun, jossa syvennyn tarkemmin feministiseen kirjallisuudentutkimukseen, queer- ja representaatiotutkimuksen taustoihin ja teorioihin.

Kirjallisuudentutkimuksellisten teorioiden jälkeen siirryn analysoimaan *The Rose of Versailles* -mangaa. Olen jakanut analyysia käsittelevät luvut kolmeen lukuun, omistaen jokaiselle valitsemalleni hahmolle yhden luvuista. Tarkastelen jokaista hahmoa esittelemieni teorioiden ja

niiden tarjoamien työkalujen avulla. Kuljen analyysissäni huomioiden taustalla olevat kulttuuriset diskurssit ja lajikonventiot, jotka ovat vaikuttaneet näiden hahmojen rakentumiseen. Fokukseni tulee kuitenkin pysymään naishahmoissa ja vielä tarkemmin shoujo-identiteetin esiintymisessä ja kehittämisessä. Erityisesti minua kiinnostaa tarkastella erilaisia säröjä ja poikkeamia, jotka saattavat johtaa hahmojen erilaisiin sukupuoli-ilmaisuihin.

Kolmannessa luvussa tulen tarkastelemaan Ikedan luomaa Marie Antoinette -hahmoa. Vertailen aluksi tutkimuksessani erilaisia tapoja ja narratiiveja, joita hänestä on luotu. Tämän jälkeen siirryn tarkastelemaan hahmon tuottamaa shoujo-identiteettiä ensin rakkauden ja sitten kulutuksen kautta. Neljäs luku puolestaan on omistettu Oscar-hahmolle. Tässä luvussa tulen vertailemaan Ikedan luomaa hahmoa tyttöprinssi-hahmotyyppin perinteeseen ja pohdin tapoja, joilla Oscarin hahmo toistaa ja rikkoo perinteistä narratiivia hyödyntämällä vastustavaa queer-tutkimusta. Viides ja viimeinen analyysiluku keskittyy tarkastelemaan Rosalie-hahmoa, ja tapoja miten luokan ja sukupuolen intersektionaalisuus näkyvät hänessä. Tämän jälkeen keskityn tarkastelemaan aiemmin mainittuja s-suhteita, niihin liittyviä diskursseja ja politiikkaa, jonka jälkeen palaan jälleen *The Rose of Versailles* -mangan maailmaan. Tarkastelen Oscarin ja Rosalien välistä suhdetta peilaten heitä s-suhteiden traditioon ja pohdin, kuinka hyvin nämä toistavat kyseistä ilmiötä – jos toistavat ollenkaan.

Oma suhteeni japanilaiseen populaarikulttuuriin syntyi 1990-luvun puolessa välissä suomenkielisten anime-VHS-kasettien saapuessa markkinoille. Yksi ensimmäisistä animesarjoista, jonka näin tuona aikana, oli kuvittaja Yumiko Igarashin ja kirjoittaja Kyoko Mizukin yhteistyön hedelmä: *Candy Candy* (1975–1979).¹⁷ Vaikka Igarashi ja Mizuki olivat aktiivisia samaan kuin Vuosiryhmä 24, heitä ei kuitenkaan lisätty tämän kollektiivin jäseniksi. Tästä huolimatta heidän luomansa tarina kuitenkin elää hyvin vahvasti 1970-luvun shoujo-mangan hengessä. Sarja kuvaa orpopyttö Candy'n kasvutarinan rasavillistä lapsesta aina itsenäiseksi aikuiseksi asti 1900-luvun alkupuolen Amerikassa. Olen jatkanut aktiivisesti harrastuneisuutta animen ja mangan parissa Candy'n jälkeen. Aloitin vuonna 2019 kirjoittamaan suomalaiseseen *Anime*-aikakausilehteen, joka keskittyy japanilaiseen populaarikulttuuriin ja sen eri ilmiöihin. Olen myös kirjoittanut vuonna 2020 kandidaatintutkielmani Hagio Moton vampyyrimangasta nimeltä *The Poe Clan*¹⁸ (1972–1976).

¹⁷ *Kyandi Kyandi*, キャンディ・キャンディ

¹⁸ *Pō no Ichizoku*, ポーの一族

Suhteeni japanilaiseen populaarikulttuuriin on siis pääsääntöisesti ollut hyvin harrastuskeskeinen. Yllä mainitsemieni esimerkkien ulkopuolella minulla ei ole henkilökohtaista sidosta Japaniin tai sen kulttuuriin. Oman positioni vuoksi pro gradu -tutkielmani katsoo ikään kuin ”ulkoa sisäänpäin”, hyödyntäen erilaisia akateemisia lähteitä ja tutkimuksia niin kulttuuritutkimuksen kuin yhteiskuntatutkimuksen parista. Oma kielitaitoni on kuitenkin hyvin rajallinen, jonka vuoksi tulen käyttämään pääsääntöisesti englanninkielisiä lähteitä japaninkielisten sijaan. Tämä näkyy muun muassa joutuessani käyttämään toisen käden lähettä esimerkiksi haastatteluiden suhteen.

Juuri ulkopuolisen position vuoksi koen erityisen tärkeäksi *The Rose of Versailles*-, ja shoujo-mangan taustalla olevien kontekstien avaamista lukijoille. Tulen myös pääsääntöisesti käyttämään länsimaalaisessa perinteessä kehittyneitä teorioita ja tutkimuksia. En kuitenkaan koe, että japanilaisen kirjallisuuden tai muun populaarikulttuurituotoksen tutkimisen länsimaisesta näkökulmasta ongelmalliseksi. Japani kuitenkin oli ottanut paljon vaikutteita länsimaalaisesta tutkimuksista ja aatteista Meiji-kauden aikana, jotka ovat myös olleet muokkaamassa heidän omaa akateemisia traditioitansa. Esimerkiksi 1900-luvun alkupuolen yksi merkittävimmistä feministeistä Raicho Hiratsuka (1886–1971) hyödynsi kirjoituksissaan ruotsalaisen feministin Ellen Keyn (1849–1926) ajatuksia (Suzuki 2009, 13; Welker 2024, 95). Koen kuitenkin tärkeäksi pitää tutkimukseni taustalla Japanin omat diskurssit.

Myös Vuosiryhmä 24 oli ottanut runsaasti vaikutuksia länsimaisesta kirjallisuudesta ja mediasta luodessaan omia tarinoitaan. Esimerkiksi aikaisemmin mainitsemani Hagion *The Heart of Thomas* -manga pohjautuu Herman Hessen vuonna 1919 julkaistuun romaaniin *Demian* (Shamoon 2012, 105). Tämän lisäksi novellista vuonna 1971 tehty elokuva-adaptaatio on ollut merkittävässä roolissa mangan kuvakielen muodostumisessa. Elokuvasa kaunista Tadzio-poikaa näytellyt Björn Andrésen on toiminut inspiraationa suosituille bishounen-hahmotyypille¹⁹ (Welker 2024, 130).

Siinä missä genrekirjallisuus ja populaarikulttuuri ovat vakiinnuttaneet itsellensä paikat akateemisessa maailmassa, manga on suhteellisen uusi tuttavuus suomenkielisessä tutkimuksessa.

¹⁹ Bishounen 美少年, kaunis (nuori) poika. Kyseessä mieshahmotyyppi, joka on androgyynisen kaunis. Hahmotyyppi on hyvin yleinen Itä-Aasialaisessa mediassa, jonka juuret johtavat muinaisKiinan Tang dynastialle asti. Bishounen-hahmot ovat olleet läsnä japanilaisessa kirjallisuudessa jo Murasaki Shikibun ajoilta, mutta Takemiyan ja Hagion kaltaiset shoujomangakat yleistivät hahmotyyppin mangassa.

Esimerkiksi Suomen yliopistoissa on tehty vasta muutama mangaa käsittelevä tutkielma ja näistäkin vain pari kuuluu kirjallisuudentutkimuksen pariin.

Suuresta suosiostaan huolimatta *The Rose of Versailles* -mangasta ei ole vielä tämän tutkielman kirjoitushetkellä tehty yhtään tutkimusta suomen kielellä. Muilla kielillä teoksesta tosin löytyy useita eri tutkimuksia, mutta jälleen kirjallisuudentutkimuksen näkökulma on vähäinen. Suurin osa tutkimuksista on lähestynyt mangasarjaa kulttuuritutkimuksen kautta tai peilaamalla teosta sen omaan yhteiskunnalliseen kontekstiin. Englanninkielisissä tutkimusten joukosta löytyy tekstejä, joiden näkökulmat ja tutkimuskysymykset ovat lähellä omaani. Esimerkiksi Russell Ganim julkaisi vuonna 2019 Akadémiai Kladón -verkkójulkaisussa artikkelin “Fleur rebelle, fleur royale: the friendship of Lady Oscar and Marie Antoinette in *The Rose of Versailles*”. Mangan sijasta Ganim käsittelee artikkelissaan anime-sovitusta, joka esitettiin *Nippon TV*:llä vuosien 1979–1989 aikana.

Deborah Shamooin on tutkinut *The Rose of Versailles* ja kirjoittanut tästä useampaan kertaan. Teoksessa *Passionate Friendship: The Aesthetics of Girl's Culture in Japan* (2012) Shamooin käy hyvinkin laajasti läpi aikaisemmin mainitsemani shoujo buncan, valottaen sen syntykontekstia ja myöhempää perintöä, josta Vuosiryhmä 24 ammensi vaikutteita omiin tarinoihinsa. Luvussa “The Revolution in 1970s Shoujo Manga” Shamooin analysoi *The Rose of Versailles* -mangaa ja sen roolia modernin shoujon edelläkävijänä. Shamooinin teoksen lisäksi tulen myös hyödyntämään Michiko Suzukin vuoden 2009 teosta *Becoming Modern Woman: Love and Female Identity in Prewar Japanese Literature and Culture* kulttuurisen kontekstin rakentamiseen. Siinä missä Shamooinin teos keskittyy enemmän tyttökulttuuriin, sen syntyyn ja eri ilmiöihin, Suzuki puolestaan keskittää fokuksensa sotaa edeltävään poliittiseen ja kirjalliseen ilmapiiriin, jotka rakensivat taustan Ikedan ja hänen aikalaistensa töille. Shamooin myös lainaa ja viittaa tekstissään Suzukin teokseen useamman kerran, luoden näin jatkumon ja keskustelun näiden kahden tekijän ja tutkimuksien välille.

Koen pro gradu -tutkielmani olevan myös tärkeä siinä mielessä, ettei vastaavaa vielä ole tehty suomalaisessa akateemisessa kontekstissa tässä mittakaavassa. Kuten mainitsin aikaisemmin, mangatutkimus on vielä hyvin uusi tulokas suomalaisella akateemisella kentällä, etenkin kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta. Kirjoittamalla tutkimusta mangasta suomen kielellä pyrin tuomaan vierasperäisen median lähemmäksi meitä. Luomalla keskustelua länsimaisen ja japanilaisen teosten välille pystymme myös purkamaan mahdollisia ennakkoluuloja ja toiseutta, jotka saattavat olla edelleen yhdistettynä mangaan ja japanilaiseen populaarikulttuuriin.

2 Teoreettinen tausta ja keskeiset käsitteet

2.1 Feministinen kirjallisuudentutkimus

2.1.1 Feministisen kirjallisuudentutkimuksen tausta

Kaikkien feminististen tutkimusten taustalla on yhtenäinen ajatus sukupuolierosta vallankäytön välineenä, joka rakentaa ja rajoittaa ympäröivää maailmaa. Feministinen kirjallisuudentutkimus syntyi tarkastelemaan kriittisesti eri kirjallisten tekstien ja tuotosten tuottamaa sukupuolta ja seksuaalisuutta. Se pyrkii haastamaan maskuliinisen auktoriteetin asettamia totuttuja normeja ja tapoja, miten miellämme sukupuolten väliset erot ja ilmenemistavat.

Kirjallisuus on perinteisesti ollut hyvin miehinen kenttä, joka sulki pitkään naiset itsensä ulkopuolelle. Tämä patriarkaalinen, eli miesvaltainen, instituutio on vaikuttanut siihen millä tavalla naisia on kuvattu kirjallisuudessa, minkälaisia rooleja, persoonallisuuksia, kuvauksia ja käyttäytymistapoja heille on annettu. Nämä ovat taas puolestaan vaikuttaneet siihen, miten me miellämme naiseuden. Kirjalliset tekstit eivät pelkästään heijasta todellisuutta vaan myös luovat sitä (Malmio 2011, 184). Toistamalla sanallisia konventioita kirjallisuus luo tietoisuutta maailmasta ja rakentaa ne raamit, jota vasten rakennamme kulttuuriamme.

Ranskalainen filosofi Michel Foucault (1926–1984) on todennut tutkiessaan vallan ja tiedon välistä suhdetta, ettei valta liiku automaattisesti ketjumaisesti ylhäältä alas. Sen sijaa Foucault kuvailee vallan todellisen muodon muistuttavan enemmänkin kehää, jossa se kiertää ympyrää (Hall 1997, 51–52; Foucault 1980, 98). Toisin sanoen luomalla tietoa, eli tässä tapauksessa kirjallista tekstiä, asetamme itsemme vuorovaikutteiseen dialogiin sen kanssa. Myös feministinen kirjallisuudentutkija Lea Rojola yhtyy Foucault'n teoriaan. Rojola korostaa vielä, että kaikki tietoa ei ole pelkästään paikallistettua vaan myös aina sukupuolitettua (Rojola 2004, 26). Feministinen kirjallisuudentutkimus on kehitelty erilaisia käsitteitä, teorioita ja metodeja, joiden avulla purkaa ja dekonstruoida kirjallisuuden ylläpitämää sukupuolijärjestelmiä.

Feministisen kirjallisuudentutkimuksen varhaisessa vaiheessa koulukunnat jakautuivat joko ranskalaiseen tai angloamerikkalaiseen. Kiteytetysti näiden kahden tutkimussuuntausten erot voidaan todeta seuraavanlaisesti: angloamerikkalainen suuntaus keskittyi kuvaamaan naisen

konkreettista kokemuksesta, kun taas ranskalainen suuntaus siirsi katseensa kielen psykologiseen rakenteeseen. Eriävistä lähestymistavoista huolimatta molempien koulukuntien taustalla oli ajatus naisten kokemasta sorrosta, valtarakenteiden vastustamisesta. (Moi 1990a, 16).

Angloamerikkalainen suuntaus palautti sukupuolten välisen biologian ja niiden erot naisten sorron välineiksi ja asetti kirjailijan oman sukupuolen painopisteekseen. Suuntauksen näkemyksestä kirjallisuuden roolista oli heijastaa kutakuinkin suoria ja todenmukaisia kuvia aktuaalisista ihmisistä, ottaen kuitenkin samalla huomioon näiden kuvausten olevan patriarkaalisesta ideologiasta värittämiä. (Moi 1990a, 93.) Siinä missä angloamerikkalaisen suuntauksen näkökulma keskittyi konkreettiseen yhteiskunnalliseen sortoon ranskalainen suuntaus ei ollut niinkään kiinnostunut biologian tuomasta sorrosta. Heidän fokuksensa pysyi tiukasti kiinni kielen rakenteissa ja tavoissa, jolla se tuotti niin sanottua sukupuoliefektejä. Ranskalainen suuntaus sai paljon vaikutteita psykoanalyttisesta teoriasta ja näki yksilöllisen, sukupuolitetun identiteetin muotoutuvan psyykeen, yhteiskunnallisten toimijoiden ja kielen tullessa yhteen. Suuntaus asetti itsellensä tavoitteen löytää purkaa yhteiskunnalliset binääriset järjestelmät löytämällä erilaisia tapoja tuottaa feminiinistä puhetta, joka olisi vapaa maskuliinisesta vallasta (Malmio 2011, 202; Moi 1990a, 125–126).

Feministinen tutkimus on ehtinyt edetä jo pitkälle ja ottanut uudenlaisia muotoja ja tiukka jaottelu näiden kahden tutkimussuuntauksen välillä on koettu kutakuinkin vanhahtavaksi. Silti pystymme näkemään, ettei feministinen tutkimus ei ole aina välttämättä yhtenäinen ja, että meidän tulisi puhua pikemminkin *feministisistä* tutkimuksista. Tänä päivänä identiteetti ymmärretään paljon monimuotoisemmaksi kuin 1990-lukua edeltäneenä aikana ja sen tutkimiseen on kehitelty erilaisia käsitteitä ja metodeja. Esimerkiksi 1980-luvulta kehittyneen intersektionaalisuuden käsitteen myötä on ymmärretty, ettei sukupuolikokemus ole aina suoraan annettu tai sama kaikille. Sen sijaan ymmärretään sukupuolen koostuvan useista yhteiskunnallisista ja sosiaalisista tekijöistä kuten luokka, rotu, etnisuus, ikä, kansallisuus ja seksuaalinen suuntautuminen (Rossi 2010, 35). Myös sukupuoli ja seksuaalisuus ovat eriytyneet omiksi aiheikseen.

Tutkimuskysymykseni kannalta oleellimmat intersektionaalisuudet löytyvät sukupuolen, sosiaalisen luokan ja vaurauden välisissä suhteissa ja tavoissa, joilla nämä tuottavat valtaa (Ilmonen 2024, 347). *The Rose of Versailles* -manga sisäinen maailma toimii monarkian asettamien sääntöjen voimin. Kyseisessä yhteiskuntamallissa valta on rakennettu pyramidimaiseen muotoon, jossa pohjimmaisena ovat köyhät ja talonpojat ja ylimpänä ovat aatelisto. Pyramidin huipulla istuu itse

monarkki, joka on absoluuttisen vallan ruumiillistuma ja alisteinen ainoastaan Jumalalle. Kyseinen hallintomuoto on hyvin epätasa-arvoinen, joka keskittää vallan ja resurssit vain pienen ihmisryhmän kesken. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö pyramidin tasoissa olisi liikkumavaraa. Esimerkiksi tarinan loppupuolella Ranskan talouden ollessa palasina Oscar huomaa, että useat aateliset ovat menettäneet vaikutusvaltansa ja pyrkivätkin solmimaan naimakauppoja äkkiä vaurastuneiden kauppiaiden ja maalaisten kanssa. Luokkien välinen liikkuvuus ei kuitenkaan ole mahdollista kaikille, sillä esimerkiksi talonpoika ei pysty naimaan luokkansa ulkopuolelta. Tässä näkyy kuinka sukupuoli ja luokka ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään.

Seksuaalitutkimukseen kuuluvat muun muassa niin homotutkimus, lesbotutkimus kuin queer-tutkimus, joka eroaa kahdesta edeltävästä hylkiessään binäärisiä määritelmiä. Queer-tutkimukseen on vaikuttanut ajatus sukupuolesta performatiivisena konstruktiona. Sukupuoli tai seksuaalinen identiteetti eivät siis muodostu tyhjästä tai ole valmiiksi annettuja essentiaalisia totuuksia, vaan ne muodostuvat yksilöä ympäröivän kulttuurin kautta. (Malmio 2011, 214). Yhdysvaltalainen filosofi Judith Butler esittelee vuonna 1990 julkaistussa teoksessaan *Gender Trouble* teorian performatiivisesta sukupuolesta. Butler korostaa sukupuolen olevan sosiaalinen konstruktio ja muodostuvan opituista ja toistetuista sukupuolitetuista ilmaisuista.

Feministisellä kirjallisuudentutkimuksella on useat eri kasvot ja mielenkiinnonkohteet. Yhteistä kaikille näille kuitenkin on edelleen tänäkin päivänä erilaisten valtasuhteiden vastustaminen ja purkaminen. Valtarakenteiden löytäminen ei toki ole aina itsestään selvää, sillä niitä voi löytyä tekstin sisältä tai sen ulkopuolelta. Yksi esimerkki tekstin sisäisestä valtarakenteesta on kerronnalliset strategiat, jotka johdattelevat lukijaa lukemaan tekstiä tietystä näkökulmasta. Kirjallisuudentutkija Pam Morris kuvailee kyseistä prosessia seuraavanlaisesti: ”Teksti itse vetää meidät mukaan arviointiensa ja arvojärjestelmiensä mukaan” (Morris 1997). Vastustaaksemme tämän kaltaista valtarakennetta meidän tulee oppia lukemaan niin sanotusti vastakarvaan, eli harjoittaa vastustavaa lukemista. Kyseinen käsite on peräisin amerikkalaisen kirjailija Judith Fetterleyn (1978) teoksessa *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Fetterleyn mukaan naiset ovat perinteisesti opetettu lukemaan tekstejä maskuliinisesta, eli mieshahmojen perspektiivistä, ja täten pakotettu identifioitumaan heitä itseänsä vastaan. Vastakarvaan lukeminen kannustaa lukijoita etsimään tekstin tarjoamia vastaisia asetelmia, jotka mahdollistavat hallitsevia arvoja ja sukupuolen kuvausta. (Fetterley 1978, xii.)

The Rose of Versailles -mangassa useat hahmot pohtivat esimerkiksi, voiko mieheksi pukeutunut Oscar koskaan olla onnellinen, jos hän ei koskaan pääse kokemaan niin kutsuttua ”naisen onnea”. He myös kyseenalaistavat, pystyykö hän toteuttamaan maskuliinista ammattiaan nimenomaan naiseutensa vuoksi, ajatellen hänen automaattisesti olevan fyysisesti liian heikko tai emotionaalinen. Samat hahmot myös vaativat Oscaria valitsemaan haluaako hän elää miehenä vai naisena. Oscar kuitenkin kieltäytyy valitsemasta pelkästään toista, vaan syleilee molempia sukupuolirooleja omassa identiteetissään. Tarinan loppupuolella Oscar kuvailee itseään Marsin, eli sodanjumalan, sukupuolettomana lapsena. Oscar pyritään sulkemaan binääriseen mies/nainen-sukupuolijärjestelmään ulkoisten tahojen toimesta. Hän kuitenkin omalla toiminnallaan astuu tämän järjestelmän rajojen ulkopuolelle, kutsuen lukijat mahdollisen queer-tulkinnan pariin.

2.2 Outo ja hankala queer-teoria

2.2.1 Määrittämätön termi ja performatiivisuus

Queer-kirjallisuudentutkimus syntyi 1990-luvulla jatkumona homo- ja lesbokirjallisuuden tutkimukselle tarjoten uudenlaisia ja radikaaleja tapoja tulkita kirjallisuutta perinteisten menetelmien rinnalle. Englannin kielestä tuttu termi *queer* tarkoittaa outoa, vierasta ja kummaa – jotain normista poikkeavaa. Termiä on myös käytetty pilkkanimenä seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjä kohtaan, mutta on myöhemmin omittu takaisin marginaaliryhmien toimesta. Akateemisessa kontekstissa queer-termin määrittäminen ei kuitenkaan ole yksinkertaista, sillä käsite ei pelkästään pakene tarkkoja määritelmiä vaan myös purkaa olemassa olevia valmiita käsitteitä. Toisin kuin aikaisempi homo- ja lesbokirjallisuuden tutkimus queer-tutkimus hylkii ajatuksen essentialismista tai normalisoimisesta ja lähtee etsimään outoa ja vierasta tekstistä. Hyökkäämällä perinteisten binaarien kimppuun queer-tutkimus haastaa totutun heteronormatiivisen valta-asetelman. (Kekki 2004, 28–29.)²⁰

Intersektionaalisen feminismin lailla queer-tutkimus korostaa identiteetin koostuvan useista eri osista. Queer-tutkimus hyödyntääkin aikaisempia bi-, homo-, lesbo-, ja transtutkimusaloja huomioiden samalla sellaisia tekijöitä kuin luokka ja rotu (Kekki 2004, 28). Osa queer-tutkijoista kuitenkin haluaa korostaa, ettei queer ole itsessään identiteetti kuten esimerkiksi homoseksuaalisuus

²⁰ Suomalaiset tutkijat ovat myös ehdottaneet erilaisia käännöksiä queer-termille, aina vino-tutkimuksesta pervo-tutkimukseen, mutta mikään näistä ei ole juurtunut yleiseen käyttöön (Rossi & Sudenkaarne 2021, 66).

tai transsukupuolisuus. Esimerkiksi amerikkalainen queer-tutkija Lee Edelman on todennut vastaavalla tavalla: ”Queerness can never define an identity; it can only ever disturb one” (Edelman 2004, 17). Edelman kuvaa väittämällänsä queerin olevan pikemminkin työväline tai eräänlainen peili, jonka avulla yksilö reflektoida valmiiksi opittuja normeja. Samalla haluan kuitenkin kiinnittää huomion, että toisin kuin Edelman, useat tutkijat ja teoreetikot puhuvat teksteissään nimenomaan heteroseksuaalisia diskursseja vastustavista queer-identiteeteistä (Kekki 2006, 45). Heidän teksteissään queer-identiteetillä viitataan muun muassa henkilöön, jonka seksuaalisuus tai sukupuoli-identiteetti ei välttämättä istu hetero- tai homonormatiivin maailmaan.

Hyödyntämällä käytettyä lähiluvun ja feministisestä kirjallisuudentutkimuksesta tuttua vastakarvaan lukemisen kaltaisia metodeja queer-kirjallisuudentutkimus pyrkii horjuttamaan totuttuja hierarkioita. Suomalainen queer-kirjallisuudentutkija Lasse Kekki myös esittelee queer-lukemisen strategisena metodina, jonka avulla lukija pystyy sekä vahvistamaan että vastustamaan erilaisia diskursseja. (Kekki 2004, 29, 34.) Aivan kuten feministinen teoria, myös queer-teoria ei ole yhtenäinen ja tulisi pikemminkin puhua erilaisista queer-teorioista (Hall 2003, 15–16).

Queer- ja muu kriittinen sukupuolentutkimus ovat kehittyessään ottaneet paljon vaikutteita Judith Butlerin vallankumouksellisesta 1990-luvun alkupuolella ilmestyneestä teoksesta *Hankala sukupuoli*, jossa Butler esittelee teorian performatiivisesta sukupuolesta. Teos on erotellut biologisen sukupuolen (sex) ja sosiaalisen sukupuolen (gender) toisistaan ja keskittyy tutkimaan jälkimmäistä performatiivisena esityksenä, jota tuotetaan erinäisten toistojen kautta. Tämän kautta Butler luo ajatuksen sukupuolesta enemmän *tekona* kuin pelkkänä *olemisena* (Rossi 2015, 33). Voidakseen toteuttaa performanssi tarvitsee myös yleisön, jolle tämä esitys on kohdistettu. Sukupuolitetut toistot eivät siis ole syntyneet tyhjiössä, vaan kulttuurien luomien sosiaalisesti normien päälle. Samalla voimme todeta, ettei sukupuoli ole syntynyt pelkästään biologian pohjalta. Toistamalla sosiaalisesti hyväksytyjä ja opittuja normeja sekä käytäntöjä vahvistamme ajatuksia korrektista maskuliinisuudesta ja feminiinisyydestä.

Sukupuoli voidaan siis nähdä liikkuvan kehämaisessa muodossa performanssin ja yleisön välillä. Tämä ajatus istuu Foucault’n esittämän vallan subjektin käsitteen kanssa, jonka mukaan valta ei synny tyhjästä tai kulje lineaarisesti yhteen suuntaan. Valtarakenteet ovat sen sijasta muodostunut totutuista sosiaalisista käytännöistä ja ovat, performatiivisuuden lailla, ylläpidettyjä erilaisten toistojen kautta (Hall 1997, 51–52; Foucault 1980, 98). Luomme siis omilla toimillamme valtarakenteita, omasta positioistamme huolimatta.

2.2.2 Heteronormatiivi

Essentialismia pakeneva queer-teoria on askarruttanut monia teoreetikkoja, ja monet ovatkin päätyneet tekemään omia tulkintoja Butlerin esittämästä performatiivisuuden teoriasta (Rossi 2015, 28–29). Mikä oikein on tämä heteronormi, jota queer vastustaa? Onko se tosiaan jokin eheä kokonaisuus, joka sisältää kaikki heteroseksuaalisuuden muodot? Entä onko olemassa oikeaa tapaa toistaa heteronormatiivisuutta eri performatiivisten tekojen kautta? Leena-Maija Rossi on jäljittänyt heteronormatiivisuuden käsitteen 1990-luvulle, jolloin se esiintyi ensimmäistä kertaa osana Michael Warnerin kirjoittamaa johdantoa vuonna 1994 julkaistussa teoksessa *Fear of Queer Planet*. Tekstissään Warner onnistui Rossin mukaan sisällyttämään heteronormatiivi-käsitteen alle heteroseksuaalisuuden institutionaalisuuden, normalisoinnin ja heteroseksuaalisuudelle oletetun reproduktiivisen tarkoituksen (Rossi 2015, 17).

Tarkastellessamme heteronormatiivisuutta meidän tulee kiinnittää huomiota sen historiallisuuteen. Steven Seidman muun muassa piirtää eron heteronormatiivisuuden ja pakkoheteroseksuaalisuuden käsitteiden välille (Seidman 2010, 191–208). Hän liittää jälkimmäisen suorasti aikaan, jolloin homoseksuaalisuus oli määritelty sairaudeksi tai kriminalisoitu lailla.²¹ Nämä säädökset pakottivat eri seksuaalivähemmistöt perforoimaan heteroseksuaalisuutta, niin julkisesti kuin privaattisti. Adrienne Rich on myös puhunut pakkoheteroseksuaalisuudesta vuoden 1980 esseessä ”Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”. Esseessään Rich keskustelee aikalaistekstien kanssa, joiden pohjalta hän saapuu lopputulokseen, että heteroseksuaalisuus on poliittinen instituutio, joka pyrkii sulkemaan naissubjektit äitiyden rooliin ja täten pyrkii hallitsemaan naisen seksuaalista identiteettiä.

Muiden radikaalin feminismien edustajien lailla Rich näkee kuvailemansa instituution takana olevan patriarkaalisuuden yhteiskunnan, jossa miehillä on niin sosiaalinen kuin poliittinen ylivalta naisiin verrattuna. Patriarkka ylläpitää tätä instituutiota kulttuurin, kuten taiteen ja kirjallisuuden, avulla. (Rich 1980, 638–640.) Richin edustama radikaalifeminismi on toki saanut paljon kritiikkiä syntymänsä jälkeen. Muun muassa aiemmin mainittu intersektionaalinen feminismi ja queer-

²¹ Homoseksuaalisuus on sekä laillistettu, että poistettu sairauksista Euroopan maissa ja Yhdysvalloissa 2000-luvun alkupuolelle saavuttaessa. Japanissa homoseksuaalisuus on ollut kriminalisoitu vain vuosien 1872–1881 välisenä aikana.

tutkimus molemmat hylkäävät ajatuksen sukupuolesta biologisesti muodostuneena binaarisena jakona. Tärkeää on kuitenkin erottaa Richin edustama 1970-luvun radikaalifeminismi 2000-luvulla muodostuneesta gender-kriittisestä transeksklusiivisesta radikaalifeminismistä (TERF), joka pyrkii kiistämään eri trans- ja sukupuolivähemmistöidentiteettien olemassaolon oikeutuksen (Butler 2024, 198–199).

Intersektionaalisuus myös problematisoi ajatuksen monoliittisen valtarakennelman käsitteestä, joka jakautuu vain maskuliiniseen sukupuoleen, korostaen vallan rakentuvat erinäisten intersektionaalisten piirteiden kautta. *The Rose of Versailles* -mangassa vallan monipuolisuus käy ilmi muun muassa kiinnittäessä huomiota hahmoja hallitsevan luokkayhteiskuntaan. Oscarin kaltaiset aatelisnaiset ovat alisteisessa asemassa patriarkkaan (isä, aviomies) nähden, mutta he ovat valta-asemassa suhteessa talonpoikiin ja muihin alempiluokkaisiin kansalaisiin näiden sukupuolesta huolimatta. Myös aateliston sisällä on oma monimutkainen hierarkiansa, joiden mukaan aateliset joutuvat toimimaan hovissa. Tämä tulee esille muun muassa Marie Antoinetten ja madame du Barryn välisessä konfliktissa, joka syntyy jälkimmäisen menettäessä arvoaltaansa hovissa Marie Antoinetten kieltäytyessä puhumasta hänelle.

Rich ei toki ole ainoa, joka on luonut kriittisen katseen perheyksikköön ja linkittänyt sen vahvasti onnistuneeseen heteronormin performanssiin. Edelman käyttää reproduktiivisen futurismin käsitettä, jonka avulla hän nostaa esille ajatuksen Lapsesta eräänlaisena poliittisena suuntauksena. Tämä Lapsi on symbolinen, eikä sillä viitata suoraan biologisiin, aktuaalisiin tai oikeisiin lapsiin. Esseessään ”The Future Is Kid Stuff” (1998) Edelman korostaa, kuinka Lapsi ohjaa meitä kohti reproduktiiviseen futurismin politiikkaan. Lapsi on viaton tulevaisuuden symboli, jota tulee suojella kaikilta mahdollisilta vaaroilta ja uhkaavalta Toiselta, jota edustavat eri seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen jäsenet (Edelman 1998, 25). Reproduktio ja sen kautta perhe näyttäisivät siis olevan heteronormin ytimessä, alue jonne queerilla tekijällä ei ole paikkaa. Eikö kuva isästä, äidistä ja lapsesta valkoisen aidan ja pihamaan edessä ole hyvinkin länsimainen stereotyyppinen kuvaus ihanteellisesta perheestä ja onnellisesta parisuhteesta? Tämän ajatuksen kautta queer-tekijä voi ulottautua niiden heteroparien joukkoon, jotka eivät ole syystä tai toisesta ole perustanut perhettä.

Huomioitavaa kuitenkin on, ettei Butler ole ensimmäinen, joka esittelee ajatuksen performatiivisuudesta. Kielifilosofi J.L Austin toi performatiivisuuden käsitteen filosofiseen keskusteluun jo 1960-luvulla teoksensa *How to Do Things with Words* (1962) myötä. Toisin kuin

Butler Austin keskittyi tutkimaan, millä tavalla tuotamme sukupuolta kielellisesti ruumiillisten tekojen sijasta. Hänen katseensa myös keskittyi kuvaamaan tapoja, jolla tuotamme heteroseksuaalisuutta. Austin nostaa esille esimerkin hääseremoniasta, jossa pappi julistaa hääparin mieheksi ja naiseksi.

Kirjoittaessaan performatiivista Austin loi eron onnellisten/onnistuneiden (happy/felicitous) ja onnettomien/epäonnistuneiden (unhappy/infelicitous) välille (Austin 1962, 12–66). Aivan kuten myöhemmin Butler, myöskään Austin ei ole kiinnostunut performanssin totuusarvosta, eli siitä onko toiston subjekti ”luonnollinen” tai ”normaali”, vaan keskittää huomionsa siihen, kuinka hyvin nämä teot onnistuvat tehtävässään. Austinin teorian pohjalta voi siis todeta, että lapseton heteropari on epäonnistunut heteronormin performanssissaan. Epäonnistuneille/onnettomille performansseille on myös ehdotettu termiä ”sopimaton” vaihtoehtoisena suomennoksena, jolloin tämä olisi selkeämmin linkitetty queeriin tekijään.

2.3 Representaatiotutkimus

2.3.1 Johdatus representaatiotutkimukseen

Kulttuurintutkimus on alun perin syntynyt brittiläis-yhdysvaltaisessa kontekstissa ja on keskittynyt tarkastelemaan kulttuurisia merkityksiä, merkkejä ja tekstejä. Kyseinen tutkimussuuntaus on niin keskittynyt tarkastelemaan representaatioita, että voidaan melkein sanoa representaatiotutkimuksen sijaitsevan suoraan alan ytimessä. (Rossi 2015, 72.)

Termi ”representaatio” voidaan jäljittää latinankieliseen sanaan ”repraesentatio,” joka puolestaan viittaa kahteen merkitykseen: 1) kuvailla mielessään, asettaa silmien eteen, havainnollistaa tai kuvailla, ja 2) tehdä tai toteuttaa (Knuuttila & Lehtinen 2010, 10). Nykyään representaation ymmärretään tarkoittavan *uudelleen esittämistä*. Representaation on myös nähty iskevän suoraan läsnäolon ja poissaolon väliseen problematiikkaan. Jokin poissaoleva korvaantuu jollakin toisella läsnäolon muodolla, joka pyrkii edustamaan tai esittämään alkuperäistä poissaolevaa. (Knuuttila & Lehtinen 2010, 11).

Susanna Paasonen kuvailee representaatiota tapahtumana, jossa kohteeseen (kuviin, objekteihin, ihmisiin) yhdistetään merkityksiä ja samalla antaen merkitys sitä ympäröivälle maailmalle ja sen sosiaalisille suhteille. Tämän kautta näemme, että representaatio on samaan aikaan sekä esittävä, edustava että tuottava. Representaatio ei siis ole passiivinen peili, joka vain heijastaa kohdetta, vaan se sisältää aktiivisen puolen, joka ottaa osaa erilaisiin keskusteluihin toistamalla erilaisia mielikuvia. Paasonen (2010) havainnollistaa tätä käyttämällä esimerkkinä valokuvaa missistä. Kuva ei pelkästään edusta siinä esitettävää henkilöä, mutta myös koko missi-instituutiota ja siihen kuuluvia kategorioita, joihin puolestaan liitetään omat mielikuvat muun muassa naiseudesta ja kauneudesta. (Paasonen 2010, 40–41). Yhtä lailla kuva shoujosta ei pelkästään edusta siinä esiintyvää japanilaista koulutyttöä, vaan myös kaikkia siihen liittyviä kulttuurisia assosiaatioita ja mielikuvia, joihin kuuluu muun muassa koulutus, kauneus, luokka ja viattomuus.

2.3.2 Intentionaalinen, heijastava ja konstruktiiivinen

Representaatio ei kuitenkaan koskaan ole neutraali. Leena-Maija Rossi on todennut, että kulttuurintutkimuksellisesta näkökulmasta käsin representaatio on aina politiikkaa ja politisoivaa tekemistä. Väitteellään Rossi viittaa ajatukseen, että representaation tuottajalla on oma poliittinen tai ideologinen agendansa – ajatus siitä, miksi juuri hänen haluamansa merkin tai kuvan esittäminen on tärkeää. (Rossi 2010, 261, 270.) Representaatiot pyrkivät ohjaamaan yleisöitään tunnistamaan tekijän haluaman viestin. Tässä asetelmassa korostuu representaation intentionaalinen luonne. Representaation poliittinen ulottuvuus tulee esille muun muassa sen kyvystä normalisoida ja mytologisoida asioita (Barthes 1989, 129).

Myös elokuvantutkija Richard Dyer (1992, 1) jakaa ajatuksen representaation poliittisesta luonteesta korostamalla, että se miten meidät nähdään, määrittää sen, miten meitä kohdellaan ja toisin päin. Samalla on tärkeää kiinnittää huomiota siihen, että esimerkiksi tavat suhtautua marginaalissa oleviin ihmisryhmiin puolestaan vaikuttavat siihen, minkälaisia representaatioita heistä luodaan. Toistamalla ja esittämällä kuvat tietyissä valoissa tekijät pystyvät muun muassa vaikuttamaan siihen, miten reagoimme tai miellämme representaation kohteen. Representatiivinen, sosiaalinen, symbolinen ja materiaalinen ulottuvuus ovat siis peruuttamattomasti kietoutuneita toisiinsa kiinni ja ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. (Paasonen 2010, 45.)

Heijastusteoreettinen (reflective) lähestymistapa representaatiotutkimukseen ymmärtää representaation mimeettisenä ilmiönä -- peilinä, joka kuvaa todellisuutta sellaisenaan (Hall 1997b, 24–25). Tämä lähestymistapa asettaa representaatiot hierarkkiseen suhteeseen jonkin niin sanotun ”toden” todellisuuden kanssa. Heijastusteoreettinen lähestymistapa poistaa myös representaation aseman merkityksen tuottajana ja tekee sitä täten vain passiivisen kohteen toistajan. Heijastusteoria on kohdannut runsaasti kritiikkiä, etenkin feministiseltä tutkimukselta. Esimerkiksi varhaisen elokuva- ja televisiotutkimuksen parissa useat feministiset tutkijat peräänkuuluttivat ”todempia” naiskuvia valtavirtamediassa (Rossi 2010, 267), sillä monet heistä eivät löytäneet näistä kapeista ja stereotyyppisistä kuvista samaistumispintaa.

Heijastamisen sijaan representaatio voidaan myös nähdä ilmiönä, joka mahdollistaa niin todellisuuden ymmärtämisen, kuin jakamisen, sekä kommunikaation ja tulkinnan (Hall 1997b, 17). Konstruktiivinen lähestymistapa representaatioon korostaa sen keskeistä roolia todellisuutta tuottavana tekijänä. Tällöin fokus siirtyy pois representaation ”todenmukaisuudesta” tai sen onnistumisesta tai epäonnistumisesta. Näiden sijaan katse siirtyy kysymään millaisilla keinoilla ja merkeillä representaatio tuottaa ympärillämme olevaa todellisuutta (Seppänen 2005a, 82). Konstruktiivinen lähestymistapa representaatioon korostaa, ettei representaatio tai subjekti ole tyhjästä syntynyt tai itsestään selvyys vaan me itse tuotamme niitä ja niiden takana olevia merkityksiä. Tämän kautta konstruktiivinen lähestymistapa myös hyväksyy, ettei representaation tarvitse heijastaa kohdettaan todenmukaisesti voidakseen luoda merkityksiä. (Hall 1997b, 25.)

Useat feministiset tutkijat myös kääntyvät konstruktiivisen lähestymistavan puoleen tutkiessaan erilaisia naiskuvia. Sen sijaan, että verrattaisiin esimerkiksi kirjallisuuden esittämiä representaatioita aktuaalisiin oikeisiin naisiin ja pohdittaisiin niiden todenmukaisuutta, on paljon hedelmällisempää pohtia minkälaista naiseutta nämä edustavat. Representaatio on yksi monista käytänteistä, jotka tuottavat, muokkaavat, uusintavat ja kiistävät sukupuolikategorioita. (Koivunen 2004, 52.)

Toki heijastusteoreettista lähestymistapaa hyödynnettiin jonkin verran perinteisessä feministisessä naiskuvatutkimuksessa, mutta siitä luovuttiin teorian kohtaaman kritiikin vuoksi. Feministinen kirjallisuudentutkija Toril Moi käy läpi tätä kritiikkiä vuoden 1985 teoksessaan *Sexual/Textual Politics* analysoidessaan esseekokoelmaa *Images of Women in Fiction* (1972). Analyysissään Moi nostaa esille, kuinka moni näistä esseistä pyrkii vertaamaan kirjallisuutta todellisuuteen ja niissä esiintyviä naishahmoja oikeisiin, eläviin naisiin. Moi korostaa kuinka tämänkaltainen

lähestymistapa ei ole hedelmällinen naishahmojen tutkimukselle, sillä kirjallisuus ei koskaan onnistu välittämään todellisuutta. (Moi 1990 61).

Tutkiessamme kirjallisia tekstin sisäisiä naishahmoja feministisen lähestymistavan kautta on tärkeää muistaa, että tutkimme representaatioita emmekä aktuaalisia naisia. Siinä missä erilaiset naiskuvat heijastavat aina omaa aikaansa tavalla tai toisella, ne eivät kuitenkaan toimi täysin mimeettisinä pintoina. Naiskuvatutkimus ei enää vaadi naishahmoja tarkasteltavan todellisten naisten peilikuvina, vaan huomauttaa näiden olevan diskursiivisesti rakennettuja konstruktioita (Malmio 2011, 211). Analysoidessani *The Rose of Versailles* -mangan sisäisiä hahmoja en käsittele aktuaalista historian henkilöä Marie Antoinettea, vaan Ikedan luomaa fiktiivistä versiota hänestä, joka on rakennettu mangakan omassa kulttuurisessa ja ajallisessa kontekstissa.

Judith Butlerin teoriaan sukupuolen performatiivisuudesta voi törmätä usein representaation tutkimuksen parissa. Performatiivisessa lähestymistavassa sukupuoli nähdään aktiivisena tekona, joka koostuu loputtomista toistoista. Erilaiset ruumiilliset, puhe- ja ajatustapojen toistot tuottavat niin maskuliinisuutta, feminiinisyyttä, homo- ja heteroseksuaalisuutta. (Rossi 2015, 33.). Tässä pystymme näkemään yhteyden konstruktiviseen representaatiokäsityksen, sillä molemmat tuottavat ympäröivää todellisuuttamme. Molemmat teoriat myös hyväksyvät ajatuksen siitä, etteivät representaatiot ja performatiiviset teot synny tyhjästä, vaan ne nojaavat useiden vuosikymmenten ja -satojen aikana muodostuneisiin kuvien, kuvausten, oletusten, yhteyksien ja arvostelmien kokonaisuuteen (Rossi 2010, 42). Representaatioiden voidaan nähdä elävän erilaisten intertekstuaalisten kuvien ja tekstien muodostamassa verkostossa. Butler (1997) on myös itse tutkinut representaation ja performatiivisuuden välisiä suhteita vihapuhetta käsittelevässä teoksessaan *Excitable Speech: A politics of the performative*. Teoksessaan Butler nostaa esille, miten kieli tuottaa representaatiota ja kuinka nämä representaatiot vaikuttavat meihin.

2.4 Sarjakuvatutkimus

2.4.1 Sarjakuva tutkimuksen kohteena

Sarjakuvat mielletään suhteellisen nuoreksi taide- ja kerrontamuodoksi, mikä heijastuu myös niiden tutkimuskenttään. Sarjakuvatutkimus yleistyi Euroopan ja Pohjois-Amerikan akateemisissa piireissä 1970- ja 1980 lukujen aikana, jolloin sarjakuvaa tutkittiin itsenäisenä taiteenlajina ja ilmaisulajina. 2000-luvulla sarjakuvat on sittemmin onnistunut vakiinnuttamaan asemansa tutkimuskohteena.

Sarjakuvaan liittyvät tutkimukset ovat olleet kiinnostuneita muun muassa sen estetiikasta, muodosta ja yhteiskunnallisista ulottuvuuksista. (Magnussen, La Cour, Platz 2015, xx--xi). Suomessa sarjakuvatutkimusta ovat tehneet muun muassa Pekka Manninen, Juha Herkman, Ralf Kauranen ja Anna Vuorinne ja myös Kai Mikkonen.

Sarjakuva perinteisesti ymmärretään mediana, jossa yhdistyy kuva ja sana. Tämä määritelmä kuitenkin on jokseenkin harhaanjohtava. Asettaessamme sarjakuvan tarkemman tarkastelun alle tulemme huomaamaan sen pakenevan monia yleispäteviä määreitä. Sarjakuvia tarkemmin tutkinut Juha Herkman (1998) ei myöskään näe sarjakuvan nimeämistä mediaksi täysin ongelmattomaksi. Herkmanin mukaan tämä lähestymistapa pelkistäisi sarjakuvan pelkäksi viestinnäksi. Tämä tarkoittaisi sen sisältävän jonkin ”viestin”, jonka sarjakuvan tekijä pyrkii lähettämään välineen (sarjakuvalehti) kautta. Lukijan tehtäväksi jäisi tällöin pelkästään viestin vastaanottaminen ja ”uloskoodaaminen”. Tämä poistaisi lukijan toimijuuden tekstin aktiivisena tulkitsijana. Herkman korostaakin, että sarjakuva on itsenäinen ilmaisumuotonsa, jolla on aivan oma ilmaisukielensä (Herkman 1998, 21–25).

Herkman (1998, 201) on myös korostanut kulttuurintutkimuksen kautta lähestyvän näkökulman sarjakuviin hyötyvän suuresti Start Hallin (1992) kehittämästä artikulaatioteoriasta. Teoria pyrkii tuomaan yhteen tekstin, kontekstin, merkityksen ja ihmisten sosiaaliset käytännöt ja tutkii niiden välisiä suhteita ja jännitteitä. Siinä missä termi artikulaatio viittaa puheeseen Hallin teoria korostaa termin toimijuutta kahden tai useamman asian yhteenliittämisessä. Tämän yhteenliittämisen tai niveltämisen kautta artikulaatio pystyy niin muodostamaan merkitseviä kokonaisuuksia kuin myös purkamaan näitä. (Hall 1992a, 368). Herkman korostaa kuinka Hallin esittämä teoria kutsuu kontekstipohjaiseen tutkimukseen (Herkman 1998, 202).

Herkman erittelee kontekstipohjaisen sarjakuvatutkimuksen sisältävän seuraavat kontekstin tasot: kulttuurinen, sosiaalinen ja yhteiskunnallinen. Kulttuuriset kontekstit keskittyvät merkitysmailmoihin, jotka muodostuvat erilaisten valta- ja alakulttuurien toimesta. Tämä kulttuurisen kontekstin taso on hyvin lähellä sosiaalisten kontekstien tasoa. Sosiaalisilla konteksteilla viitataan ihmisten ja sosiaalisten subjektien väliseen vuorovaikutukseen toistensa kanssa. Tähän tasoon sisältyy myös erilaisten symbolien käyttö ja kommunikaatio. Yhteiskunnallisilla konteksteilla puolestaan viitataan erilaisiin sääntöihin ja normeihin, jotka pyrkivät ohjailemaan sosiaalisten ja kulttuuristen merkkijärjestelmien toimijuutta. Kaikki mainitut

tasot ovat alati vuorovaikutuksessa keskenään, ja ne vaikuttavat lukijoiden tapoihin ymmärtää ja muodostaa merkityksiä. (Herkman 1998, 204–205).

Sarjakuvataiteilija Coulton Waugh nosti vuonna 1947 ilmestyneessään teoksessa *The Comics* kolme elementtiä, jotka toimivat sarjakuvaa määrittävinä tekijöinä: 1) kuvasarjan avulla kerrottu kertomus, 2) hahmogallerian pysyvyys, 3) dialogin ja muun tekstin sitominen kuvaan. Waughin määritelmää on myöhemmin kritisoitu ja koettu jokseenkin vanhahtavana. Erityisesti kohdat kaksi ja kolme sulkevat sarjakuvan ahtaaseen muottiin ja ohittavat sen monipuolisen luonteen. (Manninen 1995, 9–10.) Waughin esittämästä kolmesta tekijästä vain ensimmäistä pidetään universaalisti yleispätevänä elementtinä sarjakuvalle. Herkman toteaa, että nimenomaan kerronnallisuus, eli tarinan esittäminen sarjallisesti niin kuvien kuin sanojen avulla, on se määrittävä tekijä, joka tekee sarjakuvasta erityisen ja erottaa sen esimerkiksi muusta karikatyyrin perinteestä (Herkman 1998, 22).

Sarjakuvatutkija Joseph Witek (1989) on jakanut sarjakuvat kahteen ilmaisumuotoon: päivälehdissä julkaistaviin sarjakuvastrippeihin (comic strip) ja tarinallisiin sarjakuvalehtiin (comic book). Siinä missä sarjakuvastripit ovat lyhyempiä ja aiheeltaan geneerisempiä, jotta ne mahtuvat päivälehden antamaan rajattuun tilaan, itse sarjakuvalehdet puolestaan nauttivat suuremmasta taiteellisesta vapaudesta. Tämä vapaus näkyy muun muassa tarinoiden pituudesta ja monipuolisemmassa visuaalisessa ilmeessä, joka rikkoo traditionaalista ruutujakoa. (Witek 1989, 6–9.) Englannin kielessä comic book -käsitteen rinnalle on noussut graphic novel, eli sarjakuvaromaani.²² *The Rose of Versailles* -mangan kaltaiset pitkät teokset, joiden sisältämät kerronnalliset keinot omaavat romaaninkaltaisia piirteitä, kuuluvat nimenomaan tähän ryhmään. (Herkman 1998, 105).

2.4.2 Shoujo-mangan kuvakieli ja ilmaisu

Shoujo-manga tunnetaan siitä, että voimakkaiden tunteiden, aistillisuuden ja erilaisten suhteiden kuvaukset ovat keskiössä. Tämä on suoraa perintöä Heian-kauden²³ (794–1185) hovinaisten kirjallisuudelle. Tunnetuin teos Heian-kaudelta on Murasaki Shikibun kirjoittama *Genjin tarina*.²⁴

²² Toinen vakiintunut suomennos käsitteelle graphic novel on graafinen romaani.

²³ Heian-kausi tunnetaan klassisen Japanin viimeisenä kautena.

²⁴ 源氏物語, Genji monogatari. Shikibun ja muiden hänen aikalaistensa hovinaisten tuotantoa usein pidetään japanilaisen kirjallisuuden perustana.

Japanin ensimmäisenä romaanina tunnettu *Genjin tarina* kertoo nuoren prinssin rikkaasta rakkaus- ja tunne-elämästä, jota Shikibu kuvaa yhden luvun aikana yli miljoonalla eri sanalla (Gravett 2006, 75–76).



Kuva 1. (RV4 2021, 328).

Kuvassa 1 on kohtaus sarjan viimeisestä luvusta. Kävellessään mestauslavalle Marie Antoinette muistelee nuoruuttaan Versailles'n hovissa kokonaisen sivun mittaisessa kohtauksessa. Perinteisten nelikulmaisten ruutujen ja paneelien sijasta Ikeda on piirtänyt ylävasemmalla lähtevän aikajanan, joka jakaa sivun sisällön kahteen lokerikkoon. Etualalla olevat hahmot (yläoikea ja alavasen) kuvaavat Marie Antoinetten huoletonta elämää hänen ollessaan vielä Ranskan kruununprinsessa. Tanssivien prinsessa-figuurien taka-alalla puolestaan ovat hyvin yksityiskohtaisesti piirretyt kasvopotretit, jotka kuvaavat Marie Antoinetten elämässä olleita merkittäviä ihmissuhteita: ystävyys Oscarin kanssa ja palava rakkaus kreivi Hans Axel von Ferseniin.

Ikeda korostaa kuvassa Marie Antoinetten tunnetilaa piirtämällä tanssivien hahmojen viereen lähikuvia (ylävasen ja takaoikea) hänen ja muiden hahmojen kasvoista. Nämä potrettikuvaukset ovat piirretty huomattavasti yksityiskohtaisemmin kuin tanssivat kokovartalohahmot, korostaen hahmojen kasvoja ja ilmeitä.

Shoujo-hahmoon liitetään perinteisesti myös hyvin spesifi visuaalinen ilme, joka on syntynyt kuvataiteilijoina työskennelleiden Makoto Takahashin ja Jun'ichi Takaharan tuotannosta. Shoujon visuaalinen ilme koostuu isoista sähköyvistä silmistä, hoikasta nukkemaisesta vartalomallista, kiharoista, ruusuista, röyhelöistä ja leijuvasta liikkeestä. Nämä visuaaliset piirteet toimivat eräänlaiselle vastineelle lyyriselle ja fragmentaarille tekstille, jotka olivat muun muassa Nobuko Yoshiya tytöille suunnatun kirjallisuuden tavaramerkkejä (Fraser & Monden 2017, 546). Kuvan taustalla olevat koristeelliset ruusut eivät ole tarkoitettu toimimaan representaationa aktuaalisille ruusuille. Tämän sijasta niiden funktio on esteettinen ja tunnelmaa luova. (Shamoon 2012, 95). Taustoja koristavat ruusut ovat myös perua Yoshiyan sotaa edeltävästä kirjallisesta tuotannosta²⁵, jossa erilaiset kukat toimivat toistuvina motiiveina.

Yoshiya tunnettiin hyvin lyyrisestä ja barokkimaisesta kirjoitustyylistään, joka rikkoi ja kokeili perinteisen proosan rajoja. Hän esimerkiksi hyödynsi koristeellisia merkkejä kuten ”–”, ”...!”, jotka eivät kuuluneet perinteiseen japanilaiseen kirjoitusasuun. Yoshiyan omalaatuinen kirjoitusasu alettiin tuntea ”tyttökirjoituksena”, muistuttaen Hélène Cixious'n 1970-luvulla lanseeraamaan naiskirjoituksen käsitettä. (Suzuki 2009, 39). Tämä kirjoitustyyli siirtyi myös shoujo-mangaan ja se on vakiinnuttanut paikkansa shoujo-mangan kuvakielellä.

Sarjakuvissa usein ilmestyy vastaavanlaisia ’efekteiksi’ kutsuttuja merkkejä, joita ei ole tarkoitettu lukea sanoina tai tulkita kuviksi. Efektien tarkoitus on toimia visuaalisina apuvälineinä, joilla kuvata liikettä, ääntä ja tunnetiloja sekä määrittää niitä piirroksia ja kirjoitettuja tekstejä, joiden yhteydessä ne esiintyvät. (Manninen 1995, 38). Yleisin efektin muoto on puhekuplat, joiden avulla sarjakuva välittää dialogia ja muita repliikkejä. Puhekuplien eri muodot viestivät repliikin sävyä, voimakkuutta ja tunnetilaa. Muita tunnettuja efektejä ovat muun muassa erilaiset onomatopoeettiset merkit (ääniefektit) ja vauhtiviivat. (Herkman 1998, 44–45).

²⁵ Yoshiyan tunnetuimpia teoksia on vuosien 1916–1924 aikana ilmestynyt kokoelma *Hana monogatari* (Suom. kukkaistarinoita).



Kuva 2 (RV1 2020, 176–177).

Kuva 2 on aukeama *The Rose of Versailles* -mangan ensimmäisen albumin alkupuolelta luvusta kahdeksan. Marie Antoinette on vastikään saapunut Ranskaan ja totuttelee uuteen elämäänsä. Aukeama kuvaa hänen ja kruununprinssi Louis XVI:n avioliiton kommunikaatio-ongelmia. Aukeama vilisee erilaisia efektejä, jotka auttavat asettamaan tilanteelle humoristisen latauksen. Kuvassa esiintyviä efektejä ovat muun muassa ensimmäisen sivun toinen ruutu, jossa prinssin suusta lähtee nuottimerkki. Tämä nuottimerkki liitettynä prinssin leppoisaan olemukseen viittaa hänen joko viheltävän tai lauleskelevan huolettomasti hänen kävellessään. Marie Antoinetten suuttumusta tilanteessa korostaa hänen puhekuplansa terävöityminen, joka puolestaan viestii muutoksesta hänen äänensävyssään. Aukeaman seuraavalla sivulla näemme prinssin pyrkivän pakenemaan tilannetta, ja Ikeda on piirtänyt hänen jalkojensa tilalle spiraalia muistuttavan vauhtiviivan. Efektien onnistunut tulkinta vaatii lukijalta ei-mimeettistä lähestymistä sarjakuvaan. Kuva ei pyri esittämään todellisuutta sellaisenaan.

Aukeamassa esiintyvän tilanteen koomisuutta myös vahvistaa hahmojen pelkistyminen karikatyyrimaisiksi. Aivan ensimmäisessä ruudussa on kuvattu Marie Antoinetten kasvot yksityiskohtaisesti hänen pohtiessaan aviomiehensä sijaintia. Tämän jälkeen hahmojen ilmeet ja muodot muuttuvat paljon yksinkertaisimmiksi eivätkä täten pyri kuvaamaan kompleksisia tunnetiloja. Yksinkertaiset ja karikatyyrimaiset hahmot toimivat vastapainona Ikedan muuten hyvin yksityiskohtiin keskittyvään piirrosjälkeen.

Ikeda hyödyntää tarinassaan myös runsaasti erilaisia symbolisia efektejä, jotka viestivät sarjakuvahahmon tunnetilaa ja mielenliikkeitä (Herkman 1998, 46). Kuvassa 1 esiintyvät ruusut ovat muun muassa yksi esimerkki symbolisesta efektistä. Ikedan symboliikan käyttö kuitenkin muuttuu tarinan kuluessa vastaamaan tapahtumien vakavuutta.

Tapahtumien siirtyessä Versailles'n loistokkaasta hovista Pariisin kaduille ja kansalaisten pariin myös tarinan visuaalinen ilme vaihtuu. Kansan kärsimyksen ja nälän kasvaessa myös Ikedan piirrostyyli saa vakavamman ilmeen. Aikaisemmat kirkkaat ruudut muuttuvat synkemmiksi ja taustalla olevat koristeelliset kukat kuihtuvat ja kariutuvat pois. Vallankumouksen lähestyessä Ikedan käyttämä symboliikka saa tärkeämmän roolin hänen ammentaessa kuvastoa antiikin ajan mytologiasta.²⁶

²⁶ Katso analyysiluvut 3 ja 4.

3 Marie Antoinette: Versailles'n ruusu

3.1 kuningattaren monet kasvot

Tarkastelen seuraavaksi, miten *The Rose of Versailles* -mangan keskushahmo Marie Antoinettea ja tapoja miten hänen edustama naiskuva rakentuu shoujouteen liittyvien diskurssien valossa. Marie Antoinette on ollut myöhempien sukupolvien kiinnostuksen kohteena. Hänen tarinansa Ranskan viimeisenä kuningattarena ja roolinsa vuoden 1789 suuressa vallankumouksessa on inspiroinut monia kirjoittajia, niin akateemisessa tutkimuksessa kuin fiktiossa. Myös tätä surullisen kuuluisaa monarkkia ympäröivä narratiivi on muuttunut värikkäästi vuosien saatossa. Tänä päivänä Marie Antoinettea ei pelkästään muisteta hänen ylenpalttisesta elämäntyylistään, joka ajoi kansan nousemaan barrikadeille ja muuttamaan historiaa, vaan tämän lisäksi hänet muistetaan myös traagisena hahmona, jonka elämää varjosti Versailles'n hovin tiukkojen sääntöjen ja perinteiden tuomat odotukset, yksinäisyys ja melankolia. Huomioitavaa on, ettei yksikään Marie Antoinette – hahmon representaatio ole syntynyt tyhjiössä, vaan nämä käyvät alati keskustelua omien ajallisten diskurssien kanssa. Vertailemalla erilaisia Marie Antoinette -kuvauksia pystymme näkemään kuinka kirjalliset ja visuaaliset tuotokset muokkaavat ymmärrystämme todellisuudesta ja historiasta.

Yksi tekijöistä Marie Antoinetten uuden imagon on hänestä tehdyt kirjalliset ja erinäiset visuaaliset teokset, jotka ovat ottaneet enemmän ihmisläheisemmän näkökulman hänen tarinaansa. Vuonna 2001 Antonia Fraser julkaisi elämäkerran *Marie Antoinette: The Journey*, joka kuvaa kuningattaren sympaattisessa valossa, puolustaen hänen tekemiään valintoja. Fraserin jäljessä ilmestyi useita muita vastaavia kirjallisia teoksia kuten Carolina Weberin teos *Queen of Fashion: What Marie Antoinette Wore to the Revolution* (2012) ja *Marie Antoinette's Darkest Day's: Prisoner nro. 280 in the Conciergerie* (2016). Nämä teokset ovat julkaistu 2000-luvun aikana hyödyntäen feministisestä kirjallisuudentutkimuksesta tuttua vastustavan kerronnan metodia. Tämän kerronnan kautta mainitut teokset kutsuvat lukijansa tulkitsemaan historiaa vallitsevaa narratiivia vastaan.

Tutkijat Suzanne Ferriss ja Mallory Young molemmat nostavat esille Sofia Coppolan vuoden 2006 elokuvan *Marie Antoinette* tärkeänä osana kuningattaren kasvojenkohotus prosessia. He korostavat kuinka Coppolan elokuvan revisionistinen katsaus kuningattareen elää kolmannen aallon feminismien hengessä. Marie Antoinette ei ole pelkästään traaginen hahmo. ”Chick-flick”- perinteen

²⁷ mukaan hänet esitetään samaistuttavassa valossa. (Ferriss & Young 2006, 98). Coppolan ohjauksessa ja Kirsten Dunstin esittämänä Marie Antoinette esiintyy hyvin tyypillisenä teinityttöä, joka viettää aikansa juhlien ja shoppailun parissa. Tätä kuvastaa elokuvan puolella välissä esiintyvä kolmen minuutin mittainen shoppailukohtausta Kevin Shieldin esittämän version tunnetun ”I want candy” -kappaleen²⁸ tahtiin. Kyseisessä kohtauksessa fokukseksi nousee erilaiset ylelliset kengät, asusteet, leivonnaiset ja alkoholi, joista Marie Antoinette nauttii lähipiirinsä kanssa. Shoppailun lisäksi Coppolan Marie Antoinetten elämään kuuluu niin sydänsurut kuin juoruilu hovien tapahtumista ystävättäriensä kanssa. Coppolan kuvaus ohittaa Marie Antoinetten aktiivisena poliittisena hahmona ja korostaa, kuinka hän on aivan kuka tahansa nuori. (Coppola 2006).

Riyoko Ikedan *The Rose of Versailles* -mangan ja Fraserin esittämän uudistuneen Marie Antoinette kuvauksen välissä on noin 30 vuotta. Tästä huolimatta näiden Marie Antoinette-hahmojen välillä on paljon yhtäläisyyksiä. Ikedan kuvaama hahmo on myös ottanut paljon vaikutteita tekijän oman ajan poliittisesta ympäristöstä ja diskursseista. 1970-luvulla shoujo-manga kävi läpi oman vallankumouksensa, joka heijasti vahvasti aikakauden tyttösubjektia.²⁹ Vuosiryhmä 24 otti myös paljon vaikutuksia eurooppalaisesta kehitysromaanista, joiden vaikutus näkyi shoujo-henkilöhahmo kehityksessä.

Teoksessaan *Aspects of the Novel* (1927) englantilainen kirjailija E.M Forster jakoi henkilöahmot pyöreisiin (round) ja litteisiin (flat) (Forster, 2023, 103–106). Pyöreät henkilöahmot ovat Forsterin mukaan kompleksisia ja kehittyvät tarinan kuluessa, kun taas litteät rakentuvat yhden tai kahden ominaisuuden varaan eivätkä he kehity tarinan mukana. Forsterin jakoa on hyödynnetty kirjallisuudentutkimuksen parissa, mutta sitä on myös saanut osakseen kritiikkiä muun muassa sen arvottavasta luonteesta. Esimerkiksi James Phelan (1989) on myöhemmin tehnyt oman jaon ja kategorioi henkilöahmot seuraavanlaisesti: mimeettisiin, synteettisiin ja temaattisiin. Mimeettisellä henkilöahmolla Phelan viittaa fiktiiviseen hahmoon, joka on todenkaltainen ja yleisölle samaistuttava. Synteettinen henkilöahmo tarkoittaa keinotekoisesti ja kielellisesti luotu konstruktio. Temaattisella henkilöahmo puolestaan viittaa hahmoon, jonka päätarkoituksena on edustaa jotain tiettyä aatetta, ideologiaa tai filosofiaa. (Phelan 1989, 1–2). *The Rose of Versailles* -mangan kontekstissa Marie Antoinette ja Oscar toimivat mimeettisinä henkilöahmoina.

²⁷ Chick-flick viittaa nuorille naisille suunnattuun viihteelliseen elokuvaan. Termi on verrattavissa kirjallisuuden genreen chick-lit.

²⁸ Alkuperäisen version kappaleesta esitti The Strangeloves -yhtye vuonna 1965.

²⁹ Katso luku 1.2.

Shoujo-henkilöhahmo oli aikaisemmin kuvattu eheänä ja muuttumattomana. Ikeda ja hänen aikalaisensa rikkoivat shoujo-mangan aikaisempaa mallia ja sallivat hahmojensa muuttua kehittyviksi subjekteiksi. Hahmojen kasvaminen ja ikääntyminen mahdollisti muun muassa seksuaalisuuden ja seksin kuvaamisen (Ogi 2003, 784), jotka eivät olleet aikaisemmin kuuluneet shoujon elämään. Forsterin jaon mukaan Ikedan luomat hahmot sijoittuisivat moniulotteisiin henkilöihahmoihin, kun taas heitä edeltävien tekevät shoujo-hahmot edustavat enemmän litteitä henkilöihahmotyyppejä.

The Rose of Versailles havainnollistaa tätä kasvua ja hahmokehitystä kuvaamalla Marie Antoinettea eri rooleissa. Tarina alkaa hänen ollessa Maria Antonia, Itävallan prinsessa, jonka jälkeen hänestä tulee Ranskan kruununprinsessa Marie Antoinette. Kuningas Louis XV:n kuoltua hänet kruunataan kuningattareksi, jota seuraa sitten äitiys ja sen tuoma uusi rooli. Tarinan lopulla näemme kuinka vallankumouksen myötä hän menettää kuninkaallisen statuksen, ja hänestä tulee kansalainen Marie ja lopulta vanki numero 280. Nämä muutokset eivät jää vain tittelien tasolle, vaan Marie Antoinetten henkilöihahmo reagoi tarinan tapahtumiin ja muuttuu jokaisen roolin myötä. Mielenkiintoista on myös huomata, että jokainen hänen roolinsa on osa jo valmista valtiollista instituutiota. Esimerkiksi 'prinsessa' niin kuin myös 'äiti' ovat yhteiskunnan luomia kategorioita, joihin on liitetty omat ennakkoluulot ja odotukset, jotka saattavat tukahduttaa yksilön minuuden.

Aivan kuten Coppola ja Fraser myös Ikeda esittelee Marie Antoinetten lukijalleen samaistuttavassa valossa. Hän aloittaa tarinan rasavillinä pikkutyttönä, joka karsastaa opiskelua ja nauttii viattomista kepposista ja ulkona leikkimisestä. Hänen huoleton leikkimielisyytensä aiheuttaa myöhemmin sekä päänvaivaa että ihastusta Versailles'n hovin tiukan etiketin keskellä. Marie Antoinetten ylellinen elämä rajautuu aluksi erilaisten huvitteluiden pariin. Vasta äitiyden astuttua hänen elämäänsä Marie Antoinette rauhoittuu ja viihteen sijaan kiinnittää jakamattoman huomionsa lapsiinsa.

Ikeda rakentama tulkinta Marie Antoinettesta toimii näennäisesti ideaalisen shoujon peilinä. Hänen elämänsä toistaa yhteiskunnan asettamaa elämänkaarta, jonka keskiössä ovat koulutus, avioliitto ja äitiys. Hän on kaunis, hyveellinen ja ennen kaikkea viaton. Ikedan piirtämä Marie Antoinette sisällyttää myös kaikki shoujioon liitetyt ulkoiset piirteet, joihin kuuluu isot säihkysilmät, muhkeat kiharat ja nukkemainen ruumiinrakenne.³⁰

³⁰ Katso kuva 1 & 2.

Marie Antoinetteen lisätty hieman ilkkurinen ja huoleton luonteensa tuo juuri sopivan määrän säröjä muuten täydelliseen kuvaan, tehden hänestä lähestyttävämmän hahmon lukijoille. Hän on kuin kuka tahansa muu nuori, joka nauttii asemansa tarjoamastaan kevyestä vapaudesta ennen äitiyttä. Nämä 'säröt' ovat kuitenkin paljon syvempiä kuin mitä ensi vilkaisulla kuvittelisi ja muistuttavat shoujo-identiteetin piilevästä paradoksaalisesta luonteesta. Siinä missä shoujo-identiteetti on tyttöyden viattomuuden ja feminiinisyyden ruumiillistuma, se myös edustaa perinteisen feminiinisyyden uhkaa. Shoujo-identiteetin sisältämät uhat ovat muun muassa sukupuoli, seksuaalisuus, kulutus, koulutus ja kulttuuri (Frederick 2005, 68).

Ylenpalttinen ja loputon kulutus, poliittinen toimijuus ja avioliiton ulkopuolinen rakkaus ruotsalaiseen kreivi von Ferseniin ovat kaikki tekijöitä, jotka toimivat Marie Antoinetteen minuuden ja toimijuuden korostajina. Ne ovat myös ne osa-alueet ja tekijät, jotka ovat epäsovivia shoujolle ja jotka myös koettiin yhteiskunnallisesti uhkana. Ne ovat myös ne tekijät, jotka koituivat Marie Antoinetteen kohtaloksi. Tulen seuraavassa kahdessa alaluvun alaluvussa nostamaan peilin Ikedan luoman Marie Antoinette -hahmon eteen ja analysoimaan häntä rakkauden, ja sen kautta myös äitiyden, ja kuluttamisen näkökulmista, ja minkälaista toimijuutta hän toteuttaa näillä osa-alueilla.

3.2 Minä ja toinen: rakkauden vaikeus

In the beginning, woman was truly the sun. An authentic person. / Now woman is the moon. Living off another, reflecting another's brilliance, she is the moon whose face is sickly and wan. (Hiratsuka 2007, 37).

Näin alkaa japanilaisen feministin Raichou Hiratsukan *Bluestocking*-lehden ensinumerossa julkaistu manifesti. Manifestin alku viittaa Japanin mytologian auringon jumalattareen Amaterasuun. Hiratsukan julkaisema manifesti kuvaa, kuinka nainen on menettänyt aiemman jumalallisen asemansa ja kuinka hänet on alennettu toiseuden rooliin. Hiratsuka hylkää ajatuksen naiseudesta valmiina ja luonnollisena kokonaisuutena, ja korostaa naisen kykyä muutokseen.

Samankaltaisia ajatuksia ja havaintoja teki myös Simone de Beauvoir noin nelisenkymmentä vuotta myöhemmin teoksessaan *Toinen sukupuoli* (*Le deuxième sexe*, 1949). Kyseisessä teoksessaan De Beauvoir kirjoittaa, ettei naiseksi synnytä vaan tullaan (de Beauvoir 2009, 19). Teos oli urauurtava

ilmestyessään ja povasi tien tuleville länsimaalaisille feministiselle tutkimukselle. Eksistentiaaliseen filosofiaan pohjaava de Beauvoir nostaa tekstissään esille, kuinka naisen epätasa-arvoinen asema suhteessa mieheen on historiallisesti ja kulttuurisesti tuotettu. De Beauvoir kuvailee naisen asemaa toisena eräänlaisena tyhjiötilana, ei-minänä, johon mies pystyy heijastamaan niin pelkojaan ja ahdistuksiaan (Morris 1993, 27). Nainen on siis passiivinen objekti, vailla omaa toimijuuttaan. Vaikka Simone de Beauvoirin tekstin ja Hiratsukan manifestin välillä on runsaasti poikkeavuuksia, niistä on kuitenkin havaittavissa yhtymäkohtia. Molemmat tekstit hylkäävät ajatuksen naiseudesta luonnollisena tilana ja näkevät sukupuolien välisen epätasa-arvon muodostuneen historiallisesti ja kulttuurisesti tuotettujen diskurssien kautta.

Japani oli *Bluestocking*-lehden ilmestymisaikaan Meiji-kauden vuonna 1898 säädetyn siviililain alainen, joka sulki naiset tiukasti patriarkaalisen, esimerkiksi isän tai aviomiehen, vallan alle. Poliittisen vallan puuttuessa Hiratsuka korostikin naisen sisäistä ja henkistä havahtumista ja heräämistä sekä ”minuuden” käsitettä tärkeinä tekijänä patriarkaalisen vallan ja toiseuden vastustamisessa (Suzuki 2009, 6–7). Vahvasti ruotsalaisen kirjailijan Ellen Keyn (1849–1926) vuonna 1911 julkaistusta *Kärkelen och äktenskapet* -kirjasta inspiroituneena Hiratsuka nosti erityisesti rakkauden merkityksen essentiaalisena osana naisen itsensä kehittämiseksi. Keyn lailla Hiratsuka puhui perinteistä järjestettyä avioliittoa vastaan ja suosi niin kutsuttua ”vapaata avioliittoa”, jossa nainen saisi itse valita oman kumppaninsa, kuvaillen jälkimmäistä henkisen ja seksuaalisen rakkauden fuusioksi. (Suzuki 2009, 7–8, 13–14).

Rakkauden käsite ja sitä ympäröivä diskurssi kävi läpi muutoksen Meiji-kauden alkupuolella. Meiji-kautta edeltävänä Edo-kauden aikana rakkautta vastaavia termejä oli ”*ninjou*”, joka voidaan kääntää tarkoittamaan ’inhimillisyyttä’, ja ’*iro*’, joka puolestaan liitetään himoon. Meiji-kaudella käynnistyneen länsimaalaistumisen ja kristinuskon vaikutuksen myötä ajatus henkisestä rakkaudesta yleisty. Tämän paradigman muutoksen myötä henkiseen rakkauteen viittaava termi ’*ai*’ nousi ’*iro*’-termin rinnalle. (Shamoon 2012, 15–17.) Jennifer Robertson (1998, 68) on verrannut *ai*-termiä kreikkalaisperäiseen sanaan *agape* ja *iro*-termiä *erokseen*. Tärkeää on huomioida, että *ai* (ja siitä juontanut romanttista rakkautta tarkoittava termi *ren' ai*) viittaa perinteisesti nimenomaan heteroseksuaaliseen rakkauteen. Juuri tämän kaltainen rakkaus nousi vahvasti esille Hiratsukan ja hänen aikalaistensa kirjoituksissa ja sotaa edeltävässä kirjallisuudessa. Rakkautta koskevat diskurssit jatkuivat myös 1970-luvun *shoujo*-mangan maailmassa.

The Rose of Versailles -mangan tarina alkaa nuoren Marie Antoinetten saapuessa Ranskaan toteuttamaan äitinsä, keisarinna Maria Theresan, järjestämää sovittua avioliittoa kruununprinssiin. Kohdatessaan tulevan aviomiehensä 14-vuotias prinsessa kokee karvaan pettymyksen huomattessaan, ettei prinssin kömpelö olemus tai kylmä poskisuudelma herätä hänessä erityisemmin mitään tunteita: ”That’s it...? The first kiss I have ever received from he who will be my husband... And it didn’t set my heart all a-flutter. Even though we are to spend the next few decades together...” (RV1, 57).

Hyvin pian häiden jälkeen Marie Antoinette huomaa, ettei hänellä ole mitään yhteistä aviomiehensä kanssa ja että prinssi viettää mieluummin aikansa lukkoseppänä kuin hänen kanssaan (katso kuva 2.) Rakkaudeton avioliitto ja yksinäisyys varjostavat alati Marie Antoinetten elämää Versailles’n hovissa. Hän viettää päivänsä tuhlaten aikaa erilaisten huvitusten parissa, kokematta kuitenkaan minkäänlaista täyttymystä.

The Rose of Versailles -manga tuo esille avioliiton instituutionaalisen puolen Marie Antoinette-hahmon kautta. Samalla manga myös heijastaa Hiratsukan ja *Bluestocking*-lehden aloittamaa muutosta rakkaudenkäsitteeseen ja sitä ympäröivään diskurssiin. Marie Antoinetten avioliitto on täysin poliittinen ja järjestetty muiden tahdosta, eikä hän pysty vaikuttamaan puolisonsa valintaan. Yhtä lailla hänen asemansa kruununprinsessana ja myöhemmin kuningattarena sekä kansalaisuutensa ovat molemmat täysin sidoksissa hänen aviomieheensä. Marie Antoinetten ja Louis XVI:n avioliitto kuvataankin etäisenä ja apeana, vailla merkkiäkään aidosta rakkaudesta tai intohimosta. Parin etäisyys toisiinsa ja ongelmat kommunikaatiossa korostuu heidän jatkuvista vaikeuksista tuottaa perillinen Ranskan kruunulle, mikä puolestaan lisää ahdinkoa Marie Antoinetten elämään, jonka yksi hartaimmista toiveista on tulla äidiksi.

Marie Antoinette ihailee ja kadehtii hänen ympärillään olevia naisia, jotka ovat saavuttaneet äitiyden aseman. Tämä vahvistaa ajatusta äitiydestä naiseuden luonnollisena kutsumuksena. Samalla kuitenkin muistutetaan, ettei äitiys tai synnytys ole Marie Antoinetten henkilökohtainen asia. Aivan kuten hänen avioliittonsa, myös hänen reproduktionsa koskettaa koko Ranskaa. Hänen kohdallaan toistuu monien feministien 1970-luvulla esittämä mantra: henkilökohtainen on poliittista.

Äitiyden kriittinen tarkastelu on ollut pitkään feministisen tutkimuksen kiinnostuksen kohteena. Adrienne Rich (1976, 13) erottaa äitiyden kahteen kategoriaan: kokemukseen ja instituution. Siinä

missä äitiyden instituutio toimii patriarkaalisen vallan työväliseinä naisen alistamiselle, kokemuksena äitiys voi olla positiivinen ja voimaannuttava tapahtuma. (Rich 1976, xv-xvii). Marie Antoinetten onnistuukin lopulta saamaan lapsia, jotka tuovat iloa ja täyttymyksen tunnetta hänen elämäänsä.

Marie Antoinetten rakkauselämässä tapahtuu myös radikaali muutos hänen karatessaan lähipiirinsä kanssa Pariisissa järjestettäviin tanssiaisiin. Naamioitunut Marie Antoinette kokee ensimmäistä kertaa elämässään olonsa vapaaksi voidessaan unohtaa kuningattaren ja vaimon roolinsa. Tanssiessaan hän onnistuu kiinnittämään komean ruotsalaisen kreivin Hans Axel von Fersenin huomion.

Tämä ensikohtaaminen on kuin suoraan satukirjan sivuilta ja se johtaakin elämän mittaiseen rakkaussuhteeseen. Marie Antoinetten ja kreivi von Fersenin rakkaus edustaa vapaata ja romanttista rakkautta (ren' ai), joka toimii vastakohtana hänen poliittiselle avioliitolleen. Siinä missä jälkimmäinen liitto jättää hänet vailla omaa toimijuutta ja yhteyttä minuuteen, hänen rakkautensa tarjoaa hänelle mahdollisuuden itsensä löytämiseen. Heidän välisensä rakkaus tuo sisältöä ja täyttymystä hänen elämäänsä, eikä Marie Antoinette kaipaa aikaisempia huvituksia tai muita eskapismin muotoja von Fersenin ollessa läsnä.

Heidän tuntemansa rakkaus toisiansa kohtaan ei kuitenkaan ole helppo asia. Marie Antoinette on edelleen naimisissa ja eikä kestä kauaakaan, kunnes hänet kruunataan Ranskan kuningattareksi, jonka jälkeen heidän välisensä rakkaus muuttuu yhä vaarallisemmaksi. Myöhemmin kuvaan astuu myös von Fersenin oman perheen vaikutus, sillä he vaativat poikaansa löytämään itsellensä vaimon. Näiden yhteiskunnallisten ja perinteiden valossa heidän kokemansa rakkaus vaikuttaa suoraan mahdottomalta yhtälöltä. He joutuvatkin tyytymään vain katselemaan toisiaan etäältä ja salaisiin tapaamisiin yön pimeydessä. Marie Antoinette päätyykin kiroamaan useampaa kertaa kohtaloa, joka teki hänestä Ranskan kuningattaren tavallisen naisen sijasta, sulkien hänet kärsimään mahdottomasta rakkaudesta.

Kaikesta salailusta huolimatta heidän suhteensa ei kuitenkaan pysy pitkään salassa, sillä viattoman ja avoimen Marie Antoinetten on vaikea olla näyttämättä tunteitaan rakastamaansa miestä kohtaan. Juorut kuningattaren salaisesta rakastajasta kantautuvat myös kansan pariin, joka toimii polttoaineena heidän vihanliekeilleen. Siinä missä muu hovi näkee tämän suhteen lähinnä huvittavana draamana, Ranskan kansa tuomitsee Marie Antoinetten moraalittomaksi naiseksi, joka

ei kunnioita avioliittoa ja huvittelee heidän kärsiessään. Samalla leviää myös huhuja ja epäilyksiä Marie Antoinetten nuorimman lapsen todellisesta isästä.

Huomioitavaa myös on, että Marie Antoinetten ja von Fersenin suhde on suuresta intohimosta huolimatta pääsääntöisesti platoninen. Vasta aivan tarinan loppupuolella, kun kuningaspari on syösty vallasta ja vangittu heidän aikaisemman pakoyrityksensä jälkeen heidän suhteensa saa lihallisen puolen.



Kuva 3. (RV4, 265).

Kuva 3 on kohtauksesta, jossa rakastavaiset tapaavat viimeisen kerran. Epätoivoinen von Fersen vaarantaa oman henkensä ja palaa takaisin Ranskaan voidakseen olla rakastamansa naisen kanssa.

Kohtauksessa Marie Antoinette esiintyy paljaana rakastamansa miehen edessä. Kauniiden mekkojen ja ylellisten korujen sijaan Ikeda on piirtänyt hänet hiukset aukinaisena symboliseen yksinkertaiseen mekkoon, joka jäljittelee antiikin kuvastoa. Kadonneet ovat myös muut shoujoteen liittyvät visuaaliset motiivit hänen seisoessaan mustaa taustaa vasten. Marie Antoinette, joka on menettänyt kaiken, on myös ensimmäistä kertaa täysin vapaa olemaan oma itsensä. Hän ei ole enää Ranskan kuningatar tai shoujo, vaan aivan kuten kuka tahansa muu aikuinen nainen. Marie Antoinette ja von Fersen vannovat toisilleen ikuista rakkautta ja yhtyvät ensimmäistä kertaa miehenä ja naisena.

Ihanteet heteroseksuaalisesta romanttisesta rakkaudesta ja keinona naisen itsetietoisuuteen näkyivät myös varhaisessa shoujo-mangassa. Useat 1970-luvulla julkaistut shoujo-mangat kertovat nuoresta tytöstä, jotka noudattivat Tuhkimo-tarinan kaltaista juonikuvia, jossa epäsuosittu tyttö löytää oman arvonsa ja onnen emotionaalisesta suhteesta poikaan. (Shamoon 2012, 104). Saman voidaan nähdä toistuvan *The Rose of Versailles* -mangassa Marie Antoinetten ja von Fersenin suhteena. Marie Antoinette löytää minuutensa suhteesta, joka sijoittuu avioliiton ja sen edustaman instituution ulkopuolelle. Hänen ja von Fersenin rakkaus toisiaan kohtaan vastustaa heteronormatiivin ja patriarkan valtaa. Rakkaudessaan he ovat tasavertaisia yksilöitä. Heidän vaikeassa rakkaudessaan korostuu myös, kuinka, kukaan aatelin, oli hän kuinka korkeassa asemassa tahansa, ei pysty olemaan vapaasti oma itsensä vaan joutuvat alati tuottamaan heidän asemaansa vastaavaa performanssia.

Marie Antoinette -hahmon kasvua pois shoujouden roolista aikuiseksi naiseksi kuvaa muun muassa hänen lopullinen ymmärryksensä rakkauden moniulottuvuudesta. Koettuaan intohimoisen rakkaussuhteen von Fersenin kanssa hän on myös oppinut ymmärtämään tunteitaan aviomiestensä kohtaan, joka näkyy hänen hyvästellessään tämän juuri ennen mestausta: ”It had been loveless political marriage. But we lived twenty years as a man and wife; his powerful love, his faithfulness, his kindness were real. It was not the burning passion of a deep romance... But I loved that man. This was also love.” (RV4, 298).

Palatakseni kappaleen alussa lainaamaani katkelmaan Hiratsukan manifestista: Marie Antoinetten avioliitto asetti hänet kuun asemaan, jossa hänen tehtävänänsä oli heijastaa yhteiskunnan asettamia odotuksia ja arvoja. Hänen rakkautensa von Fersenin teki hänestä taas auringon, antaen hänen loistaa omana itsenään.

3.3 Syökää leivoksia: kulutus, luokka ja minuus

”Jos ei ole leipää, syökää leivoksia.” Näin kerrotaan Marie Antoinetten sanoneen Ranskan vallankumouksen aikana kuullessaan hänen kansalaisiensa kärsiessä nälkää. Historiantutkijoiden välillä kuitenkin vallitsee konsensus, joka epäilee Marie Antoinetten koskaan sanoneen näitä sanoja. Todellisuudessa sanonta voidaan jäljittää Jean-Jacques Rousseauin omaelämäkerrannalliseen romaaniin *Tunnustuksia*, joka ilmestyi vuonna 1770. Kuningattaren suuhun lausahdus päätyi todennäköisesti antimonarkistinen propagandan myötä hänen suosionsa vähentyessä kansan keskuudessa. Myös *The Rose of Versailles* -manga on sivuuttanut lausahduksen kokonaan. Toisaalta vaikka myöskään Ikedan luoma Marie Antoinette ei koskaan sanonut näitä kohtalokkaita sanoja, ne kuvaavat hyvin hänen suhtautumista kansalaistensa kärsimyksiin: tietämätön ja välinpitämätön.

Marie Antoinette voidaan nähdä eräänlaisena tuhlarihahmona. Tuhlari on henkilötyyppi, jonka synty sijoitetaan 1800-luvun kirjallisuuden kenttään. Kyseinen henkilötyyppi muodostui reaktiona ihmisten uudistuneeseen rahasuhteeseen, joka tapahtui länsimaisessa maailmassa kasvaneen talouden ja teollisuuden kautta. Tuhlari toimii perinteisen sairihahmon vastakohtana ja hän käyttää rahaa pakonomaisesti päästääkseen pakoon mennyttä ja vallallaan olevia oloiloja. (Käkelä-Puumala 2015, 52). Marie Antoinetten ainutlaatuisen aseman yhden Euroopan suurvaltion kuningattarena on taannut hänelle näennäisesti loputtomat varat. Rahan arvo on menettänyt kaiken konkreettisen merkityksen hänen elämässään. Hän on yksinkertaisesti tottunut, että sitä nyt vain on ja että se kuuluu hänen oikeuksiinsa. Tarinan alkupuolella rahan käyttö on hänelle vain harmitonta hupia, mutta ajan mittaan siitä muodostuu hänelle eskapismien keino, jolla paeta elämäänsä varjostavaa yksinäisyyttä ja sen tuomaa ahdistuneisuutta.

Huomion arvoista on, että shoujo-identiteetti muodostui 1900-luvun alkupuolella ja kehittyi vuorovaikutuksessa kapitalismin kanssa (Anan 2014, 46). Kulutus oli tärkeä osa shoujon elämää, joka tuli esille muun muassa koulutyöille suunnattujen ehtien suosiossa. Näitä lehtiä olivat muun muassa *Jitsugyo no Nihon Sha* -kustannuksen julkaisema *Shojo no tomo* (1908–1955) ja *Kodansha*-kustannuksen *Shojo Club* (1923–1962).

Molemmat lehdet julkaisivat kirjallisia teoksia, joihin kuului erilaisia tarinoita ja novelleja sekä runoja, taiteellisia kuvituksia muodista ja mangaa. Shoujon suhde näihin lehtiin ja niiden sisältöön ei kuitenkaan ollut yksisuuntainen. Erityisesti *Shojo no tomo* -lehdessä ilmestyneet

keskustelupalstat ja kilpailut kannustivat lukijoita lähettämään omia kirjoituksiaan lehteen. (Shamoon 2012, 48). Moni 1900-luvulla toiminut kuuluisa naiskirjailija, kuten Nobuko Yoshita, oli aloittanut uransa nimenomaan kirjoittamalla tyttölehtiin. Tämä ilmiö siirtyi myöhemmin sodanjälkeisiin shoujo-mangaa julkaiseviin lehtiin. Shoujot eivät siis olleet vain passiivisia lukijoita, jotka vastaanottivat tietoa ja kulttuuria lehdestä, vaan olivat aktiivisia toimijoita luoden kulttuuria ja omaa identiteettiään kuluttamalla. Coppolan elokuvan aiemmin mainitussa ”I want candy” -kohtauksessa Marie Antoinetten nähdään kutsuvan miespuolisen muotisuunnittelijan luokseen, kun taas Ikedan mangassa hahmo käyttää pelkästään pariisitar mademoiselle Rose Bertinin leninkejä ja muita asusteita. Tämä yksityiskohta *The Rose of Versailles* -mangassa korostaa kuinka shoppailu ja siihen liittyvät ilmiöt ovat nimenomaan tyttöjen ja naisten maailma, jonne miehillä ei ole asiaa.

Marie Antoinette ei toki ole ainoa tuhlarihahmo, joka esiintyy *The Rose of Versailles* -mangan esittämässä Ranskan hovissa. Aivan mangan alkupuolella tarina esittelee lukijoilleen pahamaineisen madame du Barryn. Kuningas Louis XV:n rakastajata du Barry kuluttaa rahaa yhtä huolettomasti ja runsaasti kuin Marie Antoinette. Naisten merkittävänä erona kuitenkin on heidän motivaationsa tuhlaamisen takana. Siinä missä Marie Antoinette käyttää rahaa paetakseen intohimotonta ja rakkaudetonta avioliittoa, du Barrylle raha ja sen tuomat luksukset ovat ennen kaikkea merkki vallasta ja asemasta.

Pariisin ilotalosta alun perin lähtöisin oleva du Barry on onnistunut kiipeämään luokkayhteiskunnan alakastista Versailles’n hovin huipulle. Korkeastaan asemastaan huolimatta hänellä ei kuitenkaan ole samankaltaista vaikutusvaltaa kuin hovin muilla jäsenenä, vaan hän on alati riippuvainen kuninkaan suosioista. Ainoa keino miten du Barry pystyy saamaan valtaa, on pukeutumalla upeisiin mekkoihin ja koristelemalla itsensä kalleimmilla timanteilla. Du Barry on hetken ajan Versailles’n merkittävin nainen, jonka ympärillä muut hovinnaiset parveilevat toivoen saavansa palasen hänen vaikutusvallastaan.

Tilanne muuttuu eräänä päivänä 14-vuotiaan Marie Antoinette saapuessa Versailles’iin ja syrjäyttäessä kuninkaan rakastajattaren hierarkian huipulta. Kruununprinsessana Marie Antoinetten asema hovin monimutkaisessa hierarkiassa on automaattisesti korkeammalla kuin madame Du Barryn, joka itse on vain varakreivitär. Hovin sääntöjen mukaan alemman aseman omaava henkilö ei voi puhutella itseään korkeammalla olevaa ensin. Konservatiivinen Marie Antoinette kokee seksityöntekijän läsnäolon loukkaukseksi Versailles’n hovia ja aatelistoa kohtaan.

Toisin kuin kuninkaalliseen sukuun syntynyt Marie Antoinette, madame du Barry on vain nousukas aateliston joukossa. Nousukkaalla perinteisesti viitataan henkilöön, jonka luokka-asema tai maine on kasvanut huomattavasti lyhyen ajanjakson aikana, mutta joka kuitenkin saa osakseen vähättelyä ja halveksuntaa. Suomalaisen kirjallisuudentutkijan Lea Rojolan, joka on tutkinut nousukkaiden tarinoita, mukaan nousukkaat eivät koskaan pysty täysin integroitumaan uuteen korkealuokkalaiseen yhteisöön. Siinä missä nousukas itse saattoi kuvitella sopeutuvansa sivistyneistöön, hänet tunnistetaan aina vieraaksi. (Rojola 2009, 13). Madame du Barry pyrki pukeutumaan kuin muut aateliset, mutta kuitenkin erottuu aina hovin joukosta. Jo ensi tapaamisen aikana Marie Antoinette huomaa du Barryssa jotain kummallista: ”How haughty her attitude and brazen like a peacock... She’s incredibly beautiful physically, yet vulgar! To stare and scrutinize me so openly...” (RV1, 52).

Versailles’n hovin naiset katsovat du Barrya luokittavan katseen³¹ (classing gaze) (Beverley Skeggs 1997, 4–5) läpi ja tunnistavat hänet ulkopuoliseksi, *toiseksi*. Huomatessaan minuutensa joutuneen vaaraan du Barry ryhtyy kilpailemaan nuorta prinsessaa vastaan ja haastaa hänet ainoalla keinolla minkä hän taitaa: kuluttamalla. Hän ostaa itselleen uusia ja upeampia mekkoja ja koruja, pyrkien syrjäyttämään Marie Antoinetten loiston.

Shamoon on tulkinnut madame du Barryn ja Marie Antoinetten välisen asetelman mallailevan tyttökoulussa tapahtuvaa tyttöjen välistä kilpailua suosiosta (Shamoon 2012, 121). Tämä tulkinta kuitenkin ohittaa hahmojen välisen konfliktin poliittisen ulottuvuuden, jonka kautta pystymme tarkastelemaan sukupuolen ja luokan välisiä jännitteitä. Epäonnistuessaan saamaan huomiota prinsessalta madame du Barry kääntyy kuninkaan puoleen ja vaatii tätä painostamaan Marie Antoinetta puhumaan hänelle, joka puolestaan kieltäytyy. Tilanne äityy niin pahaksi, että se uhkaa Ranskan ja Itävallan kovalla työllä solmittua rauhaa.

Raha toimii välineenä, jonka avulla madame du Barry pystyy perforoimaan ja toistamaan yläluokkalaisen naisen roolia. Kaikki hänen ylelliset korunsa ja kauniit asunsa toimivat ulkoisina merkkeinä, jotka viestivät ja tuottavat representaatiota aatelisesta. Du Barryn suorittama performatiivinen esitys sukupuolen ja varallisuuden muodostamasta kuvasta on kuitenkin ivallinen. Hänen esityksensä on tahallisesti epäonnistunut hänen ylimielisen asenteensa, seksuaalisuutensa ja

³¹ Tunnetaan myös poliittisena katseena.

vulgaariutensa ansiosta. Madame du Barry ei edes pyri piilottamaan omia juuriansa vaan pikemminkin pröystäilee sillä, pitäen samalla jäykkää aristokratiaa ja ylimystöä pilkkanaan. Hän haastaa avoimesti tuoreen kruununprinsessan kapinana hierarkkista luokkayhteiskuntaa kohtaan.

Juuri ennen kuolemaansa kuningas Louis XV karkottaa entisen rakastajattarensa pois Versailles'n palatsista. Madame du Barry vietiin Pont-Aux-Damesin luostariin, jossa hän vietti päivänsä valtion vankina ennen suurta vallankumousta. Hänen tarinansa toimii eräänlaisena varoituksena kohtalolle, joka Marie Antoinetta odottaa. Du Barryn tarina myös yhdistää rahan kuluttamiseen negatiiviseen sävyyn. Tuhlarille käy aina huonosti.

Naisten ja etenkin nuorempien tyttöjen kulutus on usein herättänyt huolen aihetta, mikä näkyi muun muassa moraalipaniikista, joka nousi konservatiivisessa Japanissa nuorten tyttöjen kulutuksen yleistyessä (Bardsley & Hirakawa 2005, 112). Kuluttaminen ja siihen liitetyt ajatukset turhamaisuudesta vastustivat suoraan ”hyvä vaimo ja viisas äiti” ihannetta, joka korosti naisen epäitsekkyyttä hyveenä. *The Rose of Versailles* -mangassa tämä moraalipaniikki tulee esille lähinnä sivuhahmoina toimivien neuvonantajien ja Oscarin toimesta, jotka koittavat hillitä Marie Antoinetten rahan kulutusta parhaansa mukaan.



Kuva 4. (RV1, 298–299).

Myös Marie Antoinetten äiti, kuningatar Maria Theresia, toimii moraalien äänenä. Kuvan 4:n aukeama kuvaa kohtausta, jossa Maria Theresia on juuri saanut ensimmäisen muotokuvan tyttärestään kuningattarena. Hän on järkyttynyt näkemästään, eikä tunnista kuvasta omaa tytärtään. Perinteitä arvostavan äidin mukaan nuoren naisen, etenkin kuningattaren, ei tulisi tälläytyä näyttävästi tai koristella itseään erilaisilla somistuksilla vaan pikemminkin luottaa omaan luonnolliseen kauneuteensa. Kohtauksessa nähdään kahden sukupolven välinen kohtaaminen, jossa vanhempi torjuu nuoremman itseilmaisun ja naiskuvan. Muotokuvassa esiintyvä nuori nainen ei vastaa hänen ymmärrystensä tai mielikuvaansa Ranskan kuningattaresta ja hylkää kuvan tuottaman representaation ja naiskuvan. Hänen ensireaktionsa on kuvailla muotokuvan naista sanoilla ”pramea näyttelijätär”, katsoen häntä ylhäältä alas aivan kuten Versailles’n hovin naiset katsoivat aiemmin madame du Barrya.

Toisin kuin edesmenneen kuninkaan rakastajatar, Marie Antoinetten performanssi naiseudesta kompastuu ulkoisiin tekijöihin. Aukeaman viimeisessä ruudussa Maria Theresia on polvillaan

divaanin edessä ja hän palaa kuluttamiseen ja siihen liittyvään moraalipaniikkiin kysymällä mielessänsä ”onko hän edes tietoinen siitä kuinka laajan summan rahaa hän oikein kuluttaa?”

Toisin kuin ahneelle ja itsekkäälle madame du Barrylle Marie Antoinettelle raha ja tuhlaus edustavat vapautta. Astuessaan kuningattaren roolin kenkiin hänelle avautuu vapaus aikaisemmista tiukoista säännöistä, jotka sulkivat hänet sääntöjen täyttämään ahtaaseen prinsessan muottiin. Kuningattarena hänellä on valta ja vapaus käyttää rahaa niin paljon kuin ja ihan mihin vain hän haluaa. Hänen on myös entistä helpompi vältellä asemaansa kuuluvia tehtäviä, sillä enää hänen ei tarvitse noudattaa neuvonantajien tai muiden mielipiteitä. Hänellä on vihdoinkin vapaus toteuttaa itseään.

Pukeutuessaan aiemmin mainitun mademoiselle Rose Bertinin halutuimpaan Pariisiin muotiin, johon kuuluvat kauniit mekot, isot ja näyttävät kampaukset ja prameat koristeet, Marie Antoinette kannustaa myös muita naisia tekemään samoin. Kaikki hovin naiset haluavat olla kuin kaunis ja nuori kuningatar ja alkavat matkia häntä, kuluttaen entistä enemmän rahaa. Marie Antoinette ei siis käytöksellään vain heijasta representaatiota korkealuokkalaisesta naisesta vaan myös luo siihen liittyviä visuaalisia piirteitä ja assosiaatioita.

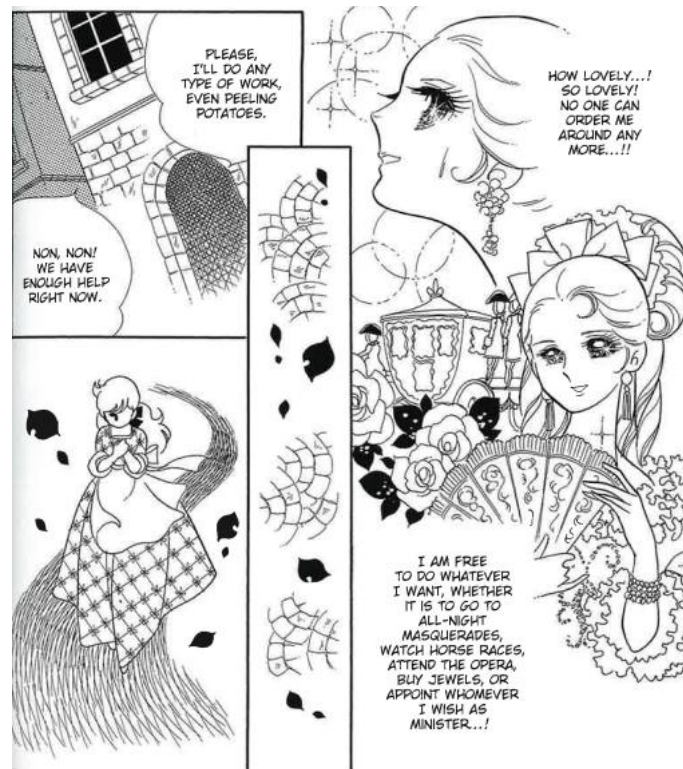
Raha ja kulutus ovat myös hänen tapansa osoittaa kiintymystään ja suosiota lähipiirillensä. Hän suorastaan hukuttaa lähimmäisensä ylellisiin lahjoihin ja nimittää suosikkinsa korkeisiin valtiollisiin virkoihin. Marie Antoinette esimerkiksi ylentää Oscarin kuninkaallisen kaartin kapteenista komentajaksi, myöntäen tälle samalla everstin viran, vaikka Oscar ei ole vielä täyttänyt edes kahtakymmentä ikävuotta. Kuningattaren antelias ja ennen kaikkea viaton luonne aiheuttaa myös sen, että erilaiset opportunistit pyrkivät hänen ympärilleen ja houkuttelevat hänet kohti korruptiota.

Yksi näistä opportunisteista on hänen sydänystävänsä kreivitär de Polignac. Marie Antoinettelle tämä ystävyys tuo iloa ja helpotusta hänen yksinäiseen arkeensa, kun taas de Polignac pyrkii manipuloimaan nuorta kuningatarta saadakseen enemmän vaikutusvaltaa itsellensä ja perheellensä. Herttuattaren onnistuu muun muassa houkutella Marie Antoinettea anomaan hänen aviomieheltänsä, kuningas Louis XV:ltä, erityislupaa uhkapelaamiseen, joka oli aiemmin tiukasti lailla kielletty.

Huolimatta hänen asemastaan vallanhuipulla ja ylimystön korruption mahdollistajana. Marie Antoinette esiintyy myös eräänlaisena uhrina hovin opportunistien käyttäessään hyväksi hänen

hyvätahtoisuuttaan, vilpittömyyttään ja ennen kaikkea yksinäisyyttään. Marie Antoinetten vapauden kaipuun taustalla onkin hänen korkean asemansa tuoma yksinäisyys. Näennäisen loputtomasta vallastaan huolimatta hän on kuitenkin loppupeleissä sidottuna yhteiskunnan luomiin odotuksiin ja rooliin, joka rajoittaa hänen minuuttansa. Hän ei esimerkiksi pysty avoimesti osoittamaan rakkauttaan kreivi von Fersenä kohtaan.

Sympaattisuus ei kuitenkaan säästä Marie Antoinetta tulevalta. Tuhlarille käy jälleen kerran huonosti. Kuningaspari ei pysty nostamaan veroja loputtomiin ja heidän suosionsa kuihtuu kansan silmissä. Tarinan loppupuolella, juuri ennen vallankumousta, Marie Antoinetta ympäröinyt kupla vihdoinkin puhkeaa, kun hän joutuu kohtaamaan vanhimman poikansa, kruununprinssi Louis-Josephin, kuoleman. Lapsensa kuoleman jälkeen Marie Antoinetille selviää, että hän on kuluttanut kruunun kaikki rahat ja ettei heillä täten ole varaa järjestää prinssin hautajaisia.



Kuva 5. (RV1, 282).

Kuvassa 5 on kohtaus sarjan alkupuolelta. Marie Antoinette on vastikään kruunattu Ranskan kuningattareksi ja hän unelmoi erinäisistä huvituksista ja ylellisyyksistä, joista hän pääsee vapaasti nauttimaan. Kuvan ensimmäisen ruudun alalaidassa Marie Antoinetten taakse on piirretty upeat vaunut ja koristeelliset ruusut edustamaan hänen rikkauksiansa. Kohtaus kuitenkin vaihtuu kuvan sisällä ja seuraava ruutu siirtää kohtauksen Pariisin kaduille, jossa Rosalie yrittää epätoivoisesti

löytää itsellensä töitä. Tätä perspektiivin ja tunnelman vaihdosta kuvaavat taustalla olevat koristeelliset lehdet. Siinä missä nämä lehdet ovat säkenöiviä ja täynnä elämää Marie Antoinetten ruudussa ne kuihtuvat ja lakastuvat miljöön siirtyessä Versailles'n loisteesta Pariisiin kurjuuteen. Tämä korostaa näiden kahden naishahmon välistä luokkaeroa, ja kuinka Marie Antoinetten kulutus ja loistokas elämäntyyli on rakennettu Rosalien ja muiden hänen kansalaistensa kärsimysten päälle.

Kansa päätyy lopulta nousemaan kapinaan ja syöksee kuningasparin vallasta. He eivät pelkää torju vanhan maailman monarkiaa mutta myös sitä edustavat, eli sen representaatiota tuottavat, hahmot. Torjumalla Marie Antoinetten he myös tuomitsevat hänen performanssinsa naiseudesta ja luokasta sopimattomaksi, kieltämällä myös hänen minuutensa.

4 Oscar: Sukupuolen sotkija

4.1 Tyttöprinssi

Oscar Francois de Jarjeyes on kuninkaallisen kaartin kenraalin de Jarjeyesin nuorin tytär, joka on kasvatettu poikana voidakseen jatkaa suvun perintöä kruunun uskollisimpana palvelijana. Kuninkaallisen kaartin nuorena kapteenina Oscar saakin tehtäväkseen suojella ja varjella Ranskan tuoretta kruununprinsessaa, Marie Antoinettea, henkensä uhalla. Oscar viettää suuren osan ajastaan Marie Antoinetten rinnalla ja pääseekin tätä kautta kruununprinsessan lähipiiriin ytimeen. Heidän välilleen syntyy vankka ystävyysuhde, joka kestää läpi heidän elämänsä. Oscar toimii myös Marie Antoinetten ja von Fersenin salaisen rakkauden vartijana.

Levottomuuksien ja köyhyyden kasvaessa Pariisissa saa Oscarin kääntämään katseensa kohti Ranskan kansan kokemaa kurjuutta, eikä hän pysty enää sulkemaan silmiään monarkian korruptiolta. Hän astuu syrjään asemastaan kuninkaallisen kaartin johtotehtävistä ja pois aatelisten maailmasta kansalliskaartin komentoon. Työskennellessään aatelittomien kansalaisten parissa Oscar päätyy asettamaan omat aiemmat käsityksensä yhteiskunnasta uuteen valoon ja pohtimaan omaa asemaansa maailmassa. Vallankumouksen saapuessa Oscar hyvästelee Marie Antoinetten ja oman perheensä päättäessään liittyä taisteluun kansalaisten rinnalle vapauden puolesta.

Oscar on *The Rose of Versailles* -mangan toinen päähenkilö Marie Antoinetten rinnalla. Hän on myös yksi harvoista tarinan hahmoista, jotka eivät pohjaudu aktuaalisiin historiallisiin henkilöihin. Sen sijaan Oscar-hahmon voidaan nähdä muovautuneen sotaa edeltävän shoujo bunkan tuomien ilmiöiden ja perinteiden jatkumona.

Mangaa tutkinut Erica Friedman (2022, 64) on luokitellut Oscarin kuuluvan japanilaisessa populaarikulttuurissa ilmenevään ”tyttöprinssi”-kategoriaan. Tyttöprinsseillä viitataan naispuoliseen hahmoon, joka, syystä tai toisesta, pukeutuu miesten vaatteisiin ja esittää maskuliinista roolia. Friedman on jäljittänyt ensimmäisen tyttöprinssin Heian-kauden kirjallisuuteen. 1100-luvulla kirjoitettu *The Changelings*³² kertoo keisarin hovissa työskentelevän ministerin kaksosista. Hänen

³² Torikaebaya Monogatari, とりかへばや物語. Teoksen alkuperäistä kirjailijaa ei tiedetä.

tyttärensä Himegimi ja poikansa Wakagimi päätyvät vaihtamaan rooleja keskenänsä ja esiintymään vastakkaisen sukupuolen edustajina. Syy tälle vaihdokselle paljastuu tarinan puolivälissä papin paljastaessa Tengu-henkiolennon kironneen kaksoset heidän entisessä elämässään ja vaihtaa heidän sukupuolensa keskenään (Pflugfelder 1992, 353). Tarina kuitenkin päättyy kaksosten roolien vaihtoon takaisin alkuperäisiin Himegimin rakastuessaan ja tullessaan raskaaksi kruununprinssille.

Tyttöprinssi-hahmo alkoi kuitenkin muodostua vasta 1910-luvulla japanilaisen Takarazuka-revyyntoimesta. Takarazuka-revyy on pelkästään naisista koostuva teatteriryhmä, joka perustettiin vuonna 1913 Takarazukan kaupunkiin. Ichizo Kobayashi (1873–1957) perusti Takarazuka-teatterin toivoen sen houkuttelevan lisää turisteja kaupunkiin. Takarazuka-revyyntoimintana toimii vielä tänäkin päivänä naisten esittämät miesroolit, eli *otokoyakut*. Näihin rooleihin valikoituu naisnäyttelijät, jotka omaavat perinteisesti maskuliiniseksi miellettyjä ulkoisia piirteitä. Näitä piirteitä ovat muun muassa matala ääni, leveät hartiat ja pituus. Otokoyaku-näyttelijöiden ei kuitenkaan ole tarkoitus tuottaa mimeettistä representaatiota miehistä tai maskuliinisuudesta vaan pikemminkin edustaa neutraalia tilaa, jossa näyttelijä (*otokoyaku*) liikkuu kahden sukupuolen välillä. (Robertson 1998, 12–14, 50; Shamooin 2012, 45–47). Kobayashi on kuvaillut otokoyaku-näyttelijöiden viehätysvoiman piilevän nimenomaan heidän esittämässä fantasiassa täydellisestä miehestä, joka voi syntyä vain naisperspektiivistä. (Power 2009, 114).

Naisten esiintyminen perinteisen kabuki-teatterin maailmassa kiellettiin vuonna 1629 vallinneen moraalipaniikin takia. Tämän ansiosta myös Takarazuka-revyy joutui aluksi ennakkoluulojen kohteeksi. Ajatukset prostituutiosta ja seksityöstä olivat edelleen vahvasti liitettyinä teatterimaailmaan 1900-luvun alkupuolen Japanissa. Taistellakseen näitä ennakkoluuloja vastaan Kobayashi piti huolen, että hänen rekrytoimansa ja kouluttamat tytöt olivat nimenomaan parempiluokkaisista ja niin sanotusti hyvistä perheistä. Hänen perustama teatterikoulu, aivan kuten itse Takarazuka-revyy, pyrki ylläpitämään patriarkaalisia ja imperialistisia arvoja. (Robertson 1998, 7–8; Shamooin 2012, 46). Takarazuka-revyyestä tuli tärkeä osa shoujo bunkaa ja sen ympärille muodostui fanikulttuuri, joka näkyi muun muassa erilaisten aktiivisten fanikerhojen muodossa.

Luodessaan *Princess Knight* -mangan Sapphire-hahmoa Osamu Tezuka otti paljon vaikutteita nimenomaan Takarazukan otokoyaku-hahmoista (Power 2009, 112). Sapphire onkin ensimmäinen tyttöprinssi, joka seikkaili mangan sivujen maailmassa. Sapphire on satumaisen Silverland-valtakunnan kruununprinsessa, joka joutuu poliittisten kiemuroiden vuoksi esiintymään miehenä. Roolileikki kuitenkin luonnistuu Sapphireelta, sillä hän on tietämättään joutunut syntyessään Tink-

enkelin kepposen uhriksi ja saanut sekä miehen, että naisen sydämen. Nämä kaksi sydäntä ovat jatkuvassa konfliktissa keskenään ja Sapphire'n hartain toive on riisua prinssin asu, sonnustautua kauniiseen mekkoon ja tanssia unelmiensa prinssin kanssa. Tarinan lopussa Sapphire'n toive toteutuu, sillä pelastettuaan Silverland-valtakunnan hän menee naimisiin prinssi Frantz Charmingin kanssa, ja he ratsastavat onnellisina kohti auringon laskua. Sapphire-hahmossa paistaa niin Heian-kauden Himegimin perintö kuin myös Takarazukan vaikutus. Otokoyakujen lailla Sapphire tuo esille sukupuolen performatiivisen luonteen. Judith Butler (Butler 1988, 525) onkin verrannut sukupuolen tuottamiseen liittyviä toimintoja teatterissa tapahtuvaan näytökseen. Takarazuka-teatterin otokoyakut ja heidän vastapareina toimivat Kabuki-teatterin onnagatat³³ ovat oiva esimerkki siitä, kuinka teatterimaailmassa sukupuoli muodostuu niin kielellisten kuin toiminnallisten toistojen ja performanssien kautta. Sama ilmiö toki on ollut läsnä myös länsimaaisessa kulttuurissa, jossa vastaavanlainen sukupuolten välinen segregatio ja performanssit juontavat juurensa aina muinaishistoriasta Shakespearen aikaan.

Anne Duggar (2013, 34–39) on korostanut perinteisten tyttösureista kertovien tarinoiden toistavan ja nimenomaan ylläpitävän patriarkaalisia ja monarkkisia valtajärjestelmiä. Tarinoiden päättyessä tyttö asettaa miekkansa sivuun ja niin sanotusti ”muuttuu takaisin” naiseksi mennäkseen naimisiin ja perustaakseen perheen. Vastaava ilmiö on myös läsnä useissa populaarikulttuurin piiriin kuuluvissa fantasiakirjallisuudessa, joissa niin sanotut ”voimakkaat naishahmot” päätyvät tarinoiden lopussa asettumaan aloilleen heteroseksuaaliseen avioliittoon. Duggar kuvailee Ikedan *The Rose of Versailles* -mangan sekä jatkavan perinteistä tyttösureitarinoiden traditiota ja rikkovan niitä (Duggar, 2012, 41).

Toisin kuin edeltäjänsä Oscar ei pyri piilottamaan omaa sukupuoltaan muilta. Hänen taustansa on täysin koko Versailles'n hovin ja sotilaiden tiedossa. Oscar ei siis pyri Sapphire'n lailla luomaan tarinan sisällä mimeettistä illuusiota maskuliinisuudesta. Molemmat hahmot pukevat miehen univormun päälle velvollisuuden tunteesta, mutta merkittävänä erona heidän välillään on heidän suhtautumisensa. Miehenä esiintyminen on Sapphire'lle vain rooli, kun taas Oscarille se on osa hänen identiteettiään.

Judith Habelstram (1998) korostaa kuinka tytön on yhteiskunnallisesti hyväksyttävää rikkoa perinteisiä sukupuolirooleja omaksumalla poikatyön (tomboy) roolin hänen ollessaan nuori. Tämän

³³ Onnagata tarkoittaa miehen esittämää naisroolia.

roolileikin kuitenkin odotetaan päättyvän tytön kasvaessa aikuiseksi ja omaksuvan feminiininen sukupuoli ilmaisu. (Habelstram 1998, 5–6.) Himegimin ja Sapphiren lailla myös Oscar rakastuu tarinan loppupuolella. Hänen rakkautensa kohteena ei tosin ole prinssi tai aatelinen vaan hänen lapsuudenystävänsä ja palvelijansa André. Luokkaeron vuoksi heidän rakkautensa on kuitenkin mahdoton monarkian vallan alla. Sen sijasta, että Oscar riisuisi soturin viittansa tai asettaisi miekkansa sivuun voidakseen ryhtyä rakastamansa miehen vaimoksi, Oscar liittyy taisteluun paremman tulevaisuuden puolesta. Asettumalla monarkiaa ja vanhaa hallintomuotoa vastaan Oscar myös vastustaa perinteisiä tyttöprinssin narratiiveja.

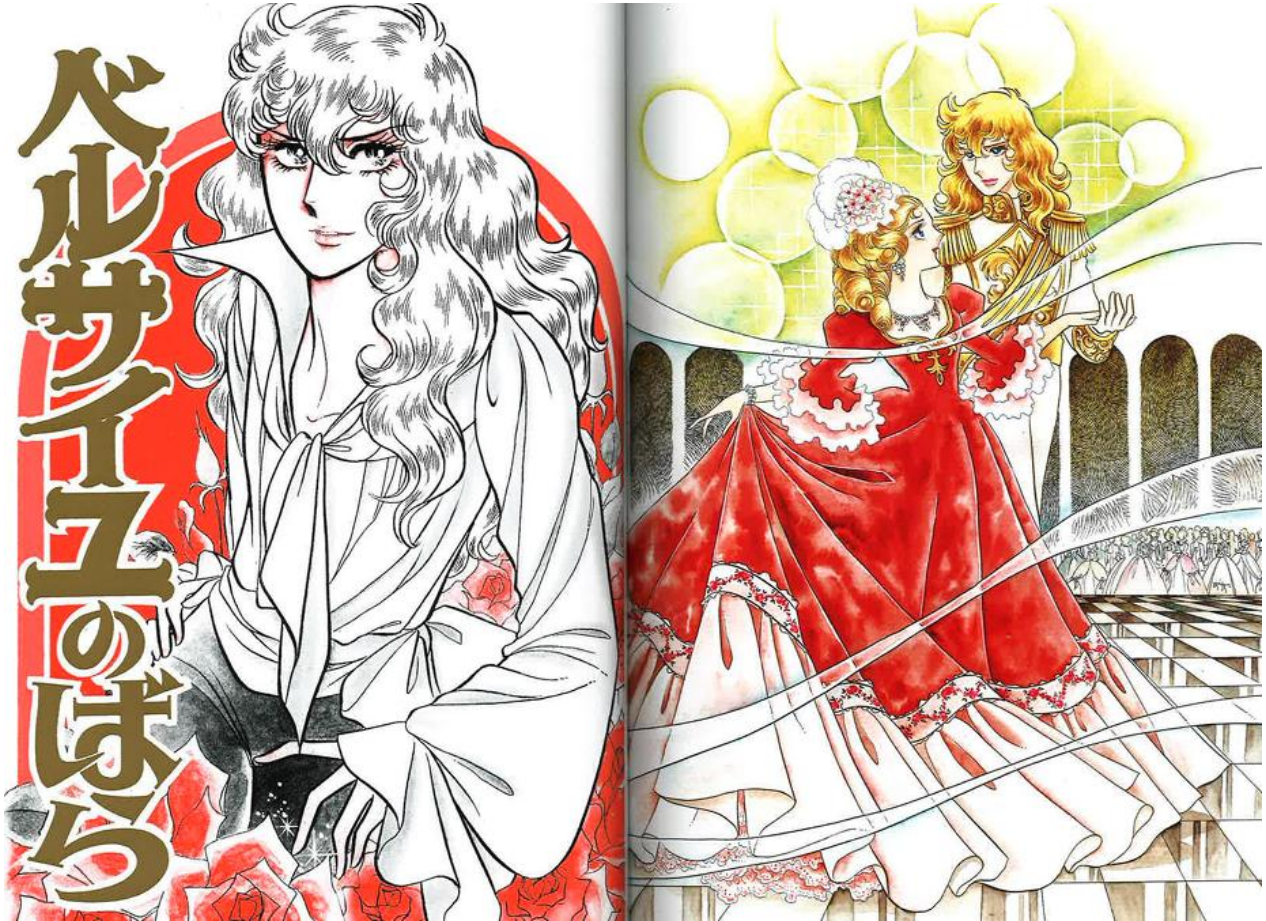
4.2 Kuningattaren kaunis nukke ja armeijan komentaja

Androgyyni hahmo voidaan jäljittää Platonin kirjoittamaan *Pidot*-dialogiin, jossa hän käsittelee rakkautta. Dialogissaan Platon kuvailee ihmisen alkuperäisen muodon olleen androgyynimainen olento, jolla oli kahdet kasvot, kahdeksan raajaa ja kahdet sukupuolielimet. Tämä muoto oli harmoninen ja kokonainen. Kokiessaan asemansa uhatuksi Jumalat päätyivät rankaisemaan ihmistä halkaisemalla tämän kahtia. Ihminen on myytin mukaan siitä lähtien etsinyt kadonnutta puoliskoansa. Platon on lajitellut ihmiset myytin mukaan kolmeen kategoriaan: mies-mies, nais-nainen sekä androgyyni, jossa sekoittuu yhdistyvät mies ja nainen. (Platon 1919, 46–47.) Androgyyni onkin ollut monien feministitutkijoiden kiinnostuksen kohteena ja sitä on hyödynnetty välineenä, jolla vastustaa ja dekonstruoida binaarisen sukupuoli-järjestelmää ja valtaa (Honkanen 2004, 142; Moi 1990, 30).

Japanilaisessa perinteessä androgyynille on annettu kaksi merkitystä: *ryosei* ja *chusei*. *Ryosei* viittaa henkilöön, jonka ulkoinen muoto ja biologinen sukupuoli eivät vastaa tyyppillistä ajatusta binaarisesta sukupuolesta. *Chusei* puolestaan viittaa eräänlaiseen neutraaliuden tilaan, joka mahdollistaa henkilön häilyvän kahden sukupuolen välillä. Siinä missä intersukupuolinen keho (*ryosei*) pyritään opettamaan vastaamaan toista sukupuolen binaaria, neutraalius pyrkii häiritsemään tätä erilaisten ulkoisten sukupuolitettujen merkkien ja performatiivisten esitysten kuten vaatteiden, meikin, puheen, eleiden tai hiustyylien kautta. (Robertson 1998, 50). Takarazukan otokoyakut ovat oiva esimerkki *chuseista*.

Ikeda on myöhemmin kertonut, ettei hän intentionaalisesti luonut Oscar-hahmoa Takarazukan otokoyaku-roolien pohjalta. Hän on kertonut epäilleen kykyjään luoda uskottava miessoturi, jonka

vuoksi hän päätyi tekemään Oscarista naisen. Tästä huolimatta Ikedan hahmon ja Takarazuka-revyyen otokoyakujen välillä on havaittavissa paljon yhtäläisyyksiä. Deborah Shamoona muun muassa korostaa Oscarin sisäistä chusein määritelmän. (Shamoon 2012, 121; 131).



Kuva 6. (RV2, 375–376).

Oscar-hahmo poikkeaa vahvasti *The Rose of Versailles* -mangassa esiintyvistä muista naishahmoista, kuten esimerkiksi Marie Antoinetten kaltaisista perinteisistä shoujo-hahmoista. Oscar esiintyy pääsääntöisesti aina armeijan univormussa, joka vastaa hänen kunkin aikaista asemaansa. Hänen univormunsa peittää allensa naiseuteen liitetyt pyöreät muodot luoden maskuliinisen figuurin. Tätä maskuliinisen figuurin illuusiota kuitenkin häiritsevät feminiiniset piirteet kuten ruusuiset huulet, isot silmät pitkineen ripseineen ja kauniit hiukset. Oscarin suorittama performanssi esitys ei siis sovi heteronormatiiviseen binaarin kuvastoon. Sen sijaan hänen tuottama esitys yhdistää niin maskuliinisen kuin feminiinisen luoden näin queerin ja androgyynisen figuurin.

Sukupuolia häiritsevä esitys ei kuitenkaan jää vain ainoastaan Oscarin ulkonäköön vaan myös kieli ja puhe osallistuvat tähän. Naissukupuolestaan huolimatta Oscar kantaa kreivin arvontitteliä ja häntä

puhutellaankin lordina. Puheen avulla Versailles'n hovi ottaa aktiivisesti osaa Oscarin tuottamaan performanssiin sen sijasta, että he jäisivät passiiviseen rooliin. Tämä korostaa performanssin olevan pikemmin esiintyjän tuottama tuote tai ilmaisu, joka pyrkii vaikuttamaan yleisöönsä (Rossi 2015, 29).

Huomioitavaa kuitenkin on, että huolimatta Oscarin militaristisesta koulutuksesta ja kyvykkyydestä sotilaana, hänen esiintymisensä toimii enemmän viihteenä ja silmänilona Versailles'n hovin jäsenille. He näkevät Oscarin identiteetin vain performanssina, eräänlaisena fantasiana kauniista täydellisestä nuoresta miehestä. Siinä missä Oscarin toistaa heteronormille tyypillistä maskuliinista performanssia hän kuitenkin automaattisesti epäonnistuu siinä ja edustaa täten austinilaisen teorian mukaan hankalaa performanssia.

Hovissa olevat miespuoliset aateliset ja sotilaat eivät myöskään ota Oscar liian vakavissaan. He toki tottelevat hänen antamiaan käskyjä osoittaen kunnioitusta hänen ylläpitämälleen arvolle aristokratian hierarkian portaissa, mutta samalla epäilevät hänen kyvykkyyttään kohdata miehet taistelussa. Vedoten Oscarin biologiseen sukupuoleen he hylkäävät hänen esittämänsä queerin figuurin aitouden pelkistäen tämän vain teatterinomaiseksi esitykseksi ja pyrkien palauttamaan hänet heteronormatiivin pariin.

Kun Oscar onnistuu saamaan kiinni aatelistoa terrorisoineen mystisen varkaan, mustan ritarin, hän kuulee ensimmäistä kertaa Pariisin kansalaisten käyttämän liikanimen hänestä: kuningattaren kaunis nukke. Tämä pilkkanimi kuvastaa, kuinka yhteiskunta näkee Oscarin vain ainoastaan osana kuningattaren viihteellistä maailmaa ja monarkian korruption jatkeena. Kansan tuntema halveksunta Oscaria kohtaan ei ole pelkästään sidottuna hänen ulkonäköönsä vaan myös hänen edustamaansa luokkaan. Tämä pilkkanimi järkyttää Oscaria ja hän päätyykin keskustelemaan siitä kollegansa kapteeni de Girodelin kanssa:

Oscar: Captain de Girodel... Are you confident in your appearance?

De Girodel: Commander, to enter the royal guard one must meet a certain standard in terms of physical appearance. Thus... I assume the fact that I was permitted entry meant that I could have some degree of confidence in that regard.

Oscar: I see. So we are pretty puppets then... (RV2, 393).

Tämän keskustelun ja mustan ritarin syytösten kautta Oscarille valkenee hänen oma roolinsa luokkayhteiskunnan ja sen tuoman epäoikeudenmukaisuuden ylläpitämisessä. Hänen idealistinen maailmankuvansa särkyä ja hän ymmärtää, että hänen esiintymisensä ja asemansa kuninkaallisen kaartin johdossa ole muuta kuin vain pramea esitys vailla substanssia. Osoittaakseen, että hänellä on oma tahto, joka ei ole riippuvainen kuningattaren tai muun monarkian toiveista, Oscar päästää rikkailta varastelleen mustan ritarin salaa vapaaksi. Tämän jälkeen hän ilmoittaa Marie Antoinetille epäonnistuneensa tehtävässään ja pyytää täten siirtoa pois kuninkaallisesta kaartista alempiarvoisiin tehtäviin, jonka kautta hän päätyy johtamaan kansalliskaartin rykmenttiä.

Oscarin kapina järkyttää niin kuningattarta, joka pelkää menettävänsä läheisen ystävän, kuin hänen perhettään. Konservatiivinen kenraali Jarjeyes ei näe Oscarin tekoja pelkästään petoksena vaan myös hölmöytenä:

Th-that imbécile!! She hasn't even made measure of her own strength. She might be strong, but she has a woman's body. The royal guard is one thing; I doubt, however, she is fit for another company! Merde! A greenhouse flower suddenly desires to see the world! (RV2, 458).

Kenraali Jarjeyes siis allekirjoittaa kansan esittämän näkökulman Oscarin asemasta vain kuningattaren kauniina nukkena. Samalla hän myös tuohtumuksessaan tuo esiin luokan ja sukupuolen välisen suhteen. Oscar on voinut toimia komentajana armeijassa biologisesta sukupuolestaan huolimatta vain ainoastaan aateliston luomassa ympäristössä, jossa hänen isänsä auktoriteettia kunnioitetaan. Astumalla pois aatelisten maailmasta hän myös astuu ensimmäistä kertaa ulos etuoikeutetusta tilasta, jossa hänellä on ollut harvinainen asema ja vapaus tuottaa haluamaansa sukupuoli-ilmaisua. Hän on isänsä sanoin puutarhassa kasvatettu kukka, joka haluaa nähdä maailman. Tämä vertauskuva korostaa kuinka Oscarin sukupuoli, kaikesta poikkeavuudestaan huolimatta, on patriarkaattisen vallan ja sen vaikutuksen tuottama. Kukan lailla hänet on kasvatettu puutarhurin toimesta sopeutumaan hovin asettamiin vaatimuksiin.

Kenraalin osoittamat huolenaiheet osoittautuvatkin aiheellisiksi. Heti ensimmäisestä päivästä asti Oscar kokee niskoittelua ja kapinaa uusilta komennettaviltaan, jotka ovat kaikki aatelittomia peruskansalaisia. He kieltäytyvät kuuntelemasta Oscaria tämän naiseuden takia ja hylkäävät hänen edustamansa auktoriteetin. Siinä missä Oscarin uuden rykmentin jäsenet ovat hylänneet monarkian luokka-asetelman ihannoinnin ja antavat tukensa vallankumouksellisille, he edelleen ylläpitävät

patriarkaalista valtajärjestelmää. Heille naisen alaisuudessa oleminen on suuri nöyryytys. Rykmentin miehet pyrkivätkin pelottelemaan Oscaria ja saamaan hänet eroamaan virastaan uhkailemalla väkivallan eri muodoilla. Heidän silmissään Oscarin tuottama esitys maskuliinisesta komentajasta on epäonnistunut ennen kuin se on ehtinyt edes alkaa.

Oscar onnistuu lopulta voittamaan rykmentin miehet puolelleen. Hän ei säikähdä heidän pelotteluitaan tai rankaise heitä niskuroidessaan häntä vastaan. Oscar jopa haastaa rykmentin parhaimman miekkamiehen, Alainin, kaksintaisteluun ja ansaitsee voitollansa miesten kunnioituksen. Luottamuksen hän kuitenkin saa empatiansa, solidaarisuutensa ja kärsivällisyytensä avulla, piirteiden, jotka yleensä mielletään olevan hyvinkin feminiinisiä. Oscar siis jatkaa binaarisen sukupuolen sotkemista käyttäytymisellään yhdistellen niin maskuliinisia kuin feminiinisiä performansseja.

4.3 Marsin lapsi ja kuoleman vietti

Aivan kuten kaikkien muiden shoujojen, myös otokoyaku-rooleja näyttellevien henkilöiden oletettiin menevän naimisiin. Heidän suositeltiin eläköityvän ennen kuin he täyttäsivät kaksikymmentäviisi ikävuotta ja menemään naimisiin, jotta he voisivat täyttää perinteisen 'hyvä vaimo ja viisas äiti'-ihanteen. (Robertson 1998, 66). Myös Oscariin kohdistetaan samankaltaiset odotukset hänen isänsä toimesta pian sen jälkeen, kun hän on siirtynyt työskentelemään kansalliskaartin parissa.

Marriage? Give birth to a strong, smart boy? What button did someone press to make that ridiculous thought pop up? Then... Then what on earth.. Has my life been? My youth? That day when I was eighteen... To what end was it that I was only permitted to exist as a man in Fersen's eyes? Every spring, every spring... Clad in this military uniform... This one thing... Only this has come to me, bringing a pain in my heart, and to what end?! My first love permitted only to wither and die.. And finally, finally it did... To what end?! What was it all for?! Now they tell me to go back being a woman?! (RV3, 97–99.)

Oscar ottaa uutiset suurena loukkauksena ja pohtii, kuka edes kehtaa ajatella lähestyvänsä häntä avioliiton merkeissä, luullen kosijan olevan vain hänen korkean arvoasemansa perässä. Oscarin suuttumus ei ole mikään ihme, sillä hänen maskuliininen sosiaalinen asemansa ja kreivin titteli on

tarjonnut hänelle harvinaisen oikeuden päättää itse omista asioistaan ja elää itsenäisesti. Naimisiin meno tarkoittaisi, että Oscarin tulisi hylätä aikaisempi asemansa ja identiteettinsä ja taipua perinteisen naisen rooliin. Oscar oli myös aiemmin kieltänyt itseltään mahdollisuuden rakkauteen, huomauttaessaan ettei hänen ensirakkautensa, kreivi von Fersenin, sydämessä ole tilaa muille kuin Marie Antoinetille.

Aina tähän asti Oscar on noudattanut kuuliaisesti roolia, jonka hänen isänsä on hänelle antanut Jarjeyes-suvun perillisenä. Oscarin synnynnäinen titteli aatelisena on taannut hänelle etuoikeutetun mahdollisuuden toimia maskuliinisessa roolissa ja työskennellä armeijassa, joka on tiukasti naisilta kielletty, huolimatta hänen biologisesta sukupuolestaan.

Oscar yrittää kääntää isänsä päin naimakauppojen suhteen ja tarjoutuu jopa kompromissin merkiksi adoptoimaan jonkun vanhemman sisarensa lapsen, taatakseen Jarjeyes-suvun perinteen jatkuvan. Kenraali Jarjeyes ei kuitenkaan kuuntele Oscarin toiveita, vaan päättää järjestää tanssiaiset, jotta kaikki sopivat kosiskelijat saavat mahdollisuuden liehitellä häntä. Vihainen Oscar ei pelkäästään suostu tanssiaisiin vaan myös pitää huolen, että niistä tulee vuosisadan speaktaakkeli – jotain, joka saa jopa kuninkaallisen palatsin juhlat kalpenemaan rinnallaan. Oscar vaatii palvelijoita tarjoamaan vain parasta vieraille ja kutsuu koko Pariisin arvostetuimman vaatturin tekemään hänelle uuden juhla-asun. Tanssiaiset vaikuttavatkin aluksi onnistuneilta, samppanjan virratessa ja musiikin soidessa. Tilanne kuitenkin muuttuu Oscarin vihdoinkin astellessa paikalle pukeutuneena Pariisiin trendikkäimpään miesten muotiin. Hän tanssittaa vain naisia, jakaen heille avoimesti suudelmia huulille samalla kun hän runoilee heidän kauneudestaan. Hänen käytöksensä on niin julkeaa ja vinoilevaa miesvieraita kohtaan, että kaikki hylkäävät orastavat toiveet avioliitosta Oscarin kanssa.

Kyseessä ei toki ole ensimmäinen kerta, kun Oscar on osallistunut tanssiaisiin pukeutuen arvolleen sopivaan militaristiseen asuun. Se mikä tekee tästä kerrasta poikkeavan aikaisempiin kertoihin verrattuna, on hänen käytöksensä. Onnistuakseen performanssi vaatii yleisön ja kontekstin, joka määrittää mikä on sopiva tapa käyttäytyä missäkin tilanteessa. Oscar on toki ymmärtänyt tanssiaisten kontekstin ja tarkoituksensa aivan oikein, mutta päättää käyttäytyä tilanteeseen näennäisesti sopimattomalla tavalla. Flirttailustaan huolimatta hänen käytöksellensä ei varsinaisesti ole mitään tekemistä homoseksuaalisuuden kanssa. Ujostelevan morsiamen sijasta Oscar on omaksunut itsellensä keikistelevän naistennaurattajan roolin. Juuri tällä toiminnalla hän ivailee heteroseksuaalisuuden normin kannalta hyvin oleelliselle sosiaaliselle seremonialle, vääntäen koko tilanteen nurin kurin ja tehden tanssiaisista queerin tilan.



Kuva 7. (RV3, 198).

Kenraali Jarjeyes lopulta luovuttaa ja päätyy hylkäämään hääsunnitelmat. Keskustelun päätteeksi Oscar kertoo isällensä jatkavansa elämäänsä kuin sodan jumalan Marsin lapsi, pyhittäen kehonsa miekalle ja uhraten sen kanuunoille. Oscar kieltäytyy ottamasta osaa heteronormatiivisen yhteiskunnan ylläpitämisen häirituaaliin, kääntäen selkänsä reproduktiiviselle tulevaisuudelle. Jopa hänen ehdotuksensa adoptiosta rikkoo heteronormatiiville tyypillistä perheysikköä. On myös tärkeää huomioida, että kyseinen ehdotus on syntynyt halusta miellyttää isänsä auktoriteettia, eikä Oscarin halusta vanhemmuuteen.

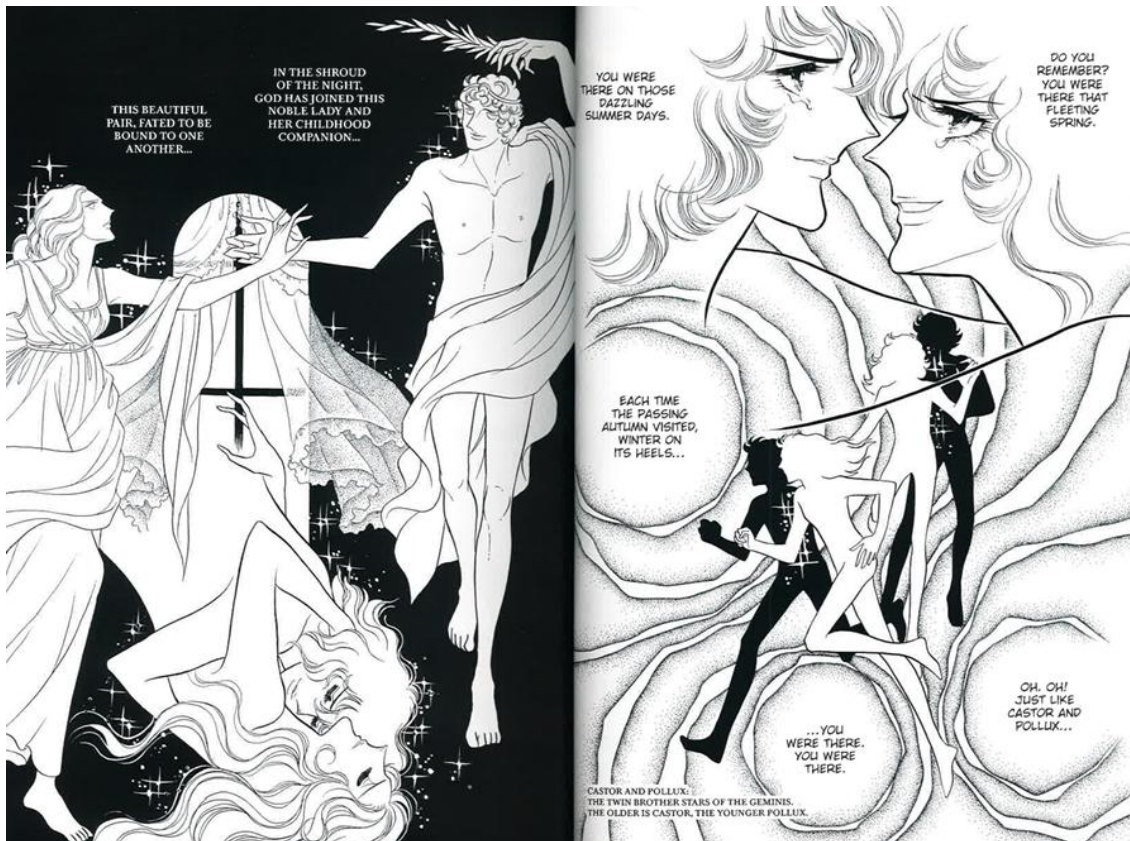
Julistuksensa myötä Oscar irtisanoutuu binäärisestä sukupuolijärjestelmästä, joka vaatii häntä elämään joko miehenä tai naisena. Hän astuu queer-subjektin rooliin ja syleilee vapautta, jonka tämä rooli hänelle tuo. Kieltäytymällä toimimasta isänsä tahdon mukaan hän hylkää isänsä edustaman patriarkaalisuuden luokkayhteiskunnan vallan. Kyseessä on hänen ensimmäinen askelensa kohti monarkian hylkäämistä. Ikeda havainnollistaa tätä vapauden ja minuuden löytämistä antiikin

maailman kuvastolla. Tarinan loppupuolella hänen liittyessä vallankumoustaistelijoihin Ikeda on piirtänyt Oscarin antiikin sankarin muotoon tämän johtaessa rykmenttiään kohti taistelua.

Avioliitosta kieltäytyminen ja adoption ehdottaminen ei kuitenkaan ole ainoa tapa, jolla Oscar kieltäytyy osallistumasta heteronormatiivin vaatimuksiin. Vallankumouksen aattoiltaan hän vihdoin antautuu tunteilleen palvelijaansa Andréta kohtaan ja he päätyvät rakastelemaan keskenään. Vaikka heidän suhteensa on pintapuolisin heteroseksuaalinen, se silti rikkoo perinteisen parisuhteen ja avioliiton rakenteita. Deborah Shamoon kuvailee Oscarin ja André'n välistä liittoa homosukupuoliseksi. Hän perustelee tulkintansa hahmojen yhteneväiseen ulkonäköön ja normeja rikkovaan dynamiikkaan. Oscar on suhteessa korkea-arvoisempi ja itsenäinen, kun taas André, mies, on peräisin alemmasta yhteiskunnallisesta kastista ja sokeutunut, tehden hänestä naisesta riippuvaisen. (Shamoon 2011, 125). Heidän valtavan luokkaeronsa vuoksi myös heidän avioliittonsa on mahdoton monarkistinen hallinnon alla.

Itse kuitenkin näen Oscarin ja André'n enemmänkin queerina parina homosukupuolisena sijaan. Kumpikaan heistä ei istu perinteiseen heteronormatiiviseen rooliin. Siinä missä von Fersen näki Oscarin miehenä ja muut kosijat naisena André näkee Oscarin omana itsenään, hyväksyen hänen maskuliinisen, että feminiinisen puolensa. Heidän yhdessä vietetyllä yöllään ei ole myöskään mitään tekemistä reproduktiivisen tulevaisuuden tai Lee Edelmanin esittämän Lapsen kanssa. He tulevat yhteen niin ystävinä, rakastavaisina kuin myös sielunkumppaneina, päämääränä nautinto poliittisen tulevaisuuden sijasta.

Nimenomaan nautinto ja heidän emotionaalinen ykseytensä on heidän rakastelukohtauksensa kuvauksen fokus. Sen sijasta, että Ikeda olisi kuvannut aktia eksplisiittisesti, hän hakeutuu kuvaillussaan symbolien, vertauksien ja intertekstuaalisten kuvien maailmaan (katso kuva 7). Representaationa Oscarin ja André'n väliselle yhteydelle toimii kaksi hahmoa, valo ja varjo, jotka liikkuvat yhdessä ja harmoniassa. Ikeda kääntää katseensa jälleen antiikin ajan mytologiaan ja vertaa Oscarin ja André'n kokemaan yhtenäisyyttä muinaisen Kreikan ja Rooman myyttiin kaksoisveljistä Castor ja Pollux. Kohtauksessa kuvattu yhtymä myös muistuttaa osaksi Platonin mainitsemaa androgyynihahmoa, jolla on kahdeksan raajaa ja kahdet kasvot. Oscar ja André ovat löytäneet kadonneen toisen puoliskonsa toisistaan ja ovat vihdoin kokonainen.



Kuva 8. (RV4, 48–49).

Oscarin ja Andrén välinen intiimikohtaus toi oman vallankumouksensa shoujo-mangan maailmaan. Seksi ja seksuaalisuus olivat olleet aiemmin tabu tytöille suunnatuissa tarinoissa. 1970-luvulla toimineet mangakat rikkoivat tämän kirjoittamattoman säännön lisäämällä seksuaalisuuteen liittyvät teemat tarinoihinsa. Suurin osa kuitenkin jatkoivat homoseksuaalisten suhteiden kuvausta, joka oli perintöä sotaa edeltävästä tyttökultuurista ja s-suhteista.

Keiko Takemiya, joka tunnetaan tänä päivänä yhtenä poikarakkaus-mangan luoja, on kertonut haastattelussa tyttölukijoiden suhtautuneen myötäisemmin homoeroottisen seksin kuvaukseen heteroseksuaalisuuden sijasta sen tarjoaman fantasian vuoksi. Tyttö- ja poikaparit olivat liian todenmukaisia ja sisälsivät huolen raskaudesta ja avioliitosta. (Shamoon 2012, 111). Deborah Shamoon (2007, 3–4) onkin korostanut, että juuri aikuistenvälisen heteroromanssin kuvaaminen oli yksi niistä merkittävistä tekijöistä, jotka aiheuttivat *The Rose of Versailles* -mangan suosion. Kohtauksen keskiössä on ennen kaikkea Oscarin ja Andrén tuntema yhteys ja rakkaus toisiinsa, jota korostaa niin viittaus Polluxin ja Castorin myyttiin kuin myös kuvaamalla yksityiskohtaisesti heidän kasvojansa ja tunnetiloja. Siirtämällä kohtauksen fokuksen pois reproduktiivisesta toiminnosta ja keskittyällä hahmojen väliseen rakkauteen teki seksistä helpommin lähestyttävän lukijoilleen.

5 Rosalie: Slummien ruusu

5.1 Pariisin hiomaton timantti

Viimeisessä analyysiluvussa siirrän fokukseni *The Rose of Versailles* -mangan Rosalie-hahmoon, joka sarjan yksi merkittävimmistä sivuhahmoista. Rosalie poikkeaa vahvasti Marie Antoinettesta ja Oscarista hänen tarinallisen positionsa kautta. Toisin kuin

Rosalie Lamorlière on nimi, johon törmää usein tutkiessa Ranskan suurta vallankumousta ja etenkin Marie Antoinetten elämän viimeisiä vaiheita. Aivan kuten Marie Antoinette, Madame du Barry, Louis XVI, kreivi von Fersen ja monet muut, myös Rosalie Lamorlière pohjautuu historialliseen henkilöön. Tosin oikean elämän Rosaliesta tiedetään huomattavasti vähemmän kuin edellä mainituista henkilöistä. Hänen roolinsa vallankumouksessa tiivistetäänkin usein vain hänen asemaansa Marie Antoinetten viimeisenä palvelijana kuningattaren ollessa vangittuna Conciergerien vankilan sellissä. Ikedan käsissä Rosalie puolestaan sai hyvinkin merkittävän roolin *The Rose of Versailles* -mangan tarinan kannalta.

Lukijat tapaavat Rosalien mangan tapahtumien alkupuolella Marie Antoinetten saapuessa ensimmäistä kertaa Pariisiin. Rosalie on nuori tyttö, joka asuu Pariisin slummeissa köyhyyden vaivaavana äitinsä ja vanhemman siskonsa, Jeannen, kanssa. Hänen äitinsä oli aikoinaan työskennellyt aristokraattisuvun, Valoisin, palveluksessa sisäkkönä. Hänellä oli myös ollut salainen suhde suvun nuoreen perijään. Pian tyttöjen synnyttyä Valoisin suku menetti kaiken vaikutusvaltansa ja omaisuutensa, jonka vuoksi he joutuivat ajamaan koko palvelusväen kadulle. Kärsimyksestään huolimatta Rosalie on aluksi näennäisesti hyvinkin tyytyväinen elämäänsä eikä haaveile ylellisestä elämäntyylistä, toisin kuin hänen siskonsa. Jeanne onnistuu huijaamaan itsensä hyväntahtoisen aatelisrouvan suosioon. Siskonsa jahdatessa suuria unelmiaan Rosalie jää slummeihin huolehtimaan heidän sairaasta äidistänsä.

Rosalien elämä kuitenkin muuttuu peruuttamattomasti, kun eräänä päivänä hänen äitinsä joutuu aatelisnaisen vaunujen yliajamaksi. Auttamisen sijaan tämä mysteerinen nainen pakenee paikalta ja kieltäytyy ottamasta vastuuta teoistaan. Viimeisillään voimillaan kuoleva nainen paljastaa Rosalielle, ettei hän oikeasti tämän äiti ja että siskoksista Rosalie on aatelisen perillinen. Järkyttynyt

Rosalie vannoo kostavansa äitinsä kuoleman. Hän kuitenkin eksyy matkallansa kohti Versailles'n palatsia ja eksyy Jarjeyes-suvun kartanolle. Kuullessaan tytön tarinan Oscar päätyy ottamaan tämän siipiensä suojaan ja lupaa auttaa häntä löytämään oman biologisen perheensä ja adoptioäitinsä murhaajan.

Ikeda on kertonut suunnitelleensa Rosalie-hahmon alun perin toimimaan eräänlaisena samaistumiskohteena lukijoilleen (Shamoon 2012, 123). Onhan rahvaan joukosta kotoisin oleva Rosalie lähempänä kohdeyleisön positiota kuin esimerkiksi äärimmäisessä ylellisyydessä elävät Marie Antoinette ja Oscar. Rosalie on luonteeltaan kiltti, vaatimaton ja kuuliainen, kaikkea mitä shoujon tuleekin olla. Hänestä näennäisesti puuttuu ne kaikki pienet säröt ja vinoumat, jotka estävät esimerkiksi Marie Antoinettea saavuttamasta shoujo-hahmon roolia. Rosalie on myös ainoa käsittelemistäni hahmoista, joka ei koe suurta hahmokehitystä, mikä johtaisi hahmon sisäiseen perspektiivin muutokseen tai minuuden löytämiseen. Rosalielle on kirjoitettu kaksi romanssia tarinan sisälle. Hänen ensimmäinen romanssinsa on yksipuolinen rakkaus Oscaria kohtaan, joka jäljittelee sotaa edeltävien s-suhteiden homososiaalista maailmaa, ja jälkimmäinen on puolestaan kypsä romanssi vallankumoustaistelija Bernard Chateletin kanssa, mikä puolestaan päättyy avioliittoon.

Yksi selitys Rosalien vaillinaiselle hahmokehitykselle löytyy hahmon epäsuosiossa. Ikeda oli alun perin suunnitellut hahmolle suurempaa roolia sarjassa, mutta hylkäsi nämä suunnitelmat faneilta saamansa palautteen puolesta. Rosalie-hahmon epäsuosio viestiikin lukijoiden mieltymyksen muuttumisesta. Tyttölukijat eivät enää kaivanneet vanhanaikaisia tarinoita kuuliaisista tytöistä sotaa edeltävältä ajalta vaan halusivat lukea kypsiä tarinoita muuttuvista ja psykologisesti kiehtovista hahmoista. (Shamoon 2012, 123). Ikeda syrjäytti Rosalien päähenkilöiden joukosta jo varhaisessa vaiheessa, sijoittaen hänet satunnaisesti esiintyvän taustahahmon rooliin.

Pienentyneestä roolistaan huolimatta Rosalien hahmo on hyvinkin merkittävä *The Rose of Versailles* -mangan tapahtumien ja muiden hahmojen kannalta. Hänen hahmonsä on kiinnostava esimerkiksi luokka-aseman näkökulmasta, joka toimii vastapainona Marie Antoinetten ylelliselle elämälle. Rosalien kautta Oscar, aivan kuten lukijatkin, pääsee näkemään ensimmäistä kertaa, kuinka huonosti Ranskan kansalaisten asiat ovat ja kuinka aateliset pystyvät häikäilemättä käyttämään valtaansa heitä vastaan. Rosalie on myös ensimmäinen henkilö, jonka hän kuulee puhuvan suoraan epäsuotuisasti Marie Antoinettesta. Juuri Rosalien tarjoama ystävyys ja empatia ovat ne tekijät, jotka sytyttävät ensimmäiset kapinan liekit Oscarissa.

Mielenkiintoista on myös huomata, että toisin kuin aikaisemmin mainittu madame du Barry, Rosalie välttyy joutumasta luokittelevan katseen kohteeksi. Rosalien vieraillessaan hovin tanssiaisissa vain yksi henkilö tunnistaa hänet vieraaksi aatelisten joukossa. Tämä tunnistus tapahtuu Rosalien performanssin pettäessä hänen käyttäessään vahingossa väärää termiä puhuessaan äidistään. Tästä lipsahduksesta huolimatta kukaan muu ei kyseenalaista hänen asemaansa hovissa. Rosalien täydellinen integroituminen ylimystön seuraan nostaakin esille kysymyksen, miten luokkaa tuotetaan. Pohjautuuko luokka performatiivisen teorian lailla toistettuihin tekoihin ja esityksiin kuten vaatteisiin, meikkeihin ja opeteltuihin manereihin sekä puhetapoihin. Vai onko luokka jotain essentiaalisista, mikä periytyy automaattisesti vanhemmalta lapselle?

Vaikka Rosalie kuuluu syntyperältään aateliston pariin ja hänen esiintymisensä Versailles'n hovissa voidaan nähdä orpolapsen kotiinpaluuna, hän on kuitenkin kasvanut aivan toisenlaisessa ympäristössä, jossa omat tapansa ja kulttuurinsa. Pääsyy miksi Rosalie pystyy integroitumaan ja oppimaan hovin tavoille on koulutus, jonka hän saa Oscarilta. Asuessaan Jarjejesien kartanossa Rosalie saa perusteellisen koulutuksen ja hienosto kasvatuksen, jotka kattavat akateemisen opetuksen, etiketin ja korrektin. Koulutus on yksi shoujouden määrittävistä osa-alueista, joka myös toimii patriarkaalista ja imperialistista valtaa vastustavina välineinä.

Kiinnostavaa kuitenkin on huomioida, että Rosalie päätyy lopulta kieltäytymään ylellisyyksistä ja loistokkaan palatsin elämästä. Hän palaa takaisin Pariisin kurjuuteen peräti kaksi kertaa. Ensimmäisen kerran Rosalie pakenen hänen biologisen äitinsä, kreivitär de Polignac'n, yrittäessä pakottaa hänet naimisiin vanhemman herttua kanssa vasten tahtoaan. Hän palaa hetkellisesti takaisin Oscarin luokse, mutta poistuu lopulta pysyvästi aateliston maailmasta mennäkseen avioituttuaan köyhän journalistin kanssa. Valitsemalla slummit palatsin ylellisyyden sijasta Rosalie ei pelkästään vastusta perinteistä monarkiaa vaan myös kieltäytyy ottamasta osaa hovin ylläpitämään teatteriin ja vaatimaan performanssiin. Hän päättää elää omana itsenänsä valitsemansa miehen rinnalla jättäen taakseen yläluokan manipuloivan ja ahtaan hierarkian.

Rosalien rooli perinteisenä shoujona korostuu myös vertaillessamme häntä Jeannen hahmoon. Molemmat siskokset käyvät läpi hyvin erilaiset ryysyistä rikkauksiin tarinan. Siinä missä Rosalie löytää tiensä vaurauden pariin vilpittömyytensä ja empatiansa kautta Jeanne turvautuu petoksiin ja

huijauksiin. Aivan kuten Rosalie myös Jeanne opettelee hovin etiketin, historian ja omaksuu aivan uuden puhettavan sulautuakseen aatelisten maailmaan ja onnistuukin sulautumaan uuteen ympäristöönsä paljastamatta itseänsä kertaakaan. Kunnianhimoinen ja opportunistinen Jeanne rakentaa itsellensä lukuisten valheiden pohjalta aivan uuden identiteetin. Jeanne ei kaihda keinoja saavuttaakseen unelmansa vallasta ja korkeasta asemasta, joka voisi kilpailla kuningattaren kanssa. Hän päätyy huipulle murhaamalla, huiputtamalla ja väärentämällä virallisia dokumentteja. Hänestä muodostuukin yksi sarjan antagonisti aiemmin mainituiden madame du Barryn ja kreivitär de Polignac'n rinnalle.



Kuva 10. (RV1, 120).

Jeanne kuitenkin eroaa huomattavasti muista hahmoista. Vaikka hän on uhka Marie Antoinetille ja rikollinen, jonka perässä Oscar juoksee, hän toimii kuitenkin pääsääntöisesti antiteesinä

nimenomaan Rosalien hahmolle. Hän edustaa kaikkea mitä Rosalie ei ole. Siskojen vastakkainasettelua korostaa muun muassa Jeannen ulkonäkö, sillä hän ainoa nimetty naishahmo, jolla on mustat hiukset ja, joka pukeutuu eksplisiittisesti tummiin asuihin.

Hahmot ovat lähtöisin täysin samoista lähtökohdista, mutta heidän tekemät päätökset ja luonteenpiirteensä johdattelevat heidät hyvin erilaisiin kohtaloihin. Jäätyään valheistaan ja petoksistaan kiinni Jeanne polttomerkitään ja vangitaan. Hänen onnistuu mystisesti pakenemaan vankilasta, jonka jälkeen hänestä annetaan maanlaajuinen etsintäkuulutus. Jeanne kuitenkin kokee väkivaltaisen lopun pakomatallaan, kun hän epätoivon vallassa jää jumiin räjähtävään taloon. Siinä missä kierolle huijarille käy kehnosti, hyveellisen ja rehdin Rosalien onnistuu selättämään elämän vaikeudet.

Siskokset voidaan nähdäkin edustavan shoujouden paradoksin molempia puolia: Jeanne-hahmo sisäistää yhteiskunnan pelota ja huolet. Hän on vapaa ja itsenäinen tekijä, joka uhkaa yhteiskunnan järjestystä. Kiltti ja viaton Rosalie puolestaan edustaa tyttöyden ja feminiinisuuden ihannetta.

Rosalien hahmo poikkeaa myös muista mainitsemistani hahmoista siinä mielessä, että hän on ainoa, joka jää tarinan lopussa henkiin. Oscar saa kohtalokkaan luodin Bastiljin valtauksen aikana ja kuolee Rosalien yrittäessä pelastaa tämän hengen. Menetettyään valtansa Marie Antoinette tuomitaan kuolemaan. Rosalie on häväistyn kuningattaren viimeinen palvelija ja ystävä tämän odottaessa kuolemaansa Conciergerien vankilassa. Rosalien selviytyminen viestii empatian ja solidaarisuuden tärkeydestä. Näiden lisäksi se on merkki alemman luokan ja ennen kaikkea shoujo-identiteetin resilienssistä ja sopeutumiskyvystä yhteiskunnallisten muutosten edessä.

5.2 Tyttöjen välisestä ystävydestä: s-suhteiden maailma

Rosalie muistetaan parhaiten *The Rose of Versailles* -mangassa hänen roolistaan yhtenä Oscarin kosijoista. Pian muutettuaan Jarjeyes-suvun kartanoon Rosalie huomaa rakastuneensa Oscariin. Hän kuitenkin tunnistaa tunteittensa olevan yksipuolisia ja tyytyykin aluksi ihailemaan toista naista hiljaa sivusta – toivoen salaa kuitenkin samalla, että hänen tunteet huomattaisiin.

Vielä 1900-luvun alkupuolella koulutyttöjen maailma pyrittiin pitämään mahdollisimman homososiaalisena ja nuoria tyttöjä kehoitettiin välttämään ylimääräistä sosialisointia vastakkaista sukupuolta edustavan henkilön kanssa. Tämä sukupuolten välinen segregatio johti muun muassa tyttöjen välisten romanttisten ystävyysuhteiden yleistymiseen koulumaailmassa. Kyseiselle ilmiölle lähdettiin etsimään selitystä Saksasta rantautuneen seksologian tutkimussuuntauksen kautta. Seksologian näkökulmasta nämä tyttöjen väliset romanssit nähtiin täysin normaalina vaiheena nuoren tytön elämässä ja sen nähtiin toimivan eräänlaisen harjoitteluna ennen avioliittoon astumista. (Suzuki 2009, 24–27.) Tätä rakkauden muotoa alettiin kutsua nimellä *doseai*, joka viittaa kahden samaa sukupuolta olevan henkilön väliseen rakkauteen. Tärkeää on kuitenkin huomioda, ettei *doseai* kuitenkaan viitannut homoseksuaalisuuteen (Welker 2024, 54) vaan nimenomaan kahden tytön väliseen platoniseen rakkauteen.

Doseai-termin ohella näitä suhteita alettiin kutsua nimellä *esu*, eli s-suhteiksi. ”S” viittaa termeihin ”shoujo”, ”sister”, ”schön”. ”sapphic” tai jopa ”sex” (Friedman 2022, 17; Robertson 1998, 68). S-suhteet olivat suosittu aihe kirjallisuudessa sotaa edeltävässä tyttökirjallisuudessa ja muodostivat oman kirjallisen genren nimeltä Class S. S-suhteiden edustama tyttörakkaus nähtiin ennen kaikkea viattomina ja puhtoisina vailla seksuaalista tietoisuutta. Seksologia kuitenkin korosti näiden suhteiden puhtoisuuden onnistuvan vain, jos ne toteutuivat koulun suljetussa ja valvotussa ympäristössä. Shoujo-iän tullessa päätökseen tytön odotettiin menevän naimisiin ja perustavan perheen sekä sopeutuvan ”hyvä vaimo, viisas äiti” rooliin. Kouluiän ulkopuolelle yltäviä suhteita kutsuttiin termillä ’*ome*’. Toisin kuin vastaparinsa *ome* nähtiin pelkästään negatiivisena ja vaarallisena asiana, joka voi houkutella viattoman tytön turmioon. (Suzuki 2009, 24–25). S-suhteet olivat siis mahdollisia vain ja ainoastaan shoujo-iän ja koulumaailman hyvin rajoitetuissa raameissa.

S-suhteiden kuvauksesta oleellinen osa shoujo bunkaa ja monet tyttöjen lehdet sisälsivät näistä kertovia tarinoita. Muun muassa s-suhteisiin erikoistunut kirjailija Nobuko Yoshiya aloitteli uransa tyttölehtien sivuilla. (Suzuki 2009, 32). Vuonna 1896 syntynyt Yoshiya tunnetaan edelleen kuuluisampana s-kirjailijana ja hän oli myös oman aikansa yksi menestyksekkäimmistä kirjailijoista. Hänen kirjoittamansa teokset keskittyivät kuvaamaan nuorten tyttöjen välisiä romanttisia suhteita, korostaen niiden tärkeyttä tytön elämässä. Puolustamalla s-suhteiden merkitystä, välillä nostaa ne jopa heteroseksuaalisen rakkauden yläpuolelle, Yoshiya poikkesi muun muassa *Bluestocking*-lehden kirjoittajista, kuten esimerkiksi Hiratsukasta, jotka näkivät tämän nuoruuteen sidotun lapsenomaisen rakkauden negatiivisessa valossa. (Suzuki 2009, 30–37).



Kuva 11. (RV2, 140).

The Rose of Versailles -mangassa Rosalien tuntema rakkaus Oscaria kohtaan jäljittelee sotaa edeltäviä s-suhteita. Heidän suhteensa kuvataan hyvinkin intiiminä ja rakastavaisena, kuitenkin koskaan poistumatta aseksuaalisuuden asettamista rajoista. Kuva 11 heijastaa hyvin Oscarin ja Rosalien välistä hellyyttä ja rakkauden tunteita. Nämä tulee esille niin pienistä lohdun eleistä kuin kaihoisista katseista kuin myös dialogissa käytetyistä dekoratiivisista merkeistä, jotka ovat suoraa perua Yoshiyan romaaneista.

”Rosalie. I think of you as a younger sister, as family. I want you to consider this place as your home and stay as long as you wish. And... One day, depart here as a bride... But never forget! I am female.” (RV2, 58.) Oscar kuitenkin päätyy torjumaan Rosalien rakkauden häntä kohtaan muistuttamalla tyttöä, että huolimatta ulkonäöstään hänkin on nainen. Siinä missä Rosalie katsoo Oscaria kaihoisesti ja ihailien, Oscar näkee Rosaliessa itsellensä nuoremman siskon. Deborah Shmoon on omassa tulkinnassaan spekuloinut Rosalien epäsuosion lukijoiden keskuudessa johtuvan hahmon edustamasta s-suhteesta. Lukijat halusivat jättää taakseen lapsenomaisen

viattoman homososiaalisen rakkauden ja nähdä Oscarin heteroseksuaalisessa suhteessa. (Shamoon 2012, 123).

Lopulta käy niin kuin kaikkien muiden s-suhteiden kanssa. Eräänä iltana Rosalien lähtee Jarjeysin kartanosta mennäkseen naimisiin nuoren vallankumoustaistelija Bernard Chateletin kanssa. Hyvästellessään Rosalien Oscar myös sanoo hyvästit omalle nuoruudelleen kuvaillen Rosalieta raikkaana ja ilon täyttämänä kevät tuulahduksena. Rosalien lähtö Jarjeys-suvun kartanosta on verrattavissa shoujon koulusta valmistumiseen. Rosalie on kasvanut nuoresta työstä aikuiseksi ja poistuu turvallisesta homososiaalisesta rakkaudesta ja astuakseen avioliiton maailmaan. Vasta Rosalien lähdön jälkeen Oscar pystyy tavoittelemaan itsellensä aikuista ja heteroseksuaalista rakkautta. Mangan tyttörakkauden historiaa tutkinut Erica Friedman (2022, 71) onkin todennut, että perinteisellä s-suhteista kertovalla tarinalla on vain kaksi mahdollista loppua: avioliitto tai kuolema.

Omassa tyttökulttuuria koskevassa tutkimuksessaan Deborah Shamoon (2012, 36) kuvailee s-suhteiden ja niistä kertovien tarinoiden toimivan heteroseksuaalisuuden imitoimisena. Hän kritisoi ilmiön tarkastelua länsimaisen homo- ja lesbotutkimuksen kautta korostaen tämän lähestymistavan problemaattisuutta. Hänen mukaansa siirtämällä lesbokatseen kyseiseen ilmiöön saattaa helposti ohittaa ne kulttuuriset ja ajalliset tekijät, jotka vaikuttivat sen muodostumiseen ja luoda täten vääränlaisen kuvan sotaa edeltävästä tyttökulttuurista. Olen siinä samaa mieltä Shamoonin kanssa, ettei länsimaista tutkimusta voi suoraan siirtää ilmiöön, joka on syntynyt aivan vieraassa kulttuurisessa ja ajallisessa kontekstissa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö s-suhteista ja niistä kertovista tarinoista voi löytyä queerin kaltaisia vastustavia tekijöitä, jotka häiritsevät oletettua normatiivista tilaa. Mahdollisten queer-narratiivien kokonaan poissulkeminen s-suhteiden tarinoista voidaan nähdä myös problemaattisena, sillä se vaarantaa menneiden queer-tekijöiden äänen ohittamisen.³⁴

Michiko Suzuki on esimerkiksi korostanut Nobuko Yoshiyan töiden sisältävän heteronormatiivista mallia vastustavia narratiiveja. Kaipuu menneisyyteen ja haluttomuus kasvaa aikuiseksi ovat teemoja, jotka ovat alati läsnä Yoshiyan tyttörakkaustarinoissa. Tämänkaltaiset melankoliset narratiivit korostavat alistavan yhteiskunnan vaikutusta, joka vaatii tyttöjä kasvamaan aikuisiksi ja myöntymään patriarkaatin luomaan rooliin. (Suzuki 2009, 39). Yoshiya myös rikkoi perinteistä s-suhteiden tarinankaavaa romaanissaan *Two Virgins in the Attic* (1920).³⁵ Kyseinen romaani alkaa

³⁴ Esimerkiksi Nobuko Yoshiya oli itse lesbo ja hän eli elämänsä toisen naisen, Chiyo Monman, kanssa.

³⁵ *Yaneura no Nishojo*, 屋根裏の二處女.

aivan kuten mikä tahansa muu s-tarina: tyttö tapaa toisen tytön koulun homososiaalisessa miljöössä ja heidän välillensä syntyy intiimi ystävyysuhde. Tarina ei kuitenkaan pääty näiden tyttöjen eroon. Sen sijasta, että he hyväksyisivät patriarkaattisen yhteiskunnan asettamat roolit he päättävät kohdata koulun ulkopuolisen maailman yhdessä rakastavaisina.

Suzukin huomio s-suhteiden melankolisesta puolesta kutsuu lukijan tulkitsemaan näitä tarinoita vastakarvaan ja Lasse Kekkin mainitseman queer-luennan kautta. Mahdolliseen queer-tulkintaan kannustaa myös Oscarin myöhempi tunnustus Rosalielle: ”If I was a man... I would truly marry you, without a doubt... Truly.” (RV2, 141). Jos Oscar olisi syntynyt mieheksi hän veisi Rosalien heti vihille. Oscar kuitenkin tunnistaa tämän ajatuksen mahdottomuuden, eikä täten lähde tavoittelemaan Rosalieta itsellensä. Tunnustuksessa on kuitenkin läsnä vahva kaipuu yhteiskunnan kieltämään queer-rakkauteen.

Tämä kaipuu menneeseen ja melankolia ovat alati läsnä Oscarin ja Rosalien suhteessa heidän erottuaan. Oscar pysähtyy useamman kerran tarinan aikana muistelemaan onnen hetkiä, jotka hän pääsi nauttimaan kevätuuulahduksensa seurassa: ”There was a girl who calmed my heart. She was like a pink, spring breeze. Large eyes, a crybaby. But you could step on her and step on her again, and still she lived, so intent.” (RV3, 147). Myös Rosalien rakkauden tunteet Oscaria kohtaan säilyvät jopa hänen omaan avioliittoonsa.



Kuva 12. (RV3, 410).

Kun Oscar saapuu tarinan loppupuolella Rosalien oven taakse etsien apua tämän aviomieheltä Rosalie suorastaan heittäytyy kyynelehtien toisen naisen käsivarsille. Syleilyssä hän kertoo, kuinka hän onkaan ikävöinyt Oscarin tuoksua. Jälleennäkemisen sisältämä intiimiys kuitenkin keskeytyy Oscar muistuttaessa huvittuneena Rosalieta, että tämän aviomies seisoo heidän takanansa. Piirtämällä karikatyyrisesti mustasukkaisen aviomiehen taustalle Ikeda luo kohtaukseen koomisen käänteen ja rikkoo Rosalien ja Oscarin välisen romanttisen jännitteen. Tämän kautta Ikeda korostaa, että hänen hahmojensa s-suhteen performanssi on kaikkea epäonnistunut.

The Rose of Versailles -mangan ilmestymisen aikaan tyttörakkaus oli vasta löytämässä jalansijaa itsellensä mangan maailmassa. Suurin osa 1970-luvulla julkaistut kahden tytön välisestä rakkaudesta kertovat tarinat olivat myös tragedioita, jotka päättyivät molempien tyttöjen epäonneen. Usein myös nämä tarinat sisälsivät kuvauksia tyttöjen kokemista mielenterveysongelmista. Ikeda toistaa tätä narratiivia shoujo-mangassaan *Dear Brother* (1974). Kyseinen mangan päähenkilö Nanako saapuu korkea-arvoiseen tyttökouluun ja rakastuu itseään vanhempaan oppilaaseen Reihin, joka on äärimmäisen itsetuhoinen ja elämästä vieraantunut. Tarina päättyy Rein itsemurhaan ja Nanakon särkyneeseen sydämeen.

Dear Brother -mangan kaltaiset kertomukset voidaan nähdä kaikuna sotaa edeltävän seksologian esu ja ome diskursseista. Nämä tarinat kuitenkin esittävät hahmot ja heidän kohtalonsa ennen kaikkea sympaattisessa valossa, joka vastustaa omeen liitettyjä negatiivisista assosiaatioista. Sen sijaan traagiset kohtalot voidaan nähdä toimivan kritiikkinä patriarkaatin alla toimivaan heteronormatiiviseen yhteiskuntaan, joka tarjoaa tytöille Friedmanin sanojen mukaan vain kaksi vaihtoehtoa. Kuolema tai avioliitto. Onnellinen yhteinen loppu on mahdoton tyttöpareille. Ikeda tunnistaa tämän eikä Oscar pysty kaihoisasta tunnustuksestaan huolimatta vastaamaan Rosalien tunteisiin. Huolimatta siitä, että molemmat naiset valitsevat heteroseksuaalisen liiton homososiaalisen s-suhteen sijaan, heidän jatkuva katseensa menneeseen yhteiskunnan asettamien roolien ulkopuolella kutsuu lukijan queerin analyysin pariin ja kysymään: *mitä jos?*

6 Yhteenveto

Riyoko Ikedan luoma shoujo-manga *The Rose of Versailles* (1972–1973) on historiallinen fiktio, joka kuvaa Ranskan vuoden 1789 suurta vallankumousta ja sitä edeltäviä tapahtumia. Tarinan keskushenkilöinä toimii todelliseen historialliseen henkilöön pohjautuva Marie Antoinette -hahmo sekä Ikedan luoma täysin fiktiivinen hahmo Oscar-hahmo. Olen pro gradu -tutkielmani kautta lähestynyt Ikedan naishahmoja naishahmoja, ja tarkastellut heidän tuottamaa representaatiota feministisen ja queer-luennan kautta. Marie Antoinetten ja Oscarin lisäksi olen nostanut osaksi analyysiani Rosalien hahmon. Näiden kolmen lisäksi olen myös nopeasti käsitellyt heidän kauttaan mangassa muita esiintyviä hahmoja kuten esimerkiksi madame du Barrya ja Jeanne de Valois'ia.

Kiinnitin analyysissani huomiota erityisesti siihen miten valitsemani hahmot toistavat ja rikkovat shoujo-identiteettiin liittyviä piirteitä ja ominaisuuksia. Tämän lisäksi tutkin sukupuolen ja luokan välisiä jännitteitä ja intersektioita nojaten Judith Butlerin luomaan performatiivisen sukupuolen teoriaan. Butlerin teorian lisäksi hyödynsin Judith Fetterleyn vastustavan lukemisen metodologiaa. Sekä Butler, että Fetterley ovat merkittäviä tekijöitä queer-tutkimuksen alueella.

Naishahmoihin keskittyvä tutkimus on oikein hedelmällinen lähestymistapa Ikedan luomaan mangaan, sillä sen kerronta ja tapahtumat rakentuvat vahvasti hahmojen ympärille. Naisten väliset suhteet, solidaarisuus ja empatia ovat tarinan keskeisiä teemoja.

Shoujo-identiteetti on 1900-luvun alkupuolella muodostunut tyttöidentiteetti, jossa korostuvat koulutus, luokka, kulutus ja rakkaus. Tämä identiteetti ei kuitenkaan ole eheä tai paikallaan pysyvä kokonaisuus vaan alati muuttuva ja oman kulttuurinsa kautta itseään uudelleen määrittävä. Kulttuurista ja historiallista kontekstia rakentaessani olen hyödyntänyt Deborah Shamooinin (2011) japanilaista tyttökulttuuria käsittelevää teokseen *Passionate Friendship The Aesthetics of Girls' Culture in Japan* ja Michiko Suzukin (2009) teosta *Becoming Modern Women: Love & Female Identity in Prewar Japanese Literature & Culture*.

Kuninkaalliseen sukuun syntynyt Marie Antoinette on kasvatettu edustamaan eräänlaista ihanteellista shoujoa. Tätä tukee myös hahmon visuaalinen ulkomuoto, joka sisältää shoujo-hahmoon liitetyt ulkoiset piireet kuten esimerkiksi isot säihkyvät silmät, nukkemainen vartalo sekä

koristeelliset asut ja hiukset. Tämä hänelle ennalta määrätty rooli ja sen mahdottomuus tekee hänestä onnetoman ja alttiin korruptiolle. Marie Antoinette shoujo-identiteetti heijastaa mennyttä konservatiivista maailmaa ja sen ihanteita.

Marie Antoinetten elämä on täysin patriarkaalisen yhteiskunnan määrittämä ja kontrolloima aina kasvatuksesta avioliittoon ja äitiyteen. Marie Antoinette -hahmon tarina kuvailee, kuinka monarkistinen hierarkiajärjestelmä rakentuu erilaisten performatiivisten roolien kautta. Versailles'n hovin maailma on verrattavissa teatteriin, jossa jokaisella henkilöllä on oma roolinsa, jota heidän tulee toistaa. Marie Antoinette on jumissa paradoksissa, jossa hänellä on näennäisesti loputon valta, mutta samalla hänet on suljettu ahtaaseen rooliin vailla todellista vapautta. Hahmo kuitenkin kapinoi hänelle annettua roolia vastaan ja luo omaa identiteettiään shoujouden ulkopuolelle vapauden kaipuun, avioliiton ulkopuolisen rakkauden ja ylenpalttisen kulutuksen kautta.

Mieheksi kasvatettu Oscar-hahmo puolestaan tuottaa hyvin erilaista naiskuvaa ja shoujo-identiteettiä Maria Antoinetteen verrattuna. Olen tutkimuksessani sijoittanut Oscar-hahmon japanilaiseen tyttöprinssi perinteeseen, jonka juuret juontavat niin japanilaiseen klassiseen hovinaisten kirjallisuuteen ja myöhemmin naisten teatterimaailmaan. Tyttöprinssillä on naispuolinen hahmo, joka pukeutuu miesten vaatteisiin ja esittää maskuliinista roolia. Tyttöprinssi korostaa sukupuolen performatiivista luonnetta ja tuottaa feminiinistä ja maskuliinista ihannetta niin ulkoisten kuin kielellisten toistojen kautta. Oscarin kohdalla nämä toistot tulevat esille muun muassa hänen maskuliinisessa pukeutumisessaan ja kreivinarvonimessä.

Aivan kuten shoujo-identiteetti, myös tyttöprinssin roolin on mahdollista toteuttaa vain hallitussa tilassa ja ajassa. Kasvettuaan aikuiseksi tyttöprinssin odotetaan luopuvan maskuliinisesta performanssistaan ja astua heteronormatiivisen avioliiton instituutioon. Tyttöprinseistä kertovat tarinat perinteisesti asettuvat patriarkaalisia ja monarkkisia valtajärjestelmiä tukevien narratiivien jatkumoon.

Ikedan luoma Oscar-hahmo kuitenkin purkaa tyttöprinssi tarinoiden perinteitä. Hän hylkää patriarkaatin järjestämän avioliiton ja kieltäytyy heteronormatiivisesta reproduktiivisesta tulevaisuudesta. Hän ei missään vaiheessa luovu tyttöprinssi-identiteetistään. Tarinan lopussa Oscar päätyy hylkäämään aatelisten arvonsa ja valitsee kumppanikseen alkuperäisen luokkansa ulkopuolelle sijoittuvan sokean miehen. Toiminnallaan Oscar asettuu patriarkaattisen heteronormatiivin ulkopuolella sijaitsevaan queeriin tilaan.

Kolmas valitsemani hahmo Rosalie poikkeaa kahdesta edellä mainitusta hahmosta. Toisin kuin Marie Antoinette ja Oscar Rosalie ei käy läpi suurta hahmokehitystä tarinan aikana. Hänen hahmonsäilyminen pysyy valmiina ja eheänä kokonaisuutena tarinan alusta loppuun. Rosalien toimijuus määrittyy vahvasti muiden hahmojen ja aktiivisten subjektien kautta. Ikeda oli alun perin luonut hahmon toimimaan samaistumisnäkökulmasta lukijoilleen. Aivan kuten lukijat myös Rosalie katsoo Versailles'n hovin elämää ulkoa sisäänpäin. Passiivisuudestaan huolimatta Rosalien positio ja vaikutus ovat tärkeitä elementtejä *The Rose of Versailles* -mangan tarinan kannalta. Pariisin slummeista kotoisin olevan Rosalie tarjoaa niin tarinan sisäisille hahmoille kuin myös lukijoille pääsyn Ranskan kansan kokemaan kärsimykseen. Juuri hänen kokema aateliston aiheuttama kurjuus ja köyhyys ovat ne tekijät, jotka saattavat Oscarin poliittisen heräämisen äärelle.

Luokkakäsitelmän lisäksi olen tutkimuksessani analysoinut Rosalien ja Oscarin välistä suhdetta. Olen peilannut heidän edustamaa romanttista ystävyysuhdetta sotaa edeltäviin s-suhteisiin ja niihin liittyviin diskursseihin. Platoninen tyttö-rakkaus, eli s-suhteet, olivat 1900-luvun alkupuolen tyttökouluissa yleinen ilmiö, joka nähtiin luonnollisena heteroseksuaalisen avioliiton esivaiheena. Vertailussa olen hyödyntänyt Nobuko Yoshiyan kirjallisen tuotantoa ja sen perintöä. Siinä missä Rosalien ja Oscarin välisestä suhteesta on havaittavissa selkeitä s-suhdetta jäljitteleviä piirteitä ja tarinan muotoja heidän performanssinsa kuitenkin epäonnistuu. Epäonnistumisen syyksi esitän tutkimuksessani s-suhteiden vanhanaikaisuuden, jonka vuoksi ilmiö ei enää sopinut *The Rose of Versailles* -mangan ilmestymisajankohdan kontekstiin. Tutkimukseni kautta osoitan kuitenkin, että hahmojen välinen melankolinen suhde kuitenkin sisältää runsaasti queer elementtejä, jotka voidaan havaita hyödyntämällä vastustavan lukemisen metodia.

The Rose of Versailles -mangan julkaistiin aikana, jolloin koko shoujo-mangan kenttä kävi läpi oman sisäisen vallankumouksensa. Riyoko Ikeda ja muut hänen aikanaan toimineet nuoret naismangakat hylkäsivät aikaisemman maskuliinisen katseen tytöille suunnattuihin tarinoihin, jotka sulki naissubjektit kodin instituution sisään. 1970-luvun vaihteessa uransa aloittaneet naismangakat hyödynsivät esimerkiksi eurooppalaisen kehitysromaanin perinnettä uudistaessaan shoujo-mangaa. Käytännössä tämä näkyi muuttuvissa naishahmoissa. Tyttöhahmo ei ollut enää automaattisesti valmis subjekti vaan se reagoi ja muuttui tarinan tapahtumien myötä. Ikedan mangassa muun muassa Oscar toimii oivana esimerkkinä uudistuneesta tyttöhahmosta. Oscar aloittaa tarinan monarkian kannattajan, mutta päätyy vallankumouksen syttyessä taistelemaan kansan rinnalla luokkayhteiskuntaa vastaan.

Ikeda myös havainnollistaa hahmojen kasvua ja kokemia muutoksia mangan visuaalisen ilmeen kautta. Tarinan alkupuolella mangan visuaalinen ilme on kirkas ja täynnä erilaisia kukkien kaltaisia koristeellisia elementtejä. Kansan kurjuuden kasvaessa ja vallankumouksen lähestyessä Ikedan taide myös saa vakavamman ja synkemmän ilmeen. Muutos on nähtävissä hänen piirtämissään hahmoissaan. Esimerkiksi Marie Antoinetten ja Oscarin aikaisemmat pyöreät kasvonmuodot muuttuvat kapeimmiksi ja nukkemaiset vartalot leveämmiksi. Nämä muutokset havainnollistavat hahmojen kypsyttä ja kasvua.

1970-luvun alkupuolella ilmestynyt *The Rose of Versailles* -manga ei välttämättä heti näyttäyty 2020-luvun lukijalle erityisen radikaalina tai vallankumouksellisena. Teos toistaa nykypäivän valossa hyvinkin vanhentuneita sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyviä käsitteitä ja ajatuksia. Esimerkiksi Oscar pyritään sulkemaan binäärisen sukupuoli-järjestelmän sisään. Tarina täysin ohittaa keskustelun mahdollisesta trans- tai muunsukupuolisesta narratiivista. Tämän lisäksi myös Rosalien epäonnistunut ja torjuttu rakkaus Oscaria kohtaan jättää seksuaalisuuden monipuolisuuden tematiikan vaillinaiseksi. Tutkimukseni kuitenkin osoittaa, että feministisen ja queer luennan avulla mangasta pystyy löytämään heteronormatiivia purkavia jännitteitä ja representaatioita.

Tästä huolimatta mangaa analysoidessa on tärkeää kiinnittää huomiota teoksen julkaisemisajankohtaan. *The Rose of Versailles* -manga tarttuukin oman aikansa kipeisiin kysymyksiin naisen poliittisesta toimijuudesta, rakkauden vapaudesta ja äitiydestä ja luo näihin teemoihin kriittisen katseen. Teos ja kysymykset sukupuolen performatiivisuudesta ja luokasta ovat edelleen ajankohtaisia ja kiinnostavia 2020-luvulla, jolloin julkinen keskustelu sukupuolesta on muuttunut gender-kriittisen liikkeen myötä. *The Rose of Versailles* -mangan ja hahmojensa avulla Ikeda on vuorovaikutuksessa niin menneiden kuin tulevien sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvien diskurssien kanssa.

Lähteet

Primäärilähde:

Ikeda, Riyoko 2020–2021. *The Rose of Versailles* vol. 1–5. Käännös. Mari Morimoto, Jocelyn Allen. Ontario: Udon Entertainment. Alkuperäinen julkaisuvuosi: 1972–1973.

Sekundaarilähteet:

Anan, Nobuko 2014. “The Rose of Versailles: Women and Revolution in Girls’ Manga and the Socialist Movement.” *Journal of Popular Culture*, vol. 7 No. 1. 41–63.

Austin, J.L 1999. *How to Do Things with Words*. New York & Oxford: Oxford University Press. Alkuperäinen julkaisuvuosi: 1962.

Barthes, Roland 1989. *Mythologies*. Käännös: Annette Lavers. New York: The Noonday Press. Alkuperäinen julkaisuvuosi: 1957.

Bardsley, Jan; Hirakawa, Hiroko 2005. ”Branded: Bad Girls Go Shopping”. *Bad Girls of Japan*. Toim. L. Miller & J.L Bardsley. Palgrave Macmillan. 111–125.

Beauvoir, Simone de 2011. *Toinen sukupuoli 2*. Suomennos: Iina Koskinen, Hanna Lukkari & Erika Ruonakoski. Helsinki: Tammi. Alkuperäinen julkaisuvuosi: 1949.

Butler, Judith 2006. *Hankala Sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Suomennos: Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus. Alkuperäinen julkaisuvuosi 1990.

Butler, Judith 1988. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.” *Theatre Journal* vol. 40, no. 4. 519–31.

Butler, Judith 2024. *Kuka pelkää sukupuolta?*. Suomennos: Anna Nurminen. Helsinki: Kosmos. Alkuperäinen julkaisuvuosi: 2024.

Coppola, Sofia 2006. *Marie Antoinette*. Columbian Pictures. American Zoetrope.

Czarnecki, Melanie 2005. “Bad Girls from Good Families: The Degenerate Meiji Schoolgirl”. *Bad Girls of Japan*. Toim. L. Miller & J.L Bardsley. Palgrave Macmillan. 49–64

Duggar, Anne 2013. “The Revolutionary Undoing of The Maiden Warrior in Riyoko Ikeda’s Rose of Versailles and Jacques Demy’s Lady Oscar.” *Marvels and Tales* Vol. 27, no 1. 34–51.

Dyer, Richard 1992. *The Matter of Images: Essays on Representations*. London: Routledge.

Edelman, Lee 1998. “The Future Is Kid Stuff: The Queer Theory, Disidentification, and the Death Drive.” *Narrative*, vol. 6 No. 1. 18–30.

- Edelman, Lee 2004. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham (NC): Duke University.
- Fetterley, Judith 1978. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ferriss, Suzanne & Young, Mallory 2010. “” Marie Antoinette”: Fashion, Third-Wave Feminism, and The Chick-culture”, *Literature film quarterly*, vol 38. 98–116.
- Foucault, Michel 1980. *Power/Knowledge*. Brighton: Harvester Press.
- Forster, E.M 2023. Aspects of the novel. [e-kirja] Saatavilla: <https://www.gutenberg.org/ebooks/70492> > Alkuperäinen julkaisuvuosi: 1927.
- Fraser, Lucy & Monden Masafumi 2017. ”The Maiden Switch: New Possibilities for Understanding Japanese Shojo Manga (Girls’ Comics).” *Asian Studies Review*, issue. 41. 544–561.
- Frederick, Sarah 2005. ”Not that innocent: Nobuko’s Good Girls”. *Bad Girls of Japan*. Toim. L. Miller & J.L Bardsley. Palgrave Macmillan. 65–81.
- Friedman, Erica 2022. *By Your Side: The First 100 Years of Yuri Anime and Manga*. Vista: Journey Press.
- Gravett, Paul 2005. *Manga: 60 vuotta japanilaista sarjakuvaa*. Suomennos: Juhani Tolvanen. Helsinki: Otava. Alkuperäinen julkaisuvuosi 2004.
- Habelstram, Judith 1998. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- Hall, Donald 2003. *Queer Theories*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hall, Stuart 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.
- Herkman, Juha 1998. *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Tampere: Vastapaino.
- Hiratsuka, Raicho 2007. *The Bluestockings of Japan: New Woman Essays and Fiction from Seito, 1911-16*. Käännös: Jan Bardsley. Ann Arbor: The University of Michigan.
- Honkanen, Katriina 2004. ”Nainen.” *Avainsanat: 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino. 139–159.
- Ilmoinen, Kaisa 2024. ”Intersektionaalisuus”. *Lähestymistapoja kirjallisuuteen*. Toim. Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli & Anna Helle & Kaisa Ilmonen & Markku Lehtimäki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 347–354.
- Ito, Kinko 2005. ”A History of Manga in the Context of Japanese Culture and Society”. *Journal of Popular Culture*, vol. 38, No. 3. Blackwell Publishing. 456-475.
- Kekki, Lasse 2005. ”Pervot Pidot. Johdanto homo-, lesbo-, ja queer-kirjallisuudentutkimukseen”. *Pervot Pidot*. Toim. Lassi Kekki & Kaisa Ilmonen. Jyväskylä: Gummerus. 13–45.

- Knuuttila, Tarja; Lehtinen, Aki Petri 2010. "Johdanto: Representaatio – tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi." *Representaatio – tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Toim. Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press. 7–35.
- Koivunen, Anu 2004. "Sorto." *Avainsanat: 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino. 35–77.
- Käkelä-Puumala, Tiina 2015. "Totuus ja spekulatio: Raha realistisessa kirjallisuudessa". *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti*. Nro 1. 2015. 50–653.
- Manninen, Pekka 1995. *Vastarinnan välineistö – sarjakuvaharrastuksen merkityksiä*. Tampere: Tampere University.
- Malmio, Kristiina 2011. "Sukupuoli, yhteiskunta, valta, kirjallisuus". Teoksessa Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.), *Pahuu maailmaan: kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Magnussen, Anne; La Cour, Erin; Platz Corsen, Rikke 2015. "Introduction". *Comics and Power*. Toim. Rikke Platz Corsen & Erin La Cour & Anne Magnussen. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. xvii-xxv.
- Moi, Toril 1990. *Sukupuoli, teksti, valta: feministinen kirjallisuusteoria*. Suomennos: Raija Koli Tampere: Vastapaino. Alkuperäinen teos julkaistu: 1985.
- Morris, Pam 1997. *Kirjallisuus ja feminismi: johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen*. Suomennos: Päivi Lappalainen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Alkuperäinen julkaisuvuosi: 1993.
- Rich, Adrienne 1976. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton & Company.
- Rich, Adrienne 1980. "Compulsory Heterosexuality and The Lesbian Existence". *Signs* vol. 5, No. 4, 11-48.
- Robertson, Jennifer 1998. *Takarazuka: Sexual politics and popular culture in modern Japan*. Berkeley: University of California Press.
- Rojola, Lea 2004. "Sukupuolieron lukeminen. Feministinen kirjallisuudentutkimus". *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Toim. Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.
- Rojola, Lea 2009. "Sivistyksen ihanuus ja kurjuus – suomalaisen nousukkaan tarina". *Läpikulkuihmisiä: muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Toim. Kukku Melkas, Heidi Grönstrand, Kati Launis, Maarit Leskelä-Kärki, Jussi Ojajärvi, Tutta Palin, Lea Rojola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 10–39.

- Rossi, Leena-Maija 2010. "Esityksiä, edustamista ja eroja: Representaatio on politiikkaa". *Representaatio – tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Toim. Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press. 261–276.
- Rossi, Leena-Maija 2015. *Muuttuva sukupuoli*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rossi, Leena-Maija, & Sudenkaarne, Tiina (2021). "Queer kotiutui: Mitä tapahtui pervolle?". *SQS – Suomen Queer-tutkimuksen seuran lehti* 15 (1–2). 66–69.
- Skeggs, Beverly 1997. *Formations of Class & Gender*. London: Sage Publications.
- Ogi, Fusami 2003. "Female Subjectivity and Shoujo (Girls) Manga (Japanese Comics): Shoujo in Ladies' Comics and Young Ladies Comics". *Journal of popular culture*. Vol 36, no. 4. 780–803.
- Paasonen, Susanna 2010. "Sukupuoli ja representaatio". *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino. 39–59.
- Pflugfelder Gregory M. 1992. "Strange Fathers, Sex, Gender, and Sexuality in Torikaebaya Monogatari". *Monumenta Nipponica*. Vol. 47, no. 3. 347–368.
- Phelan, James 1989. *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Platon 1919. *Pidot (symposium)*. Käännös. Niilo Lehmuskoski. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiön kirjapaino.
- Power, Natsu Onoda 2009. *God of Comics: Osamu Tezuka and the Creation of Post-World War II Manga*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Seidman, Steven 2010. "Critique of Compulsory Heterosexuality." *Norm-Struggles. Sexualities in Contentions*. Toim. Lena Martinsson & Eva Reimers. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 18–28.
- Shamoon, Deborah 2012. *Passionate Friendships: The Aesthetics of Girl's Culture in Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Shamoon, Deborah 2007. "Revolutionary Romance: The Rose of Versailles and the transformation of Shoujo Manga." *Mechademia: Second Arc*. Vol. 2, 2007. 3–17.
- Suzuki, Michiko 2009. *Becoming Modern Women: Love & Female Identity in Prewar Japanese Literature & Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- Wagh, Colton 1947. *The Comics*. Jackson & London: University Press of Mississippi.
- Warner, Michael 1993. *Fear of Queer Planet. Queer Politics and the Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Welker, James 2024. *Transfiguring Women in Late Twentieth- Century Japan: Feminists, Lesbians, and Girls' Comics Artists and Fans*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Witek, Joseph 1989. *Comic Book as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. Jackson & Lontoo: University of Mississippi.