

# Kotien kuvastoa

Kolmen päähenkilöpojan kodin visuaalinen kuvaus Moto Hagion mangassa The Heart of Thomas

Cai Jolma

Kirjallisuuden kandidaatintutkielma

Jyväskylän yliopisto

Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kevät 2019

Ohjaaja: Risto Niemi-Pynttari

Opponentti: Hilja Honkola

## Sisällysluettelo

1. Johdanto.....	2
2.0 Tutkimus .....	2
2.1 Aiempi tutkimus .....	4
2.2 Mangan konventioista & teoksen käännösvirheestä .....	4
3.0 The Heart of Thomas - analyysi .....	4
3.1 Rakas Marie: Erichin koti.....	6
3.2 Vääränlainen saksalainen - Julin perhe .....	14
3.3 Ruudinkäryinen lapsuus - Oskarin perhe .....	20
4.0 Tulokset .....	26
Lähteet.....	29

# 1. Johdanto

Tässä tutkielmassa tulen tarkastelemaan Moto Hagion visuaalista tapaa kuvata kotia ja perhettä teoksessa *The Heart of Thomas*, ja selvittää, millä tavalla visuaalinen kuvaus tukee narraatiota, ja millä tavoin se tuo esille seikkoja, joita teksti yksin ei teoksessa huomioi. Tutkimuksen lähtökohtana toimii halu havainnollistaa tapaa, jolla sarjakuvat ja erityisesti manga välittävät visuaalisesti narratiivisia tukevaa tietoa sille uniikilla tavalla - joko vahvistaakseen jo tekstissä esiin tulevia seikkoja, tai esittääkseen lukijoille jotain, mitä teksti ei suoraan havainnollista. Tahdon myös havainnollistaa mangan potentiaalin osana sarjakuvantutkimusta, joka tällä hetkellä erityisesti Suomessa keskittyy lähinnä länsimaalaiseen tuotantoon. Rakennan tutkimukseni osittain vuonna 2017 tekemäni esseen, ”*Kaksi kotia*” pohjalle, joka keskittyy hahmojen kotiin ja sen heijastumiseen hahmojen persoonassa teoksen narratiivisessa kontekstissa.

Koti ja perhe ovat Hagion teoksia laajemmin lukeneille toistuvia teemoja, joiden ympärille konfliktit ja hahmokehitys rakentuvat. Tätä ilmiötä voidaan selittää toisaalta Japanin perhekeskeisellä kulttuurilla, toisaalta Hagion tuotannon pääasiallisella kohderyhmällä: Esimerkiksi *The Heart of Thomas* on suunnattu nuorille tytöille, joiden elämään perhe ja koti vielä olennaisesti kuuluvat. Tämä heijastuu myös itse teoksessa, jonka hahmot ovat suunnilleen saman ikäisiä mangan kohderyhmän kanssa, ja selittävät osaltaan sitä, miksi perheeseen liittyvä tematiikka on jatkuvasti läsnä - teini-ikäiset hahmot ovat ikävaiheessa, jossa koti on samaan aikaan tärkeä, mutta josta kuitenkin pyritään hitaasti erkanemaan. Hagio kuitenkin on myös esimerkiksi Thornin (2010) haastattelussa puhunut vaikeasta suhteesta omaan äitiinsä, jota esimerkiksi Hagion manga *Iguana Girl* heijastaa.

## 2.0 Tutkimus

Työni on laadullista sisällönanalyysia, jossa metodina toimii lähiluku, ja sen kautta tapahtuva kuva-analyysi sarjakuvan erityisiä konventioita seuraten. Sarjakuvan teoriaa lähestyn pääosin Scott McCloudin *Sarjakuva -näkömätön taide* (1993) -teoksen kautta. Teos on sarjakuvantutkimuksessa usein käytetty opas, mutta erityisesti se kuitenkin valikoitui sen olennaisuuden kannalta: toisin kuin monet muut sarjakuvan analysointiin liittyvät teokset, McCloudin teos huomioi myös mangan olennaisena osana

sarjakuvakulttuuria, ja esittelee sille ominaisia piirteitä. Viitataan myös jonkin verran Will Eisnerin vastaavanlaiseen oppaaseen *Comics & Sequential art (1985)*, mutta se keskittyy ainoastaan länsimaalaisen sarjakuvan traditioon, eikä näin ollen sovellu McCloudin teoksen kaltaiseksi teoreettiseksi päälähteeksi.

Tässä tutkimuksessa kodilla viitataan sekä fyysiseen tilaan (asuntoon), että perheeseen sosiaalisena yksikkönä. Perheen visuaalisella kuvauksella taas tarkoitetaan tässä kontekstissa hahmojen elekieltä ja ilmeitä. Narratiivisia, tekstissä esiintyviä perhesuhteita kuvataan paremman kontekstin saamiseksi (kuten rasismi Julin kodissa), mutta fokus pysyy visuaalisessa kuvauksessa ja siinä, mitä se kertoo ja miten se tukee teoksen tekstin kautta syntyvää narraatiota - ja toisaalta kertooko se asioita, joita teksti ei suoranaisesti lukijalle avaa.

Esimerkeiksi valikoituivat kuvat, jotka mielestäni vahvistavat tai tuovat tekstilliseen narraatioon jotain tutkimuksen kannalta olennaista. Tämä tarkoittaa sitä, että havainnollistamiseen valikoitu sekä kokonaisia sivuja, että yksittäisiä tai muutamaa ruutuun rajattuja paneeleita. Esimerkit pääsääntöisesti kuvaavat konkreettisen visuaalisesti kotia ja perhesuhteita, tai niillä on narratiivinen funktio osana hahmojen mielikuvia omasta kodista, perheestä tai niihin liittyvistä tuntemuksista. Vaikka sarjakuvantutkimuksessa myös teksti on olennainen osa visuaalista kerrontaa, tätä tutkimusta varten tekstiä itsessään ei tulla analysoimaan osana kuva-analyysiä. Puhekupliin ja niiden kokoon tullaan silti kiinnittämään huomiota visuaalisen havainnollistamisen kautta, ja tekstiin viitataan silloin, kun analysoitavalle kuvalle on annettava tarkempi tarinallinen konteksti.

Tutkijaan nähden ulkomaisten teosten analysoimisessa on kuitenkin hyväksyttävä, että lukija tulkitsee ja ymmärtää kuvien merkitystä oman kulttuurinsa kautta. Minun on siis tutkijana ymmärrettävä, että tapani tulkita esimerkiksi eleitä ja ilmeitä pohjaa vahvasti suomalaisen kulttuuriin, enkä tästä syystä ole kykenevä esimerkiksi pohtimaan, millä tavoin japanilainen lukija ymmärtää hahmojen käytöksen. Vaikka sarjakuvan tapahtumapaikka onkin Saksa, Hagion lukijakunta oli teoksen ilmestymisaikana japanilainen. On siis mahdollista, että tulkintani poikkeaa mangakan intentioista tai siitä, miten alkuperäiseen kohdeyleisöön kuuluva henkilö tulkitsee teosta.

## 2.1 Aiempi tutkimus

Hagiosta ei ole suomeksi lainkaan tutkimusta, ja maininnat hänestä ovat pääosin arvosteluja englanniksi käännettyistä teoksista. Myöskään englanniksi Hagiosta tai hänen tuotannostaan ei ole montaa tutkimusta, ja yleensä ne käsittelevät shôjo-mangaa yleisesti. *The Heart of Thomas* on kuitenkin usein esimerkkinä shôjioon viittaavissa tutkimuksissa käytetty teos sen kulttuurisen merkityksen vuoksi: esimerkiksi James Welker (2006) artikkelissaan *“Beautiful, Borrowed, and Bent: “Boys’ Love” as Girls’ Love in Shôjo Manga”* tarkastelee *The Heart of Thomasin* androgyynejä mieshahmoja naislukijoiden seksuaaliseen ja sukupuoliseen identiteettiin peilaten. Samoista teemoista puhutaan myös Fujimoton & co (2004) artikkelissa *“Transgender: female hermaphrodites and male androgynes”*, jossa *The Heart of Thomas* mainitaan suhteessa päähenkilöön (Julin) vahvaan haluun tulla rakastetuksi.

Mangasta yleisesti on kuitenkin hieman enemmän tutkimusta myös Suomessa: esimerkiksi Jussi Knuutti analysoi kuvien kautta mangan naiskuvaa pro gradussaan *“Naiskuvia japanilaisessa mangassa: analyysi neljän ikäryhmän sarjakuvista”* ja sitä on myös lähestytty kulttuurisesta näkökulmasta Jarkko Ingerön opinnäytetyössä *“Manga ja kulttuurillinen appropriatio”*. Mangaa on kokonaisuudessaan kuitenkin tutkittu harvakseltaan, joten tutkimuskohteeni on suomalaisessa kontekstissa vielä hyvin uutta.

## 2.2 Mangan konventioista & teoksen käännösvirheestä

Tulen käyttämän tutkimuksessani mangaan liittyvää terminologiaa sekä joitain sille ominaisia konventioita. Erityisesti käytän termejä manga ja mangaka, jotka tässä tapauksessa viittaavat japanilaiseen sarjakuvaan (manga) ja mangan piirtäjään (mangaka). On tärkeää myös huomauttaa, että mangaa luetaan japanilaisen lukusuunnan mukaan oikealta vasemmalle ja ylhäältä alas. Kyseinen lukusuunta heijastuu myös jokaisessa esimerkkikuvassa, jotka tulee näin ollen lukea japanilaisen lukutavan mukaan.

Thornin englanninkielisessä käännöksessä esiintyy myös käännösvirhe, jossa Oskarín kasvatti-isän nimi esiintyy kahdessa kirjoitetussa muodossa: Gustaf ja Gustav. Käytän tutkielmassani nimeä Gustav, sillä Thornin blogissa (2017) hän kertoo tämän olevan nimen oikea kirjoitusmuoto. Mangan käännöksessä on tämän lisäksi muutama muu virhe

(alkuperäistekstiä ei ole pyyhitty pois, puhekuplasta puuttuu teksti), mutta ne eivät näy valitsemissani kuvissa.

## 3.0 The Heart of Thomas - analyysi

*The Heart of Thomas* julkaistiin vuonna 1975, ja sillä oli suuri merkitys sekä shôjon muutokseen, että Boys' Love -alagenren syntymiseen: Hagio kuuluu siihen naispiirtäjien ryhmään, joka vapautti shôjo-mangan sen aiemmin käytetyistä neliön muotoisista paneeleista, ja *The Heart of Thomas* on yksiä ensimmäisistä miesten välistä rakkautta kuvaavista mangoista (Gravett 2004, 79, 88). Virallinen englanninkielinen käännös ilmestyi Rachel Matt Thornin kääntämänä ja Fantagraphicsin kustantamana vuonna 2012.

Teos sijoittuu 1950-luvun saksalaiseen poikakouluun, jossa lomalta palaavat pojat saavat kuulla oppilastoveri Thomas Wernerin kuolleen läheisellä rautatiellä. Thomasin kuoleman ympärille alkaa pian kerääntyä kuiskailten esitettyjä kysymyksiä: oliko Thomasin kuolema onnettomuus vai itsemurha? Teoksen keskiöön nostetaan Julusmole "Juli" Bayhan, jolle Thomas jätti juuri ennen kuolemaansa rakkaudentunnustuksen, ja Erich Frühling, uusi oppilas, joka näyttää erehdyttävän paljon edesmenneeltä Thomasilta. Teoksen tritagonisti, Oskar Reiser, jättäytyy hieman sivummalle, mutta on tärkeässä osassa toisaalta Julin, toisaalta Erichin emotionaalisenä tukena - hivenen vanhempana mieshahmona, jonka verrattain rankka elämäkokemus mahdollistaa eräänlaisena mentorina toimimisen nuoremmille pojille.

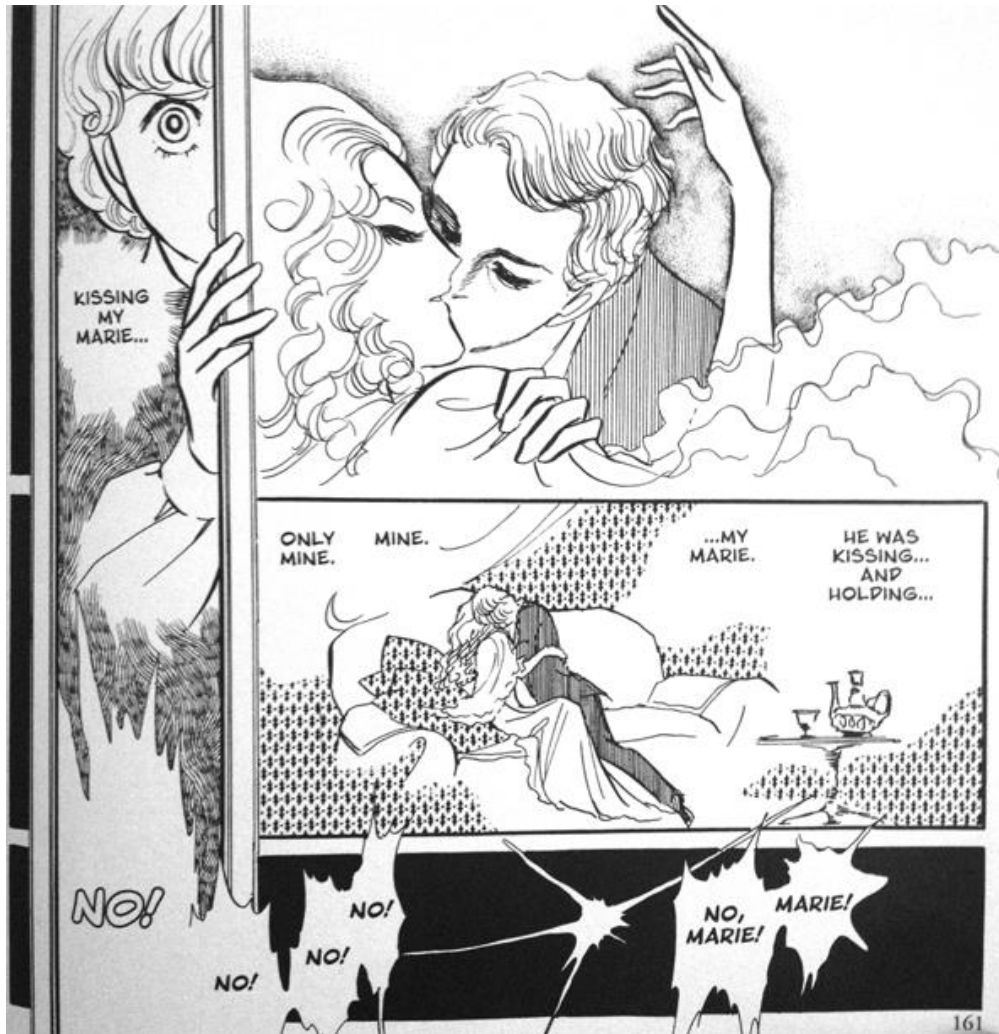
Saksalaista kehitysromaanin muistuttavalla tavalla Hagio rakentaa asetelman, jonka fokukseksi nousevat ennen kaikkea erilaiset poikien väliset suhteet ja pääkolmikön hahmokehitys - jokainen kolmesta päähenkilöstä muuttuu tarinan aikana. Kantaviksi teemoiksi nousevat homoseksuaalisuus, nuoruus, kuolema ja erinäiset väkivallan muodot, mutta mangassa nousevat vahvasti esiin myös perheet ja niihin liittyvä tematiikka: vanhempien ja lasten suhde, sekä vanhemmuus ja perheiden sisäiset konfliktit. Perheet vaikuttavat olennaisesti hahmojen tarinakaariin ja siihen, millaisen hahmokehityksen he käyvät läpi: Erich itsenäistyy ja kasvaa päästessään irti äidistään ja kodin piiristä, Juli oppii arvostamaan itseään isoäitinsä rasismista huolimatta, ja Oskar saa viimein pysyvän kodin.

Tutkimuksessani tulen keskittymään eniten Erichin kodin kuvaukseen, sillä sen kuvasto on mangassa runsain, ja narraatiossa sille annetaan myös kaikkein suurin rooli. Analyysi mukailee mangan kronologista järjestystä.

### 3.1 Rakas Marie: Erichin koti

Erich on luokkatoverinsa Julin ohella mangan keskeisin hahmo, ja suurin osa teoksesta kuvataan Erichin kokemusten ja havaintojen kautta: hän on uusi oppilas, ja saapuu lukijan tavoin ulkopuolisen teoksen miljööseen. Kuollutta Thomasia ulkoisesti muistuttava Erich tekee heti alussa eroa hiljaiseen ja hillittyyn Thomasiin äänekkäästi meluten ja toisia poikia uhitellen, ja näyttäytyy päähenkilökolmikön lapsenomaisinapa jäsenenä (Hagio 1973, 66). Lapsekas käytös korostuu myös suhteessa kotiin: Erichin hahmo on tiukasti sidottu hänen kotiinsa ja erityisesti äiti Marieen, jonka ailahteleva luonne on vakuuttanut Erichin jo hyvin nuorena siitä, ettei äiti yksinkertaisesti *voi* elää ilman häntä.

Erich pitää itseään ainoana aidosti tärkeänä henkilönä äidilleen, ja vastaavasti äidin käytös ja sanat antavat ymmärtää, että Erich todellakin on hänelle ainoa rakkaus ja kaikkein tärkein (katso esim. Hagio 1973, 263). Osittain tästä syystä Erich on ylisuojelevainen äitiään kohtaan, ja äidin jatkuvat uudet miesystävät ahdistavat Erichiä. Tämä näkyy erityisesti takaumassa, jossa Erich yllättää äidin ja kotiopettajan kiihkeästi suutelemasta:



[Kuva 1] © Moto Hagio 1973, 161

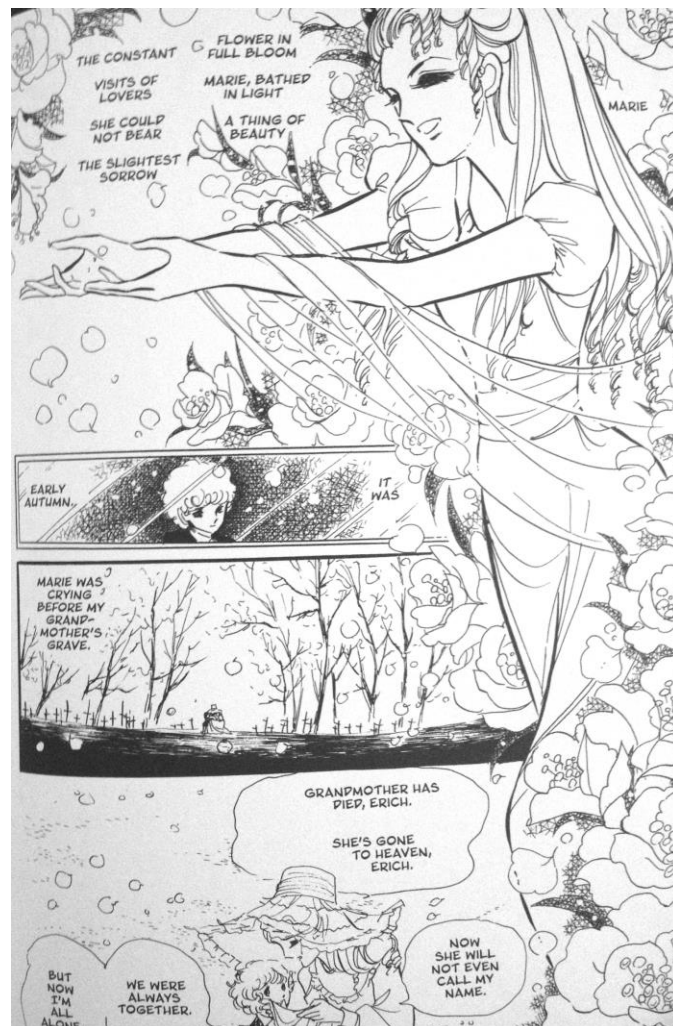
Ensimmäinen ruutu on avoin ja ilmava, ja tehostaa tunnelmaa kohtauksessa, jossa Marien hiukset hulmuavat vapaasti ilman visuaalisia ruudun rajoja hänen suudellessaan Erichin opettajaa. Seuraavassa ruudussa suudelma jatkuu, mutta lähikuvasta on siirrytty kokokuvaan, jossa Marie ja opettaja ovat kiertyneet toistensa ympärille. Erichin omaa tunnetilaa voidaan lukea siitä, miten rastereita on ruuduissa käytetty: äiti ja kotiopettaja sulautuvat lähes psykedeelisiin rasterikuvioiden Erichin katsellessa heitä.

Seuraava ruutu on täysin musta lukuun ottamatta puhekuplia ja sen keskellä olevaa valkoista välähdystä. Puhekuplat ovat repaleisia ja rosoisia, visuaalisella tavalla korostaen Erichin sisällä tapahtuvaa myllerrystä. Ajatuskuplat limittyvät viimeisen ruudun päälle tuoden kohtaukseen visuaalista kaaosta, ja viimeisen ruudun Erich luo raamit koko kuvatululle kohtaukselle. Ruutu muistuttaa muodoltaan ovea, jonka raosta Erich kurkistaa, ja pojan omaa ahdistunutta tunnetta kuvataan sillä, miten Erichin itsensä ympärillä on tummia, aaltoilevia rastereita, jotka näyttävät ikään kuin syövän hänet sisäänsä. Koti ja äiti



ovat Erichille kuin paratiisi, ja tästä syystä ulkopuolisen tuominen tähän lintukotoon häiritsee rauhaa ja harmoniaa, jonka Erich kotiinsa selkeästi yhdistää.

Kuten esimerkkikuvasta 1 voidaan huomata, äiti esiintyy ruuduissa etualalla: kohtauksessa tärkeää ei ole niinkään kotiopettaja, vaan äiti, joka osoittaa kiintymystä ja hellyyttä miespuoliseen henkilöön, joka ei kuitenkaan ole Erich itse. Pojan suhde äitiin (jota hän puhuttelee etunimellä Marie) kuvataan teoksessa monimutkaisena ja jopa lukijalle epämukavana: ilman isää kasvanut Erich ottaa paikan perheen miehenä, yrittäen olla oikulliselle ja ailahtelevalle äidilleen sekä lapsi että emotionaalinen tuki ja lohduttaja; poika ja aviomies (katso esim. Hagio 1973, 264). Erichille koti ja äiti ovat yksi ja sama asia, ja Erichin tapauksessa suurin osa kotiin liittyvästä visuaalisesta kuvauksesta kulminoituukin äiti Marieen.



[Kuva 2] © Moto Hagio 1973, 263

Hagion kuvittamat takaumat Erichin menneisyydestä ja äitiin liittyvistä ajatuksista ovat usein koristeellisia ja jopa kokonaisen sivun tai aukeaman mittaisia. Erichin muistoissa ja ajatuksissa äiti kuvataan lähes kreikkalaista jumalatarta muistuttavassa muodossa: hymyilevä, usein toogaa muistuttaviin vaatteisiin ja kukkiin puettu kaunotar. Äiti usein valtaa olemuksellaan suurimman osan ruuduilta ja jopa sivuilta kuin kuvatakseen, kuinka suuren osan äiti Erichin ajatuksista vie.

Erityisesti esimerkkikuvassa 2 äitiin liittyvissä ajatuksissa esiintyy paljon luontokuvastoa, erityisesti kukkia, terälehtiä ja puita. Mustaa ja harmaan sävyjä käytetään hyvin säästeliäästi, ikään kuin korostamaan valoa, kirkkautta ja symbolista puhtautta, jota äiti Erichille edustaa. 70-luvun shôjolle kukat, erilaiset kasvit ja puut ovat lajityypin vakiosymboliikkaa, ja Hagio käyttää näitä elementtejä hyödykseen ruutujen ja sivujen visuaalisessa asettelussa: kukat toisaalta rajaavat tilaa, kuten kuvassa 2 äidin ympärillä, toisaalta myös avartavat sitä, kuten ruuduissa, joissa kuvataan lehdettömiä puita (katso esim. Mazur & Danner 2014, 71 ja Gravett 2014, 79). Kukkien terälehdet tanssahtelevat taianomaisesti ruudusta toiseen, ja tehostavat erityisesti 1970-luvun shôjolle ominaista kimalluksen ja ylellisyyden tuntua, ja vahvistavat Marie-äidin liioitellun jumalallista miellelyhtymää.

Erichin tapa kuvata kotia on yltäkylläisen kaunis ja koristeellinen, ja kontrasti onkin suuri, kun Erich lopulta saapuu tyhjään kotiin äidin tapaturmaisen kuoleman jälkeen:



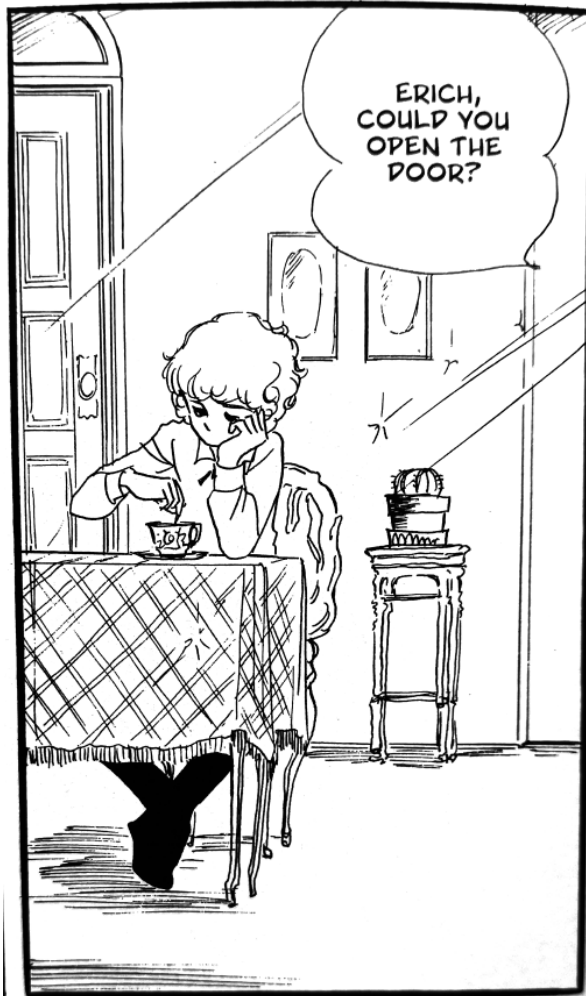
[Kuva 3] © Moto Hagio 1973, 268

Kuvassa 3 koti näyttää tyhjältä ja suurelta pienikokoiseen Erichiin verrattuna, ja ainoa valo on ulkona kajastava aamuaurinko. Suuret ja yksityiskohtaiset ruudut, harmaat sävyt ja oven aukeamisen kilahdusta lukuun ottamatta äänetön koti luovat painostavaa, kolkkoa hiljaisuutta. Vahvat mustat ja harmaan sävyt tekevät ruuduista ahtaita ja miltei pahaenteisiä. Pienet rajatut ruudut korostavat niiden keskellä aukeavaa kohtausta, jossa Erich astuu suureen eteiseen, ja näyttää kuvakulmassa erityisen pieneltä verrattuna suureen oveen ja sen lähellä olevaan peiliin.

Hagion tapa kuvata Erichin kotiin saapumista on shôjo-mangalle tyypillisen hidastempoinen ja tunteikas, ja keskittyy lähes elokuvaa muistuttavalla tavalla itse tunnelmaan. McCloud (1993, 79) kuvailee tätä mangan ominaispiirrettä käsitteellä “näkökulmasta näkökulmaan -siirtyminen”, jossa hänen mukaansa käytetään “aikaansaamaan tunnelma tai paikan tuntu” niin, että lukija seisautuu kohtaukseen ja hänen katseensa harhailee ruuduilla. Myös Erich itse ilmehtii ja liikkuu rauhallisesti ja surumielisesti: pojan katse on melankolinen ja harhaileva. Erichin koko olemus tuntuu muuttuvan kotiin astuessa, ja kodin aiemmin kuvattu kauneus ja idyllisyys katoaa. Koti ei ole enää se sama, kaunis koti, kun äiti ei ole siellä.



luontoa, joka ei kuitenkaan ole konkreettisella tavalla läsnä (McCloud 1993, 64). Symboliikka heijastelee Erichin mielenmaisemaa, ei niinkään täydellisen todellista tilannetta.



[Kuva 5] © Moto Hagio 1973, 272

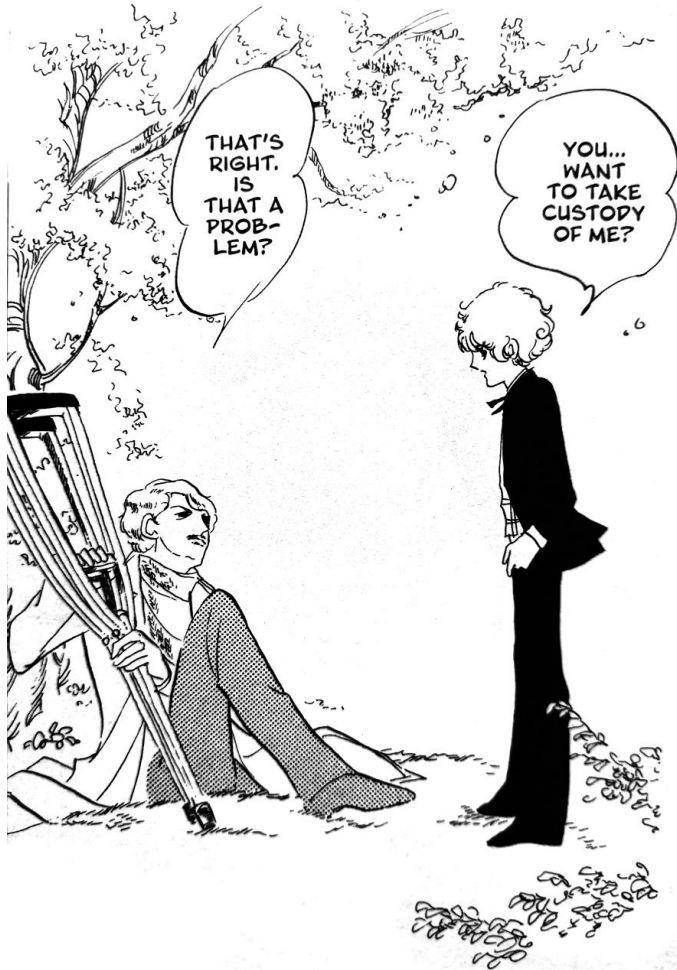
Sateen jälkeen aurinko kuitenkin alkaa sarastaa: kuvassa 5 nyt tyyntynyt Erich on siirtynyt keittiöön, ja vaikka ilma ulkona on kuvattu alusta asti aurinkoisena, tuntuu avattujen keittiöverhojen valo kuin auringolta sateen jälkeen. Ruutujen kontrasti muuttuu mustasta ja rasterien harmaasta jälleen mustan ja valkoisen kontrastiksi, joista valkoinen ottaa vallan ja luo lukijalle avarasta ja vaaleasta tilasta toiveikkaan mielleyhtymän.

Toisin kuin Julin ja Oskarin esimerkeissä, ei Erichin omaa huonetta näytetä visuaalisesti juuri lainkaan - ja se vähä mitä huoneesta on esillä, on rastereiden peitossa. Tämäkin voidaan kuitenkin nähdä hahmokehityksellisenä valintana: Erichin identiteetti on niin sidoksissa äitiin, että omaa huonetta tärkeämmäksi

nousee äidin huone, joka on kuvattu hyvin tarkasti ja useiden sivujen verran.

Yksinhuoltaja-äidin kuoltua Erichin on kuitenkin saatava huoltaja, ja tarinassa käy ilmi, että Erichin biologinen isä ei suinkaan ole kuollut (Hagio 1973, 273). Marie-äidin miesystävä Julius, joka loukkaantui pahoin Marien surmanneessa autokolarissa, saapuu kuitenkin koululle tapaamaan Erichä:

Kuvassa 6 Julius ja Erich tapaavat luonnon ympäröimänä, mutta ero aiempaan äidin luontokuvaukseen on se, että luonto on aitoa ja konkreettista sen sijaan, että ne olisivat rekvisiittana mielikuvitukselle. Kohtauksesta valikoituneessa ruudussa Julius istuu maassa



[Kuva 6] © Moto Hagio 1973, 384

ruudussa negatiivinen tila korostaa Erichiä, ja kohtauksen tärkeää merkitystä narraatiossa: Erichin on itse päätettävä, hyväksyykö hän Juliusta uudeksi isäkseen.

Hahmojen tapa esiintyä kyseisessä ruudussa muistuttaa asetelmaltaan vanhanaikaista ritarikuvastoa, jossa ritari polvistuu kuninkaallisen eteen. Erityisen mielenkiintoisen asetelmasta kuitenkin tekee sen, että maahan polvistuneena on aikuinen mies, joka laskeutuu nuoren koulupojan eteen. Hahmojen voimasuhteet ja hierarkia kääntyvät hetkeksi pääläelleen kuin korostaen, että toisinaan aikuisen on kyettävä näyttämään lapselle, että lapsella on oikeus tulla kuulluksi omaa elämäänsä koskevissa asioissa. Erichin suostumus adoptioon sinetöi hahmon perhekeskeisen juonikaaren (Hagio 1973, 385-356).

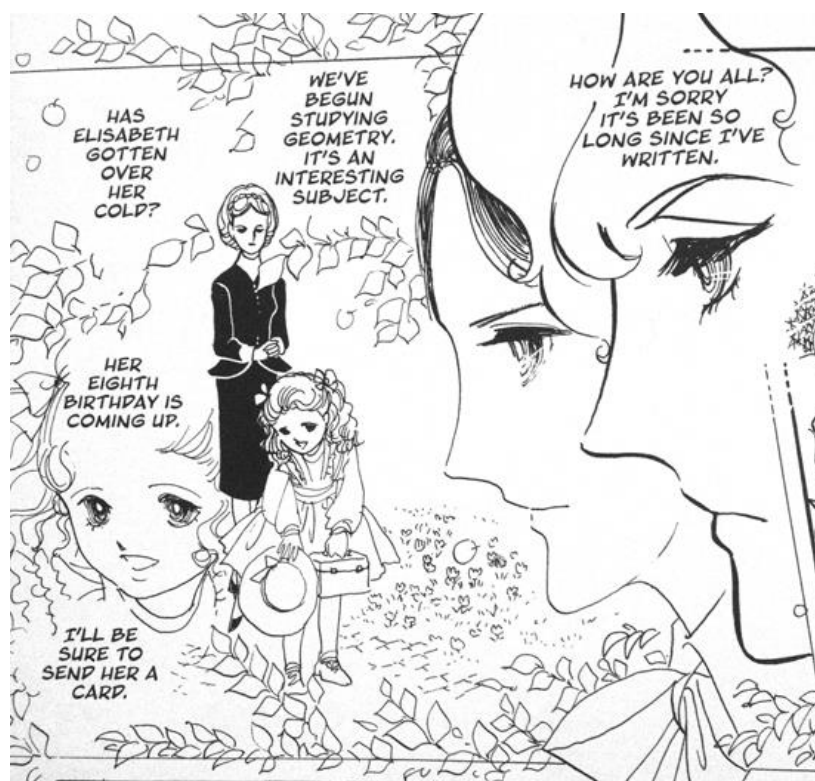
kainalosauvat kädessään, ja katsoo ylöspäin seisovaan Erichiin. Juliuksen asento on rento ja ystävällinen; sauvat on aseteltu pois katseen edestä niin, että hänen kasvonsa ovat selkeästi esillä. Erichin asento sen sijaan on jäykkä ja kädet puristettu nyrkkiin, kuin epäroiden.

Paneeli on avoin ilman ruudun reunoja, ja Erichin mustat vaatteet korostuvat muuten tyhjää, valkoista tilaa vasten. Tyhjä tila, jota McCloud (1993, 82) kutsuu “negatiiviseksi tilaksi” on hänen mukaansa tärkeä osa mangankuvastoa: se on yhtä olennainen ja tarkoin harkittu osa kokonaisuutta siinä, missä hahmot ja tausta. Tässä

## 3.2 Vääränlainen saksalainen - Julin perhe

Juli on kolmesta päähenkilöstä vakavin ja hiljaisin: kodin rasismi ja koulussa tapahtunut pahoinpitely ovat tehneet Julista ankaran niin itseään kuin toisiakin kohtaan (katso esim. Hagio 1973, 291 ja 504-506). Ennen kuolemaansa mangan nimikkohenkilö Thomas tunnusti Julille rakkautensa, mutta tuli Julin torjumaksi. Thomasin kuoleman jälkeen Juli onkin vakuuttunut siitä, että poika riisti oman henkensä Julin tekojen vuoksi – saaden hänessä aikaan rajun syyllisyydentunteen. (Hagio 1973, 34-35.) On siis ymmärrettävää, että Thomasin kaksoisolennot näyttävä uusi oppilas Erich ahdistaa pojan mieltä, ja miksi jo muutenkin luonteiltaan vastakkaisen kaksikon välille muodostuu nopeasti kitkaa. Lisäksi Julin kreikkalaistaustainen isä on kuollut, ja toisen maailmansodan jälkeisessä saksassa mustatukkaisen Julin elämää varjostaa paine saavuttaa elämässä suuria todistaakseen oman oikeutensa olla olemassa - jopa omassa kodissaan. (Hagio 1973, 296-297.)

Julin perheeseen ei mangan alussa juurikaan keskitytä, sillä Erichin perhe vie suurimman osan huomiosta. Julin perheestä ja sen tulevasta keskeisyydestä hahmolle annetaan kuitenkin jo mangan alkupuolessa viitteitä, kun Julin huonetoveri ja ystävä, Oskar, lukee Julin kotiin kirjoittamaa kirjettä:



[Kuva 7] © Moto Hagio 1973, 92

Kuvassa 7 Oskarin ajatukset yhdistyvät Julin omiin kirjettä lukiessa, ja Hagio kuvittaa sen asettamalla poikien kasvot elokuvamaisesti vierekkäin, lukijan katse siirtyen Oskarin kasvoista Julin kasvoihin (Mazur & Danner 2014, 71). Poikien kasvopiirteet ovat aikansa shôjolle korostetun feminiinisiä: erityisesti huomio kiinnittyy haikeaan katseeseen, pitkiin ripsiin ja sähköviini silmiin (Welker 2006, 7). Yhdessä japanilaisen oikealta vasemmalle - lukusuunnan kanssa lukijan katse viipyilee hetken oikean yläkulman kasvoissa ja niiden yksityiskohdissa ennen kuin avoimet puhekuplat johdattavat lukijan katsetta eteenpäin (katso esim. Pres 2015). Ruutua ympäröivä lehtiköynnökset, jotka sekä kuvittavat itse ruudun sisäistä maisemaa, että samalla antavat ruudulle tietynlaista rajausta niin, että ruutu ei ole täysin suljettu.

Mielen maisemaa esittävässä ruudussa nuori tyttö ihastelee tien varressa olevia kukkia, ja taustalla seisoo vakavakatseinen ja hillitysti seisova nainen siistissä puvussa. Ajatuskuplilla ei ole näkyviä ääri viivoja, mutta niiden valkoinen ympärys pitää huolen, etteivät ne katoa yksityiskohtien keskelle - tyhjät, pyöreät alueet joihin teksti on lisätty toimivat johtolankoina lukijalle siitä, että viivojen puutteesta huolimatta lukija tunnistaa alueet ajatuskupliksi (katso esim. McCloud 1993, Luku 3). Tekstistä käy ilmi, että nuori tyttö on Julin pikkusisko (Hagio, 1973, 92). Erichin äidin tavoin myös Julin sisko on kuvattu luonnon helmassa, mutta mielikuvassa sisko on oma itsensä tavallisissa vaatteissaan - ei jumalatar, kuten Erichin äiti, luoden selkeän eron sen välille, millä tavoin Juli ja Erich rakastavat perheenjäseniään. Kohtaus esittelee lukijalle Julin siskon, ja johdattelee tulevaan konfliktiin visuaalisella vihjeellä: miksi sisarusten hiusten väri on täysin erilainen?

Seuraavan kerran Julin kodista esitetään visuaalista kuvausta vasta, kun Juli ja Erich konkreettisesti lähestyvät Julin kotitaloa paluumatkallaan takaisin kouluun:



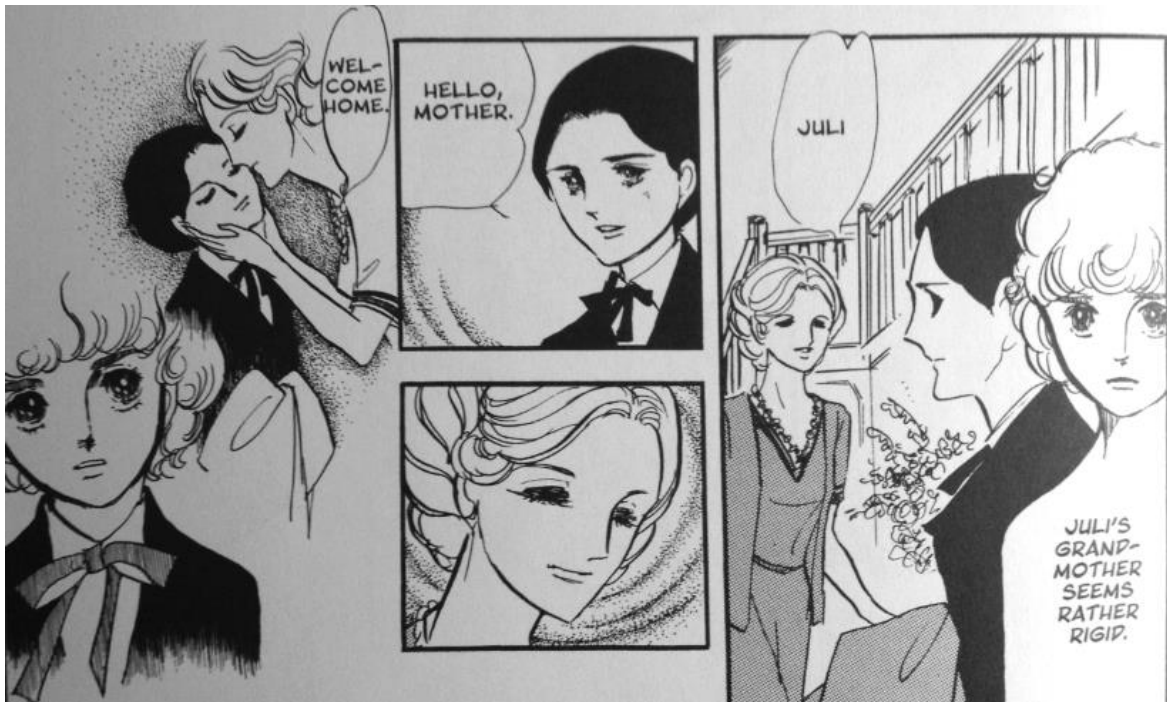


[Kuva 8] © Moto Hagio 1973, 288

Yöaikaan saapuessaan kaksikkoa on vastassa vanha, silmälasipäinen nainen vaalea kissa sylissään. Nainen on Julin isoäiti, ja jo poikien astuessa sisään isoäiti ja kissa katsovat poikia mielteliäästi ja arvioiden silmät siristettyinä. Kohtauksessa isoäiti valtaa suurimman osan tilasta: ensimmäisessä ruudussa oven raosta kurkistaessaan hän jopa osittain nousee ruudun rajojen yläpuolelle, jonka Eisner (1985, 46) yhdistää voimaan ja uhkaan. Isoäidin ja kissan katseet ovat molemmat arvioivia siristettyine silmineen, ja jopa viimeisessä ruudussa, jossa yksityiskohtia on vähemmän, isoäidin siristetyt silmät näkyvät osittain silmälasien heijastuksen takaa.

Myös Julin kotitalo voidaan nähdä ensimmäisessä esimerkkiruudussa isoäidin takana: siinä on useita kerroksia, ja sen kompleksinen arkkitehtuuri viittaa varakkuuteen. Rakennus kuitenkin nähdään isoäidin huomattavasti suuremman kuvan takana: se ohjaa lukijaa ajattelemaan, että rakennus itsessään on toisarvoinen sen henkilöihin ja erityisesti isoäitiin verrattuna. On myös hyvä kiinnittää huomiota Erichin kehonkieleen: hänet on piirretty

Julin taka-alalle, kuin aistien isoäidin alistavan läsnäolon, ja enteilevän tulevaa konfliktia perheenjäsenten välillä.



[Kuva 9] © Hagio 1973, 288

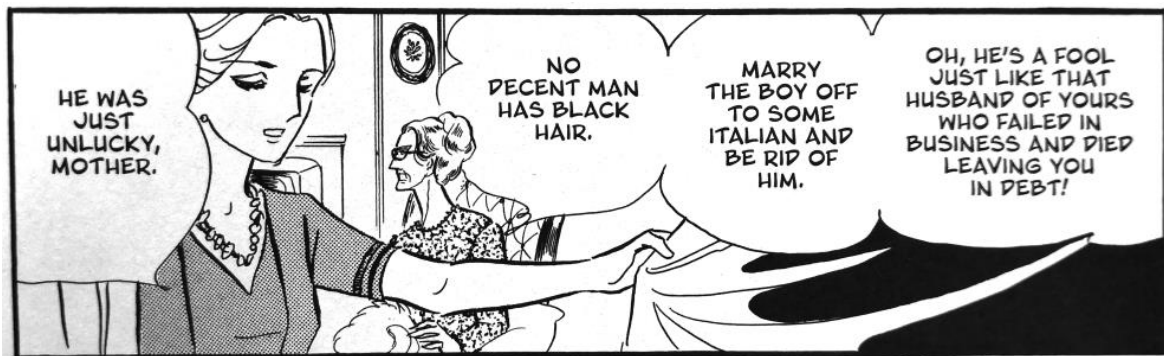
Isoäidin kohtaamisen jälkeen lukijalle näytetään (kuva 9), miten poikia on vastassa Julin kaunis, nuorelta vaikuttava äiti, joka suutelee Julia poskelle. Julin äiti toivottaa iloisesti pojat tervetulleeksi, ja ilmapiiri on hetken aikaa lämmin: äiti hymyilee silmät suljettuina jokaisessa ruudussa, ja jopa Juli näyttää tavallista iloisemmalta pieni, muutamia viivoin kuvitettu puna poskillaan. Äiti on kuvattu siistinä ja hyvin pukeutuneena: hänen vaatteensa ovat yksinkertaiset mutta naiselliseen malliin leikattu, ja hänen hiuksensa ovat sidottu hillitysti nutturalle. Eisnerin (1985, 109) mukaan kasvot ovat tärkeä osa hahmon tunteiden tulkintaa, ja lukija kiinnittää kasvoihin ensimmäisenä huomiota.

Kuvan 9 kolmannessa ruudussa äidin suljetut silmät ja hymy vaikuttavatkin lempeiltä, ja äidin kasvot saavat kokonaan oman ruutunsa. Tämä luultavasti johtuu siitä, että kuvakulma on Erichin, ulkopuolisen, joka tarkastelee Julin perhettä ensimmäistä kertaa viipyillen yksityiskohdissa. Hänen oma äitinsä on tässä vaiheessa tarinaa kuollut, joten on ymmärrettävää, että visuaalinen narraatio viipyilee juuri äidissä, jota Erichillä itsellään ei enää ole.

Lämpimästä ilmapiiristä huolimatta tilanteessa voidaan kuitenkin havaita jonkinlaista jännitettä: pienissä ruuduissa, jotka rajaavat Julin ja hänen äitinsä kasvot, on spiraalimaista rasteria. Tämä on 70-luvun shôjo-mangan tapa kuvata tässä kontekstissa pahaenteisyyttä (McCloud 1993, 133).

Vaikka Julin äiti selvästi rakastaa poikaansa, on koko perhe isoäidin ikeen alla: perhe on rahallisesti velkaa hänelle, eikä voi siksi asettua isoäitiä vastaan (Hagio 1973, 296).

Isoäidin käytös on avoimen rassistista, eikä hän piilottele sitä, ettei hyväksy tyttärensä avioliittoa, saati sitten pidä Julista tämän ei-arjalaisen ulkonäkönsä vuoksi (Hagio 1973, 291). Erityisesti tyttärensä edesmennyttä miestä mustamaalatessaan isoäidin alistava valta esiintyy ruudussa:



[Kuva 10] © Moto Hagio 1973, 292

Hagio on asetellut esimerkikuvassa 10 ruudun sisällön niin, että se luo ahtaan ja epämiellyttävän tunnelman vastaamaan Julin kodin ilmapiiriä: puhekuplien ja puheen määrä on huomattava suhteessa ruutujen pieneen kokoon. Erityisesti isoäidin puhekuplat ovat suuria ja tilaa vieviä, kuin painottaen painottava sitä, miten paljon hänen sanoillaan on valtaa ja merkitystä taloudessa. Kyseisessä ruudussa Hagio yhdistää satuttavat sanat ahtaaseen tilaan, antaen niille yhä suuremman merkityksen, kun tekstin ja kuvan esittämät narraatiot yhdistetään.



[Kuva 11] © Moto Hagio 1973, 300

Myös Julin huoneesta saadaan teoksessa muutamia visuaalisia vihjeitä, kun Erich yöpyy Julin huoneessa (kuva 11). Tilassa korostuu sen suuruus: ikkunat ovat pitkät ja kapeat, ja ovi näyttää valtavalt poikiin verrattuna. Huoneen suuruus luo kontrastia narraatioon: Juli asuu suuressa ja selkeästi hienossa talossa, mutta kaiken suuruuden ja loiston keskellä hän on täysin yksin tunteidensa ja kokemustensa kanssa - ulkopuolinen omassa perheessään.

Julin omaisuutta huoneessa ei oikeastaan nähdä lukuun ottamatta kirjaa, jota hän lukee Erichin rynnätessä huoneeseen, sekä pientä peiliä ja peilipöydällä näkyvää kahta purkkia (Hagio 1973, 299-303). On kuitenkin huomionarvoista, että Julin huoneessa hyvin koruton peili on ainoa pieneksi luokiteltava esine sen tasolla olevien purnukoiden lisäksi. Se on esine, josta Juli näkee omat kasvonsa - siis itsensä. Sen sijaan vierashuoneesta (kuva 12), jossa Erichin on aluksi tarkoitus nukkua, saadaan enemmän visuaalista informaatiota: koristeellinen kokolattiamatto, tyylikkääät lukulamput ja suuri, erittäin koristeellinen peili kielivät varakkuudesta (Hagio 1973, 296). On myös mielenkiintoista havaita, että vierashuoneen peili on Julin oman huoneen peiliä huomattavasti mahtipontisempi niin

kooltaan kuin muotoilultaan, joka puolestaan tukee Julin narraatiossa annettua kuvaa vakavasta ja vaatimattomasta persoonasta.

Toisin kuin Erichin tarinakaassa, Julin koti ja sen kuvaus eivät saa varsinaista päätäntää: isoäidin käytös ei muutu, ja perhe on edelleen hänelle velkaa. Sen sijaan Julin kodin kuvauksen funktio on hahmokehityksessä: se selittää lukijalle, miksi Juli on nuoresta iästään huolimatta hyvin ankara ja vaativa itseään kohtaan.

### 3.3 Ruudinkäryinen lapsuus - Oskarin perhe

Oskar on kolmikosta selkeästi erottuvim: isänsä kanssa matkustelun seurauksena Oskar on muita luokkatovereitaan hivenen vanhempi, eikä hänellä oikeastaan tunnu olevan kotia samalla konkreettisella tavalla kuin Erichillä ja

Julilla. Oskarin perheolosuhteet ovat myös kenties narratiivisesti teoksen monimutkaisimmat: Oskar ei suinkaan ole kasvatti-isänsä Gustavin biologinen lapsi, vaan koulun rehtori Müller (jonka etunimeä ei mangassa mainita) (Hagio 1973, 84).

Oskarin biologinen äiti Helene ja kasvatti-isä Gustav olivat rakastuneita, mutta lukuisista yrityksistään huolimatta eivät kyenneet saamaan lasta. Helene, palavasti lasta haluten, turvautui ystäväänsä Mülleriin lapsen saantia varten siitäkin huolimatta, ettei Helene ollut koskaan vastannut miehen yksipuolisiin romanttisiin tunteisiin. Müller kuitenkin suostui pyyntöön, ja Helene synnytti Oskarin. (Hagio 1973, 84-85.) Gustav kuitenkin aavisti, ettei poika ole biologisesti hänen, ja kohteli tästä syystä kasvattiaan kylmästi ja välinpitämättömästi (Hagio 1973, 481). Lopulta hulluuteen ajautuneena Gustav ampui vaimonsa ja otti Oskarin mukaansa pakomatalleen, kierrellen pitkin Etelä-Amerikkaa valokuvaajana (Hagio 1973, 257 & 482). Hän kuitenkin palasi Saksaan ja toi Oskarin



[Kuva 12] © Moto Hagio 1973, 296

teoksen tapahtumapaikan sisäoppilaitokseen, eikä hänestä sen jälkeen ole teoksen ajallisessa narratiivissa kuultu mitään (Hagio 1973, 80). Oskar itse on kuitenkin varma, että Gustav on kuollut (Hagio 1973, 145).

Oskarin äitiä ja kasvatti-isää lukija pääsee näkemään vain takaumien kautta. Takaumista mielenkiintoisen kuitenkin tekee se, että kertoja ei lukijalle näytetyssä ensimmäisessä takaumassa ole niinkään Oskar itse, vaan rehtori Müller:



[Kuva 13] © Moto Hagio 1973, 83

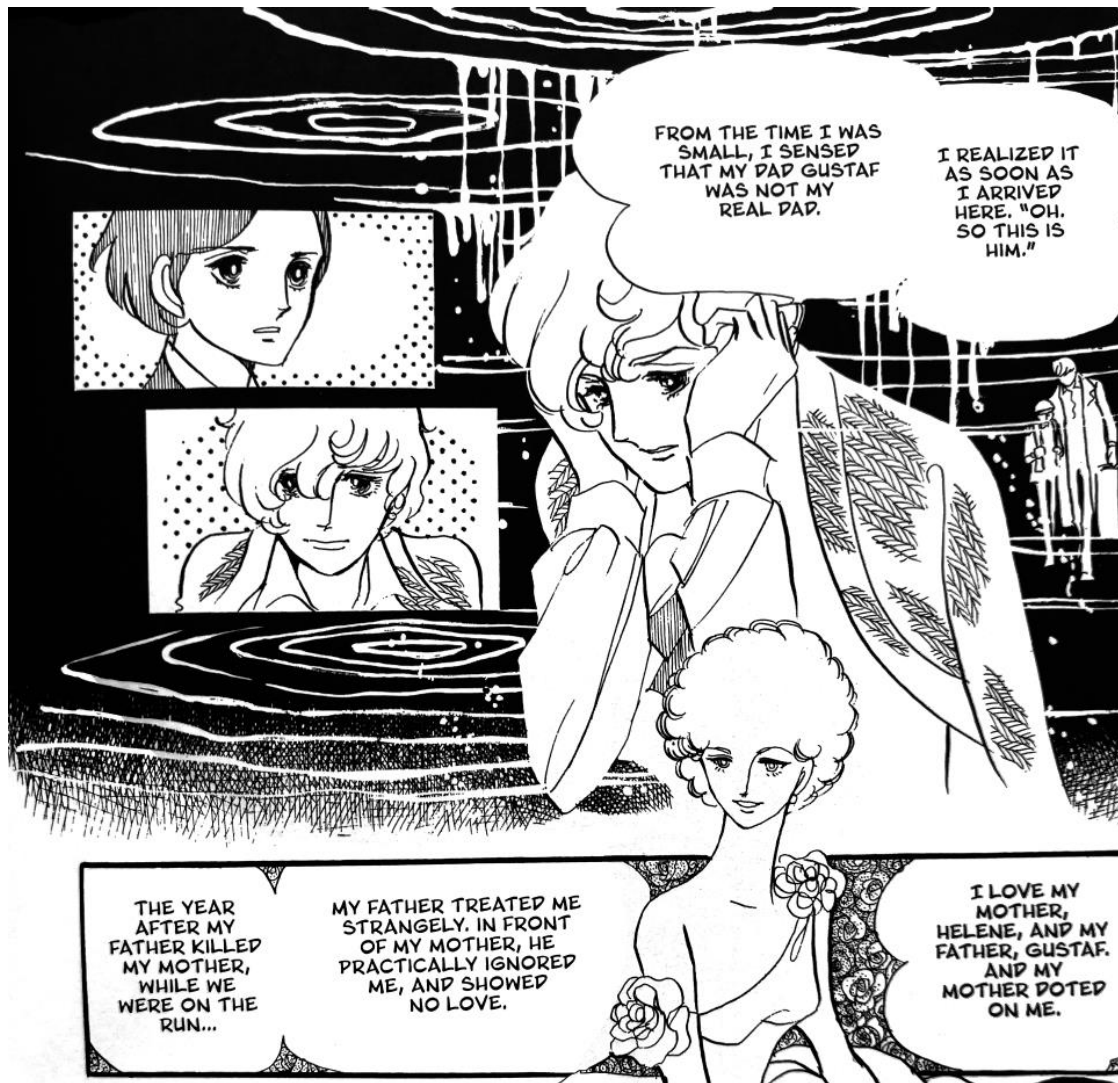
Koska kuvan 13 takaumat kuvataan rehtorin kautta, korostuu niissä Oskarin äiti, jonka visuaaliset kuvitukset on myös koristeltu kukkasin ja lehdin. Hänkään ei kuitenkaan korostu jumalattaren kaltaisena hahmona, vaan muistoissa korostuu Helenen maallisuus: hänen päällään ovat arkiset vaatteet, ja kuvattu luonto kuvautuu hyvin arkisilla kasveilla. Tämä kenties johtuu siitä, että Heleneä muisteleva henkilö on aikuinen, jonka muistikuvat ovat aikuismaisesti todellisuuteen juurtuneita, vaikkakin niissä luonnollisesti korostuu rakastetun naisen kauneus. Todellisuus näyttyy kuvituksessa myös siinä, että se kuvaa Gustavia ja Heleneä suutelemassa siitäkin huolimatta, että myös Müller rakasti Heleneä. Kuvitus Helenen häistä Gustavin kanssa kuitenkin muistuttaa Mülleria siitä, kenet Helene valitsi aviomiehikseen.



[Kuva 14] © Moto Hagio 1973, 85

Oskar itse puolestaan kuvitetaan takaumissa (kuva 14) vakavakatseisena nuorena poikana, joka maltillisesti seisoo kasvatti-isänsä rinnalla. Pojan katse on epäluuloinen: hänen silmänsä katsovat ylös, mutta kasvot eivät ole tavallisesti ja lapsenomaisesti kohotetut - niissä on aikuismaista vakavuutta, jopa haasteellisuutta. Kontrasti on suuri, kun epäluuloista ja hiljaista poikaa verrataan tarinan nykyhetken karismaattiseen ja ystävälliseen Oskariin. On myös mielenkiintoista, että rehtorin muistoissa Oskarin kasvot muistuttavat erehdyttävästi Helenen kasvoja, ja kuvituksissa äidin ja pojan kulmakarvojen ja silmien muoto ovat lähes identtiset. Myös Oskar itse mainitsee teoksessa omaavansa

“tytön kasvot” kuin vahvistaakseen ideaa siitä, että rehtori näkee Oskarissa edesmenneen rakastettunsa (Hagio 1973, 62).



[Kuva 15] © Moto Hagio 1973, 481

Paljon myöhemmin, mangaan viimeisissä luvuissa, Oskar kertoo Julille tienneensä jo pitkään, että herra Müller on hänen biologinen isänsä (Hagio 1973, 480). Oskarintakseen kuvitettu menneisyys on väriltään musta, ja sitä tehostetaan abstrakteina veden laineina, jotka valuvat kuitenkin alaspäin kuin veri. Oskarint ja Gustavin hahmot ovat hyvin pienet ja valkoiset taustan mustan ja valkoisten laineiden keskellä, ja heidän kasvoissaan ei näy piirteitä lainkaan - kuin muisto olisi hatara.

Äiti sen sijaan on kuvattu rehtorint takauimia huomattavasti idealisoidumpana, ja vaikka hän ei Erichint äitiin liittyvien muistikuvint tavoin ole jumalatar, muistuttaa hän kuitenkin prinsessaa kauniissa leningissään, jota koristavat ruusut. Myös abstrakti tausta, jonka rajat



äidin kuva rikkoo, koostuu pelkästään kolmesta puhekuplasta ja ruusuista, antaen äidin muistolle suuren visuaalisen roolin. Äidin ääriviivat, erityisesti etuhiusten, ovat kuitenkin hyvin tyylitellyt ja yksinkertaiset - kuin kuvaten, miten Oskarin muisto äidin ulkonäöstä on vuosien erossa olon jälkeen haalistunut.

Kuten aiemmista esimerkeistä käy ilmi, sisäoppilaitokseen tulon jälkeen Oskar ei ole nähnyt kasvattivanhempiaan. Siksi voidaankin katsoa, että Oscarin perhe koostuu kahdesta hyvin erilaisesta maailmasta: lapsuudenaikaisesta perheestä ja koulusta, jossa hän mangan tapahtuma-ajassa vielä asuu.

Mangan sivuilla Oskar asuu koulun alueella tavalla, jolla muut pojat eivät: hän viettää aikaansa opettajainhuoneessa lehteä lukien, istuu Julin kanssa jaetun huoneen ikkunalaudalla tupakkaa polttaen, ja kulkee koulun alueella hyvin itsevarmasti - hän “on kuin kotonaan” koulun alueella, ja se näkyy myös Oskarin tavassa tehdä omasta tilastaan persoonallinen (Hagio 1973, 255, 9 & 111).

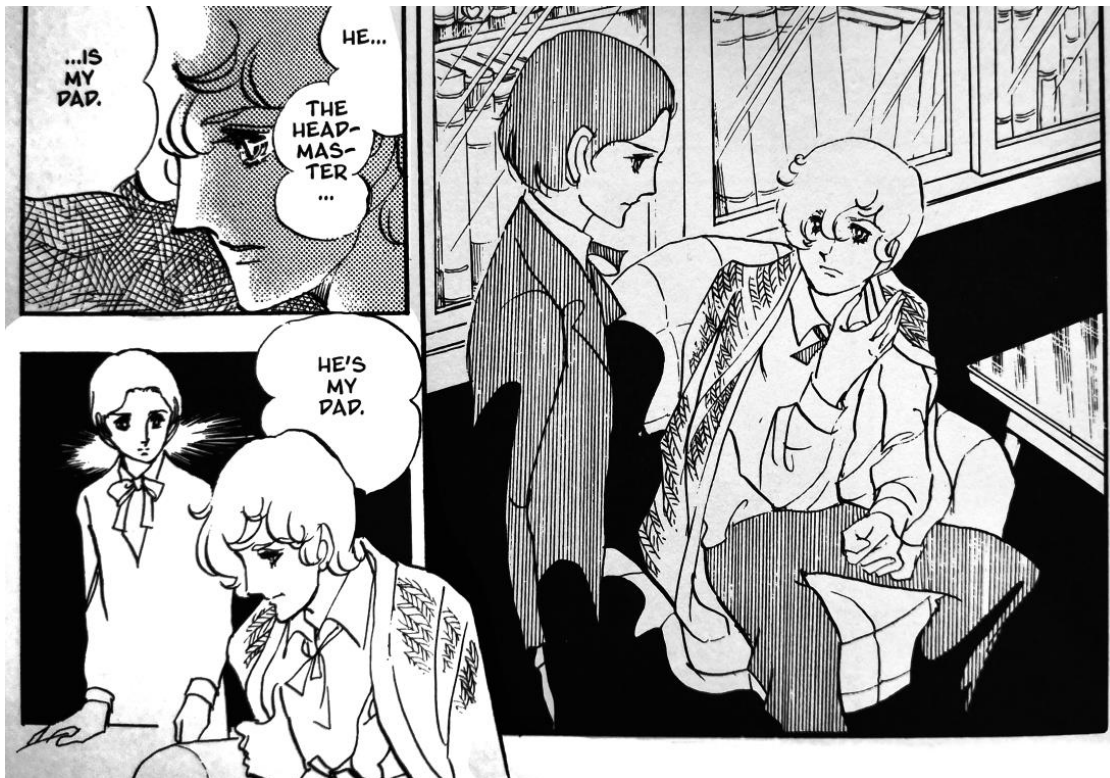


[Kuva 16] © Moto Hagio 1973, 10

Oskarin ja Julin yhteistä huonetta tarkastellessa (kuva 16) voidaan huomata, että Oskarin puoli huoneesta (oikeanpuoleinen pöytä ja sänky) ovat molemmat otettu haltuun yksilöllistämällä ja tilaa viemällä: Oskarin pöytä on täynnä epäjärjestyksessä olevia kirjoja, hänen sänkynsä on petaamaton, ja sängyn yläpuolella näkyy jonkinlainen paljon tilaa vievä juliste tai lehtileike - täydellinen vastakohta Juliin, jonka sänky on siisti ja sen yläpuolella

hyvin pieni raamitettu kuva, ja pöydällä on ainoastaan sinne vastikään asetettu kirje. Myös hahmojen pukeutumistyyli ruudussa paljastaa jotain poikien suhteesta huoneeseen: Juli on palaamassa asuntolaan kotoaan loman jälkeen ja pitää päällään matkatakia, Oskar sen sijaan on oletettavasti viettänyt lomansa asuntolassa, ja on pukeutunut kodikkaasti aamutakkiin ja tohveleihin. Myöhemmin teoksessa esiintyvä myrkkypulloksi naamioitu sokerikulho on myös esimerkki siitä, millä konkreettisella tavalla Oskar tekee asuntolahuoneestaan persoonallisen: hän merkitsee yleisen käyttötavaran (sokerikulhon) itselleen ominaisella tavalla - tässä tapauksessa merkitsemällä sen myrkkypulloksi (Hagio 1973, 201).

Perhettä ja kotia tarkastellessa on syytä myös huomioida Oskarın suhde koulun rehtoriin. Vaikka narraatio osoittaa, ettei rehtori ole koskaan suoraan sanonut Oskarille olevansa hänen biologinen isänsä, Oskar kuitenkin tietää jo totuuden (Hagio 1973, 255). Kun rehtori saa teoksen lopulla yllättäen sydänkohtauksen, Oskarın käytös muuttuu välittömästi: pojan surullisesta ja alakuloisesta kehonkielestä on helppo havaita, että hän välittää biologisesta isästään suunnattomasti (Hagio 1973, 471-472).



[Kuva 17] © Moto Hagio 1973, 479

Oskarın eleet, ilmeet ja asennot ovat mangassa esimerkkikohtaukseen asti kuvattu poikamaisen itsevarmoina. Kun rehtori sairastuu, muuttuu myös se tapa, jolla Oskar

kuvataan: ensimmäisessä ruudussa hän istuu pitkä villapaita olkapäällään nojatuolissa. Juli, jota Oskar on omien yksipuolisten tunteittensa ajamana holhonnut, kohoo seisoessaan istuvan Oskarin yläpuolelle - lukijalle tutuiksi tulleet roolit ovat nyt vaihtuneet, ja lukija voi huomata sen hahmojen asennoista ja kuvakulmasta ilman hahmojen välistä dialogia.

Toinen ruutu on lähikuva, jossa harmaalla rasterilla varjostettu Oskar viimein puhuu. Tausta on ristiviivoitettu, ja käyttää hyväkseen synestesiaa: ekspressionistinen viivan käyttö saa lukijan ajattelemaan epäröintiä (McCloud 1993, 132-133). Kolmannessa ruudussa Oskar on etualalla, osittain ulkona kokomustasta ruudusta. Alaviistoon piirretty suu ja rypistyneet kulmakarvat kielivät surusta ja epämukavuudesta, ja itseään halaavan Oskarin asento korostaa tätä entisestään. Juli on taka-alalla, katse kohti Oskaria, mutta hänen ääriviivansa ovat hatarammat - lukijan huomio kiinnittyy etualalla olevaan, tarkemmin kuvitettuun Oskariin, joka toimii myös ruudun puhujana.

Rehtori kuitenkin selviää sairaskohtauksestaan, ja onnellinen Oskar pääsee istumaan isänsä rinnalle (Hagio 1974, 487). Lääkärin kanssa keskustellessaan dialogi implikoi, että mikään ei enää ole adoption esteenä - Oskar saa viimein aidosti rakastavan isän (Hagio 1973, 491).

## 4.0 Tulokset

The Heart of Thomas kuvaa hyvin erilaisia perheitä, joita kuitenkin yhdistää rikkonaisuus: jokainen päähenkilöistä on menettänyt vähintään yhden vanhemmistaan, ja päähenkilöistä jokaisen hahmon perheessä naishahmolla on suuri rooli – Erichin ja Oskarin tapauksessa äiti, Julin perheessä äidin lisäksi myös isoäiti. Äidin rooli nähdään usein lempeänä suojelijana, mutta Hagion teoksessa roolit kääntyvät pääläelleen: Erich yrittää suojella omaa äitiään, Julin äiti elää oman äitinsä ikeen alla, ja Oskarin äiti on murhan uhri. Perheet ja koti näyttävät monimutkaisina suhteina myös visuaalisesti, kuten edellä olevien esimerkkien kautta olen havainnollistanut.

Erichin hahmossa Hagio käsittelee perhettä, josta ei näennäisesti puutu rakkautta, mutta jonka rakkaus on satuttavaa ja haitallista; joka estää lapsen itsenäistymisen ja aikuistumisen, ja asettaa hänelle epärealistisia odotuksia ja toiveita. Se myös kuvaa sitä

surua, jota Erich kokee äidin kuoltua, kun tiukka side äitiin katkeaa varoittamatta; kuinka oma identiteetti ja rooli joutuvat koetukselle perhetilanteen muuttuessa. Kuvituksilla on tärkeä osa lukijan kokemusta siitä, millaisena koti ja toisaalta myös Erich itse näyttäytyvät: ilman kuvitusta lukija ei kykenisi samalla tavoin ymmärtämään sitä, millaisena koti ja äiti esiintyvät Erichin omassa, subjektiivisessa kokemuksessa, ja mitä ne kertovat hahmojen välisestä suhteesta dialogin ja monologin ulkopuolella.

Julin kodin ja perheen kuvaus havainnollistaa Hagion tapaa liittää narraatioon visuaalista kontrastia, ja on hyvä esimerkki siitä, millä tavoin manga ja Hagio taiteilijana voivat kuvata myös sanattomasti hahmojen välisiä suhteita ja heidän välillään olevaa jännitettä. Erityisesti Julin isoäiti on olennainen esimerkki siitä, millä tavalla mangassa voidaan ilmentää valtaa ja voimaa puhekuplien koolla ja määrällä, ja kuvatun hahmon koolla suhteessa paneeleihin ja jopa sivuihin. Julin koti on myös selkeästi enemmän todellisuuteen juurrutettu sen kuvauksella, jossa kotiin liittyvät ongelmat ovat myös tosielämään ja sen politiikkaan kietoutuneita: Erichin kodin ongelmat kohdistuvat paljolti interpersoonallisiin suhteisiin, tunteisiin ja ajatuksiin, Julin koti taas tekoihin ja suhteisiin, jotka kietoutuvat yhteiskunnan kollektiivisiin asenteisiin rotuun liittyen.

Hivenen Erichin tavoin myös Oskariin keskittyvä sivujuoni päättyy siihen, että heidät adoptoi uusi, lempeä ja rakastava isä. Oskarin kodin kuvauksesta mielenkiintoisen kuitenkin tekee se nimenomainen tapa, jolla hän asuu ja elää koulussa, ja millä tavalla persoonalliseksi muokattu asuinympäristö heijastelee itse hahmoa ja hänen persoonaansa: Erichiin ja Juliin verrattuna Oskarin asuntolahuone on täynnä hahmonrakennusta vahvistavia pieniä yksityiskohtia sokerikulhosta julisteeseen, ja tällä tavoin Hagio kykenee sanattomasti kertomaan lukijalle hahmosta sellaisia piirteitä, mihin tekstiin keskittyvä narraatio ei yksin kykene.

Useassa tutkimukseen valitussa esimerkissä kuvat luovat oman alatekstinsä, joka ei ilmene tekstin kautta: esimerkiksi Julin perheen taloudellisesta tilanteesta ei juurikaan puhuta, mutta suuri kartanomainen koti ja sen koristeelliset huonekalut jopa vierashuoneessa kielivät varakkuudesta. Toisaalta mangan visuaalisuus myös tukee narraatiota: Erichin rakkautta äitiin vahvistetaan äidin jumalatarta muistuttavilla visuaalisilla kuvauksilla, Julin vaatimattomuutta korostaa hänen huoneensa sisustus, ja Oskarin kotiutumista sisäoppilaitokseen havainnollistetaan hänen henkilökohtaisella omaisuudellaan. Myös

hahmosuhteelisesti esimerkiksi isoäidin tai äidin asema välittyy Julin ja Erichin tapauksissa näkyvästi tavoilla, joilla hahmot vievät ruuduilta ja sivuilta tilaa.

Manga on suomalaisen sarjakuvantutkimuksen kentällä jokseenkin varjoon jäänyt sarjakuvan muoto, josta soisi tehtävän lisää tutkimusta: teoksesta välittyy Hagion tarkka ymmärrys hänen luomistaan hahmoista; heidän luonteistaan, mieltymyksistään ja suhteistaan koteihin. Teoksen analysoimisesta teki mielenkiintoisen myös se, että Hagio itse on ollut mangan pioneeri: *The Heart of Thomasissa* näkyy useita sellaisia elementtejä ja teemoja, jotka olivat ajalleen uusia, mutta nykyistä shôjo-mangaa tarkastellessa jopa kliseitä. Sarjakuvalla onkin runsas historia myös Euroopan ja Amerikan ulkopuolella, ja mielestäni se ansaitsee tulla tutkituksi myös länsimaissa – lähdemaa ei poista sarjakuvan taiteellista arvo ja ansioita.

# Lähteet

Eisner, Will (1985): *Comics and Sequential Art*. Florida: Poorhouse Press.

Fujimoto, Yukari, Flores, Linda, Nagaike, Kazumi & Orbaugh, Sharalyn (2004). *Transgender: female hermaphrodites and male androgynes*. U.S.-Japan Women's Journal, no. 27, 76-117. <http://www.jstor.org/stable/42771920>. (Luettu 30.4.2019)

Gravett, Paul (2004): *Manga: 60 vuotta japanilaista sarjakuvaa*. Suomi: Otava.

Hagio, Moto (1973): *The Heart of Thomas*. Washington: Fantagraphics Books.

Ingerö, Jarkko (2017): *Manga Ja Kulttuurillinen Appropriatio* [sic]. <https://www.theseus.fi/handle/10024/129228> (Luettu 30.4.2019)

Knuutti, Jussi (2012): *Naiskuvia japanilaisessa mangassa : analyysi neljän ikäryhmän sarjakuvista*. <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/38081>. (Luettu 30.4.2019)

McCloud, Scott (1993): *Sarjakuva - näkymötän taide*. Helsinki: Painatuskeskus Oy

Mazur & Danner (2014): *Comics: A global history, 1968 to the present*. Lontoo: Thames & Hudson Ltd.

Pres, Danny (2015): *Visual language of manga*. The Graphic Novel - ENGL 386 -blogi. <http://graphicnovel.umwblogs.org/2015/11/16/visual-language-of-manga>. (Luettu 30.4.2019)

Thorn, Rachel Matt (2010): *The Moto Hagio Interview*. WebCite (arkistoitu). [https://www.webcitation.org/66shUcCsz?url=http://www.matt-thorn.com/shoujo\\_manga/hagio\\_interview.php](https://www.webcitation.org/66shUcCsz?url=http://www.matt-thorn.com/shoujo_manga/hagio_interview.php). (Luettu 3.5.2019)

Thorn, Rachel Matt (2017): *Heart of Thomas Errata* <https://www.en.matt-thorn.com/single-post/2017/02/01/Heart-of-Thomas-Errata>. (Luettu 3.5.2019)

Welker, James (2006): *Beautiful, borrowed, and bent: "Boys' Love" as Girls' Love in shōjo manga*. Signs, 31(3), 841-870. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/498987>. (Luettu 30.4.2019)