

FACULTEIT LETTEREN
DEPARTEMENT OOSTERSE EN SLAVISCHE STUDIES



KATHOLIEKE
UNIVERSITEIT
LEUVEN

BL MANGA

Een inleidende beschrijving en analyse

Promotor : Prof. Dr. Willy Vande Walle

Verhandeling aangeboden tot het verkrijgen
van de graad
van licentiaat in de Japanologie door :

Nele Noppe

- academiejaar 2004-2005-

Woord vooraf

Ik wil graag mijn dank betuigen aan de vele mensen die mij geholpen hebben deze verhandeling tot een goed einde te brengen. Allereerst denk ik hierbij aan professor Willy Vande Walle en Hans Coppens, die deze onderneming in goede banen hebben geleid. Sakurai Naoko en Matsue Mariko hielpen mij met het correct interpreteren van een aantal japanse bronnen. Van mijn vrienden en collega's heb ik veel steun en waardevol advies gekregen; ik dank met name Sofie Sels voor het nalezen van de tekst, en Hisatsune Junko, Hishikawa Junko en Kakumoto Satoshi voor hun zeer gewaardeerde hulp met de japanstalige onderdelen van de verhandeling. Mijn ouders wil ik vooral bedanken voor hun schier eindeloze logistieke steun en geduld: dankzij hen kon ik zonder zorgen doorwerken. Ik geef graag een speciale vermelding aan mijn grootouders voor al hun enthousiaste aanmoedigingen, en aan mijn roleplay-vrienden, dankzij wie ik altijd iets boeiends had om aan te denken als ik even wat ontspanning nodig had.

Inhoudsopgave

Inleiding	1
Hoofdstuk 1 – Manga en homoseksualiteit	9
1.1. Introductie tot <i>manga</i>	9
1.1.1. Definities van <i>manga</i>	9
1.1.2. Een korte ontstaansgeschiedenis van <i>manga</i>	11
1.1.3. Genres in <i>manga</i>	12
1.1.4. Feiten en cijfers.....	15
1.1.5. <i>Manga</i> als literatuur.....	17
1.1.6. <i>Manga</i> als massaproduct.....	18
1.2. Geschiedenis van homoseksualiteit in de japanse literatuur.....	20
1.2.1. Korte geschiedenis van homoseksualiteit in Japan.....	20
1.2.2. Homoseksuele elementen in de japanse literatuur.....	23
1.2.3. Hedendaagse houdingen tegenover homoseksualiteit.....	25
Hoofdstuk 2 – BL manga	28
2.1. Onderzoek naar <i>BL manga</i> tot nu toe.....	28
2.1.1. Sharon Kinsella.....	29
2.1.2. Mark McLelland.....	29
2.1.3. Matt Thorn.....	30
2.1.4. Nishimura Mari.....	30
2.1.5. Helen McCarthy en John Clements.....	31
2.1.6. Paul Gravett.....	31
2.2. Terminologie van <i>BL manga</i>	32
2.3. Geschiedenis van <i>BL manga</i>	36
2.3.1. De opkomst van <i>shōjo manga</i>	36
2.3.2. De bloei van <i>shōnen-ai</i>	37

2.3.3. De overgang naar <i>BL</i>	38
2.3.4. Recente ontwikkelingen.....	40
2.4. Verschijningsvormen van <i>BL manga</i>	41
2.4.1. Magazines (<i>zasshi</i> , 雑誌).....	41
2.4.2. <i>Tankōbon</i> (単行本).....	42
2.5. Invloed van <i>dōjinshi</i> op <i>BL manga</i>	43
2.5.1. Korte geschiedenis van <i>dōjinshi</i>	44
2.5.2. Beknopte beschrijving van <i>dōjinshi</i>	47

Hoofdstuk 3 – Inhoudelijke analyse.....49

3.1. Inhoudelijke kenmerken van <i>shōjo manga</i> in <i>BL</i>	49
3.1.1. De kracht van fantasie in <i>BL manga</i>	50
3.1.2. Een <i>shōjo</i> -cultuur van <i>kawaii</i>	52
3.1.3. De alomtegenwoordige romantiek.....	53
3.2. Stereotiepe personages.....	54
3.2.1. <i>Kappuringu: seme en uke</i>	57
3.2.1.1. Begrippenverklaring: sekse, seksualiteit en gender.....	58
3.2.1.2. <i>Gender performativity: seme en uke</i> als spiegelbeeld van man en vrouw?.....	59
3.2.1.3. Concreet onderscheid maken tussen <i>seme</i> en <i>uke</i>	60
3.2.2. De <i>uke</i>	62
3.2.3. De <i>seme</i>	67
3.2.4. <i>Reversibles</i>	69
3.2.5. Andere personages.....	70
3.3. Stereotiepe plots.....	74
3.3.1. Genres in <i>BL manga</i>	75
3.3.2. Invloed van <i>dōjinshi</i> op verhaalstechnieken in <i>BL manga</i>	76
3.3.3. <i>Neta</i> in <i>BL manga</i>	78
3.4. Conventies.....	84
3.4.1. Textuele conventies.....	85
3.4.2. Visuele conventies.....	87
3.5. Seks in <i>BL manga</i>	89
3.5.1. 'Obsceniteit' in <i>BL manga</i>	90
3.5.2. Soorten seks in <i>BL manga</i>	93
3.5.3. Seks in <i>BL manga</i> vergeleken met die in andere <i>manga</i>	96

Hoofdstuk 4 – Esthetiek.....98

4.1. De <i>shōjo</i> stijl in <i>BL manga</i>	98
4.1.1. Tekentechnische kenmerken.....	102
4.1.2. Atmosferische kenmerken.....	105
4.1.3. Uiterlijk van <i>manga</i> -personages.....	107
4.2. Belangrijke componenten van de esthetiek van <i>BL</i>	110
4.2.1. Invloed van de homoseksuele esthetiek op de <i>BL</i> -stijl.....	110
4.2.2. De <i>bishōnen</i>	115
4.2.3. De bedrieglijke subversiteit van <i>bishōnen</i>	120
4.2.4. Appreciatie van homoseksualiteit en de <i>female gaze</i>	121

Hoofdstuk 5 - Publiek van BL manga	126
5.1. Publiek en media in Japan.....	126
5.2. Wie leest <i>BL</i> ?.....	129
5.2.1. Jonge meisjes.....	129
5.2.2. Volwassen vrouwen.....	131
5.2.3. Homoseksuele mannen.....	135
5.3. Waarom wordt <i>BL</i> gelezen?.....	136
5.3.1. Theorie 1: Ontsnappen in een fantasiewereld.....	136
5.3.2. Theorie 2: Behoefte om van geslacht te wisselen.....	138
5.3.3. Theorie 3: Veiligheid.....	142
5.3.4. Theorie 4: seksuele opwindings.....	144
 Besluit	 148
 Verklarende woordenlijst	 i
 Bijkomende illustraties	 x
 Index van illustraties	 xvii
 Literatuuropgave	 xxii
 Alfabetische index	 xxxv

目次

序論.....	1
第一章：漫画入門と日本におけるホモセクシュアリティ.....	9
1.1. 漫画入門.....	9
1.1.1. 「漫画」の定義.....	9
1.1.2. 漫画の歴史の概略.....	11
1.1.3. 漫画のジャンル.....	12
1.1.4. 漫画の発行部数.....	15
1.1.5. 漫画を文学として考える.....	17
1.1.6. 漫画を大衆産物として考える.....	18
1.2. 日本文学におけるホモセクシュアリティの歴史.....	20
1.2.1. 簡明な日本におけるホモセクシュアリティの歴史.....	20
1.2.2. 日本文学の中のホモセクシュアリティの要素.....	23
1.2.3. 現代のホモセクシュアリティに対する考え方.....	25
第二章：BL 漫画の事情.....	28
2.1. 今までのBL 漫画に関する研究.....	28
2.1.1. シャロン・キンセラ.....	29
2.1.2. マーク・マクレランド.....	29
2.1.3. マス・ゾーン.....	30
2.1.4. 西村マリ.....	30
2.1.5. ヘレン・マクカーティとジョン・クレメントス.....	31
2.1.6. ポール・グラヴェット.....	31
2.2. BL 漫画の述語.....	32
2.3. BL 漫画の歴史.....	36

2.3.1.	少女漫画の発展.....	36
2.3.2.	少年漫画の発展.....	37
2.3.3.	BL 漫画への変化.....	38
2.3.4.	最近の進展.....	40
2.4.	BL 漫画の刊行.....	41
2.4.1.	雑誌.....	41
2.4.2.	単行本.....	42
2.5.	同人誌がBL 漫画に与える影響.....	43
2.5.1.	簡明な同人誌の歴史.....	44
2.5.2.	簡明な同人誌の記述.....	47
第三章：BL 漫画の内容の分析.....		49
3.1.	BL 漫画における少女漫画の内容的な特徴.....	49
3.1.1.	BL 漫画におけるファンタジーの力.....	50
3.1.2.	「カワイイ」少女カルチャー.....	52
3.1.3.	偏在するロマンス.....	53
3.2.	型にはまったキャラクター.....	54
3.2.1.	カップリングの攻めと受け.....	57
3.2.1.1.	性、性行動とジェンダー.....	58
3.2.1.2.	「ジェンダー興行：攻めと受けが男と女の間係を反映するか.....	59
3.2.1.3.	攻めと受けを具体的に区別する.....	60
3.2.2.	受け.....	62
3.2.3.	攻め.....	67
3.2.4.	リバーシバル.....	69
3.2.5.	他の登場人物.....	70
3.3.	型にはまった物語の筋.....	74
3.3.1.	BL 漫画におけるジャンル.....	75
3.3.2.	同人誌がBL 漫画の物語の筋に与える影響.....	76
3.3.3.	BL 漫画の中に使われるネタ.....	78
3.4.	因習の使い方.....	84
3.4.1.	本文の因習.....	85
3.4.2.	視覚の因習.....	87
3.5.	BL 漫画におけるセックス.....	89
3.5.1.	BL 漫画の中の猥褻.....	90
3.5.2.	BL 漫画に描かれてあるセックス.....	93
3.5.3.	BL 漫画に描かれてあるセックスをの他の漫画との比較.....	96
第四章：美学の点から見たBL 漫画.....		98
4.1.	BL 漫画における少女スタイル.....	98
4.1.1.	線描的な特徴.....	104
4.1.2.	雰囲気的な特徴.....	105
4.1.3.	漫画キャラの顔つき.....	107
4.2.	BL 漫画の美学を建てる構成要素.....	110
4.2.1.	ホモエロチシズムの美学がBL 漫画に与える影響.....	110
4.2.2.	美少年.....	115
4.2.3.	美少年の当てにならない破壊的な特徴.....	120
4.2.4.	「女性の凝視」とホモセクシュアリティの鑑賞.....	121
第五章：BL 漫画の読者.....		126
5.1.	日本におけるマスコミと読者の関係.....	126
5.2.	BL 漫画を愛読する者.....	129
5.2.1.	若い女性.....	129

5.2.2. 社会人の女.....	131
5.2.3. 同性愛者でいる男.....	135
5.3. BL漫画が愛読される理由.....	136
5.3.1. 第一理論：夢想の世界への逃避.....	136
5.3.2. 第二理論：性の変身への欲望.....	138
5.3.3. 第三理論：安全.....	142
5.3.4. 第四理論：性的興奮.....	144
結論.....	148
グロッサリー.....	i
付加の図.....	x
図の索引.....	xvii
出展.....	xxii
索引.....	xxxv

BL 漫画

BL（「ボーイズラブ」の略）漫画というのは女性読者のために描かれた男性同士の同性愛のテーマを表す漫画のことである。少女漫画の非常に重要な一種であるが、この漫画に関する研究は日本語・英語・オランダ語で少ししか行われていないようだ。先行研究はBL漫画を概論的に調査する記事または小論文から成るが、本稿ではBL漫画がなぜ人気を持つかについてできるだけ詳しく検討する。

本稿ではBL漫画の側面の中で主に強調したところは文化または社会のどの要素がBL漫画に影響を与えたかということである。その文化と社会の様々な影響がBL漫画をどのように形成し、どの点が読者にとって魅力的であり、またそれはなぜなのかという疑問について考察した。第一章～第四章では漫画の特徴・日本文学におけるホモセクシュアリティ・BL漫画の特色・物語の筋と登場人物・美学という四つの点からBL漫画を分析した。第五章ではBL漫画の人気を支えた少女達の事情を踏まえ、それを1～4章から導かれた結論と合わせ、何がBL漫画の人気の基礎となるかを決定しようと試みた。

BL漫画についての先行研究を考察し、そこで行われた分析の結果を様々な分野のセクシュアリティや女性心理についての研究と比較した結果、種々の興味深いことが分かった。その上、BL漫画の中で表現されるモラルは驚くほど保守的なモラルに基づいて書かれた物であるということも分かった。BL漫画のどの点が読者にとって魅力的であるかという点を中心に結果をまとめる。

BL漫画人気の背景にあるものは読者がBL漫画を通じて実現できる四つの欲望であるというのが明らかになった。それは夢想の世界へ逃亡するという欲望、両性具有性への欲望、安心して恋愛関係を経験したいという欲望、そして性欲を自由に表現して経験したいという欲望である。その四つの欲望に様々な側面があり、一つの欲望には数多くの理由があるため、四つの欲望を単純に分類することは不可能とも言える。その上、BL漫画を愛読する者は少女の他に大人の女性と男性の同性愛者も含むのでその四つの欲望を分析するのは更に困難である。

概論的に言うと、受けと攻めのキャラクターを通じて女性読者が理想の恋の物語を頭の中で演じることができる。保守的なモラルを使いながら読者が理想的な世界を組み立てる。二人の主人公の恋は理想的にきれいなだけではなく、男同士のため妊娠の可能性がないし、夢想の世界で性的な病気の恐れも必要ではないので「安全」とも言える。受けも攻めも美少年でいるということはその二人の「おとこ」の一番魅力的な特徴になる。BL漫画のキャラクターは女性の読者にその読者が現実では絶対に経験で

きない素敵な恋を感じさせる。そのため、BL漫画のほうが他の少女漫画より現実逃避をより容易にするので普通の少女漫画やレディースコミックと比べて最も読者の要求に答えるとも考えられる。それがBL漫画の人気の背景となっている可能性が高いということが明らかになった。

各章抄訳

第一章：漫画入門と日本文学におけるホモセクシュアリティ

BL漫画の理解には漫画の一番重要な特徴についての知識は不可欠である。そのため、まず漫画の発達について検討する必要がある。漫画の歴史と現在の状況を概観すると、漫画は現在においては洗練されたポピュラーカルチャーの表現媒体であり、読者に道徳と理想を教え込むのに最も効果的な手段であるとも言える。BL漫画の場合でもそうであろうと考えられる。

その上、少女漫画はますます大切な漫画のジャンルとなってきた。BL漫画は少女漫画の一種として見られるので少女漫画の特徴はBL漫画にも応用されている。つまり、一目では保守的なモラルを破壊しているように見えるBL漫画も読者に伝える保守的なモラルから研究すべきだと考える。

日本文学におけるホモセクシュアリティについても概観した結果、ホモセクシュアリティは昔から日本文学によく表されてきたテーマであることが明らかになった。そのため、漫画の中でもホモセクシュアリティのテーマがあるというのは驚くべきことではないとも言える。

第二章：BL漫画の事情

背景の概観を述べた後でBL漫画の全体を概観し、特徴を説明する。現在のBL漫画は70年代に流行した少年愛漫画と80年代にブームとなった同人誌に基づいて発展した物である。その少年愛漫画と同人誌の歴史を短く描写すると、同人誌は90年代より描かれたBL漫画に大きな影響を与えたということが明らかになる。

BL漫画の研究で利用される術語は種々あり、その定義はかなり曖昧である。BL・ヤオイ・JUNEなどの重要な用語の意味を調査し、なぜ「ヤオイ漫画」ではなく「BL漫画」という言葉が適切であるかを考察する。

少年愛漫画より同人誌のほうがBL漫画に重要な影響を与えたため、同人誌の特徴とそのBL漫画との関係を考察する必要がある。80年代より多くの同人誌家がプロ漫画家を目指し、同人誌で用いたヤオイの手法を直接に漫画に用いた。

BL漫画の典型である三つの主題（物語の筋・美学・読者）を次の章で分析する。

第三章：BL 漫画における物語の筋・登場人物

BL 漫画における物語の筋を調査する。BL 漫画の主な要素は二人の男性の間のロマンスなので、そのロマンスさえあればどのジャンルの物語でも良いとも言える。そのため、BL 漫画においてはプロットより登場人物、特に主人公の恋人の性格と関係が重要である。常に「攻め」と「受け」の二つの役割があり、そのロマンスの中で攻めは能動的なパートナーで、受けは受動的なパートナーということである。全般的に言うと男女の関係を模倣する。

しかし、「受けは女性読者の控え」という一般的に正しいと認められている論理に問題がある。両性具有性への欲望という論理を元にして攻めの役割も読者にとって非常に大事であることを実証するように試みた。受けと攻めのキャラクター両方を通じて女性読者が理想の恋の物語を頭の中で演じるとも言える。

プロットには多くの場合で理想的な世界の幻想を強め、ロマンスの背景を造る他に目的はないということが明らかになった。

第四章：美学の点から見た BL 漫画

BL 漫画のスタイルを美学の立場から考察し、この特徴的なスタイルの発端を解明する。BL 漫画の美学で特に重要とも言えるのは美少年の偏在である。攻めは多くの場合に、受けは常に美少年として描かれ、その美少年の姿には複合な強い魅力がある。その魅力の元となる美少年の特徴を調査した結果、美少年は伝統的な日本文化の典型であり、女性読者のために描かれた漫画の中で保守的な道徳を強める人物であるということが分かった。その上、女性の、美少年に対して感じる魅力社会的な点から見ると美少年は女性が BL 漫画を通じて組み立てている理想的な世界に欠くことができない要素であることが明らかになる。

第五章：BL 漫画の読者

BL 漫画を愛読する女性の動機の種類を試みた。若い女性が BL 漫画のように明らかに現実から遠く離れた夢想の世界の物語を愛読するということの基礎となるのは、現実逃避への欲望であるとも言える。その欲望の一番大切な原因となるのは女性が日本社会で持つ低い立場から生まれた同性具有性へのあこがれである。

現実逃避の他に BL 漫画の魅力を増強するのは男性同士の関係が様々な理由で普通の男女関係より「安全」と感じられていること、または性欲の気持ちでもある。特にその女性の性欲の気持ちが以前の研究に十分に認められていないと考えられる。BL 漫画を愛読する大人の女性の動機はほとんど若い女性のと一致するとも言えるが、彼女たちの場合では現実逃避への欲望は特に強いことが明らかになった。

BL 漫画が現実逃避への欲望を最も効果的に満たすため若い女性にも大人の女性にも愛読されると考えられる。BL 漫画が表すモラルは基本的に保守的であるため、若い読者にも読者の保護者にも奇妙な漫画と思われていない可能性もある。漫画として BL 漫画は読者の心理に大きな影響を与えるので人気の背景をもっと深く研究すべきだと思われる。

Inleiding

LOVELESS, de nieuwste serie van de beroemde *shōjo mangaka* Kōga Yun (高河ゆん)¹, is een fantasy-drama gesitueerd in een wereld die behalve enkele aanpassingen sterkt lijkt op de onze. Kōga's mensen worden geboren met een staart en kattenoren, die ze verliezen zo gauw ze geen maagd meer zijn. Behalve dit uiterlijke kenmerk zijn er nog vreemde dingen aan de gang in *LOVELESS*: zonder dat gewone mensen het weten sluipen er *sentōki* (戦闘機) rond, 'soldaten', personen met magische krachten die elkaar bevechten. Elke *sentōki* heeft een 'offer' (サクリファイス) nodig. De offers zijn mensen die niet deelnemen aan de gevechten maar telkens wel alle schade moeten incasseren die de rivaliserende *sentōki* weten aan te richten, zodat de *sentōki* zelf kunnen blijven vechten. Een gevecht is voorbij als het offer van één van de *sentōki* te zwaar toegetakeld is. Elk duo heeft een naam, door het lot bepaald nog voor beiden geboren werden, die ergens op het lichaam van offer en *sentōki* als een soort tatoeage verschijnt.

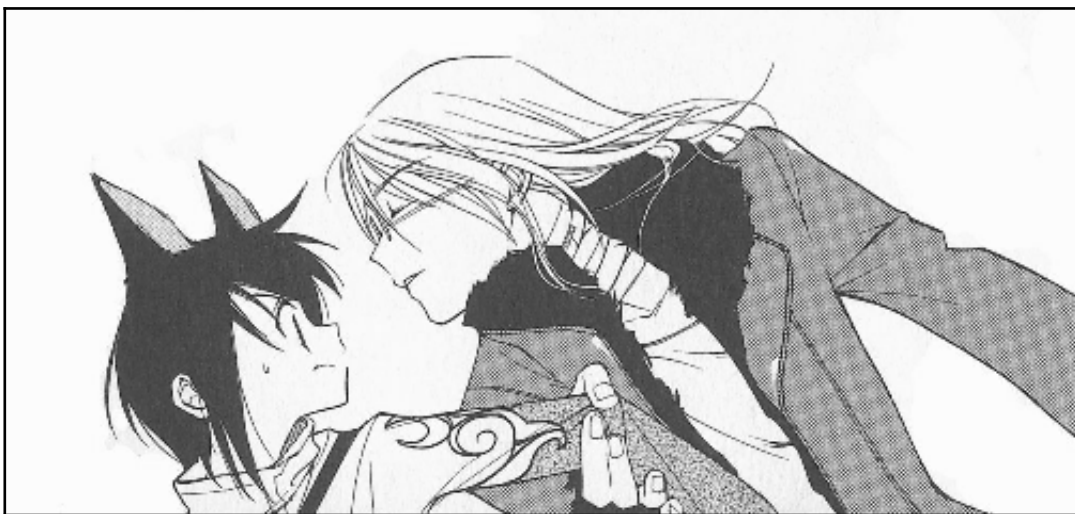
Aoyagi Ritsuka is een gewone twaalfjarige jongen, oortjes inclusief, die niets van dit alles weet op het moment dat hij kennis maakt met Agatsuma Sōbi. Sōbi, een ijsig mooie twintiger, staat Ritsuka op een dag op te wachten aan de schoolpoort. Ritsuka is meteen gealarmeerd, want Sōbi heeft geen kattenoren meer. Hij is een volwassene, en die zijn niet te vertrouwen.

Maar Ritsuka draait onmiddellijk bij wanneer blijkt dat Sōbi een vriend was van Seimei, Ritsuka's geliefde oudere broer, die een paar jaar daarvoor wreedaardig werd vermoord. Hij wandelt mee met Sōbi en krijgt te horen dat Sōbi de *sentōki* van Seimei was: zij vormden samen het duo *Beloved*. Wat dat wil zeggen vertelt Sōbi niet -hij gaat

¹ Alle japanse namen worden geschreven in de normale japanse volgorde, naam en dan voornaam, ook indien de omgekeerde volgorde buiten Japan beter gekend is. Namen van *manga*-personages worden weergegeven zoals de personages in de *manga* meestal genoemd worden.

er ten onrechte van uit dat Seimei zijn jongere broer ingelicht had over de *sentōki*- maar hij wil wel het volgende kwijt: van nu af aan zullen hij en Ritsuka een band smeden, sterker dan welke band tussen andere mensen ook, want Ritsuka is nu het nieuwe 'offer' van Sōbi (ondanks het feit dat Ritsuka een andere naam heeft -*Loveless*). Ritsuka reageert als volgt.

- Ritsuka: 'Wil dat zeggen dat wij seks zullen hebben?'
Sōbi: 'Nu nog niet. Ik slaap niet met kinderen zoals jij.'
Ritsuka: 'Hopelijk niet! Mijn moeder krijgt een toeval als mijn oren op deze leeftijd afvallen.'²



Afbeelding 1. Ritsuka en Sōbi

Ritsuka en Sōbi zijn beiden jongens, maar de mogelijkheid dat ze seks zouden hebben komt niemand vreemd voor. Sōbi gaat er overheen alsof het doodnormaal is: Ritsuka is gewoon te jong voor hem. Ritsuka zelf is degene die de mogelijkheid bedenkt, en hij lijkt wantrouwig en ongerust, maar niet verbaasd -ongerust omwille van zijn jonge leeftijd en wat zijn moeder zou zeggen, niet omdat het idee van seksueel contact met Sōbi op zich hem om één of andere reden zou moeten tegenstaan. En de lezers van *LOVELESS* zijn wel de laatsten om te klagen over de niet te negeren homoseksuele ondertonen. Ook Kōga's uitgever had er waarschijnlijk absoluut geen moeite mee. Integendeel -het valt sterk te betwijfelen of *LOVELESS* populairder zou geworden zijn als Ritsuka en Sōbi een jongen en een meisje waren geweest. *LOVELESS* haalde in 2002 -toen enkel deel één al volledig verschenen was en deel twee nog in een magazine geresialiseerd werd- de zevende plaats in de top tien van de beste *manga* van het jaar, verkozen door de lezers van *Puff*³, een bekend magazine voor *shōjo manga*. Het is één van Kōga's grootste hits.⁴

2 Uit Kōga Yun, *LOVELESS 1*, p.33-34, eigen vertaling.

3 *Puff* is een maandelijks magazine (uitgeverij Zassōsha) over *shōjo manga* dat interviews met *mangaka*, informatie over nieuwe *manga*, ranglijsten en dergelijke publiceert.

4 *LOVELESS* werd getransformeerd tot een *anime*-reeks die vanaf 2005 op de japanse televisie

Shōjo manga, japanse *manga* gemaakt voor een publiek van meisjes van alle leeftijden door auteurs die voor de overgrote meerderheid vrouwen zijn, vormen een enorm divers genre. Hoewel ze vaak lijnrecht tegenover *shōnen manga* (*manga* voor jongens) gepositioneerd worden als één van een viertal grote *manga*-genres die in Japan bestaan, vormen *shōjo manga* zeker geen uniform blok. Verschillen qua onderwerp en qua manier waarop dat onderwerp behandeld wordt, vaak afhankelijk van de leeftijd van de beoogde lezeressen, zijn bijzonder groot -zo groot dat men waarschijnlijk kan spreken van verschillende genres van *manga* die naast elkaar bestaan onder de overkoepelende benaming *shōjo manga*. Een heel markant thema dat in een significant deel van alle *shōjo manga* voorkomt is dat van mannelijke homoseksualiteit. Er is zelfs een subgenre dat homoseksualiteit tot hoofdonderwerp heeft verheven: de zogenaamde *bōizu rabu manga*, vaak geromaniseerd tot *boys' love* en afgekort tot **BL**.

Het nieuws dat mannelijke homoseksualiteit een uitermate populair onderwerp is in *manga* voor jonge meisjes wordt vaak onthaald op veel vragen, want als concept is 'BL' voor niet-japanners, en ook voor niet weinig japanners, op zijn best onbekend. BL is echter absoluut geen randfenomeen: het aantal *shōjo manga* dat BL incorporeert is bijzonder groot, en het volume aan niet-origineel werk met BL thema's dat geproduceerd wordt door fans van *manga*-series is nog veel omvangrijker.⁵ Dit alles is gegroeid vanaf het einde van de jaren zestig. We hebben het dus zeker niet over een voorbijgaande trend of een interesse van een beperkte nichepubliek. BL is overigens ook geen puur japans fenomeen, hoewel het nergens anders zo tot bloei is kunnen komen.⁶ Deze verhandeling hoopt een begin te maken met serieuze wetenschappelijke aandacht voor BL.

Het hoofddoel van deze verhandeling is af te lijnen waar *BL manga* precies over gaan, en na te denken over waarom ze zo populair zijn. We proberen een kader te schetsen van waaruit we een aantal theorieën over *BL manga* kunnen poneren. Wat zijn de wortels van deze *manga*? Hoe kan hun populariteit verklaard worden, rekening houdend met de antwoorden op de vorige vragen? We besteden speciale aandacht aan de maatschappelijke waarden die in *BL manga* tot uitdrukking komen, en proberen te achterhalen of deze waarden eerder conservatief dan wel progressief zijn. Zoals we zullen zien in het eerste hoofdstuk zijn *manga* een medium met een bijzonder sterke invloed, wat betekent dat de waarden die erin uitgedrukt worden ook invloed hebben op de opvattingen van de lezers.

Deze verhandeling handelt enkel over *manga*, met weinig diepgaande aandacht voor gelijklopende verschijnselen in andere media zoals televisie of literatuur. Homoerotische invloeden komen echter ook voor in media zoals *anime*, romans, *J-pop*, *dorama*, films et cetera: *BL manga* zijn enkel de meest opvallende uiting van BL. Het is belangrijk in gedachten te houden dat wanneer het woord 'homoseksueel' in de context

liep -het keurmerk van een succesvolle *manga*.

5 Volgens een schatting van Nishimura zou liefst twintig procent van de vijftien- tot achttienjarige schoolmeisjes in Japan, het kernpubliek van BL, op één of andere manier met BL bezig zijn. Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.204.

6 Een vergelijking met japanse BL en *fan culture* buiten Japan, voornamelijk in Europa en de VS, valt buiten de doelstellingen van deze verhandeling. Een uitgebreide analyse van *slash*, de westerse tegenhanger van BL, kan teruggevonden worden in Sasha Book, *The Journal of Slash Research: Textual Extenders*.



Afbeelding 2. Cover van BE-BOY, het bekendste BL manga-magazine.

van deze verhandeling gebruikt wordt, dit enkel slaat op mannelijke homoseksualiteit. Lesbische thema's in *manga* krijgen hier weinig aandacht, niet omdat ze niet bestaan maar omdat ze grotendeels buiten de focus van deze verhandeling vallen.⁷ We spitsen ons in deze verhandeling toe op de uitbeelding in één medium, *BL manga*, van één soort seksualiteit, namelijk mannelijke homoseksualiteit.⁸

BL manga worden vaak gepubliceerd in magazines die zich vrijwel exclusief of toch zeer regelmatig met *BL* verhalen bezighouden. *BL* thema's zijn zeer duidelijk aanwezig en niet te negeren. Van louter suggestie is zelden sprake, en het thema wordt onverbloemd en direct naar voren gebracht: de hele *manga* draait om de relatie tussen twee mannelijke personages. Er zijn ook *manga* die niet expliciet *BL* zijn; bij deze *manga* staat

geen relatie tussen twee mannen centraal, maar zijn er misschien wel homoseksuele nevenpersonages, of is er op een andere manier sprake van *BL*-innuendo. We concentreren ons in deze verhandeling specifiek op *BL manga*. We spreken wel vaak over *shōjo manga* in het algemeen en over *manga* die maar zijdelings raken aan *BL*, aangezien deze *manga* veel kenmerken met 'pure' *BL manga* delen.

Enkele opmerkingen over de gebruikte methodologie zijn noodzakelijk. Het volume aan academisch onderzoek dat *BL manga* vermeldt is klein, en naast enkele artikels is er weinig uitgebreid werk over het onderwerp geschreven; we geven een kort overzicht van dit voorafgaand onderzoek aan het begin van het tweede hoofdstuk. Dit wil zeggen dat ik, veeleer dan mij te baseren op enkele basiswerken, de informatie voor deze verhandeling uit een grote verscheidenheid aan bronnen heb samengesprokkeld.⁹

7 Lesbianisme komt het vaakst voor in *manga* in dezelfde omgeving als in westerse publicaties -erotische verhalen of porno gericht op een mannelijk publiek. Aangezien *BL* iets is dat gemaakt wordt voornamelijk door en voor vrouwen zou een onderzoek van lesbische porno voor mannen ons wel heel ver van het onderwerp brengen. Het is wel nuttig om hieraan kort aandacht te besteden ter ondersteuning van de bestaande theorie dat *BL* is voor vrouwen wat lesbische porno is voor mannen.

8 *Shōjo manga* die elementen van vrouwelijke homoseksualiteit bevatten worden *yuri* genoemd. Het volume aan informatie over dit genre is echter nog bijzonder beperkt. Voor een inleiding tot *yuri*, zie Wikipedia, *Yuri (animation)*.

9 Het gaat hier voornamelijk over werken die maar één aspect gerelateerd aan *BL manga* belichten -boeken over *manga*, over homoseksualiteit in Japan, over de relatie tussen japanse vrouwen en de massamedia, enzovoort. Het volume aan onderzoek specifiek over *BL manga* omvat vooral artikels en enkele hoofdstukken in boeken, naast enkele werken in het japans die over dit soort *manga* handelen.

Hoewel ik mij voor zover mogelijk gehouden heb aan reeds bestaande theorieën was het toch vrij regelmatig noodzakelijk om zelf verbanden te leggen en analyses te maken, bij gebrek aan voldoende uitgebreid voorafgaand onderzoek. Dit was onvermijdelijk maar ook gevaarlijk, aangezien ik noch de expertise noch de tijd heb gehad om alle bronnen zo grondig en academisch verantwoord te onderzoeken als nodig is voor een analyse van deze omvang. Dit in acht genomen ben ik zo voorzichtig mogelijk te werk gegaan. Hierbij heb ik gesteund op mijn vijf jaar ervaring met dit soort *manga* om te kunnen oordelen wat hoogstwaarschijnlijk waar is en welke redeneringen bijna zeker steek houden. Niettemin is de kans groot dat er lacunes, onvolledigheden of misschien zelfs fouten in de tekst geslopen zijn. Ik heb echter mijn best gedaan om dit te vermijden en geloof dat deze verhandeling ondanks enige onvolmaaktheden zeker waarde heeft in het licht van toekomstig onderzoek naar *BL manga*.

We beginnen het **eerste hoofdstuk** met een ontleding van *manga* als medium alvorens in te gaan op de homoseksuele elementen in *BL manga* en het vrouwelijke publiek. Dit betekent een beknopte beschrijving van de geschiedenis van *manga* en een korte algemene beschrijving van wat *manga* nu precies zijn. De reden waarom we zoveel aandacht besteden aan *manga* in het algemeen in plaats van ons onmiddellijk te richten op het hoofdonderwerp van de verhandeling, namelijk *BL manga*, is dat *manga* heel vaak simpelweg gelijkgesteld worden met Europese strips of Amerikaanse comics. Ik geloof dat dit een foutieve instelling is, en dat een beter begrip van wat *manga* nu eigenlijk zijn en wat ze voor de Japanse cultuur betekenen een *conditio sine qua non* is om het belang van *BL manga* en hun plaats in het *manga*-spectrum goed te kunnen vatten.¹⁰ Vervolgens gaan we over tot een korte beschrijving van homoseksualiteit in Japan doorheen de geschiedenis, met speciale aandacht voor homoseksualiteit in de Japanse literatuur en een kort overzicht van de positie van homoseksuelen in de huidige Japanse maatschappij.

Deze uiteenzettingen over *manga* en homoseksuele thema's in de Japanse literatuur vormen de fundering voor het **tweede hoofdstuk**. Alvorens we in latere hoofdstukken dieper ingaan op specifieke kenmerken van *BL manga* moet eerst onderzocht worden wat die kenmerken zijn. Een uitgebreide beschrijving van de geschiedenis van *BL manga*, vanaf hun ontstaan na WO II tot nu, met een korte analyse van opvallende tendensen, beroemde werken en auteurs vormt een eerste kader om *BL manga* in te plaatsen. Wie *BL manga* maakte en maakt, voor wie ze dat doen, en hoe ze dat doen zijn fundamentele vragen die een grote invloed hebben op wat uiteindelijk in *BL manga* uitgedrukt wordt. Machtsverhoudingen tussen uitgeverijen en artiesten hebben veel invloed op de thema's die in bepaalde *manga* opduiken. Circulatiecijfers geven een indicatie van de populariteit en bijgevolg de invloed die *manga* uitoefenen op hun lezers, en hun positie ten opzichte van andere media. Diepgaande inhoudelijke analyses en theorieën over *BL manga* komen aan bod in de volgende hoofdstukken, over respectievelijk inhoudelijke elementen van *BL*, esthetiek eigen aan *BL*, en het lezerspubliek. Op het einde van dit hoofdstuk vatten we kort reeds bestaande theorieën over *BL manga* samen; veel van deze informatie zullen we later opnieuw tegenkomen.

¹⁰ Er zijn veel verschillen tussen comics en strips enerzijds en *manga* anderzijds. Het verschil waar we in het kader van deze verhandeling vooral belang aan hechten is het feit dat *manga* een massamedium zijn, in tegenstelling tot comics of strips.

Hoofdstuk drie begint met een beschrijving van elementen die traditioneel deel uitmaken van *shōjo* verhalen, waarbij we aanstippen hoe deze elementen in *BL manga* tot uiting komen. Daarna spitsen we ons toe op een heel concrete analyse van de verhaalthema's die terug te vinden zijn in *BL*. Stereotiepe personages, een zeer belangrijk onderdeel van *BL*, verdienen hun eigen sectie. De typische plots waarin deze personages worden opgevoerd zijn iets minder makkelijk onder te verdelen vanwege hun grotere complexiteit, maar er zijn toch duidelijk afgelijnde verhaalpatronen te bespeuren. Tenslotte kijken we voor het eerst naar de textuele en grafische conventies die deze personages en plots makkelijk herkenbaar maken.

Deze conventies worden verder uitgediept in **hoofdstuk vier**, waarin de esthetiek van *BL manga* centraal staat. Aangezien deze heel sterk overeenkomt met de esthetiek van *shōjo manga* in het algemeen kunnen we het niet over *BL manga* hebben zonder eerst nogmaals naar *shōjo* te kijken. De homoerotische esthetiek heeft geen invloed gehad op *shōjo manga* als geheel maar wel specifiek op *BL manga*: we onderzoeken wat dit precies impliceert. We concentreren ons ook op de alomtegenwoordigheid in *BL manga* van de *bishōnen* oftewel 'mooie jongen', misschien wel het meest kenmerkende uiterlijke element van *BL manga*. Door 'Esthetiek' een apart hoofdstuk te geven benadrukken we hoe belangrijk en soms zelfs allesbepalend het uitzicht van een werk is voor de impact en het emotionele effect dat het zal hebben



Afbeelding 3. Sōbi en Seimei, twee *bishōnen*.

-een aspect dat tot nu toe in academisch onderzoek naar *manga* relatief weinig aandacht heeft gekregen. Aangezien we in deze verhandeling ook kijken naar de invloed die *BL manga* hebben op hun lezers is het zinvol om te bespreken hoe de esthetiek van *BL manga* deze invloed bewerkt en versterkt. Vooral de specifieke aantrekkingskracht die uitgaat van de *bishōnen* zal hierbij van belang blijken.

Van daaruit is het maar een kleine stap naar het lezerspubliek, waarover het **vijfde hoofdstuk** handelt. Dat jonge meisjes er behagen in scheppen om verhalen over homoseksuele mannen te lezen is op het eerste gezicht een vrij bizarre vaststelling. Uit de vorige hoofdstukken zal echter al gebleken zijn dat men vraagtekens moet plaatsen

bij de 'homoseksualiteit'¹¹ van *BL*-protagonisten, en zelfs bij hun gender¹². Dan nog is het allesbehalve evident dat meisjes een substituuat voor man-vrouw romances zouden prefereren boven '*the real thing*'. Door verschillende theorieën over het hoe en waarom hiervan met elkaar te vergelijken onderzoeken we waar de populariteit van *BL manga* vandaan komt, waarom die populariteit na dik drie decennia alleen maar toeneemt, en welke rol het lezerspubliek speelt in het creëren of 'aanmoedigen' van *manga* of amateurwerken met *BL* elementen. We concentreren ons in de eerste plaats op het doelpubliek van *BL manga*, meisjes en jonge vrouwen. Minder talrijke lezersgroepen zoals homoseksuele mannen vermelden we slechts zijdelings, niet omdat ze minder boeiend zouden zijn, maar omdat we de betekenis en impact van *BL manga* het beste kunnen vatten door ons te concentreren op de lezers waarvoor deze *manga* in feite bedoeld zijn.

Ten laatste bespreken we in het **besluit** de conclusies die we uit deze verhandeling kunnen trekken. *Manga* zijn een complexe materie en de studie ervan is geen exacte wetenschap. Proberen te praten over een segment van *manga* waar nog relatief weinig onderzoek over gedaan is voegt nog een extra moeilijkheidsgraad toe; verbanden die voor de ene onderzoeker logisch lijken zijn voor de andere allesbehalve evident, en vaak hebben beiden op hun manier gelijk (zie ook pagina 28. Elke stelling die we kunnen pomen verdient dan ook veel diepgaander onderzoek dan hier mogelijk is, maar we proberen in ieder geval de indrukken verkregen uit dit inleidende onderzoek te verwoorden.

Om onze theorieën te ondersteunen mogen voorbeelden uit *BL manga* zelf niet ontbreken. Vooral voorbeelden uit Kōga's *LOVELESS* gebruiken we heel vaak; het lijkt interessant om één *manga*-titel volledig uit te spitten eerder dan een gefragmenteerd beeld te geven met alleen maar losse, bijna lukrake voorbeelden uit een groot aantal verschillende series, hoewel we ook veel afbeeldingen uit andere reeksen gebruiken om de variëteit van *BL manga* te benadrukken.¹³ In de bijlagen zijn nog meer afbeeldingen te vinden, namelijk een volledige scène uit *LOVELESS*. Uit noodzaak gebruiken we doorheen de verhandeling een groot aantal niet-courante japanse termen, waarvan sommige verscheidene betekenissen hebben, of naast hun normale betekenis een heel specifieke connotatie in de context van *BL*. Daarom omvatten de bijlagen ook een alfabetische woordenlijst, naast een alfabetische index van de belangrijkste termen.

11 Hierbij moet alvast aangestipt worden dat het concept homoseksualiteit in Japan begrepen wordt als een bepaald gedrag dat iemand kan vertonen, niet als een wezenlijk onderdeel van de identiteit, zoals in het westen gebruikelijk is.

12 Onder 'gender' verstaan we hier een cultureel bepaalde rol die iemand speelt (die van man, vrouw, of iets anders), en die helemaal los staat van de sekse van de desbetreffende persoon.

13 *LOVELESS* is geschikt als voornaamste bron van voorbeelden van uiteenlopende *BL*-elementen om verscheidene redenen. Het is een kwalitatief hoogstaand werk van een bekende auteur die haar sporen al lang verdiend heeft, dus het verdraagt best wel wat analyse en is veel boeiender om opnieuw en opnieuw naar terug te keren dan veel andere *manga* van mindere artistieke kwaliteit. Dat de reeks een groot commercieel succes is helpt ook aantonen dat *BL manga* geen niche-genre zijn. Verder heb ik ondervonden dat er in *LOVELESS* veel goede representatieve voorbeelden te vinden zijn van zaken die we in de tekst bespreken.

Op de cd-rom die bij deze verhandeling hoort staat de volledige tekst in html-formaat, met een groot aantal extra afbeeldingen in hoge resolutie.

Hoofdstuk 1 - Manga en homoseksualiteit

BL manga kunnen eenvoudig gedefinieerd worden aan de hand van drie kenmerken: het zijn **manga**, gemaakt voor een **publiek van meisjes**, die **homoseksuele elementen** bevatten. Op het tweede kenmerk, het publiek van *BL manga*, gaan we uitgebreid in in het vijfde hoofdstuk. De homoseksuele elementen in *BL manga* worden besproken in de hoofdstukken daarvoor. Hier geven we een uitgebreide inleiding op het concept *manga*, waarop we in hoofdstuk twee zullen voortbouwen om te bepalen wat een *manga* precies een *BL manga* kan maken. Ook bekijken we de geschiedenis van homoseksualiteit in de japanse literatuur.

1.1. Introductie tot manga

1.1.1. Definities van *manga*

–“manga 1. Veelal komische of groteske tekeningen, uitgevoerd in een eenvoudige en luchtige techniek. 2. In het bijzonder, karikaturen getekend met het oog op sociale kritiek en satire. 3. Een serie tekeningen, aangevuld met dialoog en dergelijke, in een verhaallijn geordend.”¹⁴

14 ”-まんが (漫画) 1. 単純・軽妙な手法で描かれた、滑稽と誇張を主とする絵。2. 特に、社会批評・諷刺を主眼とした戯画。ポンチ絵。3. 絵を連ね、会話の文を書き加えるなどして、物語風に仕立てたもの。” *Kōjien* (広辞苑), p.2099.

-“manga/mon-gah/naamwoord Een type japanse stripverhalen gepubliceerd in de vorm van series bestaande uit afleveringen, zeer populair onder volwassenen in Japan en met grote invloed op reclame, visuele kunsten, en vooral het anime filmgenre.”¹⁵

Deze twee definities van japanse *manga* zijn beide correct en toch opvallend verschillend. Tesaamen vormen ze een goede illustratie van de moeilijkheden die men ervaart bij het smeden van een degelijke definitie van *manga*. Het woord *manga* wordt bijvoorbeeld vlot geassocieerd met wat men tegenwoordig vaak 'japanse strips' noemt, maar de publicaties die oorspronkelijk *manga* genoemd werden -losse tekeningen, gedrukte prenten of karikaturen, illustraties bij proza- leken nauwelijks op de hedendaagse verschijningsvorm.¹⁶ *Manga* zijn ook, in tegenstelling tot Amerikaanse comics of Europese strips, een product dat even gretig geconsumeerd wordt door volwassenen als door kinderen. En *manga* staan niet op zichzelf: hun gigantische populariteit leidt ertoe dat *manga*-invloeden terug te vinden zijn op elk mogelijk niveau van de japanse cultuur, van artistiek tot sociaal en zelfs politiek. Het is niet overdreven om *manga* één van de belangrijkste exponenten van de moderne japanse populaire cultuur te noemen.¹⁷ En de status van *manga* als **populair** cultuurproduct heeft een veelal onderschatte impact op zowel *manga* zelf als op hun culturele omgeving.

Hedendaagse *manga* zijn, net als strips of comics, een vorm van **sequential storytelling**¹⁸ waarbij beelden, meestal ondersteund door tekst, een verhaal vertellen doordat ze in een logische volgorde na elkaar gerangschikt worden. Verder echter verschillen *manga* van comics en strips op verscheidene vrij fundamentele vlakken: productieproces, grafische stijl, manier van publicatie, onderverdeling in genres, et cetera. Het relevantste verschil in het kader van deze verhandeling is echter de invloed die *manga* op hun lezers uitoefenen -een invloed die, zeker vergeleken bij die van strips of comics, enorm is. Voor gebruik in deze verhandeling hanteren we de volgende definitie van *manga* (ook terug te vinden in de verklarende woordenlijst van de bijlagen):

Manga zijn een vorm van *sequential storytelling*, gevormd door een combinatie van beeld en tekst, die zich voornamelijk ontwikkeld heeft in Japan. De meerderheid van alle *manga* worden geproduceerd in papieren vorm en op een zo groot mogelijke schaal, waarbij het aanspreken van een zo talrijk mogelijk publiek voorrang krijgt op de individuele artistieke expressie van de *mangaka*.

15 Julius Wiedemann en Masanao Amano (red.), *Manga*, kaft.

16 Het woord *manga* is al in gebruik sinds de achttiende eeuw. Wat toen *manga* genoemd werd noemen we hier ook *manga*, maar het verschil tussen deze tekeningen en *manga* zoals ze nu bestaan is duidelijk. Het is niet de bedoeling te impliceren dat de huidige *manga* in directe lijn afstammen van achttiende-eeuwse *manga*-tekeningen; deze tekeningen maken simpelweg deel uit van de geschiedenis van picturale vertelling in Japan.

17 Zelfs de japanse regering deed dit in haar *Education White Paper* van 2000. Brian Ruh, *Liberating Cels: Forms of the Female in Japanese Cyberpunk Animation*.

18 *Sequential storytelling* is een vakterm die specifiek slaat op media zoals comics, strips en *manga*, waarbij afbeeldingen met geïntegreerde tekst in een bepaalde volgorde geplaatst worden om een verhaal te vertellen. Het woord *sequential* wijst erop dat het hier *storytelling* in bepaald medium betreft en heeft nog maar weinig uitstaans met enige kwalitatieve eigenschappen. Wikipedia, *Comics and Sequential Art*.

1.1.2. Een korte ontstaansgeschiedenis van *manga*

BL manga zoals ze zich sinds drie decennia ontwikkelen zijn niet noodzakelijk het eindpunt van een eeuwenlange evolutie. Noch valt ieder verhaalelement of elke pennetrek terug te voeren op Heian-romans, middeleeuwse boekrollen of *ukiyo-e* (浮世絵) prenten van drie eeuwen geleden. Een te grote fixatie op de geschiedenis van *manga* kan ertoe leiden dat we historische verbanden gaan zoeken waar er geen zijn, of het belang en de eigenheid van hedendaagse tendensen onderschatten. Dit mag ons echter niet verhinderen een korte blik te werpen op hoe *sequential storytelling* in Japan precies geëvolueerd is, welke cultuurproducten eventueel de voorlopers van *manga* kunnen genoemd worden, en welke kenmerken ze kunnen hebben doorgegeven aan hun hedendaagse incarnatie. Een goed begrip van het heden vereist, indien geen overdreven grondige, dan toch zeker een basiskennis van het verleden.

Het fundamentele idee waarop *manga* gebaseerd zijn, *sequential storytelling*, heeft een lange en eerbiedwaardige geschiedenis in Japan. De middeleeuwen waren de bloeiperiode van beschilderde rollen (*emakimono*, 絵巻物), veelal over religieuze onderwerpen maar vanaf de twaalfde eeuw hoe langer hoe vaker met humoristische en satirische inslag. De tekeningen op de rollen, die soms vergezeld werden van tekst, hadden in die laatste gevallen vaak opmerkelijk *cartoon*-achtige trekjes.¹⁹ Hoewel het verhalend principe van deze rollen overeenkomt met dat van *manga* zijn ze toch nog fundamenteel verschillend, in de zin dat ze gemaakt werden voor het amusement van de aristocratische elite.

De cruciale sprong van elite- naar massaproduct werd gemaakt tijdens de Edo-periode (1603-1868 n.C.). Vooral in de steden ontstond een bloeiende populaire cultuur; de houtblok-druktechniek, die toestond om met relatief gemak één geschrift of afbeelding in grote oplagen te verspreiden, luidde een explosie van populaire literatuur in. Naast de beroemde *ukiyo-e*-prenten drukte men ook satirische en humoristische afbeeldingen, proza, en geïllustreerde verhalen (de zogenaamde 'gele kaften', *kibyōshi* (黄表紙)) die niet ingekleurd werden. Belangrijk om hier op te merken is dat al deze gemakkelijke literatuur enkel en alleen voor volwassenen bedoeld was -weinig geletterde volwassenen weliswaar, want *kibyōshi* golden niet als hoogstaand vermaak.

Na de Meiji-revolutie steeg de graad van alfabetisering onder de japanse bevolking, en de eerste echte magazines voor een groot doelpubliek verschenen. Prenten bleven populair en ontwikkelden zich in de jaren 1920 tot zeer korte *manga*²⁰, nog steeds met satirische, politieke of erotische ondertonen. In deze periode maakten

19 Schodt haalt onder andere *Chōjūgiga* (鳥獣戯画) en *Gaki Zōshi* (餓鬼増資) aan als voorbeelden hiervan. De stijl gehanteerd in deze twee *emakimono* heeft inderdaad *cartoon*-achtige trekjes. Frederik L. Schodt, *Manga! Manga! The world of Japanese comics*, pp.29-31.

20 In deze publicaties waren allerhande elementen aanwezig die we associëren met *manga* in hun huidige vorm -afbeeldingen in kaders die in sequentie een verhaal vertellen, dialogen in tekstballonetjes, en zo voort. Frederik L. Schodt, *Manga! Manga! The world of Japanese comics*, pp.43-45.

ook de eerste korte *gag*-strips²¹ voor kinderen hun opwachting. Overheidsensuur en papiertekorten tijdens WO II maakten korte metten met de uitgeversindustrie, en in de naoorlogse chaos ontstonden in Osaka de *akahon* (赤本) oftewel 'rode boeken', zeer goedkoop gedrukte *manga* en teksten voor kinderen.

In 1947 bracht de jonge artiest Tezuka Osamu (手塚治虫) een sensationeel *akahon*-werk voort: *Shin Takarajima* (新宝島, Nieuw Schateiland), een *manga*-verhaal getekend in een tot dan toe ongeziene, bijna cinematografische stijl. Tezuka noemde zijn langere verhalen met hun dynamische illustraties *story manga*, en hij kreeg algemeen navolging; ook magazines begrepen dat meer *manga* hogere oplages betekenden, en het percentage *manga* in magazines voor kinderen steeg van ongeveer veertig tot zo goed als honderd.



Afbeelding 4. De filmische stijl van Tezuka had grote invloed op andere mangaka.

De toekomst van de magazines werd verder definitief bepaald door twee factoren: de introductie van televisie in Japan en de fragmentatie van het lezerspubliek. Televisie werd razend populair vanaf het einde van de jaren vijftig en dwong de oorspronkelijk maandelijkse of tweemaandelijkse magazines al gauw om het nieuwe, op wekelijkse basis georganiseerde levenspatroon van het publiek te volgen. Dit had grote gevolgen voor de verdere ontwikkeling van *manga*. De magazines begonnen zich ook te diversifiëren om tegemoet te komen aan de zeer uiteenlopende smaken van hun groeiende publiek, dat bestond uit mensen van beide seksen, alle leeftijden, en alle sociale klassen. Het aantal magazinetitels veelelvoudigde, en al snel tekenden zich duidelijk aparte genres af die nu nog altijd bestaan.²²

1.1.3. Genres in manga

De twee 'grote' *manga*-categorieën waar iedereen die zich in *manga* verdiept het eerst over leert zijn ***shōnen manga*** (少年漫画) en ***shōjo manga*** (少女漫画), respectievelijk *manga* voor jongens en *manga* voor meisjes. *Shōnen manga* worden

21 Dit waren zeer korte humoristisch bedoelde manga, vergelijkbaar met de huidige *yonkoma manga*, die sterk geïnspireerd waren door de Amerikaanse 'funnies'.

22 Frederik L. Schodt, *Manga! Manga! The world of Japanese comics*, p.67.

meestal beschreven als 'verhalen vol actie, geweld en seks', terwijl *shōjo manga* het etiket opgeplakt krijgen van 'dromerige, melodramatische liefdesgeschiedenissen'²³. Dit soort verschillen bestaan echt, maar het zijn uitersten die de grote variëteit die zich binnenin de twee genres voordoet verdoezelen. Het klopt dat *shōnen manga* meestal veel actie bevatten, maar dat hoeft zeker geen geweld te zijn: het met opperste concentratie bereiden van de ideale maaltijd door een sushi-chef kan in beeld gebracht worden als een actiescène, net zoals het verloop van een bordspel of verwickelingen tijdens politieke onderhandelingen. Seks is al helemaal geen vereiste (hoewel het soms met één blik duidelijk is of een vrouwelijk personage thuishoort in een *shōnen*-reeks of niet, naargelang de grootte van haar boezem). Het is ook een feit dat *shōjo manga* in het overgrote deel van de gevallen op één of andere wijze het thema van de liefde incorporeren, maar dit gebeurt op evenveel mogelijkheden als er mogelijkheden te bedenken zijn: van melodramatisch tot uiterst subtiel, van zweverig tot pornografisch, verwerkt in sportverhalen of in gotische horrorscenario's.



Afbeelding 5. Fijn gedetailleerde tekeningen van erg mooie personages met wapperende (blonde) haren zijn karakteristiek voor *shōjo manga*, die zich veelal op menselijke relaties in plaats van persoonlijke doelen concentreren.

Er zijn nog veel meer opvallende verschillen tussen *shōnen manga* en *shōjo manga*. Een goed voorbeeld is de tekenstijl, die bij typische *shōnen* hoekig en scherp is, en bij typische *shōjo* gedetailleerd en zwierig. Er bestaan *manga* over bijna elk denkbaar

23 Frederik L. Schodt, *Manga! Manga! The world of Japanese comics*, p.88-89.

onderwerp, maar sommige onderwerpen die in *shōnen* vaak voorkomen zijn onvindbaar in *shōjo*, of vanuit een totaal ander uitgangspunt uitgewerkt.²⁴ Zelfs het publicatietempo verschilt: *shōnen*-magazines verschijnen in het grootste deel van de gevallen elke week, terwijl *shōjo*-magazines veeleer tweewekelijks of maandelijks publicaties zijn. Een grondig onderzoek van de verschillen tussen *shōnen* en *shōjo* zou een aparte verhandeling vereisen.

Maar hoewel deze twee categorieën bestaan en effectief even belangrijk zijn als blijkt uit de alomtegenwoordigheid van de woorden *shōnen* en *shōjo*, wordt het publiek nog op andere, minder bekende manieren onderverdeeld. Naast **sekse** is ook **leeftijd** een zeer belangrijk criterium. Uiterst populaire magazines verschijnen vaak in twee, drie of zelfs vier verschillende versies, elk gericht op een andere leeftijdscategorie.²⁵ Een japanner kan in vrijwel elk stadium van zijn leven aangepaste *manga* kopen.

De onderverdeling naargelang leeftijd in acht genomen kunnen we, naast *shōnen* en *shōjo*, nog twee duidelijke categorieën aanduiden: *adult manga* (アダルト漫画) en *redīzu komikkusu* oftewel *redikomi* (レディコミ). Heel grof gesteld zijn dit respectievelijk *manga* voor volwassen mannen en *manga* voor volwassen vrouwen. De scheidingslijn loopt hier echter veel minder duidelijk dan die tussen *shōnen* en *shōjo*. **Adult manga** zijn een genre dat gegroeid is uit de naoorlogse *gekiga* of *drama pictures*, die naar voren geschoven werden als een serieuzer, volwassener, geëngageerder alternatief voor *manga* -in die tijd nog voornamelijk een medium voor kinderen. Ook nu nog behandelen *adult manga* met uitermate veel sérieux en relatieve waarheidsgetrouwheid 'volwassen' thema's zoals politiek, corruptie of militarisme. Daarnaast tellen *adult manga* ook veel experimentele werken²⁶, en vooral ook veel meer uitgesproken erotiek dan *shōnen manga*.

Redikomi, een afkorting van *ladies' comics*, komen ruwweg overeen met de volwassen versie van *shōjo manga*. De verschillen zitten hem vooral in de thematiek: minder geïdealiseerde romantiek en meer realisme, thema's die verband houden met het dagelijks leven van volwassen vrouwen zoals bijvoorbeeld huwelijksproblemen of kinderen, zaken zoals horror die men in *manga* voor kinderen of jonge tieners moeilijker kan hanteren, enzovoort. *BL manga* worden over het algemeen geclassificeerd als een subgenre van *shōjo*. Dit wil niet zeggen dat er helemaal geen *BL* elementen voorkomen in de 'volwassen' versie van *shōjo*, wel dat *BL* over het algemeen beschouwd wordt als iets meisjesachtigs waar een vrouw²⁷ zich normaal niet meer mee bezig houdt. Of dit altijd opgaat is een heel andere zaak, maar deze bewering vertelt ons wel iets

24 Verhalen die een bepaalde sport centraal stellen zijn bijvoorbeeld zowel in *shōnen* als in *shōjo manga* populair; *shōnen manga* benadrukken meer de vasthoudendheid en wil om te winnen van het (mannelijke) hoofdpersonage, terwijl *shōjo manga* veel aandacht besteden aan de emoties en liefdesperikelen van het (vrouwelijke) hoofdpersonage. Id. p.79-83, 98.

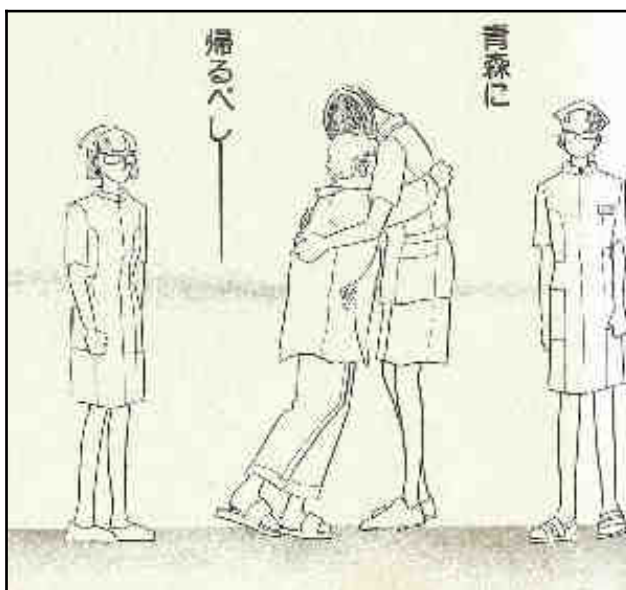
25 Het *shōjo*-magazine *Margaret* van uitgeverij Shūeisha bijvoorbeeld wordt in vier edities uitgegeven: in min of meer oplopende volgorde van 'volwassenheid' *Margaret*, *Bessatsu Margaret*, *Deluxe Margaret*, en *The Margaret*. Het beroemde *Shōnen Jump*, ook van Shūeisha, kent hetzelfde patroon met *Shōnen Jump*, *Gekkan Jump* en *V Jump*. *Shueisha Web Information*.

26 Frederik L. Schodt, *Manga! Manga! The world of Japanese comics*, p.120.

27 Een japanse vrouw wordt pas echt als een volwassene gezien wanneer ze de verantwoordelijkheid van het huwelijk en liefst ook het moederschap op zich heeft genomen. In de context van deze verhandeling doelt het woord 'vrouw' dan ook vrijwel altijd op een getrouwd individu.

belangrijks over het fantasiegehalte van *BL*, waar we in hoofdstuk drie dieper op ingaan.

Naast *shōnen*, *shōjo*, *adult* en *redikomi* is er nog een vrij bijzonder genre: de ***jōhō manga*** (情報漫画) of 'informatie-*manga*'. Vergeleken met de andere vier genres zijn *jōhō manga* een vrij recent fenomeen dat ontstond in het midden van de jaren tachtig, toen bedrijven, overheidsinstanties en andere 'respectabele' organisaties inzagen dat *manga* een krachtige en effectieve manier waren om informatie over te brengen en



Afbeelding 6. *Redikomi* behandelen vaak meer volwassen, realistische thema's dan *shōjo manga*. Hier moet een jonge verpleegster een wanhopige patiënt troosten.

reclame te maken. *mangaka* werden ingehuurd om werken te maken over bijvoorbeeld de bedrijfscultuur van Sony, de werking van de regering, internationale handel...²⁸ Hoewel deze *manga* er vaak uitzien als *adult manga* of soms als *shōnen*, zijn ze toch fundamenteel verschillend omdat hun uitgangspunt verschilt van andere *manga*: ze worden meestal gemaakt als reclame of om het publiek te informeren. Sharon Kinsella²⁹ deelt *jōhō manga* onder bij *adult manga*; het lijkt mij echter wenselijk om een onderscheid te blijven maken tussen *manga* die eerst en vooral een commercieel product maar nog wel de creatieve uitdrukking van een artiest zijn en *manga* die passen in een meer prozaïsche agenda. Dit wil niet zeggen dat *jōhō manga* geen artistieke waarde kunnen hebben, maar omdat ze precies vanwege die uitgangspunten vrij weinig van doen hebben met *BL* komen ze verder in deze verhandeling niet voor. We vermelden het bestaan ervan om een eerste keer te kunnen wijzen op het feit dat *manga* een krachtig medium zijn om aan lezers informatie door te geven of hen te beïnvloeden.

1.1.4. Feiten en cijfers

Een korte blik op de hoeveelheid *manga* die daadwerkelijk geproduceerd en verkocht wordt is onontbeerlijk voor een goed begrip van welke impact *manga* kunnen hebben. Om een idee te krijgen van hoe belangrijk *manga* zijn in verhouding met andere gedrukte media halen we een citaat aan van Natsume Fusanosuke, kleinzoon van Natsume Sōseki en één van de meest bekende Japanse theoretici van de *mangagaku* (漫画学) oftewel *manga studies*.

28 Sharon Kinsella, *Adult manga: culture and power in contemporary Japanese society*, p.70-71.

29 Sharon Kinsella heeft een volledig boek gewijd aan een diepgaande analyse van *adult manga*: *Adult manga: culture and power in contemporary Japanese society*.

"The gross sales from publishing in 2002 was 2.3 trillion yen. The total number of published materials including magazines was over 750 million. 22.6% of total sales, or 38.1% of published material sold in 2002 are of *manga*. Since they peaked in 1995, both the percentage of *manga* in published material and the publishing industry as a whole have been in decline. Still, there is no other country in which *manga* or comics hold such a large market share. *manga* are less expensive than books or magazines. As we can see from these figures, if we consider the publishing industry as a table, one of its legs can be considered to consist of *manga*. If the *manga* industry falls into a crisis, the entire industry suffers."³⁰

Ongeacht deze daling³¹ zijn de verkoopcijfers van *manga* in Japan nog steeds indrukwekkend. Verscheidene magazines hebben circulatiecijfers in de miljoenen.³² Gelezen magazines worden vaak doorgegeven aan vrienden of gezinsleden, een fenomeen dat bekend staat als *mawashiyomi* (回し読み) of 'rondgevend lezen'. Vooral *shōnen* magazines zoals het beroemde *Shōnen Jump* kennen een groot *crossover readership*: ze worden gekocht en gelezen niet alleen door jonge jongens, hun eigenlijke doelpubliek, maar eveneens door meisjes en volwassenen. Het bereik van magazines gaat dus veel verder dan wat verkoopcijfers en leeftijdscategorieën alleen aangeven.

Nog een fenomeen dat een discrepantie veroorzaakt tussen circulatiecijfers en eigenlijke lezersaantallen is *tachiyomi* (立ち読み) oftewel 'staande lezen'. Hierbij bladeren klanten in een winkel snel door *manga*-magazines en lezen de afleveringen van series waarin ze geïnteresseerd zijn zonder het magazine te kopen. Hoewel veel winkeliers hun klanten regelmatig dringend verzoeken dit niet te doen is *tachiyomi* toch wijd verspreid. Naar verluidt zijn het vooral meisjes die zich hieraan bezondigen. Een recentere zorg voor boekenverkopers is het in de winkel fotograferen van pagina's uit magazines en tijdschriften met de ingebouwde camera van een mobiele telefoon, een technologisch snufje dat in Japan enkele jaren vroeger dan in Europa aan populariteit won. Het is niet bekend in welke mate *tachiyomi*, fotograferen, of ook winkeldiefstal een impact hebben op het totaal aantal verkochte *manga*-magazines. Wel is duidelijk dat het totale aantal eigenlijke lezers veel hoger ligt dan de circulatiecijfers³³, wat de impact van *manga* uiteraard versterkt.

Naast de hoge verkoopcijfers van *manga* valt ook hun diversiteit op. Een groot aantal artiesten werkt voor een indrukwekkend aantal magazines, die allen met een lichtjes andere aanpak dan hun concurrenten proberen om een ander soort publiek aan

30 Natsume Fusanosuke, *Japanese manga: its expression and popularity*.

31 Kinsella schrijft de vertraagde groei van de *manga*-industrie na 1995 toe aan de toegenomen populariteit van computerspelletjes bij *manga*-lezers. Sharon Kinsella, *Adult manga: culture and power in contemporary Japanese society*, p.44.

32 Een voorbeeld dat vaak aangehaald wordt is *Shōnen Jump* (少年ジャンプ), het meest succesvolle naoorlogse *manga*-magazine, dat een oplage heeft van om en bij de zes miljoen exemplaren per week. Dit is op zich al zeer hoog, maar men moet hierbij ook onthouden dat één gekocht magazine meestal door verschillende personen gelezen wordt. Het totale publiek van *Shōnen Jump* wordt geschat op zo'n twintig miljoen -een zesde van de totale bevolking van Japan (honderdzeventwintig miljoen mensen in 2004).

33 Volgens Kinsella zou het totale aantal lezers drie keer hoger liggen dan de eigenlijke circulatiecijfers. Sharon Kinsella, *Adult manga: culture and power in contemporary Japanese society*, p.43.

de haak te slaan. Sharon Kinsella telde in 1997 ongeveer vierduizend professionele artiesten, waarvan slechts een kleine minderheid echt succesvol kon genoemd worden. Deze *mangaka* werkten voor een totaal van maar liefst tweehonderdtweeënzeventig verschillende *manga*-magazines.³⁴ Vijf jaar later, in 2002, kwam Paul Gravett uit op tweehonderdénentachtig verschillende magazines, waarvan drieënveertig *shōjo* magazines en elf *BL* magazines.³⁵ De *turnover* onder magazines is vrij groot: behalve een aantal vaste waarden die al jaren of zelfs decennia lang op de markt verschijnen zijn er ook veel magazines die na één of enkele nummers opgedoekt worden. Uitgeverijen voelen zich door verslechterende circulatiecijfers gedwongen om intensief te zoeken naar nieuwe niches die aangeboord kunnen worden, en veel nieuw gelanceerde magazines floppen.

1.1.5. Manga als literatuur

In de loop van de tekst zullen we regelmatig verwijzen naar *manga* als een onderdeel van de categorie literatuur, of tenminste als een sterk op literatuur gelijkend medium, en literaire theorieën toepassen op *manga*. Dit impliceert dat *manga* hier beschouwd worden als een medium dat ernstig onderzoek waardig is -in de eerste plaats omwille van hun grote populariteit en navenante invloed. Bovendien, door de sterke associatie met literatuur, impliceren we dat *manga* een kunstvorm genoemd mogen worden. Ik ben me ervan bewust dat dit geen algemeen aanvaarde positie is. Voor diegenen die veel tijd en moeite besteed hebben aan onderzoek over *manga* is het misschien gemakkelijker om *manga*, in zijn hoedanigheid van complexe en volwaardig ontwikkelde bron van vermaak, te beschouwen als een (volks)kunst. Wie zich echter geheel buiten de wereld van *manga* bevindt en vanuit die positie een waardeoordeel over het medium moet vellen zal minder geneigd zijn om *manga* als kunst te erkennen; als onderwerp van studie valt het belang van *manga* heden ten dage moeilijk te ontkennen, maar aanvaarding van het belang van *manga* staat niet gelijk aan aanvaarding van de intrinsieke waarde ervan.

Deze positie is begrijpelijk, aangezien sinds de Tweede Wereldoorlog het zowel in Europa en Amerika als in Japan de norm geweest is om *manga*, strips, comics en gelijkaardige publicaties te beschouwen als op zijn best kinderlijk vermaak zonder veel relevantie in de wereld van de grafische of literaire kunst.³⁶ Het heeft tot de jaren tachtig van de vorige eeuw geduurd voor er enige serieuze verandering in die positie te bespeuren viel.³⁷ Voor hedendaagse onderzoekers mogen veronderstellingen van dertig,

34 Sharon Kinsella, *Adult manga: culture and power in contemporary Japanese society*, p.52.

35 Deze elf zijn alleen de magazines die enkel en alleen *BL manga* serializeren; de *BL*-verhalen die vaak in mainstream *shōjo* magazines verschijnen zijn hier niet bij gerekend. Paul Gravett, *Manga: Sixty Years of Japanese Comics*, p.13.

36 Paul Gravett, *Manga: Sixty Years of Japanese Comics*, p.8.

37 In Japan zagen politici, bedrijfsleiders en andere leden van de japanse elite in deze periode het nut van *manga* in voor het verspreiden van informatie naar het publiek toe, en voor de disseminatie en promotie van de japanse cultuur in het buitenland. Opvallend is dat hun erkenning vooral uitging naar *shōnen manga*, terwijl *shōjo manga* nog altijd als onbelangrijk werden beschouwd.

veertig, vijftig jaar oud niet meer als excuus gelden om het belang van *manga* niet te onderkennen. Daaruit moet volgens mij noodzakelijk volgen dat *manga*, comics en cetera nu ook acceptatie winnen als kunstvorm en benaderd kunnen worden met dezelfde kritische maar respectvolle geest waarmee andere kunsten worden geëvalueerd.

Een uitgebreid debat over de vraag of *manga* al dan niet de status van kunstvorm verdienen, gebaseerd op overwegingen zoals esthetische waarde, sociale relevantie of impact op de rest van de kunstwereld, is wel interessant teneinde bestaande houdingen en meningen over wat esthetisch kan genoemd worden duidelijk te maken of de invloed van *manga* beter in kaart te brengen. Maar wat betreft de uitkomst is de discussie niet zinvol. Los van de (vaak temporeel gebonden) graad van appreciatie die een gecommmercialiseerde vorm van vermaak geniet, is er een substantiële kans dat hij vroeg of laat beschouwd zal worden als kunst. De japanse cultuur alleen al biedt een waaier aan voorbeelden van dit graduele proces. *Kabuki*, nu één van de meest bewonderde traditionele japanse kunsten, werd eeuwenlang beschouwd als uitzonderlijk vulgair vermaak dat een nefaste invloed had op 's lands zeden. De *ukiyo-e* prenten die nu verheven zijn tot het symbool van de japanse esthetiek werden in hun tijd vaak bekeken als niet veel meer dan amusante papiertjes voor de lagere klassen.³⁸

Dat *manga* dezelfde evolutie zullen doormaken lijkt mij buiten kijf te staan. *Manga* zijn duidelijk geen voorbijgaande trend die binnen vijf jaar vergeten zal zijn, en worden nu langzaam maar zeker erkend als belangrijk cultuurproduct: de stap naar 'kunst' zal er hoe dan ook komen. We zullen *manga* in deze verhandeling beschouwen als een vorm van literatuur die potentieel even hoge ogen kan gooien als pakweg de roman, en niet aarzelen om literaire theorie toe te passen op *manga*.

1.1.6. Manga als massaproduct

Dat *manga* als cultuurproduct meer achting verdienen dan ze meestal krijgen neemt niet weg dat het grootste deel van de hedendaagse *manga*-reeksen het etiket 'product' niet gestolen hebben. Er bestaat een duidelijke parallel tussen *manga* en de razend populaire drukwerken uit de Edo-periode, teksten en prenten die massaal geproduceerd werden voor een volks publiek, door al wie het talent had om iets vermakelijks neer te pennen. Een algemeen aanvaard verhaal (dat stilaan mythische kantjes begint te krijgen) vertelt ook dat de *mangaka* verantwoordelijk voor de *manga*-boom na WO II veelal leden van lagere sociale klassen waren, voor wie *manga* zowel hun enige manier om geld te verdienen als hun enige manier om zich te uiten waren. In hoeverre *manga* in werkelijkheid nog een medium van het 'volk' zijn valt buiten het bestek van deze verhandeling, maar dat ze een massaproduct zijn valt na het bekijken van de circulatiecijfers nog moeilijk te ontkennen. De natuur van *manga* als massaproduct heeft een veel grotere impact op de inhoudelijke aspecten van *manga* dan

38 Christine Guth, *Japanese art of the Edo period*, p.13.

men misschien geneigd is te denken.

Manga verschijnen eerst in afleveringen in magazines alvorens gebundeld te worden. De implicaties hiervan zijn enorm. Ten eerste zijn *manga* die in afleveringen verschijnen noodzakelijkerwijze niet het onafhankelijke werk van één artiest. *Mangaka* worden gecoacht door een **redacteur**, die ervoor moet zorgen dat het voltooide werk snel genoeg afgeleverd wordt en de kwaliteitsstandaarden en verwachtingen van het magazine respecteert. Het is niet ongehoord voor een magazine om te eisen dat een artiest zijn of haar werk inhoudelijk aanpast om de filosofie en waarden waar het magazine voor wordt geacht te staan beter te weerspiegelen. De relatie tussen artiest en redacteur is intens, en een redacteur heeft bijzonder veel beslissingsmacht over de inhoud van een *manga*. Redacteurs beslissen wanneer de inhoud die de artiest voorstelt niet kan of niet goed genoeg is, begeleiden de *mangaka* gedurende het hele tekenproces en houden de serie in het gareel.³⁹ Het feit dat de afleveringen moeten passen in de filosofie van één bepaald magazine wil zeggen dat de artiest moet verzekeren dat wat er in zijn of haar serie gebeurt elke week weer aangepast is aan de beoogde sfeer van dat magazine.⁴⁰

Hoewel het overgrote deel van de magazines niet de miljoenenoplagen haalt waarvoor *Shōnen Jump* en enkele andere *manga*-magazines bekend zijn, lopen de aantallen exemplaren waarin ze verspreid worden toch gemakkelijk in de tienduizenden of honderdduizenden.⁴¹ Dergelijke massale oplagen impliceren een massale populariteit, en de grote invloed die met een groot bereik samenhangt. Dit wijst op het belang van zelfs 'niche-genres' zoals *BL*⁴², die vergeleken met bijvoorbeeld *shōnen manga* een kleine verkoop kennen, maar in absolute cijfers een zeer groot aantal mensen aanspreken. Dat magazines zo'n grote oplagen hebben wil ook zeggen dat uitgevers en redacteurs het zich kunnen veroorloven om af en toe risico's te nemen door nieuwe artiesten, nieuwe formules en nieuwe ideeën een kans te geven. Dit is één van de verklaringen voor de grote diversiteit van *manga*, waardoor ook *BL manga* een verbazingwekkend scala aan onderwerpen en interpretaties ten toon spreiden.

39 Sharon Kinsella, *Adult manga: culture and power in contemporary Japanese society*, p.55.

40 Tot 2000 liep in het magazine *Hana to Yume* de bekendste serie van *shōjo mangaka* Yuki Kaori, *Tenshi Kinryōku* (天使禁猟区、*Angel Sanctuary*). De twintig volumes lange reeks was bij momenten expliciet gewelddadig en allesbehalve opbeurend: personages kwamen op vaak bloedige wijze aan hun einde en duistere thema's werden niet geschuwd. Toen Yuki haar serie wou beëindigen met een even donkere slotaflevering verkoos haar *editor* een veel gelukkiger einde, meer geschikt voor het magazine. Hoewel Yuki vond dat de 'donkere' versie veel meer emotionele impact zou hebben werd uiteindelijk toch het happy end gepubliceerd. Re-Miel, *Just got HtY 21-22*.

41 Er zijn veel mogelijke verklaringen voor de populariteit van *manga*, die gigantisch is vergeleken met die van comics of strips: een relatieve afwezigheid van overheidsbemoediging. De vrije ontwikkeling van comics in de Verenigde Staten werd bijzonder sterk gehinderd door de Comics Code Authority, die elke comic van een label voorzag dat certificeerde of het al dan niet geschikte lectuur voor kinderen was. *Manga* hadden, behalve tijdens een korte periode begin jaren negentig, geen of relatief weinig last van inmenging door autoriteiten die zich verplicht voelden om *manga* te reguleren: *manga* werden beschouwd als een vulgair medium voor kinderen en het gewone volk, waardoor de elite zich niet geroepen voelde om zich ermee bezig te houden. Dit stond *manga* toe om ongehinderd hun huidige populariteit te bereiken.

42 Het wordt stilaan duidelijk dat *BL manga* nog nauwelijks een niche-genre genoemd kunnen worden: boeken over *manga* en *anime* wijden er aparte hoofdstukken aan, *BL*-magazines en *manga* worden bij het opstellen van verkoopsstatistieken en in online boekwinkels niet meer bij *shōjo manga* gerekend maar krijgen een aparte categorie, boekhandels hebben aparte *BL*-secties, en zo voort.

Dat *manga* een massaproduct zijn -onderdeel van een gigantische entertainment-industrie⁴³, geproduceerd onder strikt toezicht, bedoeld om een zo groot mogelijke massa lezers aan te spreken- heeft belangrijke implicaties voor de boodschap die deze *manga* aan hun lezers overbrengen. Rechtstreekse controle vanwege het establishment impliceert dat *manga* waarschijnlijk weinig inhoudelijke elementen of waarden bevatten die radicaal tegen de waarden van dat establishment ingaan. Natuurlijk zijn er ook 'auteursmanga' uitgegeven door kleinere firma's of in privaat beheer die ontsnappen aan deze controle (die kan neerkomen op een vorm van censuur). *BL manga* zijn echter geen klein niche-genre: ze maken meestal deel uit van het soort massaal geproduceerde *manga* dat onder controle staat van uitgeverijen. Dat zou kunnen impliceren dat *BL manga*, die op het eerste gezicht allesbehalve conservatief lijken, in feite geen of weinig 'revolutionaire' elementen bevatten. Doorheen deze verhandeling zullen we regelmatig wijzen op elementen in *BL manga* die aantonen dat in deze *manga* waarden vervat zitten die als conservatief bestempeld kunnen worden.

1.2. Geschiedenis van homoseksualiteit in de japanse literatuur

1.2.1. Korte geschiedenis van homoseksualiteit in Japan

De bekendste en best gedocumenteerde manifestatie van homoseksualiteit in de japanse geschiedenis, en voor onze studie van *BL* ook de interessantste, is de *nanshoku* (男色) oftewel *male colors*⁴⁴ ten tijde van de Edo-periode.⁴⁵ *Nanshoku* in de Edo-periode werd ook wel aangeduid als *shudō*⁴⁶ (衆道) of *nyakudō* (若道), woorden die allebei 'de weg van de jongeling' betekenen.⁴⁷ Het karakter 'dō' is hetzelfde als dat in bekende begrippen zoals *jūdō*, *bushidō* of *kadō* (een ander woord voor *ikebana*), en wijst erop dat deze *shudō* iets fundamenteel anders was dan wat in het westen verstaan wordt onder 'homoseksualiteit'. *Shudō* was, net als vele andere begrippen die het suffix *dō* of 'weg' meekregen⁴⁸, een gecodificeerd gedragssysteem dat beoefenaars leerde hoe een

43 Anne Allison, *The cultural politics of Pokemon capitalism*.

44 Vertaling door Gary P. Leupp. Cf. Gary P. Leupp, *Male Colors: The construction of homosexuality in Tokugawa Japan*.

45 Het chinese karakter voor kleur, uitgesproken als *shoku* of *shiki*, had in de Edo-periode een uitgesproken seksuele connotatie. Merk op dat de tegenhanger van *nanshoku*, *joshoku* (女色) oftewel *female colors*, niets met seksueel contact tussen twee vrouwen te maken heeft maar in de plaats duidt op een voorkeur van een man voor het vrouwelijk geslacht, in tegenstelling tot een voorkeur van een man voor jongens in het geval van *nanshoku*.

46 Voor een uitgebreide beschrijving van *shudō*, z. Gregory M. Plugfelder, *Cartographies of desire: male-male sexuality in Japanese discourse, 1600-1950*.

47 Wikipedia, 少年愛.

48 De term *dō* duidt op een set aanwijzingen en regels die de beste manier beschrijven om iets te verwezelijken (een theeceremonie houden, een bloemstuk maken, et cetera). Na de Tweede Wereldoorlog kristalliseerden deze voorheen relatief buigzame regels zich in 'traditionele' *kata*, niet langer voor verbetering vatbaar -wat ertoe leidde dat deze *kata* beschouwd werden als

bepaalde activiteit correct uit te voeren aan de hand van vastgelegde patronen waar niet van afgeweken mocht worden (*kata*, 型).⁴⁹

Terwijl het woord **homoseksualiteit** tegenwoordig -zeker in het medisch maar tot op zekere hoogte ook in het populaire discours- de connotatie heeft van een misschien biologisch bepaalde, persoonseigen geaardheid, was **shudō** dus iets dat -net als *jūdō*- wordt aangeleerd, beoefend, verfijnd en eventueel na verloop van tijd weer opgegeven. Het is waarschijnlijk overdreven om *shudō* een levenswijze te noemen, maar het was wel een complex systeem van gedragingen, regels en waarden die vereisten dat de beoefenaar zich correct en eervol zou gedragen en de perfectie zou nastreven in zijn 'kunst', zoals bij de bekendere japanse krijgskunsten.

Het hoofdkenmerk van *shudō* was de vereiste dat een *shudō*-relatie onderhouden werd door twee personen van verschillende leeftijden. De oudere partner (**nenja**, 年者) speelde een dominante rol, terwijl de jongere (**wakashu**, 若衆) zich passief opstelde. Dit gold zowel op seksueel vlak als op de meer algemene manier waarop de partners met elkaar omgingen. De jongere partner, vaak maar zeker niet noodzakelijk een jonge *kabuki*-acteur (of iemand die pretendeerde acteur te zijn om voor de autoriteiten te verdoezelen dat hij zich prostitueerde), liet zich alles welgevallen wat de oudere partner wenste en beloofde trouw te blijven. In ruil belastte de oudere partner zich met het materiële onderhoud en de bescherming van 'zijn' *wakashu*. Het sériëus waarmee *shudō* in de Edo-periode benaderd werd blijkt duidelijk uit het feit dat tussen de twee partners soms dure eden van trouw gezworen werden, inclusief rituele zelfverminking vanwege de *nenja*, en dat conflicten tussen verschillende mannen over de gunsten van één *wakashu* regelmatig tot uitbarstingen van geweld leidden. De Tokugawa-autoriteiten waren er zeer op gebrand om te strijden tegen zedenverval en emotionele banden tussen onderdanen die tot verschillende klassen behoorden; zulke banden konden tot explosieve en oncontroleerbare reacties leiden. Gedurende de hele Edo-periode ondernamen de autoriteiten pogingen om zowel in de stad Edo zelf als doorheen de rest van het land op allerlei manieren *shudō* in toom te houden, maar aangezien de verordeningen tegen *shudō* of de storende uitwassen ervan doorheen de hele Edo-periode keer op keer herhaald moesten worden valt aan te nemen dat ze weinig effect hadden.⁵⁰

De ideale⁵¹ *shudō*-relatie tussen *nenja* en *wakashu* zoals beschreven in

representatief voor het traditionele Japan, terwijl ze vaak pas heel recentelijk vastgelegd werden. Dit mechanisme van 'invented tradition' wordt beschreven in Stephen Vlastos (red.), *Mirror of modernity: invented traditions of modern Japan*.

49 Het begrip *kata* komt terug in hoofdstuk drie, wanneer we het gebruik van visuele en textuele conventies in *BL manga* onderzoeken. Z. pagina 83 voor een uitgebreide bespreking van de betekenis van *kata*.

50 Gregory M Plugfelder, *Cartographies of desire: male-male sexuality in Japanese discourse, 1600-1950*, p.111.

51 Hierbij moet vermeld worden dat de inhoud van *shudō*-werken uit de Edo-periode niet de werkelijke stand van zaken wat betreft *shudō* in die periode beschrijft. Een kern van waarheid wordt omzwachteld met vele esthetiserende en idealiserende lagen, omwille van kunstzinnigheid en commercieel potentieel. In *BL manga* vinden we een gelijkaardig fenomeen, nog veel sterker ontwikkeld dan bij de Edo-literatuur over *shudō*: de wereld die beschreven wordt in *BL* heeft nog maar heel weinig te maken met de manier waarop echte homoseksuelen in of buiten Japan leven. Aannemen dat *shudō* in de realiteit bestond zoals beschreven in de Edo-literatuur is even misleidend als aannemen dat het japanse hofleven van de Heian-periode overeenkwam met wat

'handboeken' voor *shudō* uit de Edo-tijd verdient hier wat meer aandacht omdat ze heel opvallende parallellen vertoont met de manier waarop relaties in *BL manga* geconstrueerd worden (zie hoofdstukken twee en drie). Zoals reeds gezegd vereiste een dergelijke relatie een verbond tussen een jongere *wakashu* en een oudere *nenja*. Het woord *wakashu* betekent 'jongeling', en algemeen werd aangenomen dat een *wakashu* idealiter tussen de dertien en de zeventien jaar was. Dit was echter eerder een richtlijn dan een regel, en de grens tussen de jonge *wakashu* en volwassen *nenja* was soms erg vaag. *Wakashu* van dertig jaar oud waren niet zo'n grote uitzondering, en de beroemde volksschrijver Ihara Saikaku⁵² heeft het op een gegeven moment zelfs over een zestiger die nog steeds de rol van *wakashu* vervulde⁵³. Dit laatste was een anachronisme omdat niemand geacht werd om heel zijn leven *wakashu* te blijven; iemand die begon als *wakashu* evolueerde, zo gauw hij zelf een jongere partner nam, tot *nenja*. Wie eenmaal *nenja* was gedroeg zich daarna nooit meer als *wakashu*.

Uit geschreven bronnen overgeleverd uit de Edo-periode blijkt ook dat *wakashu* strikt gezien helemaal geen leeftijdscategorie was. Het was niet ongehoord dat een *nenja* eigenlijk jonger in jaren was dan zijn *wakashu*. Wat telde was niet dat *wakashu* en *nenja* op de gepaste manier van leeftijd verschilden, maar dat ze zich als *nenja* en *wakashu* **gedroegen**. Dit betekent dat *shudō* gebaseerd was op een **rollenspel** waarbij de ene partner de *wakashu* speelde en de andere de *nenja*. Hoewel het absoluut verkeerd is om de *wakashu* als een soort 'man vermomd als vrouw' te bestempelen⁵⁴, kan hier toch een parallel getrokken worden met de verschillen die ook in deze tijd bestaan tussen de biologische sekse en het gender van een persoon.

Ruw gesteld is **sekse** een biologisch vaststaand gegeven, terwijl **gender** een rol is die in theorie aangeleerd kan worden ongeacht de mannelijke of vrouwelijke sekse van de betrokkene. Iets ingewikkelder dan het verschil tussen sekse en gender is het

geschreven staat in *Genji monogatari*, of dat *Hagakure* een correcte voorstelling is van de denkpatronen van alle samurai is.

52 Ihara Saikaku (井原西鶴) was een dichter van *haikai* en een prozaschrijver wiens werken vooral kortverhalen over de amoureuze beslommeringen van midden- en lagere klasse-burgers van Edo omvatten.

53 Het betreft hier het verhaal vertaald als *They loved each other even to extreme old age* in E. Powys Mathers, *Comrade loves of the samurai*, pp.48-52.

54 Doorheen hoofdstuk drie verklaren we waarom *BL*-personages en de rollen die ze spelen niet zomaar gelijk gesteld kunnen worden mannen en vrouwen en hun respectievelijke rollen in een relatie -echte en gepercipieerde rollen. Deze verklaring kan tot op zekere hoogte ook de omgang van de *wakashu* met vrouwelijke attributen en rollenpatronen verduidelijken.



Afbeelding 7. Een shunga (erotische prent) van een *nenja* en zijn *wakashu*.

omlijnen van **seksualiteit**: dit wil zeggen, het seksuele gedrag dat een persoon vertoont, bepaald door de objecten van zijn seksuele belangstelling.⁵⁵ In de context van *shudō* kunnen we stellen dat de *wakashu* qua sekse en seksualiteit ontegensprekelijk als een man beschouwd werd, terwijl hij een aantal elementen van de vrouwelijke gender-rol 'leende'. Het concept van het rollenspel zullen we ook

tegenkomen bij de bespreking van inhoudelijke elementen van *BL manga*, in de context van de verhouding tussen de hoofdpersonages, en ook wanneer we in hoofdstuk vijf onderzoeken hoe lezeressen van *BL manga* zich inleven in het verhaal.

Een vergelijking van dit traditionele *shudō*-relatiepatroon met de verhoudingen tussen mannelijke partners in *BL manga* onthult verscheidene duidelijke overeenkomsten maar ook een aantal intrigerende verschillen. Veel van die verschillen hebben te maken met het gezichtspunt van waaruit de twee systemen -*shudō* en *BL*- bekeken worden. In discussies en geschriften over *shudō* uit de Edo-periode gaat men meestal uit van de *nenja*: adviezen over hoe het beste *shudō* te beoefenen zijn over het algemeen tot hem gericht, en in de realiteit was de *nenja* ook in de relatie op alle vlakken dominant. Hij nam het initiatief, zijn gevoelens van liefde en toewijding waren de storm waartegen zelfs een onwillige potentiële *wakashu* niets kon beginnen, en hij is het centrum van de relatie waaraan de *wakashu* zich moet aanpassen. Ook in *BL manga* is de dynamiek van **dominante partner-passieve partner**, hier niet *nenja* en *wakashu* maar *seme* en *uke*, zeer nadrukkelijk aanwezig. Het systeem van *seme* en *uke* is op het eerste gezicht zeer gelijkaardig met dat van *shudō*. Cruciaal is echter dat *BL* bekeken wordt vanuit het gezichtspunt van jonge vrouwelijke lezeressen, niet dat van mannelijke *nenja*. Deze verschuiving dwingt ons om de wisselwerking tussen sekse, seksualiteit en gender in het dominant-passieve systeem helemaal te herbekijken. Dit doen we in hoofdstuk drie, wanneer we *seme* en *uke* als stereotiepe personages in *BL* grondig onderzoeken.⁵⁶

55 Z. Jennifer Robertson, *Takarazuka: sexual politics and popular culture in modern Japan*, pp.17-18.

56 Hierbij moet opgemerkt worden dat het niet de bedoeling is te suggereren dat hedendaagse *BL-mangaka* zich in meer of mindere mate 'gebaseerd' hebben op *shudō* bij het construeren van relatiepatronen in hun *manga*. Hoewel de gelijkenis werkelijk frappant is heb ik nergens bewijzen gevonden om een rechtstreeks verband tussen *shudō* en *BL manga* te kunnen staven. Integendeel, zowel *mangaka* als lezers lijken zich over het algemeen totaal niet bewust te zijn van het *shudō*-verleden van Japan. Tegen het begin van de Taishō-periode was *shudō* sterk gemarginaliseerd geraakt (z. Gregory M. Plugfelder, *Cartographies of desire: male-male sexuality in Japanese discourse, 1600-1950*, p.193), hoewel er wel sprake is van een zekere continuïteit op het vlak van de artistieke afbeelding van bishonen, wezens die een essentiële component vorm(d)en van *shudō* en *BL* (z. Keiko Nakamura, *Shōwa bishōnen techō*, p.3). Het is dus waarschijnlijk dat de relatiepatronen in zowel *shudō* als *BL* zich relatief onafhankelijk van elkaar ontwikkeld hebben, en dat gelijkenissen toegeschreven moeten worden aan de traditionele man-vrouw-rollenpatronen die tot op zekere hoogte als model gediend hebben voor zowel *shudō* als *BL* (in in mindere mate aan puur toeval). We verwijzen in deze verhandeling

Opmerkelijk is dat doorheen de japanse geschiedenis, men tot na de Meiji-restauratie in 1868 nooit pogde om mensen onder te verdelen in de tegenwoordig gangbare categorieën heteroseksueel, homoseksueel en biseksueel. *Shudō*-beoefenaars kenden meestal ook een normaal huwelijk met kinderen; mannen die een uitgesproken voorkeur voor hun eigen sekse aan de dag legden werden hoogstens bestempeld als *onnagirai* (女嫌い), 'vrouwenhaters'. We zullen zien dat ook bij de analyse van personages in *BL*-verhalen de holebi-categorieën maar een vrij beperkt nut hebben.

1.2.2. Homoseksuele elementen in de japanse literatuur

Een legende schrijft de introductie van *nanshoku* in Japan toe aan een wel zeer hoog aanzien staande autoriteit: de monnik Kūkai (空海, ook bekend als Kōbō Daishi, 弘法大師), die in China het esoterisch boeddhisme ging bestuderen en na zijn terugkeer naar Japan een klooster op de berg Kōya stichtte, dat één van de belangrijkste boeddhistische centra in het land werd.⁵⁷ In de japanse literatuur doorheen de eeuwen werd *nanshoku* meestal geassocieerd met drie grote culturele structuren, met name de boeddhistische **tempelcultuur**⁵⁸, de **krijgscultuur** van de samurai⁵⁹, en *kabuki* in de **stadscultuur** van de gewone man⁶⁰. De meeste pre-Meiji verhalen met homoseksuele elementen kunnen in één van deze drie categorieën ondergebracht worden, en elke categorie heeft zijn stokpaardjes en vaste typeringen.

Na de Meiji-restauratie in 1868 had de stortvloed van westerse ideeën die het land overspoelde grote invloed op het japanse schrijven over homoseksualiteit. Dit wil niet zeggen dat buitenlandse noties klakkeloos overgenomen werden: zoals met veel

dan ook naar de goed gedocumenteerde *shudō*-relatiepatronen enkel en alleen om het rollenpatroon van *BL*-relaties duidelijker uit te leggen, niet om een rechtstreeks verband te impliceren.

57 Hoewel Kūkai echt bestaan heeft is hij verworpen tot een bijna legendarische figuur: naast het esoterische Shingon-boeddhisme en *shudō* zou hij ook het *kana*-syllabenschrift in Japan geïntroduceerd hebben.

58 Bekend zijn de zogenaamde *chigo monogatari* (稚児物語), 'verhalen over acolieten', die floreerden in de veertiende en vijftiende eeuw maar tot in de Edo-periode nog herdrukt werden. Deze verhalen handelden over relaties tussen monniken en hun acolieten, dikwijls meer bepaald het verlies door de monnik van zijn geliefde acoliet. Bijzonder is dat *chigo monogatari* een afgeleide waren van verhalen over verlichting (*hosshin mono*, 発心物) of biechtverhalen (*zange mono*, 懺悔物), en dat het verlies van de acoliet de monnik in staat stelde om bepaalde boeddhistische waarden beter te begrijpen. Vaak blijken de *chigo* in feite incarnaties te zijn geweest van bodhisatva's. *Nanshoku* was hier dus een essentieel onderdeel van verhalen die in wezen een stichtende boodschap hadden. Claude Summers (red.), *The gay and lesbian literary heritage*, p.402-403.

59 In deze context werd vaak de nadruk gelegd op de eervolle trouw en toewijding, vaak tot in de dood, die geassocieerd werd met *nanshoku* tussen krijgers en jongere samurai. De associatie van samurai met *shudō* is weliswaar niet de bron van echte of ingebeelde connecties tussen homoseksualiteit en geweld, en de esthetisering van deze combinatie, maar het lijkt geen twijfel dat de samurai-versie van *shudō* met al zijn hoogoplopende emoties en bloedvergieten een grote en blijvende impact heeft gehad op de manier waarop homoseksualiteit nu in *BL manga* wordt voorgesteld (zie hoofdstuk vier, p. 109).

60 De 'volkse' *shudō* kwam pas in de Edo-periode tot ontwikkeling, gelijkopgaand met de opkomst van *kabuki*-theater. De mannelijke *onnagata* (女形)-acteurs, 'zij die de vorm van de vrouw spelen', bleken fysiek aantrekkelijk voor het publiek, en de acteurs combineerden hun theaterwerk vaak met prostitutie -binnen het raamwerk van *shudō*, met de *onnagata* in de rol van *wakashu*.

van het 'moderne' gedachtengoed het geval was, assimileerden de japanse schrijvers en geleerden de nieuwe visies op homoseksualiteit, en pasten ze aan aan hun realiteit. Tijdens de Meiji-periode konden homoseksuele elementen opgemerkt worden in werken van verscheidene beroemde schrijvers, onder andere Natsume Sōseki en Yosano Akiko. Wel raakte homoseksualiteit langzaamaan meer gecriminaliseerd. Ook na de Tweede Wereldoorlog bleef homoseksualiteit een thema in de japanse literatuur: vooral de werken van Mishima Yukio zijn in deze zin bekend, maar ook andere schrijvers en dichters waren er niet afkerig van hun werk een homoerotische inslag te geven.⁶¹

Bijzonder belangrijk om aan te stippen is dat teksten die expliciet of impliciet mannelijke homoseksualiteit behandelen vrijwel zonder uitzondering geschreven werden door **mannen**. Alle vergelijkingen met *BL*, bijna per definitie gemaakt door vrouwelijke auteurs, moeten dan ook met de grootste omzichtigheid gebeuren -wat niet wegneemt dat de overeenkomsten, zoals in de volgende hoofdstukken zal blijken, soms bijzonder opvallend zijn. Ook moeten we onthouden dat wat zwart op wit geschreven staat niet noodzakelijk perfect of zelfs maar bij benadering overeenkomt met de historische realiteit. Dit lijkt evident, maar vooral als het om lang vervlogen historische periodes gaat bestaat de neiging om bij gebrek aan andere bronnen het geschrevene voor waar aan te nemen. We zullen zien dat ook bij *BL*, nog veel meer dan bij de literaire teksten uit de Edo-, Meiji-, Taishō- en Shōwa-periodes, het voorgestelde meestal bij lange na geen realistische weergave van de werkelijkheid is.

1.2.3. Hedendaagse houdingen tegenover homoseksualiteit

Het Japan ten tijde van de Edo-periode wordt wel eens omschreven als een 'Griekenland van het oosten'⁶², waarbij men doelt op de frequentie en de relatieve acceptatie van pederastie⁶³, die vergeleken wordt met de gelijkaardige situatie in het oude Griekenland. Gezien de elementen van deugdelijkheid en pedagogie die ook in Griekenland aanwezig waren in relaties tussen mannen en jonge jongens is dit een vergelijking die misschien nog beter opgaat dan vaak wordt gedacht. In Japan kwam er echter aan deze 'gouden tijd' van *shudō* definitief een einde met de Meiji-hervormingen.

In het kader van het grote civilisatieproject van de Meiji-regering werd een toevloed aan voorheen verboden westerse kennis het land binnen gelaten.⁶⁴ Al snel

61 Claude Summers (red.), *The gay and lesbian literary heritage*, p.403.

62 Z. *The beautiful way of the samurai: native tradition and hellenic echo*.

63 Pederastie in het oude Griekenland duidt op seksuele betrekkingen tussen een volwassen man en een (zeer) jonge jongen, met de volwassene als de actieve partner. De jongen was soms een slaaf maar vaak een vrije burger, die door zijn ouders onder de hoede van de volwassene was geplaatst om de brede opvoeding te ontvangen die voor een griekse man nodig werd geacht. Over het algemeen zag men niets abnormaals in dergelijke relaties. Homoseksueel contact tussen volwassen mannen werd evenmin veroordeeld, en afbeeldingen van seksuele handelingen tussen mannen worden vrij vaak teruggevonden op antiek aardewerk. Ook in de griekse mythen kunnen verscheidene instanties van homoseksuele relaties teruggevonden worden. Z. Sofia A. Souli, *The love life of the ancient greeks*.

64 Gregory M Plugfelder, *Cartographies of desire: male-male sexuality in Japanese discourse, 1600-1950*, p.245.

bleek dat in het Westen seksuele contacten tussen mannen onderling beschouwd werden als ongehoord en onnatuurlijk, zowel op moreel als op medisch vlak. Het feit dat de in die tijd als superieur betitelde westerse wetenschappen homoseksualiteit radicaal afkeurden had repercussies op de tolerantie tegenover *shudō* die toen in Japan bestond. Er ontstond een duidelijk momentum tegen homoseksualiteit, vooral dan tegen mannelijke, hoewel in deze periode ook voor het eerst een verband gelegd werd tussen *nanshoku* en lesbianisme. Argumenten in het nadeel van *nanshoku* bleken vooral medisch: aan het beoefenen van anale seks werden allerlei kwalijke fysieke en psychische gevolgen gelinkt. De meer religieus getinte westerse afkeuring van homoseksualiteit kreeg in Japan weinig voet aan de grond. Niettemin verspreidde het nieuwe medische discours zich snel en bracht langzaam maar zeker een algemene afwijzing van *nanshoku* teweeg. Deze trend zette zich voort tot dat homoseksualiteit helemaal uit de publieke sfeer gebannen werd, hoewel elementen ervan voortleefden in de kunst en de media.⁶⁵

Op dit moment is homoseksualiteit in Japan allesbehalve wijd geaccepteerd. Het land heeft nooit een *gay liberation*-beweging gezien vergelijkbaar met die in Europa of de VS. De japanse homogemeenschap leeft verdoken en totaal onbekend bij het grote publiek, en homoseksuele thema's staan niet op de politieke agenda. Er leeft het gevoel dat homoseksuelen getolereerd worden zolang ze niet met hun geaardheid naar buiten treden. Homoseksualiteit is niet illegaal, er mag vrij over homoseksualiteit geschreven worden en er bestaan een groot aantal bekende en goed verkopende pornotijdschriften voor homoseksuele mannen, maar 'echte' homoseksuelen zowel als homoseksualiteit in het algemeen zijn ver te zoeken in het mainstream japanse medialandschap.

65 Hoewel het westers medisch discours ongetwijfeld een katalysator vormde voor het tot op zekere hoogte criminaliseren van homoseksualiteit in Japan, wordt de impact van deze buitenlandse kennis soms overschat; reeds in de Edo-periode was de houding van de overheid tegenover homoseksualiteit op zijn minst ambivalent en soms ronduit vijandig. Voor een uitgebreide bespreking hiervan, zie Gregory M Plugfelder, *Cartographies of desire: male-male sexuality in Japanese discourse, 1600-1950*, pp.97-145.

De populaire en uiterst flamboyante homo's (*okama*⁶⁶, vaak in feite travestieten)⁶⁷ die soms in televisieprogramma's opduiken zijn grotendeels karikaturen die enkel en alleen opgevoerd worden vanwege hun amusementswaarde, en die met de leefwereld van 'gewone' japanse homoseksuelen weinig te maken hebben. Deze tendens kan gekaderd worden in een bredere perceptie die in Japan bestaat, namelijk dat er één vrijwel homogene 'mainstream' maatschappij is, en dat elke japper die daar omwille van een bepaald kenmerk of gedrag buitenvalt uiteindelijk een zekere 'legitimiteit' mist en in een aparte categorie thuishoort. De blijvende perceptie van homoseksualiteit als een **gedrag** in plaats van een onderdeel van de identiteit zorgt ervoor dat mannen die zich profileren op basis van dit 'gedrag' ook buiten de homogene groep belanden. Deze neiging tot het compartementaliseren van mensen zullen we ook terugvinden in *BL manga*, waarin gebruik wordt gemaakt van een set van stereotiepe personages.



Afbeelding 8. Een moeder betrapt haar zoon, een politie-inspecteur, met lippenstift en panikeert. Als de man een entertainer was zou er geen probleem zijn, maar hij is een 'normale' japper voor wie dergelijke 'bizarre' uitingen van seksualiteit ontoelaatbaar zijn. Een voor *BL manga* zeldzaam realistische scène.

66 *Okama* betekent letterlijk 'pot', een verwijzing naar de passieve positie die een *okama* verondersteld wordt aan te nemen bij seks. Hoewel het woord gebruikt wordt als synoniem voor 'homoseksuele man' roept het het beeld op van een stereotiepe verwijfde man, meestal ook opgemaakt en gekleed als een vrouw, die in de amusementsindustrie actief is. Veel 'gewone' japanse homoseksuelen leggen geen verband tussen zichzelf en de stereotiepe *okama* en zitten bijzonder verveeld met de associatie. Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p.164.

67 Travestie wordt vaak automatisch gelinkt aan homoseksualiteit, maar een voorliefde voor travestie impliceert niet noodzakelijk een seksuele voorkeur voor hetzelfde geslacht. Hoe dan ook zijn travestieten, zelfs als ze homoseksueel zijn, niet representatief voor de homoseksuele bevolking in het algemeen: wanneer deze homoseksuele bevolking in de media uitsluitend gerepresenteerd wordt door travestieten kan men spreken van een indien niet vijandige, dan toch op zijn minst problematische voorstelling van homoseksualiteit.

Aangezien homoseksualiteit niet beschouwd wordt als 'passend' in het als respectabel geldende sociale kader van Japan, tenminste niet als een exclusieve seksuele identiteit, is het misschien des te verbazingwekkender dat *BL manga* wel zo succesvol en geaccepteerd lijken. Het is zeker niet zo dat de tolerantie voor *BL* algemeen en onvoorwaardelijk is. Niettemin heeft *BL* zich kunnen ontwikkelen tot een populair genre zonder ideologische tegenstand te ondervinden omwille van de vaak zeer expliciete homoseksuele thema's. De oorzaak van de relatieve tolerantie die bestaat tegenover *BL manga* moet misschien gezocht worden in de algemeen aanvaarde natuur van *shōjo manga* zelf: ze staan bekend als een totale **fantasie**⁶⁸, en niemand lijkt er zich zorgen over te maken dat jonge lezeressen hun inhoud misschien wel serieus zouden nemen. Dat kan verklaren waarom er geen vrees bestaat dat *BL manga* homoseksualiteit 'promoten' of op een andere manier de 'normale' ontwikkeling van tienermeisjes in de weg staan.

68 Vanaf pagina 50 onderzoeken we het gebruik van fantasie in de japanse literatuur en in *shōjo manga* in het bijzonder, en verklaren we de bewering dat *BL manga* een pure fantasie constitueren nader.

Hoofdstuk 2 - BL manga

Alvorens we een inhoudelijke analyse maken van *BL manga* bakenen we in dit hoofdstuk het voorwerp van ons onderzoek af. We bekijken welke theorieën er tot nu toe geformuleerd zijn omtrent deze *manga*. Na een analyse van de ietwat gecompliceerde terminologie die betrekking heeft op *manga* met homoseksuele elementen bekijken we de manier waarop deze *manga* zich ontwikkeld hebben, van het einde van de jaren zestig tot nu. Teneinde het onderwerp nog preciezer af te lijnen geven we een kort overzicht van de media waarin *BL* verschijnt. We gaan vrij uitgebreid in op *dōjinshi*: deze amateur-*manga* vallen an sich buiten het bestek van deze verhandeling, maar aangezien ze vooral vanaf de jaren tachtig een niet te onderschatten invloed gehad hebben op de ontwikkeling van moderne commerciële *BL manga* verdienen ze bijzondere aandacht.

2.1. Onderzoek naar BL manga tot nu toe

Zeker in niet-japanse studies is er tot op heden weinig uitgebreid onderzoek naar *BL manga* gepubliceerd. Hoewel het fenomeen meer en meer de aandacht krijgt, zoals blijkt uit het feit dat veel recente boeken over *manga* een hoofdstuk aan *BL* wijden, blijven deze besprekingen van *BL manga* veelal onderdeel van een algemenere redenering over *manga* en beperken ze zich grotendeels tot een introductie. Meer diepgaand onderzoek naar *BL manga* is vooral terug te vinden in artikels. In het japans zijn wel enkele boeken verschenen over *BL* en *yaoi*, maar klaarblijkelijk geen puur wetenschappelijke werken.

Hier schetsen we kort de theorieën over *BL manga* die verscheidene onderzoekers, zowel japanse als niet-japanse, naar voren hebben gebracht. Doorheen

de verhandeling zullen we voortdurend elementen van deze theorieën tegenkomen, aangevuld met extra informatie of bijkomende hypothesen daar waar ik meen dat ze tot op zekere hoogte tekort schieten. In dergelijk geval lijkt het probleem er meestal in te bestaan dat de onderzoeker in kwestie zich eerder zijdelings met *BL manga* bezig houdt en, door een gebrek aan ervaring met het genre, zaken over het hoofd ziet. Aangezien deze materie relatief nieuw is gaan we ervan uit dat geen van deze onderzoekers de waarheid in pacht heeft: we zullen eerder merken dat ze, daar waar ze van mening verschillen, misschien elk op hun manier gelijk hebben.

2.1.1. Sharon Kinsella

Kinsella benadrukt de *dōjinshi*-origines van *BL manga* en de invloed van *yaoi*, die ertoe geleid heeft dat de verhaallijn in *BL manga* bijna niet meer van belang is. Ze identificeert *yaoi* als homoseksuele romance tussen twee hoofdpersonages, veelal vagelijk Europese schooljongens die er enigszins vrouwelijk uitzien. Deze *bishōnen* moeten gezien worden als geslachtsloze en geïdealiseerde wezens, en lezeressen worden aangemoedigd zich te identificeren met deze mannelijke personages -die in feite slechts in naam 'mannelijk' en 'homoseksueel' zijn. Lezers kunnen zich het beste vrije en sterke personages inbeelden als deze personages 'mannelijk' zijn.

Op dit moment is Sharon Kinsella actief als freelance onderzoeker naar verscheidene aspecten van de moderne Japanse cultuur; ze is voornamelijk gespecialiseerd in de cultuur van jonge meisjes en in de *manga*-industrie. In haar boek *Adult manga: culture and power in contemporary Japanese society* ontleedt ze in het vierde hoofdstuk *amateur-manga* en *yaoi*. Ook publiceerde ze vele artikels over de cultuur van jonge meisjes in Japan die een goed beeld schetsen van de leefwereld van deze *shōjo*.

2.1.2. Mark McLelland

McLelland wijst op de disconnectie tussen Japanse mannen en vrouwen en suggereert dat wat hij *shōnen'ai stories* noemt een utopische wereld creëren waarin meisjes hun romantische fantasie de vrije loop kunnen laten. Meisjes kunnen hun seksualiteit in de realiteit niet vrij uitdrukken: seks buiten het huwelijk wordt voorgesteld als semi-prostitutie, en seks binnen het huwelijk maakt van een meisje een moeder en dus een asexueel wezen. De personages van *BL manga* zijn substituten waardoor een meisje haar seksualiteit kan beleven en hebben dus niets te maken met echte homoseksuele mannen.

Mark McLelland is postdoctoraal onderzoeker aan de University of Queensland. Hij heeft *BL manga* besproken in het kader van zijn onderzoek naar homoseksualiteit in

Japan: het vierde hoofdstuk van zijn boek *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities* is geheel aan *BL manga* gewijd. Daarnaast publiceerde hij verscheidene artikels over *BL manga* die allemaal terug te vinden zijn in de literatuuropgave.

2.1.3. Matt Thorn

Volgens Thorn bestaat in *shōjo manga* een traditie van gender-ambigüiteit die begon met de werken van de 'groep van 24' (z. p.37). Net als Kinsella wijst Thorn erop dat personages in *shōjo manga* dikwijls 'genderloos' lijken, en dat *dōjinshi* een belangrijke rol gespeeld hebben en spelen in het promoten van gender-experimentatie in commerciële *manga*. De preoccupatie van jonge lezeressen met homoseksuele romances wordt vaak op twee manieren verklaard: lezeressen wensen de privileges van de mannelijke sekse te ervaren door zich in te leven in toegankelijke mannelijke personages, en de personages van *BL manga* zijn in essentie asexueel omdat jonge meisjes bang zijn van het seksuele. Thorn poneert dat de eerste verklaring wel valabel maar misschien verouderd is, en dat de tweede verklaring beperkt is omdat jonge meisjes ook geïnteriseerd zijn door seksualiteit. Het is eerder waarschijnlijk dat *manga* jonge meisjes een toneel bieden waarop ze kunnen experimenteren met allerhande mogelijkheden van de menselijke seksualiteit. De homoseksuele relaties in *BL manga* zijn het meest ideaal omdat ze meisjes in staat stellen veilig te experimenteren door middel van een personage dat verschillend is van henzelf (een jongen), en omdat ze mannen en mannelijke seksualiteit op een niet-bedreigende manier voorstellen en lezeressen helpen mannen te begrijpen. Thorn benadrukt dat de redenen waarom jonge meisjes graag *BL manga* lezen immens complex en moeilijk te vatten zijn.

Matt Thorn is cultureel antropoloog en docent aan Kyoto Seika University. Hij is gespecialiseerd in *shōjo manga* en heeft in het kader van zijn onderzoek daarnaar verscheidene artikels over *BL manga* gepubliceerd (zie de literatuuropgave).

2.1.4. Nishimura Mari

Nishimura wijdt een volledig boek aan een grondige analyse van *dōjinshi* en geeft daarbij kostbare aanwijzingen voor de manier waarop BL manga geïnterpreteerd moeten worden. Ze benadrukt het enorme belang van de *uke*: dit is het personage waar lezeressen het meest van houden, waarvoor ze willen zorgen, met wie ze zich identificeren. Ze wijst er echter ook op dat lezeressen zich ook willen identificeren met de vaak genegeerde *seme*: deze heeft een belangrijke zorgende rol, en lezeressen willen zich in zijn plaats stellen om van zijn machtspositie te genieten. Verder maakt Nishimura duidelijk dat makers en lezers van *dōjinshi* intense bevrediging halen zowel uit het maken en lezen van *dōjinshi* als uit de omgang met mede-fans. De fantasiewereld die zij

creëren, met het ingewikkelde *seme-uke*-rollenpatroon, vormt een op zichzelf staand universum binnen het grotere geheel van de japanse maatschappij.

Nishimura Mari is freelance onderzoekster, gespecialiseerd in de psychologie van gender. Haar boek *Aniparo to yaoi* is bijzonder interessant voor al wie zich met onderzoek naar *BL manga* bezig houdt, niet alleen omwille van de zeer grondige analyse van *dōjinshi* maar ook omdat Nishimura bij uitstek inzicht biedt in zeer recente trends: wat gebeurt in *dōjinshi* wordt vaak met enkele jaren respijt herhaald in commerciële *BL manga*. Daarenboven geeft Nishimura van alle hier vermelde onderzoekers blijk van de meeste kennis van zaken.

2.1.5. Helen McCarthy en John Clements

McCarthy en Clements bespreken *BL anime* (*shonen ai anime* in hun terminologie), die volgens hen vooral gedoemde romances en zwaar melodrama bevatten. Ze wijzen erop dat er nog weinig onderzoek naar deze materie ondernomen is, misschien omdat het hier geen mainstream *anime* betreft. Meisjes en vrouwen zouden zich tot deze *anime* aangetrokken voelen omdat ze mannen (gepercipieerd als vrije, machtige personages) opvoeren onder een emotionele druk waar normaal alleen vrouwen aan onderworpen worden. Het is ook mogelijk dat deze *anime* als seksueel opwindend ervaren worden. McCarthy en Clements benadrukken verder de invloed van *dōjinshi* en het belang van de figuur van de *bishōnen*, wiens ambigue en "verontrustende" seksualiteit al lang deel uitmaakt van japanse fictie. Wel blijven *BL anime* altijd op een veilige afstand van de realiteit door het hanteren van fantastische elementen op het vlak van inhoud, setting, genre et cetera. Dit stelt kijkers in staat op zich veilig in te leven in wervelende emotionele spektakels en erotische situaties.

McCarthy en Clements hebben samen en in samenwerking met andere onderzoekers verscheidene boeken over *anime* gepubliceerd. Hun werk *The erotic anime movie guide* omvat een uitgebreide analyse van erotiek in *anime*, met onder andere een hoofdstuk over *BL anime*. De inzichten die zij hierbij bieden in de werking van deze anime, de inhoudelijke boodschappen die erin vervat zitten, en de motivaties van de vrouwelijke kijkers zijn intrigerend en vaak erg origineel.

2.1.6. Paul Gravett

Ook Gravett wijst op het belang van gender-ambigüiteit als thema in *shōjo manga* in het algemeen. Hij benadrukt de grote variëteit die in hedendaagse *BL* bestaat: de *shōnen-ai* verhalen over gedoemde verboden liefdes zijn in allerhande richtingen geëvolueerd. Als verklaring voor de populariteit van *BL manga* stelt hij dat lezeressen vooral teleurgesteld zijn in heterosexuele rollenpatronen en de *bishōnen* van *BL manga*

beschouwen als asexuele, perfecte figuren. Ook zijn *BL manga* een medium waardoorheen lezeressen in alle veiligheid kunnen fantaseren over jongens en homoseksualiteit.

Paul Gravett is een freelance journalist en onderzoeker gespecialiseerd in comics. Hij beschrijft BL manga tesamen met *shōjo manga* in het boek *Manga: sixty years of Japanese comics*, waarbij hij een korte synthese maakt van bestaande theorieën om de populariteit van *BL manga* te verklaren. Hij weet BL manga erg helder te kaderen in het geheel van *shōjo manga*.

2.2. Terminologie van BL manga

Praten over *BL* betekent stappen zetten in een complex semantisch mijnenveld. Oudere termen krijgen nieuwe nuances toegedicht en worden gecombineerd met recentere woorden, japanse terminologie wordt in het buitenland heel anders gebruikt dan in Japan zelf en vermengd met niet-japanse begrippen, en afhankelijk van de context en de toehoorders worden termen ook binnen Japan vaak op totaal verschillende manieren geïnterpreteerd. "*Meanings evolve, from one 'epoch' to another, one 'expanse of circumstance' to another.*"⁶⁹

In deze verhandeling worden voornamelijk japanse termen gebruikt in hun japanse (dit wil niet noodzakelijk zeggen eenduidige) betekenis. We besteden enkele pagina's aan het verklaren van belangrijke begrippen. Niet weinig van deze termen hebben buiten Japan vaak een heel andere bijklank, wat tot misverstanden zou kunnen leiden. Andere begrippen hebben betrekking op relevante zaken die in Europa of de VS geen equivalent hebben, waardoor we genoodzaakt zijn om er uitgebreider aandacht aan te besteden dan ze in het kader van deze verhandeling misschien verdienen.⁷⁰ Voor een verklaring van japanse termen die hier niet genoemd worden verwijs ik graag naar de woordenlijst op pagina i van de bijlagen.

BL

De belangrijkste term in deze verhandeling is *BL*. Deze afkorting is niettemin moeilijk te definiëren, aangezien *BL* geen algemeen bekend woord is dat terug te vinden is in woordenboeken en op dezelfde manier begrepen wordt door iedereen die het kent. *BL* is in ieder geval de afkorting van *bōizu rabu* (ボーイズラブ), afwisselend geromaniseerd als *boys' love*, *boys love* en dergelijke, en in het japans ook wel afgekort tot *bōizu* (ボーイズ). Door

69 Gary Taylor, *Castration: an abbreviated history of western manhood*, p.18.

70 Ik denk hierbij bijvoorbeeld aan "*tanbi*", dat vooral vermeld wordt om aan te kunnen stippen dat het woord soms verkeerdelijk met hedendaagse *BL manga* wordt geassocieerd.

degenen die deze term hanteren wordt hij begrepen als duidend op romantische en/of seksuele aantrekkingskracht tussen twee biologisch mannelijke personages. Deze aantrekkingskracht kan expliciet uitgewerkt worden in het werk waarin deze personages voorkomen, of ze kan enkel bestaan in de verbeelding van de lezer en geprojecteerd worden op verhalen waar de oorspronkelijke auteur niet bewust homoerotische elementen in verwerkte. *BL* kan tot uitdrukking gebracht worden in een veelheid aan media; in deze verhandeling hebben we het uitsluitend over de toepassing van *BL* in het medium *manga*. *BL* is naast een concept ook een adjectief dat gebruikt kan worden om allerhande zaken aan te duiden die deel uitmaken van of typisch zijn voor zaken die *BL* incorporeren, zoals *BL manga*.

Shōnen-ai

Westerse fans gebruiken vaak de term *shōnen-ai* (ook wel geromaniseerd als *shonen ai*, *shounen-ai*, *shounenai* enzovoort) wanneer ze spreken over *BL manga*, *dōjinshi* of niet-japanse *fanfics*⁷¹. Hoewel *shōnen-ai* buiten Japan vrij algemeen in deze zin begrepen wordt, duidt het woord in Japan enkel op zogenaamd 'klassieke' *BL manga*⁷² gemaakt in de jaren zeventig en tachtig. Recentere *BL manga* worden niet als *shōnen-ai* beschreven. Dit neemt niet weg dat heden ten dage nog altijd *manga* getekend worden in een stijl die veel meer aan *shōnen-ai* dan aan 'moderne' *BL* doet denken. In de context van deze verhandeling houden we ons aan de betekenis van *shōnen-ai* die in Japan geldt -*shōjo manga* met homoerotische elementen daterend uit de beginjaren van het genre, eind jaren zestig, tot ten laatste het einde van de jaren tachtig. De term *shōnen-ai* wordt in het huidige Japan eerder geassocieerd met pedofilie.⁷³

JUNE

JUNE is de naam van een magazine, voor het eerst gepubliceerd in 1978 onder invloed van de populariteit van Comiket⁷⁴, waarin *shōnen-ai* verhalen, getekende illustraties, foto's en *manga* commercieel werden gepubliceerd. Deze verhalen waren meestal geschreven in de *tanbi*-stijl (zie hieronder). Na verloop van tijd

71 *Fanfics* zijn kortverhalen geschreven door niet-japanse auteurs die gebruik maken van personages uit *manga*, anime, of westerse media. De term *shōnen-ai* wordt gebruikt door westerse fans voor *fanfics* met oorspronkelijk japanse personages die romantiek tussen twee mannelijke protagonisten bevatten, maar die geen expliciet seksuele inhoud hebben.

72 Zie pagina 27 voor een korte geschiedenis van *shōnen-ai*.

73 Jeanne Johnson, *Aestheticism's yaoi/slash glossary*.

74 De eerste en bekendste beurs voor *dōjinshi*.

werden alle *shōnen-ai* publicaties, ook degene die niets met het magazine te maken hadden, als *JUNE* gecategoriseerd, en uiteindelijk kreeg het woord de betekenis van 'yaoi in commerciële publicaties'⁷⁵. Men sprak ook over *JUNE shōsetsu* (*JUNE* 小説, ook wel *tanbi shōsetsu*, 耽美小説, genaamd, zie hieronder), op zichzelf staande originele romans met homoseksuele elementen in de traditie van het magazine. *Sōsaku-JUNE* (創作 *JUNE*) is de huidige naam voor *dōjinshi* die homoerotisch materiaal bevatten maar uitsluitend gebruik maken van originele personages. *JUNE* wordt nog weinig gebruikt als alomvattende term voor alle *shōjo*-materiaal dat homoerotische elementen of meer bevat; *BL* is nu het beste woord hiervoor.⁷⁶

Tanbi

Tanbi (耽美) is de naam van een schrijfstijl die vooral gehanteerd werd in verhalen met homoerotische elementen, zoals gepubliceerd in *JUNE*. Zoals de letterlijke betekenis van het woord ("schoonheid als de meest exquisite zaak in deze wereld beschouwen en zichzelf aan schoonheid overgeven"⁷⁷) suggereert, lag bij de *tanbi*-stijl de nadruk op esthetiek. In vergelijking met meer hedendaagse *BL*-verhalen zijn *tanbi*-teksten bloemrijk geschreven, met elegant en ingewikkeld taalgebruik en relatief complexe plots. Er zijn vrijwel geen auteurs meer die *tanbi* hanteren. De stijl heeft echter wel een grote invloed gehad op de zwierigheid en het overtrokken melodrama dat ook nu nog veel *BL manga* karakteriseert.

Yaoi

Nishimura geeft als hoofdkenmerk van publicaties met *yaoi* dat ze *jikomanzokuteki* (自己満足的) oftewel 'zelfbevredigend' zijn: de auteur schrijft of tekent enkel dat wat hij of zij wil schrijven, en niets meer, zonder zich verplicht te voelen om een goed afgewerkt en 'zinnig' verhaal te construeren.⁷⁸ *Yaoi* is dan ook een acroniem voor *yama nashi, ochi nashi, imi nashi* (山なし、落ちなし、意味なし), wat wil zeggen 'geen hoogtepunt, geen pointe, geen betekenis'.⁷⁹

75 "商業誌におけるヤオイ". Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.12.

76 Oudere fans die opgegroeid zijn met de eerste *shōnen-ai-manga* in de jaren zeventig zijn vaak wel beter bekend met de term *JUNE* dan met *BL*. *JUNE* blijft ook een bekend woord omwille van het magazine, dat nog altijd loopt.

77 Gendai shin-kokugo jiten, *tanbi*.

78 Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.12.

79 In de terminologie van het westerse equivalent van *dōjinshi*, *fan fiction* oftewel *fanfic*, is de betekenis van *yaoi* nog duidelijker. *Fanfics* zijn kortverhalen of geserialiseerde novellen geschreven door liefhebbers van een televisieserie, film, comic of *manga*, waarin personages bedacht door anderen in een nieuw verhaal verwerkt worden op dezelfde manier als *dōjinshi*-

Yaoi is een label dat bij uitstek op *dōjinshi* geplakt kan worden en duidt daarbij eerder op een vertelstijl, gekarakteriseerd door een totale afwezigheid van elke verhaalstructuur, dan op een inhoudelijk gegeven. In de loop der jaren heeft *yaoi* nog een tweede betekenis gekregen: het woord duidt op publicaties die seksscènes tussen twee mannelijke partners tonen.⁸⁰ *Yaoi* wordt soms ook gebruikt als een substantief dat seksuele handelingen tussen twee mannelijke personages aanduidt.

Kappuringu

Ook *kappuringu*, afgeleid van het engelse *coupling*, is een woord uit de *dōjinshi*-sfeer. Het betekent oorspronkelijk het koppelen van twee reeds bestaande mannelijke personages in een romantische liefdesrelatie, of ook wel die relatie op zich. *Kappuringu* introduceerde een concept dat een enorme invloed gehad heeft op *BL manga*: dat er in een homoseksuele relatie twee 'rollen' zijn, die van *seme* en die van *uke*, waarbij de *seme* de actieve partner is en de *uke* de passieve.⁸¹ Elk van deze rollen gaat gepaard met een heel eigen set kenmerken en gedragsregels. Een *kappuringu* wordt weergegeven door het plaatsen van een hoofdletter X tussen de namen van beide personages, waarbij de eerste naam die van de *seme* is en de *tweede* die van de *uke*. Vanaf pagina 54 bespreken we *uke* en *seme* in detail.

artiesten omgaan met personages uit gevestigde *manga*-reeksen of anime. Ook *fanfic* heeft een bijzonder populair genre, genaamd *slash*, dat net zoals *yaoi-dōjinshi* niet-originele personages in homoseksuele situaties plaatst. Een *slash fic* waarin de plot maar een rafelig excuus is om de hoofdpersonages met elkaar in bed te doen belanden, met geen echt doel behalve één of meerdere seksscènes te kunnen schrijven, wordt aangeduid met de afkorting *PWP*. Dit staat voor 'Plot? What plot?', een extreme interpretatie van 'yama nashi, ochi nashi, imi nashi'. Deze zin suggereert op zich niet dat *yaoi*-verhalen meestal seksscènes bevatten, maar in de praktijk is dit wel zo.

80 Buiten Japan wordt *yaoi* gebruikt op dezelfde manier als *BL* gehanteerd wordt in Japan: een allesomvattende term voor elke mogelijke publicatie bestemd voor meisjes met homoerotische elementen. Men spreekt over *yaoi manga*, *yaoi fanfics* en *yaoi anime*. Sommigen maken een onderscheid tussen publicaties die expliciete seksscènes bevatten, en deze zonder. Het expliciete materiaal wordt dan *yaoi* genoemd, het niet-expliciete *shōnen-ai*. In Japan wordt de term meestal niet in zo'n brede betekenis gebruikt: *yaoi* heeft nog een sterke *dōjinshi*-connotatie. Vooral bij dit woord vallen de grote verschillen in gebruik van dezelfde terminologie tussen Japan en het Westen op.

81 *Kappuringu* in *dōjinshi* introduceerde het concept van een actieve en een passieve partner in een relatie uiteraard niet; geloof in een dergelijk systeem bestond al veel langer, zoals de *wakashu* en *nenja* van *shudō* bewijzen.

2.3. Geschiedenis van BL manga

2.3.1. De opkomst van *shōjo manga*

Het was Tezuka Osamu, in Japan ook wel gekend als 'de god van de *manga*' (*manga no kamisama*, 漫画の神様), die het verhaal schreef dat algemeen beschouwd wordt als de eerste *shōjo manga*.⁸² *Ribon no kishi* (リボンの騎士), in het engels vertaald als *Princess Knight*, verscheen voor het eerst in 1953 en vertelde de belevenissen van Sapphire, een prinses die opgevoed wordt als een jongen om later de troon van haar vader te kunnen erven, en haar worsteling met haar eigen identiteit als tegelijkertijd een meisje en een 'prins'.⁸³ Hoewel *Ribon no kishi* nog maar een voorloper was van alle *shōjo manga* die erop volgden bevat het verhaal een verbluffend aantal elementen die later als waarmerken van *shōjo manga* zouden komen te gelden: een sterke heldin, experimentatie met de eigenschappen en grenzen van gender, en een eclectische fantasiewereld als setting.

Tezuka bleef lange *story manga* voor meisjes produceren in het magazine *Shōjo Club* (*Shōjo Kurabu*, 少女クラブ), en vele andere *mangaka* (toen nog vrijwel uitsluitend mannen) ontdekten de nieuwe en lucratieve markt van wekelijkse magazines voor meisjes. In de naoorlogse jaren vijftig was de enige vrouwelijke *mangaka* die enig succes genoot Hasegawa Machiko, die met *Sazae-san* een familie-*manga* creëerde die een halve eeuw later nog altijd grote populariteit geniet. Pas eind jaren zestig werden voor het eerst *shōjo manga* gepubliceerd die getekend waren door vrouwelijke *mangaka*. Deze vrouwen kenden een groot succes en verdrongen hun mannelijke collega's in geen tijd vrijwel compleet van de *shōjo*-markt.⁸⁴

Shōjo manga waren in eerste instantie gericht op meisjes in de leeftijdscategorie van 13 tot 18 jaar, hoewel de leeftijden van de lezeressen zich snel zowel naar boven als naar beneden uitbreidden.



Afbeelding 9. Afbeeldingen zoals deze hebben vroege *shōjo manga* hun dromerige reputatie gegeven.

82 Frederik L. Schodt, *Manga! Manga! The world of Japanese comics*, p.96.

83 Paul Gravett, *Manga: sixty years of Japanese comics*, p.77.

84 Frederik L. Schodt, *Manga! Manga! The world of Japanese comics*, p.97. De vrouwelijke *mangaka* meenden dat zij het zo makkelijk haalden van hun mannelijke collega's omdat enkel zij de leefwereld van jonge lezeressen echt konden doorgronden.

Suikerzoete romantiek was van in het begin het hoofdingrediënt van *shōjo manga*: de verhalen draaiden en draaien nog steeds om menselijke relaties, waarbij knappe mannelijke personages niet mochten ontbreken.⁸⁵ Meisjesdromen werden wel erg rolbevestigend uitgebeeld: het traditionele relatiepatroon gebaseerd op de passiviteit van de vrouw en de actieve rol van de man werd zowel door de eerste mannelijke *shōjo mangaka* als door hun succesvollere vrouwelijke opvolgers in stand gehouden.

2.3.2. De bloei van *shōnen-ai*

Het is bijzonder interessant dat *shōnen-ai*, de bekende 'proto-BL', opkwam in het begin van de jaren zeventig -nauwelijks een paar jaar nadat de vrouwelijke *mangaka* op



Afbeelding 10. Takemiya Keiko's bekendste personage, de bloedmooie en half waanzinnige kostschooljongen Gilbert, die lezers tot op de dag van vandaag blijft fascineren.

het toneel verschenen. De eerste groep van succesvolle *shōjo mangaka* werd de 'club van vierentwintig'⁸⁶ genoemd omdat velen van hen in het jaar Shōwa 24 geboren waren. De bekendste leden van de club van vierentwintig zijn Ikeda Riyoko (池田理代子), Hagio Moto (萩尾望都) en Takemiya Keiko (竹宮恵子)⁸⁷ - allen *mangaka* die in hun werken speelden met gender, en de pioniers van *shōnen-ai*.

Ikeda Riyoko is wijd en zijd bekend als de auteur van *De roos van Versailles*⁸⁸, waarin net als in *Ribon no kishi* een meisje opgevoed wordt als man en vecht met haar genderidentiteit, ditmaal tegen de achtergrond van de Franse Revolutie. Hagio Moto schreef *shōnen-ai* klassiekers zoals *Tōma no shinzō* (トーマの心臓, in het engels vaak vertaald als *The heart of Thomas*), over prille en destructieve liefde tussen leerlingen aan een franse kostschool, en *Pō no ichizoku* (ポーの一族, *De Poe clan*) over de relatie tussen de

85 Clements en McCarthy noemen relaties en mooie jongens twee essentiële ingrediënten van *shōjo anime*, die nauw aansloten bij *shōjo manga*. Helen McCarthy en John Clements, *The erotic anime movie guide*, p.23.

86 Het jaar Shōwa 24 komt overeen met 1949. De benaming 'de club van negenenveertig' wordt soms ook gebruikt, maar minder courant.

87 Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.19.

88 *De roos van Versailles* staat in Japan bekend onder de naam *Berubara*, een samentrekking van de japanse titel *Berusayu no bara* (ベルサユのばら). De *manga*, die in totaal duizend zeventienhonderd pagina's besloeg, was een immens commercieel succes en werd verbouwd tot een even populaire anime. *Berubara* werd ook herwerkt tot een toneelstuk dat nog altijd het paradepaardje is van de Takarazuka Revue, een grote commerciële theatergroep die uitsluitend uit vrouwelijke actrices bestaat. De naam *Berubara* en vooral ook die van hoofdpersoon Oscar

jonge vampier Edgar en zijn menselijke vriend Alan. Het epische meesterwerk van Takemiya Keiko, *Kaze to ki no uta* (風と木の詩, *Het lied van de wind en de bomen*), houdt nog altijd stand als een magnifiek voorbeeld van de vroege *shōnen-ai*.⁸⁹

Vanaf de eerste hoogdagen in de jaren zeventig ontwikkelde *shōnen-ai* zich verder en genoot een gestaag groeiende populariteit. De verhalen waren bijna zonder uitzondering intense drama's, zonder een happy end⁹⁰, gekenmerkt door hoog oplaaierende emoties en een bijzonder herkenbare en verfijnde esthetische uitwerking. De jaren tachtig zagen een influx van nieuwe auteurs die hun strepen eerst verdiend hadden in de wereld van *dōjinshi*, en zo het *shōnen-ai* genre injecteerden met een steeds sterkere *dōjinshi*-invloed.⁹¹ Vanaf pagina 43 bespreken we de impact van *dōjinshi* op de ontwikkeling van *BL manga* meer in detail.

2.3.3. De overgang naar BL

De almaar grotere popularisering van *shōnen-ai* in de jaren tachtig bracht ook een modernisering van het genre met zich mee. De bloemrijke en gedetailleerde 'klassieke' stijl evolueerde mee met de rest van het *manga*-medium en werd eenvoudiger en 'moderner': een meer schetsmatige lijnvoering, meer *screentone*⁹² in plaats van met de hand getekende schaduwen, gesimplifieerde gezichten, lichamen en achtergronden (zie hoofdstuk vier voor een uitgebreide bespreking van deze tekenstijl). Ook de verhaaltechniek veranderde: men schakelde meer en meer over van complex geconstrueerde, epische verhalen naar intriges die makkelijker te vatten waren en niet zoveel ruimte in beslag namen, wat leidde tot kortere *manga*-reeksen (zie hoofdstuk drie). Al deze eigenschappen kunnen beschouwd worden als erfenissen van de *dōjinkai* (de 'wereld van *dōjinshi*'). De exploderende populariteit van *shōnen-ai* bewoog steeds meer artiesten, professionelen en amateurs, ertoe om zich aan het genre te wagen; hoe meer vroegere *dōjinshi*-artiesten zich toededen op de productie van commerciële *manga*, hoe groter hun invloed werd. *Shōnen-ai manga*, gekarakteriseerd als sublieme uitingen van esthetiek en klassieke romantiek⁹³, werden *BL manga*.

Een razend populaire *mangaka* die deze evolutie belichaamde was Ozaki Minami

de Jarjays zijn voor synoniemen voor episch melodrama en (vrouwelijk) heldendom. Paul Gravett, *Manga: sixty years of Japanese comics*, p.86.

89 *Kaze to ki no uta* werd uitgewerkt over zo'n drieduizend pagina's, nog indrukwekkender dan *Berubara*; dit soort groots opgezette saga's zijn in hedendaagse *BL* zeldzaam geworden.

90 Al van bij het ontstaan van *shōnen-ai* viel het op dat de verhalen in vergelijking met heteroseksuele *shōjo*-verhalen vaak bijzonder dramatisch eindigden -een uitdrukking van de esthetiek van bloed en dood geassocieerd met homoseksualiteit, die we uitgebreid bespreken vanaf pagina 109.

91 Volgens Nishimura zijn *BL mangaka* die geen *dōjinshi*-ervaring hadden alvorens hun commerciële carrière te beginnen heden ten dage een grote uitzondering.

92 Materiaal gebruikt om snel schaduwen aan te brengen in lijntekeningen; zie pagina 102. Eerdere *shōnen-ai mangaka* tekenden hun schaduwen altijd met de hand door middel van arcering, of schilderden soms met inkt.

93 Met 'klassieke romantiek' bedoelen we de esthetische idealen van de Romantiek-beweging, die op haar hoogtepunt was in de negentiende eeuw. Voor meer informatie over de inhoud van deze beweging, zie Wikipedia, *Romanticism*.

(尾崎南).⁹⁴ Zij kende veel succes als *dōjinshi*-auteur door het tekenen van verhalen waarin twee bekende personages van de *shōnen manga* *Captain Tsubasa* (キャプテン翼) aan elkaar gekoppeld werden, en brak uiteindelijk door in het commerciële circuit met een *manga* waarvan de protagonisten als twee druppels water op haar *dōjinshi*-personages geleken. *Zetsuai 1989* (絶愛 1989) en de vervolgreeks *BRONZE* kunnen beschouwd worden als de eerste voorbeelden van het nieuwe genre *BL*. Ozaki Minami is even bekend voor haar *dōjinshi*-reeks *Dokusenyoku* (独占欲) als voor haar commercieel gepubliceerde werk. Kōga Yun, ook oorspronkelijk een *dōjinshika*, geniet veel faam voor haar filosofisch getinte engelen-reeks *Earthian* (アーシアン), *Genji* (源氏), en recentelijk ook *LOVELESS*. Kodaka Kazuma steeg naar de top met *Kizuna*, een nog steeds lopende saga over *kendōka* en *yakuza*, en tekent naast allerhande nevenverhalen voor haar voornaamste reeks ook historische *BL* (*Midare somenishi*, 乱れそめにし) en komische *BL* (*Kusatta Kyōshi no Hōteishiki*, 腐った教師の方程式). Higuri Yū (氷栗優) is vooral bekend van de historische *BL-manga* *Ludwig II* (ルードウィヒ II 世) en het fantasy-*BL*-epos *Seimaden* (聖魔伝). Nitta Yōka tekent dramatische en uitgesproken erotische, bij momenten semi-pornografische series over ingewikkelde liefdesrelaties tussen jonge mannen uit het *host*-milieu: haar bekendste werk is *Haru wo daite ita* (春を抱いていた).



Afbeelding 11. Koji en Izumi, de hoofdpersonages van Ozaki Minami's bekende werk *BRONZE*.

Mangaka zoals deze schreven, en schrijven nog altijd, moderne klassieken van het *BL*-genre. Hoewel zij grote invloed ondergaan hebben van *dōjinshi* en een stijl hanteren die zichtbaar verschilt van *shōnen-ai*, besteden ze veel zorg aan een persoonlijke en makkelijk herkenbare tekenstijl en schrijven meer langere series, van vijf à vijftien volumes, dan *yomikiri* (*one-shots* van één aflevering). 'Moderne' *BL manga*, die we ruwweg definiëren als *BL manga* gemaakt door artiesten die na de eeuwwisseling aan hun professionele carrière begonnen zijn, verschillen nog meer van de oorspronkelijke *shōnen-ai*: de tekenstijl is over het algemeen schetsmatiger, de verhalen korter, de plotverwickelingen eenvoudiger. Zoals we zullen zien vallen dergelijke ontwikkelingen toe te schrijven aan de zich versterkende invloed van *dōjinshi* op *BL manga*. Succesvolle auteurs die dit formaat hanteren zijn onder andere Nanase Kai (七瀬かい), Arina Toshimi (有那寿実), Asagiri Yū (あさぎり夕) en Yoshinaga Fumi (よしながふみ), naast vele anderen.

94 Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.67.

2.3.4. Recente ontwikkelingen



Afbeelding 12. De ronde tekenstijl van Nanase Kai. Een herkenbare stijl is ook in moderne BL manga belangrijk.

BL manga hebben zich verspreid tot ver buiten de boekenwinkels, en het genre blijft groeien.

“...There is no sign of the genre's interest in the love between boys waning. On the contrary, the genre has expanded onto the Internet which provides a new, interactive forum where girls and women who consume this material can participate in specialised *shōnen'ai* clubs and discussions.”⁹⁵

Ook Nishimura benadrukt het groeiende belang van het internet in de groei van *BL*. Daarnaast zijn er niet alleen *dōjinshi* en *BL manga* maar ook *BL anime*: niet alleen *shōnen-ai* verhalen maar ook veel van de 'moderne klassiekers' zijn tot een animatiefilm herwerkt. De meeste van deze anime-bewerkingen, zoals bijvoorbeeld die van *Kaze to ki no uta* of *Kizuna*, komen rechtstreeks op video uit en zijn hoogstens een uur of twee afleveringen van een half uur lang.⁹⁶ Tegenwoordig is het echter niet meer uitzonderlijk om *BL anime* of *anime* met *BL*-elementen uitgezonden te zien op de televisie: op het moment van schrijven lopen onder ander *LOVELESS* en *Haru wo daite ita* in de vorm van een animatieserie. Videobewerkingen van *BL manga* zijn zelden commercieel even succesvol als meer mainstream *anime*, maar dit wil niet zeggen dat ze minder gewaardeerd worden. Sommigen, zoals bijvoorbeeld *Ai no Kusabi*⁹⁷, zijn echte cultklassiekers.

Er bestaat ook een resem afgeleide producten zoals soundtracks, *drama cd's* waarop acteurs (*seiyū*, 声優) dialogen uit een *manga* naspelen, merchandising (*goods* oftewel *guzzu*, グッズ), *BL* videospelletjes voor meisjes, en *BL*-internetsites. Dit alles wijst erop dat *BL manga* volgens hetzelfde patroon als meer mainstream *manga* geproduceerd en geconsumeerd worden. Ook wordt het meer en meer duidelijk dat het genre zowel bijzonder populair als ook in de mainstream geaccepteerd is: *manga*-verkooppunten in winkels en online hebben steeds vaker een aparte *BL*-sectie.

95 Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p.70.

96 Voor meer info over *original animated videos* (OAV's), zie Wikipedia, *Original Video Animation*.

97 *Ai no kusabi* (間の楔) is een roman uit 1992 van Yoshihara Rieko die herwerkt werd tot een tweedelige video-adaptatie. Het is een science fiction-verhaal over de getormenteerde relatie tussen een elite-man en zijn naar vrijheid hunkerende seksslaafje, bijzonder rauw en expliciet in beeld gebracht met een aangrijpende karaktertekening en animatie van hoge kwaliteit.

2.4. Verschijningsvormen van BL manga

Hier stellen we kort voor op welke manieren *BL manga* concreet aan het publiek gepresenteerd worden. Magazines en *tankōbon* zijn sterk met elkaar verweven en vormen de meest traditionele en courante media waarin *BL manga* verschijnen. *manga* die op het internet gepubliceerd worden zijn een erg recent fenomeen waar we nog weinig over kunnen vertellen, aangezien er vrijwel geen onderzoek naar gebeurd is, maar het valt te verwachten dat dit medium enkel aan belang zal winnen als middel om *BL*-verhalen te verspreiden.

2.4.1. Magazines (*zasshi*, 雑誌)



Afbeelding 13. Deze cover van het shōjo-magazine *Hana to Yume* maakt niet alleen reclame voor de manga-afleveringen die erin staan (prominent *God Child*, een reeks met zeer sterke *BL*-overtonen), maar ook voor CD's en allerhande guzzu.

BL manga-magazines verschijnen veelal tweewekelijks of maandelijks en tellen veelal vierhonderd tot zeshonderd pagina's. Een magazine bevat meestal een vijftiental afleveringen van lopende reeksen of *yomikiri*, enige reclame voor ander drukwerk of *manga*-gerelateerde producten van dezelfde uitgeverij, en soms ook berichten van lezers of korte interviews met *mangaka*. Magazines worden gedrukt op vaak pastelkleurig papier van inferieure kwaliteit (zoals goed te zien is op de enkele afbeeldingen in deze verhandeling die uit magazines gescand zijn), worden niet gefinancierd door middel van advertenties, en kosten erg weinig -vijfhonderd tot achthonderd yen. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat uitgeverijen weinig winst kunnen halen uit de verkoop van magazines. Deze publicaties worden gebruikt om de lezers voortdurend geïnteresseerd te houden -ze moeten immers hoogstens enkele weken wachten op de volgende aflevering van hun favoriete reeks- en om hen bloot te stellen aan nieuw werk dat hen misschien ook zal interesseren.

Magazines zijn in feite één grote (twee)wekelijkse reclamefolder voor de producten waar een uitgeverij wel geld aan kan verdienen: *tankōbon*, *guzzu*, drama cd's, dvd's, *irasuto shū*, en zo voort.

Het eerste magazine gespecialiseerd in *manga* met homoerotische elementen (*yaoikei-zasshi*, ヤオイ系雑誌), *Lush* (ラッシュ), kwam in 1991 in de rekken. Sindsdien is het aantal *BL*-magazines explosief gegroeid en gediversifieerd.⁹⁸ Andere uitgeverijen waren niet blind voor het succes van *Lush* en sprongen één na één op de kar met hun eigen *BL*-magazines. Heden ten dage zijn er veel verschillende *BL*-magazines: het is moeilijk om een 'definitieve' lijst samen te stellen, omdat er regelmatig nieuwe titels gelanceerd worden terwijl andere weer verdwijnen.⁹⁹ De bekendste magazines zijn *BE-BOY*, spin-offs van *BE-BOY*, *CHARA*, *Reijin* (麗人) en *GUST*.

2.4.2. *Tankōbon* (単行本)

Tankōbon zijn boeken van ongeveer achttien centimeter hoog en elf à dertien centimeter breed (hoewel er ook grotere formaten in omloop zijn). Afhankelijk van de grootte kosten ze driehonderdvijftig à duizend yen per stuk, maar tweedehands *tankōbon* zijn te koop vanaf amper vijftig yen.¹⁰⁰ *Tankōbon* bundelen een vijftal afleveringen van een reeks die eerder al in een magazine verschenen zijn. Deze keer worden de tekeningen gedrukt in zwarte inkt op gewoon wit papier van betere kwaliteit dan in magazines gebruikt wordt, waardoor *tankōbon* een veel professioneler en netter uitzicht hebben. Ze worden ook voorzien van gelamineerde cover-hoezen die in kleur gedrukt zijn; wanneer een *manga* niet volgens de verwachtingen verkocht kunnen deze hoezen vervangen worden door nieuwe en mooiere covers, die hopelijk beter in staat zullen zijn de aandacht van lezers te trekken.¹⁰¹

Hoewel het gros van het materiaal in een *tankōbon* reeds eerder verschenen is in een magazine, kan de *mangaka* er extra lokkertjes aan toevoegen in de vorm van enkele bladzijden illustraties in kleur (aan het begin van de *tankōbon*), losse zwart-wit-illustraties tussen de afleveringen door of aan het einde van de *tankōbon*, of extra informatie over de serie. Dit kan gaan van korte tekstjes waarin de *mangaka* vertelt

98 Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, pp.43-44.

99 *BE-BOY* van Biblos is misschien wel het bekendste *BL*-magazine: het hoofdmagazine heeft verscheidene spin-offs, zoals *BE-BOY GOLD*, *JUNK!BOY*, *Shōsetsu b-BOY* en *Shōsetsu BEAST* (waarbij de laatste twee geen *manga* maar geïllustreerde kortverhalen bevatten). De tweede plaats qua bekendheid gaat waarschijnlijk naar *GUST* van Otō Shobō. *Reijin* brengt vooral erg expliciete *yomikiri*. Ook *CHARA* van Tokuma Shoten, *Hanaoto* van Hōbunsha, en *JUNE* -het eerste *shōnen-ai* magazine- van Magazine Magazine houden al een tijdje stand. Deze en andere *BL*-magazines onderscheiden zich van elkaar door een grote inhoudelijke variëteit: *BE-BOY* is bijvoorbeeld explicieter dan *Hanaoto*, maar *BE-BOY GOLD* is explicieter dan *BE-BOY*, en *Reijin* is nog explicieter. *BE-BOY* en *GUST* brengen vooral series, terwijl *Reijin* en *JUNE* eerder *yomikiri* bevatten. Ook de thematiek van deze *manga* verschilt: *Hanaoto* brengt meer positieve, 'fuzzy' *manga*, terwijl *Reijin* en *BE-BOY* ook harde thema's durven aansnijden.

100 *Bunko* (文庫) zijn *tankōbon* op een klein formaat, ongeveer vijftien op tien centimeter. Ze zijn meestal relatief duur en worden gebruikt om 'klassieke' reeksen waarvan de originele drukken al lang uitverkocht zijn heruit te geven. Ook sommige *shōnen-ai* klassiekers zijn uitgegeven in *bunko*-formaat.

101 Sharon Kinsella, *Adult manga: culture and power in contemporary Japanese society*, p.69.

over allerlei zaken die veel of weinig met de *manga* te maken hebben tot gedetailleerde informatie over de personages van de reeks, zoals bijvoorbeeld lengte, gewicht en bloedgroep¹⁰². Soms zijn er ook *teasers* die een tipje van de sluier oplichten omtrent het verdere verloop van de *manga*. Niet zelden sluiten *mangaka* hun *tankōbon* af op een humoristische noot, door zichzelf of hun personages in *SD*-vorm¹⁰³ op te voeren in een *omake*, een korte komische afsluiter van hoogstens enkele pagina's lang. Af en toe beantwoordt de *manga* aan het einde van een *tankōbon* ook ingestuurde vragen van lezers, of worden tekeningen van de personages gemaakt door lezers afgedrukt. Het gebeurt minder vaak dat een *mangaka* eerder onuitgegeven werk van enige lengte, zoals bijvoorbeeld een *yomikiri* van een dertigtal pagina's, in een *tankōbon* plaatst na de eigenlijke afleveringen.



Afbeelding 14. Een BL *tankōbon* uit de BE-BOY reeks.

Tankōbon van *BL manga* begonnen echt goed te verkopen begin jaren negentig, op hetzelfde moment dat de gespecialiseerde magazines verschenen. Tegen 1993 begonnen in boekenwinkels de eerste *BL*-afdelingen (*senyōkōnā*, 専用コーナー) te verschijnen, en tegenwoordig worden er genoeg *manga* en magazines verkocht om in elke grote boekenwinkel een *BL manga*-afdeling die naam waardig te onderhouden.¹⁰⁴ *BL-tankōbon* verschillen verder op geen enkele manier van *tankōbon* van andere *manga*-genres.

2.5. Invloed van *dōjinshi* op *BL manga*

Dōjinshi zijn amateurpublicaties, gemaakt en meestal ook in eigen beheer uitgegeven door liefhebbers van *manga* of andere populaire media. Ze bevatten

¹⁰² In Japan wordt aangenomen dat iemands bloedgroep een grote invloed heeft op het karakter. Zie de verklarende woordenlijst vanaf pagina 1, onder *ketsuekigata*.

¹⁰³ Bij *SD* oftewel *Super Deformed* worden echte personen of *manga*-personages getekend als dwergachtige, karikaturale versies van zichzelf. Zelfs in dramatische reeksen die zichzelf ogenschijnlijk zeer serieus nemen is het niet uitzonderlijk om personages middenin een scène plotseling te zien verschrompelen tot *SD*-grootte. *SD* wordt dus niet alleen gebruikt voor pure humor, maar ook om in heel dramatische of emotioneel zware situaties de lont uit het kruitvat te halen en de lezer (en de personages) een korte adempauze te geven.

¹⁰⁴ Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.44.

verhalen in *manga*-vorm, losse tekeningen, kortverhalen, en commentaren van de auteur (*dōjinshika*). Hoewel *dōjinshi* vaak uitgelegd worden als het japanse equivalent van westerse *fan fiction*, met als enige verschil dan dat japanse amateur-auteurs veel meer gebruik maken van *manga* en andere visuele middelen terwijl westerse fans meestal gebruik maken van geschreven tekst, hebben *dōjinshi* zich in vergelijking met *fan fiction* ver 'ontwikkeld': *dōjinshi* worden geproduceerd op bijzonder grote schaal en, nog belangrijker, ook verkocht. Hoewel de productie en verspreiding van *fan fiction* sinds de opkomst van het internet explosief gegroeid is¹⁰⁵ bestaat er nog geen uitgebreide handel in. De verkoop van *dōjinshi* is al sinds midden de jaren zeventig goed georganiseerd: op de grootste events (*ibento*, イベント, door vrijwilligers opgezette bijeenkomsten voor de verkoop van *dōjinshi* en andere parafernalia) komen soms tot vijfhonderdduizend bezoekers per dag. Verder worden *dōjinshi* zelden verkocht buiten gespecialiseerde boekenwinkels of tweedehandszaken. Hoewel er ook *dōjinshi* met originele personages gemaakt worden maken de meeste amateur-auteurs gebruik van bestaande karakters uit *manga* of (relatief minder vaak) andere populaire media. Deze personages worden in veel gevallen uit hun normale setting gerukt, waarna de *dōjinshika* hen opvoert² in een verhaal dat zich afspeelt in de eigen fantasiewereld.

BL manga zijn op verschillende manieren sterk beïnvloed door *dōjinshi*, zoals we zullen zien doorheen de volgende hoofdstukken; vooral de grote nadruk die in *dōjinshi* op de personages gelegd wordt, ten nadele van de verhaallijn, blijft nazinderen in *BL manga*. De grote tegenhangers van *dōjinshi* zijn *shōgyōshi* (商業誌), materiaal uitgegeven op commerciële basis door gevestigde uitgeverijen -zoals onder andere *BL manga*. Het kan echter gezegd worden dat *BL manga* gekarakteriseerd worden door een veel sterkere verwevenheid met *dōjinshi* dan de andere *shōgyōshi*.

2.5.1. Korte geschiedenis van *dōjinshi*

Dōjinshi in hun huidige vorm zijn gegroeid vanuit het concept *aniparo*, dat Nishimura als volgt definieert:

“Het woord “*aniparo*” duidde oorspronkelijk op parodieën van anime, maar wijst heden ten dage op alle parodieën die reeds bestaande personages gebruiken, uit *manga*, romans, televisieseries, games, de entertainment- of sportwereld, en dergelijke.”¹⁰⁶

In de loop der jaren zijn er sterke veranderingen geweest in de manier waarop *aniparo* tot uiting wordt gebracht. De geschiedenis van *aniparo* begint met de eerste editie van Comiket in 1975. Comiket is nog steeds het grootste *ibento* van Japan: een samscholing van fans waarbij ze hun *dōjinshi* aan elkaar en andere liefhebbers kunnen

105 Voor meer algemene informatie over *fan fiction*, zie Erwin Anciano, *Fanfiction: a new form of internet literature*.

106 ““*アニパロ*”という言葉は、そもそもアニメのパロディを指していたが、現在ではマンガ、小説、テレビドラマ、ゲーム、アイドル、スポーツ選手などの“既存のキャラクター”を利用したパロディ全般を指すようになった。” Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.11.

verkopen.¹⁰⁷ De opkomst van *dōjinshi* en *aniparo* werd in de hand gewerkt door een aantal ontwikkelingen in de jaren zeventig: japanse vrouwen genoten een hoe langer hoe belangrijker positie in de maatschappij, een aantal westerse films met homoseksuele thema's verwierven een grote populariteit in Japan (onder vrouwen wel te verstaan), en de mannelijke auteurs die voorheen *shōjo manga* tekenden werden in ijltempo verdrongen door vrouwelijke *mangaka*. De leden van de 'groep van 24' (zie pagina 37) brachten een *shōnen-ai manga boom* teweeg. Het is opvallend dat de eerste vrouwelijke *mangaka* die wijdverspreid succes kenden ook de pioniers van de homoerotiek in *shōjo manga* waren: *shōnen-ai* was geen latere ontwikkeling, integendeel.

Parallel daarmee vormde ook in *dōjinshi* getekend door vrouwen (*joseidōjinshi*, 女性同人誌) homoseksualiteit van in het begin een belangrijk thema.¹⁰⁸ Mannelijke personages uit populaire *shōnen manga*-reeksen werden opgevoerd in in het raamwerk van *shōjo manga*, in parodieën met een homoerotische inslag (*yaoi dōjinshi*, ヤオイ同人誌). Deze mengeling van *shōnen* en *shōjo* bleef één van de belangrijkste kenmerken van *dōjinshi*. In 1978 brak *aniparo* voor het eerst door in het commerciële circuit door middel van het magazine *JUN*, later hernoemd tot *JUNE*. Er kwamen orginele, commercieel uitgegeven romans met homoseksuele elementen, de *JUNE-shōsetsu*. Stilaan breidden *dōjinshika* hun repertoire aan personages uit met acteurs uit tv-series en bekende entertainers (*aidoru*, アイドル¹⁰⁹).

In de jaren tachtig bleef de populariteit van *gay movies* (*gei eiga*, ゲイ映画) onder vrouwen duren, terwijl jonge vrouwen zich hoe langer hoe meer losmaakten van de verwachtingen van Japans patriarchale maatschappij. Vooral op het vlak van man-vrouw relaties tekenden zich duidelijke veranderingen af: meer vrouwen overwogen om niet in het huwelijk te treden, en het aantal scheidingen begon te stijgen.¹¹⁰ Gender en seksualiteit werden onderwerp van gesprek en experimentatie in *dōjinshi*. *Kappuringu* en de in steen gekerfde vaste rollenpatronen van actieve partner-passieve partner, met de man-vrouw rollen daarmee geassocieerd, kwamen hoe langer hoe meer ter discussie te staan. De *dōjinkai* begon te drijven op de ene populaire *manga*-reeks na de andere: het ene jaar tekende iedereen *dōjinshi* over *Captain Tsubasa*, het volgende jaar over *Samurai Troopers*. *Dōjinshi* waren steeds minder een medium voor een select groepje auteurs met de expertise en de middelen om een publicatie op poten te zetten: stilaan was elke gewone fan in staat om een *dōjinshi* te maken, en de productie kende een

107 Comiket is nu uitgegroeid tot een gigantische beurs die twee keer per jaar plaats vindt, in de zomer en in de winter, elke keer twee dagen duurt, en elk van die dagen niet minder dan vijfhonderdduizend fans verwelkomt.

108 Professionele *mangaka* tekenden overigens vaak ook zelf *dōjinshi*: in publicaties onder eigen beheer konden ze seksualiteit in hun werken incorporeren op een manier die in die tijd in commerciële publicaties nog ondenkbaar was.

109 *Aidoru* zijn meisjes en jongens, vaak nog tieners, die klaargestoomd worden voor een heel korte zangcarrière, eventueel gevolgd door een tv-carrière. Meestal zijn *aidoru* erg stereotiepe figuren met een smetteloos imago, en hun populariteit duurt zelden langer dan een jaar.

110 Dergelijke maatschappelijke ontwikkelingen konden rekenen op bijzonder veel (soms paniekerige) media-aandacht en werden gebombardeerd tot ware fenomenen: men schreef bijvoorbeeld over 'Narita-huwelijken' (*Naritakekkon*, 成田結婚), waarbij het al tot een scheiding zou komen vlak na de huwelijksreis (en aankomst op de luchthaven van Narita), of de 'Ik trouw misschien niet-symptoom-groep' (*kekkon shinai kamo shirenai shōkōgun*, 結婚しないかもしれない症候群). Nishimura Mari, *Aniparo to yaoi*, p.32.

explosieve groei. Technologische innovaties die het individuen gemakkelijker maakten om zelf drukwerk te produceren hadden een grote invloed op deze evolutie.

Midden de jaren tachtig kwam een nieuw fenomeen op de voorgrond dat uiteindelijk een enorme impact zou hebben op het ontstaan van *BL manga*: sommige *dōjinshika* slaagden erin de overstap te maken naar werk als professionele *mangaka*, te beginnen met Ozaki Minami, die gevolgd werd door Kōga en CLAMP, een groep van vier *dōjinshika* die nu nog altijd immens populaire *shōjo manga* produceert.¹¹¹ Stilaan begonnen ex-*dōjinshika* het veld van de commerciële *manga* met homoerotische inhoud te beheersen.



Afbeelding 15. Een *dōjinshi* met personages uit *Yami no Matsuei*, een *shōjo manga* die sterk beïnvloed is door BL. Dergelijke helder gekleurde covers, gedrukt op luxueus speciaal papier om ze nog aantrekkelijker te maken, zijn heel normaal.

De *dōjinkai* ging de jaren negentig in onder de donkere schaduw van het incident van de vermoorde jonge meisjes en de daarmee gepaard gaande *otaku panic* (*otaku panikku*, オタクパニック)¹¹². Miyazaki Tsutomu, een zonderling die Comiket had bezocht en een grote verzameling *manga* en anime bezat, ontvoerde en vermoordde vier kleine meisjes. Plotseling werd al wie zich bezig hield met *dōjinshi* verdacht van gevaarlijk asociale neigingen. De *otaku panic* en de golf van censuur van commerciële publicaties¹¹³ die ermee gepaard ging was echter van korte duur. Na een vlug herstel boorde de *dōjinkai* nieuwe onderwerpen aan: *Sailor Moon* van Takeuchi Naoko ontketende een golf van *dōjinshi* waarin vrouwelijke personages, zeer sterke vrouwelijke personages, de hoofdrollen wegkaapten. De reeks was gigantisch populair bij zowel mannelijke als vrouwelijke fans, en ook bij de *yaoi-dōjinshika* die vroeger nooit

wrouwelijke personages in hun *dōjinshi* verwerkten. De jaren negentig werden ook gekenmerkt door de opkomst van *shotakon* (シヨタコン¹¹⁴), *dōjinshi* en later ook

111 CLAMPS *Seiden* was één van de eerste *shōjo manga* die in het westen met succes vertaald werden, door de franse uitgeverij Tonkam onder de titel *RG Veda*.

112 *Otaku* (お宅、オタク) is een pejoratieve term voor een fan van een populair cultuurproduct, met de connotatie dat de persoon zo geobsedeerd is dat hij zijn zin voor realiteit verloren heeft.

113 Sharon Kinsella, *Adult manga: culture and power in contemporary Japanese society*, p. 131-133.

114 *Shotakon* is het afbeelden van bestaande personages als kleine jongens, niet altijd maar wel vaak ook in seksueel getinte situaties, waarbij de seksuele relatie tussen twee kleine jongetjes of een jongen en een man als positief gekarakteriseerd worden. *Shotakon* is de tegenhanger van *lolikon*, waarbij kleine meisjes seksueel geobjectiveerd worden. Mari Nishimura, *Aniparo to*

commerciële *manga* met kleine jongetjes als hoofdpersonages, niet altijd maar wel soms ook in seksuele situaties.

Dōjinshi werden steeds diverser en ook goedkoper; de lezersaantallen groeiden gestaag, en rond 1992 begon *yaoi* bekend te raken bij het grote publiek. In dat jaar verwierf een originele roman met zeer expliciet homoseksuele inhoud, *Ai no Kusabi*, een cultstatus, en de anime die ervan afgeleid was kende evenveel succes. *Dōjinshi* over personages uit games doken op. De opmerkelijke populariteit van *shotakon* bleef stijgen terwijl *dōjinshika* hun activiteiten uitbreidden tot het internet, dat de communicatie tussen *dōjinshika* en fans en fans onderling oneindig vergemakkelijkte en waar *aniparoweb*sites opdoken. Heden ten dage blijft deze ontwikkeling verder gaan, hoewel niet ten koste van gedrukte *dōjinshi*: dezen worden nog altijd minstens even talrijk als voordien geproduceerd en verkocht. Niettegenstaande verklaringen over de groeiende interactie tussen mannelijke en vrouwelijke *dōjinshika*¹¹⁵ blijven *yaoi dōjinshi* toch nog grotendeels een zaak voor vrouwelijke *dōjinshika* en vrouwelijke lezers.

2.5.2. Beknopte beschrijving van *dōjinshi*

Dōjinshi zien er op het eerste gezicht uit als eender welke *shōjo manga*, met de typische *shōjo*-tekenstijl op veelal pastelkleurige en goed verzorgde covers.¹¹⁶ De hoofdinhoud van een *dōjinshi* bestaat uit één of meerdere kortverhalen, over het algemeen van vijf à twintig pagina's lang. Deze kortverhalen zijn te situeren in allerlei genres: sommige zijn bijzonder dramatisch, andere drijven op slapstick, weer andere zijn puur pornografisch. *Dōjinshi* bevatten vrijwel zonder uitzondering, vooral achteraan maar dikwijls overal tussen en in de kortverhalen en tekeningen door, *talk* waar de *dōjinshika* al haar ontboezemingen over haar werk en de personages kwijt kan.



Afbeelding 16. Een stuk *talk* uit een *dōjinshi* met personages uit de filmtrilogie *Lord of the Rings*. Het is overigens geen toeval dat de elf Legolas het prominentste getekend wordt; van alle personages benadert hij het dichtste het *bishōnen*-ideaal.

Hoewel veel *dōjinshi* er professioneel uitzien, met mooie covers en drukwerk van prima

yaoi, p.143.

115 Mari Nishimura, *Aniparoweb*, p.130.

116 Door de grotere beschikbaarheid van hulpmiddelen zoals computers en hoogwaardige thuisprinters is het voor *dōjinshika* heden ten dage veel gemakkelijker om aan een relatief lage prijs grotere oplagen van bijzonder professioneel uitziend materiaal te produceren. Dergelijke kwalitatieve verbeteringen hebben de *dōjinshi*-industrie vanzelfsprekend geen windeieren gelegd.

kwaliteit, is de inhoud niet vergelijkbaar met wat in commercieel uitgegeven *manga* te vinden is. Het is duidelijk dat de inhoud van *dōjinshi* bestaat uit een allegaartje van fantasieën vanwege de *dōjinshika*, sommige uitgewerkt als kortverhalen en sommige gewoon in de vorm van losse tekeningen of *gags*, met of zonder context of goed omschreven bedoeling. *dōjinshi* zijn *yaoi* -*yami nashi*, *ochi nashi*, *imi nashi*. Ze geven *dōjinshika* de kans om zich zonder enige beperkingen uit te leven. In tegenstelling tot wat bij commerciële *manga* het geval is hoeft een *dōjinshika* absoluut geen rekening te houden met haar publiek. Als haar boeken goed verkopen is dat mooi meegenomen, maar dat is zeker niet de voornaamste bedoeling van een *dōjinshi*.

Hoewel zeker niet alle *dōjinshi*-verhalen seksueel getint zijn, is dit in de meerderheid van de gevallen wel zo. Voor *yaoi dōjinshi* is dit zeker waar -de seksuele inhoud is meestal zelfs bijzonder expliciet. Zeker in de manier waarop seks wordt voorgesteld hebben *BL manga* veel invloed ondergaan van *dōjinshi*; wanneer we in het volgende hoofdstuk dieper ingaan op de manier waarop *BL mangaka* seks in hun werken incorporeren, zullen we vooral steunen op onderzoek dat gedaan is naar seks in *dōjinshi*. Dit is echter maar het meest opvallende aspect van de invloed van *dōjinshi* op commerciële *BL manga*, zoals we doorheen de rest van de verhandeling zullen merken.

Hoofdstuk 3 - Inhoudelijke analyse

Het belangrijkste thema van een *BL manga* is niet het **verhaal** maar de **personages**. *Shōjo manga* leggen al een grote nadruk op het belang van menselijke relaties tegenover het belang van de plot an sich. Bij *BL manga* wordt deze tendens nog versterkt door de invloed van *dōjinshi* en het **yaoi**-principe: de personages zijn het absolute centrum van een *BL manga*, en het verhaal is de achtergrond waartegen hun relaties geschilderd worden. Eerder dan de verhaalthema's binnen *BL manga* grondig uit te spitten is het dus zinvoller om de interactie tussen de personages te onderzoeken. In dit hoofdstuk concentreren we ons dan ook voornamelijk op de personages, maar we doen niettemin een poging om het kader waarin deze personages zich bewegen ook te verduidelijken. Hoe *yaoi* een verhaal ook is, personages leven immers zelden of nooit in een totaal vacuüm, en het genre dat een *BL mangaka* kiest om haar personages in te situeren kan deze personages evenzeer beïnvloeden. Ook mogen we, tussen alle bewijzen van *dōjinshi*-invloeden door, niet vergeten dat *BL manga* gegroeid zijn uit *shōjo manga* en vele hebbelijkheden van deze *manga* hebben behouden. Verder besteden we in dit hoofdstuk speciale aandacht aan de voorstelling van seks in *BL manga*, een belangrijk inhoudelijk element dat in onderzoek naar *BL manga* maar al te vaak genegeerd wordt.

3.1. Inhoudelijke kenmerken van shōjo manga in BL

BL manga maken nog altijd deel uit van het grotere geheel genaamd *shōjo manga*, hoewel ze een duidelijk te onderscheiden 'genre' *manga* zijn.¹¹⁷ Het spreekt dus

¹¹⁷ 'Genre' is een courante maar tot op zekere hoogte problematische omschrijving van *BL manga*, zoals op pagina 74 zal blijken. Voor de gemakkelijheid gebruiken we de term af en toe wel.

vanzelf dat de manier waarop verhalen in *BL manga* worden opgebouwd en de thema's die ze aansnijden voor een niet te onderschatten deel teruggaan op de basisprincipes van *shōjo manga*. In vergelijking met het relatief beperkte onderzoek dat is ondernomen naar *BL manga* specifiek is er bijzonder veel geschreven over de basiskenmerken van *shōjo*-verhalen. Dit wil zeggen dat hoewel veel beweringen die we kunnen doen over *BL manga* niet meer dan mogelijke theorieën zijn, er wel een stevig fundament bestaat om deze theorieën op te laten steunen. We onderzoeken enkele kenmerkende eigenschappen van *shōjo manga* op het gebied van inhoud, zoals daar zijn het **fantastische** element aanwezig in *shōjo manga*, het concept **kawaii**, en de allesoverheersende invloed van het **romantische** element.

3.1.1. De kracht van fantasie in *BL manga*

Net zoals in het Westen¹¹⁸ is de fantastische literatuur in Japan decennia lang enigszins stiefmoederlijk behandeld geweest door gezaghebbende literaire critici. Deze vorm van literatuur kan echter bogen op een uitzonderlijk lange en eerbiedwaardige traditie, en haar voortdurende populariteit suggereert dat ze in Japan bijzonder gewaardeerd wordt los van de 'literaire waarde' die ze al dan niet heeft. Fantasie kunnen we in deze context definiëren als "... a form of speculative fiction in which physical laws differ from our own through a reason for which no scientific explanation is offered, or which take place in a world wholly different from our own."¹¹⁹ Zoals we later zullen zien is dit goed toepasbaar op vele aspecten van *BL manga*: deze spelen zich inderdaad af in een universum dat losstaat van de realiteit, ook al lijkt het er soms uiterlijk op. Ook de zinsnede "for which no (scientific) explanation is offered" is interessant in het kader van *BL manga*, alleen zijn het in *BL manga* niet alleen de wetten van de fysica maar zowat alle elementen van het verhaal waarvoor geen steekhoudende logische verklaring vereist is.

De japanse literaire traditie is doordrongen van fantasie-elementen: mythologische fantasie in de *Nihonshoki* en *Kojiki*, historische fantasie in de *Ōkagami* en *Heike Monogatari*, en elementen van donkere fantasie in *Genji Monogatari* zijn maar enkele van de vele voorbeelden die deze stelling ondersteunen. Fantasie nam niet alleen in vroegere japanse literatuur een belangrijke plaats in. Ook de meest gevierde moderne japanse schrijvers hebben verhalen met fantasy-elementen geschreven. Natsume Sōseki (夏目漱石), Abe Kōbō (安部公房), Akutagawa Ryūnosuke (芥川龍之介), Ōe Kenzaburō (大江健三郎), Murakami Haruki (村上春樹) en vele anderen hebben hun roem veelal te danken aan hun naturalistische, sociaal geëngageerde of anderssoortige 'ernstige' boeken (met uitzondering van Akutagawa en Murakami), maar publiceerden ook fantastische verhalen.

118 Voor een diepgaande analyse van westerse fantastische literatuur en de kritiek erop, zie David Sandner, *Fantastic literature: a critical reader*.

119 Wikipedia, *Fantasy*.

Susan Napier stelt dat fantasie in literatuur ruwweg opgedeeld kan worden in twee soorten: wensvervullende (*wish-fulfilling*) fantasie en escapistische fantasie.¹²⁰ Doorheen deze verhandeling zullen we in *BL manga* veel elementen ontdekken die kunnen bewijzen dat deze beide soorten fantasie in deze *manga* van elementair belang zijn. Het volgende citaat handelt over *redikomi*, maar kan evenzeer voor *shōjo manga* gelden. Ze maakt duidelijk hoe fantasie concreet gehanteerd wordt in *manga* voor meisjes en jonge vrouwen.

'The romance and fantasy depicted in Redi Komi of this category may take place in a romantic foreign country far away from Japan, a different historical time period, or even a different dimension of existence. The heroines and characters include princes and princesses, ghosts, and transsexuals, and the themes include reincarnation, homosexuality, the ability to foresee the future, and transvestism.'¹²¹

We zien hier de eerste indicaties van **escapisme**: vrouwelijke lezers willen ontsnappen naar een gefantaseerd universum dat overal behalve Japan kan zijn. Wanneer we in hoofdstuk vijf een grondigere analyse maken van de redenen waarom *BL* zo populair is bij jonge vrouwelijke lezeressen zullen we zien dat een verlangen naar **wensvervulling** op zijn minst onderdeel uitmaakt van het escapisme dat hen ertoe brengt deze *manga* te kopen (hoewel we zeker niet zonder meer moeten aannemen dat escapisme de enige reden is¹²²). Vergeleken met de fantastische verhalen in de moderne japanse literatuur waarop Napier zich voor haar analyse beroept zijn *BL manga*, evenals *shōjo manga* in het algemeen, veel meer dan enkel een vlucht uit de realiteit. Ze vormen een spiegel van de verlangens van hun lezers.

Al verscheidene keren hebben we aangestipt dat *BL manga* gebruikt (kunnen) worden om aan hun lezeressen een zeker pakket waarden aan te reiken. Als we ervan uitgaan dat deze waarden vooral conservatief van aard zijn, worden we voor een ogenschijnlijke paradox geplaatst: indien lezeressen *BL manga* ter hand nemen vanuit een drang naar escapisme en wensvervulling, impliceert dit dat hetgene waarvoor ze vluchten de verwachtingen van de patriarchale japanse maatschappelijke orde zijn. In hoofdstuk vijf (p.129) zullen we zien dat de druk van deze verwachtingen inderdaad bijzonder zwaar is. Maar indien *BL manga* conservatieve waarden bevestigen, waarom zouden jonge lezeressen er dan in vluchten? Deze vraag zal uitermate belangrijk blijken voor de rest van ons onderzoek, en zal ons ertoe leiden te concluderen dat in *BL manga* inderdaad conservatieve waarden verborgen liggen onder een laagje geidealiseerd, fantastisch vernis. Maar we zullen ook elementen aanhalen die suggereren dat lezeressen al dan niet bewust deze in *BL manga* aanwezige conservatieve waarden van binnenuit proberen te 'hervormen'.

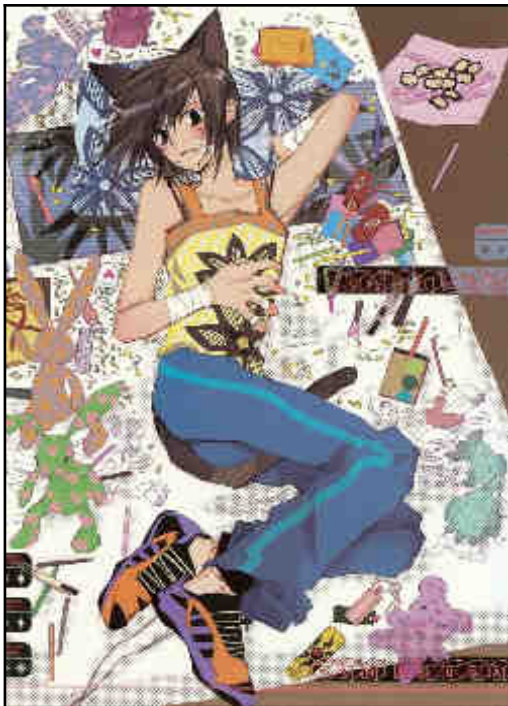
120 Susan Napier, *The fantastic in modern Japanese literature: the subversion of modernity*, p.6.

121 Kinko Ito, *The World of Japanese "Ladies Comics": From Romantic Fantasy to Lustful Perversion*.

122 We zullen in hoofdstuk vijf bijvoorbeeld argumenten aandragen ter ondersteuning van de stelling dat jonge meisjes seksuele voldoening halen uit het lezen van *BL manga*. Ook hebben *BL manga* bepaalde eigenschappen die hen 'veiliger' doen aanvoelen dan *shōjo manga* die heteroseksuele relaties voorstellen, wat hen een soort kwalitatief voordeel geeft in de strijd om de aandacht van vrouwelijke *manga*-lezers. Dit alles bespreken we uitgebreid in hoofdstuk vijf.

Fantasie is in ieder geval een belangrijke manier om een doel te bereiken, zowel voor de lezeressen als voor de maatschappij die hen het gepaste pad op wil sturen. De **kracht van fantasie** in *manga* is misschien het beste duidelijk te maken als we kijken naar reguleringen in Japan omtrent obsceniteit in publicaties, die de manier waarop genitaliën en geslachtsgemeenschap mogen voorgesteld worden beperken (zie later in dit hoofdstuk). Hoewel de wet zeker tot begin jaren negentig streng werd toegepast konden erotische en pornografische *manga* zich na WO II toch in sneltreinvaart ontwikkelen tot één van de belangrijkste *manga*-genres. De voornaamste reden waarom *mangaka* toch seksuele interactie konden tekenen zonder zich gecensureerd te zien was dat zij erin slaagden om in wezen bijzonder expliciete voorstellingen van seks te laten interpreteren als totale fantasie -en dus ongevaarlijk. *Manga* zijn tekeningen op papier, en in die hoedanigheid al een stap verwijderd van de realiteit.¹²³ Personages hebben wel japanse namen maar zien er in de verste verten niet uit als jappers. Plots zijn te ongeloofwaardig om serieus genomen te worden. Soms, zoals in *BL manga*, zijn de partners in seksscènes zelfs van hetzelfde geslacht, wat in Japan niet als realistisch geldt en *BL manga* kenmerkt als nog verder verwijderd van de realiteit dan de meeste andere *manga*.

3.1.2. Een *shōjo*-cultuur van *kawaii*



Afbeelding 17. Het toppunt van *kawaii*: Ritsuka, omringd door allerlei *kawaii* voorwerpen.

Dat fantasie in Japan nog niet over zijn hoogtepunt heen is wordt onder meer gesuggereerd door de groeiende populariteit van de zogenaamde '*shōjo* cultuur', waarvan het verlangen naar een fantasiewereld één van de hoofdeigenschappen is. '*Shōjo* cultuur' omvat een brede waaier aan uitingen van populaire cultuur die geassocieerd worden met de leefwereld van (jonge) meisjes, maar nu ook ver buiten dat doelpubliek liefhebbers vinden. Karakteristiek voor de zich uitzaaiende *shōjo* cultuur is haar preoccupatie met dingen die 'snoezig' oftewel *kawaii* zijn. Het concept *kawaii* heeft grote invloed op de manier waarop *shōjo manga* getekend worden. *Kawaii* is echter niet alleen een uiterlijk kenmerk maar ook een gemoedstoestand, die volgens Kinsella een afwijzen van de traditionele japanse maatschappij inhoudt.

123 Helen McCarthy en John Clements, *The erotic anime movie guide*, p.21.

We komen kort terug op de visuele kenmerken van *kawaii* in hoofdstuk vier, p.100.¹²⁴

Dat de *shōjo* cultuur hoe langer hoe meer aanhangers vindt wil niet zeggen dat dit algemeen geaccepteerd wordt -getuige hiervan het incident van de vermoorde meisjes, waarbij volgens de media Miyazaki Tsutomu's meest problematische eigenschap was dat hij een voorliefde had voor publicaties normaal bedoeld voor jonge meisjes. Dat hij, als man, zich inliet met voor meisjes bestemd materiaal werd gezien als symptomatisch voor de zieke geest die hem ertoe bracht vier kleine meisjes te vermoorden.¹²⁵ Meer dan tien jaar zijn verstreken sinds dit incident, maar volwassenen en dan vooral mannen die zich met *shōjo*-cultuur inlaten worden nog altijd met wantrouwen bekeken. Mark McLelland vermeldt de zaak van een langdurig ongetrouwde kantoorbediende die uiteindelijk homoseksueel bleek te zijn: zijn collega's getuigden dat hij altijd een beetje merkwaardig was geweest omdat hij allerlei '*kawaii*' voorwerpen op zijn bureau bewaarde.¹²⁶ Dit wantrouwen valt misschien deels te verklaren als een nawee van het incident van de vermoorde meisjes, maar het is ook zeer waarschijnlijk dat volwassenen gewoon niet geacht worden hierbij betrokken te raken.¹²⁷ De perceptie dat *BL manga* een totale fantasie zijn, gekoppeld aan de notie dat fantasie iets onschuldigs is bestemd voor onkundige kinderen, kan een verklaring vormen voor het feit dat jonge meisjes die zich met *BL manga* bezig houden niet even verdacht gevonden worden.

3.1.3. De alomtegenwoordige romantiek

Misschien wel het bekendste verhalende karakteristiek van *shōjo manga* is de onontbeerlijkheid van romantiek¹²⁸. *Shōjo manga* bevatten vrijwel zonder uitzondering romantiek in één of andere vorm -meestal als een duidelijke aantrekkingskracht tussen de hoofdpersonages die vaak maar zeker niet altijd uitmondt in een relatie. In het geval van *BL manga*, die per definitie handelen over amoureuze of seksuele relaties, is romantiek uiteraard een vast gegeven.

De manier waarop deze romantiek voorgesteld wordt valt vooral op doordat er maar zelden een poging gedaan wordt om de voorstelling realistisch te maken. Zowel artiesten als lezers weten dat *shōjo* verhalen puur fantasie zijn, en men ziet geen

124 Sharon Kinsella, *Cuties in Japan*.

125 Sharon Kinsella, *Adult manga: culture and power in contemporary Japanese society*, p.128.

126 Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p..
Zoals we later nog zullen zien is ongetrouwd blijven in Japan voor volwassen mannen en vrouwen bijzonder ongewoon, zelfs een beetje verdacht.

127 Het is interessant om, wetende hoe twijfelachtig de reputatie van fantasiewerelden is in Japan, na te denken over wat dit betekent voor de reputatie van diegenen die zich in deze werelden koesteren. Fantasiewerelden worden dus beschouwd als kinderlijk vermaak dat niet bestemd is voor serieuze personen, wat waarschijnlijk kan verklaren waarom een voorliefde voor 'holle en nutteloze' *shōjo*-cultuur bij jonge meisjes getolereerd wordt (hoewel zelfs zij er met regelmaat van beschuldigd worden van egocentrisme en het negeren van plichten door hun betrokkenheid bij *shōjo*-cultuur). Dat ook volwassenen vrouwen in grote getalen aan fantasieën zoals het *BL*-gebeuren deelnemen en daarvoor ogenschijnlijk niet fel bekritiseerd worden zegt misschien veel over het relatieve belang dat in Japan aan de activiteiten van vrouwen wordt gehecht.

128 Frederik L. Schodt, *Manga! Manga! The world of Japanese comics*, pp.88-89.

noodzaak om deze fantasie op eender welke manier aan te passen aan de heersende realiteit teneinde verhalen 'geloofwaardiger' te maken of het de lezer te vergemakkelijken om zich in te leven in de personages. Dit past in een bredere japanse esthetische traditie die stelt dat iets niet geloofwaardig wordt door zo realistisch mogelijk te zijn maar door een ideaal zo dicht mogelijk te benaderen.¹²⁹

Het besef dat alles wat de romantiek in *BL manga* omringt een fantasie is maakt het makkelijker te begrijpen waarom lezers van *BL manga* geen graten zien in totaal overtrokken plots of ongeloofwaardig gekarakteriseerde personages. Westerse lezers verbazen zich wel eens over *BL manga*-verhaallijnen die compleet doelloos lijken en vol onrealistische plotwendingen en andere elementen zitten. Ze klagen ook wel eens over hoe *BL*-personages, vooral dan de passieve partner oftewel *uke*, soms in de verste verte niet geloofwaardig overkomen. Op pagina 135 bespreken we iets meer in detail waarom japanse lezers zich niet storen aan dergelijke zaken; we kunnen in ieder geval al zeggen dat de fantasie van de romantiek, als het allerbelangrijkste ingrediënt van een *shōjo manga*, deels verantwoordelijk is voor de wel heel minieme eisen die qua realisme aan een *BL manga* worden gesteld.

3.2. Stereotiepe personages

Om tot een beter begrip te komen van de aard van personages in *BL manga* keren we terug naar Susan Napier's theorie omtrent fantasie in de japanse literatuur. Zij poneert onder andere dat in fantasie-literatuur geschreven door japanse mannen vaak geen vrouwen aanwezig zijn, terwijl in verhalen geschreven door vrouwen dikwijls geen mannelijke personages van enige betekenis voorkomen. Deze dichotomie is karakteristiek voor de manier waarop de dynamiek tussen de seksen in Japan na de Tweede Wereldoorlog geproblematiseerd is; mannen en vrouwen zouden het steeds moeilijker hebben om echt contact met elkaar te hebben op eenzelfde niveau (Napier noemt dit "(a) *profound feeling of separation and discontinuity as existing between the sexes*"¹³⁰). Dit zou verklaren waarom vrouwelijke schrijvers moeite hebben met het integreren van realistische mannelijke personages in hun werken. Er bestaat echter één groot verschil tussen de unisex werelden zoals gemaakt door mannelijke schrijvers en die gemaakt door vrouwelijke schrijvers: in verhalen betreuren mannen vaak de afwezigheid van vrouwen, maar in fictie met enkel vrouwelijke personages wordt er weinig geklaagd over een gemis aan mannen. Integendeel, de afwezigheid van mannen wordt als positief ervaren.¹³¹

129 Voorbeelden hiervan zijn onder andere de *okama* die een vrouwelijk ideaal proberen te benaderen in plaats van er zo 'echt' mogelijk uit te zien, *onnagata* in *kabuki* die hetzelfde principe volgen, en *geisha* die zich opmaken om het uiterlijk te benaderen van een ideale 'popvrouw' in plaats van om hun natuurlijke schoonheid te benadrukken (Ian Buruma, *De spiegel van de zonnegodin*, p.79).

130 Geciteerd in Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p.86.

131 Susan Napier, *The fantastic in modern Japanese literature: the subversion of modernity*, p.55.

Hoewel *manga* niet zomaar vergeleken mogen worden met geschreven romans of kortverhalen, kunnen we hier misschien een opvallende parallel zien tussen de fantasie-romans beschreven door Napier en *BL manga*. Ook in *BL manga* worden alle echt belangrijke rollen ingepalmd door personages van één welbepaalde sekse, de mannelijke uiteraard. Op het eerste gezicht lijkt dit tegenstrijdig met het beeld van vrouwelijke auteurs die fictieve werelden scheppen alleen bevolkt door vrouwen, precies omgekeerd zelfs. Hier werken vrouwelijke *mangaka* met uitsluitend mannelijke personages. Echter, wanneer we verder kijken dan de biologische sekse van de personages wordt duidelijk dat het hier niet gaat om een serieuze poging om mannelijke personages op een realistische, zo natuurgetrouw mogelijke manier neer te zetten.

Extreem gezegd kunnen we stellen dat we hier te maken hebben met een bijzonder boeiende variatie op de door Napier beschreven neiging van vrouwelijke auteurs om verhalen zonder mannelijke personages te schrijven: *BL*-verhalen zijn verhalen gemaakt door en voor vrouwen, met vrouwelijke personages -alleen krijgen die personages gestalte in biologisch mannelijke lichamen. Vrouwelijke lezers identificeren zichzelf met de ogenschijnlijk 'mannelijke' personages en/of bewonderen hen als 'mannen' die zo geïdealiseerd zijn dat het voor iedereen duidelijk is dat het gewoonweg geen mannen kunnen zijn. *BL* is een fantasie en *BL*-personages zijn fantastische figuren die met geen mogelijkheid verward zouden kunnen worden met de realiteit.

Deze voorstelling is echter misschien overdreven. Ian Buruma spreekt over een 'derde sekse' die in de jpanse populaire cultuur bestaat, een soort personage dat, hoewel het zowel mannelijke als vrouwelijke trekken kan hebben, toch niet eenduidig met één van beide kan gelijkgesteld worden (zoals de hierboven beschreven theorie doet). Dit is de *bishōnen* (美少年), letterlijk de 'mooie jongen', die wel tot de mannelijke sekse behoort maar tegelijkertijd een heel aparte categorie voor zich claimt.¹³² (Dat een *bishōnen* biologisch mannelijk is is overigens een traditioneel gegeven dat niet absoluut is; *bishōnen* kunnen ook



Afbeelding 18. Het uiterlijke verschil tussen *bishōnen* en vrouwen is soms moeilijk te zien.

132 Z. Ian Buruma, *De spiegel van de zonnegodin*, pp.124-144.

uitgebeeld worden door vrouwen, zoals in het bekende Takarazuka-theater waar de mannenrollen gespeeld worden door actrices.) De overvloedige aanwezigheid van *bishōnen*-figuren is één van de meest in het oog springende kenmerken van *BL manga*.

Dit kan suggereren dat wat vrouwelijke *BL mangaka* doen niet rechtstreeks gelijk te stellen valt met het uitbeelden van vrouwen in mannenlichamen. Eerder, zij creëren een fantasiewereld helemaal bevolkt door *bishōnen*, wezens die in de realiteit niet bestaan en die aangepast worden aan de noden en wensen van *BL*-lezeressen (aanpassingen zijn nodig omdat de *bishōnen* als schoonheidsideaal traditioneel een type is geschapen om geapprecieerd te worden door mannen). *Bishōnen* helpen zo mee de fantasie van *BL* te ondersteunen: ze zijn 'beter' dan echte mannen¹³³, ideaal zelfs, en op de koop toe kunnen lezeressen zich in deze personages inleven -iets wat met 'realistische' mannelijke personages onmogelijk zou zijn.

We ontleden nu de stereotiepe personages die voorkomen in *BL manga*. In het volgende hoofdstuk, 'Esthetiek', gaan we dieper in op de karakteristieken van de *bishōnen*. Een korte waarschuwing is hier op haar plaats: wanneer we spreken over de karakteristieken van *BL*-personages kunnen we nooit al deze personages beschrijven. We schuiven regels naar voren, maar op deze regels bestaan uitzonderingen, veel zelfs. Dat mag ons niet tegenhouden om personages toch in types onder te verdelen, aangezien het bestaan van een rollenpatroon in *BL manga* enerzijds overduidelijk is en anderzijds zowat het meest karakteristieke element van het hele genre vormt. Typering is een uitermate belangrijk onderdeel van *BL manga*, zoals het een belangrijk principe is in andere media en ook in het dagelijks leven in Japan in het algemeen.

3.2.1. Kappuringu: seme en uke

Eén van de best gekende aspecten van *BL* is het rollenpatroon in *BL*-relaties. Twee mannen in een *BL*-verhaal, of ze nu vreemden voor elkaar zijn, partners, of zelfs ogenschijnlijk niks met elkaar te maken hebben, verhouden zich zelden of nooit tot elkaar als twee gelijken. Een man zal tegenover een andere man bijna altijd één van twee vaste rollen spelen; niet noodzakelijk altijd dezelfde rol tegenover elke verschillende man, maar altijd één van beide -*seme* of *uke*.

De etymologie van *seme* en *uke* is rechtuit en duidelijk. '*Seme*' komt van het werkwoord *semeru*, wat 'aanvallen' betekent¹³⁴. '*Uke*' is afgeleid van het werkwoord *ukeru*: 'ontvangen'. De *seme* in *BL* is de dominante partner in de relatie, de *uke* de

133 Zoals we nog verscheidene keren zullen zien hebben 'echte' japanse mannen geen goede reputatie bij hun landgenotes. Ze worden gepercipieerd als onromantische, patriarchaal geknede figuren die geen empathie kunnen opbrengen voor de emotionele noden van meisjes en vrouwen, wat hen in een romantische context zoals *shojo manga* of *BL manga* totaal nutteloos zou maken. Het boek *Women on the verge: Japanese women, Western dreams* van Karen Kelsky biedt een grondige analyse van de kritiek die japanse vrouwen op hun mannelijke landgenoten hebben.

134 Nyūankā waiei jiten.

passieve. In de slaapkamer wil dit zeggen dat de *seme* 'top' is en de *uke* 'bottom'. Dit betekent zeker niet dat *seme* en *uke* louter seksuele categorieën zijn, zoals dikwijls wordt aangenomen -hoewel de rol die een personage speelt in seksuele situaties het meest uitgesproken is. Dat een persoon *top* of *bottom* is tijdens seksscènes is maar het begin van de implicaties van het label *seme* of *uke*. In *BL manga* zijn *seme* en *uke* fijn afgelijnde personages in een uitgebreid rollenspel dat nauwelijks moet onderdoen voor het man-vrouw-rollenpatroon dat in de Japanse maatschappij geldt.¹³⁵ We ontleden de karakteristieken van beide rollen en onderzoeken grondig hoe ze zich tot elkaar verhouden.

Hierbij moet concreet duidelijk worden van welk monumentaal belang de *chemistry* tussen personages is voor het welslagen van een *BL manga*. Een populaire *kappuringu*, zo zegt Nishimura, bezit *maryoku* (魔力) -letterlijk een toverachtige aantrekkingskracht die grenst aan het demonische.¹³⁶ Als een *mangaka* de juiste toon kan aanslaan met de wisselwerking tussen haar hoofdpersonages heeft ze al tachtig procent van een goede *BL manga* bij elkaar. *Seme* en *uke* zijn de ruggegraat van elke *BL manga*, en als hun combinatie aanslaat is de rest van het verhaal bijkomstig. De drijvende kracht achter de populariteit van *dōjinshi* is de liefde die de lezeressen koesteren voor de personages die erin tot leven komen¹³⁷, en zelfs voor commercieel uitgegeven *BL manga*, gemaakt door professionele artiesten, geldt hetzelfde: een *miryokuteki na konbi* (aantrekkelijk koppel, 魅力的なコンビ¹³⁸) is goud waard, zelfs in een verhaal dat weinig om het lijf heeft.



Afbeelding 19. In deze humoristische *BL manga* zijn plausible verhaallijnen ver te zoeken. De *manga* is interessant omwille van de grappige interactie tussen de twee hoofdpersonages, de voortvarende Kagura-sensei en zijn immer overdonderde uke Hiroshi-kun.

135 Dit wil niet zeggen dat het *kappuringu*-systeem in *BL manga* precies overeenkomt met 'heteroseksuele' rollenpatronen. Hoewel we in de rest van deze verhandeling vaker zullen wijzen op de overeenkomsten dan op de verschillen om aan te tonen dat in *BL manga* conservatieve waarden gehanteerd worden, proberen we daarmee niet te impliceren dat *kappuringu* precies in het vak van het in Japan als 'standaard' geldende man-vrouw-rollenpatroon gepast kan worden.

136 Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.68.

137 Id. p.72.

138 Id. p.71.

3.2.1.1. Begrippenverklaring: sekse, seksualiteit en gender

Om de interactie tussen *seme* en *uke* te vatten is het noodzakelijk dat we ons verder verdiepen in de verschillen tussen 'sekse', 'seksualiteit' en 'gender', begrippen die we op pagina 22 kort vermeld hebben. Deze drie termen vormen, zoals aangestipt door Jennifer Robertson¹³⁹, de basis van waaruit we een goed begrip kunnen opbouwen van iemands seksuele identiteit en verhouding, als man of vrouw, tegenover andere mannen of vrouwen.

Sekse is vrij eenduidig te begrijpen als het geslacht waarmee een persoon geboren is, in een puur biologische zin. **Seksualiteit** daarentegen definieert deze persoon vanuit wat hij of zij seksueel aantrekkelijk vindt, in de simpelste zin van het woord welke sekse hij of zij als partner prefereert -vandaar in het Westen bekende begrippen zoals homoseksualiteit en heteroseksualiteit. Een exhaustieve benadering van de betekenissen van 'seksualiteit' in Japan hoort niet thuis in deze verhandeling, maar het loont zeker de moeite te onthouden dat het een rekbaar begrip is.

Gender, het laatste van Robertsons belangrijke begrippen, is ook het meest gecompliceerde en flexibele. In tegenstelling tot sekse wordt gender begrepen als iets dat volledig aangeleerd is: een pakket van sociaal en cultureel bepaalde gedragingen dat geassocieerd wordt met een bepaalde sekse, en waarvan individuen zich bedienen om de rol te spelen die hun maatschappij geschikt acht voor hun sekse. Dit kan gaan van uiterlijke kenmerken zoals kledij en haardracht tot manieren van spreken en bewegen, houdingen tegenover anderen, dagelijkse bezigheden en keuzes in het leven. Dat gender op zich niet noodzakelijk voortvloeit uit sekse wil zeggen dat personen, door conditionering van hun omgeving of eigen keuze en om allerlei redenen, zich gender-attributen eigen kunnen maken die traditioneel voorbehouden zijn voor de sekse waartoe zij niet behoren.

3.2.1.2. Gender performativity: seme en uke als spiegelbeeld van man en vrouw?

Gender performativity¹⁴⁰, de hoedanigheid van gender als een rol die gespeeld wordt, is een begrip dat vaak zal terugkeren in ons onderzoek naar de verhoudingen tussen *seme* en *uke*, en bij extensie de manier waarop lezeressen van *BL* zich identificeren met *seme* en *uke*. De meest algemeen aanvaarde theorie omtrent het waarom van de populariteit van *BL* zegt immers dat de *uke*, de passieve partner in de *BL*-relatie, in feite geen man moet voorstellen maar functioneert als een pseudo-vrouw in wier gevoelswereld lezeressen zich gemakkelijk kunnen inleven. In hoofdstuk vijf

139 Jennifer Robertson, *Takarazuka: sexual politics and popular culture in modern Japan*, p.17-18.

140 Het begrip gender performativity werd gelanceerd en uitgediept door Judith Butler in haar boek *Gender trouble*.

(pagina 137) gaan we verder in op deze theorie, en op de vraag waarom *BL*-fans überhaupt een 'vermannelijkt' vrouwelijk personage willen om zich mee te identificeren in plaats van een 'echte' vrouw. Door de manier waarop *gender performativity* zich manifesteert in de relatie tussen *seme* en *uke* te onderzoeken kunnen we ons een duidelijker beeld vormen van wat deze *BL*-relaties typeert.

In *BL manga* draait het verhaal om de relatie tussen twee mannen. Aangezien de sekse 'man' normaal gezien geassocieerd wordt met het gender 'man' zou men kunnen denken dat *gender performativity* geen belangrijke rol speelt in de manier waarop de hoofdpersonages met elkaar omgaan; het begrip *gender performativity* impliceert immers een wisselwerking tussen twee genders (en dus meestal tussen twee seksen). *Gender performativity* komt in *BL manga* echter bijzonder sterk tot uiting. Waarschijnlijk is het zelfs gepast om te spreken over de twee genders 'seme' en 'uke': beiden zijn vergelijkbaar met 'man' en 'vrouw', hoewel er van een perfecte overlapping zeker geen sprake is. Een korte blik op de twee 'genders' zal dit al verduidelijken.

Een personage dat het gender 'seme' uitspeelt bedient zich over het algemeen van een reeks als 'mannelijk' ervaren gedragingen en kenmerken. Hij neemt initiatief, niet zelden zo grondig dat hij zelfs agressief genoemd kan worden. Hij heeft zichzelf goed in de hand, blijft functioneren in crisissituaties en neemt vlot de leiding, binnen en buiten zijn relatie. Op allerhande manieren is hij 'machtiger' dan zijn partner, wat goed overeenkomt met hoe mannen gepercipieerd worden door de lezeressen van *BL*.¹⁴¹ Maar de *seme* is, in tegenspraak met deze perceptie, ook liefdevol en ridderlijk, vastbesloten om langdurig te ijveren voor het geluk van zijn *uke* -eigenschappen die in Japan zelden geassocieerd worden met het gender 'man'.¹⁴²

De *uke* van zijn kant is passief als object van liefde van de *seme*. Hoeveel karakter hij in normale omstandigheden ook heeft, als het erop aankomt is de *uke* vaak hulpeloos. Hij heeft ondersteuning van zijn *seme* nodig. Hij is gevoeliger en empathischer in zijn relaties met anderen. Dit komt allemaal overeen met eigenschappen toegeschreven aan japanse meisjes en vrouwen. *Uke* houden er echter ook vaak hun mannelijke kantjes op na, met name in hun levensstijl: ze hebben vaak een vaste job, een eigen huis of appartement, de vrijheid om om te gaan met wie ze willen (vooral met hun *seme*) zonder veel rekening te moeten houden met oplettende familieleden -een onafhankelijk bestaan dat veel jonge lezeressen waarschijnlijk ideaal toeschijnt.¹⁴³ Ook karaktergewijs zijn *uke* niet noodzakelijk de tegenpool van de *seme*.¹⁴⁴

141 Het woord 'gepercipieerd' is uiteraard betekenisvol in deze zin: de meningen van lezeressen van *BL manga* geven niet noodzakelijk een objectief beeld van de 'japanse man', laat staan van elke japanse man.

142 Niet helemaal toevallig worden al deze positieve kenmerken, waarvan men ervan lijkt uit te gaan dat japanse mannen ze niet kunnen of willen bezitten, wel toegeschreven aan buitenlandse (lees: westerse) mannen (Karen Kelsky, *Women on the verge: Japanese women, western dreams*, pp.151-156). De overeenkomsten tussen deze verregaand geïdealiseerde fantasie-buitenlanders en de *seme* van *BL manga* zullen later nog terugkomen.

143 Dat meisjes met een sterkere familiale controle geconfronteerd worden is een geaccepteerd gegeven zowel in Japan als in het Westen. Als er in *BL manga* toch familie opduikt is het vrijwel altijd die van de *uke*; een aanwijzing dat de verbanden tussen *uke* en het gender 'vrouw' wel degelijk concreet zijn.

144 Nishimura gaat zelfs zover te stellen dat het gewoon door af te gaan op het karakter van een personage niet gemakkelijk uit te maken valt of hij *seme* of *uke* is. Hoewel dit voor een bepaald percentage van de gevallen waarschijnlijk wel zo is, geloof ik dat het heel vaak toch mogelijk is

Het is dus onmogelijk om de *seme-uke*-relatie zonder voorbehoud te vergelijken met het stereotype van een vrij handelende man en een vrouw aan de haard. Men kan niet zomaar stellen dat de *uke* in een *BL*-relatie simpelweg een substituut is voor een vrouw (meerbepaald de lezeres). Hoewel er veel waarheid zit in deze theorie is de relatie tussen *uke*, *seme* en lezeres veel complexer dan dat, en er zijn sterke aanwijzingen dat de *uke* ook op heel andere manieren te verklaren valt. Omdat *BL* zich al een dertigtal jaar lang aan het ontwikkelen is, is het ook niet meer dan waarschijnlijk dat er intussen veranderingen zijn opgetreden in de manier waarop lezeressen zich inleven in de verhalen. Er hebben zich in de laatste drie decennia belangrijke evoluties voorgedaan in de positie en belevingswereld van vrouwen in de Japanse maatschappij, terwijl *BL* nog altijd minstens even populair is als in zijn begindagen -wat suggereert dat het genre zichzelf blijft heruitvinden naargelang de veranderende houdingen van de fans, en dat *uke* en *seme* karakteristieken hebben die blijvend aantrekkelijk zijn terwijl ze samen met hun genre en lezeressen veranderen.¹⁴⁵

3.2.1.3. Concreet onderscheid maken tussen *seme* en *uke*

Nishimura onderscheidt *seme* en *uke* van elkaar door wat zij 'de wetten van *kappingu*'¹⁴⁶ noemt. Het basisverschil tussen *seme* en *uke* is volgens haar dat de *seme* een 'stabiel' bestaan kent (*antei shita*, 安定した), terwijl dit voor de *uke* niet het geval is (*fuantei shita*, 不安定した). Een *seme* is stabiel qua karakter en zeker ook qua maatschappelijke positie: hij bevindt zich in een machtspositie tegenover de *uke*. Hij is 'groot, sterk, en volwassen' ("*ōkiku, tsuyoku, otonappoku*", "大きく強く大人っぽく"¹⁴⁷). De *uke* daarentegen kent een groot onevenwicht in zijn leven, maatschappelijk, emotioneel of allebei. Hij is 'slank, klein, en kinderlijk' ("*hossori kogara de kodomoppoku*", "ほっそり小柄で子供っぽく"¹⁴⁸).

Kort samengevat zijn *uke* en *seme* op de volgende manier tegenover elkaar te zetten:

<i>Seme</i>	<i>Uke</i>
Actief (<i>nōdōteki</i> , 能動的)	Passief (<i>judōteki</i> , 受動的)

om duidelijke verschillen in persoonlijkheid te zien die gelden als typisch voor een *seme* of *uke*. Nishimura bespreekt hier een evolutie die zeker in commercieel uitgegeven *BL manga* nog niet zo ver gevorderd is als zij suggereert.

145 Jammer genoeg is in deze verhandeling weinig plaats voor een analyse van hoe *seme* en *uke* geëvolueerd zijn sinds eind jaren zestig; we kunnen er alleen nogmaals op wijzen dat geen enkele typering algemeen geldend is, en dat de typering die we hier voorstellen vooral slaat op moderne *BL manga*. Voorzichtigheid is geboden indien we vanuit deze moderne voorstelling bijvoorbeeld proberen *shōnen-ai* personages te analyseren.

146 "*Kappingu no hōsoku*" ("カップリングの法則"), Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.78.

147 Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.82.

148 Ib.

Sterke maatschappelijke positie (<i>shakaitekikyōsha</i> , 社会的強者)	Zwakke maatschappelijke positie (<i>shakaitekijakusha</i> , 社会的弱者)
Volwassene (<i>otona</i> , 大人)	Kind (<i>kodomo</i> , 子供)
Beschermer (<i>hogosha</i> , 保護者)	Beschermde (<i>hihogosha</i> , 被保護者)
Goed aangepast (<i>tekiō</i> , 適応)	Slecht aangepast (<i>futekiō</i> , 不適応) ¹⁴⁹

Merk op dat de mogelijkheid om dergelijke scherp omlinjende onderverdelingen te maken tussen de karakteristieken van een *seme* en die van een *uke* er eens te meer op wijst dat *uke* en *seme* zich bewegen binnen een rollenpatroon waarin elk zijn eigen vaste plaats en taken heeft -de *gender performativity* van *BL manga*.¹⁵⁰

Het onderscheid tussen *seme* en *uke* is echter op een nog directere manier te maken, met name visueel. *Seme* en *uke* geven een heel andere indruk. Verder is er ook de grootte in centimeters van de personages, door *mangaka* altijd zorgvuldig vermeld als een soort kantlijnnotie binnen een tekening of bij een uitgebreidere pagina 'statistieken' van het personage achterin de *manga*. Hierop, en op de andere verschillen tussen *seme* en *uke*, gaan we dieper in met een grondige bespreking van elk van deze twee genders.



3.2.2. De *uke*

Een meestal beslissende factor in welk personage *seme* en welk personage *uke* wordt is **lichaamslengte**. Volgens wat door niet-japanse fans de *height rule*¹⁵¹ genoemd wordt is het grootste personage de *seme*. Hoewel er uitzonderingen op de regel bestaan is dit in de praktijk ook zo: in *BL manga* is de *seme* van een koppel meestal ook degene die het langste is.

Afbeelding 20. Op deze afbeelding van *Ritsuka* en *Sōbi* zien we duidelijk het 'verschil in aura' tussen *seme* en *uke*. De *uke* komt met zijn grotere ogen kinderlijker over. De *seme* bevindt zich letterlijk boven de *uke*.

149 Tabel uit Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.82.

150 In de Edo-periode was het regerende *bakufu* bijzonder beducht voor wat *gekokujiō* (下克上) genoemd werd: het aannemen van de rol van een hoogstaande persoon door iemand die eigenlijk van lagere rang was. Er werden wetten ingesteld om dat soort toestanden te verhinderen. Regulaties uit de Edo-periode hebben natuurlijk geen directe invloed op hedendaagse *BL mangaka*, maar deze oude wetten zijn een goed voorbeeld van het sterke gevoel van hiërarchie dat nu nog in Japan bestaat en ook de relatie tussen *seme* en *uke* beïnvloedt. Wie een bepaalde rol toebedeeld heeft gekregen hoort daar niet buiten te gaan, en een soort van modern *gekokujiō* zorgt ervoor dat niemand de rollen van *seme* en *uke* in vraag stelt. Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.203.

151 Voor een verklaring van deze en andere termen gebruikt door westerse fans met betrekking tot *BL manga*, *anime* en *fan fiction*, zie Jeanne Johnson, *Aestheticism's Yaoi/Slash Glossary*.

Wanneer *dōjinshika* personages van een niet-*BL-manga* lenen om er hun eigen verhalen mee te maken kiezen ze meestal de langste personages als 'natuurlijke' *seme*, of maken personages zelfs korter of langer dan ze in het originele werk zijn om ze *seme* of *uke* te laten worden. De *height rule* is misschien een gevolg van het visuele karakter van *BL*: een dominante partner die kleiner is dan de passieve partner ziet er merkwaardig uit. Ook de leeftijd van de partners speelt waarschijnlijk een rol. Homoseksueel contact sinds de Edo-periode vond meestal plaats tussen twee partners die aanzienlijk in leeftijd verschilden, met een passieve partner die veel jonger en dus kleiner was. De *height rule* in *BL manga* kan volgens een gelijkaardig principe functioneren.

Leeftijd is verder ook een belangrijke eigenschap die kan bepalen of iemand *seme* of *uke* is, hoewel deze leeftijdsregel niet zo dwingend is als de *height rule*. Een *uke* is vrijwel altijd jonger, terwijl de *seme* vrijwel altijd de oudere leeftijd heeft die past bij zijn positie als de maatschappelijke meerdere van de *uke* -Nishimura noemt het verschil 'vanzelfsprekend' (*tōzen*, 当然¹⁵²). Behalve dat leeftijd in Japan traditioneel een criterium is om te bepalen wie van twee personen een hogere positie heeft, draagt een jongere leeftijd ook bij tot het aura van kinderlijkheid dat de *uke* met zich meedraagt. Dit wil zeker niet zeggen dat *uke* altijd jong tot zeer jong zijn; het is een kleine minderheid, maar er verschijnen toch regelmatig *uke* die tegen de dertig aanlopen of deze zelfs al gepasseerd zijn. (In aanmerking genomen dat personages in *shōjo manga* meestal tieners of vroege twintigers zijn is dertig jaar echt opvallend oud.)

Iemand die relatief klein is en er jong uitziet is dan ook bijna automatisch *uke*, ongeacht zijn karakter. Een tweede opvallend uiterlijk kenmerk is dat de *uke* meestal grote ogen heeft in vergelijking met de *seme* (zie pagina 107 van het volgende hoofdstuk voor een uitgebreidere verklaring hiervan). Een *uke* heeft dikwijls lang of halflang haar. Hoewel ook de *seme* meestal heel slank is, wordt de *uke* vaak voorgesteld als bijzonder tenger gebouwd, breekbaar zelfs. *uke* zijn altijd erg mooi, volgens schoonheidscriteria die meestal eerder gebruikt worden om japanse vrouwen te beoordelen. Ze zijn uitgelezen voorbeelden van *bishōnen*.



Afbeelding 21. Ritsuka en Sōbi. Hier zien we duidelijk hoe onrealistisch fijn gebouwd *BL*-personages zijn, zowel *uke* als *seme*.

152 Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.80.

De *uke* is in veel gevallen het eigenlijke hoofdpersonage van de *manga*: de lezer krijgt vooral zijn kijk op de gebeurtenissen te lezen, en de emoties van de *uke* worden veel uitgebreider naar voren gebracht dan die van de *seme*. Langs de andere kant is de *uke*, binnen zijn relatie, ontegensprekelijk het lijdend voorwerp van de avances van de *seme*. Een *uke* neemt zelden initiatief ten overstaan van de *seme*, zeker niet in het begin van de relatie. Over het algemeen gedragen *uke* zich bijzonder hulpeloos, zeker wanneer geconfronteerd met emotionele of seksuele situaties. Men zou kunnen stellen dat *uke* de passiviteit ten toon spreiden die traditioneel van japanse meisjes verwacht wordt ten aanzien van relaties. "A love object is the woored, not the wooer. Whether male or female it is by definition passive, its function not to do love but to allow love."¹⁵³



Afbeelding 22. Izumi uit BRONZE heeft met eigen ogen gezien hoe zijn moeder zijn vader doodstak en later zelfmoord pleegde. Hij groeide op in een weeshuis maar slaagde erin zijn droom om stervoetballer te worden waar te maken -tot hij door één van zijn vijanden aangereden werd en voor het leven verlamd raakte. Een schoolvoorbeeld van de lijdende *uke*.

Ook karaktergewijs zijn er duidelijke parallellen tussen de persoonlijkheid van de *uke* en karaktertrekken waarmee een 'aantrekkelijk' japans meisje wordt geacht gezegend te zijn. *Uke* zijn goedaardig (*yasashii*). Ze hebben empathie voor anderen en vertonen een zorgend instinct. *Uke* zijn meestal lichamelijk maar zeker altijd geestelijk pure wezens en behouden altijd een zekere graad van onschuld -wat blijkt uit het feit dat ze dikwijls blozen, zeker wanneer hun *seme* in de buurt is, en blijven blozen hoeveel seksuele ervaring ze ook hebben. Ze zijn ook bijzonder emotioneel en in staat om te huilen, soms heel frequent. Dit zijn allemaal eigenschappen die in een japans meisje aantrekkelijk gevonden worden.

Een andere eigenschap van veel *uke* die niet rechtstreeks gelijkgesteld kan worden met één of andere trek toegeschreven aan meisjes is dat hij zich vaak in een kwetsbare positie bevindt, maatschappelijk zowel als psychologisch. *Uke* zijn niet zelden figuren die zich in een economisch en maatschappelijk inferieure situatie bevonden, zeker in vergelijking met hun *seme*. Nog vaker zijn *uke* beladen met psychologische problemen: ze hebben heel dikwijls een traumatisch verleden achter de rug, wat hen emotioneel gehandicapt maakt, de implicatie zijnde dat ze de *seme* nodig hebben om voor hen te zorgen en hun pijn en onzekerheid weg te nemen.

153 Germaine Greer, *The Boy*, p.105.

Het schoolvoorbeeld van de *uke* in *LOVELESS* is hoofdpersonage Aoyagi Ritsuka. Hij is erg jong (uitzonderlijk jong, aangezien hij nog op de lagere school zit); hij is klein (zeker tegenover zijn *seme* Sōbi); hij ziet eruit als een kind en dat maakt hem *kawaii*, zoals Sōbi maar zelden nalaat te herhalen. Zijn uiterlijk veroordeelt Ritsuka al vrijwel definitief tot de status van *uke*, en zijn karakter en sociale positie tegenover Sōbi bevestigen zijn rol alleen maar. Ritsuka kan goed van zich afbijten, maar hij is nog een kind en dus onschuldig en relatief onwetend; Sōbi kan hem met gemak in verlegenheid brengen. Als jong kind dat zware psychologische schade ondervonden heeft ten gevolge van de dood van zijn broer en het onbegrip van zijn gewelddadige moeder staat Ritsuka in een zwakke positie. Hij heeft hulp en affectie nodig, en zijn afhankelijkheid van Sōbi kenmerkt hem als *uke*.

Een uitzondering in dit patroon van passiviteit wordt gevormd door de zogenaamde 'uitnodigende' *uke*, de *sasoi-uke* (誘い受け). Dit personage heeft vrijwel alle uiterlijke kenmerken van de 'gewone' *uke* maar toont zich mentaal heel anders. Hij is assertiever en zelfzekerder in de manier waarop hij met anderen, en dan vooral zijn *seme*, omgaat. Soms is hij ronduit agressief. Hij is mooi, maar in tegenstelling tot de gewone *uke* is hij er zich goed van bewust dat hij aantrekkelijk is, en is hij bereid om daar gebruik van te maken. Een *sasoi-uke* bezit een eigenschap die meestal met *seme* geassocieerd wordt: hij kan zichzelf onder controle houden. Hij schaamt zich niet om zich verleidelijk op te stellen tegenover zijn *seme* en het initiatief te nemen tot seks (vandaar de benaming). Hoewel de rolverdeling van de *seme* als de actieve partner en de *uke* als de passieve partner behouden blijft, heeft de *sasoi-uke* tijdens seksscènes minstens evenveel controle over het gebeuren als de *seme*. Hoewel de *sasoi-uke* op het eerste gezicht erg onafhankelijk voorkomt blijkt ook hij in de meeste gevallen uiteindelijk toch zijn *seme* nodig te hebben. Er zijn ook veel voorbeelden van personages die in de dagelijkse omgang uitstekend hun mannetje staan, maar vervallen in trillende en blozende hulpeloosheid vanaf het moment dat hun *seme* tot seksuele avances overgaat. De meeste *sasoi-uke* zijn sterke (hoewel vaak onevenwichtige) persoonlijkheden die zich niet snel van de wijs laten brengen.



Afbeelding 23. Sōbi's vriend en klasgenoot Kaidō Kio is een sasoi-uke. Hij is allesbehalve verlegen en maakt het overduidelijk dat hij geïnteresseerd is in meer dan vriendschap. Hij doet voortdurend pogingen om 'Sō-chan' in de richting van een intiemere verhouding te manoeuvreren, voornamelijk door middel van heel suggestieve opmerkingen en voorstellen (zoals tijdens de bovenstaande conversatie, over de beste manier om aan een lolly te likken). Sōbi beseft klaar en duidelijk waar zijn vriend op aanstuurt maar reageert niet, en Kio lijkt ergens wel te beseffen dat hij weinig kans maakt -wat hem absoluut niet ontmoedigt. Dat er geen sprake is van een romantische of seksuele relatie tussen Sōbi en Kio maakt Kio niet minder sasoi-uke. Hier zien we duidelijk dat uke en seme labels zijn die veel meer omvatten dan de positie die een bepaald personage aanneemt in bed: zelfs wanneer er geen (zicht op een) relatie is, valt een personage toch te identificeren als seme of uke puur door de manier waarop hij zich gedraagt.

De *uke* is van bijzondere betekenis in de *miryokuteki na konbi* die van zulk kapitaal belang is in elke *BL manga*. Bij sommige *BL manga* kunnen we spreken van twee hoofdpersonages, wanneer er zo goed als evenveel aandacht besteed wordt aan zowel *seme* als *uke*. In de meeste gevallen echter is de *uke* ontegensprekelijk het hoofdpersonage, en komen de gevoelens van de *seme* alleen op het voorplan wanneer ze rechtstreeks belang hebben voor de *uke* op dat moment. Dit feit ondersteunt evenzeer de these dat de *uke* een verpersoonlijking is van de lezeres -de lezeres zelf, maar dan in een mannelijk lichaam, wat haar bevrijdt van de beperkingen die de japanse maatschappij aan de vrouwelijke sekse oplegt. We analyseren deze theorie verder op pagina 137 in hoofdstuk vijf door ze in te passen in de drang naar escapisme en wensvervulling die *BL manga* zou bevredigen, waarbij we zullen zien dat de *uke* hierin inderdaad een zeer belangrijke rol vervult. In dit hoofdstuk gaan we vooral verder in op het relatieve belang van de *seme* tegenover de *uke*, een belang dat vaak onderkend wordt.

Clements en McCarthy suggereren nog een andere, interessante reden waarom in *BL manga* vooral door de ogen van de *uke* gekeken wordt. In *BL* relaties is de *uke* in het overgrote deel van de gevallen de jongste partner, en vaak (maar zeker niet altijd) is hij minderjarig of ziet hij er zo uit, hoewel hij volgens de *mangaka* ouder is.¹⁵⁴ Aangezien het in Japan verboden is om homoseksueel contact te hebben met minderjarigen jonger dan zestien, zou een niet onbelangrijk deel van alle *BL*-relaties bekeken kunnen worden als illegaal: de *uke* ziet er dikwijls jonger uit dan zestien. Dat maakt het zowel wettelijk als sociaal gezien enigszins gevaarlijk voor uitgeverijen om dergelijk materiaal aan te bieden. Er is echter een manier om het illegale karakter van de relatie veel aanvaardbaarder te doen lijken. Door het verhaal te vertellen vanuit het oogpunt van het 'slachtoffer', de *uke*, kan de lezer gerustgesteld worden dat de *uke* toestemde in de relatie en dat er dus geen dwang of zelfs verkrachting in het spel was. Dit is een fantasie binnen de grote fantasie van *BL*: strikt gezien immers zou het er wettelijk niet toe doen of het 'slachtoffer' instemde met de daad of niet. Binnen de fantasie van *BL* echter is de waarheid zo rekbaar dat seks met minderjarigen voorgesteld kan worden als aanvaardbaar.¹⁵⁵

3.2.3. De *seme*

Volgens de *height rule* is de *seme* het langste personage, en dit is dan ook meteen de makkelijkste manier om een *seme* te herkennen: hij is meestal vrij groot van gestalte en steekt niet zelden meer dan een hoofd boven zijn *uke* uit. Hoewel *uke* bijna per definitie *bishōnen* zijn, passen ook veel *seme* binnen de vaak ruime criteria die bepalen of een personage *bishōnen* genoemd kan worden. Hun lichaamslengte is atypisch, maar verder zijn ook *seme* dikwijls heel mooi, met slanke lichamen, fijne gezichten, en soms lange haren. Onaantrekkelijke *seme* zijn zeldzaam. De brede

154 Verdere informatie over de wettelijke leeftijden waarop seksuele betrekkingen in Japan toegestaan zijn is te vinden op *Japan-Age of consent*.

155 Helen McCarthy; Jonathan Clements, *The erotic anime movie guide*, p.17.

schouders van de meeste *seme* passen niet binnen het *bishōnen*-plaatje, maar als hij verder alle kenmerken ervan heeft -en vooral als hij lang haar heeft- bestaat vooral buiten Japan de neiging om deze *seme* ook bij de *bishōnen* in te delen.

Karaktergewijs onderscheidt de *seme* zich voornamelijk van de *uke* door de controle die hij heeft over de meeste situaties. *Suave*¹⁵⁶ is een woord dat vaak gebruikt wordt om *seme* te beschrijven: hij is koelbloedig, zelfverzekerd en geduldig, en duidelijk mentaal superieur aan zijn *uke*. Net zoals bij *uke* bestaan er *seme* met allerhande personaliteiten. Velen behoren tot het type dat door niet-japanse fans *strong and silent* wordt genoemd: mannen die zichzelf met weinig woorden duidelijk maken en zonder dat ze iets doen of zeggen duidelijk de indruk geven dat zij de sterkste zijn in de situatie.

Deze innerlijke kracht van de *seme* vertaalt zich meestal ook in een maatschappelijke positie die duidelijk hoger is dan die van de *uke*. Hij geniet een economische zekerheid die de *uke* vaak mist; het is geen vereiste dat de *seme* rijk is of een eigen zaak heeft, wat vaak wel het geval is, maar zijn economische vooruitzichten zullen in ieder geval beter zijn dan die van de *uke*. Deze stabiele positie stelt hem in staat om genereus te zijn, op allerhande vlakken; hij kan zijn *uke* financieel onderhouden indien nodig, heeft de macht en de connecties om de *uke* te beschermen en dingen voor elkaar te krijgen, en is zeker genoeg van zichzelf om vrijgevig te kunnen zijn met zijn affecties.



Afbeelding 24. *Sōbi* bijvoorbeeld heeft alles wat een succesvolle *seme* nodig heeft: een knap voorkomen, lange benen die hem minstens een half hoofd boven de rest van de personages uittillen, kracht, autoriteit, koelbloedigheid, en vooral *présence*.

De voornaamste rol van de *seme* in een *BL*-relatie is een klankbord zijn van de gevoelens van de *uke*, en liefde geven. De liefde van een *seme* voor zijn *uke* is onvoorwaardelijk, zoals die van ouders voor hun kinderen, of de liefde van een god voor stervelingen.¹⁵⁷ Een *seme* worstelt zelden met zijn gevoelens; hij weet dat hij van zijn *uke* houdt en heeft geen bladzijden of hele afleveringen van de *manga* nodig voor de emotionele crises of verscheurende twijfels die een *uke* vaak plagen. Over het algemeen krijgt zijn gevoelsleven weinig aandacht, waarmee wederom duidelijk wordt dat de echte hoofdpersoon van de meeste *BL manga* de *uke* is.

Een zwart-wit-voorstelling van de *uke* als 'vrouw' en de *seme* bijgevolg als 'man' is echter, zoals reeds vermeld, problematisch. Dit blijkt al duidelijk uit de manier waarop *seme* en *uke* hun leven als koppel organiseren. Maaltijden klaarmaken is in de overgrote meerderheid van de japanse gezinnen nadrukkelijk een vrouwentaak, maar kokerellende

156 Dit woord betekent letterlijk 'minzaam', maar heeft voor de *seme* ook connotaties zoals 'superieur' en 'charismatisch'.

157 Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.109.

seme zijn verre van uitzonderlijk. Hoewel het veel typischer is voor *uke* om zich met het huishouden bezig te houden, steken *seme* vaak minstens een handje toe. Veel *seme* zijn bijzonder zorgzaam tegenover hun *uke* en bemoederen hen actief, al dan niet naar de zin van het voorwerp van hun genegenheid. Wanneer we bedenken dat 'zorgen voor' iemand, of het nu een partner of ander gezinslid is, in Japan traditioneel een activiteit is die zeer sterk vereenzelvigd wordt met vrouwen komt de rol van de *seme* als de 'man' in de relatie minstens gedeeltelijk op losse schroeven te staan. Een eenvoudige gelijkstelling van *seme* met 'man', in de zin van het gender 'man' met al wat daarbij komt kijken zoals begrepen volgens de traditionele japanse waarden die nu nog altijd sterk spelen, is dus even wankel als de typering van de *uke* als een 'vrouw'.

De zorgende rol van de *seme* kan erop wijzen dat hij misschien andere functies heeft behalve klankbord voor de zieleroerselen van de *uke*. Dat laatste suggereert dat



Afbeelding 25. Een zorgzame *seme* draagt zijn gewonde *uke* terug naar zijn hospitaalbed.

lezeressen niet erg geïnteresseerd zijn in de *seme*: zij zouden zich immers identificeren met de *uke* en diens gevoelens. Nishimura echter beschrijft hoe *dōjinshika* zich intensief bezighouden met verhalen waarin personages vertroeteld worden. Ze beleven veel plezier aan het 'verzorgen' van hun favoriete karakters.¹⁵⁸ Dit wil zeggen dat lezeressen van *BL manga* zich waarschijnlijk ook inleven in de *seme*: hij acteert immers de zorgende rol die een *uke* niet op zich kan nemen. Het is ook mogelijk dat jonge lezeressen, terwijl ze zich vereenzelvigen met de *uke*, met de figuur van de *seme* hun ideale partner creëren: zoals hierboven beschreven verschilt de *seme* grondig van echte japanse mannen.

Verder is Nishimura van mening dat één van de belangrijkste aantrekkingspolen van *dōjinshi* is dat ze vrouwelijke *dōjinshika* en lezeressen de kans geven om zich te 'wreken' op het patriarchale systeem dat hen in hun mogelijkheden beperkt. *Dōjinshi* stellen hen in staat mannelijke personages aan te vallen en zelfs te verkrachten. Aangezien de *uke* meestal degene is die al het lijden in *dōjinshi* en *BL manga* moet ondergaan, betekent dit dat lezeressen zich van de *seme* bedienen om hun frustraties op een man af te reageren. Lezeressen identificeren zich dus niet alleen met de *uke*: ze genieten er ook van de machtspositie van de *seme* in te nemen.¹⁵⁹

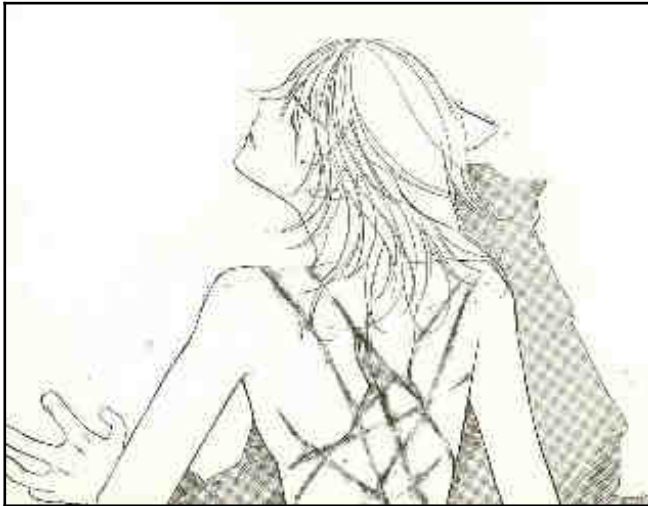
¹⁵⁸ Zie pagina 81 voor een meer gedetailleerde beschrijving van dit soort verhalen.

¹⁵⁹ Het idee dat vrouwen de overhand kunnen hebben op mannen, dat ze zelfs mannen kunnen verkrachten, geldt nog altijd als een taboe in Japan (Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.191). Hier zien we *BL manga* in hun rol van uitlaatklep: lezeressen kunnen er fantasieën in kwijt waar in de realiteit helemaal geen begrip voor zou opgebracht worden.

3.2.4. Reversibles

Een *reversible* (リバーシバル) is een personage dat de rol van *seme* zowel als de rol van *uke* kan spelen. Normaal gezien hangt het af van de partner of de *reversible seme* of *uke* is: het gebeurt zelden dat een personage bij slechts één enkele partner beide rollen opneemt, dat er dus een exclusieve seksuele relatie bestaat tussen twee *reversibles*. Als we het hele spectrum van *BL*-relaties bekijken zijn *reversibles* vrij zeldzaam. Aangezien we in deze verhandeling de basis van *BL manga* onderzoeken kunnen we niet veel aandacht besteden aan 'uitzonderingen'; een diepgaande analyse van *reversibles* is hier dan ook niet op zijn plaats, maar zeker in het licht van het dwingende *seme-uke* patroon is het bestaan van dit soort personages een fascinerend gegeven.

LOVELESS telt verscheidene personages die als *reversible* kunnen gelden -uitzonderlijk, aangezien *reversibles* nog relatief weinig voorkomen. *Sasoi-uke* Kaidō Kio is ten opzichte van Sōbi duidelijk een *uke*, maar omwille van zijn zelfverzekerdheid en assertiviteit kan hij zich vrij gemakkelijk als een *seme* gedragen, wat hij ook doet wanneer hij mensen tegenkomt die jonger zijn dan hijzelf. (Het feit dat Kio zijn katteoren kwijt is kan ook geïnterpreteerd worden als een hint dat hij niet honderd procent *uke* is: een zuivere *uke* is doorgaans nog maagd wanneer hij zijn *seme* ontmoet, als het niet lichamelijk is dan wel geestelijk, en Kio is duidelijk geen van beide.)



Afbeelding 26. Zelfs Sōbi is in zekere zin een *reversible*: hij gedraagt zich tegenover vrijwel alle andere personages -en zeker tegenover Ritsuka- als *seme*, maar het derde boek van de serie bevat een flashback waarin de relatie wordt uitgelegd tussen een veel jongere Sōbi en de leraar die hem opgeleid heeft tot *sentōki*. Hier staat Sōbi in de positie van *uke*. Het lijkt er echter op dat hij naarmate dat hij ouder werd op gelijke voet met zijn leraar kwam te staan en dat er geen sprake meer is van een *seme-uke* relatie tussen de twee.

Ook Seimei, Ritsuka's oudere broer, is een *reversible*. Tegenover Ritsuka bevindt hij zich in een positie van autoriteit, wat hem vrijwel automatisch *seme* maakt. (Dat dit incest impliceert zal overigens niemand storen -*BL manga* zijn immers een fantasie.) Sōbi echter is ouder dan Seimei, en hoewel de precieze aard van hun relatie in de reeks nog niet echt is uitgeklaard suggereert zowel het leeftijdsverschil als de *height rule* dat Seimei tegenover Sōbi *uke* zou zijn.

3.2.5. Andere personages

De dynamiek tussen *seme* en *uke* is zeker één van de meest typerende elementen van *BL*, en wanneer we kijken naar *BL*-personages zijn *seme* en *uke* vanzelfsprekend het belangrijkste. In sommige *BL*-verhalen, hoofdzakelijk dan de korte *one-shots* (*yomikiri*), zijn er behalve *seme* en *uke* geen personages van enige betekenis. In de meeste *yomikiri* echter, en zeker in verhalen die meer dan één aflevering lang zijn, leven *seme* en *uke* niet in een vacuüm en moeten ze wel in contact komen met andere mensen in hun fictieve wereld. Deze nevenpersonages bestaan in alle soorten en maten: vrienden van *seme* of *uke* die voor een komische noot moeten zorgen, hulpvaardige *matchmakers* die de relatie steunen (opvallend vaak vrouwen¹⁶⁰), jaloerse liefdesrivalen, familieleden die het koppel steunen dan wel hinderen, buitenstaanders die op één of andere manier een catastrofe veroorzaken en het verhaal een dramatische wending geven... De waaier aan types die in *BL*-verhalen opduiken is bijna even rijk als in andere soorten *manga*. Hoewel het verhaal bijna altijd zeer sterk geconcentreerd blijft op het relationele wedervaren van *seme* en *uke*, spelen de nevenpersonages vaak cruciale rollen. We ontlede kort deze variëteit aan personages alvorens terug te keren naar de relatie tussen *seme* en *uke*.

De rivaal

Niet zelden krijgen *seme* of *uke*, of allebei, te maken met een liefdesrivaal die erop uit is hun relatie op te breken of te verhinderen dat er een relatie tot stand komt. Sommige rivalen lijken oprecht, anderen kwaadaardig. Hoewel het kan gebeuren dat iemand erin slaagt de relatie tussen *seme* en *uke* tot een einde te brengen, wat dan meestal leidt tot de dood van één van hen of allebei¹⁶¹, is dit zelden het liefdesrivaal: deze personages handelen in de grond



Afbeelding 27. Deze seriemoordenaar heeft een jongensprostituée doodgestoken; zijn liefde voor de jongen was echter oprecht, dus hij wordt niet als slecht voorgesteld.

¹⁶⁰ McLelland beschrijft hoe heteroseksuele vrouwen zich vaak aangetrokken voelen tot homoseksuele mannen, in wie ze een 'ideale' man zien die als liefdevoller en betrokkener wordt beschouwd dan heteroseksuele mannen. In Japan worden vrouwen die actief (of opdringerig) het gezelschap van homoseksuele mannen zoeken soms *okoge* genoemd: *okama*, de benaming voor een sterotiepe homoseksueel, betekent 'pot', en *okoge* is 'rijst die aan de pot blijft plakken'. Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p.100.

vanuit een gevoel dat 'puur' is, de liefde, en worden daarom zelden gezien als echt inslecht. In de meeste gevallen zijn zij dan ook niet degenen die een eventueel fatale calamiteit veroorzaken.¹⁶²

De tegenstander

In *BL manga* staat de relatie tussen *seme* en *uke* centraal; soms wordt deze relatie verstoord door liefdesrivalen, maar er zijn ook tegenstanders die het koppel hinderen om redenen die niets te maken hebben met gevoelsmatige aangelegenheden. Deze personages komen vaak minder sympathiek over dan liefdesrivalen: het feit dat zij de door het lot voorbestemde band tussen de hoofdpersonages in gevaar brengen zonder zelfs maar liefde te kunnen aanvoeren als verzachtende omstandigheid zet kwaad bloed bij de lezers. Niettemin is een tegenstander in *BL manga* zelden slecht gewoon omdat hij slecht is; tegen het einde van zijn verhaal blijkt vaak dat hij handelde omwille van een aanvaardbare reden, of wordt hij door de *mangaka* gekoppeld aan een ander mannelijk nevenpersonage.

De hulpvaardige zuster, moeder of vriendin

Als *seme* en *uke* iemand hebben die hun relatie door dik en dun steunt is dit meestal een vrouw. Soms zijn er zelfs vrouwelijke personages die actief 'supporteren' voor de relatie. Dit soort personages kunnen geïnterpreteerd worden als een verpersoonlijking van de lezeres.



Afbeelding 28. Een meisje achtervolgt haar homoseksuele kennissen om foto's van hen te kunnen trekken, en probeert hen voortdurend aan elkaar te koppelen.

161 Zie pagina 109 van het volgende hoofdstuk voor een verdere analyse van de fascinatie met lijden en dood in de esthetiek van *BL manga*.

162 Deze sympathie voor een figuur die de liefde tussen de hoofdpersonages in de weg staat is karakteristiek voor de bewondering die in japanse verhalen gereserveerd is voor al wie handelt vanuit 'pure' gevoelens. Zelfs een misdadiger kan sympathie opwekken als hij zijn daden begaat omwille van een oprechte drang of behoefte om ze te begaan, of omwille van een 'geldige' reden zoals wraak voor een vroeger onrecht. Jeanne Johnson, *Odd erotic pleasures: resentment and responsibility*.

De afwijzende familie

Ouders van *seme* of *uke* maken slechts zelden hun opwachting in *BL manga* -waarschijnlijk een uitloper van het feit dat zonen minder sterk gecontroleerd worden dan dochters. Vanuit het standpunt van de lezeres is dit wegvallen van directe ouderlijke controle nog een bijkomend voordeel van het aannemen van een mannelijk persona in de *manga*. Indien er wel familieleden van *seme* of *uke* opduiken reageren dezen vaak in het begin erg afwijzend op de relatie, maar draaien ze na enkele hoofdstukken meestal bij. Gezien de onwaarschijnlijkheid van een dergelijk scenario in het hedendaagse Japan kan dit gezien worden als verder bewijs dat de wereld van *BL* een geïdealiseerd fantasie-land is.

De komiek

Hoe dramatisch het verhaal ook is, een *shōjo manga* zal bijna gegarandeerd ook enkele komische noten tellen. Hoewel de *mangaka* hiervoor zonder problemen haar hoofdpersonages kan gebruiken en dat meestal ook doet, is er niet zelden een nevenpersonage dat -naast andere rollen- ook het *comic relief* voor zijn rekening neemt. Het melodrama dat zo essentieel is in veel *BL manga* vereist echter dat ook een komisch personage zijn emotionele crises en traumas uit het verleden heeft, en zelfs deze personages worden vaak aan een ander nevenpersonage gekoppeld in een *BL*-relatie.

'Nevenkoppels'

Zeker in langlopende *BL*-series gebeurt het heel vaak dat de *seme* en *uke* waarrond het verhaal draait niet het enige *BL*-koppel in de arena zijn. Eén of meerdere andere duo's komen het voornaamste koppel beïnvloeden en eisen zelf hun deel van de aandacht op -soms in zo'n mate dat het onduidelijk wordt wie de hoofdpersonages en wie de nevenpersonages zijn. Deze personages volgen, karaktergewijs en relatiegewijs, de wetten van *kappuringu* minder strak dan het voornaamste koppel. Zo zorgen ze voor variëteit in de *manga*, en wordt er tegelijkertijd een groter lezerspubliek aangesproken: er is immers voor elke lezeres wat wils.

In *LOVELESS* staat de relatie tussen Sōbi en Ritsuka centraal, maar de overvloed aan nevenpersonages garandeert dat lezers ook aan hun trekken kunnen komen door zich te concentreren op relaties tussen andere personages. Natuurlijk zijn Sōbi en Ritsuka technisch gezien helemaal geen koppel, hoewel Sōbi herhaaldelijk impliceert dat ze dat wel zouden kunnen worden wanneer Ritsuka wat ouder is. De ogenschijnlijke afwezigheid van een romantische relatie hindert niet, want het is duidelijk nog een relatie in wording en hoe meer er gesuggereerd in plaats van getoond wordt, hoe langer de lezers zich hun geprefereerde relaties kunnen inbeelden.



Afbeelding 29. Het tweetal dat in *LOVELESS* het mannelijke ZERO-duo opmaakt, Yōji en Natsuo, zijn niet veel meer dan kinderen, maar hun onderlinge band is zo sterk dat het voor elke lezer die de regels van BL ook maar een beetje kent een uitgemaakte zaak is dat ze vroeg of laat een meer fysieke relatie zullen aangaan. Yōji en Natsuo zijn voor elkaar geboren, letterlijk -sentōki en offer zijn door het lot voor elkaar voorbestemd- en figuurlijk, in de wereld van BL.

De enige expliciet romantische relatie in *LOVELESS* is die tussen de twee leden van het vrouwelijke duo genaamd ZERO, Yamato en Kōya. Een platonische liefde deelden ze duidelijk al jaren, en ook meer: wanneer we de twee voor het eerst zien biedt Yamato aan om Kōya's katteoren eraf te halen (Yamato is de hare al kwijt). Kōya antwoordt 'later', maar wanneer ZERO enkele scènes daarna opnieuw opduikt om Sōbi uit te dagen tot een gevecht heeft Kōya haar katteoren niet meer -de implicatie zijnde dat zij en Yamato hun liefde intussen naar het seksuele niveau getild hebben.

Er bestaat geen relatie tussen Sōbi en zijn boezemvriend Kio, maar de mogelijkheid is duidelijk aanwezig en dat is meer dan genoeg om de meeste lezers aan het fantaseren te zetten. Sōbi en zijn leraar maken tegenwoordig weinig woorden aan elkaar vuil, maar de flashback waarin een jongere Sōbi naakt tegen de muur gezet wordt om enkele zweepslagen te incasseren was uitermate suggestief: wie weet wat er toen nog meer gebeurd is. Seimei is knap en mysterieus, en dat maakt hem een magneet voor potentiële *kappuringu* -met Sōbi uiteraard, maar ook met zijn eigen broertje Ritsuka. Er zijn vele andere mannelijke nevenpersonages waar de lezers gebruik van kunnen maken. Om de aandacht niet af te leiden van de hoofdpersonages worden relaties tussen nevenpersonages in *BL* zelden in detail uitgewerkt, maar de lezers doen dat maar al te graag zelf.

3.3. Stereotiepe plots

Het is verkeerd om *manga* te beoordelen vanuit de principes waarop in het westen een 'goed' verhaal gebaseerd is. Naar westerse normen doen zelfs kleine feitelijke onjuistheden merkbaar afbreuk aan de waardering waarop een verhaal kan rekenen. Een solide plot zonder overbodige uitweidingen of geforceerde toevalligheden en met een 'bevredigend' einde is geen pluspunt maar een vereiste.¹⁶³ Aan hoogdravende vergelijkingen over de verschillen tussen de westerse en de japanse literaire esthetiek zullen we ons op dit punt niet wagen, maar we moeten wel beseffen dat er absoluut verschillen bestaan.

Daarbij komt nog dat *BL manga*, nog minder dan andere japanse literatuur, weinig belang hechten aan plot. Het voornaamste doel van de verhaallijn van een *BL manga* is een raamwerk te bieden waarbinnen de relatie tussen de protagonisten zo gevoelvol mogelijk in beeld gebracht kan worden. Sommige *BL manga* dragen dit principe zeer ver en hebben bijna geen duidelijk te onderscheiden plot, omdat de *mangaka* die niet nodig acht voor wat zij met haar personages wil tonen. Andere *manga* kunnen bogen op een ingewikkelde en grondig uitgewerkte verhaallijn waarin de *BL*-relatie van de hoofdpersonages bijna toevallig aanwezig lijkt te zijn. Dit wil allemaal niet zeggen dat er niets interessants of relevants te zeggen valt over verhaallijnen in *BL manga*; integendeel, een analyse van de verschillende genres die in *BL manga* gehanteerd worden en van de plotlijnen die steeds terugkeren kan ons duidelijk maken dat de relatie tussen *seme* en *uke* op een schier oneindig aantal manieren uitgewerkt kan worden.

3.3.1. Genres in *BL manga*

Om van een *manga* een *BL manga* te maken is er impliciete of expliciete spanning nodig tussen minstens twee mannelijke personages die zich tot elkaar aangetrokken voelen. Romantische elementen zijn in *BL* dus altijd aanwezig, maar verder zijn er geen grenzen aan hoe een serie zich kan ontwikkelen. Dit potentieel voor grote variëteit verklaart waarschijnlijk deels de blijvende populariteit van *BL*; de *shōnen-ai mangaka* van de jaren zeventig experimenteerden misschien met homoseksuele elementen in hun *manga* omdat ze een nieuwe invalshoek zochten om meer af te kunnen beelden dan standaard *shōjo*-materiaal¹⁶⁴, maar *shōnen-ai manga* en

163 Z. Thamiris, *In defense of PWPs*.

164 Takemiya Keiko, *Takemiya Keiko no manga kyōshitsu*, p.209.

bij uitbreiding *BL manga* bleken meer dan een tijdelijk modeverschijnsel te zijn. Hier gaan we dieper in op de specifieke genres binnen *BL manga*.

Een opmerkelijke eigenschap van *BL* is dat het, hoewel duidelijk een apart genre an sich, erin slaagt om allerhande andere genres succesvol te hanteren. Een *BL manga* kan een romantische komedie zijn, een drama, een *fantasy*-epos, een horrorverhaal, een ruimte-avontuur of een stuk porno, en alle andere genres die men kan bedenken.¹⁶⁵ *BL manga* definiëren als een genre van *manga* kan zowel correct als problematisch zijn, aangezien 'genre' op zich geen vast omlijnde betekenis heeft. Men kan spreken van drie soorten genres: genres gebaseerd op de **setting**, genres gebaseerd op de **atmosfeer**, en genres gebaseerd op het **formaat** van verhalen.¹⁶⁶ Onderverdelingen zoals 'science fiction' of 'kantoorromance' nemen de setting als basis voor het benoemen van het genre. Met 'romantiek' alleen, of bijvoorbeeld 'komedie', wordt het genre benoemd op basis van de atmosfeer waarin het werk baadt. Wanneer we een genre toekennen volgens het formaat van het verhaal spreken we over 'roman', 'film', of '*manga*'.

LOVELESS wordt geproduceerd zowel in *manga*- als in anime-formaat, en kan dus tot deze twee 'genres' gerekend worden. Nog specifiek kan *LOVELESS* tot het 'genre' *BL manga* gerekend worden. Gebaseerd op de setting behoort *LOVELESS* tot het genre *fantasy*, hoewel er regelmatig elementen van onder andere komedie en romance in het verhaal opduiken. Qua atmosfeer kan *LOVELESS* een drama genoemd worden, aangezien de emotionele zoektocht van Ritsuka naar de moordenaars van zijn broer de voornaamste verhaallijn is. Dit kan echter ook gemakkelijk geklasseerd worden als de *manga*-versie van een Bildungsroman. Soms is *LOVELESS* ook een actie- of thriller-*manga*, bijvoorbeeld tijdens de gevechten tussen de *sentōki*.

Het is duidelijk moeilijk om een precies genre te plakken op een *BL manga*: veel werken gebruiken een mengeling van 'klassieke' genres zoals romance, drama, *fantasy*, horror en dergelijke. Hierbij blijkt wederom dat de relatie tussen de hoofdpersonages het centrum van de *manga* is en dat een *mangaka* elementen van allerlei genres bijna lukraak kan gebruiken, naargelang ze denkt dat deze elementen de relatie tussen *seme* en *uke* beter in de verf zouden zetten. Er is misschien een betere manier om *BL manga* te classificeren volgens inhoud: een reeks stereotiepe plots waarin een *BL*-koppel kan verzeilen en die vaak een heel grote impact op het verhaal hebben, en het klassieke genre tot weinig meer dan behangpapier reduceren.

Nishimura heeft een opdeling van stereotiepe plots gemaakt, die zij **neta** noemt. Zij schrijft uitsluitend over *dōjinshi*, maar omdat *BL manga* erg schatplichtig zijn aan *dōjinshi* is haar analyse tot op zeker hoogte ook voor *BL manga* bruikbaar (zeker niet absoluut, maar bruikbaar genoeg in het kader van deze verhandeling). *Manga* die niet puur *BL* zijn maar inhoudelijk wel *BL* elementen bevatten zijn op dit vlak iets helemaal apart. We kunnen waarschijnlijk stellen dat in het geval van *BL manga* de stereotiepe

165 *Manga* met bekende historische figuren als hoofdpersonages zijn bijvoorbeeld al lang populair, en de wedervaren van de twaalfde-eeuwse broers Minamoto no Yoritomo (Japans eerste *shōgun*) en Yoshitsune zijn al meermaals in *manga*-vorm verteld. Zo ook in *BL*-vorm; alleen neemt Yoritomo hier 'broederliefde' wel zeer letterlijk, en zoekt Yoshitsune troost in de armen van zijn trouwe dienaar Benkei. Z. Azumi Moka, *Amasakaru*.

166 Wikipedia, *Genre*.

plotlijn belangrijker is dan de setting (fantasy, drama, et cetera), terwijl in het geval van *manga* met *BL* elementen, het 'klassieke' genre een veel grotere impact op het verhaal heeft. De opdeling van Nishimura die we zullen bekijken geldt hoofdzakelijk voor pure *BL manga*. Om ons ervan te verzekeren dat we deze oorspronkelijk voor *dōjinshi* geschreven opdeling ook voor *BL manga* kunnen gebruiken, keren we eerst terug naar de invloed die *dōjinshi* op *BL manga* uitoefenen alvorens de opdeling in detail te bekijken.

3.3.2. Invloed van *dōjinshi* op verhaaltechnieken in *BL manga*

BL manga zijn niet uitsluitend gegroeid uit amateur-*manga*, maar ze hebben er wel een bijzonder sterke band mee die grote invloed heeft op manier waarop *BL* verhalen geconstrueerd zijn. Vooral het credo *yami nashi, ochi nashi, imi nashi*, dat al decennia lang karakteristiek is voor een groot deel van de *dōjinshi* gemaakt door vrouwelijke auteurs, is in zekere mate overgedragen op professioneel uitgegeven *BL*. De kernbetekenis van *yaoi* is dat een verhaal geen 'plot' in de literaire zin van het woord nodig heeft: de *mangaka* mag haar pagina's vullen met al wat haar belieft, en of het resultaat als een geheel zin heeft of een boodschap overbrengt doet absoluut niet terzake. Lezers zullen de *mangaka* niet afrekenen op een gebrekkige verhaalstructuur, of zelfs de totale afwezigheid van enige verhaalstructuur. Dit is misschien prima in het *dōjinshi*-circuit, maar hoe zit het met commerciële *BL* komende van gevestigde uitgeverijen en artiesten?

In hoofdstuk twee hebben we gezien dat een niet onbelangrijk deel van alle *BL mangaka* begonnen zijn als *dōjinshika*.¹⁶⁷ Dat de ervaring van deze artiesten met het schrijven van *dōjinshi* zijn weerslag heeft op hun professioneel gemaakte *manga* hoeft geen verbazing te wekken, evenals het logisch is dat *BL mangaka* elkaar onderling beïnvloeden, waardoor ook diegenen die zelf nooit *dōjinshi* getekend hebben *dōjinshi*-achtige elementen in hun *manga* zullen verwerken. *Dōjinshi*-invloeden zijn een vast en aanvaard onderdeel van het *BL*-repertorium geworden, zodanig dat ze nu eerder een kenmerk van *BL* dan een kenmerk van *dōjinshi* zijn.



Afbeelding 30. Achterin een tankōbon geeft Nitta Yōka een beschrijving van het huis van haar personages, inclusief plattegrond, van liefst vijf bladzijden lang -een mooi voorbeeld van talk.

167 Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.174.

Niet alle *BL* verhalen zijn *yama nashi, ochi nashi, imi nashi*. De meeste langlopende *BL*-reeksen hebben wel degelijk een doordachte plot, al dan niet even doordacht als een verhaal volgens westerse normen zou moeten zijn. Net zoals de meeste *mangaka* die aan reeksen van meerdere volumes beginnen hebben *BL mangaka* vaak wel een idee van de richting waarin ze het verhaal willen zien gaan, maar geen vast scenario voor de volgende vijf volumes. Details zullen zeker veranderen en de *mangaka* kan haar reeks een andere wending geven naargelang zij dat goed acht. Deze grote artistieke vrijheid heeft natuurlijk zijn voor- en zijn nadelen: de *mangaka* hoeft zich bij het ontwikkelen van haar verhaal niet gebonden te voelen door al te veel vooraf bepaalde feiten en verplichtingen, maar loopt ook het risico om de draad kwijt te raken en veranderingen in de loop van haar serie te introduceren die achteraf bekeken allesbehalve een goed idee waren. Er zijn meer dan voldoende voorbeelden van bijzonder goede reeksen die na een verandering van aanpak van de *mangaka*, al dan niet onder invloed van editors of uitgevers, nogal de mist ingingen.¹⁶⁸

De *yaoi*-erfenis van *dōjinshi* in professioneel uitgegeven *BL*-verhalen uit zich het sterkste in de korte one-shots oftewel *yomikiri*.¹⁶⁹ Omdat een *yomikiri* over het algemeen maar twintig to veertig bladzijden lang is heeft de *mangaka* geen tijd om een complexe plot op poten te zetten of om een gedetailleerde karaktertekening te maken alvorens haar personages in het diepe te gooien. (Vaste conventies omtrent personages kunnen een auteur wel in staat stellen om met slechts enkele pagina's een geloofwaardig en sympathiek karakter te creëren; meer hierover vanaf pagina 83.) Deze inherente beperkingen van *yomikiri* zorgen ervoor dat de *mangaka* meestal snel ter zake komt, en als het haar doel is om de lezers te vermaken met enkele seksscènes zal ze geen of weinig tijd verspillen met pogingen om iets dat op een plot lijkt ineen te timmeren. In dit soort *manga* is het verhaal duidelijk niet veel meer dan garnituur en hoeft men niet ver te kijken om de invloed van *dōjinshi* op te merken.

Ook reeksen met een echte plotlijn bevatten vaak scènes of hele *side stories* die in het licht van het grote geheel totaal betekenisloos, zelfs absurd lijken. Ook amuseren *mangaka* zich vaak door hun personages in een totaal andere gedaante voor te stellen. Ze voegen losse tekeningen in achterin een *tankōbon* van personages in vreemde tenues; ze tekenen korte *gag manga* waarin ze de draak steken met hun eigen werk, zichzelf, en hun werkgevers; ze laten een *running commentary* lopen in de marges naast de kaders, ook over zaken die niets met het verhaal te maken hebben, zoals de *talk* in *dōjinshi*; ze laten zelfs zichzelf, in de vorm van een eenvoudige avatar, in de *manga*

168 De langstlopende reeks van beroemde *BL mangaka* Kodaka Kazuma bijvoorbeeld, *Kusatta Kyōshi no Hōteishiki*, startte als een hilarische romantische komedie maar werd veel serieuzer in de loop van de reeks, waardoor de twee helften van de serie uiteindelijk slecht bij elkaar pasten.

169 *Yomikiri* worden vaak getekend als *side stories* bij een langere *manga*-reeks, om bepaalde personages of incidenten verder uit te diepen of als humoristisch intermezzo na emotioneel zware gebeurtenissen in de eigenlijke reeks. Niet eerder gepubliceerde *yomikiri* worden soms in *tankōbon* geplaatst als 'extraatje', of ter opvulling indien de *mangaka* om één of andere reden niet genoeg gewone afleveringen bij elkaar heeft kunnen schrijven om een *tankōbon* vol te krijgen. Andere *mangaka* specialiseren zich in *yomikiri* in plaats van langere reeksen: sommigen maken telkens andere settings en personages, andere creëren verschillende kortverhalen over dezelfde personages, die soms uitmonden in een langere reeks indien ze populair genoeg zijn. Er zijn veel magazines, ook verscheidene *BL*-magazines zoals *Reijin*, die uitsluitend *yomikiri* publiceren.

opduiken om commentaar te geven op wat er gebeurt. Een dergelijk vrij geëxperimenteer en losse, bijna rommelige structuur -alsof de *mangaka* haar *tankōbon* eerder door middel van associatie volpent dan volgens een vooraf bepaald stramien-getuigen van de grote invloed van *dōjinshi*.

Waarschijnlijk ook minstens deels een gevolg van de influx van *dōjinshika* in de wereld van commerciële *manga* is de ongeremde manier waarop seksuele handelingen in hedendaagse *BL manga* worden uitgebeeld. Voorstellingen van seks waren vaste kost in *dōjinshi* vrijwel vanaf het moment dat de populariteit van het formaat de hoogte inschoot, midden jaren zeventig¹⁷⁰; commerciële *manga* lijken dit voorbeeld gevolgd te hebben, en seks was een geaccepteerd gegeven tegen dat de transformatie van *shōnen-ai* tot *BL manga* voltooid was. We moeten wel voor ogen houden dat 'yaoi' weliswaar meestal maar zeker niet noodzakelijk seks impliceert. *Yama nashi, ochi nashi, imi nashi* kan ook slaan om een verhaal dat bestaat uit enkele nietszeggende maar grappig bedoelde situaties, een reeks illustraties die vooral dienen om een opinie van de auteur te illumineren, en andere verhalen die letterlijk nonsens zijn. Seks, of op zijn minst suggestiviteit, blijft echter in het overgrote deel van de publicaties een vast gegeven.

3.3.3. Neta in BL manga

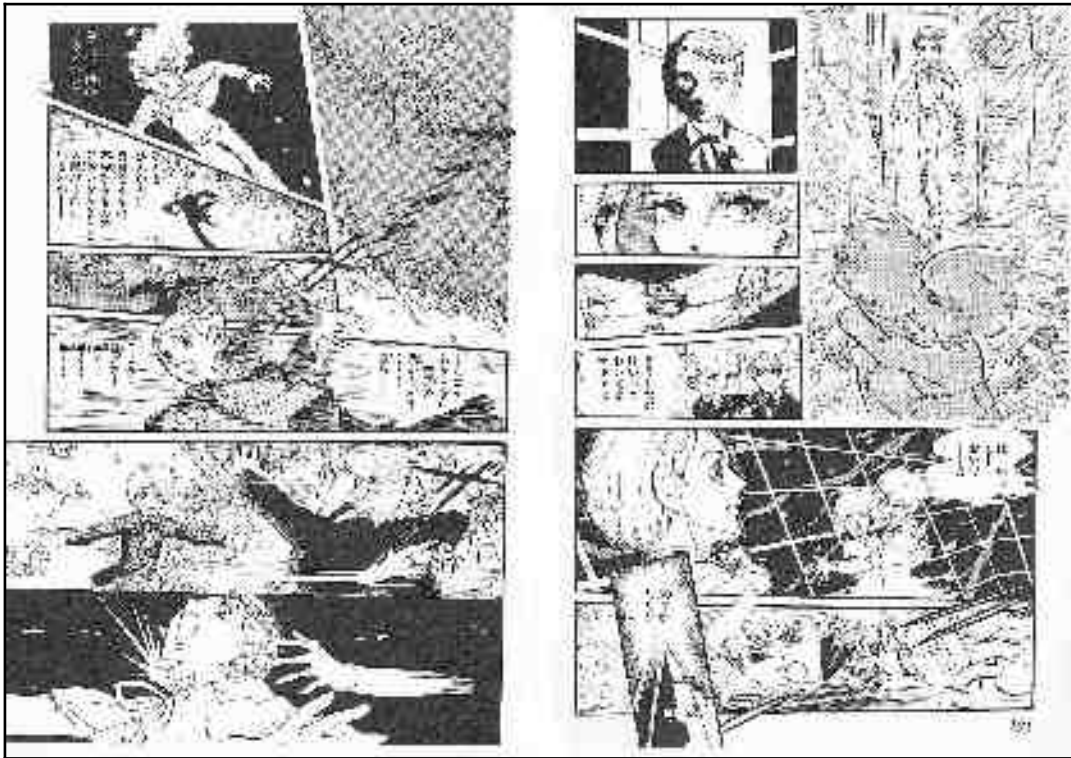
Na de invloed van *dōjinshi* op *BL manga* meer in detail bekeken te hebben schakelen we over naar het *neta*-schema van Nishimura. *BL*-verhalen kunnen in 'soorten' opgedeeld worden naargelang het verloop van de verhaallijnen: veel *BL manga* maken immers in meer of mindere mate gebruik van geprefabriceerde stereotiepe plots, sterk vergelijkbaar met degene die gehanteerd worden in *dōjinshi*. We bekijken hier een aantal van deze stereotiepe plots zoals ze in *dōjinshi* voorkomen en leggen ze kort uit aan de hand van wat in *BL*-verhalen voorkomt. *Neta* stellen een *dōjinshika* in staat om vlot uiting te geven aan haar fantasieën, zonder dat ze de tijd moet nemen om zelf originele plots te bedenken -iets dat haar creatieve output alleen in de weg zou staan, want het doel van *dōjinshi* is niet om honderd procent origineel werk te produceren. Nishimura geeft de volgende basisplots -*teibanneta* (定番ネタ)- waarop de meeste *dōjinshi*-verhalen gebaseerd zijn.¹⁷¹

Kyūketsuki (吸血鬼, vampier)

Vampiers in westerse literatuur zijn charismatische figuren, behept met stijl, schoonheid, eeuwig leven en een demonische aantrekkingskracht. Zoals we in vanaf pagina 117 zullen zien zijn dit allemaal eigenschappen die een *bishōnen* als gegoten zitten, en in de incarnatie van een vampier kan de charme van een personage uitstekend naar voren gebracht kan worden.

170 Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.18.

171 Id. pp.85-98.



Afbeelding 31. Twee jeugdige vampieren jagen een jongen op in Hagio Moto's *Pō no Ichizoku*.

Andoroido (アンドロイド, robot)

Een personage presenteren als een soort geavanceerde robot heeft één heel belangrijk voordeel: het personage lijkt uiterlijk exact op een mens, maar kan naar believen begiftigd worden met speciale krachten of bij een normale mens onverklaarbare eigenschappen. Op pagina 117 zullen we zien dat *mangaka* de charme van hun personages graag versterken met allerlei exotische krachten.



Afbeelding 32. Deze uke is een robot, speciaal gemaakt om als seksslaafje te dienen.

Tsukimono (憑き物, bezetenheid)

Een personage opzadelen met een andere entiteit in zijn lichaam -veelal een geest- geeft ongeveer dezelfde mogelijkheden: het personage kan speciale krachten verkrijgen, of behept worden met allerlei andere eigenschappen die het verhaal vooruit helpen en de relatie met zijn partner beïnvloeden.

Tensei (転生, reïncarnatie)

Reïncarnatie komt als concept goed overeen met wat in *dōjinshi* gedaan wordt: originele personages krijgen de kans om een 'ander' leven te leiden, terwijl ze toch hetzelfde personage blijven.¹⁷² Het is dan ook een erg geliefde 'truuk' van *dōjinshika*, die ook in *BL manga* af en toe opduikt.

Rinshitaiken (臨死体験, bijna-doodervaring)

Deze *neta* komt bijzonder vaak voor in manga. Een personage, meestal de *uke*, raakt na een ongeval of opzettelijke aanval tot op het randje van de dood, waarna de *seme* hem moet verzorgen. Deze *neta* geeft veel mogelijkheid tot drama, net als die van ziekte.

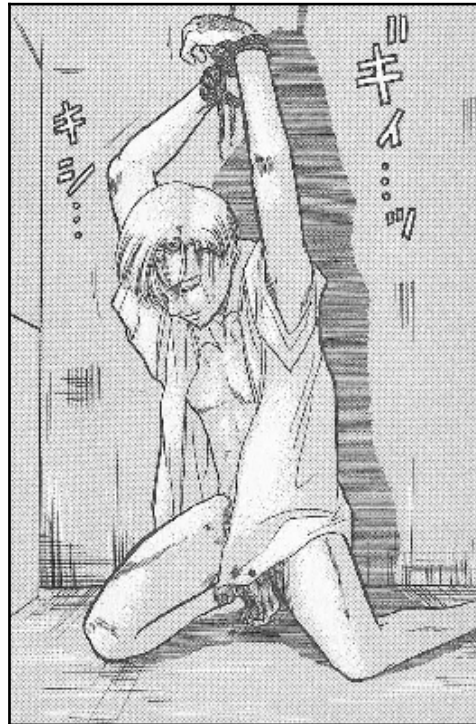
Byōki (病気, ziekte)

Ook deze *neta* kan op veel navolging rekenen. Een personage raakt gewond of krijgt af te rekenen met een zware verkoudheid of griep, zodat het andere personage voor hem moet zorgen. Een dergelijke situatie, waarbij personages wederom in een kwetsbare positie komen te staan, zijn ideaal om hen emotionele ontboezemingen te ontlokken en zo een ontluikende liefde het laatste nodige duwtje te geven.

172 Het is duidelijk dat personages in *dōjinshi* zich vaak gedragen op manieren die in de originele *manga* of anime ondenkbaar zouden zijn. Daarenboven lijken ze niet zelden maar vagelijk op de originele personages: *dōjinshika* voelen zich niet echt verplicht om de tekenstijl van de oorspronkelijke reeks zo goed mogelijk te imiteren. Wie niet in het 'concept' *dōjinshi* meegaat zou totaal geen verband zien tussen de originele personages en hun *dōjinshi*-incarnaties, maar voor *dōjinshika* en hun lezers zijn dergelijke grote verschillen geen obstakel: *dōjinshi*-personages worden probleemloos aanvaard als simpelweg een andere 'versie' van het oorspronkelijke personage. De engelse term *alternate universe* kan ons misschien helpen begrijpen hoe *neta* hun plaats hebben in de *dōjinkai*. *Alternate universe*, vaak afgekort tot *AU*, betekent in het jargon van westerse *fan fiction*-schrijvers het plaatsen van vertrouwde personages in settings die helemaal verschillen van het originele werk waaruit de personage geleend zijn -bijvoorbeeld een ander land, tijd, of lichaam. Het is duidelijk dat *AU* een wezenlijk onderdeel is van het schrijven van *dōjinshi*: men neemt personages gecreëerd door iemand anders en laat hen dingen doen of beleven -'acteren' misschien- die in de officiële serie niet gebeurden of nooit zouden gebeuren. Zoals we al gezien hebben in hoofdstuk twee hebben *dōjinshi* geen doel behalve een klankbord te vormen voor de fantasieën van de auteur. Cf. Franziska Matthies, *How to construct Alternate Universes that work as fanfic*.

Kankin (監禁, opsluiting)

Wanneer een personage (veelal de *uke*) om één of andere reden ergens opgesloten wordt, opent dit veel mogelijkheden voor drama. Het is een situatie waarin de intensiteit van de liefde tussen personages heel goed tot uiting kan komen; een *seme* kan een *uke* bijvoorbeeld opsluiten om hem voor altijd tot de zijne te maken.¹⁷³ Deze *neta* geeft *dōjinshika* of *mangaka* ook de kans om hun personages al lijdend af te beelden; vanaf pagina 109 zullen we bespreken waarom dit in *BL manga* als een esthetisch concept geldt.



Afbeelding 33. Een gijzelings situatie leidt dikwijls tot veel 'esthetisch lijden'.

Kiokusōshitsu (記憶喪失, geheugenverlies)

Dit is een bijzonder geliefde *neta*. Een personage dat om één of andere reden -het 'waarom' is iets dat er in *dōjinshi* zelden toe doet- zijn geheugen kwijtraakt is een ongeschreven blad. Dit brengt hem in een precare positie: hij is er meestal emotioneel slecht aan toe en heeft hulp nodig. Aangezien we weten dat één van de rollen van de *seme* is om de *uke* van zijn gevoelsmatige beperkingen af te helpen, hoeft het niet te verbazen dat degene met het geheugenverlies meestal de *uke* is.

Kodomo (子供, kind)

In deze *neta* worden normaal volwassen personages afgebeeld als kinderen; ofwel omdat het verhaal zich vele jaren voor de gebeurtenissen in de originele *manga* of anime afspeelt, ofwel omdat de *dōjinshika* gewoon zin had om haar lievelingspersonages als kinderen te tekenen. Deze *neta* geeft de mogelijkheid om favoriete personages zo *kawaii* mogelijk af te beelden en ze te laten vertroetelen.

173 Nishimura Mari, *Aniparo to yaoi*, p.89.

Onna no ko (女の子, meisje)

Manga- of *anime*-personages in vrouwenkleren opvoeren of ze zelfs in biologische vrouwen veranderen is altijd een geliefde bezigheid van *dōjinshika* geweest; tot hun grote opluchting veranderden de 'slachtoffers' meestal snel weer in een man. Tegenwoordig is er een subtiele verandering merkbaar in hoe de *onna no ko-neta* in *dōjinshi* wordt uitgewerkt: er zijn ook personages die, nadat ze terug in hun normale mannelijke lichaam zijn beland, het jammer vinden dat ze geen vrouw meer zijn. Dit kan erop wijzen dat *dōjinshika* en andere meisjes zich hoe langer hoe zelfzekerder voelen en de voordelen van hun sekse en gender meer in de verf durven zetten.¹⁷⁴ In *BL manga* gebeurt dit soort 'extreem' spelen met personages minder vaak, maar niettemin zal een *mangaka* de kans om één van haar personages in vrouwenkleren te tonen niet laten voorbijgaan, met of zonder een geloofwaardige reden.

Deze lijst is zeker niet exhaustief, en zoals we hierboven gezien hebben kunnen *dōjinshi*- en *BL*-verhalen zich in allerhande genres bewegen. Het mag dus niet aangenomen worden dat elke *dōjinshi* een dergelijk stereotiep patroon volgt; er bestaat meer variëteit dan hier gesuggereerd kan worden. Zoals we gezien hebben op pagina 34 bij de verklaring van *yaoi* dienen *dōjinshi* als medium als een vehikel waarin de auteurs enkel dat wat hen interesseert schrijven en de rest mogen vergeten, en wat *dōjinshika* boeit zijn de personages waar ze van houden; de meesten hebben weinig belangstelling voor weven van ingewikkelde verhaallijnen, het invoegen van betekenisvolle symboliek, of het opbouwen van een evenwichtig geheel. Enkel wat de personages ervaren en wat zij daarbij voelen is van belang.

In het geval van commercieel uitgegeven *BL manga* worden andere eisen gesteld aan *mangaka*. Uitgevers vereisen een zekere kwaliteit wat betreft zowel de tekeningen als het verhaal: de *manga* moet lezers zowel aantrekken als vasthouden.¹⁷⁵ Een *mangaka* kan niet gewoon op papier zetten wat zij leuk vindt. Ze moet ervoor zorgen dat ze niet alleen zichzelf maar ook lezers aanspreekt, liefst zo veel mogelijk lezers; zoals we in het eerste hoofdstuk al besproken hebben zijn *manga* in de eerste plaats een

174 Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, pp.132-134. De duidelijkste exponent van deze evolutie in de *dojinkai* is waarschijnlijk de onuitgegeven populariteit die de reeks *Sailor Moon* van Naoko Takeuchi midden jaren negentig genoot. Ook *dōjinshika* die voordien enkel *yaoi* getekend hadden maakten *Sailor Moon-dōjinshi*, en niemand leek de behoefte te voelen om de vrouwelijke cast van *Sailor Moon* in mannen te veranderen.

175 Achterin *manga*-magazines zitten vaak antwoordkaarten die lezers terug kunnen sturen naar de uitgeverij. Op dergelijke kaarten wordt hun mening gevraagd over (een) nieuwe serie(s), kunnen ze een rangopstelling maken van hun favoriete series uit het magazine, en allerhande andere commentaar invoegen. Uitgeverijen krijgen dus snel feedback over hoe een nieuwe *manga* of *yomikiri* ontvangen is, en series waar geen enthousiasme voor bestaat laat men veelal snel doodbloeden zonder ze ooit in *tankōbon* te verzamelen.

commercieel product en pas daarna eventueel een medium voor persoonlijke expressie van een artiest.

3.4. Conventies

Conventies zijn al jaar en dag een vast onderdeel van allerhande kunsten. Ze bepalen wat geïnterpreteerd wordt als esthetisch aangenaam, bieden artiesten manieren aan om hun werk te structureren en de betekenis ervan te verrijken, en staan het geïnformeerde publiek toe om die betekenissen te doorgronden. In alle culturen worden conventies gehanteerd om boodschappen in een voor de ontvanger begrijpbare manier door te geven. "*Geometry, mathematics, art, and writing put mind into marks; all kinds of signs branch from this grammatological root, this marking of surfaces.*"¹⁷⁶

Dit geldt evenzeer voor traditionele en hedendaagse japanse kunsten, bijzonder duidelijk zelfs: de *kata* die *sadō* (theeceremonie) of *ikebana* beheersen zijn meer vaste regels dan conventies. Het woord *kata* (型) betekent 'vorm' en duidt op een vastgelegde manier waarop iets moet gebeuren ("もとになるやり方"¹⁷⁷), en die beschouwd wordt als een na te volgen autoriteit ("規範"¹⁷⁸). Opmerkelijk hierbij is het wijdverbreide geloof dat al deze *kata* deel uit maken van eeuwenoude tradities, terwijl de meesten ervan in feite gecodificeerd werden na de Tweede Wereldoorlog en sindsdien niet meer veranderd zijn. Niet alleen de zogenaamd 'traditionele' japanse kunsten maar ook de moderne japanse cultuur wordt bijzonder strak geregeerd door *kata*; de *kata*-cultuur beheerst de populaire cultuur, die zogenaamd gekarakteriseerd wordt door speelsheid ("*asobi no seishin*", "遊びの精神").¹⁷⁹

Bijgevolg is ook veel van wat in de media verschijnt gebonden aan conventies, die producten makkelijker herkenbaar en begrijpbaar maken voor het publiek. Deze tendens tot strakke conventionalisering is ook terug te vinden in *manga*, met overbekende '*kata*' zoals de bloedneus die duidt op seksuele opwinding, of de enkele zweetdruppel die gevoelens van verbazing en resignatie uitdrukt. De *kata* van *manga* -wat Natsume Fusanosuke de "grammatica" van *manga* noemt¹⁸⁰- zijn niet zo strak als die van de 'traditionele' japanse kunsten, maar zijn nadrukkelijk aanwezig in vrijwel alle werken en bijgevolg ook in *BL manga*. Relatief weinig *kata* zijn helemaal eigen aan *BL*; het genre leent zwaar bij *manga* in het algemeen en *shōjo manga* in het bijzonder, waarbij het *kata* rechtstreeks reproduceert of indien nodig aanpast. Niettemin kunnen we een aantal conventies onderscheiden die kunnen gelden als typerend voor *BL manga*.

176 Gary Taylor, *Castration: an abbreviated history of western manhood*, p.159.

177 Gendai shin kokugo jiten.

178 Ibid.

179 Ian Buruma, *De spiegel van de zonnegodin*, p.84.

180 Natsume Fusanosuke, *Japanese manga: its expression and popularity*.

3.4.1. Textuele conventies

Verbale interacties tussen *seme* en *uke* zijn vaak merkbaar gecodificeerd, voorspelbaar zelfs -zeker tijdens seksscènes. Hierbij stelt een *uke* zich volkomen hulpeloos op, zonder de mogelijkheid op initiatiefname of zelfcontrole, terwijl de *seme* relatief onbewogen blijft en hoogstens commentaar geeft op de talrijke uitroepen van de *uke*. Jeanne Johnson compileerde de volgende lijstjes van stereotiepe *uke*- en *seme*-uitspraken:¹⁸¹

Seme:

<i>Omae wa ore no mono da!</i>	You belong to me
<i>Dare ni mo watasanai!</i>	I'm not giving you up to anybody!
<i>Omae wa kawaiuguru kara</i>	You're just too cute
<i>Gaman dekinai.</i>	I can't resist
<i>Kawaigatte yaru.</i>	I'm gonna make you feel good
<i>Ashi wo hiraite</i>	Open your legs
<i>Koshi wo agete</i>	Get your ass up
<i>Chikara wo nuite</i>	Relax
<i>Jitto shite</i>	Don't move
<i>Ii ko da</i>	Good boy.
<i>Ireruze</i>	I'm coming in
<i>Itchau!</i>	I'm coming!

Uke:

<i>Dame!</i>	No!
<i>Iya da!</i>	No!
<i>Hanase!</i>	Let me go!
<i>Itai!</i>	Ow!
<i>Ngh!</i>	Unh!
<i>Aahhhh!</i>	Ohhh!
<i>Haaa haaa</i>	Pant pant
<i>Hiii---</i>	AAAKKKK!!!!
<i>Mou---</i> ¹⁸²	I can't stand it it's too painful it's too wonderful I'm coming I'm passing out oh my god

Het verschil tussen *seme* en *uke* is onmiddelijk duidelijk: de *seme* heeft alle controle over de situatie, terwijl de *uke* zo van zijn stuk is dat hij zelfs geen coherente zinnen meer kan uiten. De *uke* klinkt dan wel onwillig, maar hij ziet er zeker niet zo uit. Heel opvallend is dat de uitroepen van de *uke* vrijwel exact samenvallen met wat vrouwelijke personages in adult *manga* of *redikomi* plegen te zeggen tijdens seksscènes.¹⁸³ Dat deze 'vrouwelijke' manier van reageren klakkeloos wordt

181 Deze lijstjes komen weliswaar uit een humoristisch bedoeld artikel, maar ze vormen een goede representatie van de interacties die in *BL manga* tussen *seme* en *uke* plaatsvinden. Jeanne Johnson, *Yaoi field guide to seme and uke*.

182 Romanisatie en punctuatie uit origineel.

183 Anne Allison, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*,

getransplanteerd op de *uke* in *BL manga* is geen toeval, maar een duidelijke aanwijzing dat lezeressen geacht worden zich met de *uke* te identificeren. Ook visuele conventies met betrekking tot seksscènes in *BL* suggereren dit, door hun sterke overeenkomsten met visuele conventies zoals die gelden in *adult manga* en *redikomi* (twee soorten *manga* die, hoewel ze enerzijds door mannen en anderzijds door vrouwen worden getekend, heteroseksuele seks merkwaardig genoeg op vrijwel dezelfde manier aanbrengen).

Hier is het nuttig onszelf eraan te herinneren dat *BL*, hoewel sterk geconventionaliseerd, toch een grote verscheidenheid kent: er zijn ook vele voorbeelden van seksscènes waarbij de *uke* zich niet totaal passief opstelt en de hierboven beschreven zinnestjes niet gebruikt. In dat geval gaat het vaak om een *sasoi-uke*. De passieve *uke* die alles lijdzaam ondergaat en overal tegen protesteert komt echter veel vaker voor en kan beschouwd worden als 'standaard'.

Tot nu toe zijn er geen seksscènes geweest in '*LOVELESS*', maar die zijn niet nodig om de *seme-uke*-dynamiek tussen Sōbi en Ritsuka in hun spraakpatronen tot uiting te laten komen. Het opvallendste zijn Sōbi's herhaalde verzekeringen dat hij van Ritsuka houdt ("*suki da yo*") -een zinnestje dat vrij onschuldig zou kunnen zijn, ware het niet dat Sōbi zijn liefdesverklaringen gepaard laat gaan met kussen en andere aanrakingen die in de context van een *BL manga* uitermate suggestief zijn. Ritsuka reageert hierop meestal door te blozen en boos te worden omdat Sōbi hem in verlegenheid brengt -een typische onbeholpen *uke*-reactie. Verder vindt Sōbi dat Ritsuka 'snoezig' is, een stelling die een *uke* nooit in de mond zou nemen tegenover zijn *seme*. Hij verzekert Ritsuka op allerhande manieren dat hij voor hem zal zorgen ("*ore ga tasukete ageru*"; "*kanarazu mamoru yo*"). Soobi heeft een interessante variatie op het standaard *seme*-zinnestje 'Jij bent van mij': aangezien hij als *sentōki* volgens de letter van de wet aan Ritsuka toebehoort en niet omgekeerd, draait hij de uitspraak gewoon om en beweert 'Ik ben van Ritsuka' ("*Ritsuka no mono da*").

3.4.2. Visuele conventies

Nog duidelijker herkenbaar dan textuele conventies zijn stereotiepe visuele patronen die lezers toelaten wat ze zien op een pagina bijzonder snel te interpreteren. *Manga* worden in Japan aan grote snelheid gelezen; men besteedt meestal maar een drietal seconden aan één pagina, wat er bijvoorbeeld toe leidt dat forenzen een *manga*-magazine van verscheidene honderden pagina's dik op het treinperron kunnen kopen, tijdens de treinrit naar hun werk kunnen uitlezen en na aankomst onmiddellijk weer weggooien. Een evidente verklaring voor dit snelle lezen is dat een *manga*-pagina vergeleken met een pagina uit een Europese strip over het algemeen minder kaders en tekst bevat en dus veel 'lichter' leest. Maar ook uitgebreide vastgelegde visuele conventies, algemeen geldend en goed gekend door het publiek, zorgen ervoor dat het de lezer minder moeite kost om de beelden op een pagina te verwerken. Ook voor

mangaka zijn deze conventies bijzonder handig: zij staan onder grote tijdsdruk om elke aflevering op tijd in te leveren, en dat ze de beschikking hebben over een uitgebreid repertorium aan kant-en-klare conventies stelt hen in staat vlugger te werken.

Het uiterlijk van *BL*-personages is bij uitstek gebonden aan conventies. Zoals we reeds eerder in dit hoofdstuk gezien hebben geldt voor *seme* en *uke* de 'height rule', maar het visuele onderscheid tussen beiden gaat veel verder dan dat. Meestal is het met één oogopslag duidelijk of een bepaald personage *seme* of *uke* is.¹⁸⁴ Hoewel zowel *uke* als *seme* in de categorie *bishōnen* passen -de *seme* soms wat minder goed- zijn ze gemakkelijk uit elkaar te houden. Misschien wel het meest opvallend zijn de ogen: een *uke* heeft altijd grotere ogen dan de *seme*, veelal heel grote en expressieve ogen.¹⁸⁵ Hij is niet alleen kleiner dan de *seme* maar ook tengerder, vaak tot op het graatmagere af. Hij heeft vaak lang haar, hoewel dit een minder uitgesproken *uke*-trek is -ook veel *seme* hebben golvende manen waar de meeste echte japanse jongemannen niet op kunnen bogen. De *uke* ziet er duidelijk jonger uit. Zijn lichaamstaal is minder agressief en in seksueel geladen situaties zelfs defensief. Dit alles in acht genomen kan men stellen dat een *mangaka* zich bij het tekenen van de *uke* bedient van een eerder vrouwelijk visueel lexicon.

De *seme* daarentegen is, naast groter dan de *uke*, niet zelden ook breedgeschouderd en redelijk gespierd. Hij heeft vaak een merkbaar minder expressief gezicht en loopt, in tegenstelling tot de eerder emotionele *uke*, minstens driekwart van zijn *screen time* rond met maar één vaste gelaatsuitdrukking. Hij stelt zich assertiever op, zeker tijdens seksscènes. De meeste van zijn visuele kenmerken zijn eerder mannelijk te noemen. Dat de *seme* een 'man' moet uitbeelden kunnen we echter niet zeggen; er bestaan veel uitzonderingen op het bovenstaande patroon, en een *seme* is in feite moeilijker te herkennen dan een *uke*. *Seme* hebben dikwijls ook 'vrouwelijke' kenmerken zoals lang haar en slanke ledematen. Het feit in acht genomen dat *seme* dikwijls als de minder belangrijke helft van een *BL*-koppel beschouwd wordt is het op zijn minst merkwaardig dat er zo'n grote visuele variëteit in types bestaat. Dit suggereert wederom dat *seme* wel eens meer zouden kunnen zijn dan alleen een klankbord voor de *uke* en zijn beslommeringen. Bij de *uke* bestaan er natuurlijk ook uitzonderingen, hoewel relatief minder. Aangezien we ons hier vooral op de 'standaard' *seme* en *uke* concentreren laten we deze uitzonderingen tot nader order buiten beschouwing.



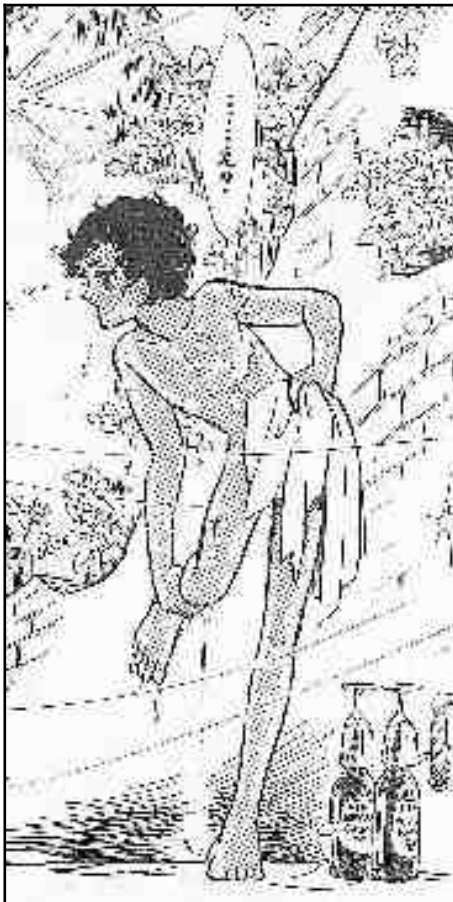
Afbeelding 35. Twee broers, één *seme* en één *uke*: hun rollen zijn gemakkelijk af te leiden uit de houdingen die ze tegenover elkaar innemen.

184 Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.81.

185 Inf. p.108.

Conventies die betrekking hebben op het seksuele zijn waarschijnlijk sterk beïnvloed door bepalingen tegen obsceniteit in artikel 175 en in andere wetten (zie pagina 89). Om deze beperkingen te omzeilen en *manga* acceptabeler te maken in de ogen van diegenen die seksualiteit in *manga* argwanend bekijken -bijvoorbeeld moeders- wordt vaak een aangepast visueel lexicon gehanteerd dat seksuele bijbetekenissen toevoegt aan ogenschijnlijk onschuldige situaties.¹⁸⁶ Een dienaar die zijn meester een jas om de schouders hangt is op zich een volkomen betekenisloze situatie, maar juist in beeld gebracht kan het de lezeres een hint geven dat ze 'iets' moet zoeken tussen die twee personen. Het beeld van een *bishōnen* die zich vooroverbuigt om met zijn sigaret de sigaret van een andere *bishōnen* aan te steken schreeuwt zowat van de suggestiviteit. Een leek zou een *manga* met *BL* elementen, of zelfs een echte *BL manga*

die niet seksueel expliciet is, kunnen doorbladeren zonder door te hebben dat er seksuele spanning in aanwezig is.¹⁸⁷



Afbeelding 36. Naakt in een *shōnen-ai manga*.

3.5. Seks in *BL manga*

Het seksuele aspect van *shōjo manga* wordt opvallend vaak genegeerd, zowel in academisch werk als tijdens meer populariserende discussies eromtrent. Dat *shōjo manga* elementen van seksualiteit bevatten lijkt niemand nog te ontkennen. Besprekingen van deze seksualiteit blijven echter vaak abstract en vaag, en beperken zich tot een soort sublimaties: men zoekt naar allerhande symboliek en een waaier aan achterliggende redenen om seks in *shōjo manga* te verklaren, redenen die meestal totaal voorbijgaan aan de mogelijkheid dat tienermeisjes misschien wel gewoon graag naar seksscènes kijken. Hoewel dergelijk onderzoek ongetwijfeld bijzonder waardevol is, gaat het voorbij aan het feit dat bijzonder expliciete voorstellingen van seksuele activiteiten tegenwoordig in *shōjo manga* geen zeldzaamheid meer zijn.¹⁸⁸

186 Helen McCarthy en Jonathan Clements, *The erotic anime movie guide*, pp.19-20.

187 Seksuele spanning die niet onmiddellijk ontladen wordt door de betrokken personages is een vaak gebruikte narratieve techniek, niet alleen in *manga*. In de context van *fan fiction* staat dit mechanisme bekend als *unresolved sexual tension* oftewel *UST*. Wikipedia, *Unresolved sexual tension*.

188 We hebben het hier uiteraard over die *shōjo manga* die gericht zijn op een publiek van oudere tieners; in magazines voor twaalfjarigen zal geen semi-pornografische inhoud verschijnen. Zoals we echter reeds vermeld hebben nemen jonge lezeressen vaak magazines bedoeld voor oudere meisjes ter hand, dus het is verre van onwaarschijnlijk dat zelfs jonge tieners geconfronteerd worden met expliciete voorstellingen van seksualiteit in *manga*. Overigens is het

Seksscènes in *shōnen-ai manga* werden over het algemeen niet over vele pagina's uitgesponnen en werden meer gesuggereerd dan rechtstreeks getoond. In deze esthetisering van seksscènes speelde voorstellingen van naakte jongenslichamen een grote rol. Frontale naaktheid kon in *shōnen-ai manga* niet getoond worden omwille van de strikte interpretatie van anti-obsceniteitswetten die toen nog golden (zie verder), maar de mogelijkheden om naakte jongens te tekenen zonder hun geslachtsdelen te tonen waren eindeloos.

Dit was misschien zo bij het ontstaan van *BL*, maar de voorstelling van seks in *BL manga* is sinds de jaren zeventig enorm veranderd. In de *manga* van de erg populaire *BE-BOY* collectie zijn uitermate expliciete seksscènes allesbehalve een zeldzaamheid. Seks wordt zonder omwegen getoond, vaak met een frequentie van minstens één seksscène per aflevering, over vele pagina's uitgesponnen. Hoe expliciet seks getekend kan worden hangt meestal af van het magazine waarin de *manga* verschijnt: in *BE-BOY* en *Reijin* kan bijvoorbeeld heel veel, *GUST* en *Wings* zijn conservatiever ingesteld.¹⁸⁹ *BL*-liefdesverhalen worden echter vaak beschreven als braaf, toegespitst op de emoties van de personages zonder veel aandacht voor de lichamelijke aspecten van hun relatie, met seksuele contacten die 'eerder sensueel dan expliciet'¹⁹⁰ worden voorgesteld. Hoewel dit kan gelden als een degelijke beschrijving van wat er gebeurt in een behoorlijk groot aantal *BL*-verhalen, en zeker voor die *manga* waar *BL* maar zijdelings deel uitmaakt van de plot, wordt hier een enorm volume aan *BL manga* die niets aan de verbeelding overlaten genegeerd. In deze verhandeling gaan we uitgebreid in op de voorstelling van seks in *BL manga* omdat we een zo volledige mogelijke beschrijving van dit genre beogen; het zou onmogelijk zijn om conclusies te trekken over het waarom van de populariteit van *BL manga* zonder het seksuele aspect ervan in rekening te brengen.

3.5.1. 'Obsceniteit' in *BL manga*

De voorstelling van seksuele handelingen in *manga* is doorheen de twintigste eeuw sterk beïnvloed door legislatie omtrent obsceniteit. In 1918 werd in Taishō-Japan

niet totaal ongehoord dat een magazine bestemd voor jonge meisjes seksuele handelingen op een niet mis te verstane manier toont. In 1999 drukte het magazine *Margaret* een aflevering af van Ozaki Minami's *BL*-serie *BRONZE*, waarin op één plaatje expliciet getoond werd hoe een hoofdpersonage een vinger stak in de anus van een ander personage. Volgens data van *J-Magazine* uit 2004 bestond in dat jaar het lezerspubliek van *Margaret* voor 99,9 % uit meisjes, waarvan er negentien procent twaalf jaar of jonger waren, en een verdere negenendertig dertien tot vijftien jaar. *Margaret* bereikt dus een erg jong publiek. Het feit dat zelfs een dergelijk mainstream magazine (*Margaret* bevat over het algemeen geen of weinig *BL*-verhalen) het aanvaardbaar acht om expliciet seksueel contact tussen twee mannen te tonen zegt veel over de aantrekkelijkheid van dergelijke voorstellingen voor lezers, zelfs heel jonge lezers. Het toont ook aan dat uitgeverijen zich er uitstekend van bewust zijn dat seks tussen mannelijke personages jonge meisjes aantrekt en voor extra verkoop zorgt -genoeg extra verkoop om het risico te nemen dat sommigen gechoqueerd zouden zijn om dergelijke beelden te zien in de *manga* van hun twaalfjarige dochters.

189 Dit is wel geen absolute regel: het gebeurt regelmatig dat in ogenschijnlijk 'brave' publicaties toch seksueel expliciete voorstellingen opduiken.

190 Gequoteerd uit een interview met Paul Gravett, auteur van *Manga: sixty years of Japanese comics*, in *De Morgen Magazine*.

een eerste wet omtrent obsceniteit van kracht die stelde dat geslachtsdelen in publicaties niet verborgen hoefden te worden, zolang ze maar niet anatomisch gedetailleerd waren.¹⁹¹ Deze voorloper van het beruchte artikel 175 ging voor het eerst in op de manier waarop 'obsceniteit' mocht afgebeeld worden en had mee tot gevolg dat japanse erotische publicaties obsceniteit begonnen te vermijden simpelweg door te focussen op lichaamsdelen die niet als 'obsceen' beschouwd werden, zoals de borsten of de billen.¹⁹² Artikel 175 van de naoorlogse strafwet had betrekking op obsceniteit in publicaties en stelde dat het verboden is om volgroeide genitaliën of schaamhaar herkenbaar te tekenen. Dit artikel heeft een niet te onderschatten impact gehad op de voorstelling van seks en erotiek in *manga*.¹⁹³

In 1991 werd de toepassing van artikel 175 versoepeld¹⁹⁴, terwijl het incident van de vermoorde meisjes een relatief korte golf van censuur van *manga* in gang zette.¹⁹⁵ Diegenen die erotische expressie in *manga* aan banden wilden leggen, vooral moeders¹⁹⁶, bleken uiteindelijk zelfs na dit incident sterk in de minderheid. Vooral vanaf het midden van de jaren negentig begonnen *mangaka* en uitgeverijen het steeds minder nauw te nemen met de bepalingen omtrent obsceniteit die zo'n duidelijk stempel gedrukt hadden op de voorstelling van erotiek in Japan na WOII. De invloed van (zelf) censuur op de manier waarom naakt kan afgebeeld worden is dan ook sterk verminderd. Dat genitaliën in vele *manga* nog altijd tot op zekere hoogte gecensureerd worden heeft niet alleen te maken met de soms jonge leeftijdscategorieën waarvoor deze *manga* bestemd zijn, maar ook met basisregel van de erotiek: de vrucht die verboden is ziet er des te lekkerder uit, en wat verborgen blijft wordt net daardoor des te opwindender.

Artikel 175 verbiedt niet de afbeelding van genitaliën op zich maar wel van realistische volwassen genitaliën. Dit is slecht nieuws voor alle media die met modellen werken om pornografisch, erotisch of artistiek naakt¹⁹⁷ te tonen: de geslachtsdelen van

191 Helen McCarthy en Jonathan Clements, *The erotic anime movie guide*, p.18.

192 *The erotic anime movie guide* van Helen McCarthy en Jonathan Clements bevat in hoofdstuk twee een zeer verhelderende bespreking van de evolutie van obsceniteitswetgeving in Japan en de invloed ervan op de weergave van naaktheid en seks in anime. Hoewel er evidente verschillen zijn tussen het medium anime en het medium *manga* kunnen de grote lijnen van deze discussie zeker ook op obsceniteit in *manga* toegepast worden.

193 Ongetwijfeld de meest controversiële manier om het verbod op de afbeelding van volwassen genitaliën te omzeilen bestaat erin de betrokken personages als kinderen voor te stellen. Dat dit soort *manga* in Japan vrijelijk verkocht kunnen worden leidt in het buitenland wel eens tot plaatsvervangende morele verontwaardiging.

194 In datzelfde jaar verscheen in het fotoboek *Santa Fe* een reeks naaktfoto's van het toen achttienjarige zangeresje Miyazawa Rie, waarbij op enkele afbeeldingen haar schaamhaar te zien was. Dit veroorzaakte een heftig publiek debat over *hair nude* (*hea nuudo*, ヘアヌード), naakt met zichtbaar schaamhaar, en of dit in een artistieke context al dan niet toegelaten zou moeten worden. Het boek kon gepubliceerd worden en er werden anderhalf miljoen exemplaren van verkocht. Mark Schilling, *The encyclopedia of Japanese pop culture*, pp.147-148.

195 Sharon Kinsella, *Adult manga: culture and power in Japanese society*, pp.131-133.

196 Kinsella verklaart dat associaties van moeders het voortouw namen in de strijd tegen obscene *manga*. Ze voegt er echter aan toe dat er sterke aanwijzingen bestaan dat de bezorgde huismoeders op z'n minst aangemoedigd en waarschijnlijk zelfs actief gesteund werden door de overheid.

197 Eén van de controversieelste gevolgen van de strikte toepassing van artikel 175 was dat ook artistiek naakt nooit schaamhaar of geslachtsdelen mocht tonen. Ook magazines, foto's en films geïmporteerd uit het buitenland moesten noodgedwongen gecensureerd worden, soms tot in het absurde toe. Anne Allison beschrijft de verwarring van het publiek toen de britse film 'The Crying Game' van regisseur Neil Jordan begin jaren negentig in de japanse bioscopen vertoond werd. In wat waarschijnlijk de meest cruciale en zeker de beroemdste scène uit de film is ontdekt het hoofdpersonage dat de vrouw waarop hij verliefd aan het worden is eigenlijk een

een echte acteur of model zijn per definitie realistisch en moeten op één of andere manier gecensureerd worden. Omdat de personages in *manga* niet echt zijn hebben *mangaka* veel meer mogelijkheden om van de nood tot censuur op één of andere manier een deugd te maken, veelal met succes. De fantasie waarmee *mangaka* jarenlang artikel 175 omzeild hebben is niet zelden indrukwekkend: genitaliën werden voorgesteld door een resem aan substituten zoals slangen, zwaarden, zeeschelpen en vruchten. Een nadeel van de ambigue situatie waarin *manga*-genitaliën zich situeren is dat er geen precieze wettelijke voorschriften zijn over wat kan en wat niet kan, waardoor *manga* het risico lopen op het stigma 'obscene publicatie', met alle gevolgen van dien, enkel omwille van de publieke opinie op het moment van publicatie en de reactie van misschien overijverige wetsdienaren. Het is niet zo dat de censuur van *manga* met totale willekeur gepaard gaat: wel is het simpelweg heel lastig is zowel voor *mangaka* als voor zij die obscene materiaal uit de rekken moeten houden om de bepalen wanneer iets net té realistisch is.



Afbeelding 37. Bij seksscènes zoals deze lijkt de 'censurering' die op geslachtsdelen toegepast wordt het geheel eerder meer dan minder expliciet te maken. Een dergelijke graad van censurering is vrij representatief voor wat er in seksueel expliciete BL manga meestal getoond wordt.

Vaak worden genitaliën wel gesuggereerd maar niet uitgebeeld door ze heel nipt te verbergen. De eenvoudigste manier is om lichaamsdelen zo te positioneren dat ze vanuit het standpunt van de lezer 'toevallig' het kruis bedekken: een been dat net hoog genoeg opgelicht is, een hand die lukraak in de weg hangt, enzovoort. Een handige lok lang haar kan precies zo vallen dat de meest aanstootgevende lichaamsdelen aan het oog onttrokken worden. Ook kledij, bij mannen bijvoorbeeld de slip van een overhemd, leent zich bijzonder goed tot het verbergen van 'naughty bits'. Het gebeurt heel vaak dat (gedeeltelijk) naakte personages getoond worden in een positie waarin hun genitaliën niet zichtbaar zijn: er staan bijvoorbeeld geen restricties op het afbeelden van de billen, waardoor deze een geliefkoosd onderwerp van *mangaka* zijn geworden.

Als er geen substituut gebruikt wordt kunnen penissen heel sterk vereenvoudigd getekend worden,

travestiet is. Om de film in Japan uit te kunnen brengen moest in deze frontale naaktsceñe de penis van het travestiete personage uitgevlakt worden. Hierdoor werd de afschuw van het hoofdpersonage bij het zien van het naakte lichaam van de 'vrouw' totaal onbegrijpelijk, en bleef het publiek in verwarring achter -wat was er nu zo vreemd aan 'haar'? Anne Allison, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, p.168.

gesuggereerd door een enkele lijn, of gecensureerd worden op allerhande vormelijke manieren. Rasters zoals diegene gebruikelijk bij het onherkenbaar maken van personen op foto's of in televisiebeelden zijn nog altijd populair. Ook het zwarte balkje, ook bij ons goed bekend, had en heeft nog altijd zijn plaats in *manga*. Realistische genitaliën kunnen ook afgebeeld worden indien ze bedekt zijn door kledij, want dan zijn ze immers in theorie niet naakt. Vaak laat deze kledij echter weinig aan de verbeelding over en zijn niet alleen de contouren maar ook de details van penissen of schaamlippen er bovenop getekend. Een variant op deze techniek is het condoom; hoewel voorbehoedsmiddelen in *manga* meestal onbestaande lijken te zijn (zie pagina 142), kan een condoom wel in een scène geïntroduceerd worden om de penis te bedekken zonder hem echt aan het oog te onttrekken. Het is duidelijk dat artikel 175 in veel gevallen eerder de creativiteit bevordert dan ze te verstikken.

BL manga zijn vooral tot bloei gekomen vanaf het midden van de jaren tachtig, toen de toepassing van obsceniteitswetten soepeler begon te worden en het niet meer nodig was om genitaliën voor te stellen door substituten. Dat verklaart allicht deels waarom *BL mangaka* zich bedienen van meer 'gewone' ogende manieren van censuur, zoals het verbergen van genitaliën achter kledij of het simpelweg niet detailleren van penissen¹⁹⁸. Heden ten dage echter worden de restricties op het realistisch afbeelden van geslachtsorganen in veel *BL manga* grotendeels genegeerd. Het is niet moeilijk om bijzonder natuurgetrouw getekende penissen te vinden, soms nog 'gecensureerd' met een piepklein grijs balkje dat absoluut niets verbergt, of eerder schematisch getekend.

Ook geslachtsgemeenschap zelf kan vrijwel zonder beperkingen in beeld gebracht worden, desnoods in niets aan de verbeelding overlatende close-ups, zonder een spoor van censureringstechnieken zoals hierboven beschreven. Ook hier weer geldt dat hoe expliciet seks getoond kan worden afhankelijk is van in welk magazine een verhaal verschijnt, en uiteraard ook van de persoonlijke voorkeur van de *mangaka*. Afhankelijk van de standaarden en het doelpubliek van het magazine zijn *mangaka* verplicht om hun verhalen en tekeningen aan te passen. Artiesten staan immers nooit onder contract bij een uitgeverij¹⁹⁹ en hebben dus weinig garanties dat hun werk gepubliceerd zal worden. Zij moeten rekening houden met de wensen van het magazine waarvoor zij een *manga* tekenen en, indien hun redacteur dat vraagt, aanpassingen maken. *Manga*-redacteurs begeleiden artiesten bijzonder intensief en zijn tegenover hun uitgeverij verantwoordelijk voor de kwaliteit en geschikte inhoud van het eindproduct.²⁰⁰

3.5.2. Soorten seks in *BL manga*

Vergeleken met de *shōnen-ai mangaka* uit de jaren zeventig en tachtig hebben *BL mangaka* nu een grote vrijheid wat betreft het uitbeelden van seksueel contact

198 De professionele amateurs van Aestheticism noemen deze penissen *glowing cones of light*, omdat ze helemaal wit getekend worden. Jeanne Johnson, *Aestheticism's yaoi/slash glossary*.

199 Met uitzondering van zij die voor Shūeisha werken. Sharon Kinsella, *Adult manga: culture and power in contemporary Japanese society*, p.54.

200 id. pp.56-57.

tussen hun personages: ze kunnen alles (bijna) zo expliciet maken als ze willen, maar ze kunnen vooral ook elke mogelijke seksuele handeling afbeelden. Op seksueel gebied is in *BL manga* dan ook een variëteit terug te vinden die niet hoeft onder te doen van die van 'professionele' pornografische magazines.

Nishimura suggereert een basispatroon voor seksscènes in *dōjinshi*, dat ook op *BL manga* toegepast kan worden:

-de *seme* trekt de kleren van de *uke* uit (zelf houdt hij vaak zelfs zijn broek aan)

-de *seme* begint de *uke* te strelen

-de *seme* streelt de penis van de *uke* en laat hem eerst klaarkomen alvorens verder te gaan

-de *seme* steekt één of meerdere vingers in de anus van de *uke*

-de *seme* duwt zijn penis in de anus van de *uke*²⁰¹

Deze *wan-patān yaoi* (vast patroon-*yaoi*, ワンパターンヤオイ), zoals Nishimura het noemt, is niet representatief voor alle seksscènes in *BL manga* maar vormt zeker een goede basis om op voort te borduren. Het valt meteen op dat het initiatief de hele tijd van de *seme* uitgaat; tijdens de seksscène blijft de *seme* heel koelbloedig en lijkt helemaal niet opgewonden door wat er gebeurt, terwijl de *uke* vanaf het eerste kusje bloost en kermt en zijn zelfcontrole zodanig verliest dat hij volledig aan de *seme* overgeleverd is. Dit is één constante die altijd blijft gelden, welke seksuele handeling ook uitgevoerd wordt in een *BL manga*: de *seme* doet en de *uke* ondergaat.

Nog een kenmerk van *BL*-seksscènes dat we in dit basispatroon kunnen zien is dat alles geleidelijk verloopt. *Seme* en *uke* zullen nooit rechtstreeks van kussen naar anale seks gaan: er is altijd sprake van een aantal stadia die meestal elk over een paar pagina's uitgesponnen worden. Dit wijst erop dat seks in *BL manga* door de *mangaka* op een uitgesproken vrouwelijke manier benaderd wordt, hoewel de protagonisten allebij mannen zijn: (homoseksuele) mannen betuigen over het algemeen geen speciale voorkeur voor uitgebreid voorspel.

Seks in *BL manga* gaat niet altijd maar wel meestal gepaard met behoorlijk wat tederheid. De *seme* getroost zich veel moeite om ervoor te zorgen dat de *uke* zoveel mogelijk plezier heeft en lijkt zich maar weinig om zijn eigen genot te bekommeren; dikwijls wordt zelfs niet duidelijk gemaakt of de *seme* uiteindelijk een orgasme krijgt, hoewel de lezer ervan uitgaat van wel. In de meeste seksscènes in *BL manga* gaat alle aandacht, zowel die van de *seme* als die van de *mangaka* en lezeres, naar de *uke*. De *uke* bloost en lijkt vaak erg slecht op zijn gemak, ook indien hij al talrijke eerdere seksuele ervaringen achter de rug heeft. Soms begint hij zelfs te huilen, hoewel dit evenzeer het gevolg van genot als van onwil kan zijn. De *seme* doet echter veel moeite

201 Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.101-103.

om hem op zijn gemak te stellen, met daden als het niet met woorden lukt: een *uke* moet immers bevrijd worden van zijn geslotenheid en emotionele trauma's, en daar is geen beter middel voor dan seks, goedschiks of kwaadschiks.

Sommige westerse lezers voelen zich ongemakkelijk bij seksscènes in *BL manga* omdat het er vaak op lijkt dat de *uke* niet helemaal uit vrij wil deelneemt. Zowel door zijn lichaamstaal als door wat hij zegt geeft de *uke* op het eerste gezicht aan afkerig te zijn van de attenties van de *seme*. De *uke* houdt meestal zijn ogen stijf dicht, bloost hevig en draait zijn hoofd weg van de *seme*. Zijn lichaamshouding is er één van totale hulpeloosheid, een indruk die nog versterkt wordt door het feit dat hij meestal veel kleiner en tenderder is dan de *seme*:²⁰² hij ziet eruit alsof hij de *seme* niet van zich af zou kunnen slaan ook al zou hij het proberen, wat hij niet doet. Ook zegt de *uke* voortdurend dingen zoals “*iya*” of “*yamete*”.²⁰³ Dit soort uitspraken doen het erop lijken dat de *seme* de *uke* dwingt tot seks.



Afbeelding 38. Deze *uke* wordt gemolesteerd maar is te passief om ook maar te proberen zich te verdedigen.

BL-lezers interpreteren dit echter niet zo, tenzij de *seme* wel heel hardhandig te werk gaat. Grof gesteld weet de *uke* volgens *mangaka* en lezers gewoon niet wat hij wil. De *uke* voelt zich op een lichamelijke manier aangetrokken tot de *seme*, wat voor de seksscène meestal op de één of andere manier duidelijk gemaakt wordt. Omdat hij de *uke* is, is hij niet in staat om zelf het initiatief te nemen en zijn gevoelens aan de *seme* te tonen.²⁰⁴ Meer nog, de *uke* vlucht vaak al dan niet onbewust weg van de mogelijkheid tot intimiteit met een andere persoon; zoals we al gezien hebben zijn *uke* vaak personages met psychologische problemen. De taak van de *seme* is om de *uke* bewust te maken van zijn eigen gevoelens, hem gerust te stellen, en hem te leren aanvaarden dat zowel zijn emoties als zijn lichamelijke behoeften positief zijn. Daarom is het voor de *seme* geoorloofd om enige dwang te gebruiken: het zal de *uke* immers enkel ten goede komen, een valabel excuus in *BL manga*.

202 Sup. p.86.

203 Deze uitspraken zijn in feite zeer sterk vergelijkbaar met wat vrouwelijke partners in pornografische *manga* zeggen gedurende seksscènes.

204 Sup. p.63.



Afbeelding 39. Een wereld van verschil met de uitsluitend tedere en niet-expliciete uitingen van seksualiteit die men al eens meent te zien in BL manga: ook BL heeft zijn verkrachtende demonen.

in *BL manga* misschien wel tot op zekere hoogte een verpersoonlijking van de lezeres is, maar toch nog altijd beschouwd wordt als een mannelijk individu. Geweld tegen de *uke* zou dan geïnterpreteerd kunnen worden als geweld tegen mannen in het algemeen, door middel waarvan de vrouwelijke lezeressen zich wensen te laten gelden tegenover de nog steeds intense druk om te conformeren aan een patriarchaal gedomineerde maatschappij.

Nog een verklaring bestaat erin dat *BL manga* als een totale fantasie beschouwd worden, en dat het lezeressen daarom niet stoort om hun alter ego zo behandeld te zien: het lijden van de *uke* wordt hier onderdeel van een esthetische ervaring. We gaan dieper in om de esthetiek van het lijden vanaf pagina 109, maar kunnen alvast opmerken dat in de esthetiek van homoseksualiteit, zowel in Japan als in het westen, bloed en lijden kunstzinnige concepten zijn eerder dan uitingen van perversiteit. Dat een *uke* vastgebonden wordt en/of pijn lijdt kan, indien met enige flair uitgewerkt, voorgesteld worden als bijzonder opwindend.²⁰⁵

205 *BL manga* hebben zelfs hun eigen versie van de 'tentakelseks' waarmee anime in het westen zo berucht werden (z. Helen McCarthy en John Clements, *The erotic anime movie guide*, p.58). Nora Jemison noemt dit *tentacle yaoi*. Z. Nora Jemison, *Whatchamacalit envy – tentacle yaoi*.

3.5.3. Seks in BL manga vergeleken met die in andere manga

Seks in erotische of pornografische *manga* is over het algemeen gewelddadig, vooral ten aanzien van de vrouwelijke partner.²⁰⁶ Dit geldt zowel voor *manga* gemaakt voor mannen als *manga* gemaakt voor vrouwen (*redikomi*). Ook in japanse porno voor homoseksuele mannen bestaat een fundamentele ongelijkheid tussen de partners, waarbij seks niet iets is dat twee mensen met elkaar delen maar iets dat 'aangedaan' wordt aan één van beiden.²⁰⁷ De indruk overheerst dat seks in *BL manga* op een andere manier voorgesteld wordt. Er zou veel meer affectie bij komen kijken, en de de partners zouden veel meer op gelijke voet met elkaar staan.²⁰⁸ Alhoewel ook in *BL* seks niet iets is waarin allebei de partners met evenveel overgave en op gelijke voet in participeren, wordt deze reële ongelijkheid niet uitgedrukt in termen van agressie en is de affectie die bestaat tussen de twee partners nooit helemaal weg, ook al neemt één van beiden soms zozeer het voortouw dat het erop lijkt dat de ander niet helemaal uit vrije wil meedoet.

Hoewel seks in *BL manga* in vergelijking met pornografische publicaties niet zo gewelddadig is, is ook hier is seks iets dat één partner initieert terwijl de ander alles passief ondergaat. Dat partners op een vastgelegde manier met elkaar omgaan volgens hun rol van *seme* dan wel *uke* komt het duidelijkst tot uiting tijdens seksscènes -elke seksuele handeling wordt door de *seme* geïnitieerd en de *uke* ondergaat alles lijdzaam- maar is ook te zien in de houding die de partners buiten de slaapkamer tegenover elkaar aannemen, zoals we reeds besproken hebben. Verder begint seks in *BL manga* meer en meer de allures van pornografie aan te nemen: er zijn veel *yomikiri* met een minuscule plot die enkel als opstapje dient naar enkele tientallen pagina's van stomende seksscènes, en ook in series waar wel degelijk een verhaal in zit komen expliciete seksscènes vaak voor. Dit kan nog moeilijk verklaard worden als een symbolische weerspiegeling deze of gene emotionele worsteling van jonge lezeressen.

Merk op dat we spreken over 'hoe expliciet' seksscènes worden voorgesteld, niet over de 'graad van realisme' ervan. Zoals zovele aspecten van *BL* is bij *BL*-seks een zo groot mogelijk realisme niet de hoofdbekommernis van de *mangaka*. Vergeleken met seksuele contacten tussen echte homoseksuelen, of zelfs met pornovideo's die op zich al deels fantasie zijn,²⁰⁹ zijn deze seksscènes op verschillende manieren absoluut niet 'waarheidsgetrouw'. Personages gedragen zich niet als realistische homoseksuele partners, hebben seks in anatomisch onmogelijke posities en in bepaald ongeloofwaardige situaties, hebben nog nooit gehoord van voorbehoedsmiddelen (zie

206 Anne Allison, *Permitted and prohibited desires: mothers, comics and censorship in Japan*, p.73.

207 Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p.149. Er lijken weinig essentiële verschillen te bestaan tussen pornografie in Japan en pornografie in het Westen, waardoor theorieën over pornografie gebaseerd op westers materiaal mits enig omzichtigheid waarschijnlijk nuttig gebruikt kunnen worden om fenomenen in japanse pornografie te verklaren.

208 Paul Gravett, *Manga: sixty years of Japanese comics*, p.91.

209 Mark Danner, *The place of pornography*.

pagina 142), en zo voort. Seks in *BL manga* is evenzeer een onderdeel van de grote fantasie als alle andere aspecten ervan.

Hoofdstuk 4 - Esthetiek

Manga zijn per definitie een visueel medium, meer nog dan Europese strips of Amerikaanse comics, die vergeleken met *manga* veel meer nadruk leggen op teksten en dialogen. In *manga* blijven vaak dingen on gezegd en wordt de lezer geacht van de tekeningen af te leiden wat er gebeurt is of hoe een personage zich voelt. Daarom moeten we niet alleen aandacht besteden aan de inhoudelijke kenmerken van *BL manga*, maar ook aan hoe deze *manga* er nu eigenlijk uitzien en waarom; in het kader van deze verhandeling is het visuele van speciaal belang omdat lezeressen van *BL manga* eerst en vooral naar deze *manga* grijpen omdat ze er aantrekkelijk uitzien, wat *BL manga* helpt een grote populariteit te verwerven. Aangezien *BL manga* een onderdeel zijn van *shōjo manga*, worden ze getekend in de **shōjo stijl** (zie hieronder). Daarom bekijken we de kenmerken van de *shōjo* stijl alvorens te onderzoeken hoe deze elementen vormgegeven worden in *BL manga*, en bekijken we daarna een esthetisch concept dat eigen is aan *BL manga* zelf: de **esthetiek van lijden en dood**. Verder besteden we uitgebreid aandacht aan misschien wel de opvallendste esthetische component van *BL manga*: de alomtegenwoordigheid van **bishōnen**.

4.1. De shōjo stijl in BL manga

Sharon Kinsella suggereert dat 'shōjo' beschouwd moet worden als een aparte stijl van *manga*, niet langer als een categorie van *manga* gemaakt voor en gelezen door meisjes, zoals de term *shōjo manga* letterlijk impliceert.²¹⁰ Het lezerspubliek van *shōjo*

210 Sharon Kinsella, *Cuties in Japan*.

manga is veel heterogener dan dat. De grote invloed van *shōjo manga* op de rest van het populaire cultuurlandschap maakt deze theorie erg geloofwaardig: wat gebeurt in de japanse muziekcène kan bezwaarlijk als *shōjo manga* bestempeld worden, maar men kan wel zeggen dat de *visual kei*-groepen (ビジュアル系²¹¹) beïnvloed zijn en zich laten inspireren door een '*shōjo* stijl'. Hier concentreren we ons enkel op de *shōjo* stijl zoals ze in *manga* vormgegeven wordt, meer bepaald in *BL manga*: we stellen dat er een *BL*-aftakking binnenin de *shōjo* stijl bestaat, die de voornaamste elementen van de **shōjo stijl** in het algemeen wel overneemt maar anderzijds ook sterk getekend is door **ero-guro-nansensu**.

Men kan zeggen dat de *shōjo* stijl zoals die verschijnt in *BL manga* een amalgaam is van vooroorlogse japanse volkscultuur enerzijds en westerse stylistische invloeden anderzijds. De cultuur van pre-WOII Japan, vooral tot aan de Meiji-restauratie maar ook daarna, werd gekarakteriseerd door een tweedeling tussen aristocratische cultuur en volkscultuur. Hoofdkenmerken van de aristocratische cultuur, die bijzonder sterk beïnvloed was door het boeddhisme, waren soberheid, verfijndheid, en een zekere tristesse.²¹² De inheemse volkscultuur, die weinig invloed van buitenaf had ondervonden, behoorde tot een heel andere categorie en wordt vaak beschreven door de uitdrukking

ero-guro-nansensu, en verjapanste afkorting van *erotic grotesque nonsense*. Dit concept slaat op fantasie (in *manga*, romans, beeldende kunst, ...) met een sterk erotische en absurde, grotesk gewelddadige inslag. Buruma beschrijft het belang van *ero-guro-nansensu* als volgt:



Afbeelding 40. Een beeld uit *Shikugakari Rika*, een *BL manga* die zo grotesk wreed was dat de mangaka het verhaal halverwege stopzette omdat ze niet langer in staat was eraan te werken.

“...wrede fantasieën en groteske erotiek zijn nu nog de meest gangbare ontsnappingsroutes uit een benauwend maatschappelijk systeem. Populair amusement van dit soort heeft daarom een veel grotere politieke en maatschappelijke betekenis dan in het Westen gebruikelijk is.”²¹³

Het is duidelijk dat een beter begrip van *ero-guro-nansensu* ons zou kunnen helpen bij onze zoektocht naar het waarom van de

211 Inf. p.116.

212 Ian Buruma, *De spiegel van de zonnegodin*, p.27.

213 Ib.

populariteit van *BL manga* en de inhoudelijke impact ervan. Zoals reeds vermeld bij de bespreking van fantasie in *manga*, en zoals we uitgebreid zullen verklaren in hoofdstuk vijf, vormen *BL manga* voor hun jonge lezeressen inderdaad een "ontsnappingsroute uit een benauwend maatschappelijk systeem". Wrede fantasieën maken zeker geen deel uit van elke *BL manga*, maar wel van een groot deel ervan: verder in dit hoofdstuk zullen we zien dat lijden en dood in deze *manga* sterk geësthetiseerd worden. Hoewel het groteske aspect moeilijker te verenigen valt met de esthetiek van *BL manga*, die schoonheid voorop stelt, duikt dit groteske toch in bepaalde series regelmatig op. Dat *BL manga* erotiek bevatten hebben we al uitgebreid aangetoond.

Ero-guro-nansensu is dus een esthetisch/inhoudelijk concept dat al lang deel uitmaakt van de japanse volkscultuur en een grote populaire impact heeft. In *BL manga* wordt een sterke *ero-guro-nansensu*-invloed geïntegreerd in het grote geheel van de *shōjo* stijl, een nogal gecompliceerd idee dat we hieronder zo duidelijk mogelijk proberen te definiëren.

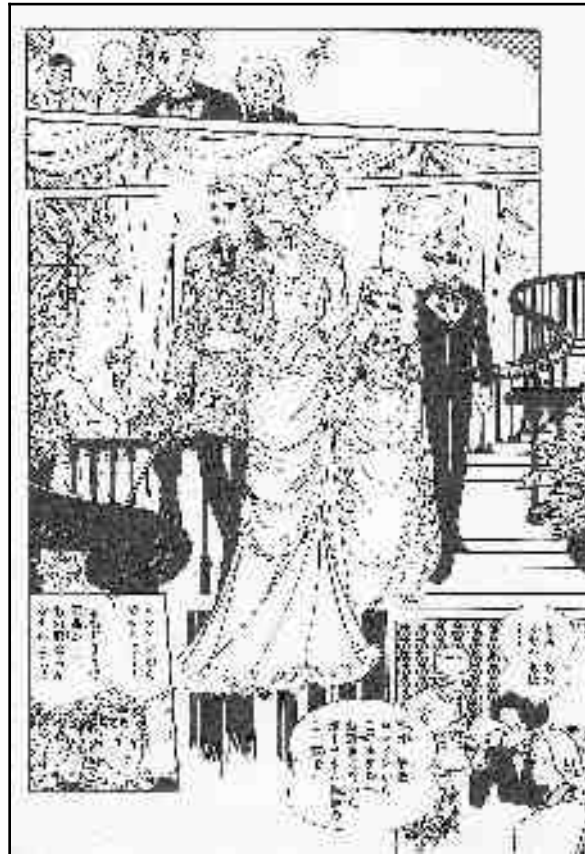
Na het einde van WO II bleef Japan zeven jaar lang bezet door de Verenigde Staten, tot 1952. De instroom van Amerikaanse cultuur in Japan had een enorme impact op een waslijst aan gebieden, van politiek over mensenrechten tot kunst en nog veel meer. Vooral de leefwereld van de japanse vrouwen onderging drastische veranderingen; het feit dat hen het stemrecht gegeven werd is enkel de meest bekende. Naarmate moderne technologische verworvenheden zoals de televisie wijd verspreid raakten in Japan kwamen vrouwen steeds nadrukkelijker in aanraking met de leefwereld van hun Amerikaanse seksegenotes, een droomwereld waar sterk naar werd opgekeken. Langzamerhand ontwikkelden japanse vrouwen een gevoel van *akogare* (憧れ, verlangen) tegenover al wat buitenlands (lees: Amerikaans of Europees) was.²¹⁴ Ze voelden zich aangetrokken door westerse opvattingen over de gelijkheid van man en vrouw, die zij percipieerden als totaal verschillend van het patriarchale japanse systeem. Ze waren onder de indruk zowel van de in vergelijking zeer respectvolle houding die westerse mannen tegenover vrouwen aannamen als van de levensstijl van de westerse vrouw, die zij idealiseerden als gemakkelijker, vrijer en onafhankelijker.

Dit idoliseren van westerse waarden ging gepaard met de adoptie van een verwesterd schoonheidsideaal. In *shōjo manga* verschenen talloze personages met blonde haren, vaak in weelderige, erg on-japanse krullen. Deze personages hadden ronde, kaukasische ogen, die op kleurenprenten meestal blauw waren. Ze hadden heel slanke benen -iets dat veel japanse meisjes, doordat men toendertijd in Japan nog voornamelijk in *seiza*²¹⁵ zat, net niet hadden. De ideale personages in *shōjo manga* waren ver verwijderd van realistische japanse mensen -uiterlijk weliswaar; hoewel de mannen in *shōjo manga* vaak galanter waren dan hun echte japanse seksegenotes, drukten *shōjo manga* veelal conservatieve man-vrouw-waarden uit. Maar *shōjo manga* waren visueel zo radicaal verschillend van de echte japanse maatschappij dat de inhoudelijke overeenkomsten blijkbaar grotendeels aan de lezeressen voorbijgingen, dit terwijl de kritiek op japanse man-vrouw-rollenpatronen toch voornamelijk inhoudelijk was. Dit toont de grote kracht van het visuele in *shōjo manga* aan.

214 Karen Kelsky, *Women on the verge: Japanese women, Western dreams*, p.83.

215 De traditionele zithouding, op de knieën.

Vroege *shōjo manga* speelden zich overigens bijzonder vaak niet in Japan af, maar in Europa, de Verenigde Staten, of op een niet-gespecificeerde maar vagelijk westerse aandoende locatie. Daarenboven werd het verhaal niet zelden gesitueerd in het verleden, vaak de achttiende of de negentiende eeuw, periodes die als de hoogdagen van de Europese romantiek worden ervaren. Dit is in zekere zin niet meer dan logisch: jonge meisjes willen zich zo ver mogelijk verwijderen van de dagelijkse realiteit -op seksueel, emotioneel en geografisch vlak.²¹⁶ De alomtegenwoordigheid van dergelijke patronen in *shōjo manga* zorgde ervoor dat geïdealiseerd westerse visuele elementen onverbrekkelijk deel gingen uitmaken van de esthetiek van de *shōjo* stijl.



Afbeelding 41. Een ideaal *shōjo manga*-gezin: westerse en levend in een romantische interpretatie van het negentiende-eeuwse Europa.

Algemeen genomen kan men zeggen dat de markt voor jonge Japanners (vooral meisjes) aangedreven wordt door een afwijzing van Japanse waarden, waarbij westerse stijlen een speciale betekenis krijgen:

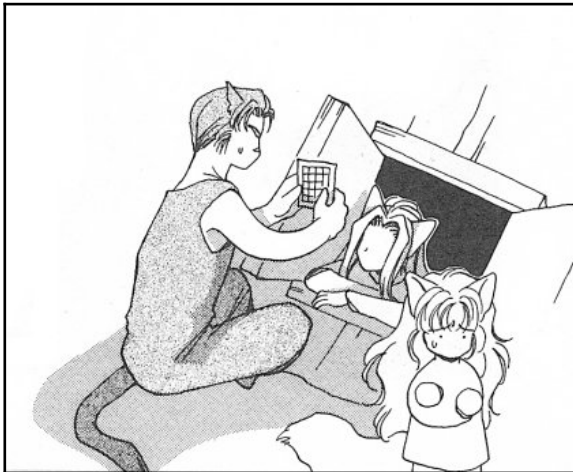
“...fueled by an explicit rejection of 'typically' Japanese values. Frequently, western goods and styles take on special significance,...' '....creating specifically Japanese phenomena that simply do not accord with 'traditional' Japanese values.”²¹⁷

Ook heden ten dage wordt vooral in media gericht op jonge vrouwen het 'westerse' gebruikt als een op één of andere manier beter alternatief voor het 'japanse', en ook wel als een impliciete kritiek op het 'japanse'.

Deze samenvloeiing van westerse en inheemse elementen produceerde een stijl die bij uitstek gekarakteriseerd wordt door één woord: '*kawaii*', oftewel 'snoezig, lief'. De *shōjo* cultuur is doordrongen van *kawaii*. Niet alleen dicteert *kawaii* dat jonge meisjes er zelf *kawaii* moeten uitzien: ze tooien zich ook met *kawaii* kledij en *kawaii* accessoires, dragen *kawaii* tassen, kopen gebruiksvoorwerpen met *kawaii* tekeningen van *kawaii* personages op, spreken op een *kawaii* manier, en schrijven zelfs in speciale *kawaii*

216 Ian Buruma, *De spiegel van de zonnegodin*, p.132.

217 Liese Skov en Brian Moeran, *Women, media and consumption in Japan*, p.135.



Afbeelding 42. Net als LOVELESS gebruikt deze manga kattenoren- en staarten om personages er kawaii te doen uitzien, in dit geval alle personages. Het langharige katje op de voorgrond is het hoofdpersonage; hij vraagt zich voortdurend af wat de twee (mannelijke) volwassen katten achter hem in hun huisje uitspoken, terwijl hij zelf een kalverliefde voor zijn baasje (een jongen) koestert. BL op zijn snoezigst.

tekens.²¹⁸ Meestal lijkt *kawaii* neer te komen op 'kinderlijk': iets is meer *kawaii* naargelang het er jonger, hulpelozer en onschuldiger uitziet. Kinsella waarschuwt echter dat de jonge meisjes (en andere jappers, ook mannen) die zich onderdompelen in *kawaii* niet gewoon 'kinderachtig' zijn. Men kan zeggen dat de *kawaii*-cultuur geen terugkeer naar de kindertijd of weigering om op te groeien is, maar een strategie om te protesteren tegen eis tot conformiteit van de volwassen wereld.²¹⁹

Gezien deze functie van *kawaii* hoeft het niet te verwonderen dat *kawaii*, als onderdeel van de *shōjo* stijl, deel is gaan uitmaken van de esthetiek van *BL manga*. *Kawaii*

elementen in *BL* vallen onmiddellijk op, eerst en vooral in het uiterlijk van de *uke*: deze ziet er inderdaad jong, hulpeloos en onschuldig uit, en gedraagt er zich dikwijls ook naar. Samen met het geïdealiseerde westerse schoonheidsideaal vormt *kawaii* het belangrijkste visuele aspect van de *shōjo* stijl, die tesamen met *ero-guro-nansensu* de esthetiek van *BL* bepaalt.

Waar en onder welke vorm de *shōjo* stijl ook opduikt, er zijn een aantal kenmerken die ze meestal blijft behouden. Het gaat hier om zowel tekentechnische kenmerken als 'atmosferische' kenmerken, die de algehele sfeer (*funiki*, 雰囲気) van een *shōjo*-werk bepalen. Onder tekentechnische kenmerken verstaan we karakteristieken die het gevolg zijn van de manier waarop (*shōjo*) *manga* geproduceerd worden of de materialen die de *mangaka* gebruikt. Tekentechnische kenmerken worden zeer sterk beïnvloedt door atmosferische kenmerken: *shōjo manga* worden gemaakt met ruwweg dezelfde materialen en onder dezelfde omstandigheden als *shōnen manga*, maar het is in één oogopslag duidelijk dat ze er heel anders uitzien. We besteden dan ook de meeste aandacht aan atmosferische kenmerken en beperken de discussie van tekentechnische kenmerken tot een minimum.

4.1.1. Tekentechnische kenmerken

218 Sharon Kinsella, *Cuties in Japan*.

219 Ib.

Hoewel *mangaka* meer en meer gebruik maken van computers om hun werken te tekenen of te verbeteren²²⁰ worden de meeste *manga* nog altijd met pen en inkt gemaakt, en zelfs helemaal digitaal gecreëerde *manga* inspireren zich qua stijl nog altijd op de 'traditionele' methode. Zeker *shōjo mangaka* gebruiken nog vaak tekenpennen, zoals de bekende *maru-pen* of *G-pen*, omdat daarmee een verloop van dik naar dun in één lijn getekend kan worden en er een grotere variatie tussen lijnen mogelijk is dan met stiften. Dit laat toe de fijne en sierlijke tekeningen te maken die *shōjo manga* karakteriseren. De meeste *mangaka* gebruiken gewone zwarte tekeninkt (*seizuyō inku*, 製図用インク²²¹), maar sommigen verkiezen inkt die gemaakt is op de bij traditionele kalligrafie gebruikelijke manier, met inktstaaf en inktsteen (*bokujū*, 墨汁).

Net zo vaak als hun mannelijke collega's maken *shōjo mangaka* gebruik van *screentone* (トーン), fijne patronen van puntjes die uitgesneden kunnen worden op maat van een pentekening om schaduwen aan te brengen. Het is ook mogelijk om met de pen zelf schaduw effecten te creëren, maar *screentone* is makkelijker en sneller in het gebruik, wat belangrijk is voor *mangaka* die onder druk van deadlines werken. Het gebruik van *screentone* beperkt zich lang niet tot alleen schaduwen: er bestaat ook *screentone* voor patronen op kledij, wolkenluchten, bliksemschichten, bomen, kleine voorwerpen zoals bloemen die in *shōjo manga* vaak als achtergrond gebruikt worden, et cetera. Al deze mogelijkheden stellen een *mangaka* in staat sneller te werken en haar zwart-wittekeningen sfeer te geven. Behalve lijnvoering draagt ook het gebruik van *screentone* sterk bij tot het uitzicht en de atmosfeer van een bepaalde *manga*.

Net zoals in strips of comics worden scènes in *manga* onderverdeeld door middel van kaders (*waku*, 枠), maar in *manga* wordt over het algemeen heel anders met kaders omgesprongen. Een belangrijke reden hiervoor is het kleinere formaat van *manga*-pagina's. Afleveringen in magazines worden afgedrukt op pagina's van iets kleiner dan A4 tot B5, maar *tankōbon*- of *bunko*-verzamelingen van afleveringen gepubliceerd worden op een veel kleiner formaat. Het formaat waarop de originele platen getekend worden hangt af van de persoonlijke voorkeur van de *mangaka*, maar ze moet ervoor zorgen dat tekst en tekeningen nog altijd duidelijk en goed interpreteerbaar zullen blijven op *tankōbon*-formaat. Daarom zijn de tekeningen op één pagina verhoudingsgewijs veel groter dan die op een pagina uit een strip, en zijn er minder kaders. De layout van een pagina heeft tot doel de lezer te helpen om de inhoud van elk kader zo vlot mogelijk te verwerken; *manga* worden over het algemeen bijzonder snel gelezen, en een *manga* wordt als beter ervaren naarmate dat hij vlotter doorgenomen kan worden.²²²

Er wordt ook niet alleen met rechthoekige kaders maar ook met schuine, ronde of meerhoekige kaders gewerkt. Bijna elke mogelijke vorm van kaders wordt wel ergens gebruikt. Nog een veel voorkomende techniek is het plaatsen van personages buiten een kader, met geen of weinig achtergrond, om nadruk te leggen op die tekening of gewoon omwille van variatie. Belangrijke '*shots*' worden vaak weergegeven zonder

220 'Manga Erotics' henshūbu hen, *Dennō manga giken*, p.2-3.

221 Voor een verdere verklaring van alle japanse terminologie in deze sectie, zie Iizuka Hiroyuki en Ono Toshihiro, *Neppitsu! Manga gakuen!!*, pp.23-57.

222 Hanna Kite, *Art on the fast track*.

achtergrond.²²³ Kaders vloeien soms in elkaar over of staan tegen elkaar geplakt zonder witruimte ertussen. *Shōnen manga* zijn meestal uit relatief strak gevormde en duidelijk gescheiden kaders opgebouwd, terwijl in *shōjo manga* kaders heel vrij gebruikt worden om bij te dragen tot het effect en de esthetiek van de pagina: *mangaka* proberen met een creatieve kaderindeling de emoties van hun personages beter tot uiting te laten komen.²²⁴

Ook tekst wordt op allerhande verschillende manieren weergegeven om betekenissen over te brengen. Naast gedrukte tekst in tekstballonnetjes (ネーム) is er ook gedrukte tekst buiten ballonnetjes, die vaak gedachten of innerlijke monologen weergeeft. De meeste *manga* maken ook gebruik van met de hand geschreven tekst om



Afbeelding 43. Een dynamische pagina-indeling, gevarieerd gebruik van tekst en screentone, en afwezige achtergronden in een BL manga.

geluidseffecten, gesprekken op de achtergrond, of bijgedachten weer te geven. Voor de gedrukte tekst worden verschillende lettertypes gebruikt naargelang het effect dat de *mangaka* wil bekomen, maar vooral in de handgeschreven tekst zien we eindeloze variatie zowel in de schrijfwijze als in het gebruik. Ook de vorm van tekstballonnetjes kan veranderd worden om bijvoorbeeld duidelijk te maken dat de tekst geschreeuwd wordt of uit een luidspreker afkomstig is.

Het minimalisme dat vaak als een kenmerk van alle *manga* naar voren wordt gehaald is ook in *shōjo* ruimschoots aanwezig. De noodzaak om elke week, om de twee weken, of elke maand een twintigtal pagina's te produceren dwingt artiesten om een stijl te hanteren die vrij eenvoudig en snel tekenwerk toelaat. Deze vlugge stijl is zeer herkenbaar.

Lichamen worden weergegeven met simpele lijnen, zonder veel details, en 'moeilijke' onderdelen zoals handen worden vaak buiten beeld gehouden. Kledij wordt niet voorzien van al te ingewikkelde details, en een strategisch geplaatste vouw hier en daar is voldoende om een realistisch kledingstuk te suggereren. Wanneer een artiest die de

223 Ib.

224 Paul Gravett, *Manga: sixty years of Japanese comics*, p.79.

minimalistische stijl hanteert de garderobe van haar personages wil opfleuren met mooie maar tijdrovende texturen, gebruikt ze heel vaak een vast patroon in *screentone* dat met enig knip-en plakwerk hetzelfde effect sorteert als een met de hand getekend stuk stof. Vooral bij kimono's en allerhande historische kostuums komt deze techniek vaak terug. Heel kenmerkend is het ontbreken van achtergronden: deze niet-essentiële elementen worden of heel summier geschetst of volledig weggelaten. Artiesten die wel uitgewerkte achtergronden gebruiken hebben meestal één of meerdere assistenten om deze te tekenen zodat de *mangaka* zich kan concentreren op het belangrijkste, de personages.

Ook deze personages worden vaak weergegeven op een manier die een lezer vertrouwd met Europese strips behoorlijk schetsmatig toeschijnt. De figuren die de pagina's van een *manga* bevolken lijken in vele gevallen niet alleen qua lichaamsbouw maar ook qua gezicht uitzonderlijk veel op elkaar. In *manga* is het vrij courant dat indien er al mensen met unieke gelaatstreken zijn, het meestal gaat om een twee- of drietal hoofdpersonages. Nevenfiguren en *supporting cast* krijgen veel minder aandacht.

Hierbij moet vermeld worden dat dit alles uiteraard niet betekent dat elke *shōjo manga* er min of meer eender uitziet. Zeker de meer succesvolle *mangaka* hebben vaak een herkenbare, individuele stijl, waarbij ze de hierboven beschreven principes op hun eigen manier interpreteren en uitrekken. Verder lijkt het (op dit moment) niet mogelijk te spreken over een 'BL stijl' die opvallend verschilt van de *shōjo* stijl. BL heeft uiteraard zijn eigen visuele conventies, zoals we reeds in het vorige hoofdstuk beschreven, maar verschilt zeker op tekentechnisch vlak niet van mainstream *shōjo*.

4.1.2. Atmosferische kenmerken

De meeste kenmerken die de atmosfeer van een *shōjo manga* bepalen hebben we reeds in de één of andere vorm aangehaald. We spreken hier onder andere over nostalgie en **akogare** naar een geïdealiseerd (westers) verleden, de sfeer van **romantiek** die in veel *shōjo manga* overheerst, en het **fantastische** element dat maakt dat *shōjo manga* zich totaal niet storen aan enig realisme.

Een verlangen naar een geïdealiseerd romantisch verleden, vaak een versie van negentiende-eeuws Europa²²⁵, is een vaak terugkerend onderdeel van *shōjo*. Nostalgie zelf is ook in Japans mainstream cultuur (*mejā karuchā*, メジャーカルチャー) een bijzonder geapprecieerd thema.²²⁶ 'Traditie' (*dentō*, 伝統), 'nostalgische' (*natsukashii*, 懐かしい) dingen, en herinneringen aan de geboortestad- of dorp (*furusato*, 故郷) zijn begrippen die voortdurend terugkeren in allerhande media, van vrouwenmagazines tot kookprogramma's op de televisie tot *karaoke*. De hang naar het verleden in de mainstream-cultuur is wel steeds toegespitst op het Japanse verleden en de Japanse tradities; verwijzingen naar een vagelijk Europees verleden dat ervaren wordt als

225 Deze periode komt overeen met de hoogdagen van de Europese Romantiek.

226 Liese Skov en Brian Moeran, *Women, media and consumption in Japan*, p.86-88.

esthetisch en romantisch, zoals in *shōjo manga*, vormen zeker geen hoofdthema in magazines voor getrouwde vrouwen die verder overlopen van accolades over 'typisch' japanse dingen of waarden.²²⁷

Er lijkt in die zin een markante scheiding te bestaan tussen de *shōjo* stijl en de 'volwassen vrouw'-stijl. Een jonge vrouw met een zwak voor alles geïnspireerd door Europese gotiek leest *shōjo manga* en gaat op reis om haar ideale Europa in het echt te zien, maar wanneer ze trouwt richt ze zich op het bewaren van Japanse tradities (of het wordt tenminste van haar verwacht dat ze dat doet²²⁸). Zij wordt geconfronteerd met de realiteit en accepteert dat ze zich daaraan moet aanpassen. Jonge meisjes daarentegen zijn volledig vrij om zo veel te fantaseren als ze willen²²⁹, en dat is voelbaar in *shōjo manga*: er is geen noodzaak voor de *mangaka* om te conformeren met elementen van de realiteit, op welk vlak dan ook.

Dit gevoel van *akogare* naar een fantasie-Westen is goed gedocumenteerd en onderzocht. Robert Christopher wijst op het bestaan van het zogenaamde *Japanese gaijin complex*, wat Ito verklaart als "a psychological, racial inferiority complex towards foreigners, especially Caucasians and their physical features"²³⁰. Dit complex lijkt op het eerste gezicht het gevoel van *akogare* te verklaren dat we in *shōjo manga* kunnen bespeuren, maar moet op zijn minst genuanceerd worden. Dat jonge meisjes graag vluchten in een fantasiewereld bevolkt door geïdealiseerde westerlingen in geïdealiseerde en vaak onbestaande of onrealistische westerse settings kan niet alleen verklaard worden met de eenvoudige stelling dat ze zich inferieur voelen tegenover mensen met een Kaukasisch uiterlijk en jaloers zijn op de gezichten die zichzelf zonder plastische chirurgie nooit zullen hebben. Het is veeleer zo dat ze het esthetische ideaalbeeld van de westerling gebruiken als een makkelijk vehikel om hun fantasiewereld te scheppen en er zich in in te leven: zo wordt hun fantasie tegelijkertijd (onbereikbaar) mooi en toch geruststellend 'fantastisch'. Omdat de wereld vol oogverblindende niet-Japanse jongens en meisjes zo overduidelijk verschilt van de realiteit wordt ze ineens ook veiliger; escapistische fantasie draait er net om dat de fantasie totaal verschilt van de echte wereld.

Hoewel het romantische element in hedendaagse *manga* minder nadrukkelijk aanwezig is dan in de vroegere *shōjo manga* van de jaren zeventig en tachtig, blijft romantiek niettemin een dominant thema in bijna alle *shōjo manga*. Op verschillende manieren wordt in *shōjo manga* door middel van visuele elementen een sfeer van romantiek gecreëerd. Heel bekend zijn de afbeeldingen van bloemen die schijnbaar willekeurig als achtergrond gebruikt worden: aan verschillende soorten bloemen worden verschillende eigenschappen verbonden²³¹, en bloemen kunnen zo gebruikt worden om

227 Liese Skov en Brian Moeran, *Women, media and consumption in Japan*, pp.120-121.

228 Id. p.245.

229 Het incident van de vermoorde meisjes veroorzaakte een uitbarsting van wantrouwen tegenover al wie zich met amateur*manga* bezig hield, maar de storm van verontwaardiging was hoofdzakelijk gericht op mannen die zich met *shōjo*-materiaal bezighielden; meisjes en hun *manga* bleven grotendeels buiten schot, wat erop wijst dat voor meisjes, een preoccupatie met totaal onrealistische zaken niet als ongewoon of problematisch gezien wordt.

230 Kinko Ito, *The world of Japanese "ladies comics": From Romantic Fantasy to Lustful Perversion*.

231 Z. Paul Gravett, *Manga: sixty years of Japanese comics*, p.97.

emoties te benadrukken of belangrijke momenten extra in de verf te zetten. Verder worden de gelaatsuitdrukkingen en houdingen van personages op het moment dat ze hun romantische emoties voelen extra verzorgd weergegeven: personages nemen een groter oppervlak van de pagina in, worden zonder achtergrond getekend, en worden meer in detail weergegeven -zeker de gelaatsuitdrukkingen, en dan vooral de ogen (zie pagina 108).

Ook worden (romantische) gevoelens vaak uitgedrukt in stukjes tekst die over de hele pagina 'zweven', niet gevangen in tekstballonetjes -wat de dromerigheid van de innerlijke monologen benadrukt. Vooral oudere *shōjo manga* zijn beroemd voor hun zwierige, vloeiende stijl die de emotionele natuur van hun verhaal visueel tot uiting bracht. Hedendaagse *shōjo manga*, en bij extensie ook *BL manga*, zijn letterlijk en figuurlijk wat minder bloemrijk. De meer schetsmatige tekenstijl laat trouwens niet toe om overdreven aandacht aan kleine details te besteden. Niettemin is de romantische atmosfeer verre van uitgeteld.



Afbeelding 44. Bloemen en zwevende gedachten zorgen voor een romantische, dromerige sfeer.

4.1.3. Uiterlijk van *manga*-personages

We hebben de invloed van 'snelle' tekenstijl eigen aan *manga* op de manier waarop personages getekend worden reeds kort besproken. Hier gaan we dieper in op enkele opvallende uiterlijke karakteristieken van *shōjo*-personages, en een belangrijke reden ervoor: de sterke invloed van het westerse schoonheidsideaal. Hiervan vinden we elementen terug over het hele lichaam van *shōjo*-personages: ronde en lichtgekleurde ogen, golvende haren, lange benen, lang uitgerekte lichamen en handen met ranke vingers; grote borsten en brede heupen bij vrouwelijke personages (hoewel dit veel duidelijker tot uiting komt in *shōnen manga*), stevige torso's bij mannelijke. Dit is geen recente ontwikkeling, ook niet in *BL*: in *shōnen-ai manga* kwamen al van in het begin uitsluitend dit soort 'verwesterde' personages voor, ongeacht of de personages in het



Afbeelding 45. *Bishōnen* in BL manga zijn vaak heel mager, met lange en slanke ledematen. Niettemin blijven ze vaak breedgeschouderd, zoals de seme in de voorgrond van dit prentje.

verhaal ook geacht werden westerlingen voor te stellen.²³²

We gaan dieper in op twee van de meest opvallend 'westerse' uiterlijke kenmerken van *shōjo*-personages, het haar en de ogen. Men kan niet spreken over *shōjo manga* zonder aandacht te besteden aan de manier waarop de *mangaka* ogen weergeven. Vooral bij vrouwelijke personages zijn de ogen buitenproportioneel groot, met een overdaad aan lange wimpers en vooral een gigantische iris en glanzende pupillen. Het zijn ook ogen die anatomisch duidelijk niet japans zijn: rond, en met een duidelijk zichtbare vouw van het ooglid. Hoewel de esthetische roots van *manga* teruggaan tot de vooroorlogse volkscultuur hadden vele personages op pre-WOII-illustraties typisch japanse ogen, smal en langwerpiger eerder dan rond.

Onder invloed van Tezuka werden vele *manga*-personages vlak na WO II getekend met de zogenaamde *pie eyes* gepopulariseerd door Walt Disney -grote, rechtstaande ovaal met een eenvoudige zwarte irissen. In latere *shōjo manga* van de hand van vrouwelijke *mangaka* ontwikkelden deze ogen zich spectaculair: ze namen nog altijd een grote oppervlakte van het gezicht in maar werden veel gedetailleerder en vooral veel expressiever.

De belangrijkste verdiensten van grote ogen is dan ook dat ze toelaten om emotionele expressie te intensifieren en vergemakkelijken.²³³ Ogen die een grote oppervlakte van het gezicht innemen zijn echte 'ramen op de ziel' die *mangaka* toelaten om een brede waaier aan emoties te tonen zonder woorden te moeten gebruiken -een enorm voordeel, gezien het kapitale belang van gevoelens en relaties in *shōjo manga*. Hier zien we wederom hoe belangrijk het visuele is in *manga*: het gebeurt vaak dat de emoties van een personage op een bepaald moment helemaal niet in woorden

232 De tekenstijl van *shōjo mangaka* was wel in zekere mate profetisch. Jongeren in het hedendaagse Japan lijken, door de beschikbaarheid van allerhande schoonheidsproducten en het algemene gebruik van stoelen in plaats van kussens waarop men geknield moet zitten (*seiza*), steeds meer op het schoonheidsideaal dat in *shōjo manga* geschapen wordt.

233 Frederik L. Schodt, *Manga! Manga! The world of Japanese comics*, pp.91-92. Phil Brophy trekt bovendien de vergelijking met hoe ogen traditioneel getekend worden in de Amerikaanse animatiefilms waar Tezuka zijn stijl op baseerde -als eenvoudige zwarte ovaal zonder detail of suggestie van glans- om de stelling te onderschrijven dat ogen in *manga* een essentiële taak vervullen als overbrengers van emotie. Phil Brophy, *Ocular Excess: A Semiotic Morphology of Cartoon Eyes*.

uitgespeld worden, maar dat de lezer volledig moet afgaan op de tekeningen alleen.

Na de ogen zijn de haren misschien wel het meest opvallende karakteristiek van *shōjo*-personages.

Deze zijn heel vaak licht gekleurd, net als de ogen, hoewel de grote meerderheid

van hen toch zeker Japanners moeten voorstellen: ze hebben zeer japanse namen, en uit hun levenssituatie en de achtergronden valt af te leiden dat ze ontegensprekelijk in Japan wonen. Waarom worden ze dan niet getekend zoals ze er 'horen' uit te zien, met donkere ogen en donker haar?

Hiervoor zijn verschillende verklaringen. Eén die behoorlijk evident zal lijken voor wie een beetje vertrouwd is met de look van de tegenwoordige japanse jeugd is dat simpelweg niet elke Japanner donker haar heeft: tegenwoordig is het bijzonder modieus, zowel voor meisjes als voor jongens, om het haar te laten verven. Vrij veel japanse jongeren hebben haar geverfd in alle mogelijke tinten van lichtbruin; echt blond of ros is minder courant maar komt ook voor. Gekleurde lenzen om bijvoorbeeld blauwe in plaats van bruine ogen te bekommen bestaan ook, hoewel ze niet zo ingeburgerd zijn als het verven van het haar.

Een tweede verklaring voor de schijnbare invasie van blonde japanners van beide seksen in *manga* is te vinden in de snelle tekenstijl waarin de meeste *manga* gemaakt worden. Vlug werken laat een artiest niet toe om uitgebreid te differentiëren tussen de gezichten van verschillende personages. Indien elk japans personage werd weergegeven met zijn of haar 'natuurlijke' zwarte haarkleur zou het wel eens heel moeilijk kunnen worden voor de lezer om de personages uit elkaar te houden. De uitgelezen manier voor een *mangaka* om elk personage een duidelijk verschillend uiterlijk te geven is spelen met haarkleuren- en stijlen: alles mag, van zwart tot blond tot (op papier) alle grijswaarden die daar tussen liggen, en in alle stijlen van gekruld tot rasta.

De derde verklaring houdt verband met het reeds vernoemde gevoel van *akogare* naar het Westen toe. In de vroege *shōnen-ai manga* werden westerse personages, zowel jongens als meisjes, bijna onveranderlijk getekend met blond haar en meestal ook met weelderige krullen. Deze stereotiepe en geïdealiseerde voorstelling van de westerling bleef lang doorwerken en maakte blonde krullen een standaard van



Afbeelding 46. Ritsuka wordt alleen gelaten door Sōbi en is boos, verdrietig en teleurgesteld. Om deze emoties duidelijk over te brengen zijn groot getekende ogen erg nuttig.

schoonheid.²³⁴ Het is opvallend dat dit motief in wezen weinig veranderd is doorheen de decennia. *Shōjo*-personages hebben nog altijd bijzonder vaak lichtgekleurd haar, hoewel krullen duidelijk in frequentie afgenomen zijn. De dag van vandaag zijn er meer *mangaka* die 'realistisch' japans haar tekenen, zwart en steill, maar blond komt ook bij *bishōnen* nog altijd bijzonder vaak voor.

4.2. Belangrijke componenten van de esthetiek van BL

Tot nu toe hebben we het gehad over visuele kenmerken die toegepast worden in een brede waaier aan *shōjo manga*. Nu vestigen we onze aandacht op esthetische elementen van *BL manga* die eigen zijn aan dat genre alleen. Dat wil zeggen dat we ons vooral concentreren op twee zaken: langs de ene kant esthetische kenmerken die een gevolg zijn van de homoseksuele inhoudelijke thema's van *BL manga*, en langs de andere kant de manier waarop we *bishōnen* moeten interpreteren- de personages die deze homoseksuele thema's uitspelen, en die door hun alomtegenwoordigheid in *BL manga* grote invloed hebben op de esthetische kenmerken ervan. Teneinde de voorstelling van *bishōnen* correct te interpreteren onderzoeken we ook de manier waarop lezeressen precies naar deze personages kijken, waarmee we tegelijkertijd een aanloop nemen naar hoofdstuk vijf, waarin het publiek van *BL manga* centraal staat.

4.2.1. Invloed van de homoseksuele esthetiek op de BL-stijl

Het spreekt vanzelf dat zowel het uitzicht als de specifieke atmosfeer van *BL manga* ontstaan zijn onder invloed van een groot aantal factoren, die niet allemaal hier besproken of zelfs maar opgenoemd kunnen worden. Veel van esthetische invloeden die *BL manga* hebben ondergaan vallen samen met invloeden die *shōjo manga* in het algemeen vormgegeven hebben. Aangezien de kenmerken van *shōjo manga* in andere publicaties reeds uitgebreid aan bod gekomen zijn zullen we ons hier beperken tot dat wat exclusief invloed gehad heeft op de esthetiek van *BL manga* alleen: de esthetiek van geweld en dood die verbonden wordt met homoseksualiteit. Gezien de thematiek van *BL manga* en de lange en omvangrijke traditie van homoerotische werken die Japan rijk is²³⁵, is het niet verwonderlijk dat in *BL* veel elementen uit die traditie terug te vinden zijn. Voorstellingen en interpretaties van mannelijke schoonheid en homoseksualiteit in de kunst worden aangeduid met de term **homo-eroticisme**.²³⁶ Een belangrijk kenmerk

234 Kinko Ito, *The world of Japanese "ladies comics": From Romantic Fantasy to Lustful Perversion*.

235 Cf. Gary Leupp, *Male colors: the construction of homosexuality in Tokugawa Japan*; Gregory M. Plugfelder, *Cartographies of desire: male-male sexuality in Japanese discourse, 1600-1950*; Claude Summers (red.), *The gay and lesbian literary heritage*.

236 Wikipedia, *Homoeroticism*.

van homo-eroticisme bestaat uit een sterke verwevenheid met thema's van **geweld, lijden en dood** -in het Westen en zeker ook in Japan.²³⁷

Dat de dood geësthetiseerd wordt hoeft in het licht van traditionele japanse opvattingen over het schone eigenlijk niet te verbazen. **Vergankelijkheid** is een belangrijke component van de traditionele japanse esthetiek. De theorie die hier achter zit zegt dat mooie of bewonderenswaardige dingen hun schoonheid ontleen aan het feit dat ze elk moment kunnen vergaan. Iets is mooi voornamelijk omdat de toeschouwer beseft dat de schoonheid niet zal duren, dat er zelfs waarschijnlijk heel snel een einde aan zal komen, en dat het schone dus maar heel kort geapprecieerd kan worden.²³⁸ Misschien wel het beroemdste voorbeeld van dit vergankelijkheidsethos zijn de gedichten die jonge japanse *kamikaze*-piloten tijdens WO II schreven vlak voor ze hun dood tegemoet vlogen. Keer op keer vergeleken ze zichzelf met kersenbloesems (*sakura*), de meest geliefde bloemen van Japan, die elk voorjaar gedurende een korte periode bloeien: het thema van de jonge piloot die één glorieus moment zal beleven alvorens te sterven, net zoals de *sakura* die even kan schitteren alvorens onvermijdelijk neer te vallen, komt in de achtergebleven gedichten steeds terug.²³⁹

Ook de liefde ontleent in japanse verhalen vaak haar schoonheid aan haar vergankelijkheid. Ian Buruma suggereert dat het huwelijk in Japan door de eeuwen heen zelden een zaak van liefde is geweest (behalve misschien voor de arme boerenbevolking); verbintenissen werden gearrangeerd volgens criteria waarbij wederzijdse affectie hoogstens een heel zijdelingse rol speelde. Het huwelijk uit liefde (*renai kekkon*, 恋愛結婚) werd in Japan pas na de Tweede Wereldoorlog, onder westerse invloed, als een ideaal naar voren geschoven. De traditionele onbelangrijkheid van romantische liefde (*renai*, 恋愛)²⁴⁰ voor het welslagen van een echtelijke verbintenis wil niet zeggen dat deze romantische liefde niet bekend of geapprecieerd was, integendeel: het thema kwam voortdurend terug in literatuur, theater en prentkunst. Verhalen over geliefden zijn altijd bijzonder populair geweest.

Het hoofdkenmerk van deze liefde was echter dat ze bijna zonder uitzondering in tragedie en dood eindigde. Krachten van buitenuit veroorzaakten de dood van één van de geliefden, waarop de overblijver de hand aan zichzelf sloeg. Nog meer voorkomend was het geijkte patroon van twee geliefden die om één of andere reden niet geaccepteerd werden door de maatschappij, beseften dat hun situatie hopeloos was, en dan samen zelfmoord pleegden (*shinjū*, 心中) -een verhaallijn die overbekend is uit de *kabuki*-spelen van Chikamatsu Monzaemon.²⁴¹ Huwelijken zaten er voor de geliefden nooit in, want zij waren door het lot gedoemd om alleen in de dood samen te zijn. Het 'lot' dat hen tot wanhoopsdaden dwong was geen abstract concept maar de druk die de samenleving hen oplegde om zich te conformeren (*seken*, 世間).

237 Ian Buruma, *De spiegel van de zonnegodin*, p.21.

238 Id. p.98.

239 Yoel Hoffman, *Japanese death poems*, pp.42-43.

240 Buruma geeft enkel homoseksualiteit op als mogelijke uitzondering wanneer hij schrijft over de geringe waardering die men in het oude Japan kon opbrengen voor romantische liefde in de realiteit. Dit duidt andermaal op de vrij bijzondere positie die homoseksualiteit in Japan door de eeuwen heen genoten heeft.

241 Wikipedia, *Chikamatsu Monzaemon*.

Dubbele zelfmoorden kwamen ook in de realiteit voor (de stukken van Chikamatsu zouden gebaseerd zijn op waargebeurde incidenten), maar het thema is bijzonder typisch voor de manier waarop in de literatuur met de notie van de romantische liefde werd en wordt omgesprongen. De helden en heldinnen van deze verhalen oogstten bewondering omwille van de toewijding en moed die zij tentoonspreidden door hun opoffering. Hoe mooi hun liefde echter ook was, er moest altijd een einde aan komen. Romantische helden moesten sterven omdat de samenleving geen plaats voor hen had, en diegenen die van deze verhalen genoten zagen zo de bestaande maatschappelijke normen bevestigd. Een *akogare* naar geïdealiseerde romantische liefde werd zo gekoppeld aan de geruststelling, of voor sommigen misschien de ontzuisterende bevestiging, dat deze romantische uitspattingen niet in de echte wereld thuishoorden.²⁴² Het vergt niet veel



Afbeelding 47. Deze jonge engelse aristocraat en zijn trouwe bediende bleven door allerhande gebeurtenissen altijd van elkaar gescheiden; ze kunnen alleen in de dood bij elkaar zijn en sterven met de glimlach, in elkaars armen.

redenering om te beseffen dat indien zelfs de heteroseksuele geliefden van Chikamatsu moesten sterven omdat de maatschappij geen enkele relatie kon aanvaarden behalve deze die resulteert in een huwelijk en nageslacht, homoseksuele partners zeker weinig kans hadden op een *happy end*. Heden ten dage hebben koppels die niet binnen het traditionele systeem willen of kunnen passen uiteraard veel meer opties dan dubbele zelfmoord. Dat neemt echter niet weg dat het concept *shinjū* blijft bestaan als een bijzonder mooi en passend einde van een (fictieve) gedoemde liefde.

De koppeling tussen het begerenswaardig esthetische en de dood is geen fenomeen dat specifiek eigen is aan liefdesverhalen, zeker in Japan. In het *samurai*-ethos, dat zowat het populairste repertoire aan *shudō*-verhalen ondersteunde, werd de dood gezien als een heroïsch en eervol iets -volgens andere interpretaties zelfs een doel op zich.²⁴³ Daarenboven werden homoseksuele contacten geprezen als staande boven

242 Relaties in BL manga worden op een gelijkaardige manier bekeken. Z. Helen McCarthy en John Clements, *The erotic anime movie guide*, p.41.

243 Z. Wikipedia, *Bushido*, voor een inleiding op en uitgebreide verwijzingen naar verdere bronnen over het *samurai*-ethos.

heteroseksualiteit. In *Hagakure* (葉隠)²⁴⁴ doet Yamamoto Tsunetomo vrouwen af als een onreine wezens die een krijger in het beste geval alleen maar zullen afleiden, maar spreekt hij in lovende termen over de liefde tussen *samurai* onderling. Zoals reeds vermeld op pagina 24 was homoseksualiteit onder *samurai* één van de grote terugkerende thema's in de japanse lectuur over homoseksualiteit, en deze verhalen hebben een veel grotere indruk nagelaten dan de eveneens populaire vertelselen over stedelingen en *kabuki*-acteurs of monniken en hun acolieten -misschien omdat antieke *samurai*-waarden, al dan niet correct overgeleverd en begrepen, ook in het Japan van vandaag relevant worden geacht. Aangezien *samurai* en *samurai*-waarden zoals het naoorlogse Japan ze geïnterpreteerd heeft nog steeds een grote interesse genieten vanwege de gewone jappers, is het niet vergezocht om aan te nemen dat *samurai*-waarden wat betreft homoseksualiteit in bepaalde elementen van de hedendaagse (populaire) japanse cultuur nog altijd nazinderen.²⁴⁵



Afbeelding 48. De vrouwelijke ZERO's spelen heel expliciet met het idee van een dubbele liefdeszelfmoord na hun eigen falen tegen Sōbi en Ritsuka, maar besluiten in de plaats samen te vluchten en onder te duiken om de wraak van hun opdrachtgevers te ontlopen.

BL-verhalen eindigen niet altijd met een drama en de dood van één of beide partners. Bij *shōnen-ai* verhalen is tragedie vaak heel nadrukkelijk aanwezig: Takemiya Keiko's beroemde personage Gilbert pleegt na onnoemelijk lijden zelfmoord, Tōma uit Hagio Moto's *Tōma no Shinzō* gooit zichzelf van een treinbrug in de allereerste scène van de *manga*, in *Pō no Ichizoku* (ook van Hagio Moto) verliezen de twee jonge hoofdpersonages allebei hun hele familie en komen ze uiteindelijk zelf om in een brand, en in de finale van Ikeda Riyoko's *De roos van Versailles* sterft de heldin op het slagveld, waarna ze samen met haar eerder omgekomen geliefde ten hemel stijgt. Dramatisch bedoelde *dōjinshi* eindigen meestal in tranen, waarbij vooral de *uke* vaak een tragische dood sterft.²⁴⁶ De dood is nooit ver weg in *LOVELESS*: alles draait in de grond om de moord op een *bishōnen*, Seimei. Het *sentōki*-paar Sleepless wordt door het mannelijke ZERO-duo off-screen brutaal afgemaakt nadat ze een gevecht tegen Sōbi verloren. Veel moderne *BL*-verhalen zijn lichter van toon dan de melodramatische

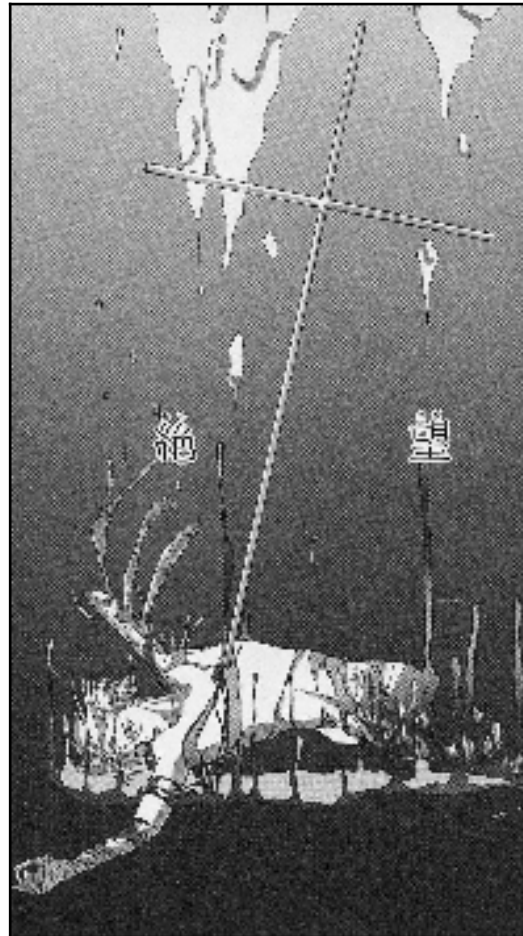
244 Een achttiende-eeuws werk over het *samurai*-ethos. Z. Wikipedia, *Hagakure*.

245 Overigens wordt gezegd dat homo-eroticisme in westerse kunst zijn hoogtepunt kende vanaf het einde van de achttiende eeuw tot begin twintigste eeuw, de periodes van de romantiek en de neo-romantiek (z. Wikipedia, *Homoeroticism*). Waarschijnlijk niet helemaal toevallig zijn dit historische periodes die in *shōjo manga* vaak gebruikt worden om een geïdealiseerd fantasie-Europa in te situeren.

246 Het moet wel gezegd worden dat *dōjinshika* op dergelijke *hakai no sakuhin* (破壊の作品) niet zelden *sukui no sakuhin* (救いの作品) laten volgen, waarin hun geliefde personage een kans op een beter einde krijgt. Dit toont wederom aan hoe gehecht men kan geraken aan een bepaald personage, en hoe sterk de drang om zich ermee te identificeren en ervoor te zorgen is. Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.109-114.

shōnen-ai manga, en *seme* en *uke* kunnen vaak rekenen op een happy end.

Dit neemt niet weg dat lijden nog steeds geësthetiseerd wordt voorgesteld. *Uke* en *seme* -vooral de *uke*- ontmoeten veel obstakels, en niet weinig daarvan brengen zwaar fysiek en psychisch lijden met zich mee. Personages verongelukken en houden er blijvende handicaps aan over die hun geestelijke gezondheid en relatie met hun partner hypothekeren. *Uke* worden ontvoerd, gemarteld, soms verkracht, door aanvallers die via hen de *seme* willen treffen of door door gekken die geobsedeerd zijn door de schoonheid en zuiverheid van de *uke*. Trauma's uit het verleden blijven personages tormenteren, soms zo erg dat ze overgaan tot zelfverminking. Net zoals de overlappende categorie van *shōjo manga* worden ook *BL manga* gekarakteriseerd door een intense preoccupatie met de gevoelens van personages, meestal de *uke*; deze gevoelens worden soms uitgespelt in paginalange innerlijke monologen. Zeker in *BL manga* gaat het vaker om negatieve dan om positieve gevoelens, en dit innerlijk lijden wordt breed uitgesmeerd tegen een achtergrond van het desbetreffende personage in poses die zijn ellende moeten benadrukken en esthetiseren.



Afbeelding 49 Izumi uit *BRONZE* in een pose die symbolisch zijn wanhoop en hulpeloosheid uitdrukt. Het kruis kan impliceren dat de lezer hem als een martelaar moet zien, maar het is even waarschijnlijk dat het er gewoon staat omdat het er interessant uitziet.

Ook fysiek lijden wordt esthetisch voorgesteld. Depicties van fysiek lijden in *BL manga* kunnen misschien het best vergeleken worden met christelijke voorstellingen van het lijden van martelaren, soms zelfs letterlijk, aangezien *BL mangaka* vaak een kruisigingshouding gebruiken om het onschuldig lijden van hun personages te benadrukken. Soms worden personages ook getekend in poses die duidelijk gebaseerd zijn op beroemde christelijke kunstwerken. Taylor maakt in zijn boek over castratie doorheen de westerse geschiedenis een interessante opmerking die deels zou kunnen verklaren waarom *mangaka* zo graag christelijke symboliek in hun tekeningen en scenario's verwerken: "*Christianity, a religion founded upon a wounded god, particularly valorizes wounded bodies.*"²⁴⁷ Lijden, verwondingen, bloed en dood worden in *BL manga* als esthetisch ervaren als ze worden voorgesteld aan de hand van jonge, mooie en op de één of andere manier 'pure' mannelijke protagonisten.

247 Gary Taylor, *Castration: an abbreviated history of western manhood*, p.39.

4.2.2. De *bishōnen*

Bishōnen worden beschreven enerzijds als een derde geslacht tussen man en vrouw²⁴⁸ of aseksuele wezens. McLelland beschrijft hen als "uniting the best of 'masculine' and 'feminine' in a kind of androgynous ideal"²⁴⁹. Ze vormen een ideaalbeeld van de man zoals gedroomd door japanse vrouwen, een beeld dat dominant geworden is in alle media gericht op vrouwen, van *manga* tot film en muziek. *BL manga* worden zelfs bijna volledig door *bishōnen* bevolkt. Het label *bishōnen* duidt in de eerste plaats op een set van uiterlijke kenmerken, maar impliceert toch meer: een *bishōnen* is niet gewoon een man met ietwat vrouwelijke gelaatstrekken.

De *bishōnen* als esthetisch ideaal heeft een lange geschiedenis in Japan. Reeds in de Heian-periode werden figuren zoals Hikaru Genji afgebeeld met uiterlijke kenmerken die ook nu nog met *bishōnen* geassocieerd worden. Ook latere historische figuren zoals Minamoto no Yoshitsune raakten bekend omwille van hun vermeende *bishōnen*-trekken; In BL *manga* is 'Ranmaru' een populaire naam voor *bishōnen* personages naar analogie met Mori Ranmaru, de meest vertrouwde dienaar van Oda Nobunaga, die bekend staat als een *bishōnen*. De magazines voor kinderen die op het einde van de achttiende eeuw voor het eerst in Japan verschenen waren gevuld met geïllustreerde verhalen, en veel van de personages op de afbeeldingen konden als *bishōnen* beschouwd worden. Er verschenen *bishōnen shōsetsu*, romans met als onderwerp de avonturen van één of meerdere *bishōnen*, die veelal rijkelijk geïllustreerd waren.²⁵⁰

Van de Edo-periode tot tijdens de Meiji-periode gold de *bishōnen* als een embleem van homoseksualiteit. Ondanks het feit dat *shudō* niet langer een geaccepteerde bezigheid voor mannen verdween de *bishōnen* zeker niet uit boeken of afbeeldingen.

"In portraying the *bishōnen*, Meiji authors continued to employ conventional literary tropes of youthful male beauty: snowy white skin, lustrous black hair, flowery red cheeks, and so forth. While these features were also used to describe female beauty, there remained alive in Meiji popular discourse a sense of the young male as esthetically distinct from both women and men. This perception was rooted in the virile gaze, which in the Edo period had imagined the *wakashu* not so much as a co-member of the masculine gender, except in the broadest sense, but rather as belonging to a special status, albeit a temporary one."²⁵¹

Onder invloed van het nieuw binnenkomend westers medisch discours, waarin homoseksueel contact over het algemeen niet beschouwd werd als een soort hobby

248 Ian Buruma, *De spiegel van de zonnegodin*, p.124.

249 Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p.7.

250 Keiko Nakamura, *Shōwa bishōnen techō*, p.50.

251 Gregory M Plugfelder, *Cartographies of desire: male-male sexuality in Japanese discourse, 1600-1950*, p.228.

maar als een ziekte, misschien wel een permanente toestand, veranderde de houding van het japanse medische establishment -niet alleen tegenover homoseksualiteit maar ook tegenover de *bishōnen*. Sommigen beschouwden de *bishōnen* als een jongere fase in het leven van de intrinsiek homoseksuele man. In ieder geval bleven *bishōnen* deel uitmaken van het visuele repertoire van japanse artiesten, ook bij diegenen die illustraties tekenden voor de nieuwe magazines voor kinderen die doorheen de eerste helft van de twintigste eeuw een grote populariteit verwierven.

Bekende Shōwa-artiesten die *bishōnen* tekenden waren onder andere Takabatake Kashō (高島華宵), Yamaguchi Shōkichirō (山口将吉郎), Itō Hikozaō (伊藤彦造), Yamakawa Sōji (山川惣治), en Ishihara Gōjin (石原豪人).²⁵² Al deze (mannelijke) tekenaars hadden een klassieke artistieke opleiding in de *nihonga*²⁵³ genoten en waren gerespecteerde kunstenaars. Hun werk verscheen voornamelijk in magazines voor kinderen en jongeren, vooral in die gericht op jongens; pas vanaf de jaren zestig maakten *bishōnen* ook in meisjesmagazines hun opwachting.²⁵⁴ Ishihara Gōjin bijvoorbeeld tekende vaak voor *JUNE*, ook wel bekend als het eerste *shōnen-ai* magazine. De typische uiterlijke karakteristieken van *bishōnen*, die zich door de eeuwen heen nogal veranderlijk toonden, vielen bij deze tekenaars uit de vroege Shōwa-periode al grotendeels samen met die van *bishōnen* in *BL manga*.

Bishōnen zoals ze nu in *BL manga* verschijnen zijn een gemoderniseerde maar nauwelijks fundamenteel verschillende versie van *bishōnen* zoals ze al eeuwenlang in japanse teksten en prenten voorkomen. De vooroorlogse *bishōnen* zoals Plugfelder ze beschrijft, met hun bleke huid, glanzend zwart haar en blozende wangen, zijn volgens McLelland geëvolueerd tot wezens met "long hair, long limbs, and few muscles"²⁵⁵. Ze zijn letterlijk androgyn: het is bij veel *bishōnen* niet op het eerste gezicht duidelijk of ze biologisch man of vrouw zijn, zeker niet voor wie niet vertrouwd is met de *bishōnen* als esthetische categorie.

In het volgende hoofdstuk, wanneer we de aantrekkingskracht van *BL manga* op hun lezers onderzoeken, zullen we stellen dat één van de redenen waarom jonge meisjes graag verhalen over homoseksuele koppels lezen erin bestaat dat deze relaties 'veilig' zijn, want per definitie onvruchtbaar. Een *uke* vervult dan misschien wel een 'vrouwelijke' rol maar zal geen kinderen baren, behalve in *dōjinshi* of gags. Bij uitbreiding zal een *seme* ook geen kinderen verwekken, want in het grootste deel van de gevallen heeft hij nooit vrouwelijke partners, en als die er wel zijn raken ze nooit zwanger. Allebei de sleutelfiguren in een *BL*-relatie zijn in de praktijk onvruchtbaar, met nadruk op de *uke*, die in functie van zijn vrouwelijke rol idealiter in staat zou moeten zijn om kinderen te dragen, maar dit niet kan. We komen hierop terug in het volgende hoofdstuk op pagina 141.

Een merkwaardig uiterlijk kenmerk van *bishōnen* zoals ze in *BL manga*

252 Keiko Nakamura, *Shōwa bishōnen techō*, p.4-5.

253 *Nihonga* (日本画) oftewel 'japanse tekeningen' is een schilderijstijl ontwikkeld in de tweede helft van de negentiende eeuw als reactie op de opkomst van *yōga* (洋画), de nieuw ingevoerde westerse schilderijstijl. Wikipedia, *Japanese art*.

254 Keiko Nakamura, *Shōwa bishōnen techō*, p.3.

255 Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p.67.



Afbeelding 50. Zeker bij een geklede *bishōnen* zijn er geen zichtbare aanwijzingen dat hij mannelijke geslachtsorganen zou hebben.

verschijnen is overigens dat het absoluut niet aan hen te zien is dat ze mannelijke geslachtsorganen hebben, tenminste terwijl ze gekleed zijn. Bij tekeningen of foto's die bedoeld zijn voor een publiek van homoseksuele mannen worden geslachtsorganen die duidelijk goed ontwikkeld zijn, zelfs al zijn ze onder kledij verborgen, als fysiek aantrekkelijk ervaren; dit geldt zowel voor Japan als het Westen.²⁵⁶ Wanneer men echter naar de *bishōnen* in *BL manga* kijkt is er in vrijwel geen enkel geval zelfs maar een lichte welving in de broek te zien, niet bij de *seme* en absoluut niet bij de *uke*. Eerder dan een verschil in esthetische sensibilliteit tussen mannen en vrouwen is dit visuele kenmerk waarschijnlijk een manier om de geslachtsloosheid van *bishōnen* te benadrukken. Dat *bishōnen* geslachtsloos zijn maakt hen waarschijnlijk aangenamer om te zien voor lezeressen van *BL* dan mannen die duidelijker geproportioneerd zijn, omdat een essentieel element van de fantasie geschapen in *BL* is dat de zogenaamd mannelijke personages in de grond helemaal niet op echte mannen gelijken.

Bishōnen zijn ook een exponent bij uitstek van de *kawaii*-cultuur die de *shōjo*-stijl zo nadrukkelijk karakteriseert: een *bishōnen* groeit per definitie niet op (want dan zou hij geen *bishōnen* meer zijn), hij blijft altijd hetzelfde, altijd mooi en meestal ook bijzonder aaibaar. De evolutie die de *shōjo*-cultuur tot in de mainstream bracht zorgde ook voor een verspreiding en popularisering van het *bishōnen*-ideaal. Jonge mannen begonnen zich te kleden en op te maken om meer op dit ideaalbeeld te gelijken en zo de aandacht van meisjes te trekken. De *Japan Times*

spreekt over een *bishōnen vogue* die eind jaren negentig opkwam²⁵⁷, en Holden bevestigt het bestaan van dit fenomeen met een bespreking van de fenomenale populariteit van IZAM, een mannelijke rockster die zich rond 1996 vrouwelijk begon te kleden en opmaken.²⁵⁸

Behalve in *BL manga* zijn *bishōnen* ook in gewone *shōjo manga* alomtegenwoordig. De *bishōnen vogue* komt buiten *manga* waarschijnlijk het opvallendst tot uiting in de zogenaamde *visual kei* (ビジュアルケイ), een trend die sinds de jaren negentig in de japanse muziekcène grote populariteit geniet. Net zoals *shōjo manga* grijpt *visual kei* graag naar een esthetiek verwant aan die van de negentiende-eeuwse Europese aristocratie.²⁵⁹ Sommige van de meest bekende en populaire *visual*

256 Id. p.124.

257 Eric Prideaux, *Boys will be...*

258 Todd Holden, 'I'm your Venus/'You're a rake': Gender and the Grand Narrative in Japanese Television Advertising.

259 Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p.77.

kei-muzikanten hebben zich vrouwelijke uiterlijke *genderisms* zo grondig eigen gemaakt dat ze gemakkelijk met biologische vrouwen verward kunnen worden. IZAM (een gender-neutrale naam) van de groep Shazna is een mooi voorbeeld, evenals Mana (een vrouwen naam), bassist, keyboardist en songschrijver van Malice Mizer.



Afbeelding 51. Mana van Malice Mizer.

Dit brengt ons bij een ander belangrijk kenmerk van *bishōnen*: ze zijn *miryokuteki*. IZAM en Mana zijn indrukwekkende figuren die imponeren met hun uiterlijk en herinneren aan de traditionele vrees voor de kracht van vrouwen.²⁶⁰ De japanse maatschappij was in het begin van haar ontstaan matriarchaal: de almachtige zon was een godin, en vrouwelijke shamanen zoals de beroemde Himiko²⁶¹ waren machtige religieuze leidsters. Onder invloed van het boeddhisme en vooral het confucianisme, allebei geïmporteerd uit het aziatische vasteland, werd de maatschappelijke positie van vrouwen zo teruggedrongen dat de sporen van het matriarchale verleden zo goed als uitgewist werden. Eén nog altijd nawerkende erfenis van de oude shamanessen is het geloof dat vrouwen behept zijn met bovennatuurlijke krachten. Deze krachten worden geïnterpreteerd als demonisch en duidelijk seksueel geladen. Vrouwen zijn tovenaressen die veelal met kwade bedoelingen anderen met hun charmes meelokken.²⁶² Nog altijd worden vrouwen bijvoorbeeld in reclame voorgesteld als verleidsters die het op onwillige mannen voorzien hebben.²⁶³

Deze vrouwen worden beschreven als *miryokuteki* (魅力的), wat betekent charmant, fascinerend, en ook letterlijk betoverend (zie ook het engelse *enchanting*). Het chinese karakter *mi* uit *miryoku*, 魅, betekent letterlijk *sudama* (魑魅, ook wel gelezen als *chimi*) oftewel 'berggeesten en moerasgeesten', en ook 'het hart van mensen lokken en hen aan het dwalen brengen' ('人の心をひきつけて迷わす'²⁶⁴). Gebruik van het woord *miryokuteki* introduceert een niet helemaal goedaardig, sinister element in het concept van 'charmant' zoals dat in Japan begrepen wordt.

260 Ian Buruma, *De spiegel van de zonnegodin*, p.59; Todd Holden, 'I'm your Venus!/'You're a rake'.

261 Himiko (卑弥呼) stond aan het hoofd van Yamataikoku, een van de eerste geunificeerde rijken die op de japanse archipel ontstonden. z. Wikipedia, *Himiko*.

262 Susan Napier, *The fantastic in modern Japanese literature: the subversion of modernity*, p.60-67.

263 Todd Holden, 'I'm your Venus!/'You're a rake': *Gender and the Grand Narrative in Japanese Television Advertising*.

264 Gendai shin-kokugo jiten.

Interessant genoeg wordt charme, kortweg *miriyoku*, naast met vrouwen ook sterk met *bishōnen* geassocieerd. Het is een eigenschap die standaard aan hen toegeschreven wordt als onderdeel van hun schoonheid, en ook in *BL manga* verbergen *bishōnen* vaak onvermoede krachten onder hun frêle uiterlijk. Dit kan heel expliciet tot uiting komen, zoals bij personages in fantasieverhalen met duidelijk bovennatuurlijke krachten, maar blijft vaak meer verborgen onder de vorm van een moeilijk te definiëren innerlijke kracht. De *miriyoku* van *bishōnen* heeft echter nog een bijkomende dimensie vergeleken met de *miriyoku* traditioneel toegeschreven aan vrouwen, waarvan die van de *bishōnen* afgeleid lijkt te zijn. *Bishōnen* zijn gezegend met "*ryōseiguyūsei no miriyoku*" ("両性具有性の魅力") -'de *miriyoku* van een sekse die beide seksen omvat'²⁶⁵. Hiermee is de cirkel rond: we zijn opnieuw aanbeland bij het concept van bishonen als een derde sekse, die het beste van de andere twee seksen combineert tot een nieuw soort wezen.



Afbeelding 52. *Sōbi* - een *bishōnen* die *maryoku* en *miriyoku* combineert, zoals veel *BL*-personages.

Dat ze *miriyokuteki* genoemd worden maakt *bishōnen* in *BL manga* overigens niet noodzakelijk kwaadaardig -de meeste *uke* en *seme* worden voorgesteld als fundamenteel goedgehartig. *Miryoku* kan ook zonder sinistere bijklank gebruikt worden. Niettemin stralen veel *bishōnen* met *miriyoku* een zekere dreiging uit; Ritsuka vraagt zich op een gegeven moment af of *Sōbi* eigenlijk wel bij de 'goeden' hoort, omdat hij zeker tijdens gevechten met andere *sentōki* zeker niet zo klinkt. Het is opvallend dat in *manga* de 'slechterik' (*katakiyaku*, 敵役) vaak een bijzonder aantrekkelijk uiterlijk heeft, dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld Amerikaanse comics, waar afzichtelijke *bad guys* eerder de regel zijn. In *manga* zijn de tegenstanders van de hoofdrolspelers vaak ofwel bijzonder goed geschapen vrouwen -figuren die sterk doen denken aan heksen- ofwel *bishōnen*, of toch zeker heel knappe mannen met *bishōnen*-trekjes.

4.2.3. De bedrieglijke subversiteit van *bishōnen*

Mark McLelland beschrijft hoe travestieten in Japan getolereerd worden, zelfs als entertainment worden opgevoerd door de mainstream media, omdat ze niet beschouwd worden als een bedreiging van heersende normen omtrent gender en de patriarchale

265 Keiko Nakamura, *Shōwa bishōnen techō*, p.6.

status quo.²⁶⁶ Travestieten passen in hetzelfde hokje als de *bishōnen*: ze worden beschouwd als deel uitmakend van een derde geslacht, niet als mannen of vrouwen die zich genderkarakteristieken toeëigenen die niet op hun sekse van toepassing horen te zijn. Indien *bishōnen* wel gezien werden als mannen met vrouwelijke gendereigenschappen zouden ze waarschijnlijk beschouwd worden als problematisch en zelfs gevaarlijk: mannen die zich op één of andere manier identificeren met de leefwereld van vrouwen en meisjes zijn abnormaal en potentieel bedreigend voor de sociale orde, zoals duidelijk bleek uit de reacties op het incident van de vermoorde meisjes.

Figuren die spelen met gender, zoals *kabuki*-acteurs, travestieten, Takarazuka-actrices en *bishōnen* blijven echter grotendeels gespaard van die verdenkingen. Dit hebben ze te danken aan hun status als leden van een derde sekse die geheel apart staat van de seksen 'man' en 'vrouw': ze zijn geen amalgaam van mannelijke en vrouwelijke elementen maar een eigen 'soort' met zijn eigen specifieke kenmerken en gender-attributen, wat hen ertoe in staat stelt te functioneren binnen een apart kader van sociale normen dat geen invloed heeft op de sociale normen geldend voor 'normale' mannen en vrouwen.²⁶⁷ Ze worden vooral geassocieerd met de wereld van het entertainment en veelal bekeken met een mengeling van verwondering en meewarig amusement. Nakamura noemt *bishōnen* "*fushigi na ikimono*" ("不思議な生き物" ²⁶⁸), wat zoveel wil zeggen als "*merkwaardige, ongewone levende wezens*". *Bishōnen* zijn volgens haar "*zo mooi dat het een wonder lijkt*" ("奇跡のように美しく" ²⁶⁹), en heel zeldzaam. Het lijkt erop dat zij *bishōnen* als een soort wonderbaarlijke fabeldieren beschouwt, zeker niet als echt bestaande menselijke wezens die vergeleken kunnen worden met normale mannen of vrouwen.

De wetenschap dat *bishōnen* niet gelden als wezens die op een subversieve manier met gender spelen heeft grote implicaties voor het idee dat jonge meisjes graag *BL manga* lezen omdat deze verhalen hen toelaten te fantaseren dat ze tot een andere sekse behoren of dat er andere, 'betere' genderrelaties bestaan dan de patriarchaal gedomineerde relaties die in de realiteit gelden (zie het volgende hoofdstuk). De notie van een 'derde sekse' of 'derde gender' heeft een lange geschiedenis, niet alleen in Japan maar in heel Azië²⁷⁰, en zoals we hierboven gezien hebben maken *bishōnen* al eeuwenlang deel uit van de artistieke canon van Japan. Ze zijn eerder de norm dan de uitzondering.

266 Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p.45.

267 Todd Holden, *'I'm your Venus'/'You're a rake': Gender and the Grand Narrative in Japanese Television Advertising*.

268 Keiko Nakamura, *Shōwa bishōnen techō*, p.2.

269 Ib.

270 Todd Holden, *'I'm your Venus'/'You're a rake': Gender and the Grand Narrative in Japanese Television Advertising*. We spreken hier bijvoorbeeld over de *bissu* en *waria* in Indonesië, de *katoey* in Thailand, de *hijra* in Indië, de *fa'afafine* in Samoa, de *fakaleiti* in Tonga, en zo voort. z. Carolyn Brewer, *Baylan, Asog, Transvestism, and Sodomy: Gender, Sexuality and the Sacred in Early Colonial Philippines*; BBC News, *Row over Indonesia transvestite show*; Andrew Matzner, *Transgender in Thailand*; Johanna Schmidt, *Redefining Fa'afafine: Western Discourses and the Construction of Transgenderism in Samoa*.

Dat maakt *bishōnen* het tegenovergestelde van subversief: ze zijn symbolen van culturele continuïteit.²⁷¹ Ze bevestigen heersende rollenpatronen door hun op het eerste gezicht non-conformistische eigenschappen te uiten in een aparte 'wereld' die met de normale realiteit geen uitstaans heeft. Hun veelal spectaculaire opvallendheid kan makkelijk gezien worden als de tegenpool van 'normaliteit'; ze zijn zo abnormaal dat ze vanzelf verworden tot een (levende) fantasie, iets dat zover staat van wat als normaal beschouwd wordt dat het ongelofelijk en zelfs lachwekkend wordt²⁷², wat garandeert dat al wie *bishōnen* ziet automatisch zal beseffen dat deze wezens pure fantasie zijn en dat het niet wenselijk is die fantasie in het echt actief na te jagen. Volgens deze redenering zijn *bishōnen* puur amusement en niet veel meer.

In de context van *BL manga* kunnen ze misschien zelfs beschouwd worden als een 'zoethoudertje' voor meisjes en vrouwen die ontevreden zijn over de heersende genderrelaties waaraan ze zich gedwongen moeten conformeren: zolang deze meisjes zich bezig houden met fantasiefiguren zijn ze niet bezig de patriarchale orde actief te veranderen. Ze beseffen waarschijnlijk niet eens dat hun voorliefde voor gender-ambigue *bishōnen* meer een acceptatie van de heersende orde dan iets anders impliceert. Tegelijkertijd accepteren ze, door hun erkenning dat *BL manga* een totale fantasie constitueren, dat de 'ideale mannen' die in deze *manga* verschijnen evenzeer een fantasie zijn.

4.2.4. Appreciatie van homoseksualiteit en de *female gaze*

Hoe we de verschillende kenmerken en aspecten van *BL* esthetiek moeten interpreteren hangt af van hoe het doelpubliek van *BL* ze zou interpreteren. Het valt immers te verwachten dat, aangezien *manga* een commercieel product zijn dat een groep lezers van een zekere grootte moet aanspreken om te kunnen blijven voortbestaan, ook in *BL manga* de esthetiek zoveel mogelijk aan de verwachtingen en voorkeuren van het doelpubliek wordt aangepast. We moeten dus kijken door de bril van japanse tienermeisjes en vrouwen. Dit impliceert niet dat we geen eigen conclusies mogen trekken die verschillen van wat het publiek denkt, integendeel: *BL manga* bevatten zoals alle andere media elementen die waarschijnlijk voorbij gaan aan de aandacht van de lezers en zelfs die van de *mangaka*, en net daarom belangrijk zijn. We moeten echter beginnen vanuit het standpunt van het publiek om daarna diepere analyses te kunnen maken.

Het doelpubliek van *BL manga* zijn japanse meisjes, veelal vanaf hun jonge tienerjaren, en japanse vrouwen, voornamelijk twintigers en dertigers maar mogelijk ook vrouwen boven de veertig (zie pagina 131). Hoewel het eerder waarschijnlijk dan mogelijk is dat *BL* ook mannelijke lezers heeft bestaan er geen data om te suggereren of zij al dan niet een significant deel van het publiek uitmaken, en waarom zij zich

271 Todd Holden, *'I'm your Venus'/'You're a rake': Gender and the Grand Narrative in Japanese Television Advertising*.

272 Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p.3.

aangetrokken voelen tot *BL*. Deze mannelijke *BL*-fans zullen we dus helaas grotendeels moeten negeren. We gaan er bijgevolg van uit dat wanneer we spreken over het lezerspubliek van *BL*, we het hoofdzakelijk hebben over japanse tienermeisjes en jonge vrouwen.

Op welke manier dan appreciëren deze tienermeisjes en jonge vrouwen de esthetiek van *BL*? Wanneer we praten over de manier waarop lezers de esthetiek van *BL* interpreteren hebben we het eigenlijk over de manier waarop die lezers naar de personages van een verhaal kijken. De vaststelling dat lezers bij uitstek de esthetiek van twee (of meerdere) mannelijke personages evalueren brengt ons bij het concept van de *female gaze*. Dit is een afgeleide van de theorie van de *male gaze*, die in 1973 geformuleerd werd door Laura Mulvey om te verklaren hoe vrouwen in Hollywood-films geobjectiveerd worden in functie van het standpunt van de mannelijke kijkers, teneinde mannelijke veronderstellingen over de passieve rol van vrouwen te bevestigen. Anne Allison verklaart de *male gaze* als volgt:

“According to this theory, the positioning of males (by cinema, pornography, advertising, art, capitalism, political relations, social practices) as the viewers of female nakedness has three critical components: (1) gender; the positions of looking are conditioned by and are the condition for gender difference (men look, women are looked at); (2) power: positionality in looking encodes a power differential (lookers are empowered subjects, and the looked at are disempowered objects); and (3) sexuality: looking is stimulated by and the stimulant for sexual desire (looking produces sexual pleasure, and being looked at produces someone else's sexual pleasure).”²⁷³

Sinds de publicatie van Mulvey's theorie over de voorstelling van vrouwen in films is er discussie geweest of er ook een *female gaze* bestaat -vrouwen gaan immers ook naar films kijken. Of er in de context van Hollywood-films sprake is van een *female gaze* doet hier niet terzake. In de context van *manga*, meer bepaald *BL manga*, stellen we vast dat er sterke argumenten zijn om kunnen concluderen dat de *female gaze* instrumenteel is bij de manier waarop lezers kijken naar de personages op het papier. Het is echter vrij kortzichtig om te zeggen dat de *female gaze*, als ze bestaat, noodzakelijkerwijze een vrouwelijke versie van de *male gaze* is, een *male gaze* die een vrouw zich toegeëigend heeft. Jacobsson verwoordt goed het probleem dat telkens weer

273 Anne Allison, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, p.21. Merk op dat Allison hier een theorie geformuleerd over het medium cinema toepast op andere media, waaronder *manga*. Gezien de sterke verwevenheid van *manga* met (animatie) film is dit waarschijnlijk niet problematisch; hoewel er zeker factoren zijn die de voorstelling van personages in *anime* of film anders maken dan diezelfde voorstelling in *manga*, zoals bijvoorbeeld het beperktere tijds kader en de mogelijkheden tot gebruik van kleur en geluid van *anime*, zijn deze verschillen niet fundamenteel genoeg om ons te doen twijfelen aan de geschiktheid van de theorie over de *male gaze* voor toepassing in onze analyse. Ook de moeite om aan te wijzen is dat de theorie van de *male gaze* zoals geformuleerd door Mulvey vanaf de eerste publicatie om verscheidene redenen controversieel is geweest: men verweet haar dat ze toeschouwers als groep als te homogeen voorstelde, namelijk mannelijk en heteroseksueel (Daniel Chandler, *Notes on 'the gaze'*). Dat de lezers van *BL manga* geen absoluut homogene groep vormen is bekend. Aangezien we ons hier echter concentreren om de grootste en meest bestudeerde 'homogene' groep lezers, namelijk jonge meisjes en vrouwen, is de theorie van de *male gaze* voor onze doeleinden voldoende.

opduikt bij pogingen om een theorie van de *female gaze* te formuleren:

“To identify with a female gaze could be a mere cross identification with masculinity. The femininity is repressed and the character attracts more masculine features. Masculinity is the norm, determining the feminine gaze.”²⁷⁴

Een constructie van de *female gaze* moet niet noodzakelijk neerkomen op een vrouw die vanuit een mannelijk standpunt kijkt en dus een mannelijk besef van gender, macht en seksualiteit hanteert -eerder integendeel. Lezeressen van *BL manga* kijken graag naar *bishōnen* omwille van scopofilie, “*the pleasure involved in looking at other people's bodies as (particularly, erotic) objects*”²⁷⁵. Net zoals toeschouwers in een verduisterde bioscoopzaal de personages in de film naar believen kunnen objectiveren zonder door anderen gezien te worden, is een meisje dat een *BL manga* leest vrij om te fantaseren wat ze maar wil. De anonimiteit en privacy verschaft door deze manier van kijken maakt het haar makkelijker om de personages die ze ziet te objectiveren, en om zich met hen te identificeren.²⁷⁶

BL-personages worden door meisjes en vrouwen geapprecieerd op een esthetische manier die niettemin zwaarder erotisch geladen is naarmate dat de leeftijd van de lezeres stijgt en de inhoud van de *manga* die ze leest seksueel explicieter wordt. Mannenlichamen worden esthetisch veraangenaamd door ze in *bishōnen*-vorm te presenteren en vormen de erotische objecten van een *female gaze*. De objectivering van mannelijke lichamen op deze manier in de media wordt over het algemeen ervaren als een recent fenomeen: in het Westen vanaf de jaren tachtig, in Japan ongeveer een decennium later, tezamen met de *boom* van de *shōjo*-stijl. Veranderingen in de maatschappelijke positie van vrouwen zouden een nieuwe voorstelling van mannelijke lichamen in de media in de hand gewerkt hebben.

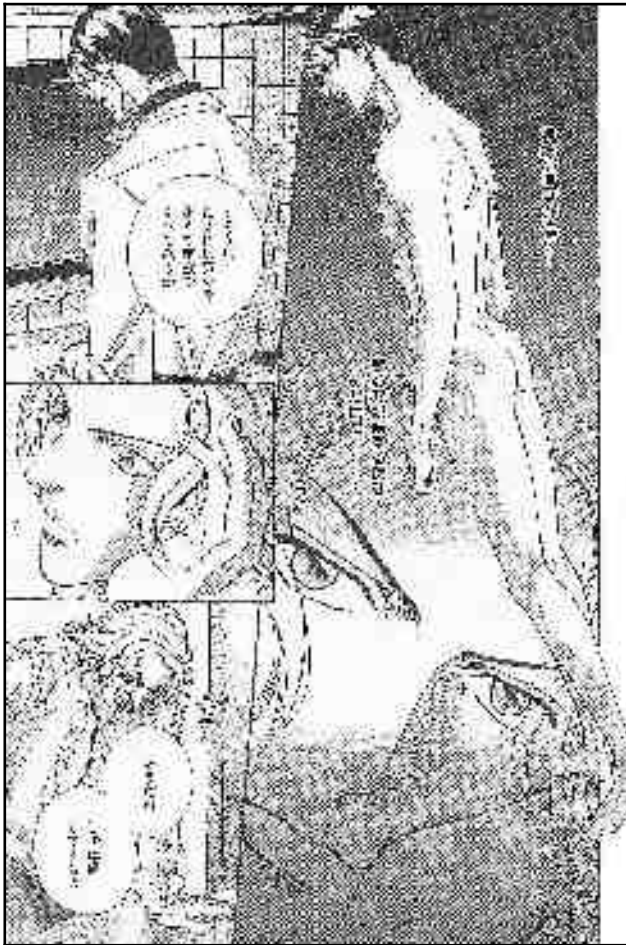
Deze voorstelling van de feiten is echter voor een groot deel verkeerd. Zowel Japan als het Westen kennen een zeer lange traditie wat betreft objectivering van mannelijke lichamen, in het bijzonder de lichamen van jonge mannen -wat meestal neerkomt op *bishōnen*. Pas in de negentiende eeuw verdrong de vrouw de jongeling als het voornaamste onderwerp van westerse kunst; het idee dat de vroegere afbeeldingen van naakte jonge mannen homoerotisch waren, gekoppeld met de voorliefde die verzamelaars aan de dag legden voor kunst met vrouwelijk naakt, zorgde ervoor dat dit aspect van de westerse kunstgeschiedenis in de vergetelheid raakte.²⁷⁷ De japanse kunstgeschiedenis loopt op dit gebied bijna parallel aan de europese. Ook hier werden deze afbeeldingen en teksten gemaakt door mannelijke kunstenaars voor een mannelijk publiek; vrouwen en meisjes werden niet geacht zich met erotisch suggestieve of prikkelende kunsten in te laten. Integendeel, er werd van hen verwacht dat ze geen interesse zouden tonen in seks en er zelfs niet van zouden genieten, want dat zou de

274 Eva-Maria Jacobsson, *A female gaze?*

275 Daniel Chandler, *Notes on 'the gaze'*

276 Chandler, over de theorie van Mulvey: “...the voyeuristic process of objectification of female characters and also the narcissistic process of identification with an 'ideal ego'.” Daniel Chandler, *Notes on 'the gaze'*.

277 Germaine Greer, *The boy*, p.10.



Afbeelding 53. Door de ogen van de seme beeldt de lezeres zich het naakte lichaam van de uke in.

houding van een onfatsoenlijke vrouw zijn.²⁷⁸

Na de japanse nederlaag in WO II werd de gelijkheid van man en vrouw in de nieuwe grondwet vastgelegd en kregen vrouwen, althans in theorie, dezelfde rechten als mannen. Hoewel dit zeker niet onmiddellijk leidde tot een seksuele 'bevrijding' van de japanse vrouw, werd het klimaat ten aanzien van vrouwelijke seksualiteit wel enigszins lossier; men pikte in zekere zin de draad weer op waar ze op het einde van de Taishō-periode was achtergelaten²⁷⁹, nu met een solide wettelijke onderbouw. Er kwamen weer publicaties gericht op vrouwen en meisjes, vol *bishōnen*: zoals we reeds vermeld hebben waren *bishōnen* iconen van magazines voor kinderen. Met de opkomst van *shōjo manga* en *shōnen-ai manga* werd de *bishōnen* definitief bevestigd

in zijn status van de meest geprefereerde fictieve 'versie' van de man. Zelfs in de begintijden van *shōnen-ai* werden *bishōnen* naakt getekend, soms zelfs geëngageerd in seksscènes. Naarmate *shōnen-ai* zich tot *BL* ontwikkelde is de voorstelling van naakte *bishōnen*-lichamen in *BL manga* steeds suggestiever en explicieter geworden, zodanig dat het niet meer te ontkennen valt dat lezeressen niet allen vanuit esthetisch maar ook vanuit seksueel oogpunt genieten van deze afbeeldingen. De manier waarop lezeressen kijken naar *bishōnen* kan gedefinieerd worden als scopofilie.

De erotische interesses van vrouwen en meisjes zijn duidelijk lange tijd onderkend gebleven in de media, zowel in Japan als in het Westen. In Japan leidde de steeds sterker wordende maatschappelijke positie van vrouwen na WOII ertoe dat ze zich steeds bewuster werden van belangstelling voor mannelijke schoonheid ("自分たちが男性の美醜に無関心ではない"²⁸⁰), en vanaf het einde van de Shōwa-periode begonnen ze dit ook steeds sterker zelf uit te drukken, bijvoorbeeld in *BL manga* en

278 Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p.63.

279 In de Taishō-periode werd vrouwelijke seksualiteit voor het eerst bespreekbaar en bestond er een grote interesse voor het onderwerp. Cfr. Sabine Frühstück, *Colonizing sex: sexology and social control in modern Japan*.

280 "(dat) ze niet ongevoelig zij voor de schoonheid van mannen". Keiko Nakamura, *Shōwa bishōnen techō*, p.106.

redikomi.²⁸¹ De evolutie die we nu zien bestaat erin dat zowel vrouwelijke consumenten van *BL manga* als diegenen die de belangstelling van deze consumenten van *BL* proberen te verklaren zich het volgende steeds sterker realiseren: dat *BL manga* meer dan welk ander genre dan ook bevolkt zijn met *bishōnen*, dat vrouwen zich met deze *bishōnen* identificeren, maar dat ze ook naar deze *bishōnen* kijken met een *female gaze*. *Bishōnen* worden geobjectiveerd als voorwerpen van (seksueel getint) kijkplezier.

281 Ib.

Hoofdstuk 5 - Publiek van *BL manga*

Tot nu toe hebben we allerhande uiterlijke en inhoudelijke elementen van *BL manga* uitgebreid onderzocht. Om te bepalen hoe al deze elementen samengaan om *BL manga* populair te maken, moeten we bekijken hoe het lezerspubliek van *BL manga* -de bron van deze populariteit- *BL manga* interpreteert. Allereerst proberen we de specifieke kenmerken van media gericht op een vrouwelijk doelpubliek bepalen. Daarna bekijken we in detail om welk vrouwelijk doelpubliek het in het geval van *BL manga* precies gaat: we onderzoeken de situatie van waaruit jonge meisjes en vrouwen *BL manga* interpreteren. Tenslotte combineren we die kennis met alle informatie en conclusies die we in de vorige hoofdstukken verzameld hebben, en formuleren we vier theorieën die mogelijk verklaren waarom jonge meisjes en vrouwen zich tot *BL manga* aangetrokken voelen.

5.1. Publiek en media in Japan

In de vorige hoofdstukken hebben we gezien dat *BL manga* bijna per definitie weinig of geen basis in de realiteit hebben. De uitgesproken fantastische aard van *BL manga*, die hen naar westerse normen tot merkwaardige en kinderlijke stripverhalen zou degraderen, is net wat zo'n aantrekkingskracht uitoefent op hun lezerspubliek. *BL manga* bieden escapistische fantasie waarin lezers zich zo veel als ze maar willen in kunnen verliezen, in de privacy van de literatuur, een bijzonder solitaire activiteit. Lezers van *BL manga* hebben geen realisme nodig om te komen tot een *suspension of disbelief*. Als *BL manga* niet bekoren omwille van hun realisme moet de kracht en allure van de fantasiewereld die in *BL manga* wordt geschapen op andere manieren verklaard worden. Alvorens we hierover in detail treden bekijken we de plaats van media voor vrouwen in Japan en de boodschappen die zij aan lezeressen proberen door te geven; we zullen zien

dat de fantasiewerelden van *BL* allesbehalve uitzonderlijk zijn.

BL manga vormen een onderdeel van *manga* in het algemeen, zoals we in het eerste hoofdstuk hebben besproken, maar zijn tegelijkertijd ook medium gericht op vrouwen (iets wat *manga* niet noodzakelijk zijn). Een korte inleiding op het mediagebeuren in Japan en media voor vrouwen in het bijzonder kan ons helpen te bepalen waarom *BL manga*, als één van die media gericht op vrouwen, een grote populariteit genieten.

De japanse media worden gekarakteriseerd door twee drijfveren die op het eerste gezicht tegenstrijdig lijken: **segmentering** en **standaardisering**. De media kunnen niet overleven zonder inkomsten uit reclame. Om te bepalen waar producten met het meeste effect gepromoot kunnen worden besteden reclamebureaus veel tijd en energie aan het correct stratificeren en segmenteren van het publiek.²⁸² Zoals we al gezien hebben bij het bekende voorbeeld van *shōnen manga* voor jongens en *shōjo manga* voor meisjes is segmentatie een uitermate krachtige tendens in de japanse media: uitgeverijen brengen verschillende producten uit die erg op elkaar lijken maar fijn afgestemd zijn op de smaken en noden van één bepaalde groep lezers, bepaald door leeftijd en sekse (zie p.13). Om een zo groot mogelijk deel van het potentiële publiek te bereiken wordt voortdurend gezocht naar nieuwe niche-markten om aan te boren.

Langs de ene kant is de markt dus sterk versnipperd, maar langs de andere kant zijn media in Japan over het algemeen sterk met elkaar verweven. Eén enkele uitgeverij produceert vaak magazines voor beide seksen en alle leeftijden, wat zelfs doorheen alle versnippering toch continuïteit garandeert; alles wordt immers geproduceerd binnen de visie van één firma. Aangezien grote uitgeverijen allemaal een zo groot mogelijk segment van de markt proberen aan te spreken, valt te verwachten dat de verschillende visies van verschillende uitgeverijen in wezen heel dicht bij elkaar liggen. Dat betekent dat het overgrote deel van de gedrukte media vanuit eenzelfde filosofie geproduceerd worden. Op een nog hoger niveau bestaan er zeer hechte banden tussen uitgeverijen en andere mediaproductoren zoals televisiestations, muziekproducenten en filmstudio's. *Manga* zijn een uitgelezen voorbeeld om dit duidelijk te maken:

"A title can start off in a single medium -this could be *manga*, a novel, an OAV or a game, even a radio drama. It goes on, perhaps, to a CD drama release and then a limited OAV series, testing whether the already-established audience will transfer. If its track record holds up, it will cross into all other media before making the leap to the pinnacle of major prime time television release and a massive merchandising campaign."²⁸³

Dit alles betekent dat, hoewel de media in Japan bijzonder ontwikkeld en divers zijn, ze vrijwel uniform dezelfde boodschap aanbrengen omwille van hun sterke onderlinge banden. Dit geldt ook voor *manga* gemaakt met vrouwen als doelpubliek. Magazines, *manga* of niet, worden gevuld met tekst, beelden en reclame naargelang het profiel van de doelgroepen ("*lifestyle maps of Japanese society*"²⁸⁴) zoals vastgesteld

282 Lise Skov en Brian Moeran, *Women, media and consumption in Japan*, p.260.

283 Helen McCarthy en John Clements, *The erotic anime movie guide*, p.33.

284 Lise Skov en Brian Moeran, *Women, media and consumption in Japan*, p.37.

door gespecialiseerde onderzoeksbureaus. Vooral het visuele is van kapitaal belang in de japanse media²⁸⁵, en de beelden die in media voor vrouwen -zoals *BL manga*-verschijnen kunnen ons veel zeggen over de aspiraties en dromen van vrouwen enerzijds en wat de maatschappij van hen verwacht anderzijds. De inhoudelijke uniformiteit van de media impliceert dat deze beelden, en de boodschappen die ze dragen, als 'nationale standaard' gelden en ook in *BL manga* terug te vinden zijn, wellicht in een iets gewijzigde vorm.

Magazines zijn niet alleen afgestemd op hun doelpubliek, ze beïnvloeden het ook actief. *BL manga*, hoewel hoofdzakelijk categoriseerbaar als escapistische fantasie, kunnen net zo goed impact hebben op de denkbeelden en echte levens van hun lezeressen; gezien de intieme wisselwerking tussen professioneel gemaakte *manga*, *dōjinshi*, en *BL manga* kunnen *BL manga* zelfs als echt interactief beschouwd worden. De invloed van media op vrouwelijke lezers kan als volgt samengevat worden:

"Newly created social categories (e.g. the 'sporty' woman) impose new meanings on the biological foundation, which in turn influence behaviour, dress and self-images. The huge-eyed, non-Japanese looking characters of girls' comics and the androgynous men (*bishōnen*) who inhabit the same pages may not only be figures of fantasy. A parallel phenomenon is reproduced in the very real and hugely popular activities of the Takarazuka opera company. In other words, such images are manifested in social practices which shape and form particular images of femininity and masculinity."²⁸⁶

Dat media voor vrouwen ook invloed uitoefenen op de vrouwen die ze consumeren lijkt relatief vanzelfsprekend. We moeten echter voor ogen houden dat een dergelijk systeem de mogelijkheid schept om vrouwen te beïnvloeden zonder dat ze dat beseffen, misschien zelfs door ideeën waar ze niet akkoord mee zouden gaan indien ze er rechtstreeks mee geconfronteerd werden. We zullen niet beweren dat *BL manga* vrouwen 'indoctrineren' met deze of gene set van waarden, maar onthouden wel dat het een mogelijkheid is die rechtstreeks zou ingaan tegen de perceptie van *BL manga* als een semi-revolutionair vehikel van nieuwe vrouwelijke expressie.

Veel media voor vrouwen vinden hun aantrekkingskracht in wat Moeran een "*fantasy of displacement*" noemt, "*where the goals that readers cannot achieve in many areas of social life are displaced into areas where they are possible*"²⁸⁷. Dit is wensvervullende fantasie gevat binnenin escapistische fantasie. Uit de producten die geadverteerd worden blijkt in wat voor een fantasieën vrouwen zich graag koesteren: vrouwenmagazines maken publiciteit voor producten die "*images of freedom, independence, international sophistication, status and sexuality*"²⁸⁸ dragen. Hierin kunnen we de drang naar vrijheid van verstikkende sociale normen, *akogare* naar een geïdealiseerd Westen, en een behoefte tot seksualiteitsbeleving lezen. Zoals we hieronder zullen zien, en in het geval van *akogare* naar het Westen al in het vorige

285 Lise Skov en Brian Moeran, *Women, media and consumption in Japan*, p.197.

286 Id. p.216.

287 Lise Skov en Brian Moeran, *Women, media and consumption in Japan*, p.135.

288 Id. p.145.

hoofdstuk hebben besproken, zijn dit precies enkele van de belangrijkste redenen waarom *BL manga* gelezen worden.

5.2. Wie leest *BL*?

Om te begrijpen waarom een bepaalde groep lezers zich aangetrokken zou voelen tot *BL manga* moeten we die groep lezers eerst definiëren, en onszelf een beeld scheppen van hoe deze lezers leven en werken en zich verhouden tot de rest van de maatschappij. Exacte gegevens over het lezerspubliek van *BL manga* zijn moeilijk te vinden, maar één ding is met zekerheid te zeggen: jonge meisjes maken dan wel het 'officiële' doelpubliek uit en zijn ook de grootste groep, maar ze zijn vast en zeker niet alleen. De segmentatie die zo uitvoerig gepraktiseerd wordt door uitgeverijen zegt weinig over het hele lezerspubliek van een bepaald *manga*-magazine: ook personen die wegens hun leeftijd, sekse en/of interesses niet passen in de *lifestyle map* waarop een magazine is afgestemd nemen het toch ter hand. Er is geen reden om aan te nemen dat *BL manga* binnen deze tendens een uitzondering zouden zijn. Een gebrek aan data laat ons echter niet toe hier een opsomming van alle 'soorten' *BL*-lezers te maken. We concentreren ons daarom op drie groepen waarvan het bekend is dat ze deel uitmaken van het *BL*-publiek en die significant en boeiend genoeg zijn om kort te analyseren: jonge meisjes, volwassen vrouwen, en homoseksuele mannen. Aangezien we ons vooral wensen te concentreren op het eigenlijke doelpubliek besteden we aan homoseksuele mannen, een lezersgroep waar in deze context weinig gegevens over bestaan, relatief minder aandacht.

5.2.1. Jonge meisjes

Skov en Moeran definiëren *shōjo* als meisjes die te oud zijn om als een kind beschouwd te worden, maar te jong om serieus aan het huwelijk en/of een carrière te denken. Deze beschrijving is waarschijnlijk bruikbaar dan elke poging tot definitie gebaseerd op leeftijd. Hoewel de meeste *shōjo* wel in de leeftijdscategorie twaalf tot twintig jaar geplaatst kunnen worden, is het misschien beter om *shōjo* in deze context te beschouwen als meer een gemoedstoestand gekenmerkt door een voorliefde voor de *shōjo* stijl dan een concrete leeftijd, net zoals de *shōjo* stijl al lang niet meer per definitie door jonge meisjes wordt aangehangen.

Om de leefwereld van *shōjo* te schetsen gaan we gemakshalve uit van tienermeisjes, verreweg de grootste en meest invloedrijke categorie. Hoewel ook universiteitsstudentes om verschillende redenen nog als *shōjo* beschouwd kunnen worden, hebben wij het hier vooral over leerlingen aan de middenschoolen en hogere middelbare scholen. Dit zijn meisjes van 12 tot 18 jaar oud. Aangezien vijftien procent van de japanse kinderen minstens de hogere middelbare school-studies

vervolmaken²⁸⁹ kunnen we aannemen dat vrijwel alle *shōjo* nog op school zitten. School, zo zullen we zien, is misschien nog meer dan familie een allesbepalende factor in het leven van jonge meisjes.

Individueen in de japanse maatschappij staan vaak onder grote druk om te presteren volgens de verwachtingen van hun omgeving (*seken*, 世間), die hen voortdurend controleert. Deze druk verschijnt vanaf het moment dat een kind het huis verlaat en voor het eerst naar de kleuterschool gaat, rond de leeftijd van drie jaar, en intensifieert naarmate het kind verder op de schoolse ladder klimt. Vanaf het tweede jaar van de middenschool (*chūgakkō*, 中学校) wordt van jonge tieners, dan dertien à veertien jaar, verwacht dat ze zich in alle ernst beginnen voor te bereiden op de toegangsexamens voor de hogere middelbare school (*kōtōgakkō*, 高等学校). Aangezien de kwaliteit van de hogere middelbare school een grote impact heeft op de latere mogelijkheden qua universiteitskeuze, komen japanse scholieren al op jonge leeftijd onder een intense prestatiedruk te staan. Eenmaal in de hogere middelbare school verbetert de situatie niet: vanaf dan beginnen de voorbereidingen voor het nog belangrijkere toegangsexamen voor de universiteit, dat de hele verdere levensloop van een persoon kan bepalen. Het kapitale belang van binnen geraken in de juiste universiteit is sinds de teloorgang van de zeepbel-economie afgenomen, maar niettemin wordt er nog steeds enorm veel belang aan gehecht dat jongeren intensief studeren, aangezien succes bij de examens gelijk oploopt met maatschappelijk succes.²⁹⁰

Hoewel de druk voor jongens het hoogst is delen meisjes, waarvan eerder wordt verwacht dat ze later huisvrouw zullen worden in plaats van een veeleisend beroep uit te oefenen, bijna evenredig in de klappen. *Shōjo* dragen een dubbele last op hun schouders: de noodzaak om op academisch gebied te voldoen aan de vaak hooggespannen verwachtingen, en de noodzaak om zichzelf te presenteren als een goede huwelijkspartij en geen smet op het blazoen van haar familie te brengen. Van jongs af aan wordt hen aangeleerd dat hun sekse hen voorbestemt voor het moederschap en dat een actieve seksualiteitsbeleving van vrouwen, zeker buiten het normatieve huwelijk, niet getolereerd wordt.²⁹¹ Allison noemt de aanwezigheid van vrouwen en meisjes in het (hogere) onderwijs en op de arbeidsmarkt een 'fantasie', die hun 'echte' voorbestemde rol van moeder en huisvrouw verhult.²⁹² Dat het moederschap in Japan in media voor alle leeftijden met uitzonderlijke nadruk geïdealiseerd en opgehemeld wordt²⁹³ zorgt ervoor dat zelfs jonge meisjes zich geen reële toekomst zonder kinderen kunnen indenken: het sociaal gedefinieerde moederschap wordt hier een onontkoombare lotsbestemming voor elk japans meisje, een garantie dat ook zij ooit een gezin zal stichten en dat dromen over andere zaken die ze misschien koestert nooit meer dan dromen zullen zijn.

289 Rebecca Erwin Fukuzawa; Gerald K. Letendre, *Intense years: how Japanese adolescents balance school, family and friends*, p.27.

290 Anne Allison, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, p.88.

291 Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p.63.

292 Anne Allison, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, p.xviii.

293 *Ib.*

Schoolmeisjes staan niet alleen onder zware sociale druk om te presteren en zich te gedragen zoals van hen verwacht wordt, ze hebben ook relatief weinig vrijheid om romantische en/of seksuele relaties met jongens te onderhouden. Op school, de plaats waar meisjes het grootste deel van hun tijd doorbrengen, wordt er vaak streng op toegezien dat leerlingen geen relaties met de andere sekse onderhouden die meer dan vriendschappelijk zijn. De autoriteit van japanse scholen strekt zich niet zelden ook buiten de eigenlijke schoolterreinen uit: de directie verbiedt soms dat leerlingen, omwille van hun uniform makkelijk te identificeren als behorende tot deze of gene school, op weg naar huis blikjes uit drankautomaten halen, hand in hand met elkaar lopen, of ander gedrag vertonen dat een negatieve impact zou kunnen hebben op het imago van de school. Sommige scholen eisen zelfs dat leerlingen ook tijdens de weekends hun uniform dragen. Hoewel dit van instituut tot instituut varieert heeft de school dus over het algemeen een bijzonder verstrekkende invloed op het dagelijks leven van meisjes. Wegens lessen en naschoolse clubactiviteiten brengen ze het grootste deel van de dag binnen de school door, terwijl ze na thuiskomst vele uren moeten studeren of tot laat op de avond in een *juku* extra lessen volgen. Tijdsgebrek en een sterke controle leiden ertoe dat het voor jonge meisjes niet evident is om een relatie met een jongen aan te gaan en te onderhouden.

'In such a society , where children must labor as hard as adults and adults must work hard just to monitor and pay for their children's education, what has emerged is a "new continuity between childhood and adulthood through technocratically ordered labor" (Field 1995:68). One significant effect of this continuity, Norma Field suggests, is the disappearance of childhood and play in contemporary Japan. What she means, in part, is that for children desire has become either absent or contained.'²⁹⁴

Hier suggereert Allison dat japanse kinderen weinig of geen tijd hebben voor verlangens (*desires*) omdat ze te sterk onder druk gezet worden door verwachtingen omtrent schoolprestaties, en dat alle verlangens die zich nog wel manifesteren op een veilige manier gekanaliseerd worden. Deze gang van zaken is niet alleen wenselijk volgens de heersende maatschappelijke ideologie, ze lijkt ook gewenst door meisjes zelf, die op allerhande manieren fantaseren over het vervullen van hun verlangens -onder andere door het lezen van *BL manga*- zonder een poging te doen om deze verlangens in de praktijk ook waar te maken.

5.2.2. Volwassen vrouwen

Spreken over een 'volwassen vrouw' in Japan betekent bijna per definitie spreken over een getrouwde vrouw. Hoewel zowel mannen als vrouwen na het afronden van hun studies als *shakaijin* (社会人) oftewel 'leden van de maatschappij' bestempeld worden, geldt het huwelijk als het eigenlijke moment waarop een japper of japanse echt

294 Anne Allison, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, p.xiv.

volwassen wordt. De plichten die elke normale persoon heeft tegenover de maatschappij kunnen immers enkel vervuld worden in de context van een huwelijk. Trouwen stelt een persoon in staat om zijn of haar voorgeschreven rol in de maatschappij te vervullen en, minstens even belangrijk, voor nageslacht te zorgen.

Een getrouwde vrouw vervult twee rollen, meestal allebei tegelijk: die van echtgenote en die van moeder. Allebei brengen ze een waslijst aan aloude verwachtingen en voorgeschreven regels mee, waaraan een 'deugdelijke' vrouw zich behoort te houden. Er wordt van vrouwen verwacht dat ze vreugde scheppen in hun werk en zich trots voelen omdat ze zich behoorlijk van hun taak kwijten. Niet alle vrouwen willen of kunnen dit, integendeel, maar klagen wordt sociaal afgekeurd en heeft weinig zin. Zelfs zij die luidop durven morren vervullen hun rol uiteindelijk meestal wel, omdat ze geen andere keus hebben.²⁹⁵

Van een goede echtgenote wordt verwacht dat ze intensief haar hardwerkende echtgenoot ondersteunt. Ze moet zorgen dat zijn ontbijt al staat te wachten wanneer hij opstaat en dat hij onmiddellijk kan eten wanneer hij 's avonds terug thuis komt, ongeacht hoe laat dat is. Haar echtgenoot moet zich kunnen concentreren op zijn werk, dus zij neemt alle huishoudelijke taken op zich, beheert het familiebudget, en zorgt voor de kinderen. Gezond nageslacht produceren is een tweede belangrijke taak van een echtgenote. De zorg voor een japans kind is uitermate intensief: de moeder wordt rechtstreeks verantwoordelijk geacht voor het welzijn, de schoolse prestaties en het gedrag van haar kind, wat blijft gelden zeker totdat de zoon of dochter de ingangsexamens van de universiteit heeft doorworsteld. Zelfs wanneer vrouwen hun studies al lang beëindigd hebben blijft het japanse schoolsysteem dus functioneren als een manier om hen op het juiste pad te houden: thuis bij de kinderen. Het schoolsysteem propageert dus niet alleen inhoudelijk conservatisme, door meisjes en jongens de hun toegewezen rollenpatronen bij te brengen, maar blijft door het engagement dat van moeders vereist wordt nog jarenlang invloed uitoefenen op volwassen vrouwen.

We hebben ons onderzoek tot nu toe toegespitst op *BL manga* en af en toe op *shōjo manga* in het algemeen. Om te begrijpen hoe volwassen vrouwen zouden kunnen omgaan met *BL manga* is het wellicht nuttig om te onderzoeken hoe ze aankijken tegen het *manga*-genre dat speciaal voor hen geproduceerd wordt: *redikomi*. Volgens Ito worden *redikomi* vooral gelezen door vrouwen van vijftien tot vierenvestig jaar, ruwweg de periode waarin een vrouw normaal vruchtbaar is. *Redikomi* behandelen vaak thema's die iets dichterbij de realiteit aanleunen dan wat terug te vinden is in *shōjo manga*: het huwelijk, relaties met de schoonfamilie, kinderen, en zo voort -zaken waarmee de lezeressen waarschijnlijk ook echt geconfronteerd worden. De heldinnen hebben vaak af te rekenen met problemen waarmee de lezeressen, zelf vooral getrouwde vrouwen, in hun eigen leven ook in aanraking kunnen komen. In deze zin zijn *redikomi* een soort spiegel op het leven, die lezeressen toont hoe ze zich in bepaalde reële situaties horen te gedragen en jongere meisjes voorbereidt op wat komen gaat.²⁹⁶ Verder worden in

295 Anne Allison, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, p.120.

296 Kinko Ito, *The World of Japanese "Ladies Comics": From Romantic Fantasy to Lustful*



Afbeelding 54. Een studente verhuist naar een danchi (appartementengebouw) en wordt geconfronteerd met een geestesverschijning in de vorm van een jong meisje in een kast. De heel realistische setting van het gebeuren maken deze redikomi vaak bepaald angstaanjagend -een soort beklijvende horror die in shōjo manga niet snel zal opduiken.

redikomi zaken die in *shōjo manga* op een 'bravere' manier getoond worden veel explicieter uitgewerkt: seks wordt relatief onverbloemd getekend, geweld wordt gewelddadiger, horror angstaanjagend genoeg om niet meer geschikt te zijn voor kinderen.

Redikomi kunnen verdeeld worden in de volgende categorieën (nog altijd volgens Ito): drama, romantiek of fantasie, en pornografie. Na onze bespreking van *shōjo manga* moeten deze categorieën bekend in de oren klinken. Hoewel de meeste *redikomi* waarschijnlijk wel op één of andere manier in deze vakjes gewurmd kunnen worden moeten we toch de kanttekening maken dat in de realiteit, de variëteit in *redikomi* die in *BL manga* voor jonge meisjes benadert. Ook de esthetiek van *redikomi* is vergelijkbaar met die van *shōjo manga*, met (in een iets zwakkere vorm) een romantische atmosfeer, *kawaii* personages, en *akogare* naar westelijke schoonheidsidealen. Naast de ophemeling van westers uitziende personen is in *redikomi* echter nog een ander soort *akogare* aan het werk. Personages zijn vaak 'ideale huisvrouwen', met onberispelijk schone huizen die duidelijk ruimer en luxueuzer zijn dan de gemiddelde japanse woning, elegante kledij en een over het algemeen rijkere levensstijl dan de meeste jappers zich zouden kunnen permitteren. Ze zien er altijd piekfijn

opgemaakt en vaak glamoreus uit.²⁹⁷ Dit is een volwassen uitvoering van wensvervullende fantasie: vrouwen gaan op in de leefwereld van personages waar ze zich verbonden mee voelen, maar wiens fantastische leven ze nooit in de realiteit zouden kunnen omzetten.

Ondanks dit duidelijke element van *akogare* en fantasie vervullen de vrouwen in deze *manga* veelal erg traditionele en stereotiepe genderrollen, steunend en verzorgend veelal in relatie tot een man -dit terwijl japanse vrouwen in het echte leven beweren zeker geen voorstanders te zijn van het patriarchaal opgelegde rollenpatroon.²⁹⁸ *Redikomi* presenteren echter hoofdzakelijk het welbekende beeld van de vrouw wier enige droom een liefhebbende man en een perfect gezin in een luxueus huis is. Het zijn veelal soap opera-achtige verhalen met meestal ook een happy end. Het alledaagse

Perversion.

²⁹⁷ Lise Skov en Brian Moeran, *Women, media and consumption in Japan*, p.117.

²⁹⁸ Karen Kelsky, *Women on the verge: Japanese women, Western dreams*, p.2-4.

leven van een japanse huisvrouw is nochtans allesbehalve inspirerend: bijzonder druk en routinematig zonder veel kans op een beloning in de vorm van expliciete erkenning, niet het soort leven waar van 'gedroomd' zou worden.²⁹⁹ Jongere vrouwen in het hedendaagse Japan koesteren dan wel dromen omtrent zelfontplooiing en liefdevolle relaties, ze zijn er zich ook maar al te goed van bewust dat ze na een huwelijk waarschijnlijk geen tijd meer voor zichzelf zullen hebben, en dat er een grote kans is dat hun hardwerkende echtgenoot snel zijn interesse in romantiek zal verliezen.



Afbeelding 55. Een vrouw vergeeft haar echtgenoot zijn homoseksuele affaire op voorwaarde dat hij van nu af aan alleen nog van haar zal houden. Romantische liefde die ook na het huwelijk blijft duren wordt in Japan eerder als een uitzondering gezien.

Redikomi vinden hun populariteit in de escapistische fantasie die ze bieden: door deze *manga* te lezen kunnen onder stress gebukt gaande getrouwde vrouwen die heel goed weten dat hun meisjesdromen niet meer dan dromen waren toch in gedachten terugkeren naar die gelukzaliger tijd.

“One of the psychological rewards of reading Redi Komi in this genre is to relive and experience the past, the "girlhood" or young adulthood differently. You cannot go back to your high school days, for example, but the comics can bring you back your own memories (for better or worse), and they also let you experience different things vicariously in their own stories.”³⁰⁰

Romantiek is net als in *shōjo manga* een essentieel onderdeel van de plot van vele *redikomi*, die het belang van een goede man voor de (zelf)waarde van de erg zelfbewuste heldinnen benadrukken -geen bijster realistisch element, gezien de werkelijke situatie van vele japanse echtgenotes. *Redikomi* werken dus in zekere zin

299 Kinko Ito, *The World of Japanese "Ladies Comics": From Romantic Fantasy to Lustful Perversion*.

300 Ib.

rolbevestigend: ze moedigen vrouwen aan tot fantaseren over een beter leven in plaats van te ageren tegen hun reële situatie en bevatten ook inhoudelijke elementen die allesbehalve revolutieair zijn. De nadruk op huwelijk en familie en de kwade gevolgen waarmee 'ongepast' seksueel gedrag in *redikomi* gepaard gaat³⁰¹ zijn daarvan duidelijke voorbeelden.³⁰²

5.2.3. Homoseksuele mannen

Homoseksuele japanse mannen lijken misschien een logisch doelpubliek voor *BL manga*, maar beweren veelal zelf dat ze deze *shōjo manga* niet interessant vinden; sommigen ergeren zich eraan dat jonge meisjes, die toch niets met de leefwereld van echte homoseksuelen te maken hebben, zich vergapen aan een geïdealiseerde en totaal onrealistische voorstelling van zogezegde 'homoseksuelen'. Dit neemt niet weg dat er zich wel degelijk homoseksuele mannen onder het lezerspubliek van *BL manga* bevinden, en dat er goede redenen bestaan waarom ook zij iets van waarde in *BL manga* zouden kunnen vinden. Seksscènes in *BL manga* zijn heden ten dage nauwelijks minder expliciet dan die in *manga* of magazines speciaal voor homoseksuele mannen. De *bishōnen* die zo'n essentieel onderdeel van *BL* uitmaken kunnen ook hun aantrekkingskracht hebben. Voordat ze gekaapt werden door *shōjo manga* waren *bishōnen* grotendeels eigendom van de *male gaze*; hun bekoorlijkheid was er om geapprecieerd te worden door mannen. Hoewel het moeilijk is om hierover voorspellingen te doen is het niet onwaarschijnlijk dat het homoseksuele publiek van *BL manga* in de toekomst nog zal groeien.

Het blijft echter de vraag of homoseksuele mannen als lezerspubliek van *BL manga* een kwantitatief betekenisvolle groep vormen. Gezien het feit dat homoseksualiteit in Japan over het algemeen niet als een sociaal valabele 'identiteit' geaccepteerd wordt, is het niet evident voor japanse homoseksuelen om voor hun voorkeuren uit te komen, zelfs in de relatieve anonimiteit van boekenwinkels. Behalve het risico dat hun geaardheid aan het licht zal komen dragen ze nog een extra handicap mee bij het aankopen van *BL* materiaal: ze zijn volwassen mannen, en elke belangstelling van volwassen mannen voor materiaal gelieerd aan de *shōjo* cultuur maakt hen verdacht. Nishimura stelt dat er behoorlijk wat moed nodig is voor een volwassen man om een *shōjo*-magazine te kopen, en in het geval van een *BL*-magazine

301 Ib.

302 Terwijl ze bijvoorbeeld overspel afraden tonen *redikomi* wel een enorme variëteit aan seksuele daden. Hoewel *redikomi* wel eens 'pornografie voor vrouwen' genoemd worden, beweert zowel Ito als Allison dat wat in *redikomi* te zien is in wezen helemaal niet verschilt van pornografische *manga* voor mannen: dezelfde patronen van geweld en onderwerping van vrouwen keren ook in *redikomi* terug Verkrachting, voyeurisme, masturbatie, incest en lesbische seks zijn alomtegenwoordig. Hoewel vrije seksuele expressie van vrouwen in *manga* sinds de jaren tachtig in voege is gekomen, op zich een bevrijdende evolutie, tonen *redikomi* in hun seksscènes in feite meestal wat mannen graag zouden zien gebeuren en nemen ze aan dat de vrouw haar seksuele voldoening krijgt vanuit een narcissistische bevrediging van de man. z. Kinko Ito, *The World of Japanese "Ladies Comics": From Romantic Fantasy to Lustful Perversion*; Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p.64

geldt dit waarschijnlijk dubbel.³⁰³

Gezien deze hindernissen enerzijds en de duidelijke verschillen tussen *BL* en materiaal specifiek geproduceerd voor een markt van homoseksuele mannen³⁰⁴ anderzijds, en gezien het feit dat hier blijkbaar nog geen onderzoek over gevoerd is, kunnen we weinig met zekerheid zeggen over het homoseksuele publiek van *BL manga*.

5.3. Waarom wordt BL gelezen?

Als *BL*-relaties tussen twee mannen eerder functioneren als een surrogaat voor man-vrouw-relaties dan als een poging tot voorstelling van een 'realistisch' homoseksueel koppel, volgt daaruit vanzelf de vraag welke rol *BL*-relaties eigenlijk vervullen. De meerderheid van de amoureuze relaties beschreven in *shōjo manga* zijn nog altijd heteroseksueel, maar als er zo'n enorme diversiteit aan verhalen over jongens en meisjes zijn, waarom heeft een surrogaat ervoor dan zoveel succes? Een groot aantal jonge meisjes leest even graag verhalen over homoseksuele relaties als over heteroseksuele, of prefereert die eersten zelfs. Wat is er voor een lezer te vinden in *BL* dat ontbreekt in andere *shōjo manga*? Wat heeft ervoor gezorgd dat *BL manga* meer bleken te zijn dan een modeverschijnsel?

5.3.1. Theorie 1: Ontsnappen in een fantasiewereld

Zoals we hierboven gezien hebben staan jonge japanse meisjes onder zware druk om academische prestaties te leveren. Deze schoolse prestatiedruk is enkel de meest opvallende component van het *performative ethos* dat jappers al vanaf zeer jonge leeftijd opgelegd krijgen. Anne Allison beschrijft hoe drie-tot vijfjarigen geleerd wordt hoe ze zich moeten integreren in de groep door alles op dezelfde manier te doen als de andere kinderen. De druk om te conformeren blijft groot doorheen de hele schoolcarrière, tot in de universiteit. Ook wie een volwaardige deelnemer aan de maatschappij geworden is wordt geconfronteerd met 'ideale' patronen die hij of zij verwacht wordt te volgen: starten onderaan de *corporate ladder* en zich honderd procent inzetten voor de firma voor mannen, een leven van intense opoffering voor de kinderen voor vrouwen³⁰⁵. Hoewel deze gescheiden en strikt gedefinieerde rollenpatronen, geprezen als de basis van de verbazingwekkende economische heropleving van Japan gedurende de decennia vlak na WO II, zeker in het laatste decennium steeds meer in vraag worden gesteld en actief tegengewerkt door personen die geen heil zien in een

303 Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.66.

304 Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p.123.

305 Muriel Jolivet, *Japan: the childless societ?*, p.32.

van vooraf uitgestippeld leven, gelden werker en moeder nog steeds als de maatschappelijk meest gerespecteerde rollen voor man en vrouw. Hiervan afwijken betekent veelal zich blootstellen aan scherpe kritiek en/of tegenwerking.

Het is bijzonder moeilijk om tegen dit systeem in te gaan omdat de sancties voor nonconform gedrag als erg zwaar ervaren worden. Het is dan ook niet verwonderlijk dat escapisme gehanteerd wordt om op een relatief veilige manier te ontsnappen aan de druk van de realiteit en zich ongestraft te kunnen uitleven:

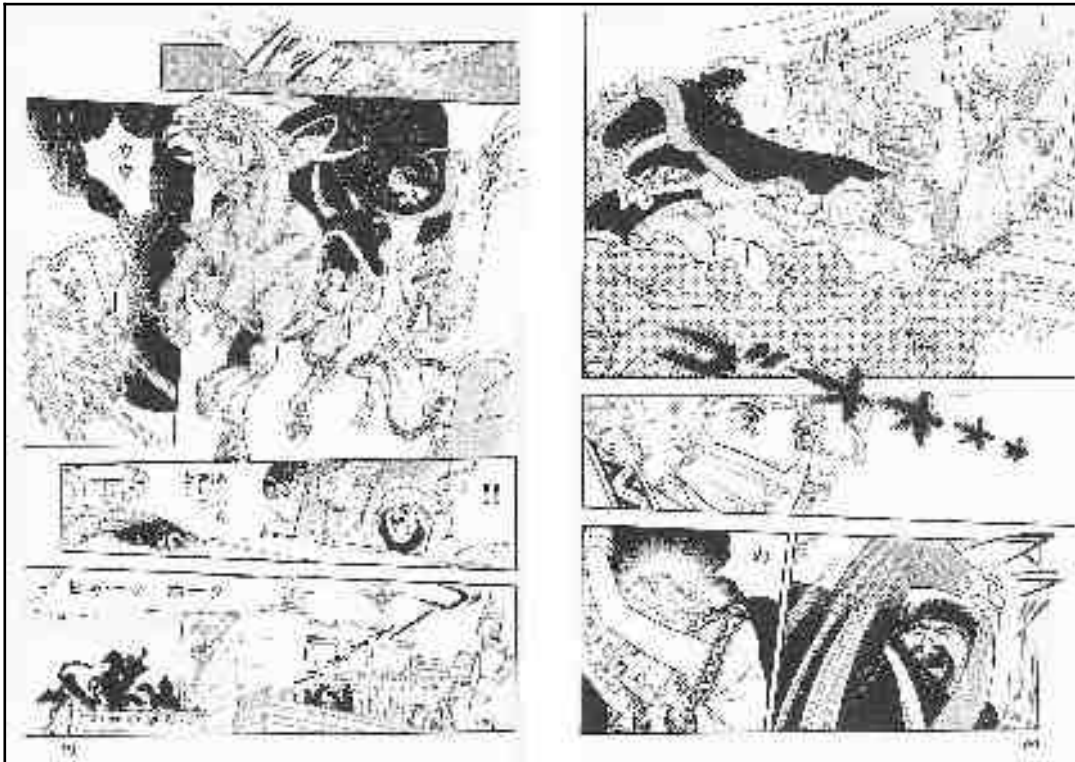
"In Japanese society, where gender roles are rigidly fixed, popular culture aimed at women provides a safe space in which the normally non-negotiable regimen of gender can be subverted and overturned."³⁰⁶

Hier wordt ook de rol die de *bishōnen* speelt binnen de escapistische fantasie van *BL manga* duidelijk:

"It is clear that the images of masculinity endorsed by many women in Japan are at variance both with those representations of 'real men' so apparent in media directed at men as well as in how real men actually behave; in fact the *bishōnen* resist being read as 'masculine'. Firstly, they transgress to the feminine in both their beauty and in their sensibilities which are seen as romantic and pure. Also, in falling in love with each other, they are side stepping the political divide between men and women and the reproductive demands of the family system. The *bishōnen* can be read as a figure of resistance: both to the notion that biology is destiny and to the correlation between biology and gender role. Women readers do not just vicariously participate in the *bishōnen* world but identify with the androgynous figures, not just as ideal lovers or partners, but in a sense as their ideal selves.' ... 'one way in which the female reader can picture herself as separate from the sexist roles assigned to her by the family system.'³⁰⁷

We hebben doorheen de verhandeling bij talrijke gelegenheden gewezen op de manier waarop wensvervullende en escapistische fantasie gehanteerd wordt in *BL manga* en waarom jonge lezeressen zich tot dergelijke fantasieën wenden. Het is dan ook niet nodig om hier verder uitgebreid op in te gaan. Wel moet benadrukt worden dat deze theorie omtrent de functie van *BL manga* de meest algemeen aanvaarde is.

306 Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p.74.
307 Id. pp.78-79.



Afbeelding 56. Hagio Moto creëerde voor haar *shōnen-ai* reeks *Marginal* een fantasiecultuur die vagelijk arabisch aandoet maar vermengd is met romeinse elementen, bevolkt wordt door blonde *bishōnen*, en regelmatig bezocht wordt door vliegtuigen en ruimteschepen. Hier wordt een jonge slaaf ontvoerd door een roversbende die, begeleidt door jachtvliegtuigen (zichtbaar in het kader links onderaan), een aanval uitvoeren op een karavaanstad. Dergelijke indrukwekkende fantasiewerelden komen ook in BL manga vaak voor.

5.3.2. Theorie 2: Behoeftte om van geslacht te wisselen

Transformatie was en is een bijzonder belangrijk thema in de japanse cultuur. *Henshin* (変身), letterlijk het veranderen van het lichaam in iets anders (体・姿を他のものに変えること³⁰⁸), is een van oorsprong boeddhistisch concept dat stelt dat bodhisatva's hun lichaam en sekse kunnen veranderen, bijvoorbeeld om iemand anders te helpen de verlichting te bereiken.³⁰⁹ Heden ten dage wordt het woord *henshin* gebruikt om televisieseries te beschrijven waarin de held(en) een transformatiesequentie ondergaan alvorens ze hun speciale krachten kunnen gebruiken.³¹⁰ Ook in talloze *shōjo manga* nemen transformatiesequenties een belangrijke plaats in: de heldin van het verhaal, of minder vaker de held, moet een in elke episode identieke transformatie ondergaan om van een gewoon meisje of jongen in een wezen met bovennatuurlijke krachten te veranderen.³¹¹ Transformatie in een andere gedaante die meer mogelijkheden biedt dan

308 Gendai shin-kokugo jiten.

309 Claude Summers (red.), *The gay and lesbian literary heritage*, p.403.

310 Wikipedia, *Henshin*.

311 Helen McCarthy en John Clements, *The erotic anime movie guide*, p.24. Deze transformatiesequenties zijn vaak erg fysiek, in de zin dat het uiterlijk van de persoon verandert in een aantal zwaar gechoreografeerde stappen die overduidelijk maken dat de held (in) iemand anders geworden is. Hierbij komt in niet weinig gevallen het verlies van de kleren kijken -zowel een symbool voor de 'wedergeboorte' van het personage als een uitgelezen kans voor *mangaka* om hun personages naakt te tekenen. De transformaties in *Sailor Moon* zijn

een gewone is dus een punt van aantrekkingskracht voor lezeressen.

In het vorige hoofdstuk hebben we de aantrekkingskracht van *bishōnen* op meisjes en jonge vrouwen besproken. *Bishōnen* zijn niet alleen een streling voor het oog; lezeressen kunnen zich ook makkelijker in deze figuren inleven, omdat het niet gaat om mannen (geassocieerd met patriarchale autoriteit en onderdrukking) maar om



Afbeelding 57. Hier wordt de identificatie tussen lezeres en uke heel ver doorgedreven: de uke verandert in een meisje.

wezens die een derde sekse voorstellen, veel toegankelijker en responsiever naar vrouwelijke lezers toe. Zelfs wanneer we de *bishōnen* beschouwen als een man in wording³¹², blijft hij een personage dat makkelijk benaderbaar is voor vrouwen door zijn gebrek aan autoriteit en inherente passiviteit. Een jongen kan geen bedreiging vormen. Dit stelt vrouwen, bijvoorbeeld BL-lezeressen, in staat om hem naar believen te bekijken en hem zichzelf toe te eigenen.³¹³

Hier zullen we zien dat lezeressen de *bishōnen* in *BL manga* niet alleen appreciëren als een passief subject van de *female gaze*, maar zich ook intiem met hen identificeren, en dat deze mogelijkheid tot identificatie met ogenschijnlijk 'mannelijke' personages één van de grote aantrekkingspunten van deze *manga* vormt. *Bishōnen* zijn personages met meer kracht, vrijheid en mogelijkheden dan de lezeressen zelf, en lezeressen transformeren zichzelf als het ware tot de *bishōnen* in *BL manga*³¹⁴. *BL manga* worden gekarakteriseerd door seksuele

waarschijnlijk het best bekende voorbeeld. Transformaties kunnen ook puur mentaal zijn, met of zonder sequentie. Utena uit *Shōjo Kakumei Utena* moet bijna elke aflevering een zwaardduel afwerken; ze loopt voor elk van haar duels minutenlang de wenteltrap naar de arena op, met op de achtergrond een vast stuk muziek, een uitzonderlijk lange transformatiesequentie die haar vastberadenheid moet benadrukken.

312 Het is vaak het lot van *bishōnen* om jong te sterven, waardoor ze nooit 'bezoedeling van het ouder worden' zullen moeten ondergaan; als een *bishōnen* wel opgroeit is hij een man en geen *bishōnen* meer, wat in feite neerkomt op de dood.

313 "The boy, being debarred from phallic power, is endowed simply with a responsive penis rather than a dominating phallus and can be sexualized with impunity." Germaine Greer, *The boy*, p.228.

314 Lezeressen van *shōjo manga* willen zich boven al kunnen inleven in de gevoelswereld van de personages, en er is geen reden om aan te nemen dat dit niet geldt voor *BL manga*. Aangezien *BL manga* grotendeels bevolkt worden door mannelijke personages, veelal *bishōnen*, wil dit zeggen dat lezeressen erin slagen om zich met deze figuren te vereenzelvigen en er grote bevrediging uit halen. Identificatie met mannen, zelfs mannen als fictieve personages, is echter geen vanzelfsprekendheid in Japan; de kloof die er gaapt tussen de belevingswerelden van mannen enerzijds en vrouwen anderzijds, een kloof die ontstaan zou zijn na de Tweede Wereldoorlog, is wijd gedocumenteerd.

ambivalentie: personages met een onduidelijk en schier eindeloos rekbaar gender bewegen zich in een fantasiewereld waarin ze op seksueel en relationeel vlak naar believen kunnen experimenteren, zonder te moeten vrezen voor maatschappelijke sancties of andere onaangename gevolgen. Het spelen met gender dat eigen is aan *shōjo manga*³¹⁵ wordt hier in een vrij extreme vorm toegepast, met groot commercieel succes. Het is duidelijk dat meisjes en jonge vrouwen zich op hun gemak voelen bij het lezen van dit soort *manga* en dat gender-ambivalentie en experimentatie met seksualiteit hen aantrekt.

Dat lezeressen zich zonder moeite en met plezier identificeren met BL-personages impliceert dat deze personages geen uitstaans hebben met 'echte' mannen. Zoals reeds vermeld bij de bespreking van het fenomeen *bishōnen* in het vorige hoofdstuk is dit ook zo: *bishōnen* verschillen van echte mannen niet alleen in hun uiterlijk maar ook in hun gedrag. Japanse mannen worden door vrouwen het felst bekritiseerd wanneer het gaat over hun houding tegenover specifiek hun echtgenotes, en tegenover vrouwen in het algemeen. Hun denkpatronen worden beschouwd als ouderwets en totaal vervreemd van die van vrouwen, die gelden als meer 'vooruitstrevend' in de zin dat zij zich meer richten op in het Westen gangbare omgangsregels voor de seksen³¹⁶. Zich als vrouwelijke lezer inleven in een (realistisch voorgesteld) mannelijk personage zou dus neerkomen op het (tijdelijk) accepteren van een kijk op die wereld die niet alleen onbekend is maar ook onbemind. BL-personages, die geen echtgenotes hebben en zelden af te rekenen hebben met vrouwelijke personages tout court³¹⁷, zijn gewoon niet in de gelegenheid om de verfoeide denkwijze van de japanse man wat betreft vrouwen ten toon te spreiden.



Afbeelding 58. In BL manga worden mannen meestal voorgesteld als teder en liefdevol in de omgang met hun partner.

Mannen in *BL manga* worden dus voorgesteld als heel 'anders': de *uke* is bijna niet meer dan een gecodificeerde vrouw, en zelfs de 'mannelijke' *seme* heeft vrouwelijke trekjes en behandelt zijn partner als niets minder dan een geliefde. Deze idealisering van de 'man' is niet alleen logisch als tegemoetkoming naar de gevoeligheden van de lezers toe, hij past ook in de japanse esthetische traditie waarin een 'voorstelling' van

315 Paul Gravett, *Manga: sixty years of Japanese comics*, p.79.

316 Karen Kelsky, *Women on the verge: Japanese women, Western dreams*, p.4.

317 Zelfs wanneer ze in contact komen met vrouwen gedragen de meeste BL-personages zich veel 'galanter' dan wat normaal geacht wordt voor een japanse man: velen handelen zoals ze eruit zien, als een geïdealiseerde en vaak onrealistische westerling. In *shōjo manga* zijn *bishōnen* bovenop hun aloude kwaliteiten van puurheid, jeugd, naïveteit en stoïcisme ook nog eens behept met het allerbeste dat de gefantaseerde westerse man te bieden heeft. Ze kunnen zich inleven in elkaars emoties, verdelen huishoudelijk werk onder elkaar zonder zich daardoor minder man te hoeven voelen, en beschouwen hun partners als aparte menselijke wezens. Dit staat recht tegenover de gepercipieerde desinteresse van japanse mannen in hun echtgenotes, hun traditionele ingesteldheid die hen niet toelaat vrouwen te helpen zonder zich gekwetst te voelen in hun mannelijkheid, en hun onvermogen om echtgenotes te zien als mensen met eigen dromen en aspiraties in plaats van als gewoon teamleden die het gezin vlot helpen draaien.

iets als esthetisch aangenamer en volmaakter ervaren wordt dan het voorgestelde ding zelf (de "schoonheid van het gemaakte"³¹⁸).³¹⁹ Lezeressen zijn er zich perfect van bewust dat *BL mangaka* zelfs niet proberen om hun mannelijke personages 'realistisch' te maken -ze weten dat *BL*-personages pure fantasiefiguren zijn en accepteren dat. De vlucht in de wereld van *BL* is misschien escapistisch maar houdt wel geen ontkenning van de realiteit in.

Niettemin wensen lezeressen zichzelf te transplanteren in het lichaam en het leven van deze fantasiefiguren. Buruma zegt het volgende over waarom vrouwelijke lezers zouden willen ontsnappen aan de beperkingen van hun sekse:

"De critica Imaizumi Fumiko, gelooft dat de evidente behoefte om van geslacht te wisselen niet, zoals vaak wordt verondersteld, berust op een soort mannenverering. Meisjes willen, volgens haar, niet een jongen zijn, maar geen van beiden, zonder geslacht.³²⁰ Dit komt niet door een diepgewortelde angst of een biologisch taboe, maar, aldus Imaizumi, omdat vrouwen weten dat zij een ondergeschikte rol moeten spelen. 'Zij spelen hun rol, terwijl zij beseffen dat het verschil tussen man en vrouw in feite op uiterlijkheden berust. Daarom hebben zij het gevoel dat droom en werkelijkheid kunnen worden verwisseld door alleen die uiterlijkheden te veranderen."³²¹

Ongeacht het grote belang dat in Japan gehecht wordt aan de correcte 'opvoering' van gender, het blijft niet meer dan een rollenspel. Een belangrijke eigenschap van rollenspel is precies dat het, in theorie althans, eender wie in staat stelt om elke mogelijke rol op te nemen -"(to) adopt characters, or parts, that have personalities, motivations, and backgrounds different from their own"³²². De realiteit van de japanse maatschappij stelt meisjes en vrouwen niet in staat om zonder noemenswaardige moeilijkheden een andere rol op zich te nemen dan degene die hen traditioneel voorgeschreven is, namelijk die van echtgenote en moeder. In *BL manga* kunnen lezeressen die aan de beperkingen van hun eigen sekse willen ontsnappen, maar zich niet kunnen identificeren met de denkwijze die geassocieerd wordt met de sekse 'man', zich inleven in een derde sekse die het beste van man en vrouw in zich verenigt.³²³

318 Ian Buruma, *De spiegel van de zonnegodin*, p.127.

319 De *onnagata* uit het *kabuki* worden niet beschouwd als karikaturale travestieten; ze pogen een zo perfect mogelijke benadering van het ideaal 'vrouw' aan de hand van *kata*, niet van vrouwen zoals ze in de realiteit voorkomen -een sekseverandering die 'natuurlijk' moet overkomen maar dat in feite allesbehalve is. Deze onnatuurlijkheid wordt precies geapprecieerd. Wat kunstmatiger is, is kunstzinniger en bijgevolg mooier.

320 Zoals we in het vorige hoofdstuk gezien hebben is 'geslachtsloos' één van de hoofdkenmerken die aan *bishōnen* worden toegeschreven.

321 Ian Buruma, *De spiegel van de zonnegodin*, p.129.

322 Wikipedia, *Role-playing*.

323 Een andere theorie stelt dat vrouwelijke personages in *shōjo manga* of *redikomi* an sich ook al een soort androgynne wezens kunnen worden voorgesteld, waarbij de noodzaak voor een *bishōnen* om als tussenpersoon tussen man en vrouw te dienen wegvalt. "Many stories in *Redi Komi* rather show men's romantic or sexual fantasy about women and sex -- what men would consider to be nice and wonderful if they happen. Many women are depicted as nurturant, supportive, kind, empathic, and compassionate. They love to follow their men. Yet, in other cases women are aggressive, independent, smart, and they know what they are doing. They are androgynous characters." Kinko Ito, *The World of Japanese "Ladies Comics": From*

5.3.3. Theorie 3: Veiligheid

Vergeleken met hetero-relaties zijn BL-relaties op een aantal punten geruststellender om in de fantasie te ervaren. Dit grotere gevoel van veiligheid waarmee vrouwelijke lezers BL-relaties ervaren is terug te brengen tot twee verschillende punten: de relatie kan **onmogelijk echt** zijn, dus de lezeres kan gerust zijn wat er ook gebeurt; en BL-relaties zijn **steriel**, dus de lezeres hoeft zich niet te bekommeren om een mogelijke zwangerschap en de gevolgen.

Allereerst is er de fantastische aard van de relatie. Veel meer dan bij 'gewone' *shōjo*-relaties leeft er bij het lezen van *BL manga* het gevoel dat 'dit niet echt kan gebeuren'. Hoewel het bewustzijn omtrent en de acceptatie van homoseksualiteit in Japan stijgt, bij uitstek bij jonge vrouwen³²⁴, kan men toch niet stellen dat een exclusief homoseksuele betrokkenheid tussen twee mannen nu een aanvaard relatiepatroon is. Duurzame, monogame en openlijk beleefde homoseksuele relaties, zoals ze in *BL manga* vaak voorgesteld worden, zijn pure fantasie. Mensen voelen zich over het algemeen comfortabeler ten aanzien van ongewone situaties naarmate die situaties verder afstaan van de realiteit, en ook in *BL manga* gelden principes waardoor de fictieve relatie veel aantrekkelijker en makkelijker verteerbaar is dan de relatie die realistischer overkomt. Dit is al overduidelijk in heteroseksuele relaties zoals voorgesteld in *shōjo manga*: deze zijn grotendeels geïdealiseerde fantasie.³²⁵ Relaties in *BL manga* tillen de graad van comfortabel irrealisme naar een nog hoger niveau. Wat al duidelijk fictief is in een heterorelatie bevindt zich helemaal in het rijk van de fantasie wanneer het overgeplant wordt naar een surrogaat zoals *BL*, waarin de partners zelfs geen man en vrouw meer zijn. Wanneer een lezeres zich inleeft in dit soort imaginaire werelden kan ze zijn wie ze wil en doen wat ze wil -een handelsmerk bij uitstek van escapistische fantasie.

Nog een reden waarom een BL-relatie voor de lezer een 'veilige' fantasie is om zich in onder te dompelen is de inherente steriliteit van homoseksuele contacten. Ongeacht wat voor spectaculairs er tussen de lakens gebeurt, met wie en met welke frequentie, zwangerschap is een gevolg dat een man nooit zal hoeven dragen.³²⁶ De vrouwelijke lezer die zich identificeert met de *uke* moet zich op geen enkel moment zorgen maken dat de acties van 'haar' personage ongewenste gevolgen zouden kunnen hebben, iets waarvoor zijzelf wel zou moeten opletten in het echte leven. Buitenhuwelijkse zwangerschap wordt in Japan immers nog altijd als een schande ervaren. Daarenboven is een kind, omwille van de energie die in de opvoeding ervan gestoken moet worden (zie pagina 131), een enorme last die zeker een einde zou

Romantic Fantasy to Lustful Perversion.

324 Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p.70.

325 Matt Thorn, *Unlikely Explorers: Alternative Narratives of Love, Sex, Gender, and Friendship in Japanese "Girls" Comics*.

326 Gezien de traditionele opvatting in Japan dat de opvoeding van kinderen bijna exclusief de taak van de vrouw is, hoeven mannen zich in theorie inderdaad helemaal niet om mogelijke zwangerschappen te bekommeren: ze moeten het kind noch lichamelijk ter wereld brengen, noch tijd en moeite doen om het groot te brengen.

maken aan het gelukzalige *shōjo*-leven van een lezeres. McLelland omschrijft vrouwelijke seksualiteit als "*circumscribed by anxieties about pregnancies*".³²⁷ In *BL manga* kan een lezeres doen wat ze wil in 'haar' relatie zonder gesanctioneerd te worden, zelfs seks hebben. De fantasie van *BL* is niet alleen makkelijk omwille van haar disconnectie met de realiteit, ze kan ook volkomen straffeloos beleefd worden.

Het feit dat de *uke*, en in iets mindere mate ook de *seme*, er meestal niet uitzien als echte mannen vergemakkelijkt deze fantasie. *Bishōnen* zijn geen man maar toch ook zeker geen vrouw. En ze zijn niet alleen biologisch gezien 'veilig' omdat ze niet zwanger kunnen worden: ze zijn ook niet in staat om iemand zwanger te maken, wat hen als 'man' acceptabeler maakt in de ogen van de voorzichtige lezeres. In de achttiende eeuw waren gecasteerde mannen gegeerd onder Europese vrouwen omdat ze de mogelijkheid van een seksuele liaison boden zonder het risico op zwangerschap.³²⁸ We kunnen aannemen dat de steriliteit van *seme* en *uke* door lezeressen van *BL* als een pluspunt ervaren wordt.³²⁹

Het gevoel van geruststellende veiligheid dat de lezer ervaart door de onmogelijkheid van zwangerschap in *BL*-relaties wordt ook nog op een andere manier uitgedrukt. Seks in al zijn vormen komt zeer vaak voor in *BL*-verhalen, maar voorbehoedsmiddelen duiken vrijwel nooit op. Dit heeft duidelijk weinig uitstaans met homoseksuele seks zoals die in de realiteit plaatsheeft. Nadat aids voor het eerst als een epidemie bevestigd werd in 1981 bij homoseksuelen in Los Angeles³³⁰ bleef de ziekte nog jarenlang te boek staan als een probleem dat exclusief homoseksuele mannen trof. Ook nu nog is in westerse landen het percentage homoseksuelen besmet met het HIV-virus veelal groter dan het percentage besmette heteroseksuelen. De associatie tussen HIV/aids en mannelijke homoseksualiteit blijft vrij sterk. Men zou dus denken dat de vele *seme* en *uke* in *BL manga* de eersten zouden moeten zijn om zich te bekommeren over SOA's, zeker aids. Toch zijn er geen condooms te bespeuren in *BL*-verhalen, tenzij soms als onderdeel van een humoristisch bedoeld intermezzo. Het is nog veel zeldzamer om een vermelding te vinden van de ziekte aids zelf. Er zijn geen HIV-positieve personages in *BL*, en zeker geen aidspatiënten tenzij bij heel grote uitzondering.³³¹In *BL* bestaat aids niet.

327 Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p.80.

328 Gary Taylor, *Castration: an abbreviated history of western manhood*, p.93.

329 Natuurlijk wordt nergens in *BL manga* expliciet gesteld dat de personages biologisch gezien onvruchtbaar zijn; in theorie zouden zowel *seme* als *uke* in staat moeten zijn om kinderen te verwekken bij een vrouw. Het komt echter uitermate zelden voor dat dit ook gebeurt (gezien het immense volume aan *BL manga* dat er bestaat moet het wel voorgevallen zijn, maar ik heb nog nooit zo'n verhaal gelezen). Als er al kinderen in een *BL*-relatie zijn, wat maar bij uitzondering het geval is, zijn dit meestal 'geadopteerde' kinderen of kinderen uit een weinig relevant (vorig) huwelijk.

330 Wikipedia, *AIDS*.

331 In het tweede boek van Ragawa Marimo's *New York, New York* sterft een nevenpersonage aan de gevolgen van aids; hoewel vooraf in het verhaal nooit geïmpliceerd werd dat de man ziek was krijgen we hem wel te zien wanneer hij in het ziekenhuis ligt, en er wordt duidelijk gesteld dat hij ook effectief overlijdt. Ragawa blijft echter met haar vrij realistische weergave van homoseksualiteit, die ook op andere vlakken tot uiting komt in de serie, een witte raaf.



Afbeelding 59. In de komische BL manga *Kusatta Kyōshi no Hōteishiki* worden voorbehoedsmiddelen gebruikt om een komisch effect te bekomen; een groepje mannen en jongens gaat op vakantie naar Hawaii, en één van hen wil de jongeren wijzen op de gevaren van onbeschermde seks (hoewel ze, levende in de fantasiewereld van BL, natuurlijk geen gevaar lopen).

ongewenste zwangerschappen kunnen voorvallen. De illusie van BL kan niet in stand gehouden worden als aids als een donkere wolk boven de geliefden hangt. Weliswaar is liefde mooi als ze bedreigd wordt en gedoemd lijkt te eindigen in een drama, maar SOA's en zwangerschap gelden blijkbaar niet als 'legitieme' en esthetisch verantwoorde bedreigingen. Een bijkomende verklaring voor de algehele afwezigheid van condooms in BL kan zijn dat condoomgebruik in Japan bij lange na niet zo vanzelfsprekend is als in het westen.³³² Het ontbreken van condooms in BL manga zal dan ook niet zo snel om wat voor reden dan ook als een gemis ervaren worden, gewoon omdat de aanwezigheid ervan waarschijnlijk meer verbazingwekkend zou zijn.

5.3.4. Theorie 4: seksuele opwinding

Afgaande op de vele beweringen omtrent het belang van de fantasie voor lezers van BL, zowel in deze verhandeling als in andere werken, kan het lijken alsof fans van BL enkel in een droomwereld wensen te vluchten. De meest courante theorieën over BL manga vermelden enkel escapisme of variaties daarop. Theorieën die een seksueel getinte interesse voor BL manga vanwege lezeressen vermelden zijn erg zeldzaam. Nochtans komen in BL manga bijzonder vaak seksscènes voor, ook scènes die vanwege hun expliciete aard en het totale gebrek aan context regelrecht pornografisch genoemd mogen worden. De populariteit van dit soort literatuur bij jonge lezeressen kan bezwaarlijk verklaard worden puur door een verlangen naar een droomwereld, en daarom willen we seksuele opwinding naar voren schuiven als een reden waarom

332 Volgens UNAIDS gebruikte in 2002 slechts zes tot vijftientig percent van de werkers in de japanse seksindustrie en het japanse publiek condooms. Als voorbehoedsmiddel is abortus veel populairder. Omdat er in Japan relatief weinig gevallen van HIV-besmetting bekend zijn -in 2003, slechts twaalfduizend mensen- wordt de dreiging van aids veelal onderkend, vooral door jongeren, waardoor het belang van condoomgebruik niet als evident ervaren wordt. UNAIDS/WHO, *Epidemiological fact sheets on HIV/AIDS and sexually transmitted infections: Japan*.

lezeressen *BL manga* ter hand nemen.

Seks in onze tijd, ook in Japan, is losgekoppeld van louter reproductie. Dit geldt evenzeer voor vrouwen als voor mannen: als veel mannen seksueel plezier willen nastreven zonder aan de gevolgen te moeten denken, zoals algemeen aanvaard is, dan is het helemaal geen grote stap tot de conclusie dat voor vrouwen waarschijnlijk hetzelfde geldt. Een japanse vrouw hoeft niet te vrezen dat seksueel contact haar zal opzadelen met een ongewenst kind (hoewel deze angst, zoals hierboven beschreven, onbewust nog altijd doorwerkt). Zelfs al is het gebruik van voorbehoedsmiddelen zoals condooms en de pil verre van algemeen verspreid in Japan, dan nog kunnen vrouwen er heel gemakkelijk en veilig een abortus ondergaan.³³³ Vrouwen zijn, in theorie althans, vrij om seks even blijmoedig en onbezorgd te benaderen als mannen.

Dat vrouwen ook een actieve seksualiteitsbeleving kennen is echter verre van algemeen aanvaard in de japanse maatschappij. De regel van de *male gaze* -“*males look, females are being looked at*”³³⁴- blijft sterk gelden, en vrouwen die buiten de grenzen van deze regel stappen moeten het vaak ontgelden. Er bestaat een neiging om 'sensationeel' nieuws over 'ongepaste' vrouwelijke seksuele activiteit breed uit te smeren in de media. Hiervan getuigen de controverse over de zogenaamde *yellow cabs*, vrouwen die naar het buitenland trokken voor korte seksuele relaties met buitenlandse mannen, en de nog vrij recente polemiek over *compensated dating* (*enjo kōsai*, 援助交際), waarbij meisjes van schoolgaande leeftijd seksuele gunsten verlenen aan oudere mannen in ruil voor geld; en de demonisering van vrouwen die seks hebben in het buitenland als dragers van het HIV-virus, terwijl japanse mannen die bijvoorbeeld als sekstourist naar Thailand trekken aan deze stigmatizing ontsnappen.³³⁵ De algemene trend bestaat erin uitdrukkingen van mannelijke seksualiteit als natuurlijk te beschouwen of tenminste niet uitgebreid te bekritisieren, en uitdrukkingen van vrouwelijke seksualiteit met afkeuring te beschrijven. 'Vrouwelijkheid', een eigenschap waaraan ieder japans meisje uitdrukking moet geven, vereist de afwezigheid van een actieve seksualiteit.

Buruma poneert dat de ontdekking dat vrouwen ook een seksualiteitsbeleving kennen voor sommigen (waarschijnlijk voornamelijk vrouwen) een grote vreugde betekende, terwijl het voor anderen (waarschijnlijk voornamelijk mannen) een bron van grote spanning was en is. Spanning en angst spelen een grote rol in de japanse populaire cultuur; één van de exponenten hiervan is dat niet-moederlijke vrouwen -vrouwen met een duidelijke seksualiteitsbeleving, want moeders hebben dit niet-ervaren worden als een soort monster, met een donker, wreed, slecht element in haar lichaam (zie de bespreking van *miryoku* op pagina 117).³³⁶ Hoewel dit kwaad in zekere zin wel begeerlijk is kan het niet gelden als iets legitiems, waardoor 'niet-moederlijke' vrouwen automatisch verdacht worden. Als de normale rol van de vrouw erin bestaat om

333 Het is in Japan mogelijk op snel en legaal een abortus te krijgen. Abortus wordt niet om religieuze redenen gestigmatiseerd en is zelfs één van de makkelijkst toegankelijke voorbehoedsmiddelen: condoomgebruik is in Japan niet vanzelfsprekend, en de pil is niet populair. Aiko Hayashi, *Pill now legal for five years but still finds few takers*.

334 Anne Allison, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, p.21.

335 Karen Kelsky, *Women on the verge: Japanese women, Western dreams*, p.133-140.

336 Ian Buruma, *De spiegel van de zonnegodin*, p.59.

kinderen op te voeden en voor het huishouden te zorgen terwijl de man uit werken is, dan kan een niet-getrouwde vrouw niet als 'normaal' aanzien worden, zeker niet als ze seksueel actief is. Naast de seksualiteit van ongetrouwde vrouwen wordt ook de seksualiteit van getrouwde vrouwen met groot wantrouwen bekeken: moeders worden verondersteld al hun energie te spenderen aan de zorg voor de kinderen en geen seksuele verlangens te kennen. Als hun seksualiteit toch tot uiting komt kan dat alleen in een negatieve context zijn (zie bijvoorbeeld Anne Allison's relaas over verhalen die handelen over incest tussen moeders en zoons).³³⁷

Vrouwen, getrouwd of ongetrouwd, kunnen in Japan dus slechts met veel moeite in een positieve zin geassocieerd worden met seksualiteit. Jonge meisjes en seksualiteit gaan evenzeer niet samen. Intieme en/of romantische relaties tussen jonge adolescenten van verschillende sekse worden meestal niet getolereerd op japanse scholen, en zelfs wanneer jongens en meisjes in hetzelfde klaslokaal zitten is er toch nog sprake van een segregatie van hun leefwerelden. Ontluikende seksuele gevoelens bij meisjes kunnen in de praktijk niet tot uiting komen door echt contact met jongens, wat zij oplossen door te fantaseren.³³⁸

De verschillende situaties van deze twee groepen, volwassen vrouwen enerzijds en jonge meisjes anderzijds, suggereren twee aparte redenen waarom zij *BL manga* zouden lezen om te voldoen aan seksuele verlangens en nieuwsgierigheid. Volwassen vrouwen zijn gehuwd en hebben dus al seksuele ervaringen achter de rug. Er bestaat bij sommige japanse vrouwen een ontevredenheid over heteroseksuele seks, die beschouwd wordt als een concretisering van de ongelijke relatie tussen man en vrouw en de onmogelijkheid van japanse mannen om hun vrouwen te volgen in het 'westerse' denkpatroon over relaties tussen de seksen, dat gebaseerd zou zijn op gelijkheid en respect.³³⁹ Zowel *manga* voor mannen als *manga* voor vrouwen drukken deze algemene perceptie duidelijk uit.³⁴⁰ Wat seks in *BL manga* dan anders (en dus impliciet aantrekkelijker aantrekkelijker) maakt, is de gelijkheid tussen de twee partners die vrouwen menen te zien.³⁴¹

337 Anne Allison, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, p.123.

338 Rebecca Erwin Fukuzawa; Gerald K. Letendre, *Intense years: how Japanese adolescents balance school, family and friends*, p.59.

339 Karen Kelsky, *Women on the verge: Japanese women, Western dreams*, p.37.

340 Heteroseksuele seks wordt in pornografische *manga* opvallend vaak als bijzonder gewelddadig voorgesteld. Mannen gedragen zich aggressief terwijl de vrouwen enkel alles passief kunnen ondergaan, en er is geen spraken van 'wederzijds geven en nemen'. Veel nadruk wordt gelegd op controle: mannen hebben de situatie duidelijk in handen, zoals te lezen valt op hun gezichten, die zelfs in het heetst van de strijd een uitgestreken en onbewogen uitdrukking vasthouden. Voor vrouwen is enkel een duidelijk onderworpen rol weggelegd. Ze worden dikwijls vastgebonden om hen hulpeloos en totaal passief te maken, zijn fysiek veel zwakker dan hun partner en worden ook voorgesteld als mentaal duidelijk minder sterk: terwijl de man overal stoïcijns onder blijft beginnen vrouwen om het minste te kermen, huilen, smeken en gillen. Anne Allison, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, p.62.

341 Hoewel er zeker wel sprake is van een meer liefdevolle uitdrukking van seks in *BL manga*, geruggesteund door de romantische inslag van *shōjo manga*, kunnen er toch vraagtekens gesteld worden bij de gepercipieerde gelijkheid die seks in *BL manga* aangenaam om te zien zou maken voor vrouwen. Zoals we gezien hebben bij de bespreking van stereotiepe *BL*-personages in het hoofdstuk 'Verhaaltema's' is de relatie tussen *seme* en *uke* er zeker geen van sprake van absolute gelijkheid.

“Men in men's comics are usually hyper-masculine figures who are highly competitive and aggressive. ... Heterosexual sex, then, is rarely presented as an equitable exchange in men's *manga*, mainly because the men are either aggressive superheroes or miserable failures. In the first case, sex is a commodity men take from women and in the latter case it is a commodity women bestow on men. Erotic *manga* which are aimed at a female audience are no different. ... Rarely, in either genre, is there a sense of mutual exchange which is common in the *shōnen'ai* stories ... This is very different from many of the sexual relationships depicted in *shōnen'ai* fiction which are represented as both loving and enduring.”³⁴²

Het is mogelijk dat jongere lezers seks in *BL manga* op een iets andere manier bekijken. Nieuwsgierigheid speelt vaak een grote rol in de manier waarop en de redenen waarom jonge tieners kijken naar voorstellingen van seksualiteit in actie; dat de partners in *BL manga* allebei mannelijk zijn maakt het geheel misschien alleen maar aantrekkelijker, want exotischer. Verder is het ook goed mogelijk dat vrouwen en meisjes seksueel plezier ervaren bij het kijken naar seks tussen twee mannen om dezelfde reden dat sommige mannen genieten van 'lesbische' porno. In dat geval gaat het simpelweg om een seksuele voorkeur waar we niet noodzakelijk achterliggende redenen voor hoeven te zoeken.



Afbeelding 60. Een getrouwd koppel in een redikomi. In *shōjo manga* zou een seksscène nooit als doodnormaal en zelfs grappig voorgesteld worden; de lezeressen hebben veelal zelf geen seksuele ervaring en bekijken seks als iets heel zwaarwichtigs. Ook in *BL manga* zijn 'matter of fact'-voorstellingen van seks zoals op deze afbeelding zeldzaam.

342 Mark McLelland, *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*, p.69.

Besluit

Doorheen heel deze verhandeling hebben we geprobeerd een kader te schetsen van waaruit *BL manga* beter begrepen kunnen worden. We hebben ons tot doel gesteld te onderzoeken waaraan *BL manga* hun populariteit te danken hebben, en hebben tevens een poging gedaan om aan te stippen dat *BL manga* inhoudelijk vaak functioneren aan de hand van patronen die als 'traditioneel' japans beschouwd worden.

Hoewel we vele facetten van *BL manga* onderzocht hebben zijn onze analyses, in het licht van de grote inhoudelijke verscheidenheid die zich doorheen het spectrum van *BL manga* manifesteert, relatief oppervlakkig gebleven. We hebben ons geconcentreerd op **de** *bishōnen*, **de** stereotiepe *seme* en *uke*, en **de** standaard *BL*-seksscène, met weinig of geen aandacht voor de ontelbare keren dat *BL* mangaka van deze patronen afwijken. Deze verhandeling kan als een inleiding tot *BL manga* beschouwd worden. We pretenderen dan ook niet de waarheid in pacht te hebben; zoals reeds vermeld in de inleiding is diepgaand onderzoek naar deze manga nog zeldzaam, en al wat we over *BL manga* zeggen moet beschouwd worden als een werkkypothese invveeleer dan een coherent en consistent theoretisch kader. Niettemin kunnen we een aantal voorzichtige vaststellingen doen waarop eventueel toekomstig onderzoek naar *BL manga* geschraagd kan worden.

BL manga zijn een fusie tussen *shōnen-ai manga*, een uitloper van *shōjo manga*, en *dōjinshi*, een amateuristisch maar bijzonder creatief medium dat groeide uit de interactie tussen *manga*- en *anime*-fans. Hoewel *BL manga* ontegensprekelijk een commercieel gepubliceerd product zijn, zorgt de constante influx van *dōjinshika* in het commerciële circuit ervoor dat de invloed van de dynamische amateurgemeenschap op *BL manga* in vergelijking met andere *manga*-genres uitzonderlijk sterk blijft. Hierdoor hebben *BL manga* in zekere zin een hybride natuur: ze zijn zowel een door het establishment gecontroleerd massaproduct als een bijna ongefilterde uitdrukking van de

wensdromen van diezelfde massa.

Vanzelfsprekend is het problematisch om het commerciële gelijk te stellen met het traditionele en het niet-commerciële met het vooruitstrevende. Een analyse gemaakt op een dergelijke basis zal hoe dan ook te zwart-wit zijn, en iets waar we ons in dit inleidend werk onmogelijk aan kunnen wagen. Het is mogelijk om aan te tonen dat *BL manga* op bepaalde vlakken tradities voortzetten en elementen bevatten die de traditionele patriarchale orde zoals begrepen door jonge meisjes bevestigen en versterken. Dit hebben we gedaan door allerhande aspecten van *BL manga* te toetsen aan uitgebreid bestaand onderzoek over genderrelaties in Japan, tenminste genderrelaties die na de Tweede Wereldoorlog als 'traditioneel' naar voren gebracht werden. Bepalen in welke mate *BL manga* **ingaan** tegen deze gevestigde rollenpatronen is veel moeilijker. Vaak kan pas na tientallen jaren definitief vastgesteld worden in hoeverre een gebeurtenis 'vooruitstrevend' was; volgens ditzelfde principe is het onmogelijk om het progressieve gehalte van *BL manga* te bepalen zonder zeker te weten in welke richting man-vrouw-relaties in Japan van nu af aan zullen evolueren.

BL manga bevatten dan wel veel elementen en waarden die als conservatief begrepen kunnen worden, het is onduidelijk op welke manier de lezeressen precies met deze inhoud omgaan. We hebben ervoor gekozen om escapisme te beschouwen als een vlucht naar een fantasiewereld, waarbij geen poging wordt ondernomen om de realiteit en alle gepercipieerde mistoestanden erin te veranderen. We hebben echter ook meermaals benadrukt dat lezeressen zijn bijzonder goed bewust zijn van *hoezeer BL manga* een fantasie constitueren. Deze meisjes en jonge vrouwen lijken te weten waar ze mee bezig zijn. Dat kan betekenen dat ze zich de 'ideale' romances zoals voorgesteld in *BL manga* voor ogen blijven houden ook nadat ze hun *tankōbon* of magazine hebben uitgelezen, en dat ze vroeger of later geen genoegen meer zullen nemen met een liefdesleven dat deze ideale romances niet benadert. Onderzoekers zoals Nishimura menen dat deze evolutie al in volle gang is, en dat *BL manga* niet alleen een vlucht uit de realiteit zijn maar ook een soort blauwdruk voor de nieuwe genderrelaties die meisjes bewaarheid willen zien worden.

Zelfs de japanse autoriteiten erkennen dat *manga* een belangrijk onderdeel zijn van de japanse cultuur, bibliotheeken kopen *manga* in, musea wijden er tentoonstellingen aan, *manga kissa*³⁴³ bloeien, en de verkoop heeft vrijwel niet te lijden gehad onder de instorting van de zeepbel-economie. Wat de betekenis van *BL manga* ook moge zijn, hun invloed op hun lezerspubliek zal zonder twijfel niet verzwakken. Het is dit aspect van *BL manga* dat mij doorheen mijn onderzoek hoe langer hoe meer is gaan boeien. Gedurende lange tijd heb ik *manga* bekeken op dezelfde manier als ik naar strips of comics kijk, namelijk als een 'negende kunst' die hoogstens vermaak biedt, al dan niet esthetisch. Het is mij echter duidelijk geworden dat *manga* in het spectrum van de japanse media een veel belangrijker positie innemen dan dat: *manga* beïnvloeden hun lezers op zeer grote schaal en vormen tegelijkertijd een reflectie van wat deze lezers beroert.

343 漫画喫茶, cafés waar *manga* gelezen kunnen worden tijdens het drinken. Kinko Ito, *The World of Japanese "Ladies Comics": From Romantic Fantasy to Lustful Perversion*.

Ik ben ervan overtuigd geraakt dat wat in *BL manga* aan de lezeres aangeboden wordt in de grond vooral conservatieve waarden uitdrukt. Dit is in tegenspraak met mijn oorspronkelijke uitgangspunt: zoals zovelen verbaasde ik me over het feit dat in *BL manga* verhalen over homoseksuele mannen verteld worden voor een doelpubliek van tienermeisjes, en was ik vast van plan om de redenen voor dit verbazingwekkende fenomeen te achterhalen. Naarmate het onderzoek vorderde werd het steeds duidelijker dat de 'revolutionaire' ideeën die ik in *BL manga* uitgedrukt meende te zien grotendeels onbestaande waren.

De vraag waarmee ik ben blijven zitten is hoe lezeressen van *BL manga* uiteindelijk omgaan met de relatief conservatieve waarden die in deze *manga* weerspiegeld worden. Het is moeilijk te geloven dat lezeressen zich simpelweg in slaap laten wiegen door pseudo-progressieve verhalen die de realiteit van het patriarchale maatschappelijke systeem overeind laten. We hebben enkele theorieën geponereerd omtrent het waarom van de populariteit van *BL manga*, maar deze verklaren niet hoe lezeressen in de grond tegen *BL manga* aankijken en op welke manier ze door *BL manga* beïnvloed (zullen) worden. In het licht van de veranderende man-vrouw-relaties in het huidige Japan zou wel eens kunnen blijken dat de fantasiewereld van *BL manga* op een heel concrete manier invloed heeft op het denken van talrijke lezeressen.

Verklarende woordenlijst

Deze alfabetische woordenlijst verklaart de relevantste japanse en engelse termen die met betrekking tot *BL manga* in deze verhandeling gebruikt wordt. Ze bevat echter ook een groot aantal termen die niet of slechts heel zijdelings vernoemd zijn. Deze termen worden hier ter volledigheid bijgevoegd omdat ze regelmatig opdoken tijdens mijn onderzoek naar *BL manga*, en het dus waarschijnlijk is dat een lezer die zich verder in dit onderwerp wil verdiepen ze ook zal ontmoeten.

Adult manga (アダルト漫画): *manga* getekend voor een publiek van volwassenen, en dan vooral volwassen mannen.

Aidoru (アイドル): afgeleid van het engelse *idol*, de benaming voor jonge vrouwen en mannen -vaak nog tieners- die door management-firma's omgekneet worden tot popsterren. *Aidoru* gaan meestal niet gebukt onder veel zangtalent: hun belangrijkste verkoopsargument is hun uiterlijk, *kawaii* dan wel *kakkoi*, en hun imago, dat meestal smetteloos en erg braaf is. Het succes van de meeste *aidoru* duurt niet langer dan enkele jaren. Een ander woord voor *aidoru* is *tarento*.

Akahon (赤本): boekjes gedrukt met zwarte en rode inkt, vooral rond Osaka uitgegeven in de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog, met *manga* en verhalen voor kinderen.

Alternate universe: een term uit het *fan fiction*-jargon die duidt op een verhaal dat sterk afwijkt van de *canon* (zie hier beneden), bijvoorbeeld omdat gebeurtenissen uit het originele verhaal veranderd worden, personages in contact komen met personages uit andere originele werken (de zogenaamde *crossover*), of personages zich in een heel andere situatie bevinden dan in het origineel (een ander beroep, een andere gezinssituatie, een andere sekse en dergelijke). *AU* is zeer sterk vergelijkbaar met wat

in *dōjinshi* gedaan wordt met originele *manga*- of *anime*- personages.

Amae (甘え): vaak vertaalt als *dependence*; het zich overgeven aan de zorgen van iemand anders, volgens psycholoog Doi Takeo een fundamenteel aspect van menselijke relaties in Japan. In *BL manga* is de houding van de uke tegenover de seme er heel duidelijk één van *amae*.

Anime (アニメ): animatiefilms, heel vaak gebaseerd op een *manga*. Deze term werd populairder dan de equivalenten *manga eiga* en *terebi manga*, waarschijnlijk omdat hij 'amerikaanser' klonk.

Aniparo (アニパロ): oorspronkelijk parodieën van anime, maar wijst heden ten dage op alle parodieën die reeds bestaande personages gebruiken, uit *manga*, romans, televisieseries, games, de amusements- of sportwereld, en dergelijke.¹

AU: afkorting van *alternate universe*.

Bara-eiga (バラ映画): japanse films, geproduceerd vanaf midden jaren tachtig tot in de jaren negentig, waarin homosexualiteit aan bod komt. Dit waren grotendeels underground-films.

Binanshi (美男子): een knappe man, ouder dan een *biseinen*.

Biseinen (美青年): een mooie jongeman. Het verschil met een *bishōnen* is vrij vaag; men kan zeggen dat een biseinen er minder kinderlijk uitziet dan een *bishōnen*.

Bishōjo (美少女): een mooi meisje. Deze term wordt vaak gebruikt in de context van pornografische *manga*.

Bishōnen (美少年): letterlijk een 'mooie jongen'; een androgyn uitziende 'derde sekse' die de beste aspecten van man en vrouw in zich verenigt. In *BL manga* worden *bishōnen* voorgesteld als ideale mannenfiguren, onrealistisch mooi en psychologisch toegankelijk voor de lezeressen.

BL: afkorting van *boys' love*.

Bokujū (墨汁): kalligrafische inkt, gebruikt door sommige *mangaka*.

Boys' love (ボイズ・ラブ): ook wel geschreven als *boys love* of *boy's love*. Het plaatsen van twee mannelijke personages in een romantische situatie, vooral in *manga*, die *BL manga* worden genoemd.

Brother-kon (ブラザーコン): afgeleid van het engelse brother complex, een (seksuele) fixatie op de eigen broer. Een veel voorkomend verhalend element in *BL manga*.

Bunko (文庫): *tankōbon* op een klein formaat, ongeveer vijftien op tien centimeter. Ze zijn meestal relatief duur en worden gebruikt om 'klassieke' reeksen waarvan de originele drukken al lang uitverkocht zijn heruit te geven.

Canon: een term uit het jargon van de engelstalige *fan fiction*. *Canon* is de hele 'werkelijkheid' van een boek, comic, *manga*, tv-reeks of film, zoals gecreëerd door de oorspronkelijke makers. In tegenstelling tot veel westerse *fan fiction*-auteurs houden japanse *dōjinshika* heel weinig rekening met de *canon* van de *manga* of *anime* waarover

¹ “ “アニパロ” という言葉は、そもそもアニメのパロディを指していたが、現在ではマンガ、小説、テレビドラマ、ゲーム、アイドル、スポーツ選手などの “既存のキャラクター” を利用したパロディ全般を指すようになった。” Mari Nishimura, *Aniparo to yaoi*, p.11.

ze schrijven.

Circle (サークル): een groep van *dōjinshika* die intensief samenwerkt rond een bepaalde reeks of *kappuringu* en die op *ibento* als groep hun *dōjinshi* te koop aanbieden.

Chara (キャラ): afkorting van het engelse *character*, een personage.

Chūgakkō (中学校): de middenschool, waar japanse kinderen van twaalf tot vijftien jaar les volgen.

Comiket (コミケット): de grootste en oudste (vanaf 1975) *dōjinshi*-beurs, twee maal per jaar georganiseerd in Tokyo.

Daini no ana (第二の穴): de anus van een *uke* die zich, afgaande op de positie waarin *seme* en *uke* seks hebben, op een anatomisch niet-correcte plaats bevindt -veelal ter hoogte van de plaats van de vagina bij vrouwen.

Dansei gaku (男性学): letterlijk 'mannenstudies', publicaties die handelen over allerhande aspecten van mannelijkheid, in Japan populair geworden in de jaren negentig.

Danshoku (男色): een andere lezing van de chinese karakters waaruit *nanshoku* bestaat, met dezelfde betekenis. Zie *nanshoku*.

Dj: afkorting van *dōjinshi*.

Dōjinshi (同人誌): amateurpublicaties, veelal in eigen beheer uitgegeven, waarin een *dōjinshika* experimenteert met personages uit een origineel commercieel werk.

Dōjinshika (同人誌家): *dōjinshi*-auteur (schrijver en/of tekenaar).

Dōjinkai (同人界): 'de wereld van *dōjinshi*', algemene term die duidt op de economie van *dōjinshi* en zij die eraan deelnemen.

Dorama (ドラマ): televisieserie. Dorama zijn in Japan bijzonder populair en worden verder onderverdeeld in allerhande genres, zoals bijvoorbeeld *taiga dorama* (historische reeksen, meestal die geproduceerd door staatszender NHK), *hōmu dorama* (huiselijke drama's), en *asadora* (reeksen uitgezonden in de voormiddag voor een publiek van huisvrouwen).

Dorama CD (ドラマ CD): cd's waarop de dialogen uit een manga worden nagespeeld door *seiyū*, vergelijkbaar met een radiospel.

Ecchi (H of エッチ): afgeleid van de engelse uitspraak van de H, de eerste letter van het woord *hentai*. *Ecchi* kan ongeveer dezelfde betekenis hebben als *hentai* wanneer gebruikt over een persoon, maar kan ook slaan op coïtus an sich.

Enjo kōsai (援助交際): vaak vertaald als *compensated dating*; de gewoonte die sommige schoolmeisjes er volgens (nogal overdreven) mediaberichten op na zouden houden van het seksuele gunsten verlenen aan oudere mannen in ruil voor geld.

Ero-guro-nansensu (エログロナンセンス): fantasie (in *manga*, romans, beeldende kunst, ...) met een sterk erotische en absurde, grotesk gewelddadige inslag.

Fanfic: afkorting van *fan fiction*.

Fan fiction: kortverhalen of (meestal gesimaliseerde) novellen, meestal van duizend tot twintigduizend woorden in lengte, waarin de auteur niet-originele personages gebruikt

om een eigen verhaal te vertellen. *Fan fiction* wordt typisch geschreven over *manga*, comics, tv-series, films of boeken en is zelden geïllustreerd.

Gag (ギャグ): korte humoristische manga of losse humoristische tekeningen.

Gei eiga (ゲイ映画): westerse films over homoseksuele thema's die vanaf de jaren tachtig grote populariteit verwierven onder japanse vrouwen.

Gekiga (劇画): vaak vertaald als *drama pictures*; ontstaan in de jaren vijftig, adult manga die ernstige en 'volwassen' thema's realistisch in beeld proberen te brengen.

Gensakuka (原作者): auteur van een origineel werk (waar een *dōjinshi* op gebaseerd is).

G-pen (Gペン): populair soort tekenpen.

Guzzu (グッズ): parafernalia bedrukt met afbeeldingen van mangapersonages. *Guzzu* kunnen zowel puur decoratief (posters, *wall scrolls*) als utilitair zijn (schrijfgerei, koppen, klokken, kussens, et cetera) en vormen een belangrijke bron van inkomsten voor uitgeverijen.

H: zie *ecchi*.

Henshin (変身): de fysieke of geestelijke transformatie van een alledaags personage in een personage begiftigd met speciale krachten.

Hentai (変体): pervers, of een persoon die pervers seksueel gedrag vertoond.

Host (ホスト): meisjes of jongens die in nachtclubs of bars de klanten gezelschap houden. Soms, maar zeker niet altijd, prostituées.

Ibento (イベント): door vrijwilligers opgezette bijeenkomsten voor de verkoop van *dōjinshi* en andere parafernalia.

Idol (アイドル): zie *aidoru*.

Illustration collection: een andere naam voor *irasuto-shū*.

Imēji arubamu (イメージアルバム): van het engelse *image album*; een cd met liedjes speciaal geschreven voor een *manga*-reeks of *anime*, meestal ingezongen door de *seiyū* die de personages in een *anime* vertolken.

Imēji kei (イメージ系): afgeleid van de engelse woorden *image group*; mannelijke muzikanten die zich kleden en opmaken als vrouwen, als onderdeel van hun podiumact en om vrouwelijke fans aan te trekken. Zie ook *visual kei*.

Imekura (イメクラ): afkorting van *imēji kurabu*, van de engelse woorden *image club*; Nachtclubs waar heterosexuele mannen zich als vrouw kunnen verkleden. Sommige clubs voorzien alleen kledij, make-up en advies, anderen geven de klant de kans om verkleed als vrouw seks te hebben met vrouwen die in de club werken (*rezupurei*).

Irasuto-shū (イラスト集): in boekvorm verzamelde prenten van een manga, vaak in kleur en luxueuze uitgave.

Jōhō manga (情報漫画): manga die gemaakt worden met tot doel een bepaald pakket informatie aan de lezer over te brengen.

Joseidōjinshi (女性同人誌): *dōjinshi* getekend door vrouwen.

JUNE (ジュネ): *yaoi* in commerciële publicaties, afgeleid van het magazine met dezelfde naam.

JUNE mono (ジュネ物): een term voor *shōjo* manga waarin homoseksuele liefde voorkomt, afgeleid van het magazine *JUNE*.

Kappuringu (カップリング): rollenpatroon waarin twee mannelijke personages aan elkaar gekoppeld worden, één in de rol van *seme* en één in de rol van *uke*.

Kawaii (かわいい): 'snoezig' of 'schattig'.

Kendōka (剣道家): beoefenaar van *kendō*, traditioneel zwaardvechten.

Ketsuekigata (血液型): bloedgroep, een persoonlijke eigenschap die in Japan door velen als veelbetekenend wordt beschouwd, vergelijkbaar met sterrebeelden in het Westen.

Kibyōshi (黄表紙): letterlijk 'gele kaften', met de houtbloktechniek gedrukte boekjes uit de Edo-periode die geïllustreerde verhalen bevatten.

Kodomo manga (子供漫画): manga voor kinderen.

Komikkusu (コミックス): japanse versie van het engelse 'comics'; wordt in Japan gebruikt als een equivalent voor manga.

Kōtōgakkō (高等学校): de hogere middelbare school, waar japanse tieners van vijftien tot achttien jaar les volgen.

Kuchikomi (口コミ): mondelinge reclame, een zeer belangrijk onderdeel van de publiciteitsstrategie van een magazine.

Kyōiku manga (教育漫画): manga gemaakt met opvoedkundige doelstellingen.

Ladies' comics (レディースコミック): *manga* gemaakt voor een publiek van volwassen (d.w.z. getrouwde) vrouwen. Meestal afgekort tot *redikomi*.

Lemon (レモン): afgeleid van de erotische *OAV*-reeks *Cream Lemon*; een term die gebruikt wordt om erotiek of soft-porno in *manga* en *fan fiction* aan te duiden.

Lime: afgeleid van *lemon*; een term die slaat op *fan fiction* die niet pornografisch maar wel licht erotisch is. Dit woord wordt enkel buiten Japan gebruikt.

Lolikon (ロリコン): afkorting van *lolita complex*; een (sexuele) fixatie op jonge meisjes, meestal vanwege volwassen mannen.

Mazākon (ママコン): een (seksuele) fixatie op de moeder of, bijvoorbeeld in *BL manga*, op (mannelijke) moederfiguren. Ook wel *mamakon* genoemd.

Manga (漫画、マンガ): een vorm van *sequential storytelling*, gevormd door een combinatie van beeld en tekst, die zich voornamelijk ontwikkeld heeft in Japan. De meerderheid van alle *manga* worden geproduceerd in papieren vorm en op een zo groot mogelijke schaal, waarbij het aanspreken van een zo talrijk mogelijk publiek voorrang krijgt op de individuele artistieke expressie van de *mangaka*.

Mangaka (漫画家): een *manga*-auteur (meestal gebruikt voor de tekenaar, die veelal ook de schrijver is. Een schrijver wordt over het algemeen niet *mangaka* genoemd).

Maru-pen (丸ペン): populair soort tekenpen.

Masukomi (マスコミ): afkorting van *mass communications*, de massamedia (zie *minikomi*).

Mawashiyomi (回し読み): een gekocht *manga*-magazine doorgeven aan anderen om te lezen.

Mejā karuchā (メジャーカルチャー): van het engels *major culture*, de mainstream cultuur.

Minikomi (ミニコミ): afgeleid van *masukomi*; alle media die geproduceerd worden buiten de mainstream, zoals bijvoorbeeld *dōjinshi*.

Miryoku (魅力): charme of aantrekkingskracht, op het demonische af; een eigenschap die vaak met *bishōnen* geassocieerd wordt.

Mook (ムック): boek over een *anime*, met synopsis, een voorstelling van de personages, interviews met de oorspronkelijke *mangaka* en eventueel andere medewerkers et cetera, rijkelijk geïllustreerd met *screenshots* uit de *manga* en productieschetsen.

Nanshoku (男色): een ander woord voor *shudō*.

Neko (ネコ): de passieve partner in een lesbische relatie. Vgl. het engelse *femme*.

Nēmu (ネーム): tekstballonetje.

Nenja (年者): de oudere partner in *shudō*.

Neta (ネタ): stereotiepe verhaalpatronen die eindeloos opnieuw gebruikt worden.

Nyuuhaafu (ニューハーフ): Afgeleid van de engelse woorden *new half*. Een mannelijke transsexueel die zich heeft laten opereren om biologisch een vrouw te worden of een man die zichzelf als transgender beschouwt en die in de seksindustrie werkt.

OAV: afkorting van *original animated video*; een *anime*-video, al dan niet onderdeel van een reeks, meestal een adaptatie van een verhaal dat eerder in roman- of *manga*-formaat gepubliceerd is.

Okama (オカマ): letterlijk een pot voor rijst, maar vooral een zeer courante term die slaat op bijzonder verwijfde mannen of travestieten. Wordt ook enigszins verkeerdelijk gebruikt voor een man die op eender welke manier niet conform is aan zijn gender.

Omake (オマケ): korte komische afsluiter van een *manga*, meestal hoogstens enkele pagina's lang.

Onabe (オナベ): letterlijk een pan. Dit woord werd afgeleid van *okama*, dat enkel voor mannen gebruikt wordt, om vrouwelijke homoseksuelen aan te duiden, maar is nooit echt populair geweest.

Onnagata (女形): in het *kabuki*-theater, een acteur die uitsluitend vrouwenrollen (of soms ook de rol van een *bishōnen*) speelt.

Otaku (オタク): afgeleid van het woord voor 'huis', *otaku*; een benaming gebruikt voor iemand die zich obsessief met iets (meestal een aspect van de populaire cultuur) bezig houdt. Deze term kreeg in het begin van de jaren negentig een zeer negatieve bijklank door het incident van de vermoorde meisjes, maar wordt tegenwoordig weer zonder veel problemen gebezigd.

Otaku panic (おタクパニック): de mediahysterie over *otaku* en hun vermeende asociale eigenschappen die losbarstte na het incident van de vermoorde meisjes.

OVA: afkorting van *original video animation*, een ander woord voor *OAV*.

Plot? What plot?: een genre binnen het grotere geheel van *slash* waarbij de verhaallijn helemaal niet belangrijk is en enkel dient om één of meerdere seksscènes in te passen.

PWP: afkorting van *Plot? What plot?*

Redikomi (レディコミ): afkorting van *ladies' comics*.

Renai (恋愛): romantische liefde. Een huwelijk uit liefde wordt een *renai kekkon* genoemd.

Renzoku yōjo satsujinjiken (連続少女殺人事件): Miyazaki Tsutomu werd in 1989 gearresteerd voor de moorden op vier jonge meisjes. Hij bleek in het bezit van een enorme collectie *lolikon-manga* en *anime* en had Comiket bezocht, wat een mediahysterie aanwakkerde over de geestelijke gezondheid van al wie zich met *dōjinshi*, *manga* en *anime* bezig houdt. Alle '*otaku*' werden bestempeld als gevaarlijk asociaal, en gedurende enkele jaren werden *manga* streng gecontroleerd op onaanvaardbare inhoud.

Reversible (リバーシバル): een personage in *BL*-verhalen dat zowel *uke* als *seme* is, of dat in *dōjinshi* zowel als *uke* als als *seme* wordt voorgesteld. Meestal is een reversible enkel bij bepaalde medepersonage *uke* en bij bepaalde medepersonages *seme*; een koppel bestaande uit twee *reversibles* die de passieve en actieve rollen afwisselen is veel zeldzamer.

Ryōsaikenbo (良妻賢母): 'goede vrouw, wijze moeder', de beschrijving van de ideale vrouw zoals die na de Meiji-restauratie ingang vond.

Ryōseiguyūsei no miryoku (両性具有性の魅力): letterlijk 'de aantrekkingskracht van een sekse die beide seksen omvat'; een kwalificatie die vaak aan *bishōnen* wordt toegekend, die het beste van man en vrouw in zich zouden verenigen.

Sasoī uke (誘い受け): letterlijk 'uitnodigende *uke*'; een *uke* die, tegen de passieve aard van de meeste *uke* in, het initiatief neemt en de *seme* opzettelijk probeert te verleiden.

Screentone (トーン): fijne patronen van puntjes die uitgesneden kunnen worden op maat van een pentekening om schaduwen of allerhande patronen snel aan te brengen.

SD: afkorting van *Super Deformed*.

Seizuyō inku (製図用インク): tekeninkt.

Seiyū (声優): een stemacteur in een *anime*. *Seiyū* zijn vaak erg bekende figuren en hebben nog andere activiteiten naast het inspreken van *anime*-stemmen, zoals het geven van interviews over hun werk en het inzingen van liedjes voor een *imēji arubamu*.

Seken (世間): de controlerende blik van de samenleving.

Seme (攻め): de 'actieve' partner in *BL*.

Senyōkōnā (専用コーナー): gedeelte van een boekenwinkel gereserveerd voor één soort manga, bijvoorbeeld *BL manga*.

Settei (設定): algemene term voor de situatie waarbinnen personages zich situeren -locatie, tijds kader en zo voort.

Shinjū (心中): dubbele liefdeszelfmoord.

Shōjo manga (少女漫画): *manga* met meisjes als doelpubliek.

Shōnen ai (少年愛): *Shōjo manga* die liefdesrelaties tussen veelal jonge jongens uitbeelden, getekend tussen het einde van de jaren zestig en het einde van de jaren tachtig.

Shōnen manga (少年漫画): *manga* met jongens als doelpubliek.

Shotakon (ショタコン): het opvoeren, in *manga* of *dōjinshi*, van erg jonge jongetjes, meestal seksueel geobjectiveerd;

Shudan geijutsu (集団芸術): de productie van *manga* niet door één of twee artiesten maar door een team van redacteurs en andere specialisten.

Shudō (衆道): relatiepatroon waarbij een jongen en een volwassen man een (seksuele) relatie onderhouden, sterk gecodificeerd en verheerlijkt als een ideale vorm van liefde. Min of meer uitgestorven tijdens de Meiji-periode.

Shunga (春画): *ukiyo-e* prenten die al dan niet expliciet seksuele activiteit tonen, heteroseksueel of homoseksueel.

Slash: *fan fiction* die expliciete seksscènes bevat, heteroseksueel of homoseksueel.

Super deformed: het tekenen van een normaal personage met een grotesk vergroot hoofd en klein lichaam, veelal om een komisch effect te bereiken of om het personage er *kawaii* te doen uitzien.

Tachi (タチ): de dominante partner in een lesbische relatie. Vgl. het engelse *butch*.

Tachiyomi (立ち読み): al staande in een winkel magazines uit de rekken lezen zonder iets te kopen.

Tanbi (耽美): bijzonder bloemrijke schrijfstijl geassocieerd met romans over *bishōnen*, relatief in onbruik geraakt.

Tankōbon (単行本): een bundeling van reeds in magazines verschenen afleveringen van een *manga*-reeks.

Tarento (タレント): zie *aidoru*.

Teibanneta (定番ネタ): vaste, steeds terugkerende *neta*.

Tōn (トーン): *screentone*, rasters die gebruikt worden om snel schaduwen of patronen aan te brengen op tekeningen.

Toransujendā (トランスジェンダー): Afgeleid van het engelse *transgender*, een man of vrouw die zich beschouwd als iemand van het tegenovergestelde geslacht maar die geen operatie voor geslachtsverandering heeft ondergaan.

Uke (受け): de 'passieve' partner in BL.

Ukiyo-e (浮世絵): prenten bedoeld als volksvermaak, tijdens de Edo-periode gedrukt met de houtbloktechniek. Vaak werden figuren uit de amusementswereld, de prostitutie, of volksverhalen gedrukt.

Visual kei (ビジュアル系): trend die sinds de jaren negentig in de japanse muziekscène grote populariteit geniet. Net zoals *shōjo manga* grijpt *visual kei* graag naar een esthetiek verwant aan die van de negentiende-eeuwse Europese aristocratie.

Wakashu (若衆): de jongere partner in *shudō*.

Waku (粹): kaders.

Wan-patān yaoi (ワンパターンヤオイ): seksscènes tussen mannelijke personages die volgens een geijkt patroon verlopen.

Yakuza (やくざ): japanse maffiosi, omwille van hun pseudo-*samurai*-ethos populaire personages in *BL manga*.

Yaoi (ヤオイ): samentrekking van *yama nashi*, *ochi nashi*, *imi nashi*. Een verhaalstijl, ontstaan in *dōjinshi*, die geen plot vereist maar zich concentreert op de gevoelens van en interacties tussen personages.

Yaoi manga (ヤオイ漫画): vooral in het Westen gangbare benaming voor *BL manga*.

Yarō (野郎): een oude term voor een jonge acteur van mannenrollen in het *kabuki*-theater.

Yomikiri (読み切り): een *manga*-verhaal dat slechts uit één aflevering bestaat.

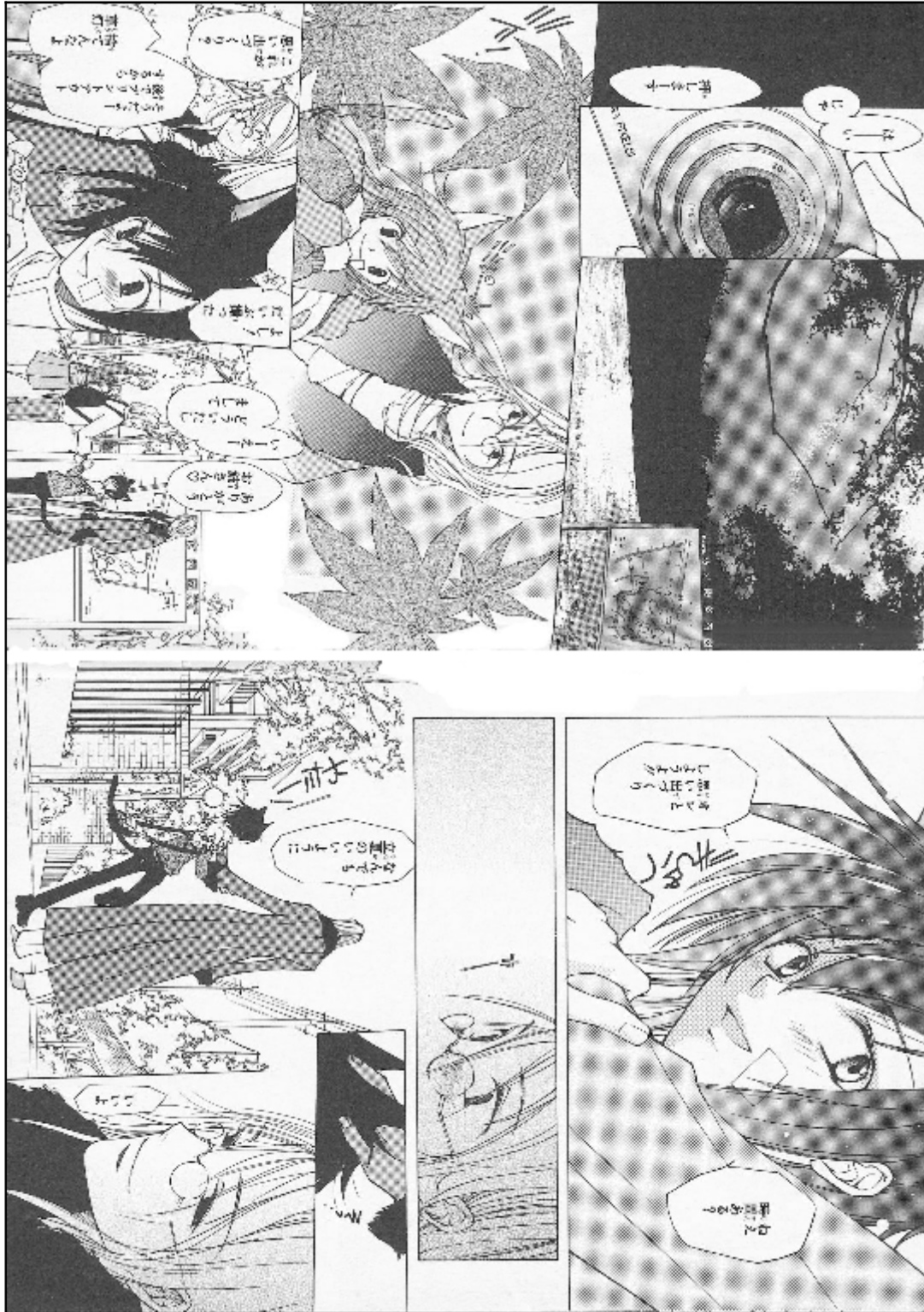
Yonkoma (四コマ): een korte, humoristisch bedoelde *manga* bestaande uit vier plaatjes.

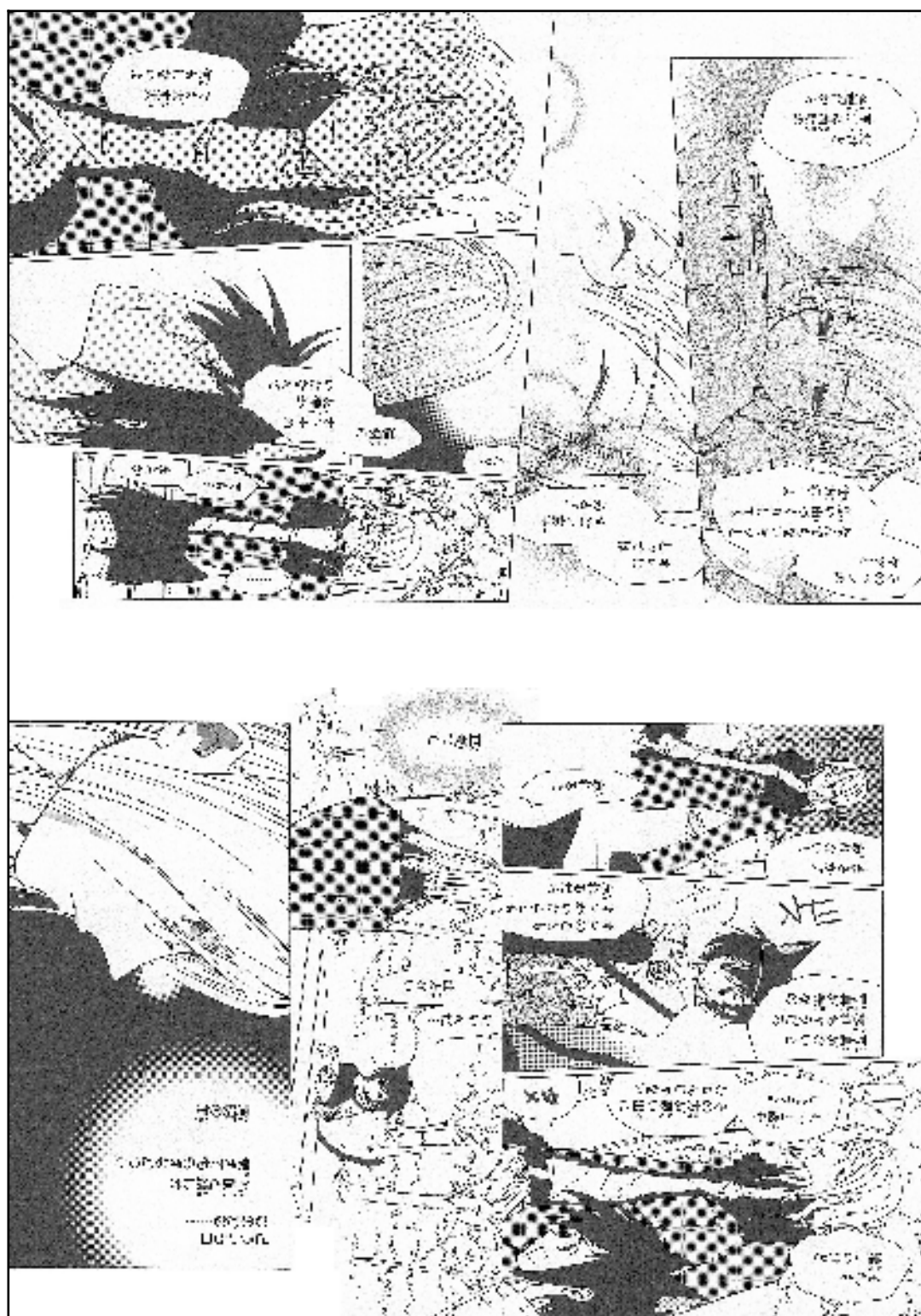
Yuri (ユリ): het plaatsen van twee vrouwelijke personages in een romantische situatie; de minder populaire tegenhanger van *BL*.

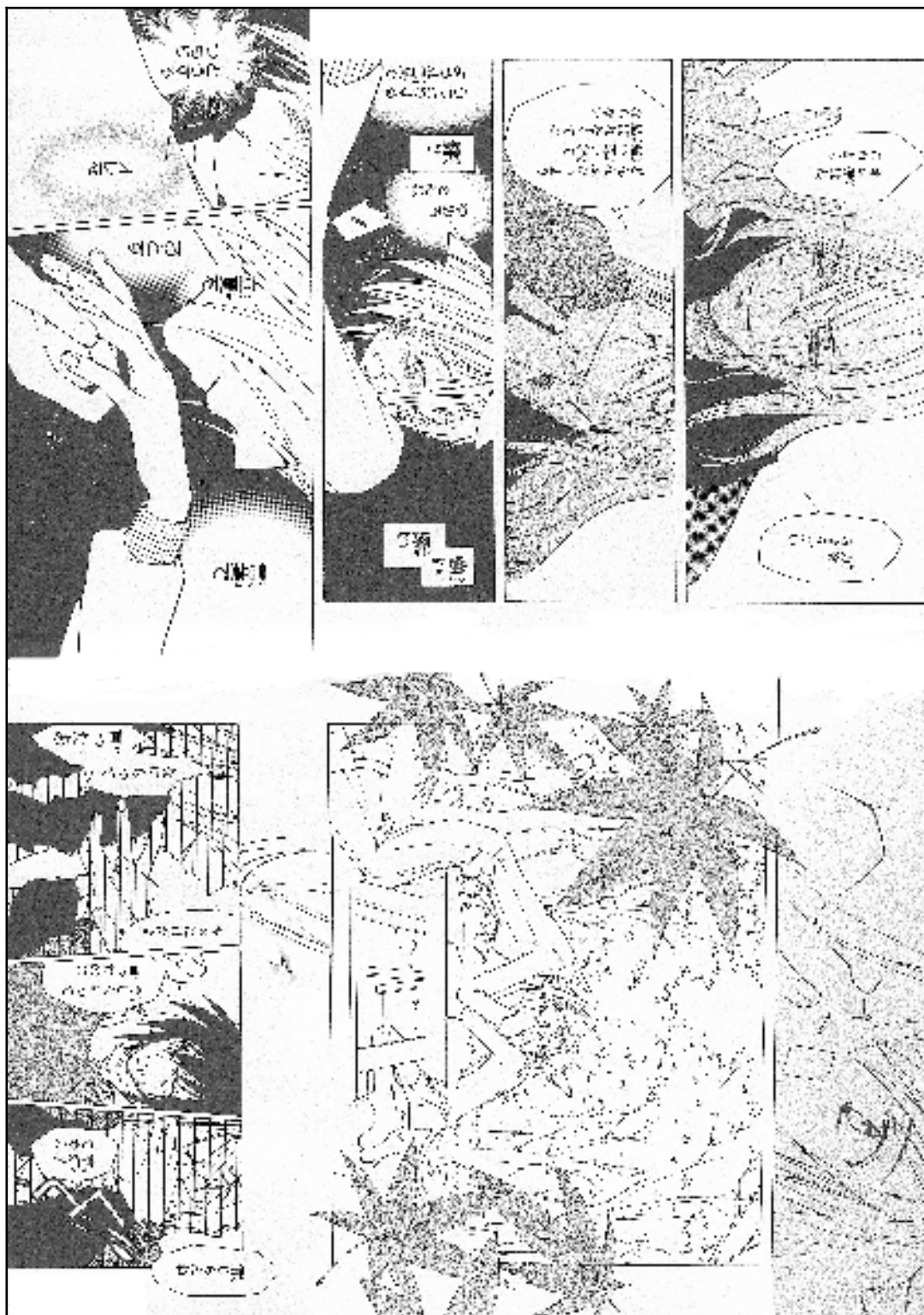
Bijkomende illustraties

In deze bijlagen staat een volledige scène uit het eerste deel van *LOVELESS* (pp.23-32; z. index van illustraties voor bibliografische informatie van dit volume): de kennismaking tussen Ritsuka en Sobi, inclusief het gesprek dat in de inleiding geciteerd wordt. Deze scène is verder interessant omdat de *seme-uke*-dynamiek, uitgebreid besproken in hoofdstuk drie, hier duidelijk zichtbaar is: vergelijk het uiterlijk van Ritsuka en Sobi met dat van de stereotiepe *seme* en *uke* en hun interacties met de *seme-uke*-genderrollen zoals beschreven doorheen deze verhandeling.

Verdere bijkomende illustraties, ook uit andere *BL manga*, zijn terug te vinden op de cd-rom die bij deze verhandeling hoort. De *thumbnails* die bij de tekst op de cd-rom staan leiden naar afbeeldingen op groter formaat.







Index van illustraties

Deze index bevat bibliografische informatie met betrekking tot de afbeeldingen in deze verhandeling. Hierbij moet vermeld worden dat in vele *manga* alleen de titelbladen van elke aflevering een paginanummering hebben, terwijl er in uitzonderlijke gevallen helemaal geen paginanummering aanwezig is. Hierdoor is het bepalen van het paginanummer van een illustratie vaak niet echt een exacte wetenschap.

Afbeelding 1.....	2
Kōga, Yun (高河ゆん). 「LOVELESS 1」, p.23. Tokyo: Issaisha (一賽舎), 2002.	
Afbeelding 2.....	4
「Be-Boy Magazine 11」, cover. Tokyo: Biblos (ビブロス), 2002.	
Afbeelding 3.....	6
Kōga, Yun (高河ゆん). 「LOVELESS 4」, kaft. Tokyo: Issaisha (一賽舎), 2004.	
Afbeelding 4.....	12
Tezuka, Osamu (手塚治). <i>Le roi Léo 1</i> , p.46. Grenoble: Editions Glénat, 1996.	
Afbeelding 5.....	13
Yuki, Kaori (由貴香織理). 「ゴッド・チャイルド 8」 (<i>God Child 8</i>), p.200. Tokyo: Hakusensha (白泉社), 2004.	
Afbeelding 6.....	14
Yokoya, Junko (横谷順子). 「ナースの宿題」 (<i>Nāsu no shukudai</i>). In 「デジール DX2」 (<i>Dejiru DX 2</i>), p.557. Tokyo: Akita shoten (秋田書店), 2004.	
Afbeelding 7.....	22
Ishikawa, Toyonobu (石川豊信) (toegeschreven aan). "Shunga". < http://www.degener.com/shga_men.htm#bottom >. (9-8-2005).	

Afbeelding 8.....	26
Nitta, Yōka (新田祐克). 「春を抱いていた4」 (<i>Haru wo daite ita 4</i>), p.174. Tokyo: Biblos (ビブロス), 2001.	
Afbeelding 9.....	36
Hagio, Moto (萩尾望都). 「ポーの一族2」 (<i>Pō no ichizoku 2</i>), p.160. Tokyo: Shogakukan (小学館), 1998.	
Afbeelding 10.....	37
Takemiya, Keiko (竹宮恵子). 「風と木の詩9」 (<i>Kaze to ki no uta 9</i>), p.1. Tokyo: Kadokawa shoten, 1991.	
Afbeelding 11.....	39
Ozaki, Minami (尾崎南). 「BRONZE 12」, p.108. Tokyo: Shūeisha (集英社), 2003.	
Afbeelding 12.....	40
Kai, Nanase (かい七瀬). 「今度こそ恋愛」 (<i>Kondo koso renai</i>). In <i>Be-boy Gold 12</i> , p.324. Tokyo: Biblos (ビブロス), 2002.	
Afbeelding 13.....	41
「花とゆめ3」 (<i>Hana to Yume 3</i>), cover. Tokyo: Hakusensha (白泉社), 2003.	
Afbeelding 14.....	43
Takamura, Tamotsu (高群保). 「海に似た空の色2」 (<i>Umi ni nita sora no iro 2</i>), cover. Tokyo: Biblos (ビブロス), 1998.	
Afbeelding 15.....	46
Like Hell. 「誘惑」 (<i>Yūwaku</i>), cover. 1999.	
Afbeelding 16.....	47
Higemix. 「The lord of the rings the tow (sic) towers 808」, p.1. 2002.	
Afbeelding 17.....	52
Kōga, Yun (高河ゆん). 「LOVELESS 1」, p.1. Tokyo: Issaisha (一賽舎), 2002.	
Afbeelding 18.....	55
Aoike, Yasuko (青池保子). 「工口イカより愛を込めて1」 (<i>Eroica yori ai wo komete 1</i>), p.7. Tokyo: Akita shoten (秋田書店), 1995.	
Afbeelding 19.....	57
Kodaka, Kazuma (こだか和麻). 「Not ready!? 先生」 (<i>Not ready!? Sensei</i>), p.104. Tokyo: Biblos (ビブロス), 2000.	
Afbeelding 20.....	61
Kōga, Yun (高河ゆん). 「LOVELESS 4」, p.95. Tokyo: Issaisha (一賽舎), 2004.	
Afbeelding 21.....	62
Kōga, Yun (高河ゆん). 「LOVELESS 1」, p.170. Tokyo: Issaisha (一賽舎), 2002.	
Afbeelding 22.....	63
Ozaki, Minami (尾崎南). 「BRONZE 11」, p.120. Tokyo: Shūeisha (集英社), 2000.	
Afbeelding 23.....	65
Kōga, Yun (高河ゆん). 「LOVELESS 3」, p.94. Tokyo: Issaisha (一賽舎), 2003.	
Afbeelding 24.....	67
Kōga, Yun (高河ゆん). 「LOVELESS 4」, p.6. Tokyo: Issaisha (一賽舎), 2004.	

Afbeelding 25.....	68
Kodaka, Kazuma (こだか和麻). 「絆2」 (<i>Kizuna 2</i>), p.136. Tokyo: Biblos (ビブロス), 1994.	
Afbeelding 26.....	69
Kōga, Yun (高河ゆん). 「LOVELESS 3」, p.16. Tokyo: Issaisha (一賽舎), 2003.	
Afbeelding 27.....	70
Yuki, Kaori (由貴香織理). 「少年残像」 (<i>Shōnen zanzō</i>), p.7. Tokyo: Hakusensha (白泉社), 1998.	
Afbeelding 28.....	71
Kodaka, Kazuma (こだか和麻). 「腐った教師の方程式2」 (<i>Kusatta kyōshi no hōteishiki 2</i>), p.8. Tokyo: Biblos (ビブロス), 1995.	
Afbeelding 29.....	73
Kōga, Yun (高河ゆん). 「LOVELESS 5」, p.102. Tokyo: Issaisha (一賽舎), 2005.	
Afbeelding 30.....	76
Nitta, Yōka (新田祐克). 「春を抱いていた3」 (<i>Haru wo daite ita 3</i>), p.190. Tokyo: Biblos (ビブロス), 2000.	
Afbeelding 31.....	79
Hagio, Moto (萩尾望都). 「ポーの一族3」 (<i>Pō no ichizoku 3</i>), pp.104-105. Tokyo: Shogakukan, 1998.	
Afbeelding 32.....	79
Aoi, Futaba (葵二葉); Kurenai, Mitsuba (紅三葉). 「West end 2」, p.13. Tokyo: Biblos (ビブロス), 1997.	
Afbeelding 33.....	81
Kodaka, Kazuma (こだか和麻). 「絆2」 (<i>Kizuna 2</i>), p.175. Tokyo: Biblos (ビブロス), 1994.	
Afbeelding 34.....	82
Matō, Sanami (真東砂波). 「FAKE1」, p.167. Tokyo: Biblos (ビブロス) 1995.	
Afbeelding 35.....	87
Yura, Tamaki (由良環). 「BLOOD」, cover. Tokyo: Biblos (ビブロス),	
Afbeelding 36.....	88
Takemiya, Keiko (竹宮恵子). 「風と木の詩7」 (<i>Kaze to ki no uta 7</i>), p.63. Tokyo: Kadokawa shoten (角川書店), 1991.	
Afbeelding 37.....	91
Nitta, Yōka (新田祐克). 「春を抱いていた6」 (<i>Haru wo daite ita 6</i>), p.146. Tokyo: Biblos (ビブロス), 2002.	
Afbeelding 38.....	94
Kano, Shiuko (鹿乃しうこ). 「GATENなあいつ」 (<i>Gaten na aitsu</i>), p.6. Tokyo: Biblos (ビブロス), 2001.	
Afbeelding 39.....	95
Makiko (魔木子); Kamata, Yumi (鎌田幸実). 「Flowering 1」, p.182. Tokyo: Biblos (ビブロス), 1997.	

Afbeelding 40.....	99
Motoni, Modoru (本仁辰). 「飼育係・理火 上巻」(<i>Shikugakari Rika jōkan</i>), p.101. Tokyo: Biblos (ビブロス), 1999.	
Afbeelding 41.....	101
Hagio, Moto (萩尾望都). 「ポーの一族 1」(<i>Pō no ichizoku 1</i>), p.8. Tokyo: Shogakukan (小学館), 1977.	
Afbeelding 42.....	102
Minamino, Mashiro (南野ましろ). 「天使をください」(<i>Tenshi wo kudasai</i>), p.78. Tokyo, Hōbunsha (芳文社), 1995.	
Afbeelding 43.....	104
Kano, Shiuko (鹿乃しうこ). 「GATEN なあいつ」(<i>Gaten na aitsu</i>), p.100. Tokyo: Biblos (ビブロス), 2001.	
Afbeelding 44.....	107
Motohashi, Keiko (本橋馨子). 「第三の帝国 3」(<i>Daisan no teikoko 3</i>), p.109. Tokyo, Hakusensha (白泉社), 1993.	
Afbeelding 45.....	108
Takamura, Tamotsu (高群保). 「海に似た空の色 2」(<i>Umi ni nita sora no iro 2</i>), p.58. Tokyo: Biblos (ビブロス), 1998.	
Afbeelding 46.....	109
Kōga, Yun (高河ゆん). 「LOVELESS 3」, p.61. Tokyo: Issaisha (一賽舎), 2003.	
Afbeelding 47.....	112
Yuki, Kaori (由貴香織理). 「ゴッド・チャイルド 8」(<i>God Child 8</i>), p.156. Tokyo: Hakusensha (白泉社), 2004.	
Afbeelding 48.....	113
Kōga, Yun (高河ゆん). 「LOVELESS 4」, p.145. Tokyo: Issaisha (一賽舎), 2004.	
Afbeelding 49.....	114
Ozaki, Minami (尾崎南). 「BRONZE 11」, p.22. Tokyo: Shūeisha (集英社), 2000.	
Afbeelding 50.....	117
Makiko (魔木子); Kamata, Yumi (鎌田幸実). 「Flowering 1」, p.122. Tokyo: Biblos (ビブロス), 1997.	
Afbeelding 51.....	118
"Prologue to Malice Mizer". < http://dxsibo.spymac.com/ >. (14-7-2005).	
Afbeelding 52.....	119
Kōga, Yun (高河ゆん). 「LOVELESS 3」, p.35. Tokyo: Issaisha (一賽舎), 2003.	
Afbeelding 53.....	124
Nitta, Yōka (新田祐克). 「春を抱いていた 4」(<i>Haru wo daite ita 4</i>), p.125. Tokyo: Biblos (ビブロス), 2001.	
Afbeelding 54.....	133
Sasaya, Nanaeko (ささやななえこ). 「空ほ石の」(<i>Utsuho ishi no</i>). In 「女性セブン 2」(<i>Josei seven 2</i>), p.86. Tokyo: Shogakukan (小学館), 2004.	

Afbeelding 55.....	134
Hamada, Shōko (浜田翔子). 「夢の子供 6」 (<i>Yume no kodomo 6</i>), p.138. Tokyo: Biblos (ビブロス), 2001.	
Afbeelding 56.....	138
Hagio, Moto (萩尾望都). 「 <i>Marginal 1</i> 」, pp.90-91. Tokyo: Shogakukan (小学館), 1999.	
Afbeelding 57.....	139
Higuri Yū (氷栗優). 「 <i>Zeus 2</i> 」, p.128. Tokyo: Kadokawa shoten (角川書店), 1998.	
Afbeelding 58.....	140
Ragawa, Marimo (羅川真理茂). 「 <i>N.Y. N.Y. 1</i> 」, p.63. Tokyo: Hakusensha (白泉社), 1998.	
Afbeelding 59.....	144
Kodaka, Kazuma (こだか和麻). 「腐った教師の方程式 2」 (<i>Kusatta kyōshi no hōteishiki 2</i>), p.30. Tokyo: Biblos (ビブロス), 1995.	
Afbeelding 60.....	147
Amane, Kazumi (あまねかずみ). 「ぼくのパパ」 (<i>Boku no papa</i>). In 「デジールDX2」 (<i>Dejīru DX 2</i>), p.573. Tokyo: Akita shoten (秋田書店), 2004.	

Literatuuropgave

Boeken en artikels

Ōmori, Chigira (red.) (大森千明編). 「コミック学のみかた」 (*komikku gaku no mikata*, Een zicht op de studie van comics). Tokyo: Asahi Shinbunsha (朝日新聞社), 1997.

Allison, Anne. *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Buckley, Sandra (red.). *Encyclopedia of contemporary Japanese culture*. London: Routledge, 2002.

Buruma, Ian. *De spiegel van de zonnegodin*. Amsterdam: Uitgeverij de Arbeidspers, 1984.

Chalmers, Sharon. *Emerging lesbian voices from Japan*. London: RoutledgeCurzon, 2002.

Clements, Jonathan en Helen McCarthy. *The Anime Encyclopedia: A Guide to Japanese Animation Since 1917*. Berkeley: Stone Bridge Press, 2001.

Clements, Jonathan en Motoko Tamamuro. *The dorama encyclopedia: a guide to japanese tv drama since 1953*. Berkeley: Stone Bridge Press, 2003.

Condon, Jane. *A half step behind: Japanese women today*. Rutland: Charles E. Tuttle, 1985.

De Weyer, Geert. "60 jaar strips met grote ogen". *De Morgen Magazine*, 23-10-2004: pp.20-25.

Drazen, Patrick. *Anime Explosion!: The What? Why? and Wow of Japanese Animation*. Berkeley: Stone Bridge Press, 2002.

- Erwin Fukuzawa, Rebecca en Gerald K. Letendre. *Intense years: how Japanese adolescents balance school, family and friends*. New York: RoutledgeFarmer, 2001.
- Fuess, Harald. *Divorce in Japan: family, gender, and the state 1600-2000*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- Frühstück, Sabine. *Colonizing sex: sexology and social control in modern Japan*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Goodman, Roger (red.). *Family and social policy in Japan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Gravett, Paul. *Manga: Sixty Years of Japanese Comics*. New York: HarperCollins, 2004.
- Greer, Germaine. *The Boy*. Londen: Thames & Hudson, 2003.
- Guth, Christine. *Japanese art of the Edo period*. Londen: George Weidenfeld and Nicolson Ltd., 1996.
- Hoffman, Yoel. *Japanese death poems*. Vermont: Charles E. Tuttle Company, 1986.
- Ihara, Saikaku (井原西鶴). 「男色大鑑・武家義理物語他」 (*Nanshoku ōkagami; buke giri monogatari hoka*). Mathers, E. Powys (vert.). *Comrade loves of the samurai*. Vermont: Charles E. Tuttle Company, 1972.
- Iizuka Hiroyuki (飯塚裕之); Ono Toshihiro (小野敏洋). 「熱筆! まんが学園!! 上巻」 (*Neppitsu! Manga gakuen!! Jōkan*, Met vurige pen! Manga-school!! Deel één). Tokyo, Shōgakukan (小学館), 1997.
- Jolivet, Muriel. *Un pays en mal d'enfants*. Éditions La Découverte, 1993. Anne-Marie Glasheen (vert.), *Japan: the childless society?* London: Routledge, 1997.
- Kelsky, Karen. *Women on the verge: Japanese women, Western dreams*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Kinsella, Sharon. *Adult manga: culture and power in contemporary Japanese society*. Richmond: Curzon Press, 2000.
- Komezawa, Yoshimi (red.). (米沢嘉 監修). 「マンガと著作権」 (*Manga to chosakuken, Manga en copyright*). Tokyo, Seirin Kōgeisha (青林工藝舎), 2001.
- Lent, John A. (red.). *Illustrating Asia: comics, humor magazines and picture books*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2001.
- Leupp, Gary P. *Male colors: the construction of homosexuality in Tokugawa Japan*. Berkeley: the University of California Press, 1995.
- 'Manga Erotics' editorial department (「MANGA EROTICS」編集部). 「電腦漫画四技研」 (*Dennō manga giken*, Een onderzoek naar de technieken van digitale *manga*). Tokyo, Otō Shuppan (太田出版), 2003.
- McCarthy, Helen en John Clements. *The erotic anime movie guide*. New York: The Overlook Press, 1999.
- McLelland, Mark. *Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities*. London: Curzon Press, 2000.

- Meguro, Takurō (目黒卓郎). 「ゴッド・チャイルド完全心理分析書」 (*Goddo chairudo kanzen shinri bunseki-sho*, Volledige psychologische analyse van *God Child*). Tokyo: Footwork Shuppansha (フットワーク出版社), 2002.
- Nakamura, Keiko (中村圭子). 「昭和美少年手帖」 (*Shōwa bishōnen techō*, Notities over *bishōnen* tijdens de Shōwa-periode). Tokyo: Kawade Shobō Shinsha (河出書房新社), 2003.
- Nishimura, Mari (西村マリ). 「アニパロとヤオイ」 (*Aniparo to yaoi*, *Aniparo en yaoi*). Tokyo: Ōta Shuppan (太田出版), 2002.
- Ochiai, Emiko. *The Japanese Family System in Transition: A Sociological Analysis of Family Change in Postwar Japan*. Tokyo: LTCB International Library Foundation, 1997.
- Plugfelder, Gregory M. *Cartographies of desire: male-male sexuality in Japanese discourse, 1600-1950*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Poitras, Gilles. *The anime companion: what's Japanese in Japanese animation?* Berkeley: Stone Bridge Press, 1999.
- Robertson, Jennifer. *Takarazuka: Sexual politics and popular culture in modern Japan*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Sandner, David. *Fantastic literature: a critical reader*. Westport: Praeger Publishers, 2004.
- Schilling, Mark. *Encyclopedia of Japanese Pop Culture*. Trumbull: Weatherhill, 1997.
- Schodt, Frederik L. *Manga! Manga! The world of Japanese comics*. Tokyo: Kodansha International Ltd., 1983.
- Skov, Liese; Moeran, Brian (red.). *Women, media and consumption in Japan*. Richmond: Curzon Press, 1995.
- Souli, Sofia A. *The love life of the ancient greeks*. Athene: Editions Michalis Toubis S.A., 1997.
- Takemiya, Keiko (竹宮恵子). 「竹宮恵子のマンガ教室」 (*Takemiya Keiko no manga kyōshitsu*, *Manga-lessen van Takemiya Keiko*). Tokyo: Chikuma Shobō (筑摩書房), 2001.
- Taylor, Gary. *Castration: an abbreviated history of western manhood*. Londen: Routledge, 2000.
- Starrs, Roy. *Deadly dialectics: sex, violence and nihilism in the world of Yukio Mishima*. Kent: Japan Library, 1994.
- Van den Ing, Eric en Robert Schaap. *Beauty & violence: Japanese prints by Yoshitoshi 1839-1892*. Eindhoven: Havilland Press, 1992.
- Wiedemann, Julius en Masanao Amano, (red.). *Manga*. Keulen: Taschen, 2004.

Online bronnen

Allison, Anne. <anne.allison@duke.edu>. "The Cultural Politics of Pokemon Capitalism". <<http://cms.mit.edu/conf/mit2/Abstracts/AnneAllison.pdf>>. (21-10-2004).

Anciano, Erwin. "Fanfiction: A New Form of Internet Literature". 2000. <<http://mochan.ionichost.com/FanfictionThesis.htm>>. (1-8-2005).

Ashby, Janet. "Manga adaptations help book trade boom". Japan Times, 17-12-2004. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?ek20041217br.htm>>. (18-12-2004).

"Row over Indonesia transvestite show". BBC NEWS, 27-6-2005. <<http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/asia-pacific/4626167.stm>>. (27-6-2005).

Bindel, Julie. "If we wanted to be straight, we would be". The Guardian, 14-12-2004. <<http://www.guardian.co.uk/gender/story/0,11812,1373261,00.html>>. (10-1-2005).

Book, Sasha. "The Journal of Slash Research: Textual Extenders". 2003. <<http://www.libraryofmoria.com/jsr/finaltitlepage.html>>. (18-7-2005)

Bowen Raddeker, Hélène. <hbowenr@unsw.edu.au>. "Resistance to Difference". Intersections, 2002. <<http://www.sshe.murdoch.edu.au/intersections/issue7/raddeker.html>>. (27-11-2004).

Brewer, Carolyn. <carolyn@central.murdoch.edu.au>. "Baylans, Asogs, Transvestism, and Sodomy: Gender, Sexuality and the Sacred in Early Colonial Philippines". Intersections, 1999. <<http://www.sshe.murdoch.edu.au/intersections/issue2/carolyn2.html>>. (4-8-2005).

Brophy, Phil. <pb@philipbrophy.com>. "Glimpses of a Fantastic World". <http://media-arts.rmit.edu.au/Phil_Brophy/TEZartcls/GlimpsesFantasticWorld.html>. (21-10-2004).

Brophy, Phil. <pb@philipbrophy.com>. "Mayhem, Magic & Maelstroms". <http://media-arts.rmit.edu.au/Phil_Brophy/STUGIBartcls/MayhemMagicMaelstroms.html>. (21-10-2004).

Brophy, Phil. <pb@philipbrophy.com>. "Ocular Excess: A Semiotic Morphology of Cartoon Eyes". <http://media-arts.rmit.edu.au/Phil_Brophy/KBMartcls/OcularExcess.html>. (21-10-2004).

Burgess, Christopher. <Christopher.Burgess@arts.monash.edu.au>. "The Relevance of the Bridging of Discourse and Feminist Theory for Japan". Intersections, 2002. <<http://www.sshe.murdoch.edu.au/intersections/issue7/burgess.html>>. (27-11-2004).

Burns, Catherine. <C.Burns@mailbox.gu.edu.au>. "Competing Narratives of Romance and Rape: A 'Marital Damages' Trial in Japan". Intersections, 2002. <<http://www.sshe.murdoch.edu.au/intersections/issue7/burns.html>>. (27-11-2004).

Chalmers, Sharon. <s.chalmers@nepean.uws.edu.au>. "My Queer Career: Coming Out as a 'Researcher' in Japan". Intersections, 2002. <<http://www.sshe.murdoch.edu.au/intersections/issue7/chalmers.html>>. (27-11-2004).

Chalmers, Sharon. <s.chalmers@nepean.uws.edu.au>. "Tolerance, Form and Female Dis-ease: The Pathologisation of Lesbian Sexuality in Japanese Society". *Intersections*, 2001. <<http://www.sshe.murdoch.edu.au/intersections/issue6/chalmers.html>>. (27-11-2004).

Chandler, Daniel. <Daniel.Chandler@aber.ac.uk >. "Notes on The Gaze". 7-6-2000. <<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze09.html>>. (8-1-2005).

Chan, Stephen. <sc5@soas.ac.uk >. "The performativity of death: Yukio Mishima and a fusion for international relations". 2003. <http://www.borderlandsejournal.adelaide.edu.au/vol2no2_2003/chan_mishima.htm>. (30-11-2004).

Corliss, Richard. "Whatever Happened to Movie Sex?". *Time*, 24-11-2004. <<http://www.time.com/time/columnist/corliss/article/0,9565,831622,00.html>>. (28-11-2004).

Danner, Mark. "The place of pornography". 1984. <<http://www.markdanner.com/harpers/nov1984.htm>>. (10-1-2005).

Dasgupta, Romit. <romit@cyllene.uwa.edu.au>. "Review: Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese Discourse, 1600 – 1950". *Intersections*, 2001. <http://www.sshe.murdoch.edu.au/intersections/issue6/dasgupta_review.html>. (27-11-2004).

Dillon, Thomas. "As cute as cute can be". *Japan Times*, 12-2-2005. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?fl20050212td.htm>>. (13-2-2005).

Ecks, Michela. "Is fan fiction legal?". 2001. <<http://www.whoosh.org/issue58/ecks1.html>>. (6-12-2004).

Fujita, Yasuyuki. (藤田康幸). <y.fujita@f.email.ne.jp >. 「わいせつ・下品な表現など」 (*Waisetsu, gehin na hyōgen nado*; Obsceniteit, vulgaire uitingen en dergelijke). 28-6-1997. <http://www.ne.jp/asahi/law/y.fujita/comp/int_97/int_c_obs.html>. (14-1-2005).

Germer, Andrea. <germer@dijtokyo.org>. "Feminist History in Japan: National and International Perspectives". *Intersections*, 2003. <<http://www.sshe.murdoch.edu.au/intersections/issue9/germer.html>>. (27-11-2004).

"Gothic influence creeps out of the darkness and into the limelight". *Japan Times*, 23-1-2005. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?fb20050123dr.htm>>. (28 Jan. 2005).

Grossman, Andrew. "Gohatto". 2001. <<http://www.brightlightsfilm.com/33/gohatto1.html>>. (9-1-2005).

Hayashi, Aiko. "Pill now legal for five years but still finds few takers". *Japan Times*, 17-8-2004. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?nn20040817f3.htm>>. (5-1-2005).

Hirano, Keiji. "Obscenity trial over *manga* prompts freedom-of-speech outcry". *Japan Times*, 3-9-2003. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?nn20030903b6.htm>>. (9-1-2005).

Holden, Todd. "'I'm Your Venus'/'You're a Rake': Gender and the Grand Narrative in

- Japanese Television Advertising". *Intersections*, 2000.
<http://www.sshe.murdoch.edu.au/intersections/issue3/holden_paper1.html>. (7-8-2005).
- Ibusuki, Makoto. <makoto.ibusuki@nifty.ne.jp>. "Legal aspects of cyber-porn in Japan". 1997. <<http://www.lex-electronica.org/articles/v3-1/Ibusuki.html>> (9-1-2005).
- Ito, Kinko. <kxito@ualr.edu >. "The World of Japanese "Ladies Comics": From Romantic Fantasy to Lustful Perversion". <<http://web.aall.ufl.edu/SJS/ito.html>>. (21-10-2004).
- Iwamura, Rosemary. "Letter from Japan: From Girls Who Dress Up Like Boys To Trussed-up Porn Stars - Some of the Contemporary Heroines on the Japanese Screen". *Intersections*, 1994.
<<http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/7.2/Iwamura.html>>. (27-11-2004).
- Izawa, Eri. "Gender and Gender Relations in Manga and Anime". 2000.
<<http://stuff.mit.edu/people/rei/manga-gender.html>>. (19-11-2004).
- Izawa, Eri. "The New Stereotypes of Anime and Manga". <http://www.ex.org/2.8/45-essay_stereotypes.html> (19-11-2004).
- Izawa, Eri. "The Philosophical High Road in Manga: Examples". 2000.
<<http://stuff.mit.edu/people/rei/manga-philosophy.html>>. (19-11-2004).
- Izawa, Eri. "The Romantic, Passionate Japanese in Anime: A Look at the Hidden Japanese Soul". 1997. <<http://stuff.mit.edu/people/rei/manga-romanticism.html>>. (19-11-2004).
- Izawa, Eri. "Toshio Okada on the Otaku, Anime History, and Japanese Culture". 2003.
<<http://stuff.mit.edu/people/rei/manga-okadaluncheon.html>>. (19-11-2004).
- Izawa, Eri. "Use of the Psychic in Manga and Anime". 2001.
<<http://stuff.mit.edu/people/rei/manga-psychic.html>>. (19-11-2004).
- Izawa, Eri. "What are Manga and Anime". 2005.
<<http://stuff.mit.edu/people/rei/Expl.html>>. (19-11-2004).
- Izawa, Eri. "Why are so many female characters suffering from amnesia?".
<<http://stuff.mit.edu/people/rei/manga-amnesia.html>>. (19-11-2004).
- Jacobsson, Eva-Maria. <eva-maria@nada.kth.se>. "A female gaze?". 1999.
<http://cid.nada.kth.se/pdf/cid_51.pdf>. (8-1-2005).
- Jemison, Nora. "Whatchamacalit envy - tentacle yaoi". *Aestheticism*.
<<http://www.aestheticism.com/vcity/cityedition/editor/nora/tentacles/index.htm>>. (4-8-2005).
- Johnson, Jeanne. "Aestheticism's yaoi/slash glossary". *Aestheticism*, 1998.
<<http://www.aestheticism.com/visitors/reference/aestheticism.htm>>. (3-8-2005).
- Johnson, Jeanne. "Odd erotic pleasures: resentment and responsibility". *Aestheticism*, 1999. <<http://www.aestheticism.com/visitors/editor/jeanne/odderotic1/index.htm>>. (3-8-2005).
- Johnson, Jeanne. "The yaoi field guide to seme and uke". *Aestheticism*, 2000.
<<http://www.aestheticism.com/visitors/editor/jeanne/yaoifieldguide/yaoifieldguide.htm>>. (3-8-2005).

- Jnanavira, Dharmacari. "A Mirror for Women? Reflections of the Feminine in Japanese Buddhism". *Western Buddhist Review*.
<http://www.westernbuddhistreview.com/vol4/mirror_for_women.html>. (14-1-2005).
- Kajimoto, Tetsushi. "Comic magazine looks for revival via serious, timely topics". *Japan Times*, 5-5-2004. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?nn20040505f3.htm>>. (21-10-2004).
- Kakuchi, Suvendrini. "Japan only now confronting rising HIV rate; Women in sex trade most at risk". 17-03-2003. <<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/chronicle/archive/2003/03/17/MN76451.DTL&type=health>>. (5-1-2005).
- Kanemitsu, Daniel. <kane0034@tc.umn.edu >. "Celebration through self-expression: an introduction to modern Japanese comic book doujinshis".
<<http://www.tc.umn.edu/~kane0034/doujin/celebrate.htm>>. (20-11-2004).
- Kanemitsu, Daniel. <kane0034@tc.umn.edu >. "Doujinworld: Doujinshi Subculture".
<<http://www.tc.umn.edu/~kane0034/doujin/dousub00.htm>>. (20-11-2004).
- Kanemitsu, Daniel. <kane0034@tc.umn.edu >. "Summery (sic) overview of censorship in Japan". <<http://www.tc.umn.edu/~kane0034/censor/summary.htm>>. (20-11-2004).
- Kanemitsu, Daniel. <kane0034@tc.umn.edu >. "The Jargon of Doujinshi".
<<http://www.tc.umn.edu/~kane0034/doujin/jargon.htm>>. (20-11-2004).
- Kanemitsu, Daniel. <kane0034@tc.umn.edu >. "US and Japan pornography regulation traditions and trends".
<<http://www.tc.umn.edu/~kane0034/censor/pornusjcomparisson-engtext.htm>>. (20-11-2004).
- Kimura, Keiko. "Syrupy 'eternal love' dramas finding favor, fans ready to fork out billions". *Japan Times*, 23-11-2004. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?nn20041123f2.htm>>. (23-11-2004).
- Kinsella, Sharon. <sharon@kinsellaresearch.com>. "Adult manga: pro-establishment pop culture". 1999. <<http://www.kinsellaresearch.com/manga.html>>. (28-11-2004).
- Kinsella, Sharon. <sharon@kinsellaresearch.com>. "Amateur subculture and the otaku panic". 1998. <<http://www.kinsellaresearch.com/nerd.html>>. (28-11-2004).
- Kinsella, Sharon. <sharon@kinsellaresearch.com>. "Cuties in Japan". 1995.
<<http://www.kinsellaresearch.com/Cuties.html>>. (28-11-2004).
- Kinsella, Sharon. <sharon@kinsellaresearch.com>. 1997. "Japanization of European youth". <<http://www.kinsellaresearch.com/Japanization.html>>. (28-11-2004).
- Kinsella, Sharon. <sharon@kinsellaresearch.com>. "Universal orientalism for future global citizens?". 1999. <<http://www.kinsellaresearch.com/Universal.html>>. (28-11-2004).
- Kite, Hanna. "Art on the fast track". *Japan Times*, 23-3-2003.
<<http://www.japantimes.com/cgi-bin/getarticle.pl5?f120030323a3.htm>>. (4-1-2005).
- Krikke, Jan. "Eastern Aesthetics and the Reassertion of the Female Principle".
<<http://home.uni-one.nl/olive.press/utapaper.htm>>. (5-1-2005).

- Kutchinsky, Berl. "Pornography, sex crime, and public policy".
<<http://www.aic.gov.au/publications/proceedings/14/kutchinsky.pdf>>. (9-1-2005).
- Lawson, Robert N. <bridge24@washburn.edu>. "Forbidden Colors, Mishima's Symposium". 1997. <<http://www.washburn.edu/reference/bridge24/forbidden.html>>. (30-11-2004).
- Lent, John A. "Animation in Asia: appropriation, reinterpretation, and adoption or adaptation". 1-11-2000.
<<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1100/jlfr11c.htm>>. (28-11-2004).
- Mariott, Edward. "Men and porn". The Guardian, 8-11-2003.
<<http://www.guardian.co.uk/weekend/story/0,3605,1079016,00.html>>. (10-1-2005).
- Matthies, Franziska. <mail@ratcreature.net>. "How to construct Alternate Universes that work as fanfic". 20-5-2002.
<http://www.ratcreature.net/fannish_stuff/essay2.php>. (3-8-2005).
- Matzner, Andrew. <amatzner@mbc.edu>. "Transgender In Thailand". 17-8-2002.
<<http://home.att.net/~leela2/>>. (4-8-2005).
- McCurry, Justin. "Tokyo plays host to sexual shift". The Guardian, 18-11-2004.
<<http://www.guardian.co.uk/japan/story/0,7369,1307365,00.html>>. (25-9-2004).
- McKinlay, Megay. <megmck@multiline.com.au>. "Unstable Mothers: Redefining Motherhood in Contemporary Japan". Intersections, 2002.
<<http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue7/mckinlay.html>>. (27-11-2004).
- McLelland, Mark. <m.mclelland@uq.edu.au>. "Review, Beyond Common Sense: Sexuality and Gender in Contemporary Japan". Intersections, 2004.
<http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue10/mclelland_review1.html>. (27-11-2004).
- McLelland, Mark. <m.mclelland@uq.edu.au>. "Review: Coming Out in Japan". Intersections, 2001.
<http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue6/mclelland_review.html>. (27-11-2004).
- McLelland, Mark. <m.mclelland@uq.edu.au>. "Review: Gay Erotic Art in Japan". Intersections, 2004.
<http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue10/mclelland_review.html>. (27-11-2004).
- McLelland, Mark. <m.mclelland@uq.edu.au>. "Review: Men and Masculinities in Contemporary Japan: Dislocating the Salaryman Doxa". Intersections, 2003.
<http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue9/mclelland_review.html>. (27-11-2004).
- McLelland, Mark. <m.mclelland@uq.edu.au>. "A case study of 'boy love' web sites". Mots Pluriels, 2001. <<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1901mcl.html>>. (28-11-2004).
- McLelland, Mark. <m.mclelland@uq.edu.au>. "Why are japanese girls' comics full of boys boinking?". Intensities: the journal of cult media. <<http://www.cult-media.com/issue1/CMRmcle.htm>>. (28-11-2004).

McLelland, Mark. <m.mclelland@uq.edu.au>. "Women on the Verge: Japanese Women, Western Dreams". *Intersections*, 2002. <http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue8/mclelland_review.html>. (27-11-2004).

Morris, Gary. "Queer Cartoons". 1998. <http://www.brightlightsfilm.com/21/21_gaycartoon.html>. (9-1-2005).

Morris, Narelle. <nmorris@central.murdoch.edu.au>. "Innocence to Deviance: The Fetishisation of Japanese Women in Western Fiction, 1890s-1990s". *Intersections*, 2002. <<http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue7/morris.html>>. (27-11-2004).

Nakamura, Akemi. "Marital expectations help ensure singles ranks soar". *Japan Times*, 04-01-2005. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?nn20050104f1.htm>>. (4-1-2005).

Nakamura, Akemi. "Nation's health centers increasingly offering speedy HIV tests". *Japan Times*, 2-12-2004. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?nn20041202f2.htm>>. (5-1-2005).

Nakamura, Akemi. "Stay-with-parents crowd balks at common-law life". *Japan Times*, 4-1-2005. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?nn20050104f2.htm>>. (4-1-2005).

Nakamura, Ichiya. <office-research@stanford-jc.or.jp >. "Japanese pop industry". <http://www.stanford-jc.or.jp/research/publication/DP/pdf/DP2003_002_E.pdf>. (1-12-2004).

Natsume, Fusanosuke. "Japanese manga: its expression and popularity". <<http://www2.accu.or.jp/report/abd/34-1/abd3411.html>>. (1-12-2004).

Prideaux, Eric. "'Betrayal' in bed began after happy family was complete". *Japan Times*, 12-12-2004. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?fl20041212x5.htm>>. (5-1-2005).

Prideaux, Eric. "Boys will be...". *Japan Times*, 15-8-2004. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?fl20040815x1.htm>>. (7-8-2005).

Prideaux, Eric. "'Clueless' husband rues lost love". *Japan Times*, 12-12-2004. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?fl20041212x6.htm>>. (5-1-2005).

Prideaux, Eric. *Japan Times*, "Cold comfort feeling warmth". 12-12-2004. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?fl20041212x4.htm>>. (5-1-2005).

Prideaux, Eric. *Japan Times*, "Sex-starved wives get men on prescription". 12-12-2004. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?fl20041212x3.htm>>. (5-1-2005).

Prideaux, Eric. "'Trophy' reflects on what might have been but for bed freeze-out". *Japan Times*, 12-12-2004. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?fl20041212x2.htm>>. (5-1-2005).

Pulvers, Roger. "Revealing 'The Japanese Sensibility': Innocence". *Japan Times*, 12-12-2004. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?fl20041212a1.htm>>. (5-1-2005).

- Pulvers, Roger. "Revealing 'The Japanese Sensibility': Intimacy". *Japan Times*, 05-12-2004. <<http://www.japantimes.com/cgi-bin/getarticle.pl5?fl20041205x2.htm>>. (6-12-2004).
- Re-Miel. <remiel@tal20.trin.cam.ac.uk>. "Just got HtY 21-22". 21-10-2000. *Shioul*. (20 Sep. 2004).
- Roberson, James E. <j.roberson@unsw.edu.au>. "Review: Male Homosexuality in Modern Japan: Cultural Myths and Social Realities". *Intersections*, 2002. <http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue7/roberson_review.html>. (27-11-2004).
- Rogers, Michelle. <mnemosynehime@yahoo.com>. "Henshin: The Mahou Shoujo Genre". <<http://henshin.anime-myth.com/mglisting.html>>. (25-11-2004).
- Ruh, Brian. <brianruh@yahoo.com>. "Liberating Cels: Forms of the Female in Japanese Cyberpunk Animation". *Anime Research*, 2000. <<http://www.animeresearch.com/Articles/LiberatingCels/>>. (30-11-2004).
- Ruh, Brian. <brianruh@yahoo.com>. "Mass Media, Gender Roles, and Popular Culture in Japan and the United States". <<http://www.udel.edu/History/figal/Hist372/Materials/massgenderpop.pdf>>. (21-10-2004).
- Ruh, Brian. <brianruh@yahoo.com>. "Woman-Authored Manga in Japanese Society". *Anime Research*, 2001. <<http://www.animeresearch.com/Articles/WomenInManga/>>. (27-11-2004).
- Schilling, Mark. "Swallowed by the media stream". *Japan Times*, 23-3-2005. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?ff20050323a2.htm>>. (26-3-2005).
- Schmidt, Johanna. <schmidtjo@hotmail.com>. "Redefining Fa'afafine: Western Discourses and the Construction of Transgenderism in Samoa". *Intersections*, 2001. <<http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue6/schmidt.html>>. (4-8-2005).
- Shoji, Kaori. "Better left on the shelf than a downtrodden wife?". *Japan Times*, 2-6-2005. <<http://www.japantimes.com/cgi-bin/getarticle.pl5?ek20050602ks.htm>>. (26-6-2005).
- Shoji, Kaori. "Examining the exotic ins and outs of marrying a foreigner". *Japan Times*, 20-1-2005. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?ek20050120ks.htm>>. (20-1-2005).
- Shoji, Kaori. "Japan gripped by obsession with pure love". *Japan Times*, 30-12-2004. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?ek20041230ks.htm>>. (2-1-2005).
- Shoji, Kaori. "Middle-aged men seek reconciliation with wives". *Japan Times*, 12-5-2005. <<http://www.japantimes.co.jp/cgi-bin/getarticle.pl5?ek20050512ks.htm>>. (29-5-2005).
- Shoji, Kaori. "Womanlike, manlike –beware what you ask for". *Japan Times*, 16-9-2004. <<http://www.japantimes.com/cgi-bin/getarticle.pl5?ek20040916ks.htm>>. (25-9-2004).
- Suzuki, Aisaku. <aisaku@keramiksuzuki.de>. "Thoughts on Japanese Aesthetics by Aisaku Suzuki". 1999. <<http://www.keramiksuzuki.de/english/veroeffentlichungen.html>>. (5-1-2005).
- Thamiris. "In defense of PWP's". *The fanfic symposium*. <<http://www.trickster.org/symposium/symp45.htm>>. (8-8-2005).

Tipton, Elise K. <elise.tipton@arts.usyd.edu.au>. "Review: Roger Goodman's, Family and Social Policy in Japan: Anthropological Approaches". *Intersections*, 2004. <http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue10/tipton_review.html>. (27-11-2004).

The Hermitary; Meng-Hu. <mail@hermitary.com> "Wabi and Sabi: the Aesthetics of Solitude". 2004. <<http://www.hermitary.com/house/aesthetics.html>>. (5-1-2005).

Thorn, Matt. <matt@matt-thorn.com>. "A History of Manga (1)". 2004. <<http://www.matt-thorn.com/mangagaku/history1.html>>. (19-11-2004).

Thorn, Matt. <matt@matt-thorn.com>. "Do Manga Characters Look "White"?". 2004. <<http://www.matt-thorn.com/mangagaku/faceoftheother.html>>. (21-10-2004).

Thorn, Matt. <matt@matt-thorn.com>. "Girls and Women Getting Out of Hand". 2004. <http://www.matt-thorn.com/shoujo_manga/outofhandexcerpt.html>. (21-10-2004).

Thorn, Matt. <matt@matt-thorn.com>. "Shoujo Manga Magazines". 1998. <http://www.matt-thorn.com/shoujo_manga/magazines/index.html>. (21-10-2004).

Thorn, Matt. <matt@matt-thorn.com>. "Unlikely Explorers--Gender and Sexuality in Shoujo Manga". 2004. <http://www.matt-thorn.com/shoujo_manga/sexual_ambiguity/index.html>. (21-10-2004).

Thorn, Matt. <matt@matt-thorn.com>. "What Japanese Girls Do With Manga, and Why". 2004. <http://www.matt-thorn.com/shoujo_manga/jaws/index.html>. (21-10-2004).

Thorn, Matt. <matt@matt-thorn.com>. "What Shōjo Manga Are and Are Not". <http://www.matt-thorn.com/shoujo_manga/whatisandisnt.html>. (21-10-2004).

Thorn, Matt. <matt@matt-thorn.com>. "What Are Shoujo Manga?". 2001. <http://www.matt-thorn.com/shoujo_manga/japan_quarterly/index.html>. (21-10-2004).

Toku, Masami. <mtoku@csuchico.edu>. "Influence of Pop culture in Adolescent Art". 2001. <http://www.csuchico.edu/~mtoku/vc/articles/toku/Toku_what%20is%20manga_.html>. (30-11-2004).

UNAIDS. "HIV/AIDS in Japan". 12-07-2004. <<http://hivinsite.ucsf.edu/global?page=cr04-ja-00#S1X>>. (5-1-2005).

Vlastos, Stephen (red.). *Mirror of modernity: invented traditions of modern Japan*. Berkeley: University of California Press, 1998.

"Bishōnen". Wikipedia, 28-6-2005. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Bishonen>>. (16-7-2005).

"AIDS". Wikipedia, 22-7-2005. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Aids>>. (17-7-2005).

「やおい」 (Yaoi). Wikipedia, 18-6-2005. <<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%84%E3%81%8A%E3%81%84>>. (21-7-2005).

「シヨタコン」 (Shotakon). Wikipedia, 8-8-2005. <<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%B7%E3%83%A7%E3%82%BF%E3%82%B3%E3%83%B3>>. (21-7-2005).

「ボーイズラブ」 (Boys' love). Wikipedia, 8-6-2005. <<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%9C%E3%83%BC%E3%82%A4%E3%82%BA%E3%83%A9%E3%83%96>>. (21-7-2005).

「ロリータ・コンプレックス」 (Lolita complex). Wikipedia, 1-7-2005.
<<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%AD%E3%83%AA%E3%83%BC%E3%82%BF%E3%82%B3%E3%83%B3%E3%83%97%E3%83%AC%E3%83%83%E3%82%AF%E3%82%B9>>. (21-7-2005).

「少年愛」 (Shōnen-ai). Wikipedia, 26-7-2005. <<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E8%A1%86%E9%81%93>>. (21-7-2005).

"Bushido". Wikipedia, 4-8-2005. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Bushido>>. (4-8-2005).

"Chikamatsu Monzaemon". Wikipedia, 9-8-2005.
<<http://en.wikipedia.org/wiki/Chikamatsu>>. (4-8-2005).

"Comics and Sequential Art". Wikipedia, 4-8-2005.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Comics_and_Sequential_Art#Chapter_6:_Writing_.26_Sequential_Art>. (21-7-2005).

"Fantasy". Wikipedia, 3-8-2005. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Fantasy>>. (17-7-2005).

"Genre". Wikipedia., 18-7-2005. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Genre>>. (3-8-2005).

"Hagakure". Wikipedia, 10-8-2005. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Hagakure>>. (4-8-2005).

"Henshin". Wikipedia, 5-8-2005. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Henshin>>. (4-8-2005).

"Himiko". Wikipedia, 1-8-2005. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Himiko>>. (4-8-2005).

"Hokusai". Wikipedia, 4-8-2005. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Hokusai>>. (21-7-2005).

"Homoeroticism". Wikipedia, 30-6-2005.
<<http://en.wikipedia.org/wiki/Homoeroticism>>. (4-8-2005).

"Japan -- Age of Consent". 23-06-01. <<http://www.ageofconsent.com/japan.htm>>. (9 Jan. 2005).

"J-Magazine". <<http://www.j-magazine.or.jp/FIPP/index.html>>. (8-8-2005).

"Kana". Wikipedia, 8-8-2005. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Kana>>. (17 -7-2005).

"Laura Mulvey". Wikipedia, 9-8-2005. <http://en.wikipedia.org/wiki/Laura_Mulvey>. (31-7-2005).

"Original Video Animation". Wikipedia, 9-8-2005.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Original_Animated_Video>. (1-9-2005).

"Pictures and Biography of the Real-Life Mori Ranmaru, Oda Nobunaga's Valet Extraordinaire". <<http://uk.geocities.com/rainforestwind/mori.htm>>. (30-7-2005).

"Role-playing". Wikipedia, 4-8-2005. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Roleplay>>. (4-8-2005).

"Romanticism". Wikipedia, 10-8-2005. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism>>. (1-8-2005).

"Shudo". Wikipedia, 16-5-2005. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Shudo>>. (21-7-2005).

"Shueisha web information". <http://www.shueisha.co.jp/index_f.html>. (21-7-2005).

"Shunga". <http://www.degener.com/shga_men.htm#bottom>. (9-8-2005).

"The beautiful way of the samurai: native tradition and hellenic echo". The world history of male love, 6-1-2005.

<<http://www.androphile.org/preview/Culture/Japan/japan.htm>>. (4-8-2005).

"The Rose of Versailles". Wikipedia, 21-07-2005.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Rose_of_Versailles>. (16-7-2005).

"Voyeurism". Wikipedia, 10-07-2005. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Scopophilia>>. (16-7-2005).

"Yaoi". Wikipedia, 01-08-2005. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Yaoi>>. (16-7-2005).

"Yuri (animation)". Wikipedia, 5-8-2005. <http://en.wikipedia.org/wiki/Yuri_%28animation%29>. (1-8-2005).

Alfabetische index

Abe, Kōbō.....	23, 50
Abortus.....	144
Affectie.....	64, 67, 96, 110
Agressie.....	59, 86, 96
<i>Ai no Kusabi</i>	40, 47
Aids.....	143
<i>Akahon</i>	12
<i>Akogare</i>	99, 104p., 108, 111, 128, 132p.
Akutagawa, Ryūnosuke.....	50
<i>Andoroido</i>	79
<i>Anime</i>	3, 10, 31, 35, 40, 44, 46p., 75, 81p., 121p., 148
<i>Aniparo</i>	31, 44p., 47
Arina, Toshimi.....	39
Aristocratische cultuur.....	98
Artikel 175.....	87, 89pp.
Artistieke expressie.....	10
Asagiri, Yū.....	39
Auteursmanga.....	19
<i>BE-BOY</i>	42, 89
Bezetenheid.....	79
Bijna-doodervaring.....	80
<i>Bishōnen</i>	6, 29, 31, 55p., 62, 66, 79, 86p., 97, 109, 112, 114pp., 122pp., 127, 135pp., 142, 148
<i>Bishōnen vogue</i>	116

<i>BL</i>	3pp., 9, 11, 14p., 16, 19pp., 22, 23pp., 27, 28pp., 32pp., 35, 36pp., 42, 43p., 46, 48, 49pp., 53pp., 57, 58pp., 62, 64, 66pp., 69p., 71, 72, 73, 74pp., 78, 80pp., 84p., 86p., 88p., 91, 92, 93, 94pp., 98p., 101, 104, 106, 109, 112p., 114, 115p., 118, 120pp., 124, 125, 126pp., 130, 131, 132, 135p., 137, 138pp., 146, 147pp.
Bloedgroep.....	43
Blond haar.....	99, 108p.
Boeddhisme.....	24, 98, 117, 138
Boekrollen.....	11
<i>Bōizu</i>	3, 32
<i>Bōizu rabu</i>	3, 32
<i>Boys' love</i>	3, 32, 40
BRONZE	39
Buruma, Ian.....	55, 98, 110, 140, 145
<i>Bushidō</i>	20
<i>Byōki</i>	80
<i>Captain Tsubasa</i>	39, 45
Censurering.....	12, 20, 46, 52, 90pp.
<i>Chara</i>	42, 51, 122, 127, 141
Chikamatsu, Monzaemon.....	110p.
Christelijke esthetiek.....	113
Cinematografische stijl.....	12
Circulatiecijfers.....	5, 16pp.
CLAMP	46
Clements, John.....	31, 66
<i>Comic relief</i>	72
Comics.....	5, 10, 14p., 17, 19, 32, 97, 102, 118, 127, 134, 146, 149
Comiket.....	33, 44, 46
Condooms.....	91, 143p.
Conservativiteit.....	3, 20, 51, 89, 99, 131, 149p.
Conventies.....	6, 77, 83pp., 104
<i>De roos van Versailles</i>	37, 112
Demonische eigenschappen.....	57, 78, 117, 145
Derde sekse.....	55, 118pp., 138, 141
Disney, Walt.....	107
<i>Dō</i>	20
<i>Dōjinkai</i>	38, 46
<i>Dōjinshi</i>	28pp., 33pp., 38pp., 43pp., 57, 61, 68, 75pp., 92, 112, 115, 127, 148, 151
<i>Dōjinshika</i>	39, 44pp., 61, 68, 76pp., 148
<i>Dokusenyoku</i>	39
Dominante partner.....	23, 56, 61
Dood.....	2, 64, 70, 80, 97, 99, 109pp.
<i>Dorama</i>	3
Dramatiek.....	1, 13p., 31, 34, 38pp., 47, 70, 72, 74p., 80, 112, 127, 132, 143

Druk.....	31, 51, 95, 102, 110, 129p., 133, 136
<i>Earthian</i>	39
Echtgenoot.....	131, 133
Echtgenote.....	131, 134, 139pp.
Edo.....	11, 18, 20pp., 25, 62, 114
<i>Emakimono</i>	11
Emoties.....	6, 21, 31, 38, 60, 62p., 67, 72, 75, 80p., 87, 89, 93p., 96, 100, 103, 105pp.
<i>Enjo kōsai</i>	145
Entertainment-industrie.....	19
<i>Ero-guro-nansensu</i>	98p., 101
Erotiek.....	3, 6, 11, 14, 24, 31, 33p., 39, 42, 45p., 52, 89p., 95, 98p., 109, 122pp., 146
Escapisme.....	51, 64, 105, 126pp., 133, 136p., 140, 142, 144, 149
Establishment.....	19, 115, 148
Esthetiek.....	5p., 17p., 34, 38, 53, 56, 73, 80, 83, 88, 95, 97, 99pp., 103pp., 107, 109pp., 113pp., 120pp., 124, 132, 140, 143, 149, 152
Esthetiek van lijden en dood.....	97
Europa.....	5, 10, 16p., 26, 29, 32, 86, 97, 99p., 104p., 116, 123, 142
Expliciete inhoud.....	4, 24, 27, 33, 47p., 52, 72, 74, 87pp., 92, 94, 96, 100, 118, 122, 124, 132p., 135, 144
Familie.....	36, 59, 70p., 112, 129, 131p., 134
<i>Fan fiction</i>	44
Fans.....	3, 30, 33, 44, 46p., 58, 60p., 66, 121, 144, 148
Fantasie.....	1, 15, 27, 29pp., 36, 39, 44, 48, 50pp., 66, 69, 71, 73pp., 78, 90, 95p., 98p., 104p., 116, 118, 120, 122, 126pp., 130, 132pp., 136p., 139pp., 149pp.
Fantasiewereld.....	30, 36, 44, 52, 56, 105, 126, 136, 139, 143, 149p., 152
Fantastische literatuur.....	31, 50p., 55, 104, 126, 133, 141
<i>Female gaze</i>	120pp., 124, 139, 152
Fotograferen.....	16
Fragmentatie van het lezerspubliek.....	12
<i>Gag</i>	12, 14p., 48, 50, 77, 115, 124, 131
<i>Gay liberation</i>	26
<i>Gay movies</i>	45
Geheugenverlies.....	81
<i>Gekiga</i>	14
Gender.....	7, 22p., 30p., 36p., 45, 57pp., 61, 67, 82, 114, 117, 119pp., 133, 136p., 139, 141, 149
<i>Gender performativity</i>	58p., 61, 151
Genitaliën.....	52, 89pp.
<i>Genji</i>	39, 50, 114
<i>Genji Monogatari</i>	39, 50, 114
Genre.....	3, 10, 12pp., 19p., 27, 29, 31, 33, 38pp., 43, 47, 49, 52, 56, 60, 74p., 83p., 89, 109, 124, 132, 134, 146, 148
Geweld.....	13, 21, 64, 94pp., 98, 109, 132

Gotiek.....	13, 105, 136
Gravett, Paul.....	16, 31
Griekenland.....	25
Groep van 24.....	27, 30, 37, 45p., 117, 121, 126, 128, 135p.
Groteske inhoud.....	9, 98p.
<i>GUST</i>	42, 89
<i>Hagakure</i>	111
Hagio, Moto.....	37, 112
Happy end.....	38, 111p., 133
<i>Haru wo daite ita</i>	39p.
Hasegawa, Machiko.....	36
Heian.....	11, 114
<i>Height rule</i>	61p., 66, 69, 86
<i>Heike Monogatari</i>	50
Higuri, Yū.....	39
Himiko.....	117
HIV.....	143, 145
Hogere middelbare school.....	129
Homoseksualiteit.....	3pp., 7, 9, 20p., 24pp., 29, 32, 45, 58, 95, 109, 112, 114p., 120, 135, 141, 143
Homoseksuele mannen.....	6p., 26, 29, 95, 116, 128, 134p., 143, 150
Horror.....	13p., 74p., 132
<i>Host</i>	39
Huilen.....	63, 93
Huwelijk.....	14, 23, 29, 45, 110p., 128p., 131pp., 142
<i>Ibento</i>	44
<i>Ikebana</i>	20, 83
Ikeda, Riyoko.....	37, 112
Internet.....	40p., 44, 47
Ishihara, Gōjin.....	115
Itō, Hikozō.....	115
IZAM.....	116p.
<i>J-pop</i>	3
Japanse literatuur.....	5, 9, 20, 23p., 50p., 54, 73
Japanse stripverhalen.....	10
Johnson, Jeanne.....	84
<i>Jōhō manga</i>	15
Jonge vrouwen.....	7, 45, 51, 100, 121, 138p., 141, 149
<i>Joseidōjinshi</i>	45
<i>Jūdō</i>	20p.
<i>JUN</i>	45
<i>JUNE</i>	33p., 45, 115
<i>Kabuki</i>	18, 21, 24, 110, 112, 119, 140
Kaders.....	77, 86, 102p.
<i>Kadō</i>	20

<i>Kamikaze</i>	110
<i>Kankin</i>	80
<i>Kappuringu</i>	35, 45, 56p., 60, 72p., 151
<i>Kata</i>	20, 83p.
<i>Kawaii</i>	50, 52p., 63, 81, 100p., 116, 132
<i>Kaze to ki no uta</i>	38, 40
<i>Kibyōshi</i>	11
Kinderen.....	60, 63p., 81, 114, 128p., 131, 142, 144
Kinsella, Sharon.....	15p., 29p., 52, 97, 101
<i>Kiokusōshitsu</i>	81
<i>Kizuna</i>	39p.
Kodaka, Kazuma.....	39
Kodomo.....	60, 81
Kōga, Yun.....	1p., 7, 39, 46
<i>Kojiki</i>	50
<i>Kosodate</i>	81
Krijgscultuur.....	24
Kūkai.....	23
<i>Kusatta Kyōshi no Hōteishiki</i>	39
<i>Kyūketsuki</i>	78
Leeftijdscategorie.....	14, 16, 22, 37, 90, 129
Lesbianisme.....	4, 6p., 20, 25p., 76, 89, 126, 129, 133p., 147
Lezeressen.....	3, 22p., 27, 29pp., 37, 51p., 56pp., 64, 68, 71p., 85, 87, 93pp., 99, 109, 116, 122, 124, 126p., 132, 137pp., 144, 149p.
Liefdesrivaal.....	70
Lijden.....	62, 68, 80, 95, 97, 99, 109, 112p., 149
Literatuur.....	3, 5, 9, 11, 17p., 20, 23p., 50p., 54, 73, 78, 110, 126, 144
<i>LOVELESS</i>	1p., 7, 39p., 63, 69, 72, 75, 85, 112
<i>Ludwig II</i>	39
<i>Lush</i>	42
Maagdelijkheid.....	1, 69
Magazines.....	2, 4, 11pp., 33p., 36, 41pp., 45, 86, 89, 92, 102, 104, 114p., 124, 126pp., 135, 149
Mainstream.....	26, 31, 40, 104, 116, 119
<i>Male colors</i>	20
<i>Male gaze</i>	121p., 135, 144
Mana.....	117
<i>Manga</i>	2pp., 9pp., 21, 23p., 27, 32pp., 38pp., 43p., 49pp., 61, 70, 72pp., 84pp., 88pp., 95pp., 101pp., 112pp., 118, 120pp., 124, 126pp., 130, 132pp., 138pp., 146, 149
<i>Mangagaku</i>	15
<i>Mangaka</i>	1, 10, 15p., 18p., 36p., 39, 41pp., 45p., 48p., 52, 55pp., 61, 66, 71p., 74pp., 79p., 82p., 86, 90pp., 96, 101pp., 107pp., 113, 121, 140, 148
<i>Martial arts</i>	21
<i>Maryoku</i>	57

Matriarchaliteit.....	117
<i>Mawashiyomi</i>	16
McCarthy, Helen.....	31, 66
McLelland, Mark.....	29, 53, 114p., 119, 142
Meiji.....	11, 23pp., 98, 114
Meisjes.....	3, 6p., 9, 12, 16, 29pp., 36p., 40, 46, 51pp., 59, 63, 82, 90, 94, 97, 99pp., 105, 108, 115p., 119pp., 128pp., 135p., 138pp., 145pp., 149
<i>Midare somenishi</i>	39
Middenschool.....	129
<i>Miryoku</i>	57, 64, 117p., 145
<i>Miryokuteki na konbi</i>	57, 64
Mishima, Yukio.....	24
Miyazaki, Tsutomu.....	46, 53
Moeders.....	2, 29, 50, 64, 67, 71, 87, 90, 129pp., 136, 141, 145
Mori, Ranmaru.....	114
Mulvey, Laura.....	121p.
Murakami, Haruki.....	50
Naakt.....	73, 88pp., 123p.
Nanase, Kai.....	39
<i>Nanshoku</i>	20, 23pp.
Napier, Susan.....	50p., 54p.
Natsume, Fusanosuke.....	15, 84
Natsume, Sōseki.....	15, 24, 50
<i>Nenja</i>	21pp.
<i>Neta</i>	75, 78, 80pp., 151
Nevenpersonages.....	4, 69pp.
<i>Nihonga</i>	115
<i>Nihonshoki</i>	50
Nishimura, Mari.....	30, 34, 40, 44, 57, 60, 62, 68, 75, 78, 92pp., 135
Nitta, Yōka.....	39
<i>Nyakudō</i>	20
Objectivering van lichamen.....	122p.
Obsceniteit.....	52, 87, 89p., 92, 152
Oda, Nobunaga.....	114
Ōe, Kenzaburō.....	50
Ogen.....	18, 62, 66, 77, 86p., 93, 99, 106pp., 127, 142, 149
<i>Okama</i>	26
<i>Omake</i>	43
<i>Onnagirai</i>	23
<i>Ōkagami</i>	50
Opsluiting.....	80
Orgasme.....	93
<i>Otaku panic</i>	46
Ouderlijke controle.....	71
Overheid.....	12, 15

Ozaki, Minami.....	39, 46
Passieve partner.....	23, 45, 54, 58, 61p., 64
Patriarchale maatschappij.....	45, 51, 68, 95, 99, 119p., 133, 138, 149p.
Pederastie.....	25
Pedofilie.....	33
<i>Performative ethos</i>	136
Plot.....	49, 73pp., 89, 96, 134
<i>Pō no Ichizoku</i>	37, 112
Populaire cultuur.....	10p., 52, 55, 84, 145
Pornografie.....	13, 26, 39, 47, 52, 74, 90, 92, 95p., 121, 132, 144, 147
<i>Princess Knight</i>	36
Product (manga als).....	10p., 15, 18p., 38, 40pp., 44p., 83p., 92, 121, 126, 128, 137, 144, 148
Publicatietempo.....	13
Publiek.....	3, 5pp., 9pp., 14pp., 18, 25p., 41, 47p., 52, 72, 83p., 86, 91p., 97, 109, 116, 120p., 123, 125pp., 135, 149p.
<i>Puff</i>	2
Realisme.....	14, 25, 52pp., 81, 90pp., 96, 99, 103pp., 109, 124, 126, 134p., 139p., 142
Reclamebureaus.....	126
Redacteurs.....	18p., 92
<i>Redikomi</i>	14p., 51, 85, 95, 124, 132pp.
<i>Redizu komikkusu</i>	14
<i>Reijin</i>	42, 89
Reïncarnatie.....	79
Relatiepatronen.....	23, 37, 141
<i>Reversibles</i>	68p., 151
<i>Ribon no kishi</i>	36p.
<i>Rinshitaiken</i>	80
<i>Robots</i>	79
Rollenpatronen.....	31, 56p., 61, 99, 120, 131, 133, 136, 149
Rollenspel.....	22, 57, 141
Romantiek.....	14, 29, 33, 37p., 50p., 53p., 72, 74, 100, 104pp., 110p., 130, 132pp., 137, 145
Saikaku (Ishihara, Saikaku).....	22
<i>Sailor Moon</i>	46
<i>Samurai Troopers</i>	45
<i>Sasoi-uke</i>	69
Satire.....	9
<i>Sazae-san</i>	36
Scheiding.....	14, 45, 105
Schoonheidsidealen.....	56, 99, 101, 106, 132
Scopofilie.....	122, 124
<i>Screentone</i>	38, 102, 104
Segmentering (van het lezerspubliek).....	126

<i>Seimaden</i>	39
<i>Seiyū</i>	40
<i>Seken</i>	110, 129
Seks.....	2pp., 9, 12pp., 20pp., 45, 47pp., 52pp., 62pp., 66, 68, 72, 74, 77, 82, 84pp., 92pp., 99p., 108p., 111p., 114pp., 122pp., 126, 128pp., 132, 134pp., 138pp., 150
Sekse.....	14, 22p., 30, 55, 57pp., 64, 82, 118pp., 126, 128pp., 138, 140p., 145
Seksualiteit.....	3pp., 7, 9, 20pp., 29pp., 45, 57p., 87p., 95, 109, 112, 114p., 120, 122p., 128p., 135, 139, 141pp., 147
Seksuele identiteit.....	27, 58
Seme.....	11, 23, 26, 35, 56pp., 64, 66pp., 72, 84, 86, 96, 98, 115p., 118pp., 142p., 146
<i>Senyōkōnā</i>	43
<i>Sequential storytelling</i>	10p.
Shamanessen.....	117
<i>Shin Takarajima</i>	12
<i>Shinjū</i>	110p.
<i>Shōgyōshi</i>	44
<i>Shōjo</i>	1pp., 6, 12pp., 17, 19, 27, 33p., 36p., 50pp., 72, 84, 97p., 101pp., 116, 122, 126, 128p., 132, 134pp., 138pp., 146
<i>Shōjo Club</i>	36
<i>Shōjo cultuur</i>	52, 100, 135
<i>Shōjo manga</i>	2p., 6, 12pp., 17, 27, 33, 36, 49pp., 72, 84, 97p., 101pp., 107, 109, 116, 126, 132, 134pp., 138pp., 142, 146
<i>Shōjo mangaka</i>	1, 19, 37, 102, 106
<i>Shōjo stijl</i>	97pp., 104p., 129, 152
<i>Shōnen Jump</i>	16, 19
<i>Shōnen manga</i>	3, 12pp., 17, 19, 39, 101, 103, 106, 126
<i>Shōnen-ai</i>	31, 33p., 37pp., 45, 74, 77, 88, 92, 106, 108, 112, 115, 124, 148, 151
<i>Shotakon</i>	46p.
<i>Shounen-ai</i>	33
<i>Shounenai</i>	33
Shōwa.....	25, 115, 124
<i>Shudō</i>	20pp., 114
SOA's.....	143
<i>Soorten genres</i>	74
<i>Sōsaku-JUNE</i>	34
Stadscultuur.....	24
Standaardisering (van media-inhoud).....	126
Stereotiepe personages.....	6
Strips.....	5, 10, 12, 17, 97, 102, 104, 149
<i>Tachiyomi</i>	16
Taishō.....	25, 89, 123
Takabatake, Kashō.....	115
Takarazuka.....	55, 119, 127

Takemiya, Keiko.....	37p., 112
Takeuchi, Naoko.....	46
<i>Talk</i>	47, 77
<i>Tanbi</i>	33p.
<i>Tanbi shōsetsu</i>	34
<i>Tankōbon</i>	41pp., 77, 102, 149, 151
Tegenstanders.....	70p., 118
<i>Teibanneta</i>	78
Tekenstijl.....	13, 38p., 47, 106, 108
Televisie.....	3, 12, 26, 40, 44, 91, 99, 104, 126, 138
Tempelcultuur.....	24
<i>Tensei</i>	79
Tezuka, Osamu.....	12, 36, 107
<i>The heart of Thomas</i>	37
Thorn, Matt.....	30
Tokugawa.....	21
<i>Tōma no Shinzō</i>	37, 112
Traditie.....	6, 18, 23, 30, 34, 37, 41, 50, 52p., 55p., 58, 62p., 67, 83p., 100, 102, 104p., 109pp., 117p., 123, 133, 140p., 148p.
Transformatie.....	77, 138p.
Travestieten.....	26, 119
<i>Tsukimono</i>	79
Uitgeverijen.....	5, 17, 20, 41p., 44, 66, 76, 90, 126, 128
Uke.....	15, 23, 30p., 35, 50, 54, 56pp., 63, 64, 66pp., 71, 72, 74p., 80p., 84pp., 87, 92pp., 96, 101, 112p., 115p., 118, 140, 142p., 146, 148, 151
<i>Ukiyo-e</i>	11, 18
Universiteit.....	129, 131, 136
Vampiers.....	38, 78p.
Vergankelijkheid.....	110
Verkrachting.....	66, 94
<i>Visual kei</i>	116
Volkscultuur.....	98p., 107
Volwassen vrouwen.....	14, 128, 131, 145p.
Voorbehoedsmiddelen.....	91, 96, 143p.
Voorspel.....	93
Vrouwelijke <i>mangaka</i>	36p., 45, 55, 107
Waarden.....	3, 17pp., 51, 67, 90, 99p., 105, 108, 112, 127, 149p.
<i>Wakashu</i>	21pp., 114
Wensvervulling.....	51, 64, 128, 133, 137
Westen.....	20, 25, 50, 58, 73, 95, 98, 105, 108p., 116, 122pp., 128, 139, 144
Yamaguchi, Shōkichirō.....	115
Yamakawa, Sōji.....	115
<i>Yaoi dōjinshi</i>	28p., 34p., 45pp., 75, 77, 83, 93
<i>Yaoikei-zasshi</i>	42
<i>Yomikiri</i>	39, 41, 43, 69, 77, 96

<i>Yonkoma manga</i>	12
Yosano, Akiko.....	24
Yoshinaga, Fumi.....	39
Yoshitsune (Minamoto no Yoshitsune).....	114
Zelfverminking.....	21, 113
<i>Zetsuai 1989</i>	39
Ziekte.....	80, 115, 143
Zorgzaamheid.....	18, 27, 30, 63, 67pp., 72, 77, 80p., 83, 86, 93, 102, 131, 133, 142, 145
Zwangerschap.....	81, 115, 141pp.