

”Sinä olet pimeys.”

Yliluonnollinen pahuus ja hyvyys *American Horror*
Story -sarjassa

Salla Virtanen

Pro gradu -tutkielma

Uskontotiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Lokakuu 2018

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun

alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurien ja taiteiden tutkimuksen laitos

SALLA VIRTANEN: ”Sinä olet pimeys.” Yliluonnollinen pahuus ja hyvyys *American Horror Story* -sarjassa

Pro gradu -tutkielma, 142 s.

Uskontotiede

Lokakuu 2018

Tässä tutkimuksessa selvitetään, miten yliluonnollista hyvyyttä ja pahuutta esitetään *American Horror Story* -sarjan kolmella ensimmäisellä kaudella. Teoreettisen viitekehysten muodostavista käsitteistä uskonnon mediatisaatio sekä uskonto ja populaarikulttuuri tarjoavat työlle teoreettisen pohjan ja tutkimuksellisen kontekstin. Banaali uskonto-käsitteen kautta tarkastellaan miten sarja uudelleen kierrättää, yhdistää ja muokkaa pahuuden ja hyvyyden esityksiä. Yliluonnollisen pahuuden ja hyvyyden käsitteet rajavat mihin aineistossa keskityn. Aineistoa lähestytään sisällönanalyysin keinoin.

Yliluonnollinen pahuuden kohdalla keskitytään erityisesti aaveisiin (kausi 1), paholaiseen (kausi 2) ja noitiin (kausi 3). Monia kulttuurissa ja populaarikulttuurissa ilmeneviä perinteisiä teemoja kierrättämällä AHS tarjoaa pitkälti hyvin perinteisen esityksen kaikista kolmesta kategoriasta. Kolmesta kaudesta vain toisella esiintyvä kuolemanenkeli on selkeä yliluonnolliselle pahuudelle vastakkainen yliluonnollisen hyvyyden edustaja. Jumalan kykyjen ihmishahmoisina sijaisina nähtävissä olevat ensimmäisen kauden meediohahmo ja toisen kauden katolisen papin hahmo ovat voimiltaan rajoittuneita ja vähäisiä. Kolmannella kaudella esiintyvät voodookuningattaren ja -jumalan hahmot eivät näyttäyty selkeästi yliluonnollisen hyvyyden tai pahuuden edustajina.

Ensimmäisellä ja kolmannella kaudella aaveiden ja noitien uudempien kuvaamisen teemojen kierrättäminen lieventää yliluonnollisen pahuuden ja hyvyyden binaarista oppositioasetelmaa. Pahuus ei ole absoluuttista, joten aaveita ja noitia voisi yliluonnollisen pahuuden edustajien sijaan kutsua sekä enemmän hyvään että pahaan suuntautuvia hahmoja sisältäviksi yliluonnollisten toimijoiden kategorioiksi. Paholaisen kohdalla absoluuttiset ja binaariset pahuuden ja hyvyyden asetelmat säilyvät ennallaan. Tämä perinteinen absoluuttisesti paha paholaisen hahmo ilmenee myös ensimmäisellä kaudella, jolla paholaisen voi nähdä nousevan primaariksi pahuuden edustajaksi.

AHS ilmentää populaarikulttuurin tapaa torjua institutionalisoitujen uskontojen auktoriteetti, erityisesti kristinuskon voimattomana kuvaamisen kautta. Täten uskonnon mediatisaation teorian institutionaalisen painotuksen läpi katsottuna AHS:n voi nähdä institutionalisoidun uskonnon asemaa murenaessaan ilmentävän sekularisaatiota. Institutionaalista painotusta lievennettäessä yhteiskunnan mediatisaation myötä syntyvät uudenlaiset uskonnon muodot voidaan kuitenkin nähdä merkityksellisinä, jolloin laajan variaation erilaisia uskonnollisia konsepteja kierrättävällä, muokkaavalla ja yhdistävällä AHS:lla on potentiaali vaikuttaa muun muassa ihmisten ”uskonnolliseen lukutaitoon”. Täten uudenlaisten vaihtoehtoisten ja yksilöllistettyjen uskonnon/henkisyyden muotojen syntyyn potentiaalisesti vaikuttavan AHS:n voi sekularisaation prosessin sijaan nähdä osallistuvan uskonnon elinvoimaisena säilyttämiseen nykyaikaisissa yhteiskunnallisissa ja kulttuurisissa ympäristöissä.

Asiasanat: American Horror Story, uskonto ja populaarikulttuuri, uskonnon mediatisaatio, banaali uskonto, yliluonnollinen pahuus, yliluonnollinen hyvyys

Sisällysluettelo

| | |
|--|----|
| 1 Johdanto | 1 |
| 1.1 Aiheen valinnasta | 1 |
| 1.2 Aineiston rajausta ja tutkimuksen haasteet | 2 |
| 1.3 Aiempi tutkimus | 4 |
| 1.4 Tutkimusongelma ja -kysymykset | 8 |
| | |
| 2 Teoreettinen viitekehys | 9 |
| 2.1 Tutkimuksen keskeiset käsitteet | 9 |
| 2.1.1 Uskonnon mediatisaatio | 9 |
| 2.1.2 Uskonto ja populaarikulttuuri | 20 |
| 2.1.3 Banaali uskonto | 24 |
| 2.1.4 Yliluonnollinen pahuus | 30 |
| 2.1.5 Yliluonnollinen hyvyys | 32 |
| | |
| 3 Yliluonnollisen pahuuden kuvaukset (populaari)kulttuurissa | 35 |
| 3.1 Aaveet | 35 |
| 3.2 Paholainen | 38 |
| 3.3 Noidat | 43 |
| | |
| 4 Sisällönanalyysi | 48 |
| | |
| 5 Aineiston esittely | 51 |
| 5.1 American Horror Story | 51 |
| 5.1.1 Kausi 1: Murder House | 52 |
| 5.1.2 Kausi 2: Asylum | 58 |
| 5.1.3 Kausi 3: Coven | 62 |

| | |
|--|-----|
| 6 Yliluonnollinen pahuus ja hyvyys aineistossa | 68 |
| 6.1 Yliluonnollinen pahuus ja hyvyys ensimmäisellä kaudella | 68 |
| 6.1.1 Aaveiden alkuperä | 68 |
| 6.1.2 Aaveet | 71 |
| 6.1.3 Paholainen ja Antikristus | 77 |
| 6.1.4 Yliluonnollinen hyvyys ensimmäisellä kaudella | 82 |
| 6.2 Yliluonnollinen pahuus ja hyvyys toisella kaudella | 85 |
| 6.2.1 Paholaisen alkuperä | 86 |
| 6.2.2 Paholainen | 88 |
| 6.2.3 Yliluonnollinen hyvyys toisella kaudella | 93 |
| 6.3 Yliluonnollinen pahuus ja hyvyys kolmannella kaudella | 98 |
| 6.3.1 Noitien alkuperä | 98 |
| 6.3.2 Noidat | 100 |
| 6.3.3 Marie Laveau ja Papa Legba | 107 |
| 6.3.4 Yliluonnollinen hyvyys kolmannella kaudella | 112 |
| | |
| 7 Lopuksi | 117 |
| 7.1 Yliluonnollinen pahuus ja hyvyys American Horror Story -sarjassa | 117 |
| 7.2 American Horror Story, banaali uskonto ja uskonnon mediatisaatio | 124 |
| 7.3 Jatkotutkimusmahdollisuudet | 128 |
| | |
| Lähteet | 130 |

1 Johdanto

1.1 Aiheen valinnasta

Tutkielmani tarkoituksena on selvittää, minkälaisia yliluonnollisen pahuuden ja hyvyyden esityksiä on löydettävissä *American Horror Story* -sarjasta¹. AHS on vuonna 2011 alkanut yhdysvaltalainen antologiasarja, jonka jokainen kausi esittelee uuden tarinan ja uudet hahmot. Yhä tänä päivänä jatkuvasta sarjasta on tähän mennessä ilmestynyt seitsemän tuotantokautta: 1. kummitustalossa tapahtuva, fanien postuumisti nimeämä *Murder House* (2011), 2. mielisairaalaan sijoittuva *Asylum* (2012–2013), 3. noitapiiristä kertova *Coven* (2013–2014), 4. ”kummajaisserkkujen” esiintyjiin keskittyvä *Freak Show* (2014–2015), 5. hotelliin sijoittuva *Hotel* (2015–2016), 6. Roanoke Islandissa tapahtuva *Roanoke* (2016) ja 7. vuoden 2016 presidentinvaalien jälkeisistä tapahtumista kertova *Cult* (2017).

Kauhugenreä edustavalle sarjalle ominaista ovat yhden kauden aikana esiintyvät moninaiset alajuonet, jotka mahdollistavat tarinan hyppimisen eri aikakausilla. Esimerkiksi ensimmäisellä kaudella kuvataan kummitustalossa asuvien haamujen erilaisia elämäntarinoita 1920-luvulta nykypäivään. Alajuonet tuovat tarinaan myös erilaisia kauhugenrelle tyypillisiä sekä yliluonnollisen että maallisen tai luonnollisen piiriin kuuluvia aiheita, hahmoja ja elementtejä. Esimerkiksi toisella kaudella esiintyy avaruusolentoja, paholaisen riivaama nanna, natsirikollinen ja sarjamurhaaja. Sarja yhdistelee tätä kautta erilaisia teemoja erilaisista kauhun alagenreistä, kuten yliluonnollisesta ja psykologisesta kauhusta, hirviö- ja ruumiskauhusta sekä eksploitaatio-elokuvista.

Lorna Jowett ja Stacey Abbot kirjoittavat, että vaikka kauhu on ollut merkittävä osa television ohjelmistoa jo 1950-luvun televisiobuumista lähtien, voi nykypäivän television muuttuvan maiseman nähdä tuoneen kauhulle uuden merkittävyyden (Jowett & Abbot 2013, xiii). Median ylipäättään voi nykypäivänä nähdä saavuttaneen vaikutusvaltaa yhteiskunnan ja kulttuurin eri alueilla, uskonto mukaan lukien. Christopher Partridge mukaan esimerkiksi populaarikulttuuri sekä ilmaisee kulttuurista miljöötä, josta se nousee että muovaa tätä kulttuuria osallistuessaan maailmankatsomusten muotoutumiseen ja vaikuttaessaan tätä kautta siihen, mitä ihmiset kokevat uskottavaksi. Partridge näkee kin populaarikulttuurilla olevan muokkaava vaikutus ihmisten uskomuksiin ja intresseihin. (Partridge 2004, 123; 125.)

¹ Tästä eteenpäin viitataan sarjaan lyhenteellä AHS.

Löysinkin tutkimusaiheeni kiinnittäessäni huomiota siihen, miten yliluonnollinen pahuus ja erityisesti paholaisen hahmo esiintyy AHS:n ohella monissa muissa viime vuosien televisio-ohjelmissa, kuten *Penny Dreadful* (2014–2016), *666 Park Avenue* (2012–2013), *Damien* (2016) ja *Salem* (2014–2017). Juuri AHS:n valikoituminen aineistokseni johtui siitä, että koin sarjan erityisen kiinnostavana ja ajankohtaisena esimerkkinä yliluonnollisten ja uskonnollisten elementtien käytöstä populaarikulttuurissa – AHS:n tapauksessa osana suurta kauhugenren elementtien ja hahmojen kokoelmaa.

1.2 Aineiston rajaus ja tutkimuksen haasteet

Rajasin aineistokseni sarjan kolme ensimmäistä kautta. Tämän lisäksi rajasin tutkimuskohteekseni spesifisti sarjassa esiintyvän yliluonnollisen pahuuden sekä mahdollisen yliluonnollisen hyvyyden. AHS on rikas aineisto kauhugenren konventioiden sekä yliluonnollisten ja uskonnollisten elementtien suhteen, joten koin tekemäni rajauksen ja keskittymisen vain yhteen sarjaan estävän tutkielmaani muuttumasta liian pintapuoliseksi.

Tutkimukseni olisi ollut mahdollista toteuttaa hyödyntämällä elokuvatutkimuksen teorioihin pohjautuvaa teoreettista viitekehystä. Heikki Pesonen, Elina Lehtinen ja Nelli Myllärniemi kirjoittavat uskontotieteellisen elokuvantutkimuksen voitavan jakaa kahteen näkökulmaan: 1.) uskonto elokuvassa (*religion in film*) ja 2.) elokuva uskontona (*film as religion*). Ensimmäistä kategoriaa määrittää laajuus, sillä siihen voidaan mieltää kuuluvaksi sekä teologiset että uskontotieteelliset tutkimukset, joissa käsitellään elokuvia ja niiden kuvaamaa uskontoa. Kyseinen tutkimusperinne tarjoaa vastauksia kysymyksiin, kuten mitä termi uskonto kuvaamassaan ajassa tarkoittaa tai mitkä ovat olleet kuvaushetkellä ihmisiä askarruttavia uskonnollisia kysymyksiä. Elokuva uskontona käsittelee sen sijaan esimerkiksi elokuvan katsomisen ja rituaalin välistä suhdetta. (Pesonen, Lehtinen & Myllärniemi 2011, 25.)

Halusin gradussani syventyä kuitenkin puhtaasti uskontotieteelliseen teoriaan, joten valitsin lähestyä tutkimaani aineistoa uskonnon mediatisaation teorian ja erityisesti sen sisältämän banaalin uskonnon käsitteen kautta. Pesosen, Lehtisen ja Myllärniemen mukaan ”uskontotieteessä tapahtumassa oleva paradigmanmuutos, jossa enenevässä määrin korostetaan kansanomaisen, ei-institutionaalisen uskonnollisuuden tutkimuksen tärkeyttä, nostaa väistämättä näkyville myös populaarikulttuurin ja populaarielokuvien merkitykset osana elettyä uskonnollisuutta” (Pesonen & al. 2011, 40). Banaalin uskonnon

käsite onkin toimiva väline, jonka kautta lähteä jäljittämään populaarikulttuurin uskonnollisia sisältöjä ja tutkimaan populaarikulttuurin merkitystä nykypäivän uskonnollisuudelle.

Tutkimusmenetelmänä käytän sisällönanalyysia. Jouni Tuomi ja Anneli Sarajärvi näkevät laadullisessa tutkimuksessa tutkimusasetelman mahdollisia eettisiä ongelmia olevan sitä mahdottomampi tunnistaa etukäteen, mitä avoimempaa tiedonkeruumenetelmää käytetään. Tutkijan asettuessa institutionaaliseen asemaan tutkimusta tehdessään, eettisenä kysymyksenä näyttäytyy tutkijan omaksuma valta tutkittavaan nähden. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 125.) Keskittyessäni julkiseen aineistoon ei omaan tutkimukseeni sisälly eettisiä kysymyksiä esimerkiksi yksityisyydensuojasta. Tutkiessani aineiston sisältämiä esityksiä yliluonnollisesta pahuudesta ja hyvydestä en esitä väitteitä sarjan tekijöiden maailmankuvasta tai aikeista, eli siitä, ovatko tutkimieni esitysten sisältämät merkitykset seurausta sarjan tekijöiden tietoisista pyrkimyksistä vai tiedostamattomasta ympäröivässä kulttuurissa laajemmin kiertävien ideoiden ja näkemysten sisäistämisestä ja heijastamisesta. Tutkimukseni keskittyy vain aineistonani toimivan sarjan tarjoamiin teemoihin.

Tutkielmani haasteina voi nähdä ne asiat, jotka Chad Nelson ja Robert H. Woods Jr. mainitsevat yleisesti sisällönanalyysin haasteellisina puolina. Puhtaan objektiivisen metodin sijaan sisällönanalyysi merkitsee useita merkityksiä sisältävien tekstien tutkimusta. Tutkimustulos riippuu täten tutkijan näkökulmasta ja määritelmien valinnasta: tutkijat tuovat merkityksiä tutkiemiinsa aineistoihin muun muassa teoreettisen viitekehyksen ja tulosten tulkitsemisen kautta. Merkitykset teksteissä konstruoidaan tulkinnan kautta. Sama teksti saattaa täten tuottaa erilaisia tuloksia, kun eri analysoijat korostavat eri konteksteja. Tuottaakseen toistettavan tutkimuksen tutkijan tulee selittää analyysiaan ohjaava konteksti. (Nelson & Woods Jr. 2011, 112.)

Temaattisesti rikasta aineistoani olisi mahdollista tutkia monen eri näkökulman kautta. Oma tutkimustani ohjaa merkittävästi valitsemani teoreettinen viitekehys. Banaalin uskonnon sisältämä näkemys siitä miten populaarikulttuurin tuotteet kierrättävät ja yhdistelevät erilaista uskonnollista aineistoa ohjaa tutkimustani. Käsite yliluonnollinen pahuus – ja sen jaottelu aaveisiin, paholaiseen ja noituuteen – määrää mihin kiinnitän huomiota tutkimuksessani. Näin ollen teoreettisen viitekehyksen tunnollisen avaamisen avulla saan luotua toistettavissa olevan tutkimuksen ja tuotua ilmi tutkimustani ohjaavan kontekstin.

Tutkimuksen konteksti on painottuneen länsimainen, sillä käytän historiallisesti, kulttuurisesti ja maantieteellisesti erityisesti teollistuneisiin länsimaisiin yhteiskuntiin soveltuva nähtyä uskonnon mediatisaation ja banaalin uskonnon teorioita. Aineistoni on yhdysvaltalainen sarja, jonka yliluonnollisen kuvaamisen tapoja suhteutan erityisesti laajempaan länsimaiseen yliluonnollisen kuvaamisen traditioon. Mainittava on myös, että ennako-odotukset ovat ohjanneet tutkimuksen tekoani. AHS:n linkittyminen kauhugenreen on ohjannut odotuksiani siitä, että sarjasta on mahdollista löytää pahuutta käsittelevää aineistoa. Käsitteiden valintaa on sen sijaan ohjannut aiempi tieto aineistosta: siitä, että se sisältää juuri aaveita, paholaisen ja noitia. Ennako-oletusten ei tulisi kuitenkaan antaa ohjata analyysia liikaa, vaan sen tulisi edetä omalla painollaan aineiston tarjoamien teemojen ehdoilla ohjautuen.

1.3 Aiempi tutkimus

Ennen teoreettiseen viitekehykseeni syventymistä käsittelen sitä, minkälaiseen tutkimukselliseen kenttään ja näkemykseen nykyajan uskonnollisuudesta tutkimukseni kytkeytyy. Mitä tutkijat uskontotieteen parissa ovat kirjoittaneet uskonnon ja median sekä uskonnon ja populaarikulttuurin suhteesta, ja minkälaisia muita teorioita uskonnon mediatisaation ohella on kehitetty uskonnon ja median sekä uskonnon ja populaarikulttuurin tutkimuksen kentällä?

Teemu Tairan mukaan nykyään on vaikea ajatella pätevää ja uskottavaa nykyaikaan keskittyvää uskonnon tutkimusta, joka ei jollain tavalla pohdi myös median merkitystä. Taira mukaan median vallan uskonnosta voitaisiin ajatella ilmeinen: mediainstituutioilla on kasvava valta suhteessa uskonnollisiin instituutioihin ja yhteisöihin. Vaikka tämän prosessin yksisuuntaisuus ja yksioikoisuus voidaan kyseenalaistaa, tarkoittaa median valta kuitenkin sitä, ”että uskonnon asemasta, roolista, luonteesta ja rajoista neuvotellaan yhteiskunnassa yhä enemmän mediavälitteisesti”. Taira korostaakin, että mediaa ei voida sivuuttaa suhteessa uskontoihin. Tästä huolimatta median vaikutusta ei Tairasta tulisi nähdä yksioikoisesti vain uskontoja ja niiden merkitystä maallistavana ja rapauttavana. (Taira 2015, 36–37.)

Marcus Moberg, Sofia Sjö ja Kennet Granholm tuovat esiin uskonnon sosiologisen tutkimuksen olevan vaiheessa, jossa se on hylkäämässä aiemmat monoliittiset sekularisatioteoriat mahdollistaakseen kuvan luomisen länsimaisen maailman uskonnollisen elämän muuttuvasta luonteesta. Mobergin, Sjö ja Granholmin mukaan ”uskonnollista

muutosta” on lähestytty ja käsitteellistetty suuren joukon toisiinsa liittyvien ja joskus vastakohtaisten teoreettisten konseptien ja viitekehysten kautta. Näihin konsepteihin ja viitekehyksiin voidaan lukea käsitteet kuten sekularisaatio, desekularisaatio, resakralisaatio, uudelleen lumoutuminen (*re-enchantment*), subjektivisaatio, postsekularisaatio, de-kristinisaatio (*de-christinisation*) ja epäkirkollistuminen (*unchurching*). (Moberg, Sjö & Granholm 2015, 3–4.)

Partridge näkee kaikkien jakaman yhteisen arvomaailman puuttuvan nyky-yhteiskunnista useimmissa teollisuusvaltioissa. Uskonto on muuttunut yhteisöllisestä yksityisen piiriin kuuluvaksi. Vaikka perinteisen institutionaalisen uskonnon asema on murentunut lännessä, niin uusia vaihtoehtoisia henkisyyden muotoja syntyy. (Partridge 2006, 358–359.) Täten voidaan siis nähdä, että uskonto kokonaisuudessaan ei ole katoamassa, vaan spesifimmin perinteinen institutionaalinen uskonto on kokenut arvoalattappion lännessä.

Marcus Mobergin ja Sofia Sjön mukaan tämän päivän uskonnon sosiologisessa tutkimuksessa on jatkuvasti huomioitu uskonnon/henkisyyden jatkuva vetovoima yksilöiden elämässä huolimatta siitä, että yleinen uskonnollisen ilmapiiri on yhdistetty kasvavaan perinteen murentumiseen ja institutionaalisen uskonnon heikentymiseen. Moberg ja Sjö näkevät, että tutkijoiden tulee katsoa laajempiin yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin piireihin sekä jokapäiväisen elämän ympäristöihin ja harjoituksiin, ohi traditionaalisten ja konventionaalisten uskonnollisten yhteisöjen alueiden, saavuttaakseen riittävän yleisen ymmärryksen uskonnon paikasta nykyaikaisissa yhteiskunnallisissa ja kulttuurisissa ympäristöissä ja erityisesti kasvavasta määrästä nykypäivän nuorempien ihmisten uskonnollisia ymmärryksiä. (Moberg & Sjö 2015, 92.)

Lynn Schofield Clark kirjoittaa, että yhä useamman tutkijan ollessa nykyään kiinnostunut siitä, minkä kaltaisina uskonto ja henkisyys jatkuvat yhä uskonnollisesti pluralistisemmassa maailmassa, kiinnostuksen kohteena on myös uskonnon ja henkisyyden muutos suhteessa siihen mediatisoituneeseen kulttuuriseen ja historialliseen kontekstiin, jossa ne ilmenevät (Clark 2003, 5). Mia Lövheimin ja Gordon Lynchin mukaan uskonnon tutkimuksen parissa on viime vuosina tunnustettu kasvavissa määrin median roolin tärkeys nykypäivän uskonnollisessa elämässä, uskonnollisten symbolien ja tuotteiden kulttuurisessa kierrossa sekä suuremmissa julkisissa sitoutumisissa uskontoon. Samaan aikaan on myös kyseenalaistettu käsitys, jonka mukaan median rooli yhteiskunnallisessa elämässä olisi tuore ilmiö, sekä nostettu esiin näkemys uskonnon välitetystä (*mediated*)

luonteesta sekä ”uskonnon” ja ”median” kategorioiden potentiaalisesti keinotekoisesta erottelusta. (Lövheim & Lynch 2011, 111.)

Stewart M. Hoover jaottelee sekä ”uskonnon” että ”median” alojen olevan itsessään muutoksessa ja muutoksen kohteina. Uskonto on nykypäivänä joukko paljon julkisempia, kommodifikoitumpia, terapeuttisempia ja yksilöidympiä harjoituksia. Samanaikaisesti media on kollektiivisesti muuttumassa käsittämään alueen, jossa tärkeät ”itsen” projektit tapahtuvat. Lähentyessään kasvavissa määrin toisiaan uskonto ja media tapaavat elettyjen kokemusten jokapäiväisessä maailmassa. (Hoover 2002, 2.)

Mobergin, Sjön ja Granholmin mukaan uskonnon, median ja joukkovälitetyn (*mass-mediated*) populaarikulttuurin nykyaikaisilla risteymillä on yhä huomattavampi vaikutus uskonnon ja uskonnollisen elämän luonteeseen ympäri maailman. Media muokkaa katsantokantoja uskontoon sekä vaikuttaa uskontoon ja uskonnolliseen harjoitukseen. Nykypäivän yhä laaja-alaisempi mediaympäristö on kasvanut yhä merkittävämmäksi uskonnollisten ideoiden tutkimisen ja uskonnollisten identiteettien ja maailmankuvien rakentamisen lähteeksi ja paikaksi. (Moberg & al. 2015, 1.)

Tutkijat ovat yrittäneet käsitteellistää uskonnon ja median suhdetta erilaisten teorioiden kautta. Esimerkiksi Gordon Lynch kirjoittaa mediasta suhteessa pyhään. Lynch kokee, että vaikka elämme edellisiä sukupolvia sekulaarimmassa ajassa, emme elä desakralisoidussa ajassa. Pyhä on yhä punoutunut tiukasti nykyaikaiseen sosiaaliseen elämään. Lynch käyttää pyhän käsitettä kulttuurisen sosiologian merkityksessä: pyhän nähdään linkittyvän yhteiskunnallisen elämän tunnistettaviin prosesseihin ja ominaisuuksiin ja pyhän muodot ymmärretään kulttuurisesti konstruoituina historiallisesti riippuvaisissa konteksteissa. (Lynch 2012, 2; 15.)

Lynch näkee kaikkien pyhän muotojen olevan välitettyjä. Pyhän muotoja määrittävä symbolien, ajatusten, tunteiden ja toiminnan vuorovaikutus on mahdollista vain pyhille muodoille materiaalisen ilmaisun tarjoavan median kautta. Media mahdollistaa kommunikaation näistä muodoista ja vuorovaikutuksen näiden muotojen kanssa. Pyhät merkitykset ovat täten materiaalisesti välitettyjä, eivät vapaasti liikkuvia merkitysijöitä. Lynchin mukaan julkisen median keskeinen rooli suhteessa pyhään nykyaikaisessa yhteiskunnassa tarkoittaa pyhän uudelleen esittämistä tavoilla, jotka luovat sirpaleisia, osittain päällekkäisiä, usein väliaikaisia ja sekä yhteiskunnallista konfliktia että integraatiota kasvattavia kollektiivisen identifikaation muotoja, ei toimimista ongelmattomana rakenteena laajat väestömäärät yhteen vetäville rituaalisille pyhän uudelleen esityksille. Me-

dian toimijuuden suhteessa pyhään tulisi nähdä erilaisten mediaan liittyvien osapuolten vastavuoroisuutena, ei median suoraviivaisena yleisöön vaikuttamisena. (Lynch 2012, 87–88; 95.)

Partridge on käsitellyt uskonnon ja populaarikulttuurin suhdetta *okkulttuurin (occulture)* käsitteen kautta. Partridge määrittelee okkulttuurin viittaavan niihin yhteiskunnallisiin prosesseihin, joiden kautta tuotetaan, kierrätetään ja vaihdetaan henkisiä, paranormaaleja, esoteerisia ja salaliittomaisia merkityksiä. Tällaisenaan okkulttuuri sisältää valtavan, jatkuvasti laajentuvan ja uudesti kierrätetyn joukon ideoita ja harjoituksia. Okkulttuurin prosessien kautta saatetaan myös detraditionalisoida uskontojen perinteitä, toisin sanoen uskonyhteisön jäseneksi tulon sijaan kiinnostus on perehtyä vain joihinkin, muiden järjestelmien *elementtien* kanssa yhdistettävissä oleviin tietyn uskonnon ja uskon harjoituksen *periaatteisiin*. Näin myös näiden uskomusten ja harjoitusten merkitys muuttuu. Partridgen mukaan tiettyyn traditioon sitoutumisen sijaan henkilökohtaiseen matkaan keskittyvät subjektiiviset henkisyyden muodot löytävät okkulttuurista rikkaan resurssin uusille ajattelemisen ja olemisen tavoille. (Partridge 2009, 501.)

Partridge nimeää populaarikulttuurin keskeiseksi osaksi okkulttuurin tehokkuutta, sen syöttäessä ideoita okkulttuuriseen altaaseen, kehittäessä, sekoittaessa ja levittäessä näitä ideoita sekä ehdottaessa tätä kautta uusia okkulttuurisen ajattelun linjoja. Okkulttuuri, erityisesti visuaalinen okkulttuuri elävöittää ideoita ja uskonnonharjoitusta. (Partridge 2009, 501.) Partridgen mukaan heijastamalla populaarikulttuurin tuotteissa tutkittuja teemoja, ihmiset kehittävät uskonnollisia ja metafysisiä ideoita riippumatta tuotteiden tuottajien tarkoituksista. Nämä ideat toimivat puolestaan osana modernia uskonnon ”yksityistymisen” vähenemisen prosessia, heijastamalla populaaria uudelleen lumoutumista (*re-enchantment*). Partridge kirjoittaa, että populaarikulttuurin kautta kommunikoitujen ja tulkittujen vaihtoehtoisten henkisyyden muotojen muokatessa julkista mielipidettä, okkulttuuristen henkisyyksien muotojen tulisi nähdä omaavan tärkeän julkisen roolin modernin maailman jatkuvasti käynnissä olevassa rakentamisessa merkittävien maailmanuskontojen ohella. (Partridge 2004, 124.)

Yksi uskonnon ja median suhdetta käsittelevä teoria on Stig Hjarvardin kehittämä teoria uskonnon mediatisaatiosta. Käsittelem tätä teoriaa tarkemmin teoreettisen viitekehykseni osana banaalia uskontoa käsittelevässä luvussa 2.1.3.

1.4 Tutkimusongelma ja -kysymykset

Tutkimusongelmani on selvittää millaisia yliluonnollisen pahuuden esityksiä AHS:n ensimmäisellä kolmella kaudella esiintyy. Tämän lisäksi jäljitän aineistosta mahdollisia yliluonnollisen hyvyyden edustajia. Aineisto olisi tarjonnut monia mahdollisia tutkimuslinjoja, mutta kuten kohdassa 1.1. tuon esiin, kiinnostukseni kohdistuminen sarjan uskonnollisista ja yliluonnollisista elementeistä juuri yliluonnolliseen pahuuteen johtuu siitä, miten huomioni on herättänyt yliluonnollisen pahuuden teemojen ja erityisesti paholaisen esiintyminen viime vuosien useissa televisiosarjoissa, sekä 1.2. kohdassa esiin tuomastani pyrkimyksestä välttää tutkimuksen jääminen liian pintapuoliseksi liian laajan tutkimusaiheen takia.

Ensimmäisenä tutkin millainen yliluonnollisen pahuuden edustaja esiintyy kullakin AHS:n kolmella ensimmäisellä tuotantokaudella. Tästä johdan jatkokysymyksiä, jotka auttavat järjestämään aineistoani ja syventämään kuvaa kunkin kauden yliluonnollisen pahuuden esityksestä:

- Mikä on tämän pahuuden alkuperä?
- Mitä kunkin kauden yliluonnollisen pahuuden edustajan kuvauksen perinteisiä teemoja kulttuurin ja populaarikulttuurin kentiltä AHS hyödyntää?
- Miten sarja kierrättää, yhdistää ja muokkaa hyödyntämiään yliluonnollisen pahuuden esityksiä?

Yliluonnollisen pahuuden jälkeen käsittelen kausilla esiintyviä mahdollisia yliluonnollisen hyvyyden esityksiä, aloittaen kysymyksestä ilmeneekö sarjan eri kausilla yliluonnollista hyvyyden vastaparia kuvatulle yliluonnolliselle pahuudelle. Tästä johdan jatkokysymykset:

- Näyttäytyykö yliluonnollinen pahuus ja hyvyys sarjassa aina vahvan dualistisen asetelman kautta?
- Mitä kunkin kauden yliluonnollisen hyvyyden edustajan kuvauksen perinteisiä teemoja kulttuurin ja populaarikulttuurin kentiltä AHS hyödyntää?
- Miten sarja kierrättää, yhdistää ja muokkaa hyödyntämiään yliluonnollisen hyvyyden esityksiä?

2 Teoreettinen viitekehys

2.1 Tutkimuksen keskeiset käsitteet

Tutkielmani keskeisistä käsitteistä kaksi ensimmäistä, eli 1. uskonnon mediatisaatio sekä 2. uskonto ja populaarikulttuuri luovat tutkielmalleni teoreettisen pohjan ja tutkimuksellisen kontekstin. Niitä käsittelevät luvut vastaavat kysymyksiin, miten median ja populaarikulttuurin voi nähdä vaikuttavan uskontoon sekä miksi on tärkeää tutkia uskonnon ja median välistä suhdetta sekä uskontoa ja populaarikulttuuria.

Kolme viimeistä käsitettä, eli uskonnon mediatisaation teoriaan kytkeytyvä 1. banaali uskonto sekä 2. yliluonnollinen pahuus ja 3. yliluonnollinen hyvyys auttavat tarkentamaan tutkielmani päämäärää. Näiden kolmen käsitteen avulla pystyn rajaamaan tarkemmin mitä aineistostani haen.

2.1.1 Uskonnon mediatisaatio

Uskonnon mediatisaation käsite nostaa esiin median roolin nykyajan uskonnollisessa muutoksessa. Hjarvard kirjoittaa median nähdyn perinteisesti erillisenä yhteiskunnasta ja kulttuurista. Median on joko ajateltu vaikuttaneen kulttuuriin ja yhteiskuntaan tai yksilöiden ja organisaatioiden on nähty voivan käyttää sitä palvelemaan erilaisia tarkoituksia ja päämääriä. Hjarvardin mukaan media on kuitenkin kietoutunut nykykulttuuriin ja -yhteiskuntaan siinä määrin, että mediaa ei voida enää pitää erillisenä kulttuurisista tai yhteiskunnallisista instituutioista. (Hjarvard 2013, 1–2.) Hoover käsittelee tämän prosessin toteutumista uskonnon ja median välillä. Vaikka media ja uskonto on aiemmin nähty erillisinä ja erotettavissa olevina itsenäisinä, mutta myös toisiinsa vaikuttavina kokonaisuuksina, nykyään uskonnon ja median välillä nähdään Hooverin mukaan moninaisia suhteita. Nämä suhteet sisältävät kerroksittaisia yhteyksiä uskonnollisten symbolien, kiinnostusten ja merkitysten sekä sen modernin median alueen välillä, jonka sisällä suuri osa nykykulttuurista tuotetaan ja tehdään tunnetuksi. (Hoover 2002, 1.)

Hjarvard erittelee *välittämisen (mediation)* tutkimuksen keskittyvän median käyttöön kommunikatiivisissa käytännöissä ja *mediatisaation (mediatization)* tutkimuksen keskittyvän median pitkäaikaisiin vaikutuksiin sekä kulttuurisissa ja yhteiskunnallisissa rakenteissa että kulttuurisessa ja yhteiskunnallisessa toimijuudessa (Hjarvard 2016, 9). Mia Lövheim ja Marta Axner määrittelevät mediatisaation teorian päämääräksi pyrkiä kuvaamaan ja selittämään minkälaisia pitkäaikaisia vaikutuksia on sillä, että yhteiskun-

nallisen ja kulttuurisen toiminnan esittäminen teknisen median kautta kyllästää jokapäiväisen elämän, tullen täten osaksi yhteiskunnan ja kulttuurin perusrakennetta. Mediatisaatio voidaan siis nähdä tiettyinä välittämisen muotona tai vaiheena, jossa massa- ja digitaalimedia ovat alkaneet vaikuttaa ”elämän näköpiireihin” ja sosiaalisen kanssakäymiseen – myös niihin, joihin liittyy uskonto – mullistavammalla tavalla kuin ennen. (Lövheim & Axner 2015, 42.)

Knut Lundbyn mukaan mediatisaatio viittaa terminä sekä muutokseen nyky-yhteiskunnassa että median ja median kautta välitetyn kommunikaation rooleihin näissä muutoksissa. Lundby korostaa mediatisaation prosessien vaikuttavan melkein kaikkiin yhteiskunnallisen ja kulttuurisen elämän alueisiin myöhäismodernina aikana. (Lundby 2009, 1.) Friedrich Krotzin mukaan mediatisaatio on globalisaation, individualisaation ja kaupallistumisen tavoin historiallinen, jatkuvasti käynnissä oleva ja pitkäaikainen yhteiskuntaa muokkaava metaprosessi (Krotz 2009, 24–25). Lövheim ja Lynch toteavat tämänkaltaisten näkemysten olevan kiinnostuneita median kasvavasta vaikutusvallasta yhteiskunnan kaikilla alueilla ja tuovan esiin mediatisaatioteorian keskittyneempänä siihen, miten media muokkaa yhteiskunnallisia ja kulttuurisia prosesseja, kuin siihen miten yhteiskunnalliset prosessit muokkaavat mediaa (Lövheim & Lynch 2011, 112).

Lundby kirjoittaa mediatisaation teoriaa voitavan käyttää analyysin eri tasoilla, mikrotason kanssakäymisestä makrotason yhteiskunnan malleihin (Lundby 2009, 6). Hjarvard esittelee lisäksi vielä yhden tason. *Institutionaalinen näkökulma* median sekä median kulttuurin ja yhteiskunnan kanssa kanssakäymisen tutkimukseen sijoittaa mediatisaation analyysin kulttuurin ja yhteiskunnan mesotasolle, eli mikrotason ylä- ja makrotason alapuolelle. Hjarvard näkee tällöin helpommaksi sekä määritellä ”medialogiikan” vaikutukset tietyn kentän sisällä että analysoida paremmin vuorovaikutusta median ja muiden yhteiskunnallisten alueiden, eli instituutioiden, välillä. (Hjarvard 2013, 13.)

Hjarvard käyttää mediatisaatiota keskeisenä konseptina teoriassa median sekä voimistuvasta että vaihtuvasta tärkeydestä kulttuurissa ja yhteiskunnassa. Kulttuurin ja yhteiskunnan mediatisaation Hjarvard näkee prosessina, jossa nämä kaksi tulevat kasvavissa määrin riippuvaisiksi mediasta ja sen logiikasta. Tätä prosessia määrittää *kaksijakoisuus*: media tulee sekä *sisällytetyksi* muiden yhteiskunnallisten instituutioiden ja kulttuuristen alueiden toimintaan että omaksuu samanaikaisesti yhteiskunnallisen instituution aseman *omillaan*. Täten sosiaalinen kanssakäyminen instituutioiden sisällä ja välillä

sekä yhteiskunnassa yleisesti tapahtuu kasvavissa määrin median kautta. (Hjarvard 2013, 17.)

Lövheim ja Lynch määrittelevät uskonnon mediatisaation tutkimuksen koskevan sitä, miten tämä yllä määritelty kaksijakoinen prosessi vaikuttaa uskontoon (Lövheim & Lynch 2011, 113). Hjarvardin mukaan modernin median rooli suhteessa uskontoon on se, että se ei vain raportoi tai esitä uskonnollisia kysymyksiä, vaan myös muuttaa uskonnollisten instituutioiden perustavia ideoita ja auktoriteettia sekä vaikuttaa ihmisten kanssakäymiseen toistensa kanssa uskonnollisten kysymysten suhteen. Mediatisaation prosessin kautta media vaikuttaa uskontoon ja muuttaa uskontoa monilla eri tasoilla, kuten uskonnollisten instituutioiden auktoriteetin, uskonnollisten narratiivien symbolisen sisällön sekä uskon ja uskonnollisen harjoittamisen tasoilla. (Hjarvard 2013, 80.)

Hjarvardin mukaan mediatisaatio on nykypäivänä syy uskonnon näkyvyydelle. Hjarvard myöntää, että uskonnon näkyvyyden moderneissa yhteiskunnissa voi nähdä johtuvan moninaisista syistä, kuten globaalista siirtolaisuudesta, uskonnollisten organisaatioiden politisoitumisesta ja kansainvälisestä sodasta terroria vastaan. Uskonnon läsnäolo mediassa ei kuitenkaan ole vain peili uskonnolliselle todellisuudelle median ”ulkopuolella”. Se on myös tulos joukosta monimuotoisia kehityskulkuja, joissa uskonnon ja tiettyjen uskonnollisten uskomusten sekä toimien tärkeys on sekä haastettu että vahvistettu niin median sisällä kuin sen toimesta. Samaan aikaan näiden kehityskulkujen kanssa uskonto käy läpi muutoksen sen prosessin kautta, jossa uskonto tulee välitetyksi eri median muotojen kautta. (Hjarvard 2016, 8–9.)

Hjarvard pohjaa näkemyksensä median vaikutuksesta uskontoon Joshua Meyrowitzin (1993) kommunikatiivisen median kolmen eri aspektin jaotteluun: 1. media välittäjänä, 2. media kielinä ja 3. media ympäristönä. *Media välittäjänä* tuo esiin ajatuksen, että mediasta on tullut tärkeä, ellei jopa pääasiallinen, uskonnollisia kysymyksiä koskevan informaation ja kokemusten lähde. Median tarjoamat erilaiset uskonnon esitykset tulevat useimmiten muista lähteistä kuin institutionalisoitujen uskontojen parista ja yhdistelevät institutionalisoidun uskonnon ja muiden henkisyysien elementtejä uusin tavoin. *Media kielinä* viittaa siihen, miten media uskonnon tuottamisen ja kierrättämisen lisäksi muokkaa uskontoa eri tavoin, erityisesti populaarikulttuurin geneeristen konventioiden mukaan. Median tarkoitus on pääasiallisesti saada huomiota, joten väestön eri segmenttien kulttuuristen vaatimusten huomioiminen on tärkeää. *Media ympäristönä* viittaa median osallistumiseen yhteiskunnallisten suhteiden ja kulttuuristen yhteisöjen tuotta-

miseen ja muuttamiseen. Media on täten omaksunut informaation, perinteen ja moraalisen suunnan tarjoajan roolin auktoriteettiaan menettäneiltä yhteiskunnallisilta instituutioilta, kuten kirkolta. Median tarjotessa esimerkiksi lohtua kriisin hetkinä, voi sen nähdä omaksuneen monet aiemmin kirkolle kuuluneet sosiaaliset tehtävät. Samalla media on muokkautunut yhteiskunnan tärkeimmäksi tarinankertojaksi yhteiskunnasta itsestään.² (Hjarvard 2012, 27; 2013, 81–83.)

Hjarvardin mukaan median vaikutus uskontoon voi olla moninainen ja ajoittain ristiriitainen, mutta kokonaisuutena media välittäjinä, kielinä ja ympäristöinä on syy uskonnon mediatisaatioon. Uskonnon mediatisaatio viittaa uskonnon moniulotteiseen muutokseen, joka vaikuttaa uskonnollisiin teksteihin, uskonnon harjoittamiseen ja institutionaalisiin suhteisiin sekä lopulta itse uskon luonteeseen moderneissa yhteiskunnissa. Hjarvard ei kuitenkaan näe lopputuloksena syntyvän uudenkaltaista uskontoa, vaan uuden yhteiskunnallisen ja kulttuurisen tilan, jossa valta määrittellä ja harjoittaa uskontoa on muuttunut. (Hjarvard 2013, 83.)

Oman tutkimukseni voi populaarikulttuurin tuotetta tutkiessaan nähdä kiinnittyvän erityisesti Hjarvardin jaottelun toiseen kategoriaan. Hjarvardin mukaan media kielinä tuo esiin kehityksen, jossa median kasvavissa määrin dereguloituneen ja kaupallistuneen luonteen myötä institutionalisoituneilla uskonnoilla on vähemmän valtaa vaikuttaa median kuvauksiin uskonnosta. Uskonnon alettua mediassa esiintyvän populaarikulttuurin kielen kautta suuntautua enemmän kohti viihdettä ja kuluttajaa, suhtautuminen uskontoon on muuttunut yleisesti yksilöllistyneemmäksi. (Hjarvard 2013, 82.)

AHS tarjoaakin esityksiä uskonnollisista ja yliluonnollisista elementeistä populaarikulttuurin kieltä hyödyntäen ja ilman tarvetta ottaa huomioon institutionalisoidun uskonnon näkemyksiä tarjoamistaan esityksistä sekä vapaana institutionalisoidun uskonnon vallasta vaikuttaa näihin esityksiin. Sarja voi nähdä suodattavan uskonnollisia symboleita, traditioita ja elementtejä kauhun geneeristen konventioiden läpi, pyrkiessään luomaan katsojia kiinnostavan tuotteen sekä varmistamaan suosionsa ja menestyksensä jatkumi-

² *Mediaa välittäjänä* tutkittaessa keskitytään siis median sisältöihin, eli siihen, miten media siirtää symboleita ja viestejä välimatkan läpi lähettäjältä vastaanottajalle. *Mediaa kielinä* tutkittaessa keskitytään median estetiikkaan eli moninaiisiin tapoihin, miten media voi muotoilla siirtämänsä viestit ja luoda kommunikatiivisen suhteen lähettäjän, sisällön ja vastaanottajan välille. *Mediaa ympäristöinä* tutkittaessa keskitytään median järjestelmien ja instituutioiden ihmisten välisen vuorovaikutuksen ja kommunikaation fasiltoimiseen ja strukturoimiseen. (Hjarvard 2013, 81–82.)

sen. Hjarvardin mukaan uskonnollisista symboleista, uskonnon harjoittamisesta ja uskomuksista onkin tullut raakamateriaalia median kertomuksille sekä sekulaareista että pyhistä aiheista (Hjarvard 2011, 124).

Hjarvard kirjoittaa median kierrättävän kommunikaation välittäjänä laajan valikoiman viestejä, jotka sisältävät homogeenisen kuvan sijaan laajan variaation esitettyjä uskonnon tyyppejä, asenteita uskontoa kohtaan sekä tarkoituksia suoritetulle kommunikaatiolle. Nämä lukuisat median uskonnon esitykset voidaan Hjarvardin mukaan erotella kolmeen eri kategoriaan, joita kaikkia määrittelee erilainen joukko hallitsevia genrejä, erilainen institutionaalinen kontrolli ja uskonnollinen sisältö sekä erilaiset kommunikatiiviset tehtävät. Nämä kolme kategoriaa ovat 1. uskonnollinen media, 2. uskontoa koskeva journalismi ja 3. banaali uskonto. (Hjarvard 2013, 83.)

Uskonnollisella medially Hjarvard tarkoittaa mediaorganisaatioita ja -toimintoja, joita pääasiallisesti kontrolloivat ja toimittavat joko kollektiivisesti tai yksilöllisesti uskonnolliset toimijat. Media voi tässä tapauksessa tarkoittaa massamediaa, verkostoitunutta mediaa tai yksityistä henkilökohtaista mediaa. *Uskontoa koskevan journalismin* kontekstissa Hjarvard näkee uskonnon olevan nykyaikana valtavirran uutismedian journalistien säännöllisesti käsittelemä teema tai näkökanta monien maiden medioissa, mikä viestii muutoksista vallassa määritellä ja rajata uskonto. Objektiiivisten faktojen raportoinnin ohella nykypäivän journalismi tulee tietynkaltaisten kysymysten rajaamisen kautta tuottaneeksi yhteiskunnallisia faktoja ja mielipiteitä. Journalismin arvojen ohella reagoiminen sekä yhteiskunnassa vallalla oleviin diskursseihin että yleisön viihdyttävien tarinoiden vaatimukseen vaikuttaa journalistien uskonnon rajaamiseen tapaan. *Banaali uskonto* tekee Hjarvardin mukaan uskonnon näkyväksi kulttuurisella alueella (*cultural realm*), samalla tavoin kuin uskontoa koskeva journalismi tuo uskonnon poliittiselle julkiselle alueelle (*political public sphere*) (Hjarvard 2013, 83–84; 86–87; 90). Banaalin uskonnon käsite on keskeinen tutkimukseni kannalta, joten olen omistanut sille oman lukunsa, jossa käsittelen aihetta tarkemmin (kts. 2.3.).

Hjarvard tuo esiin teoriansa kulttuurisen ja historiallisen kontekstin kirjoittaessaan mediatisaation vaikuttaneen pääasiallisesti 1900-luvun viimeisinä vuosina moderneissa, pitkälle teollistuneissa yhteiskunnissa. Uskonnon mediatisaatio ei ole siis historiallisesti, kulttuurisesti tai maantieteellisesti universaali ilmiö. (Hjarvard 2013, 18; 80.) Lövheim ja Axner kirjoittavat mediatisaation teorian keskittyvän pääasiassa institutionalisoidun uskonnon ja median konteksteihin pääasiassa hyvin modernisoituneissa pohjoiseuroop-

palaisissa yhteiskunnissa. Täten teoriaa on Lövheimin ja Axnerin mukaan kritisoitu sen sovellettavuudesta vähemmän institutionalisoituneisiin uskonnon ja median muotoihin (Lövheim & Axner 2015, 42–43). Kohdassa 1.2. otan esiin oman tutkimukseni länsimaisen kontekstin. Täten vaikka näen Hjarvardin teorian sovellettavuuden omaan länsimaista modernia populaarikulttuuria edustavaan aineistooni, tiedostan myös, että mediatisaation teoria ei ole ongelmitta sovellettavissa kaikkiin mediailmiöihin yhteiskunnasta ja kulttuurista riippumatta.

Myös Hjarvardin näkemystä sekularisaatiosta on kritisoitu. Hjarvardin mukaan sekularisaatio ilmaisee sarjan uskonnon rakenteellisia muutoksia modernissa maailmassa, kuten uskonnollisten instituutioiden auktoriteetin vähenemistä sekä yksilöllisempien uskomusten ja uskonnonharjoitusten kehittymistä. Hjarvard kirjoittaa, että mediatisaatio voidaan nähdä osana sekularisaation asteittaista prosessia myöhäismoderneissa yhteiskunnissa, median omaksuessa aiemmin uskonnollisten instituutioiden toimittamat yhteiskunnalliset tehtävät. Median huolehtiessa rituaalien, palvelonnan, suremisen ja juhlan kaltaisista sosiaalisista toiminnoista, muokkautuvat nämä toiminnot enemmän tai vähemmän sekulaareiksi, muiden kuin uskonnollisten instituutioiden tarkoituksia palveleviksi toimiksi. (Hjarvard 2013, 79–80.) Hjarvardin mukaan merkittävät vertailevat tutkimukset eivät siis puhu uskonnon elpymisen vaan jatkuvan hitaan uskonnollisten uskomusten ja harjoitusten vähentymisen puolesta. Täten sekularisaatioteoria käsittelee uskonnon muuttuvia oloja modernissa yhteiskunnassa. Uskonnon ei nähdä katoavan, vaan nykyajan nähdään vaikuttavan selviytyviin uskonnollisen mielikuvitusten (*religious imaginations*) ja harjoitusten muotoihin. (Hjarvard 2016, 15.)

Vaikka Hjarvard on aiemmin nähnyt median yhdistymisen uskonnon kanssa tarjoavan todisteita sekä sekularisaatiosta että resakralisaatiosta, molempien ilmiöiden vaikuttaessa tämän päivän kulttuurissa uskonnon ja median rajapinnan eri alueilla ja puolilla (Hjarvard 2013, 80), on Hjarvard sittemmin kirjoittanut uskonnon läsnäolon lukuisissa medioissa heijastavan resakralisaatiota paljon monitahoisempaa kehitystä, jossa uskonto on herätetty, haastettu ja alistettu muutokselle. Uskonnon auktoriteetti muuttuu vaihtuvien median rakenteiden haastaessa olemassa olevat uskonnolliset auktoriteetit, samalla kun nämä vaihtuvat rakenteet sallivat uusien yksilöllistetympien, väliaikaisempien ja populaareihin kulttuurin muotoihin nojaavien auktoriteetin muotojen nousta. (Hjarvard 2016, 15.)

François Gauthierin mukaan Hjarvardin mediatisaatio-teoria otetaan monessa mielessä käyttöön sekularisaation paradigman sisällä. Uskonto on pääasiassa institutionaalinen realiteetti ja täten muutos institutionaalisuuden vähentymisen (*disinstitutionalisation*) suuntaan voi merkitä vain uskonnon vähentymistä. Henkilöidyt uskonnollisuuden muodot eivät merkitse uusien, pääasiassa median kautta välitettyjen ja tuotettujen sosiaalisten muotojen subjektivisaatiota, vaan uskonnon yksityistämistä ja yksilöllistämistä. Gauthier kokee tästä syystä mediatisaation teorian sisältämät nykyaikaisen uskonnollisuuden selonteot osittaisina, niiden jättäessä huomiotta kulttuuriset ja ei-institutionaaliset uskonnollisuuden muodot, eli alueet, joilla uskonto menestyy parhaiten. Hjarvardin teorian näkökulma on Gauthierista lannistavan länsimainen ja Skandinaavia-sentrinen sekä jopa viitteitä evolutionismista sisältävä. (Gauthier 2015, 82–83.)

Lövheimista Hjarvard sitoo teoriasa liian yksinkertaistavaan ja jäykkään näkemykseen, jonka mukaan mediatisaatio johtaa pääasiassa yhteiskunnan sekularisoitumiseen. Lövheim kokee, että vaikka Hjarvard tuo esiin mediatisaation voivan vaikuttaa monella eri tavalla uskontoon, on teoria muun muassa institutionaalisen fokuksensa takia nykyisessä muodossaan näiden eri muotojen analysointia rajoittava. Hjarvardin teoria selittää pääasiassa vain muutoksen uskonnollisten instituutioiden yhteiskunnallisesti hallitsemassa asemassa eli vain tiettyjen uskonnon puolien ja muotojen muutoksen. Lövheim näkee Hjarvardin teorian heijastavan näkemyksiä modernisaation, individualisaation ja pluralisaation tapaisista elementeistä uhkana uskonnolliselle ajattelulle sekä uskonnollisen ajattelun heikentymisestä sen yhdistyessä muihin, erityisesti sekulaareihin ja moderneihin arvoihin ja ajattelun tapoihin. Tämä näkemys monimuotoisuudesta sekularisoivana itsessään ja itsestään perustuu kuitenkin olettamukseen yhtenäisestä maailmankatsomuksesta sekä hallitsevasta yhteiskunnallisesta asemasta ja vahvoista yhteiskunnallisista siteistä uskonnon määrittävinä piirteinä. (Lövheim 2011, 156–157; 159.)

Lövheimin mukaan individualisaation ja pluralisaation voisi nähdä pikemmin merkitsevän uskonnollisten uskomusten muuttumista pitkälle modernisoituneissa yhteiskunnissa itsestäänselvyyden sijasta valintakysymykseksi. Tämän kehityskulun voi nähdä näyttävän eron ihmisten uskon laadun tai voiman sijaan siinä *miten* ihmiset uskovat. Nähtäessä uudet uskonnon ilmaisun muodot ja modernisaation kohtaama vastustus sisäsyntyisinä ilmiöinä modernisaation jatkuvassa kehityksessä, uskonnon voidaan modernisaation myötä nähdä heikentymisen sijaan muuttuvan uusiin, potentiaalisesti yhä monin tavoin sekä yksilölliselle että julkiselle elämälle merkittäviin muotoihin. (Lövheim 2011, 159–160.)

Hjarvardin teorian heikkoutena on nähty myös sen näkemys toimijuudesta ja median vallasta. Lövheim tuo esiin Hjarvardin jaottelevan uskonnon ”vahvaan” ja ”heikkoon” uskontoon kuvaillessaan miten mediatisaatio vaikuttaa erilaisiin uskonnon muotoihin. Vahvan uskonnon voidaan tällöin nähdä viittaavan pääasiassa institutionaaliseen³ uskontoon. Lövheimin mukaan nykyisessä muodossaan Hjarvardin teesi näkee länsimaisissa yhteiskunnissa viime vuosikymmeninä tapahtuneen vuorovaikutuksen ”vahvojen” uskonnon muotojen ja median välillä enemmän reaktiona modernisaatioon ja mediatisaatioon, kuin uskonnolliset arvot ja toimijat aktiivisiksi toimijoiksi muokkaavana sisäsyntyisenä ilmiönä. Uskonnolle annetaan pääasiassa alistuva rooli ja sitä ei nähdä tapana olla moderni, vaan tapana selviytyä modernin elämän kanssa. (Lövheim 2011, 155; 159.)

Lövheim kirjoittaa, että media ja uskonto tulisi nähdä erillisten sijaan risteytyvinä piireinä, joissa uskonnon arvot ja harjoitukset voidaan yhdistää median logiikkaan, ja uskonnolliset toimijat aktiivisina, mediaa päämääriään, arvojaan ja harjoituksiaan kehittääkseen käyttävinä ja median muotoja ja käytäntöjä samalla muuttavina agentteina. Lövheimistä Hjarvardin teoriaa tulisi kehittää 1. tunnistamaan paremmin mediatisaation prosessin tulosten olevan monimuotoisia ja monitulkintaisia ja 2. sisältämään sekä enemmän uskonnon sosiaalisia ja kommunikatiivisia piirteitä että uskonnollisten toimijoiden sekä nykyaikaisten uskonnon ilmaisujen mahdollisen elinvoimaisuuden ja merkityksen paremmin tunnustava ymmärrys uskonnon mediatisaatiosta. Uskontoa ei tulisi tutkia erillisenä niistä prosesseista, joissa yksilöt ja ryhmät sekä vuorovaikuttavat median kanssa että rakentavat ja neuvottelevat mediaa ymmärtääkseen ja harjoittaakseen uskontoa. Lövheimin mukaan median käyttöä ja hankintaa ei voida nähdä sekularisoivana itsessään ja itsestään, vaan uskonnollisten ydinarvojen ja -muotojen menetyksen sijaan uskonnollisten yksilöiden ja organisaatioiden median käyttö tulisi nähdä olennaisena ja jatkuvana tapana ilmaista ja harjoittaa uskontoa. (Lövheim 2011, 161–163.)

Liv Ingeborg Lied huomauttaa, että Hjarvard ei tuo teoriassaan esiin sitä, miten media voi muuttua, kun se integroituu toisiin institutionaalisiin konteksteihin (Lied 2012, 189). Lövheimin mukaan Hjarvardin teoriaa onkin kritisoitu sekä liian lineaarisesta ja evolutionistisesta yhteiskunnallisen muutoksen näkemyksestä että mediadeterministisestä näkökannasta, joka näkee median ulkopuolisena, muut yhteiskunnalliset instituutiot ”valtaavana” voimana (Lövheim 2011, 159).

³ Hjarvard käyttää teksteissään muotoa institutionalisoitu uskonto (*institutionalized religion*), Lövheim institutionaalinen uskonto (*institutional religion*).

David Morganin mukaan Hjarvardin näkemys mediatisaatiosta yksipuolisena prosessina, jossa medialogiikka levittäytyy uskonnon ja politiikan kaltaisiin, perinteisesti välitettyihin (*non-mediated*) yhteiskunnallisiin aloihin, on liian yksinkertainen. Morgan näkee uskonnon ja median suhteen olevan modernina aikana paljon monimutkaisempi, kuin vain media ottamassa haltuunsa uskonnollisten instituutioiden aiemmin hallitsemia tehtäviä. Morganin mielestä äärimmäisimmässä muodossaan mediatisaatioteoria ajautuu liian suoraan ja naiiviin näkemykseen historiallisesta muutoksesta: mediatuotanto muuttaa yksisuuntaisesti uskonnon kaltaisia vanhoja yhteiskunnallisia instituutioita korvaamalla niiden sosiaalisten suhteiden mallit mediasta riippuvaisella muodolla. Tällöin toimijuuden valta sijoitetaan pelkästään median kenttään, jolloin historiallisessa muutoksessa jätetään huomiotta kokonaisen osatekijöiden verkoston dynaaminen rooli ja erilaiset toimijat, kuten muun muassa mediatuottajat, uudet teknologiat, uskonnot, taouselämä, kuluttajat ja yhteiskunnalliset liikkeet. (Morgan 2011, 140-141; 150.)

Morganin tavoin Lövheim näkee tarpeen kehittää mediatisaation teoria, joka keskittyy käsitteellistämään median roolin yhteiskunnallisessa muutoksessa tavalla, joka tuo eksplisiittisemmin esiin median, kulttuurin ja yhteiskunnan välisen dialektiikan. Suhde mediainstituutioiden ja -teknologian sekä laajemman yhteiskunnan ja kulttuurin välillä on keskinäinen vaikutuksen ja muodostumisen prosessi. Sovellettuna uskonnon mediatisaatioon, tämä näkökulma viittaa, että uskonnollisten toimijoiden (instituutioiden, ryhmien, yksilöiden, narratiivien ja symbolien) rooli mediatisaation prosessissa tulee tunnustaa ja analysoida, jotta voidaan todella ymmärtää tämän prosessin muodostumista sekä sen lopputulemia. Lövheim kokee, että uskonnon näkeminen aktiivisena osana mediatisaation prosessia avaisi näkökulman suurempaan joukkoon tapoja, joiden kautta uskonto voi kehittyä tässä prosessissa. Lövheimistä analyysin tulisivin kohdistua siihen, miten uskonnot muuttuvat modernissa maailmassa vuorovaikutuksessa median kanssa, ei miten uskonto muuttuu median kautta. (Lövheim 2011, 163–164.)

Hjarvardin itsensä voi nähdä käsitelleen teoriansa tarjoamaa toimijuuden mallia esitetyn kritiikin jälkeen. Hjarvardin voi nähdä tunnustavan näkemyksen useiden eri toimijoiden roolien merkittävyydestä uskonnon mediatisaation kentällä oikeaksi, kirjoittaessaan, että media on nykyaikana suhteellisen autonomisen yhteiskunnallisen instituution ohella resurssi, jota organisaatiot ja yksilöt voivat käyttää kommunikatiiviseen vuorovaikutukseen. Hjarvard myöntää myös, että media voi tässä roolissa voimauttaa yksilöllisiä yhteiskunnallisia toimijoita ohittamaan mediaorganisaatiot ja kommunikoidaan suoraan

seuraajiensa kanssa. (Hjarvard 2012, 25–26.) Tämän lisäksi Hjarvard tuo esiin näkevänsä uskonnollinen media -kategorian sisältämien uskonnollisten toimijoiden itse kontrolloiman uskonnollisen median vähiten mediatisoituneeksi mediakategoriaksi, sen palveluksessa yleensä uskonnollista agendaa. (Hjarvard 2013, 86). Toisaalta Hjarvard kuitenkin yhä korostaa järjestöjen ja yksilöiden joutuvan jossakin määrin sopeutumaan median normeihin ja piirteisiin käyttäessään erilaisia median muotoja uskonnollisen median täytyvän jossain määrin alistua median vaatimuksiin. Tämän lisäksi median vaatimukset voivat Hjarvardin mukaan uskonnollisen median kohdalla vaikuttaa esimerkiksi uskonnollisten viestien muotoon ja sisältöön sekä tapaan, jolla uskonnollista auktoriteettia harjoitetaan. (Hjarvard 2012, 26; 2013, 86).

Hjarvardin voi myös nähdä vastaavan mediadeterminismiä käsittelevään kritiikkiin todeksaan, että tapa, jolla media vaikuttaa muihin yhteiskunnallisiin kenttiin ja tekee ne itsestään riippuvaisiksi, voi vaihdella asteen ja laadun suhteen. Tämän lisäksi Hjarvard korostaa median ja muiden yhteiskunnallisten kenttien välisen vuorovaikutuksen olevan suurimman osan muiden yhteiskunnallisten suhteiden tavoin kaksisuuntainen prosessi. Täten median nivoutuessa yhteen muiden yhteiskunnan alueiden kanssa, median käytännöt voivat saada vaikutteita näiden muiden kenttien toiminnan tavoista. Hjarvard korostaa kuitenkin, että median noustessa erillisen instituution asemaan vain muiden instituutioiden palveluksessa olevan instanssin sijaan, muiden instituutioiden täytyi kasvavissa määrin mukautua median vaatimukseen päästäkseen kiinni median kontrollissa olevaan kollektiiviseen resurssiin: julkiseen representaatioon. (Hjarvard 2012, 24–25.)

Myös kysymys digitaalisen median asemasta on noussut esiin mediatisaation teorian kohdalla. Lövheim ja Axner pyrkivät kehittämään Hjarvardin median kategorioiden kolmijaottelua, koska näkevät digitaalisen median potentiaalin uudelleen neuvoteltaessa uskonnon roolista sekulaareissa, moderneissa yhteiskunnissa. Lövheim ja Axner ehdottavat, että välitetyt julkiset alueet, joissa uskonto kommunikoidaan nykyaikaisissa yhteiskunnissa, tulisi jakaa neljään kategoriaan: 1. uskonnollisen median alueeseen (*sphere*), 2. journalismin alueeseen, 3. kulttuuriseen alueeseen ja 4. digitaalisen median tiloihin (*spaces*). Jaottelun kolme ensimmäistä kategoriaa vastaavat järjestyksessään Hjarvardin uskonnollisen median, 2. uskontoa koskevan journalismin ja 3. banaalin uskonnon kategorioita. Vaikka kaikkiin Lövheimin ja Axnerin jaottelemiin alueisiin/tiloihin on vaikuttanut digitaalinen mediateknologia, Lövheimin ja Axnerin mukaan neljäs tila rakentuu vahvimmin digitaalisessa mediassa ja digitaalisen median kautta. Digitaaliset

tilat esiintyvätkin muiden median ja yhteiskunnallisten tilojen rinnalla, eivät niistä eristettyinä. (Lövheim & Axner 2015, 46–50.)

Hjarvard on itse huomauttanut, että mediatisaation teoreettisessa viitekehyksessä on otettava huomioon, että media ei ole yhtenäinen ilmiö. Täten tulisi huomioida, että yksittäiset median muodot ovat riippuvaisia teknologisista piirteistään, esteettisistä konventioistaan ja institutionaalisista viitekehyksistään, jolloin esimerkiksi internetin ja television seuraukset uskonnolle voivat erota toisistaan. (Hjarvard 2013, 81.)

Myös digitaalisen median kohdalla Hjarvard korostaa median vaikutusta uskuntoon sekä uskonnollisten toimijoiden tarvetta sopeutua mediaa käyttäessään. Hjarvard tuo esimerkiksi esiin, että vaikka uskonnollisten toimijoiden on mahdollista hyödyntää lukuisia medioita, on uskonnollisten organisaatioiden informaation kontrolli vaikeutunut esimerkiksi interaktiivisten median muotojen jaetun, verkostotyypin luonteen seurauksena. Hjarvard tuo myös esiin, että vaikka uskonnolliset toimijat ovat omaksuneet uusia vuorovaikutuksen muotoja potentiaalisten seuraajien kanssa internetin ja sosiaalisen verkostomedian (*social network media*) leviämisen kautta, vaikuttavat näiden medianmuotojen käyttö kuitenkin sekä siihen, miten uskonto esitetään että siihen, miten kirkko ja sen seuraajat vuorovaikuttavat toistensa kanssa. Saavuttaakseen yleisöjä ja käyttäjiä eri medioiden kautta, tulee uskonnollisten organisaatioiden ja yksilöiden olla herkkiä käyttämiensä medioiden käytön vaatimuksille ja konventioille. Hjarvard myöntää kuitenkin lopuksi, että kansallisia ja kulttuurisia yhteisöjä monella tapaa muodostavat massamedia ja sosiaalinen verkostomedia mahdollistavat yksilöiden kommunikoinnin laajempien yhteisöjen kanssa sekä kuulumisen tunteen tuntemisen. (Hjarvard 2016, 10–11.)

Lövheim ja Axner ovat kritisoineet Hjarvardin uskonnon kategorioiden kolmijakoa myös sen näkökannan kautta, että Hjarvardin jaottelu ei ole tarpeeksi kattava kommunikoidun uskonnon kategorioiden suhteen. Lövheim ja Axner johtavat uskonnon määrittelyjen ”uskonto uskonnon julkisella alueella kommunikoinnin tietyssä *sisältönä* tai substanssina” ja ”uskonto kommunikaation suorittavan *toimijan* määrittäjänä” pohjalta typologian. Tässä typologiassa julkisessa tilassa kommunikoitu uskonto jaetaan neljään eri kategoriaan: 1. uskonnollinen toimija esittämässä uskonnollista kommunikaatiota, 2. uskonnollinen toimija esittämässä ei-uskonnollista tai sekulaaria kommunikaatiota, 3. ei-uskonnollinen toimija esittämässä uskonnollista kommunikaatiota sekä 4. ei-uskonnollinen toimija esittämässä sekulaaria kommunikaatiota. Lövheim ja Axner kir-

joittavat, että Hjarvardin jaottelu 1. uskonnollinen media, 2. uskontoon keskittyvä journalismi ja 3. banaali uskonto ei sisällä uskonnollisten toimijoiden sekulaaria kommunikaatiota, eli ei helposti eksplisiittisesti uskontoa sisältäviksi kysymyksiksi luokiteltavaa kommunikaatiota kattavaa kategoriaa. (Lövheim & Axner 2015, 39; 43.)

Huolimatta Lövheimin ja Axnerin kritiikistä koen omassa tutkimuksessani Hjarvardin alkuperäisen median kategorioiden kolmijaon sisältämän banaalin uskonnon käsitteen yhä toimivana ja kattavana käsitteenä omalle tutkimukselleni, sillä työssäni olennaista ei ole kysymys digitaalisen median vaikutuksesta uskontoon tai uskonnollisten toimijoiden ei-uskonnollisen kommunikaation tutkimuksesta. Banaalin uskonnon keskittyessä median kentistä erityisesti populaarikulttuuriin, käsittelem ennen banaalin uskonnon teoriaan keskittymistä (kts.2.1.3.) uskontoa ja populaarikulttuuria.

2.1.2 Uskonto ja populaarikulttuuri

Lynchin mukaan populaarikulttuuri määritellään useimmiten suhteessa muihin kulttuurin muotoihin. Lynch erottelee kolme keskeistä tapaa, jolla ”populaarikulttuuri” on määritelty suhteessa kulttuuriseen toiseen: 1. populaarikulttuuri vastakkaisena kulttuurin muotona korkeakulttuurille tai avantgardelle, 2. populaarikulttuuri joko suhteessa sekä korkeakulttuuriin että kansankulttuuriin tai kansankulttuurin korvaavana kategoriana sekä 3. populaarikulttuuri yhteiskunnallisen ja kulttuurisen vastustuksen muotona vallitsevaa kulttuuria tai massakulttuuria vastaan. (Lynch 2005, 3.) Bruce David Forbesin mukaan korkeakulttuurin, kansankulttuurin ja populaarikulttuurin erottelu perustuu erityisesti niiden yleisömääriin ja osittain niiden välittämisen keinoihin. Korkeakulttuuri ja kansankulttuuri omaavat usein hyvin rajatun yleisön, korkeakulttuuri tarkoituksella, kansankulttuuri omaamistaan rajoituksistaan johtuen. Useimmiten laajasti massamedian kautta jaettuna populaariksi muodostuvaa ja omaamansa suuren yleisön määrittelemää populaarikulttuuria voidaan sen sijaan välittää monin eri keinoin. (Forbes 2005, 3.)

Moberg ja Sjö näkevät, että kategorian ”populaarikulttuuri” voidaan yleisesti nähdä käsittävän ne kulttuurin muodot, jotka voi yhdistää kaikkein näkyvimmin massatuotantoon ja on eksplisiittisesti tuotettu aikeena jakaa ne erilaisten kulutuksen muotojen kautta niin monelle kuin mahdollista. Määrittely ”joukkovälitetty populaarikulttuuri” voi puolestaan olla hyödyllinen käytettynä merkitsemään niitä populaarikulttuurin muotoja, jotka vahvistuvat ja ovat riippuvaisia kierrätyksestä moderneissa kommunikaatiotekno-

logioissa, kuten elokuvissa, televisiossa, populaarimusiikissa ja tietokonepeleissä. (Moberg & Sjö 2015, 97-98.)

Clark toteaa, että tullakseen suosituksi ja saavuttaakseen laajasti huomiota, populaarikulttuurin täytyy yhdistyä johonkin ihmisille merkitykselliseen. Populaarikulttuuri ilmentää kuitenkin myös tiedostamattomia, itsestään selvänä pidettyjä näkemyksiä, joita ihmiset eivät mielellään myönnä edes itselleen. Clark näkee populaarikulttuurin tuotteiden tarjoavan paikan, jossa näitä uskomusten ja tiedostamattomien näkemysten ristiriitoja ja neuvotteluja tuotetaan ja ratkotaan jatkuvasti erilaisten narratiivien ja esitysten kautta. Vedotessaan tunteisiimme ja identifikaation prosesseihimme, populaarikulttuuri muodostuu ensisijaiseksi tärkeiden ihanteiden ja ideoiden kommunikoinnin paikaksi. Populaarikulttuuri on myös tärkeä osa ihmisten sosiaalista elämää ja vuorovaikutusta toistensa kanssa. Clarkin mukaan se tarjoaa kielen, jonka kautta ihmiset voivat ilmentää muille merkityksellisinä pitämiään asioita. Kommunikoiminen populaarikulttuurin välityksellä auttaa ihmisiä sijoittamaan itsensä sosiaalisesti ja liittämään merkitystä tekoihinsa. Tällä tavoin populaarikulttuuri tarjoaa viitekehyksen, jonka kautta käsityksiä myös uskonnosta voidaan muokata tai ylläpitää. (Clark 2007, 9–11.)

Jokapäiväinen ja arkinen näyttäytyvät tärkeänä uskonnon ja populaarikulttuurin tutkimuksen kentällä. Lynchin mukaan uskonnon ja populaarikulttuurin tutkimus on tarjonnut oivalluksia median ja jokapäiväisen kulttuurin roolista nykypäivän uskonnon muokkaamisessa ja muutoksessa. Tutkimus tarjoaa tietoa median tavoista toimia tilana, jossa neuvotellaan uskonnollisista identiteeteistä, väittelyistä ja konflikteista sekä median ja populaarikulttuurin mahdollisesti yli perinteisten uskonnollisten instituutioiden rajojen omaksumista uskonnollisista funktioista. (Lynch 2007, 125.)

Moberg, Sjö ja Granholm näkevät uskontoon liittyviä kysymyksiä ja teemoja esitettävän ja näyteltävän toistuvasti massavälitetyn populaarikulttuurin muotojen kuten television ja elokuvien kautta. Osallistamalla suurempaan yleiseen ”vaihtoehtoisten” uskonnollisten/henkisten ideoiden, opetusten ja uskomusten tuntemukseen, popularisoimiseen sekä normalisoimiseen, populaarikulttuuri on alkanut vaikuttaa lukuisten ihmisten ”uskonnolliseen lukutaitoon”. Populaarikulttuuri on siis kehittynyt yksilöllistettyjen uskonnollisten/henkisten maailmankatsomusten ja identiteettien rakentamisen keskeiseksi lähteeksi. Sen voi myös nähdä tulleen tärkeäksi uskonnollisen toimijuuden sekä uusien yhteisöjen ja verkostojen muotojen – kuten esimerkiksi jedismin kaltaisten ”keksittyjen” uskontojen – rakentamisen ympäristöksi. (Moberg & al. 2015, 5–6.) Line Nybro Peter-

sen tuo esiin populaarikulttuurissa vallalla olevan taipumuksen torjua traditionaalisten, institutionalisoitujen uskontojen auktoriteettiä ja antaa sen sijaan tilaa muille uskonjärjestelmille (Petersen 2010, 3.1).

Uskontoa ja populaarikulttuuria käsittelevien teorioiden voisikin nähdä haastavan Hjarvardin näkemyksen sekularisaatiosta: siinä missä Hjarvardin voi nähdä korostavan median, mukaan lukien populaarikulttuurin, ympäristöjä detraditionalisoivana ja sekularisoivana voimana, Moberg ja Sjö kirjoittavat uskonnon ja joukkovälitetyn populaarikulttuurin tutkimuksen kentällä korostettavan nykypäivän joukkovälitettyä populaaria kulttuurista ympäristöä detraditionalisoivana ja resakralisoivana voimana (Moberg & Sjö 2015, 91). Täten uskontoon ja populaarikulttuuriin keskittyvien teorioiden voi nähdä korostavan Lövheimin (2011) Hjarvardin mediatisaation teoriaan kohdistaman kritiikin tavoin, että vaikka perinteinen institutionalisoitunut uskonto menettäisi yhteiskunnan mediatisaation myötä asemaansa ja merkitystään, niin samasta kehityskulusta syntyvät uudenlaiset uskonnon muodot tulisi myös nähdä tärkeänä uskonnon yhteiskunnallisen ja kulttuurisen merkityksen kannalta (kts.2.1.1.).

Tämän näkökannan kautta populaarikulttuurin esityksien voi nähdä toimivan todisteena uskonnon elinvoiman jatkuvuudesta, Lövheimiä (2011) mukailleen merkkinä uskonnon muuttumisesta uusiin, potentiaalisesti yhä monin tavoin sekä yksilölliselle että julkiselle elämälle merkittäviin muotoihin (kts.2.1.1.), sen sijaan että populaarikulttuurin tutkimus tarjoaisi vain esimerkin median tunkeutumisesta sekularisoivana voimana uskonnon alueelle. Partridgea (2006) lainaten populaarikulttuurin tutkimuksen voi nähdä valottavan tilannetta, jossa huolimatta institutionaalisen uskonnon aseman murentumisesta lännessä, uskonnollinen maisema tarjoaa silti tilaa yhteisöllisen sijaan yksilöllisen piiriin kuuluville uskonnon muodoille ja mahdollistaa vaihtoehtoisten henkisyyden muotojen kehittymisen (kts.1.3.), ilman että nämä vaihtoehtoiset uskonnon muodot olisivat institutionaalista uskontoa vähempiarvoisia.

Forbes näkeekin uskonnon ilmenevän erilaisissa populaarikulttuurin tuotteissa, kuten musiikissa, televisiosarjoissa tai sarjakuvissa. Tämän lisäksi ilmenee muitakin uskonnon ja populaarikulttuurin risteyskohtia, kuten tavat, joilla populaarikulttuuri voi vaikuttaa institutionaaliseen uskontoon. Myös erilaiset populaarikulttuurin piirteet voivat näyttäytyä tulevan itsessään uskonnoksi. Uskonnon ja populaarikulttuurin erilaisten vuorovaikutusten tapojen tutkimus voikin opettaa paljon uskonnollisista instituutioista, niiden pyhistä kirjoituksista tai muodollisista teologioista poikkeavasta uskonnosta. Forbesin

mukaan uskonnon ja populaarikulttuurin tutkimus tuo näkyviin laajalle levinneitä käsityksiä uskonnosta ja sen roolista ihmisten jokapäiväisessä elämässä, sekä tietoa siitä, miten uskonnot muuttuvat ja niitä muutetaan ympäröivien kulttuurien kautta. (Forbes 2005, 1–2.)

Clark muistuttaa, että tutkittaessa populaariviihteen ja uskonnollisten uskomusten välistä suhdetta on tärkeää muistaa, että media sekä heijastaa kulttuurisia arvoja että muokkaa niitä. Täten on liian yksinkertaistavaa väittää populaariviihteen ja uskonnollisten uskomusten välillä toisen muuttavan suoraan toista. Tämä näkökanta ei väitä, että media ei olisi vaikutusvaltainen, vaan muistuttaa televisio-ohjelmien ja elokuvien polyseemistä eli monelle eri tulkinnan tasolle avoimesta luonteesta. Nämä tasot voivat olla ilmielviä, kirjaimellisia, metaforisia tai myyttisiä. (Clark 2003, 47.) Clarkin ajatusten voi nähdä ilmentävän populaarikulttuurin kontekstissa samaa ajatusta, kuin Hjarvardin mediatisaation teorian mediadeterminististä näkökantaa kritisoineet tutkijat ja Hjarvardin saamansa kritiikin jälkeen esittämä näkemys uskonnon ja median välisestä kaksisuuntaisesta vuorovaikutussuhteesta (kts.2.1.1.).

Forbesin mukaan populaarikulttuuri sekä heijastaa että muokkaa meitä. Clarkin tavoin Forbes näkee, että yleisö tekee jostakin suosittua vain, jos se koskettaa heitä jotenkin, esimerkiksi ilmaisemalla jaettuina oletuksina ja arvoina tai tarjoamalla hetken eskapismia. Populaarikulttuuri heijastaa kuitenkin myös sen tuottajien käsityksiä ja tarkoitusperiä. Populaarikulttuurin ympäröidessä meidät, sen viestit ja hienovaraiset teemat myös oletettavasti vaikuttavat meihin. Heijastaessaan jo omaamiamme arvoja, tämä heijastus vahvistaa näitä arvoja sekä sitoutumistamme niihin. Populaarikulttuuri voi myös muokata kuvaamme todellisuudesta kierrättämällä valikoituja kuvia, jotka korostavat esimerkiksi tiettyjä ihmisryhmiä sekä kokemuksia ja syrjivät toisia. (Forbes 2005, 5.)

Forbes näkee uskonnon ja populaarikulttuurin välillä ainakin neljä erilaista suhdetta: 1. uskonto populaarikulttuurissa, 2. populaarikulttuuri uskonnossa, 3. populaarikulttuuri uskontona ja 4. uskonto ja populaarikulttuuri dialogissa keskenään. Ensimmäinen kategoria sisältää esimerkiksi erilaisten uskonnollisten teemojen, kielen, kuvaston ja aihepiirien esiintymisen eksplisiittisesti tai implisiittisesti populaarikulttuurissa. Esimerkiksi erityisesti uskontoa käsittelevät elokuvat ovat eksplisiittisesti uskontoon keskittyviä teoksia, implisiittisesti uskontoon voidaan viitata esimerkiksi elokuvien allegoristen Kristus-hahmojen kautta. Toinen kategoria viittaa uskonnollisten ryhmien ja instituutioiden populaarikulttuurin piirteiden omaksumiseen, esimerkiksi kirkkojen tai synago-

gien populaarikulttuurin kentän musiikkityylien lainaamiseen. Kolmas kategoria viittaa siihen, miten populaarikulttuuri voi toimia uskontona tai toimittaa uskonnonkaltaisia tehtäviä monille ihmisille, kuten urheilun ja television tarjotessa ihmisille julkisia rituaaleja sekä yksityisiä riittejä, myyttejä ja symbolijärjestelmiä, joiden kautta tulkita maailmaa. Neljäs kategoria viittaa erilaisiin populaarikulttuurin kuvaamiin ja hetkittäin edistämiin, esimerkiksi väkivaltaa tai sukupuolia koskeviin, arvoihin ja näkökantoihin. Halutessaan osallistua keskusteluun tämänkaltaisista, ei suoranaisesti uskontoa olevista, mutta monia ihmisiä koskettavista ilmiöistä ja aiheista, uskonto päättyy dialogiin populaarikulttuurin kanssa. Forbes muistuttaa, että nämä neljä kategoriaa eivät ole toisiaan poissulkevia, vaan ne voidaan nähdä vuorovaikutteisessa suhteessa keskenään. (Forbes 2005, 10–17.)

Tutkiessani AHS:n sisältämiä yliluonnollisia pahuuden ja hyvyyden esityksiä, oma tutkielmani keskittyy Forbesin jaottelun ensimmäiseen kategoriaan eli uskuntoon populaarikulttuurissa. Seuraavassa luvussa otan tarkempaan käsittelyyn jo kohdassa 2.1.1. esiin tulleen banaalin uskonnon käsitteen, jonka kautta lähestyn aineistonani toimivan populaarikulttuurin tuotteen eli AHS:n sisältämää uskonnollista ainesta.

2.1.3 Banaali uskonto

Asemoidessani tutkimustani uskonnon ja populaarikulttuurin tutkimuksen kenttään käytän käsitettä banaali uskonto. Hjarvardin jaottelemista kolmesta mediatisoidusta (*mediatized*) uskonnon muodosta (kts. 2.1.) kolmas eli banaali uskonto edustaa median uskonnollista elementeistä konstruoimaa uskonnollisten esitysten ja toimintojen kirjavaa ”taustakangasta” (Hjarvard 2011, 128).

Hjarvard on johtanut banaalin uskonnon käsitteen Michael Billigin (1995) banaalin nationalismiin käsitteestä. Kuten kansallisen kulttuurin banaalit elementit voivat hienovaraisesti vahvistaa yksilön tunnetta kuulumisesta tiettyyn kansallisvaltioon tai kansalliseen kulttuuriin, banaali uskonto voi olla läsnä mediassa esimerkiksi erilaisten uskonnon julkista olemassaoloa kulttuurissa ja yhteiskunnassa huomaamatta mahdollisesti vahvistavien symbolien tai toiminnan kautta. Tästä johdettuna yksilöllinen usko ja kollektiivinen uskonnollinen mielikuvitus luodaan ja ylläpidetään mediassa ilmenevien esitysten ja kokemusten kautta. Näiden esitysten ja kokemusten suhde institutionaali-

seen uskontoon saattaa olla minimaalinen tai jopa olematon. (Hjarvard 2008, 14–15; 2012, 35.)

Hjarvardin mukaan Billig näkee kansakunnan tulevan uudelleen tuotetuksi sekä yltiönationalististen symbolien ja toimien eli ”heilutettujen lippujen” (*waved flags*) kautta että myös ”hiljaisesti”, kysymyksiä mitä kansakunta on ja kelle se kuuluu käsittelevien epäsuorien kulttuuristen viittausten, eli nationalismin heiluttamattomien lippujen (*unwaved flags*) kautta. Samalla tavoin nykyaikaisiin ideoihin sen suhteen, mitä uskonto on, tai mihin sitä voidaan käyttää, vaikuttaa kokonainen joukko kuvauksia ja toimia, joilla ei välttämättä ole mitään merkityksellisiä tai läheisiä yhteyksiä tiettyihin organisoituihin uskonnon muotoihin. Esimerkiksi televisio-ohjelmat tai blogit voivat tulla vaikutusvaltaisiksi ääniksi, jotka herättävät merkityksiä uskonnosta olematta tiettyjen uskontojen virallisten äänten tukemia. (Hjarvard 2016, 12–13.)

Kuten jo kohdassa 2.1.1. tulee esiin, niin Lövheim käsittelee Hjarvardin ”vahvan” ja ”heikon” uskonnon jaottelua kirjoittaessaan mediatisaation vaikutuksesta eri uskonnon muotoihin. Lövheimin mukaan käsitys ”vahvasta” ja ”heikosta” uskonnosta voidaan jäljittää Hjarvardin erotteluun ”institutionaalisen” ja ”banaalin” uskonnon välillä, jolloin banaalia uskontoa määrittää monimuotoisuus ja metafyyssistä maailmaa tai elämän tarkoitusta koskevien kehittyneiden väittämien puuttuminen. (Lövheim 2011, 155.) Hjarvard määrittelee myös banaalin uskonnon olevan banaalia huomaamattomuuden lisäksi myös siinä mielessä, että se ei muodosta pitkälle jäsenyntyneitä ehdotuksia metafyyssisestä järjestyksestä tai elämän merkityksestä. Uskonnoksi sen voi Hjarvardin mukaan luokitella, koska se synnyttää ylliluonnollisen olemassaoloon viittaavia kognitioita, tunteita tai toimintoja. (Hjarvard 2011, 128.)

Banaalin uskonnon sisältämien uskonnon muotojen määrittelemisen ”heikoksi” uskonnoksi sekä ”subjektivisoiduiksi hengellisyyksiksi” luo Lövheimistä idean, että ne ovat vähemmän merkittäviä niin yksilöllisellä kuin yhteiskunnallisella tasolla. Uskonnon merkitys yhteiskunnallisen integraation, yksilöllisen ja kollektiivisen merkitysten luomisen, arvojen ilmaisujen ja juhlistamisen sekä moraalisen ohjauksen suhteen tulee arvioiduksi vain suhteessa instituution yhteiskunnalliseen asemaan sekä yksilöiden ja instituutioiden väliseen normatiiviseen suhteeseen. Lövheimistä tämä lähestymistapa uskontoon uhkaa rajoittaa ”oikean” uskonnon tiettyyn uskomisen laatuun, yhteiskunnalli-

seen asemaan ja yhteiskunnalliseen perustukseen, joka on mallinnettu tiettyyn historiallisesti ehdolliseen ymmärrykseen uskonnosta. (Lövheim 2011, 155–156.)

Hjarvard itse tuo esiin, että ”banaali” ei ole arvottava termi, joka viittaisi banaalin uskonnon esitysten olevan vähemmän tärkeitä tai irrelevantteja. Banaalin uskonnon esitykset ovat päinvastoin ensisijaisia ja keskeisiä uskonnollisten ajatusten ja tunteiden tuottamiselle. Ne ovat banaaleja myös siinä mielessä, miten niiden sisältämät merkitykset voivat siirtyä huomaamatta ja ne voidaan herättää itsenäisesti ilman tarvetta suurille uskonnollisille teksteille tai instituutioille. Banaalien uskonnollisten elementtien uskonnollinen merkitys lepää perustavanlaatuisen kognitiivisten kykyjen varassa, jotka auttavat liittämään antropomorfasta tai animistista toimijuutta ylikuonnollisille voimille (esimerkiksi tarkoituksellinen voima salaman iskun takana), usein huomion vangitsevien, muistia tukevien ja tunteita herättävien intuition vastaisten kategorioiden keinoin (esimerkiksi kuolleet ihmiset, jotka yhä liikkuvat yössä). (Hjarvard 2013, 92.)

Hjarvardin mediatisaation teorian institutionaalisen painotuksen ja siihen kohdistetun kritiikin vuoksi on kuitenkin helppo nähdä banaalin uskonnon käsitteeseen liittyvän arvolutauksen: Hjarvardin nähdessä yksilöllisempien ja yksityisempien uskonnon muotojen nousun vähentävän uskonnollisten instituutioiden auktoriteettia ja asemaa yhteiskunnassa eli edistävän sekularisaatiota, voiko banaalin uskonnon sisältämien uskonnonmuotojen täten nähdä omaavan merkittävyyttä Hjarvardin teoriassa muuna kuin todisteena uskonnon aseman heikkenemisestä yhteiskunnassa?⁴ Täten banaali uskonto itsessään olisi ilmiönä vähemmän merkittävä niin yksilöllisellä kuin yhteiskunnallisella tasolla. Hjarvardin teoretisoinnin läpi katsottuna, tarjotessaan vaikutteita yksilöllisempiin uskomuksiin ja uskonnonharjoituksiin, AHS:n kaltaisten tuotteiden voi nähdä haastavan ja murentavan uskonnon asemaa yhteiskunnassa tarjotessaan vaikutteita yksilöllisempiin ja vaihtoehtoisiin uskomuksiin ja uskonnonharjoituksiin.

Pohdittaessa tutkimustani suhteessa Hjarvardin teoriaan kohdistuneen sekularisaation ja toimijuuden kritiikin näkökulman kautta, AHS:n voisi Lövheimiin (2011) pohjaten nähdä tarjoavan esimerkin populaarikulttuurin tuotteesta, joka tarjoaa yleisölle mahdollisuuden vuorovaikuttaa median kanssa ja neuvotella mediaa ymmärtääkseen sekä ilmaistaakseen ja harjoittaakseen uskontoa (kts.2.1.1.). AHS tarjoaisi siis Mobergin, Sjön ja Granholmin (2015) ajatusten mukaisesti osana nykypäivän mediaympäristöä aineistoa,

⁴ Esimerkiksi Taira mainitsee erityisesti Hjarvardin esimerkkinä tutkijasta, joka näkee maallisen median vaikuttavan uskontoihin rapauttavasti (Taira 2015, 36).

lähteitä ja paikkoja uskonnollisten ideoiden tutkimiseen sekä uskonnollisten identiteettien ja maailmankuvien neuvotteluun ja rakentamiseen (kts.1.3.).

Aloittaessani tutkimukseni olenkin itse kokenut populaarikulttuurin uskontotieteellisesti arvokkaana tutkimuskohteena itsessään, uskonnon ja populaarikulttuurin välisen suhteen voitaessa nähdä tarjoavan näkökulman uskonnon muuttuvaan asemaan ja paikantamiseen yhteiskunnassa ja kulttuurissa. Täten banaalin uskonnon käsitteen kohdalla tutkimukselleni tärkeänä näkemyksenä korostuu Hjarvardin Lövheimin kritiikkiin kenties vastineeksi tarkoitettu painotus, että ”banaalin uskonnon” käsite ei vihjaa sen sisältämien uskonnon muotojen olevan alempiarvoisia tai vähemmän tärkeitä kuin eksplisiittiset ja organisoidut uskonnon muodot. Banaalin uskonnon sisältämät uskonnolliset mielikuvitukset ja harjoitukset ovat päinvastoin Hjarvardin mukaan olennaisia mille tahansa uskonnolle ja moderneissa median kyllästämissä yhteiskunnissa niistä on tullut kulttuurisena taustana tärkeitä jokapäiväiselle ymmärrykselle koskien sitä, mitä uskonto on – osittain organisoitujen uskonnonmuotojen kustannuksella. (Hjarvard 2016, 13.)

Hjarvardin mukaan banaali uskonto voi sisältää institutionalisoiduista uskonnoista otettuja elementtejä, kuten ristejä ja rukouksia, mutta myös vampyyrien ja noitien kaltaisia kansanuskon elementtejä. Näitä institutionalisoidun uskonnon ja kansanuskon elementtejä banaali uskonto yhdistelee ja reartikuloi uusissa konteksteissa suhteellisen erillään niiden perinteisistä merkityksistä. (Hjarvard 2012, 35.) Petersen kirjoittaa Hjarvardin (2008) näkevän banaalien uskonnollisten esitysten sisältävän institutionalisoidun uskonnon symboleja ja elementtejä, myyttejä ja legendoja, taikauskoisuutta sekä audiovisuaalisia esityksiä, jotka voivat herättää tiettyjä tunteita (Petersen 2010, 1.5). Petersenin mainitsemiin jälkimmäisen kaltaisiin, ei ilmiselvän uskonnollisiin esityksiin, kuten ylös käännettyihin kasvoihin tai salaman iskuun, voi Hjarvardin mukaan tulla liitetyksi uskonnollisia merkityksiä median representationaalisten toimien kautta (Hjarvard 2011, 128).

Petersen näkee medialogiikan vaikuttavan uskonnollisten esitysten käyttöön populaarikulttuurissa, televisiosarjojen luojaan pääpyrkimyksen ollessa katsojien houkuttelu. Kyseessä ei olekaan tietyn uskonnollisen agendan edistäminen, vaan sarjan jatkumisen varmistaminen mahdollisimman pitkään. (Petersen 2010, 2.1.) Hjarvardin mukaan banaalien uskonnollisten elementtien voikin nähdä tuottavan uudelleen uskonnon läsnäolon sekulaarissa maailmassa ilman, että ne edustavat minkäänlaisia uskonnollisia uskomuksia. Uskomusten sijaan median teollisen luonnon takia banaali uskonto lähestyy

maailmaa geneeristen konventioiden kautta. Täten myös median banaalit uskonnolliset mielikuvitukset muokkautuvat populaarien genrejen, kuten uutisten, komedian tai fantasiaan kautta. (Hjarvard 2011, 128–129; 2012, 36.)

Tämän ajatuksen mukaisesti AHS:n yliluonnolliset elementit palvelisivat kauhugenren konventioita. Brigid Cherry tuo esiin genrejen ja erityisesti kauhugenren määrittelyn ongelmallisuuden: genret kehittyvät, muuttuvat ja risteytyvät aikojen saatossa tarjotakseen katsojille esittämänsä teeman variaatioita. Pitkäikäinen, monesta eri lähteestä vaikutteita saanut kauhugenre on jakautunut moninaisiin alagenreihin sekä kehittänyt monia eri haaroja ja sivuhaaroja. Täten näkemykset, mikä on ja mikä ei ole kauhua, ovat moninaiset. Pohjimmiltaan kauhun on kuitenkin tarkoitus pelästyttää, shokeerata, kuvottaa tai muilla tavoin kauhistuttaa katsojaa. Tärkein kauhuelokuvaa määrittelevä piirre onkin Cherryn mukaan kenties ne affektin muodot, joita kauhuelokuvien on tarkoitus luoda yleisössä. Nämä emotionaaliset ja fysiologiset reaktiot säilyvät muuttumattomina, vaikka muut piirteet ja geneeriset konventiot kehittyvät. (Cherry 2009, 2–4; 52.) Täten oletettavaa on, että myös AHS:n uskonnollisten ja yliluonnollisten aineiden esittämisen tapaan vaikuttaa pyrkimys herättää yleisössä kauhulta odotettavia affekteja. Tämän näkemyksen mukaisesti esimerkiksi kohtaukset, joissa nunnan ruumiin vallannut paholainen raiskaa katolisen papin ja aave tai noita puukottaa ihmisen elävältä, ovat esimerkkejä siitä, miten sarjan yliluonnolliset ja uskonnolliset elementit palvelevat sen tekijöiden pyrkimyksiä shokeerata ja vastata katsojien odotuksiin.

Petersen on käyttänyt banaalin uskonnon käsitettä tutkiessaan sitä, miten televisiosarja *Supernatural* (2005–) muuttaa ja kierrättää uskonnollisia konsepteja ja esityksiä. Petersenin mukaan sarja yhtä aikaa sekä vahvistaa että haastaa katsojien uskonnollisia mielikuvituksia⁵, kutsuen katsojat uudelleen neuvottelemaan näitä mielikuvituksia. Uskonnollisten konseptien esitykset ovat banaaleja siinä mielessä, että ne ovat osa implisiittistä tietämystämme (*implicit knowledge*). Tärkeää banaaleissa uskonnollisissa esityksissä onkin niiden tutuksi tekeminen kierrättämällä niitä jatkuvasti populaareissa narratiiveissa. Näin on mahdollista, että eri ihmisten mielikuvitukset tietyistä uskonnollisista esityksistä voivat olla yhteneväisiä toistensa kanssa. Tiettyjen uskonnollisten mielikuvitusten kierrättäminen ja ylläpitäminen mediatisaation kautta vahvistaa niiden merkitystä yhteiskunnassa ja täten visuaalisten kertomusten kierrättäminen ja tunnistettavuus mah-

⁵ Petersen käyttää Hjarvardin tavoin käsitettä *religious imaginations*. Täten käytän tekstissäni suomennosta *uskonnolliset mielikuvitukset*, myös kohdissa, joissa käsite *uskonnolliset mielikuvat* voisi kuulostaa luonnollisemmalta ja sujuvammalta.

dollistaa katsojien kokea ne uskottaviksi ja merkityksellisiksi. Uskonnollisia ideoita voidaan myös muokata esimerkiksi asettamalla uskonnollisia esityksiä uusiin konteksteihin tai muuttamalla niitä. (Petersen 2010, 1.4; 1.6–2.1.)

Petersenin kirjoittaa, että me ”tiedämme” implisiittisesti miltä erilaiset uskonnolliset konseptit näyttävät, koska ne kiertävät jatkuvasti kulttuurissa. Banaalien uskonnollisten esitysten voi nähdä olevan uskonnollisten mielikuvitustemme pohjana, koska jatkuvan kierrätyksen kautta saavuttamansa tuttuuden kautta ne keräävät uskottavuutta katsojien parissa. Esimerkkinä Petersen esittää sen, miten banaali uskonto voi hyödyntää yhteen länsimaissa tunnetuimpaan uskonnolliseen konseptiin, eli enkeleihin, liittämämme piirteitä, mutta myös pyrkiä uudelleen esittämään ja muokkaamaan enkeleihin liittämämme perustavia ideoita. Esimerkiksi mustien siipien ja kyseenalaisen moraalin liittämisen enkelihahmolle voi nähdä rikkovan kulttuurista omaksuttua perinteistä valkosiipisen ja hyvän enkelin hahmoa vastaan. Petersenin mukaan muutokset tuttuihin konsepteihin voidaan ymmärtää pyrkimyksenä nostaa nämä ensisijaiset uskomukset, tai banaalit uskonnolliset esitykset, tietoisuutemme etuosaan: kun meille esitetään uskonnollinen konsepti uudessa muodossa, meidän täytyy joko torjua tai hyväksyä tämä uusi esitys, vaikka tämä torjunta tai hyväksyntä tapahtuisi vain fiktion kontekstissa. (Petersen 2010, 2.2.)

Pohdittaessa yllä esittämäni ajatusta, että AHS:n sisältämiä uskonnollisia elementtejä käytetään varmistamaan sarjan suosio vastaamalla katsojien genreodotuksiin, voi AHS:n täten nähdä hyvänä esimerkkinä siitä, miten uskonnollisia ja yliluonnollisia aineksia käytetään populaarikulttuurin tuotteissa tekijöiden medialogiikan mukaisiin pyrkimyksiin, ilman yritystä tuoda esiin mitään tiettyjä uskonnollisia oppeja tai uskomuksia. Peterseniä mukaillen banaalin uskonnon käsitteen kautta voidaan tutkia sitä, miten AHS yhdistää erilaisia institutionaalisen uskonnon ja kansanuskon elementtejä. Tutkielmassani käytänkin käsitettä apuna tutkiessani sitä minkälaisia uskonnollisia ja yliluonnollisia pahuuden ja hyvyyden esityksiä AHS mahdollisesti kierrättää, yhdistää ja muokkaa.

2.1.4 Yliluonnollinen pahuus

Hjarvardin mukaan nykyaikaisen mediateknologian avulla yliluonnolliset ilmiöt ovat olleet kasvavasti esillä moderneissa yhteiskunnissa. Hahmot kuten aaveet, haltiat, vampyyrit, hirviöt ja hyvyyden eteen toimivat henget esiintyvät useissa nykypäivän elokuvissa. Metafyysistä maailmaa ei Hjarvardin mukaan tarvitse enää tyytyä vain kuvittelemaan, sillä median representaatiot yliluonnollisesta vaikuttavat luonnolliselta. (Hjarvard 2013, 78.)

Bryan Stone tuo esiin, miten elokuva muiden populaarikulttuurin muotojen ohella pohjaa paljon uskonnollisiin, filosofisiin ja mytologisiin pahuuden käsityksiin. Pahan käsite elokuvissa on kuitenkin muuttuva ja jatkuvasti neuvottelun alaisena. Stonen mukaan traditionaalisissa moraalitarinoissa hyvä ja paha olivat vakiintuneita ja absoluuttisia sekä tiukan binaariset vastaparit toisilleen. Monissa elokuvissa paha voi kuitenkin olla vähemmän absoluuttinen ja sen lähde vaikeammin jäljitettävissä. Monimuotoisempia ja hienovaraisempia pahuuden kuvauksia tarvitaan Stonen mukaan esimerkiksi silloin, kun elokuvan roisto on traaginen hahmo, yhtä lailla pahuuden tuotos kuin sen lähde. Pahuuden kuvaamisesta on tullut nykypäivänä muun muassa väkivaltaisempaa, mutta sitä kuvataan usein myös merkityksettömänä ja onttona. Pahuutta ei enää kuvata myöskään suhteessa vakiintuneeseen moraaliseen keskiöön tai absoluuttiseen hyvään. Tästä huolimatta Stone näkee, että pahuus ei ole katoamassa elokuvista. (Stone 2013, 310–311.)

Stone kirjoittaa erityisesti kauhuelokuvien nojanneen genren alkuajoista saakka uskonnollisiin teemoihin, symboleihin, rituaaleihin, henkilöihin ja paikkoihin. Tämän Stone nimeää johtuvan ainakin osittain siitä, että kauhuelokuvat käsittelevät perinteisiä uskonnollisia aiheita, kuten syntiä ja pelastusta, elämää kuoleman jälkeen, hyvän ja pahan välistä taistelua sekä yliluonnollista. Ihmiset erilaisten pelkojen kanssa vastakkain asettava kauhu toimii sekä uhkana että katharsiksena. Kauhun ilmentämiin pelkoihin kuuluu Stone lukee kuoleman, yliluonnollisen, ”Toisen”, identiteetin menettämisen, tuntemattoman ja irrationaalisen sekä kontrollimme ylittävien voimien pelon. Nämä pelot voivat löytyä monista eri paikoista, kuten luonnosta, seksuaalisuudesta, haudan takaa tai omasta psyykestämme. (Stone 2016, 1; 5.)

Douglas E. Cowan näkee vahvan yhteyden sekä kauhuelokuvien ja pelon että kauhuelokuvien ja uskonnon välillä. Cowanin mukaan uskonnollisesti suuntautuneet kauhuelokuvat ilmaisevat sekä syvään juurtuneita yliluonnollista koskevia kulttuurisia pelkoja että yhtä syvään juurtunutta ambivalenssia uskonnon paikasta ja voimasta näiden pelko-

jen pääasiallisena neuvottelukeinona yhteiskunnassa. Kulttuuri opettaa meille monia eri asioita mitä pelätä, erilaisten kulttuurintuotteiden heijastaessa ja vahvistaessa näitä pelkoja. Kauhuelokuvissa ilmenee uskontoon liittyviä pelkoja, kuten pyhän järjestyksen muutoksen, pyhien paikkojen, fanatismiin ja uskonnon vallan sekä lihan ja uskonnon voimattomuuden pelkoa. (Cowan 2008, 9; 59.)

Cowan erittelee kaksi erityisesti yliluonnollisen pahuuden edustajat kauhuelokuvaan tuovaa pelkoa: 1. kuoleman, huonosti kuoleamisen ja kuollessa pysymättömyyden sekä 2. ulkoisen ja sisäisen pahuuden pelon. Cowanin mukaan kuolemanpelko ilmenee kauhuelokuvissa neljän arkkityypin kautta, joista jokainen sääntöjä, rajoja ja tabuja murta-
vina rikkovat jollakin tavoin elämän ja kuoleman välistä rajaa vastaan: 1. ansaan joutuminen tai eteenpäin siirtymisen kyvyttömyys, 2. kadotus ja jäämisen vaatimus, 3. sidonta ja ikuisesti kadotettu rakkaus sekä 4. elävä kuolleisuus ja ravinnon tarve. Ensimmäistä arkkityyppiä edustavat aavetarinat, toista vampyyritarinat, kolmatta muumioelokuvat ja neljättä zombietarinat. Sisäisen ja ulkoisen pahuuden pelkoa ilmaisee Cowanin mukaan erityisesti kolme kauhuelokuville tyypillistä teemaa: 1. possessio ja manaus, 2. siittäminen ja pahuuden jälkeläisen syntymän varmistamaan pyrkivät rituaaliset toimet (*naziresis*)⁶ sekä 3. inkarnaatio ja maailmanloppu. (Cowan 2008, 59; 126; 172.) Tämä kategoria tuo myös esiin paholaisen hahmon keskeisyyden kauhuelokuvissa, sillä Cowan käsittelee kaikkia kolmea kategoriaa Saatanan hahmon kautta.

Stone esittelee kahden pahuuden tyyppin jaottelun, jonka kautta lähestyä pahuutta elokuvissa: moraalinen pahuus ja luonnollinen (tai epämoraalinen pahuus). *Moraalinen pahuus* viittaa pahuuteen, joka saa alkunsa moraalisien agenttien toimista tai toimimattomuudesta. Tämänkaltaiset toimijat voivat olla joko ihmisiä tai yliluonnollisia olentoja, joilla oletettavasti olisi vapaus toimia toisin kuin miten päättävät toimia. *Luonnollinen pahuus* sen sijaan viittaa johonkin, mikä koetaan negatiivisena, vahingollisena tai uhkaavana, mutta jolla ei ole lähteenään moraalista agenttia, sen noustessa fyysikaalisista, elottomista tai luonnollisista voimista. (Stone 2013, 311.)

Tutkielmani kannalta Stonen jaottelusta hyödyllisin ryhmä on moraalisisina toimijoina nähdyt yliluonnollisen pahuuden edustajat. Stone näkee kolmen suosituksen pelon lähteen suurimmilta osin edustaneen yliluonnollista pahuutta elokuvissa viime vuosisadan aika-

⁶ Cowanin mukaan heprealaisessa traditiossa *Nazirite* tarkoittaa henkilöä, joka on pyhitetty Jumalalle rituaalististen toimien ja kieltojen kautta. Kauhuelokuvassa *naziresis* käännetään joukoksi rituaalisia valmisteluja, joiden on tarkoitus varmistaa satanistisen, maailman Jumalan vallan alta vapauttavan vapauttajan syntymä. (Cowan 2008, 188.)

na: (1.) demoninen tai saatanallinen, (2.) jokin, mikä on kuollut tai kykenee saavuttamaan meidät haudan takaa, kuten aaveet, vampyyrit tai zombiet sekä (3.) noituus ja taikuus. (Stone 2013, 316.) AHS:n kolme ensimmäistä kautta näyttäytyvät malliesimerkinä Stonen jaottelusta, sen ensimmäisen kauden sisältäessä aaveita, toisen paholaisen riivaaman nunnan ja kolmannen noitua. Täten Stonen jaottelu on lähtökohtanani alkaesani jäljittämään yliluonnollista pahuutta aineistostani.

2.1.5 Yliluonnollinen hyvyys

Cowan tuo esiin, miten demonisen läsnäolo kauhuelokuvissa ei välttämättä tarkoita jumalallisen samanaikaista läsnäoloa. Usein Jumala on poissaoleva tai Jumalan voimat on ratkaisevasti viety. Täten vaikka yliluonnolliset tapahtumat ja ilmiöt usein kiihdyttävät elokuvien narratiivista kriisiä, on yliluonnollisen rooli näiden kriisien ratkaisussa usein hyvin rajoittunut. Ihmisten täytyy löytää ratkaisu itse. Cowan näkee tämän heijastavan pelkoa siitä, että jumalat ovat muuttuneet merkityksettömiksi, jolloin Jumalan poissaolo yliluonnollisen pahuuden edessä tekee elokuvasta pelottavan. (Cowan 2008, 89–90.)

Myös Katherine Low käsittelee Jumalan puuttumista elokuvista. Low'n mukaan erityisesti amerikkalaisen populaarikulttuurin piiriin luettavissa maailmanloppua käsittelevissä elokuvissa keskeinen piirre taistelussa hyvän ja pahan välillä on Saatanan tuleva valtakausi maan päällä. Pahuus nousee yleensä yhdestä ihmisestä, useimmiten mieheksi personifioituneesta Saatanasta, joka pyrkii haastamaan Jumalan. Jumala ei kuitenkaan yleensä vastaa tähän haasteeseen, joten miespuolinen sankari ottaa Jumalan paikan, karkottaen pahuuden ja estäen Saatanan vallanoton maanpäällä. (Low 2016, 2.) Yliluonnollisen hyvyyden korvaa siis usein maallisempi sankarihahmo, josta Kelly J. Wyman esittelee toisen esimerkin. Wyman kirjoittaa miten useissa paholaiselokuvissa valta karkottaa paholainen annetaan katoliselle kirkolle. Koska Jumala omaa Raamatussa voiman karkottaa paholainen, Saatanan sisältävissä elokuvissa samalla tasolla Jumalan kanssa on se, kenellä on voima karkottaa demoneja. Tämä hahmo saattaa olla esimerkiksi maanamiseen tarvittavan tiedon ja voiman omaava katolilainen pappi, joka näyttäytyy elokuvissa Kristuksen kaltaisena. (Wyman 2013, 305.)

Yliluonnollinen hyvyys voi olla välillisesti läsnä myös erilaisten uskonnollisten symbolien tai artefaktien kautta. Mary Ann Beavis käsittelee Raamatun roolia erityisesti yliluonnollisia elementtejä sisältävissä kauhuelokuvissa. Beavisin mukaan pienessä osassa

tämänkaltaisia elokuvia Raamatun voidaan nähdä edustavan puhtaan positiivisesti jumalallista totuuden sanomaa, jolla on valta ajaa pois pahuus ja kukistaa pelko. (Beavis 2016, 3.) Partridge tuo esiin sen, miten perinteisesti kristilliset symbolit ovat aiemmin olleet kaikki, mitä ihmiset ovat tarvinneet puolustautuessaan vampyyreja vastaan vampyyritarinoissa. Erityisesti ristin asema on ollut vahva, mutta uudemmissa vampyyrielokuvissa sen voima on hiipunut. (Partridge, 2004, 126–127.) Samaa kehityskulkua käsittelee Titus Hjelm kirjoittaessaan uskonnon menettäneen merkitystään vampyyrielokuvissa, tieteen ottaessa sen paikan vampyyrejä määrittävänä tekijänä. Vampyyrien alkuperälle tarjotaan geneettinen selitys, ja niitä vastaan taistellaan modernin tieteen ja teknologian keinoin, kansanuskomuksista tuttujen keinojen saadessa väistyä. Esimerkiksi risti tai krusifiksi, vanhojen elokuvien eksplisiittisin, vampyyrit kavahtamaan saava uskonnollinen symboli, on menettänyt merkitystään. (Hjelm 2011, 213–218; 220–221.)

Varsinaisia hyvyttä edustavia yliluonnollisia hahmoja esiintyy kuitenkin joissakin elokuvissa. Christian Haunton jaottelee neljä erilaista tapaa, miten Jumala on esitetty elokuvissa: 1. kuvaton Jumalan kuva, 2. toisen yliluonnollisen hahmon käyttö Jumalan piirteiden sijaisena, 3. ihmishahmon käyttö Jumalan kykyjen sijaisena ja 4. itse Jumalan liittäminen elokuvaan tunnistettavana hahmona. Yleisin tapa kuvata Jumala teemana, tunteena tai kokemuksena eli kuvattomana kuvana, ratkaisee monta ongelmaa, kuten muodon keksimisen Jumalalle. Jumalan piirteitä voidaan myös löytää kuvattuna yksilöllisessä yliluonnollisessa entiteetissä, joka on ihmisistä eroava ja rajoitettu rooliltaan. Jumala voidaan kuvata Hauntonin mukaan tällä tavoin silloin, kun ”tunne” Jumalasta ei ole tarpeeksi, mutta Jumalaa ei haluta kuvata myöskään kokonaisuudessaan. Jumalan sijaisena voi tällöin toimia esimerkiksi Kuolema tai enkeli. (Haunton 2013a, 260; 262–263.)

Haunton näkee ihmisen käyttämisen ilmentämässä Jumalaa olevan kaikkein yleisintä genre-elokuvissa kuten esimerkiksi kauhussa. Tämänkaltaisille hahmoille ominaista ovat kyvyt, jotka on perinteisesti varattu Jumalalle, kuten jonkin luoja toimiminen tai erityisen tiedon omaaminen esimerkiksi kuolemanjälkeisen elämän salaisuuksista. Nämä kyvyt voivat antaa ihmishahmolle sen yliluonnollisen edun, jonka kautta tämän voi nähdä Jumalan edustajana. Neljännen kategorian mukaan osa elokuvista kuitenkin esittää Jumalan kokonaisuudessaan. Tämänkaltaiset elokuvat ovat useimmiten komedioita, kenties, koska komediallinen ympäristö muun muassa laimentaa epäkunnioitusta tai jumalanpilkkua ironian avulla. (Haunton 2013a, 264–267.)

Jumalan hahmon tai sen sijaisina toimivien hahmojen voi yliluonnollisen hyvyyden edustajina nähdä asettuvan erityisesti paholaisen hahmolle vastakkaiseksi. Wymanin mukaan Saatana on pahuutta ilmentävän luontonsa ja länsimaisissa uskonnoissa vakiintuneen historiansa takia perimmäinen antagonist (Wyman 2013, 300). Esimerkiksi Haunton (2013b) käyttää aaveita sisältäviä elokuvia esimerkkinä kuolemanjälkeisen elämän kuvauksia käsittelevässä artikkelissaan, mutta ei tällöin luokittele kaikkia aaveita sisältäviä elokuvia suoraviivaisesti yliluonnollista pahuutta käsitteleväksi. Aiemmassa luvussa toin esiin Stonen (2013) näkemyksen siitä, miten pahan käsite elokuvissa on muuttuva ja jatkuvasti neuvottelun alaisena. Täten vaikka traditionaalisissa moraalitarinoissa hyvä ja paha olivat absoluuttisesti vastakkaisia voimia, voi paha nykyään ilmetä esimerkiksi elokuvissa vähemmän absoluuttisena. Tämä saattaa myös merkitä sitä, että pahuutta ei kuvata suhteessa vakiintuneeseen moraaliseen keskiöön tai absoluuttiseen hyvään. (kts.2.1.4.)

Täten siinä missä paholaisen hahmon voi nähdä edustavan pelkästään pahuutta, Stonen (2013) esittämän moraalista pahuutta edustavien yliluonnollisten toimijoiden jaottelun kahden muun yliluonnollisen pahuuden ryhmien edustajien, kuten aaveiden tai noitien, voi nähdä sisältävän enemmän nyansseja mitä tulee pahuuteen ja hyvyyteen. Tältä pohjalta näyttäisi mahdolliselta, että yliluonnollista hyvyyttä voisi löytyä myös AHS:n ensimmäisen kauden aaveiden ja kolmannen kauden noitien joukosta. Sekä aaveita että noitua esiintyy sarjassa useita, joten rajalinja yliluonnollisen pahuuden ja hyvyyden välillä voisi sijaita näiden ryhmien sisällä. Sarja voisi siis sisältää esityksiä, jotka eivät vaatisi täysin toisistaan erillisiä, binaariseen vasta-asemaan toisiinsa nähden asettuvia yliluonnollisen pahuuden ja hyvyyden ilmentymiä.

Seuraavaksi käsittelem näiden moraalista pahuutta edustavien yliluonnollisten toimijoiden kategorioiden eli 1. aaveiden, 2. paholaisen ja 3. noitien esiintymistä kulttuurissa ja populaarikulttuurissa. Analyysiluvussa vertaan aineistoani näitä kulttuurin ja populaarikulttuurin aaveiden, paholaisen ja noitien kuvaamisen traditioita vasten, tutkiakseni minkälaisia kulttuurissa ja populaarikulttuurissa aiemmin ilmenneitä teemoja ja elementtejä aineistoni mahdollisesti kierrättää, yhdistää ja/tai muokkaa kuvatessaan näitä kolmea yliluonnollista pahuutta edustavaa moraalista toimijaa. Kirjoitan jokaisesta yliluonnollisen pahuuden edustajan kategoriasta erikseen omassa alaluvussa, siinä järjestyksessä kuin ne esiintyvät AHS:n kausilla.

3 Yliluonnollisen pahuuden kuvaukset (populaari)kulttuurissa

3.1 Aaveet

Cowanin mukaan vain harva kulttuuri maailmassa ei tunne aavetarinoita, tarkoitetaan niillä sitten myyttejä ja pyhiä narratiiveja, lauluja, runoja ja näytelmiä, tulen äärellä kerrottuja tarinoita, urbaanilegendoja, uutisraportteja tai elokuvakauhua (Cowan 2008, 126). Esther Peeren tuo esiin monet ei-länsimaalaiset – ja marginaaliset länsimaiset – perinteet, joissa erilliseen maailmaan suljetun ilmiön sijaan aaveet ovat yksinkertaisesti vain osa jokapäiväistä elämää. Tämänkaltaisia perinteitä omaavissa kulttuureissa aaveet ja henget voivat omaksua häiritsevän roolin, mutta vastakkaisesti länsimaalaisille kulttuureille, järkyttävää ja yllättävää ei ole aaveiden läsnäolo itsessään, vaan niiden spesifit teot. (Peeren 2010, 109.) Maria Pilar Blanco ja Esther Peeren kirjoittavat länsimaisessa kontekstissa aaveiden esiintyvän nykypäivänä yleisimmin hahmoina populaarikulttuuri-vihteessä kuten (kauhu)elokuvissa, televisiosarjoissa, ja populaarissa fiktiossa (Pilar Blanco & Peeren 2010, xii).

Julia Briggs näkee, että aavetarinat⁷ muodostavat erityisen goottilaisten tarinoiden kategorian tarjotessaan usein vaihtoehtoisen syyn ja seurauksen rakenteen, jonka avulla yliluonnolliselle tarjotaan jonkinlaiseen toiminnan ja reaktion hengelliseen lakiin pohjautuva pseudoselitys ”pois selittämisen” sijaan. Aaveen ilmestymisen takana voi olla esimerkiksi se, että haudattu ruumis tai murhan uhri palaa takaisin vainoamaan syyllistä. Aavetarinan ”selitys” ei siis pyri rationalisoimaan tai demystifioimaan yliluonnollisia tapahtumia, vaan enemmänkin asettamaan ne mielikuvituksellisen logiikan piiriin, jossa normaalit syyn ja seurauksen lait siirretään sivuun ”animistisen” ajattelutavan hyödyksi. Tämänkaltaisen ajattelutavan mukaan esimerkiksi toiveet tai pelot voivat todella hyödyttää tai vahingoittaa. (Briggs 2012, 177–178.)

Arno Metelingin mukaan goottilaisessa kirjallisuudessa, elokuvissa tai televisiosarjoissa pohditaan usein kommunikaation sääntöjä elävien ja kuolleiden välillä. Useimmiten elävien ja kuolleiden välillä on asymmetria, koska aaveilla ei ole luonnollista paikkaa asuttamassaan elävien maailmassa. Aaveet ovat kyvyttömiä muuttumaan tai kehittymään. Ne on usein tuomittu toistamaan samaa asiaa uudestaan ja uudestaan, tai ainakin

⁷ Huomionarvoista Briggsin aavetarinoiden luonnehdinnassa on, että yliluonnollisen representaation tyyppin sijaan Briggs näkee hedelmällisempänä määritellä aavetarinat esimerkiksi pituuden tai genren mukaan. Briggs lukee aavetarinoiden joukkoon tarinat, jotka käsittelevät esimerkiksi aaveita (*ghouls*), vampyyreja, zombeja, kaksoisolentoja (*doppelgänger*), noitua, velhoja, ihmissusia ja loitsuja. Briggsin mukaan tässä laajemmassa merkityksessä aavetarinoiden eri haarat ovat erilaisia aiheeltaan, mutta samanlaisia tyyliltään. (Briggs 2012, 177.)

pysymään samassa paikassa ikuisesti. Meteling huomauttaa myöhemmässä kirjallisuudessa ja elokuvissa kuitenkin esiintyvän esimerkkejä, joissa aaveet jättävät spatiaaliset rajoitukset taakseen. Esimerkiksi moderni elektroninen media voi vaikuttaa aavetarinan narratiiviin, sillä tekniikka saattaa nykytarinoissa auttaa aaveita karistamaan spatiaaliset rajoituksensa. (Meteling 2010, 187; 189.)

Myös Colin Davis kirjoittaa aavetarinoiden keskittyvän usein elävien ja kuolleiden maailmojen tulkittamiseen ympärille. Davisin mukaan aavetarina kertoo tyypillisesti aaveiden *väliaikaisesta* tunkeutumisesta elävien maailmaan. Tästä on kyse esimerkiksi kuolleiden paluuta käsittelevässä ”kesken jääneiden asioiden” mallissa. Kuolleet palaavat, koska niillä on vielä jotain tehtävää maanpäällä, kuten tarve tunnustaa jotakin tai rangaista synnintekijää. Kun tehtävä on hoidettu, aave lähtee pois ikuisiksi ajoiksi. Davis näkee vallitsevan populaarin aavetarinan muodon tuovan täten esiin mahdollisuuden kuolleiden tunkeutua elävien maailmaan, mutta vain tiettyä spesifiä tarkoitusta varten ja vain tietyn rajoitetun ajan. (Davis 2010, 67–68.) Cowan tuo esiin elokuvatyyppin, jossa käsitellään sekä sitä, ymmärtääkö edesmennyt henkilö kuolleenensa että mahdollisesti koittavan ymmärryksen prosessia. Cowan kutsuu näitä elokuvia ”juuttuneen kuolleen” (*”caught dead”*) elokuviksi. (Cowan 2008, 128.)

Peeren kirjoittaa useissa länsimaisissa aavetarinoissa murtuman jokapäiväisessä merkitsevän aaveen ilmestymisen aiheuttamaa yllätystä, järkytystä tai pelkoa, eli tuntemattoman ja pelottavan aiheuttamaa keskeytystä tuttuun ja kodikkaaseen sekä rutiiniin. Tämänkaltaisten tarinoiden juoni keskittyy yleensä tuntemattoman kääntämiseen tutuksi, eli järjestyksen palauttamiseen ottamalla selvää siitä, mitä aave haluaa ja kuinka se voidaan laskea lepoon tai manata pois. Metelingin tavoin Peeren näkee aavetarinoiden esittävän jokapäiväisen ja aaveiden valtapiiriin usein yhteen sovittamattomina alueina, joiden ei pitäisi olla tekemisissä toistensa kanssa. Jokapäiväiseen ilmestyvät aaveet nähdään epätoivottuina tunkeilijoina, mutta ihmisten ei myöskään odoteta ylittävän rajaa yliluonnolliseen aavemaiseen maailmaan, koska tämä rajanylitys merkitsisi sekä ihmisten mielenterveyden järkkymistä tai hengenvaaraan joutumista että toisen ulottuvuuden arjen ja rutiinien häiriytymistä. (Peeren 2010, 106.)

Peerenin mukaan, jos aaveet ja ihmiset kuvataan näissä tarinoissa asumassa samassa talossa, vuorovaikutusta ei odoteta tapahtuvan. Aaveiden ja elävien välillä tapahtuva vuorovaikutus nähdäänkin tarinoissa ongelmana, joka voidaan ratkaista vain toisen osapuolen luopuessa tontin omistusoikeudestaan. Aaveet ovat useimmiten katoamaan lai-

tettava osapuoli, mutta omistusoikeudesta voivat joskus joutua luopumaan myös ihmiset. Tärkeintä on normaaliuden, eli joko elävien tai kuolleiden olemassaolon normaalin tilan, saavuttaminen uudelleen millä hinnalla tahansa. Peerenin mukaan vain harvoin esiintyy länsimaisia aavetarinoita, joissa on mahdollista osapuolten välinen harmoninen yhteiselo ja rauhanomaisesti jaettu jokapäiväinen ulottuvuus. (Peeren 2010, 106.)

Yllä esitellyistä näkemyksistä poiketen Pilar Blanco ja Peeren kirjoittavat aaveiden arkipäiväistyneen ja normalisoituneen. Tätä ilmentää muun muassa se, miten nykyaikaiset fiktioelokuvat ja televisio kuvaavat aaveet yhä enenevässä määrin sekä osana arkipäivää että jokapäiväisiä huolia omaavina: aaveet haluavat olla ennen kaikkea normaaleja. (Pilar Blanco & Peeren 2010, xiv.) Katherine A. Fowkesin mukaan useat Hollywoodin viimeaikaisista aavetarinoista sisältävät goottilaisten tarinoiden tai kauhutarinoiden traditiosta poikkeavia romanttisia, kilttejä tai komediallisia aaveita, jotka näyttäytyvät kolmiulotteisina ja kehitettyinä hahmoina. Fowkes näkee esimerkiksi *Kuudennen aistin* (1999) aaveiden toiminnan ja ulkonäön pohjautuvan pahantahtoisuuden sijasta traumaan, ja aaveiden itsessään tarvitsevan manauksen sijaan pikemmin terapiaa. (Fowkes 2004, 185; 195–196.)

Haunton tuo esiin tarinat, jotka kuvaavat kuolemanjälkeisen elämän tilaksi, jossa kuolleet ovat säilyttäneet sen ulkomuodon mikä niillä oli eläessään. Täten aaveita voidaan erehtyä luulemaan eläviksi ja toisin päin. Kuolemanjälkeinen elämä kuvataan siis erottamattomana elävien maailmasta. (Haunton 2013b, 252.) Pilar Blancon ja Peerenin mukaan yksi nykypäivän normaaliuteen pyrkiviin aaveisiin liittyviä pelkoja onkin, että emme tunnista tai huomaisi niitä ollenkaan. Toinen pelko on, että aaveilla olisi oma arkipäivänsä, jossa ne muodostaisivat suhteita itsenäisesti erillään jälkeensä jättäneistä elävistä, välittämättä siitä huomaavatko elävät ne vai eivät, tai haluamatta edes puhua elossa olevien kanssa. (Pilar Blanco & Peeren 2010, xiv.)

Huomioon ottaen, että AHS:n ensimmäisen kauden keskeinen tapahtumapaikka on aaveiden asuttama talo, kiinnostava on myös Christine Wilsonin esiin ottama aavetarinoiden aavetaloihin keskittyvä variaatio, jossa itse tapahtumapaikkana toimiva talo on tietoinen, elävä ja pahantahtoinen. Vaikka aaveet saattavat toisinaan esiintyä näissä tarinoissa, niin talo pysyy silti aina ensisijaisena toiminnan lähteenä. Wilsonin mukaan lähes kaikki aavetalonarratiivit keskittyvät siihen, miten talon asukkaat pyrkivät tekemään tilastaan asumiskelpoista, tarkoittaa se sitten demonien manausta, tunnelman muuttamista Feng Shuin kautta tai outojen tapahtumien dokumentoimista. Wilson näkee aave-

talojen edustavan osassa tarinoita villiä erämaata, eli kurittomuuden ja usein yksinäisyyden tai lohduttomuuden tiloja. Tarinoiden talot ovat pelottavia, koska ne ovat luonnottomasti luonnollisia: ne uhmaavat rajoja kotoisan ja luonnonoloisen tilan, villin ja kesytetyn, subjektin ja objektin sekä elollisen ja elottoman välillä. Ne ovat paikkoja, joissa vaeltava voi hukata tiensä tai eksyä. Aavetalo voi myös yllyttää ihmisiä käyttäytymään villisti, esimerkiksi väkivaltaisesti tai paheellisesti. (Wilson 2010, 200–203.)

Wilson kirjoittaa, että aavetalotarinoissa kummittelun lähteen löytämistä tärkeämpää voi olla yritys tehdä talosta asuttava. Usein asukkaat epäonnistuvat pyrkimyksissään luoda asuttava tila, koska he yrittävät tehdä villistä alueesta asuttavan. Aavetalotarinat näyttävät vahvistavan perinteisen jaon, jossa naiset yhdistetään kotoisiin ja miehet kesyttömiin tiloihin. Kotioloissa kesyttömät tilat kohtaamaan joutuvat naiset yrittävät usein epäonnisesti alistaa talon perinteisten kodinhoidollisten askareiden ja sisustamisen kautta. Aavetalotarinat esittelevätkin perhe-elämän tyrannian, jossa edes pienimmän elinkelpoisuuden määrän ylläpito vaatii naisilta jatkuvaa huolenpitoa kotoisista tiloista. Perinteiset maskuliiniset kesyttämisen muodot eivät myöskään ole tehokkaita aavetalotarinoissa, sillä tila päihittää aina yritykset kontrolloida sitä. Onnistuneet asukkaat eivät yritäkään muuttaa talojaan, vaan muodostavat niihin kiintymyssuhteen. Tämä aavetalojen tendenssi heikentää omistajuutta ja kontrollia luo Wilsonin mukaan kauhua. Kyky omistaa ja tätä kautta kontrolloida taloa on keskeistä hyvinvoinnille, mutta aavetalot osoittavat omistajuuden olevan mahdotonta tai ainakin epätäydellistä, sillä omistamista haittaa aina ennen nykyistä omistajaa olleet. (Wilson 2010, 203–205; 209.)

3.2 Paholainen

Jeffrey B. Russell muistuttaa, että käsitteellisesti juutalais-kristillinen Saatana on vain yksi paholaisen manifestaatio, ei paholainen sinänsä. Russellin mukaan monissa yhteiskunnissa myytit asettavat Jumalan ja paholaisen läheiseen yhteyteen, esimerkiksi veljeksiksi, jotka viettävät ikuisuuden työskennellen yhdessä. Jumala saattaa myös luoda paholaisen tai vielä läheisemmässä suhteessa synnyttää tai tuottaa paholaisen omasta olemuksestaan. Länsimaisissa uskonnoissa Jumala ja paholainen ovat kuitenkin asettuneet toisiinsa nähden melkein pä täydelliseen oppositioasemaan. (Russell 1977, 33; 58–59.)

Partridge tuo esiin, miten alun perin vihollista tai vastustajaa tarkoittanutta verbiä *satanas* voitiin käyttää joko yksikössä mistä tahansa vihamielisestä demonista tai monikossa

käsittämään useamman demonin. Kuitenkin apokalyptisessa kirjallisuudessa ja erityisesti Uudessa testamentissa termi keskittyi tiettyyn *satanasiin*, myös paholaiseksi kutsuttuun ”Saatanaan”, jota kristillisen monoteismin takia ei kristillisessä uskossa koskaan nähdä absoluuttisen dualistisessa suhteessa Jumalaan. Kristinuskossa Jumala yksin on luoja, joten hyvää ja pahaa ei ole sen parissa koskaan nähty tasavertaisina ja yhtä iankaikkisina vastustajina. (Partridge 2005, 209.) Russell kirjoittaa kristinuskon olevan maltillisen dualistinen uskonto: paholaisella on suuri valta vastustaa Kristuksen työtä, mutta tämä valta on kuitenkin aina rajoitettua ja Jumalan hallinnassa pitämää (Russell 1981, 32).

Partridge ottaa esiin, miten heprealaisessa Raamatussa esiintyvän Saatanan rooli on taivaan hovin jäsen ja Jumalan poika. Saatanan taivaasta karkottamista käsitelläänkin vasta myöhemmässä juutalaisessa legendassa. Partridgen mukaan vaikka rabbiininen juutalaisuus reagoi apokalyptista ajattelua vastaan ja minimoi Saatanan roolin, kristinuskossa Saatanana nähtiin yhä kapinallisena enkelinä, joka haastoi Jumalan vallan ja johti muut – sittemmin langenneet – enkelit kapinaan. (Partridge 2005, 210.)

Russell esittelee muun muassa heprealaisuuteen kuuluvaa myyttiperinnettä, jossa Saatanana esitetään yhtenä suurimpana ja varhaisimpina Jumalan luomistöistä. Saatanan rakkaus Jumalaa kohtaan kääntyy kuitenkin vihaksi johtuen Jumalan mieltymyksestä nuorempaan jälkikasvuunsa ihmisiin. Tässä myyttiversiossa Saatanana näyttäytyy pahuuden periaatteen sijaan ensisijaisesti vanhempansa loukkaamana ja tästä vieraantuneena entiteettinä. Paholaisen kapinoidessa kuilu Jumalan ja Paholaisen välillä laajenee, kunnes lopulta Jumala heittää paholaisen ja tämän seuraajat maan päälle. Maan päällä paholainen jatkaa temppujaan ihmisiä ja ihmisen omaksi kuvakseen luonutta Jumalaa vastaan. (Russell 1977, 209.) Cowan kirjoittaa paholaisen ja tämän apulaisten, eli langenneiden enkelien, olevan yhä tärkeä osa Pohjois-Amerikan vallitsevan uskonnollisen tradition keskeistä mytologiaa (Cowan 2008, 174).

Russell nimeää paholaisen erilaisiksi rooleiksi Uudessa testamentissa kiusaajan, valehelijan, murhaajan sekä kuoleman, noituuden ja idolatrian aiheuttajan. Uuden testamentin Saatanana satuttaa ihmisiä fyysisesti, estää ja vastustaa Jumalan valtakunnan opetuksia aina kuin voi, ottaa ihmisiä valtaansa henkisesti ja houkuttelee ihmisiä tekemään syntiä. Paholainen on siis Jumalan valtakunnan vihollinen, joka saattaa ilmentää myös vanhoja piirteitään Jumalan agenttina, eli syntisten syyttäjänä ja rankaisijana. Vaikka Paholainen

muokkautui myöhemmässä kristillisessä traditiossa helvetin hallitsijaksi, Russellin mukaan Uudessa testamentissa tätä roolia ei ilmene. (Russell 1977, 240.)

Russell kirjoittaa, että historiallisesti Saatana on kuitenkin liitetty helvetin kärsimyksiin ja alamaailmaan. Helvetintulien punainen hehku ja tulen tai auringon paahdaman maan punertava sävy näyttävät Russellin mukaan aiheuttaneen yhdessä veren kanssa pahuuden yhdistämisen punaiseen. Tämä mielikuva on pitänyt pintansa myös moderneissa käsityksissä paholaisen ulkomuodosta. Pahuuden ja kuoleman ohella Saatana on liitetty myös hedelmällisyyteen ja seksuaalisuuteen länsimaisessa traditiossa. Tämän lisäksi hyvyyteen yhdistettyjen valkoisuuden ja valon vastinparit mustuus ja pimeys on melkein aina liitetty pahuuteen. (Russell 1977, 64–65.)

Charles P. Mitchell kirjoittaa paholaisen esiintyneen jokaisessa elokuvien jokaisessa genressä, kuten kauhussa, komediassa ja draamassa. Paholainen on esitetty muun muassa kaikkivoipaisena ja voittamattomana pahan agenttina, superrikollisena sekä vastahakoisena, likaiset työt hoitavana osana Jumalan suurta suunnitelmaa. Täten elokuvien paholainen voi olla kauhistuttava, lumoava, vastenmielinen, hurmaava, koominen tai jopa traaginen sankari. (Mitchell 2002, 1.) Kuten jo kohdassa 2.1.5. käy ilmi, Wyman näkee, että paholainen on pahuutta ilmentävän luontonsa ja länsimaisissa uskonnoissa vakiintuneen historiansa takia helppo nähdä perimmäisenä antagonistina. Wymanin mukaan paholainen esitetäänkin useissa elokuvissa muun muassa kiusaajana tai petturiina. (Wyman 2013, 300.) Myös Adam L. Porter näkee Saatanan usein kuvattavan petollisena (Porter 2017, 8).

Carrol L. Fryn mukaan Saatanaa käsittelevät filmit noudattavat yhtä tai useampaa neljästä toistuvasta juonilinjasta: 1. Saatanan mahdollisen maailmaan tunkeutumisen reittinä toimivan portaalin puolustus, 2. Antikristuksen ja Antikristusta auttavan kultin uhka, 3. riivaus ja 4. Faustin tarina. Vaikka nämä juonilinjat voivat olla samassa elokuvassa osittain päällekkäisiä, niin yksi niistä tarjoaa suurimmaksi osaksi pohjan elokuvan juonelle. Yleinen Saatana -elokuvien elementti on myös salainen Toisten kultti auttamassa Saatanan invaasiossa. (Fry 2015, 8–9.) Wymanin mukaan yleisiä teemoja paholaiselokuvissa ovat lisääntyminen ja Saatanan sukulinja, seksuaalinen tematiikka, Faustin legendan uudelleen kertominen, kamppailu Jumalaa ja/tai jotain toista hyväntahtoista voimaa vastaan, satanistien karakterisointi sekä possessio ja eksorsismi (Wyman 2013, 300–301).

Wymanin mukaan Saatana on amerikkalaisissa elokuvissa kuvattu joko ihmisenä, Anti-kristuksen luojana, petona, henkenä, abstraktina hahmona tai komediallisena sankarina Wyman kirjoittaa Saatanan esiintyvän useissa elokuvissa ihmishahmossa, välillä kirjaimellisesti, välillä metaforisesti. Elokuvien Saatana voi esiintyä monina eri hahmoina, esimerkiksi naisena tai miehenä, vanhana tai nuorena. Wyman tuo kuitenkin esiin, että Saatana mielletään mieheksi niin vahvasti, että naishahmot harvoin tunnistetaan paholaiseksi. Lukuun ottamatta kuvauksia, joissa paholainen ilmiselvästi on nainen, amerikkalaisten elokuvien naisdemonit identifioidaan yleensä *succubuksiksi*. (Wyman 2016, 1; 5–6.) Kuten jo kohdassa 2.1.5. tuon esiin, niin Lown mukaan esimerkiksi maailmanloppua käsittelevissä elokuvissa pahuus nousee yhdestä ihmisestä, yleensä mieheksi personifioituneesta Saatanasta (Low 2016, 2).

Osana paholaisen ihmisenä kuvaamisen traditiota voi nähdä myös elokuvissa esiintyvät paholaisen ihmisvastineet. Tarkastellessaan perinteisiä saatanallisia piirteitä ja elokuvalaisia konnia, Porter löytää neljä toistuvaa saatanallisten ihmishahmojen ilmentämää saatanallista ominaispiirrettä: 1. kyky muuttaa muotoaan ja/tai muokata ulkomuotoaan, 2. fyysinen ja/tai henkinen ylivoima muihin ihmisiin nähden, 3. yhteys tuleen ja kärsimykseen sekä 4. hyvin huoliteltu ulkomuoto, eli hyvinpukeutuneisuus ja eleganttius, joka sisältää usein v-muotoisen hiuslinjan (*widows peak hairline*). Porterin mukaan nämä saatanalliset hahmot voivat olla sekä ei-ihmisiä tai yli-ihmisiä että täysin inhimillisiä ihmishahmoja. Porterin mukaan kaksi ensimmäistä saatanallisen ihmishahmon tyyppiä saavat vastaansa yleensä itsensä voittavan kristushahmon, siinä missä jälkimmäinen ei. Täysin inhimillinen saatanallinen ihmishahmo voi myös ”voittaa” konfliktin, johon on joutunut. (Porter 2017, 2–3.)

Wyman kirjoittaa, että luodakseen Antikristuksen paholaisen täytyy harrastaa seksiä naisen kanssa. Täten Saatana on usein esitetty amerikkalaisessa elokuvassa tietyn tyyppisenä *incubuksena*. Wymanin mukaan osa Saatanaa kuvaavista elokuvista tutkii ideaa Antikristuksesta puoliksi ihmisenä. Nämä elokuvat perustuvat ajatukselle, että Saatana tarvitsee perijän jatkaakseen oletettua valtakauttaan. (Wyman 2016, 6–7.) Cowanin mukaan pahuuden jälkeläiseen liittyvät elokuvat käsittelevät saatanallisen perinnön mahdollisuutta, paholaiselle jollakin tavoin omistetun lapsen odotusta (Cowan 2008, 27).

Wymanin mukaan elokuvien esittäessä Saatanan petona, Saatana saatetaan esittää esimerkiksi sarvellisena ja satyyrimaisena. Myös muunlaiset pedot, kuten koirat, voivat edustaa pahuuden palvelijoita elokuvissa. Wymanin mukaan amerikkalaiselle elokuvalle

yleisiä possession ja eksorsismin teemoja käsittelevissä elokuvissa possession voi nähdä edustavan Saatana abstraktina -teemaa, sillä Saatana voi esiintyä esimerkiksi elokuvien alussa abstraktina entiteettinä, joka ottaa haltuunsa ihmisen ruumiin. (Wyman 2016, 8–10.) Possessioelokuvissa Saatanan todellista muotoa ei välttämättä nähdäkään. Mitchelin mukaan on harvinaista, että riivausta käsittelevissä elokuvissa possession takana on itse Saatana. Sen sijaan syyllinen on usein vähäisempi demoni tai jokin muu alempiarvoinen sijainen. (Mitchell 2002, 233.)

Wyman näkee paholaisen esiintymisen amerikkalaisessa populaarikulttuurissa vähentäneen hahmon asemaa äärimmäisenä pahuuden lähteenä, sillä populaarikulttuuri heikentää alkukirkon Saatanan hahmoon liittämiä pelottavia ominaisuuksia. Näkyvänä esiintyvä Saatana on helppo kukistaa. Täten Saatana on pelottavin kuvattuna abstraktina entiteettinä, sillä ihmisen ruumiiseen tunkeutuva Saatana tai näkymätön voima on personifioitua paholaista pelottavampi. Myös possessioelokuvissa ihmismuodon riivauksen kautta omaksuva Saatana on kuitenkin yleensä helppo voittaa. (Wyman 2016, 14.)

Huomioon ottaen, että AHS:n toisella kaudella esiintyy paholaisen riivaama nunna, kiinnostava on Tanya Krzywinskan käsittelemä *nunsplottaatio*-genre⁸, eli nunniin keskittyvä eksploitaatio-elokuvien alalaji. Keskeistä nunsplottaatio-elokuville on transgressio puhtautta, järjestystä ja puritaanista uskonnollista kuria kohtaan. (Krzywinska 2000, 249–250.) Heikki Pesonen kirjoittaa luostarielämän ilmentävän nunsplottaatio-elokuvissa usein seksuaalisia perversioita, masokismia ja sadismia, jotka suunnataan yleensä päähenkilöön eli luostariin juuri saapuneeseen postulantiin tai noviisiin. Näissä elokuvissa protagonistit kuvataan naiivina, puhtaana ja viattomana sekä lapsenomaisena, deseksualisoituna ja pyhimysmäisenä hahmona, eli stereotyyppisenä ”hyvän sisaren” representaationa. (Pesonen 2016, 392.)

Krzywinskan mukaan riivatun nunnan muodostuessa eurooppalaisten eksploitaatio-elokuvien peruskuvastoksi 1970-luvulla, seksuaalisesti tukahdutetun nunnan hahmoa käytettiin luomaan tehostettu uskonnollisen ja seksuaalisen transgression tunne. Krzywinska näkee, että possessio tarjoaa nunsplottaatio-elokuvissa transgressiivisiä nautintoja, mutta näyttää myös tämän transgression syntyneen keskiaikaisten kristillisten ideaalien logiikasta, jossa ruumiilliset halut ovat Saatanan leikkikenttä. Näissä elokuvissa possessio keskitetään hysterisen naisvartalon ympärille, siinä missä manaajat ovat kaikki miehiä ja usein kirkollisessa mielessä ”isiä”. (Krzywinska 2000, 250; 253.)

⁸ Krzywinska käyttää artikkelissaan kirjoitusmuotoa *nun-ploitation*, Heikki Pesonen *nunsplottaation*. Omassa tekstissäni valitsen käyttää suomenkielistä kirjoitusmuotoa *nunsplottaatio*.

3.3 Noidat

Jeffrey B. Russell ja Brooks Alexander esittelevät kolme erilaista määritelmää noidalle: 1. antropologinen määritelmä: noita on velho, 2. historiallinen määritelmä eurooppalaiseen noituuteen: noita on paholaisen palvoja ja 3. suurimman osan nykyaikaisista noidista suosima määritelmä: noita on jumalten ja jumalattarien palvoja sekä hyviin päämääriin tähtäävän magian harjoittaja. (Russell & Alexander 2007, 8). Pauline Bartel näkee folkloren, legendojen ja satujen kautta ihmisten mieliin istutetun hallitsevan mielikuvan noidista ja noituudesta pahuuden ruumiillistumana (Bartel 2000, 47). Malcolm Gaskill erittelee sen sijaan stereotyyppisiä mielikuvia noidista ”hirviöinä”, ”toisena” ja syntipukkeina. Näiden mielikuvien mukaan noidat pitävät suippokärkisiä hattuja ja lentävät luudanvarsilla kissa kyydissään sekä asuvat yksin ränsistyneissä mökeissä, joissa kuplivien kattiloiden alla palava tuli valaisee heidän syylläiset kasvonsa. Gaskillin mukaan noituuteen on kuitenkin aina liittynyt monitulkintaisuutta tai liminaalisuutta, jonka ansiosta noidat saatettiin nähdä myös hyvinä. (Gaskill 2010, 3.)

Russell käsittelee noitia suhteessa keskiaikaan pohjautuvaan noitavillitykseen (*witch craze*), jonka kulminaatio tapahtui Euroopassa 1500- ja 1600-luvuilla. Tänä aikana kristillinen teologia määritteli noidat ihmisiksi, jotka olivat muodollisesti antaneet itsensä paholaiselle tehdessään sopimuksen tämän kanssa. Palkintona palveluksestaan noitien nähtiin saavan paholaiselta pahoihin tarkoituksiin käyttämänsä maagiset voimat. (Russell 1986, 28.) Russellin ja Alexanderin mukaan noitavillityksen rantautuessa Yhdysvaltoihin, kaikkein ikimuistoisimmat ja parhaiten dokumentoidut noitaoikeudenkäynnit tapahtuivat Salemissa vuonna 1692 (Russell & Alexander 2007, 103). Marion Gibson tuo esiin näkemyksen, jonka mukaan Salemin oikeudenkäynteihin on liittynyt miehisiiä pelkoja koskien naisten seksuaalista voimaa. Näkemys Salemissa ja muualla tapahtuneista noitien syyttämisistä eräänlaisina patriarkaalisien väkivallan muodon ilmauksina on pitkään ollut osa yhdysvaltalaisista suffragettiliikettä sekä Salemin liittyvää fiktiota ja historiografiaa. (Gibson 2007, 64–65.)

Russellin ja Alexanderin mukaan noitavillityksen alkaessa Euroopassa keskiajan lopulla, tärkeimmät uskomukset noidista ja noituudesta olivat 1. öinen ajelu, 2. sopimus paholaisen kanssa, 3. kristinuskon muodollinen hylkääminen, 4. salainen öinen tapaaminen, 5. ehtoollisen ja krusifiksin häpäiseminen, 6. orgiat, 7. lapsenmurha uhrilahjana ja 8. kannibalismi (Russell & Alexander 2007, 55). Bartelin mukaan noitien uskottiin myös olevan noitapiiriksi kutsuttujen salaisten järjestöjen jäseniä (Bartel 2000, 34).

Gaskill määrittelee noitien olevan salattu sisäinen vihollinen, ”toinen”, mutta myös ”me”, sillä noidat ovat *ihmisiä*, ja täten kuuluvat yhteiskuntaan, toisin kuin esimerkiksi hirviöt (Gaskill 2010, 1). Cowan kirjoittaa, että elokuvissa vaarallisen uskonnollisen Toisen vallan pelko voikin ilmetä esimerkiksi kuvauksissa, joissa yhteiskunnan taka-alalla toimiva salainen ryhmä, kuten noitapiiri, pyrkii varmistamaan yhden uskonnon valta-aseman jatkumisen tai kukistuminen. ”Noitapiirielokuvissa” uskonnollista Toista edustaa tällöin kaikkein vähiten ilmiselvä uhka ”joukossamme”, eli viereisessä talossa asuvat ihmiset. (Cowan 2008, 208.)

Russell ja Alexander tuovat esiin, että kaikkein huomattavin sosiaalinen korrelaatio on noituuden ja naisten välillä, sillä esimerkiksi koko noitavillityksen aikana kaksinkertaista määrää naisia syytettiin verrattuna miehiin. Stereotyyppi noidista naisina elääkin yhä vahvana. (Russell & Alexander 2007, 113.) Gaskillin mukaan nykyään noidat nähdään naisina ja miehet velhoina, vaikkakin sana *witch* juontuu vanhan englannin kielen loituksen langettamista tarkoittavasta sanasta *wiccian* ilman viittausta sukupuoleen. Täten noituutta harjoittavaa miestä kutsuttiin sanalla *wicca* ja naista *wicce*. Yhteys naisten ja noituuden välillä on kuitenkin löydettävissä antiikin ajoista lähtien. (Gaskill 2010, 29–30.) Bartel kirjoittaa, että vuosisatojen aikana maagiset taidot alettiin yhdistää erityisesti naisiin, naisten tavanomaisten yhteiskunnallisten roolien kokkeina, parantajina ja kätilöinä tarjottua naisille mahdollisuuden harjoittaa magiaa. Kokin roolissa naiset saattoivat kerätä taikajuomiksi muutettavia kasveja, ja parantajina naiset oppivat yrttien ja voiteiden lääkinällisiä salaisuuksia. Kätilöinä naiset auttoivat tuomaan uuden elämän maailmaan, joskin korkean lapsikuolleisuuden aikoina kätilöitä oli helppo syyttää lasten tappamisesta noituuden keinoin. (Bartel 2000, xiii.)

Gibsonin mukaan 1900-luvulle tultaessa neljä stereotypiaa naisnoidista kilpaili amerikkalaisessa ajattelussa, vaikkakin osa näistä saavutti merkittävyyttä vasta myöhemmin 1900-luvun kuluessa: 1. feministinen guru, 2. voimakas mutta selittämätön animaallinen magnetisti, 3. harhainen uhri ja 4. saatanallinen salaliittolainen. Näiden stereotyyppien lisäksi Gibson erittelee myös uudenlaisen, negatiiviset kuvat sivuuttaneen ja noidat sekä voimakkaina että hyvinä ja usein naisina esittäneen yhdistelmän nousseen esiin 1900-luvun vaihteen jälkeen. (Gibson 2007, 138–139.)

Naiseus on määrittelevä piirre myös populaarikulttuurin noitien kuvauksissa. Tanice G. Foltz kirjoittaa noitia kuvatun kahdella stereotyyppisellä tavalla: noidat olivat joko voi-

miaan pahaan käyttäviä rumia ja vanhoja akkoja tai kauniita ja salamyhkäisiä naisia, jotka käyttivät taikavoimiaan ”napatakseen” miehen, pitääkseen miehen tai ylläpitääkseen rauhaa (ja perinteisiä sukupuolirooleja) kotonaan. Noituuden uskonnon eli wiccalaisuuden Yhdysvaltoihin saapumisen jälkeen Foltz näkee noitia kuitenkin aletun kuvaamaan kirjoissa, elokuvissa ja televisio-ohjelmissa usein viehättävinä, nuorekkaina, voimakkaina ja itsenäisinä naisina, jotka avoimesti käyttävät voimiaan taistellakseen pahuutta vastaan suuremman hyvän nimissä. (Foltz 2005, 137.)

Gibson näkee populaarikulttuurin kuvauksen noidasta saatanallisena viettelijänä muokautuneen iloiseksi ja voimaantuneeksi vaimoksi, äidiksi ja siskoksi, eli ”jokanaiseksi”. Gibsonin mukaan noitien kuvauksissa televisiossa ja elokuvissa nousi esiin linja, jossa noidat pyrittiin kuvaamaan hyväksyttävää ja uhkaamatonta elämää elävinä naisina. Elokuvien ja television noidille sallittiin monia moderneja vapauksia, mutta hahmot tehtiin samalla turvallisiksi sitomalla ne perheeseen. (Gibson 2007, 194; 216.) Foltzin mukaan huolimatta siitä, että elokuvien noituuden kuvaukset muuttuivat 1970-luvulta lähtien paholaisen ohjailemista naisnoidista moraalisesti ”hyviin” ja kasvavissa määrin voimakkaampiin noitiin, yhteys pahuuteen on kuitenkin yhä jatkuva teema noituuden esityksissä (Foltz 2005, 142).

Gibsonin mukaan Hollywood ja televisioiteollisuus ovat samaistaneet naisten seksuaalisuuden ja feminismin noituuden kanssa (Gibson 2007, 123). Foltz näkee usean vuosikymmenen ajan noituudesta vallinneen elokuvien vahvistama kuvan, jonka mukaan miesten täytyy ”pelastaa” voimiaan vastuuttomasti käyttävät valkoiset ja kauniit noidat. Tämän jälkeen noidat tulevat riippuvaisiksi itsensä pelastaneista kumppaneistaan. Foltzin mukaan varhaiset televisio-ohjelmat esittivät usein sukupuolittuneita viestejä, joiden mukaan 1. kauniiden naisten voimiensa käyttäminen aiheuttaa epäjärjestyttä noitien parisuhteissa, 2. miehet asettavat rajoja ”naisilleen”, koska pelkäävät näiden magiaa ja voimaa ja 3. naiset käyttävät salaa voimiaan palauttaakseen järjestyksen ja harmonian uhan alla olevaan parisuhteeseen. Foltz näkee näiden viestien sisältävän idean, että miesten täytyy rajoittaa ”naisiaan”, koska näiden ei voida luottaa käyttävän feminiinisiä voimiaan viisaasti. Samalla kertaa nämä tarinat viestittävät, että naisten täytyy olla juonikkaita tai petollisia saadakseen haluamansa. Pohjimmiltaan nämä populaarikulttuurin tuotteet kertovat siis, että naiset voivat olla salaa voimakkaita, samalla kun säilyttävät traditionaaliset sukupuoliroolinsa kotirouvina, äiteinä ja tyttöystäväpalvelijoina. (Foltz 2005, 140–142.)

Gibson kirjoittaa, että ”kesytetty” noita on tähän päivään asti ollut ainoa oikeanlainen noita, sillä ”kesyttämätön” noita edustaa uhkaa amerikkalaisen miehen kaikkivoipaisuudelle. 1900-luvun fiktio vapautti kuitenkin noituuden sen yhdistämisestä pahuuden kanssa, ja seuraavaksi fiktio antoi noitien säilyttää voimansa jopa avioitumisen jälkeen, kunhan noidat vain harjoittivat voimiensa suhteen itsekontrollia. Tämän jälkeen noitien annettiin pitää voimansa ilman avioitumista, kunhan noidat eivät käyttäneet voimiaan oman edun ajamiseen. Gibsonin mukaan tämän kehityksen rinnalla on kuitenkin esiintynyt impulssi vähentää noitien autonomiaa huomaamattomammin keinoin. (Gibson 2007, 197; 222–223.)

Gibsonin mukaan uudemmissa kuvauksissa noituus nähdään usein kunnioitettavana perintönä, perheen sisäisenä asiana tai yksilöllisenä voimien hankkimisena. Näistä noituuden luonnehdinnoista erityisesti kahden ensimmäisen voi nähdä tuovan mukanaan myös yllä mainitun tendenssin noitien autonomian vähentämiseen huomaamattomammin keinoin. Noituuden perintönä saavuttavat noidat kuvataan useimmiten perheidensä kanssa asuvina, kauniina ja heteroseksuaaleina naisina. Esimerkiksi *Siskoni on noita* -sarjassa sisaruus, eli vaatimus toimia yhdessä tai olla voimattomia, rajaa noitien vapautta. Elokuva *Lumotut sisaret* (1998) esittää noitien lopulta tulevan hyväksytyiksi ympäröivän yhteisön naisten taholta. Siltikin maailma perheen ulkopuolella kuvataan noidille vaarallisena, ulkopuolisen maailman uhan ilmetessä elokuvassa erityisesti kontaktissa miesten kanssa ja seksuaalisen energian vapauttamisen kautta. (Gibson 2007, 216–217; 219.)

Käsitellessään nykypäivän noituutta Yhdysvaltain kontekstissa, Gibson tuo esiin ajatuksen, että harva ei-valkoisen taustan omaava identifioituu noidaksi. Noituus on pääosin valkoinen, keskiluokkainen uskonto. (Gibson 2007, 164.) Samalla tavoin voitaisiin nähdä, että populaarikulttuuri kuvaa noidat yleensä valkoisina, Gibsonin ja Foltzin käsittelemien noitien esityksiä sisältävien populaarikulttuurin tuotteiden keskittyessä useimmiten kuvaamaan pelkästään valkoisia naisia noitina. Historia noituuden ja ei-valkoisten väestöjen välillä onkin jännitteinen. Russell ja Alexander kirjoittavat Salemissa syytetyn ensimmäisenä kolmea naista, Sarah Goodea, Sarah Osbornea sekä toisten naisten noitumisesta syytettyä Tituba nimistä orjaa. Goode ja Osborne kielsivät syytteet, mutta Tituba tunnusti olleensa tekemisissä paholaisen kanssa. (Russell & Alexander 2007, 105.) Kirjoittaessaan rodusta suhteesta noituuteen, Gibson huomauttaa, että vaikka Titubaan viitattiin kaikissa 1600-luvun teksteissä yksinkertaisesti ”intiaanina”, Tituba on

usein kuvattu puoliksi Amerikan alkuperäiskansan edustajana ja puoliksi afroamerikkalaisena, hetkittäin jopa kokonaan afroamerikkalaisena. Gibson esittää näkemyksen, että mustat taikauskaisiksi ja moraalisesti löyhiksi kuvaavat stereotyyppit saivat amerikkalaiset näkemään myös Tituban stereotyyppisen afroamerikkalaisen kaltaisena. (Gibson 2007, 130–131.)

Gibson näkee noituuden rinnastamisen afroamerikkalaisten, Amerikan alkuperäiskansojen ja aasialaisten kulttuurien kanssa ongelmallisena, sillä tämä yhteys on luotu historiallisen Tituban ja nykyaikaisten noituuden ”alkukantaisuutena” näkevien tulkintojen kautta (Gibson 2007, 215). Russellin ja Alexanderin mukaan osa ihmisistä voikin etäisesti kuvitella noitien harjoittavan esimerkiksi jotain voodooon kaltaista. Tämä on kuitenkin sekä noituuden että voodooon väärinymmärtämistä, sillä kristinuskon ja afrikkalaisen pakanismin yhdistävä voodoo on uskonto, jonka riittien on tarkoitus auttaa noitua vastaan suojautumisessa, ei sen harjoittamisessa. (Russell & Alexander 2007, 8.)

4 Sisällönanalyysi

Tutkimusmetodinani toimii laadullisen tutkimuksen piiriin kuuluva sisällönanalyysi. Tuomi ja Sarajärvi nimeävät sisällönanalyysin perusanalyysimenetelmäksi, jota voidaan käyttää kaikissa laadullisen tutkimuksen perinteissä. Sen voi nähdä niin yksittäisenä metodina kuin väljänä teoreettisena kehyksenä, joka on mahdollista liittää erilaisiin analyysikokonaisuuksiin. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 91.) Nelson ja Woods Jr. näkevät sisällönanalyysin kehitetyn pääasiassa metodiksi, jonka avulla kuvailla ja selittää erilaisten joukkovälitettyjen ja julkisten tekstien⁹ sisältämien viestien erityispiirteitä. Sisällönanalyysiksi mielletään mitkä tahansa tutkimusmenetelmät, joiden avulla voi kuvailla ja systemaattisesti analysoida kirjallisen, puhutun tai kuvallisen kommunikaation sisältöjä, kuten esimerkiksi sanomalehdistä, kirjoista tai oman tutkimuksen tavoitin televisio-ohjelmista löytyvää sisältöä. (Nelson & Woods Jr. 2011, 110.) Myös Tuomi ja Sarajärvi kirjoittavat useimpien eri nimityksillä tunnettujen laadullisen tutkimuksen analyysimenetelmien voivan periaatteessa nähdä perustuvan tavalla tai toisella sisällönanalyysiin, jos sisällönanalyysi määritellään väljäksi teoreettiseksi kehykseksi, jonka avulla voidaan analysoida kuultuja, kirjoitettuja tai nähtyjä sisältöjä. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 91.)

Nelsonin ja Woods Jr:n mukaan sisällönanalyysiksi mielletyt tutkimusmenetelmät tarjoavat useimmiten kvantitatiivista ja objektiivista dataa, mutta myös kvalitatiiviset tutkimuksen muodot ovat yleisiä (Nelson & Woods Jr. 2011, 110). Tuomi ja Sarajärvi kirjoittavat, että määrällisen sisällönanalyysin perinteen alettua jo 1900-luvun alussa, sisällönanalyysia ei voi pitää pelkästään laadullisen tutkimuksen analyysimenetelmänä. Tuomi ja Sarajärvi esittelevät jaottelun *sisällön erittely* ja *sisällönanalyysi*, joka tuo esiin ajatuksen, että sisällönanalyysista olisi mielekäästä puhua kahdessa eri merkityksessä. Sisällön erittely tarkoittaa tällöin analyysia, jossa tutkittavan dokumentin sisältöä kuvataan kvantitatiivisesti, sisällönanalyysi dokumenttien sisällön kuvailua sanallisesti. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 91; 105–106.)

Sisällönanalyysin etuina Nelson ja Woods Jr. näkevät muun muassa sen, miten sisällönanalyysi mahdollistaa muita tutkimusmetodeja helpommin systemaattisesti hallita ja referoida isoja määriä suhteellisen strukturoimatonta informaatiota. Tutkiessaan mahdollisesti jo pitkän aikaa olemassa olleita tekstejä, metodi voi tarjota myös arvokasta historiallista ja kulttuurista ymmärrystä tutkimusongelmasta. Sisällönanalyysin yhdistettävyys muiden tutkimusmenetelmien kanssa sen sijaan kasvattaa tutkimustulosten validiut-

⁹ Nämä julkiset tekstit voivat tosin sisältää yksityisluontoisia tai vain yhdelle tai muutamalle henkilölle suunnattuja viestejä (Nelson & Woods 2011, 110).

ta. (Nelson & Woods Jr. 2011, 111.) Tuomi ja Sarajärvi kirjoittavat, että perimmäinen pyrkimys sisällönanalyysissä on järjestää aineisto tiiviiseen ja selkeään muotoon, kadottamatta sen sisältämää informaatiota. Hajanaisesta aineistosta pyritään tällöin luomaan mielekästä, selkeää ja yhtenäistä informaatiota. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 108.)

Tältä pohjalta sisällönanalyysin voi nähdä tarjoavan toimivat työkalut oman tutkimukseni tekoon. Aineistonani on yli kaksikymmentä tuntia televisio-ohjelmaa, joten tarve hallita isoa määrää aineistoa on ilmeinen. Semiotiikan termein en seuraa sarjan kausien tarinaa (*fabula*) tai juonta (*sujet*), vaan rikon aineiston tutkimuskäsitteiden avulla ja järjestän sen uudelleen tutkimusongelmani kannalta relevantilla tavalla. Tätä kautta saan järjestettyä aineistoni tiiviiseen ja yhtenäiseen muotoon, jossa säilyy tutkimukseni kannalta olennainen informaatio.

Olen toteuttanut tutkimukseni pitkälti Tuomen ja Sarajärven sisällönanalyysin nelivaiheista analyysin kaarta seuraten. Ensimmäisessä vaiheessa on päätettävä mikä tutkimuksen kohteena olevassa aineistossa kiinnostaa. Toinen vaihe on aineiston läpikäynti, jolloin tulee sekä erotella että merkitä muistiin aiemmin määriteltyn kiinnostukseen sisältyvät asiat. (Tuomi ja Sarajärvi 2009, 92.) Oman tutkimukseni ensimmäinen vaihe oli tutkimusongelman määrittelyminen, jonka jälkeen aloitin aineiston läpikäynnin, erotellakseni siitä tutkimukselleni olennaisen sisällön. Käydessäni läpi aineistoani, tutkimuksen teoreettinen viitekehys auttoi keskittymistä olennaiseen. Keskityin siis tarkastelemaan sarjan esittämiä, tutkimukseni yläkategorioina toimivia ylikuonnollisen pahuuden ja hyvyyden esityksiin luettavissa olevia sisältöjä. Olennaisen erottelemista aineistosta tarkensi vielä edelleen ylikuonnollisen pahuuden jakaminen kausittain alakategori-oihin aaveet, paholainen ja noidat.

Tutkielmani voikin täten nähdä edustavan teorialähtöistä eli deduktiivista sisällönanalyysia. Tuomen ja Sarajärven mukaan deduktiivisessa sisällönanalyysissä aineiston analyysin luokittelu perustuu aikaisempaan viitekehukseen, joka voi olla teoria tai käsitejärjestelmä, siinä missä aineistolähtöisessä eli induktiivisessa sisällönanalyysissä teoreettiset käsitteet luodaan aineiston kautta. Deduktiivisessa sisällönanalyysissä aikaisempi tieto ohjaa kategorioiden määrittelyä ja aineiston analyysia ohjaa valmis, aikaisemman tiedon perusteella muodostettu teoria ja/tai käsitejärjestelmä. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 113–115.)

Määrittelemäni keskeiset käsitteet auttoivatkin aineiston purkamisessa osiin, jolloin siitä oli helppo rajata tutkimukseni kannalta olennainen sisältö, sekä jättää tutkimuksen ul-

kopuolelle mahdolliset muut uskontotieteellisesti kiinnostavat tutkimuspolut, kuten esimerkiksi toisella kaudella esiintyvä kristinuskon ja tieteen välisten ristiriitojen teema. Aineistosta nousi kuitenkin esiin myös yliluonnollisia toimijoita, jotka poikkesivat ennen aineiston läpikäyntiä määritellyistä viitekehysteistä. Sisällytin nämä hahmot mukaan analyysiin, sillä vaikka esimerkiksi kolmannella kaudella esiintyvät voodokuningatar Marie Laveau ja voodoojumala Papa Legba eivät ole joko luettavissa yliluonnollisen hyvyyden kategoriaan tai mahdu kolmannen kauden yliluonnolliseksi pahuudeksi määritellyyn noitien kategoriaan, koin että en voinut kuitenkaan sivuuttaa analyysissäni näitä yliluonnollisten toimijoiden kategoriaan sisältyviä hahmoja.

Tuomi ja Sarajärvi nimeävät tutkimuksen kolmanneksi vaiheeksi aineiston luokittelun, teemoittelun tai tyypittelyn. Neljäs ja viimeinen vaihe on kirjoittaa yhteenveto. (Tuomi ja Sarajärvi 2009, 92.) Eroteltuani aineistosta olennaisen sisällön määrittelemieni käsitteiden pohjalta, jaottelinkin tämän sisällön erilaisten aineiston selkeään muotoon saattamisessa auttavien teemojen kautta. Tällöin tukeuduin luvuissa 2.1.4.–3.3. esittelemiini yliluonnollisen pahuuden ja hyvyyden kuvaamisen traditioihin. Esimerkiksi toisen kauden paholaista koskevaa aineistoa jaoin osiin muun muassa paholaisen sarjassa omaamien, Uudesta testamentista johdettavissa olevien roolien mukaan.

Jari Eskolan ja Juha Suorannan mukaan laadullisessa tutkimuksessa tutkimuksen vaiheet, eli aineistonkeruu, analyysi, tulkinta ja raportointi kietoutuvat usein yhteen, jolloin tulkinta jakautuu koko tutkimusprosessiin. Täten tutkimusprosessia ei ole aina helppo pilkkoa toisiaan seuraaviin vaiheisiin. (Eskola & Suoranta 1998, 16.) Tämä pätee myös omaan tutkimukseeni, sillä vaikka olen yllä esiteltyt karkean jaottelun työni eri vaiheista, ei tutkimukseni voi aina nähdä noudattaneen täysin selkeitä rajoja tutkimuksen eri vaiheiden välillä. Esimerkiksi aineiston läpikäynti ja analyysi kietoutuivat työssäni yhteen. Ensimmäisen aineiston läpikäynnin aikana tehdyn aineiston karsimisen sekä alustavan analyysin kiteytettyä ja selvennettyä tutkittavia teemoja, paluu aineiston pariin auttoi havaitsemaan aiemmin huomaamatta jääneitä, olennaisia asioita aineistossa. Myös itse kirjoittamistyö ei ollut selkeä viimeinen, muista vaiheista erillinen prosessi, aineiston erinäisten läpikäyntikertojen, analyysin ja kirjoittamistyön kietoutuessa yhteen, kunnes lopulta tuloksena oli valmis tutkielma.

5 Aineiston esittely

5.1 American Horror Story

AHS on tuottaja, käsikirjoittaja ja ohjaaja Ryan Murphyn ja tuottaja, televisiokäsikirjoittaja ja ohjaaja Brad Falchukin luoma sarja. Falchuk ja Murphy ovat AHS:n ohella luoneet esimerkiksi yhdessä Ian Brennanin kanssa koulukuorosta kertovan sarjan *Glee* (2009–2015) sekä kauhuparodiasarjan *Scream Queens* (2015–2016). Tämän lisäksi Murphy ja Falchuk ovat työskennelleet AHS:n ohella myös muiden antologiasarjojen parissa. Murphy on esimerkiksi ollut mukana luomassa historian kuuluisia kiistoja käsittelevän *Feud* -sarjan (2017–), jonka ensimmäinen kausi keskittyi Joan Crawfordin ja Bette Davisin erimielisyyksien ympärille. Tämän lisäksi Murphy ja Falchuk toimivat tuottajina sarjassa *American Crime Story* (2016–), jonka jokainen kausi keskittyy yhteen Yhdysvalloissa tapahtuneeseen kuuluisaan rikostapaukseen, kuten O.J. Simpsonin murhaoikeudenkäyntiin.

AHS on ilmestymisensä jälkeen saanut tunnustusta niin kriitikoilta kuin yleisöltä. Sarja on myös voittanut monia palkintoja vuosien varrella, esimerkiksi näyttelijöistä Jessica Lange on voittanut sekä kaksi Emmyä että yhden Golden Globen, ja James Cromwell ja Kathy Bates ovat voittaneet yhden Emmyn kumpikin. Korkeana pysyvien katsojalukujen vuoksi vuonna 2011 alkanutta sarjaa on tehty jo yhteensä seitsemän kautta. Ensimmäisen ja kolmannen kauden hahmoja hyödyntävä ja yhdistävä kahdeksas kausi, *Apocalypse*, esitetään loppuvuoden 2018 aikana. Myös yhdeksäs sekä kymmenes kausi on jo tilattu.

AHS:n ollessa antologiasarja, joka kausi ”aloittaa alusta”, esitellen uuden tarinan ja uudet hahmot. Sarjan näyttelijät eivät kuitenkaan vaihdu uusiin kausittain, vaan samat näyttelijät esittävät eri hahmoja eri kausilla. Näyttelijöistä Sarah Paulson ja Evan Peters ovat kuitenkin ainoat, jotka ovat esiintyneet sarjan jokaisella kaudella. Esimerkiksi Jessica Lange jätti sarjan neljännen kauden jälkeen, vaikkakin hän palaa kahdeksannelle kaudelle. Näyttelijöistä muun muassa Kathy Bates ja Dennis O’Hare ovat sen sijaan jättäneet osan kausista väliin muiden töiden takia.

Sarjan luoajat ovat paljastaneet eri kausien sijaitsevan ”jaetussa universumissa”. Sarja sisältääkin täten monia pieniä yhteyksiä eri kausien välillä, kuten tiettyjen kausien päähenkilöiden vierailuja toisilla kausilla pienissä rooleissa. Esimerkiksi toisen kauden keskeinen hahmo, Hans Gruber nimiseksi natsiksi paljastuva Briarcliffin lääkäri tohtori

Arden, esiintyy neljännellä kaudella, jolloin hahmon paljastetaan amputoineen neljännen kauden kummajaissirkuksen omistajan Elsa Marsin jalat 1930-luvulla snuff-filmin kuvauksissa Saksassa. Viidennen kauden hahmoihin lukeutuvan Kreivittäreksi kutsutun vampyyrin paljastetaan sen sijaan käyneen 1920-luvulla hankkimassa abortin ensimmäisen kauden ”Murhatalon” alkuperäisellä omistajalla Charles Montgomeryllä. Sarjassa ilmenee myös muita pienempiä viittauksia toisiin kausiin. Esimerkiksi kolmannen kauden 2010-luvulla elävän Madison Montgomery nimisen noidan omatessa saman sukunimen kuin ensimmäisen kauden Charles ja Nora Montgomery, voisi Madisonin päätellä olevan jollakin tavoin sukua Charlesille ja Noralle.

Sarja omaa uskollisen fanikuntansa, joka muun muassa kehittää erilaisia teorioita sarjan ympärille. Esimerkiksi yhden teorian mukaan sarjan jokainen kausi kuvaisi yhtä Danten *Jumalaisen näytelmän* helvetin yhdeksästä piiristä: 1. Murder House ja sen ”Murhataloon” kiinni jääneet aaveet kuvaisivat limboa, 2. Asylum ja sen salaisuuksia täynnä olevat hahmot vilppiä, 3. Coven ja sen keskenään kilvoittelevat noitapiirin jäsenet petosta, 4. Freak Show ja sen rahaa ja mainetta tavoittelevat hahmot ahneutta, 5. Hotel ja sen verta janoavat vampyyrit sekä huumeriippuvaiset hahmot mässäilyä, 6. Roanoake ja sen raivoa täynnä olevat aaveet sekä ihmiset vihaa ja 7. Cult ja sen saattamalla pohjavireitä sisältävä kultti harhaoppia. Täten sarjalla olisi helvetin piireistä yhä käsittelemättä himo ja väkivalta. (kts. esim. Roschke 2017.) Teoriaa vastaan voisi nähdä kuitenkin puhuvan sarjan jatkuminen ainakin kymmenennelle kaudelle.

Seuraavaksi keskityn esittelemään tarkemmin aineistonani toimivia AHS:n kolmea ensimmäistä kautta. Omistan jokaisille kausista oman alalukunsa.

5.1.1 Kausi 1: Murder House

AHS:n ensimmäinen kausi keskittyy Harmonien perheen ja näiden Los Angelesista ostaman talon ympärille. Harmonien muuttohetkellä lempinimen Murhatalo saaneessa talossa asuu 17 väkivaltaisen kuoleman talon alueella kokenutta aavetta. Harmonien muuton jälkeen talon alueella kuolee vielä 8 ihmistä lisää, mukaan lukien koko Harmonien perhe itsessään. Kausi sijoittuu pääasiallisesti vuoteen 2011, vaikkakin kauden aikana nähtävät takaumat valottavat talon alkuperää ja aiempien asukkaiden elämää sekä kuolintapoja talon rakennusajankohdasta 1920-luvulta asti. Kauden keskeisinä teemoina näyttäytyvät uskottomuus, masennus, perheeseen kohdistuvat uhat, vanhemmuus ja siihen sisältyvät erheet, kuolema sekä kristillinen eskatologia. Sarjan keskeisiä hahmoja

ovat Harmonin perheen jäsenet Ben, Vivien ja Violet, naapurissa tyttärensä Addien kanssa asuva Constance Langdon, Benin entinen rakastajatar Hayden, talossa ennen asunut Larry Harvey sekä talon aaveisiin lukeutuvat Tate ja Moira.

Ben on yliopistossa opettanut psykiatri, joka on vaimonsa Vivienin saaman keskenmenon jälkeen ajautunut suhteeseen oppilaansa Haydenin kanssa. Vivienin saatua tietää suhteesta, Ben ja Vivien ovat päättäneet muuttaa Los Angelesiin yrittääkseen pelastaa avioliittonsa. Los Angelesissa Ben perustaa vastaanoton heidän ostamansa talon tiloihin. Sellistin uransa jättänyt entinen ammattimuusikko Vivien on sen sijaan nykyään kotiäiti, joka on keskenmenon koettuaan muuttanut masentuneeksi ja etäiseksi Beniä kohtaan. Violet on Benin ja Vivienin ahdistunut ja masentunut teini-ikäinen tytär, joka talon vaikutuspiirissä vajoaa yhä syvempään masennukseen.

Harmoniien saapuessa ensimmäistä kertaa talolle kiinteistövälittäjä Marcy kertoo talon aiempien omistajien kuolleen murha-itsemurhan johdosta. Harmonit päättävät kuitenkin ostaa kohtuuhintaisen talon. Pian muuttonsa jälkeen Harmonit tutustuvat eksentrisiin naapureihinsa Langdoneihin, Downin syndroomaa sairastavan tytär Addien ilmestyessä omin lupinensa Harmonien taloon. Addien perässä paikalle ilmestyy myös tytön äiti Constance. Elämässä katkeroitunut Constance aiheuttaa päänvaivaa Harmonieille olemalla utelias ja asioihin puuttuva. Constance on myös erittäin kiintynyt Harmonien taloon, sillä siellä asuu hänen kuolleiden lapsiensa Taten ja Beauregardin aaveet. Aiemmin talon omistanut Constance on siellä asuessaan ampunut miehensä Hugon ja sisäkönsä Moiran, löydettyään nämä sängystä yhdessä. Constance on peittänyt murhan jäljet väittämällä Hugon ja Moiran karanneen yhdessä.

Moiran aave saapuukin tapaamaan Vivieniä, ylipuhuen Vivienin palkkaamaan itsensä Harmonien taloudenhoitajaksi. Moira oli erehtynyt eläessään harrastamaan yhden kerran seksiä Constancen aviomiehen Hugon kanssa. Kuitenkin Constancen löytäessä Moiran ja Hugon yhdessä ja ampuessa nämä, Hugo oli todellisuudessa yrittämässä raiskata seksistä kieltäytyneen Moiran. Kaikkia miehiä epäluotettavina pitävän Moiran kuolintapa onkin vahvistanut tämän negatiivisia tunteita miehiä kohtaan, ja täten Moira näyttäytyy naisille vanhan ja miehille nuoren naisen olomuodossa, pyrkien manipuloimaan miehiä ja ajamaan nämä kiusaukseen.

Myös Beniä saapuu tapaamaan yksi talon aaveista, eli hänen ensimmäisen potilaansa, Constancen poika Tate Langdon. Violet kiinnostuu itsensä tavoin itsetuhoisesta ja masentuneesta Tatesta. Ongelmaisen äitisuhteen omaava Tate on elossa ollessaan syyttänyt

äitiään isänsä ”lähdöstä”, sekä halveksii äitiään myös kuolleena. Kuolemansakin jälkeen petollisena ja väkivaltaisena näyttäytyvä Tate on vastuussa Harmoneita edeltäneiden asukkaiden Chadin ja Patrickin kuolemasta, joka ei todellisuudella siis ollut murha-itsemurha, vaan Taten suorittama kaksoismurha. Tate itse on kuollut huoneessaan poliisiluoteihin, suorittuaan 15 opiskelijan hengen vaatineen kouluampumisen.

Miehensä kuoleman jälkeen rahavaikeuksiin ajautunut Constance on joutunut myymään talon. Talon Constancelta ostanut Larry alkaa seurata Beniä ympäriinsä, vaatiessa Beniä rahaa, sekä lausuen pahanenteisiä varoituksia talon todellisesta luonteesta. Asuessaan talossa Larry on kertonut vaimolleen Lorrainelle jättävänsä tämän Constancen takia. Tieto on saanut Lorraineen sytyttämään tulipalon, joka Lorraine ohella on vaatinut myös Larryn tyttärien Angelan ja Margaretin hengen. Yhä Constanceen rakastunut Larry pyrki saamaan talon takaisin omistukseensa, sillä näkee tämän ainoana keinona saada Constance palaamaan luokseen. Constance ei kuitenkaan koskaan rakastanut Larrya, vaan on pelkästään sietänyt tätä päästäkseen takaisin rakastamaansa taloon asumaan.

Epävakaana ja Beniin epäterveellisen pakkomielteen kehittänyt Benin entinen rakastajatar Hayden ottaa myös Beniin yhteyttä kertoakseen olevansa raskaana. Haydenin ilmoitus saa Benin matkaamaan tekosyyn varjolla Bostoniin, jotta mies voi olla Haydenin tukena tämän tehdessä abortin. Kesken Haydenin lääkärintarkastuksen Ben saa kuitenkin puhelun koskien talonsa kohdistunutta koti-invaasiota. Täten Ben lähtee takaisin Los Angelesiin ilmoittamatta Haydenille lähdöstään tai sen syystä. Pettynyt ja vihainen Hayden saapuu pian tämän jälkeen Harmonien oven taakse kertoakseen Benille, ettei tehnyt aborttia, vaan haluaa jäädä Los Angelesiin, jotta Ben voi pitää huolta Haydenista ja heidän vauvastaan. Benin ja Haydenin kiistellessä talon pihalla, Larry ilmestyy paikalle ja tappaa Haydenin lyömällä tämän lapiolla kuoliaaksi. Larry hautaa Haydenin talon puutarhaan, ja Haydenin aave jää taloon.

Kauden keskeiseksi juonilinjaksi nousee Vivienin raskaus. Pian Los Angelesiin muuton jälkeen Vivien harrastaa seksiä Benin kanssa. Samana iltana Vivien harrastaa seksiä myös Benin ja Vivienin makuuhuoneeseen ilmestyvän lateksipukuisen hahmon kanssa, jonka Vivien luulee olevan Ben. Myöhemmin Ben ja Vivien saavat tietää odottavansa kaksosia. Ongelmia aiheuttaa se, että talon aaveista Hayden haluaa saada sekä Benin että toisen Vivienin vauvoista omakseen, ja toisen vauvoista haluaa talon alkuperäinen omistaja Nora Montgomery. Myös Tate haluaa auttaa lasta kaipaavaa Noraa, koska Nora on osoittanut Tatelle äidillistä huomiota pojan ollessa lapsi. Täten Tate on raiskannut

Vivienin lateksiasuisena hahmona, ja hankkiutunut eroon lapsihaaveistaan luopuneista Chadista ja Patrickista.

Hayden alkaa terrorisoida Vivieniä siihen pisteeseen, että Ben toimittaa lopulta epävaakaan oloisen vaimonsa mielisairaalaan. Tate auttaa Haydenia, joskin vastahakoisesti, koska kokee rakastumisen Violetiin muuttaneen itseään paremmaksi ihmiseksi. Benin saatua kuulla Vivienin raskaudessa olevan kyse eri-isäisestä hedelmöitymisestä, Ben luulee Vivienin pettäneen itseään. Vivien on sen sijaan jo aiemmin ymmärtänyt tuntemattoman lateksiasuisen hahmon raiskanneen hänet. Taten hyökätessä myös Benin kimppuun asu päällään, Ben ymmärtää Vivienin puhuneen totta raiskauksestaan. Tämä ymmärrys saa Benin hoitamaan Vivienin ulos sairaalasta. Constance saatu tietoonsa Taten olevan Vivienin toisen vauvan isä, meedio Billie Dean Howard kertoo Constance, että lapsen syntymisen aaveesta ja ihmisestä ennustetaan merkitsevän Antikristuksen syntymää ja maailmanloppua.

Vivienin ja Benin huomion kohdistuessa avioliittonsa ongelmiin sekä Vivienin raskautteen ja henkiseen tilaan, Violet alkaa seurustella Taten kanssa. Violet alkaa kuitenkin epäillä jotain olevan vialla, ja lopulta Constance kertoo Violetille Taten olevan Constance edesmennyt poika, joka ei ymmärrä olevansa kuollut. Constance pyytääkin Violetia auttamaan Tatea ymmärtämään tilanteensa. Saatuaan tietää rakastuneensa kouluampujaan ja Harmonien talossa asuvan monia eri aaveita, yhä vaikeammin masentunut Violet muuttuu epävakaammaksi, kunnes lopulta turvautuu itsemurhaan. Tate kuitenkin uskottelee Violetille tämän selvinneen yrityksestään ottaa yliannostus pillereitä. Lopulta Taten on kuitenkin pakko paljastaa Violetille, että tyttö on jo kuollut. Violet ei olekaan suojellut Tatea totuudelta Taten kuolemasta, vaan kuolemastaan tietoinen Tate päinvastoin on suojellut Violetia totuudelta. Tate ei kuitenkaan muista tekemäänsä kouluiskua.

Vivienin päästyä sairaalasta, Ben ja Vivien yrittävät noutaa Violetin talolta mukaansa, jotta voisivat matkustaa Vivienin siskon luo Floridaan. Violet kertoo kuitenkin isälleen olevansa kuollut. Benin ja Violetin keskustellessa, autossa odottavan Vivienin synnytys käynnistyy. Vivien päätyy synnyttämään talossa Charles Montgomeryn aaveen avulla. Charles antaa ensimmäisenä syntyneen lapsen Noralle, joka sanoo vauvan olevan kuollut. Toinen lapsi syntyy elävänä, mutta Vivien itse kuolee synnytyksen jälkeiseen verenhukkaan. Synnytyksen aikana Violet saa kuulla totuuden Tatesta, Vivienin raiskauksesta ja vauvojen isistä. Perheensä tuhoamisesta ja äitinsä kuolemasta Tatea syyttävä Violet käskää pojan kadota.

Benin yrittäessä lähteä talosta muutama viikko Vivienin kuoleman jälkeen, Hayden tappaa miehen hirttamällä. Constance saapuu tämän jälkeen hakemaan Vivienin elossa syntyneen vauvan, eli lapsenlapsensa, pois talosta. Vivien löytää muutaman hetken syntymänsä jälkeen eläneen toisen vauvansa Noran hoivista, jonka jälkeen Harmonien aaveet jatkavat olemassaoloaan talossa perheenä.

Talon aaveet:

- *Vuosi 1926*

Talon rakennuttaneen kirurgi Charles Montgomeryn ja hänen vaimonsa Noran poika Thaddeus (1.) on kidnapattu ja murhattu. Charles herättää Thaddeuksen eloon. Thaddeuksen nykyisestä olemuksesta kauhistunut Nora ampuu ensin Charlesin (2.) ja sitten itsensä (3.).

- *Vuosi 1947*

Elizabeth Short (4.) kuolee yliannostukseen, talossa asuvan hammaslääkärin annettua hänelle rauhoittavaa lääkettä harrastaessaan seksiä tajuttoman Shortin kanssa vastineeksi hammashoidosta. Charles Montgomeryn aave auttaa hammaslääkärää ruumiin paloittelussa. Ruumiin löydyttyä Short saa lehdistössä lempinimen Musta Daalia.

- *Vuosi 1968*

Talon toimiessa sairaanhoitajaopiskelijoiden asuntolana, R. Franklin niminen mies tunkeutuu taloon ja murhaa opiskelijat Gladysin (5.) ja Marian (6.).

- *Vuosi 1978*

Thaddeus surmaa autioituneeseen taloon murtautuneet kaksoisveljet Troyn (7.) ja Bryanin (8.).

- *Vuosi 1983*

Taloon muuttaneen Langdonien perheen äiti Constance ampuu makuuhuoneesta löytämänsä miehensä Hugon (9.) ja sisäkkönsä Moiran (10.), Hugon yrittäessä raiskata Moiran.

- *Vuosi 1993*

Taloon muuttaneen Harveyn perheen isän Larryn kerrottua vaimolleen Lorraineelle jättävänsä tämän naapurissa nykyään asuvan Constance takia, Lorraine tappaa itsensä (11.) sekä tyttärensä Margaretin (12.) ja Angelan (13.) sytyttämällä yhden talon huoneista palamaan.

- *Vuosi 1994*

Constancen perhe on muuttanut asumaan taloon Larryn kanssa. Larry tappaa Constancen käskystä Constancen pojan Beauregardin (14.), koska lastensuojeluviranomaiset ovat uhanneet viedä Beaun.

Suorittamansa kouluampumisen jälkeen Tate (15.) kuolee omassa makuuhuoneessaan poliisin S.W.A.T-ryhmän luoteihin.

- *Vuosi 2010*

Tate murhaa taloon muuttaneet Chadin (16.) ja Patrickin (17.), koska nämä ovat luponeet toiveistaan hankkia lapsi. Täten he eivät ole enää hyödyksi suunnitelmassa hankkia lapsi Nora Montgomerylle.

- *Vuosi 2011*

Harmoniien muutettua taloon, R. Franklin-murhat (kts. vuosi 1968) uudelleen lavastamaan pyrkivät Fiona, Dallas ja Bianca yrittävät murhata Vivienin ja Violetin. Gladysin ja Marian aaveet tappavat Fionan (18.) ja Dallasin (19.). Tate lyö Biancaa kirveellä vatsaan, mutta Bianca ei jää aaveeksi taloon, koska ryömii talon tontin ulkopuolelle ennen kuolemaansa.

Benin ja Haydenin kiistellessä talon ulko-ovella, Larry ilmestyy paikalle ja tappaa Haydenin (20.) lyömällä tätä useamman kerran lapiolla.

Yhä masentuneempi Violet (21.) kuolee otettuaan yliannostuksen lääkkeitä.

Kuolemansa jälkeen erittäin vihamieliseksi muuttanut Hayden tappaa Constancen poikaystävänsä Travisin (22.) puukottamalla. Benin itselleen haluava Hayden on käyttänyt Travisia testatakseen voiko harrastaa seksiä elävien kanssa.

Tate tappaa Violetin ruumiin talon rakenteista löytäneen tuhoaja Philin (23.), koska ei halua kenenkään löytävän Violetin ruumista pyrkiessään suojelemaan Violetia totuudelta.

- *Vuosi 2012*

Toinen Vivienin vauvoista (25.) kuolee hetki syntymänsä jälkeen.

Vivien (26.) kuolee synnytykseen.

Hayden, Fiona ja Dallas hirttävät talosta poistumassa olevan Benin (27.).

5.1.2 Kausi 2: Asylum

Toinen kausi keskittyy katolisen kirkon omistaman Briarcliffin mielisairaalan potilaisiin ja henkilökuntaan. Kausi sijoittuu pääasiassa 1960-luvulle, mutta takaumien ja nykypäivän tapahtumien kuvaamisen kautta sen aikajana ulottuu vuodesta 1949 vuoteen 2012 asti. Kausi sisältää monia eri alajuonia, jotka käsittelevät esimerkiksi avaruusolioita, Verinaamaksi ristittyä sarjamurhaajaa, ihmiskokeita suorittavaa lääkäriä sekä paholaisen riivaamaa nunnaa. Kauden keskeisiä teemoja ovat vallan väärinkäyttö, seksuaalisuuteen ja rotuun liittyvät ennakkoluulot, kristinusko ja usko, kuolema, vapaudenriisto, kunnianhimo sekä petos. Keskeisiä hahmoja kaudella ovat Briarcliffia johtavat sisar Jude ja monsignore Timothy Howard¹⁰, Briarcliffin lääkäri Arthur Arden, Juden apulainen sisar Mary Eunice, Briarcliffiin potilaat Kit Walker, Grace Bertrand ja Lana Winters sekä Kit Walkerin mielentilaa arvioimaan saapuva psykiatri Oliver Thredson.

Sisar Jude on entinen kapakkalaulaja ja alkoholisti Judy Martin, joka ajettuaan humalassa pienen tytön yli vuonna 1949 on paennut syyllisyyttään luostariin. Briarcliffin johtajan monsignoren luottamuksen ansainnut Jude hoitaa Briarcliffin toimintaa kovin ja hetkittäin jopa sadistisin metodein. Monsignore itse on kunnianhimoinen mies, joka elättelee toiveita noususta kirkon hierarkiassa jopa paaviksi asti. Monsignore on kääntänyt katseensa tohtori Ardenin laitoksessa suorittamien ihmiskokeiden suhteen, koska ajattelee Ardenin aikaansaamien mahdollisten läpimurtojen sairaiden hoidossa auttavan myös itseään urallaan eteenpäin.

Sadistinen ja julma tohtori Arden on monsignoren tavoin kunnianhimon sokaisema mies, jonka paljastetaan olevan Yhdysvaltoihin toisen maailmansodan jälkeen paennut Hans Gruber -niminen natsi. Arden on salannut kokeensa Judelta, mutta luottaa herkkään ja lapsenomaiseen sisar Mary Euniceen, jonka antaa ruokkia kokeidensa mutanteiksi muuttamia Briarcliffin potilaita. Briarcliffiin tuodun riivatun Jedin kuoltua manauksensa aikana, paholainen siirtyy Jedin ruumista Mary Euniceen.

Kit Walker on automekaanikko, joka vaimonsa Alman kadottua joutuu syytetyksi Verinaamaksi kutsutun sarjamurhaajan teoista. Todellisuudessa Alma on kadonnut avaruusolioiden siepattua sekä Kitin että Alman. Briarcliffiin jouduttuaan Kit haluaakin todistaa syyttömyytensä. Briarcliffissa potilaana oleva Grace on Kitille ystävällinen ja yrittää auttaa tätä oppimaan laitoksen säännöt. Toisiinsa rakastuttuaan Kit ja Grace päätyvät harrastamaan seksiä, jonka jälkeen myös Grace joutuu avaruusolioiden sieppaamaksi.

¹⁰ Viittaa hahmoon jatkossa arvonimellä monsignore, joka suomeksi kirjoitetaan pienellä kirjaimella.

Kunnianhimoinen ja urallaan etenemään pyrkivä Lana Winters haluaa kirjoittaa jutun Verinaamasta eli Kitistä. Tästä syystä Lana vierailee tekosyyn varjolla laitoksessa, jonka jälkeen hän saa idean paljastusjutun kirjoittamisesta koskien Briarcliffin toimintaa ja väärinkäytöksiä. Estääkseen Lanan aiheet sisar Jude kuitenkin junailee Lanan pakkohoittoon Briarcliffiin saamaan hoitoa homoseksuaalisuuteensa. Briarcliffiin saapuu myös tohtori Thredson arvioimaan Kitin mielentilaa. Mielenterveyden uudempia metodeja suosiva tohtori Thredson on kauhistunut Briarcliffin julmista menettelytavoista ja hoitovirheistä. Thredson saa istutettua Kitin mieleen epäilyksen, että Kit olisi keksinyt abduktiotarinansa, koska ei kestä todellisia tekojaan. Tohtori Thredson laittaakin terapian verukkeella Kitin tunnustamaan Verinaaman teot nauhalle. Thredson pyrkii tällä teolla suojaamaan oman selustansa, sillä Thredsonilla itsellään on salainen elämä: hän on todellisuudessa Verinaama.

Yksi kauden kantavia juonikuvioita on Juden kamppailu ensin tohtori Ardenia ja myöhemmin Mary Eunicen riivannutta paholaista vastaan. Juden kanssa usein yhteen ottava Arden haluaa eroon Judesta, erityisesti nunnan alkaessa tutkia Ardenin menneisyyttä. Mary Eunicen ruumiin vallattuaan paholainen alkaa sen sijaan heti kiusata ja terrorisoida Judea. Juden saatua selville, että tohtori Arden saattaa olla natsirikollinen, Jude kääntyy monsignoren puoleen. Ardenin kiristäessä monsignorea siitä, että tämä on koko ajan tiennyt Ardenin kokeista, monsignore ei kuitenkaan suostu kuuntelemaan Juden epäilyksiä. Täten Jude turvautuu abbedissaansa äiti Claudiaan, joka ohjaa Juden natsirikollisia metsästävän Sam Gooden puheille.

Ardenin kiristyksen johdosta monsignore tulee ilmoittamaan Judelle, että Jude tulee siirtymään toisen laitoksen johtoon. Keskustelun jälkeen murtunut Jude päättää jättää nunnan elämän taakseen. Goodmanin soittaessa Briarcliffin jo jättäneelle Judelle, puhelimeen vastannut paholainen saa tietää Goodmanin tutkimuksista. Puhelun jälkeen paholainen saapuu Goodmanin hotellille tappamaan miehen, koska haluaa suojella hyödyllisenä apurina näkemäänsä Ardenia. Arden ja paholainen ovat käyneet kamppailua suhteensa valta-asemasta, mutta voimiensa kautta paholainen on saanut alistettua Ardenin tahtoonsa.

Juden löydettyä kuolemaa tekevän Goodmanin tämän hotellihuoneesta, Goodman saa ennen kuolemaansa kerrottua yhden Juden nunnista olevan itseensä kohdistuneen väkivallan teon takana. Paholaisen soitettua Judelle yrittäen ajaa tämän itsemurhaan, Jude ymmärtää paholaisen ottaneen Mary Eunicen valtaansa. Täten uskonsa uudelleen löytä-

nyt Jude palaa nunnaksi ja livahtaa Briarcliffiin uhkailemaan paholaista, joka káskee paikalle sattuneen Ardenin kutsumaan vartijat heittämään Juden ulos.

Uskollisuutensa paholaiselle todistamaan pyrkivä Arden saapuu tapaamaan Judea nunaluostariin, uskotellen tarvitsevansa apua paholaisen riivanneen Mary Eunicen suhteen. Juden saapuessa salaa Briarcliffiin Ardenia auttaakseen, paholainen ja Arden laittavat toimeen suunnitelman, jonka avulla Jude tuomitaan hoitoon Briarcliffiin Frank -nimisen vartijan murhasta ja potilaana olevan sarjamurhaaja Lee Emersonin murhan yrityksestä. Saatuaan Juden raivattua tieltään, paholainen omaksuu Juden vastuutehtävät omakseen. Uudessa asemassaan paholainen kääntää huomionsa monsignoreen, pyrkien imartelulla saamaan miehen puolelleen. Monsignore kuitenkin yrittää karkottaa paholaisen saatuaan tietää Mary Eunicen olevan riivattu. Vaikka riivausyritys päättyy paholaisen raiskattua monsignoren, paholainen yrittää tapahtuneen jälkeenkin houkutella monsignoren seuraamaan itseään lupauksilla noususta kirkon hierarkiassa. Monsignoren vastustaessa paholaisen houkutusia, monsignore ja paholainen ajautuvat lopulta yhteenottoon, joka päättyy paholaisen kukistumiseen Mary Eunicen kuollessa. Mary Eunicen menetystä sureva tohtori Arden polttaa itsensä elävältä Mary Eunicen ruumiin mukana.

Kauden toiset tärkeät juonilinjat, Lanan ja tohtori Thredsonin yhteenotto sekä Lanan ja Kitin kamppailu vapaudestaan, punoutuvat kauden edetessä yhteen. Lanan jouduttua Briarcliffiin, Thredson ilmoittaa haluavansa auttaa Lanaa, koska ei koe naisen kuuluvan mielisairaalaan. Täten Lana aloittaa aversioterapian Thredsonin johdolla. Luovutettuaan huijaamalla aikaansaamansa Kitin tunnustuksen poliisille, Briarcliffissa velvollisuutensa hoitanut Thredson ottaa Lanan salaa mukaansa lähtiessään laitoksesta. Thredson vie Lanan kotiinsa, ja naisen ymmärrettyä Thredsonin olevan todellisuudessa Verinaama, Thredson vangitsee Lanan kellariinsa. Lana onnistuu kuitenkin pakenemaan lopulta, mutta joutuu ennen sitä Thredsonin raiskaamaksi.

Lanan onnistuttua pääsemään ohiajavan auton kyytiin, auto ajautuu ulos tieltä. Kolarin jälkeen Lana herää Briarcliffista, jonka sairasosastolta löytää myös Kitin. Aiemmin kun Kitiä on tultu pidättämään tunnustuksen sisältävän nauhan johdosta, Briarcliffin oleskeluhuoneeseen yllättäen ilmestynyt Grace on kertonut Kitille nähneensä Alman avaruusolioiden luona. Tieto on saanut Kitin ymmärtämään, että hän ei ole murhaaja. Syyttömyydestään jälleen varma Kit onkin paennut asianajajansa toimistosta ja palannut Briarcliffiin salaisia tunneleita pitkin hakeakseen Gracen mukaansa. Yksi Ardenin mutanteista on kuitenkin seurannut Kitiä sisälle laitokseen ja hyökännyt Kitin ja Gracen

leipomosta löytäneen nunnan kimppuun. Kitin tapettua mutantin, nunnan huudon kuulut vartija on yrittänyt ampua Kitin, jolloin Grace on kuitenkin hypännyt luodin eteen ja kuollut.

Lanan kerrottua Kitille Thredsonin olevan Verinaama, Lana ja Kit vangitsevat laitokseen saapuneen Thredsonin. Saatuaan tietää olevansa raskaana, Lana uhkaa Thredsonia abortilla, jotta saa miehen tekemään nauhoitetun tunnustuksen. Lana suunnittelee tappavansa Thredsonin, mutta paholainen käy vapauttamassa miehen Lanan ja Kitin piilosta. Thredson tulee myöhemmin oleskeluhuoneeseen kertomaan Kitille ja Lanalle, että on saanut vakipaikan Briarcliffista, ja yrittää saada kaksikon luovuttamaan tunnustuksensa sisältävän nauhan itselleen. Potilaana paholaisen mielivallan alle alistettu Jude on alkanut katua Lanaan kohdistamiaan julmuuksia, ja pyytää äiti Claudiaa auttamaan Lanan ulos Briarcliffistä. Täten Lana pystyy viemään Thredsonin tunnustusnauhan poliisille, ennen kuin Thredson onnistuu saamaan sen haltuunsa. Lana päätyy myös ampumaan Thredsonin tämän kotona. Thredsonin paljastuttua Verinaamaksi myös Kit vapautetaan Briarcliffista.

Avaruusoliot ovat aiemmin vieneet Gracen ruumiin laitoksesta, ja palauttaneet elävän, viimeisillään raskaana olevan Gracen takaisin. Kit vaatii saada Gracen sekä heidän laitoksessa syntyneen poikansa mukaansa lähtiessään. Saapuessaan Kitin talolle, Kit ja Grace löytävät Alman sekä Alman synnyttämän tyttövauvan sisältä talosta. Kaikkien kolmen elettyä vuosia lastensa kanssa yhdessä perheenä, abduktiokokemusten traumoittama Alma tappaa avaruusolioista usein puhuvan Gracen kirveellä, ja kuolee itse murhasta tuomittuna Briarcliffissä.

Alman kuoleman jälkeen Kit alkaa vieraillla Briarcliffissa näkemänsä Juden luona. Judelle uuden henkilöllisyyden tekaissut monsignore on jättänyt Juden jälkeensä siirtyessään uusiin tehtäviin kirkon sisällä. Kitin haettua Juden pois Briarcliffista, Jude kuolee muutaman kuukauden sisällä vakavaan sairauteen. Kit itse sairastuu haimasyöpään 40-vuotiaana, jolloin avaruusoliot hakevat Kitin mukaansa. New Yorkin kardinaalina toimiva monsignore tappaa itsensä suositukseksi journalistiksi nousseen Lanan yritettyä saada tältä lausuntoa paenneeksi oletetun Ardenin arkistoista löytyneistä ihmiskokeita koskevista tiedoista. Lanaa haastateltaessa vuonna 2012 menestyksekkäästä urastaan journalistina, Lanan ja Thredsonin adoptioon annettu poika, John, ujuttautuu osaksi haastattelun työryhmää. John on saapunut tappamaan Lanan saattaakseen ihailemansa isänsä työn loppuun, mutta muun kuvausryhmän lähdettyä Lana päätyy ampumaan poikansa.

5.1.3 Kausi 3: Coven

Kolmannen kauden tapahtumapaikkana on New Orleansissa sijaitseva noitien sisäoppilaitos. Kausi keskittyy erityisesti koulussa toimivan noitapiirin kohtaamiin vaikeuksiin sekä sen jäsenten välisiin suhteisiin ja jännitteisiin. Kauden tapahtumat sijoittuvat pääosin vuoteen 2013, mutta se sisältää myös 1800-luvun lopulle asti ulottuvia takaumia. Kauden keskeisiä teemoja ovat noituus ja voodoo, vanhemmuus ja erityisesti äitien ja tytärten väliset suhteet, rasismi, ennakkoluulot, viharikokset, kuolema ja kristillinen fundamentalismi. Kauden keskeisiä hahmoja ovat ylinoita Fiona, noitien koulun rehtori Cordelia, noitaneuvoston jäsen Myrtle Snow sekä nuoret noidat Zoe, Madison, Queenie, Nan ja Misty Day, voodokuningatar Marie Laveau, kuolematon yläluokkainen sarjamurhaaja madame Delphine LaLaurie, kuolleista elävien elinpiiriin takaisin palaava Kirvesmieheksi nimetty sarjamurhaaja, noidat tuhoamaan pyrkivän noidanmetsästäjien salaseuran jäseneksi paljastuva Cordelian aviomies Hank, noitien palvelija Spalding sekä Zoen poikaystävä Kyle.

Kuolemaa ja vanhenemista pelkäävä ylinoita Fiona on viettänyt elämänsä matkustellen ja luksuselämää viettäen, sekä ylinoidalle kuuluvia velvollisuuksia vältellen. Omaan etuaan ennen kaikkea ajava Fiona on esimerkiksi 1970-luvulla tappanut itseään edeltäneen ylinoidan Anna Leigh'n, saadakseen tämän voimat ja vallan nopeammin itselleen. Uuden ylinoidan eli Korkeimman alkaessa saavuttaa voimansa, vanha Korkein alkaa heikettää, ja näin on alkanut tapahtua myös esimerkiksi syöpädiagnoosin saavalle Fionalle. Täten Fiona palaa noitapiirin luokse selvittääkseen kuka nuorista noidista on seuraava Korkein, jotta voi tuhota tämän. Fionan motiivina palata on myös halu suojella noitapiiriä, sillä kuultuaan Misty Day nimisen noidan polttamisesta roviolla, Fiona on varma edessä olevista vaikeuksista.

Noitien sisäoppilaitoksen eli Robinchauxin akatemian rehtori Cordelia on elänyt elämänsä äitinsä Fionan varjossa. Cordelia, jonka Fiona on jättänyt lapsena Robinchauxin akatemiaan, kokee itsensä äitinsä hylkäämäksi, samanaikaisesti yrittäen kuitenkin saavuttaa äitinsä hyväksynnän. Myrtle Snow on Fionan ikäinen noitien neuvoston jäsen, joka oman perheen hankkimisen sijaan on omistanut elämänsä noitapiirin palvelemiselle. Fiona on Myrtlen vanha vihollinen, jonka Myrtle on jo vuosikymmeniä epäillyt olevan Anna Leigh'n jäljettömiin katoamisen takana. Cordelian Myrtle sen sijaan kokee kuin omaksi tyttärekseen.

Nuoren Zoen alkaessa harrastaa seksiä ensimmäisen kerran poikaystävänsä kanssa, poikaystävä kuolee saatuaan mystisen kohtauksen. Zoe saakin tämän jälkeen kuulla olevansa noita, ja Zoen vanhemmat lähettävät Zoen noitapiirin luokse oppimaan voimiensa hallintaa. Akatemialla Zoe tapaa koulun muut oppilaat Madisonin, Queenien ja Nanin. Madison on hemmoteltu ja itsekäs elokuvatähti, jonka voima on telekinesia. Noitapiirin ainoa ei-valkoinen noita, afroamerikkalainen Queenie kokee ongelmallisena suhteensa noitapiirin muihin noitiin. Voodooon ja noituuden välimaastossa seisova Queenie on ”elävä voodooonukke”, eli voi satuttaa muita ihmisiä vahingoittamalla itseään. Selvännäkijyyden lahjan omaava Nan rakastuu fundamentalistikristityn äitinsä Joanin kanssa naapuriin muuttavaan Lukeen. Henkiin herättämisen lahjan omaava Misty Day on roviolla poltetuksi tultuaan herättänyt itsensä uudelleen henkiin. Misty asuu yksin suolla piilossa muulta maailmalta ja käyttää luonnon tarjoamia aineksia parantamiseen.

Noitien arkkihollinen Marie Laveau on ikuisen elämän omaava voodookuningatar, joka pyrkii tuhoamaan noitapiirin. Marie on neuvotellut 1970-luvulla aselevon noitien ja voodooyhteisön välille, mutta yrittää yhä salaisesti päästä eroon noitapiirin noidista. Oma yhteisönsä suojelemaan pyrkivä Marie on myös esimerkiksi haudannut aikoihinaan orjiensa kiduttamisesta ja tappamisesta nauttivan madame LaLaurien maan sisään, huijattuaan LaLaurien ensin juomaan ikuisen elämän antavaa taikajuomaa. Nan kuulee rasistisen LaLaurien ajatukset LaLaurien museoksi muutetun kodin puutarhassa, jonka jälkeen Fiona kaivatuttaa LaLaurien arkun esiin saadakseen tietää 180 vuotta arkussa viettäneen naisen ikuisen elämän salaisuuden. Tämän jälkeen Fiona määrää LaLaurien noitapiirin palvelijaksi.

Noitapiirin 1910-luvun jäsenten tappaman sarjamurhaaja Kirvesmiehen henki on jäänyt jumiin sisäoppilaitokselle, ja Fionan aikuiseksi kasvua seurannut Kirvesmies on lopulta rakastunut Fionaan. Cordelian aviomies Hank esiintyy matkustelevana liikemiehenä, mutta on todellisuudessa noidanmetsästäjien salaseuran johtajan poika. Hankin tehtävänä on vain välittää avioliittonsa kautta saamaansa sisäpiirin tietoa noidista noidanmetsästäjille. Marie Laveau on kuitenkin palkannut Hankin kuusi vuotta sitten tappamaan kaikki noitapiirin noidat, joten Hank on matkustanut liikematkojen varjolla tappamaan Cordelian kautta löytämiään noitia.

Nukeista ja teekesteistä pitävä noitien palvelija Spalding on erittäin uskollinen Fionalle. Spalding on esimerkiksi mykkä, koska on leikannut kielensä irti 1970-luvulla saatuaan tietää Myrtilen aikovan käyttää totuusloitsua saadakseen Spaldingin nimeämään Fionan

Anna Leigh'n murhaajaksi. Kyle on Zoen juhlissa tapaama opiskelijapoika. Samoissa juhlissa Kylen veljeskunnan muut jäsenet huumaavat ja joukkoraiskaavat Madisonin. Kylen löydettyä pojat ja Madisonin, Madison kostaa kääntämällä pakoon yrittävien veljeskuntalaisten bussin ympäri voimiensa avulla. Onnettomuudessa saa surmansa myös bussin lattialle tajuttomaksi lyöty Kyle. Onnettomuuden jälkeen Zoe ja Madison yhdistelevät veljeskuntalaisten ruumiinosista sopivan ruumiin, johon liittävät Kylen pään henkiinherättämisrituaalia varten.

Yksi kauden keskeisistä juonilinjoista on Fionan ikuisen elämän ja nuoruuden kaipuun vaikutus noitapiiriin. Saatuaan tietää Madisonin omaksuneen uuden taidon, pyrokinesi-an, Fiona tappaa uudeksi Korkeimmaksi olettamansa Madisonin. Tämän jälkeen Nan kutsuu noitien neuvoston koululle, koska huomaa, ettei kuule enää Madisonin ajatuksia. Saatuaan kuulla kuulusteluiden aikana Madisonin omaksumasta uudesta taidosta, Myrtle alkaa epäillä Fionan olevan syyllinen Madisonin katoamiseen. Myrtle ei kuitenkaan pysty todistamaan epäilyksiään. Halloweenina Cordelia menettää näkökykynsä jouduttuaan happohyökkäyksen kohteeksi. Tapahtuma saa neuvoston palaamaan koululle. Neuvosto pyrkii rankaisemaan Fionaa noitapiirin laiminlyönnistä, mutta Fiona syyttää Myrtleä Cordelian sokaisemisesta. Myrtle tuomitaan palamaan roviolla Fionan lavastettua tunnontuskia potevan Queenien avulla hapon aiheuttamia palovammoja Myrtlen käteen.

Zoe löytää Madisonin ruumiin Spaldingin ullakkohuoneesta, jonne Spalding on vienyt sen Fionan käskettyä hankkiutua ruumiista eroon. Spalding väittää tappaneensa Madisonin seksin takia, mutta Zoe ei usko miestä. Zoe hakee Misty Dayn, johon on tutustunut hieman aiemmin, herättämään Madisonin henkiin. Nuoret noidat päättävät odottaa Madisonin olon paranemista ennen kuin kertovat tytöstä muille. Madison kuitenkin paljastaa itsensä Cordelialle estäessään Cordeliaa putoamasta portaissa. Näkemisen lahjan näkökykynsä menetyksen yhteydessä saanut Cordelia saa tällöin näyn Fionasta murhaamassa Madisonin. Saatuaan kuulla Cordelialta Fionan tappaneen Madisonin, Zoe taikoo Spaldingin kielen takaisin miehen suuhun ja pakottaa Spaldingin nimeämään Madisonin murhaajan. Zoe puukottaa Spaldingin kuoliaaksi miehen lausuttua Fionan nimen.

Misty hakee turvaa noitapiiriin parista tuntemattoman ampujan tunkeuduttua Mistyn suomökkiin. Mukanaan Mistyllä on Myrtle Snow, jonka Misty on herättänyt henkiin roviolla polttamisen jälkeen. Tieto siitä, että Fiona on murhannut Madisonin, on saanut

Cordelian päättämään, että Fionasta on päästävä eroon. Täten noidat, Misty ja Myrtle mukaan luettuna, suorittavat Fionan kuolemaan ja uuden Korkeimman löytymiseen tähtäävän pyhän rituaalin. Madison ja Myrtle uskottelevat Fionalle Madisonin olevan sekä itsensä että Myrtilen henkiin herättänyt uusi Korkein ja taivuttelevat Fionan nielemään kuolettavan määrän pillereitä, muistuttamalla että tämä kuolee joka tapauksessa vahingoitettuaan toisia noitia. Fionan odottaessa kuolemaa Kirvesmiehen tavoin taloon jäänyt Spaldingin henki tulee kertomaan Fionalle totuuden Mistystä sekä Madisonin ja Myrtilen henkiinheräämisestä. Spaldingin annettua Fionalle oksentamaan auttavaa lääkettä, Fiona ilmestyy olohuoneeseen muiden noitien pettymykseksi.

Olenainen juonilinja kaudella on myös Marie Laveaun ja noidanmetsästäjien edustama ulkoinen uhka noitapiirille. LaLaurien kerrottua ikuisen elämänsä olevan Marie Laveaun kosto, Fiona menee tapaamaan Marieta, joka ei kuitenkaan suostu paljastamaan ikuisen elämän salaisuutta Fionalle. Riideltään Fionan kanssa, LaLaurien maasta nostamisesta vihainen Marie lähettää rakastajansa Bastienin noitien koululle. Bastienin kuoltua 1800-luvulla LaLaurien ripustama häränpää päässään, Marie on puhaltanut hengen takaisin mieheen. Bastien on tällöin muuttunut Minotaurin kaltaiseksi olennoiksi. Bastien hyökkää Queenien kimppuun, jonka jälkeen Fiona lähettää Marielle Bastienin irtileikatun pään. Teko saa Marien lopettamaan noitien ja voodooon harjoittajien välisen aselevon.

Marie uhkailee Hankia, sanoen että antaa Hankin elää, jos tämä tappaa kaikki talon noidat äkkiä. Tämän jälkeen Hank yrittää ampua naapuriin Lukea tapaamaan mennyttä Nania ikkunan läpi, mutta osuu Joaniin ja Lukeen. Misty herättää Joanin uudelleen henkiin, mutta Luke vajoaa koomaan. Luken henki kertoo Nanin välityksellä tietävänsä, että Joan on tappanut Luken isän, joka on suunnitellut Joanin jättämistä toisen naisen takia. Joan tukehduuttaa Luken kuoliaaksi tyynyllä paljastuksen johdosta, mikä saa rai-vostuneen Nanin tappamaan Joanin voimiensa avulla.

Cordelian ammuskelun jälkeen kadulta löytämä siunattu luoti saa Cordelian ja Fionan ymmärtämään noidanmetsästäjien olevan noitien perässä. Cordelia sanoo noitapiirin tarvitsevan kipeästi Fionan apua ja pyytää anteeksi muiden noitien yritystä tappaa Fiona. Fiona menee ehdottamaan Marielle liittoumaa noidanmetsästäjiä vastaan, mutta Marie torjuu ehdotuksen. Hankin mennessä tapaamaan isäänsä Harrison Renardia, Harrison toruu Hankia tämän toimista Marien kanssa sekä paljastaa happohyökkäyksen olleen noidanmetsästäjien yritys saattaa Cordelia riippuvaisemmaksi Hankista. Sen sijaan Cor-

delia on päättänyt hakea avioeroa saatuaan näkyjä Hankista harrastamassa seksiä Kaylee nimisen naisen kanssa, joka todellisuudessa on yksi Hankin huijaamista ja tappamista noidista. Marien uhkailtua Hankia uudelleen voodooonukan avulla, joka puolelta painostusta kokeva Hank tunkeutuu Marien salonkiin ja ampuu kaikki Marien työntekijät. Queenie, joka omaa paikkaa etsiessään on siirtynyt noitapiiristä Marien luo asumaan, pelastaa Marien ampumalla ihmisvoodooonukkena itseään, eli välillisesti Hankia, päähän. Marie hakee iskun jälkeen turvaa noitien luota.

Marie muuttaa noitapiirin luo, mikä johtaa Fionan ja Marien muodostamaan liittoumaan. Marien tunnustettua palkanneensa noidanmetsästäjiin kuuluvan Hankin, Marie ja Fiona tappavat noidanmetsästäjät Fionan kanssa suhteen aloittaneen Kirvesmiehen avulla. Zoe on vapauttanut Kirvesmiehen aiemmin takaisin elävien maailmaan Kirvesmiehen paljastettua vastineeksi Madisonin ruumiin olinpaikan. Myrtle on tappanut noitanevoston kollegansa, Pembroken ja Quentinin, saadakseen molemmilta yhden silmän näkönsä menettänyttä Cordeliaa varten. Näön takaisin saaminen on kuitenkin merkinnyt näkemisen lahjan menettämistä, joten noitapiirille itsensä hyödyttömäksi tuntenut Cordelia on sokaissut itsensä uudelleen noidanmetsästäjien uhatessa noitia.

Yhdessä Fiona ja Marie auttavat siis noitapiiriä lyömään noidanmetsästäjät, mutta edustavat myös uutta uhkaa noitapiirille Marien paljastettua Fionalle kuolemattomuutensa johtuvan voodoojumala Papa Legban kanssa solmitusta sopimuksesta, Fiona yrittää neuvotella epäonnisesti oman sopimuksensa Papan kanssa. Tämän jälkeen sairautensa edetessä yhä epätoivoisemmaksi ja vaarallisemmaksi muuttuva Fiona alkaa suunnitella kaikkien muiden noitien tappamista varmistaakseen uuden Korkeimman tuhoutumisen. Nanin löydettyä Marien Papa Legbaa varten varastaman vauvan, eli viattoman sielun, Fiona ja Marie hukuttavat Nanin kylpyammeeseen ja väittävät Nanin kaatuneen kylpyhuoneessa.

Marieta vihaava LaLaurie päätyy lopulta paloitlemaan ja hautaamaan Marien niin, että tämä ei kuolemattomuudestaan huolimatta pääse haudastaan pois. Papa Legba vie teon jälkeen sekä Marien että kuolemattomuudessaan Marieen sidotun LaLaurien helvettiin, koska Marie ei haudattuna pysty enää suorittamaan ikuisen elämän sopimukseen kuuluvaa vuosittaista palvelustaan Papalle. Sairauden heikentämän Fionan väittäessä hyvästelevänsä tytärtään, Cordelia saa näyn kaikki muut talon noidat tappaneesta Fionasta. Cordelia menee täten tapaamaan Kirvesmiestä, jolle kertoo Fionan aikovan lähteä Pariisiin ja jättää Kirvesmiehen jälkeensä. Myöhemmin verisen Kirvesmiehen tunkeuduttua

koululle uhkailemaan noitia, Cordelia saa näyn siitä, miten Kirvesmies on tappanut Fionan, jonka jälkeen nuoret noidat puukottavat Kirvesmiehen kuoliaaksi.

Fionan kuoltua kaikki nuoret noidat osallistuvat Seitsemän ihmeen -testiin, jonka kaikista osioista suoriutuva on oleva uusi Korkein. Testin aikana Misty ei kykene palaamaan takaisin helvettiin laskeutumisesta, Zoe päätyy aidanseipään lävistämäksi transmutaation eli paikasta toiseen taian avulla siirtymisen aikana ja Queenie ei onnistu herättämään Zoa henkiin kahden elinvoiman välillä tasapainottelua yrittäessään. Zoe ja Madison ovat aiemmin alkaneet molemmat suhteeseen Kylan kanssa, mutta Kyle on lopulta ilmoittanut haluavansa olla vain Zoen kanssa. Täten mustasukkainen Madison ei suostu herättämään Zoa henkiin, vaan suorittaa osion herättämällä karpäsen henkiin. Cordelia liittyy mukaan testeihin Myrtlen tuotua esiin mahdollisuuden, että Cordelia olisi seuraava ylinoita, ja Madisonista ja Cordeliasta vain Cordelia suorittaakin ennustamisen testin onnistuneesti. Madisonin ilmoitettua jättävänsä noitapiirin, Zoa sureva Kyle kuristaa Madisonin kuoliaaksi muiden noitapiirin jäsenten tietämättä.

Viimeisenä testin osana Cordelia herättää henkiin Zoen. Korkeimman voimat saatuaan Cordelia saa näkönsä takaisin. Myrtle haluaa välttää skandaalin Cordelian johtajuuden alkumetreilla, joten hän tunnustaa murhaneensa Pembroken ja Quentinin. Täten Myrtle tulee omasta aloitteestaan poltetuksi uudemman kerran roviolla. Cordelian tuotua noitapiirin julkisuuteen, noitapiirin luo on saapunut kymmenittäin uusia potentiaalisia jäseniä. Valmistautuessaan ottamaan uusia jäseniä vastaan, Cordelia aistii Fionan läsnäolon talossa. Fiona onkin istuttanut muiston murhastaan Kirvesmiehen mieleen, koska suunnitteli palaavansa tappamaan uuden Korkeimman tämän löydyttyä. Sairautensa heikentämä Fiona kuolee kuitenkin lopulta Cordelian käsivarsille. Myöhemmin Cordelia avaa neuvostoon nimittämiensä Zoen ja Queenien kanssa koulun ovet uusille noitapiirin jäsenille.

6 Yliluonnollinen pahuus ja hyvyys aineistossa

6.1 Yliluonnollinen pahuus ja hyvyys ensimmäisellä kaudella

AHS:n ensimmäisen kauden yliluonnollinen pahuus on aaveet, eli Stonen (2013) jaottelun mukaan jokin kuollut tai haudan takaa meidät saavuttamaan kykenevä (kts.2.1.4.).

Aaveiden alkuperää ja aaveiden esittämisen tapaa käsittelevissä luvuissa aion analysoida myös kauden tapahtumapaikkana toimivaa, yliluonnolliseksi aktoriksi itsessään nousevaa taloa. Yksi kauden juonilinjoista käsittelee Antikristuksen maan päälle tuloa. Täten omistan oman lukunsa myös kauden paholaisen ja Antikristuksen representaatioiden tarkastelulle.

Viimeisenä tutkin esiintyykö kaudella minkäänlaista yliluonnollisen hyvyyden edustajaksi tulkittavissa olevaa toimijaa.

6.1.1 Aaveiden alkuperä

Ensimmäisellä kaudella Murhatalossa tai sen tontilla kuolevat ihmiset jäävät aaveina kiinni taloon. Aaveiden ilmestymisessä on siis kyse spatiaalisesti riippuvaisesta interaktiosta, jossa ihminen transformoituu yliluonnolliseksi kuolemansa yhteydessä sijoitettuun itsensä yliluonnollisen alueelle. Täten sarjan voi Metelingiä (2010) mukaillen nähdä kummitustalosta eli ympäristöstä nousevaan kauhuun keskittyessään nojaavan goottilaisten aavetarinoiden traditioon (kts.3.1.). Aaveita esiintyy ensimmäisellä kaudella yhteensä 32, joista 27 on talossa kiinni olevia aaveita. Muut viisi ovat Taten ampumia opiskelijoita¹¹.

Sarjan kuluessa aaveet itseensä kahlitseva talo nousee ikään kuin omaksi hahmokseen. Talon voimaa ja luonnetta selvennetään meedio Billie Dean Howardin hahmon kautta, jonka tieto talosta tarjoaa Briggsiä (2012) lainaten goottilaisille aavetarinoille ominaisen omanlaiseensa toiminnan ja reaktion hengelliseen lakiin perustuvan pseudo-selityksen aaveiden olemassaololle (kts.3.1.). Billie Deanin mukaan talossa vaikuttava paramagneettinen ote eli pahuus kiinnittää aaveet taloon. Meedio selittää myös mistä tämä pahuus on saanut alkunsa: ”Se on kuin muutkin voimat. Puhdasta fysiikkaa. Aitoa ja vah-

¹¹ Kiinnostavaa Taten ampumiksi joutuneissa opiskelijoissa on, että he ovat muuttuneet aaveiksi, vaikka eivät ole kuolleet kaudelle keskeisen talon alueella. Keskityn kuitenkin pääasiassa talon aaveisiin, sillä Taten uhrin esiintyvät sarjassa vain kahden jakson verran Halloweenina, kun aaveet saavat liikkua vapaasti. Täten sarjasta ei käy ilmi esimerkiksi missä Taten uhrin viettävät aikansa normaalisti tai mitkä säännöt sitovat heitä tai heidän aaveiksi muuttumistaan.

vaa, tapahtumien luomaa. Tapahtumien, jotka vapauttavat psyykkistä energiaa ympäristöön. Niin kuin paristo varastoi sähköä. -- Trauma ja tuska ruokkivat negatiivista energiaa. Se vetää niitä puoleensa.”¹² (Jakso 11). Billie Deanin lisäksi myös Hayden sanoo kuolemansa jälkeen talon voimalla olevan aaveista ote, mutta tuo esiin aaveiden voivan myös käyttää tätä voimaa hyväkseen (Jakso 8).

Talon kuvataan olleen alusta alkaen näyttämö murheellisille ja väkivaltaisille tapahtumille, sillä talon vuonna 1921 vaimolleen Noralle rakennuttanut kirurgi Charles Montgomery on talossa asuessaan ajautunut rahavaikeuksiin ja huumeriippuvuuteen, ja alkanut tästä syystä suorittaa laittomia abortteja talossa (Jakso 3). Myöhemmin Tate kertoo Violetille yhden abortissa käyneen tytön poikaystävänsä siepanneen kostoksi Montgomeryn pojan Thaddeuksen. Poikaystävä on tämän jälkeen murhannut Thaddeuksen ja silponut tämän ruumiin. Charles on ommellut Thaddeuksen ruumiin takaisin kokoon ja herättänyt pojan henkiin, jonka jälkeen Thaddeus on jäänyt taloon ikuisiksi ajoiksi ”epäpyhänä hirviönä”¹³. (Jakso 4.) Poikansa uudesta olomuodosta järkyttynyt Nora on ampunut ensin Charlesin ja sitten itsensä (Jakso 7).

Sarjan tarjoaman selityksen talon alkuperästä voisi nähdä viittaavan siihen, että talon transformoituminen yliluonnolliseksi olisi saanut alkunsa Montgomeryn teoista, trauman ja tuskan ruokkiessa edelleen talon itseensä alun perin Noran ja Charlesin vastoinkäymisistä varastoimaa energiaa. Tämän ajatuskulun mukaisesti ihmisten teot olisivat saastuttaneet talon, jonka jälkeen olisi syntynyt sykli, jossa talon varastoima voima ajaa ihmisiä talon voimia edelleen vahvistaviin pahoihin tekoihin. Lopulta talo itsessään olisi muuttunut tämän kiertokulun kautta tietoiseksi olennoiksi.

Talo vaikuttaakin olevan Wilsonin (2010) esittelemän aavetaloihin keskittyvän tarinaperinteen mukaisesti tietoinen, elävä ja pahantahtoinen sekä ensisijainen toiminnan lähde (kts.3.1.). Vaikka aaveet ovat ensimmäisen kauden tapahtumien keskiössä, voi talon nähdä nousevan jopa ensisijaiseksi toimijaksi. Tässä roolissa talo käyttää eläviä ja kuolleita asukkaitaan toimimaan päämääriään hyödyttävästi. Billie Deanin mukaan talon monia yksittäisiä traumoja vahvempi voima haluaa murtautua ulos talosta liikkumaan

¹² Ensimmäisen kauden suomennokset: Karri Savonen (jaksot 1, 6, 7 & 12), Mirja Muurinen (jaksot 2, 3, 8 & 9) & Mikko Alapuro (jaksot 4, 5, 10 & 11). DVD: Twentieth Century Fox/SF Film 2013. 8h 32min.

¹³ Thaddeus on sarjan aaveiden joukossa kiinnostava hahmo. Thaddeus kuolee talon ulkopuolella, mutta Charles kertoo Noralle herättäneensä Thaddeuksen henkiin käyttämällä yhden hoitamansa tytön sydäntä. Nora yrittää tappaa Thaddeuksen tämän jälkeen, mutta poika ei kuole. (Jakso 7.) Epäselvää onkin, onko talon alueella kuoleminen sijaan henkiin herätetty Thaddeus aave vai jonkinlainen isänsä luoma elävä kuollut olento.

ihmisten maailmassa. Saavuttaakseen päämääränsä talo käyttää kanavanaan aaveita, eli maailmojen välissä vankeina olevia. (Jakso 11.)

Ainoa talosta lopulta ulos murtautuva voima on Antikristukseksi nimetty Vivienin ja Taten poika Michael. Sarjassa Antikristuksen kerrotaan saaneen alkunsa aaveen eli Taten raiskattua Vivienin. Constancen kysyessä Billie Deaniltä, mitä tapahtuu henkimaailman olennon ja ihmisen lisääntyessä, Billie Dean kertoo Constancelle ”paavin laatikosta”. Laatikko sisältää tiedon Antikristuksen todellisesta luonteesta, lapsesta, joka tulee syntymään ihmisestä ja hengestä maailmanlopun edellä. Billie Deanin mukaan tämä lapsi on pahan henkilöitymä, joka edustaa synnittömän sikiämisen vastakohtaa. (Jakso 9.)

Paholainen ei esiinny sarjassa suoraan, mutta talon voiman johtaessa Antikristuksen syntymään, paholainen vaikuttaisi olevan talon ylikuonnolliseksi transformoiva voima eli pahuus. Täten paholainen olisi myös syy ihmisten pahoihin tekoihin ja sekä aaveiden ilmestymiseen että taloon kiinni jäämiseen. Visuaalisena vihjauksena tästä voisi nähdä kauden alussa talon tapettien alta paljastuvan seinämaalauksen, jossa miehen korvaan kuiskii paholaiselta tai jonkinlaiselta demonilta näyttävä hahmo (Jakso 1). Täten sarja avaa mahdollisuuden myös tulkinnalle, että paholainen olisi talossa alusta asti ollut voima, joka olisi aiheuttanut Montgomeryjen teot ja kuolemat saadakseen maailmaan murtautumiseensa tähtäävän tapahtumaketjun alulle. Jos talon eli paholaisen täten itsessään nähdään olevan traagisten tapahtumien takana, talo olisi aiheuttanut ihmisten pahojen tekojen syklin, sen sijaan että se olisi muuttunut tietoiseksi ihmisten pahojen tekojen takia. Tätä kautta AHS:n voi banaalin uskonnon esityksenä nähdä ohjaavan katsojia uudelleen neuvottelemaan mielikuvia populaarikulttuurissa usein kiertävistä aaveiden alkuperän esityksistä yhdistäessään paholaisen potentiaalisen aaveiden ilmestymisen syyksi.

6.1.2 Aaveet

Usean eri aaveen hahmon kautta sarjan voi nähdä pystyvän hyödyntävän monia eri aavetarinoille ominaisia, jopa toisilleen vastakkaisia teemoja. Kuten jo aiempi luku antaa ymmärtää, aaveiden kuvaamisessa yhdeksi pääteemaksi nousee aaveiden asuttama talo, jonka sisältämä voima määrittää aaveiden käytöstä ja toimia. Talosta puhutaan usein ikään kuin tietoisena olentona ja omana henkilönään. Esimerkiksi Chad kommentoi taloa Vivienille ja Benille: ”Ei se ole teidän. Me tiedämme, sinä tiedät ja talo tietää. Te ette ansaitse sitä.” (Jakso 4). Talon esiintyessä aaveet itseensä kiinnittävänä ensisijaisena toiminnan lähteenä, AHS ilmentää Metelingin (2010) esittelemää goottilaisen tarinaperinteen traditiota, jossa aaveet ovat usein tuomittu pysymään samassa paikassa ikuisesti kyvyttöminä muuttumaan. (kts.3.1.)

Sarjan voi nähdä kuitenkin esittelevän pienimuotoisen poikkeaman aaveisiin liittämäänsä muuttumattomuuden ja liikkumattomuuden ideaan. Sarja lisää maailmansa sisäiseen logiikkaan säännön, jonka mukaan aaveet pystyvät liikkumaan Halloweenina vapaasti. Aaveet pystyvät täten poistumaan talon alueelta yhden vuorokauden ajaksi. Aamun sarastaessa aaveiden on kuitenkin palattava talolle. (Jakso 4 & 5.) Violet ja Tate pystyvät sen sijaan internetin avulla karistamaan Metelingin (2010) esittelemän aavetarinoiden uudemman teeman mukaisesti teknologian avulla spatiaalisia rajoituksiaan (kts.3.1.).

Wilsonin (2010) käsittelemän aavetalotarinoiden perinteen mukaisesti AHS:n aavetalo näyttäytyy kesyttömänä ja voimakkaana tilana. Kontrollonin ulottumattomissa oleva talo pilaa sen omistamaan pyrkivien elämän. (kts.3.1.) Asuessaan talossa sekä Montgomeryt että Chad ja Patrick ajautuvat rahaongelmiin ja katkeroituvat. Myös Harmonien rahatilanteen äkillinen huonontuminen estää näitä muuttamasta, vaikka Vivien haluaisi lähteä Biancan, Dallasin ja Fionan suorittaman koti-invaasion jälkeen. Toistuva rahaongelmien teema tuo esiin talon vaikutuspiiriin joutuneiden asukkaiden kyvyttömyyden lähteä talosta.

Talon elävät asukkaat epäonnistuvat Wilsonin (2010) ajatusten mukaisesti pyrkimyksissään luoda asuttava tila. Yritys muuttaa talosta asumiskelpoinen merkitsee aavetalonarratiiville ominaista talon tunnelman muuttamista ja talon asumiskelpoiseksi muokkaamista pääasiassa sisustamisen kautta. Tämän lisäksi olennaista on elinkelpoisuuden mahdollistava jatkuva huolenpito talosta. (kts.3.1.) Ennen Harmoneita Chad ja Patrick ovat entisöineet koko talon, ja myös Vivien alkaa sisustamaan taloa muutettuaan sinne.

Yrityksenä muuttaa tunnelma voi nähdä myös esimerkiksi Vivienin salvian polttamisen, jonka Constance neuvoo auttavan eroon pahasta magiasta (Jakso 1).

Jatkuvan huolenpidon teema on läsnä sarjassa Moiran liikkua ympäri taloa siivoamassa. Tämän voi nähdä tuovan sarjaan Wilsonin esittelemän (2010) sukupuolittuneen tilanteen (kts.3.1.), jossa Vivien ja Moira käsittelevät taloa kodinhoidollisten askareiden kautta, siinä missä Ben yrittää ottaa tilanteen haltuunsa maskuliinisin keinoin. Ben esimerkiksi rakentaa huvimajan Haydenin haudan päälle pyrkiessään estämään naisen ruumiin löytymisen (Jakso 3). Kuoltuaan Ben kuvataan myös lakaisemassa talossa lojuvaa paperiroskaa, ja joulun aikaan aaveiksi muuttuneet Harmonit valmistelevat joulua Moiran kanssa koristelemalla kuusta (Jakso 12). Tarve talon huoltamiseen ei siis lopu edes kuolemaan. Chad tuokin esiin haasteen, jonka talo asettaa niin eläville kuin kuolleille asukkailleen: ”Tuntuu että olen ikuisesti tuomittu elämään, onnettomassa, uskottomassa suhteessa ja remontoimaan tätä hiton taloa, josta ei koskaan tule oikeanlaista¹⁴.” (Jakso 5).

Talon monista omistajista ainoastaan Constancen voi nähdä edustavan Wilsonin (2010) esiintuomaa aavetalarinoiden onnistunutta asukasta, joka muuttamisyritysten sijaan muodostaa taloon kiintymyssuhteen (kts.3.1.). Tästä kiintymyksestä voi nähdä kertovan sen, miten Constance on muuttanut talon naapuriin ollakseen lähellä lastensa aaveita. Constance kommentoi myös, että taloa ei voi omistaa (Jakso 7). Tämän voi nähdä kertovan naisen ymmärtävän talon todellisen luonteen.

Wilsonin (2010) esittelemien teemojen mukaisesti talo näyttäytyy myös paikkana, jossa useat sen asukkaat eksyvät aiemmin kulkemaltaan polulta. Tämän lisäksi talo voi vaikuttaa sen asukkaisiin väkivaltaan tai paheellisuuteen yllyttävästi sekä toimia tilana yksinäisyydelle ja lohduttomuudelle. (kts.3.1.) Esimerkiksi Violet ajautuu kauemmas ulkomaailmasta sekä syvemmälle itsetuhoisuuteen ja masennukseen. Saatuaan tietää toisuuden Tatesta, Violet sanoo isälleen ”Pelkään pimeää. Se on saanut minut.” (Jakso 6). Myös Taten voi nähdä eksyvän talossa asuessaan. Tämä tulee esiin Constancen kertoessa Violetille Taten asuneen talossa mennessään sekaisin, Constance käyttää ilmaisua ”lost his way” (Jakso 6). Eksymisen teema tulee lisäksi esiin esimerkiksi kohtauksessa,

¹⁴ Jaksojen käännösteksteissä kääntäjät käyttivät esimerkiksi kolmea pistettä tai väliviivoja ilmaistakseen puheenvuoron jatkumista, jos yhden henkilöahmon puheenvuoro oli pidempi kuin oli mahdollista mahdollistaa kerrallaan ruudussa näkyvään kahteen tekstitysriviin. Esimerkiksi tässä lainauksessa teksti oli alun perin muodossa: ”Tuntuu että olen ikuisesti tuomittu - elämään, onnettomassa, uskottomassa suhteessa - ja remontoimaan tätä hiton taloa - josta ei koskaan tule oikeanlaista”. Tekstin sujuvuuden ja luettavuuden parantamiseksi olen kuitenkin poistanut tämänkaltaiset välimerkit, lisäen sen sijaan tarvittaessa pilkut lauseisiin.

jossa vielä eläväksi itseään luuleva Violet pakenee Tatea. Juostessaan ulos talon portista Violet päätyy aina takaisin talon keittiöön, koska ei voi enää poistua talon alueelta. (Jakso 10.) Talo siis eksyttää Violetin, vieden tämän yhä uudestaan sinne minne Violet ei halua.

Talon aaveista esimerkiksi Haydenin väkivaltaiset ja paheelliset tunteet vaikuttavat vahvistuvan kuoleman myötä. Hayden muun muassa purkaa raivoaan puukottamalla Constancen poikaystävänsä Travisin (Jakso 9). Hayden sanookin värähtelevänsä toisinaan jopa häntä itseään pelottavalla voimalla. Talon paheellisuuteen yllyttävä luonne tulee esiin Haydenin lisätessä kuoleamisen myös saaneen hänet tuntemaan itsensä entistä halukkaammaksi. (Jakso 8.) Aaveiden muuttumattoman olemassaolon yksinäisyys ja lohduuttomuus tulee sen sijaan esiin esimerkiksi Billie Deanin aistiessa talossa olevan paljon tuskaa, kaipuuta, katumusta, pelkoa, surua ja syyllisyyttä (Jakso 11).

Aavetaloteeman ohella toinen ensimmäiseltä kaudelta johdettavissa oleva pääteema on aaveiden ja ihmisten välinen vuorovaikutus. Sarjan elävien ja aaveiden maailmojen välillä on selkeä raja, mikä käy ilmi esimerkiksi Larryn nähdessä perheensä aaveet ensimmäistä kertaa. Tällöin Larryn vaimo Lorraine kertoo Larryn voivan vihdoinkin nähdä heidät, koska parantumaton aivosyöpä sairastava Larry on siirtynyt elämän ja kuoleman rajalle (Jakso 10). Raja elävien ja kuolleiden maailman välillä tulee esiin myös Vivienin tehdessä kuolemaa. Ben yrittää anoa Vivieniä pysymään kanssaan ja elossa, mutta samaan aikaan aaveiden valtapiirissä oleva Violet sanoo äidilleen: ”Tule tälle puolelle. Päästä irti. Voit olla minun kanssani.” (Jakso 11.)

Sarja ilmentääkin Peerenin (2010) esittelemää ajatusta, jonka mukaan kummankaan osapuolen ei tulisi ylittää aaveiden ja ihmisten maailmojen välistä rajaa. Aaveet eivät sovi jokapäiväiseen, mutta ihmisten ei myöskään tulisi ylittää rajaa aavemaiseen maailmaan. Erityisesti Violetin kohtalon voi nähdä esimerkkinä aavetarinoiden usein sisältämästä lainalaisuudesta, että elävien ja kuolleiden valtapiirien välisen rajan ylittäminen merkitsee ihmisen mielenterveyden järkkymistä tai uhkaa ihmisen hengelle. (kts. 3.1.) Ollessaan tekemisissä Taten kanssa Violet rikkoo elävien ja kuolleiden välisen maailman rajan. Täten Taten kanssa tekemisissä oleminen ja väistämätön totuuden ymmärtäminen Tatesta ja talon sisältämistä aaveista horjuttaa Violetin mielenterveyttä. Päätyminen epävakaa tilassa lähemmäksi aaveiden valtapiiriä saa Violetin näkemään talon muitakin aaveita. Tämä viimeinen rajanylitys johtaa Violetin mielentilan lopulliseen järkkymiseen ja itsemurhaan. (Jakso 6.)

Sarjan voi nähdä edustavan Hauntonin (2013b) esittelemää aavetarinan lajia, jossa kuolemanjälkeinen elämä kuvataan erottamattomana elävien maailmasta. Aaveita, joiden ulkomuotoon kuolema ei ole vaikuttanut, voidaan erehtyä luulemaan eläviksi.¹⁵ (kts.3.1.) Vaikka osa talon aaveista kantaa kuolintavastaan kertovia merkkejä ulkonäössään, näyttää suurin osa talon aaveista samalta elävien kanssa. Esimerkiksi siinä missä Marian ja Gladysin vartaloissa näkyy puukoniskun jälkiä, niin muun muassa Tatessa ei näy kuoleman hetkellä saamiaan ampumahaavoja. Täten ensimmäisenä Harmoneille näyttäytyvät aaveet eivät merkitse Peerenin (2010) esittelemää murtumaa jokapäiväisessä tai järkytyksen aiheuttamaa keskeytystä kodikkaaseen ja rutiiniin (kts.3.1.). Esimerkiksi Vivien ei ymmärrä totuutta ystävänään pitämästään Moirasta ennen kuin vasta oman kuolemansa jälkeen.

Vaikka talon aaveet eivät heti järkytä elävien arkea, niin Peerenin (2010) esittämän aavetarinoiden mallin mukaan harmoninen vuorovaikutus aaveiden ja elävien välillä ei kuitenkaan loppujen lopuksi onnistu (kts.3.1.). Sen sijaan aaveiden läsnäolo alkaa ennen pitkää vaikuttamaan Harmonien elämään yhä merkittävämmiin. Esimerkiksi raiskatessaan Vivienin Tate laittaa liikkeelle tapahtumasarjan, joka mullistaa koko Harmonien perheen elämän. Ongelmia elävien ja kuolleiden välillä voikin nähdä aiheuttavan aaveiden toimiminen elävien maailmaan sopimattomilla säännöillä, kuten turvautumalla väkivaltaan toistuvasti normaalina tapana ratkaista ongelmia. Esimerkiksi Taten yritys saada hankittua Noralle tämän kaipaama lapsi saa Taten – Vivienin raiskaamisen lisäksi – muun muassa murhaamaan Chadin ja Patrickin.

Talon elävien ja aaveiden valtapiirien yhteensopimattomuuden voikin nähdä ilmentävän Metelingin (2010) esiin tuomaa, elämisen saman katon alla mahdottomaksi tekevää, asymmetriaa aaveiden ja ihmisten välillä. Vuorovaikutusta elävien ja kuolleiden välillä ei loppujen lopuksi Peerenin (2010) kuvaaman aavetarinoiden kaavan mukaan tulisi tapahtua. (kts.3.1.) Hayden kiteyttää sarjan esittämän tilanteen ongelmallisuuden: ”Olemme täällä elävien kanssa. Ei rauhaa heille eikä meille.” (Jakso 8). Tässä suhteessa sarjan voi nähdä jälleen heijastavan Wilsonin esittelemää aavetarinoiden mallia:

¹⁵ Tämän aaveiden ulkonäön muuttumattomuuden voi nähdä tuovan sarjaan Peerenin ja Pilar Blancon (2010) esittelemän pelon, että emme kykene tunnistamaan ihmistenkaltaisia aaveita. Tämän lisäksi esimerkiksi Constancon aviomiehen Hugon voi tuoda esiin Peerenin ja Pilar Blancon esittelemän toisen pelon, että aaveet vaikuttaisivat omassa arkipäivässään välittämättä elävistä. (kts.3.1.) Hugo ei ole elävien kanssa tekemisissä kertaakaan, mutta kuvataan sen sijaan harrastamassa seksiä Haydenin kanssa (Jakso 8). Hugon voisi nähdä täten luomassa suhteita toisten aaveiden kanssa välittämättä elävistä. Huomionarvoista kuitenkin on, että Hugo pelkää jäävänsä kiinni uskottomuudesta Constancelle. Täten vaikuttaisi, että Hugo ei välttämättä ymmärrä olevansa kuollut. Tämän lisäksi sarjassa tapahtumia eteenpäin vie ihmisten ja aaveiden välinen vuorovaikutus – ei aaveiden vetäytyminen omaan rauhaansa.

myös AHS:n aavetalossa historia, eli aiemmat omistajat, vaikeuttaa talon omistajuutta (kts.3.1.).

Peerenin (2010) esittämän perinteisen aavetarinan mallin mukaan ratkaisu tilanteeseen löytyy vain toisen osapuolen luopuessa tontin omistusoikeudestaan (kts.3.1.). AHS:n talon kohdalla tämä tarkoittaa aavetarinoille harvinaisemmin ihmisten karkottamista. Harmonien kuoleman jälkeen osa talon aaveista pelästyttää talon ostaneen uuden perheen lähtemään pois, koska eivät halua kenenkään enää joutuvan talon uhriksi (Jakso 12).

Peerenin (2010) ajatusten vastaisesti järjestys ei sarjassa palaudukaan ottamalla selvää siitä, mitä aave haluaa ja laskemalla se haudan lepoon tai manaamalla se pois (kts.3.1.). Sarjan talon voi nähdä olevan elävien sijaan enemmän aaveille kuuluva elinpiiri, jossa aaveet viettävät omaa arkipäiväänsä erillään elävistä. Murtuma jokapäiväiseen ja keskeytys tuttuun ilmestyy vasta elävien rikkomalla aaveiden arjen tunkeutumalla yliluonnollisen alueelle taloon. Saapuminen tähän aavemaiseen, yliluonnolliseen tilaan merkitsee ongelmia ja usein kuolemaa eläville. Talon luonnetta elävien maailmasta poikkeavana tilana voi nähdä korostavan sen, miten Billie Dean sanoo talon voiman haluvan murtautua ihmisten maailmaan (Jakso 11). Täten talo itsessään ei kaudella varsinaisesti näyttäydy osana elävien maailmaa, vaan välitilana, johon talon voima on kiinnittyneenä, kunnes pääsee rikkoutumaan eri maailmat yhdistävästä talosta irti ihmisten maailmaan.

Aavetaloihin sekä ihmisten ja aaveiden väliseen kommunikaatioon liittyviä monia erilaisia teemoja hyödyntäessään sarjan voi nähdä banaalin uskonnon esityksenä uudelleen kierrättävän konseptin ympäristöönsä sidotuista aaveista, joiden olemassaolo samassa valtapiirissä ihmisten kanssa on mahdotonta. AHS:n aaveiden representaation voi nähdä hyödyntävän ja kierrättävän pitkälti ihmisten implisiittisen ”tiedon” mukaista aaveiden konseptia, siihen perinteisesti liitettyine ominaisuuksineen. Sarjan aaveet toistavat perinteisen konseptin elävien ja kuolleiden maailmojen välissä esiintyvistä hahmoista, joilla on kyky kummitella eläville. Aaveita ei sido elävien maailman lait, kuten aika ja vanheneminen tai perustarpeet kuten uni ja ravinto. Vanhenemattomuuden voi nähdä sitovan aaveet yhä vahvemmin luvun alkupuolella käsiteltyyn muuttumattomuuden teemaan: aaveet pysyvät aina samanikäisinä kuin kuollessaan.

Hayden sanoo, että aaveet voivat käyttää talossa olevaa voimaa hyväkseen ollakseen halutessaan eläville näkymättömiä tai näkyviä (Jakso 8). Täten talon aaveet voivat kult-

tuurisen toiston kautta tutuksi muodostuneen poltergeist-hahmon tapaan liikuttaa näky-mättöminä pysytellessään tavaroita ja pelotella eläviä. Näyttäytyminen sen sijaan sallii sarjan aaveidelle kommunikoinnin elävien kanssa. Tämän lisäksi aaveet voivat kosket-taa eläviä.

Aaveiden kyky koskettaa eläviä tuo esiin, että sarja ei vain Petersenin (2010) termin vahvista katsojien uskonnollista mielikuvitusta toistamalla implisiittisen ”tiedon” mu-kaista aaveen konseptiota, vaan myös haastaa sen (kts.2.1.3.). Sarjan aaveet voivat esi-merkiksi muuttua tarpeeksi fyysiseksi jopa harrastamaan seksiä ja lisääntymään ihmis-ten kanssa. Näistä piirteistä erityisesti lisääntymiskyvyn voi nähdä perinteiselle aavei-den konseptille vieraana ominaisuutena. AHS:n voikin nähdä muokkaavan aaveiden elävienkaltaisuutta traditionaalisia aavetarinoita pidemmälle. Esimerkiksi osa aaveista vaihtaa arkisesti vaatteita. Näiden ominaisuuksien voi nähdä esittävän aaveiden konsep-tin uudessa muodossa, joka vaatii katsojia joko hyväksymään tai torjumaan tarjotun esityksen sekä potentiaalisesti uudelleen neuvottelemaan uskonnollista mielikuvitus-taan.

Yllä esitelty aaveiden kyky vaihtaa vaatteita hämärtää rajaa elävien ja aaveiden välillä, sillä aaveiden muuttuva ulkoasu tekee vaikeammaksi erottaa ne elävistä. Osa talon aa-veista, kuten sairaanhoitajat Maria ja Gladys, toistavat kuitenkin ulkonäkönsä kautta perinteistä muuttumiskyvyttömän aaveen esitystä. Maria ja Gladys ilmestyvät eläville aina kuolemansa hetkellä pitämänsä vaatteet yllään sekä kuolintapansa aiheuttamia vä-kivallan merkkejä vartalossaan. Osa aaveista ilmentää kyvyttömyyttä muuttua vielä tä-täkin konkreettisemmin, toistamalla samaa lausetta yhä uudelleen ja uudelleen. Esimer-kiksi Dallas ja Fiona ilmestyvät useamman kerran niin, että Fiona toistaa R. Franklinin käyttämää lausetta: ”Anteeksi. En halua häiritä, mutta olen loukkaantunut ja tarvitsen apua.” (kts. esim. Jakso 6).

Aaveet näyttäytyvät sarjassa passiivisina. Edes kuolemansa tiedostaessaan aaveet eivät esimerkiksi etsi minkäänlaista keinoa siirtyä eteenpäin.¹⁶ Ainoa talon otteesta aktiivises-ti vapautumaan pyrkivä aave on Moira. Moira yrittää saada Benin löytämään takapihalle haudatun ruumiinsa, koska ajattelee löytymisen auttavan henkeään pääsemään eteen-

¹⁶ Kuolemansa tiedostavien aaveiden joukossa esiintyy joitakin poikkeuksia. Esimerkiksi Haydenin täytyy kertoa Noralle tämän olevan kuollut (Jakso 8). Violetin voi sen sijaan nähdä edustavan Cowanin (2008) esittelemää ”juuttuneen kuoleman” teemaa, jossa käsitellään kuolleen henkilön mahdollisesti läpikäymää kuolemisen ymmärtämisen prosessia (kts. 3.1.). Violetin tarinankaari itsemurhan jälkeen kuvaa sitä, miten Violet lopulta ymmärtää muuttuneensa yhdeksi talon aaveista. Kuolemansa ymmärtäminen ei myöskään Violetin tai Noran kohdalla johda pyrkimykseen päästä pois talon voiman piiristä.

päin. Huomionarvoista on, että kaikkien taloon kiinni jääneiden aaveiden ruumiita ei ole haudattu talon maille. Täten ei olekaan selvää, miksi Moira ajattelee ruumiinsa löytymisen ratkaisevan hänen ongelmansa.

Talon esiintyessä kuolleita hallitsevana voimana, sarjan voi nähdä esittävän aaveet voimattomina ja toimijuudessaan rajoitettuina yliluonnollisina entiteetteinä. Talon aaveet eivät ilmestykään Davisin (2010) ”keskeneräisten asioiden mallin” mukaisesti elävien maailmaan tiettyä tarkoitusta varten, jonka hoidettuaan ne poistuvat (kts.3.1). Esimerkiksi kostonhimoiset aaveet ovat sarjassa valmiita satuttamaan ketä tahansa, jotta saisivat muut tuntemaan mitä itse ovat tunteneet, ilman että tämä ”kosto” auttaisi aaveita siirtymään eteenpäin. Talon aaveet voivat siis satuttaa ihmisiä, mutta eivät tällä tavoin pysty saamaan aikaan muutosta tai edistämään omia motiivejaan. Edes Taten pyrkimys hankkia lapsi Noralle ei lopulta hyödytä aaveita itsessään, vaan Antikristuksen maan päälle haluavaa, talon voiman takana mitä luultavimmin olevaa paholaista.

Paholainen ja tämän halu saattaa aikaan jälkeläisensä syntyminen näyttäytyy keskeisenä aaveiden olemassaoloa määrittävänä tekijänä. Täten käsittelen seuraavaksi kauden paholaisen ja Antikristuksen kuvaamisen tapaa tarkemmin.

6.1.3 Paholainen ja Antikristus

Kuten aiemmista luvuista käy ilmi, talossa vaikuttavan voiman kautta AHS:n voi nähdä yhdistävän kansanuskon elementteihin lukeutuvien aaveiden alkuperään institutionaalisen uskonnon piiriin liitettävän paholaisen hahmon. Tällöin Antikristuksen maailmaan tulo näyttäytyy keskeisenä aaveet ja paholaisen yhdistävänä juonilinjana.

Antikristuksen kohdalla AHS hyödyntää Wymanin (2013) esiin tuomaa paholaisen suvun jatkamisen teemaa sekä Fryn (2015) paholaiselokuville ominaiseksi nimeämää Antikristuksen – muttei Antikristusta auttavan kultin – uhka (kts.3.2.). Tämä käy ilmi Billie Deanin kertoessa Constancele uuden paavin saavan heti valintansa jälkeen tietää, että Antikristus tulee syntymään ihmisestä ja hengestä maailmanlopun edellä (Jakso 9). Billie Deanin tulkinnan mukaan Taten ja Vivienin Michael-pojan voi siis täten nähdä transformoituvan yliluonnolliseksi olennoiksi jo hedelmöittymisensä hetkellä.

Incubusmaisen paholaisen kuvataan populaarikulttuurissa usein olevan itse vahvasti mukana Antikristuksen alkuun saattamisessa. Esimerkkinä tästä voidaan mainita *Rosemaryn painajainen*-elokuva (1968), jossa paholainen siittää Antikristuksen raiskaamalla

Rosemaryn. Tästä traditiosta poiketen AHS muokkaa perinteistä Antikristuksen alkuun saattamisen esitystä, antaessaan aaveille välttämättömän roolin tässä prosessissa. Tämä rooli jopa vahvistetaan kristillisen perimätiedon eli ”paavin laatikon” sisältämän tiedon kautta. Täten yhdistäessään aaveet, paholaisen ja Antikristuksen sarja synnyttää uudenlaisen tulkinnan siitä, mitä vaaditaan Antikristuksen ja maailmanlopun alkuun saattamiseksi.

Suhteessa paholaiseen kiinnostava hahmo on Antikristuksen tuhoa ja kaaosta muassaan tuova isä Tate, jonka voi sarjassa nähdä esiintyvän paholaisen sijaisena tai välikappaleena. Esimerkiksi sodan tematiikka liitetään kaudella sekä paholaiseen että Tateen. Violetin houkuteltua Taten kehotuksesta koulukiusaajansa Leahin Murhatalon kellariin, Thaddeus hyökkää Leahin kimppuun (Jakso 1). Violetin ja Leahin puhuessa tapahtuneen jälkeen, Leah sanoo katsoneensa paholaista silmiin (Jakso 2). Myöhemmin Leah ottaa esiin kristillisen eskatologian perinteen ja korostaa Ilmestyskirjan mukaan paholaisen julistavan sodan ihmiskuntaa, eli ”meitä”, vastaan (Jakso 6). Taten kertoessa ensimmäisellä terapiakäynnillään Benille fantasiana esittelemästään kouluampumisesta, Tate kuvaa tekoon valmistautumista valmistautumisena jaloon sotaan. Tate käyttää siis ilmaisua, ”valmistautua sotaan”, samoin kuin Leah sanoo paholaisen julistavan sodan ihmisiä vastaan. Yksi Taten ampumista opiskelijoista myös kertoo Taten kysyneen uskooko hän Jumalaan, ja opiskelijan valehdeltua uskovansa, Taten ampuneen hänet (Jakso 5). Taten pyhän sodan voisikin täten nähdä olevan sota Jumalaa ja Jumalaan uskovia vastaan.

Paholaisen sijaisena Taten voi nähdä ilmentävän Porterin (2017) esittelemiä saatanallisen ihmishahmon ominaispiirteitä, eli 1. kykyä muuttaa muotoaan, 2. fyysistä ja henkistä ylivoimaa muihin ihmisiin nähden sekä 3. yhteyttä tuleen ja kärsimykseen (kts.3.2). Ollessaan aaveena kykenevä valitsemaan ollako eläville näkymätön tai näkyvä, Tate omaa eräänlaisen kyvyn muuttaa muotoaan. Tatella on myös alter ego ”Rubber Man”, joksi pukeutuneena Tate esimerkiksi raiskaa Vivienin (Jakso 1). Rubber Manin todellista identiteettiä ei sarjassa paljasteta heti, vaan se kuvataan ikään kuin omana mystisenä hahmonaan.

Karismaattisena manipuloijana ja valehtelijana Tatella on henkinen ylivoima muihin ihmisiin nähden. Fyysistä ylivoimaansa Tate ilmentää erityisesti Rubber Manina, pystyessään puku päällä esimerkiksi nujertamaan ja tappamaan helposti sekä Chadin että urheilullisen Patrickin (Jakso 8). Monen ihmisen kuolemasta vastuussa olevan Taten yh-

teys kärsimykseen onkin ilmiselvä. Yhteys kärsimykseen korostuu esimerkiksi Patrickin syyttäessä Taten tuominneen hänet talon edustamaan ikuiseen kurjuuteen (Jakso 11). Sarja luo myös yhteyden Taten ja tulen välille, Taten syyttäessä veljensä Bearegaurdin murhasta syyttämänsä Larryn tuleen (Jakso 10).

Neljäs saatanallisen ihmishahmon ominaisuus on huoliteltu ulkonäkö (kts.3.2.). Huoliteltuuden sijaan Taten ulkonäössä korostetaan enemmän kauneutta. Constance kertoo Vivienille olleensa miehensä kanssa hyvännäköinen pariskunta, joiden kauneus oli loukkaus jumalia kohtaan. Täten parin neljästä lapsesta vain yksi, Tate, oli esimerkillisen terve. (Jakso 2.) Leahin kertoessa Violetille: ”Paholainen on todellinen. Eikä hän ole pikku-uko, jolla on sarvet ja häntä. Hän voi olla kaunis. Hän on langennut enkeli, joka oli ennen Jumalan suosikki.” (Jakso 6). Leahin lausumat sanat kauniista paholaisesta vaikuttavat muistuttavan Violetia Tatesta, jonka Violet on juuri saanut tietää olevan koulusurmaaja. Leahin voisi myös nähdä viittaavan Tateen sanoessaan katsoneensa silmiin kauniiksi tietämäänsä paholaista. Täten sekä Tate että paholainen liitetään sarjassa kauneuden tematiikkaan. Tämän lisäksi myös Antikristus nimetään sarjassa kauniiksi, Moiran kutsuessa vastasyntyntä Michael-vauvaa kauneimmaksi näkemäkseen vauvaksi (Jakso 11). AHS:n kaunis Antikristus syntyy siis osaksi perhettä, jonka kauneus ”on loukkaus jumalia kohtaan”.

Porter (2017) nimeää Saatanan kuvattavan elokuvissa usein petollisena (kts.3.2.). Myös Tate näyttäytyy läpi ensimmäisen kauden epäluotettavana, muun muassa esiintyessään eri ihmisille vaihtelevan asteisesti pahoista teoistaan tietoisena. Esimerkiksi Violetille Tate kertoo ensin, ettei muista kuolleensa (Jakso 10). Myöhemmin Tate kuitenkin myöntää tietävänsä, että kuoli poliisien ampumana, mutta esittää samalla, ettei muista ampuneensa koulutovereitaan (Jakso 11). Tate tietää siis teoistaan enemmän kuin myöntää, mutta pyrkii viatonta esittämällä harhauttamaan muita ja pakenemaan vastuun ottamista teoistaan. Lopulta Tate kuitenkin myöntää Benille olevansa tietoinen teoistaan, tunnustaessaan kaikki väkivaltaiset tekonsa, kuten Larryn tuleen syöttämisen, koulutovereidensa ampumisen sekä Chadin ja Patrickin tappamisen. Taten petollinen luonne korostuu Benin kutsuessa Tatea karismaattiseksi ja sairaalloiseksi valehtelijaksi sekä psykopaatiksi, joka on avun ulottumattomissa. (Jakso 12.)

Constancen tyttären Addien kuoltua jäätyään auton alle, Addien henki kertoo Billie Deanin välityksellä äidilleen pelkäävänsä nykyään Tatea, koska on saanut tietää totuuden tästä kuolemansa jälkeen (Jakso 6). Tate onkin sarjan aaveista ainoa, joka todella

vaikuttaa kantavan parantumaton ja poikkeuksellista pahuutta sisällään. Vaikka Tate kokee itse tunteidensa Violetia kohtaan muuttaneen itseään, ei Tate silti esimerkiksi tunnusta Violetille mitä on tehnyt Vivienille. Saatuaan tietää totuuden Taten teoista, Violet sanookin Tatelle: ”Luulin, että olet kuin minä. Että pimeys veti sinua puoleensa. Tate, sinä *olet* pimeys. (Jakso 11.)

Kuten yllä tuon ilmi, Tate näyttäytyy kaudella paholaisen ominaisuuksia ilmentävänä sijaisena, ei paholaisena itsessään. Täten ensimmäisellä kaudella todellisen paholaisen hahmon voikin nähdä pysyvän loppuun asti näkymättömänä presenssinä. Tämä ratkaisu tuo sarjaan Wymanin (2016) esiin tuoman paholaisen kuvaamisen pelottavimman tavan eli abstraktin entiteetin hyödyntämisen (kts.3.2.).

Antikristuksen kohdalla ensimmäinen kausi ilmentää Cowanin (2008) esiin ottamaa paholaiselle jollakin tavoin omistetun lapsen odotuksen teemaa (kts.3.2.). Tämän lisäksi sarjan voi nähdä hyödyntävän erityisesti esimerkiksi *Rosemaryn painajaisen* tutuksi tekemää vaikean raskauden teemaa, Vivienin raskauden ollessa erikoinen ja yhteydessä taloon. Vivienin alettua esimerkiksi vuotaa verta alapäästään, vuoto loppuu heti Vivienin päästyä sisälle taloon (Jakso 3). Constance tuo myös myöhemmin esiin Vivienin kärsivän kamalasta aamupahoinvoinnista aina lähtiessään talosta (Jakso 6). Tämän lisäksi Vivien alkaa tuntea toisen vauvan potkivan raskauden ollessa vasta kahdeksannelle viikolla, mutta sairaalaan päästyään sanoo, ettei ole tuntenut potkuja enää talosta lähdettyään (Jakso 4). Talon voiman voi siis nähdä vaikuttavan Vivienin raskauteen.

Ultraäänitestissä toinen Vivienin vauvoista näyttää isommalta kuin sen pitäisi kahdeksanviikkoisena olla. Jokin, mitä ultraäänihoitaja Angela näkee Vivienin kohdussa, saa hoitajan pyörtymään. (Jakso 4.) Vivienin mennessä tapaamaan työnsä lopettanutta Angelaa kysyäkseen sairaalan tapahtumista, Angela kertoo: ”Olen rukoillut siitä lähtien. Näin sen saastaisen olennon... Sen, jota kannat kohdussasi. Kansojen vitsauksen, Pedon.” Angela kertoo myös nähneensä vauvalla pienet sorkat. (Jakso 6.) Angelan sanojen ja ultraäänessä näkemien sorkkien voi nähdä herättävän katsojien kulttuurista omaksunnan implisiittisen ”tiedon” Antikristuksen saatanallista piirteistä. Tätä kautta sarjan voi nähdä vahvistavan Vivienin lapsen todella olevan Antikristus.

Näin ollen AHS:n voisi nähdä hyödyntävän trinitaarista teemaa, jonka mukaan Saatana tuo lopun aikoina voimansa esiin kolmessa persoonassa: 1. Lohikäärmeessä eli paholaisessa, 2. pedossa eli Antikristuksessa sekä 3. väärässä profeetassa eli epäpyhässä hengessä. Sarjan tapauksessa paholainen olisi näkymätön aktori talon voimien takana,

Michael petomainen Antikristus ja Tate Antikristuksen alulle saattava epäpyhä henki. Täten pohdittaessa sarjan paholaista uskonnollisena konseptina, ensimmäisen kauden voi nähdä kierrättävän kristinuskon vahvistaman sekä populaarikulttuurin toistaman konseptin paholaisesta Jumalan vastustajana ja äärimmäisenä antagonistina. Tämän paholaisen konseptin voi nähdä usein sisältävän motiivit julistaa sota ihmiskuntaa vastaan sekä aiheuttaa maailmanloppu Antikristuksen avulla, ja myös AHS uudelleen kierrättää nämä motiivit.

Antikristuksen kohdalla kausi kierrättää esimerkiksi *Omen* -elokuvan (1976) vahvistamaa konseptia Antikristuksesta lapsesta asti pahana ihmishahmona. Sarja ei täten muokkaa vaan uudelleen kierrättää vakiintuneen Antikristus-lapsen konseptin. Tätä ilmentää kohtaus, jossa Constance löytää kotiin saapuessaan lastenhuoneesta noin kolmi- vuotiaan Michaelin ja Michaelin murhaaman lastenhoitajan ruumiin. Constance kumar- tuu katsomaan Michaelia silmiin ja kysyy ”mitä minä teen kanssasi?” Michael hymyilee Constancelle, ja Constance hymyilee lempeästi takaisin¹⁷. (Jakso 12.) Sarjan voi täten nähdä kuvaavan Antikristuksen yksitulkintaisesti pahuuden edustajana sekä potentiaali- sena uhkana ihmiskunnalle.

Paholaisen ja Antikristuksen kohdalla ensimmäisen kauden ei voikaan nähdä juurikaan haastavan katsojien uskonnollista mielikuvitusta, vaan pysyttelevän katsojien implisiit- tisen ”tiedon” rajoissa kierrättäessään banaalin uskonnon esityksenä paholaisen ja Anti- kristuksen kohdalla erityisesti kristilliseen perinteeseen pohjautuvia teemoja. Raamat- tuun ja erityisesti Ilmestyskirjaan sekä kristilliseen eskatologiaan tukeutumisen voi näh- dä tuovan sarjan paholaisen ja Antikristuksen esitykselle uskottavuutta ja painoarvoa. Näihin teemoihin tukeutuminen luo paholaisen ja Antikristuksen hahmoista äärimmäi- sen pahuuden edustajat ja maailmanlopun airuet.

¹⁷Antikristusta ei AHS:ssa auta Fryn (2015) mukaan populaarikulttuurissa usein esitetty Saatanan invaa- siota avustava salainen ”Toisten” kultti, vaan ihaileva isoäiti Constance (kts.3.2). Russellin mukaan kan- sankertomuksissa Luciferin rinnalla saattoi esiintyä äiti tai isoäiti, joka toivoo poikansa menestystä ja ylistää tätä (Russell 1984, 77). Constance onkin ihaileva äiti ja isoäiti, joka kieltäytyy näkemästä hirmute- koja tehnyttä poikaansa tai samalla tiellä olevaa pojanpoikaansa pahana. Constancen mukaan Tate on herkkä poika ja nuori mies ”jolla on liian vahvat tunteet - ja runoilijan sielu - mutta ei sellaista panssaria, joka suojaisi häntä - maailman kauhuilta.” (Jakso 5) ja Michael suurenmoinen, suuruuteen tarkoitettu lapsi, jota Constance opastaa rakkaudella ja viisaudella (Jakso 12).

6.1.4 Yliluonnollinen hyvyys ensimmäisellä kaudella

Ensimmäisellä kaudella yliluonnollisen hyvyyden edustajana voisi nähdä toimivan Billie Deanin, jonka hahmon kautta sarjan voi nähdä hyödyntävän Hauntonin (2013a) esitelmää Jumalan kykyjen sijaisena toimivan, kuolemanjälkeisen elämän salaisuuksista erityistä tietoa omaavan ihmishahmon teemaa (kts.2.1.5.). Billie Dean pystyy esimerkiksi tunnistamaan Violetin olevan kuollut ja kommunikoimaan tämän kanssa asiasta äänettömästi. Billie Deanin voimat ovat kuitenkin rajoitetut. Hän ei esimerkiksi kaikesta erityisestä tietämyksestään huolimatta omaa sellaista voimaa tai tietoa yliluonnollisesta, joka auttaisi aaveiden karkottamisessa tai eteenpäin auttamisessa. Chad tuomitseekin aaveiden karkotukseen tarkoitetun loitsun, jonka Billie Dean on antanut Violetille, toimimattomaksi ja voimattomaksi. Billie Deania Chad kutsuu sen sijaan ”puoskarimeedioksi” (Jakso 11). Vaikka Billie Dean omaa tietoa yliluonnollisesta, on hän samalla voimaton sen edessä. Täten Billie Dean ei nouse kovin varteenotettavaksi yliluonnollisen hyvyyden edustajaksi.

Kevin J. Wetmoren mukaan 9/11:n jälkeisille kauhuelokuville tunnuksenomaista on tietty toivottomuus. Wetmore viittaa Cowanin ideaan ”katharsiksen kieltämisestä”, jolloin elokuvan tai tv-sarjan päätyttyä emme tunne helpotusta, vaan pahuus on yhä mielessämme voittamattomana ja voitokkaana. Wetmoren mukaan tämänkaltaisen lopun omaavissa tarinoissa kaikki saattavat esimerkiksi kuolla tekemistään päätöksistä huolimatta. (Wetmore 2012, 135.) Cowanin mukaan jatko-osien voimalla kukoistavien kauhuelokuvien viehäytys perustuukin enimmäisessä määrin juuri sen haluttomuuteen antaa katharsisen prosessin saavuttaa päätepiteensä. (Cowan 2008, 260.)

Kauhulle ominaisesti AHS:n ensimmäisen kauden voi nähdä kieltävän katharsiksen saavuttamisen katsojilta. Ratkaisu yliluonnollisen ongelmaan jää löytämättä, sillä kauden lopussa kaikki talon aaveet ovat yhä tuomittu olemassaoloon talossa, josta ei näytä olevan tietä ulos. Vaikka Harmonien kohtalo näyttäytyy päällisin puolin onnellisena, perheen yhdistyessä kuoleman jälkeen ja Benin kommentoidessa olevansa vihdoon onnellinen (Jakso 12), näyttäytyy tämä onnen hetki kuitenkin vain osittaisena lohtuna. Aaveet ovat kaikesta huolimatta kuolleita ja sidottuja ikiajoiksi taloon. Aaveiden tilanteen toivottomuutta korostaa esimerkiksi Moiran kyvyttömyys lähteä äitinsä hengen mukana tuonpuoleiseen (Jakso 4). Tämän lisäksi Violet epäilee aaveiden jäävän lopulta täysin sivuun maailman menosta, aaveiden spatiaalisia rajoituksia laajentavan internetinkin kadotessa lopulta tekniikan kehittyessä (Jakso 11).

Petersenin mukaan *Supernatural* muokkaa banaalin uskonnon esityksenä uskonnollisia konsepteja muun muassa rikkomalla dikotomioita, jolloin esimerkiksi hyvä ei sulje pois paha. Petersen kutsuu tätä uskonnollisiin konsepteihin kohdistettujen odotuksien rikkomiseksi. (Petersen 2010, 2.2.) Myös AHS:n voi nähdä rikkovan hyvän ja pahan dikotomiaa, esittäessään useat talon aaveet kykeneväisinä sekä pahoihin että hyviin tekoihin. Esimerkiksi Marian ja Gladysin aaveet ilmentävät väkivaltaista puoltaan murhatessaan taloon tunkeutuvat Fionan ja Dallasin (Jakso 2), mutta tuovat esiin myös hoivaavamman puolensa auttaessaan Vivieniä synnyttämään (Jakso 11). Aaveet näyttäytyvät sarjassa täten binaariseen oppositioasetelmaan hyvyyden kanssa asettuvan pahuuden sijaan sekä yliluonnollisen pahuuden mutta myös potentiaalisen hyvyyden edustajina. Talon aaveita voisi näin ollen kuvata pahuuden edustajien sijaan olosuhteiden uhreiksi, jotka ovat jääneet kiinni muuttumattomuuteen ja toivottomaan tuonpuoleisen versioon vain koska kuolivat talon alueella.

Osa aaveista säilyttää selkeästi vahvemmin hyvyyteen taipuvaisen luonteensa kuoleman jälkeen. Esimerkiksi Moira tuo esiin talossa olevan vihaisten ja kostonhimoisten aaveiden ohella myös viattomia, ystävällisiä ja avuttomia muiden uhreja, jotka eivät halua tuoda lisää kärsimyksiä taloon. Tämän takia osa aaveista pelottelee Harmonien jälkeen taloon muuttavan perheen lähtemään talosta, jotta murhanhimoisemmat aaveet eivät saa satutettua perhettä. (Jakso 12.) Osa aaveista päättää siis suojella eläviä talon sisältäältä yliluonnolliselta pahuudelta.

Sarjan aaveiden dikotomioita väistävän luonnon voi nähdä selittyvän sarjan tendenssillä kierrättää luvussa 6.1.2. käsiteltyjen perinteisempien teemojen lisäksi myös uudempia aaveiden esityksissä yleistyneitä teemoja. Täten AHS:n voi nähdä toiston kautta vahvistavan näiden uudempien teemojen sisältämiä aaveiden konsepteja osaksi ihmisten jaettua uskonnollista mielikuvitusta. Esimerkiksi useat talon aaveista muodostuvat kauden aikana omiksi persoonallisiksi hahmoikseen, ja myös pahantahtoisille aaveille tarjotaan taustatarina, joka syventää ymmärrystä hahmoista. Taustatarinoiden perusteella osa talon aaveista vaikuttaa ennen kaikkea traumatisoituneilta ja terapian tarpeessa olevilta. Esimerkiksi Moiran käytökseen vaikuttaa hänen kokemansa hyväksikäyttö miesten taholta, ja Haydenin kehittämä epäterve pakkomielle Beniä kohtaan vain vahvistuu naisen kuoleman jälkeen. Täten AHS:n voi nähdä kuvaavan aaveita Fowkesin (2010) esittelemän viimeaikaisille aavetarinoille ominaisen teeman mukaisesti terapiantarpeessa olevina kolmiulotteisina ja kehitettyinä hahmoina, joiden ulkonäkö ja teot perustuvat pa-

hantahtoisuuden sijasta traumaan (kts.3.1.). Nykyaaaveiden terapiantarve onkin sarjassa konkreettisesti läsnä Taten käydessä Benin psykiatrin vastaanotolla.

Kaivatessaan normaaleja asioita, kuten rakkautta ja perhettä, sarjan aaveet ilmentävät myös Pilar Blancon ja Peerenin (2010) esittelemän uudemman teeman mukaan aaveille ominaista jokapäiväisten huolien kokemista ja halua olla normaali (kts.3.1.). Esimerkiksi Taten pyrkiessä hankkimaan Noralle lapsen tai rakastuessa Violetiin, sekä Haydenin pyrkiessä saamaan sekä Vivienin vauvat että Benin itselleen, aaveiden tekojen voi nähdä tähtäävän mahdollisuuteen kokea normaaleja ihmiselämän virstanpylväitä kuten perheen perustaminen. Tämän lisäksi aaveet osallistuvat elävien arkipäivän toimiin, kuten Moira pitäessään Harmonien kodin siistinä ja Tate käydessään Benin vastaanotolla.

Ensimmäisellä kaudella paholaisen voikin nähdä nousevan aaveiden sijaan primaariksi yliluonnollisen pahuuden edustajaksi, joka käyttää myös aaveita päämääriensä saavuttamiseksi. Paholaiseen ja Antikristukseen liittyvän juonilinjan kautta AHS:n ensimmäisen kauden voi nähdä kieltävän katharsiksen saavuttamisen myös murtamalla populaarikulttuurin narratiivien usein toistaman banaalin uskonnollisen esityksen hyvyden pahuuden voittavasta luonteesta. Yliluonnollisen hyvyden voimien rajallisuuden takia ratkaisu yliluonnollisen pahuuden ongelmaan jää kaudella löytämättä, Antikristuksen jäädessä paholaisen edustajana maanpäälle. Täten kauden voi nähdä tarjoavan Fryn (2015) nimeämästä Saatanan maailmaan tunkeutumisen reittinä toimivan portaalin puolustusta käsittelevästä juonesta version, jossa portaali kyllä on olemassa, mutta sen puolustaminen jää yhtälöstä pois (kts.3.2.).

Tätä kautta sarjan voi nähdä torjuvan institutionaalisen uskonnon auktoriteetin, mikä Petersenin (2010) mukaan on populaarikulttuurin esityksille ominaista (kts.2.1.2.): vaikka AHS kierrättää kristilliseen traditioon perustuvia paholaisen ja Antikristuksen konsepteja, Jumala ja kristilliset toimijat kuvataan sarjassa passiivisina ja poissaolevina. Cowanin (2008) ajatusten mukaisesti demonisen läsnäolo ei AHS:n ensimmäisellä kaudella tarkoita jumalallisen samanaikaista läsnäoloa (kts.2.1.5.).

Esimerkiksi paholaisen ihmisvastineiden ei-ihmisten -kategoriaa edustava Tate ei Porterin (2017) ajatusten vastaisesti saa vastaansa itseänsä voittavaa kristushahmoa, vaan kristushahmon sijaan Tate yhdistetään Antikristukseen (kts.3.2.). Katolinen kirkko esiintyy kaudella pelkästään turvapaikkana ultraäänihoitaja Angelalle tämän tavatessa Vivienin (Jakso 6), ja Jumala kuvataan kykenemättömänä auttamaan tai pelastamaan ihmisten sieluja. Esimerkkinä tästä voi nähdä kohtauksen, jossa R. Franklin otettuaan

Marian ja Gladysin vangiksi, kysyy, uskooko Maria Jeesuksen pelastavan itsensä. Maria vastaa heidän kaikkien olevan jo pelastettu, jolloin Franklin sanoo, ettei häntä kukaan pysty pelastamaan. Marian alkaessa toistaa yhä uudelleen rukousta, jossa ilmaisee jättäytyvänsä Jumalan käsiin iloisesti ja halukkaasti, näyttää hetken siltä, että Franklin lähtisi satuttamatta Mariaa. Yhtäkkiä mies puukottaa kuitenkin sohvalta köytettynä maakaavaa Mariaa selkään. (Jakso 2.) Täten kuten Franklin sanoo, Jeesus ei pelasta Mariaa, vaan nainen on tuomittu viettämään iäisyys talon vankina.

Ensimmäinen kausi seuraakin Partridgen (2004) ja Hjelmin (2011) esittelemää populaarikulttuurissa esiintyvää uskonnollisten symbolien voiman murentumisen jatkumoa (kts.2.1.5.). Kausi kuvaa institutionaalisten symbolien voiman olemattomana, näyttääesään esimerkiksi Marian pitämän ristikorun tai lausumien rukousten kykenemättöminä auttamaan naista päätymästä talon edustamaan toivottamaan tuonpuoleisen versioon. Tämän lisäksi kaudella torjutaan myös kansanuskon symbolien voima Chadin hahmon kautta. Chad tuomitsee ihmisten pyrkimykset kontrolloida ympäristöönsä esimerkiksi loitsuilla tai salviaa polttamalla harhaluuloiksi: ”Ihmiset keksivät loitsuja, jotta voisivat vaikuttaa johonkin. Mutta he eivät pysty. Eivät ole koskaan pystyneet.” (Jakso 11.) Täten sarjan voi nähdä riisuvan yliluonnollisen hyvyyden edustajien vallan ja voimat tai esittävän ne passiivisina ja poissaolevina.

6.2 Yliluonnollinen pahuus ja hyvyys toisella kaudella

AHS:n toisen kauden yliluonnollinen pahuus on paholainen, eli Stonen (2010) jaottelun mukaan demoninen tai saatanallinen (kts.2.1.4.).¹⁸

Tutkin ensin paholaisen alkuperää ja sen jälkeen kauden sen kuvaamisen tapaa. Viimeisenä käsittelen kaudella esiintyviä yliluonnollisen hyvyyden edustajia, eli kuolemanenkeli Shachathia sekä paholaisen esittämään haasteeseen Jumalan sijaisena vastaamaan pyrkivää monsignorea.

¹⁸ Kuten luvusta 5.1.3. käy ilmi, kaudella esiintyy myös avaruusolioita. Useimmiten science fictionin parissa esiintyvien avaruusolioiden voi nähdä olevan toismaailmallisia, mutta silti luonnollisia ja ihmisenkaltaisia. Avaruusolioiden omaava voima kiinnittyy yleensä tieteelliseen edistyneisyyteen, ei yliluonnollisiin voimiin. AHS:ssa avaruusoliot esitetäänkin pitkälti Kitin tutkimuskohteekseen valinneina, tieteellisiä kokeita tekevinä olentoina. Esimerkiksi Arden kutsuu avaruusolentoja ihmisiä voimakkaammiksi ja edistyneemmiksi sekä arvelee tiedemiehiin vertaamiensa olentojen siepanneen Kitin kanssa seksiä harrastaneet Alman ja Gracen, koska ne kokeilevat ja hiovat jonkinlaista eugeniikkaa (Jakso 9). Erityisen tärkeää suhteessa avaruusolentoihin ja tutkimukseen on, että avaruusoliot eivät esiinny Stonen (2013) yliluonnollisen pahuuden jaottelun kategorioissa. Täten avaruusoliot jäävät tutkielmani ulkopuolelle.

6.2.1 Paholaisen alkuperä

Toisella kaudella paholainen esiintyy ihmisiä objekteina kohtelevana yliluonnollisena aktorina. Ihminen transformoituu yliluonnolliseksi olennoiksi, tai oikeammin yliluonnollisen olennon kantajaksi, paholaisen vallatessa ruumiin possession kautta. Sarja nojaa toisen kauden paholaisen esityksessään siis Wymanin (2016) mukaan amerikkalaiselle elokuvalla ominaiseen possession ja Fryn (2015) nimeämään riivauksen teemoihin (kts.3.2.). Sarja näyttää paholaisen olevan alusta alkaen todellinen, eikä esimerkiksi seurausta Mary Eunicen mahdollisesti kärsimästä mielisairaudesta ja mielen jakautumisesta¹⁹. Ensimmäinen visuaalinen merkki paholaisen asettumisesta Mary Euniceen on nunnan silmien muuttuminen hetkellisesti keltaisiksi paholaisen pyrkiessä pelottelemaan paholaisen tunnistanutta Meksikolaiseksi kutsuttua potilasta.

Paholainen näyttäytyy kaudella ensimmäisen kerran Potterin perheen vanhempien tuodessa paholaisen riivaaman poikansa Jedin Briarcliffiin saamaan hoitoa. Jedin isä kommentoi pojassaan huomaamaansa muutosta: ”pahuus oli läsnä. Kuin... Kuin joku *olio* olisi astunut poikani ruumiiseen ja kaapannut hänen sielunsa.”²⁰ AHS:n toinen kausi esittelee siis paholaisen hahmon, joka kierrättää Russellin (1977) käsittelemiä Uuden testamentin paholaisen rooleja ihmisiä henkisesti – ja AHS:n tapauksessa myös fyysisesti – valtaansa ottavana presenssinä (kts.3.2.).

Jedin kuoltua Briarcliffissa järjestetyn manauksen aikana paholainen siirtyy sisar Mary Euniceen (Jakso 2). Jedin ja Mary Eunicen riivanneen demonin vahvistetaan tämän jälkeen olevan juuri paholainen Meksikolaisen sanoessa paholaisen Mary Eunicessa tunnistettuaan ”mene pois.. Saatana.” (Jakso 3). Paholainen nimeää myös itse itsensä sanoessaan Jenny nimiselle tytölle: ”Tiedän kaiken. Olen paholainen.” (Jakso 6). Mitchellin (2002) tuodessa esiin elokuvien riivaajien olevan usein joku paholaista alempiarvoisempi demoni (kts. 3.2.), voi sarjan nähdä seuraavan harvinaisempaa riivauskuvausten polkua kuvaamansa demonin identiteetin suhteen.

Kuolemanenkeli Shachathin ja paholaisen keskustelu tuo esiin AHS:n toisen kauden paholaisen esityksen pohjaavan Russellin (1977) ja Partridgen (2005) esittelemään juu-

¹⁹ Ainoita hetkiä, jolloin Mary Eunicen ja paholaisen välinen raja vaikuttaa epäselvältä, on paholaisen eläytyessä voimakkaasti Mary Eunicen kokemuksiin puhuessaan Jenny nimisen pikkutyön kanssa. Tällöin paholainen alkaa jopa itkeä puhuessaan Mary Eunicen muistoista. (Jakso 6.) Paholainen kertoo myös tohtori Ardenille Mary Eunicen joulumuistoista ensimmäisessä persoonassa: ”Meitä oli niin monta, että saimme vain mandariineja ja sukkia” (Jakso 8). Näitä kahta lyhyttä kohtausta lukuun ottamatta Mary Eunice ja paholainen erotetaan kuitenkin selkeästi toisistaan.

²⁰ Toisen kauden suomennokset: Mirja Muurinen (jaksot 1-3, 12 & 13), Tapio Ahola (jaksot 4, 5 & 9), Juha Lares (jaksot 6 & 7), Aino Muurinen (jakso 8) & Mikko Alapuro (jaksot 10 & 11). DVD: Twentieth Century Fox 2013. 9h 13min.

talais-kristilliseen traditioon, jossa paholainen on nähty langenneena, kapinoivana ja maanpäälle syöstynä enkelinä (kts.3.2.). Shachathin kohdatessa paholaisen Mary Eunicen hahmossa, Shachath kysyy kuka uskaltaa katsoa häneen. Paholainen vastaa olevansa vain yksinkertainen nunna, jolloin Shachath toteaa kuitenkin takaisin: ”Nunna, ehkä, mutta et kovin yksinkertainen. Sinussa elää jotain muuta. Jokin minunlaiseni, mutta langennut. Serkku.” (Jakso 7.)

Toisen kauden paholainen käyttäytyykin vihamielisesti kristinuskoa ja Jumalaa kohtaan. Paholainen esimerkiksi kieltää yhteytensä Shachathiin ja käskee enkelin lähteä Briarcliffista: ”En ole serkkusi. Mene pois täältä. Sinua ei haluta tänne.” (Jakso 7). Puhuesaan Jennylle paholainen kertoo haaskanneensa aikaansa yrittäessään olla hyvä tyttö. Viitaten itseensä Mary Eunicena, paholainen kieltää Jumalan olemassaolon: ”Olin kaikkien uhri. Mary Eunice -parka. Ainoa paikka, jossa kuvittelin olevani turvassa, oli Jumalan luona. Jumalan. Tiedätkö, ettei Jumalaa ole olemassa? Olet varmaan jo tajunnut, että se on jonkun keksimää roskaa, estämään sinua olemasta se, joka olet, ja tekemään, mitä todella haluat.” (Jakso 6.) Kohtauksessa näytetään muisto Mary Eunicen menneisyydestä, joka saa pohtimaan tunteeo paholainen myös Mary Eunicen tunteet, vai projisoiko hän Mary Eunicen kokemuksiin omia tunteitaan. Tällöin paholaisen voisi nähdä puhuvan pohjimmiltaan siitä, miten on itse menneisyydessä tuhlannut aikaansa tottelemalla ja pyrkimällä miellyttämään Jumalaa.

Toisessa kohtauksessa paholainen tanssii ja laulaa huoneessaan Lesley Goren kappaletta *You Don't Own Me*. Tällöin paholainen osoittaa Kristuksen kuvaa laulaen ”et omista mua”. Laulaessaan ”älä sano etten tavata muita saa”, paholainen ottaa nunnasormuksen pois sormestaan. Tämän jälkeen Paholainen kävelee kohti sängyn yläpuolella seinällä olevaa krusifiksia, nousee sängylle ja tanssii krusifiksin edessä laulaen ”äläkä kerro, mitä tehdä”. Paholainen myös heittää kaulassaan olevan ristin krusifiksia kohti. (Jakso 6.) Paholaisen laulaminen omassa huoneessaan Jumalalle siitä, miten Jumala ei omista paholaista, voitaisiin nähdä paholaisen irtisanoutumisena nunnien omaamasta Jeesuksen morsiamen roolista. Kuitenkin yhdistettäessä paholaisen alkuperä langenneena enkelinä paholaisen tanssiin ja laulamiseen sekä näkemyksiin, että yritykset olla hyvä tyttö ovat ajan haaskausta, AHS:n paholainen näyttäytyy enemmän vihaisena ja kapinoivana lapsena.

Täten toisen kauden paholainen muistuttaa Russellin (1977) esittelemästä myyttiperinteestä, jossa paholainen esiintyy vanhemmastaan, eli Jumalasta, vieraantuneena lapsena,

jonka kapinoiminen johtaa taivaasta karkottamiseen. Kyseisen myyttiperinteen mukaan paholainen jatkaa kapinaansa Jumalaa ja ihmisiä, eli Jumalan rakkaampaa jälkikasvua, vastaan vielä maan päälle syöstyksi tultuaankin. (kts.3.2.). Tämän myyttiperinteen kautta nähtynä esimerkiksi AHS:n paholaisen pyrkimys kieltää Jumalan olemassaolo Jennyn kanssa keskustellessaan näyttäytyisi paholaisen pyrkimyksenä rikkoa Jumalaa vastaan.

6.2.2 Paholainen

Toinen kausi hyödyntää ja kierrättää kristillisiä teemoja paholaisen alkuperän lisäksi myös laajemmin paholaisen kuvauksessaan. Kristilliset vaikutteet voikin nimetä yhdeksi kauden pääteemaksi, jonka kautta lähteä analysoimaan paholaisen hahmoa. Kauden paholaisen voi nähdä omaavan ihmisten henkisesti ja fyysisesti valtaansa ottajan ja Jumalan valtakunnan opetusten vastustajan roolien lisäksi Russellin (1977) esittelemät Uuden testamentin Saatanan roolit valehtelijana, kiusaajana, murhaajana – ja täten kuoleman aiheuttajana sekä ihmisten satuttajana – ja syntiin houkuttelijana. Näin ollen toisen kauden kierrättävän populaarikulttuurin vakiinnuttaman paholaisen kuvauksen eli Wymanin (2013) määrittelemän useissa elokuvissa esiintyvän kiusaajan tai petturin hahmon. (kts.3.2.)

Petturin ja valehtelijan roolissa paholainen hyödyntää Mary Eunicen viatonta ulkonäköä ja olemusta peittääkseen todellisen luonteensa sekä pyrkiäkseen manipuloimaan ihmisiä. Paholainen esimerkiksi lupaa Lanalle ilmoittaa poliisille, että tohtori Thredson on Verinaama, mutta antaakin ilmoittamisen sijaan Thredsonille vakituisen viran Briarcliffista (Jakso 7 & 10). *Kiusaajan roolissa* paholainen pyrkii aiheuttamaan harmia mahdollisimman monelle Briarcliffin potilaalle ja työntekijälle. Kiusanteossa paholainen keskittyy erityisesti sisar Judeen. Tässä paholainen käyttää hyödyksi Juden heikkouksia: alkoholismia sekä yliajoa, johon humalainen Jude on syylistynyt yli kymmenen vuotta aikaisemmin. Paholainen kiusaakin Judea muun muassa saamalla tämän kuulemaan yliajamansa tytön äänen puhelimesta sekä jättämällä ehtoollisviiniä Juden huoneeseen (Jakso 3). Paholainen kiusaa jopa uskollisinta apuriaan tohtori Ardenia, esimerkiksi kutsumalla natsimenneisyyttään peittelevää miestä usein tämän alkuperäisellä nimellä Hans (kts. esim. Jakso 6). *Murhaajan roolissa* paholainen käyttää kuolemaa ja väkivaltaa oman etunsa ajamiseen. Paholainen murhaa esimerkiksi Meksikolaisen tämän tunnistettua paholaisen Mary Eunicessa (Jakso 3).

Syntiin houkuttelijan roolissa paholainen muun muassa rohkaisee ihmisiä veritekoihin. Paholainen sanoo esimerkiksi ystävänsä Josien murhanneelle, psykopaatin piirteitä ilmentävälle Jennylle, että Jennyn ei tulisi antaa muiden tappaa syntymälahjana saamaansa aitoa impulssia. Myöhemmin paholaisen sanoista rohkaistunut Jenny murhaakin äitinsä ja sisaruksensa. (Jakso 6.)

Syntiin houkuttelijan roolissa paholaisen voi lisäksi nähdä yrittävän saada ihmisiä taipumaan valtansa alle sekä hylkäämään aiemmat periaatteensa. Täten vaikka riivaus ja possessio tarjoavat kaudelle paholaista koskevan ensisijaisen juonilinjan, voi kauden nähdä heijastelevan Fryn (2015) jaottelemista juonilinjoista myös Faustin tarinaa (kts.3.2.), erityisesti paholaisen ja monsignoren suhteen kautta. Paholainen pyrkii saamaan paaviudesta haaveilevan monsignoren luovuttamaan sielunsa ja tottelevaisuutensa paholaiselle vastineeksi vallasta ja hierarkiassa noususta kirkon sisällä. Monsignoren yrittäessä manata paholaisen pois saatuaan tietää Mary Eunicen olevan riivattu, paholainen näyttää todelliset voimansa alistamalla miehen fyysisesti tahtonsa alle ja raiskamalla monsignoren. Monsignoren vastustaessa paholaista sanoen luovuttaneensa ruumiinsa Jeesukselle, paholainen kysyy mitä Jeesus on koskaan antanut monsignorelle. Tullessaan monsignoren luo raiskauksen jälkeen paholainen tekeekin tälle tarjouksen: ”Teen kaikista unelmistanne totta. Nousemme yhdessä kirkon hierarkiassa. Piispaksi, kardinaaliksi, kenties jopa paaviksi?” Paholainen ilmoittaa myös omistavansa monsignoren ruumiin ja sielun. (Jakso 10.) Pyrkiessään saamaan monsignoren kuuliaiseksi Jumalan sijasta itselleen, paholaisen voisi täten nähdä kenties myös omaksuvan Russellin (1977) nimeämistä rooleista myös idolatrian aiheuttajan (kts.3.2.).

Kuten yllä olevasta kappaleesta käy ilmi, sarjan paholainen tulee myös liitettyksi seksiin. Tämän voisi nähdä olevan osa paholaisen syntiin houkuttelijan roolia, ja Russellin (1977) mukaan paholaisen yhdistäminen seksiin onkin ominaista länsimaiselle paholaisen kuvaamisen traditiolle. Täten, sekä aiemmassa että tässä luvussa yllä käsitellyn perusteella, voisi AHS:n toisen kauden tiivistää käsittelevän Wymanin (2013) erittelemistä paholaiselokuville ominaisista teemoista possession ja eksorsismin, Jumalaa vastaan kamppailun, Faustin legendan uudelleen kertomisen sekä seksuaalisen tematiikan teemoja. (kts.3.2.)

AHS:n kierrättäessä populaarikulttuurin usein toistamaa riivatun nunnan konseptia, toisen kauden paholaiseen liitetyn seksuaalisuuden tematiikan kuvauksen voi nähdä noudattavan erityisesti Krzywinskan (2000) esittelemän nunsplotaatio-genren tapaa

käsitellä seksuaalisesti tukahdutettuja nunnia. Nunsplottaatio onkin kristillisten vaikutteiden ohella toinen kaudelta johdettavissa oleva pääteema. Pesosen (2015) esittelemän, nunsplottaatiolle ominaisen tarinankulun mukaan Mary Eunice kuvataan kauden alussa puhtaana, viattomana, lapsenomaisena ja deseksualisoituna noviisina, joka on liian pelokas edes haukkaamaan palaa tohtori Ardenin kädessään pitämästä karamelliomenasta (Jakso 2). (kts.3.2.)

Riivaus muuttaa Mary Eunicen kuitenkin siveästä nunnasta seksuaalisesti aggressiiviseksi, kristinuskoa halveksuvaksi ja seksiä vallankäytön keinona hyödyntäväksi paholaiseksi, mikä käy erityisesti ilmi paholaisen raiskatessa monsignoren (Jakso 10). Myös tullessaan tapaamaan Ardenia ensimmäisen kerran Mary Eunicen hahmossa, paholainen tarjoaa itseään Ardenille sanoen: ”Sinä Kristuksen morsian olet kokenut herätyksen.²¹ Ei Jumalan vaan seksin voimille, halun, himon.” (Jakso 3). AHS noudattaa siis Krzywinskan (2000) esittelemää nunsplottaatiogenren peruskaavaa, jossa nunnien riivauksen jälkeinen toiminta keskittyy seksuaaliseen transgressioon ja uskonnollisuutta vastaan kapinoimiseen. Nunsplottaatiolle ominaisesti AHS:n paholainen hyökkää siis puhtautta, järjestystä ja puritaanista uskonnollista kuria vastaan, osoittaen samalla ruumiillisten halujen olevan Saatanan leikkikenttä myös sarjan sisäisessä maailmassa (kts.3.2.).

Synnin tematiikan voi nähdä toistuvan myös sarjan tavassa yhdistää paholainen punaiseen väriin. Paholaiseen liitetyt toistuvat ja huomattavimmat visuaaliset motiivit ovatkin punainen väri ja tuli, jotka Russellin (1977) mukaan symboloivat paholaisen yhteyttä sekä helvettiin että alamaailmaan (kts.3.2.). Punainen ja paholainen yhdistetään esimerkiksi kohtauksessa, jossa paholainen tulee ensimmäisen kerran Juden luo riivattuaan Mary Eunicen. Tällöin paholainen on punannut huulensa *Ravish me Red* nimisellä huulipunalla, jonka on tarkoitus muistuttaa Judea entisessä elämässään käyttämistään punaisista vaatteista, huulipunasta ja kynsilakasta. Paholainen yrittää myös samalla kertaa saada Juden juomaan punaista ehtoollisviiniä (Jakso 3.) Paholainen käyttää myös Juden jälkeensä jättämää punaista alusasua sekä raiskatessaan monsignoren (Jakso 10) että tanssiessaan yksin omassa huoneessaan (Jakso 6).

²¹ Suomennoksesta voisi helposti ymmärtää, että Mary Eunice viittaisi Ardeniin Kristuksen morsiamena. Englanniksi paholainen sanoo kuitenkin: ”Your little bride of Christ has had an awakening”. Eli paholaisen voisi suomentaa sanovan pikemmin: ”Sinun Kristuksen morsiammesi on kokenut herätyksen”. Tämä suomennos toisi selvemmin ilmi, että paholainen viittaa itseensä/Mary Euniceen.

Ardenin tuodessa paholaiselle joululahjaksi rubiinikorvakorut, paholainen toteaa ilahtuneena: ”Katsokaa, kuinka kauniit ne ovat korvissani. Ne korostavat poskieni punaa.” Arden kertoo korujen kuuluneen aiemmin keskitysleirille joutuneelle juutalaisnaiselle, mutta tieto ei järkytä paholaista. (Jakso 8.) Paholaiseen liittyvä punainen yhdistetään siis useimmin feminiiniseksi miellettyihin asioihin ja esineisiin, jolloin punaisen värin voi sarjassa nähdä herättävän konnotaatioita erityisesti syntiin, kiellettyihin haluihin ja seksuaalisuuteen. Tätä yhteyttä voi nähdä korostavan se, että Jude on haaveillut aiemmin mainittu punainen alusasu päällään suhteesta monsignoren kanssa (Jakso 1). Erityisesti rubiinikorvakorujen kautta punainen väri voidaan nähdä yhdistettävän myös pahuuteen. Tällöin paholaisen välinpitämättömän suhtautumisen korujen alkuperään, mutta myös alkuperän itsessään, voi nähdä korostavan punaisen ja pahuuden välistä yhteyttä sarjassa.

Tuleen paholainen yhdistyy esimerkiksi tullessaan kuvatuksi useamman kerran istumassa takkatulen läheisyydessä. Esimerkiksi Ardenin tullessa tuomaan paholaiselle joululahjaa, paholainen istuu korostetun voimakkaassa takkatulen kajossa (Jakso 8). Paholainen on tulen valaisemassa huoneessa muun muassa myös tunnustaessaan Jennyille olevansa paholainen (Jakso 6). Tuli myös tuhoaa paholaisen asuttaman ruumiin. Mary Eunicen kuoltua, Arden ilmoittaa monsignorelle, että paholaisen kynsissä solujaan myöten ollut Mary Eunice tulee polttohaudata, toimitus, jonka Arden myöhemmin suorittaa yksin.²² (Jakso 10.)

Kristinuskoon ja nunsplotaatioon liittyvää tematiikkaa hyödyntäessään sarjan voi banaalin uskonnon esityksenä nähdä uudelleen kierrättävän paholaisen konseptin, joka sisältää tutut sielunvihollisen, rajojen rikkojan ja Jumalan vastustajan ominaisuudet. Nojatessaan erityisesti juutalais-kristilliseen perinteeseen ja mytologiaan, sarjan voi nähdä herättävän ihmisten kulttuurista omaksuman implisiittisen ”tiedon” paholaisesta yksioikoisesti äärimmäisen pahuuden edustajana. Täten tarjotun paholaisen konseptin voi nähdä tekevän katsojalle helpoksi hyväksyä kiltin ja viattoman Mary Eunicen muuttaminen riivauksen myötä äärimmäisen julmaksi ja sadistiseksi. Kristilliseen perinteeseen

²² Kiinnostavaa kohtauksessa on, että inhimillisen pahuuden äärimuotoa, natsismia, edustava Arden päättää tappaa itsensä Mary Eunicen ruumiin mukana polttouunissa. Ardenin ratkaisu merkitseekin siis sitä, että äärimmäistä ylikuonnollista ja inhimillistä pahuutta sarjassa edustaneet ruumiit tuhoutuvat yhdessä liekkeihin. (Jakso 10.)

seen nojaavan paholaisen konseptin hyödyntämisen voi myös nähdä tuovan uskonnollista painoarvoa ja uskottavuutta kauden paholaisen kuvaukselle.

Katsojien otaksuttu kulttuurinen ”tieto” auttaa myös ymmärtämään sarjan paholaisen yliluonnolliset ja erityiset voimat. Paholaisella on esimerkiksi kyky hallita ihmisiä telekinesian avulla sekä saada nämä näkemään ja kuulemaan asioita. Paholainen omaa myös tietoa, jota vain Mary Eunicen olisi vaikea omata. Esimerkiksi Lanan yritettyä tehdä itselleen abortin, paholainen osaa vain kätensä Lanan vatsalle laittamalla kertoa teon epäonnistuneen. Tämän lisäksi paholainen ilmoittaa Lanalle vauvan sukupuolen. (Jakso 9.)

Otettaessa huomioon Wymanin (2016) esittelemä näkökulma, että paholaisen mieheksi esittävät kuvaukset dominoivat ja ohjaavat mielikuvia paholaisesta, paholaisen suurimman osan kautta naisen hahmossa esittävän toisen kauden voisi nähdä haastavan populaarikulttuurin usein toistaman paholaisen sukupuolittuneen kuvaamisen tavan (kts.3.2.). Pimeyteen liitetyn hahmon sijaan kausi esittää paholaisen vaaleana naishahmona, jonka olemus herättää pahuuden sijaan ensisijaisesti konnotaatioita viattomuuteen, neitseellisyteen ja puhtauteen. Kauden paholaisen olomuotoon liittyen olennaista on kuitenkin se, että toinen kausi ei esitä paholaisen todellista muotoa, vaan paholaisen haltuunsa ottaman ruumiin. Paholainen voitaisiin täten nähdä esitettävän abstraktina entiteettinä, ratkaisu, jota Wyman (2016) näkee paholaisen todellista muotoa näyttämättömien sessiotarinoiden ainakin jonkin asteisesti edustavan (kts.3.2.).

Naishahmon kautta sarjan voi paholaisen konseptin sijaan nähdä pyrkivän pikemmin haastamaan katsojien omaksuman implisiittisen ”tiedon” riivatun naisen konseptista. Tämän se tekee muokkaamalla populaarikulttuurissa usein kiertävää riivatun nunnan esitystä. Krzywinska (2000) tuo esiin, että nunsplotaatio keskittyy usein hysteerisiin naisvartaloihin, joiden ympärille ”kirkkoisät” kokoontuvat. (kts.3.2.), mutta tästä konventiosta poiketen Mary Eunice ei ilmennä minkäänlaisia hysteerisyyden merkkejä riivauksensa jälkeen. Myöskään Mary Eunicen vartalo ei ilmennä minkäänlaisia ulkoisia merkkejä kokemastaan riivauksesta, paitsi jos paholainen haluaa niitä näyttää. Sen sijaan Jedin iho kuvataan manauksen aikana iholtaan kalpeana sekä Jedin suonet ihon läpi paistavina ja pullistuneina. Myös Jedin silmät muuttuvat iiriksiltään keltaiseksi ja iiristen reunoilta punaisiksi. Tämän lisäksi Jed kuvataan puhumassa kielillä ja pilkkaamassa paikalla olijoita karkeasti. (Jakso 2.) Sarja kuvaa siis ”kirkkoisät” kokoontumassa hys-

teerisen ja kärsineen riivatun representaation tunnusmerkit täyttävän *miesvartalon* ympärille.

Sarjassa miesvartalo ei myöskään kestä riivattuna olemista, sillä manauksensa edetessä Jedin suu alkaa vaahdota ja vartalo kouristella. Lopulta Jedin elimistö antaa periksi ja Jed kuolee. (Jakso 2.) Tälle kuvaukselle päinvastaisesti riivaukseen täydellisesti sopeutuvaan naisvartaloon kohdistuva manausyritys päättyy paholaisen alistaessa manausta yrittävän papin liikkumattomaksi ja raiskatessa tämän. Sarja siis muokkaa nunsploraatio genren konventioita esittäessään paholaisen riivaaman hennon nunnan, jonka ruumis sallii paholaisen olla voimakkaan kyvykäs ja päämäärätietoinen toimija. Sarjan voikin nähdä muokkaavan vahvasti riivauksenkuvauksiin liittyviä sukupuolisia asetelmia.

6.2.3 Yliluonnollinen hyvyys toisella kaudella

Toisella kaudella paholaisen vastinparina ja yliluonnollisen hyvyyden edustajana esiintyy paholaisen serkukseen nimeävä kuolemanenkeli Shachath. Shachathin hahmon voi nähdä ilmenevän hyvyyden edustajana äärimmäisen pahuuden sisältävässä narratiivissa. Täten kauden voi nähdä esimerkkinä populaarikulttuurin tarinasta, jossa Hauntonin (2013a) ajatusten mukaisesti pelkkä ”tunne” Jumalasta ei ole tarpeeksi, mutta Jumalaa ei kuitenkaan haluta kuvata kokonaisuudessaan (kts.2.1.5.).

Toinen kausi kierrättää sekä yliluonnollisen pahuuden että hyvyyden esityksissään erityisesti institutionaalisen uskonnon elementtejä, sillä paholaisen tavoin myös Shachath yhdistetään sarjassa juutalais-kristilliseen myyttiperinteeseen. Esimerkiksi Shachathin nimi on hepreankielinen tuhoon ja rappeutumiseen viittaava sana. Shachath myös nimitetään suoraan Jumalan edustajaksi. Tämä tapahtuu, kun hetkeksi oman ruumiinsa hallinnan paholaiselta takaisin itselleen ottava Mary Eunice kysyy voisiko Shachath vapauttaa hänet (Jakso 7). Mary Eunice kutsuu tällöin Shachathia termillä ”*Heavenly host*”, joka viittaa sekä heprealaisessa että kristillisessä Raamatussa mainittuun Herran enkelien armeijaan. Shachathin voi täten nähdä edustavan Hauntonin (2013a) jaottelemista yliluonnollisen hyvyyden kuvaamisen tavoista toisen yliluonnollisen hahmon käyttöä Jumalan piirteiden sijaisena (kts.2.1.5.).

Shachathin kuvauksen voi nähdä kierrättävän perinteisiä enkelin konseptiin liitettyjä piirteitä: Shachath on armollinen, rauhan ihmisille tuomaan pyrkivä sekä ihmisiä kuolemanhetkellä lohduttava ja auttava hahmo. Ihmisiä tuomitsematon Shachath saapuu

kutsuttuna ja vie ihmisen sielun mukaansa suutelemalla vain, jos ihminen ilmaisee olevansa valmis lähtemään.

Kumartuessaan suutelemaan kuolevaa ihmistä Shachath avaa isot mustat enkelinsiipensä. Sarjan voisi tätä kautta nähdä haastavan katsojien implisiittisen ”tiedon” enkeleistä valoon liitettyinä ja valkosiippisinä hahmoina. Shachath on kuitenkin sarjassa nimetty kuolemanenkeli, joten Shachathin siipien ja vaatteiden mustan sävyn voi nähdä edustavan perinteistä kuolemaan liitettyä elementtiä. Kuten nunsplotaatio-elokuvien kuvaston kohdalla, myös kuolemanenkeliä kuvatessaan sarjan voi nähdä pyrkivän haastamaan siihen liittyvät sukupuoliset konventiot. Esimerkiksi erityisen merkittävät ja valta-asemassa esiintyvät enkelit voidaan nähdä usein mielletävän maskuliiniksi hahmoiksi, muun muassa tunnetuimpien arkkienkeliä ollessa Gabriel, Mikael ja Rafael. Myös kuolema kuvataan usein miehenhahmoisena Viikatemiehenä. Näistä kummastakin kuvaamisen traditiosta poiketen AHS esittää hyvin feminiinisen version kuolemanenkelistä, eli mustaan jakkupukuun ja harsohattuun pukeutuneen, huolellisesti meikatun keskiikäisen naisen.

Jumalan kykyjen sijaisena Shachath on Hauntonia (2013a) mukailleen Jumalasta erillinen, voimiltaan rajoitettu yliluonnollinen entiteetti (kts.2.1.5.). Täten Shachath ei yritäkään itse tuhota paholaista, vaan tekee tätä varten Jumalan yliluonnollisena sijaisena monsignoresta yliluonnollisen hyvyyden maallisen sijaisen. Monsignoren jouduttua sarjamurhaaja Lee Emersonin hyökkäyksen kohteeksi Briarcliffin kappelissa, Shachath saapuu huonossa kunnossa olevan monsignoren luo. Shachath kertoo monsignorelle paholaisen asuvan Mary Euniceessa ja antaa miehen tehtäväksi ajaa paholainen pois Briarcliffista. (Jakso 9 & 10.)

Täten toinen kausi hyödyntää monsignoren hahmon kautta Hauntonin (2013a) jaottelemista Jumalan esittämisen tavoista myös ihmishahmon käyttöä Jumalan kykyjen sijaisena (kts.2.1.5). Donna Bowmanin mukaan Jeesuksen kuolemasta ja voitosta on tullut arkkityyppi, johon elokuvantekijät viittaavat antaakseen hahmolleen transkendenttistä merkitystä (Bowman 2016, 1). Monsignoren kohdalla sarja pyrkiikin synnyttämään mielikuvia Jeesuksesta, sillä hyökättyään monsignoren kimppuun, Lee Emerson ripustaa monsignoren kappelin alttariristille roikkumaan. Alttariristille puolialastomana nauhattu monsignore muistuttaa täten jumalallisen tehtävänsä saadessaan ristiinnaulittua Jeesusta. (Jakso 9 & 10.) Luomalla yhteyden monsignoren ja ristiinnaulitun Jeesuksen

välillä sarjan voisi nähdä kuvaavan monsignoren hahmolla olevan erityistä uskonnollista voimaa, joka mahdollistaa monsignoren nousun vastustamaan paholaista.

Kuten luvusta 6.2.2. käy ilmi, niin monsignoren ensimmäinen manausyritys epäonnistuu kuitenkin täysin, ja manausyrityksen jälkeen paholainen tulee houkuttelemaan monsignorea lupauksilla vallasta. Tällöin monsignore suututtaa paholaisen vannomalla palauttavansa Mary Eunicen puhtauden paholaisen karkottamisen kautta. Kuultuaan monsignoren uhkauksen, paholainen ilmoittaa ahmaisevansa Mary Eunicen sielun kokonaan. Samassa hetkessä ruumiinsa hallinnan paholaiselta hetkeksi riistävä Mary Eunice kertoo monsignorelle haluavansa päästää irti, koska ei jaksa enää taistella paholaista vastaan. Monsignore vastaa, että Mary Eunicen tulisi siinä tapauksessa päästää hänestä irti. Mary Eunicen irrottaessa otteensa miehestä, monsignore heittää nunnan alas Briarcliffin ylimmästä kerroksesta. Maassa makaavan Mary Eunicen luo ilmestyvä Shachath ilmoittaa vievänsä sekä Mary Eunicen että paholaisen mukaansa ja suutelee Mary Eunicea. (Jakso 10.)

Ensimmäiselle kaudelle vastakkaisesti toinen kausi kierrättää siis banaalin uskonnollisen esityksen hyvyyden pahuuden voittavasta luonteesta, ja tarjoaa täten katharttisen loppuratkaisun. Shachathin ollessa kyllin voimakas viemään paholaisen mukanaan, ei paholainen lopulta ole voittamaton pahan agentti. Kauden voi täten nähdä heijastavan Russellin (1981) esittelemää kristinuskon ilmentämää maltillista dualismia: vaikka paholaisella on suuri valta vastustaa Jumalaa ja rikkoa ihmisiä vastaan, on tämä valta myös AHS:n toisen kauden maailmassa rajoitettua ja Jumalan hallinnassaan pitämää (kts.3.2.). Jumalaa ei siis ensimmäisen kauden tavoin kuvata passiivisena.

Paholaisen voittamiseen johtava tapahtumasarja esitetäänkin selkeästi korkeamman voiman johdatuksena, sillä Shachath saa tietää paholaisen olevan Briarcliffissa Miles nimisen potilaan kutsuttua Shachathin paikalle. Miles suorittaa kutsun viiltämällä ranteensa auki ja kirjoittamalla verellään Shachathin nimen seinään. Miles tekee tämän, koska äänet miehen päässä käskevät hänen edes kerran elämässään tehdä jotakin oikein muiden puolesta. Teon mystinen luonne korostuu Milesin kirjoittaessa Shachathin nimen kielellä, jota itse ei osaa lukea, mutta jonka paholainen tunnistaa muinaisaramaaksi. (Jakso 7.) Milesin teon voi täten nähdä näyttäytyvän jumalallisena johdatuksena. Täten toisen kauden voi nähdä kierrättävän esityksen ihmisiä varjelevasta ja kaikkivoipaisesta Jumalasta, joka Shachathin välityksellä auttaa voittamaan paholaisen.

Monsignoren voisi tässä yhtälössä nähdä edustavan Wymanin (2013) esiin tuomaa paholaisen karkotukseen tarvittavan tiedon ja voiman omaavaa katolista pappia (kts.2.1.5.). Katolinen kirkko ei kaudella näyttäytyä kuitenkaan erityisen voimakkaana, sillä erehtymättömien ja voimakkaiden kirkon ja Jumalan edustajien sijaan papit kuvataan sarjassa voimattomina yliluonnollisen pahuuden edessä. Katolisen papin erityinen uskonnollinen asema, tieto tai voima ei esimerkiksi auta Jedin manausta yrittävää isä Malachia ajamaan paholaista pois. Paholaisen kukistamisen sijaan Malachi loukkaantuu vakavasti paholaisen heittäessä miehen seinään kesken manausrituaalin. (Jakso 2.) Myös manausyrityksessään epäonnistuva ja paholaisen seksuaalisen väkivallan kohteeksi joutuva monsignore näyttäytyy heikkona paholaisen edustaman haasteen edessä. Riisuessaan institutionaalisen uskonnon vallan edustajat todellisesta uskonnollisesta voimasta, toisen kauden voi ensimmäisen kauden tavoin nähdä torjuvan Petersenin (2010) ajatusten mukaisesti institutionaalisen uskonnon vallan ja auktoriteetin (kts.2.1.2.).

Monsignoren sijaan Mary Eunicen voikin lopulta nähdä voittavan paholaisen. Koska Mary Eunice pystyy estämään sielunsa täydellisen tuhoutumisen jaksessaan vastustaa paholaista, monsignore on kykenevä heittämään otteensa vapaaehtoisesti irrottavan Mary Eunicen kuolemaansa. Sukupuolisia konventioita rikkovan tematiikan voi täten nähdä toistuvan myös paholaisen kukistamisen kuvauksessa. Esimerkiksi raiskauksensa jälkeen monsignore ajautuu uskonkriisiin, jonka aikana pohtii jopa rakastamansa kirkon jättämistä. Puhtautensa menetetyksi kokeva monsignore etsii tällöin apua Judelta, joka neuvoo monsignorea tappamaan paholaisen. Juden tapaamisen jälkeen monsignore saa-kin voimansa ja uskonsa takaisin. (Jakso 10.) Täten monsignoren voimaa uskoa jälleen ei siis palauta kaikkivoipaiset ”kirkkoisät”, vaan asemansa menettänyt nunna. Tämän uskonpalautuksen lisäksi paholaisen riivaama *nainen*, ei katolisen kirkon ylintä valtaa edustavat miehet, sallii monsignoren tuhota paholaisen.

Täten voi myös nähdä, että vaikka sarja torjuu institutionaalisen uskonnon vallan, esittämällä katolisen kirkon uskonnollisesti voimattomana sekä osittain myös vallanhimon ja korruption riivaamana instituutiona, osoittaa se henkilökohtaisen uskon sisältävän yhä voimaa. Mary Eunicen usko auttaa naista vastustamaan paholaisen ruumiinsa ja sielunsa täydellistä valtaamista. Monsignoren usko ja rakkaus kirkkooan kohtaan ovat sen sijaan tarpeeksi vahvoja, jotta mies pystyy olemaan tarttumatta paholaisen vallantarjouksiin. Paholaisen sanoessa omistavansa monsignoren, mies vastaa, ettei tule koskaan

kuulumaan paholaiselle, sillä ennemmin kuolee kuin antaa paholaisen häväistä kirkon (Jakso 10).

Sarja torjuu institutionalisoitujen uskontojen auktoriteettia myös paholaisen kyseenalaistaessa muun muassa kristinuskon rukousten voiman. Esimerkiksi monsignoren rukouksilla raiskauksensa jälkeen paholaista vastaan suojautumista ja taistelua käsittelevää rukousta, paikalle saapunut paholainen yhtyy rukoukseen. Monsignoren vaietessa, paholainen jatkaa rukouksen lausumista pilkkallisesti yksin. (Jakso 10.) Paholaisen kristinuskon riittien ja symbolien pilkkauksen voi nähdä viestittävän Partridge (2004) ja Hjelm (2011) esiintuomasta kristillisten symbolien voiman murentumisesta populaarikulttuurin esityksissä (kts.2.5). Kristillisten symbolien voima ei kaudella välitykään kirkon edustajien uskonnolliseksi voimaksi ja vallaksi, sillä esimerkiksi Jedin manauksessa käytetyissä Raamatun jakeissa tai krusifiksissa ei ole tarpeeksi voimaa karkottamaan paholaista.

Vaikka uskonnollisten symbolien valtaa voidaan nähdä kavennettavan toisella kaudella, ei niiden voimaa murenneta kokonaisvaltaisesti. Esimerkiksi Jude arvelee, että kyetäkseen liikkumaan Briarcliffissä, paholainen tarvitsee viattoman Mary Eunicen ruumiin kilveksi itsensä ja uskonnollisten esineiden väliin (Jakso 8). Monsignoren painaessa Mary Eunicen otsalle vihkiveteen kastetun krusifiksin kuuluukin sihisevä ääni, ikään kuin krusifiksi polttaisi paholaista (Jakso 10).

Uskonnollisten symbolien voima tulee kaudella esiin myös yliluonnollisen hyvyden ollessa Beavisin (2016) ajatusten mukaisesti välillisesti läsnä uskonnollisen artefaktin eli monsignoren rukousnauhan kautta (kts.2.1.5.). Shachath vakuuttaa monsignorelle Jumalan auttavan tätä ja neuvoo monsignorea käyttämään rukousnauhaansa kätkeäkseen ajatuksensa paholaiselta, nauhan joka helmen ollessa Jumalan nimi. Paholaisen auttaessa Emersonin käsissä loukkaantuneen monsignoren sänkyyn, mies puristaakin Jumalaa edustavaa rukousnauhaansa²³ tiukasti kädessään. (Jakso 10.)

²³ Monsignoren rukousnauhaan sisältyy kiinnostavaa dualismia: toisaalta se ilmentää Jumalan läsnäoloa ja henkilökohtaista uskoa, toisaalta monsignoren syntejä ja katolisen kirkon pimeää puolta, eli vallanhimoa, joka on saanut monsignoren kääntämään katseensa Ardenin kokeiden suhteen. Tästä jälkimmäinen yhteys syntyy kohtauksessa, jossa monsignore käyttää rukousnauhaa kuristaakseen Briarcliffin potilaan ja Ardenin ihmiskokeiden uhrin Shelleyyn kuoliaaksi. Shelley on aiemmin löydetty erään koulun pihalta ja toimitettu paikalliseen sairaalaan, jossa viimeisen voitelun Shelleylle suorittamaan kutsuttu monsignore tappaa Shelleyyn peitelläkseen Ardenin rikoksia ja omaa rooliaan niissä. (Jakso 6.)

6.3 Yliluonnollinen pahuus ja hyvyys kolmannella kaudella

Kolmannen kauden yliluonnollista pahuutta edustavat noidat, eli Stonen (2010) jaotellun mukaan noituus ja taikuus (kts.2.1.4.).

Noitien käsittelyn lisäksi tutkin omassa luvussaan voodookuningatar Marie Laveaun ja voodoojumala Papa Legban hahmoja. Kaudella esiintyy lisäksi kaksi ensimmäisen kauden aaveiden tapaista noitien taloon sidottua henkeä, eli Kirvesmieheksi kutsuttu sarjamurhaaja ja noitien palvelija Spalding. Jätän aaveiden käsittelyn kuitenkin vain ensimmäiseen kauteen, sillä koen että kolmannen kauden aaveet eivät toisi aiheeseen paljoakaan uutta.²⁴

Viimeisenä pohdin, esiintyykö kaudella minkäänlaista erityistä yliluonnollisen hyvän edustajaksi tulkittavissa olevaa toimijaa.

6.3.1 Noitien alkuperä

Kolmannella kaudella ihminen transformoituu yliluonnolliseksi olennoiksi, eli noidaksi, verenperinnön kautta heti syntyessään. Noituuden ei kuitenkaan esitetä ilmenevän jokaisessa geeniä kantavan suvun jäsenessä, sillä esimerkiksi Zoen Nora-äiti ei ole noita. Nora kertookin rukoilleensa, että noituus, eli äidin mukaan myös Zoen isoäidin omaama ”geneettinen taakka”, olisi hypännyt Zoen sukupolven yli. (Jakso 1.) Kuten Gibsonin (2007) mukaan usein populaarikulttuurin esityksissä noituudesta, myös AHS:ssa noituus kuvataan siis yksilöllisesti hankittavan voiman sijaan perintönä tai perheen sisäisenä asiana (kts.3.3).

Sarjan kolmas kausi liittyy ”Salemin perillisiksi” itseään kutsuvien noitien alkuperään myös Salemin noitavainot eli Russellin ja Alexanderin (2007) mukaan Yhdysvaltojen historian tunnetuimmat noitaoikeudenkäynnit (kts.3.3.). Sarja muokkaa kuitenkin näistä historiallisista tapahtumista omanlaisensa version: Zoe narratoi Salemissa vaikuttaneiden todellisten noitien välttäneen viekkaasti kiinnijäämisen ja kuolemaan tuomitsemisen. Sen sijaan noidat ovat paenneet New Orleansin, jolloin New Orleansista on tullut ”uusi Salem”. (Jakso 1.)

²⁴ Ainoa uusi asia, minkä kolmas kausi esittelee suhteessa aaveisiin verrattaessa ensimmäiseen kauteen, on se, että Zoe vapauttaa noitien taloon jumiin jääneen Kirvesmiehen hengen kuolleiden elämänpöydästä. Täten noitien voisi nähdä olevan sarjan maailmassa elementti, joka voi vapauttaa aaveet paikalleen jääneestä kuolleiden olotilasta. Tällöin kyseessä ei ole vapautus eteenpäin tuonpuoleisessa, vaan palautus takaisin elämään.

Sarja luo potentiaalisen yhteyden myös voodooon, Salemin ja noituuden alkuperän välille. Marie Laveaun ja Fionan kiistellessä, Marie sanoo noitien saaneen voimansa voodooharjoittajilta. Fiona vastaa Marielle: ”Tituba, voodoo-orjatyttö, joka soi meille mustan magiansa. Hän ei olisi erottanut toisistaan lemменjuoman ja suklaakeksien reseptejä.”²⁵ Käydyn kiistan perusteella AHS:n voi nähdä kierrättävän perinteistä kertomusta Titubasta noituuden Salemin valkoisille naisille esitelleenä orjana. Fiona esittää kuitenkin vastahakoisena hyväksymään väitteen, että hänen ylinoidan kruununsa olisi peräisin ”lukutaidottomalta voodootyöltä”. (Jakso 2.)

Huomionarvoista onkin, että sarjassa ei oteta koskaan esiin, miten noitien voimat olisivat Titubalta omaksumisen jälkeen muuttuneet perinnöllisiksi. Noitien ilmentämä taikuu ei vaikutakaan rajoittuvan vain voodooon omaksuttuihin taitoihin, sillä noitapiirin noidat hyödyntävät esimerkiksi myös latinankielisiä loitsuja sekä kutsuvat Jumalia kuten Hecate ja Azazelia. Sarjan voisi täten nähdä avaavan mahdollisuuden tulkinnalle, että voodooon alkunsa saaneen sijaan noituus olisi sekä voodooon vaikuttanut että voodooon erillinen voima. Tituba olisi voinut esimerkiksi opettaa nekromantian taidon jo muita taikavoimia valmiiksi omaaville noidille, sillä Marie huomauttaa Fionalle Tituban osanneen nekromantiaa (Jakso 2). Tämä voisi selittää myös sen, miksi noituus ja voodoo ovat sarjassa toisistaan erotettuja. Tätä tulkintaa puoltavana yksityiskohdaksi voisi nähdä myös esimerkiksi Queenien aseman voodooon ja noituuden itsessään yhdistävänä noitana.

Noituuden alkuperän yhteydessä sarjassa käytetään tieteellisiä termejä kuten geenit ja DNA. Esimerkiksi koulun rehtori Cordelia kommentoi: ”Naiset, jotka huomaavat olevansa noitia, syntyvät sellaisiksi, ja heidän kykynsä, joita me kutsumme voimiksi, ovat osa heitä itseään. Ne ovat osa heidän DNA:taan.” (Jakso 13). Cordelian puheenvuoron voi nähdä korostavan sitä, että noituus ei sarjassa ole valintakysymys, vaan perinnöllinen ja geneettinen ominaisuus. Täten sarjan voi nähdä pyrkivän muokkaamaan noituuden alkuperän selitystä Hjelmin (2011) vampyyrien kohdalla esittelemän tieteellisen paradigman suuntaan, genetiikan ottaessa uskonnon paikan yliluonnollisen olennon alkuperän selittäjänä (kts.2.1.5.). Syvästi uskovaisten Joanin väittäessä Nanin selvännäkiyyden lahjan olevan peräisin demoneilta, Zoe ja Madison kiistävät Joanin väitteen ja

²⁵ Kolmannen kauden suomennokset: Anni Mentula (jakso 1), Petri Hautala (jaksot 2-6), Sanna Autere (jakso 7), Kaisa Partanen (jaksot 8) & Jerry Savolainen (jaksot 9-13). DVD: Twentieth Century Fox 2014. 9h 54min.

vastaavat noitien voimien nousevan noidista itsestään (Jakso 9). Tuodessaan siis esiin noituuden olevan synnynnäinen ominaisuus, sarja samanaikaisesti torjuu suoraan Russellin (1986) esittelemän kristillisen teologian selityksen paholaisesta noitien voimien lahjoittajana (kts.3.3.).

Kiinnostavaa sarjan noituuden alkuperän selityksen yhteydessä on se, että noituuden tieteeseen suuntautuvasta alkuperän selityksestä huolimatta AHS:n noitia vastaan ei taistella tiedettä apuna käyttäen. Tässä sarjan voi siis nähdä poikkeavan siitä, minkä Hjelm (2011) tuo esiin olevan tendenssi nykypäivän populaarikulttuurin vampyyrien kuvauksissa (kts.3.3.). Esimerkiksi noidanmetsästäjät käyttävät siunattuja hopealuoteja ampuessaan noitia, ja linnun henkiin herättämisestä kristillisessä herätyskokouksessa kiinni jäänyt Misty poltetaan roviolla. Myös noitapiiri itse tappaa rikoksia tehneet jäsenensä polttamalla. Täten noituuden alkuperän selityksen tapaan tavat tuhota noitia eivät ole sarjassa muokkautuneet tieteellisen paradigman mukaisiksi.

6.3.2 Noidat

Kuten kauden nimestä *Coven* käy ilmi, yhdeksi kauden pääteemaksi voi eritellä noitapiirin. Noitapiirin kautta sarjan voi nähdä ilmentävän Gaskillin (2010) esittelemää näkemystä, jonka mukaan noidat ovat samanaikaisesti sekä yhteiskuntaan eli ”meihin” kuuluvia ihmisiä että salaisen yhteisön jäsenenä myös yhteiskunnan sisäinen ”Toinen”. AHS seuraa tässä Cowanin (2008) esittelemää noitapiirielokuvien perinnettä kuvata uskonnollinen Toinen ”viereisessä talossa asuvina ihmisinä”. (kts.3.3.). Yhteisön sisäisenä Toisena new orleansilaisella asuinalueella tavallisten ihmisten keskellä asuvien noitien²⁶ voi esimerkiksi nähdä toimivan ympäröivän yhteiskunnan kanssa ristiriidassa

²⁶ Russellin ja Alexanderin mukaan eurooppalaisissa kansantarinoissa noidat yhdistetään vahvasti luonnon omaamiin voimiin ja omaavat monia luontohenkien ominaisuuksia (Russell & Alexander 2007, 46). AHS:n noidista Misty Dayn voisi nähdä ilmentävän luontoon yhdistyvää noituutta. Misty asuu suolla luonnon ympäröimänä ja käyttää suon tarjoamia mahdollisuuksia, kuten mutaa, alligaattorin ulostetta sekä suovettä parantamiseen. Mistyn mukaan ”luontoäidillä on vastaus kaikkeen” (Jakso 2). Tämän lisäksi eläinrakas Misty joutuu roviolla poltetuksi herätettyään linnun henkiin kristillisessä kokouksessa (Jakso 1) ja myöhemmin ilmestyessään ensimmäisen kerran roviolla palamisensa jälkeen, herättää henkiin salametsästäjien tappamat alligaattorit, eli ”Jumalan viattomat luomukset” (Jakso 2). Mistyn suomökin voisi nähdä vielä luontoon yhdistymisen lisäksi mieleen Gaskillin (2010) erittelemän stereotypian yksin ränstistyneissä mökeissä asuvista noidista (kts.3.3.). Lopulta Misty muuttaa kuitenkin urbaaniin ympäristöön muiden noitien luo, liittyen osaksi yhteiskunnan sisäistä Toista eli noitapiiriä.

olevien omien lakiensa mukaan. Noitapiiri näkee esimerkiksi toisia noitia vahingoittaneen jäsenen elävältä polttamisen omien sääntöjensä mukaisena oikeutettuna rangaistuksena. Ympäröivän yhteiskunnan silmissä tämä teko kuitenkin on rikos ja oikeuden omiin käsiin ottamista. Ristiriita yhteiskunnan ja noitien välillä korostuu erityisesti poliisien saapuessa kuulustelemaan Zoea ja Madisonia, Madisonin raiskaajiensa bussille aiheuttaneesta onnettomuudesta. Tällöin noidat salaavat voimiensa avulla tekonsa poliisilta suojellakseen noitapiiriä. (Jakso 2.) Noitapiirin etu ajaa siis yhteiskunnan oikeuskäsitksen ja lakien ohi.

AHS:n voi nähdä muokkaavan noitapiirien perinteisen kuvaamisen tapaa esittäessään noitapiirinsä salaseuran lisäksi institutionalisoituneita rakenteita omaavana yhteisönä. Esimerkiksi uusien noitien koulutus on noitapiirissä ulkoistettu noitien sisäoppilaitokselle, Neiti Robinchauxin akatemialle, jossa nuoret noidat muun muassa oppivat hallitsemaan voimiaan ja tuntemaan noituuden historiaa. Tämän lisäksi noitapiirin hallintorakenteisiin kuuluu kolmehenkinen neuvosto, jonka tehtäviä ovat noitien toiminnan valvominen sekä rankaiseminen mahdollisista rikkomuksista. Korkeimman eli ylinoidan hallinnollisiksi velvollisuuksiksi nimetään sen sijaan esimerkiksi huippukokoukset, talvivetoomusten allekirjoittamiset ja uuden kanslerin nimittäminen (Jakso 4). Sarja ei kuitenkaan avaa näitä Korkeimman virallisia velvollisuuksia tarkemmin.

Noitapiirin ohella kauden toisena pääteemana voi nähdä sukupuolen, jonka kohdalla AHS kierrättää esimerkiksi Gaskillin (2010) sekä Russellin ja Alexanderin (2007) mukaan kulttuurin jo vuosisatojen ajan ilmentämää sekä Foltzin (2005) ja Gibsonin (2007) mukaan populaarikulttuurin vahvistamaa noituuden ja naiseuden yhteen liittämistä (kts.3.3.). Sarjan noitapiiri koostuu pääosin naisjäsenistä. Kaudella esiintyykin ainoastaan kaksi velhoiksi kutsuttua miespuolista noitaa: nykyisen noitaneuvoston jäsen Quentin ja vuoden 1971 neuvoston miesjäsen. Huolimatta velhojen olemassaolosta, noidista puhutaan kuitenkin usein yksinomaan naisina. Esimerkiksi Cordelia tuo esiin *naiset*²⁷, jotka huomaavat olevansa noitia (Jakso 13).

AHS toistaa Foltzin (2005) nimeämän uudempien populaarikulttuurin esitysten tavan kuvata naisnoidat vahvoina ja itsenäisinä (kts.3.3.). Noidat osaavat ratkaista kohtaamansa ongelmat ja uhat itse, ilman miesten apua. Kauden tapa kuvata noidat kyvykkäinä ja

²⁷ Korostus lisätty.

itsenäisinä toimijoina korostuu erityisesti Mistyn kommentoimissa, että he eivät tarvitse miestä suojelemaan itseään. Tämän jälkeen noidat tappavatkin itse piiriään uhkaavan Kirvesmiehen (Jakso 12). Noidat eivät sarjassa edustakaan Gibsonin (2007) nimeämiä populaarikulttuurin kuvauksille ominaisia ”jokanaisia” (kts.3.3), vaan luonnoltaan jumalallisia ja poikkeuksellisia olentoja. Noitien ylivertaisuutta suhteessa tavallisiin ihmisiin korostetaan esimerkiksi Zoen sanoessa absintin olevan jumalten eli noitien juomaa (Jakso 6) ja Fionan kutsuessa jopa heikoimpia noitia paremmiksi kuin parhaimmatkaan normaalit ihmiset (Jakso 2).

Vaikka noidat kuvataan kaudella itsenäisinä, voi sarjan kuitenkin nähdä ilmentävän myös Gibsonin (2007) esittelemää populaarikulttuurin tuotteissa kiertävää tendenssiä kaventaa noitien autonomiaa vähemmän ilmiselvin keinoin kuin laittamalla noita esimerkiksi menettämään voimansa avioitumisen yhteydessä (kts.3.3.). AHS:n kohdalla tämä tarkoittaa noitien tarvetta sekä harjoittaa itsekontrollia voimiensa suhteen että toimia yhdessä. Taikavoimien käyttäminen vain omia etuja ajamaan kuvataan sarjassa negatiivisena. Esimerkiksi itsekäs ja omaa etuansa ajava Fiona näyttäytyy sarjan noidista julmimpana ja epäinhimillisimpänä. Fionan julmuus käy ilmi erityisesti Papa Legban ilmoittaessa sopimuksen ikuisesta elämästä sielua vastaan peruuntuvan, koska Fionalla ei ole sielua (Jakso 10). Fionan toiminnan vääryyttä korostaa myös Cordelian esittämä näkemys, että hän ei ole Fionaa parempi, jos turvautuu taikuuteen saadakseen kaiken haluamansa (Jakso 2).

Täten vaikka sarjan noidat eivät enää tarvitse Foltzin (2005) esittelemien perinteisten noitien kuvausten tavoin miehiä ”pelastamaan” itseään tai rajoittamaan voimiaan (kts.3.3.), eivät AHS:n noidat ole saavuttaneet täyttä autonomiaa. Voimien käyttöä ja niiden hallintaa opettava noitapiiri onkin sarjassa noitien vapautta rajoittava, kontrolloiva instanssi, joka noitien turvasatamana korostaa erityisesti noitien tarvetta toimia yhdessä sekä johon liittyminen auttaa noitia elämään hyväksyttävää elämää. Noitien tulee alistua noitapiirin muiden jäsenten tarkkailun ja neuvoston määräysvallan alaiseksi.

Noitapiirin ja naiseuden teemat kietoutuvatkin yhteen kolmannen kauden tarjotessa noitapiirin kautta variaation Gibsonin (2007) esittelemästä populaarikulttuurin tavasta tehdä naisnoidat turvalliseksi sitomalla hahmot perheeseen. (kts.3.3.) Sarjassa koti ja perhe tarkoittavat avioliittoon sitoutumisen sijaan liittymistä naisten yhteisöön eli noitaper-

heeseen. Sarjan noitapiiri onkin salaseuran ohella perheenkaltainen ryhmä, mitä ilmentää hyvin noidat julkisuuteen Korkeimmaksi kohottuaan tuovan Cordelian kaikille noidille lähettämä viesti: ”Soita meille, lähetä sähköpostia tai tule New Orleansiin. Koti ja perhe odottavat sinua täällä.” (Jakso 13). Sarjassa noitapiiristä puhutaan ensisijaisesti perheenä, järjestön tai uskonnollisen yhteisön sijaan. Noitapiiri myös ylittää selkeästi siteet biologiseen perheeseen, sillä sarjan noitien biologiset perheet pysyvät läpi kauden pääosin poissaolevina ja näkymättöminä. Myrtle toteaaakin Zoen äidille noutaessaan Zoa noitapiiriin luo: ”Hän on meidän tyttäremme, Nora. Olet tehnyt kaiken voitavasi.” (Jakso 1).

Kauden päättyessä noitien kanssa ainoana miehenä asuva Kyle omaksuu Spaldingin tyhjäksi jättämän palvelijan paikan aviomiehen tai isän roolin sijaan. Noidat ovatkin sarjassa ensisijaisesti noitasiskoja -äitejä ja -tyttäriä, eivät vaimoja tai tyttöystäviä. Huomionarvoista on, että sarjassa kuvattu noidan yritys hankkia noitapiiriin ulkopuolinen perhe, eli Cordelian avioliitto Hankin kanssa, altistaa noitapiiriin noidanmetsästäjien edustamalle ulkopuoliselle uhalle.

Sarjan voi täten nähdä ilmentävän Gibsonin (2007) esiin ottamaa ideaa perheen ulkopuolisen maailman vaarallisuuden ja uhan ilmenemisestä noidille erityisesti kontaktissa miesten kanssa sekä seksuaalisen energian vapauttamisen kautta (kts.3.3). Cordelian lisäksi myös sarjan muiden noitien seksuaalisuus ja rakkauselämä näyttäytyvät ensisijaisesti ongelmia aiheuttavina. Zoelle seksi merkitsee kuolettavaa taikavoimaa. Nanin suhde Luken kanssa johtaa Luken ja Joanin kuolemaan. Kyle kuristaa Madisonin kuoliaaksi. Kirvesmies aiheuttaa ongelmia noitapiirille auttaessaan Fionaa pyrkimyksissä päästä eroon uudesta Korkeimmasta. Lopulta Papa Legba tuomitsee Fionan helvettiin viettämään ikuisuuden väkivaltaisessa suhteessa Kirvesmiehen kanssa. Noidat merkitsevätkin kuolettavaa voimaa miehille, sillä noitien kanssa läheisemmin tekemisissä olleista miehistä ainoana hengissä selviytyy lopulta Kyle. Tämäkin tosin vaatii Kyleltä kertaalleen kuolemista ja henkiin herätyksi tulemista. Sarjan voi täten nähdä Gibsonin (2007) ajatusten mukaisesti kierrättävän populaarikulttuurin tuotteiden tapaa yhdistää naisten seksuaalisuus noituuden kanssa (kts.3.3.). Sarjassa naisten seksuaalisuus tulee tällöin kuvatuksi ongelmallisena ja tuhoavana voimana.

Noitapiiriin ja sukupuoleen liittyviä erilaisia teemoja hyödyntäessään sarjan voi nähdä banaalin uskonnon esityksenä uudelleen kierrättävän ja vahvistavan usein kulttuurissa ja

populaarikulttuurissa toistettua perinteistä konseptia noidista salaseuran jäsenenä toimivana ja vapaudeltaan rajoitettuna naisena. Tämän lisäksi sarja kierrättää sekä kansankulttuurin että populaarikulttuurin usein toistaman idean noidista taikavoimia omaavina toimijoina: sarjan noidat omaavat maagisia voimia sekä suorittavat loitsuja ja taikoja, jotka sisältävät esimerkiksi erilaisten juomien ja rohtojen valmistamista ja käyttöä.

Sarjan noidat voivat omata esimerkiksi Seitsemän ihmeen jaotteluun kuuluvia taikavoimia, kuten telekinesiaa, mielenhallintaa ja ennustamista. Loitsuja ja taikoja noidat käyttävät esimerkiksi parantamiseen, kuten Fiona ja Cordelia Queenien jouduttua minotaurimaisen Bastienin hyökkäyksen kohteeksi (Jakso 4), tai auttamaan muissa päämäärissä, kuten Zoe liittäessä Spaldingin kielen takaisin miehen suuhun saadakseen Spaldingin nimeämään Madisonin murhaajan (Jakso 7). AHS:n voikin kolmannella kaudella nähdä nojaavan vahvasti ihmisten jakamaan implisiittiseen ”tietoon” noidista uskonnollisena konseptina, hyödyntäessään Bartelin (2000) mukaan länsimaisessa kulttuurissa vakiintunutta kuvaa noidista magiikkaa, taikajuomia ja yrttejä sekä voiteiden lääkinnällisiä salaisuuksia hyödyntävinä hahmoina (kts.3.3). Tämän lisäksi noitien kuvauksen voi nähdä ilmentävän hyvin sitä, miten tutkimistani kolmesta kaudesta uskonnollisten symbolien ja riittien voiman voi kolmannella kaudella nähdä esitettävän kaikkein vahvimmin uskonnollisen voimansa säilyttäneinä. Sarja kuvaakin noitien taikavoimien, taikojen ja loitsujen sekä seuraavassa luvussa käsiteltävän Marie Laveaun voodoo-rituaalien ja -taikojen todella toimivan.

Sarjan noituuden esitys myös torjuu metaviittausten kautta tiettyjä kansantarinoiden noitiin liittämiä piirteitä. Esimerkiksi Gaskillin (2010) esiintuomat stereotyyppiset mielikuvat noidista (kts.3.3.) esitetään stereotyyppioina myös sarjan sisäisessä maailmassa. Muun muassa Fiona pukeutuu Halloweenina suippoon noidanhattuun ja kommentoi: ”Ken on kaupungin pahin noita?” (Jakso 4) sekä toteaa sen olevan ironista, että Cordelia ei omista luutaa (Jakso 1). Marien, Fionan ja Cordelian pohtiessa miten toimia noidanmetsästäjien suhteen, Fiona kommentoi: ”Mietitään tätä hetki ennen kuin hyppäämme luudanvarsillemme” (Jakso 10). Huumorin kautta sarjan voi siis nähdä samanaikaisesti sekä tuovan noitiin liitettyjä tiettynä stereotyyppiä esiin että torjuvan ne.

Kauden noituuden kuvausten perinteellä leikkivää luonnetta korostavat myös sarjan viittaukset populaarikulttuurin muihin noituuden esityksiin. Esimerkiksi Fiona viittaa Robinchauxin akatemiaan Tylypahkana ja Madison kutsuu Zoa Sabrinaksi (Jakso 1). Kohdassa 3.3. toin esiin, että suuren osan populaarikulttuurin noidista voi nähdä olevan

valkoihoisia. AHS:n voikin nähdä tuovan populaarikulttuuriin kohdistuvien metaviit- tausten kautta esiin populaarikulttuurin noitien kaanonin rodullisen homogeenisuuden. Tämä käy ilmi Queenien kertoessa, että ei ennen edes tiennyt mustia noitia olevan ole- massa, koska on varttunut katsoen valkoisia noitia esittäviä populaarikulttuurin tuotteita kuten Lumottuja ja ”Sabrina teininistiä” (Jakso 2).

Kuten Queenien kommentti yllä kuitenkin osoittaa, ottaa AHS kysymyksen rodun ja noituuden suhteesta sekä mielikuvat noituudesta valkoisten naisten ominaisuutena suo- raan esiin. Täten sarjan voisi nähdä pyrkivän muokkaamaan noidan konseptia mahdol- liseksi sisältää myös muut kuin pelkästään valkoiset naiset. Queenien kautta ei- valkoisten noitien suhde noituuteen näyttytyy kuitenkin ongelmallisena. Queenie läh- tee esimerkiksi hetkellisesti noitapiiristä Marien luokse ”omiensa pariin” ja sanoo että sota on tulossa, koska kaupunki ei ole tarpeeksi iso voodooille ja noituudelle (Jakso 8). Queenien ja noitapiirin kanssa voimansa lopulta yhdistävän Marien suhde noituuteen määrittäytyykin paljolti voodooon ja noituuden välillä olevan ihonvärin saneleman rajan kautta. Cordelian, Queenien ja Zoen avatessa koulun ovet uusille noidille Cordelian noustua uudeksi Korkeimmaksi, joukossa näkyy myös ei-valkoisia noitia, mutta Quee- nie on kuitenkin pitkälti koko kauden noitapiirinsä ainoa musta noita. Täten myös AHS:n tarjoama kuva noituudesta näyttytyy pääosin hyvin valkoisena, sillä ei- valkoiset noidat kuvataan kaudella pitkälti poikkeuksena normista.²⁸

Folkloresta johdettujen stereotyyppien ja populaarikulttuurin muiden noituuden esitys- ten lisäksi sarjan voi nähdä sisältävän viitteitä myös Russellin ja Alexanderin (2007) jaottelemiin keskiajan lopulla vakiintuneisiin uskomuksiin noituudesta (kts.3.3.). Esi- merkiksi Marie Laveaun sopimuksen tuoda Papa Legballe viaton sielu kerran vuodessa voi nähdä tuovan sarjaan lapsenmurhan teeman (Jakso 7) ja Zoen, Kylen ja Madisonin harrastama ryhmäseksi orgioiden teeman (Jakso 7). Kohtauksen, jossa noidat istuvat pitkän pöydän ääressä Seitsemän ihmeen -koetta edeltävänä iltana syömässä illallista Leonardo da Vincin *Viimeinen ehtoollinen*-maalauksen mieleen tuovassa asetelmassa, voi sen sijaan nähdä heijastavan noitien uskotuksi harrastamaa Herran ehtoollisen hä- päisyä. Noitien illallinen sisältää blinejä Kaspianmeren kaviaarilla sekä samppanjaa,

²⁸ Huomionarvoista kaudelle keskeiseen rodun tematiikkaan liittyen on se, miten voodooon kautta sarja tuo kaudelle mukaan kulttuurisen appropriatian teeman valkoisten noitien omaksuttua orjaksi alistetun Titu- ban taidot ja jätettyä Tituban tämän jälkeen oman onnensa nojaan. Kiinnostavaa on myös, että ristiriita voodooon ja noituuden välillä ratkaistaan noitien hyväksi: Hankin ampuessa ensin muut voodooyhteisön jäsenet ja Papan viedessä Marien helvettiin, voi mustien voodooharjoittajien nähdä joutuvan väistymään pääasiassa valkoisten noitien jatkaessa yhä eteenpäin.

jotka ovat Myrtilen mukaan ”hyviä korvikkeita omalla viimeisellä ehtoollisellamme”. (Jakso 13.) AHS:n noitien ehtoollinen ei siis merkitse kannibalismia, vaan laadukkaasta ruuasta nauttimista. Noitien kyltymättömyys ja kannibalismi on siis vaihtunut kulinarismiin. Noitien versio Viimeisestä ehtoollisesta ei täten olekaan Russellin ja Alexanderin (2007) nimeämä Herran ehtoollisen häpäisy (kts.3.3.).

Sarjan noidat eivät suhtaudukaan kristinuskoon negatiivisesti, sillä esimerkiksi Cordelia lainaa Raamattua ennen Seitsemän Ihmeen -testin alkua. Hän lausuu Ensimmäistä kirjettä korinttilaisille (Jakso 13). Tällä tavoin sarjan voi nähdä vievän noituuden kuvauksensa yhä kauemmas noitavillityksen aikaiseen kristilliseen teologiaan pohjautuvasta noitien saatanallista ja kristinuskolle vihamielistä puolta korostavasta perinteestä.

Tähän liittyen sarjan voi nähdä viittaavan myös noitien sopimukseen paholaisen kanssa. Madison lausuu Kylen henkiin herättämiseen tähtäävän loitsun aikana: ”Azazel, annan sinulle ruumiin ja sielun. Alamaailman herra, olemme sinulle ikuisesti kuuliaisia, kunnes kuolema pyhittää epäpyhän liittomme.” Tällöin loitsun lupaamaa liittoa paholaisen kanssa liennytetään huumorin keinoin Zoen kysyessä: ”Menimmekö vihille pirun kanssa? Se ei tunnu hyvältä.” (Jakso 2).

Sarja lähestyy siis huumorin kautta myös käsitystä noidista paholaisen palvojina. Zoen saapuessa akatemiaan. Humoristisen lähestymiskannan voi nähdä vähentävän noitien ja paholaisen välisen liiton uskottavuutta. Vielä yllä kuvailtua kohtausta selkeämmin tämä tulee esiin kohtauksesta, jossa Zoen saapuessa akatemiaan, Madison, Queenie ja Nan pilailevat Zoen kustannuksella. Tällöin muut tytöt nostavat Zoen mustat kaavut ja naamarit päällään pöydälle makaamaan. Madison kohottaa veitsen Zoen rinnan päälle ja lausuu: ”Pimeyden isä, tarjoamme tämän lihan, veren ja elämän sinulle.” (Jakso 1). Sarjan voi tätä kautta nähdä iskevän silmää katsojille tuomalla esiin kauden noitien olevan tietoisia maineestaan paholaisen palvojina. Tätä kautta sarjan voi nähdä torjuvan Russellin (1986) mukaan kristillisen teologian vakiinnuttaman käsityksen noidista itsensä paholaiselle antaneina naisina (kts.3.3.)

Selkeän saatanallisen magian harjoittamisen sijaan sarjan noidat voivat harjoittaa sekä mustaa että valkoista magiaa. Mustan magian piiriin kuuluviin loitsuihin ja taikoihin turvautuminen ei kuitenkaan merkitse lopullista mustan magian polulle siirtymistä. Esimerkiksi lasta Hankin kanssa epäonnisesti pitkään yrittänyt Cordelia sanoo, ettei haluaisi suorittaa hedelmällisyysloitsua, koska se on mustaa magiaa. Cordelia ei omien sanojensa mukaan haluakaan leikkiä Jumalaa (Jakso 2). Valinnanvapauden voimien

käytössä voi nähdä korostavan sitä, miten sarja kierrättää populaarikulttuurin vahvistamaa esitystä noidista omia voimiaan hallitsevina toimijoina. Täten edes mustaa magiaa käyttävät noidat eivät ole synnin poluille houkuteltuja harhaisia uhreja, vaan mustaan magiaan turvautumisesta itse päättäviä yksilöitä. Sarja voikin nähdä kierrättävän ja vahvistavan noidan konseptia, joka ei sisällä näkemystä noidista paholaisen palvelijoina tai kristinuskon vihollisina, vaan pikemmin myös kristinuskon perinteet tuntevina luonnostaan maagisina olentoina.

6.3.3 Marie Laveau ja Papa Legba

Yksi merkittävä juonilinja kolmannella kaudella on noitien ja voodookuningatar Marie Laveaun välisten ristiriitojen aiheuttamat ongelmat. Marien hahmon voi nähdä saaneen vaikutteita aidosta historiallisesta hahmosta. Bartelin mukaan historiallinen voodookuningatar Marie Laveaun²⁹ tarkoittaa kahta naista, äiti (?1974–1881) sekä tytär Marieta (1827–?1897). Kumpikin Marieista työskenteli ensin kampaajina, äiti-Marien omaksuessa myöhemmin voodookuningattaren roolin. Äidin luovuttua kruunustaan omaksui tytär Marie Laveau Glapion voodookuningatar Marie Laveaun identiteetin, siirtyen Bartelin mukaan voodookuningattaren rooliin niin saumattomasti, että monet voodoopiirien ulkopuolella eivät pystyneet tekemään eroa äidin ja tyttären välillä. (Bartel 2000, 203–204.)

AHS:ssä Mariesta on muokattu kuolemattoman voodookuningattaren ja noidan hahmo. Kahden historiallisen Marien voi nähdä tarjoavan hedelmällisen maaperän esityksille kuolemattomasta Mariesta, erityisesti tiedon tytär-Marien tarkasta kuolinvuodesta ollessa epävarma. Sarja myös viittaa aidon Marien elämäntarinaa Fionan sanoessa Marielle käyneensä St. Louisissa Laveaun hautaholvilla, jossa turistit piirtävät ristejä haudan tiiliin ja esittävät toiveitaan Laveaun luille. Fiona huomauttaa, että turistien tarvitsisi tosiasiaa vain tulla New Orleansiin Laveaun hiussalonkiin (Jakso 2.) Sarjan voi siis nähdä viittaavan niin historiallisen Marien viimeiseen leposijaan kuin hyödyntävän sekä äiti- että tytär-Marien kampaajan ammattia.

Ina J. Fandrichin mukaan Kongon suojelypsyhimys pyhä Antonius Padovalainen oli yksi voodookuningatar Marie Laveaun suosikkipyhimyksistä. Haitilaisessa vodoussa ja kuubalaisessa santeriassa pyhä Antonius Padovalainen yhdistettiin risteysten haltijaan eli *Eshuun* tai *Elegbaan*, jota Haitilla kutsuttiin nimellä *Papa Legba*. (Fandrich 2007,

²⁹ Bartel käyttää Marien sukunimestä kirjoitusmuotoa Laveaun.

787.) Sarjan voi myös tältä osin nähdä yhdistelevän historiallista tietoa Marien kuvaukseen, sillä sarjan yli 300 vuotta vanha Marie onkin saavuttanut kuolemattomuuden myytyään sielunsa juuri Papa Legballe.

Denise Alvarado näkee AHS:n kuvauksen Marie Laveauxista³⁰ ongelmallisena, kokiesaan sarjan kuvaavan voodookuningattaren paholaisnaiseksi, joka on valmis suorittamaan hirveitä tekoja toisia ihmisiä kohtaan Alvarado ei kuitenkaan näe sarjan Marien kuvausta täysin negatiivisena, vaan nimeää positiiviseksi puoleksi esimerkiksi Marien toimimisen tavalla, joka tarjoaa hyvän esimerkin oikeutta mustille näihin kohdistuneista rikoksista hankkivasta mustasta naisjohtajasta. (Alvarado 2014.) Alvaradon ajatusten mukaan pahuutta ilmentävänä hahmona Marie onkin valmis tekemään mitä tahansa saadaakseen esimerkiksi kaikki noitapiirin noidat tapetuiksi. Tämän lisäksi Marie on muun muassa valmis antamaan Papalle vuosittain viattoman sielun maksuksi ikuisesta elämästä. Kuitenkin, kuten Alvaradokin kirjoittaa, Marieta ei voi nähdä kuvattavan yksioikoisen pahana ja julmana. Marie esimerkiksi kostaa työntekijänsä Coran Henry-pojan lynkkauksen 1960-luvulla, nostamalla ruumiita haudoistaan tappamaan murhasta vastuussa olevat valkoiset miehet (Jakso 4). Mustan yhteisön tukipilarina ja johtajana Marie myös lopettaa madame LaLaurien hirmuteot (Jakso 1 & 2).

Marien voimat näyttävät pohjaavan pääasiassa henkipossessioon. Tähän viittaavana visuaalisena vihjeenä näyttäytyy Marien silmien muuttuminen usein valkoisiksi rituaalien ja taikojen suorittamisen aikana (kts. esim Jakso 4). Täten vaikka Marien ja noitien voimien voi nähdä olevan ainakin osittain peräisin samasta lähteestä (kts.6.3.1.), on Marien voimille olennaista hänen itsensä ulkopuolelta kumpuava voima, siinä missä noitien taikavoimat nousevat heistä itsestään. Noitapiirin noitien ilmentämän taikuuden sijaan Marien voi nähdä edustavan enemmän ”perinteistä” voodooa. Voodoo ja noituus kiehtoutuvat kuitenkin sarjassa yhteen, ja voodoo kuvataan noituutta vastaan suojautumisen välineen sijaan enemmän noituuden kaltaisena. Marie ja Fiona kykenevät esimerkiksi suorittamaan sujuvassa yhteistyössä noidanmetsästäjien rahavirtojen ehtymiseen tähtäävän loitsun (Jakso 10). Marie myös nimetään sarjassa suoraan noidaksi. Esimerkiksi vaikka Marien työntekijä Chantal kutsuu Marieta vodou-uskonossa naispappia tarkoittavalla nimityksellä Mambo, niin Marie itse kutsuu itseään noidaksi Cordelialle: ”Hän ryttyili väärälle noidalle.” (Jakso 3). Myös Queenie kutsuu Marieta akatemian toiseksi

³⁰ Alvarado käyttää Marien sukunimestä kirjoitusmuotoa Laveaux.

mustaksi noidaksi (Jakso 12). Sarjan voi täten nähdä kierrättävän ja vahvistavan toiston kautta käsitystä noituuden kaltaisesta voodooista, joka Russellin ja Alexanderin (2007) mukaan on väärinymmärrys ja Gibsonin (2007) mukaan ongelmallinen (kts.3.3.).

AHS:n voi Marien kautta nähdä kierrättävän populaarikulttuurin vakiinnuttaman stereotyyppisen voodooon esityksen. Populaarikulttuurin voi nähdä usein toistavan kuvan voodooista alkukantaisena uskontona, jossa olennaista ovat muun muassa zombiet, voodooonuket ja eläinuhrit. Näistä toimista esimerkiksi zombifikaatiolla on Cowanin mukaan kuitenkin todellisuudessa vain pieni rooli voodooissa, mutta muun muassa kauhuelokuvien kuvausten takia ne kaksi on yhdistetty erottamattomasti populaarisissa tietoisuudessa (Cowan 2008, 157). Myös AHS hyödyntää tätä populaarikulttuurin suosimaa voodooon versiota. Marie esimerkiksi rankaisee Hankia voodooonuken avulla (Jakso 9) ja suorittaa muutaman kerran eläinuhreja sisältävän, ruumiit haudoistaan nostavan rituaalin (Jakso 4 & 5).

Myös jo pelkästään Tituban kuvaaminen voodooonharjoittajille merkittävänä hahmona nojaa Gibsonin (2007) ajatusten mukaisesti afroamerikkalaisiin liitettyihin taikauskoi-suuden stereotyyppioihin ja noituuden ”alkukantaiseksi” luokitteleviin näkemyksiin. Tämänkaltainen stereotypisointi on johtanut historiallisesti Tituban liittämiseen sekä Amerikan alkuperäiskansoihin että Afrikkaan ja afroamerikkalaisiin. (kts.3.3.). Myös AHS toistaa tämän stereotyyppisen näkemyksen Titubasta, mikä käy ilmi Marien kertoessa Fionalle Tituban kuuluneen Arawakin suureen heimoon ja oppineen tuonpuoleisen salaisuudet 2000 vuotta vanhalta samaanisuvulta. Fionan kutsuessa Titubaa voodoo-tytöksi, Marie huomauttaa samassa yhteydessä sivilisaation saaneen alkunsa Afrikasta (Jakso 2). Marien ja Fionan keskustelun kautta AHS liittää Tituban siis sekä historiallisesti Etelä-Amerikassa ja Karibiassa vaikuttaneen Arawak-heimon kautta Amerikan alkuperäiskansoihin että Afrikkaan ja afroamerikkalaisiin.

Alvarado kritisoi Hollywoodin kuvaavan vodoun parhaimmillaan mustaa magiaa muistuttavana ja pahimmillaan suoraviivaisen satanistisena ja pahana uskontona, sen sijaan, että tunnustaisi vodoun aitona uskontona (Alvarado 2014). Vaikka AHS toistaa yllä esiin tuodun kaltaisesti voodooon stereotyyppisen esityksen, voi sarjan silti nähdä tuovan yksioikoisen pahan uskonnon esityksen sijaan nyansseja voodooon kuvaukseensa. AHS:n voodoo sisältää mahdollisuuden hyödyntää joko valkoista tai mustaa magiaa sekä valita joko hyvän tai pahan. Ihmisten satuttamiseen tähtäävien rituaalien ja loitsujen lisäksi

Marie kuvataan kuitenkin myös muun muassa suorittamassa rituaalia, jonka tarkoitus on puhdistaa pahat henget ja niiden pahat aikeet Fionan luota (Jakso 10). Marie voi siis käyttää voimiaan joko pahaan tai yrittääkseen tuoda hyvää muille ihmisille ja suojellakseen näitä.

Papa Legban hahmon kautta sarjan voi kuitenkin nähdä vahvistavan voodooon yhteyttä saatanallisiin teemoihin. Ulkonäöllisesti AHS kuvaa Papan afroamerikkalaisena miehenä, jolla on kävelykeppi, valkoiseksi maalatut kasvot, punaiset silmät, pitkät kynnet sekä päässään rastat ja ihmisen kallon muotoisia koristeita sisältävä silinterihattu. Alvaradon mukaan oikea Papa Legba on kuvattu usein olkihattuisena, maissitähkäpiippua polttavana ja kävelykeppiä käyttävänä vanhana mustana miehenä. AHS:n Papa muistuttaakin Alvaradon mukaan ulkonäöltään pikemmin toista voodoohenkeä, silinteriä pitävää ja kasvonsa valkoiseksi maalaavaa sekä pääkalloihin perinteisesti yhdistettyä Baron Samedia. (Alvarado 2014.)

Queenie sanoo Fionalle Papan olevan jumala, jolle Fionan tulisi osoittaa kunnioitusta (Jakso 12). Täten vaikka Papa ei voodoojumalaksi nimettynä ole suora paholaishahmo, tuo ihmisten sieluista kauppaa käyvä ja ihmisiä jokaiselle omanlaiseensa henkilökohtaiseen helvettiin näiden tekojen perusteella tuomitseva Papa silti mieleen alamaailman herrana toimivan Saatanan. Papan yhteyttä helvettiin korostetaan sarjassa esimerkiksi Marien sanoessa solmineensa Papan kanssa tietämättään ”sopimuksen, joka tehtiin helvetissä” (Jakso 10) ja Papan kutsuessa helvettiä kodikseen (Jakso 12). Papan kiinnostuksen käydä kauppaa ihmisten sieluista voi sen sijaan nähdä tuovan kaudelle mukaan esimerkiksi Fryn (2015) esiin ottaman, paholaiseen liittyvän Faustin tarinan teeman (kts.3.2.). Täten AHS:n voi nähdä kuvaavan Papan tavalla, joka herättää ihmisten omaaman implisiittisen ”tiedon” paholaisesta uskonnollisena konseptina. Täten AHS:n kuvatessa Papan helvetin herrana tai sielujen kerääjänä, voi sarjan nähdä vahvistavan Papan hahmon kautta saatanallisen voodooon stereotypiaa.

Alvaradon mukaan AHS:n voodooon kuvauksessa ongelmallista on se, että New Orleansin voudoussa ei ilmene minkäänlaista paholaisen hahmoa. Alvaradosta AHS:n Papa muistuttaa legendasta, jonka mukaan Robert Johnson teki tienristeyksessä sopimuksen Saatanan eli ”ison mustan miehen” kanssa. Alvaradon mukaan voodooon mustaa magiaa vastaan taisteleva aito Papa Legba ei kuitenkaan tee sopimuksia sieluista. (Alvarado 2014.)

AHS:n Papa ei kuitenkaan ole yksioikoisesti ihmisiä kiusaava demoninen hahmo, vaan ihmisiä näiden tekojen perusteella tuomitseva ja sieluja keräävä elämän ja kuoleman henki, jonka mukaan kukaan ei selviä synnistä: ”Lopulta jokainen saa maksaa. Jokainen kärsii.” (Jakso 12). Vaikka sarjan Papa voi olla julma, kuten kieltäytyessään peruuttamasta Marien ja itsensä välistä sopimusta ja vaatiessaan Marieta luovuttamaan lapsensa itselleen, näyttäytyy Papa hetkittäin myös oikeudenmukaisena ja armeliaana. Esimerkiksi Fionan ja Marien tarjotessa hukuttamaansa Nanin sielua – Marien sairaalasta varastaman vauvan sielun sijaan – Marien vuotuisena maksuna, Papa hyväksyy tarjouksen vastahakoisesti. Lähtiessään Nanin sielun kanssa, Papa lupaa tuonpuoleisella olevan tarjota paljon hyviä asioita Nanille. (Jakso 10.) Papa ei vaikuta tällöin haluavan aiheuttaa kärsimystä Nanille, vaan vaikuttaa valitsevan viedä Nanin sielu johonkin helvetistä erilliseen ja armeliaampaan tuonpuoleiseen. Alvarado näkeekin AHS:n Papan ainoana hyvänä puolena sen, että tämä ei kiusaa ottamistaan sieluista kuin niitä, jotka sen ansaitsevat tai jotka on tuomittu helvettiin (Alvarado 14).

AHS:n voi nähdä liittävän Papan hahmoonsa myös trickster-hahmon piirteitä: hahmo on nautintoaineista pitävä sekä hetkittäin jopa kepposteleva. Esimerkiksi neuvotellessaan Queenien kanssa, Papa tuo mieleen trickster-hahmon ilkikurisuutensa takia. Queenien ymmärrettyä väkivaltaisen ja rasistisen LaLaurien kuolemattomuuden olevan sidottu Marien kuolemattomuuteen, Queenie yrittää neuvotella Papan purkamaan sopimuksensa Marien kanssa. Papa kuitenkin ilmoittaa sopimuksen olevan yhä itseään sitova. Queenie tuo tällöin esiin, että LaLaurien paloittelema Marie ei enää pysty tekemään Papalle vuosittaista palvelustaan, joten Marie on periaatteessa rikkonut sopimuksensa. Queenien järkeily saa ihmisten kiusaamisesta nauttivan Papan toteamaan ilahtuneena Queenien olevan viekas noita. (Jakso 12.)

Papan mieltymys kokaiiniin ja herkkuihin muistuttaa trickstermaisen ahnaasta luonteesta. Esimerkiksi Fiona kutsuu Papaa ilmestymään luokseen lausumalla loitsua ja järjestämällä kokaiiniviivoja tarjottimelle. Ilmestyessään paikalle Papa kommentoi kokaiinia testattuaan Fionan ottaneen ”hyvän kaman esille”. (Jakso 10.) Puhuessaan Queenien kanssa Legba nauttii sen sijaan Queenien tarjoamaa kaakaota, jolloin kohtauksessa korostetaan Papaa pyytämässä lisää vaahtokarkkeja juomaansa (Jakso 12).

Fandrichin mukaan haitilaisen Papa Legban tapaisia henkiä onkin kuvattu muun muassa juuri trickster-hahmoina sekä jumalallisen ja ihmisten maailmojen välillä jumalallisina viestintuojina toimivina mieshahmoina (Fandrich 2005, 46). Alvarado tuo esiin sarjan

Papan omaavan saman ulkonäön lisäksi vodoun Baron Samedin roolin elämän ja kuoleman henkenä (Alvarado 2014). Kuten ylempänä toin ilmi, Fandrich kirjoittaa risteysten haltijaa edustavan Eshu- tai Elegba-nimisen voodoohengen kutsutun Haitilla Papa Legbaksi. Fandrich jatkaa, että New Orleansin voodooossa risteysten haltija Eshu tai Elegba löysi vahvemman edustajan hengessä nimeltä *Papa Laba* tai *Papa Limba* tai *Liba*, joka Pyhän Antoniuksen sijaan yhdistettiin usein Pyhään Pietariin, ihmisten ja kuolemattomien jumalallisten henkien piirit yhteen liittävien taivaan avainten haltijaan. (Fandrich 2007, 787.)

AHS:n voisikin nähdä hyödyntävän voodooon perinteitä vapaasti yhdistellen, muokatesaan Papa Legbasta tuonpuoleisen ja ihmisten maailman yhdistävän hahmon, jonka voisi nähdä ilmentävän muun muassa Baron Samedin ja Papa Laban kaltaisia eri piirien ja risteysten välillä toimivien voodoohenkien piirteitä. Risteysten haltijan voisi AHS:n kontekstissa kuitenkin nähdä kääntyvän tienristeyksissä sopimuksia sieluista tekevän Saatanan suuntaan, AHS:n yhdistäessä sieluista kauppaa käyvän paholaisen ja sekä Baron Samedin ulkonäöllisiä attribuutteja että Samedin tapaisten voodoohenkien kuoleman ja elämän hengen roolin. Tämän lisäksi AHS:n Legba ilmentää ainakin haitilaisessa traditiossa Papa Legban hahmolle ominaisia trickster-hahmon piirteitä.

6.3.4 Yliluonnollinen hyvyys kolmannella kaudella

Ensimmäisen kauden tapaan myöskään kolmannella kaudella ei ole havaittavissa mitään erillistä ja absoluuttisesti vain yliluonnollista hyvyyttä edustavaa hahmoa. Kuten ensimmäisen kauden aaveiden, niin myös kolmannen kauden noitien ei voi nähdä näyttäytyvän binaariseen oppositioasetelmaan hyvyyden kanssa asettuvan pahuuden edustajina. Pahuuden ja hyvyyden binaarisen oppositioasetelman voikin nähdä kaudella lientyneen, joka mahdollistaa nähdä noitien edustavan potentiaalisesti sekä yliluonnollista pahuutta että hyvyyttä. Täten myös kolmannen kauden voi nähdä noudattavan Petersenin (2010) ideaa populaarikulttuurin esitysten dikotomioiden rikkomisen hyödyntämisestä uskonnollisten konseptien muokkaamisessa (kts.6.1.4.).

Noidan konseptin moraalisesti monimuotoisemmaksi muokkautumisen voi nähdä nousevan AHS:n erityisesti populaarikulttuurin toistamien uudempien noituuden elementtien kierrättämisestä. Kauden noidat eivät esimerkiksi jakaannu Foltzin (2005) esittämän perinteisen jaottelun mukaisesti pahoihin ja rumiin vanhoihin akkoihin ja kauniisiin ja salamyhkäisiin nuoriin naisiin, vaan kaikki kauden noidat kuvataan Gibsonin (2007)

esiin ottaman populaarikulttuurin esityksille ominaisen tavan mukaisesti kauniina ja heteroseksuaaleina naisina (kts. 3.3.). Kauden noidat ovat ikään katsomatta kykeneväisiä niin hyviin kuin pahoihin tekoihin. Esimerkiksi vanhemmista noidista Fiona pyrkii varmistamaan valta-asemansa jatkumisen hinnalla millä hyvänsä, mutta samaan aikaan myös suojelee hetkittäin noitapiiriä ja sen muita jäseniä. Nuoremmissa noidista taas esimerkiksi Madison on vallanhimossaan jopa valmis jättämään uudeksi Korkeimmaksi uumoillun Mistyn hautaholviin kuolemaan (Jakso 10), mutta on myös toisinaan valmis auttamaan muita noitia.

Sarjan noituutta moraalisesti monimuotoisemmaksi muokkaavan kuvauksen voi nähdä luonnollisena jatkumona Foltzin (2005) esittelemälle kehitykselle, joka on muokannut noituuden kuvausta 1970-luvulta lähtien paholaisen ohjailemista naisnoidista moraalisesti ”hyviin” ja kasvavissa määrin voimakkaampiin noitiin, jotka kuitenkin yhä omaavat yhteyden pahuuteen. Sarjan sekä hyviä että pahoja tekoja suorittavien moraalisesti ”hyvien” noitien voikin nähdä ilmentävän Gaskillin (2010) esiin nostamaa noitiin usein liittyvää monitulkintaisuutta tai liminaalisuutta. (kts.3.3.) Myös Marie Laveaun ja Papa Legban hahmot voi nimetä liminaalisuutta sisältäviksi. Pohdittaessa kauden yliluonnollisen pahuuden ja hyvyyden kuvaamisen tapaa, huomionarvoista on, että kuten aiemmasta luvusta käy ilmi, noitien tavoin monitulkintaisina näyttäytyviä Marie Laveautta ja Papa Legbaa ei myöskään voi nähdä absoluuttisen pahuuden tai hyvyyden edustajina.

Verrattuna ensimmäiseen kauteen, jossa aaveet kuvattiin ensin harmia Harmoneille aiheuttavana tuntemattomana uhkana, kolmannella kaudella noidat ovat antagonistien sijaan alusta alkaen selkeästi protagonisteja. Täten noitapiirin selviytyminen ja voitto sekä ulkoisista uhista että sisäisistä ristiriidoista tarjoaa kauden katharttisen loppuratkaisun. Lopussa noidanmetsästäjät on tuhottu ja Marie Laveau päätenyt Helvettiin. Tämän lisäksi uusi Korkein on löytynyt ja piiriä vastaan rikkoneet sekä ristiriitoja aiheuttaneet noidat ovat kuolleet: vallanhimoinen ja itsekäs Madison kuolee Kylen kuristamana, Myrtle tarjoutuu itse poltettavaksi toisen kerran roviolla Quentinin ja Pembroken murhasta sekä muut noidat tappamaan pyrkinyt Fiona kuolee sairautensa heikentämänä tyttärensä käsivarsille (Jakso 13).

Fionan ja Madisonin kuoltua sarjan eniten pahuutta edustaneiden noitahahmojen voi nähdä katoavan enemmän hyvyyteen taipuvaisten noitahahmojen tieltä. Täten sarjan noituuden esityksen voi nähdä muistuttavan Foltzin näkemyksestä, jonka mukaan *Lumotut sisaret* -elokuvan noituuden kuvaus yhdistää hyvä noita/paha noita jaottelun dua-

lismien, hyvän noidan kuvan päätyessä lopulta voittavaksi puoleksi (Foltz 2005, 144). Kolmannen kauden voisi täten nähdä vahvistavan Gibsonin (2007) mukaan 1900-luvun kuluessa esiin nousutta negatiiviset kuvaukset sivuuttavaa ja noidat voimakkaina, hyvinä ja usein naisina esittävää yhdistelmää (kts.3.3.).

Foltz näkee *Lumotut sisaret* -elokuvan ilmentävän ideaa, että pohjimmiltaan hyvät noitat voivat tappaa ”pahoja” ihmisiä saamatta rangaistusta (Foltz 2005, 143). AHS:n voisi nähdä toteuttavan tätä samaa ideaa, sillä noitapiirin vuoksi tappaneet noidat, kuten Spaldingin murhannut ja Kirvesmiehen puukottamisessa mukana ollut Zoe, eivät lopulta kärsi minkäänlaisia seuraamuksia teoistaan. Myös vääryyksiä ja rikoksia tehneiden ihmisten tappamisen voisi nähdä olevan hyväksyttävää noidille. Esimerkiksi Queenie tappaa rangaistuksetta parantumattoman ja rasistisen sarjamurhaaja LaLaurien.

Foltz kokee siis *Lumottujen sisarien* tarjoavan viestin, että murhaan sekaantuvat noidat eivät saa tuomiota teoistaan. Koska wiccalaisuus opettaa, ettei ketään tulisi satuttaa, tuo Foltz esiin elokuvan viestin olevan ristiriidassa wiccalaisuuden oppien kanssa (Foltz 2005, 143.) AHS:n voitaessa nähdä ilmentävän samaa viestiä kuin *Lumotut sisaret*, voi sarjan kuvauksen noidista osittain nähdä vahvistavan wiccalaisuuden näkökulmasta populaarikulttuurin noituuteen liittämiä harmillisia stereotyyppioita. Noitien oikeus tappaa pahoja ihmisiä sekä tähän oikeuteen kytkeytyvä ristiriitaisuus tuleekin esiin noitien tapauksessa Kirvesmiehen. Tällöin Madison perustelee tarvetta hankkiutua eroon Kirvesmiehestä sillä, että mies on psykopaatti massamurhaaja. Tämä saa Myrtlen kysymään noitapiirin jäseniin viitaten: ”Onko täällä muunlaisia?” (Jakso 12.)

Noitien kohdatessa heidän olemassaoloon uhkaavia vastuksia, kuten noidanmetsästäjät tai Marie Laveaun, näyttäytyvät noidat tarinan (anti)sankareina. Gibsonin (2007) ajatusten mukaisesti esimerkiksi noidanmetsästäjien kohdalla ”kesyttämättömät” noidat tuhoavat amerikkalaisten miesten kaikkivoipaisuuden (kts.3.3.). Sarja ei kuitenkaan kuvaa tätä käännettä negatiivisena. Kolmannen kauden yksi tärkeä teema onkin ennakkoluulot, jotka manifestoituvat asenteissa noitia kohtaan: noidat kuvataan ahdingossa olevana ja ympäröivän yhteiskunnan vainoamana vähemmistönä. Esimerkiksi ylinoidaksi nousutta Cordeliaa noitien julkisuuteen tulon jälkeen haastatteleva toimittaja tuo esiin viharikosten noitia kohtaan olevan todellisia (Jakso 13). Myös Cordelia näkee noitien elämän ja olemassaolon olevan aina uhan alla ja kertoo nuorille noidille heidän olevan kuolemassa sukupuuttoon monen noituutta verenperintönä kantavista perheistä päätettyä

olla lisääntymättä (Jakso 1). Cordelian mukaan noitien julkisuuteen tuominen suojaakin noitua, sillä vähemmän näkyvillä olevana saisi vähemmän suojelua (Jakso 13).

Noitien heikompi asema yhteiskunnassa ja sarjan noitiin liittämä vähemmistöpolitiikan tematiikka korostuu sarjan ilmentäessä Gibsonin (2007) mainitsemaa populaarikulttuurissa esiintyvää feminismin samaistamista noituuden kanssa (kts.3.3). Yhteys feminismiin näkyy kaudella noitapiirin historian limittyessä yhteen naisasialiikkeen historian kanssa. Esimerkiksi 1910-luvun noitapiirin jäsenten kuvataan toimineen suffragetteina (Jakso 6), ja Fionan tappaessa edeltäjänsä Anna Leigh'n vuonna 1971, muut noitapiirin jäsenet ovat lähteneet kaupungille osoittamaan mieltänsä ja polttamaan rintaliivinsä (Jakso 3).

Sukupuoleen sisältyvät valtarakenteet korostuvat myös noidanmetsästäjien ja noitien vastakkainasettelussa. Sarjan noidanmetsästäjät ovat yksinomaan miehistä koostuva salaseura, mitä korostaa esimerkiksi Hankin kommentti, että hän on osa *pyhää veljekuntaa*³¹, jonka verivala velvoittaa tukahduttamaan Pohjois-Amerikan mantereeseen noidat (Jakso 9). Cordelian kertoessa noidanmetsästäjien johtajan Harrison Renardin suvun toimineen siirtomaa-aikana huonekalujen tekijöinä, Fiona ymmärtää Renardien ja noidanmetsästäjien vaikuttaneen jo Salemissa (Jakso 10). Sarjan voi tätä kautta nähdä tekevä selvemäksi yhteyden noidanmetsästäjien ja noitavainojen välillä. Noidanmetsästäjien ja noitien vastakkainasettelun voikin täten nähdä heijastelevan Gibsonin esiintuomaa feminististä näkemystä naisten noitavainojen aikaisista syyttämistä ilmauksina eräänlaisesta patriarkaalisesta väkivallan muodosta ja miehisestä naisen seksuaalisuuden pelosta (kts.3.3.). Noidanmetsästäjien kautta tämä väkivalta ja pelko on AHS:n sisäisessä maailmassa säilynyt elinvoimaisena läpi vuosisatojen.

Muokatessaan noidista absoluuttisen pahuuden edustajan sijaan syrjityn vähemmistön, sarjan voi samalla nähdä haastavan mielikuvat kristinuskosta rauhanomaisena uskontoa. Kuten kohdassa 6.3.2. tuon ilmi, sarja torjuu noituuden kuvauksessaan kristilliseen teologiaan pohjautuvan näkemyksen noidista paholaisen palvojina ja kristinuskon vastustajina. Ristiriita kristinuskon ja noituuden välillä nouseekin yksinomaan sarjan kristinuskon edustajien parista, johtaen noitiin kohdistettuun väkivaltaan ja vainoon. Fundamentalistiset kristityt vainoavat ja polttavat noitua elävältä sekä myös siunattuja luoteja hyödyntävien noidanmetsästäjien voi nähdä olevan ainakin osittain kristinuskon ni-

³¹ Korostus lisätty.

messä noitia tappava ryhmä. Tämän lisäksi fanaattisena kristittynä ja tosiuskovaisena esiintyvä Joan on lopulta tekopyhä aviomiehensä murhaaja. Täten kahden aiemman kauden tapaan myös kolmannen kauden voi nähdä Petersenin (2010) ajatusten mukaisesti (kts.2.1.2.) torjuvan institutionaalisen uskonnon auktoriteetin. Sarjan voikin nähdä kyseenalaistavan kauden kristittyjen hahmojen hyvyden sekä toiminnan oikeutuksen.

Kristinuskon näyttäytyessä negatiivisessa valossa, kolmannen kauden voi nähdä antavan tilaa toisenlaiselle uskonjärjestelmälle, eli kristinuskoa rauhanomaisempana ja rakentavampana voimana kuvatulle noituudella. AHS:n noitapiiri ei olekaan ihmisiä väkisin käännättävä tai sieppaava paha uskonnollinen Toinen. Esimerkiksi Cordelia korostaa, että noidat eivät ole ihmisiä käännättävä tai värväävä kultti, sillä noidaksi synnyttään, ei tulla (Jakso 13).

Cowanin (2008) mukaan noituus ilmentää elokuvissa usein Toisen vallan pelkoa ja salaista ryhmää pyrkimässä varmistamaan valta-asemansa jatkumisen (kts.3.3.). AHS kuvaa kuitenkin pikemmin valtaväestön ennakkoluulojen ja tuntemattoman pelon takia noitapiiriin kohdistamaa väkivaltaa ja pahuutta, jolloin vallan hankkimisen sijaan noitien päämääränä kaudella näyttäytyy pääasiallisesti oman elämäntavan elinvoimaisena säilyttäminen. Pahuuden asetelman voi kolmannella kaudella täten nähdä kääntyvän pääläelleen, noitien ollessa pohjimmiltaan valtakulttuurin kanssa rauhanomaisesti rinnakkain elää haluava vähemmistö, joka on joutunut syrjityksi ja valtakulttuurin vainoamaksi synnyttäisten ominaisuuksiensa takia. Täten (hyvien) noitien onnistuessa kaudella voittamaan kohtaamansa vastukset, voi kauden nähdä tätä kautta kierrättävän banaalin uskonnollisen esityksen hyvyden pahuuden voittavasta luonteesta.

7 Lopuksi

7.1 Yliluonnollinen pahuus ja hyvyys *American Horror Story* -sarjassa

AHS:n kolmen ensimmäisen kauden voi nähdä ilmentävän malliesimerkin omaisesti Stonen (2013) moraalisten toimijoiden luokkaan sisältyvän yliluonnollisen pahuuden kolmikohtaista jaottelua, ensimmäisen kauden aaveiden edustaessa 1. jotakin kuollutta, mikä saavuttaa meidät haudan takaa, toisen kauden paholaisen edustaessa 2. demonista tai saatanallista ja kolmannen kauden noitien edustaessa 3. noituutta ja taikuutta. Tutkin sarjan kolmen ensimmäisen kauden yliluonnollisen pahuuden konsepteja suhteessa erilaisiin kulttuurissa ja populaarikulttuurissa kiertäviin aaveiden, paholaisen ja noitien kuvaamisen teemoihin. Jokaisella kaudella esiin nousi erityisesti kaksi ”yläteemaa”, joiden alle muut kuvaamisen ”alateemat” ryhmittäytyivät. Tarkasteltaessa eri kauden yliluonnollisen pahuuden toimijoita sarjan edustaman banaalin uskonnon esityksen hyödyntäminä uskonnollisina konsepteina, aaveiden, paholaisen ja noitien esitysten voi jo aiemmin kulttuurissa ja populaarikulttuurissa toistettuja ja vahvistettuja teemoja uudelleen kierrättävinä nähdä nojaavan paljolti ihmisten omaamaan implisiittiseen ”tietoon” näistä konsepteista.

Ensimmäisellä kaudella ilmenneet yläteemat ovat aavetalo sekä kommunikointi aaveiden ja ihmisten välillä. Perinteisten aavetalarinoiden teemojen mukaisesti talo esitetään usein ikään kuin tietoisena entiteettinä ja aaveiden sijaan ensisijaisena, aaveet itseensä kiinnittävänä toimijana. Talo on kaudella kontrolloimaton voima, jonka elävät asukkaat epäonnistuvat pyrkimyksissään luoda asuttava tila. Talo on myös yksinäisyyden ja lohduttomuuden tila, joka pilaa niin kuolleiden kuin elävien asukkaidensa elämän.

Spatiaalisuus on tärkeä elementti myös elävien ja aaveiden välisessä vuorovaikutuksessa. Kommunikaation teemaa käsitellessään kausi esittää selkeän rajan elävien ja aaveiden maailmojen välillä. Kummankaan osapuolen ei tulisi ylittää tätä rajaa. Vaikka aaveet eivät heti merkitse murtumaa jokapäiväiseen tai järkytä eläviä ilmestyessään, ilmenee aaveiden ja elävien välillä harmonisen vuorovaikutuksen estävä asymmetria. Aaveiden läsnäolo alkaa täten vaikuttaa yhä enemmän elävien arkeen. Kauden voikin nähdä esittävän tilanteen, jossa vuorovaikutusta elävien ja kuolleiden välillä ei tulisi tapahtua. Talo on lopulta enemmän aaveille kuuluva elinpiiri. Täten järjestys palautuu elävien tullessa karkotetuksi talosta.

Banaalin uskonnon esityksenä sarja uudelleen kierrättää yllä esiteltyjen teemojen kautta konseptin ympäristöönsä sidotuista ja muuttumattomista aaveista, joille vuorovaikutus ihmisten kanssa on ongelmallista. Kausi esittää traditionaalisen aaveen konseptin, jonka määrittäviä piirteitä ovat elävien maailman lakien – kuten ajan kulun tai perustarpeiden – vaikutusten puuttuminen ja kyky olla näkyvä tai näkymätön eläville. Kauden aaveet ovat perinteisiä elävien ja kuolleiden maailmojen välissä ilmeneviä hahmoja. AHS:n voi kuitenkin nähdä muokkaavan aaveiden konseptia esittäessään aaveet perinteisiä aavetarinoina fyysisempinä ja elävienkaltaisempina. Aaveet ovat esimerkiksi kyvykkäitä harastamaan seksiä ja jopa lisääntymään elävien kanssa, mahdollisuus, jonka voi erityisesti nähdä haastavan katsojien uskonnollisen mielikuvituksen. Aaveet voi nähdä esittävän toimijuudessaan rajoitettuna yliluonnollisina entiteetteinä ja passiivisina toimijoina: ne eivät yritä esimerkiksi siirtyä kuolemasta eteenpäin.

Toisella kaudella ilmenneet yläteemat ovat kristinuskon paholaisen kuvaamisen traditio ja nunsplotaatio. AHS kierrättää juutalais-kristilliseen traditioon pohjautuvaa esitystä paholaisesta: paholainen kuvataan maanpäälle syöstynä langenneena enkelinä, joka tässä suhteessa muistuttaa erityisesti vanhempaansa, eli Jumalaa, vastaan kapinoivaa lasta. Kauden ihmisiä riivaava paholainen omaa Uuden testamentin Saatanan roolit ihmisten valtaansa ottajana, Jumalan valtakunnan opetusten vastustajana, valehtelijana, kiusaajana, murhaajana – ja täten kuoleman aiheuttajana sekä ihmisten satuttajana – ja syntiin houkuttelijana. Ihmisten tottelevaisuutta ja sielua vastineeksi vallasta tavoittelevan paholaisen voi nähdä ilmentävän myös Faustin tarinaa ja tätä kautta omaksuvan kenties myös idolatrian aiheuttajan roolin pyrkiessään saamaan ihmiset palvomaan itseänsä Jumalan sijaan. AHS:n toisen kauden voi siis nähdä käsittelevän paholaiselokuville ominaisia possession ja eksorsismin, kamppailun Jumalaa vastaan, Faustin legendan uudelleen kertomisen sekä seksuaalisen tematiikan teemoja

Seksuaalinen tematiikka tulee esiin erityisesti nunsplotaation teeman kautta, kauden paholaisen kuvauksen nojatessa vahvasti populaarikulttuurin tutuksi tekemään riivatun nunnan konseptiin. Kausi kierrättää nunsplotaatiolle ominaisen seksuaalisesti tukahdutetun, viattoman ja deseksualisoidun nunnan hahmon, jonka toiminta riivauksen jälkeen suuntautuu muun muassa seksuaalisen transgression ja puritaanista uskonnollista kuria vastaan kapinoimisen suuntaan. Myös paholaiseen liitetyistä toistuvista visuaalisista motiiveista, eli punaisesta väristä ja tulesta, erityisesti punaisen värin voi sarjassa nähdä herättävän konnotaatioita syntiin, kiellettyihin haluihin ja seksuaalisuuteen, mutta myös pahuuteen.

Yllä esiteltyihin teemoihin nojaten paholainen kuvataan voimakkaana ja poikkeuksellisia kykyjä omaavana yliluonnollisena toimijana. Tuttuun kristinuskon perinteen mukaiseen paholaisen konseptiin turvautumisen voi nähdä tuovan uskonnollista painoarvoa ja uskottavuutta sarjan paholaisen kuvaukselle, sen herättäessä ihmisten omaaman impliittisen ”tiedon” juutalais-kristillisen perinteen paholaisesta sielunvihollisena ja äärimmäisenä pahuuden edustajana. Sarjan tarjoaa banaalin uskonnon esityksenä siis paholaisen konseptin, joka uudelleen kierrättää kristinuskon Jumalan vastustajan ja rajojen rikkojan roolit sekä populaarikulttuurissa dominantin paholaisen kiusaajan ja petturin kuvauksen.

Kolmannen kauden yläteemat ovat noitapiiri ja sukupuoli. New orleansilaisella asuinalueella tavallisten ihmisten keskellä asuvien noitien voi nähdä olevan sekä yhteiskuntaan eli ”meihin” kuuluvia ihmisiä, eli noitapiirielokuvan perinteen mukaisesti ”tavallisia naapuruston asukkaita”, mutta samanaikaisesti salaisen yhteisön jäsenenä todellisuudessa myös yhteiskunnan sisäinen, omat lakinsa luonut salaseura ja Toinen. Kausi myös muokkaa noitapiirien kuvaamisen tapaa luodessaan esityksen noitapiiristä, joka sisältää institutionalisoituneita rakenteita, kuten koulun, jolle uusien noitien kouluttaminen on ulkoistettu. Sukupuolen teeman kohdalla AHS noudattaa kulttuurissa vuosisatoja esiintynyttä perinnettä liittää noituus erityisesti naisiin. Vaikka kaudella esiintyy muutama miespuolinen noita, eli velho, määritellään noidat usein pelkästään jumalallista alkupeirää oleviksi, poikkeukselliseksi naisiksi, jotka ovat kyvykkäitä ratkaisemaan kohtaamansa ongelmat itse ilman miesten apua.

Noitapiirin ja sukupuolen teemojen yhteen kietoutumisen kausi esittää usein kulttuurissa ja populaarikulttuurissa toistetun noitapiirin jäsenenä toimivan vahvan ja itsenäisen naisnoidan esityksen, joka voimakkuudestaan huolimatta tulee sidotuksi perheeseen, eli noitapiiriin. Kaudella noitapiirin jäsenten on tärkeää toimia yhdessä, eli noitien autonomiaa kavennetaan sarjassa siis noitapiirin – ei heteronormatiivisen perheyksikön – kautta. Jäseniinsä valvonta- ja määräysvallan omaava noitapiiri sekä auttaa noitia elämään hyväksyttävää elämää että kontrolloimaan voimiaan. Noituus ja naisten seksuaalisuus tulevat yhdistetyiksi toisiinsa: noitien seksuaalisuus kuvataan tuhoavana voimana ja rakkauselämä ongelmia aiheuttavana. Sarjan voi tätä kautta nähdä ilmentävän ideaa perheen, eli noitapiirin, ulkopuolisen maailman vaarallisuudesta ja uhasta, joka ilmenee erityisesti kontaktissa miesten kanssa. Noidat ovatkin kaudella ensisijaisesti noitasiskoja, -äitejä ja -tyttäriä, eivät vaimoja tai tyttöystäviä.

Noitapiiriin ja sukupuoleen liittyviä erilaisia teemoja hyödyntäessään sarja uudelleen kierrättää banaalin uskonnon esityksenä usein kulttuurissa ja populaarikulttuurissa toistettua perinteistä konseptia noidasta salaseuran jäsenenä toimivana ja vapaudeltaan rajoitettuna naisena. Tämän lisäksi sarja hyödyntää ja kierrättää perinteistä kansankulttuuriin pohjautuvaa taikavoimia omaavan ja magiikkaa, loitsuja sekä taikajuomia hyödyntävän noidan konseptia. Sarja viittaa humoristisesti sekä kansantarinoiden noitiin liittämiin stereotyyppisiin piirteisiin että populaarikulttuurin aiempiin noituuden esityksiin. Tällöin sarja torjuu kansantarinoiden stereotyyppisiä piirteitä, esittämällä esimerkiksi suippohatut tai luudalla lentämisen myös sarjan sisäisessä maailmassa kliseinä, sekä käsittelee populaarikulttuuriviittausten kautta muun muassa rodun ja noituuden suhdetta. Sarjan voi nähdä pyrkivän muokkaamaan perinteisesti hyvin valkoisena näyttäytyvää noidan konseptia myös ei-valkoiset noidat itseensä sisällyttäväksi. Kausi sisältää kuitenkin vain muutaman ei-valkoisen, poikkeuksena normista näyttäytyvän noidan, joten AHS:n noituus näyttäytyy pitkälti valkoisena.

Eriteltäessä yliluonnollisen hyvyyden edustajia, toisella kaudella esiintyy selkeimmin kauden yliluonnolliselle pahuudelle vastakkainen yliluonnollisen hyvyyden edustaja, kuolemanenkeli Shachath. Tässä roolissa Shachath edustaa Jumalan piirteiden sijaisena käytettävää yliluonnollista hahmoa. Shachathin kuvauksen voi nähdä kierrättävän perinteisesti enkelin konseptiin liitettyjä piirteitä, kuten armoa ja laupeutta. Mustasiipisen ja -asuisen Shachathin voisi kuitenkin nähdä myös haastavan katsojien implisiittisen ”tiedon” enkeleistä valoon liitettyinä ja valkosiiipisinä hahmoina. Kuolemanenkeliin kohdalla mustan värin voi kuitenkin nähdä edustavan perinteistä kuoleman kuvaamisen tapaa. Täten naisena esitetyn Shachathin voisi enkeleihin liitettyjen piirteiden sijaan nähdä muokkaavan sekä Kuoleman että voimakkaiden enkelien sukupuolittunutta esittämisen tapaa, molempien tullessa yleensä kuvatuksi miehinä.

Ensimmäisellä kaudella esiintyvän meediohahmo Billie Dean Howardin ja toisella kaudella esiintyvän monsignoren voi nähdä edustavan sarjassa Jumalan kykyjen sijaisina toimivia ihmishahmoja. Billie Dean on kuolemanjälkeisen elämän salaisuuksista ja Antikristuksen syntymästä erityistä tietoa omaava ihmishahmo. Monsignore on paholaisen karkottamisen jumalallisena tehtävänä saanut maallinen sankarihahmo. Molemmat tulevat kuitenkin kuvatuksi voimiltaan vähäisinä. Shachathista, Billie Deanista ja monsig-

noresta vain Shachathilla voikin nähdä olevan todellista voimaa suhteessa kohtaamaansa pahuuteen.

Kolmannella kaudella noitien rinnalla esiintyvät voodookuningatar Marie Laveau sekä voodoojumala Papa Legba. Marien kautta sarja hyödyntää aitoa historiallista henkilöä, muokaten tästä kuolemattoman hahmon. Noidat tuhoamaan pyrkivän ja pahoihin tekoihin syyllistyvän noitien vihollisen ohella Marie näyttäytyy yhteisönsä tukipilarina, joka voi päättää turvautua joko valkoiseen tai mustaan voodoooseen. Papa Legban hahmon voi hetkittäin nähdä herättävän ihmisten omaaman implisiittisen ”tiedon” paholaisesta, kuten kuvatessaan Papan ihmisten sieluista kauppaa käyvänä helvetin herrana. Julmuuden ohella armeliaisuutta osoittava Papa ei kuitenkaan ole yksioikoisesti ihmisiä kiusaava demoninen hahmo, vaan AHS yhdistää Papan esityksessään sieluista kauppaa käyvän paholaisen, voodooperinteen välittäjähenkien sekä trickster-hahmon piirteitä. Marieta ja Papaa ei voikaan nimetä yksioikoisesti joko yliluonnollisen pahuuden tai hyvyyden edustajiksi.

Ensimmäisellä ja kolmannella kaudella yliluonnollisen hyvyyden voikin erillisen lähteen sijaan nähdä sisältyvän samaan yliluonnollisen kategoriaan kuin pahuuden. Aaveet ja noidat näyttäytyvät sekä yliluonnollisen pahuuden mutta myös potentiaalisen hyvyyden edustajina. Täten ensimmäisen ja kolmannen kauden kuvaus rikkoo dualistisen ja binaarisen pahuuden ja hyvyyden asetelman. Aaveita ja noitia ei sarjassa kuvata absoluuttisen pahuuden edustajina eikä suhteessa vakiintuneeseen moraaliseen keskiöön tai absoluuttiseen hyvään, vaan näiden kahden kauden yliluonnollisen pahuuden edustajiin liittyy liminaalisuutta ja monitulkintaisuutta.

Absoluuttisen pahuuden ja hyvyyden asetelman murtumisen voi AHS:n aaveiden ja noitien kohdalla nähdä johtuvan dikotomioiden rikkomisesta sekä uudempien aaveiden ja noitien kuvaamisen teemojen uudelleen kierrättämisestä. Samalla sarja myös toiston kautta vahvistaa näitä teemoja osaksi katsojien jaettua uskonnollista mielikuvitusta. Ensimmäisen kauden voi nähdä muokkaavan yksioikoisen pahan aaveen konseptia esittäessään useat talon aaveista kykeneväisinä sekä pahoihin että hyviin tekoihin. Talon voimien uhreina näyttäytyvät aaveet voi nähdä niin pahuuden tuotoksena kuin sen lähteenä. Osa aaveista säilyttää enemmän hyvyyteen taipuvaisen luonteensa myös kuoleman jälkeen, osan pahuuteen ajavat impulssit taasen vahvistuvat. Kausi kierrättää aaveiden esittämisen uudempaa tapaa kuvata aaveet jokapäiväisiä huolia omaavina ja normaaliuteen pyrkivinä sekä rakkautta ja perhettä kaipaavina hahmoina. Aaveet esitetään siis moni-

muotoisina ja kolmiulotteisina hahmoina, joiden toiminta vaikuttaa perustuvan ennen kaikkea traumaan. Tämä saa aaveet vaikuttamaan ennen kaikkea terapian tarpeessa olevilta.

Myös kolmannen kauden noidista usea tekee sekä hyviä että pahoja tekoja, osan noidista ollessa luonteeltaan julmempia ja osan lempeämpiä. Kauden noitien kuvaus yhdistää hyvä noita/paha noita jaottelun dualismin, jolloin hyvän noidan kuva päättyy lopulta voittavaksi puoleksi. Kauden voi siis nähdä seuraavan noituuden kuvausten jatkumoa, jossa noidat ovat muokkautuneet moraalisesti ”hyviksi” ja kasvavissa määrin voimakkaammaksi sekä usein naisina kuvatuiksi hahmoiksi. Kausi torjuu huumorin keinoin kristillisen teologian vakiinnuttaman käsityksen noidista itsensä paholaiselle antaneina naisina, esittämällä noidat saatanallisten kristinuskon vihollisten sijaan kristinuskon perinteet ja maineensa paholaisen palvelijoina tuntevina luonnostaan maagisina olentoina. Tähän liittyen kausi muokkaa noituuden alkuperän selitystä tieteellisen paradigman suuntaan kierrättämällä populaarikulttuurin vahvistaman kuvauksen noituudesta perinnöllisenä ominaisuutena, ei paholaisen lahjoittamana voimana. Kausi kierrättääkin populaarikulttuurin vahvistaman esityksen noidista omia voimiaan hallitsevina toimijoina, esittäessään noidat kykeneväisinä käyttämään sekä valkoista että mustaa magiaa.

Ensimmäisen ja kolmannen kauden aaveita ja noitia voisi täten yliluonnollisen pahuuden edustajien sijaan kutsua pikemmin yliluonnollisten toimijoiden kategorioiksi, joihin sisältyy enemmän joko hyvään tai pahaan suuntautuvia tai sekä hyvää että pahaan itsessään kantavia toimijoita. Toisin sanoen sarja muokkaa banaalin uskonnon esityksenä yliluonnollisen pahuuden konseptia suuntaan, jossa pahuuden käsite muokkautuu vähemmän absoluuttiseksi ihmisiä ennen kuolemaansa edustaneiden aaveiden ja yliluonnollisten olentojen ohella ihmisiin eli ”meihin” lukeutuvien noitien kohdalla.

Kiinnostavaa AHS:n yliluonnollisen pahuuden kuvauksessa onkin, että kolmesta tutkimastani yliluonnollisen pahuuden edustajasta sarja ei ole muokannut paholaisen hahmon esitystään aaveiden ja noitien esitysten tavoin liminaalisemmaksi ja monitulkintaisemmaksi. Jumalallista ja ei-inhimillistä alkuperää edustavan paholaisen kohdalla absoluuttisen pahuuden idea säilyy ennallaan. Täten AHS:n kolmen ensimmäisen kauden yliluonnollisen pahuuden edustajista vain paholainen säilyy traditionaalisten moraalityyppien tapaan absoluuttisen pahana ja tiukan binaarisena vastaparina absoluuttiselle yliluonnolliselle hyvyydelle.

Paholaisen absoluuttisena pahana säilymistä sarjassa vahvistaa myös ensimmäinen kausi, jolla paholainen nousee aaveiden sijaan primaariksi pahuuden edustajaksi. Paholaisen voi kaudella nähdä olevan talon yliluonnolliseksi transformoiva sekä ihmisten pahat teot ja aaveiden ilmestymisen aiheuttava voima. Kauden voi nähdä pysyttelevän katsojien implisiittisen ”tiedon” rajoissa kierrättäessään banaalin uskonnon esityksenä paholaisen ja Antikristuksen hahmot, joiden kuvaamisessa hyödynnetään erityisesti kristillisiä teemoja. Paholainen nimetään toisen kauden tavoin langenneeksi enkeliksi sekä Jumalan ja ihmiskunnan vastustajaksi. Murhaajana, raiskaajana ja valehtelijana kaudella esiintyvä Tate edustaa paholaisen ihmishahmoisena sijaisena paholaisen julmaa ja paha luontoa. Kristillisen eskatologian perinteen mukaisesti maailmanloppua edustava Antikristus tulee populaarikulttuurin vahvistamien vaikean raskauden ja syntymästään asti pahan lapsen teemojen kierrättämisen kautta kuvatuksi yksipuolisena pahuuden edustajana.

Näin ollen, vaikka AHS banaalin uskonnon esityksenä sekä nojaa perinteisiin aaveen, paholaisen ja noidan konsepteihin että liittyy niihin uudempia teemoja ja kuvaamisen tapoja, paholaisen kohdalla tämä uudempien teemojen ja kuvaamisen tapojen hyödyntäminen ei merkitse pahuuden, vaan sukupuolittuneiden kuvaamisen tapojen muokkautumista toisella kaudella. Tämä tapahtuu toisen kauden kääntäessä nunsplotaatiogenren konventioiden vakiinnuttamat riivaukseen liitetyt sukupuolittuneet roolit päällelleen. Kausi haastaa katsojien implisiittisen ”tiedon” riivatun naisen konseptista esittämällä paholaisen riivaaman nunnan, jonka riivausta paljastamaton ruumis sallii paholaisen olla voimakkaan kyvykäs ja päämäärätietoinen toimija. Perinteisesti naisille varattu hysterisen ja kärsineen riivatun osa jääkin kaudella riivatulle mieshahmolle. Riivattu miesruumis ei myöskään kestä ”kirkkoisien” suorittamaa manausta, vaan kuolee, siinä missä riivatun naisruumiin manausyritys päättyy paholaisen alistaessa manausta yrittävän ”kirkkoisän”.

AHS:n voi lisäksi banaalin uskonnon esityksenä nähdä haastavan ensimmäisellä kaudella katsojien uskonnollisen mielikuvituksen muokkaamalla perinteistä uskonnollista konseptia hyvyyden pahuuden voittavasta luonteesta. Tutkituista kausista ensimmäinen tarjoaa toivottomimman loppuratkaisun jättäessään pahuuden ongelman ratkaisematta: Antikristus on päässyt murtautumaan elävien maailmaan ja aaveiden kohtalo on olla jumissa kahden eri maailman välissä. Sarjan toinen ja kolmas kausi kierrättävät ja vahvistavat sen sijaan perinteistä konseptia hyvyyden pahuuden voittavasta luonteesta. Toisen kauden katharttisena loppuratkaisuna yliluonnollisen hyvyyden edustajat voittavat

paholaisen edustaman yksiselitteisen pahuuden. Kolmannella kaudella katharttisen lopputarkoituksen tarjoaa vainottuna vähemmistönä kuvatun noitapiirin kohtaamiensa uhkien ja vaikeuksien voittaminen.

Täten vaikka ensimmäisen kauden voi nähdä edustavan Cowanin (2008) nimeämistä peloista 1. aaveiden edustamaa kuoleman, huonosti kuoleminen ja kuollessa pysymättömyyden pelkoa ja toisen kauden 2. paholaisen ja possession edustamaa ulkoisen ja sisäisen pahuuden pelkoa, ei kolmannen kauden protagonisteina esitettyjen ja vainon kohteeksi joutuvien noitien voi nähdä edustavan 3. uskonnollisen Toisen vallan pelkoa. AHS:n noidat tavoittelevat kaudella uskonnollisen vallan sijaan vain oman ryhmänsä elinvoimaisena säilymistä. Kolmannella kaudella pahuuden konseptin muokkautuminen muokkaa siis myös sitä, mikä voidaan nähdä onnellisena loppuna.

7.2 American Horror Story, banaali uskonto ja uskonnon mediatisaatio

AHS:n voi yliluonnollista pahuutta ja hyvyttä kuvatessaan nähdä banaalin uskonnon esityksille ominaisesti hyödyntävän erilaisia niin institutionalisoidun uskonnon kuin kansanuskon piiriin luettavissa olevia uskonnollisia elementtejä. Jaoteltaessa sarjan käyttämiä elementtejä kausittain, ensimmäisen kauden voi nähdä hyödyntävän kansanuskon ja institutionalisoidun uskonnon, toisen erityisesti institutionalisoidun uskonnon ja kolmannen kansanuskon elementtejä.

Ensimmäinen kausi yhdistää kansanuskon elementteihin lukeutuvat aaveet ja institutionalisoidun uskonnon elementteihin lukeutuvat paholaisen ja Antikristuksen, erityisesti Antikristuksen syntymää käsittelevän juonikuvion kautta. Kausi synnyttää uudenlaisen tulkinnan siitä, mitä vaaditaan Antikristuksen ja maailmanlopun alkuun saattamiseksi. Saadakseen tuotua jälkikasvunsa maailmaan, talon perimmäisen voiman, eli paholaisen, täytyy saada kuollut henki ja elävä ihminen lisääntymään keskenään. Tällöin sarjan voi nähdä haastavan katsojien uskonnollista mielikuvitusta ja ohjaavan uudelleen neuvottelemaan populaarikulttuurin vahvistamia ja toistamia mielikuvia Antikristuksen alkuun saattamisesta ja syntymästä. Toisen kauden voi nähdä nojaavan institutionalisoidun uskonnon elementeistä erityisesti juutalais-kristilliseen traditioon sekä yliluonnollisen pahuuden että hyvyyden kohdalla. Kristillisesti painottuneen paholaisen hahmon lisäksi toinen kausi esittelee kuolemanenkeli Shachathin, Jumalaa ja hyvyttä edustavan paholaisen serkun ja vastinparin. Kolmannella kaudella sarjan voi nähdä hyödyntävän erityi-

sesti kansanuskoon liitettävissä olevia elementtejä. Kansanuskon vaikutteiden mukaisesti loitsijoina ja taikavoimien haltijoina esiintyvien noitien lisäksi kaudella esiintyy niin ikään kansanuskon pariin kuuluvat voodookuningatar Marie Laveau ja voodoojumala Papa Legba.

Sarjan voodooon kuvauksen voi nähdä nostavan esiin myös uskonnon mediatisaation teorian media kielinä -kategorian logiikan mukaisen esimerkin populaarikulttuurin tuotteen tarjoamasta uskonnon esityksestä, joka on riippumaton kuvaamansa uskonnon edustajien mielipiteestä. Luvussa 6.3.3. käsittelemäni Alvaradon (2014) esittämän kriitikin pohjalta AHS:n voodooon kuvauksen voi nähdä tuovan esiin potentiaalisen ristiriidan tarjotun uskonnon kuvauksen ja uskonnon varsinaisten edustajien välillä. Marie nimetään kaudella voodookuningattaren ohella noidaksi. Täten AHS:n voi nähdä uudelleen kierrättävän ja vahvistavan populaarikulttuurissa kiertävää ongelmallista voodooon esitystä, jossa voodoo tulee kuvatuksi noituudenkaltaiseksi, ei noituudelta suojautumisessa auttavaksi uskonnoksi. Kausi liittyy voodoooseen myös stereotyyppisiä elementtejä, kuten zombifikaatiota, voodooonukkeja ja eläinuhreja. Tämän lisäksi kausi uusintaa afroamerikkalaisiin yhdistettyjä taikauskoisuuden stereotyyppioita korostavia näkemyksiä voodoooseen yhdistetyn Tituban hahmon kuvaamisen kautta. Sarjan voodooon esitys sisältää kuitenkin myös nyanseja, sillä voodooharjoittajien on sarjassa mahdollista hyödyntää joko valkoista tai mustaa magiaa sekä valita tehdä joko hyvää tai pahaa. Papa Legban saatanallista puolta korostava esitys kuitenkin uudelleen kierrättää saatanallisen voodooon stereotypian. Hahmon kautta paholainen liitetään voodoooseen, eli uskontoon, jossa paholaisen hahmoa ei edes esiinny.

Myös sarjan noituuden kuvauksen voi nähdä sisältävän saman ristiriidan tarjotun uskonnon esityksen ja uskonnon edustajien välillä. AHS:n voi nähdä viestittävän noidilla olevan oikeus tappaa vääryyttä tehneitä tai heitä vainoavia ihmisiä ilman rangaistusta. Folzin (2005) luvussa 6.3.4. esiin otettujen ajatusten mukaisesti tämän näkökulman kautta myös AHS:n noitien esityksen voi nähdä olevan ristiriidassa wiccalaisuuden kanssa, jonka oppien mukaan ketään ei tulisi satuttaa.

Uskonnon edustajien näkökulmasta potentiaalisesti ristiriitaisten uskonnon kuvausten lisäksi sarjan voi nähdä ilmentävän populaarikulttuurin tapaa torjua traditionaalisten, institutionalisoitujen uskontojen auktoriteettiä. Tämä tapahtuu erityisesti sarjan yliluonnollisen pahuuden kuvauksiin kietoutuvan kristinuskon kuvaamisen kautta. Selvintä tämä on toisella kaudella, jonka kuvaus katolisesta kirkosta kierrättää populaarikulttuu-

rissa usein toistuvan esityksen katolisesta kirkosta vallan väärinkäytön ja korruption pesänä. ”Kirkkoisia” ei kaudella kuvata Kristuksen kaltaisena esitettyinä katolisina pappeina, vaan paholaisen ilmentämän uhan edessä voimiltaan vähäisinä miehinä. Myös ensimmäisen ja kolmannen kauden voi nähdä esittävän kristinuskon voimattomana tai negatiivisessa valossa. Ensimmäisellä kaudella kristilliseen traditioon pohjautuvien paholaisen ja Antikristuksen läsnäolo ei merkitse jumalallisen tai jumalallisen sijaisen samanaikaista läsnäoloa. Jumala ja kristilliset toimijat kuvataan kaudella poissaolevina tai passiivisina. Kolmannella kaudella AHS:n voi nähdä haastavan mielikuvan kristinuskosta rauhanomaisena uskontona: kristityt vainoavat ja polttavat syrjittynä vähemmistönä kuvattuja noitia elävältä ja oikeamielisenä sekä hartaana kristittyinä esiintyvä Joan on todellisuudessa tekopyhä miehensä murhaaja. Myös noidanmetsästäjät siunattuine luoteineen näyttävät uskonnollisesti motivoituneina salamurhaajina.

AHS:n voi täten nähdä esimerkkinä populaarikulttuurin tuotteesta, joka kristinuskon auktoriteetin torjumisen kautta tarjoaa tilaa muille uskonjärjestelmille. Esimerkiksi kolmannella kaudella katsoja kutsutaan samaistumaan pikemmin noituuden kuin kristinuskon edustajiin. Hjarvardin mediatisaation teorian institutionaalisen painotuksen läpi katsottuna AHS:n voisi näin ollen nähdä heijastavan yhteiskunnan sekularisaatiota tarjotessaan esimerkin banaalin uskonnon esityksestä, joka institutionalisoidun uskonnon haastamisen ja torjumisen kautta osallistuu institutionalisoidun uskonnon aseman murentamiseen yhteiskunnassa.

Huomionarvoista kuitenkin on, että AHS on esimerkki uskonnon ja yliluonnollisen nykyluonnon näkyväksi tekevästä populaarikulttuurin tuotteesta, joka ei uskontoa ja yliluonnollista kuvatessaan esitä uskoa ja uskonnollisia elementtejä täysin voimattomina. Ensimmäinen kausi kuvaa uskon Jumalaan kykenemättömänä pelastamaan ihmisten sieluja, meedio Billie Deanin voimattomana sekä murentaa uskonnollisten symbolien ja riittien voimaa esittäessään toimet kuten salvian polton ja suojautumisoitsut voimattomiksi ja valheellisiksi ympäristöön vaikuttamisen yrityksiksi. Usko sekä uskonnolliset symbolit ja riitit eivät ole kuitenkaan samalla tavoin menettäneet uskonnollista voimaansa kahdella seuraavalla kaudella.

Toisella kaudella esimerkiksi Jumala ei näyttäydy passiivisena, vaan auttaa Shachathin kautta voittamaan paholaisen. Paholaisen voittamisessa tärkeää on myös henkilökohtainen usko, Mary Eunicen jaksassa vastustaa paholaista ja estää sielunsa täydellinen tuhoutuminen sekä monsignoren jaksassa vastustaa paholaisen vallantarjouksia, koska

uskoo yhä kirkon pyhyyteen. Lisäksi uskonnolliset symbolit sisältävät kaudella uskonnollista voimaa, esimerkiksi rukousnauhan antaessa monsignorelle voiman kätkeä ajatuksensa paholaiselta. Kolmannella kaudella noitien taikojen ja loitsujen sekä Marie Laveaun rituaalien ja taikojen kuvataan todella toimivan ja vaikuttavan ympäristöönsä. Myös tavat tuhota noitia, kuten noidanmetsästäjien siunatut luodit, antavat tilaa uskonnollisten symbolien voimalle, ei noitien alkuperän selityksen tavoin tieteelliselle paradigmalle.

Täten AHS on esimerkki populaarikulttuurin tuotteesta, joka moninaisia uskonnollisia elementtejä ja konsepteja yhdistäessään tarjoaa katsojille erilaisia esityksiä esimerkiksi yliluonnollisesta pahuudesta ja hyvydestä, jakolinjasta tämän pahuuden ja hyvyyden välillä, uskonnollisten symbolien voimasta, uskosta, uskonnosta, Jumalasta sekä kuolemanjälkeisestä elämästä. Täten AHS:n voi Mobergia, Sjöta ja Granholmia (2015) mukaillen nähdä olevan hyvä esimerkki populaarikulttuurin tuotteesta, joka voi tarjota aiheistoja, lähteitä ja paikkoja uskonnollisten ideoiden tutkimiseen sekä uskonnollisten identiteettien ja maailmankuvien neuvotteluun ja rakentamiseen. Täten banaalina uskonnollisena esityksenä uskonnollisia konsepteja uudelleen kierrättäessään, muokatesaan ja yhdistäessään AHS:lla on potentiaali vaikuttaa ihmisten ”uskonnolliseen lukutaitoon” tai banaalin uskonnon termein ihmisten uskonnollisiin mielikuvituksiin.

AHS:n kaltaisten populaarikulttuurin tuotteiden voisikin uudenlaisten vaihtoehtoisten ja yksilöllistettyjen uskonnon/henkisyyden muotojen syntyyn potentiaalisesti vaikuttaessaan nähdä sekularisaation prosessin sijaan osallistuvan uskonnon elinvoimaisena säilyttämiseen nykyajassa. Tämä näkemys saa painoarvoa erityisesti, kun Hjarvardin teorian institutionaaliseen painotukseen kohdistettua kritiikkiä mukaillen nähdään, että yhteiskunnan mediatisaation myötä potentiaalisesti syntyvät uudenlaiset – sekä yksilölliselle että julkiselle elämälle merkittävät – uskonnon muodot ovat tärkeitä uskonnon yhteiskunnallisen ja kulttuurisen merkityksen kannalta, huolimatta perinteisen institutionaalisen uskonnon yhteiskunnallisen aseman ja merkityksen heikkenemisestä. AHS:n voi täten uskontoa murentavan populaarikulttuurin tuotteen sijaan nähdä edustavan uskonnon nykyajassa läsnä ja näkyvänä säilyttävää banaalia uskontoa, jonka edustamat uskonnot muodot eivät Hjarvardia (2016) lainaten ole eksplisiittisiä tai organisoituja uskonnon muotoja alempiarvoisia tai vähemmän tärkeitä.

7.3 Jatkotutkimusmahdollisuudet

Uskonnon ja median sekä uskonnon ja populaarikulttuurin tutkimuksen voi nähdä tarjoavan keskeisen näkökulman siihen, miten uskonto ilmenee kulttuurissa nykypäivänä. Tutkimuksessani olen yrittänyt valottaa sitä, miten uskontotieteen kentällä on mahdollista lähestyä erityisesti populaarikulttuurin aineistoja. Työni kytkeytyessä uskonnon ja median sekä uskonnon ja populaarikulttuurin kaltaisiin elinvoimaisiin tutkimushaaroihin, jatkotutkimusmahdollisuuksia ei ole vaikea löytää.

Pelkästään AHS tarjoaa rikkaan uskonnollisen aineiston, jota olisi mahdollista tutkia monesta muustakin näkökulmasta, kuin vain tutkimukselleni valitsemastani rajatusta positiosta. Esimerkiksi huomioon ottaen, että jokaisella tutkimallani kaudella esiintyy kristinusko edes jossain muodossa, voisi AHS:n tarjoamia institutionaalisen uskonnon esityksiä tutkia tarkemmin. Tällöin voisi käyttää esimerkiksi teemoittelua katolinen kirkko turvapaikkana (kausi 1), katolinen kirkko yhteiskunnallisena toimijana ja vallan väärinkäyttäjänä (kausi 2) sekä kristillinen fundamentalismi (kausi 3). Myös toisen kauden esittelemä uskonnon ja tieteen kilpailu olisi kiinnostava tutkimusaihe. Kaudella (1.) sisar Jude näkee hulluuden hengellisenä kriisinä, (2.) Arden näkee olevan tieteen aika, keskiaikaisten uskonnollisten satujen saadessa väistyä ja (3.) Thredson näkee Briarcliffin toimintaperiaatteet hoitovirheinä, yrittäen ajaa terapiaa laitoksen toimintatapojen joukkoon. Näiden kilpailevien näkökulmien esittämistä voisikin olla kiinnostavaa tutkia.

Huomionarvoista on myös se, että olen tutkimuksessani keskittynyt vain kolmeen ensimmäiseen kauteen. Täten jäljelle jääneitä uudempia kausia voisi tutkia valitsemani tutkimuksellisen rajauksen tai esimerkiksi yllä esiin ottamieni näkökulmien kautta. Kiinnostavaa olisi esimerkiksi myös tutkia ensimmäisen ja kolmannen kauden hahmoja yhdistävää *Apocalypse*-nimistä kahdeksatta kautta jatkumona ensimmäiselle kaudelle. Tällöin voisi tutkia sitä, tarjoaako kahdeksas kausi ensimmäisen kauden aloittamalle tarinalle lopulta perinteisen narratiivin hyvyden pahuuden voittavasta luonteesta.

Tutkielmani tarjoamia lähtökohtia olisi mahdollista soveltaa myös useampiin eri aineistoihin, kuin vain valitsemaani sarjaan. Esimerkiksi useampaan sarjaan keskittymisen voisi nähdä tarjoavan näkökulman siihen, miten tiettyjä uskonnollisia konsepteja – kuten esimerkiksi ylikuonnollista pahuutta ja hyvyttä – uudelleen kierrätetään ja muokataan populaarikulttuurin tuotteissa laajemmin. Tämänkaltaisen laajemman näkökulman kautta olisi mahdollisuus saada kattavampi kuva median ja erityisesti populaarikulttuurin vaikutuksesta uskontoon. Tähän yhdistettynä katsojiin keskittyvä tutkimus sallisi

tutkittavan sitä, kokevatko ihmiset sarjojen tarjoamien uskonnon esitysten todella muokkaavan uskonnollista maailmankuvaansa ja mielikuvitustaan.

Kiinnostavaa olisi myös tutkia sitä, miten institutionaalista uskontoa kuvataan erilaisissa populaarikulttuurin tuotteissa: kuvataanko institutionaalinen uskonto AHS:n tavoin uskonnollisesti voimattomana ja negatiivisena yhteiskunnallisena instituutiona? Antavatko muut esitykset tätä kautta AHS:n tavoin enemmän tilaa muille, vaihtoehtoisille uskonjärjestelmille? Tähän liittyen olisi kiinnostavaa tutkia myös sitä, kuvaavatko populaarikulttuurin tuotteet esimerkiksi uskonnolliset symbolit ja rituaalit useimmiten uskonnollisen voimansa menettäneinä. Myös henkilökohtaiselle uskolle tarjottua arvoa olisi kiinnostavaa tutkia.

Kuten toin kohdassa 1.1. esiin, löysin aiheeni kiinnittäessäni huomiota siihen, miten laajasti uskonnollinen aineisto ja erityisesti paholaisen hahmo esiintyvät erinäisissä populaarikulttuurin tuotteissa. Myös AHS:n ensimmäisestä kolmesta kaudesta jokaisen voi nähdä käsittelevän edes ohimennen jotakin paholaiseen liittyvää juonilinjaa: paholaisen maailmaan tunkeutuminen portaalin kautta ja Antikristuksen uhka (kausi 1), riivaus ja Faustin tarina (kausi 2), sekä Faustin tarina (kausi 3). Laajentamalla populaarikulttuurin paholaisen hahmon esittämisen tutkimuksen käsittämään esimerkiksi useamman tv-sarjan, voisi tutkia sitä, toistuuko useimmissa sarjoissa AHS:n ensimmäisen ja toisen kauden kierrättämä kuvaus paholaisesta äärimmäisen pahuuden edustajana vai tarjoavatko eri sarjat paholaiselle monipuolisemmin erilaisia rooleja.

Lähdeluettelo

Aineistolähteet:

American Horror Story. Yhdysvallat. 2011. Sk: Ryan Murphy (jakso 1, 2, 8), Brad Falchuk (jaksot 1, 2, 7), Jennifer Salt (jaksot 3, 9), James Wong (jaksot 4, 10), Tim Minear (jaksot 5, 11) & Jessica Sharzer (jaksot 6, 12). O: Ryan Murphy (jakso 1), Alfonso Gomez-Rejon (jaksot 2, 11), Bradley Buecker (jaksot 3, 12), David Semel (jaksot 4, 5), Michael Uppendahl (jakso 6), Tim Hunter (jakso 7), Miguel Arteta (jakso 8), John Scott (jakso 9) & Michael Lehmann (jakso 10). K: Christopher Baffa (jakso 1), John Aronson (jaksot 2–5, 7), Joaquin Sedillo (jakso 6) & Michael Goi (jaksot 8–12). Le: Bradley Buecker (jaksot 1, 3, 4), Adam Penn (jaksot 2, 6, 9, 12), Micky Bluth (jakso 3), Kaja Fehr (jakso 4), Fabienne Bouville (jaksot 5, 8, 11) & Robert Komatsu (jaksot 7, 10). La: Beth A. Rubino (jakso 1) & Mark Worthington (jaksot 2–12) Pu: Lou Eyrich (jakso 1) & Chrisi Karvonides (jaksot 2–12) M: James S. Levine. N: Connie Britton (Vivienne Harmon), Dylan McDermot (Ben Harmon), Evan Peters (Tate Langdon), Taissa Farmiga (Violet Harmon), Dennis O’Hare (Larry Harvey), Jessica Lange (Constance Langdon), Frances Conroy (Moirá O’Hara, vanha), Alexandra Breckenridge (Moirá O’Hara, nuori), Kate Mara (Hayden McClaine), Jamie Brewer (Adelaine “Addie” Langdon), Zachary Quinto (Chad Warwick), Teddy Sears (Patrick), Lily Rabe (Nora Montgomery), Matt Ross (Charles Montgomery), Sarah Paulson (Billie Dean Howard). T: Twentieth Century Fox. DVD: Twentieth Century Fox/SF Film 2013. 8h 32min.

American Horror Story: Asylum. Yhdysvallat 2012–2013. Sk: Tim Minear (jaksot 1, 7, 13), James Wong (jaksot 2, 8), Jennifer Salt (jaksot 3, 9), Jessica Sharzer (jaksot 4, 10), Brad Falchuk (jaksot 5, 11) & Ryan Murphy (jaksot 6, 12). O: Bradley Buecker (jaksot 1, 2), Michael Uppendahl (jaksot 3, 4), Alfonso Gomez-Rejon (jaksot 5, 11, 13), David Semel (jakso 6), Michael Rymer (jakso 7), Michael Lehmann (jaksot 8, 10), Jeremy Podeswa (jakso 9) & Graig Zisk (jakso 12). K: Michael Goi. Le: Bradley Buecker (jakso 1), Joe Leonard (jakso 1), Adam Penn (jaksot 2, 5, 8, 11), Fabienne Bouville (jaksot 3, 6, 9, 12) & Stewart Schill (jaksot 4, 7, 10, 13). La: Mark Worthington. Pu: Lou Eyrich. M: James S. Levine. N: Zachary Quinto (Oliver Thredson), Joseph Fiennes (Monsignor Timothy Howard), Sarah Paulson (Lana Winters), Evan Peters (Kit Walker), Lily Rabe (Sister Mary-Eunice McKee), Lizzie Brochere (Grace Bertrand), James Cromwell (Arthur Arden), Jessica Lange (Sister Jude Martin), Frances Conroy (Shachath). T: Twentieth Century Fox. DVD: Twentieth Century Fox 2013. 9h 13min.

American Horror Story: Coven. Yhdysvallat 2013–2014 Sk: Ryan Murphy (jaksot 1, 8), Brad Falchuk (jaksot 1, 7), Tim Minear (jaksot 2, 9), James Wong (jaksot 3, 10), Jennifer Salt (jaksot 4, 11), Jessica Sharzer (jaksot 5, 12) & Douglas Petrie (jaksot 6, 13). O: Alfonso Gomez-Rejon (jaksot 1, 3, 8, 10, 12, 13), Michael Rymer (jakso 2), Michael Uppendahl (jaksot 4, 6), Jeremy Podeswa (jakso 5), Bradley Buecker (jaksot 7, 11) & Howard Deutch (jakso 9). K: Michael Goi (jaksot 1–6, 8, 10, 12, 13) & Tom Houghton (jaksot 7, 9, 11, 13). Le: Bradley Buecker (jakso 1, 13), Fabienne Bouville (jaksot 2, 6, 9, 12, 13), Regis Kimble (jaksot 3, 7, 10), Stewart Schill (jakso 4, 8, 11, 13) & Adam Penn (jakso 5). La: Mark Worthington. Pu: Lou Eyrich. M: James S. Levine. N: Sarah Paulson (Gordelia Foxx), Taissa Farmiga (Zoe Benson), Frances Conroy (Myrtle Snow), Evan Peters (Kyle Spencer), Emma Roberts (Madison Montgomery), Dennis O’Hare (Spalding), Jessica Lange (Fiona Goode), Lily Rabe (Misty Day), Kathy Bates (Madame Delphine LaLaurie), Angela Bassett (Marie Laveau), Gabourney Sidibe (Queenie), Nan (Jamie Brevier), Danny Huston (Kirvesmies), Josh Hamilton (Hank Foxx), Lance Reddick (Papa Legba), Leslie Jordan (Quentin Fleming), Robin Bartlett (Cecily Pembroke). T: Twentieth Century Fox. DVD: Twentieth Century Fox 2014. 9h 54min.

Muut mainitut elokuvat ja tv-sarjat:

666 Park Avenue

2012–2013 David Wilcox. Warner Bros.

American Crime Story

2016 Scott Alexander, Larry Karaszewski & Tom Rob Smith. Twentieth Century Fox.

Damien

2016 Glen Mazzara. Twentieth Century Fox.

Glee

2009–2015 Brad Falchuk, Ryan Murphy & Ian Brennan. Twentieth Century Fox.

Feud

2017– Ryan Murphy, Jaffe Cohen & Michael Zam. Twentieth Century Fox.

Kuudes aisti (Sixth Sense)

1999 M. Night Shyamalan. Hollywood Pictures.

Lumotut sisaret (Practical Magic)

1998 Griffin Dunne. Warner Bros.

Omen

1976 Richard Donner. Twentieth Century Fox.

Penny Dreadful

2014–2016 John Logan. Showtime Networks.

Rosemaryn painajainen (Rosemary's Baby)

1968 Roman Polanski. Paramount Pictures.

Salem

2014–2017 Brannon Braga & Adam Simon. Twentieth Century Fox.

Scream Queens

2015–2016 Ryan Murphy, Brad Falchuk & Ian Brennan. Twentieth Century Fox.

Siskoni on noita (Charmed)

1998–2006 Constance M. Burge. Paramount television.

Supernatural

2005– Eric Kripke. Warner Bros.

Tutkimuskirjallisuus:

Alvarado, Denise

- 2014 American Horror Story Coven: Will the Real Papa Legba Please Stand Up? *Hoodoo & Conjure Magazine* 2.3.2014. URL: <https://conjureartquarterly.wordpress.com/2014/03/02/american-horror-story-coven-will-the-real-papa-legba-please-stand-up/>, linkki tarkistettu 16.10.2018.

Bartel, Pauline

- 2000 *Spellcasters: Witches and Witchcraft in History, Folklore and Popular Culture*. Dallas, Texas: Taylor Trade Publishing.

Beavis, Mary Ann

- 2016 "Angels Carrying Savage Weapons:" Uses of the Bible in Contemporary Horror Films. *Journal of Religion and Film* Vol. 7: Iss. 2, Article 2. URL: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol7/iss2/2>.

Billig, Michael

- 1995 *Banal Nationalism*. Lontoo: Sage.

Bowman, Donna

- 2016 Faith and the Absent Savior in Central Station. *Journal of Religion and Film* Vol. 5: Iss. 1, Article 1. URL: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol5/iss1/1>.

Briggs, Julia

- 2012 The Ghost Story. – David Punter (toim.), *A New Companion to the Gothic*, 176–185. Somerset, NJ: John Wiley & Sons.

Cherry, Brigid

- 2009 *Horror*. Lontoo: Francis and Taylor Group.

Clark, Lynn Scofield

- 2003 *From Angels to Aliens: Teenagers, the Media, and the Supernatural*. Oxford: Oxford University Press.
- 2007 Why Study Popular Culture? Or How to Build a Case for your Thesis in a Religious Studies or Theology Department. – Gordon Lynch (toim.), *Between Sacred and Profane: Researching Religion and Popular Culture*, 5–20. Lontoo: I.B. Tauris.

Cowan, Douglas E.

- 2008 *Sacred terror: Religion and Horror on the Silver Screen*. Waco, Tex.: Baylor University Press.

Davis, Colin

- 2010 The Skeptical Ghost: Alejandro Amenábar's *The Others* and the Return of the Dead. – María del Pilar Blanco & Esther Peeren (toim.), *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*, 64–75. New York: Continuum International Publishing.

Eskola, Jari & Juha Suoranta

- 1998 *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Fandrich, Ina J.

- 2005 *The Mysterious Voodoo Queen, Marie Laveaux: A Study of Powerful Female Leadership in Nineteenth Century New Orleans*. New Orleans: Taylor & Francis Group.
- 2007 Yorùbá Influences on Haitian Vodou and New Orleans Voodoo. *Journal of Black Studies* Vol. 37 No. 5, 775–791.

Foltz, Tanice G.

- 2005 The Commodification of Witchcraft – Helen A. Berger (toim.), *Witchcraft and Magic: Contemporary North America*, 137–168. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Forbes, Bruce D.

- 2005 Introduction: Finding Religion in Unexpected Places. – Bruce David Forbes & Jeffrey H. Mahan (toim.), *Religion and Popular Culture in America*, 1–20. Berkeley: University of California Press.

Fowkes, Katherine A.

- 2004 Melodramatic Spectres: Cinema and *the Sixth Sense*. – Jeffrey Andrew Weinstock (toim.), *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*, 185–206. Madison: University of Wisconsin Press/Popular Press.

Fry, Carrol L.

- 2015 "We Are Legion": Primal Dreams and Screams in the Satanic Screen. *Journal of Religion and Film* Vol. 19: Iss. 2, Article 8.
URL: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol19/iss2/8>.

Gaskill, Malcolm

- 2010 *Witchcraft: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University.

Gauthier, François

- 2015 Religion, Media and the Dynamics of Consumerism in Globalising Societies. – Kennet Granholm, Marcus Moberg & Sofia Sjö (toim.), *Religion, Media, and Social Change*, 71–88. New York: Routledge.

Gibson, Marion

- 2007 *Witchcraft Myths in American Culture*. New York: Routledge.

Haunton, Christian

- 2013a Imaging God in the Movies. – William L. Blizek (toim.), *The Bloomsbury Companion to Religion and Film*, 260–269. New York: Continuum Publishing Corporation.
- 2013b Filming the Afterlife. – William L. Blizek (toim.), *The Bloomsbury Companion to Religion and Film*, 251–259. New York: Continuum Publishing Corporation.

Hjarvard, Stig

- 2008 The Mediatisation of religion: A Theory of the Media as Agents of Religious Change. *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook* Vol.6: Iss. 1, 9–26.
- 2011 The Mediatisation of Religion: Theorising Religion, Media and Social Change. *Culture and Religion: An Interdisciplinary Journal* Vol. 12: Iss. 2, 119–135.
- 2012 Three Forms of Mediatized Religion. Changing the Public Face of Religion. – Stig Hjarvard & Mia Lövheim (toim.) *Mediatization and Religion: Nordic Perspectives*, 21–44. Göteborg: Nordicom.
- 2013 *The Mediatization of Culture and Society*. London: Routledge.
- 2016 Mediatization and the changing authority of religion. *Media, Culture & Society* Vol. 38: Iss. 1, 8–17.

Hjelm, Titus

- 2011 Uskonto, tiede ja pysyvä ”lumous” vampyyrielokuvassa. – Heikki Pesonen, Elina Lehtinen, Nelli Myllärniemi & Minja Blom (toim.), *Elokuva uskonnon peilinä: Uskontotieteellisiä tarkennuksia länsimaiseen populaarielokuvaan*, 212–229. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Hoover, Stewart M.

- 2002 Introduction: The Cultural Construction of Religion in the Media Age. – Stewart M. Hoover & Lynn Schofield Clark (toim.), *Practicing Religion in the Age of the Media*, 1–6. New York: Columbia University Press.

Jowett, Lorna & Stacey Abbott

- 2013 *TV Horror: Investigating the Dark Side of the Small Screen*. Lontoo: I.B. Tauris.

Krotz, Friedrich

- 2009 Mediatization: A Concept with Which to Grasp Media and Societal Change. – Knut Lundby (toim.), *Mediatization: Concept, Changes, Consequences*, 21–40. New York: Peter Lang.

Krzywinska, Tanya

- 2000 Demon Daddies: Gender, Ecstasy and Terror in the Possession Film. – Alain Silver & James Ursini (toim.), *Horror Film Reader*, 247–267. New York: Limelight Editions.

Lied, Ingeborg Liv

- 2012 Religious Change and Popular Culture. With a Nod to the Mediatization of Religion Debate. – Stig Hjarvard & Mia Lövheim (toim.) *Mediatization and Religion: Nordic Perspectives*, 183–201. Göteborg: Nordicom.

Low, Katherine

- 2016 Satan's Seductress and the Apocalyptic Hero: The Body in American Apocalyptic Films at the Turn of the Century. *Journal of Religion and Film* Vol. 13: Iss. 2, Article 6.
URL: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol13/iss2/6>.

Lundby, Knut

- 2009 Introduction: "Mediatization" as Key. – Knut Lundby (toim.), *Mediatization: Concept, Changes, Consequences*, 1–18. New York: Peter Lang.

Lynch, Gordon

- 2005 *Understanding Theology and Popular Culture*. Malden, Mass.: Blackwell.
- 2007 What is This "Religion" in the Study of Religion and Popular Culture? – Gordon Lynch (toim.), *Between Sacred and Profane: Researching Religion and Popular Culture*, 125–142. Lontoo: I.B. Tauris.
- 2012 *The Sacred in the Modern World: A Cultural Sociological Approach*. Oxford: Oxford University Press.

Lövheim, Mia

- 2011 Mediatisation of Religion: A Critical Appraisal. *Culture and Religion: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 12: Iss. 2, 153–166.

Lövheim, Mia & Gordon Lynch

- 2011 The Mediatisation of Religion Debate: An Introduction. *Culture and Religion: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 12: Iss. 2, 111–117.

Lövheim, Mia & Marta Axner

- 2015 Mediatised Religion and Public Sphere: Current Approaches and New Questions. – Kennet Granholm, Marcus Moberg & Sofia Sjö (toim.), *Religion, Media, and Social Change*, 38–53. New York: Routledge.

Meteling, Arno

- 2010 *Genius Loci: Memory, Media, and the Neo-Gothic in Georg Klein and Elfriede Jelinek*. – María del Pilar Blanco & Esther Peeren (toim.), *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*, 187–199. New York: Continuum International Publishing.

Meyrowitz, Joshua

- 1993 Images of Media: Hidden Ferment– and Harmony –In the Field. *Journal of Communication* Vol. 43: Iss. 3, 55–66.

Mitchell, Charles P.

- 2002 *The Devil on Screen: Feature Films Worldwide, 1913 Through 2000*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Co.

Moberg, Marcus, Sofia Sjö & Kennet Granholm

- 2015 Introduction – Kennet Granholm, Marcus Moberg & Sofia Sjö (toim.), *Religion, Media, and Social Change*, 1–15. New York: Routledge.

Moberg, Marcus & Sofia Sjö

- 2015 Mass-Mediated Popular Culture and Religious Socialisation. – Kennet Granholm, Marcus Moberg & Sofia Sjö (toim.), *Religion, Media, and Social Change*, 91–109. New York: Routledge.

Morgan, David

- 2011 Mediation or mediatisation: The History of Media in the Study of Religion. *Culture and Religion: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 12: Iss. 2, 137–152.

Nelson, Chad & Robert H. Woods Jr.

- 2011 Content Analysis. – Michael Stausberg & Steven Engler (toim.), *The Routledge Handbook of Research Methods in the Study of Religion*, 109–121. London: Routledge.

Partridge, Christopher.

- 2004 *The Re-Enchantment of the West: Volume 1: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture and Occulture*. Lontoo: T&T Clark International.
- 2005 *The Re-Enchantment of the West: Volume 2: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture and Occulture*. Lontoo: T&T Clark International.
- 2006 Moderni länsimailma. – Christopher Partridge (toim.), *Uusien uskontojen käsikirja: uudet uskonnolliset liikkeet, lahkot ja vaihtoehtoisen henkisyysmuodot*, 358–360. Alkuteos *Media Discourse. Encyclopedia of new religions, new religious movements, sects and alternative spiritualities* (2004). (suom. Kanerva Heikkinen, Mirja Itkonen, Hannu Juusola, Katja Ritari, Jutta Säämänen & Leena Vallisaari). Helsinki: Kirjapaja.
- 2009 Religion and Popular Culture. – Linda Woodhead, Hiroko Kawanami and Christopher Partridge (toim.), *Religions in the Modern World: Traditions and Transformations*, 489–521. Lontoo: Routledge.

Peeren, Esther

- 2010 Everyday Ghosts and the Ghostly Everyday in Amos Tutuola, Ben Okri, and Achille Mbembe. – María del Pilar Blanco & Esther Peeren (toim.), *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*, 106–117. New York: Continuum International Publishing.

Pesonen, Heikki

- 2016 Mad Sisters and Evil Mothers. Representations of Nuns and Convents in Western Film. – Riku Hämäläinen, Heikki Pesonen & Terhi Utriainen (toim.), *Helsinki Study of Religions: A Reader*, 388–398. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Pesonen, Heikki, Elina Lehtinen & Nelli Myllärniemi

- 2011 Kuinka tutkia uskontoa elokuvassa? Lähtökohtia, periaatteita ja näkökulmia. – Heikki Pesonen, Elina Lehtinen, Nelli Myllärniemi & Minja Blom (toim.), *Elokuva uskonnon peilinä: Uskontotieteellisiä tarkennuksia länsimaiseen populaarielokuvaan*, 10–44. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Petersen, Line Nybro

- 2010 Renegotiating Religious Imaginations Through Transformations of "Banal Religion" in *Supernatural*. *Transformative Works and Cultures* No. 4.

Pilar Blanco, Maria del & Esther Peeren

- 2010 Introduction. – María del Pilar Blanco & Esther Peeren (toim.), *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*, ix–xxiv. New York: Continuum International Publishing.

Porter, Adam L.

- 2017 Satanic Humans: Using Satanic Tropes to Guide and Misguide The Audience. *Journal of Religion & Film*, Vol. 21: Iss. 01, Article 40.
URL: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol21/iss1/40>.

Roschke, Ryan

- 2017 One of the Oldest American Horror Story Theories Might Be Legit. *Popsugar* 6.8.2017.
URL: <https://www.popsugar.co.uk/celebrity/American-Horror-Story-Circles-Hell-Theory-43841151?utm.com>, linkki tarkastettu 16.10.2018.

Russell, Jeffrey Burton

- 1977 *The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*. Ithaca: Cornell University Press.
- 1981 *Satan: The Early Christian Tradition*. Ithaca: Cornell University Press.
- 1984 *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*. Ithaca: Cornell.
- 1986 *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*. Ithaca: Cornell.

Russell, Jeffrey B. & Brooks Alexander

- 2007 *A New History of Witchcraft: Sorcerers, Heretics & Pagans*. Lontoo: Thames & Hudson.

Stone, Bryan

- 2013 Evil on Film. – William L. Blizek (toim.), *The Bloomsbury Companion to Religion and Film*, 310–321. New York: Continuum Publishing Corporation.
- 2016 The Sanctification of Fear: Images of the Religious in Horror Films. *Journal of Religion and Film* Vol. 5: Iss. 2, Article 7.
URL: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol5/iss2/7>.

Taira, Teemu

- 2015 *Pehmeitä kumouksia: uskonto, media, nykyaika*. Turku: Eetos.

Tuomi, Jouni & Anneli Sarajärvi

- 2009 *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.

Wetmore, Kevin J

- 2012 *Post-9/11 Horror in American Cinema*. New York: Continuum International Publishing.

Wilson, Christine

- 2010 Haunted Hability: Wilderness and American Haunted House Narratives. – María del Pilar Blanco & Esther Peeren (toim.), *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*, 200–212. New York: Continuum International Publishing.

Wyman, Kelly J.

- 2013 Satan in the Movies. – William L. Blizek (toim.), *The Bloomsbury Companion to Religion and Film*, 300–309. New York: Continuum Publishing Corporation.
- 2016 The Devil We Already Know: Medieval Representations of a Powerless Satan in Modern American Cinema. *Journal of Religion and Film* Vol. 8: Iss. 2, Article 7.
URL: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol8/iss3/7>.