

Elina Tanskanen

PAHOJA VOIMIA, PELOTTAVIA NAISIA? Noitahahmot 1990-luvun ongelmallisina supersankarittarina elokuvassa *Noitapiiri* ja televisio- sarjassa *Buffy, vampyyrintappaja*

¹ Käytän tässä artikkelissa tutkimus-aineistoistani nimitystä tekstit. Ymmärrän termin semioottisessa ja strukturalistisessa merkityksessä: minä tahansa kulttuurintuotteenä, jota tarkastellaan merkityssuhteiden ja merkityksen tuottamisen näkökulmasta.

Noidan hahmo on yksi länsimaisen kulttuurin arkkityyppisimpiä tapoja hahmottaa naiseutta ja naisellista valtaa. Hahmo on ristiriitainen: yhtiä aikaa paha haltiatar, viisas shamaani, nuori viettelijätär ja syntinen pakana. Tästä historiallisesta monisyisyydestä (Eilola 2002, 2) suodattui 1800- ja 1900-lukujen populaarikulttuuriin tulkinta, jossa merkitykset tiivistyivät vanhan, pahansuovan noita-akan hahmon ympärille. Noita sai usein roolin tarinan antagonistina, joka kataluuk-sillaan uhkasi sankaria. Vuosituhannen vaihteen lähestyessä tämä kuva alkoi kuitenkin säröillä, sillä mediassa sai tilaa uusi trendi: nuori, kaunis supersankari-noita. Näiden "uusien noitien" rooli ei ollut enää tarinan roiston osa, vaan heistä tuli täysiverisiä sankarittaria, ja noituudesta positiivissävyinen kerrontapremissi. Tämä sankarikuva ei suinkaan ole täysin ongelmaton, vaan heijastelee aikansa ristiriitaisia näkemyksiä voimakkaista naisista ja näiden naisten representaatioista. Tässä artikkelissa analyysin kohteeksi on otettu kaksi 1990-luvun noitatekstiä¹: Noitapiiri-elokuva ja Buffy, vampyyrintappaja -televisiosarja.

Andrew Flemingin ohjaaman *Noitapiirin* (*The Craft*, USA 1996) alussa teini-ikäinen päähenkilö Sarah muuttaa uuteen kaupunkiin ja tapaa samanikäiset noitatytöt Bonnien, Nancyn ja Rochellen. Tytöt perustavat noitapiirin (*coven*) ja alkavat tehdä taikojia. Rituaalit kohdistuvat

lähinnä oman, tyyppillisen kurjan koululaiselämän parantamiseen, mutta ennen pitkää tilanne eskaloituu traagisesti. Sarah'n ja muiden tyttöjen välit tulehtuvat, ja lopuksi nähdään taikavoimin höyrytetty väkivaltainen yhteenotto Sarah'n ja joukon johtajan Nancyn välillä. Lajityypiltään elokuvan voi sijoittaa goottikauhun ja nuorisotelokuvan risteykseen. Kriitikot eivät juuri arvostaneet *Noitapiiriä* tuoreeltaan, mutta elokuva menestyi lippuluukulla kohtalaisesti. Tämä kielinee onnistuneen ajankohtaisesta aihevalinnasta, sillä uuspakanuus, wicca ja luonnonuskonnot kiinnostivat mediaa 1990-luvulla huomattavasti.

Vuonna 1997 Yhdysvalloissa alkoi pienellä WB-kanavalla *Buffy, vampyyrintappaja*²-sarja (*Buffy, the Vampire Slayer*, USA 1997–2003). Sarjan keskiössä on sen nimihenkilön, Buffy Summersin, matka huolettomasta teini-ikäisestä huutosakkilaisesta vastuun painamaksi pelottavaksi vampyyrintappajaksi. Noituus ja noidat saavat kuitenkin jo pian sarjassa varsin keskeisen sijan. Apunaan taistelussa Sunnydalen kaupungin vampyyreitä, demoneita ja hirviöitä vastaan Buffylla on muutama lojaali ystävä: alisuoriutuva, vitsejä vääntävä Xander, epävarma mutta älykäs Willow ja Buffyn aikuinen "valvoja" Giles. Noituuteen toisella tuotantokaudella tutustuvan Willow'n kehitystarina nousee Buffyn jälkeen sarjan tärkeimmäksi. Sarjan kolmella ensimmäisellä kaudella käsitellyt teemat pyörivät vahvasti teinien kouluelämään sijoittuvien metaforien ympärillä – koulussa on ajoittain helvetillistä, kirjaimellisesti. Myöhemmillä kausilla symboliikkaa haetaan ennen muuta aikuistumisen vaaroista ja pettymyksistä.

Yhteensä seitsemän tuotantokautta kestänyt, kulttisuosion saavuttanut ja loputtomasti tutkijoiden huomiota³ kerännyt *Buffy* pohjaa *Noitapiirin* tavoin osittain visuaalisen ilmeensä ja monet kerrontamannerinsa kauhuelokuviin. Postmodernina genrehybridinä tunnettu sarja leikkii tosin myös *slapstick*-komedian, melodraaman ja jopa taide-elokuvan elementeillä. Myöhemmillä kausilla sarjan alun *camp*-estetiikka antaa tilaa hyvinkin synkille sävyille. Sarja mainitaan usein ennen kaikkea feministisenä merkkiteoksena valtavirtatelevision puolella, mutta siihen on kohdistettu myös kiinnostavaa kritiikkiä (ks. esim. Pender 2007).

Vaikka *Buffyn* ja *Noitapiirin* noitahahmot osittain voidaan nähdä osana toiminta-, poliisi- ja tieteiselokuvien uusien toiminnallisten naisten kaanonin, eroaa noita olennaisesti tavanomaisemmista *action*-hahmoista. Lihaksikkaan väkivaltaisuuden sijaan noidalla on käytössään voimakkaita, pelottavia taikavoimia. Uudenlaisina positiivisina (postfeministisinä) sankarittarina markkinoitujen noitahahmojen taustalla piilee kerros syvää epäluuloa naisellista valtaa ja mystisiä naisellisia voimia kohtaan. Tämä pohjavire ilmenee ennen kaikkea juonenkäänteinä, joissa alun perin myönteisessä valossa esitetty noituus tulee äkisti tuomitukseksi vaarallisena, pelottavana tai addiktoivana. Tässä artikkelissa minua kiinnostaakin noita 1990-luvun amerikkalaisessa populaarikulttuurissa nimenomaan pahan naisen hahmon näkökulmasta. Kysyn, minkälaiset ideologiset mekanismit tuottavat vaarallisen naisen diskurssia aikana, jolloin itsellinen, voimakas nainen oli kaupallisessa mediassa nostettu juhlietuksi roolimalliksi. Tar kastelen myös, miten noidat suhteutuvat aiempiin populaarikulttuu-

² *Buffy, vampyyrintappaja* -sarjaan viitataan tässä artikkelissa sen yleisesti käytetyllä lyhenneellä *Buffy*. Kun nimi ei ole kursivoitu, kyseessä on sarjan nimihenkilö Buffy Summers.

³ Sarjaa koskevalle tutkimukselle on jopa oma epävirallinen nimensä, *Buffy studies*, sekä elektroninen tieteellinen aikakauslehti *Slayage*.

rin esimerkkeihin hermostusta aiheuttavista voimakkaista naisista – ja toisaalta, millaisia uusia suuntia näistä teksteistä voi havaita.

Vaikka tämän artikkelin tarkastelun kohteina ovat ainoastaan *Buffy* ja *Noitapiiri*, 1990-luvulla noitanaiset olivat pääosissa myös useassa muussa televisiosarjassa ja elokuvassa. Huomattavimpina esimerkkeinä voi pitää pitkäikäisiä televisiosarjoja *Siskoni on noita* (*Charmed*, USA 1998–2006) sekä *Sabrina, teininoita* (*Sabrina, the Teenage Witch*, USA 1996–2003). Kummatkin sarjat oli suunnattu ennen kaikkea nuorehkolle, teini-ikäiselle yleisölle, mikä osaltaan vaikutti sarjojen vaihtelevassa määrin kevyen komedialliseen otteeseen. *Noitapiiri* ja *Buffy* ovatkin valikoituneet tämän artikkelin kohteiksi, koska lajityypiltään synkkäsävyisempinä ne mahdollistavat naisellisen vallan ja sen väärinkäytön teemojen monipuolisemman käsittelyn. Näistä kahdesta on myös juonnettavissa selvä jatkumo myöhempisiin noitateksteihin. Siinä missä puolituntinen tilannekomedia *Sabrina, teininoita* ja tunnin mittainen ylikuonnollinen seikkailudraamakomedia *Siskoni on noita* näyttäytyvät nykykatsojalle hyvin 1990-lukulaisina, *Buffyn* ja *Noitapiirin* perinnettä jatkavat niin tyylillisesti kuin sisällöllisesti lukuisat 2000-luvun kauhusävytteiset televisiosarjat ja elokuvat.

Noitapiiri ja *Buffy* sijoittuvat sukupuolentutkimuksen ja feministisen mediatutkimuksen kannalta kiinnostavaan ajanjaksoon kahdestakin syystä. Ensimmäiseksi voi mainita ajankohdan voimakkaan tendenssin kiistanalaisiin tulkintoihin naiseudesta. 1980-luku oli tuonut sekä julkiseen keskusteluun että valtavirtavihteeseen selkeästi uskonservatiivisia sävyjä suhteessa sukupuolirooleihin. Niin kutsuttu toisen aallon feminismi pirstaloitui ja sai kritiikkiä osakseen, ja etenkin mediassa oltiin innokkaasti valmiita julistamaan feminismin tehtävän tulleen jo täytetyksi: institutionaalisesta epätasa-arvosta oli päästy eroon, joten naisten valinnat työn, koulutuksen, perheen tai vaikkapa rakkauden suhteen voitiin nyt nähdä puhtaasti yksityisinä arvovalintoina. Tämän postfeministisen position voi väittää edelleen vaikuttavan yleisiin näkemyksiin tasa-arvokysymyksistä ja feminismistä. (McRobbie 2004, 4; Owen et al 2007, 2.) 1990-luvulla arvokonservatiiviset ja postfeministiset näkemykset saivat osakseen yhä enemmän myös vastustavia kannanottoja, ja julkisuudessaakin alettiin enenevästi puhua feminismin kolmannesta aallosta, jota luonnehtii nimenomaan yhden johtolinjan puute: se on kokoelma feminismejä, monikossa. Ennen kaikkea rotuun, etnisyyteen ja marginalisoitumiseen liittyvät kysymykset, samoin kuin identiteetin ja sukupuolen staattisuuden kyseenalaistavat teoreettiset näkökulmat ovat kolmannen aallon myötä tulleet osaksi feminismin kaanonin. (esim. Spencer 2007, 298.)

Populaarin postfeministisen eetoksen ja uusien, muutosta ajavien näkemysten törmääminen konkretisoitui ajoittain hyvinkin selkeästi naisten mediarepresentaatioissa. Keskustelua sukupuolirooleista ja hyvästä naiseudesta käytiin 1990-luvulla silmiinpistävästi paljon populaarikulttuurin fiktiivisten naisten kautta (esim. McRobbie 2004, 7). Tämä johti paikoin jopa tilanteeseen, jossa naishahmot lakkasivat olemasta ”vain” hahmoja, ja heistä tuntui tulleen tutkijoiden ja poliitikkojen rinnalle tasa-arvoisia yhteiskunnallisia keskustelijoita (Owen et al 2007, 91–95). Leimallinen esimerkki tästä on *Time*-aikakauslehden kuuluisa kansi vuodelta 1998, jonka otsikko oli ”Is Feminism Dead?”

Kannen kuviksi oli nostettu kolme merkittävää feministiä, Susan B. Anthony, Betty Friedan ja Gloria Steinem – sekä viimeisenä Calista Flockhartin näyttelemä televisiohahmo Ally McBeal.⁴ Yhtäkkiä jokaista naishahmoa tunnuttiin tarkastelevan suorana kannanottona modernin naisen dilemmaan, eritoten suhteessa seksuaalisuuteen (McRobbie 2004, 7). Toisaalta tyypillistä 1990-luvun naishahmoille on näiden lähtökohtainen ristiriitaisuus ja monitulkintaisuus (Owen et al 2007, 91–93), josta juontuvien ideologisten neuvottelujen tienhaaraan sijoittuvat myös tarkastelemanit noitatekstit.

Toinen aikakauden merkittävä muutos on toiminnallisten *action*-naisten suosion voimakas kasvu juuri 1990- ja 2000-luvuilla. Vuosituhannen lopun noitanaiset eivät nimittäin ilmestyneet televisioruuduille ja valkokankaille tyhjästä. Uraauurtavana muutoksena noitahahmojen kuvastoissa tulisi silti mainita amerikkalainen 1960-luvun tilannekomediasarja *Vaimoni on noita* (*Bewitched* 1964–1972). *Vaimoni on noita* toi mediakulttuuriin käsitteen kauniista ja nerokkaasta noidasta, joka yhä määrittää tapaamme nähdä noitahahmot. Sarjan Samantha on perheelleen omistautunut kotiäiti, mutta samalla myös 350-vuotias neuvokas ja voimakas noita. Toisin kuin amerikkalaisen populaarikulttuurin aiemmat noitahahmot, Samantha ei ollut syylinen tai pahansuopa, pikemminkin hurmaava. (Baughman et al. 2007, 103–107.)

Seuraava, huomattavampi diskursiivinen muutos noitien esittämässä osuu vuosituhannen loppuun. Uuspakanuuden ja erityisesti uusnoituuden eli wiccan suosion kasvu oli saanut runsaasti mediahuomiota osakseen jo 1990-luvun vaihteessa, ja yliluonnolliset elementit olivat pian nuortenviihteen trendi.⁵ Velhoksi syntyneen orpopojan, Harry Potterin, seitsenosainen tarina on myynyt satoja miljoonia kirjoja ja sittemmin filmatisoitu itsessään huiman menestyneeksi elokuvasarjaksi. Television 1990-luvun noitasarjoja *Buffy*, *Siskoni on noita* ja *Sabrina, teininnoita* seurasi pian seuraavilla vuosikymmenillä varsinainen aalto sarjoja, joissa noituus oli keskeisellä sijalla tai ainakin yksi yliluonnollisista elementeistä aina *True Blood* -sarjaan (2013–) asti. Aihetta on myös käsitelty lukuisissa 2000-luvun elokuvissa aikuisten tummasävöisistä saduista ja fantasiaelokuvista lastenanimaatioihin, joissa noidat seikkailevat sankarittarina, kuten Disneyn menestyselokuvassa *Frozen* (2013). 1990-luvun noitanaiset olivatkin pioneereja, jotka aurasivat tietä tuleville tulkinnoille ja samalla vakiinnuttivat tietynlaiset esittämisen tavat.

Kiinnostus muodikkaita luonnonuskontoja kohtaan siivitti noitahahmon suosion vakiintumista, mutta noidan ”brändääminen” toiminnalliseksi naissankariksi liittyy ennen kaikkea yleisempään tendenssiin. 1990-lukua kohti mediakuvat fyysisesti voimakkaista naisista alkoivat lisääntyä kiihtyvässä tahdissa (Inness 1999, 4–8; Brown 2001, 5–6; Schubart 2004, 3). Selvimpinä edelläkävijöinä 1990-luvun kovaotteisille *action*-naisille nimetään usein edellisen vuosikymmenen *Alien*-elokuvasarjan päähenkilö Ellen Ripley ja *Terminator*-elokuvien Sarah Connor. Ellen Ripley nähtiin ensimmäisen kerran kauhutieteiselokuvassa *Alien – Kahdeksas matkustaja* (*Alien*, USA 1979). Sigourney Weaverin yhteensä neljässä elokuvassa (1979–1996) esittämästä hahmosta on sittemmin tullut taistelevan selviytyjänäisen symboli ja feministisen tutkimuksen runsaan kiinnostuksen kohde (ks. esim.

⁴ *Time* 29.6.1998, kansi. Teko ei ole jäänyt huomiotta myöskään postfeminismiä tarkastelevilta populaarikulttuurintutkijoilta: *Timen* kansivalintaa ja artikkelia kommentoivat muun muassa Harris 2006, 34 ja Owen et al 2007, 95.

⁵ Aiheesta laajemmin ks. esim. Hjelm 2007.

⁶ Aiheen käsittelyyn on omistettu lukuisia artikkelikokoelmia ja monografioita, ks. esim. Brown 2011, Inness 1999, Schubart 2004, McCaughey ja King 2001.

Brown 2004, 48; Creed 2004, 20–21). Rippleyn kantapäillä seurasi Sarah Connor, joka tieteidystopiateemaisen *Terminator*-elokuvasarjan toiseen osaan mennessä (1991) oli siirtynyt pelastettavan neidon roolista kyy-niseksi, lihaksikkaaksi toimintasankariksi itsekin.

Näiden hahmojen jälkeen toiminnallisia naisia alkoi tulla erityisesti televisioon. 1990-luvun lopulla amerikkalaisessa televisiossa naispuoliset päähenkilöt taistelivat nyrkein ja asein vihollisiaan vastaan noitasarjojen lisäksi muun muassa sarjoissa *Nikita* (*La Femme Nikita*, 1997–2001), *Xena* (*Xena: Warrior Princess*, 1995–2001) *Dark Angel* (2000–2002) ja *Salaiset kansiot* (*The X-Files*, 1996–2002).) Eritoten *Xena*-sarjan Lucy Lawlessin näyttämä nimihenkilö Xena oli tärkeä polunraivaaja noitanaisille. Toimintaa ja melodraamaa erilaisiin antiikin mytologisiin elementteihin huoletta sekoittanut, itsetietoisen *camp*-henkinen televisiosarja ei saavuttanut kriitikoiden yksimielistä hyväksyntää, mutta sen kuvaus taistelevasta soturiprinsessasta ja kahden voimakkaan naisen välisestä ystävytydestä on vaikuttanut lukuisiin myöhempisiin sarjoihin (Inness 1999, 160–176).

Toimintanaisten hyöky valtavirtaviihhteeseen on saanut osakseen ylenpalttisesti huomiota etenkin feministisen tutkimuksen piirissä.⁶ Martha King ja Neal McCaughey (2001, 4–5) liittävät 1990-luvun uudet, väkivaltaiset naishahmot lisääntyneeseen mediakeskusteluun väkival-lasta. He yhdistävät ne lisäksi laajempaan kulttuuriseen muutokseen naisten rooleissa työmarkkinoilla – sekä yleisesti, että perinteisen miehisissä ammateissa. Kingin ja McCaugheyn tulkinta tuntuu kuitenkin hieman puutteelliselta, sillä he eivät mainitse lainkaan niin kutsuttua *Girl Power*-liikettä. Äänekkäistä, tilaa vaativista, omapäisistä ja hurjista-kin työistä tuli sen myötä uusia esikuvia. Alun perin amerikkalaisista punk-piireistä ponnistaneen, auktoriteetteja ja patriarkaattia vastustaneen *riot grrl*-alakulttuurin eetos mutatoitui 1990-luvun puolivälissä kaupallisemmaksi ja kiltimmäksi ”tyttövoimaksi”. *Girl Power* toimi ikään kuin epäpolitisoituna kevytversiona edellisten vuosikymmen-ten ankaraksi koetusta toisen aallon feminismistä, tapana kapinoida vanhentuneita sukupuolirooleja vastaan kyseenalaistamatta erityisesti syvempiä yhteiskunnallisia rakenteita (Gentz 2009, 82). Samalla tytöt saivat yhä enemmän tilaa mediassa ja populaarikulttuurissa, kun nuo-ret naiset nähtiin varteenotettavana kuluttajaryhmänä, jolle kannatti tuottaa viihdettä (Harris 2004, 166–167). Näin myös naistoimintasankarit saivat hyvin selkeän olemassaolon oikeutuksen.

Tätä taustaa vasten noita-arkkityypin uudelleenkierrätys sek-sikkääksi toimintasankarittareksi vaikuttaa perustellulta. Noita ei kuitenkaan ole mikä tahansa taisteleva nainen. Hahmo on tämän artikkelin tarkastelun kohteena, koska siihen liittyvä monitulkintaisuus mahdollistaa erityisen hyvin populaarikulttuurin vahvoihin naisiin kohdistuvan kontrollin näkyväksi tekemisen. Sharon Russell (2004, 63–64) toteaa noita-myytin syntyneen tarpeesta käsitellä naisiin kohdistuvia pelkoja. Yllättävän samankaltainen funktio tuntuu olevan vuosituhannen vaihteen populaarikulttuurin noidilla: hyötyä ja huvia alkuun tuoneet taikavoimat leimataan ennen pitkää myös vaarallisiksi ja turmeleviksi, jopa lähtökohtaisen dekadentiksi. Naisellisen (taika) voiman idea tulee näin torjutuksi ja eristetyksi.

Noitus tienä naisten yhteisöön ja itseymmärrykseen

Willow Rosenbergin hahmo tulee tutuksi katsojille heti *Buffyn* ensimmäisessä jaksossa. Hänet esitellään älykkäänä ja sympaattisena, mutta epävarmana nörttityttönä: Buffy saa ensimmäisenä päivänä uudessa koulussaan todistaa, miten suosittu Cordelia kiusaa lapsenomaisesti pukeutunutta Willow'ta. Willow on myös selvästi salaa rakastunut Xanderiin, joka taas tästä täysin tietämättömänä ihastuu hemaisevaan Buffyyyn. Näistä ristiriidoista huolimatta Willow'sta ja Xanderista tulee lähes heti vampyyrintappajan lojaaleita kumppaneita – ryhmä jopa viittaa itseensä populaarikulttuuritietoisella nimellä ”*The Scoobies*”.⁷ Alkuun Willow'n merkittävin panos Sunnydalen yliluonnollisiin kamppailuihin on hänen tietotekniikkataitonsa ja kirjaviisautensa.

Toisen tuotantokauden lopulla Willow kiinnostuu taikuudesta ja kasvaa sarjan edetessä hiljalleen yhä voimakkaammaksi noidaksi. Alkuun hänen harrastuksensa mahdollistaa lähinnä humoristisia juonikuvioita, mutta viimeistään neljänneltä kaudelta lähtien se on myös tärkeä väline taistelussa hirviöitä vastaan. Viidennellä kaudella Buffy ja Willow ovat voimiltaan lähes tasavertaisia kumppaneita, ja Buffyn kuollessa kauden lopussa Willow ottaa hetkellisesti johtovastuun Sunnydalen puolustamisesta. Willow'n kaari yksinäisestä ja ujosta työstä neuvokkaaksi, voimakkaaksi naiseksi linkittyä erottamattomasti noituuteen. Willow'n noitaitojen kehittyminen ja itsetunnon karttuminen tapahtuvat melkein pä suorassa suhteessa toisiinsa. Toisaalta noitus liittyy Willow'n olennaisesti kiinteäksi osaksi *Scooby*-porukkaa, niin että hän toistuvasti valitsee elämän Buffyn ja muiden rinnalla, kun lahjakkaalle tytölle olisi tarjolla myös muita mahdollisuuksia.

Hieman Willow'n tavoin koulussa koettu ulkopuolisuus ja sosiaalinen eksklusio motivoivat myös *Noitapiirin* Sarah'a, Nancyä, Bonnieta ja Rochellea taikakokeiluissa ja ensiaskelissa noitana. *Noitapiiri* tuntuu vielä *Buffya* voimakkaammin toteavan, että *high school* on helvettiä. Kaikki päähenkilöt tytöt saavat osakseen syrjintää ja kiusaamista, jopa suoranaista väkivallan uhkaa. Bonnie on epävarma ja inhoaa ulkonäköään pahojen arpiensa takia, Nancyä odottavat kotona köyhä alkoholistiäiti ja väkivaltainen isäpuoli, ja urheilijatyttö-Rochelle on kiusattu ihonvärinsä vuoksi. Elokuvan varsinaisen sankarittaren Sarah'n vaikeuksia aiemmassa kotikaupungissa ei tarkasti kuvata, mutta hän on kokenut ikäviä asioita, jopa itsemurhayrityksen.

Bonnie, Nancy ja Rochelle esitellään sekä elokuvan katsojille että päähenkilö Sarah'lle tämän ensimmäisenä päivänä uudessa koulussa. Kävellessään ryhmänä koulun käytävällä noitapiiriläiset loistavat kauas erilaisuutta ja ulkopuolisuutta. Muut näyttävät tuntevan heitä kohtaan pelonsekaista inhoa. Vaikutelmaa korostetaan musiikilla ja kameratyöskentelyllä: tytöt marssivat hidastettuna keskellä tunteksivaa koululaismassaa suoraan kohti kameraa ei-diegeettisen rock-musiikin pauhatessa. Asetelman keskellä kävelee Nancy, jonka mustat meikit ja synkkä ilme heti koodaavat ”pahaksi tytöksi”. Koulun vitsiniekkapojat toteavatkin ”Hei, paha ämmä -varoitusta” teeskennellen joutuneensa pelon valtaan ja nähneensä itse paholaisen.

⁷ Nimi viittaa suosittuun amerikkalaisen *Scooby Doo* -animaatiosarjaan (1969–), jossa joukko nuoria ja Scooby-koira selvittävät rikoksia kevyen humoristiseen sävyyn.



Noitapiirin tyttöjen yhteisö koulun metaforisella sotatantereella.

Toisin kuin *Buffyn* maailmassa, jossa ympäristö suhtautuu useimmiten melko välinpitämättömästi tai neutraalisti Willown maagisiin taipumuksiin, *Noitapiirissä* noituus näyttää olevan varma tie sosiaaliseen marginaaliin. Nancy, Bonnie ja Rochelle eivät harrastuksellaan selvästi ole saavuttaneet menestystä *high school*-maailmassa. Sen sijaan tyttöjen noitapiiri esitellään meille tiiviinä ystäväjoukkona, turvallisena linnakkeena koulun metaforisella sotatantereella. Alun molemminpuolisen epäluuloisuuden jälkeen Sarah hyväksytään pian mukaan porukkaan, kun Bonnie vakuuttuu hänen luontaisista taikavoimistaan. Tyttöjen itse luoma yhteisö vahvistetaan myös virallisesti elokuvan alkupuolen jaksossa, jossa he tekevät retken läheiseen metsään. Metsässä suoritetaan veritaika, jolla noitapiiriläiset sitoutuvat toisiinsa. Kohtaus on kuvattu utuisen suodattimen läpi lämpimässä iltapäivävalossa, mikä korostaa sen utooppista aspektia. Mustien vaatteiden sijaan tytöt on jopa kerrankin puettu hameeseen pastellisiin vaaleihin sävyihin.

Niin *Noitapiirissä* kuin *Buffyssa* noituus ei ainoastaan ole se ulkoinen muoto, jonka voimautuminen ja oman identiteetin löytäminen saavat, vaan se antaa myös symbolisen kuvaston monenlaisille positiivisille ihmissuhteille. Pian yllä kuvatun metsäretkikohtauksen jälkeen *Noitapiirissä* nähdään seesteinen tilanne, jossa tytöt ovat kerääntyneet viettämään iltaa Sarah'n huoneeseen. Takkatulen äärellä istuva Bonnie keinuttaa itseään ja toistelee hiljaa "Manon, ota pois arpeni" Nancyn sivellessä rituaalin omaisesti hänen selkäänsä säälivän näköisenä. Noituus näyttäytyy tässä nimenomaan yhtenä tyttöjen keskinäisen huolenpidon muotona. Se on sisäänpääsy sellaiseen koulumaailmalta suljettuun yhteisöllisyyteen, jossa voi olla intiimisti yhdessä muiden naisten kanssa, vailla pelkoa tavanomaisesta pilkasta ja nöyryytyksestä.

Buffyn neljännellä kaudella Willow yllättävästi aloittaa seurustelun toisen naisnoidan, Tara Maclayn kanssa. Willow'n ja Taran suhde on kietoutunut noituuden ympärille niin sisällöllisesti kuin kuvakerronnan tasolla vielä selkeämmin kuin *Noitapiirin* tyttöjen keskinäinen ystävyys. *Buffyssa* noituus mahdollistaa ennen kaikkea naisten välisen seksuaalisuuden ja erotiikan visualisoimisen ei-eksplisiittisellä tavalla (Cochran 2007, 54). Sarjan ilmestymisajankohtana homoseksuaalisuuden kuvaukset olivat vielä kaapelitelevisiion ulkopuolella voimakkaan



Buffy, vampyyrintappajassa noituus kuvittaa myös kahden naisen välistä seksuaalisuutta.

sisäisen sensuurin kohteena (Driver 2007, 60–63). Noituus antaakin sekä tarinalliset raamit Willow'n ja Taran yhteiselolle että symbolisen kuvaston, jonka avulla homoseksuaalisuutta sarjassa käsitellään. Esimerkiksi neljännen kauden "Who Are You" -jaksossa Willow ja Tara suorittavat rituaalin kadonneen Buffyn löytämiseksi. Loitsun sävy ja noitien yhteys muuttuu edetessään kiihkeämmäksi. Lopulta hikiset ja huohottavat naiset liittävät kämmenensä yhteen tuijottaen toisiaan käsien piirtämän valokehän noustessa heidän ympärilleen, kunnes musiikki nousee ja Willow retkahtaa selälleen, kameran seurattessa yläviistosta. Aikuiselle katsojalle hikisen intensiivisessä kohtauksessa on ilmiselviä konnotaatioita seksiin ja orgasmiin. Tämän tyyppiset eufemistiset kohtaukset ovatkin lähes ainoa tapa, jolla kahden naisen välistä seksuaalisuutta sarjassa kuvitetaan.

Jenny Bavidge (2004, 41) on esittänyt *Buffyn* televisiosarjana tarjoavan nimenomaan uusia tiloja tyttönä olemiseen, vanhojen konstruktoiden avaamista ja kyseenalaistamista. Noituus tuntuu toimivan konseptina hieman samaan tapaan myös *Noitapiirissä*. Sharon Ross (2004, 233) toteaa, ettei naisten välinen ystävyys ja luottamus ole aina saanut kovin mairittelevaa käsittelyä populaarikulttuurissa: 1980-luvulla media heijasteli ajan uustraditionalistista ja postfeminististä arvomaailmaa, jossa naisten välisen solidaarisuuden kuvauksia sai etsiä. 1990-luvulle tultaessa sen sijaan muutos asenneilmastossa kannusti tuottajia nostamaan naisten välisen kumppanuuden takaisin parrasvaloihin. Toisin kuin uhkaavan radikaalifemininistisissä visioissa postmodernin tyttöliikkeen lupaus oli pikemminkin "tyttöjen oma rempseä maailma täynnä hauskanpitoa ja tälläytymistä" (Griffin 2004, 33). Eroistaan huolimatta sekä *Buffy* että *Noitapiiri* luovat alkuun lähtökohdan, joka voisi hyvinkin tukea ajatusta noituudesta uutena naisten yhteisöllisyyden muotona ja teini-ikäisten tyttöjen voimautumisena.

Sekä *Noitapiirissä* että *Buffyssa* siirrytään kuitenkin ennen pitkää tämän asetelman systemaattiseen tuhoamiseen. Aiemmin lähinnä positiivisia asioita, kuten naisten välistä seksuaalista vetovoimaa symboloinut taikojen tekeminen ja noituus muuttuu *Buffyn* kuudennessa kaudella yhtäkkiä metaforaksi addiktiolle. *Noitapiiri* puolestaan osoittaa taikavoimien korruptoivan teinitytöt ja muuttavan nämä

pahimmillaan murhanhimoisiksi hulluiksi. Seuraavaksi tarkastellaan tätä muutosta.

Addiktoiva noituus ja hirviömäiset noidat

Buffyn viidennellä kaudella Willow'n tyttöystävän Taran perhe saapuu ensimmäistä kertaa vierailulle Sunnydaleen. Käy ilmi, että perheen miehet ovat uskotelleet Taralle, että Maclayn perheen naisten mysteerinen demoninen luonto tulee esiin näiden saavuttaessa aikuisuuden. Taran noitaharrastus itsessään tuntuu myös liittyvän tämän poikkeavuuteen ja vääryyteen. *Scooby* todistavat Taralle, että moinen väite on silkka valhe. Juonikuvio onkin peittelemätön allegoria patriarkaalisten yhteisöjen tarpeelle kontrolloida nuoria, seksuaalisuutensa ja itsenäisyytensä löytäviä naisiaan.

Maclayn perheen voisi toisaalta hyvin myös nähdä vertauskuvana valtavirtaviihteen tavalle kontrolloida naissupersankareitaan: osoittamalla näiden supervoimien olevan ratkaisevasti epäilyttäviä, pahasta johdettuja ja helposti väärinkäytettävissä, ehkä jopa hirviömäisiä. Tällä tavoin naisellisen vallan uhka patriarkaaliselle järjestykselle mitätöidään sisältä käsin toteamalla sen olevan lähtökohtaisesti korruptoitunutta. Kyseessä ei ole ainoastaan noitanaisiin tai edes supersankaritariiniin kohdistuva mekanismi, vaan yleisempi tapa käsitellä toiseutta ja sitä kohtaan tunnettua pelkoa.

Janey Placen (1987, 36–45) mukaan *film noir* -elokuvien *femme fatale* -hahmossa henkilöityy ikivanha kulttuurinen myytti naisesta, jonka seksuaalinen valta turmelee ja tuhoaa miehen. *Film noir* -genre on tämän myytin ideaali näyttämöllepano. *Femme fatalen*, miehiä seksuaalisuuden aseellaan kontrolloivan naisen, vaarallisten voimien esittely mahdollistaa muodon antamisen kulttuurimme ääneenlausumattomille, repressoiduille tarpeille. Sillä vaikka tällaisen syöjätärhahmon pääasiallinen funktio on henkilöidä naisellisen vallan turmelusta, jonka tuho tuo tyydytyksen, on hahmossa myös voimakas kielletyn nautinnon aspekti. Katsojan ensin nautittua tästä naisellisen synnin äärimmäisestä performanssista, hän voi lopulta saada helpotuksen *femme fatalen* kohdatessa välttämättömän tuhon elokuvan lopussa. Tällainen lopetus palauttaa kontrollin sinne, minne se kuuluu – miespäähenkilöille – ja vahvistaa samalla oikeaksi ja hyväksi todettavan (patriarkaalisen) järjestyksen. Tällä tavoin ideologia tekee työtään myyttien ja populaarikulttuurin kautta.

Noitapiirissä noituuden synkstä luonteesta saamme vihiä heti, kun tytöt elokuvassa ensimmäistä kertaa yhdistävät voimansa. Sarah'a muutamassa aiemmassa kohtauksessa seurannut, pelottavan oloinen mies jää auton alle, kun kaikki neljä tyttöä sitä yhdessä toivovat. Kokeumus pelästyttää Sarah'n, mutta muut tytöt ovat lähinnä vaikuttuneita voimistaan. Lajityypillisesti elokuva alkaa hiljalleen siirtyä kauhufantasian puolelle siinä vaiheessa, kun alusta saakka intohimoisimmin uusiin noitavoimiin suhtautunut Nancy puhuu toiset ympäri "hengen kutsumiseen" (*invoking the spirit*). Merenrantaseremonia kuvataan dramaattisena, käärmeitä ja salamointia sisältävänä rituaalina, joka villitsee Nancyn. Seuraavana aamuna tytöt heräilevät rannalta ja

näkevät Nancy'n kävelevän vetten päällä. Hän toteaa haltioituneesti tuntevansa Manonin omissa suonissaan. Nancy vertautuukin pelotavan tuijottavine silmineen viihteen kuvastoista tuttuihin narkomaanilahmoihin. Taikuuden todellinen luonne tuntuu paljastuneen: se on kuin vaarallinen huume tai kultti.

Vastaavaa kuvastoa käyttää hyväkseen *Buffy* kuudennen tuotantokautensa ensimmäisessä jaksossa, jossa Willow *Scoobyjen* avustuksella herättää kuolleen Buffyn takaisin henkiin. Tämäkin rituaali esitetään kammottavana: muilta salaa Willow teurastaa suloisen kauriinvasan, ja itse toimituksen aikana noidan ihoon ilmestyy haavoja, suusta purkautuu käärme ja ääni muuttuu demonisen möreäksi. Kyseessä on ensimmäinen kerta, kun Willow'n harjoittama noituus esittäytyy sarjassa yhtä ristiriitaisessa tai jopa negatiivisessa valossa. Buffy lopulta todella tulee herätetyksi haudastaan, mutta siirtymä kuolemasta elämään on kaikkea muuta kuin helppo. Myöhemmissä jaksoissa käy ilmi, että hän ei olisi edes halunnut palata takaisin maan päälle kärsimään. Willow on repäissyt Buffyn pois tuonpuoleisen onnesta ja rauhasta. Aikaisempiin tuotantokausiin verrattuna huomattavan synkkä kuudes kausi saa temaattisen ja juonellisen lähtölaukauksensa tästä tapahtumasarjasta.

Naispuolisten toimintasankarien hirviömäisyyttä on aiemmin tarkasteltu ehkä eniten *Alien*-elokuvasarjan kohdalla. Näissä tulkinnoissa groteski hirviömäisyys ja naisen suvunjatkamiskyvyt liittyvät kiinteästi toisiinsa (Schubart, 190–191; Stein 2004, 204). Yliluonnollisten elementtien ja naissankaruuden kohtaamisesta voi kuitenkin löytää paljon monipuolisempiakin tarttumapintoja transgressioon ja inhimillisen ja luonnottoman kohtaamiseen. Tarkastelemisiani noitateksteissä jo ylipäättänsä voimautuminen, kirjaimellisesti voimakkaaksi muuttuminen, tekee noitanaisista alttiita kosketukselle hirviömäisen naiseuden kanssa.

Willow'n suorittaman dramaattisen manausrituaalin jälkeen tämän läheiset, sarjan isähahmo Giles ja tyttöystävä Tara, alkavat kommentoida hänen taikuuden käyttöönsä huolestuneeseen sävyyn. Lopulta erimielisyydet johtavat rakastavaisten eroon. Seuraavissa kahdessa jaksossa seurataan Willow'n alamäkeä. Erosta suruissaan tämä alkaa "väärinkäyttää" taikuttaa kohtauksissa, jotka muistuttavat voimakkaasti nuorisosarjojen huumeidenkäyttökuvauksia⁸. Lopulta Willow asettaa lähimmäisensä vaaraan kurvaillessaan autolla noituuden "vaikutuksen alaisena". Omasta käytöksestään järkyttynyt Willow päättää lopulta lopettaa kokonaan taikuuden käytön ja kokee ilmi-selviksi vierotusoireiksi kuvitettuja fyysisiä ja henkisiä seuraamuksia taittomuudestaan.

Niin Willow kuin *Noitapiirin* Nancy siis saavat kokea muodonmuutoksen, jossa aiemmin voimautumisen ja itsensä löytämisen kautta nähty noituus alkaakin yhtäkkiä merkitä petollista ja vaarallista riippuvuutta. Sara Crosby (2004, 165) toteaa *Buffyn* luoja Joss Whedonin raukkamaisesti käyttäneen tilaisuutta hyväkseen tehdäkseen valistusvideomaisen, opettavaisen juonikuvion addiktioiden vaarallisuudesta. Crosby vertaa Willow'n kaarta tämän ystävän Xanderin hahmon kehitykseen: siinä missä Xander löytää miehiset taitonsa puuseppänä ja niiden myötä paikan maailmassa, Willow'n naiselliset noitakyvyt

8 Tällaisia juonikuvioita löytyy nuortenviihteestä lukuisia, esimerkiksi 1990-luvun suosituista televisiosarjoista *Beverly Hills 90210* (USA, 1990–2000), *Niin sanottu elämäni* (*My So-Called Life*, USA 1994–1995) ja *Viiden juttu* (*Party of Five*, USA 1994–2000).

tuntuvat lopulta tuovan tälle vain tuskaa ja riippuvuutta, särkevän ihmissuhteet ja lopulta jopa uhkaavan koko maailmaa. Nancy'n edessä puolestaan riiputetaan ulospääsyä omasta perhehelvetistä noituuden kautta, mutta lopulta Nancy on kelvottoman luontonsa vanki, kykenemätön muuhun kuin väkivaltaan ja petokseen.

Willow ja Tara palaavat kuudennelle kaudella takaisin yhteen vain hetkellisesti, juuri ennen kuin Tara menehtyy dramaattisesti Buffyille tarkoitettuun harhaluotiin. Murtunut, suunniltaan oleva Willow päättää jahkailematta kostaa Taran kuoleman. Hän konkreettisesti imee tiedot Gilesin mustan magian kirjoista: tietokone-efektinä toteutetut mustat kirjaimet kiemurtelevat kirjoista käsivarsia pitkin Willow'n ihon alle. Kun kamera seuraavaksi kohdentaa hänen kasvoihinsa, sekä hänen silmänsä että hiuksensa ovat muuttuneet mustiksi. Buffyn ja Xanderin vastusteluista huolimatta Willow ennen pitkää löytää Taran surmaajan, Warren Mears -nimisen miehen. Lopullinen yhteenotto tapahtuu metsässä, jossa Willow on loihtinut Warrenin köytetyksi puuhun. Ensin uhmakkaana esiintynyt mies anoo lopulta Willow'lta armoa, mutta tämä on helytymätön. Willow tappaa Warrenin yhdellä iskulla repäisemällä tältä groteskisti kaiken ihon irti taikuuden avulla. Empaattisen Willow'n jo pitkään tunteneille katsojille kohtaus on hätkähdyttävä.

Myös *Noitapiirin* juoneen sisältyy käänne, joka viestittää rajanylytystä. Hengen kutsumisseremonian jälkeen nähdään lyhyissä sekvensseissä, kuinka noitapiiriläisten aikaisemmin tekemät toivomustaiat tuntuvat toimivan vähän liiankin hyvin. Rochellea kiusannut tyttö menettää hiuksensa, Bonnie taas pääsee arvistaan, mutta muuttuu kopeaksi kaunottareksi. Myös Sarah saa tuta toiveensa seuraamukset: hänen ihastuksensa, renttu urheilijapoika Chris on viimeinkin täysin hullaantunut, mutta pakotettu kiintymys ei tunnu hyvältä. Lopulta keinokekoista tunteen paloa kokeva Chris yrittää treffeillä raiskata Sarah'n, joka pääsee kuitenkin karkuun. Kuultuaan tapauksesta Nancy raivostuu ja aikoo kostaa Chrisille. Hän yrittää turhaan vietellä Chrisin ensin omana itsenään. Seuraavaksi hän menestyksekkäämmin taikoo itsensä Sarah'n näköiseksi. Sarah kuitenkin ryntää paikalle ennen kuin



Musta magia muuttaa Willow'n hetkellisesti hirviömäiseksi, groteskiksi naiseksi.

pari pääsee kovin pitkälle. Kiihkeän sananvaihdon päätteeksi Chrisin kelvottomuudesta hurjistunut Nancy paiskaa taikavoimillaan pojan ikkunasta kadulle. Sarah katsoo surmaa jälleen vierestä kauhistuneena.

Näissä juonikuvioissa voisi nähdä sävyjä edellisten vuosikymmenten *rape & revenge*-kauhuelokuvatyypistä, jossa raiskauksen uhri kostaa raiskaajalleen (Brown 2011, 123). Warrenin pahuus on *Buffy*ssä osoitettu perusteellisesti: hahmo on kuvattu itserakkaana, lapsellisena ja vallanhaluisena, mutta mikä pahinta, ilmiselvänä misogynistinä. Kuudennen kauden alkupuolella Warrenin ja hänen nörttikaveriensä muodostaman "ilkeän trion" tempaukset toimivat lähinnä raskasmielisen tuotantokauden humoristisina kevennyksinä. Tämä muuttuu myöhemmässä jaksossa "Dead Things", jossa Warren yrittää käyttää maagista teknologiaa hyväkseen saadakseen ex-tyttöystävänsä Katrinan harrastamaan seksiä kanssaan. Kun Katrina havahtuu liian ajoissa Warrenin langettamasta transsista ja syyttää tätä raiskauksen yrityksestä, tappaa Warren hänet. Kiduttaessaan puuhun sidottua Warrenia Willow taikoo kuolleen Katrinan hengen esiin. Hetkellistä järkytystä lukuun ottamatta Warren ei osoita katumuksen merkkejä vaan kutsuu Katrinoa nartuksi ja sanoo tämän ansainneen kohtalonsa.

Noitapiirin Chris edustaa hyvin samankaltaista roolia: nuoria naisia hyväksikäyttävää niljaketta. Elokuvan alussa Chris ja Sarah käyvät treffeillä, minkä jälkeen Chrisin käytös Sarah'a kohtaan muuttuu yhtäkkiä ilkeän halveksuvaksi. Hän kertoo kaikille harrastaneensa seksiä tämän kanssa ja vieläpä, ettei seksi ollut kovin hyvää. Sarah on tästä ällistynyt ja nöyryytetty. Elokuva antaa myös ymmärtää Chrisin ja Nancy'n välillä tapahtuneen aiemmin jotakin ikävää. Chris kuvaa Nancya Sarah'lle "todellisena lutkana", ja aiemmassa kohtauksessa Nancy on todennut Sarah'lle tietävänsä kokemuksesta Chrisin olevan "tautinen". Epämiellyttävät taipumukset tulevat vahvistetuksi kohtauksessa, jossa rakkausloitsun huumaa Chris yrittää raiskata Sarah'n.

Slasher-kauhuelokuvien selviytyjätytön *Final Girl* -hahmotyyppiä urauurtavasti tutkinut Carol Clover (1992) on tarkastellut myös *rape & revenge*-genreä. Näissä elokuvissa uhri kostaa kokemansa vääryyden hyvin eksplisiittisen väkivaltaisella tavalla, usein fallinen ase apunaan. Clover argumentoi myös tällaisten kostajanaisten olevan itse asiassa ideologisella tasolla jonkinlainen *drag*-performanssi, naiseksi naamioituva mieshahmo. Raiskatun naisen hahmon voimautuminen ja lopulta väkivaltainen purkaus mahdollistavat mieskatsojan samaistumisen hahmoon, itsensä positioiden tämän symbolisesti maskulinisoidun naisen tilalle huolimatta hahmon ulkoisesta feminiinisyydestä. Clover esittää, että biologisen sukupuolen sijaan keskeistä on hahmon tekojen ja olemuksen sukupuolitettu performanssi: aktiivinen, väkivaltainen hahmo performoi aina "mieheyttä", oli hahmon näennäinen sukupuoli mikä tahansa (Clover 1992, 159). Tosin Clover painottaa tärkeää olevan myös, ettei tällainen elokuvahahmo ole eksessiivisen feminiininen. *Final Girlin* androgyyni vartalo ja epäseksualisoitu olemus osaltaan mahdollistavat maskuliinisuusperformanssin.

Cloverin psykoanalyttiseen teoriaan nojaava ymmärrys katsojan miehisestä katseesta ja sukupuolen perustavanlaatuisesta performa-

tiivisuudesta on saanut osakseen myös kritiikkiä. Jeffrey Brown (2011, 124–126) on tarkastellut 1990-luvun niin kutsuttuja stripparielokuvia, joissa nainen kostaa kokemansa vääryydet hyvin samankaltaisesti kuin *rape & revenge* -elokuvissa. Brown vetoaa näiden elokuvien sankarittarien ylenpalttiseen feminiinisyyteen ja tuon feminiinisyyden äärimmäiseen esillepanoon painavana vasta-argumenttina väitteelle, että kaikki toiminnalliset, oikeuden omiin käsiinsä ottavat naiset olisivat tosiasiaa koodattu symbolisiksi miehiksi naisen ruumiissa. Myös Barbara Creed (1993, 127) pitää omituisena ajatusta siitä, että neuvokkuus, aktiivisuus ja muut toimintasankarin positiiviset piirteet redusoisivat naissankarin ”yksinkertaisesti pseudo-mieheksi”.

Brown (2011, 134) toteaa stripparielokuvien toimivan vastoin Laura Mulveyyn kuuluisaa teoriaa, jonka mukaan valtavirtaelokuvan tehtävä on rauhoittaa miehen kastroatioahdistusta tuhoamalla fallisen naisen edustama uhka. Brownin kuvaileman lajityypin kaavaan kuuluu, että lopussa voitokkaana seisoo miehet päihittänyt strippari itse, sen sijaan että hahmo olisi palautettu patriarkaalisen järjestyksen hellään huomaan. Hieman samoja aineksia on myös *rape & revenge*- ja *Final Girl* -elokuvissa. Huomionarvoista on, miten katsojan sympatia ja samastuminen positioidaan selkeästi kostavan tai itseään puolustavan naishahmon puolelle. Kun iljettävä tai hirviömäinen vihamies lopulta tulee voitetuksi, katsojan oletetaan hurraavan, vaikka metodina olisikin verinen oman käden oikeus.

Näin ei kuitenkaan ole Willow’n ja Nancyn kostoseikkailujen kohdalla. Siinä missä katsoja on toistuvasti saanut nauttia Buffyn rinnalla tämän päihittäessä vihollisensa, Warrenin surmassa on hyvin vähän mielihyvän aspektia. Teko kuvataan sekä äärimmäisen paheksuttavana että surullisena. Tähän vaikuttaa sarjan vahva viesti ihmiselämän pyhydestä, kontrastina Buffyn oikeudelle tappaa lähes mikä tahansa tielle osuva demoni. Willow’n rajanylitys tehdään kuitenkin katsojalle selväksi ennen kaikkea tämän tovereitten reaktioiden kautta: kaikki suhtautuvat Warrenin kuolemaan kauhistuneina, mutta ennen kaikkea Willow’sta itsestään huolestuneina. Riemukkaan kostajahahmon sijaan Willow asemoituu enemmänkin post-traumaattisesta stressistä kärsiväksi mielenterveyspotilaaksi, johon kohdistuu sekä kauhua että sääliä.

Toisin kuin Willow’n, Nancyn kelvottomuus on *Noitapiirin* mukaan selvästi sisäsyntyistä. Jo elokuvan ensimetreiltä Nancy eroaa muista noitatytöistä ”vaarallisena”, ”pahana tyttönä”, mitä konnotoidaan punk-henkisellä puvustuksella ja maskeerauksella sekä Fairuza Balkin näyttelijäntyön kautta. Nancyn rankka kotielämä voi varmasti herättää sympatiaa katsojassa alkumetreillä. Noitapiiriläisten tekemät toivomustaiat saavat mitä ilmeisimmin aikaan Nancyn väkivaltaisen isäpuolen kuoleman, mikä elokuvassa esitetään lähinnä oikeudenmukaisena kohtalona pahalle ihmiselle. Sen sijaan Nancyn ja hänen äitinsä ilakoiva suhtautuminen kuolemasta seuraavaan valtaisaan henkivakuutussummaan tuntuu helposti groteskilta. Nancyn käytös muuttuu oudon uhkaavaksi viimeistään merenrantakohtauksessa, jossa hän saa Manon-hengeltä ylimääräisiä voimia. Nancyn motivaatio hyökätä Chrisin kimppuun opiskelijabileissä – ystävänsä Sarah’n puolustaminen – voisi sen sijaan tuntua naiskatsojasta elähdyttävältä. Kaikki tyttöjen välinen solidaarisuus tulee kuitenkin torjutuksi kohta-

uksessa, jossa paheellinen Nancy yrittää vietellä Chrisin hyveellisen Sarah'n ulkoasussa. Kysessä on *femme fatale* -henkinen seksuaalinen valtapeli, rikkomus kaikkia hyvän naiseuden sääntöjä vastaan. Toisin kuin kylmänviileältä vaikuttava Willow, Nancy tulee lopulta tappa-neeksi Chrisin lähinnä jonkinlaisen hysteerisen raivon vallassa, kil-juen silmät laajentuneina. Kontrollista karannutta naista on harvoin kuvitettu selkeämmin.

Sekä Willow'n että Nancyn rajanylityksissä katsojan myötätunto suuntautuu ehkä voimakkaimmin vierestä kauhistuneina katselevien muiden hahmojen suuntaan. Hurjistunut noitanainen on speaktaakkeli, jonka seuraaja tuntee kuvotuksensekaista sääliä, jopa pelkkää torjun-taa. Kauhistus on yhteydessä Julia Kristevan (1982, 2) ja sittemmin Kristevaa tulkitsevan Barbara Creedin käsittelemään feminiiniseen abjektiin, torjuttavaan toiseuteen. Kristevalle ja Creedille abjektin tor-jumisen akti on ennen kaikkea rajan demarkointia ja näin symbolisen järjestyksen ylläpitämistä. Creed (2007, 118–120) toteaa rajan voivan kulkea esimerkiksi inhimillisen ja epäinhimillisen, oikean ja väärän naiseuden, normaalin ja epänormaalin seksuaalisuuden välillä.

Creedin tulkinnassa abjektin käsite on nimenomaan jotain, jonka olemassaolo yksilön on pakko hyväksyä – siitä voi jopa hetkellisesti saada nautintoa, kuten kauhuelokuvan katsoja kuvottavan ja pelot-tavan äärellä – mutta joka on tärkeää lopulta symbolisesti torjua. Hirviömäinen nainen (*the monstrous feminine*) saattaa hyvinkin herät-tää katsojassa mielihyvää, mutta hahmo on tärkeää eristää ja rajata vaarallisten asioiden kategoriaan ja lopulta tuhota. Tällä tavoin ra-kentuu myös Willow'n ja Nancyn tarinakaari. Voimakkaat noitanaiset muuttuvat yhä karikatyyrisemmiksi hirviöiksi, joiden päihittämiseksi tarvitaan pitkitetty, väkivaltainen yhteenotto. Myös hahmojen ulko-muoto muuttuu luotaantyöntäväksi: Willow'n mustasuoninen iho ja valtaiset mustat pupillit, Nancyn hysteerinen olemus ja nyrjähtänyt virne konnotoivat pelottavaa, turmeltunutta naiseutta.

Noidan nousu, tuho – ja uusi alku?

Sekä *Noitapiirin* että *Buffyn* kuudennen tuotantokauden juonikaari saavuttaa huippunsa väkivaltaisessa yhteenotossa kahden naisen välillä – tosin *Buffyssa* Willow tulee lopulta taltutetuksi paljon lem-peämmin keinoin. Chrisin murhasta ja Nancyn käytöksestä pelästynyt Sarah huomaa seuraavana päivänä olevansa myös muiden noitapiiri-läisten karsastama. Ahdistunut Sarah pakenee kotiinsa, jossa Nancyn taikomat illuusiot saavat hänet uskomaan, että isä ja äitipuoli ovat kuolleet lentokoneonnettomuudessa ja että talo on täynnä käärmeitä, hyönteisiä ja rottia. Pian myös Nancy taustajoukkoinaan Bonnie ja Rochelle saapuu paikalle. Nancyn loihdittua Sarah'n vanhat itse-murhayritysarvet uudelleen vuotaviksi tämä pakenee itkien huonee-seensa, missä sattuu katsahtamaan kuolleen äitinsä valokuvaan. Aiemmin elokuvassa Sarah on saanut tietää äitinsäkin olleen noita. Äidin kuva tuntuu antavan Sarah'lle voimia alkaa manata loitsua, joka saa Bonnie ja Rochellen näkemään peilistä omien taikojensa vastapuolen: Bonnie kasvonsa kammottavan arpisina, Rochelle kaljun

pään. Näky saa heidät pakenemaan paikalta. Lopputaisto käydään voimaantu-*neen Sarah'n ja yhä sekavamman ja raaemman Nancy'n välillä. "Miksi et ole jo kuollut?", kysyy pelokas Nancy, johon Sarah vastaa tyynen pilkallisesti Manonin pelastaneen hänet ja kostavan Manonin voimia väärinkäyttäneelle Nancylle. Muutos Sarah'n aiempaan, arkaan käytökseen on huomattava. Hän ei ainoastaan puolustaudu Nancya vastaan, vaan tuntuu omaksuneen tämän kylmän kostonhimoisen käytöksen. Yliluonnollisen käsiryсын jälkeen Sarah lopulta pääsee viimeisen kerran niskaan päälle, ja kohtausta ja taistelu päättyvät seinäpeiliä päin sinkoutuvaan Nancyyn.*

Myös Buffy ja Willow päättyvät lopulta vastakkain, ja Buffyn fyysiset supervoimat kohtaavat Willow'n mustasta magiasta lisänostetta saaneet taikavoimat. Buffy on jo pahasti häviöllä, kun sisään astelee englantilaiselta noitapiiriltä "lainavoimia" saanut sarjan isähahmo Giles, joka hetkellisesti selättää Willow'n. Ennen pitkää myös Giles on Willow'n armoilla, ja tämä imee Gilesin taikavoimat itseensä. Jälkeenpäin saamme tietää, että näin olikin tarkoitettu: valtaisa määrä "hyvää" magiaa saa Willow'n tuntemaan muiden ihmisten tuskan ja kääntymään pois omasta pahuudestaan. Aluksi suunnitelma kuitenkin vaikuttaa epäonnistuneen, sillä noita päättää lopettaa ihmiskunnan kärsimykset tuhoamalla koko maailman. Vain uskollisen ystävän rohkea väliintulo tuo pelastuksen: Willow lyhyhistyy Xanderin syliin itkien lohduttomasti. Samalla hänen hiuksensa muuttuvat mustista takaisin tavalliseen punaiseen väriinsä, maa lakkaa järisemästä ja maailmanloppu on tältä erää vältetty.

On jokseenkin luontevaa, että peruskertomuksensa pahan vastustajan voittamiseen jaksosta ja tuotantokaudesta toiseen perustava *Buffy* sekä klassisen kauhuelokuvan tai trillerin logiikkaa noudattava *Noitapiiri* saapuvat lopulta samaan päättepisteeseen. Järjestys on palautettu, väkivaltainen uhka voitettu. Sen sijaan merkillepantavaa on, että tämä kerronnallinen ratkaisu saavutetaan nimenomaan voittamalla paha noita, tuhoamalla naiselliset mystiset voimat.

Sara Crosby (2004, 153–155) analysoi vuoden 2001 televisiokevään naiskohtaloita tv-sarjoissa *Buffy*, *Vampyyrintappaja*, *Xena* ja *Dark Angel* "kuminauhaefektin" käsitteen kautta. Tuona keväänä kaikkien kolmen televisiosarjan vahvat toimintasankarinaiset tekivät jokainen näennäisen itsemurhan, toki herooisista syistä. Crosby esittää, että naishahmojen sankaruus on siedettävää vain tiettyyn pisteeseen saakka. Kun tv-sarjan kertomus alkaa herätellä kysymyksiä siitä, kenelle ja minkälaiselle yhteisölle maailma kerta toisensa jälkeen pelastetaan, on aika ottaa takapakkia. Metaforinen kuminauha, joka venyi mahdollistamaan sankarittarien sankarilliset seikkailut, napsahtaa takaisin ja palauttaa naishahmot paikoilleen, patriarkaalisen yhteiskunnan oikeaan järjestykseen.

Vaikka Crosby'n teoria ei aivan kannalla loppuun saakka – Buffy ja *Dark Angelin* Max palaavat kuolleista yhtä vahvoina kuin ennenkin – herättää se kiinnostavia kysymyksiä. Niin *Buffyssa* kuin *Noitapiirissä* noituus esiintyy alkuun voimakkaasti naisten välisenä yhteisenä ja yhteisöllisenä toimintana. Willow löytää harrastuksestaan sekä identiteetin että uuden seksuaalisuuden. Sarah'lle, Bonnielle, Rochellelle ja Nancylle noitapiiri on koulumaailman tukiverkko. Kaikki työt kasvat-

tavat kertomuksen edetessä voimiaan hauska puuhastelusta kohti todellista valtaa. Tämä muutos selvästi häiritsee vallitsevaa symbolista järjestystä, ja on siis saatava hallintaan. Voimautumisen speaktaakkeli ikään kuin sabotoidaan sisältä käsin.

Sara Crosby ei suinkaan ole yksin analyysissään voimakkaiden naishahmojen noususta ja tuhosta. Muun muassa Stéphanie Gentz (1992, 152) toteaa, että jo yksinään naissupersankarin käsite ravistelee dikotomisille vastapareille mies/aktiivinen ja nainen/passiivinen perustuvaa identiteettijärjestelmää. Pelkän tällaisen sankarin olemassaolon voi nähdä olevan vaarallisen häiritsevä elementti. Jotkin populaarit tekstit, kuten *Buffy*, kulkevat pidemmälle tällä epämuksualueella, kun taas toiset pysähtyvät heti alkuun. On vaikea väittää vastaan Sherrie A. Innesille (1999, 178–179), joka toteaa kovimmankin naissankarin kovuuden olevan ”rajoitettua, aidattua, vähennettyä ja säänneltyä”. Tällaisesta ”kurinpidosta” tuntuu populaarikulttuurin olevan vaikea pidättäytyä, kuten *Noitapiirin* ja *Buffyn* esimerkit osoittavat.

On yllättävää havaita, kuinka eetokseltaan samankaltaisia *Noitapiiri* ja *Buffy* monelta osin ovat noituuteen liittyvien juonikuvioidensa käsitellyssä. Tämä on hätkähdyttävää juuri siksi, että *Buffy*a on juhlittu kolmannen aallon feminismiin soihdunkantajana, kun taas *Noitapiiri* on lähinnä haudattu elokuvahistorian arkistoihin raukkamaisen konservatiivisena näkemyksenä teini-ikäisten tyttöjen voimautumisesta.⁹ Erot pääsevät esiin vasta Willow’n ja noitapiiriläisten juonikaarten lopussa, mutta ovat merkitykseltään sitäkin tärkeämpiä. Loppua voidaan perustellusti pitää elokuvan tai televisiosarjan diskursiivisesti tärkeimpänä kohtana, hetkenä jolloin lopullinen viesti tai ideologinen positio vahvistetaan. Loppuratkaisu voi jopa vaatia katsojaa merkittävästi muuttamaan aiempia johtopäätöksiään. (Neupert 1995, 31–32.)

Noitapiirissä siirrytään elokuvan lopputaistelusta suoraan jonkinlaiseen epilogiin. Pienen aikahypyn jälkeen nähdään Bonnie ja Rochelle, jotka ovat tulleet pyytämään anteeksi Sarah’lta. Sarah ei epäaidoille pyynnöille lämpene, kuten ei myöskään tyttöjen kutsulle koettaa yhdessä hankkia kadotettuja taikavoimia takaisin. ”Ei hänellä enää varmaan mitään voimia olekaan”, toteaa Rochelle ilkeään sävyyn tyt-

⁹ Ks. esim. New York Timesin aikalaiskritiikki: ”Halfway into what starts out as a celebration of adolescent nonconformity and female independence, *The Craft* reverses its attitude and makes the spells cast by its four teen-age witches come back to haunt them. [...] The movie preaches a heavy-handed sermon about karma and the awful things that can happen to bad girls who dare to vent their evil thoughts.” Holden, Stephen, *NY Times* 3.5.1996.



Hurjistunut Nancy kohtaa Sarah’n *Noitapiirissä*.

töjen ollessa lähdössä, mutta Sarah todistaa hänet vääräksi saadessaan pelkällä tahdonvoimallaan auringon menemään pilveen ja taivaan salamoimaan. "Olkaa varovaisia. Ette varmaan halua päätyä samaan jamaan kuin Nancy", toteaa Sarah ivalliseen sävyyn työille. Elokuvan viimeisissä kuvissa nähdäänkin järkensä menettänyt, lepositeissä valkoisessa huoneessa riuhtova ja huutava Nancy.

Noitapiirin loppu on temaattinen vastakuva sen alulle. Kun alussa Nancy, Rochelle, Bonnie ja Sarah tulivat yhteen ja muodostivat ryhmän, lopussa sen viimeisetkin jäänteet tai mahdollisuus sovitteluun tuhotaan tehokkaasti. Sarah seisoo toki lopussa voitokkaana, mutta nimenomaan yksin. Elokuva tuntuu vahvistavan post-feministisen viestin poikkeuksellisesta naisesta, joka ainoastaan omien voimiensa turvin selviytyy ja menestyy miehisessä maailmassa (Tasker 1998, 82–83). Muut naiset ovat jälleen kerran sankarittaren tai hyveellisen naisen pahimpia vihamiehiä. "*Sisterhood*", ajatus naisten universaalista solidaarisuudesta, tuntui 1980-luvulla tulleen tiensä päähän (Gentz 2009, 69–70). *Noitapiiri* tuntuu tuon ajan jäänteeltä enemmän kuin uuden 1990-luvun tyttövoiman eetoksen läpipuhaltamalta.

Noitapiirin ohjaaja Adrew Fleming toteaa kuvaavasti elokuvan dvd-julkaisun kommenttiääniraidalla halunneensa tutkiskella sitä, mitä tapahtuisi, "jos koulun syrjityt ja inhotut tytöt todella saisivat voimia tehdä yliluonnollisia asioita, miten se menisi pieleen". Flemingin lähtöajatus on siis, että voimauttamalla voimattomat saataisiin aikaan nimenomaan kamalia tuloksia. Hän lisää pohtineensa, että "nuoret ja hupsut tytöt" todennäköisesti veisivät oman voimautumisensa liian pitkälle, jos siihen annettaisiin mahdollisuus.¹⁰

Buffyssa kuudes kausi loppuu montaaisekvenssiin, jossa näemme eri hahmojen palautuvan koettelemuksiststaan. Willow ja Xander ovat edelleen lyyhistyneinä sylikkään Willow'n itkiessä vasten Xanderin olkaa. Seuraavan tuotantokauden alussa tavataan melankolinen ja katuva Willow, joka on vetäytynyt Gilesin kanssa tämän kotimaahan Englantiin nuolemaan haavojaan. Willow on niin pelästynyt ajautumisestaan pimeälle puolelle, että haluaisi lakata olemasta noita, että "joku ottaisi tämän minulta". Gilesin vastaus on yllättävä: hän toteaa, ettei se niin vaan käy, kyseessä "ei ole mikään harrastus tai addiktio". Hän jatkaa vielä, että taikuus on nyt Willow'n sisällä, ja tämä on siitä vastuussa.

Edeltävän kuudennen kauden ilmiselvän symbolismin jälkeen, jossa taikuus tuli nimenomaan assosioiduksi päihteisiin ja riippuvaisen holtittomaan käytökseen, on Gilesin hahmon artikuloima suunnanmuutos hätkähdyttävä. Vaikka kukaan sarjan tuotantotiimistä ei näin ole koskaan eksplisiittisesti sanonut, tuntuu todennäköiseltä, että tämä muutos ei ole sattumaa. Willow'n juonikuvio kuudennella kaudella sai osakseen runsaasti kritiikkiä niin faneilta kuin tutkijoilta (Cochran 2007, 54; Crosby 2004, 165; Driver 2007, 82). On todennäköistä, että nämä kommentit otettiin huomioon seuraavan kauden ideointiprosessissa. Gilesin vakuutteluista huolimatta Willow'n on vaikea suhtautua uuteen rooliinsa langenneena sankarina. Hän myös arkailee kohdata ystäviään, jotka ymmärrettävästi ovat alkuun varovaisia ja hiveneren epäluuloisia, mutta selvästi valmiita antamaan katuvalle Willow'lle anteeksi. Seitsemäs tuotantokausi on Willow'n hahmon kannalta

melko monotoninen. Sarjassa tapahtuu paljon muutoksia – Buffyn kotiin muuttaa joukko Potentiaaleja, eli mahdollisia tulevia vampyyrintappajia – mutta Willow on monesti sivuroolissa, koska ei uskalla enää luottaa taikavoimiinsa.

Kaikki muuttuu sarjan kaksiosaisessa päätösjaksossa. Buffyn ja kumppaneiden on voitettava täysin ylivoimainen vastustaja, ”*First Evil*”, joka demoniarmeijoiheen haluaa tuhota koko vampyyrintappajien sukulinjan. Tilanne on pitkään näyttänyt toivottomalta, kunnes Buffy saa haltuunsa mystisen viikatteen. Buffyn suunnitelma on käyttää sitä välineenä, jonka kautta Willow voi maagisesti siirtää vampyyrintappajan voimat yhdeltä naiselta koko monisataiselle joukolle potentiaalisia vampyyrintappajia ympäri maailman. Willow empii kauhistuneena omasta vastuustaan ja siitä, mitä voimakas taikuu voisi tehdä hänelle. Rituaali kuitenkin suoritetaan, ja se onnistuu täydellisesti. Potentiaalit voimautuvat sanan kaikissa merkityksissä ja liittyvät taistoon Buffyn rinnalla lopulta tuhoten vastustajansa sekä sivutuotteena koko Sunnydalen kaupungin.

Kun Willow alkaa suorittaa loitsuun, kuulemme taustalla Buffyn puheen Potentiaaleille:

”Tässä kohtaa te teette valinnan. Mitä jos teillä voisi olla tämä voima... nyt? Joka sukupolven syntyy yksi vampyyrintappaja – koska joukko tuhansia vuosia sitten kuolleita miehiä keksi sellaisen säännön. He olivat voimakkaita miehiä. Tämä nainen [osoittaa Willow’ta] on voimakkaampi kuin he yhteensä. Joten minä sanon, että me muutamme tuon säännön. Minä sanon, että minun voimani pitäisi olla meidän voimamme. Huomen-na Willow käyttää viikatteen ydintä muuttaakseen meidän kohtalomme. Tästä lähtien jokainen tyttö, joka voisi olla vampyyrintappaja, tulee olemaan vampyyrintappaja. Jolla voisi olla tämä voima... tulee olemaan voima. Voisi nousta pystyyn... nousee pystyyn. Vampyyrintappajia. Kaikki meistä. Oletteko valmiita olemaan vahvoja?”

Buffyn puhuessa näemme montaasisekvenssinä lukuisia nuoria tyttöjä, jotka yhtäkkiä löytävät eri tilanteissa itseluottamuksensa ja fyysisen vahvuutensa. Puheen päätyttyä kuva leikkautuu viikattetta pitelevään Willow’hun, jonka näemme mustatukkaisen sijaan valkotukkaisena, ja jonka ilme säteilee (erikoistehostevalon lisäksi) valaistuneen onnea. Seuraavassa kohtauksessa Buffy ja potentiaalit hyökkäävät vampyyriarmeijan kimppuun raivokkaasti dramaattisen voitokkaan musiikin kohotessa *crescendoon*.

On olennaista siteerata Buffyn puhe kokonaisuudessaan, niin voimakkaan ja kohdistetun viestin se osoittaa sarjan katsojille. Kohdasta on muun muassa kuvattu tyttöjen vastineeksi *Tähtien sodan* ”Feel the Force, Luke” -hetkelle: kokonaisen sukupolven voimautumiskokemuksena (Pender 2007, 170). Joss Whedon artikuloi jo sarjan alkumetreillä *Buffyn* johtoajatuksen olevan naisellisen voiman ilo; voiman käyttäminen ja ennen kaikkea sen jakaminen.¹¹ Harvoin on televisiosarjassa nähty yhtä voimas paluu retorisisille juurille tai tarve sinetöidä oma kulttuurinen viestinsä.

Häviävätkö aiemmat epäröinnit sillä, että lopun diskursiivinen merkitys korostuu? Olisi toki lyhytnäköistä keskittyä ainoastaan lopun

¹¹ *Buffy* 1x01: ”The Harvest”, dvd-kommenttiääniraita.



”Tämä nainen on voimakkaampi kuin he yhteensä” – Buffy ja Willow tekevät vallankumouksen *Buffy, vampyyrintappajan* viimeisessä jaksossa.

suunnanmuutokseen ja jättää huomiotta ne ideologiset syvärakenteet, jotka mahdollistivat paha nainen -myytin uudelleenkierrätyksen niin *Buffyssa* kuin *Noitapiirissä*. Huomionarvoista on silti, että Willow’n tarina ei päätykään pahan noidan kukistamiseen, rauhan ja järjestyksen palauttamiseen. Sen sijaan *Buffyn* seitsemän vuoden juonikaaren huipentuma saavutetaan nimenomaan naisellisimmista naisellisimman magian avulla. Siinä missä Sarah’n saavuttamat mahtavat taikavoimat eristävät hänet muista, Willow’n ne liittävät lopulta muiden kanssa yhteen.

Monia kollegoitaan optimistisempaan sävyyn moderneja naistoimintasankareita analysoinut Stéphanie Gentz (2009, 155) esittää, että ”postfeministisen supertytön” hahmo uudistaa ja muuttaa kategorisia eroja ”maskuliinisuuden ja feminiinisuuden, ihmisen ja hirviön, hyvän ja pahan, naisellisuuden ja naiseuden, individualismin ja kollektiivisuuden sekä mukautumisen ja vastustamisen” välillä. Väite ei ole kevyt, mutta Gentzin kanssa on vaikea olla eri mieltä siitä, että hahmo on ennen kaikkea neuvoteltu, ristiriitainen tulkinta naiseudesta 1990- ja 2000-luvuilla.

Noitasankarit ovat tulleet jäädäkseen?

Naistoimintasankarien hyöky valkokankaille ja televisioruutuihin vuosituhannen lopussa sekä kevytfeministisen *Girl Power* -asetteen etabloituminen yleisesti hyväksyttäväksi positioksi vaativat uudenlaisia asetelmia populaarikulttuurin kerronnalta: passiivisten, pulasta pelastettavien neitojen sijaan yleisölle tuli tarjota aktiivisia, omin voimin selviytyviä hahmoja. Tämä muutos tapahtui kulttuurihistoriallisella mittapuulla niin nopeasti, että syvemmat asennemuutokset eivät tunneet ehtivän perässä. Lopputuloksena oli erikoislaatuinen diskursiivinen sekasotku, jossa toisaalta korotettiin sankaritariksi vahvoja naisia, toisaalta pyrittiin monin keinoin sabotoimaan ja mitätöimään näiden sankarittarien voimakkuutta. Noitahahmon kohdalla tämä

näky erityisen kirkkaasti. Alun temaattinen rakennelma – naisten yhteisö, voimautuminen naisellisen magian kautta – puretaan näissä teksteissä tehokkaasti. Noitahahmon symboliselle järjestykselle aiheuttama uhka oli jopa niin voimakas, että niinkin erilaiset tekstit kuin ilmeisen konservatiivissävyinen *Noitapiiri* ja avoimen feministinen *Buffy, vampyyrintappaja* käyvät naishahmojensa kohdalla läpi hyvin samankaltaisia prosesseja.

Ei kuitenkaan pitä mitätöidä sitä merkitystä, mikä juonikaaren lopun erilaisilla ratkaisuilla on. *Buffyssa* haetaan ulospääsyä pahojen ja hyvien, voimakkaiden ja voimattomien naisten dikotomiasta tarjoamalla osallisuutta kaikille. Willow'n kaari ei päätykään tuhoon, vaan pienimuotoiseen feministiseen vallankumoukseen ja uuteen alkuun. Kahdeksan vuotta ennen *Buffyn* viimeistä tuotantokautta ilmestynyt *Noitapiiri* taas tyytyy alkuperäiseen johtopäätökseensä: magia on pahasta, noita voimassaan yksin.

Uranuurtajina toimineiden 1990-luvun noitahahmojen jälkeen supersankarinoita tuntuu vakiintuneen yhdeksi yliluonnollisen viihteen vakiohahmotyypeistä. Vampyyrit, demonit, hirviöt ja muut ennen ainoastaan fantasia- ja kauhulajityyppisiä kansoittaneet hahmot ovat itsessään 2000-luvulla yleistyneet osaksi valtavirtaviihdettä. Noitiinkin voi näin ollen amerikkalaisilla televisiokanavilla törmätä lähes joka ilta, vieläpä parhaimpaan katselu-aikaan. Kauden 2013–2014 uutuuksisarjoina on Yhdysvalloissa nähty muun muassa *Witches of East End*, *The Originals* ja *American Horror Story: Coven*, joissa kaikissa noituus ja noitahahmot ovat keskeisellä sijalla.

Myös mediassa on huomattu noitien maailmanvalloitus. Moni kriitikko kommentoi yllämainittujen sarjojen arvioissa myös laajempaa noitatrendiä. Samalla he usein tulevat yrittäneeksi hieman samaa, kuin tämä artikkeli: merkityksellistää noidan hahmon laajemmassa kulttuurisessa kontekstissa. *American Horror Story: Coven*-kauhusarjaa kommentoiva A.V. Club -populaarikulttuurisivuston kriitikko Todd Van Der Werff toteaa, että noituusteemalla päästään kätevästi käsiksi minisarjan laajempaan tematiikkaan: mitä tapahtuu, kun alistetut ihmiset pääsevät käsiksi voimiin ja kostavat alistajilleen. Myös *Time*-lehti kommentoi sarjan käsittelevän juuri noituuden kautta luontevasti naisellisten voimien ja seksuaalisuuden demonisointia ja sen seurauksia. *Witches of East End* ja *The Originals* -sarjoja *Los Angeles Times* -lehdessä arvioiva Mary McNamara puolestaan toteaa, että *Buffy, vampyyrintappaja* -sarjasta lähtien yliluonnolliset tarinat ovat tarjonneet tavan kuvata naisellista voimaantumista menettämättä miespuolisen yleisön kiinnostusta. *The Hollywood Reporter* -lehden Allison Keene taas muotoilee noidan olevan naisellisen voimautumisen vastine mysteerisen ja seksikkään vampyyrimiehen suosituille hahmole.

Näistä lainauksista on helppo huomata noidan tarjoavan yhä edelleen monenlaisia tulkinnallisia tartuntapintoja. Ei olekaan liioiteltua sanoa, että kaikissa kolmessa sarjassa on helppo nähdä sekä *Noitapiirin* että *Buffyn* perintö lajityypille. *Noitapiirin* kauhusävytteinen kerronta tuntuu tutulta uusista sarjoista katsoessa, samoin pelokkaan ristiriitainen suhtautuminen taikavoimiin. Sen sijaan sarjojen tarjoama kuvaus noitien omista yhteisöistä, perhe- ja sukulaissuhteista vahvistaa sisarellista viestiä, joka kalskahtaa hyvin *buffymaiselta*. *Time*-lehden

Megan Gibson juhliikin noitien kokeneen uuden renessanssin (sitten 1990-luvun), jossa valokeilaan pääsevät itselliset, fikset naiset, joiden elämä ei pyöri ainoastaan miesten ympärillä. Tässä onkin ehkä syy noidan kestävään vetovoimaan: hahmo mahdollistaa tulkinnan nai-seudesta, jossa tärkeimmät ihmissuhteet muodostuvat toisten naisten kanssa – niin hyvässä kuin pahassa.

Kirjallisuus

Brown, Jeffrey A. (2011) *Dangerous curves. Action heroines, gender, fetishism, and popular culture*. Jackson: University Press of Mississippi.

Baughman, Linda; Burr-Miller, Allison ja Manning, Linda (2007) Back to the Future. The Brilliant Witches in *Bewitched*. Teoksessa Sherrie A. Inness (toim.) *Geek Chic. Smart Women in Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 103–120.

Crosby, Sarah (2004) The Cruellest Season. Female Heroes Snapped into Sacrificial Heroines. Teoksessa Sherrie A. Inness (toim.) *Action Chicks. New Images of Tough Women*. New York: Palgrave Macmillan, 153–178.

Clover, Carol (1992) *Men, women and chain saws. Gender in the modern horror film*. Princeton: Princeton University Press.

Cochran, Tanya (2007) Complicating the Open Closet: The Visual Rhetoric of *Buffy the Vampire Slayer*'s Sapphic Lovers. Teoksessa Rebecca Beirne (toim.) *Televising queer women. A reader*. New York: Palgrave Macmillan, 49–63.

Driver, Susan (2007) *Queer Girls and Popular Culture. Reading, Resisting, and Creating Media*. New York: Peter Lang.

Gentz, Stephanie (2009) *Postfemininities in Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan.

Eilola, Jari (2002) "Covas tuosa nytt on, mutta cusa sielus liene?" Noitia ja Bläkullaa koskevat mielikuvat Ruotsissa ja Suomessa. Verkkojulkaisu Mirator, 1–36. Noudettu 23.6.2014. <http://www.glossa.fi/mirator/pdf/Eilola.pdf>

Inness, Sherrie A. (1999) *Tough Girls. Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Harris, Anita (2004) Jamming the Girl Culture. Teoksessa Anita Harris (toim.) *All about the girl: culture, power and identity*. New York: Routledge, 163–172.

Hjelm, Titus (2007) *Mitä wicca on?* Helsinki: Like.

McRobbie, Angela (2004) Notes on Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime. Teoksessa Harris, Anita (toim.) *All about the Girl. Culture, Power and Identity*. New York: Routledge, 3–14.

Neupert, Richard (1995) *The End: Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.

King, Neal ja McCaughey, Martha (2001) What's a Mean Women like You Doing in a Movie like This? Teoksessa Martha McCaughey ja Neal King (toim.) *Reel Knockouts. Violent Women in the Movies*. Austin: University of Texas Press, 1–24.

Kristeva, Julia (1982) Powers of Horror: An Essay in Abjection. Käänt. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

Owen, Susan A.; Stein, Sarah R.; Vande Berg, Leah R. (2007) *Bad Girls. Cultural Politics and Media Representations of Transgressive Women*. New York: Peter Lang.

- Pender, Patricia (2004) "Kicking Ass is Comfort Food:" Buffy as Third Wave Feminist Icon. Teoksessa Stacy Gillis, Gillian Howie ja Rebecca Munford (toim.) *Third wave feminism: a critical exploration*. New York: Palgrave Macmillan, 164–173.
- Place, Janey (1987) Women in Film Noir. Teoksessa E. Ann Kaplan (toim.) *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, 35–67.
- Ross, Sharon (2004) 'Tough Enough'. Female Friendship and Heroism in *Xena and Buffy*. Teoksessa Sherrie A. Inness *Action Chicks. New Images of Tough Women*. New York: Palgrave Macmillan, 231–255.
- Russell, Sharon (2004) The Witch in Film: Myth and Reality. Teoksessa Barry Keith Grant ja Christopher Sharrett (toim.) *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Lanham: Scarecrow Press, 63–71.
- Russo, Mary (1995) *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York: Routledge.
- Schubart, Rikke (2007) *Super Bitches and Action Babes: the Female Hero in Popular Cinema, 1970–2006*. Jefferson: McFarland & Co.
- Spencer, Jane (2007) Afterword: Feminist Waves. Teoksessa Stacy Gillis, Gillian Howie ja Rebecca Munford (toim.) *Third Wave Feminism: Expanded, Second Edition*. New York: Palgrave MacMillan, 298–303.
- Stein, Atara (2004) *The Byronic Hero in Film, Fiction and Television*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Tasker, Yvonne (1998) *Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*. Lontoo: Routledge.