# Vampyyrin varjossa

## Pelon elementit elokuvassa Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens

Heikki Rosenholm
Pro gradu -tutkielma
Turun yliopisto
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Kulttuurituotannon ja maisemantutkimuksen koulutusohjelma
Kulttuuriperinnön tutkimus
Toukokuu 2016

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

TURUN YLIOPISTO
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Humanistinen tiedekunta

ROSENHOLM, HEIKKI: Vampyyrin varjossa. Pelon elementit elokuvassa Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens.

Pro gradu -tutkielma, 98 s., 13 liites.
Kulttuuriperinnön tutkimus
Toukokuu 2016

---

Tutkielman aiheena on vuonna 1922 tehty saksalainen ekspressionistinen elokuva *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. Elokuva on ensimmäinen virallinen sovitus irlantilaisen kirjailija Bram Stokerin *Draculasta* (1897). Tutkielmassa tarkastellaan, minkälaisia pelon elementtejä elokuva välittää katsojilleen. Tämän lisäksi tutkielmassa on kehitelty lähiluvun tutkimusmetodia hyödyntäen rakennetaulukkoa, jolla elokuvasta ilmeneviä pelon elementtejä analysoidaan. Rakennetaulukon muodostuksessa on erityisesti hyödynnetty saksalaisen elokuvatutkija Siegfried Kracauerin kahta teosta: *Caligarista Hitleriin* (1947) sekä *Propaganda ja kansallissosialistinen elokuva* (1942). Tutkimuksessa on Kracauerin oppeja noudattaen laadittu jokaiselle analysoitavalle kohtaukselle oma rakennetaulukkonsa, johon on yksityiskohtaisesti purettu kohtausten visuaalinen sisältö, vuorosanat ja musiikki.

Analysoitava aineisto koostuu kuudesta elokuvan kohtauksesta. Valituissa kohtauksissa keskeisessä roolissa ovat elokuvan päähenkilöt: vampyyrikreivi Orlok, asianajaja Hutter ja tämän vaimo Ellen. Keskeisenä tutkimuskirjallisuutena on käytetty elokuvatutkimuksesta, vampyyripopulaarikulttuurista, pelon kulttuurista sekä saksalaisesta 1900–1930-lukujen yhteiskunnasta kertovia teoksia. Tutkimuskirjallisuudella avataan *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* -elokuvan historiallista sekä kulttuurista kontekstia. Kirjallisuuden lisäksi tutkimuksessa on käytetty kommenttiraitoja, joita *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* -elokuvaan on tehty. Taustatutkimuksessa on myös käytetty elokuvasta kertovia dokumentteja.

Tutkimustuloksissa päädytään siihen, että ensisijaisesti *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* välittää katsojilleen kuoleman pelkoon liitettäviä elementtejä. Pelon elementtejä välitetään monipuolisesti elokuvassa kuten hahmojen olemuksen ja dialogin, miljöön, kamerakuvan luomien näkökulmien ja musiikin keinoin. Käytetty lähiluvun tutkimusmetodi ja rakennetaulukko ovat toimivia elokuvan kohtausten analyyseissä, mutta vaativat vielä jatko-tutkimuksia, mikäli niitä halutaan yrittää soveltaa muussa kuin ekspressionistisen elokuva-aineiston tarkastelussa.

Asiasanat: pelko, kuolema, ekspressionismi, kauhuelokuvat, vampyyrit, Saksa, ensimmäinen maailmansota, lähiluku.

**Sisällys**

**1. Johdanto ..... 1**
1.1. Tutkimuksen lähtökohdat: *Nosferatu, Dracula* ja pelon ilmeneminen ..... 1
1.2. Tutkimusmetodit ja tutkimuskirjallisuus:
lähiluku, rakenneanalyysi ja elokuvan käyttö lähteenä ..... 6
1.3. Tutkielman rakenne ..... 10

**2. Draculan ja muiden vampyyrien kulttuuriperintö populaarikulttuurissa ..... 11**

**3. Elokuvien lähiluku ..... 17**
3.1. Lähiluku: tieteidenvälillä vaeltava metodi ..... 17
3.2. Elokuvien lähilukumetodeista ..... 20
3.3. *Nosferatuun* sovellettu lähilukemisen metodi ..... 22
3.4. Kracauerin rakenneanalyysi ja rakennetaulukon muodostuminen ..... 25

**4. Ekspressionismi ja Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens ..... 29**
4.1. Saksa Weimarin tasavallan aikana 1919–1933 ..... 29
4.2. Ekspressionismi:
maalaustaiteellisesta suuntauksesta osaksi saksalaista elokuvaa ..... 32
4.3. Ekspressionististen elokuvien esittämät yhteiskunnalliset kannanotot ..... 35
4.4. *Nosferatu* ekspressionistisessa elokuvakentässä ..... 38

**5. Hutter ja kreivi Orlok – pelon ja kuoleman tuntemattomuus ..... 49**
5.1. Kohtaus 1: Pelon synty - kohtaaminen ..... 49
5.2. Kohtaus 2: Pelon kasvu - kehittyminen ..... 55
5.3. Kohtaus 3: Pelon valta – hallitseminen ..... 61

**6. Kreivi Orlok - pelon ja kuoleman siirtyminen ..... 70**
6.1. Kohtaus 4: Kuoleman laiva - ruumiillistuminen ..... 70
6.2. Kohtaus 5: Saapuminen kaupunkiin - leviäminen ..... 75

**7. Kohtaus 6: Ellen ja kreivi Orlok - pelon ja kuoleman pysäyttäminen ..... 79**

**8. Lopuksi: Pelon elementtien moniulotteisten vaikutusten ilmeneminen ..... 87**

**Lähdeluettelo ..... 95**

**Liitteet: kohtausanalyysit ..... 99**
Liite 1 - Kohtaus 1: Hutterin matka Transilvaniaan ja Orlokin kohtaaminen ..... 99
Liite 2 - Kohtaus 2: Hutterin ja Orlokin illallinen ..... 100
Liite 3 - Kohtaus 3: Hutterin ja Orlokin sopimus ..... 102
Liite 4 - Kohtaus 4: Orlokin matka meren ylitse Demeter-laivalla ..... 105
Liite 5 - Kohtaus 5: Orlokin saapuminen Wisborgiin ..... 107
Liite 6 - Kohtaus 6: Orlokin ja Ellenin kuolema ..... 108

# 1. Johdanto

## 1.1. Tutkimuksen lähtökohdat: *Nosferatu, Dracula* ja pelon ilmeneminen

Tämän pro gradu -tutkielman tarkoituksena on analysoida *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*[1] -elokuvaa (Saksa, 1922). Kyseessä on ekspressionistinen kauhuelokuva, jonka on ohjannut saksalainen Friedrich Wilhelm ”F.W.” Murnau (1888–1931). *Nosferatu* on osa ekspressionistista elokuvasuuntausta, joka vallitsi Saksassa vuosina 1919–1928. Aikakauden elokuvat peilasivat vahvasti saksalaisten kokemaa epävarmuutta ja pelkoa, jotka olivat seurausta vuosina 1914–1918 käydyn ensimmäisen maailmansodan häviöstä.

*Nosferatussa* tavoitteena on tutkia elokuvasta ilmeneviä *pelon elementtejä*, jotka vallitsivat saksalaisessa yhteiskunnassa 1920-luvun alkupuolella. Tarkoituksena on myös tarkastella pelon merkitystä yleisesti. Apuna hyödynnetään *lähiluvun* -tutkimusmetodia, johon on yhdistetty saksalaisen elokuvatutkija Siegfried Kracauerin (1889–1966) *rakenneanalyysitutkimusmenetelmää*. Tutkielman tavoitteena onkin samalla rakentaa uudenlaista elokuvan lähilukumetodia ja testata, minkälaisia tuloksia sillä voi saavuttaa. Tutkimusaihetta lähestytään seuraavilla tutkimuskysymyksillä:

> *1. Minkälaisista pelon elementeistä Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens -elokuvan voidaan katsoa rakentuvan?*
>
> *2. Millä tavalla lähiluvun ja Siegfried Kracauerin rakenneanalyysitutkimusmenetelmän yhdistäminen auttaa havaitsemaan pelon elementtejä?*

Saksa tunnettiin 1920-luvulla Weimarin tasavaltana. Saksan keisarikunta oli kokenut nöyryyttävän häviön ensimmäisessä maailmansodassa länsivalloille ja tämä menneisyys haluttiin pyyhkiä pois aloittamalla maassa uuden tasavallan aika. Weimarin tasavaltaa vaivasi kuitenkin sen koko lyhyen olemassaolon ajan epävarmuuden, väkivallan, pelon ja järkytyksen ilmapiiri. Tämä ilmapiiri näkyi myös sinä aikana tuotetuissa ekspressionistisissa taidelajeissa kuten kirjallisuudessa, taidemaalauksissa ja erityisesti elokuvissa. Tasavallan aika kesti vuodesta 1919 vuoteen 1933, jolloin tasavaltalainen parlamentarismi ja demokratia vaihtuivat Adolf Hitlerin johtaman kansallissosialistisen NSDAP-puolueen (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei) – joiden jäsenistä

[1] Elokuvan epävirallinen nimi suomeksi on *Nosferatu, kauhun sinfonia*. Tutkielmassa viitataan elokuvan nimeen lyhyemmin kirjoittamalla kursiivilla *Nosferatu*. Hahmosta puhuessa nimi kirjoitetaan ilman kursiivia Nosferatu.

yleisesti käytettiin *natsi* -nimitystä – oikeistodiktatuuriin. [2] Maassa alkoi natsi-Saksan aika, joka lopulta päättyi vasta vuonna 1945 Hitlerin kuolemaan.

*Nosferatu* pohjautuu löyhästi irlantilaisen kirjailijan Abraham ”Bram” Stokerin (1847–1912) kuuluisaan romaaniin *Dracula* (1897). Romaanissa englantilainen Whitbyn kaupungissa asuva asianajaja Jonathan Harker saa toimeksiannon työnantajaltaan lähteä Romanian Transilvaniaan tapaamaan varakasta kreivi Draculaa, joka on kiinnostunut ostamaan vanhan luostarikiinteistön Whitbysta. Jonathanin päästyä perille Draculan todellinen luonne hirviömäisenä vampyyrinä paljastuu. Jonathan jää linnaan vangiksi ja joutuu kamppailemaan henkensä puolesta muun muassa Draculan verenhimoisia vampyyrivaimoja vastaan. Samaan aikaan Dracula itse lähtee laivalla kohti Englantia kylvämään kauhua ympäriinsä.

Laivamatkalla Englantiin Dracula tappaa koko laivan miehistön. Perille saavuttuaan Dracula asettautuu hankkimaansa Whitbyn vanhaan luostariin ja pian hän uhkaakin romaanin keskeisiä naishahmoja; Jonathanin kihlattua Mina Murrayta (myöh. Harker) ja tämän ystävää Lucy Westenraa. Hämmennystä aiheuttaa myös Whitbyn mielisairaalassa oleva potilas nimeltä Renfield, jolla vaikuttaisi olevan jonkinlaisia kytköksiä Draculaan.

Jonathan onnistuu myöhemmin pakenemaan Draculan linnasta ja palaamaan takaisin Whitbyyn. Whitbyssa Jonathan tapaa romaanin muut keskeiset miessankarit: yliluonnollisten ilmiöiden tutkimukseen perehtyneen hollantilaisprofessori Abraham van Helsingin, englantilaisaateli Arthur Holmwoodin (myöh. romaanissa hän muuttaa nimensä lordi Godalmingiksi), lääkärin ja paikallisen mielisairaalan johtajan Jack Sewardin ja teksasilaisen Quincey Morrisin. Yhdessä he aloittavat taiston Draculaa vastaan. Lopulta sankarit onnistuvatkin ajamaan Draculan pois Englannista ja romaani huipentuu takaa-ajoon Transilvaniassa, jossa Dracula tuhotaan lopullisesti.

*Nosferatu* oli ensimmäinen virallinen elokuvasovitus[3] Bram Stokerin *Draculasta.* Elokuvan tuotannosta vastannut yhtiö Prana Film ei kuitenkaan koskaan saanut lupaa

[2] Britt 1989, 109–110, 132; Hentilä et al. 1993, 34–35; Tuomainen 1997, 86–87.
[3] Todellisuudessa maailman ensimmäinen, joskin epävirallinen, *Dracula*-elokuva on ollut unkarilainen *Draculan kuolema* (*Drakula halála)* vuodelta 1921. Elokuva on kuitenkin ns. kadonnut filmi, koska siitä ei ole enää yhtään kopiota olemassa, vaan ainoastaan muutamia still-kuvia. Elokuvan asemaa ensimmäisenä *Dracula*-elokuvana on kyseenalaistettu, sillä varmuudella ei tiedetä noudattaako elokuvan juoni alkuperäisromaanin tarinaa. Elokuvasta on säilynyt Lajos Pánczélin kirjoittama elokuvaan pohjautuva lyhytromaani (kirjoitettu joko vuonna 1921, 1923 tai 1924), jonka tarinassa nuori nainen tapaa

Bram Stokerin leskeltä Florence Stokerilta elokuvan tekoon. Tämä ei estänyt elokuvan tekoa, vaan tekijänoikeussyytteiden välttämiseksi hahmot ja paikat päätettiin nimetä uudelleen. Lopulta Florence Stoker kuitenkin haastoi Prana Filmin oikeuteen. Stoker voitti oikeudenkäynnin ja vaati kaikkien elokuvakopioiden hävittämistä. Kaikkia kopioita ei kuitenkaan kyetty tuhoamaan ja *Nosferatu* selviytyi nykypäivän katsojille nähtäviksi oltuaan usean vuosikymmenen ajan kadoksissa. [4]

*Nosferatussa* seurataan romaanin pääjuonta ja siinä ovat mukana keskeisimmät hahmot. Se ottaa kuitenkin omia vapauksiaan juonen sekä monien hahmojen ja paikkojen suhteen; keskeiset tapahtumat kerrotaan eri tavalla kuin alkuperäisteoksessa ja hahmojen sekä paikkojen nimiä on uudelleen sovitettu. Elokuva sijoittuu vuoteen 1838 ja keskeisenä tapahtumapaikkana on Saksassa sijaitseva fiktiivinen suurkaupunki Wisborg (kaupungin nimi on yhdistelmä Wismarin ja Lyypekin kaupunkien nimistä). Alkuperäisteoksen hahmoista esimerkiksi Jonathan Harker nimettiin Thomas Hutteriksi, Mina Murray muutettiin Elleniksi, van Helsingistä tuli tohtori Bulwer ja mielisairaasta Renfieldistä tehtiin kiinteistövälitysyrityksen johtaja Knock.[5]

Draculaan pohjautuva hahmo uudelleen nimettiin Nosferatuksi[6], mutta hahmosta käytetään elokuvassa myös nimeä kreivi Orlok (saks. Graf Orlok). Hahmo myös muokattiin ulkonäkönsä puolesta lähes kokonaan erilaiseksi romaanin kreivi Draculasta: Orlok muistuttaa valkoisella ja kalpealla ihollaan, kaljulla päälaellaan, pitkillä kynsillään ja terävillä hampaillaan enemmän rotan ja henkiin heränneen ruumiin yhdistelmää kuin Stokerin kuvaamaa aristokraattista ja sivistynyttä kreiviä.

---

mielisairaalassa potilaan nimeltä Drakula. Ks. Rhodes 2010. Ks. myös Holte 1997, 42–43, Bunson 2000 (1993), 80 ja *Drakula halála* <http://www.imdb.com/title/tt0240464/>.

[4] Holte 1997, 28, 34. Stokerin ja Prana Filmin välisestä oikeudenkäynnistä enemmän ks. *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), David Kalatin kommenttiraita 2013, 42:13 – 50:50.

[5] Elokuvahistorioitsija David Kalatin mukaan tekijänoikeussyytteiden välttely ei todellisuudessa ollut peruste hahmojen ja paikkojen nimien muutoksille. *Nosferatun* keskeiset tapahtumapaikat päätettiin sijoittaa Saksaan ja hahmojen nimet muuttaa saksalaiseen muotoon, koska elokuva oli pääasiallisesti suunnattu saksalaiselle yleisölle, jonka oli helpompi samaistua saksalaisiin hahmoihin ja paikkoihin. *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), David Kalatin kommenttiraita 2013, 16:50 – 18:15.

[6] Monissa elokuvasta tehdyissä tutkimuksissa hahmoon pääasiallisesti viitataan Nosferatun nimellä (mm. Kracauer 1987a [1947], Enckell 1988, von Bagh 2004 [1998] ja Perez 2013 [1998]). Nosferatu sanan alkuperästä on monenlaisia tulkintoja, mutta yleisesti ottaen sen ajatellaan tarkoittavan vampyyrimaista elävää kuollutta olentoa, joka imee uhriensa verta. Selkeyden ja yksinkertaisuuden vuoksi tutkielmassa viitataan elokuvan hahmoon pääasiallisesti nimellä Orlok. Nosferatun olennosta ja sanan alkuperästä ks. Bunson 2000 (1993), 191, Hovi 2014, 64–65 ja *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), David Kalatin kommenttiraita 2013, 01:00:15 – 01:02:00.

***Kuva 1.*** *Kreivi Orlok (Max Schreck) Nosferatussa. Orlokin ulkonäössä yhdistyvät niin Stokerin kreivi Draculan kuin itäeurooppalaisten kansantarujen vampyyriperinteet.*

Orlokin ulkonäön radikaaliin muutokseen *Nosferatussa* olivat selkeät syyt. Ulkonäöllisillä muutoksilla haluttiin ruumiillistaa keskeisimmät teemat, joihin elokuvassa keskitytään: *kuolema ja siihen liittyviin pelkoihin* [7]. Miljoonia ihmisiä Euroopassa keskiajalla tappanut kulkutauti rutto eli ”musta surma”, joka pääasiallisesti levisi rottien toimesta, on erityisen keskeisessä roolissa. *Nosferatussa* ruttoa levittää ympärillensä Orlok sekä rotat, jotka seuraavat hahmoa kaikkialle. Täten Orlok ottaa tavallaan kuoleman levittäjän, viikatemiehen roolia muistuttavan aseman, jota elokuvassa korostetaan juuri rottien läsnäololla. Tappavan kulkutaudin lisäksi toinen valtavia kuolonuhreja Euroopassa aiheuttanut tekijä, ensimmäinen maailmansota, on elokuvassa läsnä, mutta huomattavasti implisiittisemmin ilmaistuna.

Kuolema ja siihen liittyvät pelot ja keinot, joilla *Nosferatu* käsittelee niitä, ovat vielä tänäänkin teemana ainutlaatuisia verrattaessa elokuvaa lukuisiin myöhempiin elokuvasovituksiin *Draculasta*, joissa esimerkiksi teemat ovat enemmän keskittyneet uskonnon, seksuaalisuuden ja (tuntemattomamman) itäisen kulttuurin liittyvien pelkojen käsittelyyn. Yksikään *Nosferatua* seurannut elokuvasovitus *Draculasta* ei ole kuitenkaan painottanut kuoleman ja pelon merkitystä yhtä paljon.

Joanna Bourke on teoksessaan *Fear. A Cultural History* (2005) sanonut pelosta, että siinä on paljon tulkinnanvaraa johtuen sen ajallis- ja paikallissidonnaisuudesta. Ovatko

[7] Ks. Holte 1997, 29, 32–34 ja Perez 2013 (1998).

esimerkiksi 1800-luvulla eläneet ihmiset pelänneet samalla tavalla kuin 1900-luvulla eläneet? Pelon merkitys on muuttunut ajan kuluessa ja esimerkiksi kuolemaan liittyvät pelot eivät ole olleet universaaleja. 1800-luvulla eläneet englantilaiset ja amerikkalaiset esimerkiksi pelkäsivät suuresti mahdollisuutta tulla elävältä haudatuksi. Ensimmäinen ja toinen maailmansota miljoonine kuolonuhreineen olivat käänteentekeviä, sillä ne tekivät kuoleman läsnäolosta yleisempää ja arkisempaa yhteiskunnassa. Pelkona ei enää ollut elävältä haudatuksi tuleminen vaan yhtäkkinen, nopea ja väkivaltainen kuolema esimerkiksi ilmahyökkäyksessä. [8]

Analysoimalla esimerkiksi vanhoja valokuvia tai taidemaalauksia ihmisistä ja heidän ilmeistään ei kerro luotettavasti heidän kokemistaan tunteista. Tunteiden päättely vain kasvokuvien perusteella onkin äärimmäisen hankalaa. Menneisyyden pelko- ja kauhukuvia tutkittaessa valokuvien ja taidemaalausten tapaiset kulttuurituotteet eivät yksinään olekaan parhaita mahdollisia lähteitä, kun halutaan analysoida menneisyyden ihmisten kokemia tunteita. Analysoimalla kuitenkin yhteiskunnallisia tapahtumia ja liittämällä niitä aikansa moniin kulttuurituotteisiin – kuten elokuviin –, saadaan melko vahva käsitys siitä, mitä ihmiset ovat tunteneet. Tämä ei silti tarkoita, että pelon tunne näkyisi vain yhteiskunnallisen ja kulttuurisen kontekstin kautta, sillä pelon tunne voidaan päätellä myös ihmisten fyysisistä piirteistä. Esimerkiksi nähdessämme ihmisiä juoksemassa paniikissa palavasta rakennuksesta, he todennäköisesti kokevat juuri pelon tunnetta. [9]

*Nosferatussa* muutokset ja suhtautuminen pelkoon näkyvätkin monilla tavoilla. Tarkasteltaessa mm. henkilöiden eleitä, ilmeitä, dialogia tai ympäristöä voidaan havaita, millä eri tavoin pelot – erityisesti kuoleman pelko – ovat läsnä ja aistittavissa. Elokuvan esittämiin pelon tulkintoihin ei ole ainoastaan vaikuttanut sen kirjallinen lähdemateriaali vaan erityisen paljon vaikuttamassa ovat olleet myös yhteiskunnalliset sekä ajallis- ja paikallistekijät.

Mikä on sitten oma taustani tutkijana? Olen perehtynyt Draculan hahmoon ja vampyyreihin aikaisemmin kahden kandidaatin tutkielman kautta. Olen analysoinut kulttuuriperinnön tutkimuksen kandidaatin tutkielmassa vuonna 1979 tehtyä

[8] Bourke 2005, 3–4, 6–7. Brittiläisten siviilien pelkokokemuksista ensimmäisessä ja toisessa maailmansodassa ks. Bourke 2005, 195, 222–254.
[9] Bourke 2005, 6–8.

amerikkalaista *Dracula*-elokuvaa. Analysoin elokuvassa, millä tavalla Draculan hahmo ilmensi oman aikansa yhdysvaltalaisen yhteiskunnan kulttuurisia ilmiöitä. Digitaalisen kulttuurin kandidaatin tutkielmassa otin tarkasteluun vuonna 1958 tehdyn brittiläisen Hammer-elokuvayhtiön *Dracula*-elokuvan. Näkökulmana analyysissä oli elokuvaan kohdistettu elokuvasensuuri ja mitä se kertoi aikansa brittiläisestä yhteiskunnasta. Lisäksi olen julkaissut WiderScreen -verkkolehdessä katsauksen, jossa tarkastelin Draculan hahmoa vuonna 2014 julkaistussa *Castlevania Lords of Shadow 2* (MercurySteam/Konami; PS3, Xbox 360, PC) -videopelissä. Katsauksessa analysoitiin Draculan sankarillisia ja hirviömäisiä piirteitä. [10]

Näissä aikaisimmissa tutkimuksissa keskityttiin siis tarkastelemaan *Draculan* suhdetta oman aikansa ympäristöön, jota toteutetaan myös tässä pro gradu -tutkielmassa. Tutkielmana prioriteettina ei silti ole oman aikansa yhteiskunnan tarkastelu vaan pelon elementit, joita elokuvasta välittyy eri tavoin. Tarkoituksena on myös kokeilla ja kehittää tutkimusmetodia, jolla tarkastellaan pelon elementtien välittymiseen liittyviä keskeisiä tekijöitä

Keskeisenä aineistona tutkielmassa on *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* elokuvasta vuonna 2013 julkaistu Blu-ray kopio. Ohessa on myös käytetty vanhempaa vuonna 2009 julkaistua DVD-kopiota, josta on otettu dialogien suomennokset sekä kuvakaappaukset. Sekä Blu-ray- että DVD-kopio sisältävät saman vuonna 2007 tehdyn restauroidun version elokuvasta. Elokuvan Blu-ray kopio sisältää lisäksi runsaasti oheismateriaalia kuten haastatteluja, kommenttiraitoja ja elokuvan tekemiseen liittyviä dokumentteja. Lisäksi Blu-ray kopiossa on mukana 56-sivuinen vihkonen, joka sisältää tutkimusartikkeleita elokuvasta ja harvinaislaatuisia arkistokuvia.

### 1.2. Tutkimusmetodit ja tutkimuskirjallisuus: lähiluku, rakenneanalyysi ja elokuvan käyttö lähteenä

Tutkimusmetodina toimii *lähiluku*, johon on yhdistetty Siegfried Kracauerin *rakenneanalyyttistä* tutkimusmenetelmää. Lähiluvun tutkimusmetodi on alun perin syntynyt uuskriittisen koulukunnan kirjallisuudentutkimuksen parissa[11]. Lähiluvulla

[10] Ks. Rosenholm 2013, 2014 sekä Rosenholm, Heikki: ”Draculan paluu Castlevania: Lords of Shadow 2 -pelissä”, WiderScreen, 16.3.2016, <http://widerscreen.fi/numerot/2016-1-2/draculan-paluuadow-2-pelissa/>.

[11] Uuskriittinen koulukunta, joka vaikutti aina 1960-luvulle asti, sai alkunsa 1930- ja 1940-luvuilla Englannissa ja Yhdysvalloissa. Uuskritiikki kehitti uudenlaisen tutkimusmetodin, *lähiluvun (close*

voidaan nimensä mukaisesti *läheltä lukea* tarkasteltavaa aineistoa., johon halutaan perehtyä huolellisesti ja ymmärtävästi [12]. Metodi auttaa aineistosta nostamaan esiin niitä keskeisiä asioita, joita tutkija esittämällään tutkimuskysymyksellä haluaa tarkastella.

Tutkija Jyrki Pöysä näkee artikkelissaan *Lähiluku vaeltavana käsitteenä ja tieteidenvälisenä metodina* (2010) lähiluvun soveltuvan kirjallisuudentutkimuksen lisäksi myös muillekin tieteenaloille: ”Vaikka lähiluvun *käsite* onkin kirjallisuudentutkijoiden muotoilema, ei lähiluvun *käytäntöä* tarvitse pitää pelkästään kirjallisuudentutkimuksen luomuksena. [ - - ] Lähilukea voidaan myös esineitä, valokuvia tai muita median sisältöjä [ - - ]”.[13] Vapaasti liikkuvana käsitteenä ja tieteiden välissä toimivana metodina lähilukua voidaan soveltaa eri tieteenaloilla, kuten elokuvatutkimuksessa, niin että ne kaikki tulkitsevat sitä omalla tavallaan ja samalla säilyttävät metodin alkuperäisen käyttötarkoituksen lähes muuttumattomana [14].

*Rakenneananalyysillä* – tai vaihtoehtoiselta nimeltään *struktuurianalyysi* – on elokuvia tarkasteltaessa pyritty purkamaan niitä *tekijöitä*, joista elokuvan on katsottu rakentuvan. Elokuvahistorioitsija Siegfried Kracauerille tämä tarkoitti hänen vuonna 1947 ilmestyneessä teoksessaan *Caligarista Hitleriin. Saksalaisen elokuvan psykologinen historia* saksalaisen kansakunnan mentaliteettien eli arvojen, aatteiden ja asenteiden purkamista ja tulkitsemista 1920- ja 1930-luvuilla tuotetuissa saksalaisissa elokuvissa. Kracauer tulkitsi, että elokuvat heijastelivat kansakunnan psyykettä ja yhteiskunnassa vallitsevaa mielentilaa. Tämä teoria tunnetaankin paremmin *heijastusteoriana.* Kracauer ei kuitenkaan teoksessaan onnistunut osoittamaan, miten elokuvat loppujen lopuksi peilasivat aikaansa ja mikä kytki ne yhteiskuntaansa. Kracauer oletti, että kansalla oli yksi yhtenäinen mielentila ja elokuvat peilasivat tätä mielentilaa. [15]

Erityisen huomionarvoista on, että pääteesinä teoksessaan Kracauerilla on Hitlerin ja natsien valtaannousu, jonka erityisesti juuri ekspressionistiset elokuvat toivat ilmi: ”Niinpä siis taloudellisten vaihtelujen, yhteiskunnallisten vaateiden ja poliittisten

---

*reading),* jonka keskeisenä periaatteena oli tarkastella erityisesti yksittäisiä runoja siten, että niistä sulkeistettiin ulkopuolelle niiden syntyolosuhteet. Ns. tutkijan *intentioharha (intention fallacy)* eli kaikki tutkittavan aineiston ulkopuolelta tuleva tieto koettiin epäolennaiseksi ja häiritseväksi. Aineistojen tarkastelussa oli tärkeää kiinnittää huomiota ainoastaan seikkoihin, jotka nousivat siitä välittömästi esiin. Hietala 1994, 115–116; Pöysä 2010, 334, 336.

[12] Pöysä 2010, 331.

[13] Pöysä 2010, 333, 338.

[14] Ks. Pöysä 2010, 331–338.

[15] Salmi 1993, 152–156, 161; Hietala 1994, 78–80; ks. Kracauer 1987a (1947), 9–16.

vehkeilyjen julkisen historian takana kulkee salainen historia, johon kietoutuvat Saksan kansan sisäiset asenteet. Näiden asenteiden paljastaminen saksalaisen elokuvan avulla saattaa auttaa ymmärtämään Hitlerin nousua ja herruutta."[16] Näin vahvaa ja päämäärätietoista tutkimusasetelmaa voidaan syystä kritisoida.

*Caligarista Hitleriin* onkin sen ilmestymisestä lähtien herättänyt runsaasti keskustelua elokuvatutkijoiden keskuudessa. Huomionarvoista on myös, että Kracauer kirjoitti teoksensa vasta kun toisen maailmansodan päättymisestä oli kulunut muutamia vuosia. Juutalaisena ja natsien vainoja ensin Ranskaan ja myöhemmin Yhdysvaltoihin paennut Kracauer ei peittelekään omaa subjektiivisuuttaan analyyseissään. Saamastaan laajasta kritiikistä huolimatta *Caligarista Hitleriin* on silti suuresti vaikuttanut siihen, millä tavalla muut tutkijat ovat myöhemmin tulkinneet ekspressionistisia elokuvia ja kansallisia kollektiivisia mentaliteetteja elokuvissa ylipäätänsä. Teos on lisäksi ollut merkittävä suunnannäyttäjä populaarielokuvan ja yleisesti populaarikulttuurin tutkimuksessa. [17]

Tutkimusmetodina hyödynnettyä *rakenneanalyysiä* Kracauer oli kehittänyt jo vuonna 1942 julkaistussa pamfletissaan *Propaganda ja kansallissosialistinen elokuva*. Pamfletissa Kracauer purkaa natsi-Saksan tuottamia propagandaelokuvia hyvin yksityiskohtaisella rakenneanalyysimetodilla.[18] Kracauer hyödynsi metodiaan analysoidessaan *Caligarista Hitleriin* -teoksessa käsittelemiään elokuvia. Metodin käyttö teoksessa ei tosin ollut aivan niin yksityiskohtaista kuin pamfletissa, mutta sen vaikutukset ovat selkeästi havaittavissa, mikä näkyykin juuri siinä, miten Kracauer kytkee analysoimansa elokuvat tavalla tai toisella natsien aatemaailmaan ja politiikkaan.

Ennen kuin lähiluvun metodia sovelletaan elokuvissa, on kuitenkin hyvä käydä läpi, millainen elokuva varsinaisesti on lähteenä. Elokuvathan ovat luonteeltaan audiovisuaalisia – äänien ja kuvien sekä näiden yhdistämisestä koostuvia – lähteitä,

[16] Kracauer 1987a (1947), 16.
[17] Hietala 1994, 78–80; Holte 1997, 29; Ahonen 2013, 26–27. Kracauerin elämästä ja tutkimustyöstä ks. Koch 2000. Ks. myös Rüdiger Suchslandin dokumenttielokuva *Caligarista Hitleriin* (*Von Caligari zu Hitler: Das deutsche Kino im Zeitalter der Massen,* 2014). Dokumentissa edetään Kracauerin teoksen käsikirjoituksen mukaan samalla esittäen kriittisiä tulkintoja ekspressionistisista elokuvista ja niiden kulttuurisesta merkityksestä.
[18] Kracauer 1987b (1942).

jotka tekevät niistä huomattavasti erilaisia ja monimutkaisempia perinteisiin ja yksinkertaisimpiin kirjallisiin lähteisiin verrattuna [19].

Hannu Salmen mukaan mikä tahansa elokuva periaatteessa sopii tutkimuslähteeksi. Elokuvan tyypistä tosin riippuu, minkälaisia metodeja kannattaa käyttää ja miten elokuvaa kannattaa lähestyä. Historia- ja dokumenttielokuvat sekä erilaiset uutiskatsaukset pyrkivät usein kuvaamaan todellisuutta totuudenmukaisemmin kuin fiktiiviset elokuvat. Tämä selittää, miksi historiantutkimuksessa aluksi pitkälti suosittiin pääasiallisesti elokuvia, joissa oli dokumentaarista aineistoa. [20] Fiktiivisen elokuvan käyttämiseen lähteenä liittyykin selkeästi enemmän haasteita, mutta se ei tarkoita, ettei fiktiivistä elokuvaa kuten *Nosferatua* voisi lähteenä hyödyntää.

*Elokuva ja historia* -teoksessaan (1993) Salmi tukeutuu elokuvatutkija Marc Ferron väitteeseen siitä, että kaikki elokuvat ovat omalla tavallaan dokumentteja. Elokuvista on vain löydettävä ne todellisuudet, joita ne dokumentoivat. [21] Tähän joukkoon voitaisiin siis esimerkiksi laskea propagandaelokuvat, kunhan niistä ensin erotellaan varsinaiset propagandalliset tekijät, jonka jälkeen propagandaelokuvan ”todellinen todellisuus” nousee esiin. Sama pätee fiktiivisiin tarinankerrontaelokuviin, joilla on aina jotain todellista pohjaa taustallaan. *Nosferatussa* esimerkiksi Euroopassa keskiajalla historiallisesti miljoonia ihmisiä tappanut rutto on siirretty 1800-luvun Saksaan, jossa ruttoa levittää fiktiivinen kreivi Orlokin hahmo. Erittelemällä fiktiiviset tekijät pois elokuvasta voidaan myös havaita elokuvan esittämä todellinen todellisuus esimerkiksi siitä, millainen pelon ilmapiiri Saksassa vallitsi 1920-luvulla.

Fiktiivinen elokuva onkin itse asiassa hyödyllinen lähde erityisesti *mentaliteettihistoriaa* tutkittaessa, sillä fiktio mahdollistaa enemmän vapauksia tarinankerronnassa verrattuna dokumentaarisiin elokuviin. Fiktioelokuvien todellisuuteen on sekoitettu mielikuvituksen tarjoamia vapauksia, minkä seurauksena ne tulkitsevat yksilöiden ja yhteisöjen syviä ja hitaasti muuttuvia mentaliteetteja. [22]

Fiktioelokuvan käyttöä lähteenä voidaan lisäksi puolustaa sillä, että historia- ja dokumenttielokuvatkin käyttävät omia tarinankertomiseen liittyviä tekijöitä.

[19] Ks. Salmi 1993, 120.
[20] Salmi 1993, 124–125; ks. Kracauer 1987a (1947), 11–13.
[21] Salmi 1993, 124–125.
[22] Salmi 1993, 128.

Esimerkiksi elämäkertaelokuvat saattavat sisältää runsaasti draamallisia elementtejä. Historiallinen elokuva ei voi esittää kuvaamaansa todellisuutta aitona vaan loppujen lopuksi siinäkin on kyseessä yhden tai useamman henkilön tulkinta aiheesta sekä menneisyyden ajasta [23]. Aikaisemmin historiantutkijat pääasiassa hyödynsivätkin lähteinään historiallisia elokuvia, joissa historiallisuus korostui mahdollisimman autenttisesti [24].

Historiallisiin tapahtumiin pohjautuvan elokuvan käyttö lähteenä ei loppujen lopuksi ole siis sen helpompaa tai välttämättä edes edullisempaa kuin fiktiivisen elokuvan. Elokuvat ovat luonteeltaan heterogeenisiä (erilaisia) ja polyfoonisia (moniäänisiä) sisältäen lukuisia erilaisia tarkasteltavia tekijöitä, minkä lisäksi elokuva koostuu useammasta kuin yhdestä lähteestä kuten kuvasta ja äänestä [25]. Salmi toteaakin osuvasti elokuvan käytöstä lähteenä:

> *Kun elokuvaa käytetään lähteenä, ratkaisevaa ei siis ole se, mitkä elokuvat kelpaavat lähteiksi, vaan mikä on se kysymys, jota kulloinkin tutkitaan. Lähteellä ei ole mitään absoluuttista lähdearvoa: tämä 'arvo' on aina suhteessa tutkimuskysymykseen. Fiktioelokuva, pöytäkirja, ruokalista ja runo voivat kaikki kuulua historiantutkijan lähteistöön; kaikki riippuu siitä, mitä ollaan tutkimassa.* [26]

Tutkimuskysymys on tärkein seikka, mikä ratkaisee elokuvassa olevien lähteiden arvon. Tässä tutkimuksessa esitetyt päätutkimuskysymykset esimerkiksi *Nosferatulle* ovat relevantteja, koska pelon elementtien analysoinnille ja käytetylle tutkimusmetodille annetaan kattavat perustelut tutkielman aikana.

### 1.3. Tutkielman rakenne

Tutkielma rakentuu tämän johdannon ja loppulukujen lisäksi kuudesta muusta luvusta. Luvuissa 2 ja 4 käydään tarkemmin läpi yhteiskunnalliset, kulttuuriset ja historialliset kontekstit, joihin *Nosferatu* laajemmin kytkeytyy. Näiden taustojen läpikäyminen on tärkeää, jotta elokuvassa keskeisesti vaikuttaneet taustatekijät eivät jää huomiotta myöhemmissä analyysiluvuissa. Lähiluvun tutkimusmetodin merkitystä ja Kracauerin metodien soveltamista *Nosferatussa* käydään analyyttisemmin läpi luvussa 3. Luvussa kerrotaan tarkemmin, millä tavalla *rakennetaulukko* on muodostettu ja miten se

[23] Salmi 1993, 125.
[24] Ibid.
[25] Salmi 1993, 120, 126, 129.
[26] Salmi 1993, 126.

tarkalleen toimii pelon elementtien analyysissä. Luku 3 onkin erityisen tärkeä 2. päätutkimuskysymyksen käsittelyn kannalta.

Metodiluvun ja taustalukujen jälkeen käsittelyssä ovat kohtausten analyysiluvut 5–7. Jokaisessa luvussa pelon elementtejä analysoidaan lähiluvun ja tutkielmassa kehitetyn rakennetaulukon avulla. Tarkoituksena on analysoida niin tarkasti kuin mahdollista valittuja kohtauksia ja tehdä päätelmiä, millä tavalla kohtauksissa välittyy katsojilleen pelon elementtejä. Analyysiluvuissa kohtauksia tarkastellaan erityisesti 1. päätutkimuskysymyksen avulla. Loppuluvussa (8.) käydään läpi työn tulokset ja esitetään pohdintoja mahdollisille jatkotutkimuksille.

## 2. Draculan ja muiden vampyyrien kulttuuriperintö populaarikulttuurissa

Stokerin *Dracula* oli osa suurempaa 1800-luvulla Englannissa vaikuttanutta goottilaisromanttista kirjallisuusliikehdintää. Liikehdintä oli saanut alkunsa 1700-luvun lopulla Saksasta ja 1800-luvun alkupuolella sen vaikutus oli jo ulottunut Iso-Britanniaan asti. Romanttisissa runoissa alun perin esiintynyt aihe kuolleen henkilön palaamisesta haudan takaa rakkaansa luo sisälsi vampyyrimaisia piirteitä, jotka lopulta löysivät tiensä runoudesta muuhun kirjallisuuteen [27]. *Dracula* olikin saanut paljon vaikutteita jo aikaisemmin julkaistuista goottilais- ja vampyyrikirjallisuuden klassikoista kuten John Polidorin *Vampyyristä* (*The Vampire,* 1819), joko James Malcom Ryderin tai Thomas Preskett Prestin kirjoittamasta[28] *Varney The Vampiresta* (1847) ja Sheridan Le Fanun *Carmillasta* (1872). [29]

Polidorin *Vampyyrin* päähenkilö lordi Ruthven oli ensimmäinen aristokraattinen, sivistyneesti käyttäytyvä ja naisuhreja vainoava vampyyrikreivi vampyyrikirjallisuudessa. Ruthven muutti käsityksiä perinteisistä itäeurooppalaisten kansantarujen kuvaamista rumista ja eläimellisistä vampyyreistä. Idean Ruthveniin Polidori oli saanut englantilaiselta romanttiselta runoilijalta ja ystävältään, lordi Byronilta, jonka psykiatrina Polidori oli toiminut. Byron herätti omana aikanaan paheksuntaa julkisuudessa huonolla käytöksellään ja naisseikkailuillaan. Lordi

[27] Ks. Montague 2010, 138–141, 144.
[28] Varmuudella ei tiedetä, kumpi heistä kirjoitti teoksen.
[29] Bunson 2000 (1993), 74; Montague 2010, 144; Leppälahti 2011, 19; Hovi 2014, 58–59.

Ruthvenin hahmo perustui tähän Byronin villiin ja pilalle hemmoteltuun persoonallisuuteen. [30]

Bram Stoker hyödynsi samaa ideaa, sillä kreivi Draculan esikuvana toimi tunnettu englantilaisnäyttelijä ja Stokerin hyvä ystävä, Henry Irving, joka myös sai käytöksellään erityistä huomiota julkisuudessa. [31] Draculan esikuvaksi on myös epäilty muinaisen Valakian ruhtinaskunnan – joka nykyään on osa Romaniaa – historiallista sotalordia Vlad Seivästäjää. Nykyisten tutkimusten valossa kuitenkin tiedetään, että Stoker lainasi Vlad Seivästäjältä vain tämän lempinimen, Dracula, sekä paria muuta historiallista faktaa [32].

*Vampyyrin* jälkeen seuraava merkittävä teos oli Prestin/Ryderin *Varney the Vampire.* Teos kertoo vampyyri Francis Varneysta, joka piinaa Bannersworthin perhettä 1800-luvun Englannissa. Tarinan edetessä paljastuu, että Varney on kirottu vampyyrismillä elämässään tekemiensä aiempien virheiden takia. Varneyssa nähtiin monia nykypäivän vampyyreihin liitettäviä ominaisuuksia ensimmäistä kertaa. Varney oli esimerkiksi yliluonnollisen vahva ja kykeni hypnotisoimaan uhrinsa. Varneylla oli myös terävät kulmahampaat, jotka jättivät aina kaksi pistohaavaa uhrien kauloihin. Merkittävintä Varneyssa kuitenkin oli, että hahmo kuvattiin kirouksen uhrina, joka ei voinut vampyyrismilleen mitään. Varneyta voidaankin pitää esikuvana sympaattiselle ja myötätuntoa herättäville vampyyrihahmoille. [33] Sympaattisten vampyyrihahmojen varsinainen läpimurto tapahtuikin myöhemmin 1970-luvulla kirjallisuudessa ja elokuvissa

Le Fanun *Carmilla* oli kuitenkin suurin inspiraation lähde Stokerille. *Carmillan* pääosassa on Itävallassa syrjäisessä linnassa isänsä kanssa asuva Laura, joka tutustuu mystiseen Carmillaan. Lauran ja Carmillan välinen suhde on kirjassa hyvin eroottinen ja lopulta tarinan edetessä paljastuu, että Carmilla on itse asiassa yli sata vuotta vanha vampyyri. *Draculan* oli myös tarkoitus alun perin sijoittua Itävaltaan kunnes Stoker päättikin vaihtaa Romanian Transilvanian kreivin kotimaaksi. Carmillan erotiikassa on samankaltaisuuksia *Draculassa* esiintyvien naishahmojen Lucyn ja Draculan kolmen

[30] Bunson 2000 (1993), 227–228; Montague 2010, 142–143; Leppälahti 2011, 19; Hovi 2014, 59.
[31] Montague 2010, 154. Stokerin ja Irvingin ystävyydestä ks. *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), David Kalatin kommenttiraita 2013, 01:21:25 – 01: 24:30.
[32] Fiktiivisen kreivi Draculan ja historiallisen Vlad Seivästäjän eroista ja yhtäläisyyksistä ks. Hovi 2011, 29–30, 37–40 ja Hovi 2014, 60–62.
[33] Bunson 2000 (1993), 271; Montague 2010, 144–147.

vampyyrivaimon kanssa. Lisäksi *Carmillassa* esiintyvä vampyyriasiantuntija paroni Vordenburg, joka lopulta surmaa Carmillan, tuo etäisesti mieleen Stokerin luoman professori Abraham van Helsingin hahmon. [34]

Aikaisemman vampyyrikirjallisuuden lisäksi Stokeria inspiroivat myös kansantarut, teknologia, lääketieteet ja kriminologia. Näiden kaikkien vaikutus näkyy *Draculassa* erityisesti professori van Helsingin hahmossa. Van Helsing käyttää perinteisiä kansantaruihin pohjautuvia vampyyrinkarkotuskeinoja kuten valkosipulia ja ristejä, mutta samaan aikaan hahmo hyödyntää aikansa uusia lääketieteellisiä innovaatioita kuten verensiirtoa ja hypnotismia. Kirjassa tarina kerrotaan useiden henkilöiden päiväkirjamerkintöjen, kirjeiden sekä lehtileikkeiden kautta, mitkä avaavat lukijoille romaanin keskeisiä tapahtumia useasta eri näkökulmasta. Myös tämän idean Stoker oli lainannut eräältä toiselta kirjailijalta. Tällainen tarinankerrontatyyli oli omiaan lisäämään teoksen autenttisuutta ja omaperäisyyttä. [35]

Stokerin *Dracula* sai melko hyvän vastaanoton kriitikoilta julkaisuaikanaan, mutta se ei kuitenkaan onnistunut saavuttamaan bestsellerin asemaa. Romaania pidettiin pääasiassa vain upeana seikkailutarinana, johon oli lisätty kauhistuttavia yksityiskohtia[36]. Erityisesti romaanin alkupuolella Jonathanin kokemukset Draculan linnassa herättivät aikansa lukijoissa pelkoa ja jännitystä. Vaikka goottilais- ja vampyyrikirjallisuutta oli julkaistu jo 1700-luvun lopusta ja 1800-luvun alusta lähtien, *Draculan* kaltaista teosta, jossa painottuivat seikkailu- ja kauhukirjallisuuden elementit, ei ollut nähty aikaisemmin. Aikansa kriitikot eivät kuitenkaan ottaneet kantaa esimerkiksi romaanin tulkintaan seksuaalisuudesta ja kristinuskosta, jotka nykyajan kriitikot ottavat tulkinnoissaan lähes aina huomioon. [37] Sensaatiota ja järkytystä lukijoille aiheuttivat täysin muut seikat.

*Nosferatua* voidaan pitää ratkaisevana tekijänä, että Stokerin *Dracula* lopulta saavutti nykyisen maailmanlaajuisen suosionsa. Syynä oli Florence Stokerin ja Prana Filmin

[34] Bunson 2000 (1993), 40; Montague 2010, 149–150; Leppälahti 2011, 19–20; Hovi 2011, 28; Hovi 2014, 59.
[35] Bunson 2000 (1993), 73, 245–246; Laine 2007 (1977), 591–593; Montague 2010, 152–153, 156.
[36] Laine siteeraa vuosina 1865–1923 julkaistun englantilaisen iltapäivälehden *Pall Mall Gazetten* arvostelua vuodelta 1897: ”Karmea ja kammottava viimeistä piirtoa myöten. Se on myös erinomainen ja kauhukirjallisuudessa parasta mitä olemme saaneet silmiimme.” Laine 2007 (1977), 592. Huom! Laine ei mainitse arvostelun julkaisuvuotta, vaan se on tekijän selvittämä: Hreno, Tina: “1897 Literary Reviews of Dracula”, Blogger, 27.9.2013, <http://1890swriters.blogspot.fi/2013/09/1897-literary-reviews-of-dracula.html>.
[37] Bunson 2000 (1993), 73–74; Hughes 2008, 1–2; Montague 2010, 150, 156.

välillä käyty oikeudenkäynti, jonka ansiosta *Dracula* viimeistään nousi koko maailman tietoisuuteen. Oikeudenkäynnin seurauksena englantilainen teatterinäyttelijä ja -omistaja Hamilton Deane kiinnostui *Draculasta*. Deane sai Florence Stokerilta luvan tehdä romaanista näytelmän vuonna 1923 ja se sai ensi-iltansa vuonna 1924. Näytelmä sai Iso-Britanniassa tyrmäävän vastaanoton kriitikoilta, mutta yleisön keskuudessa se oli erityisen suosittu. [38]

Amerikkalainen John Balderston teki kolme vuotta myöhemmin näytelmästä Broadway-version. Näytelmä osoittautui menestykseksi myös Yhdysvalloissa, jossa se kiinnitti Hollywoodin Universal Studiosin huomion. Vuonna 1931 Universal Studiosin elokuva *Dracula* sai ensi-iltansa. Elokuvassa kreivi Draculaa näytteli karismaattinen unkarilaissyntyinen näyttelijä Bela Lugosi, joka oli esittänyt Draculaa myös Broadway-versiossa, johon elokuvan juoni pitkälti perustui. Elokuvassa Lugosi tulkitsi Draculaa Broadway-version mukaisesti: hahmo pukeutui pitkään tummaan pukuun ja viittaan näyttäen hyvin sivistyneeltä länsimaalaiselta herrasmieheltä. Mieleenpainuvinta Lugosin Draculassa oli kuitenkin hahmon vahva aksentti, joka lisäsi hahmon seksuaalista viehätysvoimaa. Vuoden 1931 elokuvan jälkeen *Dracula* tuli tunnetuksi kaikkialla länsimaailmassa ja Lugosin luoma kreivi Dracula on säilynyt populaarikulttuurin visuaalisessa kuvastossa näihin päiviin saakka. [39]

***Kuva 2.*** *Bela Lugosi näytteli kreivi Draculaa Universal Studiosin tuottamassa vuoden 1931 Dracula-elokuvassa. Elokuvan ohjauksesta vastasi Tod Browning.*

[38] Holte 1997, 35–36; Bunson 2000 (1993), 75–76.
[39] Bunson 2000 (1993), 74, 76. Vuoden 1931 Draculan tekemisestä ja sen merkityksestä populaarikulttuurissa ks. Holte 1997, 35–42 ja Montague 2010, 166, 170.

Lugosin *Draculan* jälkeen Dracula- ja vampyyrielokuvien suosio kasvoi entisestään ja Draculan hahmosta tuli yleinen näky elokuvissa. Tänä päivänä Dracula onkin kaikkien aikojen eniten filmatuin kauhuelokuvahahmo ja toisiksi filmatuin elokuvahahmo, jonka edelle menee vain kirjailija Arthur Conan Doylen luoma mestarietsivä Sherlock Holmes [40]. Lugosin kreivi Draculan jälkeen seuraava merkittävä tulkinta nähtiin vuonna 1958, kun brittiläinen kauhuelokuviin erikoistunut tuotantoyhtiö Hammer julkaisi oman versionsa *Draculasta*. Elokuvassa Draculaa esitti Christopher Lee, jonka tulkinta hahmosta oli Lugosiin verrattuna huomattavasti erilaisempi. Leen Dracula – kuten myös elokuvan muut hahmot ja juoni kokonaisuudessaan – oli ominaisuuksiltaan huomattavasti aggressiivisempi, seksuaalisempi ja väkivaltaisempi, joiden myötä hahmossa korostui selkeä fyysinen voimakkuus ja nopeus [41]. Leen Dracula pukeutui Lugosin tavoin myös tummaan pukuun ja viittaan, mutta vahva ulkomaalaisaksentti oli kadonnut. *Draculan* menestyksen myötä Hammer teki sille vielä kahdeksan jatko-osaa, joista Lee oli mukana kuudessa uusimassa Draculan roolinsa[42].

***Kuva 3.*** *Christopher Leen tulkinta Draculasta vuoden 1958 elokuvassa muistutti ulkoisesti Lugosin Draculaa, mutta luonteenpiirteiltään hahmot olivat täysin toistensa vastakohtia.*

[40] Hovi 2011, 29; Hovi 2014, 59–60.
[41] Hutchings 2003, 36. Ks. myös Bunson 2000 (1993), 124 ja Hutchings 2003, 34–78.
[42] Christopher Lee uusi Draculan roolinsa seuraavissa *Draculan* jatko-osissa: *Dracula – pimeyden ruhtinas (Dracula: Prince of Darkness,* 1965), *Dracula on noussut haudastaan (Dracula Has Risen From the Grave*, 1968), *Dracula, paholaisen lähettiläs (Taste the Blood of Dracula,* 1970), *Vampyyrin arvet (Scars of Dracula* 1970), *Draculan kosto (Dracula A.D. 1972*, 1972) ja *Dracula elää ja voi hyvin* (*The Satanic Rites of Dracula*, 1974).

Vampyyrikirjallisuudessa *Draculan* jälkeen seuraava merkittävä käänne tapahtui 1970-luvulla kirjailija Anne Ricen *Vampyyrikronikat* -kirjasarjan myötä. Varneyssa nähdyt sympaattisen vampyyrin piirteet tulivat nyt osaksi Ricen teosten vampyyrihahmoja. Sarjan ensimmäinen osa *Veren vangit* (*Interview with the Vampire,* 1976) päähenkilöt Lestat ja Louis ovat vuosisatoja vanhoja vampyyrejä, jotka ovat tunteiltaan herkkiä ja pohtivat moraalisia ja eettisiä valintoja. Ricen vampyyrit elävät ikuisesti ja ainoastaan altistuminen päivänvalolle, tulelle tai toisen vampyyrin hyökkäykselle, voi tappaa ne. Rice kuitenkin osoitti teoksissaan, että ikuinen elämä on vampyyreille enemmänkin kirous kuin siunaus. Tämä ikuisen elämän kirous herätti lukijoissa myötätuntoa vampyyrien kohtaloa ja olemassaoloa kohtaan. [43]

Kirjallisuudesta sympaattiset vampyyrit siirtyivät elokuviin myös 1970-luvulla. Vuonna 1978 tuotettiin brittiläinen tv-elokuva *Dracula*. Elokuvassa Draculaa näytteli Louis Jordan, joka tulkitsi hahmoa traagisena ja romanttisena sankarina. Tässä tulkinnassa korostuivat hahmon sympaattiset ja romanttiset piirteet. Samankaltainen tulkinta oli myös Universal Studiosin vuoden 1979 *Draculan* uusintaversiossa, jossa Draculaa esitti näyttelijä Frank Langella. Näiden esimerkkielokuvien vaikutus Draculan ja vampyyrien esittämiseen mediassa ovat jättäneet pysyvät jälkensä. 2000-luvulla romanttisiin ja inhimillisiin tunteisiin kykenevien vampyyrien mielikuvaa ovat pitäneet yllä esimerkiksi Charlaine Harrisin *The Southern Vampire Mysteries* kirjoihin perustuva HBO:n *True Blood* -tv-sarja (2008–2014) sekä Stephenie Meyerin *Twilight* kirjoihin perustuvat samannimiset elokuvat. [44]

Sympaattisen ja inhimillisen vampyyrin piirteet olivat kuitenkin olleet olemassa jo *Varneyn* ajoilta, siis kauan ennen 1970-luvun Ricen vampyyrikirjallisuuden ja elokuvien aiheuttamaa murrosta. Rice ja elokuvat osasivat kuitenkin hyödyntää merkittävästi vampyyreihin liitettäviä inhimillisiä piirteitä, joiden perintö näkyy vielä tämänkin päivän vampyyripopulaarikulttuurissa. Inhimilliset piirteet olivat kuitenkin jo havaittavissa *Nosferatun* Orlokin hahmossa, sillä kaukaisessa ja syrjäisessä Transilvaniassa asuva hylätty olento ja sen pyrkimykset tulla hyväksytyksi yhteiskunnassa ovat tapoja, joilla Orlok herättää katsojissa myötätuntoa, aivan kuten nykypäivän populaarikulttuurin vampyyritkin yrittävät.

[43] Montague 2010, 160–161; Leppälahti 2011, 21–22.
[44] 1970- ja 2000-lukujen merkittävistä vampyyrielokuvista ja -tv-sarjoista ks. Holte 1997, 74–82, Montague 2010, 164–165, 176, Leppälahti 2011, 24–25 ja Toivakka 2011, 147–154.

# 3. Elokuvien lähiluku

## 3.1. Lähiluku: tieteidenvälillä vaeltava metodi

Jyrki Pöysä nostaa esiin omiin kokemuksiinsa perustuen kolme keskeistä periaatetta, jotka ovat hyvä muistaa kirjallisen aineiston lähiluennassa. Nämä periaatteet ovat myös sovellettavissa elokuvan lähilukemisessa.

Ensinnäkin *samaa* lähiluettavaa aineistoa pitää tarkastella *useaan kertaan*. Tämä takaa sen, että tutkijan keskittyminen pysyy koko ajan tarkasteltavassa aineistossa. Aineiston useaan kertaan tarkasteleminen ei kuitenkaan ole joka kerralla *samanlaista*. Ensimmäinen tarkastelukerta voi esimerkiksi olla aineiston sisältöön keskittyvää, jolloin tutkija usein täyttää aineistosta ilmenevät aukot omilla kokemuksillaan ja kulttuurisella tietämyksellään. Ensimmäistä tarkastelukertaa ei siis voida pitää objektiivisena: tutkijan ennakkoluulot aineiston sisällöstä vaikuttavat siihen, miten hän aineistoa osittain ymmärtää. Toisella ja myöhemmillä tarkastelukerroilla lähilukeminen saattaa olla jo tiedostavampaa ja tutkija löytää jo enemmän sellaisia asioita, joihin hän ei ole aikaisemmin kiinnittänyt huomiota. Myös tutkijan aikaisemmin ennakkoluuloilla täyttämät aukot aineistosta saattavat myöhemmillä tarkastelukerroilla korvautua erilaisella, tiedostavammalla tiedolla. [45]

Toiseksi lähiluennassa on kyse *kirjoittamisesta*. Tutkijat tekevät usein tarkasteltavasta aineistosta esimerkiksi muistiinpanoja, jotka muodostavat osan tutkijan tulkinnasta. Näitä muistiinpanoja hyödyntäen tutkija lähilukee tarkastelemaansa aineistoa, jonka tarkastelu on nyt muuttunut: lähiluenta on katkonaisempaa ja analyyttisempaa, minkä lisäksi siinä on mukana enemmän tutkijan omia ajatuksia aiheesta. Tämä johtaa ns. *ideaaliseen hermeneuttiseen kehään* eli tutkija oppii tarkastelemastaan aineistostaan koko ajan uusia asioita ja kehittää uusia, erilaisia tulkintoja. Tämä toisaalta tarkoittaa sitä, että lähiluku ei saavuta päämääräänsä, jos tutkija on asettanut sille tavoitteeksi lopullisen tulkinnan muodostamisen. Tärkeää on muistaa, että lähiluenta on aina avoin lopusta, sillä aineistolle voidaan missä vaiheessa tahansa esittää uudenlainen

[45] Pöysä 2010, 338–339.

tulkintamahdollisuus, jonka seurauksena sitä voidaan jälleen tarkastella erilaisesta näkökulmasta. [46]

Kolmantena ja viimeisenä periaatteena Pöysä mainitsee, että kaikkia *kokonaisia* aineistoja *ei voi* lähilukea. Esimerkkinä Pöysä mainitsee romaanit, joissa tarkasteltavaksi kannattaa esimerkiksi rajata jokin jakso tai luku. Aineiston rajaaminen tietynlaiseen kohteeseen helpottaa lähilukemista ja takaa tarkemman analyysin. Aineiston rajaamisessa tosin ongelmaksi syntyy *vertailevan näkökulman* menetys, joka auttaa paremmin nostamaan esiin aineiston tutkimuskohteiden erityispiirteitä. [47] Elokuvaa voidaan pitää suurena aineistona kuten romaania. Tästä syystä on hyödyllistä ottaa tarkasteluun tietty määrä elokuvan kohtauksia, jotka onkin *Nosferatussa* tehty ottamalla tarkasteluun kuusi valittua kohtausta.

Lopuksi Pöysä puhuu vielä *metodisen sulkeistamisen* käsitteestä, jota hän pitää erityisen tärkeänä ehtona lähiluennalle. Metodisen sulkeistamisen ideana on sulkea tarkasteltavan aineiston ulkopuolelle kaikki se tieto, joka tutkijalla jo on tutkimusaineistoon liittyvästä ilmiökentästä. Nämä kaikki tiedot muuten häiritsevät lähiluentaa. [48] Lähiluenta uuskriittisen koulukunnan periaatteita noudattaen toimii siis parhaiten, kun vastauksia etsitään ainoastaan itse tutkimusaineistosta (kuten runosta). Pöysä mainitsee esimerkin metodisen sulkeistamisen hyödyistä:

> *Vaikken pidäkään mahdollisena tai edes mielekkäänä sulkea keskustelusta pois sille ulkoisia ajallisia jatkumoita [ - - ] pidän keskusteluanalyysin käytäntöön sisältyvää keskustelukatkelmaan rajautumisen periaatetta metodisesti hienona esimerkkinä sulkeistavan lähestymistavan heuristisesta merkityksestä. Ilman keskusteluanalyysin tarkkoja litteraatioita ja välittömästi havaittavaan kielelliseen vuorovaikutukseen viittaavia käsitteitä ymmärtäisimme arkista vuorovaikutusta tänä päivänä huomattavasti heikommin.* [49]

Pöysän artikkelissa lähinnä puhutaan uuskriittisen koulukunnan harjoittamasta lähiluennasta, jonka ajatusmaailman mukaan tutkijan ennakkoluulot aineistosta ja aikaisemmat tiedot tutkimusaiheesta ovat vain haitaksi, jotka johtavat intentioharhaan. Uuskriittinen koulukunta tosin lähinnä tarkasteli runoja, joita on useinkin tarkoitus kirjoittaa ja lukea erillisinä kokonaisuuksina [50]. Tämä selittää metodisen sulkeistamisen

[46] Pöysä 2010, 339–341.
[47] Pöysä 2010, 341.
[48] Pöysä 2010, 344.
[49] Pöysä 2010, 345.
[50] Pöysä 2010, 336.

merkitystä lähiluvulle. Metodinen sulkeistaminen on monissa muissa suurissa aineistossa kuitenkin enemmän haitaksi kuin hyödyksi.

Tutkimusaineiston tunteminen ja tutkimusaiheesta tietäminen ennakkoon ovat tutkijalle hyödyllisiä etuja. Aiheen tunteminen ennakkoon osittain estää vääränlaisten tulkintojen syntymisen. Pöysä itse lähiluki artikkelissaan *Alahalla allin mieli* -runoa uuskriittisen lähilukumetodin oppien mukaisesti, mutta siitä huolimatta toteaa, että ”Ainakin kansanrunouden kohdalla lähiluenta on hyvä keino nostaa esiin tutkimuskysymyksiä, pieniä ja suuria. Niihin vastaaminen edellyttäisi kuitenkin tulkintatilanteen laajennusta [ - - ]”.[51] Tästä voidaan päätellä, että metodinen sulkeistaminen lähinnä auttaa nostamaan kysymyksiä, mutta ei antamaan tutkijalle vastauksia. Pöysän mukaan ainoastaan dekonstruktiivisessa lähtökohdassa kysymykset voitaisiin nostaa vastauksia merkittävämmiksi [52]. Tästä on kuitenkin harvemmin kysymys esimerkiksi elokuvaa analysoidessa.

Myös Hannu Salmi korostaa erityisesti elokuva-analyysia tehtäessä taustatietojen tuntemista. Tärkeää on ymmärtää ja selvittää elokuvan suhde käsikirjoitukseen, näytelmään tai romaaniin, johon se perustuu. Myös elokuvan taustalla vaikuttaneet yhteiskunnalliset ilmiöt on syytä ottaa huomioon. Esimerkiksi Hollywood-elokuvat, jotka käsittelevät yhteiskuntaluokkien välillä vallitsevia eroja ja suhdetta omistamiseen, saattavat olla hyvinkin erilaisia riippuen siitä, onko elokuvat tehty *ennen* vai *jälkeen* Wall Streetin vuoden 1929 pörssiromahdusta. [53]

Yhteiskunnallisten ilmiöiden suhde aikansa elokuviin on myös keskeisessä osassa esimerkiksi elokuva ja -historiantutkija Kimmo Ahosen väitöksessä *Kylmän sodan pelkoja ja fantasioita. Muukalaisten invaasio 1950-luvun yhdysvaltalaisessa tieteiselokuvassa* (2013). Väitöksessään Ahonen on tutkinut Hollywoodin 1950-luvun *invaasioelokuvia*, joissa käsiteltiin muukalaisten ja maanasukkaiden kohtaamista. Invaasioelokuvaa voidaan pitää yleisemmän tieteiselokuvagenren (*science fiction movie)* alagenrenä. Väitöksessään Ahonen on tarkastellut 40 invaasioelokuvaa, joista 12 avainelokuvaa muodostavat keskeisen lähderyhmän, minkä lisäksi 13 muuta elokuvaa toimivat vertailukohtana Ahosen avainelokuville. Ahosen pääkäsittelyaihe

[51] Pöysä 2010, 355.
[52] Ibid.
[53] Salmi 1993, 144–145; ks. myös Ahonen 2013, 26.

väitöksessään on, mitä invaasioelokuvat kertovat aikansa yhdysvaltalaisesta yhteiskunnasta, politiikasta ja kulttuurista. [54] Ahosen käyttämä tutkimusmetodi on *ristiinluku*, jota käsitellään tarkemmin seuraavassa luvussa muiden yleisten lähilukumetodien lisäksi.

### 3.2. Elokuvien lähilukumetodeista

Koska lähiluku on sovellettavissa oleva metodi ja tieteellisestä viitekehyksestä vapaa kirjallisuudentutkimuksen taustastaan huolimatta, sen hyödyntäminen elokuva-analyysissä on täysin mahdollista. Kaikenlainen elokuvatutkimus on itse asiassa elokuvan lähiluentaa, mutta sen toteuttamiskeinot voivat olla hyvinkin erilaisia. Klassisia elokuvan lähilukumetodeja ovat esimerkiksi elokuvan keskeisiä rakenteita purkava *strukturalismi*, elokuvan ja yhteiskunnan suhdetta tarkasteleva *heijastusteoria* (johon myös Kracauer omat analyysinsä *Caligarista Hitleriin* -teoksessa pitkälti perustaa strukturalismin ohella) ja elokuvatutkija Marc Ferron *lapsusmetodi*, jossa tarkoituksena on löytää elokuvan *lapsuksia*, jotka paljastavat asioita todellisesta yhteiskunnasta [55]. Uudempia elokuvan lähilukumetodeja taas ovat mm. *genre*- ja *tähtiteoriaan* sekä *neoformalismiin* perustuvat metodit.

Genreteoria on luonteeltaan melko vaikeaselkoinen. Vielä nykyäänkin tutkijoilla on eri näkemyksiä siitä, millä tavalla genre tulisi määritellä. Yksinkertaisimmin voidaan kuitenkin todeta, että genreteoria perustuu eri elokuvagenrejen (western, musikaali, kauhu jne.) merkitysten tarkasteluun ja niistä tehtäviin tulkintoihin. [56]

Tähtiteoria painottaa elokuvatähden merkitystä. Voidaan esimerkiksi analysoida, minkälaisia elokuvia rakennetaan tietyn tähtinäyttelijän ympärille tai millä tavalla katsojat vaikuttavat siihen, minkälainen kuva tähdestä muodostuu. Neoformalismissa tutkijat uskovat, että katsojat ymmärtävät elokuvan merkityksen elokuvan antamien kerronnallisten vihjeiden perusteella. Vihjeet voivat olla *referentaalisia* (miten elokuva viittaa todelliseen maailmaan), *eksplisiittisiä* (suoraan ilmaistut asiat), *implisiittisiä*

[54] Ks. Ahonen 2013.
[55] Näistä klassisista elokuvan lähilukumetodeista enemmän ks. Salmi 1993, 152–156 , 161–172.
[56] Genreteoriasta ja -määrittelystä ks. Hietala 1994, 162–171, Cook & Bernink 1999, 137–147 ja Altman 2002.

(epäsuorasti ilmaistut asiasta) tai *symptomaattisia* (ideologiat, jotka lähinnä vaikuttivat elokuvan syntyajankohtana). [57]

Edellä mainituilla klassisilla ja uusilla metodeilla elokuvista on kyetty lähilukemaan koko niiden historian ajan mm. kulttuurisia, sosiaalisia ja yhteiskunnallisia ideologioita, rakenteita ja merkityksiä. Erilaisten osa-alueiden tarkasteleminen elokuvissa (äänimaailma, tuotantovaiheet, näyttelijät, hahmot, dialogi, ohjaaja, miljöö jne.) eri lähilukumetodien keinoin ovat elokuvatutkimuksen historian aikana aina tuottaneet erilaisia tulkintoja ja tutkimustuloksia.

Klassisista elokuvan lähilukemisen tutkimusesimerkeistä voitaisiin mainita strukturalismin keinoin elokuvia tutkinut Will Wright, joka tarkasteli Hollywoodin 1930–70-luvuilla tuottamia westernelokuvia vuoden 1977 teoksessaan *Sixguns and Society*. Wright tekee lähilukemistaan elokuvista päätelmiä siitä, mitä eri vuosikymmenillä tuotetut westernelokuvat kertoivat yhdysvaltalaisessa yhteiskunnassa vallitsevista ideologioista. Hyvin erilaista strukturalismia hyödyntävää lähiluentaa on esimerkiksi taas edustanut Philip French, joka yhdisti 1950- ja 1960-lukujen westernelokuvia Yhdysvaltojen presidentteihin. John F. Kennedyn aikana tehdyt westernit olivat esimerkiksi ironisia ja älykkäitä, kun taas Barry Goldwaterin aikana tehdyt komediallisia. [58] Frenchin lähiluenta on esimerkki siitä, millä eri keinoin elokuvia voidaan äärimmillään lähilukea.

Tuoreimpia esimerkkejä elokuvien lähilukemisesta taas tarjoavat esimerkiksi Outi Hakola sekä jo aikaisemmin mainittu Kimmo Ahonen. Hakola on väitöskirjassaan *Rhetoric of Death and Generic Addressing of Viewers in American Living Dead Films* (2011) analysoinut kuolemaa käsitteleviä yhdysvaltalaisia kauhuelokuvia. Hakolan tutkimusfokuksena on, miten kauhuelokuvat käsittelevät, rakentavat ja artikuloivat kuolemankulttuuria länsimaisessa yhteiskunnassa. Lisäksi Hakola on kiinnostunut siitä, millä eri tavoilla kuolemaa käsittelevät kauhuelokuvat haastavat katsojansa tarkastelemaan kuolemaa. Hakola lähilukee tarkalleen ottaen kahdeksaa erilaista kauhuelokuvaa lähestyen aihettaan lähilukemalla erityisesti kauhuelokuvissa esiintyviä vampyyreita, zombeja ja muumioita: ”They provide a fruitful object for the study of

[57] Tähtiteoriasta ja neoformalismista enemmän ks. Hietala 1994, 172–190; tähtiteoriasta ks. myös Cook & Bernink 1999, 371–372.
[58] Wrightin ja Frenchin tutkimusmetodeista enemmän ks. Salmi 1993, 163–167.

death-related values because not only do they symbolize the threatening death but their grotesque corporeality also embraces and embodies it in a most concrete and impressive way."[59]

Ahonen taas on käyttänyt 1950-luvun Hollywoodin tuottamien invaasioelokuvien analyyseissään ristiinlukemisen lähilukumetodia. Ristiinlukemisella Ahonen lähilukee tutkimusaineistonaan käyttämiä tieteiselokuvia suhteessa aikakautensa poliittisiin ja yhteiskunnallisiin ilmiöihin sekä kulttuurituotteisiin. Ahonen esimerkiksi vertailee tutkimiaan invaasioelokuvia toisiinsa sekä invaasioelokuvien tuotantoprosesseja ja aikalaisvastaanottoa. Ahonen vertaa elokuvia myös muihin aikansa kulttuurituotteisiin kuten tieteiskirjallisuuteen ja -sarjakuviin. Ahonen analysoi elokuvia sekä yleisellä tasolla – etsien elokuvista toiseen toistuvia teemoja – että yksityiskohtaisella tasolla, jossa syvennytään tarkemmin johonkin elokuvien kohtauksista. Ristiinlukumetodin avulla Ahonen on saanut tarkan ja moniulotteisen kuvan siitä, mitä invaasioelokuvat kertoivat 1950-luvun Yhdysvalloista. [60] Ahosen väitös onkin hyvä osoitus siitä, kuinka monipuolisia tulkintoja lähilukemisella kykenee tekemään elokuvista, erityisesti kun niitä vertaillaan aikansa poliittiseen, yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen kontekstiin [61].

### 3.3. *Nosferatuun* sovellettu lähilukemisen metodi

Aikaisemmin mainitut elokuvien lähilukumetodit olivat vain muutamia esimerkkejä siitä, millä tavalla elokuvia voidaan lähilukea. Nämä esimerkit eivät kuitenkaan ole miellyttäneet itseäni tarpeeksi, joten päätin lähteä kehittämään ja kokeilemaan erilaista lähilukumetodia.

Tässä tutkielmassa tarkoituksena on toteuttaa mahdollisimman tarkkaa analyysia elokuvan valituista kohtauksista. Esimerkiksi Ahosen ja Hakolan analysoimissa elokuvissa lähiluku on useimmiten yleisemmällä tasolla ja kohtausten dialogeihin ei aina syvennytä kovin tarkasti. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, kuinka tutkijat eivät ole tehneet yksityiskohtaisia merkintöjä kohtausten sisällöistä. Ahosen ja Hakolan tutkimuksissa on kuitenkin analysoitu useita elokuvia, mikä väistämättä vaikuttaa siihen, kuinka tarkasti valittuja elokuvia ja niiden sisältöjä voidaan lähilukea. Tässä

[59] Hakola 2011, 7–8, 12, 28–34.
[60] Ahonen 2013, 24–25.
[61] Ks. Ahonen 2013, 431–439.

tutkielmassa keskitytään sen sijaan vain yhteen elokuvaan, jonka ansiosta kohtausten tarkempi lähiluku on huomattavasti helpompaa.

En ole toisaalta myöskään nähnyt aiempia englannin tai suomen kielellä toteutettuja tutkimuksia, missä Kracauerin metodeja olisi varsinaisesti hyödynnetty pelon elementtien analysoinnissa. En ole myöskään nähnyt vastaavaa suomenkielistä pro gradu -tutkielmaa, jossa *Nosferatuun* käsiteltäisiin näin laaja-alaisesti. Nämä tekijät tekevätkin käsittääkseni tästä pro gradu -tutkielmasta ja siinä käytetystä lähilukumetodista entistä ainutlaatuisemman. Myös elokuvatutkija Veijo Hietala on todennut, ” [ - - ] että kuten humanistisilla aloilla yleensäkin myös elokuvan tutkimus edellyttää luovaa teorioiden ja näkökulmien yhdistelyä.”[62] Hietalan mainitsema ”luovuus” tapahtuukin erityisesti tässä tutkielmassa.

*Nosferatun* lähiluenta on toteutettu pitkälti lainaamalla Pöysän aikaisemmin mainitsemia kolmea lähiluennan periaatteita kirjallisuudesta, mutta soveltaen: kohtauksia on *katsottu useaan kertaan*, niiden sisällöt on *kirjoitettu* ja lisäksi koko elokuvaa *ei ole* lähiluettu vaan *rajoitus* on tehty kuuteen kohtaukseen. Tarkastelemalla kuutta kohtausta ei myöskään menetetä Pöysän aikaisemmin mainitsemaa lähiluentaan liittyvän vertailevan näkökulman hyötyjä, sillä valittuja kuutta kohtausta vertaillaan analyyseissä myös toisiinsa.

Lähiluentaa on vielä tarkemmin rajoitettu tarkastelemaan pelon teemaa, joka yhdistää kaikkia elokuvan valittuja kohtauksia. Kohtausten analyyseissä kohdistan huomiota erityisesti seuraaviin seikkoihin:

- *Luku 5: Pelon teeman ja sen elementtien välittyminen Orlokin ja keskeisen miespuolisen päähenkilön Hutterin vuorovaikutuksessa.*
- *Luku 6: Nosferatun suhde elokuvan yleisesti käsittelemään pelon teemaan.*
- *Luku 7: Pelon teeman ja sen elementtien välittyminen Orlokin ja keskeisen naispuolisen päähenkilön Ellenin vuorovaikutuksessa.*

Hannu Salmi on korostanut lähiluvun merkitystä elokuvia tarkasteltaessa: ”Lähiluku on siis ensiarvoisen tärkeää, ei vähiten siksi, että elokuva on niin monimutkainen ja totaalinen ilmaisumuoto: sen viestejä ei pysty useinkaan vastaanottamaan yhden katselukerran perusteella.”[63] Monimuotoisuutensa takia elokuvasta ei tosiaankaan

[62] Hietala 1994, 189.
[63] Salmi 1993, 145.

kykene havainnoimaan kaikkea yhdellä katselukertaa. Katsojan keskittyessä esimerkiksi kohtauksen dialogiin saattavat miljöö ja musiikki jäädä vähemmälle huomiolle. Tähän asiaan ainoa ratkaisu on katsoa kohtaus useaan otteeseen keskittyen joka kerralle eri osa-alueeseen. Kun kaikki halutut osa-alueet on tarkastettu, voidaan luoda kokonaiskuva kohtauksesta. Loppujen lopuksi elokuvan lähiluvussa kyseessä on siis mahdollisimman tarkka sisällön luku aivan kuten kirjallisen aineiston lähiluennassa.

Kohtauksien kokonaistarkastelun helpottamiseksi Salmi suosittelee niiden purkamista kuva ja otos kerrallaan, johon Salmi tarjoaa kaksi vaihtoehtoa. Ensimmäisenä vaihtoehtona Salmi ehdottaa ns. *segmenttijakoa*, jossa tarkoituksena on etsiä elokuvan segmentit. Ne ovat elokuvan kohtausten ”[ - - ] itsenäisiä kerronnallisia elementtejä, ajallis-paikallisesti yhtenäisiä kokonaisuuksia.”[64] Segmenttijako toimii myös hyvänä lähteenä, mihin voi viitata sen sijaan, että käyttäisi elokuvan ajallista erittelyä. Segmenttijako voi kuitenkin Salmen mukaan olla riittämätön joillekin kysymysasetteluille. [65] Esimerkkinä segmenttijaosta Salmi käyttää George Cukorin ohjaamaa elokuvaa *Vakka kantensa valitsee* (*Holiday*, 1938):

> *1. Kaupunki (R), katunäkymä, Johnny Case astuu ulos taksista ja menee sisään (R). J.C. on ystäviensä Pottereiden luona, ilmoittaa menevänsä naimisiin. Paljastuu, ettei J.C. vielä juurikaan tunne morsiantaan Juliaa. Lopuksi J.C. tekee kuperkeikan (R).* [66]

Toisena vaihtoehtona Salmi esittää eräänlaista *kohtaustaulukkoa*. Kohtauksesta voidaan esimerkiksi piirtää taulukko, joka on jaettu kolmeen sarakkeeseen muodostuen seuraavista osatekijöistä: otoksen sisältö ja kesto (1. sarake), dialogi (2. sarake) sekä musiikki ja efektit (3. sarake). Tämä jako mahdollistaa elokuvan kohtausten vielä tarkemman analyysin ja lisäksi se auttaa ymmärtämään esimerkiksi kohtauksessa olevan kuvan ja äänen välistä suhdetta. Kohtaustaulukkoa voidaan myös käyttää lähdeviitteenä. [67] Esimerkki kohtaustaulukon rakenteesta:

| Otoksen sisältö ja kesto | Dialogi | Musiikki ja efektit |
|---|---|---|
| *Otoksen visuaalisen sisällön kuvailua ja sen ajallinen kesto* | *Vuorosanat, joita otoksen aikana sanotaan* | *Erilaiset äänet, joita kuullan otoksen aikana* |

[64] Salmi 1993, 143.
[65] Salmi 1993, 143–144.
[66] Salmi 1993, 143. R:llä Salmi tarkoittaa *ristikuvaa*, jolla siirrytään kuvasta toiseen siten, että edellinen kuva hiljalleen hämärtyy uuden kuvan kirkastuessa.
[67] Salmi 1993, 144.

Tutkielmassa on päädytty Salmen kahden edellä mainitun vaihtoehdon yhdistämiseen. *Nosferatusta* lähiluetaan valittuja kohtauksia segmenttijakoa muistuttavalla kohtaustaulukolla, jossa on erikseen oma kohtansa kuvalle, dialogille sekä äänelle. Tässä kohtaa lähiluennan rinnalle nousee myös elokuvan rakenneanalyysi. Salmen mukaan pelkällä lähiluennalla elokuvan koko sisältöä ei pystytä paljastamaan, vaan tärkeää on myös tietää minkälaisia tehtäviä elokuvassa olevat rakenteet palvelevat [68].

Lähiluenta tarvitsee rinnalleen metodin, joka helpottaa rakenteen eli tekijöiden selittämistä. Kohtaustaulukko, jossa kuva, dialogi ja ääni ovat erikseen eriteltyinä, tuo hyvin ilmi, minkälaisista tekijöistä elokuva loppujen lopuksi rakentuu. Koska kohtaustaulukkoon liittyvät vahvasti sekä lähiluenta että rakenneanalyysi, kutsutaan niiden muodostamaa yhdistelmää *rakennetaulukoksi*. Seuraavaksi esitellään tämän rakennetaulukon muodostuminen: miten lähiluenta on yhdistetty rakenneanalyysin – tarkemmin sanottuna Siegfried Kracauerin käyttämän rakenneanalyysin – kanssa, ja minkälaisen metodin tämä yhdistelmä on tuottanut.

### 3.4. Kracauerin rakenneanalyysi ja rakennetaulukon muodostuminen

Siegfried Kracauerin soveltama rakenneanalyysi *Propaganda ja kansallissosialistinen elokuva* -pamfletin lopussa erottelee natsien propagandaelokuvien propagandistiset tekijät hyvinkin tarkasti ja yksityiskohtaisesti. Samalla tavalla analysoimalla *Nosferatua* elokuvasta voidaan yrittää tarkastella pelon elementtien keskeisiä tekijöitä. *Nosferatua* analysoidessa on kuitenkin hyvä muistaa, että fiktiivisen elokuvan lisäksi kyseessä on myös mykkäelokuva.

Mykkäelokuva oli varhaisempia elokuvan esitysmuotoja, jonka valtakausi sijoittuu 1890-luvun puolivälistä 1930-luvun alkupuolelle. Elokuvissa ei kuultu näyttelijöiden puheääniä, erikoistehosteiden tuottamia ääniä tai elokuvan sisäistä musiikkia. Näyttelijöiden dialogit ja muut elokuvissa esiintyvät tekstit esitettiin erillisillä väliteksteillä. Mykkäelokuvat eivät myöskään aina olleet mustavalkoisia. Elokuvat saattoivat käyttää kohtauksissa värejä kuten sinistä tai keltaista, joilla haluttiin piristä elokuvan visuaalista ilmettä. Kuvausvälineitä ei myöskään voitu käyttää muuta kuin valoisissa tiloissa, joten esimerkiksi sinisen värin käytöllä elokuviin saatiin luotua pimeys tai yöllinen aika. Mykkäelokuvat eivät välttämättä aina olleet täysin ”mykkiä”,

[68] Salmi 1993, 161.

sillä monien elokuvien näytöksissä musiikkia saattoi paikalla olla soittamassa orkesteri, joka toi elokuviin ulkopuolisen äänilähteen. [69]

Kracauerin rakenneanalyysin mukaan propagandaelokuvista ennen kokonaisuuden erittelyä pitää erotella osatekijät, jotka koostuvat *perusyksiköistä*, jotka taas edesauttavat elokuvan propagandistisia tarkoituksia. Perusyksiköt esiintyvät kolmessa *mediumissa*, jotka muodostavat propagandaelokuvan. [70] Mediumit ovat:

- ***Selostus*** *– sisältää suulliset lausahdukset ja ajoitetut tekstit. Perusyksikkönä toimii lausuma.*
- ***Visuaalinen viestintä*** *– sisältää kameran luoman todellisuuden ja muut visuaaliset elementit. Perusyksikkönä toimii kuvayksikkö.*
- ***Ääni*** *– sisältää äänitehosteet, musiikin ja laulun. Perusyksikkönä toimii ääniyksikkö.* [71]

Kracauer ei ole jakanut rakenneanalyysissään elokuvia kohtauksiin ja otoksiin. Kracauerin mukaan tämä mutkistaisi propagandististen tekijöiden erittelyä[72]. Sen sijaan hän kutsuu perusyksiköiden muodostamia yhdistelmiä *kappaleiksi, katkelmiksi* ja *osiksi*. Keskenään *synkronisoivat* eli vuorovaikutuksessa olevat perusyksiköt muodostavat *kappaleen*. Yhden kappaleen Kracauer on aina muodostanut yhdestä lausumasta, joka on vuorovaikutuksessa yhden tai useamman kuvayksikön sekä myös mahdollisesti yhden tai useamman ääniyksikön kanssa. Kappaleita voi myös olla peräkkäin useampi kuin yksi ja jos näin käy, ne muodostavat *katkelman*. Katkelmia voi esiintyä useissa sarjoissa, joita tällöin kutsutaan *osiksi*. [73]

Edellä käsiteltiin vain pieni osa Kracauerin koko rakenneanalyysistä, mutta sen purkaminen ja puhtaaksi kirjoittaminen kokonaan ei edes ole tarpeen kahdesta syystä. Ensinnäkin se on kokonaisuudessaan hyvin monimutkainen metodi käytettäväksi missä tahansa elokuvalajissa, joka ei ole luonteeltaan joko propaganda- tai historiallinen dokumenttielokuva. Toisena syynä voi mainita, että Kracauerin metodin soveltamista varten riittää, että siitä käydään läpi keskeisimmät tekijät, joilla Kracauer analysoi propagandaelokuvia. Toisin sanottuna puhutaan Kracauerin käyttämistä kolmesta

[69] Patalas 2002, 45; *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), David Kalatin kommenttiraita 2013, 25:07 – 25:49. Mykkäelokuvien historiasta enemmän ks. Cook & Bernink 1999, 93–97.
[70] Kracauer 1987b (1942), 306.
[71] Kracauer 1987b (1942), 306–307.
[72] Kracauer ei kuitenkaan suoraan kerro, millä tavalla kohtausten ja otosten analysointi monimutkaistaisi erittelyn tekoa.
[73] Kracauer 1987b (1942), 306–309.

mediumista ja niiden perusyksiköistä, joita voidaan hyödyntää muidenkin elokuvalajien kuin propagandaelokuvien analysoinneissa.[74]

Rakenneanalyysissään Kracauer asettaa *selostuksen* mediumin etusijalle, koska sen perusyksikköön kuuluvien lausumien propagandaa välittävät viestit ovat yksiselitteisiä ja helpoiten ymmärrettävissä. Selostus ilmaisee sanoin ideoita, joita kuvat eivät voi välittää kuten sotilaallisia toimia ja strategioita. Natsien propagandaelokuvissa selostuksella oli pääasiallisesti tarkoitus vaikuttaa katsojiin eikä ensisijaisesti jakaa tietoa; kyseessä siis tuntui olevan enemmänkin mainoskampanja ison ”yrityksen” tehokkuudesta. [75]

Kracauer kuitenkin korostaa, että selostuksen etuasema ei tarkoita, että sillä olisi merkittävin propagandaa välittävä vetovoima muihin mediumeihin verrattuna. *Visuaalisilla viesteillä* saattoi esimerkiksi voimakkaammin ilmaista propagandistisia tekijöitä. Propagandaelokuvissa *Ilmataistelut Puolassa* (*Feuertaufe,* 1940) sekä *Voitto lännessä* (*Sieg im Westen,* 1940) näytetään lähikuvaa ensin mustista Ranskan armeijan sotilaista, ja sen jälkeen siirrytään lähikuvaamaan saksalaisten sotilaiden marssia. Tämänkaltaisilla kuvallisilla keinoilla korostettiin esimerkiksi puhtaan arjalaisen rodun ylivertaisuutta muihin rotuihin nähden. *Äänen* mediumissa musiikki nousee keskeiseen asemaan propagandaelokuvissa. Sillä vahvistettiin kuvista näkyvää vaikutelmaa saksalaisten ylivertaisuudesta viholliseen nähden: englantilainen panssarivaunu muuttui helposti leluksi oikean musiikin valinnan myötä. [76]

*Nosferatu* on luonteeltaan fiktiivinen mykkäelokuva, jolla ei siis ole propagandistisia tehtäviä; elokuvan tarkoituksena ei ole välittää valheellista tietoa tai yrittää käännyttää yleisöään tietynlaisen aatteen kannattajaksi. Tästä seikasta huolimatta Kracauerin käyttämiä mediumeja ja perusyksiköitä voidaan hyödyntää *Nosferatua* analysoidessa, mutta tietyin muutoksin. Selostuksen luonne on esimerkiksi vähäisempi ja visuaalisen viestinnän merkitystä on sen sijaan korostettava, koska ekspressionistisen tyylin mukaisesti *Nosferatu* panostaa eniten visuaaliseen ulkonäköön ja kameran luomaan todellisuuteen. *Nosferatussa* visuaalisella viestinnällä korostetaan pelon elementtejä selkeästi vahvemmin kuin esimerkiksi selostuksella ja äänellä. Yhtä mediumia ei sovi

[74] Kracauerin rakenneanalyysi kokonaisuudessaan ks. Kracauer 1987b (1942), 306–325.
[75] Kracauer 1987b (1942), 276, 307.
[76] Kracauer 1987b (1942), 277–278, 294, 307.

priorisoida kokonaan, sillä myös selostuksella ja äänellä on oma merkityksensä pelon elementtien välittymisen kannalta.

Yhden kohtauksen erittely ja analysointi *Nosferatussa* tapahtuu alhaalla näkyvän rakennetaulukon mukaisesti:

**Kohtauksen numero ja nimi.**

**Aika: kohtauksen kesto.**

**Kuvayksiköt (#): Otokset kuvailtuna ja lueteltuina. Kuvayksikkö vastaa yhtä tai useampaa otosta.**
**Tehtävä: käydään läpi tarkoituksellista pelon elementtiä välittävää tehtävää.**

**Lausumat (#b): Väliteksteissä näkyvät tekstit ylös kirjoitettuna ja lueteltuina.**
**Sisältö: käydään läpi tarkoituksellista pelon elementtiä välittävää tehtävää.**

**Ääniyksiköt (#c): Äänen kuvailu ja luonnehdinta kuvayksiköiden ja lausumien kohdalla.**
**Luonnehdinta: tarkoitus kuvailla musiikin välittämiä pelon elementtejä suhteessa selostukseen tai visuaaliseen viestintään.**

**Analyysi: sijoitettu leipätekstiin.**

Jokaisesta analysoidusta kohtauksesta tehty rakennetaulukko löytyy Liitteet-osiosta. Viittaaminen tapahtuu siten, että alaviitteessä lukee kohtauksen numero sekä kuvayksikön, lausuman tai ääniyksikön numero, johon on viitattu. Esimerkiksi ensimmäisen kohtauksen ensimmäiseen kuvayksikköön kohdistettu viite merkitään *kohtaus 1, kuvayksikkö 1*.

*Tehtävän, sisällön* ja *luonnehdinnan* erittely jokaisen kuvayksikön, lausuman ja ääniyksikön jälkeen kohtausten rakennetaulukoissa ei ole välttämätöntä. Jokaisen mediumin perusyksiköillä voi olla samankaltaisia tehtäviä, joten erillinen maininta jokaisesta tehtävästä ei ole tarpeen, vaan tärkeintä on ottaa huomioon merkittävin tehtävä. Lisäksi analyysissä saatetaan nostaa esiin tarkempaan erittelyyn tietyt kuvayksiköt, lausumat tai ääniyksiköt.

Jokaisen mediumin perusyksiköiden osioiden pohjalta tehdään siis valituista kohtauksista kattavat analyysit, joissa keskitytään tarkastelemaan pelon elementtejä. Laaditun rakennetaulukon huomattavimmat erot Kracauerin alkuperäiseen rakenneanalyysiin ovat seuraavat:

- Kyseessä on huomattavasti yksinkertaistetumpi versio.
- Propagandistisien tehtävien analysointi on korvattu pelon elementtien analyysilla.
- Selostuksen mediumille ei ole annettu prioriteettia.
- Tarkastelussa ovat otokset ja kokonaiset kohtaukset.
- Erittely kappaleisiin, katkelmiin ja osiin on jätetty pois.

Tutkielman yhtenä tavoitteena on soveltaa Kracauerin propagandaelokuvissa käytettyä rakenneanalyysiä. Metodinsa avulla Kracauer onnistui analysoimaan natsien propagandaelokuvista niitä tekijöitä, joilla propagandaa luotiin elokuvissa. Tarkoituksena on soveltaa lähilukua ja Kracauerin metodia, ja kokeilla, miten kyseisten metodien avulla muodostettu rakennetaulukko kykenee havaitsemaan pelon elementtejä ja erittelemään niitä *Nosferatusta*. Varmuudella ei voida siis sanoa, kuinka hyvin kehitelty rakennetaulukko todellisuudessa toimii tai kuinka luotettavasti siinä sovelletut metodit toimivat.

*Nosferatun* analyysissä keskitytään purkamaan rakennetaulukon avulla pelon elementtejä, joista elokuva on rakentunut. Tarkoituksena on ymmärtää kokonaisuutta tutkimalla lähiluettavasta kohtauksesta lukuisia rakenteita. Huomioon on kuitenkin otettu myös subjektiiviset tekijät: tehdyt valinnat ovat tietoisia ja analyyseistä tehdyt tulkinnat perustuvat saatuihin tuloksiin. Analyysiluvuissa näkyy konkreettisesti, miten rakennetaulukon avulla kohtauksien rakennetta ja niistä ilmeneviä pelon elementtejä on analysoitu.

# 4. Ekspressionismi ja Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens

## 4.1. Saksa Weimarin tasavallan aikana 1919–1933

Weimarin tasavalta syntyi ensimmäisessä maailmansodassa hävinneen ja nöyryytetyn Saksan keisarikunnan raunioille. Nimensä tasavalta sai Weimarin kaupungista, jossa laadittiin uusi perustuslaki Saksalle vuonna 1919. Tasavaltaa olivat perustamassa poliittisista puolueista sosiaalidemokraatit, keskusta ja liberaalit, jotka olivat olleet tukahdutettuina Saksan monarkistisessa keisarikunnassa. Nyt niillä oli mahdollisuus perustaa Saksan ensimmäinen demokratiaan ja parlamentarismiin perustuva valtio. Weimarin tasavallan aika on usein jaettu tutkimuksissa kolmeen vaiheeseen, jotka

kuvaavat tasavallan eri kehitysvaiheita: vallankumouksellinen vaihe (1919–1923), vakiintumisen vaihe (1924–1929) ja katastrofaalinen vaihe (1929–1933). [77]

Saksan yhteiskunta romahti täydellisesti ensimmäisen maailmansodan tappion seurauksena: työttömyys ja inflaatio olivat korkealla, väkivalta yleistyi kaupunkien kaduilla ja useisiin istuviin hallituksiin kohdistettiin vallankaappausyrityksiä. Suurena syynä tähän Saksan sodanjälkeiseen romahdukseen on pidetty vuonna 1919 laadittua Versailles'n rauhansopimusta, jota saksalaiset pitivät ”häpeärauhana”. Rauhansopimuksessa sodan neljä suurinta voittajavaltiota, Yhdysvallat, Ranska, Englanti ja Italia, sanelivat Saksalle kovat rauhanehdot. Saksa tuomittiin yksin syylliseksi sotaan ja sille määrättiin valtavat sotakorvaukset. Saksa joutui luopumaan alueistaan kuten Elsass-Lohtringenistä Ranskalle ja Länsi-Preussista Puolalle. Lisäksi Saksa joutui luopumaan kaikista Afrikan ja Aasian mantereilla olevista siirtomaistaan. Myös Saksan asevoimia rajoitettiin huomattavasti: vuonna 1919 Saksan armeijan miesvahvuus oli vielä 800 000, mutta vuonna 1921 vain enää 100 000. [78]

Sotakorvaukset olivat Saksalle Weimarin tasavallan perustamisesta lähtien suurin ja ikävin haaste. Vuonna 1923 Saksa oli jättänyt joitakin sotakorvauseriä maksamatta ja tämän seurauksena Ranska ja Belgia miehittivät Ruhrin teollisuusalueen Saksassa. Miehityksen seurauksena Saksan valtio tuki työläisiä ja maa vaikutti hetken yhtenäiseltä. Miehityksen jälkeen työttömyys kasvoi kuitenkin Saksassa 23 prosenttiin ja inflaatio nousi käsittämättömiin lukuihin: yksi Yhdysvaltain dollari vastasi 4,2 miljardia Saksan markkaa. Miehityksestä seuranneen inflaation vaikutukset olivat myös sosiaalisia, sillä sen myötä tuloerot ja täten myös sosiaaliluokat katosivat kansalaisten väliltä. Sekä tavallisten työntekijöiden että korkeasti koulutettujen kansalaisten oli tehtävä enemmän ruumiillista työtä ja myytävä omaisuuttaan ansaitakseen elantonsa. [79]

Muutoksia tasavallassa alkoi kuitenkin tapahtua jo vuonna 1924 ja Weimarin yhteiskunnassa alkoi sen vakain aika, joka kesti aina vuoteen 1929 asti. Saksan suhteet länsivaltoihin paranivat ja inflaatiota saatiin hillittyä amerikkalaisen talousasiantuntija Charles G. Dawesin suunnitelman ansiosta. Ns. Dawesin suunnitelma antoi Saksalle lyhyempiä sotakorvausmaksueriä viiden vuoden ajaksi ja mahdollisuuden ottaa

[77] Hentilä et al. 1993, 34–35; Tuomainen 1997, 86.
[78] Hentilä et al. 1993, 35, 39–40; Burleigh 2004, 52–54.
[79] Hentilä et al. 1993, 40, 42; Tuomainen 1997, 90; Burleigh 2004, 60–63, 83.

ulkomaisia lainoja, joilla talous saataisiin kuntoon. Yhteiskunnan vakiintumisen kannalta merkittävä henkilö oli ulkoministeri Gustav Stresemann (1878–1929), jonka ulkopolitiikan ansiosta Saksa pääsi takaisin kansainvälisiin yhteisöihin. Stresemann laati myös ns. Locarnan sopimuksen, jossa Saksa sopi Ranskan ja Belgian kanssa maiden välisten rajojen loukkaamattomuudesta. Samalla Saksa lupasi, että se ei pyri väkivaltaisesti ottamaan alueita Tšekkoslovakialta ja Puolalta. [80]

Weimarin tasavallan vakiintumisvaiheessa merkittävin käänne koettiin kuitenkin jo vuonna 1925. Yksi tasavallan perustajista, Friedrich Ebert, joka oli myös toiminut Weimarin presidenttinä sen perustamisesta lähtien, kuoli virkakautensa aikana. Ebertin tilalle valittiin presidentiksi iäkäs ja taantumuksellinen sotamarsalkka Paul von Hindenburg (1847–1934), joka oli sotilas- ja tilanomistajasukua. Weimarin tasavallalla oli nyt entisen ja menneen ajan monarkisti johtajanaan. Hindenburgin valinta presidentiksi enteili tasavallan kaatumista kahdeksan vuoden kuluttua, sillä valinnan jälkeen tasavallan vastainen mieliala kansalaisten keskuudessa vahvistui entisestään. [81]

Vuonna 1929 alkoi viimeisin ja katastrofaalisin vaihe Weimarin tasavallassa. Maailmanlaajuinen lama saapui Saksaan 1929 ja sen vaikutukset olivat selkeästi pahempia kuin vuonna 1923. Lama aiheutti vuosina 1929–1932 lähes avoimen sisällissodan Saksan suurkaupunkien kaduilla. Kaikilla isoilla puolueilla oli omat puolisotilaalliset armeijansa, jotka kävivät sotaa keskenään eri kaupungeissa. Väkivalta ei kohdistunut ainoastaan eri puolueiden jäseniin ja kannattajiin vaan myös viattomiin siviileihin. Erityisesti natsien SA-joukot ja kommunistisen puolueen RFB-joukot kävivät avointa sotaa keskenään ja harjoittivat terrorismia toisiaan kohtaan. [82]

Laman seurauksena työttömiä oli jo 6,12 miljoonaa vuonna 1932. Erityisen paljon lama ja sen aiheuttamat levottomuudet hyödyttivät kansallissosialistista NSDAP -puoluetta. Se mainosti itseään kansanpuolueena ja saikin koottua yhteen lähes kaikki hallituksen toimiin tyytymättömät kansalaiset kaikista eri tulo- ja sosiaaliluokista. Suurimman tuen puolue sai kuitenkin työläisiltä, joista monet olivat pettyneet siihen, miten huonosti hallituksessa istuneet sosiaalidemokraatit olivat hoitaneet lamasta aiheutuneen kriisin maassa. Natsit hyödynsivät sosiaalidemokraattien heikentynyttä suosiota lupaamalla

[80] Hentilä et al. 1993, 42–43; Tuomainen 1997, 92–94; Burleigh 2004, 63–64, 66.
[81] Hentilä et al. 1993, 43–44;Burleigh 2004, 88–89.
[82] Hentilä et al. 1993, 44–45; Burleigh 2004, 129, ks. 136–139.

paremmat lääkkeet talouden kuntoon saamiseksi, jonka lisäksi natsit lupasivat kohdella kaikkia kansalaisia tasa-arvoisesti ja kunnioittavasti. Tämänkaltaisilla lupauksilla oli tehokas vaikutus moniin äänestäjiin. NSDAP:n suosio näkyikin jo vuoden 1930 parlamenttivaaleissa, jolloin siitä tuli toiseksi suurin puolue heti sosiaalidemokraattien jälkeen. Seuraavissa vaaleissa vuonna 1932 NSDAP:n saama äänimäärä kaksinkertaistui ja siitä tuli Saksan suurin puolue. [83]

Weimarin tasavallan lopullinen kuolinisku tapahtui vuonna 1930. Presidentti Hindenburg määräsi silloin sosiaalidemokraattijohtoisen hallituksen eroamaan ja tilalle tulivat presidentinhallitukset, jotka antoivat presidentille enemmän päätäntävaltaa lainsäädännöissä. Weimarin tasavaltaa hallinneita parlamentteja ei enää ollut. Kolme vuotta myöhemmin vuonna 1933 Hindenburg nimitti Adolf Hitlerin valtakunnankansleriksi. Samana vuonna säädettiin neljäksi vuodeksi – ja myöhemmin pysyvästi – valtalaki, jonka turvin hallituksella oli täydet valtuudet lakien säätämiseen ja budjettien laatimiseen ilman valtiopäivien kokoontumisia. Vielä saman vuoden aikana säädettiin laki, jonka mukaan NSDAP oli Saksan ainoa puolue ja muut puolueet kiellettiin. Hitler ja natsit olivat täten vuoden 1933 aikana nousseet täydelliseen johtoon Saksan hallituksessa. [84]

Presidentti Hindenburg kuoli seuraavana vuonna 1934 ja Hitleristä tuli hänen vallanperijänsä. Hitler lakkautti presidentin viran ja julisti itsensä Johtajaksi ja valtakunnankansleriksi (*Führer und Reichskanzler*), jolla oli presidentin valtaoikeudet, mukaan lukien armeijan ylipäällikkyys. [85] Weimarin tasavallan luoma yhtenäisyyteen ja oikeudenmukaisuuteen pyrkivä demokratia oli nyt viimeistään vaihtunut natsi-Saksan aggressiiviseen ja julmaan fasistiseen oikeistodiktatuuriin, joka lopulta johti toisen maailmansodan syttymiseen vuonna 1939.

### 4.2. Ekspressionismi: maalaustaiteellisesta suuntauksesta osaksi saksalaista elokuvaa

Ekspressionistinen suuntaus syntyi Saksassa alun perin maalaustaiteen parissa 1800-luvun loppupuolella ja sille oli tyypillistä esittää maailma taiteilijan omasta subjektiivisesta näkökulmasta. Ekspressionistisissa taideteoksissa miljööt oli usein

[83] Hentilä et al. 1993, 44–45; Tuomainen 1997, 97; Burleigh 2004, 130, 140–143.
[84] Hentilä et al. 1993, 45–49; Tuomainen 1997, 96–98; Burleigh 2004, 131, 162–163.
[85] Hentilä et al. 1993, 49; Tuomainen 1997, 98.

kuvattu epäjärjestäytyneenä uni- ja fantasiamaailmana: niiden tarkoituksena oli välittää taitelijoiden kokemia sisäisiä ja voimakkaita – usein negatiivisia – tunteita katsojiin kuten aggressiivisuutta, kärsimystä ja mystisyyttä. Ekspressionistiset taiteilijat saivat paljon vaikutteita esimerkiksi filosofien Martin Heideggerin eksistentialismista ja Friedrich Nietzschen aggressiivisista dionosyslaisista myyteistä. 1800-luvun yhteiskunnalliset myllerrykset kuten vuosina 1870–1871 Saksan ja Ranskan välillä käyty sota sekä Saksan teollistuminen ja kaupungistuminen vuosisadan aikana myös vaikuttivat taiteilijoiden näkemyksiin. [86]

***Kuva 4.*** *Ekspressionistista taidesuuntausta edustivat esimerkiksi taidemaalareiden Karl Schmidt-Rottluffin Rosa Schapiren muotokuva (Bildnis Rosa Schapire) vuodelta 1919 (vasemmalla) ja Georg Groszin Itsemurha (Seibstmord) vuodelta 1916 (oikealla).*

1900-luvun alkupuolella ensimmäisen maailmansodan seurauksilla ja Weimarin tasavallan aikaisella epäjärjestäytyneellä Saksalla oli myös omat vaikutuksensa ekspressionistisiin taiteilijoihin, ja taideteoksissa alkoikin esimerkiksi korostua entistä enemmän sodanvastaisuus [87]. Ekspressionistisen maalaustaiteen vaikutukset välittyivät myös muihin taidesuuntauksiin kuten kirjallisuuteen, teatteriin ja myöhemmin elokuviin. Ekspressionismia voidaan pitää vastakohtana realistisimmille ja positiivisimmille taidetyyleille kuten naturalismille ja impressionismille. [88]

Saksalainen elokuva omaksui ekspressionismin ensimmäisen maailmansodan jälkeen, mikä johtui sekä taloudellisista että yhteiskunnallisista syistä. Sodan aikana 1914–1918

[86] Britt 1989, 109–110, 132; Behr 1999, 8–11.
[87] Ks. Behr 1999, 59–65.
[88] Britt 1989, 109–110, 132, 152; Behr 1999, 7–8, 16–17.

Saksassa kiellettiin ulkomaisten elokuvien levitys, minkä seurauksena maassa nähtiin vain kotimaista elokuvatuotantoa. Kracauerin mukaan kotimaisia elokuvatuotantoyhtiöitä oli vuonna 1913 vielä 25, mutta vuonna 1919 niitä oli jo 245. Kotimaisten elokuvien valtavasta määrästä huolimatta niiden laatu ei kuitenkaan vastannut kansainvälistä tasoa. [89]

Ensimmäisen maailmansodan loppupuolella vuonna 1917 perustettiin valtion, pankkien ja yksityisten yritysten tukemana elokuvatuotantoyhtiö Ufa (Universum Film A.G.), joka yhdisti alaisuuteensa suurimman osan Saksan lukuisista pienemmistä tuotantoyhtiöistä. Ufa:n tavoitteena oli nostaa saksalaisen elokuvan laadullista tasoa, jotta sekä kotimaisten että kansainvälisten elokuvamarkkinoiden valloittaminen olisi mahdollista. Taustalla vaikuttivat myös propagandistiset syyt, sillä Saksan valtionjohto oli ymmärtänyt sodan loppupuolella elokuvissa piilevän potentiaalin propagandan levittämiselle. Sodan jälkeen saksalaisia elokuvia kuitenkin boikotoitiin maailmanlaajuisesti. Boikotti onnistuttiin kiertämään keskittymällä laadukkaiden taide-elokuvien tekoon, joiden uskottiin olevan avain menestykseen. Taide-elokuvien suuntaukseksi valikoitui ekspressionismi, jotka lopulta nauttivatkin sekä kotimaisesta että kansainvälisestä menestyksestä erityisesti vuosien 1921–1924 aikana. [90]

Saksalaiset ekspressionistiset elokuvat eivät ainoastaan imeneet vaikutteita ekspressionistisesta taiteesta, vaan taustalla vaikuttivat erityisen paljon myös maan sodanjälkeiset kokemukset. Elokuvissa tiivistyivät ensimmäisen maailmansodan hävinneiden saksalaisten tuntemukset kuten sodanjälkeinen eristyneisyys muusta maailmasta, Saksan markan raju inflaatio ja Versailes'n nöyryyttävä rauhansopimus. Nämä tekijät olivat edesauttaneet yhteiskunnan fyysistä sekä henkistä romahdusta. Kracauerin mukaan juuri sodanjälkeinen kaaos Saksassa kokosi yhteen monenlaisia luovia yksilöitä kuten taiteilijoita ja kirjailijoita, jotka innokkaina ottivat yhteyttä elokuvastudioihin toivoen, että elokuvan keinoin heidän olisi mahdollista ilmaista sen aikaista saksalaisten keskuudessa vallitsevaa ilmapiiriä [91].

Ominaista ekspressionistisille elokuville oli realistisuuden ja objektiivisuuden vastustaminen. Elokuvissa olivat keskeisessä osassa henkilöiden sekavat mielentilat,

[89] Kracauer 1987a (1947), 25, 36–37; Cook & Bernink 1999, 67; Cousins 2004, 95–96.
[90] Kracauer 1987a (1947), 36–37; Cook & Bernink 1999, 67; von Bagh 2004 (1998), 81; Cousins 2004, 96.
[91] Kracauer 1987a (1947), 38–39.

jotka olivat kaoottisia ja epäjärjestelmällisiä. Tätä henkilöiden sisäistä mielentilaa ja maisemakuvaa tuotiin elokuvissa erityisesti esiin visuaalisin keinoin kuten kuvaamalla vääristyneen ja epäsymmetrisen muotoisia rakennuksia ja ympäristöä. Monissa elokuvissa myös varjot olivat liioitellusti maalattuja. Elokuvissa kameran liikkeet ja kuvakulmat olivat myös liioiteltuja tai epämääräisiä, mitkä vaikuttivat katsojien samaistumiseen henkilöiden sisäiseen mielentilaan. Elokuvien antirealismia korosti myös seikka, että monet niistä sijoittivat tapahtumiaan uni- tai fantasiamaailmoihin. [92]

### 4.3. Ekspressionististen elokuvien esittämät yhteiskunnalliset kannanotot

Ekspressionismi kuuluu niihin harvoihin taidesuuntauksiin, joista elokuvat ottivat kaiken irti eivätkä soveltaneet suuntausta vain pinnallisesti [93]. Ekspressionistiset elokuvat elivät huippukauttaan erityisesti 1920-luvun alkupuolella, jolloin *Nosferatun* lisäksi julkaistiin esimerkiksi Robert Wienen ohjaama *Tohtori Caligarin kabinetti (Das Cabinet des Dr. Caligari,* 1920) ja Fritz Langin ohjaamat *Väsynyt kuolema* (*Der müde Tod,* 1921) ja *Tohtori Mabuse – Ihmispeto* (*Dr. Mabuse, der Spieler,* 1922). 1930-luvulle tultaessa täysin ekspressionistisiksi luokiteltavia elokuvia ei enää nähty, mutta tyylisuunnan vaikutteita oli vielä havaittavissa. Näistä tunnetuimpia on Fritz Langin *M – kaupunki etsii murhaajaa* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder,* 1931).

Ekspressionistisissa elokuvissa otettiin yksilöiden kokemusten lisäksi myös vahvasti kantaa sosiaalipoliittisiin ja yhteiskunnallisiin teemoihin. Taidesuunnan yksi merkittävimmistä elokuvista, *Tohtori Caligarin kabinetti*, edustaa esimerkiksi auktoriteettivastaisuutta. Elokuvassa tohtori Caligarin hahmo saapuu pieneen Holstenwallin kaupunkiin, jossa yllättäen alkaa tapahtua raakoja murhia. Murhaajaksi paljastuu Caligarin alaisuudessa palveleva unissakävelijä Cesare, joka tottelee Caligarin jokaista käskyä sokeasti. Elokuvan käsikirjoittajat Carl Mayer ja Hans Janowitz olivat molemmat taistelleet ensimmäisessä maailmansodassa ja heillä oli omakohtaisia kokemuksia sotaan liittyvistä kauheuksista. Elokuvassa he halusivat osoittaa tohtori Caligarin avulla auktoriteetin järjettömyyden, jota ylemmät upseerit ja korkea-arvoiset virkamiehet harjoittivat ensimmäisen maailmansodan aikana alaisiaan kohtaan.

[92] Holte 1997, 29–30; von Bagh 2004 (1998), 83.
[93] Von Bagh 2004 (1998), 82.

Caligarin alainen Cesare muistuttaa elokuvassa tavallisia kansalaisia, jotka elävät auktoriteetin järjettömyyden alaisuudessa. [94]

Fritz Langin vuosina 1925–1926 ohjaama ekspressionismia ja futurismia yhdistävä tieteiselokuva *Metropolis* taas esittää näkemyksiään työväenluokan ja eliitin välillä vallitsevaan vastakkainasetteluun. Elokuva sijoittuu suurkaupunki Metropolikseen, jossa asukkaat ovat jakautuneet kahteen luokkaan, eliittiin ja työväkeen. Eliitti asustaa paratiisimaisessa yläkaupungissa ja työväenluokka saastaisessa alakaupungissa. Lopulta eliitin harjoittamaan sortoon kyllästynyt työväenluokka alkaa kapinoida ja luokkien välillä syntyy sota. Elokuvan lopussa molemmat osapuolet tekevät sovinnon, joka Kracauerin mukaan kuvastaa kahden luokan vertauskuvallista liittoa. [95]

Langin toiseksi viimeinen Saksassa ohjattu elokuva, *M – kaupunki etsii murhaajaa*, kertoo yhteiskunnasta, jossa lain merkitys on vähentynyt ja valta voi kuulua kenelle tahansa kuten alamaailman rikollisilla. Elokuva mielenkiintoisesti antoi enteitä siitä, mihin suuntaan Saksa oli ajautumassa 1930-luvulla. Fritz Lang joutui ongelmiin jo elokuvan alkuvalmisteluvaiheessa, sillä hänelle ei aluksi annettu lupaa käyttää Staakenin elokuvastudiota. Tämä johtui siitä, että studion johtaja kuului natsipuolueeseen. Studion johtaja epäili, että elokuvan työnimi *Mörder unter uns* (suom. *Murhaaja keskuudessamme)* viittasi natseihin ja asettaisi puolueen huonoon valoon. Lang teki selväksi studion johdolle, että elokuva kertoo todellisuudessa lastenmurhaajasta[96]. Myöhemmin Lang kuitenkin sanoi elokuvastaan, että ”Halusin tehdä vertauskuvallisen teoksen Hitlerin terrorimenetelmistä: kolmannen valtakunnan opit ja iskulauseet on pantu rikollisten suuhun.”[97]

Ekspressionismin valtakausi saksalaisessa elokuvateollisuudessa jäi lopulta lyhytkestoiseksi. Sen näivettyminen alkoi jo vuonna 1924 Langin ohjaaman kaksiosaisen elokuvasarjan *Nibelungin laulu* (*Die Nibelungen*) jälkeen. Muinaiseen saksalaiseen legendaan ja kansantaruun pohjautuva fantasiaelokuvasarja ei ollut

[94] *Tohtori Caligarin kabinetin* merkityksestä enemmän ks. Kracauer 1987a (1947), 58–72, von Bagh 2004 (1998), 81–82 ja Cousins 2004, 96–99. Ks. myös *Caligari – näin kauhu tui elokuviin* 2014.
[95] *Metropoliksesta* enemmän ks. Kracauer 1987a (1947), 143–145, 156–158, von Bagh 2004 (1998), 86 ja Cousins 2004, 100–101.
[96] Elokuvan sarjamurhaaja Hans Beckert sai vaikutteita Saksassa 1900-luvun alkupuolella sarjamurhia tehneistä rikollisista kuten Peter Kürtenista ja Fritz Haarmannista. Heistä enemmän ks. Montague 2010, 124–135.
[97] Kracauer 1987a (1947), 211–212; von Bagh 2004 (1998), 87. *M*:stä enemmän ks. Kracauer 1987a (1947), 211–214.

menestys, mikä johtui osittain elokuvan ulkopuolisista syistä. Vuoden 1924 jälkeen elokuvissa alettiin enemmän suosia todellista maailmaa ja luonnollista ympäristöä uni- ja fantasiamaailmojen sijaan. Myös Langin nykyään suuresti arvostettu *Metropolis* koki aikoinaan karun kohtalon. Elokuvan ensi-ilta oli vuonna 1927, mutta se osoittautui täydelliseksi katastrofiksi: aikansa kallein – yli 5 miljoonan markan budjetilla tuotettu – saksalainen elokuva menestyi kotimaisilla ja kansainvälisillä lippuluukuilla vaatimattomasti. [98]

Vuonna 1924 Saksa hyväksyi myös Dawesin suunnitelman, jolla Saksan markka vakautettiin ja suuresta inflaatiosta kärsinyt maa alkoi hiljalleen saada talousasiansa kuntoon. Vakauksen jälkeen saksalaisten elokuvien maastavienti kuitenkin väheni huomattavasti ja Hollywood-elokuvat tulivat takaisin saksalaisille markkinoille. Hollywoodin myötä kotimaisilla elokuvilla oli jälleen kilpailijoita Saksassa. Elokuvien lisäksi Hollywood houkutteli 1920-luvun puolivälissä mukaansa monia saksalaisia elokuvantekijöitä Yhdysvaltoihin, joka taas vaikutti saksalaisten elokuvien määrään ja laatuun. *Nibelungin laulun* ja *Metropoliksen* tapaisten katastrofien jälkeen Ufa:n oli lisäksi pakko myydä studioitaan Hollywoodille, mikä teki monista saksalaisista tuotantoyhtiöistä riippuvaisia Hollywoodia kohtaan. [99]

Ekspressionismin lopullisen kuihtumisen syyt 1930-luvulla Saksassa johtuivat siis 1920-luvun puolivälissä alkaneista taloudellisista muutoksista ja Hollywoodin paluusta kotimaisille markkinoille. Taustalla oli kuitenkin myös poliittisia syitä: natsien noustua valtaan viimeisetkin merkittävät elokuvaohjaajat lähtivät maasta ja muuttivat Yhdysvaltoihin [100]. Tähän joukkoon kuuluivat mm. F.W. Murnau ja Fritz Lang. Tästä huolimatta ekspressionismi ei kuitenkaan kokonaan kadonnut. Monet Yhdysvaltoihin siirtyneet saksalaiset elokuvatekijät jatkoivat elokuvien tekemistä ja heidän kädenjälkensä näkyi monissa 1930-luvuilla tehdyissä Hollywood-elokuvissa. 1930–1940-luvuilla Universal Studios julkaisi monia, jo ikoniksi muodostuneita kauhuelokuviaan kuten *Frankenstein* (1931), *Muumio* (*The Mummy*, 1932*), The Wolf Man* (1941) ja tietysti vuoden 1931 *Draculan*. Näissä Universal Studiosin tuottamissa kauhuelokuvissa on selkeästi havaittavissa ekspressionistisia piirteitä [101].

[98] Kracauer 1987a (1947), 132; Cook & Bernink 1999, 67–68.
[99] Kracauer 1987a (1947), 129–132; Cook & Bernink 1999, 68.
[100] Von Bagh 2004 (1998), 233.
[101] Cook & Bernink 1999, 68; Hakola 2011, 31.

Kracauerin mukaan pohjimmainen syy ekspressionististen elokuvien alamäelle oli muuttunut saksalainen ilmapiiri, mikä oli toisaalta tehnyt niistä aluksi myös menestyksiä. Ekspressionistiset elokuvat olivat ammentaneet aiheensa sodan lamauttamasta saksalaisesta ilmapiiristä. Vuonna 1924 kyseinen ilmapiiri oli kuitenkin lähtenyt kehittymään erilaiseen, enemmänkin autoritääriseen suuntaan, mutta tämä ei pätenyt elokuviin, jotka yhä edelleen ammensivat aiheensa 1918–1923 vallinneesta ilmapiiristä. Siitä huolimatta, että ekspressionististen elokuvien valtakausi oli lyhyt ja elokuvia tuotettiin vain alle kolmekymmentä, niiden vaikutus on ollut kiistatonta elokuvahistoriassa. [102]

### 4.4. *Nosferatu* ekspressionistisessa elokuvakentässä

> *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauensin pääosassa nähdään nuori asianajaja Thomas Hutter (Gustav von Wangenheim), joka asuu Saksassa Wisborgin kaupungissa yhdessä vaimonsa Ellenin (Greta Schröder) kanssa. Hutter saa työnantajaltaan Knockilta (Alexander Granach**)** pyynnön lähteä Transilvaniaan tapaamaan uutta asiakasta, kreivi Orlokia eli Nosferatua. Saavuttuaan Transilvaniaan Hutterille selviää pian, että kreivi Orlok on vuosisatoja vanha vampyyri, joka on uhka koko ihmiskunnalle. Hutter jää vangiksi Orlokin linnaan, josta onnistuu myöhemmin pakenemaan. Hutter ottaa tehtäväkseen palata takaisin Wisborgiin pelastamaan kihlattunsa Ellen, jonka verta kreivi Orlok janoaa.*
>
> *Orlok matkustaa ruumisarkkuineen laivalla meren ylitse kohti Wisborgia. Laivamatkan aikana vampyyri sairastuttaa laivan miehistön jäsenet ruttoon ja henkilökohtaisesti surmaa laivan kapteenin. Samaan aikaan Hutter tekee matkaansa takaisin kohti Wisborgia. Hutter on helpottunut saavuttuaan Ellenin luokse ja huomatessaan, että tämä on turvassa. Orlok saapuu kuitenkin samoihin aikoihin Wisborgin satamaan ”aavelaivallaan”. Pian Orlokin saapumisen jälkeen kaupungissa puhkeaa rutto, jonka seurauksena monet kaupungin asukkaat saavat surmansa. Orlok asettautuu Hutteria ja Elleniä vastapäätä olevaan taloon odottaen tilaisuutta päästä Ellenin luokse.*
>
> *Seuraavan yönä Orlok katsoo tilaisuutensa koittaneen ja pakottaa yliluonnollisilla kyvyillään Ellenin avaamaan makuuhuoneensa ikkunan. Ellen tietää, mitä on tapahtumassa ja lähettää huoneessa olevan Hutterin hakemaan tohtori Bulwerin (John Gottowt) apuun. Orlok saapuu Ellenin luokse Hutterin ollessa poissa hakemassa Bulweria. Ellen asettautuu makaamaan sängyllensä ja Orlok alkaa imeä tämän verta. Orlok viipyy kuitenkin Ellenin luona liian pitkään ja aamunkoitteessa auringonvalo tuhoaa vampyyrin. Hutter ja Bulwer saapuvat Ellenin luokse, mutta liian myöhään, sillä Ellen on jo kuollut. Ellenin uhrauksen ansiosta Orlok on kuitenkin onnistuttu tuhoamaan lopullisesti ja rauha palaa takaisin Wisborgiin.*

[102] Kracauer 1987a (1947), 133–134; Cousins 2004, 95. Esimerkkejä siitä, miten *Metropoliksen* vaikutus on näkynyt myöhemmin populaarikulttuurissa ks. Cousins 2004, 101. Ekspressionistisen taidesuuntauksen kuihtumisesta ja perinnöstä ks. Behr 1999, 73–75.

*Nosferatua* yleisesti pidetään saksalaisen ekspressionismin yhtenä parhaimpina elokuvatuotoksina *Tohtori Caligarin kabinetin* rinnalla [103]. Nosferatu levittää kuolemaa kaikkialle ja kaikkiin[104]. Ekspressionistisen tyylin mukaisesti elokuvassa kauhun elementtiä korostetaan myös kuvaamalla aavemaisia ja vääristyneitä maisemia, joissa ulkoinen todellisuus rinnastetaan sisäiseen todellisuuteen.

Kracauer yhdistää *Nosferatun* Orlokissa ruumiillistuvan ruton ja pahuuden tyrannin hahmoon. Orlok on verenhimoinen tyrannihahmo, joka oli oman aikansa saksalaisen ilmapiirin luomus. Orlokin kukistaa elokuvassa keskeinen naishahmo, Ellen, joka uhraa itsensä pelastaakseen kansakunnan. Kracauer tulkitsi kyseisen tapahtuman siten, että sisäinen muutos merkitsi enemmän kuin ulkoinen muutos, jotta kansakuntaa piinaava tyranni voitiin kukistaa. Toisin sanottuna Kracauerin mukaan kansalaisissa vallitsi ajatus, että oli parempi elää passiivisesti tyrannin vallan alaisuudessa kuin aloittaa tuhoa aiheuttava vallankumous yhteiskunnassa. [105]

Keskeisesti tässä ajatuksessa Kracauerin mukaan vaikutti kristinuskoon kuuluva rakkauden merkitys: ”[ - - ] kaikki tyrannian tai kaaoksen aiheuttamat kärsimykset olisi kestettävä ja voitettava kristusmaisen rakkauden hengessä.”[106]. *Nosferatussa* Kracauerin mukaan tätä rakkauden sanomaa symboloi Ellenin voitto Orlokin pahuudesta. Uskonnollista sanomaa vahvistaa elokuvassa myös yliluonnolliselta tuntuva ihme: aurinko nousee juuri oikeaan aikaan ja tuhoaa Ellenin luona liian pitkään viipyneen Orlokin. [107]

Edellä mainitussa kontekstissa Kracauer viittasi tyrannilla ja pahuudella nimenomaan Adolf Hitleriin ja tämän kolmanteen valtakuntaan, Third Reichiin. Saksalaiset tiesivät Hitlerin ja natsien todellisen luonteen, mutta tästä huolimatta halusivat elää näiden

[103] Elokuvien arvosteluita yhteen kokoavan *Rotten Tomatoes* -sivuston mukaan *Nosferatu* on kaikkien aikojen toisiksi parhaiten arvosteltu kauhuelokuva heti *Tohtori Caligarin kabinetin* jälkeen. *Best Horror Movies* <http://www.rottentomatoes.com/guides/best-horror-movies/#>.
[104] David Kalatin mukaan *Nosferatussa* on todellisuudessa kyse maailmaa vuonna 1919 riivanneesta ja miljoonia ihmisiä tappaneesta kulkutaudista nimeltä espanjantauti. Kertomus kulkutaudista piti kuitenkin naamioida vampyyritarinaksi, sillä sen aikainen elokuvasensuuri ei olisi mahdollistanut suoraviivaista kertomusta espanjantaudin kaltaisen kulkutaudin aiheuttamasta tuhosta. Ks. *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), David Kalatin kommenttiraita 2013, 01:04:00 – 01:07:00.
[105] Kracauer 1987a (1947), 73–75, 105; *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013, David Kalatin kommenttiraita 2013, 01:30:10 – 01:31:42.
[106] Kracauer 1987a (1947), 105.
[107] Kracauer 1987a (1947), 74–75, 105.

vallan alaisuudessa sen sijaan, että olisivat avoimesti nousseet kapinaan ja johdattaneet yhteiskunnan entistä syvempään kaaokseen.

Elokuvatutkija Gilberto Perez on artikkelissaan *The Deadly Space Between* (1998) tehnyt tarkan analyysin *Nosferatun* käsittelemästä kuoleman teemasta ja siihen liittyvistä peloista. Perez nostaa esiin, että *Nosferatussa* Orlok ei ole ainoa kuolemaan liittyvien pelkojen edustaja. Elokuvassa kuoleman pelkoa välitetään myös esimerkiksi luonnon, kuvauskameran luomien etäisyyksien sekä tyhjän tilan keinoin. *Nosferatussa* esiintyvät hahmot myös edustavat eri tapoja, joilla kuolema kohdataan ja siihen suhtaudutaan. Perez ei tuo esille yhtä vahvasti *Nosferatun* yhteyttä sen aikaiseen saksalaiseen yhteiskuntaan kuten Kracauer tekee teoksessaan. Sen sijaan Perez keskittyy enemmän ekspressionistisen tyylin keinoihin kuvata pelkoa ja kauhua.[108] Analyyseissä onkin juuri hyödynnetty erityisen paljon Perezin tekemiä huomioita elokuvasta.

Elokuvahistorioitsija Peter von Bagh on todennut elokuvasta, ”[ - - ] inhimillisin olento on nimenomaan hirviö, surullisin kohtaus tämän haihtuminen ilmaan aamuauringon ensimmäisten säteiden tunkeutuessa huoneeseen.”[109] Kirjailija Mikael Enckell näkee Nosferatun hahmon myös traagisena olentona esseessään *Nosferatu:*

> *Alussa elokuva julistaa tarkoituksensa olla kauhuelokuva, ”Eine Symphonie des Grauens”, mutta mitä pitemmälle se etenee, sitä selvemmäksi tulee toinen äänilaji kuin pelon ja kauhun havaittavissa oleva. [ - - ] Miten on mahdollista, että siunatuksi nimetty luonto ja kaikkihyvänä ja kaikkivoipana pidetty Jumala sallii niin kirottujen ja pohjattoman onnettomien kohtaloiden, tilanteiden ja olentojen syntymisen? Voi sanoa, että tämä elokuva on pikemminkin epätoivon kuin kauhun huuto.*[110]

Enckell on Kracauerin kanssa samaa mieltä siitä, että Nosferatulla on yhtäläisyyksiä Hitlerin kanssa: hahmo kerää katsojilta myötätuntoa vetoamalla yhteiseen surun taakkaan, joka jonkun on kannettava. Jo kerran kuollut Nosferatu ei ole saanut rauhaa vaan joutuu kantamaan harteillaan vielä elossa olevien raskasta taakkaa. Enckellin mukaan ohjaaja F.W. Murnaun luoma Nosferatu on joutunut yhteisön hylkäämäksi ja pyrkii tulemaan jälleen hyväksytyksi. [111]

*Nosferatu* olikin mitä otollisin elokuva ekspressionistiselle tyylille omana aikanaan josta Peter von Bagh onkin todennut,

---

[108] Ks. Perez 2013 (1998).
[109] Von Bagh 2004 (1998), 88.
[110] Enckell 1988, 210.
[111] Enckell 1988, 211–212.

> *Nosferatu [ - - ] ei ole ”vain” kauhuelokuva vaan paljon enemmän: kuvaus hysteriasta ja paniikista, jonka valtaan joutuu kokonainen sivilisaatio juuri, kun epävarmuuden ajat tuntuvat loppuneen ikuisiksi ajoiksi, porvaristo on ehtinyt luulla murroksien ja kumouksien kauden loppuneeksi ja onnelan päivien alkaneen. Varjot ovat läsnä kaikkialla, samoin kuoleman merkit, [ - - ] jotka kuvautuvat pintaan pienimmästäkin värähdyksestä. Teos on parhaita esimerkkejä kauden yleistunnusta [ - - ].”*[112]

Vaikka ekspressionistinen elokuva ei ollut varsinaisesti kauhuelokuva, monet sen piirteistä sopivat hyvin kauhun ja pelon luontiin: varjojen käyttö, vääristyneet maisemakuvaukset, mieleltään heikot yksilöt ja kuoleman teema olivat esimerkiksi piirteitä, jotka sopivat elokuvalliseen tulkintaan Stokerin *Draculasta*.

Alkuperäisromaanissa esiintyvä vampyrismi on usein tutkimuksissa tulkittu seksuaalisuuden metaforana[113], mutta *Nosferatussa* vampyrismi on muutettu kulkutaudin ja siihen liittyvän kuoleman metaforaksi. Tätä korostaa seikka, että elokuvassa Orlokin uhrit eivät muutu vampyyreiksi vaan kuolevat välittömästi [114]. Muiden ekspressionististen elokuvien tapaan myös *Nosferatu* esittää kannanoton yhteen monista tuohon aikaan Saksassa vallinneista ilmapiireistä. *Nosferatun* tapauksessa aiheeksi valikoitui kuoleman läsnäolon tiedostaminen kansalaisten keskuudessa.

Von Baghin mukaan elokuvan ohjannutta F.W. Murnauta kuvattiin aikoinaan seuraavanlaisesti: ”Ajatteli ja tunsi suoraan kuvin. Niin tekivät muutamat muutkin, mutta Murnau oli jotain enemmän: jonkinlainen moderni kentauri, yhtä kameransa kanssa.”[115] Murnau oli opiskellut yliopistossa ennen ohjaajan uraansa mm. filosofiaa ja maalaustaidetta, joiden vaikutus näkyi hänen elokuvissaan. Siirryttyään Yhdysvaltoihin vuonna 1927 Murnau ohjasi *Auringonnousun* (*Sunrise*), jota pidettiin aikanaan ”maailman kauneimpana elokuvana” ja jonka ranskalaiskriitikot äänestivät aikoinaan parhaimmaksi elokuvaksi. *Auringonnousussa* nimensä mukaisesti Murnau kuvaa auringon avulla kahden ihmisen välistä tunne-elämää. Miljöönä elokuvassa toimivat kauniit maaseutu- ja kaupunkimaisemat, joilla Murnau onnistui luomaan visuaalisesti romanttisen ja runollisen elokuvan. [116]

---

[112] Von Bagh 2004 (1998), 88.
[113] Esimerkiksi Draculan himokkaat vampyyrivaimot ja Lucy Westenran muuttuminen seksuaalisesti himokkaaksi vampyyriksi on nähty vertauskuvana Englannin viktoriaanisen ajan moraalisesti ja seksuaalisesti rappioituneelle naiselle. Dracula pureminen on taas usein nähty penetraation vertauskuvana. Naisvampyyreista 1800-luvun englantilaisessa kirjallisuudessa ks. Rossi 2011.
[114] Perez 2013 (1998), 10.
[115] Von Bagh 2004 (1998), 88.
[116] Von Bagh 2004 (1998), 89–90; Cousins 2004, 101; *Varjojen kieli* 2009 (2007), 04:55 – 05:25.

F.W. Murnau olikin luonteva valinta *Nosferatun* ohjaajaksi. *Auringonnousussa* nähtyjä piirteitä Murnau oli tuonut jo esiin *Nosferatussa*, joista von Baghkin toteaa ”[ - - ] Murnaun ominaisuuksiin kuuluu hienovarainen rajankäynti tarkan psykologian [ - - ] ja psykologian täyden välttämisen (ekspressionismi) välillä: se luo henkilöiden salaisen, nostalgisen tunnelman, teoksen sisimmän sykkeen.” [117] Moneen otteeseen *Nosferatussa* nähdäänkin, kuinka monet hahmot ovat jollain tavalla yhteyksissä toisiinsa tuntemattomin yliluonnollisin keinoin. Elokuvaan vuonna 2007 kommenttiraidan tehnyt historioitsija R. Dixon Smith jopa pitää Orlokin ja Hutterin hahmoja peilikuvina toisistaan ja viittaa elokuvassa hänen mielestään vallitsevaan döppelganger-ilmiöön [118].

Ennen *Nosferatua* Murnau oli jo vuonna 1920 ohjannut – nykyisin kadonneen – elokuvan *Der Januskopf*, joka pohjautui kirjailija Robert Louis Stevensonin *Tohtori Jekyll ja herra Hyde* lyhytromaaniin.[119] Teoksessa tiedemies onnistuu jakamaan kahtia persoonansa, jotka ovat täysin toistensa vastakohtia. *Nosferatussa* miljöö vaihtelee romanttisten vuoristo- ja kaupunkimaisemien sekä ekspressionististen rappeutuneiden ja hengettömien metsä- ja linnamaisemien välillä. Elokuvan teemana voidaankin täten myös pitää vastakohtien kuvaamista ja niiden peilaamista keskenään. David Kalatin mukaan elokuvassa näkyvä vaihtelu romanttisen ja ekspressionistisen suuntauksen välillä on selkeä osoitus Murnaun ammattimaisuudesta ohjaajana [120].

Murnau tarkastelee elokuvassa Orlokin sisäistä kauheutta, joka on ulkoistettu. Tätä ei tuoda esiin ainoastaan Orlokin välityksellä. Isossa roolissa ovat myös maisemakuvaukset ja pienet yksityiskohdat kuten poikkeuksellisen suuret tuolit ja ovet Knockin toimistossa ja Orlokin linnan ruokailusalissa, jotka viestivät epäjärjestäytyneestä ja kaoottisesta maailmasta [121]. Orlok sopii tähän maailman kuvaukseen täydellisesti. Smith on kuitenkin todennut, että kyseessä on ekspressionistinen elokuva, jota ei ole varsinaisesti ohjannut ekspressionistinen ohjaaja. Smith näkee Murnaun enemmän romantiikasta vaikutteita saaneena ohjaajana, jonka

[117] Von Bagh 2004 (1998), 90.
[118] *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), R. Dixon Smithin ja Brad Stevensin kommenttiraita 2013 (2007), 10:03 – 10:19, 16:25 – 17:00, 01:13:39 – 01:15:55. Doppelgänger viittaa toisen ihmisen kaksoisolentoon, joka kulttuuriperinteestä riippuen, voidaan joko tulkita ihmisen pahana versiona tai vaihtoehtoisesti nähdä epäonnea aiheuttavana olentona.
[119] Ks. *Varjojen kieli* 2009 (2007), 12:30 – 13:15.
[120] *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), David Kalatin kommenttiraita 2013, 07:09 – 07:30.
[121] Ks. *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), David Kalatin kommenttiraita 2013, 07:35 – 08:10 sekä R. Dixon Smithin ja Brad Stevensin kommenttiraita 2013 (2007), 08:03 – 08:28.

kädenjälki näkyy myös *Nosferatussa*[122]. Smith korostaa myös, että *Tohtori Caligarin kabinetin* luodessa ekspressionistinen vaikutelma studiolavastuksen avulla, *Nosferatu* luo kyseisen vaikutelman sen sijaan luonnollisen maisemakuvauksen keinoin. [123]

*Nosferatu* oli pienen elokuvastudion Prana Filmin ensimmäinen ja ainoa tuotanto. Prana Filmin perustivat Enrico Dieckmann ja Albin Grau, joista jälkimmäinen myös toimi *Nosferatun* tuottajana sekä vastasi elokuvan puvustuksista ja lavastuksista. Grauta olivat aina kiehtoneet yliluonnollisuus ja okkultismi, ja Prana Filmin tarkoituksena olikin tehdä kyseisiä teemoja käsitteleviä elokuvia [124]. *Nosferatu* jäi kuitenkin studion ainoaksi elokuvaksi, sillä se ajautui konkurssiin hävittyään oikeudenkäynnissä Bram Stokerin leskelle.

Grau kirjoitti vuonna 1921 *Bühne und Film* lehteen artikkelin, jossa hän kertoi, mistä idea *Nosferatuun* syntyi. Graun ollessa sodassa Serbiassa vuonna 1916, hän kuuli eräältä paikalliselta maanviljelijältä tarinan vampyyrista, nosferatusta, joka oli öisin noussut haudastaan juomaan elävien verta ja aamun koittaessa palannut takaisin hautaansa. Tämä tarina toimi inspiraationa *Nosferatulle*[125]. Grau kertoo, että vuosia myöhemmin ollessaan Tšekkoslovakiassa kuvausryhmän kanssa etsimässä kuvauspaikkoja elokuvalle, hän törmäsi vanhaan ystäväänsä Serbian sotavuosilta. Paikallisessa majatalossa Grau kertoi tälle elokuvan ideasta ja juonesta, joka selkeästi paljastaa Graun intohimon okkultismia kohtaan. [126]

Vuonna 1921 kirjoitetussa artikkelissa Grau ei millään tavalla mainitse Stokerin *Dracula*-teoksen vaikutusta. Syy on ymmärrettävä, sillä Prana Film ei ollut todellisuudessa saanut lupaa Stokerin leskeltä elokuvan tekoon. Artikkeli myös

[122] Vuonna 1920 Murnau ohjasi elokuvan *Der Gang in der Nacht*, jossa Murnaun inspiraationa romanttiselle ja kauniille maisemakuvaukselle toimivat taitelija Caspar David Friedrichin luontokuvat. *Varjojen kieli* 2009 (2007), 16:43 – 19:05; ks. myös *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), David Kalatin kommenttiraita 2013, 50:50 – 51:30.
[123] *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), R. Dixon Smithin ja Brad Stevensin kommenttiraita 2013 (2007), 05:12 – 06:31, 08:03 – 09:49, 20:44 – 20:59, 31:00 – 32:16.
[124]*Nosferatuun* onkin lisätty pitkälti Graun ansiosta paljon okkultismiin liittyviä yksityiskohtia kuten salakielellä kirjoitettuja kirjeitä ja matemaattisia taulukoita. Tärkeimpänä lisäyksenä voidaan pitää vampyyrikirjaa, joka antaa sekä hahmoille että katsojille tietoa vampyyreistä ja muista yliluonnollisista ilmiöistä elokuvassa. Graun yhteyksistä okkultismiin ja sen merkityksestä *Nosferatussa* ks. *Varjojen kieli* 2009 (2007), 19:06 – 21:20, 50:28 – 51:13.
[125] David Kalat on kyseenalaistanut Graun tarinan paikkansapitävyyden. Grau ei kerro tarkemmin maanviljelijän tai tapahtumapaikkojen nimiä, jotka jäävät vain epämääräisiksi maininnoiksi tarinassa. Grau todennäköisesti keksikin tarinan ainoastaan saadakseen enemmän huomiota elokuvalleen. *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), David Kalatin kommenttiraita 2013, 31:58 – 35:52.
[126] Ks. Grau 2013 (1921), 35–37; *Varjojen kieli* 2009 (2007), 37:18 – 39:45.

paljastaa, että ensimmäisen maailmansodan kokemukset ja rappio saksalaisille vaikuttivat elokuvan synnyn taustalla. Grau toteaa seuraavasti:

> *One no longer reads the terror of war in the eyes of men; but something of it has remained. Suffering and grief have weakened the heart of man and have bit by bit stirred up the desire to understand what is behind this monstrous event that is unleashed across the earth like a cosmic vampire to drink the blood of millions and millions of men…*[127]

Kracauerin *Caligarista Hitleriin* -teos on saanut joiltakin tutkijoilta jälkeenpäin kritiikkiä siitä, että elokuvat eivät todellisuudessa heijastele yhteiskuntansa henkistä ilmapiiriä. Muun muassa sosiologi Dominic Strinati on kritisoinut Kracauerin teosta ja todennut, että ihmisten kulutustottumukset tai populaarikulttuuri yleisesti ottaen eivät välttämättä kerro kansallisesta mentaliteetista tai ilmapiiristä [128]. Joanna Bourke on kuitenkin todennut, että yksi historioitsijoiden ongelmista on ollut, miten tunteiden tai henkistä ilmapiirin merkitystä on vähätelty monia historiallisia tapahtumia tarkasteltaessa kuten Ranskan vallankumousta [129]. Kimmo Ahonen taas on väitöskirjassaan puolustanut sekä omia että Kracauerin esittämiä tulkintojaan Strinatin kritiikiltä toteamalla: ”Elokuvan ideologisten merkitysten tulkintayritysten kiistäminen rajoittaa tarpeettomasti tutkijan tulkintatilaa. Populaarikulttuurin tuotteiden merkityssisältöä on historiantutkimuksessa mielekästä tarkastella osana laajaa yhteiskunnallista ja kulttuurista kehystä.”[130]

Graun kirjoittama toteamus artikkelissaan osoittaa, että ainakin *Nosferatun* tapauksessa tarkoituksena oli nimenomaan esittää kannanotto yhteiskunnan sen aikaisesta tilasta ja ei ole sattumaa, että kuolema valikoitui keskeiseksi teemaksi elokuvalle [131]. Graun edellä esittämä toteamus myös paljastaa, että *Nosferatussa* esiintyvä kuoleman teema sai inspiraationsa aiheista, jotka ovat aiheuttaneet miljoonien ihmisen kuoleman: eksplisiittisesti *Nosferatussa* kuolema kulkee kulkutaudin, ruton, muodossa ja implisiittisesti elokuva vihjaa ensimmäisen maailmansodan aiheuttamiin kuolonuhreihin.

[127] Grau 2013 (1921), 37.
[128] Ks. Strinati 2000, 255–256.
[129] Ks. Bourke 2005, 289–290.
[130] Ahonen 2013, 344**.**
[131] Vrt. Salmi 1993, 128: ”[ - - ] sosiaalihistoriassa elokuvaa voi käyttää esimerkiksi eräänlaisena kansantieteellisenä lähteenä, johon tietoisesti tai tiedostamatta on tarttunut jälkiä käyttäytymisestä tai elinolosuhteista.”

*Nosferatun* käsikirjoittajana oli Henrik Galeen, joka oli ollut mukana mm. Paul Wegenerin ohjaamassa kauhuelokuvassa *Golem. Miten hän tuli maailmaan* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920). *Draculasta* innostunut Grau halusi, että elokuvan käsikirjoitus pohjautuisi romaaniin. [132] Galeen teki työtä käskettyä ja tuloksena syntyi viktoriaanisen ajan Englannin ja Whitbyn sijasta 1830-luvun Biedermeier ajan Saksaan ja fiktiiviseen Wisborgin kaupunkiin sijoittuva vampyyritarina. Alkuperäisen romaanin kaikkien hahmojen nimet muutettiin saksalaiseen muotoon, rooleja muutettiin ja osa hahmoista poistettiin kokonaan kuten Quincey Morris, Arthur Holmwood ja Draculan vampyyrivaimot. Transilvanian alueen nimi kuitenkin säilyi samana elokuvassa.

Elokuvaa ei pitäisi tulkita varsinaisena kauhuelokuvana, vaan enemmänkin kauhuelokuvagenren edelläkävijänä. Ekspressionismi itsessään sisälsi paljon elementtejä, joita nykypäivän kauhuelokuvat saattavat vieläkin hyödyntää, mutta siinä oli myös paljon tekijöitä, jotka asettuvat kauhugenren ulkopuolelle. Elokuva- ja genretutkija Rick Altmanin mukaan elokuvissa, joissa on selkeä genre, katsojat osaavat odottaa tietynlaisia kokemuksia ja tilanteita [133]. *Nosferatu* oli kuitenkin edelläkävijä tulevalle kauhugenrelle, joten monet siinä esiintyneet asiat saattoivat syystäkin aiheuttaa hämmennystä aikalaiskatsojille.[134]

Smith tekeekin kommenttiraidassa mielenkiintoisen huomion siitä, kuinka monet elokuvassa esiintyvät asiat ovat itse asiassa nykypäivän kauhu- ja erityisesti vampyyrielokuvien kliseitä [135]. Yleisimmistä kliseistä voidaan mainita ainakin vampyyrien heikkous auringonvalolle; *Nosferatu* oli ensimmäinen elokuva, jossa vampyyri tuhottiin auringonvalolla. Ekspressionistisia vaikutteita kauhugenren lisäksi hyödynsi aikoinaan myös film noir -genre erityisen paljon. Tunnettu elokuvaohjaaja Alfred Hitchcock myös sai moniin psykologisiin kauhu- ja trillerielokuviinsa vaikutteita ekspressionismista [136].

[132] Huolimatta siitä, että Prana Filmilla ei ollut tarvittavia lupia Stokerin leskeltä, mutta ilmeisesti käsikirjoitusvaiheessa Galeenille ei ollut kerrottu asiasta. Ks. *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), David Kalatin kommenttiraita 2013, 36:50 – 37:29.
[133] Altman 2002, 41.
[134] Kauhugenren historiasta ja määrittelyistä ks. Cook & Bernink 1999, 194–196.
[135] *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), R. Dixon Smithin ja Brad Stevensin kommenttiraita 2013 (2007), 14:20 – 16:25. 58:40 – 59:22.
[136] Cousins 2004, 98.

Elokuvan tarjoamien näkemyksien ja kuvausten taustalla voidaan siis sanoa olevan kolmen miehen yhteistyö: Murnau loi elokuvan psykologisen tunnelman, Grau yliluonnollisen ja okkultistisen vaikutelman, ja Galeenin ansiosta elokuva tarjosi aikalaiskatsojilleen samaistuttavia piirteitä. [137] Jos kyseessä olisi kokonaan Murnaun tekemä elokuva, se saattaisikin näyttäytyä huomattavasti romanttisempana ja erilaisempana kuin se nykyään nähdään ja koetaan. Ei kuitenkaan sovi unohtaa, että Murnau oli jo ennen *Nosferatua* ohjannut *Der Januskopfin*, joka pohjimmiltaan oli myös psykologiaa ja kauhua yhdistelevä elokuva.

Oman lisänsä elokuvan tunnelmaan toi myös musiikki, josta vastasi säveltäjä Hans Erdmann. Hänen sävellyksensä ”Fantastisch-Romantische Suite” koostui kymmenestä kohdasta, jotka oli nimetty seuraavasti: idyllinen, lyyrinen, myrskyinen, aavemainen, tuhottu, kahlitsematon, groteski, outo ja järkyttynyt. Sävellys soitettiin *Nosferatun* ensi-illassa täydellä orkesterilla. *Nosferatun* vuoden 2007 restauraatiossa Erdmannin sävellys kuullaan jälleen kokonaisuudessaan säveltäjä Berndt Hellerin sovituksena. Tutkija Enno Patalaksen mukaan Erdmannin musiikki sopii uskomattoman hyvin yhteen *Nosferatun* käyttämien väritehosteiden kanssa. [138] Kun Orlokin nähdään liikkuvan sinisen värisissä yökohtauksissa, musiikki tuntuukin hyvin voimakkaasti korostavan pelottavaa tunnelmaa [139].

Syytä ei ole myöskään unohtaa elokuvan suurinta tähteä, Max Schreckiä[140] (1879–1936) ja hänen näytteleämäänsä kreivi Orlokia. Schreck ei muistuta olemukseltaan alkuperäisteoksen aristokraattista ja sivistynyttä kreiviä, vaan vampyyri Orlok on saanut enemmän vaikutteita itäeurooppalaisista kuin goottilaiskirjallisuuden luomista vampyyrikansanperinteistä. Itäeurooppalaisessa vampyyriperinteessä vampyyri mielletään enemmän henkiin herätetyksi tai sieluttomaksi ruumiiksi, joka nousee haudastaan imemään elävien verta. Itäeurooppalaisessa perinteessä myös kulkutautiepidemioita on saatettu selittää vampyyrien aikaansaannoksilla. [141] Ei ole siis

[137] Ks. *Varjojen kieli* 2009 (2007), 21:24 – 23:10.
[138] Patalas 2013 (2002), 46–47; *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), David Kalatin kommenttiraita 2013, 21:16 – 21:40, 57:25 – 57:53; *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013, R. Dixon Smithin ja Brad Stevensin kommenttiraita 2013 (2007), 03:18 – 04:20.
[139] Vrt. huomioihin kohtausanalyysi -luvuissa 5–7.
[140] Max Schreckin roolille tuo mielenkiintoisesti lisäarvoa seikka, että näyttelijän sukunimi *Schreck (der Schreck)* tarkoittaa voimakasta pelkoa, kauhua sekä järkytystä. Max Schreckistä enemmän ks. *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013(1922), David Kalatin kommenttiraita 2013, 40:31 – 42:11.
[141] Bunson 2000 (1993), 182; Barber 2010 (1988), 8, 57; Hovi 2014, 63, 65–66.

sattumaa, että Orlokia verrataan usein ulkonäkönsä puolesta rottaan, eläimeen, joka keskiajalla Euroopassa levitti miljoonia ihmisiä tappanutta ruttoa, ”musta surmaa”[142].

Orlokin pitkä ja kalpea olemus tuo selvästi mieleen rotan lisäksi myös vainajan, joka sopiikin hahmoon hyvin yleisesti liitettävän kuoleman teeman takia. Orlokin olemuksessa on kuitenkin säilynyt Stokerin kreivi Draculankin piirteitä. Orlokin olemukseen liittyy keskeisesti kolme tekijää: vainajakulttuuri sekä itäeurooppalaiset ja goottilaiskirjallisuuden, lähinnä *Dracula*-romaanin, vampyyriperinteet. Draculan hahmosta Orlokiin otettiin esimerkiksi ulkoisista piirteistä pitkä, kotkamainen nenä, musta kaapu ja terävät hampaat. Orlokin kasvojen inspiraationa toimi taiteilija Hugo Steiner-Pragin eräässä taidemaalauksessa esiintyvä hahmo [143].

Ulkonäöllisten piirteiden lisäksi Orlok asuu myös linnassa ja vaikuttaa sivistyneeltä sekä kiinnostuneelta muista kulttuureista aivan kuten romaanin kreivi Dracula. Itäeurooppalaisista perinteistä taas on lainattu vampyyrin tautiepidemioiden levitys. Itäeurooppalaisessa vampyyriperinteessä vampyyri ei kuitenkaan koskaan ole kalpea tai riutuneen näköinen, vaan pikemminkin turvonnut ja pulskassa kunnossa oleva olento, jolla on terveen ja tumman värinen iho [144]. Orlokin kalpean ihon ja olemuksen selittääkin hahmon liittyminen vahvasti kuolleeseen ruumiiseen ja vainajakulttuuriin, joiden lisäksi Grau – joka myös toimi elokuvan taiteellisena johtajana – haki hahmon ulkonäölle inspiraatiota okkultismiharrastuksestaan.

*Nosferatun* ensi-ilta oli 4. maaliskuuta 1922 Berliinissä. Albin Grau järjesti *Nosferatulle* suuren luokan pr-kampanjan ja mainosti sitä ensimmäisenä ”oikeana” okkultistisena elokuvana. Kampanjoinnista huolimatta *Nosferatu* ei menestynyt toivotulla tavalla. Osittain tämä johtui siitä, että *Nosferatua* ehdittiin esittämään julkisesti vain muutamaan otteeseen ennen kuin sen esittäminen kiellettiin vuonna 1924. Elokuvasta oli kuitenkin ehditty lähettämään useita kopioita ympäri maailmaa, jotka vuosien ajan pyörivät yksityisten elokuvayhteisöjen näytöksissä. Toisen maailmansodan päättymisen jälkeen Transit Film -yhtiö sai tekijänoikeudet *Nosferatuun* ja muihinkin ekspressionistisiin

[142] Jotain Schreckin Nosferatun kauheudesta kertoo se, kuinka Albin Graun mukaan elokuvan kuvausten aikana ”Paikalliset [slovakit] katsoivat hirveätä Nosferatua kauhun vallassa ja välttelivät häntä kuin itse Paholaista.” *Varjojen kieli* 2009 (2007), 41:27 – 41:40.
[143] *Varjojen kieli* 2009 (2007), 21:24 – 23:10.
[144] Barber 2010 (1988), 41–42.

elokuviin. Tämän myötä *Nosferatusta* tuli jälleen laillinen elokuva joko 1950- tai 1960-luvulla.[145]

Elokuva näytettiin vuonna 1929 Yhdysvalloissa, mutta sitä pidettiin vanhentuneena elokuvana, jolla ei ollut juuri mitään elokuvallista arvoa [146]. Smithin mukaan *Nosferatun* perintö alkoi näkyä vasta 1970-luvulta alkaen ja selkein osoitus tästä on ollut Werner Herzogin ohjaama uusintafilmatisointi *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979) sekä myöhemmin vuonna 2000 E. Elias Merhigen ohjaama Hollywood-elokuva *Shadow of the Vampire.* [147] *Nosferatua* onkin syytä pitää merkittävänä ja kulttuurisesti arvokkaana elokuvana, vaikka sen perintö on jäänyt vähemmälle huomiolle verrattuna esimerkiksi vuoden 1931 *Dracula*-elokuvaan.

Herzogin uusintafilmatisointi on tunnelmaltaan monella tapaa kunnianosoitus alkuperäiselle Murnaun ekspressionistiselle versiolle. Klaus Kinskin näyttelemä Dracula (Herzogin versiossa hahmot käyttävät alkuperäisiä nimiään romaanista) on yhtä arvaamaton ja tunteeton kuin Schreckin tulkinta Orlokista. Pohjimmiltaan Kinskin Dracula on kuitenkin sympatiaa ja sääliä herättävä olento, joka haluaa vain tulla hyväksytyksi. Merhigen elokuva taas on fiktiivinen kertomus *Nosferatun* kuvauksista. John Malkovich näyttelee ohjaaja F.W. Murnauta, joka on valmis tekemään mitä tahansa saadakseen elokuvansa valmiiksi. Elokuvassa leikitään ajatuksella, että kreivi Orlokia näyttelevä Max Schreck (Willem Dafoe) oli oikeasti muinainen vampyyri. *Shadow of the Vampire* ei ole ainoastaan kunnianosoitus vaan samalla uudenlainen tulkinta alkuperäiselokuvasta. Elokuvan vampyyri kuvataan hirviönä, mutta samalla myös säälittävänä olentona. Vielä pahempi hirviö elokuvassa on kuitenkin ohjaaja F.W. Murnau, jonka taiteellisten pakkomielteiden takia hänen lähes koko kuvausryhmänsä kuolee Schreckin kynsissä. [148]

[145] Bunson 2000 (1993), 182, 191; *Varjojen kieli* 2009 (2007), 45:41 – 46:35; *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), R. Dixon Smithin ja Brad Stevensin kommenttiraita 2013 (2007), 43:52 – 44:39, 01:21:10 – 01:22:05, 01:22:30 – 01:25:16; David Kalatin kommenttiraita 2013, 01:09:30 – 01: 12:20.
[146] Bunson 2000 (1993), 182. *Nosferatun* vuoden 1929 näytöksestä enemmän ks. *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), David Kalatin kommenttiraita 2013, 01:07:47 – 01: 08:40.
[147] *Varjojen kieli* 2009 (2007), 45:41 – 46:35; *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), R. Dixon Smithin ja Brad Stevensin kommenttiraita 2013 (2007), 01:21:10 – 01:22:05; ks. David Kalatin kommenttiraita 2013, 01:09:30 – 01: 12:20.
[148] Herzogin ja Merhigen elokuvista enemmän ks. Sandford 1980, 60, 62–63, Bunson 2000 (1993), 191 ja Kolehmainen 2011, 99–110.

# 5. Hutter ja kreivi Orlok – pelon ja kuoleman tuntemattomuus

## 5.1. Kohtaus 1: Pelon synty - kohtaaminen

Hutterin matka Wisborgin kaupungista Transilvaniaan huipentuu hänen ja kreivi Orlokin kohtaamiseen syrjäisellä Karpaattien vuoristoalueella, josta matka jatkuu kohti kreivi Orlokin linnaa. Kohtauksessa elokuvan ekspressionistinen tyyli nousee erityisen paljon esille. Vuoristoalue kuvataan karuna maana, jossa ei ole juuri minkäänlaisia elämän jälkiä. Harvat jäljellä olevat rakennukset ovat raunioituneet. Metsät ovat aavemaisia, taivas on synkkä ja puroissa hädin tuskin virtaa vettä. Karu maisemakuvaus ja myöhemmin kohtauksessa nähtävä kasvonsa peittänyt Orlok viestivät kuolemasta, joka on syvässä piilossa Transilvanian maassa. Orlokin rottamainen ja luurankomainen olemus tuo mieleen kuolettavan ruton ruumiillistuman, jota hän levittää, ja tämä kuoleman ruumiillistuma taas on saanut alkunsa luonnon syvyyksistä [149].

Kohtauksen alussa Hutter saapuu vuoristoalueelle paikallisten kyläläisten hevosvaunujen kyydissä. Kyläläiset eivät suostu viemään Hutteria yhtään pidemmälle, joten hän päättää jatkaa matkaa jalan. Hutter saapuu pian pienelle kävelysillalle, jonka kohdalla hän pysähtyy ja kääntyy katsomaan taaksensa [150]. Kuvan etäisyyden takia Hutterin kasvoista on hankala saada selkoa: hän saattaa hymyillä ja hyvästellä kyläläiset tai vaihtoehtoisesti hänen kasvoillaan voidaan nähdä kauhistunut ilme, jolla hän vihjaa elokuvan katsojille, että he ovat nyt hänen matkassaan [151]. Hutter ylittää sillan, jota seuraa lausuma:

> *Tuskin oli Hutter ylittänyt siltaa, kun pelottavat näyt, joista hän niin usein oli kertonut, valtasivat hänet.*[152]

Tekstin jälkeen nähdään välittömästi kolme mielenkiintoista kuvayksikköä: korkea linnan torni[153], naamioitunut Orlok ajamassa hevosvaunuja metsätietä pitkin[154] ja Hutter kävelemässä pienen kallion ohi, jonka päällä on pieni tornimainen rakennus[155]. Sillan alla ei virtaa vettä ja toisella puolella alkaa kivikkoinen maa. Sillan ylityksen jälkeen tapahtuu sekä Hutterin että katsojien astuminen toiseen ja uudenlaiseen maailmaan.

[149] Perez 2013 (1998), 8–9.
[150] Kohtaus 1, kuvayksikkö 1.
[151] Keller 2013 (2007), 48.
[152] Kohtaus 1, lausuma 1b.
[153] Kohtaus 1, kuvayksikkö 2.
[154] Kohtaus 1,kuvayksikkö 3.
[155] Kohtaus 1, kuvayksikkö 4. Huom. Tornin kyljessä näkyy uskonnollista kuvastoa, mikä muistuttaa siitä, kuinka Orlokin asuttama maa on Jumalan ”hylkäämä”.

”Pelottavat näyt, joista hän niin usein oli kertonut, valtasivat hänet.” Sillan ylityksen jälkeen nähdäänkin otoksia aavemaisesta ympäristöstä ja Hutterin matka syvemmälle Transilvaniaan alkaa.

Craig Kellerin mukaan pelottavinta Hutterin sillan ylityksessä on, että asiat sillan molemmilla puolilla näyttävät lähes samanlaisilta. Toinen puoli mahdollisesti edustaa tavallisuutta, kun taas toisella puolella voi olla yliluonnollinen maailma. Tätä emme voi kuitenkaan varmasti tietää. Hutterin tulkinnanvaraiset kasvot tämän ylittäessä siltaa herättävät myös kysymyksiä siitä, mitä sillan toisella puolella on. Uskomme kuitenkin todennäköisesti lausuman sanomaan: ”Pelottavaan näkyyn, joka valtasi Hutterin”. Kellerin mukaan otos on osoitus siitä, kuinka olemme alttiita uskomaan toisten kertomiin asioihin, kun meille osoitetaan vieraanvaraisuutta. [156] Tätä väitettä tavallaan vahvistaa se, että Hutter ylittäessä siltaa päiväsaikaan musiikki on iloista[157] ja kaikenlainen pelottavuus on muutenkin poistettu. Hutterin lisäksi elokuvan katsojia hämätään uskomaan, että toisella ja tuntemattomalla puolella ei ole mitään pelottavaa.

***Kuva 5.*** *Hutter astumassa turvallisesta ja tutusta ympäristöstä kohti tuntematonta ja turvatonta ympäristöä.*

Hutter ei epäilekään aikaisempia Nosferatusta saatuja varoituksia, joita hän oli kyläläisiltä saanut. Hänen pelkonsa ja varauksellisuutensa ympäristöä kohtaan alkaa kehittyä vasta silloin, kun on liian myöhäistä. Pelon kasvu ei näy ainoastaan itse Hutterissa vaan se tulee myös ilmi ympäristön muutoksessa, joka muuttuu koko ajan Hutterin mennessä syvemmälle Transilvanian alueelle. Metsä muuttuu aavemaisen valkoiseksi Hutterin matkatessa Orlokin vaunuissa ja puut sekä mäet tuntuvat haihtuvan

[156] Keller 2013 (2007), 48–49.
[157] Kohtaus 1, ääniyksikkö 1c.

maisemaan näkymättömästi [158]. Sillan ylityksen jälkeen Hutter on astunut yliluonnollisemman oloiseen maailmaan[159].

Hutter saapuu Orlokin ohjastamien vaunujen kyydissä Orlokin linnan porteille. Portit aukeavat hitaasti tavallaan toivottaen Hutterin tervetulleeksi[160]. Seuraavaksi näemmä otoksen pimeästä tunnelista, jonka syvyyksistä Orlok astuu hitaasti esiin ja jää odottamaan Hutterin saapumista. Huomionarvoista on, kuinka Orlok vaikuttaa seisovan sisäänkäyntien välissä. Tästä syntyy vaikutelma, että Orlok seisoisi rajalla, joka erottaa sekä elävät että kuolleet toisistaan. Orlokin linnan pihamaalla tapahtuu Hutterin viimeinen siirtymävaihe tavallisesta kuolevaisten maailmasta yliluonnolliseen maailmaan. Hutter kävelee Orlokin linnassa kolmen oviaukon lävitse: heti alussa hän astuu sisään linnan porteista, seuraavaksi hän kulkee linnan pihamaalla olevan tunnelin läpi ja lopuksi astuu sisään pimeään tunneliin yhdessä Orlokin kanssa.[161]

***Kuva 6.*** *Orlok odottamassa Hutterin saapumista. Orlok odottaa sisäänkäyntien välissä symboloiden elämä ja kuoleman välitilaa, johon Orlok on joutunut.*

Hutterin kävely Orlokin linnan pihamaalla jatkaa normaalista yliluonnolliseen maailmaan siirtymisen teemaa, joka alkoi jo kohtauksen alussa Hutterin astuessa sillan toiselle puolelle. Linnassa nähdään myös ensimmäistä kertaa Orlok niin, että tämä ei ole suojannut kasvojaan. Hutter on nyt Orlokin maailmassa ja tämän ei enää tarvitse peitellä

[158] Kohtaus 1, kuvayksikkö 7, ääniyksikkö 6c.
[159] Vrt. *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), R. Dixon Smithin ja Brad Stevensin kommenttiraita 2013 (2007), 24:17 – 24:32: ”Things move the way they move in a nightmare. They do not move the way they should move. We do not see negative images in real life but perhaps they exist in a dream world.”
[160] Teoksessa Draculaa saapuu linnanporteille henkilökohtaisesti vastaanottamaan Jonathan Harkerin: ”Tervetuloa talooni! Tulkaa vapaasti, levollisin mielin. Jääköön osa tuomastanne onnesta tänne!” Stoker 2007 (1897), 30.
[161] Kohtaus 1, kuvayksikkö 10–11.

itseään: Hutter näkee nyt edessään Orlokin edustaman totuuden, joka on kuolema. Vielä tässä vaiheessa Hutter ei kuitenkaan ole tietoinen Orlokin todellisesta olemuksesta tai siitä, mitä hän tulee kokemaan Orlokin vieraana.

Linnan ulkoporttien jälkeen Hutter kävelee tyhjentyneen aukean läpi, mikä muistuttaa katsojia kuoleman teemasta. Pihamaalla olevan tunnelin jälkeen Hutter lopulta kohtaa Orlokin, joka toteaa: ”Annoitte minun odottaa liian kauan. Nyt on pian keskiyö. Palvelusväki nukkuu!”[162] Orlok on siis odottanut Hutterin saapumista pitkän aikaa. Mielenkiintoisella tavalla lausuma voidaan yhdistää Orlokin yleisesti edustamaan kuoleman teemaan: hän on kuoleman ilmentymänä odottanut Hutterin saapumista. Lausuman jälkeen Orlok johdattaakin Hutterin kuoleman valtakuntaan kävelemällä hänen kanssaan pimeään tunneliin, jonne Hutter menee epävarmoin askelin. Tunnelin päässä ei ole minkäänlaista valoa havaittavissa vaan pimeys verhoaa Hutterin ja Orlokin kunnes he ovat täysin kadonneet.

***Kuva 7.*** *Hutter siirtyy Orlokin kanssa kohti pimeää tunnelia. Hutter ei tiedä, mitä tunnelin toisessa päässä häntä odottaa.*

Hutterin voitaisiin sanoa kokevan kolme kuoleman pelkoon liittyvää vaihetta astuessaan Orlokin linnan pihamaalle: (1.) Linnan pihamaan tyhjyys herättää mielikuvia, että kuoleman jälkeen ei ole mitään jäljellä. (2.) Pihamaan tunnelin kohdalla Hutteria vastassa oleva Orlok muistuttaa, että kuoleman jälkeen joku on meitä vastassa. (3.) Kuoleman jälkeen matkaamme kohti tuntematonta (pimeä tunneli) ja emme tiedä, mitä toisella puolella on: kuoleman jälkeinen elämä ja siihen liittyvä tietämättömyys pelottaa meitä.

[162] Kohtaus 1, lausuma 10b.

Hutterin ja Orlokin kohtaamisessa pelon elementtiä välitetään monipuolisesti. Ensinnäkin Transilvanian Karpaattien vuoristoalue kuvataan ekspressionistisen tyylin mukaisesti karuna, synkkänä ja epämääräisenä paikkana, joka vaikuttaisi olevan muualta kuin omasta tuntemastamme maailmasta. Kohtauksen alussa pelon elementin välittäjänä toimii siis miljöö, johon Hutter joutuu. Hän ei ole koskaan aikaisemmin kokenut vastaavanlaista kaikesta riistettyä ja tuhottua ympäristöä. Karpaattien vuoristoalue on täydellinen peilikuva Hutterin kotikaupunki Wisborgista, joka kuvataan rauhallisena, kauniina, sivistyneenä ja ihmisiä vilisevänä kaupunkina. Jossain mielessä kaupungin ja vuoristoalueen väliset vastakkaisuudet voidaankin yhdistää ennen sotaa ja sodan jälkeiseen Saksaan. Karpaattien vuoristoalue saattoi muistuttaa aikalaisyleisöä, kuinka saksalainen yhteiskunta oli rapistunut niin fyysisesti kuin henkisesti ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Wisborgin kaupunki muistutti taas kaikesta siitä järjestyksestä ja vakaudesta, mitä Saksa oli ollut ennen sodan aiheuttamaa kaaosta.

Romanttisen taidesuuntauksen mukaan luonto sijaitsee kaupunkien ulkopuolella. Luonnosta ihminen kykenee löytämään ja ilmaisemaan itsestään parhaimmat ja kauneimmat puolensa. Ekspressionismissa romantiikan käsitys luonnosta on kuitenkin käännetty toisinpäin: luonto on karu ja ankara paikka, jossa ihmisen sisällä piilevät pelon ja ahdistuksen tunteet nousevat esiin. Ihmisen sisäinen todellisuus muuttuu ekspressionistisessa suuntauksessa siis ulkoiseksi todellisuudeksi, joka vääristää ympäristönsä. [163] Ihminen vetäytyy luontoon, koska ei kestä elää idyllisessä kaupunkikulttuurin luomassa illuusiossa. Luonto on ihmisen todellisuus. Orlokia voidaan siis pitää ekspressionistisen luonnon kuvauksen mukaisena versiona ihmisestä. Orlok ulkoistaa kaikki kokemamme pelot ja ahdistukset, jotka haluamme pitää sisällämme.

Kuvayksiköissä Hutter kuvataan yleensä etäältä vahvistaen tunnetta, että hän kävelisi yksin ikään kuin kuoleman ja yliluonnollisuuden peittämässä maassa [164]. Häntä noutamaan tuleva Orlok on itse kuolema ja ainoa, joka tuntuu sopeutuvan yliluonnolliseen maailmaan. Orlok on kuolema, joka on syntynyt luonnossa. Kohtauksessa Orlokiin yhdistyy ensinnäkin se, että kuolema on luonnollinen asia, jonka kaikki lopulta kohtaavat ja toiseksi sen, että kuolema ei ole kaunis vaan kauhea näky,

[163] Perez 2013 (1998), 7; *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), David Kalatin kommenttiraita 2013, 01:15:43 – 01:17:11.
[164] Ks. esim. kohtaus 1, kuvayksikkö 4–5.

jota Transilvanian luonto heijastaa. Lopulta se on kuitenkin Orlok, kuolema, joka seisoo meitä vastassa kuoleman porteilla ja johdattaa meidät pimeyden täyttämään tunneliin.

Orlok nähdään useissa otoksissa etäältä kuvattuna, mikä antaa katsojille mahdollisuuden tarkkailla hahmon ympäristöä. Huomionarvoista on, että Orlok hallitsee ympärillään olevaa tyhjää tilaa sekä tiloja, joissa hahmo ei ole fyysisesti läsnä [165]. Tämä vahvistaa elokuvan sanomaa kuoleman teemasta: kuvaamalla Orlokia usein etäältä tai jopa jättämällä hahmo täysin kuvan ulkopuolelle herättää tunteen siitä, että kuolema on kaikkialla. Välillä Orlok näyttäytyy myös lähikuvissa, mikä toisaalta kertoo kuoleman läheisyydestä.

Hutter edustaa kohtauksen aikana tavallista ihmistä, joka ei ole koskaan ajatellut tai kohdannut kuolemaa. Hutteriin voidaan yhdistää tavallisessa sivistyksessä ja illuusiossa elävä ihminen: hän on tietämätön kaikesta pahasta, joka maailmassa vallitsee. Totuuden valjetessa hänen pelkonsa myös kasvaa entisestään. Hutterin sekavat ilmeet hänen katsoessaan Orlokia useaan otteeseen kohtauksen aikana kertovat tästä. Orlok on taas totuuden nähnyt henkilö, joka on kokenut kuoleman ja elää sen jälkeisessä todellisuudessa. Orlokin tarkoituksena on levittää tämä totuus muiden tietoisuuteen.

Kohtauksen kantavana teemana on syvempään vaaraan, pimeyteen ja tuntemattomuuteen astuminen ja niihin liittyvät pelot. Hutter etenee koko ajan syvemmälle kohti Orlokin valtakuntaa: hän astuu Orlokin valtakuntaan ylittämällä sillan, sen jälkeen hän matkustaa Orlokin vaunuissa syvemmälle valtakuntaan ja lopulta päästyään perille, pimeys ottaa hänet kokonaan valtaansa. Koko ajan Hutterin kasvoilla näkyy säikähtänyt ja epävarmuuden täyttämä ilme. Siegfried Kracauer on todennut *Caligarista Hitleriin* -teoksessaan:

> *Sisäinen elämä käy ilmi ulkoisen elämän moninaisissa aineksissa ja niiden yhdistelmissä, erityisesti niissä lähes huomaamattomissa pintailmiöissä, jotka muodostavat olennaisen osan elokuvan aiheenkäsittelystä. Sen vuoksi elokuvat, kun ne tallentavat näkyvää maailmaa – olipa se ajankohtaista todellisuutta tai kuvitteellista maailmankaikkeutta – tarjoavat vihjeitä henkisten toimintojen kätköistä.*[166]

Erityisesti Orlokin ja Hutterin kohtaaminen Transilvanian Karpaattien vuoristoalueella viittaa tähän. Hutterin kokema järkytys astuessaan karuun luontoon ja kohdatessaan

[165] Perez 2013 (1998), 9. Elokuvissa ja kuvissa etäällä olevien kohteiden merkityksestä ks. Perez 2013 (1998), 19–22.
[166] Kracauer 1987a (1947), 12.

aavemainen Orlok viestivät siitä, mitä hyvässä ja vauraassa yhteiskunnassa ennen ensimmäistä maailmansotaa eläneet saksalaiset saivat kestää, kun sodan tappion jälkeen heidän maansa ajautui samankaltaiseen tilaan, jossa kreivi Orlokin nähdään asuvan. Tavallisten kansalaisten käsitykset kuolemasta ja kauhusta olivat kokeneet pysyviä muutoksia sodan jälkeen.

### 5.2. Kohtaus 2: Pelon kasvu - kehittyminen

Mihin Hutter on lopulta joutunut matkansa päätteeksi astuttuaan sisään pimeyden täyttämään tunneliin? Miltä Orlokin asuttama maailma näyttää sisältäpäin? Uusi avautunut maailma on saanut nyt Hutterin valtaansa. Hän on täydellisesti astunut toisenlaiseen maailmaan, jota Orlok hallitsee koko olemuksellaan. Kohtauksessa Orlok pidetään hyvin lähelle katsojaa: hahmo ei juuri jätä tyhjää tilaa katsojan tai Hutterin ja itsensä väliin. Kohtauksessa muistutetaan lukuisin keinoin kuoleman läheisyydestä arjessa, vaikkakin eri tavalla kuin edellisessä kohtauksessa, jossa kuvattiin Hutterin matkaa Transilvaniaan. Muusta elokuvasta poiketen Hutterin ja Orlokin kohtauksessa tyhjän tilan luomaa pelkoa ei juuri hyödynnetä [167]. Keskittyminen on nimenomaan läheisyydessä ja erityisesti lähikuvissa, joita näemme Hutterista ja Orlokista. Pelon ilmapiiri lähtee kehittymään voimakkaammaksi kohtauksen aikana.

Linna näyttää sisältä aluksi hyvinkin pelottomalta ja uudehkolta paikalta [168]. Transilvaniaa ympäröivä Karpaattien vuoristoalue ja luonto kuvattiin karuna ja yliluonnollisena ympäristönä ekspressionistisen suuntaukselle ominaisesti. Linnan sisällä ainoa huomattava ekspressionistinen tyylillinen seikka on pelkoa herättävä seinäkello ja sen muodostama varjo seinällä. On mielenkiintoista havaita, että Orlokin linna näyttää sisältäpäin yllättävän modernilta ja hyvässä kunnossa olevalta paikalta. Alkuperäisessä romaanissa linna kuvattiin ulkopuolelta rapistuneeksi [169].

[167] Gilberto Perezin mukaan täytämme hämärästi ja vaikeasti erottuvat tilat ja kohteet omilla subjektiivisilla näkemyksillämme. Kun *Nosferatussa* nähdään kaukokuvia – esimerkiksi Wisborgin kaduista, jotka ovat tyhjentyneet ihmisistä ruton pelon takia –, välittyy niistä katsojille syvästi häiritseviä ja pelkoa herättäviä mielikuvia. Perez 2013 (1998), 25. Lähikuvat *Nosferatussa* eivät kuitenkaan jätä minkäänlaista tulkinnanvaraa vaan ne välittävät suoremmin tunnetta kuolemasta ja siihen liittyvistä peloista.

[168] Kohtaus 2, kuvayksikkö 1.

[169] Saavuttuaan ajurin kyydissä linnan porteille Jonathan toteaa: ”Äkkiä havahduin toteamaan, että ajuri oli pysäyttämässä valjakkoa suuren raunioituneen linnan pihalle; rakennuksen korkeista mustista ikkunoista ei pilkahtanut ainoatakaan valonsädettä, ja murtuneiden rintavarustusten pykäläiset harjat piirtyivät kuutamotaivasta vasten.” Stoker 2007 (1897), 27.

Hutterin syödessä ja kreivin tarkkaillessa kiinteistösopimusta saapuu keskiyö ja seinäkello alkaa lyödä [170]. Tuomion kellot ikään kuin soivat Hutterille. Seinäkello sisältää kaksi mielenkiintoista yksityiskohtaa. Ensinnäkin sen päällä on pieni ihmisen luuranko, joka pitää oikeassa kädessään keppiä, jolla se lyö kellon ilmoittamaa aikaa. Vasemmassa kädessään luuranko pitää kohollaan tiimalasia. Seinäkellon voitaisiin siis sanoa yhdistävän kaksi asiaa, jotka ovat aika ja kuolema: ajan myötä kaikki lopulta kohtaavat kuoleman. Kohtauksen seinäkello onkin merkittävässä osassa. Kellon lyödessä näemme lähikuvan otoksesta, jossa kello ja sen luoma suuri varjo ovat ainoastaan näkyvissä. Otoksella katsojien katseen halutaan huomioivan ja keskittyvän ainoastaan kelloon. Näemme sen lyövän tuomionsoittoa Hutterille. Tämän jälkeen näemme nopean otoksen kellon lyöntejä säikähtävästä Hutterista, jonka jälkeen näemme vielä kerran nopean otoksen kellosta.

***Kuva 8.*** *Kuolemaa ja aikaa enteilevä ja symboloiva seinäkello.*

Kohtauksessa ei enää kelloa nähdä, mutta sen merkitys on kiistaton: säikähtäessään kellon lyöntejä Hutter tekee vahingossa veitsellä viillon käteensä, mikä herättää verenhimon tuntemukset Orlokissa. Lopulta Orlok ajaa Hutterin nurkkaan paljastaen todellisen luonteensa.[171] Nopeat otokset Hutterista ja seinäkellosta omalla tavallaan myös viittaavat siihen, että kuoleman pelko voi syntyä hetkessä, jonka jälkeen paniikki on syntynyt: ensimmäistä kertaa elokuvan aikana Orlok on fyysisessä kontaktissa uhrinsa kanssa ja Hutterin nähdään myös ensimmäistä kertaa perääntyvän Orlokin luomasta uhasta. Viimeistään seinäkelloa ja Hutteria käsittelevän kuvayksikön jälkeen kuoleman pelko valtaa Hutterin, joka yrittää paeta kuolemaa loppuun asti.

[170] Kohtaus 2, kuvayksikkö 2.
[171] Kohtaus 2, kuvayksikkö 3–7.

Hutterin leikattua haavan peukaloonsa Orlok nousee tuoliltaan ylös ja lähestyy Hutteria. Ennen hyökkäystään Hutterin kimppuun Orlok toteaa: ”Satutitte itseänne… arvokas veri!”[172] Alkuperäisessä teoksessa Jonathan kantoi kaulassaan krusifiksiä, joka suojeli häntä Draculan raivolta [173]. *Nosferatussa* Hutter ei kuitenkaan kanna minkäänlaista krusifiksia kaulallaan ja vaikka kantaisikin, se tuskinpa pelastaisi häntä, sillä krusifiksiä tai muita perinteisiä esineitä kuten valkosipulia tai puuvaarnaa ei mainita Orlokin heikkoudeksi [174]. Lisäksi *Nosferatu* on siinä mielessä poikkeuksellinen *Dracula*- ja vampyyrielokuvien keskuudessa, että siitä on lähes täysin häivytetty kristinuskonnolliset viittaukset [175]. Orlok ei ole *Nosferatussa* siis vampyyri, jonka voisi karkottaa perinteisin keinoin. Tällä korostetaan Orlokiin liitettävää kuolemaa, jota vastaan ei voi taistella, vaan ainoastaan hidastaa. Krusifiksillä ja uskonnolla elokuvassa haetaan ainoastaan lohdutusta väistämättömästä kuolemasta: Orlokin saapuessa myöhemmin Wisborgiin ja ruton levitessä ympäri kaupunkia, risti merkitään niiden talojen oviin, joiden asukkaat ovat sairastuneet ja pelastamattomissa [176].

Orlokin yhdistäminen pääasiallisesti väistämättömän kuoleman teemaan näkyy elokuvassa siinä, miten se on riisuttu monista teemoista, joita kriitikot ovat *Draculasssa* myöhemmin tarkastelleet [177]. Orlok ei edusta seksuaalista, uskonnollista tai poliittista uhkaa länsimaiselle yhteiskunnalle. Kyseisten teemojen häivytys korostaa elokuvassa sitä seikkaa, että Orlok edustaa väistämättömän kuoleman uhkaa: kuolema on jokaisen kohtalo ennemmin tai myöhemmin. [178]

Kracauer kysyy *Caligarista Hitleriin* -teoksessaan, ”Ilmentääkö hän [Nosferatu] ruttoa, vai onko sen kuva manattu esiin luonnehtimaan häntä?”[179] Nosferatussa eli Orlokissa Kracauer näki tyrannin hahmon, joka imee kaiken veren – elämän – siitä, minne tämä

[172] Kohtaus 2, lausuma 4b.
[173] Teoksessa Jonathan saa verta vuotavan haavan leukaansa ajaessa partaansa: ”Kun kreivi näki kasvoni, hänen silmissään oli kuin saatanallisen raivon hehku ja äkkiä hän tarrasi minua kurkusta. Vetäydyin taaksepäin, ja hänen kätensä koskettivat krusifiksin helmiketjua. Se aiheutti hänessä silmänräpäyksellisen muutoksen, sillä raivo katosi niin nopeasti että minun oli vaikea uskoa sen edes syttyneen.” Stoker 2007 (1897), 44.
[174] Alkuperäisteoksessa professori van Helsing mainitsee lukuisia vahvuuksia ja heikkouksia, joita Draculalla ja vampyyreillä yleisesti ottaen on. Ks. Stoker 2007 (1897), 352–357.
[175] Perez 2013 (1998), 27–28.
[176] Perez 2013 (1998), 10, 23.
[177] Draculasta on kriittisesti tarkasteltu mm. naisten seksuaalisuutta 1970-luvulta alkaen, kristinuskon merkitystä 1980-luvulta lähtien, sekä itäisten kulttuurien uhkaa länsimaailmalle 1990-luvulta eteenpäin. Ks. Hughes 2008, 1–9.
[178] Perez 2013 (1998), 9, 27–29.
[179] Kracauer 1987a (1947), 75.

menee. Kracauer yhdisti kyseisen tyrannin ominaisuuden ruttoon, joka myös imee elinvoiman kaikesta, jossa se kulkee.

Perez on tässä asiassa Kracauerin kanssa eri mieltä. Jos Orlokia verrataan esimerkiksi tohtori Caligarin hahmoon[180], niin kyseessä ei ole poliittinen, tyranniin yhdistettävä hahmo: "A tyrant, however, is a political figure; the reign of death that Nosferatu represents is not a political order because it cannot be changed, it can only be faced; the death that comes to all the living falls outside the political because it is something inevitable."[181]

Orlokissa korostuu seikka, että häntä ei voi vastustaa ja toisin kuin poliittinen järjestelmä tai sen luoma tyranni, kuolemaa ei voi mitenkään muuttaa tai välttää. Kuolema on väistämätöntä. Vaikka kuoleman pelkoa voi vastustaa, itse kuolemaa ei voi. Kohtauksessa Hutter nimenomaan pelkää Orlokin luomaa kuoleman uhkaa, eikä seksuaalisuuteen, poliittisuuteen tai uskonnollisuuteen liittyvää uhkakuvaa.

Karmivuudestaan huolimatta kohtaus herättää mielenkiintoisesti ristiriitaisia mielikuvia siitä, että Hutter olisi päässyt turvalliseen paikkaan: saahan hän ruokaa, lepoa ja vieraanvaraisuutta isännältään, joka myös ystävällisesti oli häntä vastassa linnan porteilla [182]. Orlokin osoittama vieraanvaraisuus tuokin mieleen aikaisemmin käsittelyn sillan ylityksen, jonka Hutter ylitti turvallisin mielin vaikuttaen pelottomalta. Hutterin illallinen on itse asiassa verrattavissa viimeiseen ehtoolliseen Raamatusta: pöytään on katettu lihaa, leipää, viiniä ja hedelmiä [183]. Kaikella on kuitenkin hintansa, sillä Hutterin kokema vieraanvaraisuus osoittautuu nopeasti Orlokin ovelaksi juoneksi, jonka lopullisena tarkoituksena on auttaa Orlokia pääsemään pois linnastaan Wisborgin kaupunkiin.

Orlok nähdään kohtauksessa harvemmin kaukaa kuvattuna: hänet tuodaan lähikuvin katsojien eteen korostaen kuoleman läheisyyttä ja arkisuutta. Hän hiipii hitaasti ja

[180] Kracauerin mukaan tohtori Caligari edustaa "[ - - ] ehdotonta auktoriteettia, joka ihannoi valtaa sellaisenaan ja tyydyttääkseen vallanhimoaan loukkaa häikäilemättä kaikkia ihmisoikeuksia ja arvoja [ - - ]." Kracauer 1987a (1947), 61.
[181] Perez 2013 (1998), 9.
[182] Vrt. kohtaus 2, ääniyksikkö 1c. Koko kohtauksen ajan musiikki kuulostaa melko leppoisalta ja kevyeltä, mutta sisältää samalla jännittyneen ja painostavan tunteen.
[183] Jonathan kuvailee illallisensa seuraavasti: "Kreivi tuli lähemmäksi ja poisti omakätisesti liinan erään ruokakulhon päältä, ja minä kävin muitta mutkitta käsiksi oivalliseen kanapaistiin. Se, sekä vähän juustoa ja salaattia ja pullo vanhaa Tokajia, josta nautin kaksi lasillista, muodosti illalliseni." Stoker 2007 (1897), 32.

salakavalasti Hutteria kohti, kuten kuolemallakin on tapana tehdä [184]. Hutterin hidas perääntyminen arkin muotoista – etäisesti ruumisarkkua muistuttavaa – oviaukkoa kohti tuo mieleen, että hän yrittää epätoivoisesti paeta kuolemaa, joka saattaa edetä hitaasti, mutta on kuitenkin väistämätön. Hän on tietämättään kuitenkin koko ajan lähempänä kuolemaa. Arkin muotoiset oviaukot elokuvassa muistuttavat siitä, miten elämästä siirrytään toisenlaiseen eli kuoleman maailmaan [185].

***Kuva 9.*** *Hutter pelästyy Orlokia ja lähtee perääntymään taaksepäin. Orlok seuraa hitaasti perässä.*

Ajettuaan Hutterin nurkkaan, Orlok toteaa: ”Emmekö seurustelisi hetken aikaa, rakas ystävä? Auringonnousuun on vielä pitkä aika ja päivällä minä nukun parhaiten. Silloin minä nukun todella syvintä untani.”[186] Alkuperäisessä teoksessa Dracula halusi keskustella Jonathan Harkerin kanssa oppiakseen paremmin uuden tulevan kotimaansa Englannin kulttuurin, tavat ja kielen [187]. *Nosferatussa* Orlok ei anna pienintäkään vihjettä, mistä hän haluaisi keskustella. Sen sijaan dialogista voidaan päätellä, että Orlok on yksinäinen ja kaipaa seuraa. Dialogi osittain voidaan yhdistää kuolemaan liittyvän yksinäisyyteen, jonka Orlok on kokenut ja jonka kanssa joutuu elämään. Dialogi muistuttaa pienellä häivähdyksellä siitä, mistä esimerkiksi Enckell ja von Bagh ovat huomauttaneet *Nosferatusta*, eli vampyyrin kokemasta yksinäisyydestä ja myötätunnon kaipuusta. Mutta minkälaista seuraa Orlok kaipaa, jää katsojan tulkinnan varaan. Dialogi herättää kysymyksen siitä, olemmeko yksin kuoleman jälkeen. Orlokin olemuksesta päätellen olemme.

[184] Vrt. Perez 2013 (1998), 9: ”Toward his prey he advances with sovereign slowness, at the shivery sombre pace of inevitability.”
[185] Perez 2013 (1998), 13.
[186] Kohtaus 2, lausuma 6b.
[187] Dracula halusi oppia tuntemaan Englannin niin hyvin kuin mahdollista, jottei häntä pidettäisi ”muukalaisena” uudessa tulevassa kotimaassaan: ”Niiden [kirjojen] avulla olen oppinut tuntemaan verrattoman Englantinne, ja tuntemisesta syntyy rakkaus. [ - - ] Tunnen kielenne vasta kirjoista. Ja teihin, ystäväni, panen toivoni jotta oppisin sitä puhumaan. [ - - ] Tiedän näet mainiosti, että jos liikkuisin ja puhuisin Lontoossa, ei olisi ketään joka ei tunnistaisi minua muukalaiseksi. Stoker 2007 (1897), 36.

Hutterin kokema pelko kuolemaa kohtaan kasvaa kohtauksessa entisestään. Matkallaan Transilvaniassa Hutter ei vielä ymmärtänyt, mihin hän on joutunut. Kuitenkin Orlokin linnassa Hutter viimeistään ymmärtää, mihin hän oikein on ryhtynyt. Illalliskohtaus jatkaakin edellisen kohtauksen teemaa. Hutterin Transilvanian matkaa varjosti astuminen toiseen ja ennennäkemättömään maailmaan, jossa ”aavemaiset näyt ottivat hänestä vallan”. Painotus oli erityisesti visuaalisissa seikoissa. Samaan aikaan Orlokin hahmossa Hutter kohtasi kuoleman ruumiillistuman, jota kohti hän matkallaan koko ajan eteni hitaasti.

Päästessään Orlokin linnaan sisälle kuolema jatkaa hidasta lähestymistään Hutteria kohti. Sitä symboloivat esimerkiksi seinäkello ja sen päällä tiimalasia kädessään pitelevä luuranko sekä Orlok, joka aloittaa Hutterin elinvoiman imemisen ensin fyysisin keinoin (imemällä Hutterin verta sormesta) ja sen jälkeen henkisellä painostuksella (pakottamalla Hutter perääntymään). Edelliseen kohtaukseen verrattuna ekspressionismin visuaaliset puolet ovat kuitenkin vähäisemmässä asemassa pelon välityksessä. Kohtauksessa painottuu Orlokin suhde Hutteriin, joka viimeistään nyt on uhkaava. Tämä näkyy juuri siinä, millä tavalla Orlok ja Hutter reagoivat toisiinsa sekä Orlokin dialogissa.

Hutterin ”uni” päättyy vasta auringon noustessa: ”Heti auringon noustua yön varjot kaikkosivat myös Hutterilta.”[188] Hutter herää linnasta tuolista, johon Orlok oli hänet ajanut. Orlokia ei kuitenkaan näy missään. Yön varjot ovat kuitenkin väistyneet ja Orlokin olemus ei enää kahlitse Hutteria. Hän päättää vaeltaa Orlokin linnassa päiväsaikaan tutkien paikkoja ja miettien, näkikö hän viime yönä unta vai ei [189]. Auringon laskiessa Hutter joutuu takaisin varjojen ja pimeyden maailmaan, jossa hän kohtaa jälleen Orlokin. Hutterin lyhyt vaellus päiväsaikaan ei enää illalliskohtauksen jälkeen tunnu todelliselta maailmalta, missä me asumme. Orlokin maailmaa vaikuttaa enemmänkin todellisuudelta ja tämä välittyy Hutterin kautta siten, että hän on selvästi erilainen ihminen kaiken kokemansa jälkeen Orlokin linnassa.

[188] Kohtaus 2, lausuma 7b.
[189] Lisäksi kohtauksessa Hutter kirjoittaa kirjeen Ellenille ja pyytää tapaamaansa paikallista asukasta toimittamaan kirjeen perille. Alkuperäisteoksessa Jonathan yritti salaa lähettää kirjeitä Minalle ja työnantajalleen Hawkinsille paikallisten asukkaiden välityksellä. Jonathanin tietämättä paikallisasukkaat kuitenkin työskentelevät Draculalle, joka saa Jonathanin kirjeet käsiinsä ja tuhoaa ne. Stoker 2007 (1897), 67–68.

### 5.3. Kohtaus 3: Pelon valta – hallitseminen

Hutterin viimeisessä yhteisessä kohtauksessa Orlokin kanssa hän lopulta laatii sopimuksen kiinteistökaupoista. Sopimuksen laatimisesta kuitenkin alkaa viimeistään Hutterin kamppailu elämän ja kuoleman välillä, sillä Orlokilla ei ole enää mitään syytä peitellä todellista luonnettaan. Orlok saa kohtauksessa haluamansa eli kiinteistön Hutterin asuntoa vastapäätä ja lisäksi hän saa tietää Hutterin ihastuttavasta vaimosta, Ellenistä. Orlok ottaa tavoitteekseen myös pitää Hutter linnassaan ikuisesti vankina. Samalla Orlok itse valmistautuu suunnitelmansa seuraavaan vaiheeseen eli lähteä kohti Wisborgin kaupunkia.

Kohtaus alkaa samalla tavalla, miten Orlokin ja Hutterin illalliskohtaus päättyi: pilvinen taivas ja tuulessa huojuvia puita, mutta auringonnousun sijaan nähdään auringonlasku. Yön varjot ovat palaamassa takaisin, jotka mahdollistavat Orlokin ”henkiinheräämisen” ja paluun Hutterin luokse. Tuulessa heiluvat puut enteilevät pahuutta, jonka Orlok tuo mukanaan [190]. Tämä pahuuden tuuli tekee paluun vielä kerran kohtauksen aikana muistuttaen katsojia jälleen siitä, että Transilvanian luontokin on kuoleman täyttämä Orlokin vaikutuksesta johtuen [191]. Myöhemmin tämän saman tuulen avulla Orlok seilaa yli valtameren kohti Wisborgia ja sen nähdään myös heiluttavan Ellenin makuuhuoneen verhoja paljastaen, että Orlokin ”kuolettava hengitys” on läsnä Ellenin elämässä [192].

Orlok ja Hutter ovat laatimassa sopimusta pöydän ääressä. Orlok levittelee papereita ympäriinsä ikään kuin hänellä olisi kiire johonkin. Samaan aikaan Hutter katselee vierestä hämmentyneen ja pelokkaan näköisenä, kunnes hän alkaa kaivaa matkasäkkiään levittääkseen kiinteistökaupan sopimuspaperin Orlokin eteen. Samanaikaisesti Hutter vahingossa pudottaa pöydälle medaljongin, jossa on valokuva Ellenistä. Orlok alkaa tuijottaa valokuvaa intensiivisesti ja nappaa sen käsiinsä. [193] Hän hymyilee viekkaasti ja toteaa Hutterille, ”Vaimollanne on kaunis kaula…”[194]

Kuvayksiköissä tulee vastaan monenlaisia yksityiskohtia, joiden voitaisiin sanoa osoittavan, että nyt viimeistään myös Ellen on vaarassa. Esimerkiksi valokuvan ollessa pöydällä voidaan havaita, kuinka mustepullon valtava varjo melkein osuu valokuvaan

[190] Kohtaus 3, kuvayksikkö 1.
[191] Vrt. kohtaus 3, ääniyksikkö 1c–2c.
[192] Perez 2013 (1998), 17.
[193] Kohtaus 3, kuvayksikkö 2–3.
[194] Kohtaus 3, lausuma 3b.

peittäen sen allensa [195]. Tämän lisäksi valokuva joutuu Orlokin käsiin. Hän pitelee valokuvaa käsissään ja ihailee sitä suorastaan pakkomielteisesti. Orlokin käytös valokuvaa kohtaan on ensimmäinen merkki elokuvan aikana siitä, että Orlok ja Ellen ovat myös jotenkin yhteyksissä toisiinsa [196].

***Kuva 10.*** *Orlok kiinnostuu riipuksesta, joka sisältää valokuvan Ellenistä.*

Katsellessaan kuvaa Orlok vilkaisee Hutteria kohti nopeasti. Hutter näyttää hiljaiselta ja nyökkää varoen ja täten tavallaan hyväksyy sen, että Ellen on nyt Orlokin. Tosin kohtauksessa nähdään merkkejä siitä, että Hutter ei ole valmis ilman taistelua luopumaan Ellenistä: hän nappaa Ellenin kuvan nopeasti Orlokin kädestä ja piilottaa sen vasempaan povitaskuunsa, lähelle sydäntään ikään kuin suojellakseen Elleniä Orlokilta.[197] Kiinteistökauppasopimus saa lopulta sinettinsä ja Orlok toteaa, ”Minä ostan sen talon… Kauniin, aution talon omaanne vastapäätä.”[198]

Tämä sopimus ei ole ainoastaan kiinteistökauppasopimus vaan samalla ”salainen” sopimus siitä, että Orlokilla on oikeus ottaa Ellen itselleen. Sopimuksen laatimisesta tulee väistämättä myös mieleen, että Elleniä kohdeltaisiin kuin omistettavaa esinettä, jota Orlok yrittää väkisin ottaa Hutterilta. Ellenin esineellistäminen tulee ilmi valokuvan muodossa, josta sekä Orlok että Hutter kilpailevat keskenään. Kieltämättä kyseinen kohta tuo etäisesti myös mieleen Versailles’n ”häpeärauhan”, jonka myötä saksalaiset joutuivat luopumaan omistamistaan alueista. Sopimuksen laatimisen jälkeen Hutter, yhä edelleen järkyttyneen oloisena, kerää paperit nopeasti pois pöydältä ja poistuu

[195] *Nosferatussa* varjojen merkitystä ei sovi unohtaa, sillä ne ovat keskeisesti mukana ekspressionistissa elokuvissa. Tästä esim. *Varjojen kieli* 2009 (2007) ja Perez 2013.
[196] Perez 2013 (1998), 12–13. Draculalla ja Minalla oli yliluonnollinen yhteys myös alkuperäisteoksessa, mutta merkitykseltään se on huomattavasti erilaisempi kuin *Nosferatussa*. Ks. esim. Stoker 2007 (1897), 427, 506–507, 511–512.
[197] Kohtaus 3, kuvayksikkö 4.
[198] Kohtaus 3, lausuma 4b.

huoneeseensa [199]. Nyt hänen todellinen painajaisensa kuitenkin vasta alkaa ja Ellen on myös nyt osa sitä. Ellen ei ole turvassa, vaikka onkin Wisborgin kaupungissa kaukana Transilvaniasta; Orlok on tulossa noutamaan häntä.

Hutter on vetäytynyt makuuhuoneeseensa sopimuksen laatimisen jälkeen. Hän pitelee kädessään Ellenin valokuvaa ja suutelee sitä. Hetken ajan Hutter vaikuttaa olevan yhteyksissä kaukana olevaan vaimoonsa ja tuntuu, että heidän välinen rakkautensa läpäisee yliluonnollisuuden tuntuiset rajat. Hutterin yöpöydällä palava kynttilä symboloi heidän välillä palavaa rakkautta sekä elämää [200]. Tämä onnellisuuden hetki kestää kuitenkin vain vähän aikaa, sillä Hutter tulee lukeneeksi pöydällä olevaa vampyyrikirjaa, jossa todetaan: ”Yöllä Nosferatu iskee uhriinsa ja imee veren kuin helvetillisen elämänjuoman.”[201] Hutter vilkaisee olkansa yli nopeasti ja lukee taas kirjaa: ”Varokaa, etteivät hänen varjonsa vaivaa teitä hirveiden painajaisten tavoin.”[202]

Hutter on tietämättään kuitenkin joutunut jo Orlokin varjojen ja painajaisten valtaamaksi. Illalliskohtauksesta tuttu luurankoseinäkello lyö kaksitoista keskiyöllä. Hutter kävelee makuuhuoneensa ovelle ja raottaa ovea hiukan. Oven toisella puolella, käytävän toisessa päässä, seisoo Orlok. Tyhjä, kuoleman täyttämä väli on ainoa asia, joka erottaa Orlokin ja Hutterin toisistaan [203]. Orlok nähdään ensimmäistä kertaa ilman minkäänlaista päähinettä, mikä paljastaa hänen kaljun ja valkoisen päälaen, joka väistämättä tuo mieleen ihmisen pääkallon. Näin Orlok on ikään kuin itse kuoleman kelloja Hutterille soittava luurankoseinäkello. Orlok seisoo kaukaisuudessa, kuten kuolemalla on tapana odottaa meitä kaukana ja hän valmistautuu noutamaan uhrinsa liikkuen hitaasti eteenpäin. [204]

[199] Kohtaus 3, kuvayksikkö 5.
[200] Kohtaus 3, kuvayksikkö 6, vrt. ääniyksikkö 6c.
[201] Kohtaus 3, lausuma 6b. *Nosferatussa* ei kerrota varsinaista syytä sille, miksi Orlok tarvitsee verta. Kuolemaa edustava kreivi ei elokuvassa vahvistu tai nuorennu verta juodessaan kuten Stokerin alkuperäisteoksessa. Syitä Orlokin verenjuonnille voidaan kuitenkin hakea vampyyriperinteistä, joiden mukaan ruumis säilyttää edes hivenen elinvoimastaan sen jälkeen, kun varsinainen elämä on päättynyt. Laine 2007 (1977), 584. Orlok tarvitseekin voimia jaksaakseen lähteä pois linnastaan ja pitkälle matkalleen.
[202] Kohtaus 3, kuvayksikkö 7, lausuma 7b.
[203] Perez 2013 (1998), 24. Tämä on jo toinen kerta elokuvassa, kun Orlokin ympärillä vallitseva kuoleman teema esitetään etäisyyden ja tyhjän tilan keinoin. Ensimmäinen kerta oli, kun Orlok odotti etäältä Hutteria linnansa porteilla. Kolmas kerta elokuvassa tapahtuu aivan lopussa, kun Orlok katsoo kaukaa Ellenin makuuhuoneeseen vastapäisen rakennuksen ikkunasta.
[204] Kohtaus 3, kuvayksikkö 8–9.

***Kuva 11.*** *Hutter kurkistaa ovesta ja näkee käytävän toisessa päässä seisovan Orlokin.*

Paniikki valtaa Hutterin, joka juoksee kohti makuuhuoneensa ikkunaan, josta näkyy alhaalla raivokkaasti virtaava joki ja tuulessa heiluvien puiden oksat. Luonto osoittaa kuuluvansa Orlokin hallintaan ja Hutter tajuaa, että hän on vanki[205]. Pakeneminen ei ole enää vaihtoehto. Avuttomuudessaan Hutter ei keksi enää muuta keinoa kuin vetäytyä sänkyynsä ja odottaa Orlokin saapumista. [206]

Hutterin suhtautuminen kuolemaan on huoletonta, sillä hän edustaa yksilöä, joka pitää kuolemaa vain muille tapahtuvana asiana. Hutter ei ole huolissaan siitä, että kuolema tulisi ajankohtaiseksi hänen kohdallaan; hän on sulkenut pois kuoleman mahdollisuuden mielestään. Tämä on tullut elokuvassa aikaisemmin ilmi esimerkiksi Hutterin huomatessa kaksi pistosta kaulassaan, joiden hän huolettomasti ajattelee aiheutuneen hyttysten pistoista[207]. Orlokin saapuessa makuuhuoneeseen Hutterin nähdään piiloutuvan peiton alle. Hutter käyttäytyy kuin lapsi, joka piiloutuu ja toivoo, että kuviteltu ”hirviö” katoaisi tai menisi pois. [208]

[205] Alkuperäisteoksessa Harker ymmärtää olevansa linnan vanki jo ennen kuin Dracula on paljastanut todellisen luoteensa: ”Mutta kauneuden kuvaaminen ei nyt maistu minulle, sillä näköalaa katseltuani jatkoin linnan tutkimista: ovia, ovia, ovia joka puolella, ja kaikki lukossa ja teljetty. Koko linnassa ei ole muuta ulospääsytietä kuin ikkunat. Linna on ilmiselvä vankila, ja minä olen vanki!” Stoker 2007 (1897), 45.
[206] Kohtaus 3, kuvayksikkö 10.
[207] Aikaisemmin vaeltaessaan linnassa päiväsaikaan Hutter kirjoittaa Ellenille kirjeen, jossa toteaa: ”Hyttyset ovat todellinen riesa. Minulla on kaulassa kaksi pistosta melko lähellä toisiaan, kumpikin samalla puolella…”
[208] Perez 2013 (1998), 12–13.

***Kuva 12.*** *Hutter reagoi kuin lapsi Orlokin luomaan uhkaan piiloutumalla peiton alle.*

Hutter menee paniikkiin lopulta tajuttuaan, että kuolema on lähellä. Hän hengittää raskaasti ikään kuin vetäen viimeistä hengenvetoaan. Orlok on kävellyt pimeän käytävän läpi, josta hän on saapunut makuuhuoneen oven edustalle. Kapea ovi kaarineen muistuttaa ruumisarkkua, johon Orlok sopii täydellisesti. Oven muistuttaessa arkkua muistamme samalla, että ajankin kuluessa me olemme entistä lähempänä kuoleman valtakuntaa, jonne Orlok on jo päätynyt. Kääntämättä päätään Orlok suuntaa katseensa Hutteriin, joka on tässä vaiheessa piiloutunut ja sulkenut silmänsä kuvitellen, että kaikki on vain pahaa unta. [209]

***Kuva 13.*** *Orlok seisoo Hutterin huoneen ovensuulla. Arkin muotoinen oviaukko tuo mieleen ruumisarkun, joka on kuin luotu Orlokin olemukselle.*

Hutterin suhdetta kuolemaan voitaisiinkin pitää lähimpänä sitä tapaa, jolla tavalliset ihmiset suhtautuvat kuolemaan: kuolemaa ei juuri tulla ajatelleeksi, sillä se ei ole osa tavallista arkea. Kun kuolema saapuu, se tulee täydellisenä yllätyksenä, täysin ennalta

[209] Kohtaus 3, kuvayksikkö 11.

arvaamattomasti. Hutterin kokemista kauhunhetkistä siirrytään hetkeksi takaisin Wisborgiin, jossa nähdään kuvayksiköitä Ellenistä makuuhuoneessaan.

Ellen herää makuuhuoneestaan järkyttyneen oloisena. Hänen yöpöydällään oleva kynttilä on jo sammunut merkkinä siitä, että Hutterin elämän liekki on sammumassa. Ellen nousee sängystään ja lähtee kävelemän kohti makuuhuoneensa avointa ikkunaa tuntien, että joku kutsuu häntä. Samaan aikaan kirjoituspöytänsä ääressä työskentelevä Harding havahtuu Ellenin makuuhuoneesta tuleviin ääniin ja lähtee tutkimaan tilannetta. Harding saapuu Ellenin makuuhuoneeseen ja huomaa Ellenin kävelevän parvekkeen kaiteella. Ellen putoaa kaiteelta, mutta Harding ehtii ottaa hänet kiinni. Kodinhoitaja saapuu huoneeseen ja Harding käskee häntä hakemaan lääkärin paikalle. [210]

Seuraavaksi näemme jälleen Hutterin, joka makaa sängyssään täysin puolustuskyvyttömänä. Orlokin varjo lähestyy uhkaavasti Hutteria ja näyttää siltä, että hänen elämänsä on päättymässä Orlokin käsiin. Samaan aikaan Ellen herää sängyltään. Harding ja paikalle saapuneet Annie ja lääkäri seisovat Ellenin sängyn vieressä. Ellen huutaa kovaan ääneen Hutterin nimeä ja seuraa otos, jossa Orlokin varjo hitaasti poistuu Hutterin yltä. Orlok katsoo taaksensa ikään kuin myös kuullen Ellenin huudon kaukaisuudessa. Huuto ei ilmeisesti kuitenkaan tavoita Hutteria, sillä tämä makaa yhä edelleen liikkumattomana sängyssä. Orlok päättää poistua huoneesta hitaasti ja ovi sulkeutuu itsestään hänen perässään. [211] Hutterin henki on säästynyt Ellenin ansiosta ja hän on saanut uuden mahdollisuuden elämässään.

***Kuva 14.*** *Ellen nousee istumaan sängyllään ja huutaa Hutterin nimeä. Orlok kääntyy katsomaan, mistä huuto kuului.*

[210] Kohtaus 3, kuvayksikkö 12–15, lausuma 14b.
[211] Kohtaus 3, kuvayksikkö 16–17, lausuma 16b, vrt. ääniyksikkö 16c–17c.

Ellenin reaktio Hutterin kokemuksiin viittaa syvällisestä yhteydestä, joka tällä on mieheensä. Toisaalta Ellenin reaktiota voidaan pitää yhteytenä yliluonnolliseen ja kuolemaan, jonka hän aistii saapuvan ja joka ilmenee Orlokissa. Tämä näkyy esimerkiksi Ellenin unissakävelynä, joka enteilee jotakin yliluonnollista Wisborgiin saapuvaksi. Myös Orlok aistii Ellenin ja tämän huudot. Orlokin aikaisemmin osoittama mielenkiinto Ellenin valokuvaa kohtaan vihjasi hahmojen yhteydestä ja kohtauksen aikana se vahvistuu entisestään.

Orlok jättää Hutterin henkiin syystä, jota ei varsinaisesti paljasteta, vaan jätetään enemmänkin katsojien tulkinnanvaraan. Miksi Orlok ei voinut tappaa Hutteria Ellenin huudoista huolimatta? Kohtaus muistuttaa, että vaikka itse kuolema on väistämätön, sen tuloa voi kuitenkin viivyttää. Tämä ilmaistaan Orlokin perääntymiseltä Hutterin luota. Orlok poistuu samaa reittiä mistä tulikin: arkin muotoisen oven kautta. Hän menee takaisin pimeyteen, josta saapuikin, palatakseen vain myöhemmin takaisin samalla tavalla kuin alun perin ilmestyi.

Tiede ja lääketiedekin ovat heikkoja väistämättömän kuoleman edessä, jota edes huippulääkäri Sievers ei kykene parantamaan. Ellenin saatua oudon kohtauksen Sievers toteaa Hardingille, että kyseessä on vain ”Vaaraton verentungos.”[212] Sievers sivuuttaa yliluonnollisuuden mahdollisuuden kokonaan, mikä samalla osoittaa, että edes tiede ei voi taistella kuolemaa vastaan: tieteellekin kuolema on ylitsepääsemätön este. Tieto ei tarjoa pelastusta *Nosferatussa*, sillä se vahvistaa vain sitä seikkaa, että kuolema on väistämätön [213].

Alkuperäisteoksessa tiedemies professori van Helsing on Draculan suurin haastaja. Tieteen keinoin ja muiden vampyyrimetsästäjien avustuksella van Helsing kykenee lopulta kukistamaan kreivin. Myös monia *Nosferatua* seuranneissa *Dracula*-elokuvissa van Helsing kuvataan Draculan pahimpana vihollisena. *Nosferatussa* kuitenkin sekä tiede että van Helsingin hahmo on asetettu merkityksettömään rooliin[214]. Tietoa Nosferatusta Hutterille ja elokuvan katsojille tarjoaa ainoastaan vampyyrikirja[215], jonka Hutter löytää transilvanialaisesta majatalosta. Hutterin huoleton asenne kuolemaa

[212] Kohtaus 3, lausuma 18b.
[213] Perez 2013 (1998), 16.
[214] Werner Herzogin ohjaamassa vuoden 1979 *Nosferatun* uusintafilmatisoinnissa van Helsingin hahmo kuvataan vielä hyödyttömämpänä. Elokuvassa van Helsing kuvataan skeptisenä hahmona, joka ei usko ollenkaan yliluonnollisiin ilmiöihin tai olentoihin.
[215] Vampyyrien lisäksi kirja kertoo ”hirvittävistä aaveista, taikuudesta ja seitsemästä kuoleman synnistä”.

kohtaan, joka on tullut ilmi jo useaan otteeseen tässä vaiheessa elokuvaa, näkyy myös hänen lukiessaan kirjaa. Hutter sivuuttaa täysin kirjan lukuisat varoitukset Nosferatun vaaroista useaan otteeseen [216]. Vasta kun on liian myöhäistä, Hutter ymmärtää kirjan varoitukset.

Harding, Annie ja lääkäri vaikuttavat helpottuneilta, kun he ovat selvittäneet, mistä Ellenin outo käytös johtui. [217] Tilanne saa hetkeksi normaalin ja rauhallisen olotilan, sillä Ellenin reaktiolle on löytynyt ”luonnollinen” selitys. Käsitys normaaliudesta ja luonnollisuudesta kuitenkin kumotaan jo heti seuraavassa lausumassa, johon kohtaus päättyykin:

> *Lääkärin mukaan Ellenin ahdistus johtui tuntemattomasta sairaudesta. Mutta minä tiedän, että hänen sielunsa tänä yönä kuuli kuolonlinnun huudon. Nosferatu on jo kohottanut siipensä. Mutta aamun valossa Hutter valmistautui tutkimaan yön kauhistusta.*[218]

Kohtausta seuraa vielä lopuksi osio, jossa Hutterin nähdään heräävän päiväsaikaan linnasta ja hän lähtee etsimään Orlokia löytäen lopulta tämän nukkumasta arkustaan. Lopullisesti tajuttuaan tilanteen katastrofaalisuuden, Hutter yrittää epätoivoisesti paeta linnasta. Ennen pakoaan hän kuitenkin huomaa Orlokin lastaavan arkkuja vaunuunsa: Orlok on myös lähdössä kohti Wisborgia.

Orlokin kylvämä kauhu ja kuolema lähtevät nyt lopullisesti leviämään myös Transilvanian ulkopuolelle. Transilvaniassa näihin liittyviä pelkoja kuvattiin yksilön näkökulmasta. Orlokin lähdettyä maailmalle tullaan näkemään, miten kokonainen yhteisö reagoi, kun se joutuu kokemaan ne samat pelot ja kauhut, jotka Hutter on jo nähnyt. Maailma ei enää tule olemaan samanlainen, kuten se ei ollut saksalaisillekaan, jotka olivat ensimmäisen maailmansodan uhreja. Siegfried Kracauerin sanoin:

> *Miljoonat saksalaiset, eritoten keskiluokkaiset saksalaiset, näyttävät sulkeneen itsensä maailmasta, jota hallitsivat liittoutuneiden painostus, väkivaltaiset sisäiset kamppailut ja inflaatio. He käyttäytyivät kuin hirvittävän järkytyksen aiheuttamassa tilassa, järkytyksen, joka suisti tolaltaan heidän ulkoisen ja sisäisen olemassaolonsa väliset normaalit suhteet. Pinnallisesti he elivät niin kuin ennenkin; psyykkisesti he vetäytyivät itseensä.*[219]

---

[216] Majatalossa kirja antaa esimerkiksi seuraavanlaisen selityksen Nosferatusta: ”Belialin siemenestä syntyi vampyyri Nosferatu ja hän eli ja sai ravintonsa ihmisverestä. Valtoimenaan hän riehui hirveissä koloissa, hautakammioissa, arkuissa, jotka olivat täynnä Jumalan kiroamaa maata mustan surman pelloilta.” Luettuaan kohdan Hutter haukottelee ja heittää kirjan tylsistyneenä pois.
[217] Kohtaus 3, kuvayksikkö 18–19.
[218] Kohtaus 3, lausuma 19b.
[219] Kracauer 1987a (1947), 56.

Hutterin ja Orlokin viimeinen yhteinen yö linnassa välittää selkeästi pelkoa suoremmin verrattuna aikaisempiin kohtauksiin. Orlokin luomaa uhkaa Hutteria kohtaan korostetaan tyhjällä tilalla, pimeillä käytävillä ja hitaalla lähestymisellä, joka saa Hutterin suoranaisen paniikin ja kauhun valtaan. Ellenin yliluonnollinen yhteys sekä Hutteriin että Orlokiin vahvistaa tunnetta siitä, että Orlokin kuolettava vaikutusvalta yltää kaikkialle. Kuolema ei kuitenkaan asu ainoastaan Orlokin valtakunnassa, sillä ilman häntäkin kuolema on Wisborgissa. Orlokin saapuminen myöhemmin Wisborgiin saa vain kaupungin asukkaat tajuamaan, että kuolema on arkisempaa kuin he aikaisemmin ovat kuvitelleet.

Kuolema koskettaa jokaista ihmistä ja sen kohtaaminen on pelottavaa kuten Hutterin reaktio Orlokin saapuessa tämän makuuhuoneeseen osoittaa. Kuvayksiköt lääkäri Sieversistä, joka ei keksi ilmiölle selitystä, vahvistavat käsitystä siitä, että kuolemaa ei voi kukistaa. Ellenin reaktio Hutterin ollessa vaarassa ja Orlokin perääntyminen pelastaa Hutterin hengen: kuolemaa ei voi välttää, mutta sitä voi viivyttää. Kohtauksessa alhaalla raivokkaasti virtaava joki ja tuulessa heiluvat oksat muistuttavat siitä, että jopa luonto on kuoleman vaikutuksen alainen.

Ellenin reaktio kuolemaan ja sitä käsitteleviin pelkoihin onkin täysin vastakohta sille, miten Hutter suhtautuu kuolemaan. Ellen hyväksyy kuoleman sellaisenaan, eikä yritä vastustella sitä. Ellenkin pelkää ja on kauhuissaan kuoleman lähestyessä, mutta kohdatessaan ja hyväksyessään kuoleman, hänellä on myös voimia kohdata se ja taistella sitä vastaan. [220] Osoitus tästä asenteesta nähdään kaksi kertaa, joista ensimmäistä kerta tapahtuu Orlokin linnassa: Ellenin huutaessa Hutterin nimeä, Orlok pysähtyy ja poistuu Hutterin luota säästäen tämän hengen. Toinen kerta koetaan aivan elokuvan lopussa, kun Ellen pysäyttää Orlokin aikeet lopullisesti uhraamalla itsensä tälle.

Hutterin matka ja kokemukset Orlokin linnassa tulevat täten päätökseensä. Transilvanian karusta ja kuolettavasta ilmapiiristä tapahtuu siirtyminen kohti Wisborgin kaupunkia, joka alkaa Orlokin matkalla merten ylitse. Jos Transilvaniassa ja Orlokin linnassa merkittävässä roolissa oli väistämättömän kuoleman kohtaaminen, ymmärtäminen ja toiselle puolelle siirtyminen Hutterin näkökulmasta, niin Orlokin näkökulmasta saamme kokea, miltä tuntuu, kun kuolema saapuu elävien ja siitä autuaan

[220] Perez 2013 (1998), 29.

tietämättömien keskuuteen. Ensiksi näemme, mitä tapahtuu pienemmän yhteisön eli laivan miehistön sisällä ja sen jälkeen, mitä tapahtuu suuremman ja koko kaupunkia koskevan yhteisön sisällä.  Miten kuolemaan ja pelkoon reagoidaan?

# 6. Kreivi Orlok - pelon ja kuoleman siirtyminen

## 6.1. Kohtaus 4: Kuoleman laiva - ruumiillistuminen

Orlokin matka kohti Wisborgia jatkuu meren ylitse Demeter-laivalla. Matkalla on alusta alkaen tapahtunut outoja asioita kuten miehistön yhtäkkinen sairastuminen ”tuntemattomaan epidemiaan”. Lopulta jäljellä ovat enää laivan kapteeni, matruusi ja perämies. Kohtauksessa kuvataan kuoleman hidas ja vaiheittainen eteneminen pienen yhteisön sisällä kahdella tavalla. Ensinnäkin se näkyy Orlokin toiminnassa laivalla; vampyyrin hitaat liikkeet ja eteneminen laivalla kuvaavat, miten kuolema hiljalleen ottaa laivan valtaansa. Toinen asia, millä kuoleman eteneminen kuvataan, tapahtuu laivan kolmen miehistön jäsenen näkökulmasta. Matruusi, perämies ja lopulta laivan kapteeni kaikki suhtautuvat ja kohtaavat kuoleman eri tavalla edustaen samalla tavallisten ihmisten erilaisia suhtautumistapoja kuolemaan. Hutterin suhtautuessa täysin välinpitämättömästi kuolemaan, laivan miehistön jokainen jäsen taas ottaa kuoleman vaaran tosissaan. He eivät suhtaudu kuolemaan väheksyen, vaan siitä on tullut osa heidän yhteisöään, jolta ei voi paeta.

Miljöönä laiva ja meri ovat myös hyvin erilaisia verrattuna Karpaattien vuoristoon ja Orlokin linnaan. Aava ja eristyksissä oleva meri ei tarjoa turvapaikkaa vaan enemmänkin se kuvastaa valtavaa joukkohautaa, jonne menehtyneet laivan miehistön jäsenet lopulta kaikki joutuvat. Orlokin tuomalta kuolemalta ei ole missään turvassa. Laiva muuttuu Orlokin kuoleman valtakunnaksi, jollaiseksi Transilvania oli jo hänen toimestaan muutettu. Kohtauksen avulla katsojat kirjaimellisesti näkevät, millaista tuhoa Orlok aiheuttaa ympäristölleen. Transilvaniassa tuho oli jo tapahtunut, mutta katsojien piti käyttää mielikuvitustaan päätelläkseen, miten kyseinen tuho oli saanut alkunsa. Tapahtumat Demeter-laivalla antavat vastauksen Transilvaniasta heränneisiin kysymyksiin.

Kohtaus alkaa, kun ruumassa lepäävä matruusi havahtuu johonkin. Hän katsoo ruuman perälle, jossa näkyy kolme arkkua. Yhtäkkiä yhden arkun yläpuolelle ilmestyy Orlokin

”henki”, joka näyttää nukkuvan ja haihtuvan saman tien pois. Merimies pelästyy suunnattomasti ja huutaa kauhuissaan riippumatostaan. [221] Orlokin hengen esiintyminen tässä ja elokuvan myöhemmissäkin kohtauksissa tiivistää ajatuksen siitä, että hänen edustamansa kuolema on kaikkialla. Matruusin kuolemaa ei näytetä katsojille; sen sijaan elokuvan kertoja tyytyy vain toteamaan, kuinka epidemia lopulta tappoi koko laivan miehistön [222]. Tällä vahvistetaan mielikuvaa, kuinka Orlok hiljalleen tuhoaa kaiken, jonne hänen vaikutusvaltansa yltää.

***Kuva 15.*** *Orlokin ”henki” nousee arkusta.*

Demeter-laiva muuttuu Orlokin vaikutuksen myötä kohtauksessa kuoleman laivaksi, jossa Orlokin edustama kuolema ottaa kirjaimellisesti muodokseen rotat ja ruton kulkutaudin. Kohtauksen aikana ei missään vaiheessa todeta tai näytetä suoraan, että Orlok olisi vastuussa laivan miehistön kuolemista. Orlok toimii enemmänkin epäsuorana taudinaiheuttajana, jonka vaikutuksesta rutto leviää laivan miehistön jäseniin. James Holten mukaan kaikista *Dracula*-elokuvista juuri *Nosferatu* onnistuu parhaiten taltioimaan miehistön kokemat kauhun hetket, kun he tajuavat, minkälainen olento heidän laivassaan on [223].

Perämies ja kapteeni ovat lopulta laivan ainoat hengissä olevat miehistön jäsenet. He heittävät matruusin valkoiseen ruumispussiin kädrityn ruumiin mereen, jonne jo muut miehistön jäsenet ovat aikaisemmin joutuneet. Perämies toteaa seuraavaksi kapteenille lähtevänsä ruumaan tarkistamaan tilannetta [224]. Ennen lähtöään ruumaan perämies ottaa

[221] Kohtaus 4, kuvayksikkö 1.
[222] Kohtaus 4, lausuma 2b.
[223] Holte 1997, 32. Vrt. myös kohtauksen ääniyksiköitä.
[224] Kohtaus 4, lausuma 3b.

laivan kannelta kirveen mukaansa. [225] Perämiehen käyttämä kirves on elokuvassa esiintyvä ainoa fyysinen esine, jota käytetään Orlokia vastaan. Se kuitenkin osoittautuu tehottomaksi, koska Orlok on tuntemastamme maailmastamme täysin poikkeava olento. Kirveen käytön voisi myös tulkita fyysisenä voimana, mikä väistämättömän kuoleman edessä osoittautuu täysin hyödyttömäksi. Samalla perämies osoittaa käytöksellään periksi antamattomuutta ja toivoa siitä, että pahuus ja kuolema olisivat tuhottavissa. Katsojille kuitenkin tehdään hyvin pian selväksi, että Orlokin kohtaaminen on yhtä tyhjän kanssa.

***Kuva 16.*** *Päättäväinen perämies kirveen kanssa valmistautumassa menemään kohti ruumaa. Nähdessään Orlokin ruumassa perämies tajuaa tilanteen toivottomuuden.*

Perämies lähtee siirtymään kohti ruumaa. Sieltä hän löytää kolme arkkua, joista hän lyö yhtä kirveellään tehden siihen reiän. Reiästä alkaa tulla ulos lukuisia rottia ja samaan aikaan Orlok nousee esiin arkustaan. Perämies järkyttyy kauhusta, pudottaa kirveensä ja juoksee takaisin laivan kannelle pakokauhun vallassa. Ruumaan jäävä Orlok seisoo arkussaan ja ojentaa kätensä eteenpäin näyttäen siltä kuin yrittäisi tavoitella jotakin. [226] Otosta voi syystä pitää yhtenä voimakkaimpina kohtauksessa: Orlok on arkkujensa ja rottien ympäröimä edustaen kaikkea sitä, mitä hahmo pohjimmiltaan on eli kuolemaa ja pelkoa. Orlokin käden ojennus kohti kameraa voidaan tulkita eleenä, jolla vampyyri yrittää yltää myös elokuvan katsojiin.

[225] Kohtaus 4, kuvayksikkö 3.
[226] Kohtaus 4, kuvayksikkö 6.

***Kuva 17.*** *Orlok ojentaa kätensä kohti katsojia.*

Perämies saapuu laivan kannelle ja järkyttyneenä hyppää mereen liittyen muiden menehtyneiden miehistön jäsenten joukkoon. Ruorissa oleva kapteeni tajuaa tilanteen epätoivon ja viimeisenä tekonaan hän alkaa sitoa itseänsä ruoriin kiinni [227]. Kapteeni edustaa rohkeutta ja päättäväisyyttä väistämättömän kuoleman saapuessa. Kapteeni ei joudu pakokauhun valtaan kuten perämies. Hän taistelee kuolemaa vastaan loppuun asti, vaikka vastustaminen osoittautuu hyödyttömäksi. Matruusin ja perämiehen tapaan kapteeni edustaa kohtauksessa yhtä niistä tavoista, joilla tavalliset ihmiset suhtautuvat kuolemaan.

Kohtauksen toinen merkittävä kuvayksikkö nähdäänkin seuraavaksi. Orlok on siirtynyt ruumasta laivan kannelle ja lähtee etenemään kohti kapteenia [228]. Orlokin etenemistä kuvataan ruumaan johtavasta luukusta ja Orlok nähdään alhaaltapäin kuvattuna. Otoksesta syntyy vaikutelma, että katsomme Orlokia haudasta ja hän tuijottaa meitä, kuolleita, takaisin [229]. Orlok kävelee pois ruudusta, mutta poistuessaan hänen varjonsa heijastuu vielä ruumaan johtavan oviaukon kohdalle. Tämä pieni yksityiskohta muistuttaa siitä, kuinka Orlok dominoi kaikkea ympärillään olevaa tilaa, myös sellaista, jossa hän ei itse fyysisesti ole läsnä[230]. Kuvayksikkö jättää hyvin voimakkaan vaikutelman katsojiin, mikä myös korostuu musiikissa [231].

[227] Kohtaus 4, kuvayksikkö 7.
[228] Kohtaus 4, kuvayksikkö 8.
[229] Perez 2013 (1998), 9–10.
[230] Erityisesti varjoilla ja varsinkin Orlokin heijastamalla varjolla on suuri merkitys elokuvassa. Graun mukaan elokuvat olivat varjojen kieltä ja tärkeämpiä kuin valo. Varjoilla esimerkiksi Orlokin näkymättömät ja synkät voimat voitiin tuoda esille. *Varjojen kieli* 2009 (2007), 49:02 – 49:36.
[231] Kohtaus 4, ääniyksikkö 8c.

***Kuva 18.*** *Orlok etenee hitaasti kohti Demeterin kapteenia.*

Kohtaus saakin huipentumansa lopussa kuoleman laivan saadessa uuden kapteeninsa [232]. Kohtauksen lopussa näkyy enää vain autioituneena seilaava kaukokuva Demeter-laivasta [233]. Orlok on ottanut laivan hallintaansa tuhoten sieltä kaiken elämän ja jättäen vain kuoleman. Laivan miehistön kohtalon ja reaktioiden kautta nähtiin, mitä kuoleman levitessä yhteisön sisällä tapahtuu. Kohtauksessa nähdyistä miehistön jäsenistä jokainen myös edusti erilaista kuolemaan suhtautumisen tapaa: matruusi edusti epätoivoista ja yllättävää kuoleman saapumista, perämies kuoleman tajuamisesta syntyvää pakokauhua ja viimeiseksi kapteeni, hyväksyen kuoleman saapumisen, edustaa rohkeutta kohdata kuolema. Aivan kuten Hutter tajusi linnassa olevansa vanki ja saarroksissa, tämän saman asian tajuavat kaikki miehistönkin jäsenet, mutta aivan liian myöhään. Toisaalta kohtaus myös muistuttaa toivosta ja pahuuden mahdollisesta kukistamisesta. Varsinkin perämies osoittaa tämän valmistautuessaan siirtymään kohti laivan ruumaa. Pahuus ei kuitenkaan kukistu.

Kohtauksessa on kuoleman teeman lisäksi mukana myös toinen mielenkiintoinen seikka. Orlokin tehdessä kohtauksen aikana matkaa meriteitse, Hutter, joka on toipunut hirvittävistä kokemuksistaan Transilvaniassa, on myös matkalla kohti Wisborgia, mutta maanteitse [234]. Kohtauksen kuvayksiköissä korostetaan hahmojen vastakkaisuuksia: Hutter tekee matkaa hevosella tuulisissa metsissä ja niityillä, kun taas Orlok ylittää tyynen ja rauhallisen meren laivalla leväten arkussaan.

[232] Kohtaus 4, lausuma 8b.
[233] Kohtaus 4, kuvayksikkö 9.
[234] Kohtaus 4, kuvayksikkö 2, 5.

Meren, metsien ja niittyjen rooli kohtauksessa muistuttaa, kuinka vahvasti Orlokin levittämä kuoleman todellinen koti löytyy luonnosta. Samalla kyseessä on Orlokin ja Hutterin kilpajuoksu Wisborgissa odottavan Ellenin luokse. Hahmot saapuvatkin lopulta samaan aikaan kaupunkiin. Hutter saapuu Ellenin luo ja on onnellinen, että tämä on turvassa. Samaan aikaan Orlok saapuu kuoleman laivallaan kaupungin satamaan, jossa hänen matkansa jatkuu kaupungin hiljaisten katujen halki. Kuoleman leviäminen eristyneestä tilasta pääsee valloilleen Orlokin saapumisen myötä.

Kohtaus herättää myös kysymyksiä siitä, ketä Ellen odottaa saapuvan luoksensa? Kuvayksiköt vaihtelevat Hutterin ja Orlokin välillä kuvaten molempien matkaa. Ellen on täysin yllättynyt kohdatessaan jälleen Hutterin. Oliko Ellen valmistautunut siihen, että Hutter ei palaisi? Kohtaus välittää epäselkeää viestiä siitä, kumpaa Ellen todellisuudessa odottaa takaisin: rakastamaansa Hutteria vai pelkäämäänsä Orlokia.[235] Oli asia miten tahansa, niin Ellen voitaisiin nähdä tavallisen saksalaisen asemassa, joka odottaa sodasta saapuvan rakkaansa paluuta, mutta tietämättä, palaako takaisin rakastettu vai ainoastaan viesti tämän kuolemasta.

### 6.2. Kohtaus 5: Saapuminen kaupunkiin - leviäminen

Laivan saapuminen Wisborgin kaupunkiin aloittaa kuoleman ja saastaisuuden levittämisen, joka on keskeinen teema koko kohtauksessa. Elokuvassa nähdään, mitä tapahtuu, kun kaukaisuudessa eristyksissä olleet pelko ja kuolema saapuvat sivistyksen pariin. Kukaan ei ole laivaa vastassa, mikä saattaa myös herättää ajatuksia siitä, että onko kukaan meitäkään vastassa hädän saapuessa. Kalatin mukaan ”kuoleman” laivan saapuminen saattoi itse asiassa muistuttaa aikalaiskatsojia tuhoisasta espanjantaudista, joka tappoi ensimmäisen maailmansodan jälkeen vuonna 1919 maailmanlaajuisesti miljoonia ihmisiä. Erityisen tappava tauti oli nuorille ja terveille ihmisille. Osittain taudin leviämistä pahensi epähygieenisyys satamaan saapuvista laivoista, joiden lasteja ei välttämättä oltu tarkastettu kunnolla niiden lähtösatamissa. [236] Orlokin mukana kulkevat rottien täyttämät saastaiset arkut ovat selkeä muistutus tästä aiheesta.

[235] Ks. *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), R. Dixon Smithin ja Brad Stevensin kommenttiraita 2013 (2007), 52:25 – 52:53.
[236] *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), David Kalatin kommenttiraita 2013, 01:04:00 – 01:06:00.

***Kuva 19.*** *Orlok saapuu Wisborgin satamaan ”kuoleman laivalla”.*

Mielisairaalaan tuomittu Hutterin entinen työnantaja Knock katsoo huoneensa ikkunan kalterien takaa, kuinka Orlokin kuoleman laiva lipuu hitaasti Wisborgin satamaan. Knock edustaa järkensä menettänyttä yksilöä, joka ottaa kuoleman niin henkilökohtaisesti, että se on tehnyt hänestä hullun [237]. Knock huutaa mestarinsa nimeä, mutta yhtä hyvin Knockin huudot voitaisiin tulkita, että ”kuolema on lähellä… kuolema on lähellä…!” [238] Tavallaan Knock onkin elokuvassa ainoa hahmo, joka on tajunnut totuuden. Jotta hänet voitaisiin hiljentää ja estää levittämästä sanomaansa muihin, hänet on täytynyt vangita ja eristää muusta väestöstä. Knock näyttääkin kuoleman fyysisen voiman käydessään myöhemmiin selliin saapuvan vartijan kimppuun, jonka jälkeen Knockin nähdään pakenevan [239]. Kuvayksikkö vertauskuvallisesti kertoo Orlokin levittämästä kuolemasta, joka myös on lähtenyt ”karkuun” eristetystä tilasta.

Kohtauksessa nostetaan vahvasti esiin tyhjään tilaan liittyvät pelot: kamera kuvaa Orlokia usein kaukaa ja hänen nähdään kävelevän tyhjillä kaduilla arkkunsa kanssa. Se mitä Orlok oli jo aiheuttanut Transilvaniassa ja Demeter-laivassa, tapahtuu myös Wisborgissa: tilat tyhjenevät kaikesta muusta elämästä ja Orlok dominoi tyhjää tilaa.

Orlokin nähdään nousevan hitaasti Demeterin ruumasta. Aluksi hänen päälakensa tulee hiljalleen esiin, jonka jälkeen hänen koko ylävartalonsa nähdään. Orlok katsoo varovasti

[237] Perez 2013 (1998), 11. Knockin hahmo vastaa *Nosferatussa Draculan* Renfieldiä, jonka taustat tosin ovat tuntemattomat romaanissa. Renfieldistä ei paljasteta esimerkiksi, mitä hän on tehnyt työkseen ennen mielisairaalaan joutumista. Romaanissa Renfield osoittaa lisäksi sympatiaa Minan hahmoa kohtaan, mutta Knock ei ole lainkaan sympaattinen Minaa vastaavaa Elleniä kohtaan. Knock onkin hyvin samantapainen hahmo kuin tohtori Caligari, sillä molemmat tuovat mieleen auktoriteetin, joka järjenvastaisesti ohjeistaa alaisiaan.
[238] Kohtaus 5, kuvayksikkö 1, lausuma 1b.
[239] Kohtaus 5, kuvayksikkö 3.

ympärilleen ennen kuin poistuu laivasta. [240] Orlokin esiinastuminen laivan ruumasta tuo mieleen, kuinka hän ikään kuin nousee haudasta ylös elävien maailmaan. Uusi tuntematon paikka kiinnostaa Orlokia, jonne hänen kuoleman kosketuksensa ei ole vielä yltänyt.

***Kuva 20.*** *Orlokin ylösnousemus laivan ruumasta päästyään perille Wisborgiin.*

Orlokin lähtiessä satamasta, kamera kuvaa häntä kaukaa ja hänen nähdään kävelevän arkin muotoisen alikulun alta ja goottilaisen kirkon vierestä, jonka oviaukko on myös arkin muotoinen. Orlokin linnoissa nähdyissä kohtauksissa esiintyneet arkit palaavat jälleen muistuttamaan symbolisesti kuoleman läsnäolosta.

***Kuva 21.*** *Arkin muotoinen alikulku ja kirkon ovi muistuttavat katsojia Orlokin edustamasta kuolemasta.*

Hutterin ja Ellenin välistä rakkautta rikkoo selkeästi Orlokin läsnäolo. Tämä tuodaan ilmi kuvayksiköissä, joissa ristileikataan Hutterin ja Ellenin välisistä tunteikkaista otoksista Orlokin aavemaiseen vaeltamiseen kaupungin kaduilla. Avioparin suudelmat eivät kerro kukoistavasta rakkaudesta, sillä niitä varjostaa kaduilla levittäytyvä rutto,

[240] Kohtaus 5, kuvayksikkö 2.

joka lopulta koituu kaupunkilaisten kohtaloksi. [241] Suudelmat tuovat enemmän mieleen viimeiset hellyydenosoitukset, joita Hutter ja Ellen ehtivät vielä toisilleen osoittaa ennen kuoleman saapumista. Kohtaus tuo myös osittain mieleen Hutterin välinpitämättömyyden kuolemaa kohtaan, sillä hän ei sano sanallakaan mitään Orlokista Ellenille ja näin yrittää unohtaa kokemuksensa Transilvaniasta.

Kohtauksen viimeisessä kuvayksikössä tiivistetään kaikki asiat, jotka Orlokin kohtauksissa ovat olleet keskeisesti esillä: Orlok saapuu ostamalleen talolle ylittämällä joen pienellä veneellä, samalla yhä edelleen kantaen arkkua käsissään. Tämä tuo mieleen väistämättä sen hetken, kun Orlok saapui Wisborgin autioon satamaan. Nyt sataman on korvannut autio talo, jossa Orlok on kuin kotonaan. Tapa, jolla Orlok lopulta astuu taloon, myös muistuttaa kuoleman leviämisen teemasta: Orlokin seisoessa talon oven edessä, hän astuu hitaasti eteenpäin ja haihtuu ilmaan.[242] Orlok ei ole kadonnut tai poistunut yhteisön joukossa vaan hänestä on tullut osa sitä.

Kuoleman ja pelon siirtyminen karusta Transilvaniasta sivistyneeseen Wisborgin kaupunkiin on saanut huipentumansa. Orlokin haihtumisen jälkeen rutto lopulta puhkeaa koko kaupungissa. Orlok nähdään seuraavan ja myös viimeisen kerran elokuvan loppukohtauksessa Ellenin kanssa.

***Kuva 22.*** *Orlok ylittää joen saapuen hankkimalleen asunnolle ja lopulta haihtuu ilmaan asunnon oven edessä.*

[241] Perez 2013 (1998), 18; kohtaus 5, kuvayksikkö 7, ääniyksikkö 6c.
[242] Kohtaus 5, kuvayksikkö 8. Brad Stevens nostaa esiin, kuinka Orlok haihtuu tai on läpinäkyvässä muodossa useaan otteeseen elokuvan aikana ikään kuin kuvastaen juuri sitä seikkaa, että Orlok on läsnä kaikkialla. *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), R. Dixon Smithin ja Brad Stevensin kommenttiraita 2013 (2007), 58:40 – 59:22.

## 7. Kohtaus 6: Ellen ja kreivi Orlok - pelon ja kuoleman pysäyttäminen

*Nosferatun* viimeisessä kohtauksessa pelon ja kuoleman kulku lopulta pysäytetään. Voiton ei kuitenkaan voida sanoa olevan pysyvä, sillä kohtaus selkeästi jättää vaikutelman, että kyseessä on vain väliaikainen voitto kuolemasta. Tämä tulee katsojille täysin selväksi aivan elokuvan loppuratkaisun kohdalla, jota voidaan tulkita usealla tavalla. Eri hahmojen merkitys kuoleman pelon pysäyttämisessä myös korostuu ja erityiseen rooliin nousee Hutterin aviopuoliso Ellen, joka lopulta pelastaa Wisborgin kaupungin Orlokin kauheudelta.

Kohtauksen alussa nähdään tyyni valtameri ja auringonlasku [243]. Nämä muistuttavat katsojia jälleen siitä, kuinka Orlokin edustama kuolema on vahvasti kytköksissä luontoon. Auringonlaskun myötä pimeys saapuu ja Orlokin on mahdollista jälleen liikkua pimeyden turvin. Kohtauksen alku tuo selkeästi mieleen Hutterin kokemukset Transilvaniassa, jossa Hutterin painajaiset alkoivat auringonlaskun myötä. Tämä sama kohtalo on myös Ellenillä edessä.

Auringon laskeuduttua pimeys saa vallan. Ellen nukkuu makuuhuoneessaan, mutta yhtäkkiä nousee ylös aistien jotain poikkeuksellista. Vastapäisessä rakennuksessa oleva Orlok seisoo ikkunan edessä ja tuijottaa eteenpäin hypnoottisesti. Ellen nousee sängystään, haukkoo henkeään ja ottaa tuskaisesti kiinni rinnastaan sydämensä kohdalta ja lähtee kävelemään kohti makuuhuoneensa ikkunaa. Samaan aikaan Hutter nukkuu Ellenin sängyn vierellä olevassa tuolissa rauhallisen oloisena. Ellen menee ikkunan luokse ja vastahakoisesti avaa ikkunan luukut. Orlok pitää hypnoottisen tuijotuksensa, kohottaa kätensä ja lähtee siirtymään pois ikkunansa luota. Hän on tulossa hakemaan Elleniä. [244]

Kuvayksiköissä otokset vaihtuvat useasti Orlokin ja Ellenin välillä kuvaten hahmojen yhteyttä toisiinsa. Vampyyrien liitettävien uskomusten mukaan vampyyri ei voi astua sisään vieraaseen taloon ilman kutsua [245]. Ellen kutsuu vampyyrin avaamalla makuuhuoneensa ikkunan, jonka jälkeen Orlok lähtee välittömästi liikkeelle. Tilanteesta saa vaikutelman, että Orlok hallitsee Elleniä, mutta on myös tarpeen pohtia, onko asia

[243] Kohtaus 6, kuvayksikkö 1.
[244] Kohtaus 6, kuvayksikkö 2–4, vrt. ääniyksikkö 2c.
[245] Bunson 2000 (1993), 254.

todellisuudessa toisinpäin. Pakottaako Orlok Ellenin kutsumaan tämän luoksensa vai kutsuuko Ellen Orlokin vapaaehtoisesti esittäen vain vastustelevansa?

***Kuva 23.*** *Orlok käskee Elleniä avaamaan makuuhuoneensa ikkunan. Samaan aikaan Hutter nukkuu rauhallisesti ollen täysin tietämätön asioiden kulusta.*

Historioitsija R. Dixon Smith ja kriitikko Brad Stevens nostavat esiin mielenkiintoisella tavalla elokuvassa esiintyvän Ellenin harjoittaman manipulaation [246]. Elokuvan alussa Ellenin nähdään leikittävän kissanpentua lankarullalla. Tätä samaa manipulaatiota Ellenin voidaan sanoa käyttävän Orlokiin elokuvan myöhemmissä vaiheissa. Orlokin valmistautuessa hyökkäämään nukkuvan Hutterin kimppuun Transilvaniassa, Ellen onnistuu karkottamaan Orlokin ottamalla tähän henkisen yhteyden. Manipulaation lopullinen huipennus tapahtuu elokuvan lopussa, kun Ellen ensin kutsuu Orlokin luoksensa ja lopuksi viivyttää tätä niin kauan, että aurinko ehtii nousta. Ellen ikään kuin manipuloi kuolemaa, mutta vain viivyttää sitä hetken, sillä loppujen lopuksi kuolema on väistämätön.

Jos kohtaa tulkittaisiin seksuaalisessa merkityksessä, Elleniä voitaisiin pitää ns. femme fatalena eli kohtalokkaana naisena, joka lopulta koituu rakastajansa tuhoksi. Tällaista vaikutelmaa elokuvassa Ellen ei kuitenkaan koskaan anna suhteestaan Hutterin kanssa. Olisi siis erikoista, että seksuaalisävytteiset motiivit vaikuttaisivat yllättäen Orlokin

[246] Ks. *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), R. Dixon Smithin ja Brad Stevensin kommenttiraita 2013 (2007), 17:22 – 18:00.

tuhoutumiseen. Orlokin tuhoutumisen syinä voidaan enemmänkin pitää Orlokin haavoittuvuutta ja tietämättömyyttä, joihin Orlok asettaa itsensä viipymällä liian kauan Ellenin luona. Tästä voidaan päätellä, että Orlokilla, kuoleman ja pelkojen edustajalla, on myös heikkoutensa: kuolema nimittäin menettää pelosta saavat voimansa, muuttuu heikommaksi ja sen vaikutus jää vähäisemmäksi, kun yksilö hyväksyy avoimesti kuolemansa.

Epäseksuaalisia motiiveja voidaan myös hakea muista elokuvan tekijöistä. *Nosferatussa* Orlokilla ei ole esimerkiksi vampyyrivaimoja kuten Draculalla oli alkuperäisteoksessa. Orlok ei myöskään metsästä naisuhreja saavuttuaan Wisborgiin. Ainoa seksuaalisuuteen edes vähän kantaa ottava kohta nähdään siis aivan elokuvan lopussa, kun Orlok saapuu makuuhuoneeseen ja alkaa imeä Ellenin verta. R. Dixon Smith korostaa kommenttiraidassaan kohtauksen seksuaalista merkitystä viittaamalla siihen, kuinka Ellen ”kutsuu” Orlokin luoksensa, asettautuu makuulle sänkyynsä ja on pukeutunut paljastavaan yöhameeseen. [247] Seksuaalisuus ei ole kuitenkaan keskeinen asia Ellenin ja Orlokin välisessä vuorovaikutuksessa, vaan siinä korostuvat jälleen kerran elokuvan keskeisimmät teemat eli kuolema ja pelot ja miten yksilö suhtautuu niihin.

Loppukohtauksesta voidaan oikeutetusti kysyä, että mikä tai kuka lopulta tuhoaa ja pysäyttää Orlokin? Hyväksymällä auringonvalon säteet Orlokin tuhoajaksi tarkoittaa, että Orlokin tuhoksi koituu luonto, josta hänen edustamansa kuolema on alun perinkin lähtöisin. Täten Orlokin tuhoutuessa kuoleman kiertokulku palaa takaisin lähtöpisteeseensä vain tehdäkseen paluun myöhemmin. Jos taas Orlokin lopulliseksi tuhoajaksi tulkitaan Ellen, joka uhrauksellaan viivytti Orlokia, niin Kracauerin tulkinnan mukaan Orlokin tuhoaisi Ellenin osoittama yliluonnollinen rakkaus ja pelottomuus kuolemaa kohtaan. Kracauerin mukaan, jos Orlok tulkitaan luonnollisena ilmiönä, niin Orlokin tuho on luonnonmukainen ja täten Ellenin uhrautuminen on merkityksetöntä [248].

David Kalat kritisoi kommenttiraidassaan Kracauerin näkemystä siitä, että Ellenin kuolema jotenkin liittyisi kristinuskon rakkauden arvoihin. Ellenin kuolemaa ei pitäisi tulkita passiivisena uhrautumisena. Yhtenä Kracuaerin pääteeisestä *Caligarista Hitleriin*

[247] Kohtaus 6, kuvayksiköt 6 ja 7; Perez 2013 (1998), 28–29; *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), R. Dixon Smithin ja Brad Stevensin kommenttiraita 2013 (2007), 01:27:35 – 01:28:27.
[248] Kracauer 1987a (1947), 75.

-teoksessahan oli, kuinka kansalaiset ajattelivat, että oli parempi passiivisesti kärsiä tyrannin vallan alaisuudessa kuin aloittaa tuhoisaa vallankumousta, jolla voisi olla vielä pahemmat seuraukset. Kalat toteaa, että jos Kracauer tosiaan pitää Orlokia Hitlerin vertauskuvana, Ellenin uhraus on tietoinen – kansalaisten – kapina tyrannia vastaan, mikä halutaan kukistaa. [249] Ellenin uhraus ei siis todellakaan olisi merkityksetön vaan tietoinen päämäärä pelastaa Wisborgin kaupunkilaiset Orlokin pahuudelta.

Kracauerin vertaus Ellenin kuoleman ja uskonnollisuuden välillä on tosin ymmärrettävämpi pelon näkökulmasta tarkasteltuna. Länsimaissa uskonto oli 1800-luvulla yksi monista kulttuurisista tavoista reagoida pelkoon ja kuolemaan. Uskontoa ja sen moraalisten opetusten noudattamista pidettiin tärkeänä, jotta kuoleman jälkeen ihminen ei joutuisi kokemaan Jumalan vihaa ja joutuisi ikuiseen kadotukseen. 1800-luvun loppupuolella sielun ja ruumiin merkitystä pohdittiin enemmän: mitä käy ruumiille kuoleman jälkeen ja mihin sielu joutuu? 1900-luvulle tultaessa pelättiin jo enemmän kuolemaan liittyvää tyhjyyttä ja tuntemattomuutta, sillä edes uskonto ei kyennyt antamaan kaikille tyydyttävää vastausta siitä, mitä kuoleman jälkeen tapahtuu. [250] Ellenin kuolemassa voidaan nähdä siis uskonnollisuutta myös sen takia (kenties Kracauerinkin mukaan), että Ellen edustaa yksilöä, joka peloissaan haluaa turvautua Jumalaan ja uskontoon.

Orlokin kuolemaan liittyvissä seikoissa oikeastaan yhdistyvät sekä luonnonmukaisuus että yksilön oma toiminta, mutta myös sattuma ja arvaamattomuus. Jokainen voi itse vaikuttaa kuolemaansa, mutta se voi myös tapahtua ennalta-arvaamattomasti. Ellenin voitaisiin sanoa tietoisesti – vaikka elokuvassa asiaa ei suoraan mainitakaan – olevan varma saapuvasta kuolemastaan. Tästä syystä hän päättää houkutella Orlokin luoksensa ja antaa luonnon pitää lopusta huolta. Voidaan kuitenkin kysyä, miten Ellen voi olla täysin varma, että hänen toimintansa tulee koitumaan Orlokin tuhoksi? Pahimmassa tapauksessa Orlok ei viipyisi Ellenin luona auringonousuun asti, vaan Orlok ehtisi ajoissa pakoon auringon säteiltä. Näin ei kuitenkaan käy ja yleisesti on tulkittu, että Ellen tietoisesti viivyttää Orlokia tarpeeksi pitkään luonansa[251].

[249] *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), David Kalatin kommenttiraita 2013, 01:31:42 – 01:32:16.
[250] Bourke 2005, 27–28, 47–50, 388.
[251] David Kalat korostaa ohjaaja F.W. Murnaun roolia sille, että Ellen tarkoituksellisesti viivyttää Orlokia makuuhuoneessa. Ennen *Nosferatua* ohjaamissaan elokuvissa Murnau oli jo korostanut rakastavaisen nuoren parin taistelua ulkopuolista uhkaa vastaan, jossa nainen usein päihittää uhan. Tämä teema Kalatin mukaan toistuu sekä *Nosferatussa* että monissa myöhemmissä Murnaun elokuvissa. Murnaun tulkinnan

Ei ole kuitenkaan väärin ottaa sattuman mahdollisuutta mukaan, sillä epäonnekseen Orlok ei välttämättä vain huomaa ajoissa nousevaa aurinkoa. Jos näistä epävarmoista tekijöistä pidetään kiinni luodessa tulkintaa Ellenin uhrauksesta ja Orlokin tuhosta, voidaan todeta, että Ellen ei ainakaan tietoisesti uhraa itseään pelastaakseen muita kaupunkilaisia. Kuten Perezkin toteaa, ”By her sacrifice the wife gains for the town relief from plague. **But it is not the death of others that she confronts: it is the death that awaits her.**”[252] Ellenin ainoana tietoisena päämääränä olisi siis oman kuoleman kohtaaminen; hänen kuolemansa ja uhrauksensa seuraukset eivät siis olisi tietoisia valintoja. On siis sattumaa, että Ellenin kuollessa myös Orlok tuhoutuu ja koko kaupunki pelastuu.

***Kuva 24.*** *Orlok tajuaa olleensa liian kauan Ellenin luona ja valmistautuu kuolemaansa.*

Brad Stevens on todennut, että Murnau esittää elokuvassaan kritiikkiä Stokerin teokselle nostaessaan Ellenin hahmon keskeiseen rooliin ja asettamalla professori Bulwerin sekä muut mieshahmot merkityksettömään asemaan. Erityisesti Bulwerin hahmo on kokonaisuudessaan hyödytön taistelussa Orlokia vastaan. Elokuvassa Bulwer lähinnä vain neuvoo Hutteria olemaan vastustamatta kohtaloaan[253] ja myöhemmin Bulwerin nähdään opettavan opiskelijoita lihansyöjäkasveista. [254] *Draculassa* Mina avusti miespuolisia päähenkilöitä, mutta ei lopulta ollut se, joka tuhosi kreivin. Sen sijaan romaanissa van Helsing laatii suunnitelman Draculan tuhoamiseksi ja johtaa romaanin

---

mukaan Ellen (Mina *Draculassa)* on siis tarinan todellinen sankari, jonka täytyy kukistaa Orlok. *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), David Kalatin kommenttiraita 2013, 01:26:19 – 01: 28:40.

[252] Perez 2013 (1998), 29. Lihavointi siteerauksessa tekijän,

[253] Bulwer toteaa Hutterille ennen tämän matkaa Transilvaniaan: ”Ei niin kiireesti nuori, ystävä! Kukaan ei pääse pakoon kohtaloaan.”

[254] *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* 2013 (1922), R. Dixon Smithin ja Brad Stevensin kommenttiraita 2013 (2007), 47:04 – 48:33, 01:28:41 – 01:29:16, 01:33:14 – 01:33:40.

muita miessankareita viimeisessä taistelussa Draculaa vastaan. *Nosferatussa* tämä koko asetelma menee uusiksi, sillä Ellen on keskeisessä roolissa Orlokin tuhoamisessa.

Miespuoliset hahmot lähinnä vain epätoivoisesti seuraavatkin tapahtumia sivusta tai ovat voimattomia Orlokin edessä, mikä osoitetaan monesti elokuvan aikana: Hutter ei olisi Transilvaniasta selvinnyt ilman Elleniä ja myöhemmin Orlokin uhatessa Elleniä makuuhuoneessa, Hutter vain nukkuu rauhallisesti tuolilla. Professori Bulwer saapuu loppukohtauksessa liian myöhään paikalle voidakseen tehdä mitään Ellenin hyväksi. Knock haluaisi auttaa mestariaan Orlokia, mutta sellissään lukittuna ja köysiin sidottuna Knock ei kykene tekemään mitään mestarinsa hyväksi [255]. Aikaisemmin myös Demeter-laivan kaikki miehistön jäsenet yksitellen kuolivat Orlokin kynsissä.

***Kuva 25.*** *Hutter ja Bulwer nukkuvat Ellenin ollessa vaarassa. Samaan aikaan Knock joutuu avuttomana sellistään seuraamaan mestarinsa tuhoa.*

Toiminnallaan Ellen epäsuorasti korostaakin Hutterin hyödyttömyyttä lähettäessään Hutterin hakemaan Bulweria. Näin Ellen saa Hutterin poistumaan huoneesta ja kykenee valmistautumaan yksin kohtaamaan pian paikalle saapuva Orlok ollen varma siitä, että Hutterista ei olisi minkäänlaista apua. Ellenin syyt ovat epäilemättä myös epäitsekkäitä, sillä hän ei halua asettaa Hutteria vaaraan. Hutterin poistuttua Orlok saapuukin pian Ellenin luokse. Orlokin eteneminen näytetään kuvaamalla hahmon varjoa

[255] Kohtaus 6, kuvayksikkö 7.

makuuhuoneeseen johtavassa portaikossa. Lopulta Orlokin varjo saavuttaa Ellenin ja rutistaa tästä viimeisetkin voimat pois.[256] Hutter ja Bulwer saapuvat myös lopulta paikalle, mutta liian myöhään, ja mitään ei ole enää tehtävissä. Hutter voi vain surra Ellenin poismenoa ja Bulwer surkutella hyödyttömyyttään lopulta kyeten ainoastaan antamaan viimeisen yhteisen hetken nuorelle parilla peittämällä heidät taaksensa katsojien silmiltä [257].

Miesten voimattomuutta Orlokia kohtaan vahvistetaan monella muullakin tapaa loppukohtauksessa. Hutter esimerkiksi nukkuu Ellenin ollessa pulassa. Samoin tekee Bulwer, joka nukkuu nojatuolissaan Hutterin saapuessa hakemaan häntä apuun. Lisäksi Hutterin ja Bulwerin matka Ellenin luokse tapahtuu hyvin hitaasti ja varsinkin Bulwerilla ei tunnu olevan kiire. [258] Matkan aika nähdyt kukkaset mielenkiintoisesti tuovat mieleen elokuvan alun, jossa Hutter toi Ellenille kukkia ylistäen rakkauttaan tälle. Kukkien merkitys on nyt muuttunut enemmän kuolemaa symboloivaksi, sillä Ellen menehtyy Orlokin kynsissä. Knock taas edustaa kohtauksessa Orlokin puolella olevaa henkilöä, joka on uskollinen mestarilleen loppuun asti. Orlok ja Knock tavallaan ovatkin peilikuva Hutterille ja Ellenille, mutta poikkeuksena, että Orlok ja Knock eivät ole missään vaiheessa elokuvaa suoraan vuorovaikutuksessa keskenään.

***Kuva 26.*** *Elokuvan alussa kukat symboloivat elämää ja rakkautta. Kukkien merkitys on kuitenkin muuttunut kuoleman symboliksi elokuvan lähestyessä loppuaan.*

Kracauer ei kuitenkaan arviossaan mitenkään ota huomioon alkuperäisen teoksen merkitystä *Nosferatulle*, ja tästä syystäkin Kracauerin tulkintaa, ”[ - - ] että suuri rakkaus saattai pakottaisi tyrannin perääntymään [ - - ]”[259] on hieman syytä kritisoida. Kracauer yhdistää Ellenin hahmon vahvasti saksalaiseen ilmapiiriin ja aikansa

[256] Kohtaus 6, kuvayksikkö 5, vrt. ääniyksikkö 5c.
[257] Kohtaus 6, kuvayksikkö 10, vrt. ääniyksikkö 10c.
[258] Kohtaus 6, kuvayksikkö 6, 8.
[259] Kracauer 1987a (1947), 75.

yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Hän ei kuitenkaan ota huomioon, että Ellenin hahmossa näkyvät myös alkuperäisteoksen Mina Harkerin hahmon tausta ja vaikutukset.

***Kuva 27**. Orlokin varjo lähestyy hiljalleen kohti Elleniä lopulta rutistaen tämän jäljellä olevan elinvoiman.*

Mitä elokuvan loppukohtaus lopulta kertoo pelosta ja sen merkityksestä? Perez kysyy aiheellisesti, että jos Nosferatu edustaa kuolemaa, miten hän itse voi kuolla? Orlok eli Nosferatu ei kuolekaan vaan kuolema on saanut eri muotoja elokuvan aikana. Kuolema on nähty elokuvassa esimerkiksi luonnonvoimien kautta kuten tyynen ja myrskyävän meren, sekä tuulen ja raivokkaasti virtaava joen muodoissa. Kuolema on myös ottanut muodon tyhjän tilan luomassa vaikutuksessa sekä itse hirviön eli vampyyrin ruummillistamana. [260] Orlokin haihtuessa nousevan auringon säteisiin, hänestä ei jää mitään jäljelle.

Orlokin tuhoutuminen ei kuitenkaan tarkoita, että hän olisi kokonaan poistunut. Kuolema on kuitenkin kuolematon eikä koskaan pysyvästi katoa. Viimeisessä kuvayksikössä nähtävä Orlokin raunioitunut linna kuitenkin osoittaa, että kuolemakin on haavoittuvainen, vaikka tekeekin lopulta paluun ennemmin tai myöhemmin [261]. Me emme vain voi tietää, missä muodossa kuolema saapuu luoksemme ja miten kohtaamme kuoleman sen saapuessa luoksemme.

[260] Perez 2013 (1998), 29.
[261] Kohtaus 6, kuvayksikkö 11.

*”Totuudessa on tapahtunut ihme. Suuri kuolema lakkasi siinä samassa ja kuin auringon elinvoimaisista säteistä kuolonlinnun varjo oli puhallettu pois.”*[262]

***Kuva 28.*** *Orlokin raunioitunut linna symboloi kuoleman kukistumista.*

## 8. Lopuksi: Pelon elementtien moniulotteisten vaikutusten ilmeneminen

Miten *Nosferatun* välittämien pelon elementtien voitaisiin sanoa liittyvään aikansa yhteiskuntaan? *Nosferatu* sekä muut ekspressionistiset elokuvat kieltämättä osoittavat ainakin jossain määrin, minkälaisessa kaoottisessa tilassa Saksa oli niin henkisesti kuin fyysisesti ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Weimarin tasavallan aikana Saksassa nähtiin välillä pilkahduksia toivosta ja paremmista ajoista, mutta silti maa tuntui aina luisuvan takaisin kaaokseen. Vasta 1930-luvun alkupuolella asiat kääntyivät parempaan suuntaan. Kaoottinen 1920-luku oli kuitenkin jättänyt jälkensä, mikä näkyi seuraavalla vuosikymmenellä yhteiskunnallisena kuohuntana.

Saksalaisten pelko ja epävarmuus tulevaisuutta kohtaan olivat poissa 1930-luvulla. Ne olivat korvaantuneet ajatuksilla jälleen nousevasta ja suuraseman saavuttavasta Saksasta, mikä alkoi jälleen muistuttaa siitä, millainen maa oli ollut ennen ensimmäistä maailmansotaa. Ikävä kyllä Saksassa luotu voiton ja riemun tunne jäi hyvin lyhytikäiseksi, jonka lisäksi maa oli saavuttanut uuden asemansa hyvin kyseenalaisin keinoin. Toisen maailmansodan tapahtumia ja siihen johtaneita syitä käsitellään vielä tänäänkin. Hitlerin ja natsien toiminta Saksassa toisen maailmansodan aikana ja sitä edeltävinä vuosina on vieläkin vaikea ymmärtää kokonaisuudessaan.

[262] Kohtaus 6, lausuma 10b2.

Ekspressionistisista elokuvista suurin osa tehtiin 1920-luvulla. Ajatus siitä, että kyseiset elokuvat osoittivat omalla tavallaan, millainen paikka 1920-luvun Saksa oli, on täysin ymmärrettävä ja lukuisten tutkimusten valossa myös hyvin perusteltavissa. Tästä syystä johtuen jälkikäteen tuntuukin uskomattomalta ajatella, miten ekspressionistiset elokuvat epäsuorasti onnistuivat ennustamaan sen uuden kaaoksen ja epäjärjestyneisyyden, johon Saksa ja koko muu maailma ajautuivat 1930–1940-luvuilla. Tohtori Caligarin kyky naamioitua auktoriteetiksi ja kontrolloida kansalaisia, Orlokin aiheuttamat joukkokuolemat, tohtori Mabusen manipulointikyvyt muita kohtaan tai Metropoliksen kaupungin työläisten ja eliitin välillä vallitseva luokkasota; ekspressionististen elokuvien hahmot, paikat ja tapahtumat saivat vaikutteita omasta ajastaan ja tavallaan ulottivat vaikutusvaltansa myös koskemaan 1930–1940-lukuja.

Tästä aiheesta on hyvä siirtyä käsittelemään ensimmäisestä esitettyä päätutkimuskysymystä: *Minkälaisista pelon elementeistä Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens -elokuvan voidaan katsoa rakentuvan?*

Kuolemaa ja pelkoa käsitellyissä analyyseissä nousi esiin eräs huomionarvoinen yksityiskohta: kuoleman pelon hiljattainen väsyminen ja lopulta sen lannistaminen. Hutter oli täysin kauhusta lannistunut kohdatessaan kuoleman Transilvaniassa (luku 5), laivan kapteeni osoitti rohkeaa vastustusta kuolemaa kohtaan (luku 6) ja lopulta Ellen tekee jotain ihmeellistä: hän ei vastusta kuoleman pelkoa (luku 7). Ellen myös pelkää hyvin paljon kuolemaa, mutta erona Hutteriin ja Demeterin kapteeniin on, että Ellen ei vastustele kuolemaa vaan hyväksyy sen.

Päätöksellään Ellen kukistaa kuoleman ja siihen liittyvän pelon uhan. Ellenin toiminta toimii esimerkkinä muille yksilöille: kuolemaa ja siihen liittyviä pelkoja voi pelätä, mutta niille ei saa alistua eikä antaa ottaa valtaa meistä, sillä muuten taistelu on hävitty. Hyväksyessämme kuoleman, joka on sitä voimakkaampi mitä enemmän osoitamme pelkoa sitä kohtaan, se menettää osan pelon voimastaan ja on huomattavasti heikentyneempi saapuessaan luoksemme.

Orlokin levittämä pelko heikentyykin koko elokuvan ajan. Vahvimmillaan Orlok on omassa Transilvanian valtakunnassaan, jossa hän on alistanut jo paikalliset asukkaat vaikutusvaltansa alle. Myöhemmin Transilvaniaan saapuva Hutter joutuu myös pelon

pauloihin. Demeter-laivalla Orlokin voima alkaa jo heikentyä: Orlok kykenee tappamaan laivan miehistön, mutta viimeisenä eloonjäämisestä kamppaileva kapteeni selkeästi kapinoi Orlokin luomia pelkoja vastaan ja ei antaudu ilman taistelua. Wisborgissa Ellenin rohkeus lopulta osoittaa, että kuoleman pelko on täysin kukistettavissa, vaikka lopullisen voiton saavuttaminen itse kuolemasta ei ole mahdollista. Ellen menettää henkensä, mutta samalla hän vapauttaa maailman Orlokin levittämästä pelosta ja pahuudesta.

*Nosferatussa* pelkoa ei rakenneta uskonnollisilla tai seksuaalisilla tekijöillä, vaikka kieltämättä elokuvassa esiintyy kyseisiin aiheisiin viittaavia yksityiskohtia, kuten Ellenin esiintyminen paljastavassa yöpuvussa makuuhuoneessa, ristin ja krusifiksin symbolit tai muut uskonnolliset viittaukset väliteksteissä. Pelkoa ei myöskään rakenneta vieraan kulttuurin pelolla. Pääpelko, kuten tutkielman aikana usein on mainittu, on kuolema ja siihen liittyvät pelot. Tämä ei ole yllättävä tulos, kun *Nosferatua* tarkastellaan sekä historiallisessa että kulttuurisessa kontekstissa.

Ensimmäinen maailmansota ei tehnyt kuolemasta ainoastaan arkipäiväistä, vaan se teki siitä myös väkivaltaisemman ilmiön. Yhteiskunnassaan saksalaiset yrittivät parhaansa mukaan sopeutua tähän uuteen sodasta seuranneeseen ilmiöön. Orlok ja hänen levittämänsä rutto muistuttavat kuoleman arkipäiväistymisestä yhteiskunnassa. Elokuvassa tapahtuvat yllättävät ja suuret joukkokuolemat olivat muistutus aikalaisyleisölleen ensimmäisen maailmansodan suurista kuolinmääristä ja siitä, kuinka nopeasti ja väkivaltaisesti elämä saattoi yllättäen päättyä. Rauhallinen kuolema rakkaiden ihmisten ympäröimänä ei enää ollut itsestäänselvyys.

Siegfried Kracauerin tekemät tutkimukset ekspressionistisista elokuvista *Caligarista Hitleriin* -teoksessa ovat jälkikäteen tarkasteltuna olleet tavoitteiltaan ymmärrettäviä. Ongelmana kuitenkin oli, että Kracauer oli liian kytkeytynyt siihen näkökulmaan, kuinka ekspressionistiset elokuvat eri keinoineen ennustivat Hitlerin ja natsien valtaannousun. Tämän ajatuksen alaisuuteen Kracauer sijoitti kaikki tarkastelemansa elokuvat. Kracauerin olisi pitänyt ottaa paremmin huomioon yksilöiden omat tarpeet sen sijaan, että olisi ajatellut yksilöitä yhtenä massana.

Myös Bourke puhuu yksilöiden omista subjektiivisista kokemuksista, jotka erityisesti nousevat esiin, kun puhutaan tunteista ja niiden kokemisesta. Erityisesi puhuttaessa

pelon tunteesta ja sen liittämisestä tiettyihin yksilöihin ja yhteisöihin on oltava tarkkana, sillä pelon tulkinta on hyvin moniulotteista. Siihen vaikuttavat esimerkiksi kulttuuriset ja sosiaaliset kontekstit sekä yhteiskunnallinen tilanne, jossa pelon tunteen tulkitaan ilmentyvän. Yksilöillä ja yhteisöillä on lisäksi omia tapoja reagoida pelkoon: joku saattaa pelottavan tilanteen tapahtuessa paeta ja toinen taas jäykistyä paikoilleen. Pelolla on monia erilaisia toimintoja ja seurauksia yksilöille ja yhteisöille. [263] Bourke toteaa seuraavasti tunteiden liittämisestä tiettyihin kansalaisluokkiin tai sukupuoleen:

> *[ - - ] it is wrong to assume that any particular emotion belongs to social groups. It is not the case that members of the working classes feared the same thing, or that women or members of an ethnic community shared emotional experiences. Fear 'bunches' individuals in different ways. [ - - ] Crucially, emotions such as fear do not belong only to individuals or social groups: they mediate between the individual and the social.*[264]

*Nosferatussa* on juuri tärkeää huomata, miten pelko ja tunteet vaihtelevat sekä yksilöiden että yhteisöjen välillä, samalla ottaen erilaisia muotoja. Kuoleman pelko saatetaan elokuvassa kuvata universaalina tunteena, mutta tapa, jolla jokainen hahmo ja yhteisö reagoivat siihen, ovat ainutlaatuisia. Wisborgin kaupunkilaiset, Demeterin miehistö ja kapteeni, Hutter, Bulwer, Ellen; kaikilla on oma erilainen tapansa reagoida kuoleman pelkoon ja käsitellä sitä.

*Nosferatussa* on erityisen tärkeää pohtia loppukohtauksen merkitystä: tuhoaako Orlokin lopulta Ellenin osoittama yliluonnollinen rakkauden voima vai onko Orlokin tuhoaja luonto auringonsäteiden muodossa? Kracauer päätyy edeltävään ja Perez jälkimmäiseen vaihtoehtoon. Kumpikaan ei kuitenkaan ota huomioon Orlokin kuolemaan liittyvää sattumanvaraisuuden mahdollisuutta. Loppukohtauksen merkitystä ovat lukuisat muutkin tutkijat tulkinneet eri tavoin. Loppukohtauksen tulkinnasta riippuen monet tutkijat tekevätkin lopullisen johtopäätöksen siitä, mitä Ellenin kuolema kertoo ajastaan ja kulttuuristaan.

Katsoi asiaa silti miten tahansa, niin totuus on, että Orlok viimeistään tuhottiin vuonna 1924, jolloin kaikki *Nosferatun* kopiot määrättiin tuhottaviksi. Elokuvan selviytyminen osoitti kuitenkin, että ainoastaan elokuva ei tehnyt paluuta; myös Orlokin hahmo ja hänen edustamansa kuolema ja pelko tekivät paluun. Elokuvan selviytyminen nykypäivän yleisölle kuvastaa sitä tosiasiaa, että kuolema ja pelkokaan eivät ole mihinkään kadonneet, vaikka niitä kuinka yritettäisiin kieltää tai piilotella.

[263] Ks. Bourke 2005, 73–76, 189–191, 353–356.
[264] Bourke 2005, 354.

Lopuksi on vielä syytä pohtia tutkimusmetodia, jota käytettiin *Nosferatun* valittujen kohtausten analyyseissä. Kracauerin metodeja soveltaen tarkoituksena oli hakea pelon elementtejä *Nosferatusta*. Aihetta lähestyttiin tutkielman toisella keskeisellä päätutkimuskysymyksellä: *Millä tavalla lähiluvun- ja Siegfried Kracauerin rakenneanalyysitutkimusmenetelmien yhdistäminen auttaa havaitsemaan pelon elementtejä?*

Tutkimusmetodina lähiluku soveltuu hyvin elokuvan kohtausten purkamiseen. Liittämällä lähilukuun rakenneanalyyttisiä menetelmiä sekä Siegfried Kracauerin tutkimusmenetelmiä tuotti mielenkiintoisia sekä opettavaisia tuloksia. Liitteinä olevista kohtausanalyysien rakennetaulukoista näkyy, kuinka tarkkaa analyysi lopulta on. Kohtausanalyysien kaikkea sisältöä on kuitenkin mahdotonta kirjoittaa puhtaaksi pro gradu -tutkielmaan liittyvien rajoitusten takia. Haasteellista on myös valita analysoitavat kohtaukset. Väistämättä joidenkin kohtausten analyysin puute vaikuttaa siihen, millainen tulkinta elokuvasta lopulta välittyy.

Kokonaisuutena valittuja kohtauksia ja niistä tehtyjä analyysejä voidaan pitää onnistuneina. Luvussa 3 luotiin kohtuullisen kattava kokonaiskuva elokuvan monimuotoisista taustoista ja kohtauksista, jotka jäivät analyysilukujen ulkopuolelle. Kaikkien elokuvan kohtausten tarkka analyysi olisi ollut hyvin pitkä prosessi. Toteutuakseen se vaatisi laajempaa jatko-tutkimusta, jonka parissa olisi esimerkiksi mahdollista laajentaa elokuvasta tehtäviä tulkintoja ottamalla mukaan lisää vertailtavia elokuvia. Tämän tutkielman kannalta oli kuitenkin parasta rakentaa tutkimus vain yhden elokuvan ympärille.

Vaikka koko elokuva analysoitaisiin, lopullista tulkintaa ei silti kyettäisi muodostamaan, mikä johtuisi juuri lähiluentaan liittyvästä tulkinnan loputtomuudesta. Tämän todistaa se seikka, kuinka esimerkiksi *Nosferatua* on sen synnystä lähtien lähiluettu lukuisten eri tutkijoiden toimesta ja aina vaihtelevin tutkimustuloksin. Elokuva on monimuotoinen tutkimuslähde, missä on monia tarkasteltavia osa-alueita ja joiden analyysi voi aina tuottaa erilaisia tuloksia. Näihin tuloksiin vaikuttavat hyvin paljon mm. käytetyt tutkimusmetodit sekä tutkijan omat intressit siitä, mitä hän haluaa elokuvasta tutkia.

Kracauer oli oman aikansa edelläkävijä tutkiessaan sosiaalipsykologisesta näkökulmasta saksalaisissa elokuvissa esiintyviä mentaliteetteja, joita Kracauer itse nimitti Saksan ”salaiseksi historiaksi”. Kracauerin tutkimukset viimeistään osoittivat elokuvan lähdearvon eri kansakuntien menneisyyttä tutkiessa. Huomionarvoista on myös, että Kracauer keskittyi erityisesti fiktiivisten elokuvien analysointiin. Kracauer todennäköisesti oli ensimmäisiä elokuvahistorian tutkijoita, joka antoi fiktiivisen elokuvan lähdearvolle yhtä paljon merkitystä kuin historialliselle tai dokumentaariselle elokuvalle. Kracauerin kaltaisten elokuvatutkijoiden saavutuksia ei kuitenkaan välittömästi huomioitu. Tästä osoituksena on, kuinka vasta 1960- ja 1970-luvuille fiktioelokuvan käyttö lähteenä alkoi yleistyä.

Mitä Kracauerin oppeja hyödyntäen tehty rakennetaulukko lopulta antoi *Nosferatusta* valittujen kohtausten analyyseille? Rakennetaulukosta oli suurta hyötyä kohtausten sisältöjen purkamisessa, ja se myös paljasti, kuinka paljon esimerkiksi yhdestäkin kuvayksiköstä kykenee analysoimaan ja tekemään tulkintoja. Todisteena tästä ovat jo jokaisen analyysiluvun kokonaislaajuus. Taulukon laatiminen helpotti huomattavasti myös kuvayksiköiden, lausumien ja ääniyksiköiden vertailua keskenään ja niistä tehtäviä johtopäätöksiä. Pelon elementtejä on huomattavasti helpompi nostaa esiin, kun kykenee lukemaan rinnakkain kuvayksikköä siihen liittyvien lausumien ja ääniyksiköiden kanssa.

*Nosferatua* lähiluettaessa vahvistui käsitys entisestään siitä, kuinka tärkeää taustatietojen tunteminen on analysoidessa minkälaista aineistoa tahansa. Kritiikkiä käytetyssä metodissa saattaa herättää seikka, että se kytkeytyy hyvin pitkälle menneisyydessä tehtyihin tutkimuksiin ja tutkijaan. Joanne Bourke on kuitenkin todennut, että on tärkeää käyttää esimerkiksi aikansa psykoanalyyttisiä tutkimuksia analysoidessa yhteiskunnallisia mentaliteetteja [265].

Osoitus taustatietojen tuntemisen tärkeydestä löytyy yllättävän läheltä. Vuonna 2014 valmistunut Rüdiger Suchslandin dokumentti *Caligari – näin kauhu tuli elokuviin (Caligari – wie der Horror ins Kino kam)* on kokonaisuudessaan hyvin laadittu ja toteutettu dokumentti *Tohtori Caligarin kabinetti* ja muiden ekspressionististen elokuvien historiasta. Dokumentti kuitenkin osoittaa, että laajastakin taustatietojen tutkimuksesta huolimatta, joihinkin kysymyksiin ei välttämättä koskaan saada kaikkia

[265] Bourke 2005, 160–161.

tyydyttävää vastausta. Dokumentti kiteyttää tämän sanoman pohtiessaan *Tohtori Caligarin kabinetin* loppuratkaisun merkitystä:

> *Caligarin ainoa vastapeluri on nuori Franzis, joka on tarinan kertoja. Hän edustaa tiedonhalua ja sen myötä järkeä ja valistusta. Elokuvan lopussa tämäkin käsitys järkyttyy. Franzis onkin itse hoidettavana laitoksessa, jota tohtori johtaa. Onko myös Franzis hullu? Onko murhaaja sittenkin hän? Onko kaikki hänen hourettaan? Kaikki tulkinnat ovat mahdollisia. Tohtori Caligarin kabinetti ei paljasta salaisuuttaan. Elokuvaa voi piilokuvan tavoin katsella kaikista suunnista, mutta lopullista loogista ratkaisua ei löydy.*[266]

Kracauerin metodien ja siitä tehdyn rakennetaulukon kohdalla on täysin realistista sekä itse asiassa oikeutettua ja sopivaa kysyä, toimisiko rakennetaulukko esimerkiksi nykypäivän Hollywood -elokuvassa? Jos toimisi, niin kuinka hyvin se toimisi? Jos se ei toimisi, niin mitkä olisivat varsinaiset syyt sen toimimattomuuteen? Kracauerin oppeja on kuitenkin hyvin paljon käytetty vain ekspressionististen elokuvien analyyseissä. Tällaisiin kysymyksiin ainoastaan mahdolliset jatkotutkimukset kykenisivät antamaan vastauksia. Potentiaalia jatkotutkimuksiin on siis olemassa.

Kracauerin tutkimusta ei muutenkaan voi mitenkään sivuuttaa *Nosferatua* analysoidessa. Vastaus kysymykseen ”Mitä on pelko?”, ei ole yksiselitteinen: vastaus riippuu käytetyistä psykologisista ja filosofisista teorioista ja lisäksi siihen vaikuttaa, minkälaisessa tilanteessa tulkittava tunne esiintyy [267]. Kracauerin tutkimuksen täydellinen huomiotta jättäminen olisi siis suuri virhe tutkijalle, jota kiinnostaa saksalainen ekspressionistinen elokuva ja sen merkitykset. Kracauerin tutkimustulokset ovat aina arvosteltavissa ja uudelleen arvioinnin alaisia, mutta hänen tutkimusmetodien merkitystä ei ole syytä aliarvioida. Niiden käyttäminen siis vielä 2010-luvullakin 1920-luvun ekspressionistisia elokuvia tutkittaessa on täysin perusteltua.

Pelko on monenlainen ilmiö. Se on muun muassa sosiaalista, johon liittyy käsitys vallasta ja sen kontrolloinnista. Samat pelot saattavat yhdistää yksilöitä ja yhteisöjä yhteiskunnassa, ja hallitsevat tahot saattavat käyttää hyödykseen yhteiskunnan pelkotiloja esimerkiksi poliittisissa tarkoituksissa. [268] Tätä esimerkiksi natsi-Saksa harjoitti propagandaelokuvillaan. Lietsomalla pelko- ja uhkakuvia omille kansalaisilleen juutalaisista, kommunisteista, Neuvostoliitosta ja länsivalloista kuten Iso-Britanniasta ja

[266] *Caligari – näin kauhu tuli elokuviin* 2014. Suomentanut Sanna Väre, Yle.
[267] Bourke 2005, 74, 159–161.
[268] Bourke 2005, 191, 354, 356.

Ranskasta, natsien ote ja hallinta saksalaisista kiristyi. Valtaapitävillä on siis yllättävän suuri merkitys siinä, mitä yhteisö pelkää.

Kauhuelokuvat kuten *Nosferatu* ovat myös idealtaan samankaltaisia, sillä nekin hyödyntävät yhteiskunnassa vallitsevia pelkotiloja. Aiheellisia pelkokuvia esittämällä ne puhuttelevat yleisöään ja kertovat, mitä tulisi pelätä tai minkälaiseen pelkoon on aihetta. Historiantutkijat ovat kuitenkin tehneet virheitä arvioidessaan, että samat pelot olisivat koko yhteiskuntaa koskevia. Pelko on loppujen lopuksi yksilöllistä liikkuen sekä yksilöiden että yhteisöjen välillä ottaen erilaisia muotoja. Elokuvat kertovat melko todennäköisesti jotain tietystä yhteisöstä ja heidän käytöksestään, mutta näissäkin yhteisöissä on taatusti yksilöitä, jotka poikkeavat yhteisönsä yleisistä normeista. Yksilöiden omia tarpeita ei ole syytä jättää huomiotta.

Vaikka *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* on lähes sata vuotta vanha elokuva, sen merkitys pelon elementtien välittäjänä ja ilmentäjänä on vieläkin hyvin ajankohtainen. Sen välittämät pelot hiljalleen saapuvasta ja väistämättömästä kuolemasta eivät oikeastaan ole kadonneet nykypäivänäkään. Elokuvan kulttuurisen merkittävyyden osoituksena voidaan pitää sen selviytymistä lähes varmalta tuholta. Kyseessä on myös teknisiltä ominaisuuksiltaan kuten kuvaus ja -näyttelijätaidoiltaan hieno ja ainutlaatuinen elokuva. Nämä tekijät myös edesauttoivat elokuvan selviytymistä. *Nosferatu* onnistui siis kiehtomaan aikalaisyleisöään todennäköisesti samoilla ominaisuuksilla, joilla se kiehtoo vielä tämänkin päivän yleisöä ja tutkijoita.

Jokaisen nykypäivän katsojan pitäisikin pohtia katsoessaan *Nosferatua* – sekä muita ekspressionistisia saksalaisia elokuvia –: *mitä ja miksi minä pelkään*? Toisaalta pelon luonteeseen ristiriitaisesi myös kuuluu siitä nauttiminen: todellisessa tai fiktiivisessä maailmassa tapahtuvat järkyttävät asiat, jotka eivät koske meitä henkilökohtaisesti, kiehtovat meitä [269]. *Nosferatu* ja muut ekspressionistiset elokuvat onnistuivat aikoinaan ja vielä tänäänkin kiehtomaan katsojia sillä, että niiden luoma maailma lumosi yleisönsä. Mikä on siis pelon merkitys? Moniulotteinen ainakin. Joanna Bourke myös vastaa kysymykseen osuvasti pohtiessaan pelon merkitystä ja esittää jälleen yhden moniulotteisen merkityksen pelolle: ”Maailma ilman pelkoa olisi ehdottomasti tylsä maailma.”[270]

[269] Ks. Bourke 2005, 386–387.
[270] Bourke 2005, 391. Suomennos tekijän.

# Lähdeluettelo

Kaikki Internet-osoitteet on tarkistettu 3.5.2016.


## Elokuva

*Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. Saksa, 1922. Sk: Henrik Galeen. O: F.W. Murnau. N: Max Schreck (Graf Orlok), Gustav von Wangenheim (Hutter), Greta Schröder (Ellen). T: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal & Prana-Film GmbH/Enrico Dieckmann & Albin Grau. E: 17.2.1922. DVD-kopion pituus 94. min. 2009. Blu-ray kopion pituus 95. min. 2013.

Kommenttiraidat – *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, 2013:

David Kalat, 2013.

R. Dixon Smith & Brad Stevens, 2007.

Elokuvasta otetut kuvakaappaukset ja tekstien suomennokset on otettu elokuvan DVD-kopiosta. Elokuvan suomennoksista on vastannut PrimeText International, <www.primetext.tv>.

## Dokumentit

*Varjojen kieli (Die Sprache Der Schatten)*. Saksa, 2007. O: Luciano Berriatúa. T: F.W. Murnau-Stiftung. 53 min. Suom. PrimeText International. Sisältyy *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* DVD-kopioon. 2009.

*Caligari – näin kauhu tuli elokuviin (Caligari – wie der Horror ins Kino kam).* Saksa, 2014. O: Rüdiger Suchsland. T: Looks Filmproduktionen ja Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). 52 min. Esitetty Yle Teema -kanavalla 22.11.2015. Suom. Sanna Väre, Yle.

*Caligarista Hitleriin (Von Caligari zu Hitler: Das deutsche Kino im Zeitalter der Massen).* Saksa, 2014. O: Rüdiger Suchsland. T: Looks Filmproduktionen ja Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). 114 min. Esitetty Yle Teema -kanavalla 23.4.2016. Suom. Sanna Väre, lukija Petri Hanttu, Yle.

## The Internet Movie Database (IMDb)

”Drakula halála (1921)”, The Internet Movie Database (IMDb), 2016, <http://www.imdb.com/title/tt0240464/>.

## Artikkelit

“Best Horror Movies”, Rotten Tomatoes, 2016, <http://www.rottentomatoes.com/guides/best-horror-movies/#>.

**Blogit**

Hreno, Tina: “1897 Literary Reviews of Dracula”, Blogger, 27.9.2013, <http://1890swriters.blogspot.fi/2013/09/1897-literary-reviews-of-dracula.html>.

**Tutkimuskirjallisuus**

Ahonen, Kimmo: *Kylmän sodan pelkoja ja fantasioita. Muukalaisten invaasio 1950-luvun yhdysvaltalaisessa tieteiselokuvassa.* Turun yliopiston julkaisuja, Turku 2013.

Altman, Rick: *Elokuva ja genre.* Suomen elokuvatutkimuksen seura, Osuuskunta Vastapaino, Tampere 2002.

von Bagh, Peter: *Elokuvan historia* (1998). Otava, Helsinki 2004.

Barber, Paul: *Vampires, Burial and Death. Folklore and Reality* (1988). Yale University Press, Lontoo 2010.

Behr, Shulamith: *Movements in Modern Art. Expressionism.* Tate Gallery Publishing, Lontoo 1999.

Britt, David: *Modern Art. Impressionism to Post-Modernism.* Thames and Hudson Ltd., Lontoo 1989.

Bourke, Joanna: *Fear. A Cultural History.* Virago Press, Lontoo 2005.

Bunson, Matthew: *The Vampire Encyclopedia* (1993). Gramercy Books, New York 2000.

Burleigh, Michael: *Kolmas valtakunta: uusi historia.* WSOY, Helsinki 2004.

Cook, Pam & Bernink, Mieke: *The Cinema Book*. BFI, Lontoo 1999.

Cousins, Mark: *The Story of Film*. Pavilion, Lontoo 2004.

Enckell, Mikael: *Peiliin kirjoitettu.* Valtion painatuskeskus, Suomen elokuva-arkisto, Helsinki 1988.

Grau, Albin: “Vampires.” *The Masters of Cinema Series #70*. 2013, 35–37. Alkuperäisestä julkaisusta kääntänyt: Craig Keller. Alkuperäinen julkaisu: *Bühne und Film,* no. 21, 1921.

Hakola, Outi: *Rhetoric of Death and Generic Addressing of Viewers in American Living Dead Films*. Turun yliopiston julkaisuja, Turku 2011.

Hentilä, Seppo, Karjalainen, Erkki, Valta, Raija: *Saksa – voima Euroopan keskellä.* Painatuskeskus Oy, Helsinki 1993.

Hietala, Veijo: *Tunteesta teesiin. Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Kirjastopalvelu Oy, Helsinki 1994.

Holte, James: *Dracula in the Dark*: *The Dracula Film Adaptations*. Greenwood Press, Lontoo 1997. <http://site.ebrary.com.ezproxy.utu.fi:2048/lib/uniturku/docDetail.action?docID=10004883>.

Hovi, Tuomas: ”Dracula. Fiktion, historian ja turismin välimaastossa.” *Vampyyrit kansanperinteestä populaarikulttuuriin.* Toim. Tuomas Hovi & Merja Leppälahti. Turun yliopisto, Uniprint, Turku 2011, 27–45.

Hovi, Tuomas: *Heritage through Fiction: Dracula Tourism in Romania*. Turun yliopiston julkaisuja, Turku 2014.

Hughes, William: *Bram Stoker – Dracula*. Palgrave Macmillan, Lontoo 2008.

Hutchings, Peter: *Dracula: The British Film Guide 7*. I.B. Tauris, Lontoo/New York 2003. <http://site.ebrary.com.ezproxy.utu.fi:2048/lib/uniturku/docDetail.action?docID=10132960>.

Keller, Craig: “The Bridge (2007).” *The Masters of Cinema Series #70*. 2013, 48–49.

Kolehmainen, Elina: “Shadow of the Vampire. Faktan ja fiktion rajoilla.” *Vampyyrit kansanperinteestä populaarikulttuuriin.* Toim. Tuomas Hovi & Merja Leppälahti. Turun yliopisto, Uniprint, Turku 2011, 99–110.

Koch, Gertrud: *Siegfried Kracauer: an Introduction.* Englanniksi kääntänyt Jeremy Gaines. Princeton University Press, 2000. <https://login.ezproxy.utu.fi/login?url=http://site.ebrary.com/lib/uniturku/Doc?id=10035931>.

Kracauer 1987a: Kracauer, Siegfried: *Caligarista Hitleriin. Saksalaisen elokuvan psykologinen historia* (1947). Valtion painatuskeskus, Helsinki.

Kracauer 1987b: Kracauer, Siegfried: ”Propaganda ja kansallissosialistinen elokuva (1942).” *Caligarista Hitleriin. Saksalaisen elokuvan psykologinen historia*. Valtion painatuskeskus, Helsinki, 272–352.

Laine, Jarkko: ”Pieni johdatus vampyyrien maailmaan (1977).” Stoker, Bram: *Dracula*. Alkuteos: Dracula (1897). Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki 2007, 581–595.

Leppälahti, Merja: ”Vampyyrin muodonmuutos. Rauhattomasta vainajasta romanttiseksi sankariksi.” *Vampyyrit kansanperinteestä populaarikulttuuriin*. Toim. Tuomas Hovi & Merja Leppälahti. Turun yliopisto, Uniprint, Turku 2011, 12–26.

Montague, Charlotte: *Vampires. From Dracula to Twlight: The Complete Guide to Vampire Mythology.* Sphere, Lontoo 2010.

Patalas, Enno: “On the Way to Nosferatu.” *The Masters of Cinema Series #70.* 2013, 41–47. Alun perin julkaistu teoksessa: Film History: An International Journal. 2002.

Perez, Gilberto: “The Deadly Space Between.” *The Masters of Cinema Series #70.* 2013, 7–34. Alun perin julkaistu teoksessa: The Material Ghost: Films and Their Medium. John Hopkins University Press, 1998.

Pöysä, Jyrki: ”Lähiluku vaeltavana käsitteenä ja tieteidenvälisenä metodina.” *Vaeltavat metodit.* Toim. Jyrki Pöysä & Helmi Järviluoma & Sinikka Vakimo. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura, Joensuu 2010, 331–360.

Rhodes, Gary D.: “Drakula halála (1921): The Cinema’s First Dracula.” *Horror Studies, Volume 1 Number 1*. Intellect Ltd. Article, 2010, 25–47.

Rosenholm, Heikki: *Elokuva ja yhteiskunta – Miten yhdysvaltalaisen yhteiskunnan kulttuuri-ilmiöt näkyvät vuoden 1979 Dracula-elokuvassa?* Kandidaatin tutkielma, kulttuuriperinnön tutkimus. Turun yliopisto, Pori 2013.

Rosenholm, Heikki: *Väkivaltaa ja erotiikkaa - Elokuvasensuurin merkitys brittiläisen Hammer-yhtiön vuoden 1958 Dracula-elokuvassa*. Kandidaatin tutkielma, digitaalinen kulttuuri. Turun yliopisto, Pori 2014.

Rosenholm, Heikki: ”Draculan paluu Castlevania: Lords of Shadow 2 -pelissä”, WiderScreen, 16.3.2016, <http://widerscreen.fi/numerot/2016-1-2/draculan-paluuadow-2-pelissa/>.

Rossi, Eeva: ”Naisvampyyri 1800-luvun englantilaisessa kirjallisuudessa.” *Vampyyrit kansanperinteestä populaarikulttuuriin*. Toim. Tuomas Hovi & Merja Leppälahti. Turun yliopisto, Uniprint, Turku 2011, 84–98.

Salmi, Hannu: *Elokuva ja historia.* Suomen elokuva-arkisto ja Painatuskeskus, Helsinki 1993.

Sandford, John: *The New German Cinema*. Da Capo Press, New York 1980.

Stoker, Bram: *Dracula*. Alkuteos: Dracula (1897). Suom. Jarkko Laine. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki 2007.

Strinati, Dominic: *An Introduction to Studying Popular Culture*. Routledge, London 2000.

Toivakka, Sara-Lena: ”Vampyyrit TV-sarjassa True Blood.” *Vampyyrit kansanperinteestä populaarikulttuuriin.* Toim. Tuomas Hovi & Merja Leppälahti. Turun yliopisto, Uniprint, Turku 2011, 147–154.

Tuomainen, Tuulikki; ”Häpeärauhasta diktatuuriin – Saksa Euroopassa 1919–1933.” *Saksa Euroopassa.* Toim. Sisko Haikala ja Christoph Barry. Jyväskylän yliopisto historian laitos, Jyväskylän yliopiston saksan laitos, DKS, Jyväskylän kaupungin työväenopisto, Jyväskylä 1997, 86–99.

## Liitteet: kohtausanalyysit

*Aika viittaa kohtauksen ajoittumiseen vuoden 2013 Blu-Ray-kopiossa.*

*Kuvayksiköt (#) on kirjoitettu mustalla, lausumat (#b) punaisella ja ääniyksiköt (#c) sinisellä värillä, jotta niiden erottaminen toisistaan on helpompaa.*

### Liite 1 - Kohtaus 1: Hutterin matka Transilvaniaan ja Orlokin kohtaaminen

**Aika: 00:22:22–00:26:16**

**1)** Kuvassa näkyy pieni puinen silta. Hutter astuu kuvaan oikealta reunalta ja kävelee sillan puoliväliin asti. Hän pysähtyy, katsoo nopeasti taaksensa ja jatkaa matkaansa kävellen reippaasti eteenpäin **(otos)**. **1 otos.**
**Tehtävä:** Esitellä Transilvanian maisemaa katsojille. Luoda kuva karusta ympäristöstä, jonne Hutter on matkannut.

**1b)** Kertoja: ”Tuskin oli Hutter ylittänyt siltaa, kun pelottavat näyt, joista hän niin usein oli kertonut valtasivat hänet.”
**Sisältö:** Kertoa yliluonnollisuudesta katsojille, jonka Hutter kokee astuessaan sillan yli.

**1c)** Musiikki on hyvin suureellista ja mahtipontista, mutta muuttuu hitaaksi, painostavaksi ja raskaaksi **lausuma 1b** kohdalla.

**2)** Linnan torni näkyy korkean vuoren huipulla. Taustalla näkyy vähän myös metsää **(otos). 1 otos.**

**2c)** Musiikki jännittynyttä ja aaltoilevaa. Jatkuu samanlaisena **kuvayksikkö 4** asti.

**3)** Kuva tiestä, jota ympäröi metsä. Tien päästä saapuvat hevosvaunut, jotka on peitetty liinalla. Kuljettaja on myös peittänyt kasvonsa **(otos)**. **1 otos.**

**4)** Kaukokuva Hutterista, jonka nähdään kävelevän pienen kallion vierestä. Kallion päällä on pieni tornimainen rakennus, jossa näyttää olevan uskonnollista kuvastoa **(otos)**. **1 otos.**

**5)** Kaukokuva metsätielle saapuvasta Hutterista, joka jää seisomaan tienvarteen. Hevosvaunut saapuvat metsän poikki ja pysähtyvät Hutterin viereen **(otos)**. Lähikuvaa Hutterista, joka kääntää päätään **(otos)**. Lähikuva kuljettajasta, jonka kasvoja näkyy jonkin verran. Hän viittoo Hutteria nousemaan kyytiin kädessään olevalla piiskalla **(otos)**. Lähikuvaa Hutterista, jonka kasvoissa näkyy epävarmuus **(otos)**. Hän avaa vaunun oven ja astuu kyytiin. Kuljettaja piiskaa hevoset liikkeelle **(otos)**. Vaunut kääntyvät ja lähtevät takaisin sinne suuntaan mistä tulivatkin **(otos)**. **6 otosta.**

**5c)** Musiikki muuttuu voimakkaammaksi ja järisyttävämmäksi. Musiikki loppuu joksikin aikaa aivan **kuvayksikkö 5** lopussa.
**Luonnehdinta:** Musiikki välittää Hutterin ja Orlokin jännittynyttä ensikohtaamista.

**6)** Hutter kurkistaa vaunun ikkunasta, kasvoilla hämmästelevä ilme ja vetäytyy takaisin vaunuihin **(otos)**. **1 otos.**

**6c)** Musiikki jännittynyttä ja aaltoilevaa. Jatkuu samanlaisena **kuvayksikkö 8** asti.

**7)** Vaunuja kuvataan takaapäin ja ne jatkavat matkaansa kohti sumuista maisemaa **(otos)**. Vaunuja kuvataan edestäpäin ja ne matkaavat läpi valkoisen ja hohtavan metsän **(otos)**. Vaunut saapuvat aukealla paikalle ja pysähtyvät **(otos)**. **3 otosta.**

**8)** Hutter nousee hätäisesti pois kyydistä ja katsoo kuljettavaa kauhistunut ilme kasvoillaan **(otos)**. Kuljettaja katsoo Hutteria ja osoittaa kädellään, mihin suuntaan hänen pitää jatkaa matkaa **(otos)**. Lähikuva linnan tornista **(otos)**. Hutter katsoo kohti tornia, nostaa rinkan olkapäälleen ja lähtee kävelemään kohti tornia samalla katsoen kuljettajaan. Ilme on järkyttynyt. Kuljettaja kohottaa kätensä valmiina piiskaamaan hevosiaan **(2 otosta)**. **5 otosta.**

**9)** Hutter saapuu ison portin eteen ja joutuu nousemaan pienen mäen ylös **(otos)**. Lähikuva Hutterista, joka katsoo taaksensa **(otos)**. Kuljettaja poistuu vaunuineen metsään **(otos)**. Hutter ottaa askelia eteenpäin, ison portin ovet aukeavat. Hutter ottaa pari askelta taaksepäin, mutta jatkaa pian matkaa portista sisään **(otos)**. **4 otosta.**

**9c)** Musiikki on muuttunut ystävällisemmäksi ja rauhallisemmaksi, välillä kuulostaen korkealentoiselta. Jatkuu samanlaisena **koko kohtauksen** loppuun asti.
**Luonnehdinta:** Tarkoituksena on toivottaa Hutter tervetulleeksi Orlokin luokse.

**10)** Pihan sisältä pimeästä tunnelista astuu esiin Orlok. Häntä kuvataan oviaukon läpi. Orlok seisoo paikallaan **(otos)**. Hutter kävelee pihan poikki katsellen ympärillensä. Portit hänen takanaan sulkeutuvat. Hutter katsoo taaksensa ja ilme on epävarma. Hutter jatkaa matkaansa kävellen mäkeä ylös **(otos)**. Orlok seisoo oviaukon suulla. Hutter astuu esiin, peittyy varjoon, mutta hiljalleen tulee näkyväksi ja samalla kävelee oviaukon läpi kohti Orlokia. Hutter pysähtyy Orlokin eteen, ottaa hattunsa pois ja tervehtii. Orlok tervehtii takaisin **(otos)**. Lähikuva Hutterista ja Orlokista. Hutterin taustalla näkyy oviaukko. Ilme muuttuu hiljalleen pelokkaaksi, kun Orlok kääntää kasvonsa Hutteria kohti. Orlok pitelee avainnippua käsissään **(otos)**. **4 otosta.**
**Tehtävä:** Esitellä Hutterin ja Orlokin suhdetta katsojille.

**10b)** Orlok: “Annoitte minun odottaa liian kauan. Nyt on pian keskiyö. Palvelusväki nukkuu!”
**Sisältö:** Orlok kertoo Hutterille tuntemuksensa.

**11)** Orlok ja Hutter seisovat pimeän tunnelin edessä. Orlok viittoo Hutteria menemään tunnelin suuntaan hänen kanssaan. Orlok menee edellä, Hutter seuraa perässä epävarman oloisesti, pysähtyen välillä ja lopulta molemmat katoavat tunnelin pimeyteen **(otos)**. **1 otos.**

**11c)** Musiikki päättyy iloiseen torvisoittoon.

**Liite 2 - Kohtaus 2**: **Hutterin ja Orlokin illallinen**

**Aika: 00:26:21- 00:28:45**

**1)** Hutter ja Orlok istuvat ruokapöydän ääressä isossa salissa. Pöydälle on katettu juhla-ateria. Hutter syö ja Orlok tutkii papereita. Taustalla näkyy leveä oviaukko, jonka takana on tulisija **(otos).** Lähikuva Hutterissa syömässä. Hutter laittaa ruokaa suuhun ja suuntaa katseen Orlokiin **(otos)**. Lähikuva Orlokista, joka lukee kiinnostuneesti käsissään olevaa sopimusta **(otos).** Lähikuva taas Hutterista, joka ottaa leivänpalan käteensä ja alkaa leikata siitä siivua. Katsoo Orlokiin **(otos).** Lähikuva sopimuksesta.

Orlok lukee sopimusta niin, että sopimuspaperin takaa näkyvät vain hänen otsansa ja silmänsä. Sopimuksessa näkyy oudoista symboleista koostuvaa tekstiä **(otos). 5 otosta.**

**1c)** Hiljaista, kevyttä, jännittynyttä ja jonkin verran painostavaa musiikkia. Jatkuu samanlaisena **koko kohtauksen** ajan.
**Luonnehdinta:** Luo tunnelmaa Orlokin ystävällisyydestä vierastaan kohtaan, mutta samalla vihjailee, että Hutter on vaarassa.

**2)** Lähikuva Hutterista, jonka ilme on kauhistunut. Taustalla alkaa lyödä kello **(otos).** Kuva seinäkellosta, jossa luuranko lyö kelloa. Luuranko pitää koholla olevassa vasemmassa kädessään tiimalasia. Kello on 12 yöllä. Nopea lähikuva Hutterista, joka säikähtää ja katsoo kelloa kohti. Nopea lähikuva uudestaan kellosta **(2 nopeaa otosta). 3 otosta.**

**3)** Hutter katsoo kelloa ja samalla jatkaa leivän leikkaamista **(otos)**. Lähikuva Hutterin kädessä olevasta leivästä. Hutter leikkaa veitsellä vasemman käden peukaloonsa pienen verta vuotavan haavan. Hutter säikähtää ja vetää veitsen pois nopeasti **(otos). 2 otosta.**

**4)** Kuva Hutterista ja Orlokista. Hutter hymyilee huolettomasti ja ottaa paperin valmistautuen pyyhkimään veren. Samaan aikaan Orlok laskee paperit pöydälle, nousee tuoliltaan ja ojentaa kätensä Hutteria kohti, pyytäen tätä odottamaan. Orlok siirtyy kohti Hutteria **(otos).** Orlok kävelee hitaasti Hutterin viereen hirviömäinen ilme kasvoillaan. Hänen kätensä kouristelevat. **(otos). 2 otosta.**

**4b**) Orlok: ”Satutitte itseänne… arvokas veri!”
**Sisältö)** Orlok paljastaa todellisen luonteensa käymällä Hutterin kimppuun.

**5)** Orlok tarttuu Hutteria kädestä ja imee peukalon haavasta tulevaa verta. Hutter nousee tuolilta ja vetää kätensä pois Orlokilta. Hutter on kauhistunut ja lähtee perääntymään taaksepäin kohti oviaukkoa. Orlok seuraa hitaasti perässä, kädet pystyssä **(otos). 1 otos.**

**6)** Hutter jatkaa perääntymistä. Hän saapuu takan eteen, jonka edessä on kaksi tuolia. Hutterin ilme on järkyttynyt. Orlok seuraa Hutteria hitaasti perässä **(otos).** Kamera kuvaa Orlokia edestä. Hän seisoo Hutterin edessä ja ottaa vielä pari askelta eteen **(otos). 2 otosta.**

**6b**) Orlok: ”Emmekö seurustelisi hetken aikaa, rakas ystävä? Auringonnousuun on vielä pitkä aika ja päivällä minä nukun parhaiten. Silloin minä nukun todella syvintä untani.”
**Sisältö)** Orlok tuo esiin yksinäisyytensä, joka on seurausta kuolemasta.

**7)** Orlok kumartuu vähän Hutterin kohti ja viittoo tätä kädellään istumaan. Hutter jatkaa perääntymistä kohti tuoleja järkyttynyt ilme kasvoillaan. Hutter istahtaa tulisijan vieressä olevalle tuolille. Orlok ottaa muutaman askeleen eteenpäin **(otos). 1 otos.**
**Tehtävä 1-7)** Orlokin vieraanvaraisuus osoittautuu petolliseksi; vieraanvaraisuutta osoittava olento haluaa aiheuttaa pelkoa ja tuhoa. Luuranko seinäkellossa ja sen vasemmassa kädessä pitelemä tiimalasi muistuttavat kuolemasta, joka on vain ajasta kiinni. Orlokin hidas lähestyminen Hutteria kohtaan ja Hutterin hidas perääntyminen voidaan nähdä väistämättömän kuoleman viivyttämisellä, jota epätoivoisesti yritetään paeta. Kohtauksessa yhdistyy kuoleman ja ajan suhteen.

**7b)** Kertoja: ”Heti auringon noustua yön varjot kaikkosivat myös Hutterilta.”

**Sisältö:** Auringonvalo muistuttaa, että se on Orlokin ainoa heikkous ja se myös suojelee Hutteria. Pimeydessä Orlok on pelottavimmillaan.

**Liite 3 - Kohtaus 3: Hutterin ja Orlokin sopimus**

**Aika: 00:32:30 - 00:39:15**

**1)** Kuva pilvisestä taivaasta. Aurinko on laskeutumassa. Kuvassa näkyy myös vähän metsän puita, jotka huojuvat tuulessa **(otos). 1 otos.**

**1b)** Kertoja: ”Illan kummitusmainen valo näytti herättävän linnan varjot takaisin eloon.”

**1c)** Rauhallista ja hiljaisen oloista musiikkia.

**2)** Orlok istuu tuolilla ja Hutter seisoo hänen oikealla puolellaan. Hutterin katse on hämmentyneen oloinen Orlokin levitellessä papereita. Orlok vilkaisee Hutteriin, joka äkkiä ottaa pöydällä olevasta säkistä jotain **(otos).** Kuva pöydästä, johon Hutter levittää paperin ja vahingossa pudottaa medaljongin, jossa on kuva Ellenistä. Pöydällä näkyy myös kaksi paperia ja mustepullo, jossa on sulkakynä **(otos). 2 otosta.**

**2c)** Kevyttä, jännittävää ja painostavaa musiikkia. Jatkuu **kuvayksikkö 5** asti.

**3)** Kuva Hutterista ja Orlokista. Hutter levittää hätäisesti sopimuspaperin Orlokin eteen. Orlokin intohimoinen katse kohdistuu pöydällä olevaan kuvaan Ellenista **(otos).** Lähikuva Ellenin valokuvasta pöydällä, jossa näkyy myös mustepullon luoma iso varjo **(otos).** Kuva Orlokista ja Hutterista. Orlok ottaa kuvan pöydältä käsiinsä ja kohottaa sen lähelle kasvojansa katsoen kuvaa intensiivisesti. Hutter seuraa vierestä hämmentyneen oloisesti. Orlokin kasvoille kohoaa innostunut ilme. Hän vilkaisee Hutteria nopeasti päätään kääntämällä ja katsoo jälleen kuvaa. Samaan aikaan Hutter laskee päätään nyökkäävästi **(otos).** Lähikuva Orlokista katsomassa valokuvaa. Hän osoittaa sormellaan valokuvaa ja kääntyy katsomaan Hutteria ja puhuu tälle. **(otos). 4 otosta.**

**3b)** Orlok: ”Vaimollanne on kaunis kaula...”

**4)** Kuva Orlokista ja Hutterista. Orlok ojentaa kuvan Hutterille. Hutter ottaa kuvan varovasti käteensä ja pistää sen sitten nopeasti takkinsa povitaskuun hämmentyneen ilmeen kera. Orlok ottaa sopimuksen ja sulkakynän käteensä ja puhuu Hutterille **(otos). 1 otos.**

**4b)** Orlok: ”Minä ostan sen talon… Kauniin, aution talon omaanne vastapäätä.”

**5)** Orlok allekirjoittaa sopimuksen nopeasti. Hutter pitää oikeaa kättään takin vasemmassa povitaskussa lähellä sydäntään. Orlok viittoo Hutterille, että sopimus on valmis. Hutter nappaa sopimuksen nopeasti pöydältä ja laittaa sen pöydällä olevaan säkkiin. Hutter kerää myös muut paperit pois pöydältä samalla nopeasti vilkaisten Orlokiin **(otos). 1 otos.**

**6)** Lähikuva Hutterista seisomassa makuuhuoneessaan. Hutter pitää käsissään Ellenin valokuvaa, jota hän suutelee. Yöpöydällä palaa kynttilä. Hutter laittaa valokuvan takaisin säkkiin **(otos).** Vähän etäisempi kuva. Hutter laittaa valokuvaa säkkiin ja nostaa sieltä pienen kirjan. Hutter tutkii kirjaa käsissään ja avaa sen. Hän menee lähemmäs kynttilänvaloa **(otos). 2 otosta.**

**6b)** Kirja: ”Yöllä Nosferatu iskee uhriinsa ja imee veren kuin helvetillisen elämänjuoman.”

**6c)** Rauhallista viululla säestettyä musiikkia, mikä muuttuu kireämmäksi Hutterin ottaessa kirja esille. Musiikki muuttuu jälleen kevyeksi, jännittäväksi ja painostavaksi. Jatkuu samanlaisena **kuvayksikkö 9** asti.

**7)** Hutter vilkaisee taaksensa nopeasti ja lukee jälleen kirjaa **(otos). 1 otos.**

**7b)** Kirja: ”Varokaa, etteivät hänen varjonsa vaivaa teitä hirveiden painajaisten tavoin.”

**8)** Lähikuva luurankoseinäkellosta, joka lyö kaksitoista keskiyöllä **(otos).** Hutter vilkaisee taaksensa, laittaa kädet selkänsä taakse pitäen kirjaa yhä käsissään ja lähtee kävelemään kohti makuuhuoneensa ovea **(otos).** Hutter menee makuuhuoneensa ovelle ja laittaa kirjan vasempaan povitaskuunsa. Hän raottaa ovea varovasti auki **(otos). 3 otosta.**

**9)** Oven toisella puolella kauempana näkyy Orlok, joka seisoo käytävän päässä, takan edessä **(otos).** Kamera siirtyy lähemmäs Orlokia, joka seisoo aivan paikallaan. Hänen päänsä on nyt paljaana ja hän tuijottaa verenhimoisesti eteensä **(otos). 2 otosta.**

**10)** Kuva Hutterista ovella. Hän säikähtää Orlokia ja sulkee oven. Hän katsoo järkyttyneenä ympärillensä ja lähtee seinää vasten perääntymään **(otos).** Hutter juoksee makuuhuoneensa ikkunan luokse **(otos).** Ikkunasta näkyy alhaalla voimakkaasti virtaava joki, joka on jyrkkien kallioiden ympäröimä. Tuuli heiluttaa joen varrella olevien puiden oksia **(otos).** Hutter hiipii varovasti takaisin kohti sänkyänsä **(otos).** Hutter menee sänkyynsä. **(otos). 5 otosta.**

**10c)** Musiikki pysyy samanlaisena kuin aikaisemmissa kuvayksiköissä, mutta tahti muuttuu entistä intensiivisemmäksi.

**11)** Kuva makuuhuoneen ovesta, joka avautuu itsestään **(otos).** Lähikuva Hutterista sängyllä. Hutterin ilme on järkyttynyt ja hän hengittää raskaasti. Hutter katsoo ovea kohti, mutta kääntää katseensa pois **(otos).** Makuuhuoneen ovea lähestyy Orlok hitain askelin **(otos).** Lähikuva sängyllä olevasta Hutterista, joka katsoo ovea kohti ja vetää peiton päällensä **(otos).** Orlok jatkaa lähestymistä ja pysähtyy arkin muotoisen oviaukon kohdalle. Hänen silmänsä kääntyvät Hutteria kohti **(otos). 5 otosta.**

**11b)** Kertoja: ”Samalla hetkellä.”

**11c)** Musiikista on tullut nyt entistä painostavampaa ja jykevämpää.
**Luonnehdinta:** Vahvistaa Hutterin kokemaa pelkoa, joka on nyt kasvanut entistä isommaksi.

**<u>Kohtauksessa siirrytään Ellenin luokse Wisborgiin</u>**

**12)** Kuva nukkuvasta Ellenistä makaamassa sängyssään Wisborgissa. Yöpöydällä on sammunut kynttilä. Ellen herää ja nousee istumaan hämmentynyt ilme kasvoillaan **(otos).** Kuva työpöydän ääressä istuvasta Hardingista **(otos).** Kuva Ellenistä makuuhuoneessaan. Huoneen parvekkeen ovi on auki. Ellen nousee sängyltään ja lähtee kävelemään kohti parvekkeen ovea ja astuu ulos **(otos).** Kuva työpöytänsä äärestä

olevasta Hardingista, joka havahtuu ääniin. Harding nousee tuoliltaan ylös ja lähtee kohti Ellenin makuuhuonetta **(otos). 4 otosta.**
**Tehtävä:** Kuvastaa kuoleman läsnäolon saapumista muiden ihmisten luokse.

**12c)** Musiikki on kepeän oloista, mutta samalla siinä korostuu pelon ja ahdistuneisuuden tunnetila. Jatkuu samanlaisena **kuvayksikkö 15** asti.

**13)** Kuva Ellenin makuuhuoneen parvekkeesta. Ellen vaikuttaa unissa kävelevän parvekkeen kaiteella kädet ojossa. Ellen on verhojen takana piilossa kävellessään kaiteella **(otos).** Kuva Hardingista, joka on saapunut makuuhuoneeseen. Hän näkee Ellenin parvekkeen kaiteella kävelemässä **(otos). 1 otos.**

**13b)** Harding: ”Ellen!”

**14)** Ellen kävelee parvekkeen kaiteella ja kaatuu. Harding juoksee paikalle ja ottaa kaatuvan Ellenin kiinni. Harding kantaa pyörtyneen Ellenin pois parvekkeelta **(otos).** Kuva makuuhuoneen ovesta, joka avautuu. Oven takaa tulee kodinhoitaja **(otos).** Lähikuva Hardingista, joka pitelee Elleniä sylissään **(otos). 3 otosta.**

**14b)** Harding: ”Lääkäri… Lääkäri!”

**15)** Kodinhoitaja sulkee makuuhuoneen oven ja lähtee hakemaan lääkäriä **(otos). 1 otos.**

**Kohtauksessa siirrytään takaisin Orlokin ja Hutterin luokse Orlokin linnaan**

**16)** Hutter makaa sängyssään ja on laittanut silmänsä kiinni. Orlokin varjo lähestyy Hutteria, kunnes se on peittänyt Hutterin kokonaan allensa. Orlokin varjosta on havaittavissa, että Orlokin kädet ovat pystyssä **(otos). Kuvayksikössä siirrytään Ellenin luokse Wisborgiin.** Kuva sängyssään makaavasta Ellenistä. Hänen vierellään ovat Harding, Annie ja lääkäri Sievers. Ellen nousee yhtäkkiä istumaan ja hänen ilmeensä on kauhistunut. Ellen nousee polvilleen, ojentaa molemmat kädet eteensä ja huutaa **(otos). 2 otosta.**

**16b)** Ellen: ”Hutter!!!”

**16c)** Musiikki on hyvin vihlovan ja pelottavan kuuloista. Musiikki kuitenkin muuttuu rauhallisemmaksi ja iloisemmaksi Ellenin huutaessa Hutteria

**17)** Orlokin varjo peittää sängyllä makaavan Hutterin. Varjo hiljalleen menee pois Hutterin yltä. Hutterin silmät ovat aluksi auki, mutta pian ne menevät kiinni **(otos).** Lähikuva kumarassa olevasta Orlokista, joka nousee pystyyn hitaasti. Orlok kääntää päätänsä ja samalla katseensa hiljalleen kohti oviaukkoa **(otos). Kuvayksikössä siirrytään Ellenin luokse Wisborgiin.** Kuva Ellenistä ojentamassa käsiänsä **(otos).** Kuva Orlokista kääntymässä kohti oviaukkoa **(otos).** Kuva makuuhuoneen ovesta, jota kohti Orlok kävelee hitain askelin. Kamera kuvaa Orlokia takaapäin**.** Orlok poistuu huoneesta ja ovi hänen perässään menee itsestään kiinni **(otos). 5 otosta.**

**17c)** Musiikki on muuttunut erittäin rauhalliseksi.
**Luonnehdinta:** Pahin vaara on ohi, sillä Orlok on säästänyt Hutterin hengen Ellenin sekaantumisen ansiosta.

**Kohtauksessa siirrytään Ellenin luokse Wisborgiin**

**18)** Kuva Ellenistä, joka istuu ja hengittää raskaasti sängyllä. Harding, Lucy ja lääkäri Sievers ovat hänen vierellään. Ellen nukahtaa ja Sievers laskee hänet sänkyyn makaamaan **(otos).** Lähikuva Hardingista, joka kysyy Sieversiltä Ellenin voinnista. Sievers vastaa Hardingille **(otos). 2 otosta.**

**18b)** Sievers: ”Vaaraton verentungos.”
**Sisältö:** Sievers selittää Ellenin yliluonnolliset kokemukset lääketieteellisillä syillä. Kuoleman pelkoa yritetään lievittää turvautumalla lääketieteellisiin syihin.

**18c)** Musiikki muuttunut entistä rauhallisemmaksi, mutta palaa samanlaiseksi kuin kohtauksen alussa oleva musiikki. Pysyy samanlaisena **kohtauksen loppuun** asti.

**19)** Harding seisoo helpottuneen oloisena Sieversin takana. Sievers kumartuu vielä katsomaan Elleniä **(otos). 1 otos.**

**19b)** Kertoja: ”Lääkärin mukaan Ellenin ahdistus johtui tuntemattomasta sairaudesta. Mutta minä tiedän, että hänen sielunsa tänä yönä kuuli kuolonlinnun huudon. Nosferatu on jo kohottanut siipensä. Mutta aamun valossa Hutter valmistautui tutkimaan yön kauhistusta.”

**Liite 4 - Kohtaus 4: Orlokin matka meren ylitse Demeter-laivalla**

**Aika: 00:58:13 – 01:02:08**

**1)** Sairaana oleva matruusi nukkuu laivan ruumassa ja herää yllättäen **(otos).** Kuva laivan perällä olevista arkuista. Yhtäkkiä Orlokin ”henki” nousee yhdestä arkusta ja katoaa pian. **(otos).** Kuva merimiehestä, joka paniikissa huutaa kauhusta ja nousee sängystään istumaan. **(otos). 3 otosta.**
**Tehtävä:** Kuvayksikössä näytetään hengissä olevan matruusin kohtaaminen Orlokin kanssa. Kuvayksikössä korostuu myös matruusin suhtautuminen kuolemaan hänen tajutessaan kuoleman väistämättömyys.

**1c)** Musiikki on rauhallista ja rytmikästä.

**2)** Hutter nähdään päiväsaikaan vaeltamassa metsässä. Hän taluttaa hevosta metsän poikki **(otos). 1 otos.**

**2b**) Kertoja: ”Epidemia hiipi alukselle. Ensimmäinen sairastunut matruusi vei mukanaan koko miehistön aaltojen synkkään hautaan. Laskevan auringon valossa kapteeni ja perämies hyvästelivät viimeisen toverin.”
**Sisältö:** Kertoa mystisestä taudista, joka lopulta vie koko miehistön mukanaan. Tauti paljastuu Orlokin aiheuttamaksi kuolemaksi.

**2c)** Musiikki muuttuu painostavammaksi **lausuma 2b** kohdalla.

**3)** Laivan kapteeni ja perämies seisovat laivan kannella. Perämies sitoo ruumispussia kiinni ja kapteeni tekee ristinmerkin. He nostavat ruumispussin yhdessä **(otos)** ja paiskaavat sen mereen **(otos)**. Kapteeni katselee merta kohti ja perämies ottaa kirveen maasta **(otos)**. Lähikuva perämiehestä **(otos). 4 otosta.**

**3b)** Perämies: “Minä menen alas!!! Ellen ole palannut 10 minuutin kuluessa…”

**3c)** Musiikki on yhä edelleen painostavan kuuloista, mutta muuttuu selkeästi kiihkeämmäksi.

**4)** Lähikuva perämiehestä, joka hiljalleen kääntää katseensa kohti laivan ruumaa **(otos).** Kuva kapteenista ja perämiehestä. Perämies lähtee kohti ruumaa ja kapteeni katsoo epätoivoisen näköisenä. Kapteeni kääntyy hitaasti ja lähtee kävelemään kohti ruoria **(otos). 2 otosta.**

**4c)** Painostava ja kiihkeä musiikki jatkuu.

**5)** Kuva laajasta niittyaukeamasta. Hutter ratsastaa niityn poikki **(otos)**. **1 otos.**

**5c)** Musiikki on pirteän kuuloista, mutta muuttuu selkeästi voimakkaammaksi ja intensiivisemmäksi.

**6)** Kuva laivan ruumasta. Perämies saapuu ruumaan kannelta ja kävelee kohti perällä olevia arkkuja **(otos).** Perämies saapuu yhden arkun kohdalla ja alkaa lyödä sitä kirveellä **(otos)**. Kamera siirtyy kuvaamaan perämiestä edestä. Perämies menee lähemmäs iskemäänsä arkkua **(otos)**. Lähikuva arkusta ja siinä olevasta reiästä, josta tulee rottia ulos **(otos)**. Kamera kuvaa jälleen perämiestä edestäpäin. Perämies iskee kirveellä uudestaan arkkuun ja valmistautuu iskemään vielä uudestaan **(otos)**. Orlok nousee perällä olevasta arkusta hitaasti pystyyn ja tuijottaa kohti perämiestä **(otos)**. Lähikuva perämiehestä edestäpäin. Perämiehen ilme on kauhistunut ja hän pudottaa kirveen kädestään **(otos)**. Kuva ruumasta. Orlok tuijottaa kohti perämiestä, joka juoksee takaisin kannelle. Orlok nostaa hitaasti ylös oikean kätensä ja näyttää kurottavan sillä kohti kameraa **(otos)**. **8 otosta.**
**Tehtävä:** Perämies järkyttyy kauhusta nähdessään Orlokin ja kykenee hädin tuskin pakenemaan laivan ruumasta. Perämiehen reaktio on yksi osoitus siitä, mitä pelko voi aiheuttaa ihmisessä. Orlokin käden ojennus kohti katsojia tuo mieleen seikan, kuinka vampyyri yrittää ulottaa pelon ja kuoleman vaikutusvaltaansa kaikkialle, jopa katsojiin.

**6c)** Musiikki on erittäin intensiivistä, painokasta ja voimakasta. Jatkuu samanlaisena **kuvayksikkö 7** asti.
**Luonnehdinta:** Musiikki korostaa perämiehen päättäväisyyttä tuhota Orlok, mutta samalla myös voimakkaan pelon tunteen kasvua perämiehessä.

**7)** Kapteeni on kannella ruorissa **(otos).** Kuva perämiehestä ruumaan johtavan portaikon kohdalla. Perämiehen ilme on kauhistunut ja hengästynyt. Hän katsoo nopeasti taaksensa ja jatkaa matkaansa **(otos)**. Kuva kapteenista, joka katsoo perämiehen suuntaan **(otos)**. Perämies kiipeä laivan kannella paniikissa ja etenee kohti laivan reunaa **(otos)**. Kuva kapteenista, joka ojentaa kätensä ja huutaa perämiehelle **(otos)**. Kuva laivan keulasta sivusta kuvattuna. Perämies on laivan reunalla ja hän hyppää veteen ja katoaa **(otos)**. Kuva kapteenista ruorissa. Kapteenin katse on epätoivoinen. Kapteeni ottaa takaansa köyden ja alkaa sitoa sillä itseänsä kiinni ruoriin **(otos)**. **7 otosta.**

**8)** Kuvakulma laivan ruumasta. Orlok kävelee ruuman oviaukon vierestä hitaasti poikki **(otos)**. Kuva kapteenista, joka jatkaa itsensä sitomista köydellä **(otos)**. Kuva Orlokista, joka kävelee vieläkin ruuman oviaukon kohdalla. Orlokin varjo nähdään nopeasti **(otos)**. Kuva ruoriin itsensä sitoneesta kapteenista, jonka ilme menee koko ajan järkyttyneemmäksi. Kapteeni katsoo kohti lähestyvää Orlokia. Kuva pimenee **(otos)**. **4 otosta.**

**Tehtävä:** Kapteeni vastustaa Orlokin aiheuttamaa kuoleman pelkoa loppuun asti.

**8b)** Kertoja: “Kuoleman alus oli saanut uuden kapteenin.”

**8c)** Musiikki kiihtyy entistä voimakkaammaksi ja pelottavammaksi.

**9)** Kaukokuva, jossa koko Demeter-laivasta näkyy seilaamassa, kuvattuna sivusta **(otos)**. **1 otos.**

**9c)** Musiikki päättyy jykevältä kuulostavaan torvisoittoon
**Luonnehdinta:** Kuvaa kamppailun päättymistä Orlokin ja laivan miehistön välillä. Orlokista on tullut kuoleman aluksen uusi kapteeni.

**Liite 5 - Kohtaus 5: Orlokin saapuminen Wisborgiin**

**Aika: 01:05:06 – 01:10:40**

**1)** Kuva Knockin vankihuoneesta. Knock ottaa jakkaran, laittaa sen sängylle ja kiipeä ikkunaan katsomaan ulos **(otos).** Kuva satamasta, jonne Demeter saapuu hitaasti lipuen kuvan oikeasta reunasta **(otos).** Lähikuva Knockista roikkumassa ikkunan kaltereissa. Hän katsoo kaltereiden läpi kohti satamaa ja huutaa ”mestari on lähellä!” **(otos ja lausuma 1b).** Knockin katse on innokas ja hän siirtyy hitaasti pois ikkunan kaltereilta roikkumasta **(otos).** Knock on takaisin sängyllään ja hän laittaa jakkaran sängyltä takaisin lattialle. Knock katsoo nopeasti kohti sellin ovea ja asettuu sängylleen polvilleen odottamaan **(otos). 5 otosta.**

**1b)** Knock: ”Mestari on lähellä… Mestari on lähellä…!”
**Sisältö:** Verrattavissa taudin saapumiseen kaupunkiin.

**1c)** Musiikki on painostavaa, jännittynyttä ja rauhallista. Jatkuu samanlaisena **kuvayksikkö 3** asti.
**Luonnehdinta:** Korostaa Orlokin kuoleman pelon hiljaista saapumista Wisborgin asukkaiden keskuuteen.

**2)** Kokokuva Demeter-laivasta satamassa **(otos.)** Kuva siirtyy ristiliitoksella lähikuvaan laivan ruuman vievästä luukusta, joka on peitetty kangaspressulla. Pressu nousee itsestään luukun päältä ja luukku aukeaa myös itsestään. Orlok nousee hitaasti esiin luukun alta ja osa hänen yläruumistaan näkyy. Orlok katsoo kohti satamaa **(otos). 2 otosta.**

**3)** Kuva Knockin sellistä. Knock istuu polvillaan sängyssä. Kuvaan saapuu sellinvartija, joka ottaa pöydältä Knockin ruokailuastiat. Vartija on selkäpäin kohti Knockia. Knock salakavalasti käy vartijan kimppuun takaapäin ja kaataa tämän maahan. Knock tappaa vartijan ja pakenee sellistään **(otos). 1 otos.**
**Tehtävä:** Symbolinen kuvaus, mitä kaupungissa tulee tapahtumaan asukkaille. Knockia voidaan verratta kulkutautiin ja vartijaa sen uhriin.

**3b)** Kertoja: ”Olen miettinyt kauan sitä, miksi on kerrottu, että Nosferatu toi mukanaan maalla täytettyjä ruumisarkkuja. Näin muistiin merkittynä, että vampyyrit voivat saada varjovoimansa vain Jumalan kiroamasta maasta, johon ne on haudattu.”
**Tehtävä:** Selitys Orlokin arkun merkityksestä

**4)** Kaukokuva Orlokista kantamassa arkkuaan. Hän kävelee kohti kameraa valtavan arkin muotoisen alikulun alta. Alikulun kohdalla hän pysähtyy ja katsoo sivuillensa ja jatkaa pian matkaansa. Alikulun alta lentää myös lokilta vaikuttava lintu. Orlok kävelee pois kuvasta **(otos). 1 otos.**

**4c)** Musiikki on tempoltaan rauhallista.

**5)** Lähikuva Demeterin ruuman avonaisesta luukusta. Luukusta nousee esiin rottia **(otos). 1 otos.**

**5c)** Musiikki muuttuu aikaisemmasta kuvayksiköstä pelokkaammaksi.

**6)** Kuva rivissä olevista kaupungin taloista. Hutterin nähdään astuvan kuvaan ja hän kävelee talojen vierestä poistuen kuvasta **(otos).** Kaukokuva Orlokista, joka kävelee kirkon vierestä ja valtavan puun varjon alta. Kirkon oviaukko on arkin muotoinen. Orlok lähestyy kohti kameraa ja pysähtyy katsoen sivuillensa ennen kuin jatkaa matkaansa **(otos).** Kuva Hardingin talosta, jonne Hutter saapuu **(otos).** Kuva siirtyy lähemmäksi talon porttia. Ulko-ovi aukeaa ja Ellen astuu esiin. Ellen ja Hutter halaavat toisiaan **(otos).** Kuva Orlokista kävelemässä kaupungilla arkun kanssa. Orlok kävelee patsaan vierelle, katsoo sivuillensa ja jatkaa taas matkaansa **(otos). 5 otosta.**

**6c)** Musiikki on jykevältä kuulostavaa tovi- ja rumpusoittimilla säestettyä. Musiikki vaihtelee onnellisuuden ja surullisuudelta kuulostavien teemojen välillä. Jatkuu samanlaisena **koko kohtauksen loppuun** asti.
**Luonnehdinta:** Vaikka Hutter saapuu Wisborgiin ja pääsee turvallisesti takaisin Ellenin luo, myös Orlok on Wisborgissa. Musiikissa korostuvat asioiden sekä hyvät että huonot puolet.

**7)** Lähikuva Hutterista ja Ellenistä. He istuvat olohuoneen sohvalla halaten toisiaan. Ellen on uupuneen oloinen **(otos).** Orlok saapuu arkkunsa kanssa talon edustalle **(otos).** Tarkennettu lähikuva Orlokista, joka katsoo ympärillensä **(otos).** Tarkennettu lähikuva Hutterista ja Ellenistä, jotka suutelevat **(otos).** Jälleen tarkennettu lähikuva Orlokista, joka katsoo eteenpäin **(otos).** Kaukokuva Orlokista, joka jatkaa nopeasti matkaansa talon edustalta ja poistuu kuvasta **(otos).** Tarkennettu lähikuva Hutterista ja Ellenistä. Hutter halaa Elleniä tiukasti. Hutter ilmaisee Ellenille helpotuksensa **(otos ja lausuma 7b).** Tarkennettu lähikuva Hutterista ja Ellenistä, jotka jälleen suutelevat **(otos)**. **8 otosta.**

**7b)** Hutter: “Kiitän Jumalaa että olet kunnossa… Nyt kaikki on hyvin…”
**Tehtävä:** Hutter haluaa uskotella itselleen ja Ellenille, että kaikki on hyvin, vaikka Orlok on myös saapunut kaupunkiin levittämään ruttoa ja kuolemaa.

**8)** Kaukokuva hylätystä rakennuksesta joen varrella. Orlok astuu kuvaan alhaaltapäin veneellä tehden matkaa kohti rantaa **(otos).** Lähikuva rakennuksen ovesta, jonka eteen Orlok saapuu arkkunsa kanssa. Hän pysähtyy ja katsoo ylöspäin **(otos).** Lähikuva rakennuksen seinästä ja ikkunoista **(otos).** Kuva palaa Orlokiin rakennuksen oven edessä. Orlok ottaa muutaman askeleen eteenpäin ja haihtuu ilmaan **(otos). 4 otosta.**

**Liite 6 - Kohtaus 6: Orlokin ja Ellenin kuolema**

**Aika: 1:26:26 – 1:34:15**

**1)** Kuva tyynestä valtamerestä. Aurinko on laskemassa **(otos). 1 otos.**
**Tehtävä:** Luonnon merkityksen yhdistäminen kohtaukseen.

**2)** Edestä kuvaava lähikuva Orlokista, joka katsoo rakennuksensa ikkunasta suoraan eteenpäin pitäen ikkunan ruuduista kiinni **(otos)**. Ellen nukkuu sängyssään rauhallisen oloisena, yöpöydällä näkyy risti. Yhtäkkiä Ellen nousee istumaan. Hänen ilme on kauhistunut ja hän haukkoo henkeään. Hän kääntää päätänsä hitaasti kohti huoneensa ikkunaa **(otos)** ja kamera kuvaa jälleen edestäpäin vastapäisen rakennuksen ikkunassa seisovaa Orlokia **(otos)**. Kamera kuvaa taas Elleniä, joka vasemmalla kädellään puristaa rinnastansa sydämen kohdalta ja haukkoo henkeään **(otos)**. Kokokuva Ellenin makuuhuoneesta. Ellen nousee ylös sängystään. Sängyn vierellä olevassa tuolissa Hutter nukkuu rauhallisen oloisesti. Ellen ojentaa kätensä eteenpäin ja lähtee hitaasti kävelemään kohti makuuhuoneen ikkunaa **(otos)**. Kuva siirtyy lähemmäs ikkunaa, jonka kahvoista Ellen ottaa kiinni **(otos)**. **6 otosta.**
**Tehtävä:** Orlok ottaa yliluonnollisin keinoin Elleniin yhteyttä ja pakottaa tämän kävelemään ikkunan luokse. Tuolissa nukkua Hutter on täysin tietämätön huoneessa tapahtuvista asioista.

**2c)** Musiikki on äärimmäisen pelottavaa ja painostavaa, jota vahvistetaan voimakkailla rumpulautasten lyönneillä. Musiikki etenee hitaaseen tahtiin. Musiikki jatkuu samanlaisena **kuvayksikkö 4** asti.

**3)** Lähikuva edestäpäin Orlokista, joka katsoo rakennuksensa ikkunasta suoraan eteenpäin pitäen ikkunan ruuduista kiinni. Orlok kohottaa hitaasti kätensä **(otos)**. Lähikuva Ellenistä pitämässä makuuhuoneensa ikkunan kahvoista kiinni. Hän päästää kahvoista irti ja näyttää tuskastuneelta. Hän on kääntynyt kohti kameraa. Ellen katsoo tuolissa nukkuvan Hutterin suuntaan **(otos)**. Lähikuva Hutterista nukkumassa tuolissa rauhallisen oloisena **(otos)**. Kamera siirtyy takaisin kuvaamaan Elleniä, joka vaikuttaa turhautuneelta **(otos)**. Lähikuva vastapäisen rakennuksen ikkunan edessä seisovasta Orlokista, jonka kädet ovat kohollaan ja katse suoraan eteenpäin **(otos)**. Lähikuva pelonsekaisesta Ellenistä, joka tarttuu jälleen ikkunan kahvoihin ja nopealla riuhtaisulla avaa ikkunan. Ellen hengittää raskaasti **(otos)**. Lähikuva Orlokista, joka hitaasti kävelee vasemmalle pois ikkunan luota samalla pitäen katseensa suoraan eteenpäin ja kätensä koholla **(otos)**. **7 otosta.**
**Tehtävä:** Ellen tai Orlok harjoittaa kohtauksessa manipulaatiota, jolla hahmojen välillä vallitsevaa tilannetta hallitaan. Hutter suhtautuu pelkoon vieläkin välinpitämättömästi, koska hän kykenee nukkumaan rauhallisesti. Ellen osoittaa enemmän pelkotiloja Orlokia kohtaan, mutta on kuitenkin valmistautunut tämän kohtaamiseen.

**4)** Lähikuva Ellenistä makuuhuoneensa auki olevan ikkunan viereltä. Ellen roikkuu ikkunan kahvoissa ja näyttää epätoivoiselta. Kuva liikkuu hieman vasemmalle kohdistuen Elleniin **(otos)**. Kuva tuolissa rauhallisesti nukkuvasta Hutterista **(otos)**. Kuva vastapäisen rakennuksen isosta puuovista, jotka avautuvat hitaasti nykien. Orlok seisoo ovien takana oikea käsi koholla ja katse suoraan eteenpäin. Oviaukko on arkin muotoinen **(otos)**. Kuva Ellenistä makuuhuoneensa ikkunassa. Ellen kääntää kasvonsa kohti kameraa ja peittää ne käsillään, horjahtaa ja ottaa kiinni ikkunan vieressä olevasta lipastosta **(otos)**. Kuva Orlokista yhä edelleen seisomassa oviaukon suulla oikea käsi koholla ja katse suoraan eteenpäin **(otos)**. Kuva Ellenistä makuuhuoneessa. Hän herättelee tuolissa nukkuvan Hutterin ja on aikeissa kaatua, mutta Hutter ottaa hänet kiinni **(otos)**. Kuva Ellenin sängystä. Hutter asettaa Ellenin sänkyyn. Hutter näyttää olevan kauhuissaan. Ellen laittaa kätensä Hutterin niskan ympärille ja huutaa tälle epätoivoisesti **(otos)**. **7 otosta.**

**4b)** Ellen: “Bulwer! Hae Bulwer!”

**5)** Kauhistunut Hutter kuuntelee Elleniä makuuhuoneen sängyllä. Hutter laskee Ellenin takaisin sängylle makaamaan ja lähtee pois nopeasti **(otos)**. Kuva Hutterin ja Ellenin talon edestä. Hutter astuu ulos talosta ja lähtee hakemaan apua **(otos)**. Ellen makaa makuuhuoneensa sängyssä. Hän nousee hitaasti ylös istumaan ja kääntää kasvonsa kohti avointa ikkunaa. Hän nousee ylös ja kävelee ikkunan luokse hitaasti. Kamera seuraa Elleniä **(otos)**. Koko kuva vastapäisestä rakennuksesta, jonka suuret ovet ovat täysin ammollaan **(otos)**. Ellen seisoo makuuhuoneensa ikkunan edessä **(otos)**. Orlok kävelee portaita pitkin kohti Ellenin makuuhuonetta. Seinälle heijastuu Orlokin varjo sekä portaiden kaide **(otos)**. Ellen seisoo makuuhuoneensa ikkunan edessä selkä kohti kameraa. Hän kääntyy nopeasti ja katsoo kohti ovea ja nojaa ikkunan oveen. Hänen ilmeensä on kauhistunut **(otos)**.

Orlokin varjo on Ellenin oven kohdalla. Varjon käsi kurottautuu kohti makuuhuoneen kahvaa **(otos)**. Kuva ikkunan edessä seisovasta Ellenistä, jonka ilme on järkyttynyt. Ellen nostaa vasemman kätensä hitaasti sydämensä kohdalle, puristaa rintaansa ja lähtee hitaasti kävelemään taaksepäin samalla pitäen katseensa kohti ovea **(otos)**. Kuva Ellenin sängystä edestäpäin kuvattuna. Ellen astuu kuvaan hitaasti kävellen ja katsoo kauhistuneen näköisenä kohti ovea ja pitää vasemmalla kädellä kiinni rinnastaan. Ellen istuu sängylle ja ryömii vuoteensa takaosaan **(otos)**. Lähempi kuva Ellenistä istumassa sängyllään. Hän hengittää raskaasti katsoen kohti ovea ja lopulta sulkee silmänsä ja kääntää kasvonsa toiseen suuntaan. Orlokin käden varjo kurottautuu hitaasti kohti Ellenin sydäntä lopulta puristaen Ellenin rintaa. Ellen on tuskastuneen näköinen ja on kaatumassa selälleen sängylle **(otos)**. **11 otosta.**
**Tehtävä:** Orlok saa sekä fyysisen että henkisen otteen Ellenistä pakottaen tämän tahtonsa alaiseksi.

**5c)** Voimakaspainotteista ja ahdistuneen oloista musiikkia, mikä päättyy rumpulautasten lyöntiin.
**Luonnehdinta:** Lisää kohtauksen painostavaa ja pelottavaa tunnelmaa. Ellen joutuu Orlokin uhriksi.

**6)** Hutter nähdään Bulwerin asunnossa. Hutter herättelee tuolilla nukkuvaa Bulweria. Hutter nostaa Bulwerin seisomaan ja he juttelevat keskenään. Bulwer ottaa aamutakkinsa pois ja valmistautuu lähtöön Hutterin kanssa **(otos)**. Ellenin makuuhuone kuvattuna sivusuunnasta. Ellen makaa sängyllään. Orlok imee Ellenin verta kaulasta **(otos)**. Mielisairaalan johtaja Sievers istuu työhuoneensa työpöydällä kirjoittamassa. Yhtäkkiä vartija saapuu paikalle ilmoittamaan Knockista **(otos ja lausuma 6b)**. Sievers nousee tuoliltaan ylös ja lähtee vartijan kanssa ulos huoneesta **(otos)**. **4 otosta.**

**6b)** Vartija: ”Knock on saarrettu!”

**6c)** Musiikki jatkuu samanlaisena painottavana ja pelottavan kuin kohtauksen alussa.

**7)** Ellenin makuuhuone kuvattuna sivusuunnasta. Ellen makaa sängyllään. Orlok imee yhä edelleen Ellenin verta kaulasta **(otos)**. Lähikuva yhdellä kaupungin rakennuksen katolla seisovasta kukosta, joka alkaa kiekua **(otos)**. Lähikuva Orlokista, joka hitaasti nostaa päänsä Ellenin kaulalta ja katsoo kohti kameraa. Orlok kääntää katseensa hitaasti ikkunan suuntaan **(otos)**. Kukon nähdään jälleen kiekuvan rakennuksen katolla **(otos)**. Kuva Knockista istumassa sellinsä sängyllä. Hän havahtuu ääniin, katsoo kohti sellinsä

ikkunaa ja nousee seisomaan. Hän kohottaa kätensä ja huutaa mestarinsa nimeä **(otos ja lausuma 7b)**. Knock seisoo sängyllään kädet ylös kohotettuna **(otos)**. **6 otosta.**

**7b)** Knock: ”Mestari… Mestari!”

**7c)** Musiikki on rauhallista, aaltoilevaa ja jotenkin surulliselta kuuloistavaa. Musiikissa käytetään erityisen paljon huiluja ja välillä imitoidaan kukon kieuntaa. Musiikki jatkuu samanlaisena **kuvayksikkö 9** asti.

**8)** Hutter ja Bulwer nähdään kävelemässä talojen ohi kohti Hutterin ja Ellenin asuntoa. Talojen vieressä näkyy suuret määrät kukkia **(otos)**. Kuva Knockista sellissään. Hän kurottautuu kohti sellinsä ikkunaa. Selliin ovat saapuneet Sievers sekä kaksi vartijaa. Sievers käskee vartijoiden ottaa Knock alas ikkunan kaltereista. Vartijat ottavat Knockista kiinni ja laskevat tämän sängylleen **(otos)**. **2 otosta.**
**Tehtävät:** Kukat tuovat mieleen elokuvan alun, jossa Hutter vei kukkia Ellenille osoittaaksen rakkauttansa. Nyt kukat näyttävät kellastuneilta ja niillä on erilainen merkitys.

**9)** Lähikuva Ellenin makuuhuoneen ikkunasta. Aurinko alkaa nousta ja valaisee vastapäisiä rakennuksia **(otos)**. Kuva Orlokista Ellenin vierellä. Orlok nousee hitaasti pystyyn. Hänen heijastuksensa näkyy taustalla olevasta peilistä. Orlok ottaa vasemmalla kädellään sydämensä kohdalta kiinni ja lähtee kävelemään kohti ikkunaa **(otos)**. Lähikuva ikkunasta, jonka vierelle Orlok saapuu. Hän pysähtyy paikalleen selkä kohti ikkunaa pidellen vasemmalla kädellä sydämestään kiinni ja oikea käsi koholla. Orlok kääntyy kohti ikkunaan kohottaen oikean kätensä ja haihtuu **(otos)**. Kuva Ellenin makuuhuoneesta sivusuunnasta. Sängyn oikealla puolella näkyy savua **(otos)**. Kuva Knockista sängyllään. Hän istuu sängyllään sidottuna ja toteaa mestarinsa kuolleen **(otos ja lausuma 9b)**. Knock laskee hitaasti päätänsä pitäen silmänsä kiinni ja näyttää surulliselta **(otos)**. **6 otosta.**

**9b)** Knock: ”Mestari… on… kuollut.”

**10)** Lähikuva Ellenistä makaamassa sängyssään. Hän nousee hitaasti ylös istumaan hämmentynyt ilme kasvoillaan. Hän katselee ympärillensä, nostaa kätensä ylös ja huutaa Hutterin nimeä **(otos ja lausuma 10b1)**. Ellen nojautuu sängyllä taaksepäin **(otos)**. Hutter ja Bulwer ovat saapuneet Hutterin ja Ellenin asunnon ovelle. Hutter juoksee nopeasti sisälle ja Bulwer kävelee hitaasti perässä **(otos)**. Lähikuva Ellenistä istumassa sängyllänsä kädet kohollaan. Hutter saapuu Ellenin vierelle ja ottaa tämän syliinsä. Hutter pitää Ellenin käsistä kiinni, mutta yhtäkkiä ne lyyhistyvät. Ellen vajoaa sängyllensä **(otos)**. Ellenin makuuhuone kuvattuna makuuhuoneen oviaukon suulta sivusuunnasta. Hutter istuu ja itkee vuolaasti Ellenin ruumiin vierellä sängyssä. Bulwer seisoo oviaukon suulla. Hän nostaa silmälasinsa ja pyyhkii kyyneleitä silmistään. Hän kohottaa katseensa kohti kameraa ja kävelee keskemmälle makuuhuoneen oviaukkoa peittäen Ellenin ja Hutterin ja laskee katseensa alaspäin. Kertojan väliteksti **(otos ja lausuma 10b2)**. **5 otosta.**
**Tehtävä:** Bulwerin hyödyttömyys osoittaa, että kuolemaa ei voi kukistaa tieteen keinoin. Ratkaisevassa asemassa kuoleman pelottavuudessa ja sen kohtaamisessa on yksilön oma suhtautuminen siihen.

**10b1)** Ellen: ”Hutter!”

**10b2)** Kertoja: ”Totuudessa on tapahtunut ihme. Suuri kuolema lakkasi siinä samassa ja kuin auringon elinvoimaisista säteistä kuolonlinnun varjo oli puhallettu pois.
**Sisältö:** Suurella kuolemalla tarkoitetaan Orlokia, joka kuoli auringonvalon säteisiin. Orlok ja hänen varjonsa muistuttavat kuolonlintua eli varista tai korppikotkaa. ”Puhallettu pois” voisi ajatella viittaavan tuuleen ja täten korostaa kuolemaan liittyvän luonnonmukaisuuden.

**10c)** Rauhallista, lohduttavaa ja hentoa musiikkia, jonka loppupuolella kuullaan viulusoittimia ja kevyttä huilun sointua. Musiikki jatkuu samanlaisena **koko kohtauksen loppuun** asti.
**Luonnehdinta:** Lohduttavaa musiikkia, millä kuvastetaan, että rauha on palannut Wisborgiin Ellenin uhrauksen myötä.

**11)** Kaukokuva Orlokin raunioituneesta linnasta **(otos). 1 otos.**
**Tehtävä:** Symboloi Orlokin kukistumista ja rauhan paluuta Wisborgiin.