

Ville Pajala

**“...There are Such Things...”**

1900-luvun alun kauhu- ja tieteiselokuvan kehitys suhteessa niitä ympäröiviin historiallisiin olosuhteisiin

Kandidaatintutkielma

Historian ja etnologian laitos

Jyväskylän yliopisto

11.5.2020

## Sisällysluettelo

1. Johdanto.....	1
1.1 Aihe ja tausta .....	1
1.2 Aikaisempaa tutkimusta .....	2
1.3 Lähteet.....	3
1.4 Tutkimuskysymys ja metodit.....	4
2. 1910-1920: mykkä “kauhuelokuva” ja Hollywoodin kauhuelokuvien esikuvat.....	5
2.1 Das Cabinet des Dr. Caligari 1920.....	7
2.2 Nosferatu, eine Symphonie des Grauens 1922: kauhun sinfonia.....	10
2.3 Muita mainittavia .....	12
3. 1930-luku, Amerikka ja Universal.....	13
3.1 Dracula, eksoottinen Eurooppa.....	15
3.2 Kauhukomedia - koomikot kohtaavat hirviöt .....	17
3.3 Abbott and Costello Meet Frankenstein .....	19
4. Muukalaiset ja maakalaiset.....	21
4.1 The Day The Earth Stood Still 1951 .....	22
4.2 The Creature From The Black Lagoon 1954 .....	24
5. Ydinase, Japani ja Godzilla .....	26
5.1 Ishiro Hondan Godzilla .....	27
6. Päätäntö .....	30
7. Lähdeluettelo .....	32

## 1. Johdanto

### 1.1 Aihe ja tausta

Elokuvat ovat viihdettä, ja niiden nauttiminen ja kuluttaminen mielletään usein pakenemiseksi arjesta ja sen monotonisuudesta. Kuitenkin elokuvien, kuten kaiken fiktion, aiheet ja teemat usein mallintavat oikean elämän ja historian ilmiöitä, muuttaen ne ”selkeällä” tavalla käsiteltävään olomuotoon. Yleensä tarkastelussa voi olla jokin hyvinkin tietty asia, tarkkaan harkittu allegorinen tarina jostakin ilmiöstä. Fiktiota saatetaan myös käyttää jonkin asian syvällisempään käsittelyyn ja kohtaamiseen, joskin tämä yleensä vaatii hieman keskitasoa (ja rahanhimoa) ylempää visiointia.

Eskapistisesta näkökulmasta katsottuna kauhuelokuvan kehityskulku ja myöhemmät tieteiselokuvat kertovat siis paljon yhteiskunnastaan ja jopa sen tarpeista. Aikarajaukseni ovat vuodet 1920-1954, *Caligarista* alkuperäiseen *Godzillaan*. 1900-luvun alkupuolisko oli täynnä konflikteja, kriisejä ja epävarmuuksia. Käsittelemäni elokuvat ovat kolmesta eri maasta: Saksasta, Amerikasta ja Japanista. Saksa, muiden mukana, koki ensimmäisen maailmansodan seurauksena suuren mullistuksen ja trauman. Yhdysvaltojen pörssi romahti nousukiitoisen 1920-luvun jälkeen ja levisi laajalle. Japani, oltuaan toisen maailmansodan itse ”hirviön” roolissa, sai maistaa ennen kokemattonta kauhua ydinaseen muodossa. Kauhugenre on oiva työkalu tällaisista tapahtumista juontuvien synkkien mietintöjen kuvaamiseen. *Caligarin* ja *Nosferatun* asetelmat, hahmot ja tapahtumat tarjoavat katsauksen tekijöidensä mielipiteisiin ja kritiikin kohteisiin, joskus tiedostamattakin. Niiden taiteellinen luonne on nähty myös vastakohtana Hollywoodin tuotoksille.<sup>1</sup> Universal Studios omaksui 1930-luvulla roolin kauhuelokuvien kotina ja studion tulkinnat hirviöistä kuvastavat ihmisen herättämiä levottomia voimia, symbolisena esikuvanaan suuren laman aiheuttamat huolet ja pelot.

Aihe on nykyaikaan katsottuna oleellinen. Tarkasteltujen elokuvien teemat ovat ikävä kyllä vielä nykyäänkin voimakkaasti esillä olevia asioita ja on hyödyllistä tietää, miten ihmiset, tässä tapauksessa elokuvien tekijät, ovat niitä alkujaan valkokankailla käsitelleet. Elokuvat saavuttivat, ja saavuttavat yhä,

---

<sup>1</sup> Kaes 2006, 41.

suuren yleisön ja auttamatta vaikuttavat katsojiensa näkemyksiin ja tunteisiin. Ne esittävät maailman populaarisesta näkökulmasta ja ovat yhdenlainen tiedon ja arvojen välityskanava ”suurelle yleisölle.” Tämä asettaa elokuvien tekijöille tietyn vastuun, ja juuri tämän vastuun historian tunteminen voi auttaa nykyaikana hahmottamaan elokuvien ja niiden tekijöiden edustamaa arvomaailmaa ja sen kehityskulkua. Myös elokuvan yleinen merkittävyys yhteiskunnallisena tekijänä ja taiteenmuotona toivottavasti näkyy. Elokuvia ei tavallisesti pidetä ”hienona” taiteenmuotona, jollei elokuvan ympärillä pyöri vahvaa sellaiseen viittaavaa retoriikkaa tai se ei myöhemmin saavuta suurta arvostusta. Taide-elokuva eli *arthouse* on käytännössä oma genrensä. Sen edustajat eivät tavoittele suurta yleisöä, vaan keskittyvät taiteelliseen ilmaisuun. Asia on aina herättänyt keskustelua ja se liittyy läheisesti ”taiteen” ja ”hienon taiteen”<sup>2</sup> väliseen vastakkainasetteluun. Nykyajan kauhuelokuvia tavataan sen sijaan pitää melkein pä tusinaviihteenä, jotka kilpailevat siitä, kuka onnistuu keksimään inhottavimman skenaarion. Ehkä maine on siis ansaittu, mutta aika ajoin ilmaantuu hienovaraisempiakin teoksia. Tarkoitus on siis antaa myös kuvaa siitä, miksi kauhugenre kehittyi siihen muotoon missä se on nyt.

## 1.2 Aikaisempaa tutkimusta

Elokuvasta ja kauhuelokuvagenrestä on paljon tutkimusta, niin historian kuin taiteiden aloilla. Yleispätevä johdatus 1910- ja 1920-lukujen saksalaiseen elokuvatuotantoon on Lotte H. Eisnerin vuonna 1952 alunperin ranskaksi ilmestynyt *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. (1952) Eisnerin mukaan saksalainen elokuvateollisuus pääsi kukoistukseen juurikin vasta maailmansodan jälkeen, jolloin ahdistus oli alituisen läsnä.<sup>3</sup> Kirja käy läpi saksalaista ekspressionismia edustavia ja jäljitteleviä elokuvia, analysoiden ja taustoittaen niiden luomisprosesseja ohjaajista lavasteisiin. Kirja on pätevä johdattelua teos varhaiseen saksalaiseen elokuvateollisuuteen, mutta kirjoittajan omat mielipiteet ovat vahvasti esillä. Eisner esittelee saksalaista ekspressionismia ja sen jatkoa omien näkemystensä kautta, vähätellen toisia ja korostaen muita; esimerkiksi tekstistä paistaa Eisnerin mieltymys F. W. Murnauin elokuviin. Eisnerin mukaan Murnau oli ”paras elokuvaohjaaja, jonka saksalaiset ovat koskaan tunteneet.”<sup>4</sup>

Historiografisesti merkittävä elokuvatutkimus on Siegfried Kracauerin *Caligariista Hitleriin: Saksalaisen elokuvan psykologinen historia* (1947). Kracauer tarkastelee Weimarin tasavallan elokuvia

---

<sup>2</sup> Hieno taide eli ”Fine Art”.

<sup>3</sup> Eisner 1952/2008, 9.

<sup>4</sup> Eisner 1952/2008, 97.

näkökannalta, jonka mukaan saksalainen perusluonne vaatii vahvan johtajan, joka käskee mitä tehdään. Kracauer havainnollistaa väitettään viittaamalla Saksan keisarikauteen ja Hitlerin nousuun. Aikakauden elokuvat ikään kuin valmistelivat saksalaisia tulevaa natsihallintoa varten. Kirjan esittämät väitteet ovat kiistanalaisia ja osin vanhentuneita. Esimerkiksi Kracauerin väitteet *Caligarin* alkuperäisestä käsikirjoituksesta eivät käy yksiin vuonna 1995 julkisesti saataville tulleen käsikirjoituksen kanssa. Kracauerin metodeja ja uskottavuutta on kritisoitu.<sup>5</sup> Kuitenkin kirja on varhainen esimerkki syvällisemmästä elokuvien analyysistä taiteenmuotona ja pyrkii katsomaan kuvaa syvemmälle.

David J. Skalin kirja *The Monster Show: A Cultural History of Horror* (1993) on läpiluotaava katsaus amerikkalaiseen kauhuelokuvaan 1900-luvun aikana, kattaen koko vuosisadan. Skal käsittelee myös lyhyesti saksalaisia kauhuelokuvia, keskittyen enimmäkseen niiden amerikkalaiseen vastaanottoon. Kriitikot ylistivät taiteellista visiota kun taas tietyt katsojajoukot vaativat, että ”vihollisen” propagandan esittäminen pysäytettäisiin. Saksalaisia elokuvantekijöitä myös kulkeutui Hollywoodiin: kameramies Karl Freund ja merkittävä ohjaaja Fritz Lang, jonka käsialaa monet klassisista 1920-luvun elokuvista olivat. Skal miettii kauhuelokuvan merkitystä amerikkalaiseen kulttuuriperintöön ja miten se on vuosisadan kuluessa muuttunut.

### 1.3 Lähteet

Tutkimuksessa käytän alkuperäislähteinä pääosin seitsemää elokuvaa, mutta tietyissä osioissa hyödynnän useampia esimerkkejä väitteiden havainnollistamiseksi. Kaksi ovat saksalaisia ”kauhuelokuvan prototyyppisiä,” joiden ekspressionistinen ilmaisu enemmän tai vähemmän uskollisesti adaptoitiin 1930-luvulla Universalin klassisiin hirviöelokuviin. *Das Cabinet des Dr. Caligari* ja *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* ovat nykyään kumpikin vapaassa käytössä ja löytyvät vaikkapa Youtube-sivustolta. Olen kuitenkin käyttänyt elokuvien brittiläisiä blu ray-versioita. Universal Studios muotoutui 1930-luvulla Amerikan merkittävimmäksi kauhun tuottajaksi. Tuotannosta valitsin *Draculan*, vaikka se ei ollutkaan ensimmäinen amerikkalainen kauhuelokuva<sup>6</sup>, mutta se oli ensimmäinen, jota

---

<sup>5</sup> esim. Thomas Elsaesser kirjassaan *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary* (2000) sanoo Kracauerin olleen ”hyvin valikoiva”, ja käyttäneen liian pientä osaa kaikissa elokuvissa voidakseen perustella esittämiään väitteitä.

<sup>6</sup> 1920-luvun aikana ilmestyivät esimerkiksi Lon Chaney vanhemman tähdittämät *The Phantom of The Opera* (1925) ja *The Hunchback of Notre-Dame* (1923), jotka sisälsivät kauhuelementtejä. Jotkut elokuvat, kuten *London After Midnight* (1927), tehtiin uudelleen ääniversioina 1930-luvulla. Chaneyn johtama *London After Midnight* muuttui 1935 Bela Lugosin tähdittämäksi *Mark of The Vampire*.

varsinaisesti sellaisena markkinoitiin. Se oli myös Universalin kaipaama myyntimenestys, joka mahdollisti kauhugenren kehittämisen. 1948 ilmestynyt *Abbot and Costello Meet Frankenstein* käsittelee humoristiseen sävyyn kaikkia Universalin käsissä syntyneitä kliseitä ja lopettaa hirviöiden kultakauden. Loput kolme elokuvaa ilmestyivät toisen maailmansodan jälkeen, ja niissä näkyy selvästi otetun huomioon muuttunut maailma. Taikausko ja mustalaismanaukset saivat jäädä, sen sijaan tieteellisesti “uskottavat” hirviöt ja avaruusoliot saapuivat sankassa parvessa. Viimeinen elokuva ei muista poiketen käsittele länsimaita, vaan vuoden 1954 *Gojira* esittää Japanin kokemia kauhuja ja heristää varoittavaa sormea paikoin hyvinkin suorasanaisesti. Mukana on myös mainittuna muita ilmestyneitä elokuvia, jotka havainnollistavat elokuvien kehityssuuntaa hieman pitemmälle. Tarkemmin käsitellyt elokuvat ovat kaikki ilmestyneet suhteellisen lyhyen ajan sisällä globaalista tapahtumasta tai sellaisen aikana. Maailmansodat, talouslamat ja kylmän sodan kontekstit ovat niissä paljolti esillä tai ovat syntyneet vastauksena niiden esittämille haasteille.

#### **1.4 Tutkimuskysymys ja metodit**

Tutkimus on elokuva-analyysiä, jonka tarkoituksena on selvittää, miten käsitellyt elokuvat heijastavat ja kuvaavat ajalleen ja ympäristölleen ominaisia poliittisia, kulttuurillisia, yhteiskunnallisia tai taloudellisia konteksteja. Vaihtelevasti nämä ominaisuudet voivat olla hyvinkin selvästi esillä tai ne voivat olla symbolien ja allegorioiden takana. Metodina sovellan elokuvaan lähilukua ja niiden eri elementtien tarkastelua. Semioottinen analyysi eli kuvan ja merkkien erittely etsii merkityksiä ja vastaa kysymykseen, miten mikäkin merkitys muodostuu. Tarkastelen elokuvien eri elementtejä ja sisältöjä, ja suhteutan niiden merkityksen ja symboliikan historialliseen kontekstiin. Johannes Ehrat on pohtinut semiotiikan ja elokuva-analyysin ehkä ongelmallisiakin yhteyksiä asettamalla elokuva-analyysille kolme peruskysymystä. Totuus, miten ja miksi elokuva edustaa elementtejä fiktiivisessä maailmassa? Kerronta, miten ja miksi elokuva rakentaa ajallisen narratiivin? Löytäminen, miten ja miksi elokuva luo esteettisiä prosesseja?<sup>7</sup> Robert Spadonin mukaan elokuvan voi parhaiten ymmärtää jakamalla se osiin: muotoon, kerrontaan eli narraatioon ja tyyliin. Nämä osat rakentavat isomman koherentin kokonaisuuden elokuvasta ja sen merkityksestä.<sup>8</sup> Analysoinnissa voi mennä niin pitkälle kuin tahtoo, uskottavuutta voi kritisoida ja arvioida. Samasta asiasta voivat ihmiset olla montaakin mieltä. Koskaan emme varmasti saa

---

<sup>7</sup> Ehrat 2005, 4-5.

<sup>8</sup> Spadoni 2014, 1-4.

tietää, mitä elokuvien tekijät alunperin yrittivät välittää vai yrittivätkö lainkaan. Oliko huuliharppu koskaan mitään muuta kuin huuliharppu.

## 2. 1910-1920: mykkä “kauhuelokuva” ja Hollywoodin kauhuelokuvien esikuvat

”Henkiä on olemassa...kaikkialla. Niitä on joka puolella... Ne ovat ajaneet minut pois kotini lämmöstä... pois vaimoni ja lapseni luota!”<sup>9</sup>

Ensimmäisen maailmansodan päättyminen tiesi Saksalle ja toipuvalle Euroopalle paljon synkkää ja ikävää. Perinteiset monarkistiset valtajärjestelmät olivat muuttumassa vanhanaikaisiksi. Saksalainen imperiumi oli romahtanut: jäljellä oli heikoilla jaloillaan seisova Weimarin tasavalta, joka tuskantäyteisen katkerasti kamppaili yltiömäisten sotakorvausten ja menetetyt statuksen kanssa. Hyppy keisarivallasta demokraattiseen puoluejärjestelmään ei ollut pehmoinen, eikä turvaverkkoa juuri oltu viritetty. Puolueet eivät kyenneet sujuvaan yhteistyöhön.<sup>10</sup> 1920-luvulla taloudellista epävakautta ei onnistuttu korjaamaan poliittisella päätöksenteolla, joten ratkaisuna alettiin painaa lisää rahaa. Seurauksena markan arvo romahti. Versaillesin rauhansopimuksen epämääräisyys ei myöskään auttanut Saksaa eheyttämään toimintaansa. Kyvyttömyys maksaa korvauksia ajallaan johti uusiin ongelmiin. Esimerkiksi Ranska, innoissaan tilaisuudesta päästä kurmoottamaan vanhaa vihollistaan, peri korvauksia aluevaltausten muodossa. Tasavallan alkuaikoina tavallisen työssäkäyvän rahvaan yleinen mieliala oli alhainen; kansa näki nälkää ja varallisuus oli hiuskarvan varassa. Rankaisevat kulkutaudit levisivät ja pahenivat, etenkin sotilaiden palatessa rintamalta kotiin. Mukavuudenhaluinen yläluokka sulki aistejaan hätää kärsiviltä ihmisiltä. Berliinin kaduille ilmestyi julisteita, jotka julistivat kaduilla vaeltaville massoille: “Berliini, tanssiparisi on Kuolema!”

Saksalainen perusluonne usein mielletään goottilaiseksi ja synkäksi. Mystiset, okkultistiset aiheet, ihmisiä pauloihinsa riuhtovat pimeät voimat ja synkät hirviöhahmot ovat osa saksalaista kansallisuutta, ja luonnollisesti heidän tarinansa ja kulttuurinsa nojautuvat vastaavanlaisiin aiheisiin. Ajatus perustuu muun muassa saksalaiseen kirjallisuuteen, kuten Grimmin veljesten väkivaltaisiin satuihin. Kuolemantäyteiset ja veriset sotavuodet ja niitä seurannut kansallinen ahdinko, ruokkivat tämänkaltaista

---

<sup>9</sup> Lainausta elokuvasta *Das Cabinet des Dr. Caligari* 1920, ohjannut Robert Wiene.

<sup>10</sup> Henig 1998, 27-30.

tarinankerrontaa.<sup>11</sup> Ohjaaja Fritz Langin mukaan “Aika ensimmäisen maailmansodan jälkeen oli suurta tuskaa Saksalle. Se oli hysterian, kyynisyyden, rajoittamattoman paheellisuuden aikaa.” Eliitti vietti samalla lokoista elämää linnoissaan rahvaan nähdessä nälkää.<sup>12</sup> Taloudellista kriisiä ja sen seurauksia käsiteltiin suoraan esimerkiksi Langin vuoden 1922 elokuvassa *Dr. Mabuse, der Spieler* ja epäsuoremmin F.W. Murnaun vuoden 1924 *Die Finanzen des Großherzogs*.<sup>13</sup>

Lotte H. Eisnerin mukaan Saksan fantastinen elokuvateollisuus pääsi vasta kunnolla kukoistamaan suuren sodan jälkeen, elokuvantekijöiden ja elokuvien kuluttajien ollessa makaaberille ja mielikuvitukselliselle erityisen alttiita.<sup>14</sup> On kuitenkin ajateltu, että Caligarin kaltaisten elokuvien vasta myöhemmin tunnistettu merkittävyys ja luokittelu ovat ylikorostaneet fantastisten ja ahdistavien elokuvien osaa saksalaisessa elokuvatuotannossa, ja näin myös ylikorostaneet saksalaisen perusluonteen ominaisuuksia.<sup>15</sup> Siegfried Kracauer toteaa: “Puhe kansakunnan erityisestä mielenlaadusta ei millään muotoa edellytä kiinteän kansallisen luonteen käsitettä.”<sup>16</sup> Edes suurin osa tuotetuista elokuvista ei täytä kauhuelokuvan kriteerejä. Ominaista saksalaiselle elokuvatuotannolle sen sijaan oli niin sanotusti ”tyhjistä aloittaminen” ja tyyleillä leikittely. “...Koska kaikki oli uutta, saatoimme kokeilla kaikkea”, Fritz Lang tiivistää asian.<sup>17</sup>

Jo ennen maailmansotaa Saksassa ilmestyi fantasistisia elokuvia, joita nykyään markkinoidaan “kauhuelokuvina.” Monet esittävät varhaisia versioita suosituista kauhukliseistä. Vuoden 1915 *Der Golem* jatko-osineen teki tutuksi voittamattoman hirviön ja tämän mestarin. Golem on juutalaisessa perinteessä esiintyvä savesta rakennettu hirviö, joka elokuvissa tietenkin riistäytyy hänet rakentaneen rabbin käsistä. Golem-elokuvat ovat mielenkiintoisia, sillä ne sijoittuvat juutalaiseen ghettoon ja juutalainen ”taikuus” on niissä suuressa osassa. Heidät kuitenkin esitetään suhteellisen kunnioitettavina ihmisinä. Hyytäviä mielleyhtymiä herättää vuoden 1920 *Der Golem*, joka päättyy juutalaisjoukon palatessa ghettoonsa sulkien portit perässään. Portin ylle piirtyy suuri valkoinen Daavidin tähti, ikään kuin sinetöidäkseen heidät sisään.

---

<sup>11</sup> Eisner 1952/2018, 9.

<sup>12</sup> Zum Beispiel: Fritz Lang (Saksa 1968, ohjaus Erwin Leiser).

<sup>13</sup> Englanniksi julkaistu nimellä *The Finances of the Grand Duke*.

<sup>14</sup> Eisner 1952/2008.

<sup>15</sup> Tybjerg 2004, 17-22.

<sup>16</sup> Kracauer 1947/1987, 13.

<sup>17</sup> Kommentti on peräisin Fritz Langin vuoden 1968 videohaastattelusta *Zum Beispiel: Fritz Lang*, jossa Langia haastattelee Erwin Leiser. Noin puolen tunnin pituinen haastattelu löytyy esim. Eureka Entertainment-julkaisuyhtiön vuoden 2011 *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* -blu-ray-julkaisulta.



Vieläkin aikaisemmin vuonna 1913 ilmestyi *Der Student von Prag*, joka ammensi innoitusta kauhukirjallisuudesta, kuten Edgar Allan Poen tuotannosta ja Faustista. Saksalainen ekspressionismi ja muunlainen eurooppalainen fantastinen elokuva voidaan nähdä ”perinteisen” kauhuelokuvan prototyypinä.<sup>18</sup>

Saksalainen ekspressionismi on keskeinen käsite kauhugenren synnyssä. Ekspressionismi on laaja ja monitulkintainen taiteen suuntaus, joka sai alkunsa 1900-luvun alun Euroopassa. Saksalaiselle ekspressionismille on annettu useampia selvityksiä ja laajoja tulkintoja, mutta sen periaate koskee sisäisiä asioita. Näkyvä maailma ei ole ”aito” vaan se on alati muutoksessa oleva hetkellinen asia, joka ei kuvaa esittämiensä asioiden oikeaa luonnetta. Ekspressionistinen taide pyrkii tuomaan esiin objektien ja asioiden sisäisen, pysyvän, ikuisen olemuksen ja esittämään sen visuaalisesti. Teattereiden lavoilla kehittynyt ekspressionistinen visuaalisen tarinankerronnan haara siirtyi elokuvaan toden teolla vuonna 1920. Näillä parametreillä tarkasteltuna ei ole yllättävää, että juuri ekspressionismi ”synnytti” kauhugenren. Maailmansodan jälkeiset elokuvat hyödynsivät ekspressionismin visuaalista ja keinotekoisia ilmiä. Tarinankerronta ja symbolinen ilmaisu ammensivat ekspressionismista. Tämä tapahtui enimmäkseen heikoilla budjeteilla valmistetuilla, vinksahaneilla lavasteilla. *Caligaria* jäljitellen varjojen keinotekoinen maalaaminen kuului ekspressionistiseen elokuvaan. Kuitenkin tietyt ohjaajat, kuten Friedrich Wilhelm Murnau, löysivät luovempia ja vaikuttavampia keinoja ilmaista taidesuuntausta, vaikkapa luonnossa. Kauhuelokuva pyrkii juurikin ottamaan tietyn elementin eli pelon tai ahdistuksen ja antamaan sille konkreettisen hahmon. Elokuva itse voi myös kokonaisuudessaan olla tällaisen tunteen ilmentymä.<sup>19</sup>

## 2.1 Das Cabinet des Dr. Caligari 1920

”Cesare! Kuuletko minua? Caligari, mestarisi, kutsuu sinua. Havahdu hetkeksi synkäästä yöstäsi.”<sup>20</sup>

Kyyryselkäinen Tohtori Caligari saapuu Holstenwallin kaupunkiin toiveenaan esitellä ennustavaa unissakävelijäänsä Cesarea kaupungin markkinoilla. Todellisuudessa Caligari on alistanut Cesaren orjakseen ja käyttää tätä salamurhaajanaan kostaakseen niille, jotka ovat häntä kohtaan tehneet vääryyttä. Tarinan päähenkilö Francis pääsee lopulta Caligarin jäljille, joka paljastuu mielisairaalan johtajaksi.

---

<sup>18</sup> Tybjerg 2004, 15-16.

<sup>19</sup> Eisner, 1952/2008.

<sup>20</sup> *Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920.

Tarina päättyy, kun Caligari suljetaan omaan laitokseensa riehuvana mielipuolena. Elokuvasa kuitenkin on käänne: todellisuudessa Francis onkin mielisairaalan potilas ja elokuvan tarina on hänen sairaan mielensä kehittäminen narratiivi.

Robert Wienerin ohjaama Caligari on kirjaimellisesti painajainen: tarina paljastuu lopussa mielipuolen keksimäksi sepustukseksi. Ekspressionistisen elokuvan tyyliuunnalle ominaista oli temaattinen kokeilu ja monesti aiheina olivat ihmisten näkymättömät pelot ja halut. Tyypillisesti katsojia pyrittiin hämmentämään erinäisin, vähemmän perinteisin elokuvan keinoin<sup>21</sup>. *Caligari* saavuttaa tämän erityisesti lavastuksen avulla: rakennukset ovat vinksallaan, tiet mutkittelevat omituisesti, huonekalut ovat luonnottoman kokoisia ja seinille maalatut varjot hämmäntävät. Myös itse tohtori Caligarin olemus auttaa ilmapiirin luomisessa. Hänen silmälasina heittelevät ylös ja alas ja hän kävelee liioitellun ontuvasti. Ekspressionismin mukaisesti maailman ”luonne” pyritään tuomaan esiin. Tunnelma pyrkii ahdistamaan katsojaa ja miljöön melkein fyysisesti vangitsee siinä toimivat henkilöt. Elokuvan loppu paljastaa, että henkilöt ovatkin todella vangittuja tähän maailmaan: päähenkilö on sijoittanut muut mielisairaalan potilaat kuvitelmaansa.

*Das Cabinet der Dr. Caligari* ilmaantui teattereihin vain muutama vuosi ensimmäisen maailmansodan kauhujen jälkeen. Saksa oli lyöty, imperiumi oli romahtanut. Maahan palanneet miehet eivät olleet uljaita sotilaita, vaan ennemminkin järkkyyneen mielentilan omaavia hämmäntyneitä potilaita. Anton Kaes on tulkinnut elokuvan teemoja Freudin teorioiden pohjalta: kotiin palanneen sotilaan ”soturi-ego” joutui ristiriitaan rauhanajan egon kanssa, heidän sisäinen äänensä käski heidän tulla ”joiksikin muiksi.” Elokuvasa tohtori Caligari paljastuu mielisairaalan johtajaksi, joka pakkomielteenään 1700-luvulla elänyt mystikko Caligari, omaksuu uuden identiteetin. Cesare puolestaan ei omaa lainkaan omaa identiteettiä, vaan hänen henkilönsä muodostuu täysin saamistaan käskyistä. Kun hän lopulta tekee jotain oman päänsä mukaan eli luo itselleen identiteettiä, ei hän pysty käsittelemään tunnetta. Lopulta paljastuu, ettei kukaan elokuvan henkilöistä ole oikea, vaan hahmoja mielipuolen kuvitelmassa.

Armeijassa tuttu ajatus on se, ettei mitään itse tarvitse ajatella. Sotilaan saama käsky: tapa tai tule tapetuksi heijastuu Cesaren toiminnassa. Hän tappaa Caligarin käskystä, mutta kuolee, kun hän yhden kerran toimiikin oman tahtonsa mukaisesti. Hän ei voi ylittää auktoriteetilta saamiaan käskyjä.<sup>22</sup> David J. Skal kärjittää asetelman symboliikan verrattain yksinkertaisesti: Caligari edustaa valtiota ja Cesare

---

<sup>21</sup> Kaes, 2006.

<sup>22</sup> Kaes 2006, 51.

valtion puolesta toimivia sotilaita.<sup>23</sup> Caligari riistää Cesaresta irti kaikki mahdollisen. Öisin Cesare joutuu toimimaan murhaajana ja päivisin Caligari piilottaa hänet kulissin taakse esitellessään häntä julkisesti markkinoilla ihmeiden tekijänä. Jos Caligari ymmärretään tässä tilanteessa valtiona, niin asetelman voi rinnastaa sotapropagandaan. Sotilaiden todellinen työ piilotetaan propagandan ja kulissin taakse.

Elokuva sisältää loppukäänteeseen, jossa päähenkilö Francis paljastuu mielisairaalan potilaaksi ja koko tarina oli hänen houreiluaan. Tohtori Caligari on todellisuudessa hyväntahtoinen laitoksen johtaja, joka haluaa parantaa päähenkilön. Paljastus uhkaa viedä sokeaa käskyjen noudattamista ja heikkoa mielenterveydenhuoltoa kritisoivalta kommentaarilta jalat alta. Toisaalta asian voi käsittää eri tavoin. Elokuvan tarina eli päähenkilön tarina on kauhuskenaario, jonka päähenkilö kertoo varoitukseksi ja pelotukseksi. Caligari, ihmispeto, käyttää julmasti hyväkseen nuorta Cesarea. Cesaren oma luonne on täysin tuhattu ja Caligarin alaisuudessa. Öisin hänet on pakotettu tappajaksi ja päivisin markkinoilla esiteltäväksi kummajaiseksi. Elokuva on painajainen, jota ei saisi koskaan tapahtua, kuten sota ja sen seuraukset. Näin sodan kritiikki säilyy näkyvillä, joskin hieman epäsuorasti. Elokuvan viimeiset sekunnit herättävät myös epäilyksiä: kuva pimenee, mutta laitoksen johtajan kasvot häilyvät ruudulla vielä häiritsevän hetken ajan. Onko päähenkilö tosiaan hyvissä käsissä – pidetäänkö potilaista todellisuudessa hyvää huolta?

Elokuvasta saattaa myös raapia esiin kosmisen kauhun piirteitä. Kosminen, tai ”Lovecraftilainen” kauhu keskittyy kuvaamaan ihmisen paikkaa ja pienuutta maailmankaikkeudessa. Universumi on mittaamattoman suuri, jossa ihmisen merkittävyys on pölyhiukkasen tasolla. Kosminen kauhu on tämän asian tajuaminen, mikä usein johtaa hulluuteen. Uskontojen ja tieteiden kaltaiset instituutiot, jotka selittävät luontoa ja kuoleman jälkeistä elämää, ovat vain suojauskeino tällaista eksistentiaalista kammoa vastaan.<sup>24</sup> Francis on vastaavasti luonut elokuvan narratiivin mielessään selittämään omaa tilannettaan ja sitä, miksi on päätenyt suljetuksi mielisairaalaan. Hän ei suostu kohtaamaan omaa tilannettaan ja asemaansa, vaan on muuntanut kokemuksena muotoon, joka käy hänelle järkeen. Fiktiivinen selitys on hänelle suojaverkko kammoksuttua todellisuutta vastaan.

Elokuvan asema kauhugenren synnyttäjänä on ilmeinen. Siinä esiintyviä elementtejä on yleisesti pidetty ”modernin” kauhuelokuvan esikuvina. David J. Skal puhuu elokuvasta ”evoluutiomaisena harppauksena

---

<sup>23</sup> Skal 1993, 41.

<sup>24</sup> Joshi 2001, 245-246.

elokuva-alalla, verrattavana äänen tuloon...”<sup>25</sup> Se tekee tutuksi ehkä kaikkein olennaisimman kauhukliseen, eli hirviö ja mestari-asetelman. Mestarilleen alisteinen hirviö tuhoaa tieltään kaikki, joiden kimppuun hänet osoitetaan. Usein hirviö pettää mestarinsa ajaen lopulta molemmat tuohon. Etenkin Universalin *Mummy*-jatko-osat käyttävät tätä juonikuviota useaan kertaan. Toistuva elementti on myös hirviön asuttama arkku. Caligari kuljettaa nukkuvaa Cesarea arkussa, josta hän öisin kohoaa suorittamaan Caligarin veritöitä. Jokainen itseään (tai mestariaan) kunnioittava elokuvahirviö matkustaa jossain vaiheessa arkussa. Tunnetuin esimerkki lienee Dracula.

## 2.2 Nosferatu, eine Symphonie des Grauens 1922: kauhun sinfonia

”Älä kiirehdi, nuori ystäväni. Kukaan ei voi paeta kohtaloaan.”<sup>26</sup>

Friedrich Wilhelm Murnauun ohjaama **Nosferatu, eine Symphonie des Grauens eli Nosferatu: Symphony of Horror** on varhaisin säilynyt adaptaatio Bram Stokerin Dracula-romaanista. Tekijänoikeuksista johtuen kaikki elokuvan nimet ja paikat ovat muutettu. Dracula on kreivi Orlok, Jonathan Harker on Thomas Hutter ja niin edelleen. Tarina mukaillee Stokerin romaania pääpiirteittäin. Tarina alkaa kiinteistönvälittäjä Thomas Hutterin lähtiessä Transylvaniaan tapaamaan omalaatuista kreivi Orlokia, joka on kiinnostunut hankkimaan kiinteistöä kuvitteellisesta saksalaisesta kylästä Wisborgista. Hutterille paljastuu hyvin pian kreivin olevan todellisuudessa *nosferatu*, vampyyri, joka levittää kuolemaa ja kulkutauteja missä milloinkin kulkee.

Huomattava ero alkuperäiseen tarinaan on sen tapahtuminen Saksassa Lontoon sijaan. Elokuva on tulkittu saksalaisen yhteiskunnan 1920-luvulla syntyneiden ajatusten valossa symbolisena kuvana juutalaisista ja heidän ympärillään leijuneesta epäluottamuksen katkusta.<sup>27</sup> Ulkomaalainen Orlok ostaa kiinteistöä saksalaiselta maaperältä, eli valtaa saksalaista kotiseutua ja soluttautuu sen yhteisöön pahat mielessään. Orlokin läsnäolo levittää kulkutautia, ja on siis vertauksellinen “likaisiin” juutalaisiin tai ylipäänsä maahan saapuviin “ulkopuolisiin”. Orlokin koukkunenäinen ja kyyryselkäinen ulkonäkö myös heijastelee stereotyyppisen loukkaavaa kuvaa juutalaisesta. Orlok edustaa äärimmäistä tunkeilijaa, jolla on tähtäimessään Saksan yhteiskunnan olemuksen tuhoaminen sisältäpäin. Salamyhkäisyydessä toimiva agentti, jonka teot eivät kirjaimellisesti kestä päivänvaloa.

---

<sup>25</sup> Skal, 1993/2001, 39.

<sup>26</sup> Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922.

<sup>27</sup> Mulvey-Roberts 2016, 128-178.

Orlokin levittämä tauti rinnastuu myös espanjantautiin, joka elokuvan ilmestymisen aikaan vielä jylläsi tappavana Euroopassa. Laiva, joka tuo mukanaan Orlokin ja rottalaumat on selkeästi “plague ship”, alus, joka tuo kulkutaudin mukanaan eri maihin. Ensimmäisen maailmansodan aikoihin höyrylaivat ja merenkuluteknologia olivat merkittävästi nopeuttaneet matkan tekoa ja antaneet sysäyksen globalisaatiolle. Tämä oli yksi syy espanjantaudin, kuten monien historiallisten kulkutautien, tehokkaaseen leviämiseen ja selviämiseen. Espanjantaudin lisäksi myös muut taudit kylvivät tuhoa Saksassa. Vuonna 1918 yli miljoona ihmistä menehtyi Saksassa erilaisiin tauteihin. Kulkutautien historiassa on aina ollut tyypillistä etsiä syyllisiä tapahtumiin, mistä kertoo myös espanjantaudin nimike. Syyllinen oli aina joku muu ja vieras. Joillain kiihkoilijoilla mielikuvitus loihti esiin mielikuvia espanjantaudista saksalaisten kehittämänä aseena, jolla se pyrki iskemään suoraan vapaan maailman ytimeen.<sup>28</sup>

Gilberto Perez on tulkinnut Nosferatun olemusta puhtaana kuoleman ruumiillisena ilmentymänä. Kreivi Orlok eroaa merkittävästi muista Dracula-versioista: rottamainen ulkomuoto, suuret kynnet ja yleinen ”inhottavuus” erottavat Orlokin tavallisista ihmisistä.<sup>29</sup> Elokuvan henkilöt, kuten professori Van Helsingin roolin täyttävä professori Bulwer, eivät kykene taistelemaan Orlokia vastaan. Vastakohtana Lugosin Draculan kohtaaminen Van Helsingin kanssa, jossa Dracula perääntyy Van Helsingin ”voimakkaan tahdon” edessä. Orlokin hidas eteneminen uhriensa luo edustaa kuoleman varmaa saapumista, jota ei voi pysäyttää. Hänen ei tarvitse kiirehtiä. Poiketen muista Dracula-tulkintoista Orlokin uhrit eivät muutu vampyyreiksi: he yksinkertaisesti kuolevat. Nosferatu edustaa siis Caligarin tavoin voimakasta auktoriteettia: itse kuolemaa, jonka edessä ihmisellä ei ole valinnanvaraa tai toivoa. Jos tohtori Caligari on hallitus, joka lähettää sotilaansa kuolemaan, on Nosferatu itse kuolema.<sup>30</sup> Tulkinta soveltuu narratiiviin, jonka mukaan saksalainen elokuvatuotanto käsitteli yhteiskunnan traumaa elokuvien kautta. Toivoton ilmapiiri huokuu elokuvasta: mikään ei palaa enää ennalleen, Orlok ei ole tullut Saksaan vain lomailemaan. Jotta elämä voisi jatkua, täytyy hänet kohdata suoraan.

Elokuva ei näin pääty tyydyttävään ratkaisuun. Orlok verenhurmassaan ei huomaa aamunkoittoa ja haihtuu ilmaan altistuessaan auringon säteille. Hinta Orlokin hävittämiseen on korkea. Ellen Hutter, Thomasin kihlattu, uhraa itsensä. Kauhujä ei siis kukistettu tarmolla tai vahvalla luonteella, vaan

---

<sup>28</sup> Price-Smith 2009, 79.

<sup>29</sup> Koska Orlok on huomattavan erilainen perinteisestä vampyyristä, käytetään Orlokin ulkomuotoa populaarikulttuurissa usein kuvaamaan “muinaisia” ja “alkuperäisiä” vampyyrejä.

<sup>30</sup> Perez, 1997.

alistumalla niiden valtaan täysin: nosferatun voi henkilö kukistaa “Jos hän on luovuttava vampyyrille vertaan vapaaehtoisesti.”<sup>31</sup> Orlok, Nosferatu, säilyy kukistamattomana: karmea tunnelma ei raukea kreivin hävitessä auringonsäteiden myötä ilmaan. Painajainen jatkuu, Orlokin aluksessaan tuoma kulkutauti, kuolema ja ahdistus ovat tulleet jäädäkseen. Oikean elämän ahdistus ja huolet tulisivat jatkumaan ja olisivat lopulta ylitsepääsemättömiä, eivätkä kaikki tule olemaan kykeneviä vastaamaan niiden haasteisiin. Vain “puhdassydämiset” kuten Ellen Hutter, voivat vastustaa yhteiskunnassa piilevää pahuutta. Mutta vain, jos he ovat valmiita tekemään äärimmäisen uhrauksen muiden puolesta. Nosferatun maailma on Caligarin tapaan painajainen. Kauhuskenaario, joka kuitenkin perustuu tunnistettavaan todellisuuteen. Sellainen, josta ihminen haluaisi ennemmin päästä pois kuin paeta sinne oikean elämän harmeja pakoon.

### 2.3 Muita mainittavia

Myös monet muut suuren sodan jälkeiset saksalaiset elokuvat käsittelivät sodan ja sen jälkeisten kriisien traumoja. Esimerkiksi Fritz Lang käsitteli niin ikään hypnoosia ja toisten alistamista muun muassa *Dr. Mabuse*-elokuviinsa. *Dr. Mabuse, der spieler* esittää taloudellista ahdinkoa ja rikkaiden ja köyhien elämän vastakohtaisuutta. Tohtori Mabuse on mestaririkollinen, joka rikollisverkostonsa ja hypnoottisten kykyjensä avulla manipuloi pörssiä, korkean tason uhkapelejä ja tuhoaa tieltään kaikki, jotka vastustavat häntä. Elokuvan sankari syyttäjä Von Weck pyrkii epätoivoisesti pysäyttämään Mabusen, joka häikäilemättä “uhkapelaa ihmisillä ja ihmiskohtaloilla.” Elokuva tuo vahvasti mieleen modernit proseduraaliset poliisisarjat. Lang palasi Mabuse-hahmoon vuoden 1933 elokuvassa *Das Testament des Dr. Mabuse*, joka salakavalasti kritisoi nousevaa natsihallintoa. Elokuvassa vankimielisairaalaan suljettu Mabuse kuumeisesti kirjoittaa “testamenttiaan”, josta muotoutuu eräänlainen rikoksen Raamattu. Teksti sisältää suunnitelmia hirmutekoihin, kuten terrorismiin, ryöstöihin ja sarjamurhiin. Hyytävässä kohtauksessa Mabuse kuiskaa tekojen lopullisen päämäärän:

The ultimate purpose of crime is to establish the endless empire of crime.  
A state of complete insecurity and anarchy, founded upon the tainted  
ideals of a world doomed to annihilation. When humanity, subjugated by  
the terror of crime, has been driven insane by fear and horror, and when

---

<sup>31</sup> *Nosferatu*, 1922.

chaos has become supreme law, then the time will have come for the empire of crime.<sup>32</sup>

Se koira älähtää kehen kalikka kalahtaa, ja Joseph Goebbelsin johtama propagandaministeriö kielsi elokuvan esittämisen Saksassa. Tarina rinnastuu hyvinkin kärkevästi Adolf Hitleriin, joka epäonnistuneen vallankaappauksen jälkeen kirjoitti vankilassa kirjansa *Mein Kampf*. Saksalainen elokuvateollisuus oli siis usein hyvinkin kriittinen vallitsevia oloja kohtaan. Lang ja monet muut saksalaiset elokuvantekijät pakkasivat laukkunsa ja läksivät muualle Eurooppaan ja Yhdysvaltoihin saksalaisen elokuvateollisuuden jäädessä natsihallinnon niskalengkiin. Moni elokuvantekijä ja paennut juutalainen päätyi lopulta Hollywoodiin.

Saksalainen elokuva monella tapaa vaikutti amerikkalaiseen elokuvaan, ja vaikutti esimerkiksi huomion kiinnitykseen laatuun runsauden sijaan. Ekspressionismin visuaalinen ilme adaptoitiin amerikkalaisten kauhuelokuvien käyttöön.

### 3. 1930-luku, Amerikka ja Universal

“UNUSUAL TIMES DEMAND UNUSUAL PICTURES... and out they come... the paying thousands...packing your house... breaking your records... EVEN IN THESE TIMES!”<sup>33</sup>

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen Amerikka enemmän tai vähemmän vetäytyi maailman estradilta laitettuaan alulle joitakin Woodrow Wilsonin ihanteelliselle maailmalle tyypillisiä prosesseja Euroopassa, kuten Kansainliiton. Rauhanneuvoittelussa Woodrow Wilsonin Yhdysvallat yritti näyttää uudenlaisia poliittisia ja taloudellisia keinoja niin Euroopassa kuin Amerikassakin, mutta Wilsonin ajatukset eivät kuitenkaan vielä osapuolia täysin vakuuttaneet.<sup>34</sup> Eurooppalaisen sodan ja Wilsonin jälkeen Yhdysvaltojen johto ryhtyi toimiin, joilla nostaa talouden tasoa. Warren G. Hardingin ja Calvin Coolidgen presidenttikausilla hihat heiluivat ja lopulta saatiin ainakin edulliselta näyttäviä tuloksia. Yhdysvalloissa kiisi kohti ”kuohuvaa 1920-lukua” massatuotannonkin siivittämänä, jota jouduttivat mogulit, kuten Henry Ford.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> *Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933.

<sup>33</sup> *White Zombie* (1932) elokuvan julisteen mainosteksti, julkaistu *Variety*-lehdessä 26.7.1932.

<sup>34</sup> Whalen 2011, 141-142.

<sup>35</sup> Whalen 2011, 144-149.

1900-luvun alku oli myös yhteiskunnallisesti edistyksen aikaa, jolloin seurasi lukuisia uudistuksia monella elämän osa-alueella. Uudet tuulet puhalsivat esimerkiksi kieltolain muodossa, joka astui voimaan tammikuussa 1920. Naiset saivat samana vuonna äänioikeuden, ja myös äitien terveysturvaa vakautettiin erilaisin terveydenhuoltoasetuksin. Yhteiskunnan teollistuminen näkyi perinteisen perhe-elämän muuttuessa radion, autojen ja kodinkoneiden myötä. Autojen massatuotannon myötä joukkoliikenne yleistyi infrastruktuurallisesti kehittyneissä kaupungeissa. Teollisuus vaurastutti valtiota roimalla tavalla. Sota oli hyvää bisnestä sen aikana ja sen jälkeen. Aluksi konfliktista erossa pysyttely oli mahdollistanut liikevaihdon mahdollisimman monen osapuolen kanssa.<sup>36</sup>

Universal Studiosin tarina sai alkunsa vuonna 1912, jolloin Carl Laemmle perusti Universal Film Manufacturing Companyn. Laemmle ei ollut kiinnostunut Universalin omistamien teattereiden kehittämistä uusilla teknologioilla, vaan keskittyi tarjoamaan mahdollisimman laajan kattauksen elokuvia. Tästä johtuen Universalin varhaiset elokuvat olivat usein matalan budjetin venyttämää, lyhykäisiä pätkiä. Ajan ja tekniikan kehittyessä Laemmlen asenteet uhkasivat olla esteenä Universalin lopulliselle menestykselle. 1920-luvun loppua kohden studio kuitenkin pyrki uudistumaan eri aloilla. Universal alkoi esimerkiksi levittää nuorten animaattorien Walt Disneyn ja Ub Iwerksin varhaisia piirrettyjä. Äänielokuvan enteilemä myrsky kuitenkin häämötti horisontissa ja mikäli muutoksia ei tehtäisi, peittyisi Universal vääjäämättä sen nostattamien aaltojen alle. Jos teatteri ei kyennyt toistamaan ääntä, ei sen tarvitsisi esittää koko elokuvaa. Äänielokuvaan siirtyminen oli muutenkin varovaista: useat elokuvat julkaistiin sekä ääni- että mykkäversioina.<sup>37</sup> Mykät versiot esitettäisiin luonnollisesti teattereissa, joissa ei vaadittavaa äänentoistotekniikkaa ollut.

Vuonna 1928 Universalin otti kunnolla komentoonsa Laemmlen poika, Carl Laemmle Junior. Laemmle Jr:llä oli selkeä visio studion nostamiseen ennenaikaisesta suosta: studion selviäminen äänielokuvien ja yleisön kasvaneiden standardien maailmassa vaatisi oman identiteetin, jolla se erottuisi selkeästi joukosta. Vastaus löytyi erikoistumisesta tietyn lajityypin elokuvaan eli kauhu- ja fantasiaelokuvaan. Äänen tulo elokuvaan herätti luovissa elokuvantekijöissä innostusta: aikaisemmin kauhuelokuvan

---

<sup>36</sup> Tiedot kirjasta: Best, Gary Dean. *The Dollar Decade: Mammon and the Machine in 1920s America*. Westport, Conn.: Praeger, 2003.

<sup>37</sup> Oleellisena esimerkkinä tästä on 1931 *Dracula*, joka julkaistiin myös mykkäversiona. Tämä versio on kuitenkin kadonnut. Myös elokuvien levitys ei-englantia puhuville alueille, kuten Latinalaiseen Amerikkaan oli ongelma. Aikaisemmin dialogikortit saatettiin vain kääntää muille kielille. Nykyaikainen dubbaus ei tietenkään tullut kysymykseen. Universalia esimerkkinä käyttäen asia ratkaistiin eri kieltä puhuvilla näyttelijöillä. Esimerkiksi *Dracula* ja vuoden 1927 *The Cat and the Canary* kuvattiin samanaikaisesti myös espanjaa puhuvien näyttelijöiden kanssa. -esim. Skal 1993, 122.



tunnelma ja pelko voitiin luoda tarinan, visuaalisen ilmeen ja taustamusiikin avulla. Pelon tunteen välittyminen saattoi myös olla paljon näyttelijöiden varassa: Max Shreckin kylmäävä läsnäolo kreivi Orlokina on omaa luokkaansa. Nyt elokuvan tekeminen voisi muuttua täysin. Raunioissa ujeltava tuuli, pöllön öinen huhuilu ja hirviön murina olivat vain muutamia ääniefektein saavutettuja tehokeinoja. Myös näyttelijät joutuisivat löytämään elokuvallisen äänensä ja lopulta hylkäämään teatterilavoilta omaksutun yltiömäisen teatraalisuuden ja elehdinnän.

Taiteellisista ulottuvuuksista huolimatta ratkaisulla oli vahvoja taloudellisia syitä: yhdenlaisiin elokuviin erikoistuminen tehostaisi vähävaraisen studion toimintaa: tuotossa ja elokuvien jakelussa säästettäisiin.<sup>38</sup> Samalla mieleenpainuvan makaaberit aiheet jäisivät paremmin katsojien mieliin, mikä auttaisi imagon luomisessa ja sanan leviämisessä.

Hitlerin noustua valtaan Saksassa, joutuivat monet äkkiä epäsuotuisat elokuvantekijät pakenemaan natsihallintoa. Moni päätyi lopulta Hollywoodiin, jossa he joutuivat sopeutumaan uudenlaiseen arvojärjestykseen. Saksan elokuvatuotannolle oli ominaista ohjaajan suuri rooli projektissa, mutta Hollywoodissa tuottajilla oli suurempi valta. Saksassa aikoinaan tiettyä arvostusta nauttineet ohjaajat eivät välttämättä vastaanottaneet samanlaista arvostusta Yhdysvalloissa. Esimerkiksi Fritz Lang kärsi tämän muutoksen tuomasta shokista.<sup>39</sup> Toiset sopeutuivat paremmin: Karl Freund, joka oli aikaisemmin kuvannut esimerkiksi Langin *Metropoliksen*, päätyi kuvaamaan Universalin Draculan ja myös itse ohjasi Universalin 1932 *The Mummy*.

### 3.1 Dracula, eksoottinen Eurooppa

“God will not damn a poor lunatic's soul. He knows that the powers of evil are too great for those with weak minds.”<sup>40</sup>

Laemmle Juniorin ”uuden” Universal Studiosin ensimmäinen menestys oli unkarilaisen Bela Lugosin tähdittämä *Dracula* vuodelta 1931. Lugosi toi teatterilavoilta tutun vampyyrin ulkomuodon kohotettuine kauluksineen ja taakse kammattuine hiuksineen ensi kertaa elokuviin. Vampyyrien aristokraattinen ulkonäkö on kuitenkin peräisin jo romanttisen ajan kauhukirjallisuudesta. Lugosin roolisuoritus eroaa

---

<sup>38</sup> Edwards, 2012, 24.

<sup>39</sup> Smedley 2011, 90-91.

<sup>40</sup> Dracula 1931, ohj. Tod Browning.

paljonkin Max Schreckin tulkinnasta: Lugosi on hurmaava ja eksoottinen, kun taas Schreck on avoimen karmiva ja toismaailmallisempi. Lugosi esiintyi myöhemmin sarjassa muita Universalin ja muiden studioiden kauhuelokuvia, usein vastaavanlaisen antagonistin roolissa. Paholaismaisesta leimastaan Lugosi ei koskaan päässyt eroon, vaan Draculan varjo seurasi häntä hautaan saakka, johon hänet laskettiin vampyyrinviitassaan.<sup>41</sup>

1920-luvulla kiitäen noussut talous mäkihyppääjän ottein liukui vielä roimemmalla tahdilla alaspäin. 1930-luku muistetaan suuresta globaalista lamasta, joka ajoi harmaan arjen harmit ääri rajoilleen rajuihin liikkeihin. Ikään kuin vastauksena Universalin tuottamat elokuvat lähes poikkeuksetta sijoittuvat Yhdysvaltojen ulkopuolelle, sadunomaisiin eurooppalaisiin maisemiin. Draculan goottilainen linna Transylvaniassa pyrkii sitomaan katsojaa Lugosin eksoottisuuden voimistamana. Murtaen puhuva<sup>42</sup> ja mystinen Lugosi kommentaa jokaista tähdittämäänsä kohtausta.

Suoran politiikan sijaan elokuva keskittyy sosiaalisten olojen ja yläluokan kuvaamiseen. Aristokraattinen Dracula asuu omassa ekstreemissä linnassaan, ja ostelee kiinteistöjä Lontoosta. Kreivi Dracula on upperclassin ylimyksen äärimmäinen muoto, joka ei ole ”rahvaan” ymmärrettävissä. Tavoittamaton yläluokka tyydyttää omia halujaan miten vain haluaa, kuten Dracula ilmestyy ja katoaa mielensä mukaan. Hän on täysin irrallaan muusta maailmasta. Orja Renfield, mielisairaalan työntekijät ja valtamerialaivan miehistö ovat kaikki kykenemättömiä vastustamaan Draculan vaikutusta. Draculan todelliset vastustajat, professori Abraham Van Helsing ja Jonathan Harker ovat suhteellisen korkeissa asemissa toimivia henkilöitä, joilla on tarpeeksi auktoriteettia ja varallisuutta kyetäkseen tehokkaasti taistelemaan häntä vastaan. Hypnoosi ei tepsii yläluokkaiseen ja ”vahvan tahdon” omaavaan Van Helsingiin, mutta toimii palkkalaisen asemassa olevaan Renfieldiin tuhoisalla tavalla. Mikäli tämän version Draculasta haluaa yhdistää talouslamaan, saattaa se tässä näkyä parhaiten.

Dracula on henkilönä siis ihmistä ylempi voima, joka on luonnostaan paha. Muut Universalin hirviögallerian jäsenet ovat sympaattisia tai onnettomuuden uhreja, mutta Dracula on valinnut oman tiensä. Hän on kaikki ikävyyden ja onnettomuuden aspektit, jotka pyrkivät mädättämään yhteiskuntaa sen sisältä. Vähätuloisempi alaluokka on jo käytännössä hänen hallinnassaan.

---

<sup>41</sup> Kuva Lugosista hauta-arkussaan sekä tarina löytyvät esim. Skal 1993, 255-256.

<sup>42</sup> Lugosin aksentti on vakiintunut Dracula-tyyppisten vampyyrien puhetyyliksi. Osasyys voi arvioida myös seikan, että muut tunnetut Dracula-suoritukset ovat huomattavan vähäpuheisia. Esimerkiksi Christopher Lee ei roolissa monia repliikkejä puhunut.

Huolimatta siitä, että Dracula on yksi ensimmäisiä äänikauhuelokuvia, se ei nurinkurisesti sisällä lainkaan taustamusiikkia, lukuunottamatta alkutekstien taustalla soivaa Tsaikovskin Joutsenlampea. Käsitettä ”myykkä äänielokuva” on käytetty elokuvan kuvaamiseen.<sup>43</sup> Vaikka kyseessä saattoi olla myös taloudellinen ratkaisu verrattain pienivaraisten studion osalta ja yleinen ääniteknikoiden kokemattomuus. Elokuva käyttää muutenkin ääniä huomattavan vähän, joidenkin kohtausten jäädessä hahmojen tuijotuskilpailuksi. Draculan ja Van Helsingin kohtaaminen on lähes sanaton, näyttelijöiden tuijottaessa toisiaan piinaavan pitkän ajan. Pelon tunnetta on kuitenkin vähäisten äänten avulla pyritty luomaan luomaan. Karl Freundin kuvaustyö tekee Draculasta saksalaisen ekspressionismin lähimmän amerikkalaisen sukulaisen.

Draculan pelottavuus ja teho elokuvana on nykypäivänä katsoen matalaa tasoa. Moderni viihde sisältää toinen toistaan graafisempia, ahdistavia ja väkivaltaisempia teoksia niin elokuvissa, videopeleissä kuin kirjallisuudessa. Uutiset ja media keskittyvät ikävien ja onnettomien tapausten raportoimiseen ja usein suoriin videokuvauksiin tapahtumien paikalta. Dracula on aikansa tuote: amerikkalaiset yleisöt eivät olleet kokeneet ”sotaa kotona”, eivätkä olleet todistaneet massiivisesti julkisoituja ja yksityiskohtia myöten raportoituja selostuksia arkipäivän kauheuksista. Hiljainen, tunnelmallinen elokuva yliluonnollisesta hirviöstä riitti oikeuttamaan sen aseman jännitystrillerinä, vaikka elokuva ei sisällä pisaraakaan verta ja Draculan vastaanottama seivästys jää kuvan ulkopuolelle. Draculaan yleisesti yhdistetyt terävät kulmahampaat, vuolaana suusta valuva veri ja tietyt muut vampyyrikliseet tunnetaan paremmin Christopher Leen näyttelemästä versiosta.

### **3.2 Kauhukomedia - koomikot kohtaavat hirviöt**

“Now that we’ve seen the last of Dracula, the Wolf Man and the Monster, there’s nobody to frighten us anymore.”<sup>44</sup>

Yhdysvallat viimein tempautui innolla mukaan toiseen maailmansotaan Pearl Harboriin kohdistuneen yllätysshyökkäyksen jälkeen. Värvätyt sotilaat yllätyksestä valmiina käänsivät laivaston nokan kohti Afrikan ja Manner-Euroopan taistelulenttiä. Kotiin jäivät liukuhihnan varteen naiset, lapset ja onnettomat, joiden kohtaloksi koitui kotirintaman pitäminen jaloillaan.

---

<sup>43</sup> Spadoni, R. 2007, 78.

<sup>44</sup> Abbott and Costello Meet Frankenstein (1948).

Amerikkalainen elokuva-ala tuki sotaponnisteluja myymällä esimerkiksi sotaobligaatioita teattereiden auloissa. Elokuviin loppuun tai alkuun sijoitettiin kehoitus katsojille tukea taistelua. Itse elokuvat usein moraalisesti ja psykologisesti tukivat sotilaita ja antoivat kotiväelle värikkään ja ylpeyttä herättävän kuvan taisteluista. Esimerkiksi Hollywood-ohjaajat John Ford, William Wyler, John Huston, Frank Capra ja George Stevens tekivät useita dokumentaarisia sotaelokuvia, jotka sisälsivät rintamalla kuvattua materiaalia.<sup>45</sup> Elokuvat olivat dokumentaarisen linssin läpi kuvattuja propagandistisia esityksiä, jotka korostivat amerikkalaista sitkeyttä, periksiantamattomuutta ja sotakoneiston mahtavuutta.<sup>46</sup> Universalin ponnistuksiin kuului esimerkiksi elokuvien sisällön räätälöinti sota-aiheiseksi, esimerkiksi Basil Rathbonen tähdittämässä Sherlock Holmes-elokuvissa. Holmes ja Watson siirtyivät viktoriaanisesta Englannista suoraan 1940-luvulle mitteleämään natsivakoojia ja maanpettureita vastaan.

Universalin kauhuteollisuus<sup>47</sup> keskittyi 1940-luvun alussa tuottamaan jatko-osia 30-luvun klassikoille. Näkymätön Mies, Muumio, Dracula ja Frankensteinin hirviö esiintyivät kaikki omissa elokuvasarjoissaan, mutta 1940-luvun kiistatta merkittävin hirviö oli Lon Chaney Juniorin esittämä Susimies. Lawrence Talbot saa ristikseen mustalaiskirouksen, jonka takia hän muuttuu täysikuun aikaan ihmissudeksi. Toisen maailmansodan asetelmia hyvin pinnallisesti hipelöi elokuva *Frankenstein Meets the Wolf Man* vuodelta 1943. Elokuva esittää kahden tavallisen ihmisen hallitsemattomissa olevan voiman yhteentörmäystä. Taistelulle on luonnollisesti varattu vain muutama minuutti juuri ennen elokuvan loppua. Vuoden 1942 *Invisible Agent* esitteli uuden hallitusta palvelevan Näkymättömän Miehen, joka kamppaili idioottimaisia natsveja vastaan. Komediallista lähestymistapaa hirviökastiinsa Universal hyödynsi vuoden 1940 elokuvassa *Invisible Woman*. Elokuva sisältää korutonta kuvausta naisten työssä käymisestä, jossa he ovat sietämättömän miespuolisen esimiehen alaisuudessa. Kirjoittajat kuitenkin repivät tilanteesta vitsejä siten kuin taitavat. Elokuvan miehet ovat ajan kuvauksen mukaisia ja välillä avoimen misogyyneisiä, elleivät sitten kohtelee päähenkilöä kuin pikkulasta. Elokuvan komiikka hyödyntää siekailematta naisiin kohdistettuja asenteita, joita myös päähenkilö itse naisena kulmia kohotuttavalla tavalla toistaa.

Kauhukomediaa nähtiin paljon aikakauden koomikkotiimien piireissä. Laurel ja Hardy eli Ohukainen ja Paksukainen tekivät useampia elokuvia, jotka juonsivat vitsinsä kauhulle tyypillisistä kliseistä, kuten

---

<sup>45</sup> Näiden ohjaajien vaiheista kertoo esim. Mark Harris kirjassa *Five Came Back: A Story of Hollywood and the Second World War*. 2014.

<sup>46</sup> Esim. *Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress* 1944; *Africa, A Prelude to Victory* 1942.

<sup>47</sup> Universal tuotti myös paljon muihin genreihin lukeutuvia elokuvia.

aaveista. Vuoden 1942 *A-Haunting We Will Go* on kaksikon viimeinen kauhutrooppeja parodioiva elokuva. Koomikkoryhmä The Three Stooges kohtasi esimerkiksi muumioita kahdessaakin lyhytelokuvassaan, vuoden 1939 *We Want Our Mummy* ja vuoden 1948 *Mummy's Dummies*. Maailmansota ei synnyttänyt kauhukomediaa, mutta selkeästi ruokki sitä. Oikean elämän kauhut olivat tulleet tutuiksi ja konkreettisiksi 1930-luvun aikana, jopa Amerikassa. Toinen maailmansota toi amerikkalaiset osallisiksi aidosta kauhusta, jossa ei välttämättä ole onnellista loppua. Ajatus kuolemattomista vampyyreista ja ihmissusista tuntuvat sotaan verrattuna melko naurettavilta, mitä elokuvat pyrkivät hyödyntämään. Hirviökliseet soveltuvatkin petollisen otollisesti komedian ja parodioinnin aiheiksi. Jos vertailee kauhuelokuvan reaktiota toiseen maailmansotaan ja 1930-luvun lamaan, löytää niistä olennaisen yhtäläisyyden. Elokuvat enemmänkin vastaavat kriisien tuomaan ahdistukseen kuin pyrkisivät syvällisemmin käsittelemään niitä kuten esimerkiksi saksalaisessa ekspressionismissa.

1940-luvun loppuun mennessä klassiset hirviöt vähitellen hiipuivat valkokankailta, kunnes 1950-luvulla brittiläinen Hammer Film Productions ryhtyi tuottamaan omia versioitaan Draculasta, Frankensteinista, Muumiosta ja muista hirviöistä. Nämä elokuvat usein pyrkivät esittämään tapahtumia eri näkökulmasta verrattuna Universalisiin. Esimerkiksi Hammerin Frankenstein-elokuvat keskittyvät tohtori Frankensteinin kuvaamiseen kun taas Universal keskittyi hirviön hahmoon. Hammerin elokuvien jälkeen ei juuri mainittavia adaptaatioita hirviöistä ole ilmaantunut muuta kuin komedian muodossa. 1987 ilmestyi Fred Dekkerin ohjaama komedia *The Monster Squad*, jossa ovat pääosassa juurikin klassiset Universalin hirviöt. Samankaltaista tunnelmaa jatkavat viimeaikaisemmat *Hotel Transylvania*-animaatioelokuvat.

### **3.3 Abbott and Costello Meet Frankenstein**

Vuonna 1948 ilmestyneessä komediassa Bud Abbottin ja Lou Costellon esittämät hahmot päätyvät törmäyskurssille Draculan, Susimiehen, ja Frankensteinin hirviön kanssa. Juoni keskittyy Draculan suunnitelmaan hankkia Frankensteinin hirviölle uudet aivot, joiden kautta hirviötä olisi helpompi hallita. Luonnollisesti toheloiva, pelokas ja helposti hämättävissä oleva Costello omistaa juuri tarkoituksenmukaiset aivot ja alkaa farssimainen kissa ja hiiri-leikki hirviöiden ja toheloivan parivaljakon välillä.

Elokuva toimii tietyn mekaniikan kautta. Siinä törmäävät Universalin 30- ja 40-luvuilla loppuun kuluttamat hirviöelokuvien kaavat ja Abbottin ja Costellon koomiikka. Dracula, Susimies ja muut suhtautuvat tapahtumiin vakavalla otteella, kun taas pelokas Costello ja skeptinen Abbott ovat täydellisiä vastaamaan kliseiden luomiin asetelmiin. Abbott ja Costello kohtaisivat myös muut Universalin kuuluisat hirviöt myöhemmissä elokuvissa. Komediaelokuvia voidaan pitää genreistä eniten sellaisena, joka pyrkii vetämään katsojat irti arkisesta olemisesta, ja tarjoamaan hetkeksi naurua ja onnistuneimmissa tapauksissa hyviä tarinoita. 1930-luvun eskapismi on läsnä, ehkä vahvempana kuin aikaisemmin. Kuitenkin hirviöiden edustamat konseptit olivat sodan jälkeen äkkiä vanhentuneita ja joutuivat nopeasti sopeutumaan komedialliseen muottiin.

Elokuvasa Abbott on alkujaan skeptinen eikä usko ollenkaan hirviöiden todellisuuteen, leimaten ne Costellon pelkuruudeksi. Lopulta hänen on pakko myöntää asioiden oikea laita: uhka on todellinen ja se on ollut koko ajan läsnä, viitaten Draculan "toisena" esiintymiseen. Dracula-kerronnalle on tyypillistä, että muut hahmot eivät heti tajua tämän todellista luonnetta. Valenimillä esiintyvä Dracula ehtii kauan vuodattamaan pahaa tahtoaan yhteiskuntaan ennen kuin hänen suunnitelmansa tajutaan. Jos asiaa katsoo näin yksinkertaisesti, voisi sanoa Abbottin kehityskaaren heijastavan toista maailmansotaa edeltävää aikaa ja myöntävyäisyyspolitiikkaa harjoittaneita valtioita Euroopassa. Kuitenkin elokuva tehokkaasti riisuu hirviöiden uskottavuutta, heidän joutuessaan kaksikon tahattoman toilailun kohteiksi.

Elokuvan syvimpiä mietteitä herättävä anti on viimeisellä minuutilla esiintyvän Näkymättömän Miehen rooli. Abbott ja Costello säikähtävät kuulemaansa ääntä ja hyppäävät järveen päästäkseen pakoon, osoittaen "aitoa kauhua."

Jatko-osan enteilyn lisäksi Näkymättömän Miehen ilmaantuminen on kenties elokuvan kertovin hetki. Satujen hirviöt ovat poissa ja jäljellä ovat ihmishirviöt ja heidän kantamansa valta. Näkymätön Mies on hahmona tavallinen ihminen nimeltä Griffin, joka onnistuu kemikaalisen liuoksen avulla muuttamaan itsensä näkymättömäksi. Näkymätön Mies on klassinen kertomus tieteestä, joka menee liian pitkälle: juoman sivuvaikutus tekee Griffiniestä suuruudenhullun mielipuolen. Alkuperäinen *The Invisible Man* onkin enemmän varhainen tieteistrilleri kuin kauhuelokuva. Mielipuolinen Griffin julistaa koko maailman ja jopa kuun tärisevän peloissaan hänen edessään. Hänellä on valta vaikuttaa kaikkien kohtaloon. Näkymättömän Miehen edustama "pahuus" on samankaltaista kuin Draculan yliluonnollinen vaikutus. Tieto Näkymättömästä Miehestä ja hänen kyvyistään on tietoa jostakin tappavasta ja tuhoisasta

elementistä, jonka läsnäolo tunkeutuu joka tilanteeseen. Tämä tietenkin noudattelee tulevien vuosikymmenten kylmää sotaa ja sen tuomaa ydinaseuhkaa, joka uhkaavana häilyi ihmiskunnan yllä.

#### 4. Muukalaiset ja maakalaiset



48

"Great scientific advances are oftentimes sudden accomplished facts before most of us are even dimly aware of them. Breathtakingly unexpected, for example, was the searing flash that announced the atomic age. Equally unexpected was the next gigantic stride when Man moved out of his very orbit to a point more than 20 million miles to Earth."<sup>49</sup>

Avaruus ja sen tarjoamat mahdollisuudet oli tajuttu viihteessä jo kauan ennen toisen maailmansodan päättymistä. 1930-luvulla esimerkiksi sarjakuvissa kuin elokuvissakin nähtiin Flash Gordon, universumin pelastaja. 1940-luvun jälkeiset tapahtumat kuitenkin nostattivat avaruusoliot ja UFOt pysyvästi populaarikulttuuriin ja salaliittoteoreetikoiden julistuksiin.

<sup>48</sup> Utinen julkaistu 26.6.1947 Chicago Sun from Chicago Sun.

<sup>49</sup> *20 Million Miles to Earth*, ohjaus Nathan Juran 1957.

Vuoden 1947 kesällä amerikkalainen lentäjä Kenneth Albert Arnold oli lentämässä Washingtonin Mount Rainierin alueella. Matka osoittautui historialliseksi, sillä pian Arnold huomasi, ettei ollut ainoa ilmatilan käyttäjä. Arnold havainnoi yhdeksän ”välkehtivää” alusta, jotka kiisivät ilmojen läpi huippunopeudella. Palattuaan tukikohtaan Arnold raportoi kokemastaan. Lehdistö innostui tapauksesta ja Arnoldin lennosta seurasi laajamittainen reportaasi. Otsikot kautta maan julistivat Arnoldin nähneen ”lautasen mallisia aluksia.”<sup>50</sup> Arnold spekuloi uhkaavasti alusten alkuperää Chicago Timesin 7.7. 1947 numerossa: ne eivät voineet hänen mukaansa olla ihmisten ohjaamia. Hän ei kuitenkaan suoraan väitä niiden tulleen avaruudesta, viitaten esimerkiksi kauko-ohjaukseen.

Samana kesällä New Mexican Roswell-kylän asukkaat todistivat outoa ilmiötä autiomaan yllä. Tunnistamaton lentävä kohde syöksyi maahan ja pirstoutui. *Roswell Daily Record* 8. heinäkuuta 1947 raportoi etusivullaan armeijan löytäneen aavikolle pakkolaskun tehneen ”lentävän lautasen.” Virallisen ilmoituksen mukaan kohde oli säähavaintopallo, mutta tarinat UFOsta, avaruusolentojen ruumiista ja salaliitoista alkoivat levitä. Roswell laukaisi ensimmäisen modernin ”UFO-aallon”<sup>51</sup> ja pian lukemattomat ihmiset alkoivat raportoida itse nähneensä outoja valoja ja avaruusaluksia ympäri Amerikkaa. Hurma levisi niin laajalle, että Yhdysvaltain ilmavoimat aloitti laajamittaisen projektin UFO-havaintojen tutkimiseen, joka kulki nimellä Projekti Sininen Kirja.

Elokuvateollisuus ryhtyi oitis hyödyntämään UFO-buumeja. Seurauksena oli lukemattomia sci-fi-elokuvia, joiden laatu heittäli roskasta klassikkoon. *The Thing from Another World* iskosti ajatuksen vihamielisestä avaruuden valloittajasta, kun taas *War of The Worlds* antoi galaktisille vastustajille visuaalista iskuvoimaa nelivärikuvan voimin. *The Thing* vannotti tietynlaisen mantran elokuvatekijöihin ja katsojiin loppupuheenvuorollaan:

... tell the world, tell this to everybody wherever they are. Watch the skies. Everywhere. Keep looking. Keep watching the skies.

#### **4.1 The Day The Earth Stood Still 1951**

“Professor Barnhardt: One thing, Mr. Klaatu: suppose this group should reject your proposals. What is the alternative?”

Klaatu: I'm afraid there is no alternative. In such a case, the planet Earth would have to be... eliminated

---

<sup>50</sup> East Oregonian 25.6.1947.

<sup>51</sup> Nickell 2001, 118.



Professor Barnhardt: Such power exists?

Klaatu: I assure you, such power exists.”<sup>52</sup>

Avaruusalus laskeutuu Washingtoniin. Muukalainen Klaatu ja voittamaton robotti Gort ovat saapuneet kertomaan Maan asukkaille vakavaa viestiä, jonka Klaatu ilmoittaa kertovansa vain kaikkien valtioiden edustajille, sillä se koskettaa kaikkia. Pyyntö osoittautuu liian vaativaksi, ja lopulta Klaatu ajautuu pakosalle, tiedotusvälineiden kasvattaessa ihmisten epäluuloja ja pelkoja keskuudessaan piileskelevästä hirviöstä. Erinäisten vaiheiden jälkeen Klaatu viimein pääsee esittämään asiansa joukolle maailman johtavia tiedemiehiä: muiden planeettojen muodostama yhteisö on huomannut Maan kehityksen ja laittanut merkille heidän pian kykenevän avaruusmatkailuun. Kuitenkin huolenaiheeksi on muodostunut ihmisten sotaisa luonne ja massatuhoaseet. Jos Maan asukkaat tuovat väkivaltaisuutensa planeettansa ulkopuolelle, tullaan Maa tuhoamaan täysin.

Poliittiset rajat ylittävä yhteistyö esitetään poliitikoille täysin mahdottomana asiana, jolloin tiedemiehet ja oppineet tulevat Klaatun yleisöksi. Poliitikot eivät ole kykeneviä yhteistyöhön, mutta tiedemiehet, jotka ovat vastuussa joukkotuhoaseiden kehityksestä, ovat. Elokuvan esittämä tiedemiesten verkostoituminen ja Klaatun heihin asettama usko on vertauksellinen pian Hiroshiman ja Nagasakin jälkeen perustettuun atomitutkijoiden muodostamaan yhteisöön. He pyrkivät käyttämään tietojaan ja nauttimaansa suurta julkista ihailua valistaakseen sekä tavallista kansaa että poliitikoita heidän navigoidessaan ”uudessa maailmassa.”<sup>53</sup> Heidän tulisi ”käyttää vaikutusvaltaansa auttaakseen yhteiskuntaa saavuttamaan kirkkaamman, harmoonisemman ja rauhanomaisemman tulevaisuuden.”<sup>54</sup> Yhteistyö johti heidät perustamaan *The Bulletin of the Atomic Scientists*-organisaation, jonka käsiä on myös kaikille tuttu kuva keskiyötä kohti tikittävästä tuomiopäivän kellosta.

Ajatukset resonoivat paitsi YK:n perustamisessa, myös esimerkiksi 1960-luvun alkuperäisessä *Star Trek*-sarjassa, jossa ihmiskunta on ”kasvanut aikuiseksi” ja maapallo on yksi suuri yhteisö, joka on mittavan tähtienvälisen Federaation perustajajäsen.<sup>55</sup> Tämä on mahdollistanut tieteen kehittymisen myönteisempään suuntaan, eli ”viimeiselle rajaseudulle”, avaruuteen. Sarja kuvaa tähtialus *Enterprisen* tehtävää tutkia ”outoja, uusia maailmoja.” Suuri teema sarjassa on teknologian myönteisyys ja sen positiiviset mahdollisuudet. Tämän todellisuuden on Klaatun kansa elokuvassa jo saavuttanut, tosin

---

<sup>52</sup> *The Day The Earth Stood Still*, 1951.

<sup>53</sup> Boyer 1994, 49-64.

<sup>54</sup> Boyer 1994, 61.

<sup>55</sup> Sattumoisin Robert Wise ohjasi myös ensimmäisen *Star Trek*-elokuvan vuonna 1979.

äärimmäisin keinoin. Galaktisen yhteisön rauha säilyy voittamattomien Gort-robottien kautta. Mikäli joku jäsen ryhtyy hankalaksi, pystyy Gort likvidoimaan heidät vähällä hiellä. Konseptina Gort siis on yhteneväinen “tuomiopäivän laitteen” kanssa, jonka pelossa kaikki elävät.<sup>56</sup> Ainoa vaihtoehto on rauha, sama se miten se on saavutettu. Gort voidaan myös yhdistää Vanhan Testamentin Jumalan taipumukseen tuhota ihmiskunta ja aloittaa ”puhtaalta pöydältä.”

Elokuva ilmestyi aikana, jolloin tieteiselokuvat enimmäkseen kilpailivat siitä, kenen julisteessa oli mielikuvituksellisimman näköinen hirvitys. Klaatu, eli Kristus, on tietenkin ihmisen näköinen ja edustaa ihmiskunnan tulevaisuutta ja lopullista potentiaalia. Hän on “Jumala” ja Maan ihmiset luotiin Jumalan kuvaksi, joilla on mahdollisuus hankkia tietoa ja “tulla Jumalan kaltaisiksi.” Tämä yhdistyy jälleen *Star Trekiin*, jonka kuvaama ihmiskunta on “viimein saavuttanut potentiaalinsa.” Lukuisat Star Trek-jaksot kuitenkin vastavuoroisesti käsittelivät varoittavasti liiallista ja sokeaakin luottamusta teknologiaan ja tietokoneisiin.<sup>57</sup>

Elokuva on kuitenkin amerikkalainen, ja sen sanoma lopulta noudattelee ajan amerikkalaista politiikkaa. Klaatun “humanistisen” sanoman voi nähdä patoamispolitiikan äärimmäisenä muotona. Yhdysvallat pyrki kylmän sodan aikana estämään kommunismin epäsuotuisan vaikutuksen leviämistä maailmalla, mitä se oli vastikään harjoittanut esimerkiksi Korean sodassa.<sup>58</sup> Klaatun edustamalla yhteisöllä on samat tavoitteet: Maan turmeltunut luonne ei saa tulevaisuudessa korruptoida galaktisen yhteisön harmoonista olemassaoloa. Todellisen pasifistin tavoin sanansa sanottuaan Klaatu palaa tähtienväliseen utopiaansa, jättäen

## 4.2 The Creature From The Black Lagoon 1954

“We've just begun to learn about the water and its secrets, just as we've only touched on outer space. We don't entirely rule out the possibility that there might be some form of life on another planet, and why not some entirely different form of life in a world we already know is inhabited by millions of living creatures?”<sup>59</sup>

Joukko tutkijoita löytää Amazonin sademetsistä fossiilisoituneen, ihmismäisen käden. Joukko meribiologeja ja tutkijoita lähtee paikan päälle ottamaan asiasta enemmän selkoa ja mahdollisesti löytämään lisää osia olenosta. Outojen ja väkivaltaisten kuolemien jälkeen sankarimme tajuavat vastustajansa olevan fossiilin kanssa samaa lajia oleva olento, ”Gill-man”, joka asuu pahamaineisessa

---

<sup>56</sup> Myös USS Enterprisen miehistö kohtasi planeettoja nielevän vastustajan Star Trek-jaksossa “*The Doomsday Machine*.”

<sup>57</sup> Esimerkiksi jaksot “*The Ultimate Computer*”, “*A Taste of Armageddon*”, “*The Return of the Archons*”.

<sup>58</sup> Lee 2006, 37-63.

<sup>59</sup> Lainaus: *Creature from The Black Lagoon*, 1954.

Mustassa Laguunissa ja kykenee toimimaan niin maan päällä kuin vedessäkin. Katkeran kamppailun ja pakollisen neidon ryöstön jälkeen sankarimme tyhjentävät lippaansa olentoon, joka elokuvan viimeisessä otoksessa vajoaa laguunin syvyyksiin tarpeeksi epäselvänä hengettömänä, jotta jatko-osa voitaisiin halutessa tehdä.

*Creature* perustuu hyvin voimakkaasti ajatukseen, joka 1950-luvulla amerikkalaisessa populaarikulttuurissa ja yleisesti alkoi tulla voimakkaasti esiin. Ihminen ei ole yksin eikä omista maapalloa. Planeettaa asuttavat muutkin, jotka ovat olleet siellä vähintään yhtä kauan kuin ihmiset ja usein kauemminkin. Ihmisten osa maailmasta on todellisuudessa kuviteltua pienempi, mikä korostuu elokuvan eksoottisessa tapahtumapaikassa. Amazon kätkee lukemattomia lajeja, joita kaikkia ei varmasti ole vielä tunnistettu. Asetelma on lähes identtinen King Kongin kanssa, jonka juonta *Creature* jäljittelee useaankin otteeseen.

Ajatus kiduksisesta kalamiehestä on esiintynyt tarinoissa ja legendoissa jo kauan ennen *Creaturea*. Japanilaisen perinteen kappa-olennot ja suomalaisille tutumpi näkki ovat toimineet pelotteena pysyvä poissa syvistä vesistä. Gill-Man tuo myös mieleen H.P. Lovecraftin 1931 novellin *Varjo Innsmouthin Yllä*, jossa Innsmouthin kylän asukkaat osoittautuvatkin muinaisten “syväläisten” jälkeläisiksi.<sup>60</sup> Gill-Manin inspiraatioksi on myös mainittu suhteellisen vinha tarina Amazon-joella asuvista ihmisistä muistuttavista otuksista. Näillä olennoilla tietävästi oli kidukset, räpylät ja he elivät veden alla. Aikansa tarinalle hekoteltuaan elokuvan tuottajat ryhtyivät työstämään elokuvaa nimeltä “*The Sea Monster*.”<sup>61</sup>

Gill-man on jälleen yksi Universalin sympaattinen hirviö. Katsoja eli ihminen voi samaistua häneen alkukantaisimmalla tasolla, sillä hirviö ei tapa kierouttaan tai pahuuttaan. Hän pyrkii suojelemaan omaa reviiriään ja turvallisuuttaan, jota ihminen uhkaa. Tämä tietenkin tapahtuu kyltymättömänä hyökkäilyinä päähenkilöiden kimppuun, mutta hänellä on selkeä motiivi. Joko Gill-Man taistelee tai hän pakenee. Hän on kyllin älykäs tajuamaan, että oman turvallisuutensa takaamiseksi kukaan päähenkilöistä ei saa päästä laguunista elävänä. Luomakunnan kruunu, ihminen, on siis tunkeilija “omalla alueellaan.” Koko maailma ei ole tarkoitettu ihmisten käsiin, mutta tieteen ja maailman pienenemisen myötä se on varmuudella päätynyt niihin. Ihminen ei ole tervetullut Mustaan Laguuniin, mutta lopulta onnistuu kukistamaan sen ainoan vartijan.

---

<sup>60</sup> Syväläiset (deep ones) ovat Suuren Muinaisen Dagonin jälkeläisiä, ja muistuttavat kuvaukseltaan paljon Gill-Mania.

<sup>61</sup> Weaver, Schecter, Kronenberg 2014.

Aikakauden b-luokan kauhuelokuvissa vastustajina esiintyi usein gorilloja ja apinoita. Tärkeimpänä innoittajana on tietenkin vuoden 1933 King Kong. Kultakauden näyttelijät, Bela Lugosi, Boris Karloff ja Lon Chaney Jr. kukin kohtasivat varsinkin myöhäisemmän tuotantonsa aikana murhanhimoisia apinoita. 1950-luvulla muutkin luontokappaleet pääsivät estradille. Etenkin hyönteiset olivat toistuva uhka. *Them!* (1954) esittää jättiläismuurahaisten hyökkäyksen, *Tarantula!* (1955)<sup>62</sup> esittelee jättiläistarantulan, *Beginning of the End* (1957) heinäsirot kylvävät tuhoa. Erikoistehosteiden mestarin Ray Harryhausenin aikaansa edellä olevat hahmot ja stop motion-tekniikat toivat *Creaturen* tapaan muinaisuuden eloon dinosaurusten ja jättiläismustekalojen myötä. Vaikka monet näistä “luonto vastaan ihmiskunta”-elokuvista luetaan b-elokuviksi, toistavat ne samaa teemaa kuin hieman korkeamman luokan *Creature*. Loitsujen, manausten ja vampyyrinpuremien sijaan syyllisenä toimii tiede ja sen lyhytnäköisyys. Hirviöt voitetaan ongelman ratkaisulla ja usein kaukaa haetulla logiikalla, joka kuitenkin kuulostaa järkevältä näyttelijöiden sitä lausussa riittäväällä auktoriteetilla. Elokuvien, kuten tosielämän, tiedemiehet omaavat kykyjä, joiden väärinkäytöllä ja huolimattomuudella maailma on jatkuvasti tuhon partaalla. B-elokuvatuotanto pyrki kuitenkin kärkevästi muistuttamaan, ettei maailma ollut ainoastaan ihmisen tuhottavissa.

## 5. Ydinase, Japani ja Godzilla

Liittoutuneiden julistettua voittonsa Euroopassa, päätti Japani vielä jatkaa taistelua. Toinen maailmansota pitkittyi syksyyn 1945 saakka, jolloin 6. päivänä elokuuta Yhdysvallat päätti käyttää ydinasetta Japania vastaan nopeuttaakseen taloudellisesti ja ruumiillisesti kalliin sodan. Hiroshima, ja muutama päivä myöhemmin Nagasaki, pyyhkiytyivät maan päältä ja jäivät ikiajoiksi historiaan amerikkalaisen atomivoiman sanelemien sääntöjen turvin. Harry S. Truman vannoi 8. elokuuta puheessaan:

If they do not now accept our terms they may expect a rain of ruin from the air, the like of which has never been seen on this earth.<sup>63</sup>

Yhdysvallat oli päättänyt sammuttaa vihollistensa taistelutahdon yhdellä rykäisyllä. Kertaheitolla syntynyt tuho ja kuolema esittelivät ennenäkemättömän mittavaa kauheutta ja sitä, mihin ihminen todella

---

<sup>62</sup> *Tarantula!*, kuten *Creature From the Black Lagoon*, ohjaajana toimi niin ikään Jack Arnold.

<sup>63</sup> Truman, Harry S. *Statement by the President Announcing the Use of the A-Bomb at Hiroshima* 6. Elokuuta 1945.

kykenee kunhan hän innolla ryhtyy tekemään. Ihmisen tekojen vaikutus alettiin myös hahmottaa planeetallisessa mittakaavassa: edesottamuksista oli tulossa niin valtavia, että ne uhkasivat luonnollista järjestystä ja toivat jo varjostuneen arkielämän ylle syvempiä uhkakuvia totaalisesta ihmiskunnan tuhoutumisesta.<sup>64</sup>

Aluksi tieto ydinhävityksestä herätti amerikkalaisissa pelkoa ja kuumeista spekulatiota siitä, mihin maailma oli menossa. Välitön pelko esimerkiksi nostatti kannatusta suurelle, kaikki valtiot sisällyttävälle järjestölle. Ajatusta tuki myös Albert Einstein, josta muodostui kansalle tieteellisen nerokkuuden ja atomienergiatutkimuksen symboli. Vinhojakin kuvitelmia tuotiin ilmoille atomienergialla kyllästetyistä utopioista. Kuitenkin 1950-luvulle tultaessa pommin varjo ikään kuin hyväksyttiin suojelukeinona Neuvostoliittoa vastaan, joka oli luonut ensimmäisen ydinaseensa 1949.

Yhdysvallat olikin innokas ottamaan selville uuden aseensa käyttömahdollisuuksia ja rajoja. Laivaston ylimystö oli huolestuneen utelias pommin vaikutuksista ja sovellutuksista merialuksiin. Senaattori Brian McMahon esitti idean ydinaseiden testaamisesta japanilaisiin aluksiin, sillä ”ei voinut ajatella parempaakaan käyttöä japsien aluksille.”<sup>65</sup> Puheenvuoro innoitti useita ydinasekoikeita ja testejä, joiden kohteena olivat Tyynellä merellä ”hyödyttöminä” ajelehtivat japanilaisalukset.

## 5.1 Ishiro Hondan Godzilla

“I can't believe that Godzilla was the last of its species. If nuclear testing continues, then someday, somewhere in the world... another Godzilla may appear.”<sup>66</sup>

Samaan tapaan kuin muissa liittoutuneiden miehittämissä valtioissa, pyrittiin Japanissa myös ajamaan demokratisoitumisen periaatteita läpi, mikä järjestytti perinteisten instituutioiden perustuksia. Esimerkiksi keisarin asema jumalten jälkeläisenä murentui.<sup>67</sup> Sananvapaus rajattiin tarkoin: Yhdysvaltojen ja liittoutuneiden kritisoiminen oli tiukasti kiellettyä. Sensuuri oli niinkin täydellistä, että maininnat sensuurista sensuroitiin.<sup>68</sup> Tästä johtuen tiedot atomipommien tuhoista ja jatkuvista kokeista eivät saavuttaneet muualla Japanissa suurta yleisöä tapahtumahetkenään. Vuonna 1952 liittoutuneiden

---

<sup>64</sup> Boyer 1994. “The Whole World Gaspd”. *By the bomb's early light: American thought and culture at the dawn of the atomic age*, 3-26.

<sup>65</sup> Delgado 1996, 17.

<sup>66</sup> *Gojira*, 1954.

<sup>67</sup> Balmain 2008, 30-31.

<sup>68</sup> Keene 1987, 967.

miehitys päättyi, ja atomipommin yhteiskuntaan jättämiä jälkiä ryhdyttiin tuomaan esiin. Traumaa alettiin välittömästi käsitellä elokuvankin keinoin: Kaneto Shindōn ohjaama *Genbaku no ko*, eli *Hiroshiman lapset* ilmestyi jo samana vuonna.

27. lokakuuta vuonna 1954 ensi-iltansa sai Ishiro Hondan ohjaama *Gojira* eli amerikkalaisittain *Godzilla: King of Monsters*. Armeijan vetypommikokeilut herättävät horroksestaan meren pohjassa uinuneen esihistoriallisen, jättiläismäisen dinosauruksen, joka saa nimen Godzilla. Kotinsa räjähdetiestien takia menettänyt Godzilla on radioaktiivisella säteilyllä kyllästetty ja ymmärrettävän närkästynyt ja ryhtyy oitis iskemään takaisin ihmiskuntaa vastaan upottamalla aluksia, tuhoamalla koteja ja elantoa. Armeijan jatkuvasta vastarinnasta huolimatta Godzilla raunioittaa Tokion, eikä näytä laantumisen merkkejä: onko Japani tuomittu täydelliseen ja vääjäämättömään tuhoon?

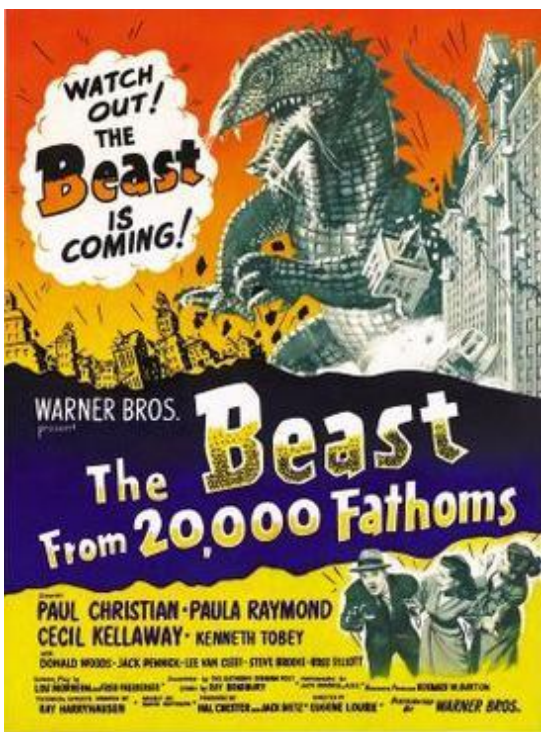
Godzilla hahmona edustaa ydinasetta ja sen tuomaa massiivista tuhoa. Liittoutuneiden sensuroimaa uutisointia Hiroshimasta ja Nagasakista seuraava Godzilla on kaikkien aikojen tunnetuin ja huomiota herättävin ydintuhon symboli, jonka kautta kauhuja yritettiin konkretisoida yleisölle. Elokuva ei peittele ydinaseiden kritiikkiä, vaan syvyyspommikokeilut tuomitaan selvin sanoin, leimatun ne syyllisiksi tuhoon. Elokuva kuitenkin tuntuu tiedostavan tämänkaltaisten aseiden niin sanotun tarpeellisuuden tai väistämättömyyden: Godzilla lopulta tuhoutuu ”Oxygen Destroyer”, vedestä kaiken hapen imevän pommin avulla. Tiedemies Serizawa luonnehtii keksintöönsä ihmiskunnan tappavimmaksi aseeksi. Tämä heijastaa kauhun tasapainoa: Godzilla ilman tasaväkistä vastavoimaa on pysäyttämätön raunioittaessaan Tokiota, mutta Serizawan keksinnön paljastuessa taistelusta tulee tasaväkisempi. Kahden potentiaalisesti kaiken tuhoavan aseiden olemassaolo tuo näennäistä rauhaa, joka kuitenkin on kylmää hikeä nostattava: elokuva päättyy hahmojen spekuloidessa toisen Godzillan olemassaolon mahdollisuutta. Vaihtoehtona on ydinasekokeilujen lakkauttaminen, mikä estäisi Godzillan paluun. Toinen valinta on aseiden kehityksen jatkaminen. Tämä kuitenkin tulisi varmasti johtamaan vähintään yhtä voimakkaiden vastustajien esiin tulemiseen.<sup>69</sup>

Godzillan tapahtumat ovat suoraan liitoksellisia Yhdysvaltojen suorittamaan Operaatio Castleen. Maaliskuussa 1954 osuvasti nimetty kalastusalus Lucky Dragon jäi syvyyspommitestien jalkoihin vesillä

---

<sup>69</sup> Godzillan lukuisissa jatko-osissa Godzilla mitteli voimiaan toisten jättiläishirviöiden, kuten Rodanin ja Ghidorahin kanssa. Vaikka elokuvien henki muuttui nopeasti vähemmän vakavaan suuntaan, edustavat Godzillan vastustajat kauhun tasapainoa. Hirviöt eivät tuhoa toisiaan eivätkä maailmaa: Godzilla kykenee pysäyttämään muut hirviöt. Godzilla kuitenkin hahmona muuttui nopeasti maapallon puolustajaksi.

seilatessaan. 23-henkinen miehistö altistui pommeista erittyneelle säteilylle. Myös säteilyllä kyllästetty Godzilla tartuttaa lukemattomia ihmisiä tuhoamiskampanjansa aikana, muuttaen Tokion lähes



Kuvat 1 ja 2. Amerikkalainen ja japanilainen radioaktiivinen jättiläishirviö.

asumattomaksi. Tokion palavat rauniot tietenkin tuovat mieleen sodan ajan tuhot sekä Hiroshiman ja Nagasakin. Paikka, jossa Godzilla ensi kertaa havainnoidaan on juurikin pieni kalastajakylä.

On huomattavaa, että *Gojiran* on juoni on hyvin samantapainen kuin vuotta aikaisemmin Yhdysvalloissa tuotettu elokuva. *The Beast from 20,000 Fathoms* (1953) on Eugene Lourien ohjaama ja Warner Brothersin julkaisema tieteiselokuva, jossa pohjoisella napapiirillä suoritettut ydinkokeet herättävät horroksesta jättiläismäisen dinosaurusen, joka etenee pitkin Pohjois-Amerikkaa kylväen tuhoa. Samaan tapaan Godzillan erittämän säteilyn tavoin, peto vuodattaa vertaan pitkin New Yorkin katuja, joka alkaa levittää esihistoriallista, tappavaa tautia ihmisten keskuuteen. *The Beast* on ilmeisesti esikuva niin Godzillalle kuin muillekin seuraaville hirviörymistelyille. Godzillan tuottaja Tomoyuki Tanaka oli ilmeisesti niinkin paljon vaikuttanut elokuvan menestyksestä, että tituleerasi *Gojiran* alkuperäisen

<sup>70</sup> Kuva 1: *The Beast from 20,000 Fathoms*-tatterijuliste vuodelta 1953. Haettu osoitteesta [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/40/Beast\\_from\\_20%2C000\\_Fathoms\\_poster.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/40/Beast_from_20%2C000_Fathoms_poster.jpg)  
Kuva 2: Japanilainen *Gojira*-tatterijuliste vuodelta 1954. Haettu osoitteesta [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Gojira\\_1954\\_Japanese\\_poster.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Gojira_1954_Japanese_poster.jpg)

tarinaehdotuksen ”*The Giant Monster from 20,000 Miles Under the Sea.*”<sup>71</sup> Niin ikään vuosi Godzillan jälkeen Yhdysvalloissa ilmestyi muun muassa *It Came From Beneath the Sea*, jossa nähdään ydinpommin kautta mutatoitunut radioaktiivinen jättiläismustekala. Radioaktiivinen jättiläishirviö osoittautui kierrätyskelpoiseksi (ja helppoa rahaa tuottavaksi) ideaksi. Ilman suurempaa luovuutta saatettiin ottaa mikä tahansa eläin ja kasvattaa se jättimäisiin mittoihin. Mukaan tarvitsi vain heittää tieteellisesti epämääräinen selitys säteilystä.

Samaan tapaan kuin saksalaisten ekspressionistien kauhuelokuvissa 30 vuotta aikaisemmin, myös *Gojira* pyrkii tuomaan ennennäkemättömän tuhoisan konfliktin traumat näkyviksi katsojille. Vaikka elokuva päättyy ihmisten voittoon, sen viimeiset minuutit varoittavat ettei kaikki ole ohi. Hirviön kukistaminen vaatii myös vastaavasti henkilökohtaisen uhrauksen; Serizawa sekä tuhoaa Godzillan että säästää ihmiskunnan sen tuhoisimmalta aseelta. Ainakin jatko-osiin saakka.

## 6. Päätäntö

Merkittävä erottava piirre ensimmäisen maailmansodan jälkeisissä saksalaisissa prototyypisissä kauhuelokuvissa ja amerikkalaisissa laman jälkeisissä kauhuelokuvissa on niiden luonne kansan tuntemuksien symboloijana. Saksalaiset ekspressionistiset kauhuelokuvat ovat painajaisia, synkkiä kertomuksia, joissa ahdistus on läsnä lavasteita myöten. Elämän ja ympäröivän yhteiskunnan ahdistus ja pelot on tuotu konkreettisiksi, allegorisiksi kertomuksiksi. Amerikkalaiset 1930-luvulta lähtien tuotetut kauhuelokuvat ovat eskapistisia, mystisiä ja fantastisia. Yleisön oletettavasti toivottiin unohtavan arkiset huolet ja yrittävän tempautua mukaan sadunomaiseen ja mielikuvitukselliseen seikkailuun. Samalla tietenkin maksaen täyden hinnan lipuista. Tieteiselokuvien määrällinen nousu toisen maailmansodan jälkeen puhuu sekä UFO-ilmiön räjähtämisestä että ihmisten uusista peloista. Tiede oli osoittanut lopullisesti voimansa ydinaseen myötä, lehdistön spekulatiiviset otsikot raportoivat lentävistä lautasista ja kaksi suurvaltaa aloittivat myrskyisän seurustelunsa hampaat irvessä ja pistooli taskussa. Muukalaispelko sopi sekä kommunistivakoojiin että avaruusolentoihin. Epävarmuudet ja pelot siis ovat jo sadan vuoden ajan saaneet hirviömäisen, konkreettisen hahmon elokuvissa ja myös muussakin viihdetuotannossa.

---

<sup>71</sup> Ragone 2007, 34



Vanhat kauhuelokuvat eivät nykykatsojan silmissä ole pelottavia. Caligari ja Nosferatu säilyttävät karmivuutensa ikänsä ja sen tuoman mystisyyden myötä. Amerikkalaisten kauhuelokuvien ikä, hitaus ja teatterimaiset, yliampuvat näyttelijäsuoritukset voivat kuitenkin tuottaa huvitusta ja hilpeyttä. 1950-luvun hoopot avaruusoliot kuminaamareineen ja televisiopäisine gorilloineen voivat naurattaa. Tästä huolimatta ne soveltuvat nykypäivänäkin samaan asiaan kuin 90 vuotta sitten: ne tarjoavat keinon uppoutua täysin erilaiseen maailmaan, jossa ihminen yleensä kykenee voittamaan vaikeudet ja oppii kokemuksestaan. Lähes kaikki 1930-1950-luvuilla ilmestyneet kauhu- ja tieteiselokuvat päättyvät juhlalliseen dialogiin, jossa elokuvan toivottuja teemoja viimeistään arvioidaan.

Vaikka elokuvat itsessään vanhenevat, niiden käsittelemät teemat eivät. Ajankohtaisia ovat tänäkin päivänä sota, globaalit kulkutaudit, globaali talouslama, ääripoliittinen liikehdintä, maahanmuuttajakriisit, rasismi, seksismi ja omaisuuden epätasapainoinen jakautuminen. Kaikki nämä asiat ovat esillä käsitellyissä kauhuelokuvissa tai ovat syntyneet vastauksena niiden tuottamalle mielipahalle. Kun katselee 1900-luvun elokuvatuotantoa, näkee näiden teemojen kehittymisen ja ”varttumisen.” Elokuva tarjoaa vieläkin uusia keinoja käsitellä tai kokea näitä asioita ”turvallisesti” tai jälkikäteen. Esimerkiksi elokuva *Contagion* on hiljattain kohonnut katselulistojen kärkeen. Ne voidaan nähdä pelkästään viihdyttävänä tarinoina, mutta kuten Edward van Sloan lausui yleisölle vuonna 1931 *Draculan* epilogissa: “...remember that after all, there **are** such things as vampires!”<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Epilogi oli osa ensimmäistä *Draculan* esitysaaltoa, eikä sitä ole tähän mennessä pystytty entisöimään kokonaisuudessaan myöhempiin julkaisuihin. Vuoden 1999 dokumentti *Road to Dracula* sisältää lyhyen pätkän alkuperäisestä taltiointista. Dokumentti sisältyy esim. Universal Home Entertainmentin julkaisemaan *Dracula – The Legacy Collection* -dvd-kokoelmaan.

## 7. Lähdeluettelo

### Alkuperäislähteet

*Creature from the Black Lagoon*. Ohjannut Jack Arnold, Universal Pictures 1954

*Das Cabinet des Dr. Caligari*. Ohjannut Robert Wiene, Decla-Bioscop 1920

*Dracula*. Ohjannut Tod Browning, Universal Pictures 1931

*Gojira*. Ohjannut Ishiro Honda, Toho 1954

*Nosferatu: eine Symphonie des Grauens*. Ohjannut F.W. Murnau, Prana Film 1922.

*The Day the Earth Stood Still*. Ohjannut Robert Wise, 20th Century Fox 1951

*Abbott and Costello Meet Frankenstein*. Ohjannut Charles Barton, Universal Pictures 1948

### Kirjallisuusuuttelo

Balmain, Colette. *Introduction to Japanese Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

Best, Gary Dean. *The Dollar Decade: Mammon and the Machine in 1920s America*. Westport, Conn.: Praeger, 2003.

Boyer, Paul S. *By the Bomb's Early Light: American Thought and Culture At the Dawn of the Atomic Age*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994.

Delgado, James P. *Ghost Fleet; The Sunken Ships of Bikini Atoll*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1996.

Edwards, Kyle. *Morals, Markets and "Horror Pictures": The rise of Universal Pictures and the Hollywood Production Code*. *Film & History* Fall 2012, Vol.42(2), s. 23-37

Ehrat, Johannes. *Cinema and Semiotic: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*. Toronto, Ont.: University of Toronto Press, 2005.

Eisner, Lotte H. *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. 2. paperback ed. Berkeley: University of California Press, 2008

Henig, Ruth B. *The Weimar Republic, 1919-1933*. London ; New York: Routledge, 2002.

Kaes, Anton. *The Cabinet of Dr. Caligari: Expressionism and Cinema*. Toim. Perry, Ted. Masterpieces of Modernist Cinema. Indiana University Press, 2006 s. 41-59

Keene, Donald. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era : Fiction*. New York: Henry Holt and Company, 1987.

Kracauer, Siegfried, ja Reijo Lehtonen. *Caligarista Hitleriin: Saksalaisen Elokuvan Psykologinen Historia*. Hki: Valtion painatuskeskus, 1987.

Kronenberg, Steve; Schecter, David; Weaver, Tom. *The Creature Chronicles: Exploring the Black Lagoon Trilogy*. McFarland, 2014.

Lee, Chae-Jin. *A Troubled Peace: U.S. Policy and the Two Koreas*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.

Mulvey-Roberts, Marie. *Dangerous Bodies: Historicising the Gothic Corporeal*. Manchester University Press, 2016.

Nickell, Joe. *Real-life X-files: Investigating the Paranormal*. Lexington, Ky.: University Press of Kentucky, 2001.

Perez, Gilberto. *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1998

Price-Smith, Andrew T. *Contagion and Chaos: Disease, Ecology, and National Security in the Era of Globalization*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.

Ragone, August. *Eiji Tsuburaya: Master of Monsters*. Chronicle Books, 2007.

Skal, David J. *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. 1. Paperback ed. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.

Smedley, Nicholas. *A Divided World: Hollywood Cinema and Emigré Directors in the Era of Roosevelt and Hitler, 1933-1948*. Bristol, UK ; Chicago: Intellect, 2011.

Spadoni, Robert. *A Pocket Guide to Analyzing Films*. Berkeley: University of California Press, 2014.

Spadoni, Robert. *Uncanny Bodies: the coming of sound film and the origins of the horror genre*. University of California Press, 2007.

Tybjerg, Casper. *Shadow-Souls and Strange Adventures: Horror and the Supernatural in European Silent Film*. The Horror Film. Editor: Stephen Prince. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2004. s. 15-39

Whalen, R. Christopher. *Inflated: How Money and Debt Built the American Dream*. Hoboken, N.J.: Wiley, 2011.

### **Mainitut elokuvat:**

*20 Million Miles to Earth*. Ohjannut Nathan Juran, Columbia Pictures 1957.

*A-Haunting We Will Go*. Ohjannut Alfred L. Werker, 20th Century Fox 1942.

*Abbott and Costello Meet Frankenstein*. Ohjannut Charles Barton, Universal Pictures 1948.

*Beginning of the End*. Ohjannut Bert I. Gordon, Republic Pictures 1957.

*Creature from the Black Lagoon*. Ohjannut Jack Arnold, Universal Pictures 1954.

*Das Cabinet des Dr. Caligari*. Ohjannut Robert Wiene, Decla-Bioscop 1920.

*Das Testament des Dr. Mabuse*. Ohjannut Fritz Lang, Nero-Film 1933.

*Der Golem.* Ohjannut Paul Wegener & Carl Boese, Universum Film 1920.

*Der Student von Prag.* Ohjannut Stellan Rye, Paul Wegener, Deutsche Bioscop 1913.

*Die Finanzen des Großherzogs.* Ohjannut F.W. Murnau, UFA 1924.

*Dracula.* Ohjannut Tod Browning, Universal Pictures 1931.

*Dr. Mabuse, der spieler.* Ohjannut Fritz Lang, Universum Film AG 1922.

*Frankenstein meets The Wolf Man.* Ohjannut Roy William Neil, Universal Pictures 1943.

*Genbaku no Ko.* Ohjannut Kaneto Shindo, 1952.

*Invisible Man.* Ohjannut James Whale, Universal Pictures 1933.

*Invisible Agent.* Ohjannut Edwin L. Marin, Universal Pictures 1942.

*Invisible Woman.* Ohjannut A. Edward Sutherland, Universal Pictures 1940.

*It Came from Beneath the Sea.* Ohjannut Robert Gordon, Columbia Pictures 1955.

*Gojira.* Ohjannut Ishiro Honda, Toho 1954.

*Mummy's Dummies.* Ohjannut Edward Bernds, Columbia Pictures 1948.

*Nosferatu: eine Symphonie des Grauens.* Ohjannut F.W. Murnau 1922.

*Tarantula!* Ohjannut Jack Arnold, Universal-International 1955.

*The Beast from 20,000 Fathoms.* Ohjannut Eugène Lourière, Warner Bros. 1953.

*The Day the Earth Stood Still.* Ohjannut Robert Wise, 20th Century Fox 1951.

*The Thing from Another World.* Ohjannut Christian Nyby & Howard Hawks, RKO Radio Pictures 1951.

*Them!* Ohjannut Gordon Douglas, Warner Bros. Pictures, Inc 1954.

*The War of the Worlds.* Ohjannut Byron Haskin, Paramount Pictures 1953.

*Zombies on Broadway.* Ohjannut Gordon Douglas, RKO Radio Pictures, 1945.

*Zum Beispiel: Fritz Lang.* Ohjannut Erwin Leiser 1968

## **Dokumenttielokuvat**

*Zum Beispiel: Fritz Lang. Ohjannut Erwin Leiser, Saksa 1968*

### **Kuvat**

Kuva 1: *The Beast From 20,000 Fathoms*-elokuvajuliste 1953. Omistaja Warner Brothers 1953. Haettu osoitteesta

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/40/Beast\\_from\\_20%2C000\\_Fathoms\\_poster.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/40/Beast_from_20%2C000_Fathoms_poster.jpg)

Kuva 2. *Gojira*-elokuvajuliste 1954. Tekijä, omistaja Toho Company Ltd. (東宝株式会社, Tōhō Kabushiki-kaisha) © 1954. Haettu osoitteesta

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Gojira\\_1954\\_Japanese\\_poster.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Gojira_1954_Japanese_poster.jpg)