

## Toiseuden uhka:

Naiseuden representaatioita 1920-luvun saksalaisessa kauhuelokuvassa

Maija Kakriainen

Etnologian ja antropologian

maisterintutkielma

Kevätlukukausi 2020

Historian ja etnologian laitos

Jyväskylän yliopisto

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos – Department Historian ja etnologian laitos
Tekijä – Author Maija Kakriainen	
Työn nimi – Title Toiseuden uhka: Naiseuden representaatioita 1920-luvun saksalaisessa kauhuelokuvassa	
Oppiaine – Subject Etnologia ja antropologia	Työn laji – Level Maisterintutkielma
Aika – Month and year helmikuu 2020	Sivumäärä – Number of pages 72
Tiivistelmä – Abstract <p>Tässä maisterintutkielmassa tarkastelen naiseuden representaatioita saksalaisessa kauhuelokuvassa <i>Tohtori Caligarin kabinetti</i> (1920, ohj. Robert Wiene). Lähtökohtana on ajatus elokuvasta kulttuurinsa arvoja ja käsityksiä uusintavana ja heijastavana teoksena ja sukupuolesta kulttuurisena ja sosiaalisena konstruktiona. Tutkielman tavoitteena on selvittää, miten elokuva representoi naiseutta yhtäältä kauhugenren kehityksessä ja toisaalta suhteessa aikalaiskulttuurin käsityksiin.</p> <p>Tutkimusmenetelmänä toimii diskurssianalyysi. Hahmottelen aineistosta erilaisia naiseuden representoimisen tapoja eli diskursseja, jotka rakentuvat elokuvan aikalaiskontekstia ja kauhugenreä käsittelevien teorioiden pohjalta. Mukailen esimerkiksi Anjeana Hansin (2014) ajatusta sotienvälisen Saksan elokuvien naishahmojen roolista yhteiskunnan pelkojen ruumiillistumina ja Robin Woodin (2002) teoriaa kauhuelokuvasta normaaliuden ja toiseuden välisenä kamppailuna.</p> <p>Analyysissa keskiöön nousee ajatus naisesta Toisena sekä 1920-luvun Saksassa että kauhuelokuvagenressä. Muodostan aineistosta kolme naiseuden diskurssia: passiivinen objektiivus, merkityksellinen toimijuus sekä hirviömyyden. Passiivisuusdiskurssi ja toimijuusdiskurssi rakentuvat sotienvälisen Saksan naisten asemasta käydyin keskustelun pohjalta, ja niissä nainen näyttäytyy objektina miehen subjektille, Toisena tämän normaalille, ja juuri siksi poikkeuksellisen merkityksellisenä miesten rinnalla. Hirviödiskurssissa naiseus rinnastuu hirviömyyteen näyttäytyen normaalia järjestystä uhkaavana toiseutena.</p> <p>Esitän, että <i>Tohtori Caligarin kabinetin</i> representoimassa naiseudessa näkyy toiseuden pelko eli aikakauden saksalaisen yhteiskunnan huoli sukupuoliroolien muutoksesta ja vanhan järjestyksen murtumisesta. Kauhuelokuva mahdollistaa pelon kohtaamisen ja käsittelemisen. Tulkintani mukaan elokuva päättyy toiseuden voittoon, joka näyttäytyy yhtäältä kauhukuvana, toisaalta lupaavana mahdollisuutena. Kuvaamalla uudenlaista yhteiskuntajärjestystä elokuva tarjoaa katsojalle mahdollisuuden laajentaa näkemyksiään siitä, mikä on normaalia.</p>	
Asiasanat – Keywords sukupuoli, naiseus, representaatio, diskurssi, diskurssianalyysi, Saksa, 1920-luku, kauhuelokuva, toiseus	
Säilytyspaikka – Depository JYX-julkaisuarkisto	
Muita tietoja – Additional information	

## Sisällysluettelo

1. JOHDANTO	4
2. ETNOLOGINEN NÄKÖKULMA NÄYTELMÄELOKUVAN TUTKIMUKSEEN	7
2.1. Elokuvan kulttuurinen merkitys	7
2.2. Representaatio mielikuvien luojana	9
2.3. Diskurssianalyysi ja tutkimusprosessi	10
3. ELOKUVA-AINEISTO: <i>TOHTORI CALIGARIN KABINETTI</i>	13
3.1. Elokuvan juoni	16
3.2. Tulkintoja ja keskusteluja	19
4. SAKSA ENSIMMÄISEN MAAILMANSODAN JÄLKEEN: WEIMARIN TASAVALTA	22
4.1. Uusi valtiomuoto, uusi perustuslaki, uudet mahdollisuudet?	22
4.2. Jakautunut yhteiskunta ja Uusi nainen sen symbolina	25
4.3. Elokuva Weimarissa, Weimar elokuvassa	27
5. KAUHU JA SUKUPUOLI	29
5.1. Johdatus kauhuelokuvaan ja sen tutkimukseen	29
5.2. Pelottava toiseus	32
6. NAISEUDEN DISKURSSIT <i>TOHTORI CALIGARIN KABINETISSA</i>	35
6.1. Jane passiivisen naiseuden representaationa	36
6.2. Muusa ja Uuden naisen ilmentymät	46
6.3. Hirviö, nainen ja toiseuden voitto	52
7. LOPUKSI: UHKA JA SEN KOHTAAMINEN	58
LÄHTEET	65

## 1. Johdanto

*Cinema is an expansive and far-reaching set of interrelating oppositions: between filmmaker and subject, film and observer, establishment and avant garde, conservative purposes and progressive purposes, – – signs and meaning, culture and society, form and function – – ... a never-ending set of codes and subcodes that raises fundamental questions about the relationship of life to art, and reality to language (Monaco 2000, 424).*

Tässä tutkielmassa tarkastelen näytelmäelokuvaa etnologisesta näkökulmasta, jossa keskiöön nousevat elokuvan kulttuuriset ja sosiaaliset merkitykset. Tutkielman lähtökohtana on ajatus elokuvasta kulttuurinsa arvoja, valtasuhteita ja rakenteita heijastavana ja uusintavana teoksena, joka vaikuttaa katsojansa käsityksiin itsestään ja yhteiskunnasta (ks. esim. Aaltonen 2017, 66; Koivunen 1995, 19–20; Benshoff & Griffin 2006, 2). Näen siis elokuvan kulttuurinsa tuotteena ja uskon, että elokuvaa kulttuurinsa kontekstissa tarkastelemalla voidaan tuottaa tietoa tästä kulttuurista. Tutkijana minua kiinnostaakin ennen kaikkea elokuvan suhde aikakautensa todellisuuteen: se, miten elokuva ilmentää, toisintaa ja muovaa kulttuurinsa käsityksiä maailmasta ja sen ilmiöistä. Olen kiinnostunut kulttuurista elokuvan ympärillä ja elokuvasta tämän kulttuurin osana.

Tutkielmani aiheena on naiseuden rakentuminen elokuvassa. Käsittelen sitä, miten elokuva kuvaa naiseutta ja rakentaa ja heijastaa näin aikakautensa naiskuvaa. Suhtaudun sukupuoleen kulttuurisena ja sosiaalisena konstruktiona, jonka merkitys vaihtelee eri konteksteissa ja joka rakentuu kielenkäytössä – elokuva mukaan lukien – ja muussa sosiaalisessa toiminnassa. Tarkastelen sukupuolen rakentumista apunani representaation käsite, jolla viitataan tietyssä ympäristössä luotuun, mielikuvia tuottavaan kuvaan tai esitykseen jostakin. Tarkasteluni kohteena ovat siis naiseudesta luodut kuvat, representaatiot. Pyrkimyksenäni ei ole arvioida representaatioiden laatua tai pohtia niiden todenmukaisuutta, vaan keskittyä mahdollisiin merkityksiin. Katson representaatioilla olevan vaikutusvaltaa siihen, miten ajattelemme; elokuvatutkija Anu Koivunen (1995, 25) esittääkin, että naiseuden representaatiot vaikuttavat sekä kulttuurin kollektiiviseen naiskuvaan että yksittäisten naisten käsityksiin itsestään. Jotta representaatioiden luonne rakennettuina ja kontekstisidonnaisina kuvina voidaan tiedostaa ja niiden itsestäänselvyyden vaikutelma kyseenalaistaa, on niihin nähdäkseni tärkeää kiinnittää huomiota tutkimuksen muodossa.

Aineistoni on valikoitunut edellä kuvattujen lähtökohtien pohjalta, halusta tarkastella sukupuolen rakentumista elokuvassa. Sukupuolen representaatiota on nähdäkseni mahdollista tarkastella lähes minkä tahansa elokuvan tapauksessa, ja tällöin elokuvan valinnassa nousee erityisen keskeiseksi teoksen julkaisukonteksti eli se elokuvaa ympäröivä kulttuuri, josta tulee elokuvan valinnan myötä tutkimuksen kohde. Tutkijana minua kiinnostavat erityisesti elokuvahistoria kulttuurihistorian osana sekä kauhugenre – vuosikymmeniä vanhan elokuvan tarjoama mahdollisuus kurkistaa menneeseen aikaan<sup>1</sup> ja genre tämän kurkistuksen tietynlaiseksi värittäväenä suodattimena. Uskon, että menneen ajan tarkastelu auttaa luomaan hyvän perustan nykyajan ymmärrykselle, kun taas kauhugenreä pidän kiinnostavana siksi, että se kertoo jotakin kulttuurinsa peloista, mikä mielestäni tuo mielenkiintoisen elementin sukupuolen rakentumisen tarkasteluun. Minua kiinnostaa pohtia yhtäältä sitä, miten pyrkimys pelko- tai inhoreaktion herättämiseen voi näkyä naiseuden representaatioissa ja toisaalta sitä, miten pelkoa ja inhoa herättävät tekijät vaihtelevat eri kulttuureissa. Nämä ajatukset ohjenuoranani olen halunnut valita tutkielmani aineistoksi kauhuelokuvan, jonka valmistumisesta on kulunut jo joitakin vuosikymmeniä.

Aloitin aineistonvalintaprosessin tarkastelemalla minulle jo ennestään tuttuja kauhuelokuvia sukupuolen ja julkaisukontekstin näkökulmista. Näin päädyin valitsemaan aineistokseni vuonna 1920 julkaistun saksalaisen elokuvan *Tohtori Caligarin kabinetti* (alkup. *Das Cabinet des Dr. Caligari*, ohj. Robert Wiene). Päätöksen taustalla vaikutti ajatus siitä, että ensimmäisen maailmansodan jälkeinen Saksa ja sen muuttuvat sukupuoliroolit tarjoaisivat mielenkiintoisen kontekstin naiseuden representaation tarkasteluun. Toisaalta 1920-luvun Saksan ajankohtaisuutta tutkimuskohteena lisää se, että mediassa on viime aikoina ahkerasti pohdittu sitä, missä määrin 2020-luvun Euroopan tilanne rinnastuu maanosassa sata vuotta sitten vallinneisiin poliittisiin ja sosiaalisiin ilmapiireihin (ks. esim. Moore 2019). Usein näissä puheenvuoroissa viitataan juuri sotienvälisen Saksan eli Weimarin poikkeukselliseen tilanteeseen (ks. esim. Aittokoski 2018). Lisäksi pidän kiinnostavana sitä, että *Tohtori Caligarin kabinetti* on yksi aikakautensa tunnetuimpia elokuvia, joka saa yhä näkyvyyttä niin elokuva-alan opetuksessa kuin elokuvateattereissakin (ks. Hansen-Miller 2011, 61–62). Elokuvan suosio ei tunnu sammuvan, vaikka alkuperäisestä julkaisusta on kulunut jo lähes sata vuotta, mikä on nähdäkseni mielenkiintoista representaation kannalta. Voidaan

---

<sup>1</sup> Tätä kuvaa erityisen osuvasti kansatieteilijä Tytti Steel (2013, 45) esittäessään fiktiivisen elokuvan kertovan myös todellisuudesta: hänen mukaansa esimerkiksi *Ihmemaa Oz* dokumentoi Judy Garlandin näyttelijäntyötä vuoden 1939 tietämillä.

esimerkiksi pohtia, onko elokuvan tavalla representoida maailmaa yhteys sen suosioon – kysyä, voiko elokuvan jatkuva suosio perustua osaltaan siihen, että se kuvaa maailman tietynlaisena.

Koska tutkielmani aiheena on naiseuden representoituminen, kiinnitän huomioni pääasiassa *Tohtori Caligarin kabinetin* naishahmoihin. Pohdin esimerkiksi sitä, millaisesta näkökulmasta heitä kuvataan, miltä he näyttävät, mitä he puhuvat, miten he käyttäytyvät, mitä he tekevät, miten heistä puhutaan ja miten muut hahmot kohtelevat heitä. Sitomalla tekemäni huomiot 1920-luvun saksalaisen yhteiskunnan ja kauhuelokuvagenren konteksteihin pyrin selvittämään, miten elokuva representoi naiseutta ja miten elokuvan representoima naiseus heijastaa ja rakentaa naiseutta kauhuelokuvassa ja 1920-luvun saksalaisessa yhteiskunnassa. Tavoitteenani on siis luoda kuva siitä, miten naiseus representoituu elokuvassa suhteessa aikalaistekstiin ja genreen. Sivuan analyysissäni myös elokuvan mieshahmoja, sillä myös heillä on osansa naiseuden representoitumisessa. Tutkielman rajallisen pituuden huomioiden en kuitenkaan voi keskittyä mieshahmoihin yhtä tarkasti kuin naishahmoihin, ja näin ollen mieshahmot ja heidän roolinsa jäävät tutkielmassani lähinnä naishahmojen vertauskohdiksi.

Analyysissäni naiseus sitoutuu tiiviisti toiseuden käsitteeseen. Tarkastellessani sukupuolta kulttuurisena konstruktiona katson, että naiseus on usein konstruoitu toiseudeksi miehuuden eli normaaliuden rinnalla. Koska nainen eroaa vallalla olevasta normista miesvaltaisessa ja miesten tarpeiden pohjalta luodussa yhteiskunnassa, hänet asemoidaan Toiseksi, objektiksi miehen subjektille; miehen edustaessa ihmisyyttä nainen edustaa sukupuoltaan (Wood 2002, 27; Beauvoir 2009, 273–278). Historiallisesti tämä on merkinnyt naisen asettamista alisteiseen asemaan, jossa hänellä ei ole ollut samoja mahdollisuuksia kuin miehellä<sup>2</sup>. Käytännön seurauksiin ovat lukeutuneet naisten väheksyminen, heidän itsenäisyytensä kieltäminen ja ihmisoikeuksiensa polkeminen. (ks. esim. Beauvoir 2009.) Filosofin Simone de Beauvoirin (2009, 277–278) mukaan tämä Toiseksi tekeminen tapahtuu pitkälti representaatioissa. Nähdäkseni naisen toiseuttaminen yhdistääkin 1920-luvun saksalaista kulttuuria ja kauhugenreä näyttäytyen molempien tavassa representoida naiseutta. Sotienvälisen Saksan elokuvissa naiseuden representaatioissa näkyy usein monien kokema

---

<sup>2</sup> Tässä on tärkeää huomioida intersektionaalinen näkökulma ja todeta, ettei jokainen nainen ole ollut alisteisessa asemassa jokaiseen mieheen nähden, sillä asemaan ovat vaikuttaneet sukupuolen lisäksi esimerkiksi yhteiskuntaluokka ja etnisyys.

pelko aikakauden muuttuvista sukupuolirooleista, uudelta naiseudesta (Ankum 1997, 6; Hans 2014, 2), kun taas kauhuelokuvissa nainen usein joko edustaa toiseutta mieskatsojaa pelottavan naishirviön muodossa (Creed 1993, 7; Wood 2002, 28) tai rinnastuu toiseutta edustavaan hirviöhahmoon (Williams 2015, 21–22). Näen kauhuelokuvan eräänlaisena välineenä Toisen ja sen aiheuttaman pelon käsittelyyn; on esitetty, että kauhuelokuva on sekä keskeinen toiseuden visualisoinnin väline (Lowenstein 2015, 521) että turvallinen ympäristö pelon kohtaamiseen ja ymmärtämiseen (Kawin 2012, 3).

Tässä luvussa olen käsitellyt tutkielmani taustaa ja tutkimusongelmia sekä sen keskeisimpiä lähtökohtia. Luvussa kaksi luon laajemman katsauksen etnologiseen elokuvatutkimukseen: pohdin elokuvan kulttuurista merkitystä, tarkastelen representaation käsitettä ja esittelen tutkimusmenetelmäni toimivan diskurssianalyysin. Luku kolme puolestaan käsittelee tutkimusaineistoa ja siitä käytyjä keskusteluja. Luvussa neljä ja viisi avaavat aineiston kontekstia: luvussa neljä kuvataan saksalaista yhteiskuntaa elokuvan julkaisun aikaan ja luvussa viisi tarkastellaan kauhuelokuvaa ja sen tutkimusta. Luku kuusi sisältää aineiston analyysin, ja luku seitsemän päättää tutkielman analyysissä tehtyjen havaintojen ja niiden merkityksen tarkempaan pohdintaan.

## **2. Etnologinen näkökulma näytelmäelokuvan tutkimukseen**

### **2.1. Elokuvan kulttuurinen merkitys**

On ilmeistä, ettei mikään elokuva synny tyhjiössä: kameran takana on aina ihminen, joka päättää siitä, mitä kuvataan – ja miten – ja mitä jätetään kuvan ulkopuolelle. Lopputuloksena on tietystä näkökulmasta kuvattu teos, joka kuvaa yhdenlaista todellisuutta lukuisien muiden todellisuuksien joukossa samalla heijastaen ja ylläpitäen kulttuurinsa arvoja. Normien, esityskonventioiden ja tiettyjen elokuvateknisten keinojen, kuten kuvauksen, rajauksen ja leikkauksen avulla elokuva tuottaa kuvia ihmisistä ja asioista (Paasonen 2010, 41). Se esimerkiksi asettaa eri sukupuolia ja niiden edustajia tiettyihin rooleihin ja tuottaa näin jatkuvasti erilaisia tapoja naisena tai miehenä olemiseen (Rossi 2003, 19). Elokuva onkin yhteydessä katsojan ymmärrykseen sukupuolesta, seksuaalisuudesta, historiasta ja

identiteetistä (Benshoff & Griffin 2006, 2). Elokuvatutkija Richard Dyer (2002, 1) jopa esittää, että kulttuuriset esitykset eri ihmisryhmistä vaikuttavat suoraan siihen, miten näitä ryhmiä kohdellaan: se, miten näemme toiset, vaikuttaa tapamme kohdella heitä – ja toisinpäin.

Dokumentaristi Jouko Aaltonen (2017, 66) toteaa kaiken elokuvan – myös fiktiivisen – olevan antropologista, sillä elokuva on aina jonkin kulttuurin tuote, joka heijastaa tämän kulttuurin arvoja, valtasuhteita ja rakenteita. Antropologialle elokuva onkin hedelmällinen tutkimuskohde (Aaltonen 2017, 66), joskaan sitä ei vielä täysin hyödynnetä kaikissa muodoissaan. Vaikka visuaalinen antropologia käyttää ahkerasti aineistonaan ja menetelmänään etnografista elokuvaa ja valokuvaa, on fiktiivisen näytelmäelokuvan käyttäminen aineistona etnologian ja antropologian kentillä toistaiseksi huomattavasti harvinaisempaa. Satamaa elokuva-aineiston avulla tutkinut Tytti Steel (2013, 42) toteaa, että elokuvan referoiminen on hankalaa, mikä johtaa usein siihen, että tutkija valitsee aineistokseen vähemmän työlää tekstiaineiston. Etnologinen näytelmäelokuvan tutkimus edustaakin toistaiseksi pääasiassa reseptiotutkimusta, joka keskittyy tarkastelemaan itse elokuvan sijaan sen vastaanottoa ja sen saamia merkityksiä (Steel 2005, 237). Steel (2013, 42) nostaa kuitenkin esiin sosiaalianthropologi Sarah Pinkin (2007, 6–7) näkemyksen, jonka mukaan visuaalisessa tutkimuksessa tulisi luopua objektiivisen tutkimuksen periaatteesta ja käyttää kuvia tekstien rinnalla tasavertaisena aineistona sen ollessa mahdollista. Pink (2007, 6), joka näkee tekstiaineistojen saavuttaneen tutkimuksessa jopa jonkinlaisen ylivertaisen aseman, peräänkuuluttaa monipuolisempaa erityyppisten aineistojen hyödyntämistä: vaikka visuaalisten aineistojen ei hänen mukaansa tule viedä tekstiaineistojen paikkaa, tulisi molempia aineistotyyppiä arvostaa keskenään tasavertaisina tutkimuksen tekemisen välineinä (Pink 2007, 6). Tutkimuksen keskiöön tulisikin sijoittaa erilaisten elementtien, kuten tekstien ja kuvien, nivoutuminen yhteen ihmisten arkielämässä (Pink 2007, 6–7 Steelin 2013, 42 mukaan).

Koska näytelmäelokuva on etnologisessa tutkimuksessa epätyypillinen aineisto, jonka analyysi on melko työlästä, valikoituu se etnologin aineistoksi usein nimenomaan tutkijan omasta intohimosta elokuvaa kohtaan. Mieltymys tiettyä aineistotyyppiä kohtaan ei kuitenkaan voi olla ainoa syy aineiston valintaan, vaan aineiston tulee tietenkin olla tutkimuksen kannalta relevantti ja kyetä tarjoamaan jotakin tutkittavaan ilmiöön liittyvää. Itse olen kiinnostunut ennen kaikkea elokuvan yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta merkityksestä



ja näen, että elokuvan rakentamien representaatioiden tarkastelu on etnologisesta näkökulmasta mielekästä. Elokuvia on tutkittu esimerkiksi mentaliteettien eli kulttuuria leimaavien kokemusten ja tiedon jäsentämistapojen näkökulmasta, sillä elokuvan on katsottu ilmaisevan aikansa kollektiivista ajattelua muita kulttuurituotteita paremmin (Steel 2013, 42). Nähdäkseni tämä kertoo jotakin siitä, millaista tietoa elokuvia tutkimalla voidaan tuottaa – uskon, että fiktiivisellä elokuvalla on paljon annettavaa etnologiselle tutkijalle, joka on kiinnostunut representaatioista ja niiden rakentamista kulttuurisista merkityksistä.

## **2.2. Representaatio mielikuvien luojana**

Tarkastelen siis elokuvaa representaation eli (uudelleen)esittämisen käsitteen kautta. Näen representoimisen mediatutkija Susanna Paasonen (2010, 40–41) kuvaamana aktiivisena mielikuvia tuottavana ja ajatustapoihin vaikuttavana prosessina, joka symboloi, tuottaa, edustaa ja esittää ihmisiä ja asioita tietyssä valossa asettaen nämä erilaisiin rooleihin. Representoiminen tapahtuu erilaisten merkitysjärjestelmien, kuten kielen, kautta sitoutuen aina tiettyyn yhteiskunnalliseen ja historialliseen kontekstiin. Sillä on aina myös seurauksensa: se, miten asioita kuvataan, vaikuttaa siihen, miten niistä ajatellaan. (Mäntynen ja Pietikäinen 2009, 56–57.) Esimerkiksi naiseutta representoidaan lukuisin eri tavoin eri aikakausien, genrejen ja kulttuuripiirien elokuvissa, jolloin kukin elokuva edustaa ja tuottaa oman aikalaistodellisuutensa näkemystä naiseudesta (Koivunen 1995, 28). On kuitenkin huomioitava, ettei representaation rakentuminen tapahdu yksisuuntaisesti lähettäjältä vastaanottajalle, vaan jokainen representaation vastaanottaja tulkitsee näkemäänsä omasta näkökulmastaan suhteuttaen sitä aiempiin tietoihinsa (Paasonen 2010, 42). Representaatio on siis hyvin kontekstisidonnainen kuva, jonka rakentumiseen ja tulkintaan vaikuttavat niin kielenkäytön konteksti kuin vastaanottajakin.

Representaation käsitettä on hyödynnetty laajasti tutkittaessa kulttuuristen merkkien merkityksiä ja vaikutuksia eli erilaisten kuvien rakentumista, kiertämistä ja roolia yhteiskunnissa (Paasonen 2010, 40). Feministisen teorian parissa representaatiota tarkasteleva tutkimus on ollut suosittua 1970-luvulta saakka. Feministinen tutkimus näkee representaatiot poliittisina: tavalla, jolla naisia esitetään, katsotaan olevan vaikutusta sekä kulttuuriselle naiskuvalle että yksittäisen naisen omakuvalle. (Koivunen 1995, 25.) 1970-luvun

feministiselle representaatiotutkimukselle oli tyypillistä valtavirran stereotyyppisinä ja yksipuoleisina pidettyjen naiskuvien kritisointi ja niiden tarkastelu osana naisia alistavaa sukupuoli-ideologiaa (Koivunen 1995, 25; Paasonen 2010, 43). Myöhempi tutkimus on kuitenkin kritisoinut tätä näkökulmaa, joka pyrkii asettamaan yhdenlaisen representaation toisen yläpuolelle (Koivunen 1995, 24). Kuten mediatutkija Susanna Paasonen (2010, 44) toteaa, on representaatiota vääränlaiseksi väitettäessä pystyttävä myös osoittamaan jokin toinen representaatio tätä oikeammaksi, mikä puolestaan johtaa siihen, että ”oikea naiseus” tulee pystyä määrittelemään. Tällainen naiseuden olemuksen yksipuoleinen määrittely taas uhkaa naisten kategorian sisäistä moninaisuutta (Paasonen 2010, 45).

Representaatioita tarkasteltaessa onkin ongelmallista keskittyä vain vertailemaan ”hyviä” ja ”huonoja” representaatioita. Sen lisäksi, että arvottava lähtökohta yksinkertaistaa naiseuden kokemusta, jättää se myös huomiotta representaation vastaanottajan roolin. Elokuvatutkija Teresa de Lauretis (1984, 38) esittää, että hyvistä ja huonoista representaatioista puhuttaessa on mukana oletus siitä, että kuvat ikään kuin imeytyvät suoraan katsojaan esityksen kontekstista ja katsojasta itsestään riippumatta. Tällöin kuvat siis nähdään itsessään välittömästi luettavina ja merkityksellisinä ja katsojat historiasta ja ympäristöstään irtautuneina vastaanottimina (de Lauretis 1984, 38). De Lauretis (1984, 39) ehdottaakin, että kuvia tulisi tarkastella ennen kaikkea mahdollisten ristiriitojen – sekä subjektiivisten että sosiaalisten – tuottajina. Tällöin keskitytään tarkastelemaan ensinnäkin sitä, miten kuvat näytöllä tuottavat kuvitelmiä ja ilmaisevat merkityksiä, ja toiseksi sitä prosessia, jossa katsoja näkee kuvan ja luo sille merkityksen. Tarkastelussa tulee huomioida myös historiallinen konteksti eli muun muassa sosiaaliset diskurssit, genererajoitukset, yleisön odotukset sekä tiedostamaton merkityksen tuottaminen. (de Lauretis 1984, 39.) Representaation laatua keskeisemmäksi kysymykseksi tulisi siis nostaa pohdinta siitä, miksi kuva saa tietyn katsojan silmissä tietynlaisen merkityksen.

### **2.3. Diskurssianalyysi ja tutkimusprosessi**

Tässä tutkielmassa representaatiota tarkastellaan diskurssianalyysin avulla. Diskurssianalyysin lähtökohtana on ajatus kielenkäytöstä sosiaalisena toimintana, joka sekä kuvaa että rakentaa todellisuutta (Mäntynen & Pietikäinen 2009, 51; Jokinen, Juhila &

Suoninen 2016, 47). Menetelmän keskiössä on diskurssin käsite, jonka näen sosiologi Stuart Hallin (1999, 98, 105) mukaan representoimisen tapana, kielenkäyttönä, jossa jokin asia esitetään tietyistä näkökulmista käsin. Diskurssi on siis jonkin asian kuvaamista tai merkityksellistämistä tietyn kehyksen sisällä: se kuvaa maailmaa hierarkkisesti nostamalla jotakin esiin ja jättämällä jotakin sivuun rakentaen näin kielenkäytön kohteesta tietynlaista representaatiota (Jokinen et al. 2016, 47–48; Mäntynen & Pietikäinen 2009, 53–55). Diskurssi kattaa aina vain osan kokonaisuudesta, eikä yksi diskurssi näin ollen voi olla toista todempi. Diskurssien tarkastelussa keskeisempää on siis tarkastella niiden merkityksiä ja seurauksia kuin arvioida todenmukaisuutta. (Hall 1999, 101–102.) Diskurssianalyysin avulla pyritäänkin tarkastelemaan ja kuvaamaan kielenkäytössä tapahtuvaa sosiaalisen todellisuuden rakentumista (Jokinen et al. 2016, 26–28) eli sitä, miten arjessa rakennetaan merkityksiä sosiaalisesti ja kielellisesti toimimalla (Mäntynen & Pietikäinen 2009, 140).

Vaikka diskurssianalyysin kohteena on kielenkäyttö, eivät mahdollisuudet sen hyödyntämiseen rajoitu ainoastaan kirjoitetun ja puhutun kielen tutkimukseen, sillä kielenkäytöksi voidaan lukea kaikenlainen merkityksiä tuottava toiminta (Suoninen 2016, 51). Hall (1999, 99) esittääkin, että kaikilla sosiaalisilla käytännöillä on diskursiivinen ulottuvuus. Näin ollen myös elokuvaa on mahdollista tutkia diskurssianalyysin avulla. Kun elokuvaa tarkastellaan diskurssianalyysin näkökulmasta, keskitytään usein tarkastelemaan pääasiassa elokuvan verbaalista sisältöä eli esimerkiksi hahmojen välistä dialogia tai kertojan puhetta. Tällaista tutkimusta on kuitenkin kritisoitu siitä, että se keskittyy ainoastaan yhteen tekstin osa-alueeseen jättäen huomiotta esimerkiksi visuaalisen sisällön, joka yhtä lailla osallistuu merkitysten välittämiseen (Machin & Mayr 2012, 1). Kielitieteilijät Gunther Kress ja Theo van Leeuwen (2002, 47) esittävätkin, että visuaaliset rakenteet sisältävät muodollisen ulottuvuuden eli kuvan pinnan lisäksi aina myös semanttisen merkitysulottuvuuden. Tämä ulottuvuus sitoutuu suoraan niiden sosiaalisten instituutioiden intresseihin, joiden piirissä kuvia tuotetaan ja luetaan; kuvat ovat aina ideologisesti värittyneitä (Kress & Leeuwen 2002, 47). Elokuva siis luo merkityksiä sekä verbaalisen että visuaalisen sisältönsä kautta, ja nähdäkseni hedelmällisin lähestymistapa on tutkia näitä sisältöjä yhdessä sen sijaan, että keskittyttäisiin tarkastelemaan ainoastaan toista.

Etnologisessa ja antropologisessa tutkimuksessa diskurssianalyysi on melko yleinen tutkimusmenetelmä. Etnologis-antropologisen diskurssianalyysin kiinnostuksen kohteina ovat erityisesti kielenkäytön konteksti ja sen saamat merkitykset, ei niinkään itse kieli. Naisten

pukeutumista diskurssianalyysin keinoin tutkinut etnologi Arja Turunen (2011, 73) esittääkin, että yhteiskuntatieteellisessä diskurssintutkimuksessa keskeistä on diskurssien sosiaalinen luonne. Tällöin tarkastellaan todellisuutta representoivaa kielenkäyttöä kontekstissaan, jolloin tutkimuksen kohteiksi nousevat ennen kaikkea kielen kuvaamat ilmiöt (Turunen 2011, 73). Samaa näkemystä noudattaa myös Steel (2005, 239, 243), joka pitää diskurssianalyysin etnologisesti mielenkiintoisimpana osana aineiston ”kolmannen tason” eli kulttuurisen kontekstin analyysia. Tällä hän viittaa Jokisen, Juhilan ja Suonisen (1993, 32 Steelin 2005, 239 mukaan) kuvaamaan prosessiin, jossa aineistosta etsitään sellaisia sisältöjä, joiden tulkinta edellyttää aineiston julkaisukontekstin – sen kulttuuristen tapojen, stereotyyppien ja yhteiskunnallisen ilmapiirin – tuntemusta. Aineistoa ei siis tarkastella kontekstista irrallaan, vaan se kiinnitetään laajempaan kulttuuriseen kokonaisuuteen, jolloin siitä voidaan hahmottaa laajemmalti julkaisukontekstissa vaikuttaneita ilmiöitä.

Oman diskurssianalyysini lähtökohtana on juuri edellä kuvattu kielenkäytön kontekstia painottava näkökulma. Tämä merkitsee sitä, että huomioin analyysissani Jokisen, Juhilan ja Suonisen (2016, 40) reunaehdoiksi kutsuman kontekstin eli aineiston tuotantoon vaikuttaneet ja tulkintaa ohjailevat seikat, joista keskityn erityisesti elokuvan genreen ja julkaisuajankohtaan. Tässä mukailen kielitieteilijä Norman Faircloughin (1997, 77) ajatusta diskurssijärjestyksistä eli tavanomaisten kielenkäyttötapojen verkostoista. Diskurssijärjestykset rakentuvat diskursseista ja genreistä, jolloin diskurssi edustaa representoivaa kieltä ja genre tiettyyn käytäntöön yhdistettävää kielenkäyttöä (Fairclough 1997, 77–78). Tarkastelen siis elokuvaa kauhugenren edustajana ja pyrin huomioimaan genren konventiot ja niiden roolin representaation rakentumisessa. Toisen puolen reunaehdoista muodostaa tutkielmassani elokuvan julkaisuajankohta, sillä tarkastelen elokuvan representoimaa naiseutta 1920-luvun alun Saksan näkökulmasta. Tavoitteenani tässä on irrallisten huomioiden tekemisen sijaan kiinnittää havaintoni siihen ympäristöön, jossa kielenkäyttö on tapahtunut ja pohtia, mitä ne tässä kontekstissa voivat merkitä.

Analyysissani keskityn elokuvan visuaaliseen ja tekstuaaliseen sisältöön ja jätän tietoisesti tarkasteluni ulkopuolelle elokuvan musiikin. Tiedostan, että musiikilla on oma keskeinen roolinsa representaation rakentumisessa, mutta tutkielmani rajallisen laajuuden sekä oman mielenkiintoni ja osaamiseni pohjalta olen päätenyt tähän ratkaisuun. Yksi keskeinen tekijä päätöksen taustalla on myös se, ettei *Tohtori Caligarin kabinetilla* mykkäelokuvalla tyypilliseen tapaan ole omaa vakiintunutta musiikkiraitaa, vaan sitä on historiallisesti esitetty

useiden erilaisten sävellysten tahdittamana (Palbicki 2019, 1–2). Elokuvaan yhdistetty musiikki on vaihdellut esitystilanteen mukaan – esimerkiksi Yhdysvaltojen alkuperäisesityksen musiikki poikkesi aiemmin Saksassa esitetystä (Hubbert 2005, 65) – eikä mitään yksittäistä musiikkiraitaa voi näin ollen pitää keskeisenä osana elokuvaa; keskeistä on ainoastaan se, että elokuvalla on *jonkinlainen* musiikki. Koska oman dvd-kopioni musiikki voi poiketa jonkin toisen kopion musiikista, sitoisi kyseisen musiikkiraidan tarkastelu analyysini käsittelemään ennen kaikkea yhtä tiettyä versiota elokuvasta. Jättämällä musiikin tarkasteluni ulkopuolelle analyysistä tulee siis ikään kuin vähemmän tiettyyn kopioon rajoittunut, vaikka siitä jää samalla puuttumaan musiikin representaatioon tuoma lisä.

Diskurssianalyysissa ei pyritäkään saavuttamaan kaiken kattavaa, tyhjentävää tutkimustulosta, vaan tavoitteena on kertoa kielestä ja maailmasta jotakin oleellista (Mäntynen & Pietikäinen 2009, 160, 163–164). Tämänkään tutkielman tarkoitus ei siis ole esittää elokuvasta aukottomia tulkintoja tai jonkinlaista objektiivista totuutta, vaan tarkastella aineistoa erilaisista näkökulmista tavalla, jota elokuvatutkija Anu Koivunen (2006, 86) kutsuu tekstin outouttamiseksi eli ilmeisyyden ja helppouden vaikutelman rikkomiseksi. Tarkastelemalla elokuvaa mahdollisimman systemaattisesti pyrin nostamaan monipuolisesti esille erilaisia mahdollisia merkityksiä, jotka voivat myös lomittua keskenään tai muodostaa ristiriitoja. Tulkintani muodostuvat aineiston ja teoreettisen viitekehyksen pohjalta eivätkä ole ennalta määrättyjä. Lisäksi on syytä huomioida, että diskurssi on aina ennen kaikkea tutkijan pienistä erillisistä osasista hahmottelema kokonaisuus, ei jokin aineistosta poimittava valmis teema (Suoninen 2016, 53). Siispä myös tässä tutkielmassa esiin nostetut diskurssit ovat syntyneet tietyistä tutkimuksellisista lähtökohdista, enkä väitä niiden edustavan ainoa mahdollista tulkintaa *Tohtori Caligarin kabinetista* ja sen representoimasta naiseudesta.

### **3. Elokuva-aineisto: *Tohtori Caligarin kabinetti***

Tutkielmani aineistona toimii Robert Wienen ohjaama elokuva *Tohtori Caligarin kabinetti* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Saksa 1920). Elokuva kertoo kuvitteellisessa saksalaisessa kaupungissa tapahtuvista murhista ja se on saanut innoituksensa käsikirjoittajiensa Carl Mayerin ja Hans Janowitzin kokemuksista ensimmäisessä maailmansodassa. Käsikirjoitus

valmistui pian sodan päätyttyä, ja elokuvan tuotanto alkoi vuoden 1919 lopulla tuotantoyhtiö Declan johtajan Eric Pommerin ja tuotantopäällikkö Rudolf Meinertin johdolla jatkuen vuoden 1920 alkuun saakka. (Budd 1990, 8.) Ensi-iltansa *Tohtori Caligarin kabinetti* sai mittavan markkinointikampanjan jälkeen Berliinin huppeassa *Marmorhaus*-elokuvateatterissa helmikuussa 1920. Yhdysvalloissa se julkaistiin seuraavan vuoden huhtikuussa ennätysyleisöille. (Budd 1990, 53–56.) Kriitikoiden vastaanotto oli sekä Saksassa että Yhdysvalloissa pääosin positiivinen: elokuvaa pidettiin täysin uudenaikaisena modernina taideteoksena, joka lupasi menestyksestä tulevaisuutta elokuvalla taidemuotona (Budd 1990, 54, 81; Hansen-Miller 2011, 52).

Nykyään *Caligaria*<sup>3</sup> voidaan perustellusti kutsua elokuvahistorian merkkiteokseksi. Se on yksi maailman ensimmäisiä kauhuelokuvia – ellei jopa ensimmäinen, kuten kriitikko Roger Ebert (2009) esittää – ja samalla taide-elokuvan ja ekspressionistisesta taidesuuntauksesta vaikutteita saaneen ekspressionistisen elokuvan pioneeri (Hansen-Miller 2011, 52; Kawin 2012, 21; Thompson & Bordwell 2010, 95–95). *Caligari* on inspiroinut monia jälkeensä tulleita elokuvia: julkaisunsa jälkeen se synnytti ekspressionistisen, psyykkisiä ilmiöitä tarkastelevan elokuvan aallon (Murray 1990, 27 Hansen-Millerin 2011, 53 mukaan) ja aloitti aikakauden, jota voidaan pitää kauhuelokuvan ensimmäisenä suuruudenaikana (ks. Schepelern 1986, 27). Samalla *Tohtori Caligarin kabinetti* on auttanut kasvattamaan suurten kansainvälisten yleisöjen arvostusta saksalaista elokuvakulttuuria kohtaan (Robinson 1997, 1 Hansen-Millerin 2011, 55 mukaan). Elokuvahistorioitsija Peter von Bagh (1975, 72) luonnehtiikin *Caligaria* ”lähtölaukaukseksi, joka teki saksalaisesta elokuvasta maailmankuulun”.

Vaikka *Tohtori Caligarin kabinetti* on sittemmin ainakin osittain menettänyt paikkansa suuren yleisön tietoisuudessa, pidetään sitä edelleen merkittävänä niissä piireissä, joissa sen olemassaolosta tiedetään – siis esimerkiksi elokuvahistorioitsijoiden ja kauhuelokuvafanien keskuudessa. Iästään huolimatta *Caligaria* esitetään yhä edelleen elokuvateattereissa ja elokuvakerhoissa, ja aina toisinaan se myös julkaistaan uudelleen dvd-tallenteena erilaisissa kokoelmissa. (Hansen-Miller 2011, 61–62.) Jotakin *Caligarin* kesto-suosiosta kertonee myös se, että elokuva pääsi osaksi yhdysvaltalaisista *remake*-kulttuuria lähes vuositasalla alkuperäisen julkaisunsa jälkeen: vuonna 2005 julkaistiin uusintaversio *The Cabinet of Dr. Caligari* (ohj.

---

<sup>3</sup> Lyhennän tässä elokuvan nimen muotoon *Caligari*. Tällöin kursivoitu *Caligari* viittaa itse elokuvaan, kursivoimaton taas tohtori Caligarin hahmoon.

David Lee Fisher), joka on varsin tarkka toisinto alkuperäisestä elokuvasta. Nämä uudet esitykset ja versiot tekevät *Caligarista* jatkuvasti relevantin, pitävät yllä sen tarinaa ja merkityksellisyyttä esitellen sen aina uusille katsojasukupolville.

Jatkuva pinnalla pysyminen tekee *Caligarista* ja sen tarinasta erityisen mielenkiintoisen tutkimusaineiston. Elokuva on onnistunut säilymään kahdella tasolla: se on sekä edelleen relevantti yleisöille että ylipäänsä fyysisesti olemassa sata vuotta alkuperäisen julkaisunsa jälkeen – se on siis selvinnyt menestyksekkäästi aikakaudesta, jona lukuisat muut elokuvat ovat tuhoutuneet tai kadonneet. Sotienvälisen Saksan naiskuvia tutkinut Anjeana Hans (2014, 10) esittääkin, että aikakauden elokuvien tutkimusta rajoittaa merkittävästi se, että suuri osa elokuvista on tuhoutunut tai vaikeasti saavutettavissa. *Caligari* ei siis ole valikoitunut tutkielmani aineistoksi yksinomaan siksi, että olen katsonut sen parhaaksi mahdolliseksi vaihtoehdoksi, vaan ennen kaikkea siksi, että se on olemassa ja vieläpä helposti saavutettavissa. Olisin ollut kiinnostunut tarkastelemaan *Caligarin* rinnalla toista Robert Wienerin ohjaamaa, Carl Mayerin käsikirjoittamaa ja vuonna 1920 julkaistua kauhuelokuvaa *Genuine*, jonka päähenkilö on naispuolinen vampyyri, mutta elokuvan alkuperäisestä 88-minuuttisesta versiosta on säilynyt vain 44-minuuttinen versio, joka sekin on suomalaistutkijalle vaikeasti saavutettavissa. Vaikka *Genuine* ja sen naispuolinen päähenkilö vaikuttavat tarjoavan jopa mielenkiintoisemman lähtökohdan naiseuden representaation tarkasteluun kuin *Caligari*, on jälkimmäisellä puolellaan säilyminen ja keskeinen rooli elokuvahistoriassa. On vaikeaa sanoa, onko *Caligari* säilynyt merkityksellisyytensä ansiosta vai onko sen merkityksellisyys rakentunut säilymisen ansiosta, mutta molemmat seikat ovat joka tapauksessa mielenkiintoisia representaation tarkastelun kannalta. Elokuvan suosion ja säilymisen taustalla on epäilemättä lukuisia seikkoja, ja yksi näistä voi mahdollisesti olla *Caligarin* ainutlaatuinen tapa representoida maailmaa ja sen ilmiöitä.

Tässä tutkielmassa käyttämäni kopio *Tohtori Caligarin kabinetista* on Iso-Britanniassa ja Irlannissa vuonna 2014 osana Eureka Entertainmentin *The Masters of Cinema* -sarjaa julkaistu dvd-restauraatio. Kopio sisältää sekä alkuperäiset saksankieliset välitekstit että niiden englanninkielisen tekstityksen, joista analyysissäni hyödynnän ensisijaisesti alkuperäisiä saksankielisiä tekstejä. Englanninkielinen tekstitys puolestaan toimii lähinnä omien tulkintojeni vertailukohtana. Suomen markkinoille suunnattua tai suomeksi tekstitettyä versiota elokuvasta ei tutkielman tekohetkellä ole saatavilla.

### 3.1. Elokuvan juoni

Tässä alaluvussa käyn *Tohtori Caligarin kabinetin* juonen kaikkine käänteineen läpi varsin yksityiskohtaisesti. Katson tämän aiheelliseksi, sillä tutkielmani on ennen kaikkea etnologinen, eikä kyseinen elokuva ole etnologian piirissä tyypillinen ja tunnettu tutkimusaineisto samalla tavoin kuin elokuvahistorian tutkimuksessa. Uskon, että elokuvan juonen ymmärtäminen edesauttaa oman analyysini ymmärtämistä ja pyrin siihen, ettei lukijan välttämättä tarvitse katsoa elokuvaa ymmärtääkseen esittämiäni tulkintoja, vaikka tämä tietenkin olisi suotavaa.

*Tohtori Caligarin kabinetti* kertoo kuvitteellisessa saksalaisessa Holstenwallin kaupungissa tapahtuvista murhista ja niiden keskiöön sijoittuvista ihmisistä tutkaillen samalla todellisuuden ja ihmismielen rajoja. Juoni rakentuu kahdella tasolla, joista ensimmäinen, elokuvan kehyskertomus, alkaa puiston penkiltä. Siellä nuori mies Francis (Friedrich Feher) istuu kuuntelemassa vanhemman miehen (Hans Lanser-Ludolff) kertomusta siitä, kuinka henkiolennot ovat ajaneet tämän pois perheensä luota. Juuri miehen päästyä kertomuksensa loppuun paikalle vaeltaa poissaolevan näköinen nuori nainen (Lil Dagover), jonka Francis välittömästi tunnistaa kihlatukseen Janeksi. Aavemainen hahmo kuitenkin vaeltaa miesten ohitse kiinnittämättä heihin lainkaan huomiota. Naisen poistuttua paikalta Francis alkaa kertoa vanhalle miehelle koettelemuksista, joita hän ja Jane ovat hiljattain joutuneet kokemaan; siirrymme takaumaan, joka muodostaa juonen toisen tason ja elokuvan päänarratiivin.

Vuosittaiset markkinat ovat saapumassa Francisin kotikaupunkiin Holstenwalliin. Kertojamme paras ystävä Alan (Hans Heinrich von Twardowski) näkee tapahtuman mainoksen matkallaan Francisin luo ja ehdottaa perille päästyään ystävälleen vierailua markkinoilla. Samaan aikaan kaupungin vielä toistaiseksi tyhjässä keskustassa vaeltaa harmaantunut silinteripäinen mies: salaperäinen tohtori Caligari (Werner Krauss). Hän yrittää hankkia huonotuuliselta kaupungin virkamieheltä lupaa esittää markkinoilla show'taan, jonka tähti on 23-vuotias Cesare (Conrad Veidt), nuori mies, joka on viettänyt koko elämänsä unessa. Virkailijan reaktio pyyntöön on kuitenkin huvittuneen epäuskoinen, ja Caligari joutuu poistumaan paikalta pettyneenä. Vastoinkäyminen ei kuitenkaan lannista häntä, ja markkinoiden ensimmäisen päivän saapuessa Caligari on kuin onkin saanut hankittua



tapahtumapaikalle oman telttansa, Caligarin kabinetin, jonka edessä hän mainostaa esitystään raivokkaasti.

Seuraavana yönä Holstenwallissa tapahtuu kummia: kaupungin virkamies löytyy aamulla sängystään murhattuna. Kaupunkilaisten elämään mysteeri ei kuitenkaan vaikuta, ja poliisien tutkiessa murhaa vuosimarkkinat saavat jatkoa. Caligarin vimmainen mainonta on lopulta tuottanut tulosta: hänen esityksensä kerää suuren yleisön, johon lukeutuvat myös Francis ja Alan. Show alkaa, kun Caligari herättää unissakävelijä Cesaren puolivalveiseen tilaan kehottaen yleisöä kyselemään tältä tulevaisuudesta. Esityksestä silminnähten kiihtynyt Alan esittää Cesarelle suuren kysymyksen: ”Kuinka kauan minä elän?” Tähän totinen Cesare vastaa: ”Aamunkoittoon.” Ennustus tyrmistyttää niin Alanin kuin Francisinkin, ja miehet poistuvat kabinetista järkyttyneinä. Kotimatallaan he kohtaavat yksin liikkeellä olevan nuoren naisen, Janen, johon molemmat ovat sattumoisin ihastuneet. Kolmikko keskustelee hetken ajan miesten saattaessa Janen kotiinsa. Naisen poistuttua Francis ja Alan puhuvat välillään vallitsevasta kilpailuasetelmasta ja sopivat pysyvänsä ystävinä huolimatta siitä, kumman heistä Jane valitsee puolisoskseen. Seuraavana yönä käy kuitenkin ilmi, ettei valintaa tarvitse tehdä, sillä Cesaren ennustus osoittautuu oikeaksi – salaperäinen hahmo murtautuu Alanin kotiin, ja hänestä tulee murhaajan seuraava uhri.

Francis murtuu kuullessaan parhaan ystävänsä kuolemasta. Järkytyksensä keskellä hän kuitenkin muistaa unissakävelijän edellispäiväisen ennustuksen ja juoksee tiedottamaan asiasta poliisille julistaen samalla, ettei aio levätä ennen kuin rikos on selvitetty. Seuraavaksi Francis menee kertomaan uutisen Janelle, joka myös järkyttyy silminnähten. Paikalle haetaan myös Janen isä tohtori Olsen (Rudolf Lettinger), jonka kanssa Francis päättää aloittaa omatoimisen rikostutkinnan. Miehet lähtevät Caligarin asunnolle, jossa he yrittävät tivata tohtorilta totuutta Cesaresta. Suopea Caligari esittelee heille kirstussa nukkuvaa unissakävelijää, mutta esitys ei vakuuta miehiä. Samaan aikaan poliisi pidättää tuntemattoman rikollisissa aikeissa olleen miehen, jota epäillään kaupunkia piinaavaksi sarjamurhaajaksi. Francis ja tohtori Olsen saavat kuulla pidätyksestä lentolehtisen kautta ja lähtevät välittömästi kohti poliisiasemaa Caligarin jäädessä naureskelemaan tyytyväisenä.

Samaan aikaan tohtori Olsenin pitkittynyt poissaolo saa Janen huolestumaan, ja tämä päättää lähteä etsimään isäänsä. Lopulta retki johtaa Janen Caligarin kabinetille. Caligari vaanii telttansa ovella, ja Janen nähdessään hän suostuttelee tämän katsomaan Cesarea. Caligari ei

vastaa Janen tiedusteluihin tohtori Olsenin olinpaikasta, joten naisen ei auta kuin suostua ehdotukseen. Pian hän jo tuijottaakin nukkuvan Cesaren kasvoja. Hetken unissakävelijää ihmeteltyään Jane saa kokea kauhun hetkiä, kun tämä avaakin yhtäkkiä silmänsä. Näkemästään kauhistuneena Jane säntää ulos teltasta, ja isän etsintä keskeytyy.

Myöhemmin, Alanin hautajaisten jälkeisenä yönä, Francis jatkaa syylliseksi epäilemäänsä Cesaren vakoilua Caligarin asunnon ikkunasta. Sekä Caligari että hänen unissakävelijänsä vaikuttavat nukkuvan, mutta samaan aikaan toisaalla, Janen pihan varjoissa, hiipii erehdyttävästi Cesarea muistuttava hahmo – hän on matkalla surmaamaan nukkuvan Janen. Hahmo astelee makuuhuoneeseen, kohottaa tikarinsa valmiina iskuun, kunnes hätkähtää ja pysähtyy; jokin saa hänet epäröimään. Hän laskee kätensä hitaasti naisen kasvoille, mutta tämä herää, kirkuu ja rimpuilee. Cesare repii vastahakoisen Janen sängystään, ja hätäinen pakomatka läpi öisen kaupungin alkaa. Janen isä ja muut talon asukkaat heräävät huutoihin ja lähtevät jahtaamaan Cesarea, joka joutuu lopulta uupumuksesta heikkona laskemaan Janen maahan ja jatkamaan matkaansa yksin. Pako kuitenkin päättyy lyhyeen, kun kaikki voimansa käyttänyt Cesare kaatuu yllättäen kuolleen maahan.

Kun kirstussa nukkuvaa unissakävelijää koko yön vahtinut Francis saa tietää Cesaren siepanneen Janen, käy ilmi, että Francisin Cesareksi luulema hahmo onkin pelkkä vahanukke. Tämä herättää epäilykset Caligarin suhteen, mutta tohtori onnistuu luikkimaan poliiseja pakoon näiden tutkiessa vahanukkea. Francis kuitenkin huomaa tämän ja lähtee seuraamaan Caligaria, joka pakenee läheiseen psykiatriseen laitokseen. Saavuttuaan paikalle Francis tiedustelee työntekijältä, onko laitoksessa Caligari-nimistä potilasta; työntekijä pudistelee päätään vastaukseksi, ja Francis viedään laitoksen johtajan pakeille. Yllätys on valtava, kun johtajan pöydän takana istuu itse Caligari – käy ilmi, että hän onkin psykiatrisen sairaalan johtaja. Francis pakenee kauhuissaan paikalta, mutta palaa seuraavana yönä tutkimaan Caligarin toimistoa. Paikalta löytyy raskauttavia todisteita johtajan sekaantumisesta Holstenwallin murhiin: muistiinpanoista selviää, että mies on omaksunut satoja vuosia sitten eläneen Caligari-nimisen hypnotisoijan henkilöllisyyden ja hypnotisoinut unissakävelvän potilaansa Cesaren tekemään murhia. Näiden todisteiden varjolla Caligari puetaan pakkopaitaan ja teljetään omaan sairaalaansa.

Elokuvan takaumaosuus päättyy tähän. Huoneessaan pakkopaidassa makaavasta tohtori Caligarista palataan elokuvan alun penkille, jossa Francis on kertonut tarinaansa vanhalle

miehelle. Francisin päästyä kertomuksensa loppuun miehet nousevat penkiltä ja kävelevät saliin, jonka katsoja tunnistaa takaumasta Caligarin mielisairaalaksi. Sali on täynnä ihmisiä, joiden joukkoon lukeutuvat myös Jane ja Cesare. Cesaren nähdessään Francis kauhistuu ja kehottaa seuralaistaan pysymään erossa tämän ennustuksista. Vanha mies poistuu ihmeissään paikalta, ja Francis marssii seuraavaksi Janen luo hoitamaan tärkeää asiaa: kosimaan naista. Yhä poissaoleva, kaukaisuuteen katseleva Jane kuitenkin kieltäytyy kosinnasta vastaamalla, ettei hän kuninkaallisena voi kuunnella sydämensä ääntä. Pian paikalle saapuu myös Caligari, jonka kimppuun torjuttu Francis hyökkää huutaen: ”Luulette, että minä olen hullu! Se ei ole totta... Johtaja se tässä on hullu!” Hyökkäys kuitenkin päättyy nopeasti, kun Francis puetaan pakkopaitaan ja suljetaan samaan huoneeseen, johon Caligari hänen tarinassaan päätyi. Tätä seuraa elokuvan viimeinen kohtaus, jossa tyytyväinen johtaja myhäilee viimein ymmärtävänsä Francisin hulluuden laadun: tämä pitää häntä mystisenä Caligarina. Kehyskertomuksessa käy siis ilmi, että totena esitetty takauma onkin ollut pelkkää psykiatrisen sairaalan potilaan seipitettä.

Kehyskertomuksen rooli on ollut merkittävässä asemassa keskusteluissa *Tohtori Caligarin kabinetin* sanomasta. Elokuvesta tehdyissä tulkinnoissa on pitkään näkynyt ajatus siitä, että käsikirjoituksesta on olemassa kaksi versiota: käsikirjoittajien alkuperäinen versio, johon sisältyy ainoastaan takaumaosio, sekä tuottajien ja ohjaajan lopullinen versio, jossa takauman ympärille on rakennettu kehyskertomus. Alkuperäistä versiota on pidetty kantaaottavana, jopa vallankumouksellisena, kun taas lopullisen version on nähty pyrkivän miellyttämään auktoriteetteja ja yleisiä mielipiteitä (ks. esim. Bagh 1975, 72–73). Ajatus kahdesta versiosta on noussut jopa eräänlaisen myytin asemaan, mutta se on sittemmin osoitettu ainakin osittain paikkansapitämättömäksi (ks. Budd 1990, 28–29). Käsittelen tätä ja muuta elokuvaan liittyvää keskustelua tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

### **3.2. Tulkintoja ja keskusteluja**

*Tohtori Caligarin kabinetti* edustaa Weimarin elokuvan ehdottomasti tunnetuinta joukkoa, ja kenties osittain tämän seurauksena se on myös herättänyt runsaasti akateemista keskustelua. Epäilemättä tunnetuin *Caligaria* käsittelevä tutkimus on sosiologi ja kulttuurikriitikko Siegfried Kracauerin jo elokuvatutkimuksen klassikon asemaan noussut teos *Caligarista*

*Hitleriin: saksalaisen elokuvan psykologinen historia (From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film 1947, suom. 1987).* Teoksessaan Kracauer (1987, 5) esittää, että aikalaiselokuvia analysoimalla voidaan luoda kuva kansallissosialismia edeltäneen Saksan psyykkisestä tilasta ja samalla selittää sitä, miten maa päätyi valitsemaan johtajakseen Adolf Hitlerin. Kracauer (1987, 5) toteaaakin tarkastelevansa elokuvia ensisijaisesti lisätäkseen niiden avulla tietoutta sotienvälisestä Saksasta.

*Caligarista Hitleriin* kattaa mittavan joukon sotienvälisessä Saksassa julkaistuja elokuvia, joita analysoimalla Kracauer pyrkii osoittamaan, että kansallissosialismin nousu voidaan lukea suoraan aikakauden elokuvista – hän esimerkiksi katsoo elokuvien runsaslukuisten hirviöhahmojen symboloivan Hitleriä. Psykoanalyysiin pohjautuvassa tulkinnassaan Kracauer myös näkee elokuvien kuvastavan oidipaalista kapinaa, jossa pojat nousevat kapinaan isiään vastaan. (Kracauer 1987.) *Caligari*-analyysissään Kracauer tarkastelee elokuvan kahden eri version – alkuperäisen käsikirjoituksen ja valmiin kehyskertomuksellisen elokuvan – toisistaan eroavia sanomia todeten, että käsikirjoittajien elokuva on vallankumouksellinen, kun taas ohjaaja Wienerin ja tuottaja Pommerin lopullinen versio ainoastaan myötäilee auktoriteetteja ja miellyttää väkimassoja kuvatessaan auktoriteetin eli Caligarin järjen äänenä (Kracauer 1987, 63). Kracauerin analyysissä tohtori Caligarin hahmo enteilee Adolf Hitleriä, ja elokuvan ”kaikkialle tunkeva kauhun ilmapiiri” (Kracauer 1987, 68) heijastaa suoraan ensimmäisen maailmansodan jälkeistä saksalaista yhteiskuntaa. Kracauerin teorian rooli *Caligari*-keskustelun ja elokuvateorian rakentumisessa tunnustetaan laajalti: esimerkiksi elokuvahistorioitsija Mike Budd (1990, 2) esittää, ettei yhtäkään toista elokuvaa tai aikakautta ole ymmärretty yhtä selkeästi yhden tulkinnan kautta kuin *Caligaria* ja Weimaria Kracauerin teorian kautta. Samalla *Caligarista Hitleriin* on toiminut osoituksena siitä, että elokuva-analyysi on relevantti tutkimusmenetelmä yhteiskuntatieteidenkin kentillä (Elsaesser 2003, 34).

1940-luvun lopulla julkaistu teos on kuitenkin sittemmin saanut väistämättä osakseen myös kritiikkiä. Kracauerin teorian kiistatta äänekkäimpänä ja vaikutusvaltaisimpana kriitikkona on toiminut elokuvatutkija Thomas Elsaesser, joka käsittelee *Caligarista Hitleriin* -teoksen ongelmallisuutta lukuisissa artikkeleissaan. Vaikka Elsaesser tiedostaa teoksen elokuvahistoriallisen merkityksen, hän pitää Kracauerin tulkintoja yleistävinä ja väittää jopa tämän pyrkivän muovaamaan yksittäisiä elokuvia omiin argumentteihinsa sopiviksi (Elsaesser 2000, 31; Elsaesser 2003, 34). Yksi Elsaesserin keskeisistä argumenteista on, että

Kracauer keskittyy tulkinnoissaan ainoastaan kuvitteelliseen mieskatsojaan, siis olettaa elokuvan yleisön yksinomaan miespuoliseksi (Elsaesser 1982, 18–25 Petro 1989, 14 mukaan; Elsaesser 2003, 36, 39). Kaikkien saksalaisten, jonkin ”saksalaisen sielun”, typistäminen tiettyä luokkaa edustavaan mieheen on varsin yksipuoleinen ja mieskeskeinen näkemys (Elsaesser 2003, 40), minkä lisäksi ajatus miespuolisesta yleisöstä on täysin ristiriidassa sen kanssa, että aikalaiselokuvayleisöt koostuivat suurelta osin naisista (Petro 2006, 248 Hansin 2014, 33 mukaan).

Elsaesserin Kracauer-kritiikki on vaikuttanut merkittävästi myöhempään *Caligaria* käsittelevään tutkimukseen, jonka piirissä onkin kiinnitetty monipuolisesti huomiota muuhun kuin Kracauerin käsittelemään, aiemmin itsestään selvänä pidettyyn tiettyä luokkaa edustavaan mieskatsojaan ja tämän kokemaan yhteyteen elokuvan todellisuuden kanssa. Esimerkiksi elokuvatutkija Patrice Petro tarkastelee Kracauerin teoriaa naiskatsojuuden näkökulmasta teoksessaan *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany* (1989). Teoksessaan Petro (1989, 11–14) esittää, että Kracauer keskittyy liikaa pikkuporvarilliseen mieskatsojaan tulkittaessaan fiktiivisen mieshahmon luovan yhteyden ainoastaan mieskatsojaan jättäen muut katsojaryhmät huomiotta. Queer-tutkija Alexander Doty (2000) puolestaan nostaa esille *Tohtori Caligarin kabinettia* käsittelevän tutkimuksen heteronormatiivisen luonteen ja tarjoaa omalla luennallaan tälle vaihtoehdon. Dotyn (2000) mukaan elokuvaa on mahdollista tulkita niin, etteivät päähenkilöt esitä Kracauerin tulkinnan mukaista miehuuden kriisiä vaan pikemminkin tukahdutettua homoseksuaalisuutta. Filosofin Catherine Clémentin (1990) näkökulma taas nostaa keskiöön Janen hahmon, jonka Clément katsoo vertautuvan hysteeriseen naispotilaaseen tohtori Caligarin toimiessa Sigmund Freudin symbolisena kaksoisolenona.

Myös Kracauerin (1987, 63) esittämä, sittemmin myyiksi noussut tarina elokuvan käsikirjoittajien vallankumouksellisista aikeista on herättänyt keskustelua. Kracauerin (1987) tulkinnassa, jota myös esimerkiksi Bagh (1975, 72–73) myötäilee, elokuvan käsikirjoituksen katsotaan alun perin sisältäneen ainoastaan nykyisen takaumaosion. Takauman päättyminen auktoriteettia edustavan tohtori Caligarin häviöön näyttyytään kannanottona auktoriteetteja vastaan. Tulkintaan kuuluu ajatus siitä, että kehyskertomus on lisätty elokuvaan tuotantovaiheessa joko tuottajan tai ohjaajan päätöksellä, mikä on tehnyt lopullisesta narratiivista auktoriteetteja myötäilevän ja näin ollen aikakauden tyypillisiä näkemyksiä vastaavan (Bagh 1975, 72–73). Budd (1990, 28–29) kuitenkin kiistää tarinan

todenperäisyyden vetoamalla hiljattain löytyneeseen varhaiseen käsikirjoitukseen, joka edeltää tuotannossa käytettyä käsikirjoitusta. Jo tämä varhainen käsikirjoitus sisältää kehyskertomuksen, mikä vie pohjaa Kracauerin tarinalta, jonka mukaan kehyskertomus on lisätty käsikirjoitukseen tuotantovaiheessa. Lisäksi Budd (1990, 32) toteaa, että kehyskertomukseton elokuva tuskin olisi nykyistä kantaottavampi, sillä tällöin Caligari näyttäytyisi sääliä järkeä ja auktoriteettiä menettäneenä tiedemiehenä pikemminkin kuin uhkaavana auktoriteettina, eikä hänen joutumisensa lukkojen taakse näin ollen suoraan edustaisi auktoriteetin häviötä.

Buddin (1990, 22–23) näkemyksen mukaan *Tohtori Caligarin kabinetin* tavoitteena ei ole koskaan ollutkaan poliittisen kannanoton tekeminen, vaan pikemminkin suurten yleisöjen – sekä elokuviin nihkeästi suhtautuneen porvariston että aikakaudelle tyypillisten elokuvayleisöjen – miellyttäminen. Tähän on hänen mukaansa (Budd 1990, 22–23) pyritty tekemällä elokuvasta näennäisen poikkeava ja taiteellinen, mutta silti juuri sopivan tuttu ja tavanomainen. Tällöin elokuva miellyttää niin ”intellektuelleja sekä sivistynyttä porvaristoa” (Elsaesser 1984, 70–71 Buddin 1990, 22 mukaan) kuin tavanomaisia elokuvayleisöjä eli naisia, työläisiä ja maahanmuuttajia (Budd 1990, 22).

## **4. Saksa ensimmäisen maailmansodan jälkeen: Weimarin tasavalta**

### **4.1. Uusi valtiomuoto, uusi perustuslaki, uudet mahdollisuudet?**

Ensimmäinen maailmansota päättyi Saksan osalta antautumiseen ja häviöön marraskuussa 1918. Tappiota seurasivat mittavat yhteiskunnalliset muutokset hallintojärjestelmän vaihdoksesta uuteen perustuslakiin: keisari Vilhelm II pakotettiin luopumaan kruunustaan ja Saksa julistettiin tasavallaksi 9. marraskuuta 1918 johtajanaan sosiaalidemokraattipuolueen valitsema tilapäinen hallitus. Tammikuun 1919 vaaleissa, joissa kaikilla 20 vuoden iän ylittäneillä miehillä ja naisilla oli äänioikeus, nuorelle tasavallalle valittiin parlamentti eli kansanvaltuutettujen neuvosto, joka sai ryhtyä rakentamaan uutta perustuslakia. Parlamentti tapasi Weimarin kaupungissa, ja uusi perustuslaki tasavallalle, jota nykyään voidaan kutsua Weimarin tasavallaksi, tuli voimaan 11. elokuuta 1919. (Kitchen 2012, 195–201; Hong 2014,

33.) Perustuslain tavoitteena oli turvata uuden valtion demokraattinen pohja ja yhteisymmärrys, ja se määräsi ylimmän päätäntävällän presidentille ja lainsäädäntävällän valtiopäiville. Lisäksi perustuslaki sisälsi pitkän listan kansalaisoikeuksia: kansalaisille taattiin esimerkiksi tasa-arvo lain edessä, sukupuolten välinen tasa-arvo, omantunnonvapaus, uskonvapaus, yhdistymisvapaus, omistus- ja perintöoikeudet sekä sopimusvapaus. (Pulzer 2004, 27.) Nämä oikeudet muodostivat pohjan hyvinvointilainsäädännölle (Hong 2014, 33).

Poliitikkojen jakama käsitys oli, että maan uudelleenrakentaminen edellyttäisi merkittävää hyvinvointisäädösten laajentamista. Kaikille pyrittiin tarjoamaan mahdollisuus elättää itsensä tuottavaa työtä tekemällä – jos sellaista vain oli saatavilla – ja jos tämä ei ollut mahdollista, valtion tulisi kyetä turvaamaan kansalaistensa toimeentulo. Haluttiin luoda kattava sosiaaliturvajärjestelmä, johon sisältyisivät terveydenhuolto, äitiystuki sekä tuet ikääntyville ja työkyvyttömille. Koska työvoima oli lähestulkoon ainoa resurssi, joka Saksalla oli sodan jälkeen jäljellä, sen hyvinvoinnin lisäämistä ja ylläpitämistä pidettiin erityisen keskeisenä. Uutta hyvinvointilainsäädäntöä ryhdyttiinkin luonnostelemaan heti, kun rintamalta palaavat joukot oli saatu kotiin ja rauhanajan malliin siirtyminen oli aloitettu. Vuosien 1922 ja 1924 välillä voimaan tuli kolme merkittävää hyvinvointiuudistusta, jotka määrittivät Saksan kulttuuri- ja hyvinvointivaltioksi. (Hong 2014, 34–35.) Saksalaistyöntekijöiden nauttimat asumisen tuet, vuokratkontrolli sekä terveys-, vanhuus- ja työttömyysvakuutusohjelmat olivat muun maailman tasoon nähden varsin korkeat ja paransivat työväenluokan elinolosuhteita (Kitchen 2012, 218).

Naisille Weimarin tasavallan ensimmäiset vuodet näyttäytyivät uusien mahdollisuuksien täyttämänä aikakautena (Boak 2013, 4). Perustuslain säätäneestä kansanvaltuutettujen neuvostosta yhdeksän prosenttia oli naisia, ja tasavallan alkuvuodet lupasivat naisille ammatillista ja poliittista vapautumista (Ankum 1997, 3–4). Naisilla oli ensimmäistä kertaa äänioikeus, ja monet aiemmin naisliikkeessä toimineet naiset pääsivät nyt mukaan parlamenttipolitiikkaan (Kolinsky 2004, 121). Vuosien 1918 ja 1920 välillä esimerkiksi sosiaalidemokraattipuolueen (SPD) naisjäsenten määrä yli kolminkertaistui (Ankum 1997, 3). Naiset osallistuivat aktiivisesti ja järjestäytyneesti esimerkiksi keskusteluun abortti- ja ehkäisyoikeudesta (Rosenhaft 1992, 154). Oppikouluissa naispuolisia oppilaita oli jopa 40 prosenttia, ja vuoteen 1930 mennessä lähes joka viides yliopisto-opiskelija oli nainen.

Sodan aikana työssäkäyvät naiset olivat toimineet perheidensä ainoina palkansaaajina ja vanhempina sillä aikaa, kun perheenisät olivat sotimassa; myös aiemmin kotona työskennelleitä naisia oli palkattu tehtaisiin miesten tilalle (Rosenhaft 1992, 148). Sodan jälkeen työelämä kuitenkin muuttui talouden modernisaation myötä, ja yhä useampi nainen yhteiskuntaluokasta riippumatta työllistyi toimisto-, sosiaali- tai hoivatyöhön. Oli tyypillistä, että nainen työskenteli joidenkin vuosien ajan ennen avioitumistaan – jopa pidempään, ellei mennyt naimisiin. Koska naimattomuus yleistyi sodan jälkeen, oli yhä useammalla naisella mahdollisuus saavuttaa taloudellinen itsenäisyys käymällä töissä. (Kolinsky 2004, 122.) Valkokaulustyön yleistymisen myötä työssäkäyvästä naisesta tuli aiempaa näkyvämpi ilmiö: kadut olivat täynnä töihin matkaavia naisia, ja kauppojen tiskeistä ja toimistoista tuli naisten uusia ympäristöjä. Samaan aikaan myös pukeutuminen vapautui ja kampaukset muuttuivat: naisten siirtyä kodin piiristä valkokaulustöiden pariin synnytti tarpeen entistä käytännöllisemmille vaatteille, ja suosioon nousivat lyhyet hameet ja lyhyet hiukset. (Kolinsky 2004, 122; Hake 1997, 185.) Uudenlaiset tyylit kuvastivat uudenlaisia mahdollisuuksia: naiset olivat kirjaimellisesti ja kuvaannollisesti aiempaa vapaampia liikkumaan uusissa, vähemmän rajoittavissa vaatteissaan (Hake 1997, 185).

Lisääntyneestä näkyvyydestä huolimatta naisten työssäkäyntiä kuitenkin pidettiin yhä laajalti poikkeuksellisena, eikä suurin osa naisista edelleenkään käynyt töissä – esimerkiksi vuonna 1925 naisten työllisyysprosentti oli 35,6 eli vain 0,7 prosenttiyksikköä enemmän kuin vuonna 1907 (Ankum 1997, 163, 4). Lisäksi työelämä kosketti lähinnä hyvin rajallista naisten ryhmää, nuoria naimattomia naisia: esimerkiksi vuonna 1925 kaksi kolmasosaa kaikista valkokaulustyöntekijöistä oli alle 25-vuotiaita naimattomia naisia. Weimarin naisille tarjoama itsenäisyys – mahdollisuus käydä töissä ja elättää itsensä – rajoittui siis pääosin muutamaan vuoteen aikuistumisen ja naimisiinmenon välissä. (Ankum 1997, 4.) Myös palkka oli kaukana tasa-arvoisesta, sillä nainen ansaitsi keskimäärin alle puolet miehen samasta työstä saamasta palkasta, noin 30 penniä miehen markasta (Kitchen 2012, 217; Ankum 1997, 4). Naisten työssäkäynti siis lisääntyi sodan jälkeen oikeastaan vain hyvin vähän; se pikemminkin muutti muotoaan, oli pääosin huonosti palkattua ja yksinomaan naimattomien naisten saavutettavissa. Näin ollen työnteko mahdollisti naiselle ainoastaan väliaikaisen ja lyhyen itsenäisen vaiheen, joka useimmiten päättyi avioliiton solmimiseen. (Ankum 1997, 4.)

Vaikka Weimarin tasavallan ensimmäisten vuosien uudistuspyrkimykset vaikuttivat ainakin pintaapuolin lupaavalta uudelta alulta sodan repimälle maalle, oli uudistuksien konkreettisesti



toteuttamisessa hankaluuksia. Esimerkiksi uuden hallinnon keskeisimmässä tavoitteessa eli inflaation hillitsemisessä ja talouden tasapainottamisessa ei onnistuttu (Kitchen 2012, 201). Modernia saksalaista yhteiskuntaa tutkineet Eva Kolinsky ja Wilfried van der Will (2004, 7) myös esittävät, ettei uusi liberaali demokratia pystynyt juurikaan yhdistämään kansakuntaa, joka oli jakautunut poliittisiin ääriilikkeisiin sekä alempiin luokkiin putoamista pelkäävään keskiluokkaan. Vaikeudet seurasivat toisiaan, ja vuoteen 1923 mennessä maassa vallitsivat hyperinflaatio ja massatyöttömyys (Kitchen 2012, 218). Vallankumouksen pohjalta syntyneestä Weimarin tasavallasta tuli suurista pyrkimyksistään huolimatta lopulta pikemminkin erilaisten ääriilikkeiden taistelutanner kuin rauhanomaisen demokratian kehto.

#### **4.2. Jakautunut yhteiskunta ja Uusi nainen sen symbolina**

Kesällä 1919 solmittu Versailles'n rauhansopimus oli Saksalle ankara: ainoaksi sotasyylliseksi tuomittu maa joutui valloituksen uhalla sitoutumaan mittaviin sotakorvauksiin ja alueluovutuksiin. Sotaa oli rahoitettu velkarahalla, joten maa oli jo ennestään veloissa, ja korvaukset heikensivät taloudellista tilannetta entisestään. Inflaation kiihtyessä ja taloustilanteen heikentyessä päätään nostivat poliittiset juonet, salamurhat, murhayritykset, mellakat, katutappelut ja muut väkivaltaisuudet. (Kitchen 2012, 198–201.) Kansalaiset pelkäsivät rikoksia ja kaaosta, ja samaan aikaan epävarmuutta loivat myös toistuvat vaalit ja kaupungistumisliike (Sharp 2004, 118). Uusi perustuslaki takasi saksalaisille liudan oikeuksia, mutta kukaan ei oikein osannut päättää, mitä näiden oikeuksien tulisi käytännössä merkitä (Hong 2014, 13). Tarve vakaille sosiaalisille rakenteille oli suuri, mutta niitä ei juuri ollut tarjolla hajonneessa yhteiskunnassa, joka vasta etsi uutta muotoaan. Keisarinvalta oli väistynyt demokratian tieltä, luokan ja sukupuolen kategorioita määriteltiin uudelleen, ja kaikki yhteiskunnan muutokset yhdistettynä kokemukseen sodassa koetusta tappiosta muovasivat saksalaisten identiteettejä. (Hans 2014, 16–18.)

Weimarin ensimmäisiä vuosia luonnehtivatkin erilaiset sosiaaliset ja poliittiset vastakkainasettelut: nuorena tasavallassa uusia paikkojaan määrittivät esimerkiksi oikeisto ja vasemmisto, konservatiiviset ja liberaalit arvot, järjestys ja kaaos, perinteinen ja moderni sekä uusi ja vanha moraalit (Sharp 2004, 118). Sekä historioitsija Ingrid Sharp (2004, 118) että Hans (2014, 23–24) näkevät näiden vastakkainasettelujen ytimessä

sukupuolikysymyksen: naisten katsottiin muuttuneen enemmän kuin miesten, ja heidän uuden asemansa nähtiin laajalti edustavan koko yhteiskunnassa tapahtuvaa suurempaa muutosta ja vanhan järjestyksen menetystä. Sota oli jättänyt miesten paikan uudessa yhteiskunnassa epäselväksi samalla, kun naisten luottamus omiin kykyihinsä ja mahdollisuuksiinsa oli vahvistunut. Monille miehille sodanjälkeinen aika näyttäytyikin kaaoksena, henkilökohtaisten rajojen menetyksenä ja tutun sukupuoli-identiteetin murtumisena, kun taas useiden naisten täytyi opetella puolustamaan uutta minäkuvaansa yhteiskunnan jälleenrakentamisen keskellä. (Ankum 1997, 6.)

Sodasta palanneet miehet kärsivät traumaista, joita monet pitivät pelkurimaisina, itsekkäinä ja epämaskuliinisina. *Kriegsneurose* eli sotaneuroosi näyttäytyi jopa eräänlaisena uhkana miesten subjektiudelle. Kotiinpaluun uskottiin lisäävän neuroosin vaaraa, sillä kotia pidettiin feminiinisenä ympäristönä ja näin ollen uhkana maskuliinisuudelle. Sotaneuroosin sukupuolittaminen tarkoitti, että siitä voitiin syyttää naisia: sairauden ei katsottu syntyvän niinkään sotakokemuksien vaan feminiinisen vaikutuksen seurauksena. (Hans 2014, 19–20.) Hans (2014, 20–21) jopa väittää, että naisten konstruoiminen sotaneuroosin syypäiksi ja miesten subjektiuden vihollisiksi maalasi naisista kuvan koko saksalaisaatteen ja saksalaisen yhteiskunnan pettäjinä. Voidaan siis sanoa, että miesten sodassa ja kotiinpaluussa kokema trauma heijastui ainakin osittain naiseen, jonka muuttunut asema toimi konkreettisenä esimerkkinä koetusta maskuliinisen vallan menetyksestä. Naisten ansaitsemia uudennaisia mahdollisuuksia ja valtaa seurasivat näin yhtäältä syytökset kansakunnan pettämisestä. (Hans 2014, 3–7.)

Naisten osallistuminen viihteeseen ja kulutukseen loi mediaan uudenlaisen naisrepresentaation (Ankum 1997, 4): Uusi nainen oli taloudellisesti itsenäinen, seksuaalisuutensa tiedostava ja tunteettoman laskelmoiva kuluttaja, joka pukeutui androgyynisesti ja tarjosi nuorille naisille ihailun kohteen (Rosenhaft 1992, 150). Uusi nainen esiintyi populaarikulttuurissa laajalti ja hänelle kaikki vaikutti olevan mahdollista. Hän saattoi olla työssäkäyvä nainen, kotiäiti, kuluttaja tai olympiaurheilija (Sutton 2011, 6). Näin hän näyttäytyi tunnuskuvana sukupolvelle, joka sai tavoitella haluamaansa uraa, käyttää ehkäisyä, käydä ulkona ilman seuralaista, osallistua politiikkaan ja vapaa-ajan aktiviteetteihin sekä ystäväystyä vapaasti vastakkaisen sukupuolen kanssa (Boak 2013, 3). Lyhyissä helmoissaan, muodot kätkevissä vaatteissaan ja lyhyessä *bubikopfissaan* Uusi nainen symboloi myös naisten siirtymistä maskuliinisena pidettyyn työhön, viihteen ja kulutuksen

maailmaan (Sutton 2011, 2). Tässä näennäisessä kaikkivoipaisuudessaan Uusi nainen ei kuitenkaan niinkään kuvastanut naisten todellista tilannetta, vaan pikemminkin kuvitelmaa siitä, millaisena naisten oikeuksien edistyminen nähtiin (Hans 2014, 3).

Naisten uutta asemaa symboloidessaan Uusi nainen symboloi samalla myös niitä pelkoja, joita jotkut saksalaiset tunsivat muuttuvia sukupuolirooleja kohtaan. Nämä pelot saivat useita muotoja: eräissä näkökulmissa Uusi nainen nähtiin esimerkiksi uhkana sosiaaliselle pysyvyydelle ja esteenä Saksan poliittiselle ja taloudelliselle uudelleenrakentamiselle (Ankum 1997, 4). Samalla maskuliininen Uusi nainen edusti joillekin pelkoja sukupuolten sekoittumisesta, miesauktoriteetin menetyksestä ja perinteisen perheen rappeutumisesta (Sutton 2011, 1; Rosenhaft 1992, 150). Koska naisen identiteetin katsottiin laajalti olevan sidoksissa tämän ruumiiseen, Uuden naisen vaatetus nähtiin tekijänä, joka toi naisessa esiin tämän ”epätoivottavat ominaisuudet” kuten äitiydestä kieltäytymisen tai homoseksuaalisuuden. Joissakin piireissä ajateltiin, että nainen pyrkii maskuliinisella pukeutumisella saavuttamaan tasa-arvon miehen kanssa tullen samalla tukahduttaneeksi oman naiseutensa. (Hake 1997, 195.) Seksuaalisesti vapautunut ja itsekäs nainen ei monien mielestä sopinut kuvaan maan uudelleenrakentamisesta, ja sotaa edeltänyttä perinteistä äitihahmoa kaivattiin takaisin (Sutton 2011, 1–2). Lisäksi naisten uudet ammatilliset ja vapaa-ajan aktiviteetit nähtiin yhtäällä konkreettisena uhkana heidän terveydelleen; erilaisissa raporteissa varoiteltiin naisia siitä, miten uudenlainen fyysinen toiminta voi vahingoittaa pysyvästi heidän lisääntymiskykyään (Ankum 1997, 2). Uuteen naiseen kohdistuva pelko liittyi siis pääosin siihen, että perinteisten sukupuoliroolien muuttumista pidettiin uhkana niin maan jälleenrakennukselle kuin maskuliiniselle vallallekin. 1920-luvun saksalaisten naisten kokemuksia ja representaatioita tutkinut Katharina von Ankum (1997, 6) väittääkin, että Weimarin naisen representaatiossa ruumiillistuvat juuri miesten pelot ja toiveet.

### **4.3. Elokuva Weimarissa, Weimar elokuvassa**

Sodan jälkeen vallinnut ahdinko ei horjuttanut Saksan elokuvateollisuutta – Weimarin aikakautta voi pikemminkin pitää eräänlaisena saksalaisen elokuvan kultakautena. Ulkomaisten elokuvien esittäminen oli asetettu kieltoon sodan puolivälissä vuonna 1916, ja koska kielto oli voimassa aina vuoteen 1921 saakka, oli saksalaisella elokuvateollisuudella

mahdollisuus tuottaa viiden vuoden ajan markkinoille kotimaisia elokuvia ilman ulkomaista kilpailua. (Thompson & Bordwell 2010, 88.) Koska raha menetti inflaation takia arvonsa pankissa, käyttivät monet palkansaajat ansionsa mielellään elokuvalippuihin, joita oli helposti saatavilla – toisin kuin ruokaa tai vaatteita. Kysyntä oli kovaa, ja elokuvastudioiden määrä kasvoi sodanjälkeisestä 130 studiosta 300 studioon vuoteen 1921 mennessä. Myös muun maailman saksalaisvastaiset asenteet muuttuivat hiljalleen: kun aselepoa oli kestänyt muutaman vuoden ajan, oli saksalainen elokuva jo laajalti tunnettua. Inflaation ansiosta myös valuuttakurssit olivat saksalaisen elokuvan puolella: kun ulkomaalaisten elokuvien esityskielto poistettiin, ei niitä ollut taloudellisesti kannattavaa tuoda maahan, kun taas kotimaisia elokuvia pystyttiin myymään ulkomaille kilpailukykyiseen hintaan. Vuosina 1918–1933 Saksa olikin Yhdysvaltojen rinnalla maailman merkittävimpiä elokuvien tuottajia. (Thompson & Bordwell 2010, 87.)

Taloudelliset ja poliittiset seikat eivät kuitenkaan oletettavasti olleet ainoa syy Weimarin elokuvan maailmanvalloitukselle. Aikakausi, jota Bagh (1975, 72) kutsuu yhdeksi elokuvahistorian mielenkiintoisimmista vaiheista, tarjoaa katsojille monipuolisia elämyksiä. Weimarin elokuvakulttuuri oli virkeää ja vaihtelevaa, ja suosiossa oli lukuisia genrejä, kuten kokeellinen elokuva, komedia ja historiallinen eepos (Petro, 1989, 5). Sodan aikana Hollywood-elokuvasta oli tullut maailmalla elokuvan standardi, jota kopioitiin kaikkialla. Erottuakseen joukosta ja samalla miellyttääkseen kansainvälistä yleisöä saksalaisen elokuvan oli löydettävä sopiva yhdistelmä omaa kansallista tyyliään ja tyypillistä Hollywood-elokuvaa. Tähän tarkoitukseen valjastettiin aikakauden saksalaisessa taiteessa suosittu ekspressionistinen tyyli: yhdistämällä modernistinen taidesuuntaus perinteiseen Hollywood-kerrontaan saatiin aikaan uniikki tuote, jonka katsottiin viehättävän sekä kansainvälistä yleisöä että kotimaan porvaristoa, joka ei tyypillisesti ollut kiinnostunut rahvaanomaisena pidetystä elokuvasta. Kokeilun pohjalta syntyi esimerkiksi *Tohtori Caligarin kabinetti*, joka on malliesimerkki ekspressionistisen visuaalisen ilmeen ja perinteisen kerronnan menestyksekkästä yhdistämisestä. (Budd 1990, 22.)

Weimarin elokuva nähdään useissa tutkimuksissa kuvauksena aikakauden saksalaisten psyykestä, mikä on pitkälti Siegfried Kracauerin (1987) teorian vaikutusta. Sodan jälkeä Weimarin kulttuurissa tarkastellut elokuvatutkija Anton Kaes (2011, 2) esittää, että Weimarin elokuvassa kummittelee muisto häviöstä, jonka traumaattisuutta kansakunta ei koskaan tunnustanut. Hansin (2014, 15–16) mukaan Weimarin kulttuurin tuotokset tarjoavat

nykykatsojalle kaleidoskooppisen näkymän ristiriitojen täyttämään aikakauteen ja representoivat yritystä tarttua aikakauden pelkoihin ja toivoihin. Weimarin elokuvissa todellisuutta yhtäältä muovataan hallusinaatioksi ja toisaalta kuvataan tarkkanäköisesti kaikessa arkisuudessaan (Hans 2014, 16).

Myös sukupuoliyksymys on vahvasti edustettuna Weimarin elokuvassa (Kaes 2011, 36): esimerkiksi saksalaiseen elokuvaan erikoistunut tutkija Richard W. McCormick (2001, 3 Hansin 2014, 24 mukaan) katsoo sukupuoliroolien muutoksen synnyttämän yhteiskunnallisen huolen läpäisevän koko Weimarin kulttuurin. Hans (2014, 6) puolestaan pitää sukupuoliroolien murtumiseen ja muutokseen liittyviä kysymyksiä keskeisimpänä sosiokulttuurisena tekijänä siinä, millaiseksi Weimarin elokuva on muodostunut. Hänen mukaansa huoli sukupuolien asemasta näkyy ennen kaikkea pelkoa, kauhua ja käsittämätöntä kuvaavissa elokuvissa, jotka ovatkin aikakaudelle erityisen luonteenomaisia (Hans 2014, 6). Näissä elokuvissa juuri naiset vaikuttavat kuvastavan sodasta ja sosiaalisesta mullistuksesta traumatisoituneen kulttuurin pelkoja: vapautunut nainen näyttäytyy usein uhkana perinteisille sukupuolirooleille ja miessubjektiudelle, ja hänet tulee tukahduttaa, uhrata, kukistaa tai jopa tuhota lopullisesti, jotta totuttu järjestys voisi palata (Hans 2014, 2, 268–269). Weimarin elokuvan miesten on puolestaan usein nähty kuvastavan maskuliinisuuden kriisiä: aikakaudelle tyypillinen passiivinen mieshahmo on näyttäytynyt symbolina miesten sodassa ja kotiinpaluussa kokemille tappioille ja näennäiselle subjektiuden menetykselle (Petro 1989, xviii, 13, 24, 34).

## **5. Kauhu ja sukupuoli**

### **5.1. Johdatus kauhuelokuvaan ja sen tutkimukseen**

Kauhuelokuva on elokuvan painajainen. Sillä ei ole tarkkarajaista muotoa, ja sen maailmassa mikä tahansa vaikuttaa mahdolliselta. Tärkeintä on pelko: sen herättäminen ja tunteminen. Kauhu tarjoaa paikan hirviöille, mahdottomalle ja ulkopuoliselle. Kauhun taide perustuu taitavaan mielenkiinnon, inhon ja pelon tunteiden herättämiseen ja manipulaatioon. Elokuvan kauhu voi olla hienovaraista tai shokeeraavaa: pelkoa ja inhoa voidaan herättää niin

graafisella väkivallan kuvauksella kuin pahaenteisillä varjoillakin. (Kawin 2012, 2–7.) Se, mikä koetaan pelottavaksi tai hirviömäiseksi, vaihtelee ajan ja kulttuurin mukaan (Halberstam 1995, 8). Nämä kauhun ominaisuudet, sen alati muuttuva luonne, ovat keskeisiä omalle kauhuelokuvan määritelmälleni: näen kauhuelokuvan yksinkertaisimmillaan elokuvana, joka pyrkii tietoisesti herättämään katsojassa pelon, inhon tai järkytyksen tunteita hyödyntämällä erilaisia keinoja, jotka vaihtelevat kulttuurisen kontekstin mukaan. Samalla tiedostan kauhuelokuvan roolin Kawinin (2012, 3) kuvaamana pelkojen hallitsemisen välineenä, joka katsojaa pelotellessaan tarjoaa tälle samalla mahdollisuuden käsitteellistää ja kontrolloida pelkojaan turvallisessa ympäristössä.

Kauhuelokuvaa tarkastellaan usein psykoanalyysin käsitteistön avulla (Grant 2015, 3). Pohdinta ihmisen ja yhteiskunnan alitajuisista peloista ja niiden visualisoinnista on kauhugenren kannalta keskeistä, ja psykoanalyysin avulla pystytään tarkastelemaan juuri alitajuntaan liittyviä kysymyksiä. Psykoanalyttinen lähestymistapa on edistänyt myös sukupuoleen ja seksuaalisuuteen keskittyvää kauhuelokuvan tutkimusta: on alettu kiinnittää huomiota esimerkiksi kauhuelokuvissa esiintyvään seksuaalisoituun väkivaltaan naisia kohtaan ja ryhdytty tarkastelemaan naisten roolia kauhuelokuvissa (Jancovich 2002, 57). On tyypillistä, että sukupuoleen liittyviä kysymyksiä lähestytään katsojuuden näkökulmasta: feministisessä elokuvatutkimuksessa valtavirtaelokuva on usein nähty ”maskuliinista halua” tyydyttävänä tekeleenä, jossa nainen on passiivinen katsomisen kohde ja mies aktiivinen katsoja (Stacey 2000, 450). Tällainen lähtökohta pohjautuu elokuvatutkija Laura Mulveyn teoriaan *male gazesta*, mieskatsojan naista seksuaalisoivasta ja esineellistävästä katseesta. Mulvey (2015 Stacey 2000, 450 mukaan) esittää Hollywood-elokuvien synnyttämän visuaalisen nautinnon perustuvan voyeuristiseen katsomiseen, jossa katsoja samastuu poikkeuksetta narratiivin miespuoliseen päähenkilöön ja osallistuu näin naishahmojen esineellistämiseen. Kauhuelokuvan feministisessä tutkimuksessa tähän ajatukseen yhdistyvät usein kysymykset siitä, mikä kauhussa pelottaa ja inhottaa sekä pohdinta sukupuolten rooleista kauhistuttamisen prosessissa.

Klassista kauhuelokuvaa tutkinut elokuvatutkija Linda Williams (2015, 17) esittää kauhugenren rakentuvan naisten alistuksen varaan. Hänen tulkinnassaan kauhu puhuttelee ensisijaisesti mieskatsojaa, ja elokuva rakentuu tämän voyeuristisen katseen varaan esittäen naisen katseen kohteena, objektina (Williams 2015). Samalla nainen vertautuu hirviöön, sillä molemmat ovat katsomisen kohteita ja poikkeavat näin miessubjektista, katsojasta (Williams

2015, 22). Myös naishirviöyttä (*monstrous-feminine*) teoretisoinut elokuvatuutkija Barbara Creed (1993 Humphreyn 2017, 39 mukaan) näkee kauhuelokuvan katsojuuden maskuliinisena roolina. Creedin (1993) teoriassa kauhulle tyypillinen naisruumiiden esittäminen abjektina, jonakin inhotusta herättävänä, näyttää palvelevan ensisijaisesti mieskatsojien tarpeita. Slasher-kauhua sukupuolen näkökulmasta tutkinut elokuvatuutkija Carol J. Clover (1992) puolestaan tuo esille näkökulman, jossa myös naishahmoja tarkastellaan samastumisen kohteina ja toimijoina. Slasher-elokuvissa hirviö, naamioitu tappaja, on usein mies ja hänen uhrinsa naisia, mutta kuviossa on lähes aina mukana naispuolinen sankari – *final girl* – joka pakenee murhaajan kynsistä ja mahdollisesti jopa tappaa tämän. Cloverille (1992) *final girl* näyttäytyy mieskatsojan masokistisen samastumisen kohteena: sen sijaan, että tämä kokisi sadistista katsomisen nautintoa samastuessaan murhaajaan, hän samastuukin naispuoliseen sankariin, mikä mahdollistaa sekä uhrin että toimijan asemaan asettumisen.

Edellä esiteltyjä Williamsin (2015), Creedin (1993) ja Cloverin (1992) töitä voi pitää feministisen kauhuelokuvan tutkimuksen virstanpylväinä. Kaikissa kolmessa tutkimuksessa ongelmana on kuitenkin se, että kauhu nähdään pääosin mieskatsojalle tarkoitettuna ja tämän haluja palvelevana genrenä. Näkemys on sekä yksipuoleinen että perin heteronormatiivinen: ajatellaan, että kauhu seksualisoi ja esineellistää naista ja palvelee näin ollen yksinomaan mieskatsojaa. Tällöin sukupuoli ja seksuaalisuus yhdistyvät mutkattoman heteroseksuaaliseksi kokonaisuudeksi jättäen ulkopuolelleen kaiken, mikä ei tähän kokonaisuuteen sovi. (Jancovich, 58–59.) Sittenmin tutkimuksessa onkin peräänkuulutettu erilaisia katsojia ja representaatioita paremmin huomioivia näkökulmia, monipuolisempaa kauhuelokuvan tutkimusta. Esimerkiksi elokuva- ja tv-tutkija Mark Jancovich (2002, 59) toteaa, että kauhussa on usein kuvattu pikemminkin heteroseksuaalisuutta haastavia kuin sitä vahvistavia haluja, mikä vie pohjaa ajatukselta, jossa kauhuelokuva nähdään heteroseksuaalisena naisen esineellistämisen välineenä. Tätä näkemystä puoltaa elokuvatuutkija Harry M. Benshoff, joka on tutkinut hirviöiden ja homoseksuaalisuuden representaatioiden suhdetta. Benshoff (2015, 117) esittää, että hirviö on normaaliudelle sama kuin homo heteroseksuaalisuudelle. Myös kriitikko Robin Wood (1985) näkee kauhuelokuvan hirviön representoivan heteronormatiivisessa kulttuurissa tukahdutettua seksuaalisuutta: homo- ja biseksuaalisuutta sekä naisten ja lasten seksuaalisuutta ylipäänsä. Kauhuelokuva on siis tarjonnut samastumisen kohteita yleisöille, joiden olemassaoloa muu kulttuuri ei ole edes myöntänyt – joskin nämä samastumisen kohteet ovat olleet pääosin

pahoina kuvattuja hirviöitä. Benshoff (2015, 120) toteaaakin, että kauhutarinat ja hirviöelokuvat suorastaan kannustavat queer-luentoihin.

Kaikkia tässä luvussa toistaiseksi kuvaamiani tutkimuksia yhdistää psykoanalyysin käsitteiden käyttö. Etnologina minua kuitenkin kiinnostaa toisenlainen näkökulma. Elokuvatutkija E. Ann Kaplanin (2000, v) mukaan feministinen elokuvateoria on alkujaan saanut vaikutteita antropologiasta, mutta lähtenyt erkanemaan siitä psykoanalyysin käytön yleistymisen myötä. Feministinen elokuvatu tutkimus – kuten Kaplanin mukaan myös antropologia – keskittyy kuitenkin yhä tarkastelemaan eroavaisuuksia; aiemmasta miesten ja naisten erojen tutkimuksesta on vain siirrytty naisen kategorian sisäisiin eroihin, kuten seksuaalisuuteen ja etnisyyteen (Kaplan 2000, v). Eroavaisuuksien tarkastelu on siis Kaplanin (2000, v) mukaan yhteistä antropologialle ja feministiselle elokuvateorialle, vaikka lähestymistavat kenties eroavatkin toisistaan. Oma tavoitteeni on tarkastella naiseuden representaatioita ensisijaisesti etnologisesta ja antropologisesta näkökulmasta tiedostaen samalla, että pääosa hyödyntämästäni feministisestä elokuvateoriasta on rakentunut psykoanalyysin varaan. En siis varsinaisesti pyri irrottautumaan psykoanalyysin käsitteistä, sillä ne määrittävät koko (feministisen) kauhuelokuvan tutkimuksen kenttää, mutta tavoitteenani on tuoda keskusteluun lisäksi etnologinen ja antropologinen näkökulma. Tässä käytän apunani toiseuden käsitettä, jota käsittelen seuraavassa alaluvussa.

## 5.2. Pelottava toiseus

Kauhuelokuva pelottelee katsojaansa lukuisilla eri tavoilla: pelkoa voivat herättää esimerkiksi tuntematon – kuten pimeys tai kuolema – tai ajatus kontrollin ja minuuden menettämisestä. Kenties kaikkein tyypillisin pelon kohde on kuitenkin Toinen: joku, joka eroaa itsestä, normaalista<sup>4</sup>, pelottavalla tai inhottavalla tavalla. (Kawin 2012, 5.) Toiseutta voi ilmentää yhtä lailla uhkaava eläin kuin naamioitu tappajakin; kategoria on laaja ja vaikeasti määriteltävissä. Keskeistä on se, että Toinen ei mahdu vallitsevaan käsitykseen normaalista eli kulloinkin tavoiteltavana pidetystä olemisen tavasta. Kriitikko Robin Wood (1985, 199–204) esittää, että kauhuelokuvassa normaalia edustaa tyypillisesti vallitseva ideologia –

---

<sup>4</sup> En käytä normaalin käsitettä arvottavassa merkityksessä, vaan viittaan ainoastaan siihen, mitä yksilön, yhteiskunnan ja/tai kulttuurin vallitsevassa käsityksessä pidetään normaalina.



esimerkiksi heteroseksuaalinen ja patriarkaalinen kapitalismi – kun taas Toisena näyttäytyy kaikki tavalla tai toisella tästä poikkeava. Toiseksi voivat siis lukeutua esimerkiksi naiset, vieraat kulttuurit, etniset vähemmistöt sekä seksuaali- ja sukupuoli-vähemmistöt (Wood 2002, 27–29).

Kauhuelokuva onkin keskeinen toiseuden visualisoimisen väline (Lowenstein 2015, 521). Konkreettisenä toiseuden ruumiillistumana kauhuelokuvassa toimii usein hirviöhahmo (Wood 2002, 28), jonka tehtävänä on ennen kaikkea herättää kauhua tai inhoa. Hirviö on eräänlainen kärjistetty Toinen, inhimillisyyden rajat ylittävä poikkeama, joka herättää pelkoa sekä ulkomuodollaan että voimillaan (Kawin 2012, 50). Hirviöstä on usein helppo löytää piirteitä siitä, mikä kulttuurissa asetetaan Toisen rooliin: Woodin (2002, 29) esimerkeissä Frankensteinin hirviö representoi proletariaattia, vampyyri Nosferatu tukahdutettua homoseksuaalisuutta ja ulkoavaruudesta tulleet valloittajat 1950-luvun scifi-elokuvissa kommunismin uhkaa. Myös naishirviöiden kirjo kauhuelokuvan historiassa on varsin mittava, mikä Creedin (1993, 7) mukaan kertoo ennen kaikkea miesten pelosta naisia kohtaan. Hirviön pelottavuus siis pohjautuu ennen kaikkea sen toiseuteen ja tästä seuraavaan voimaan horjuttaa vallassa olevaa järjestelmää. Kaikesta uhkaavuudestaan huolimatta hirviö kuitenkin useimmiten tuhotaan tavalla tai toisella, mikä johtaa normaalin järjestyksen paluuseen.

Woodin (1985, 204) mukaan juuri normaali, Toinen ja näiden välinen suhde ovat ne kolme muuttujaa, joiden varaan koko kauhugenre rakentuu. Toiseus näyttäytyy uhkana vallitsevalle järjestykselle, ja siksi se pyritään tyypillisesti joko torjumaan, tuhoamaan tai sulauttamaan joukkoon järjestyksen säilyttämiseksi (Wood 2002, 27). Tästä näkökulmasta tarkasteltuna Toisen pelko onkin ennen kaikkea pelkoa itselle suotuisan valtarakenteen murtumisesta, ja sitä voidaan olettaa tuntevan erityisesti niiden, jotka hyötyvät vallitsevasta järjestelmästä – siis niiden, jotka voivat samastua elokuvan esittämään normaaliin. Elokuvakriitikko Barry Keith Grant (2015, 2) esittääkin, että kauhugenren voi jollakin tasolla tulkita käsittelevän patriarkaattia ja sen kohtaamia haasteita. Kun normaali voittaa toiseuden elokuvan lopussa ja vanha järjestys palaa, näyttäytyy tämä järjestys vielä aiempaakin oikeutetumpana: onhan se voittanut toiseuden vallankumouksen ja osoittanut näin oikeutensa valtaan. Tässä mielessä normaalin ja toiseuden suhdetta tarkasteleva ja normaalin voittoon päättyvä kauhuelokuva on ikään kuin puheenvuoro vallitsevan ideologian puolesta. (Carroll 1990, 201.)

Hirviön representoimassa toiseudessa on siis kyse jostakin, mitä valtaa pitävä järjestelmä pelkää. Tässä keskeistä on se, mitä kulttuurissa milloinkin pidetään normaalina ja hyväksyttävänä: toiseus määräytyy sen mukaan, sen vastakohtana ja uhkana sille. Tästä näkökulmasta kauhua tarkastelee taidefilosofi Noël Carroll (1990), joka käyttää lähtökohtanaan antropologi Mary Douglasin (2001) teoriaa puhtauden ja epäpuhtauden kategorisesta luonteesta. Douglas (2001, 37) näkee lian, epäpuhtauden, väärässä paikassa olevana asiana, eräänlaisena ylijäämäkategoriana, joka ei sovi olemassa oleviin kategorioihin. Epäjärjestys symboloi vaaraa, ja se tulee poistaa, jos totuttu järjestys halutaan säilyttää (Douglas 2001, 95, 41). Tätä ajatusta mukailleen Carroll (1990, 34) esittää, että kauhuelokuvan hirviö sijoittuu usein olemassa olevien kategorioiden väliin tai ulkopuolelle ja on siksi luonteeltaan kulttuurisesti epäpuhdas. Hirviö uhmaa toiseudellaan totuttua järjestystä ja yleistietoa maailman tilasta aiheuttaen katsojassa tiedostamattoman epäpuhtauden tunteen – siis inhoreaktion. Kun hirviötä tarkastellaan kulttuurisesti epäpuhtaana, tullaan tarkastelleeksi myös sitä kulttuuria, jota hirviö olemassaolollaan loukkaa: se, mitä pidetään epäluonnollisena, kertoo paljon myös siitä, mitä pidetään luonnollisena. (Carroll 1990, 34.) Niin Douglas (2001) kuin Carrollkin (1990) korostavat epäpuhtauden kontekstisidonnaista luonnetta: epäpuhtaan merkitys vaihtelee eri kulttuureissa, eikä käsitettä ole mahdollista määritellä yhdellä oikealla tavalla. Ajatus on antropologisesta näkökulmasta mielenkiintoinen, sillä pelkoa ja epäpuhtautta symboloivaa hirviötä tarkastelemalla voidaan tuottaa tietoa kulttuurin asenteista ja siitä, mikä sen piirissä on hyväksyttyä ja kiellettyä.

Koska myös naisen voidaan edustaa Toiseutta pääosin miehen hallitsemassa kulttuurissa (Wood 2002, 27; ks. myös Beauvoir 2009), on kauhuelokuvan representoiman naiseuden tarkastelu toiseuden näkökulmasta erityisen mielenkiintoista. Naisen ja hirviön toiseudelle yhteistä on jonkinasteinen ihmisyyden kategorian ulkopuolelle sijoittuminen: siinä, missä hirviö usein ylittää ihmisyyden rajat (Kawin 2012, 50), on nainen perinteisesti esitetty ja nähty ensisijaisesti sukupuolensa, ei ihmisyyden edustajana – siis jonkinlaisena puutteellisena, sukupuolensa ohjaamana ihmisenä (ks. Beauvoir 2009). Vaikka nainen ja hirviö näyttäytyisivät inhimillisinä, eivät he kategorisen epätäydellisyytensä takia voi saavuttaa sitä ihmisyyden tasoa, jolla normaalia edustava mies on. Mies näkee molemmissa epätäydellisyyttä, joka näyttäytyy uhkana hänen omalle näennäiselle täydellisyydelleen (Williams 2015, 22–23). Hirviön voikin nähdä eräänlaisena symbolisena kaksoisolentona naiselle (Williams 2015, 21–22) – miksei myös muille yhteiskunnassa Toiseksi asemoiduille. Niinpä elokuvan päättyessä miehen voittoon hirviöstä viesti on selkeä: vallitsevassa

järjestelmässä ei ole sijaa Toisen vallankumousyrityksille. Näin elokuva vahvistaa hallitsevaa ideologiaa, osoittaa, ettei Toisella ole oikeutta valtaan. Kun siis tarkastellaan naisen asemoitumista Toiseksi ja hänen rinnastumistaan hirviöön, voidaan samalla tarkastella sitä, miten hallitseva ideologia ja sen asenteet heijastuvat ja uusiutuvat elokuvan representoimassa naiseudessa.

## **6. Naiseuden diskurssit *Tohtori Caligarin kabinetissa***

Tässä luvussa tarkastelen *Tohtori Caligarin kabinetin* naisia ja sitä, miten he representoivat naiseutta. Elokuvassa on ainoastaan yksi juonen kannalta merkittävä naishahmo, joten pääosa analyysistäni keskittyy häneen. Pyrin kuitenkin tarkastelemaan naiseuden ja feminiinisyyden representaatioita mahdollisimman laaja-alaisesti, joten kiinnitän katseeni myös nimettömiin naispuolisiin taustahahmoihin sekä elokuvan androgyyniin hirviöön. Mieshahmojen ja miehuuden representaatioiden rooli analyysissäni on pääasiassa naiseuden representaatioiden vertailukohtina toimiminen. Analyysini tukena käytän sitaattioikeuden mukaisesti (Tekijänoikeuslaki 607/2015) elokuvan dvd-kopiolta ottamiani ruutukaappauksia, joiden tehtävänä on havainnollistaa tekemiäni huomioita visuaalisesti erityisesti sellaiselle lukijalle, jolle *Caligari* ei ole tuttu.

Analyysissäni erilaiset naiseuden representaatiot jakautuvat kolmeen keskenään limittyvään diskurssiin, jotka rakennan luvuissa neljä ja viisi esiteltyjen ajatusten ja teorioiden pohjalta: tulkintani mukaan naiseutta representoidaan elokuvassa sekä passiivisena alistumisena, merkityksellisenä toimijuutena että hirviömäisyyteen rinnastuvana ominaisuutena. Käsittelen jokaista näistä diskursseista omassa alaluvussaan. Ensimmäisessä alaluvussa tarkastelen Janea passiivisen naiseuden representaationa ja esitän, että hänet on mahdollista tulkita esimerkiksi Williamsin (2015) ajatuksiin viitaten objektiksi, mieshahmojen vallankäytön kohteeksi, jolla ei ole toimijaroolia. Samalla kuitenkin totean, että tällainen tulkinta ohittaa Janen roolin narratiivin etenemisessä. Toisessa alaluvussa keskitynkään analysoimaan Janea merkittävyyden ja toimijuuden näkökulmista väittäen, että hänellä on sekä keskeinen rooli juonen etenemisessä että mahdollisuus tehdä itsenäisiä päätöksiä. Sidon nämä havainnot Ankumin (1997) ja Kolinskyn (2004) tutkimuksiin 1920-luvun saksalaisten naisten elämästä

ja Uuden naisen mediarepresentaatioista ja pohdin, missä määrin Jane representoi uutta naiseutta. Lisäksi tarkastelen kahta nimetöntä taustahahmoa, joiden representoimaa naisten keskinäistä läheisyyttä pidän mielenkiintoisena edellä mainituista näkökulmista tarkasteltuna. Kolmannessa alaluvussa siirryn pohtimaan esimerkiksi Woodin (2002), Creedin (1993) ja Williamsin (2015) teorioiden pohjalta elokuvan näennäisen hirviön, unissakävelijä Cesaren feminiinisyyttä ja sen merkityksellisyyttä sekä yhteyttä, jonka tämä mahdollistaa Janeen. Esitän, että sekä Jane että Cesare ovat feminiinisyytensä takia muiden hahmojen rinnalla Toisia, normaalin ulkopuolelle sijoittuvia poikkeuksia, jotka elokuvan päänarratiivi tukahduttaa ja kehyskertomus vapauttaa.

### **6.1. Jane passiivisen naiseuden representaationa**

Jane on elokuvan tärkein ja näkyvin naiseuden representaatio. Hän on nuori valkoihoinen kaupunkilaisnainen, tohtorin tytär, joka asuu suuressa talossa ilmeisen varakkaan perheensä ja palvelusväen kanssa. Jane ei tee töitä, vaan viettää vapaa-aikansa kirjoja lukien ja kävelyretkiä tehden. Ainoana keskeisenä naishahmona hänen osakseen jää havainnollistaa sitä, mitä naiseus *Tohtori Caligarin kabinetissa* merkitsee. Aiemmassa tutkimuksessa Janen rooli on kuitenkin usein nähty passiivisena, ehkä jopa merkityksettömänä: esimerkiksi Budd (1990, 17, 50) näkee hahmon lähinnä mieshahmojen vallankäytön kohteena ja näiden välisen vaihtokaupan välineenä, Weimaria edeltäneen ajan epämodernina naisena, joka ei muodosta uhkaa miesauktoriteetille. Clément (1990) puolestaan kuvaa Janea pääosin hysteerisenä uhrina, objektina, kun taas Kracauer (1987) ohittaa hahmon analyysissään lähestulkoon kokonaan. Janen näkeminen passiivisena, objektina, uhrina, mieshahmojen hallitsemana – perinteisenä neitona hädässä – ei nähdäkseni ole missään tapauksessa perusteetonta. Olen itsekin sitä mieltä, että Janesta on helppo saada tällainen ensivaikutelma, sillä hänellä ei pintapuolisesti vaikuta olevan aktiivista roolia narratiivissa. Vaikka tavoitteenani on löytää hahmosta ensivaikutelman lisäksi muitakin ulottuvuuksia, näen, että pinnalta on oikein hyvä aloittaa. Siispä aloitan analyysini tarkastelemalla niitä seikkoja, joiden perusteella Janen hahmon voi tulkita passiivisen naiseuden representaatioksi.

Katsoja tapaa Janen ensimmäistä kertaa heti elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa, jossa päähenkilö Francis istuu penkillä kuuntelemassa vanhan miehen kertomusta. Pian paikalle

vaeltaa poissaolevan näköinen nainen – Jane – joka ei vaikuta kiinnittävän minkäänlaista huomiota ympäristöönsä. Pitkään valkoiseen mekkoon pukeutunut, ilmeettömänä eteenpäin laahustava nainen muistuttaa unissakävelijää tai haamua. Hän kävelee miesten ohi luomatta heihin edes lyhyttä katsetta, ikään kuin heitä ei olisi hänen maailmassaan olemassa (kuva 1). Miehet jäävät katsomaan Janen perään, ja Francisin kasvoille nousee hämmentynyt hymy. ”Tuo on minun morsiameni”, hän toteaa yhtä lailla itselleen kuin seuralaiselleen. Tästä kuva siirtyy yhä poissaolevaan Janeen, joka ei vaikuta kuulevan – tai edes kuuntelevan – Francisin sanoja. Kiinnostus vaikuttaa varsin yksipuoleiselta: siinä, missä Francis tuijottaa Janea ihailen ja kenties aavistuksen verran huolestuneena, Janen kaukaisuuteen kiinnittynyt katse viestittää lähinnä kiinnostuksen puutetta. Williams (2015, 17) toteaaakin, että useat mykkäelokuvan naispuolisista sankareista ovat joko kirjaimellisesti tai kuvaannollisesti sokeita heitä ihailevien miesten katseille. Tällainen sokeus kuvastaa halun täydellistä puuttumista ja mahdollistaa sekä mieshahmolle että (mies)katsojalle naishahmon esineellistävän katselun ilman pelkoa siitä, että nainen ilmaisisi omia halujaan vastaamalla katseeseen. Näin tyydytetään katsojan tirkistelyhaluja samalla, kun rakennetaan naishahmon seksuaalista koskemattomuutta ja puhtautta. (Williams 2015, 17.)



Kuva 1. Jane miesten ja katsojan katseiden kohteena

Janen ohitettua miehet Francis innostuu kertomaan seuralaiselleen koettelemuksista, joita hän on morsiamensa kanssa joutunut hiljattain kohtaamaan. On, kuin Francis haluaisi selitellä naisen kummallista käytöstä ja hämmentävää olemusta, sitä, ettei tämä jäänyt rupattelemaan kihlattunsa kanssa. Budd (1990, 11) esittääkin, että juuri Janen transsinomainen olemus innostaa Francisin aloittamaan kertomuksensa, joka muodostaa elokuvan päänarratiivin. Tässä tulkinnassa Jane näyttäytyy holhottavana hahmona, joka ei osaa puhua omasta puolestaan; ikään kuin Jane olisi Francisille lapsi, jonka huonoa käytöstä tämä joutuu selittelemään ja pahoittelemaan toiselle aikuiselle lapsen selän takana. Oman tulkintani mukaan kohtauksessa ei kuitenkaan ole niinkään kyse Francisin selittelyn tarpeesta, vaan pikemminkin hänen halustaan ylpeillä ”morsiamellaan” ja heidän yhteisillä kokemuksillaan. Jane on Francisille kuin uusi hieno lelu lapselle – jotakin, mikä saa hänet tuntemaan ylpeyttä ja pakottavaa esittelyn tarvetta. Tähän viittaa erityisesti tapa, jolla Francis esittelee Janen seuralaiselleen: ”Tuo on minun morsiameni”, hän toteaa ylpeänä. Tuo-sana asettaa Janen keskustelun ulkopuolelle: hän ei ole hän, vaan tuo tuolla. Hänellä ei ole nimeä; hänen ainoat keskeiset ominaisuutensa ja määrittäjänsä ovat ”tuo”, ”minun” ja ”morsian”. Janea ei siis asemoida keskustelussa ihmiseksi ja tasavertaiseksi keskustelukumppaniksi, vaan nimettömäksi objektiksi. Sen sijaan, että hän saisi ohittaa miehet rauhassa, hänestä tulee heille puheenaihe, joka ei itse ole mukana keskustelussa. Jane toimii ensisijaisesti välineenä, jonka avulla Francis saa johdettua keskustelun käsittelemään omaa elämäänsä – kuten Budd (1990, 11) toteaa, Francisin Janesta inspiroitunut kertomus ei lopulta käsittele juurikaan Janea, vaan sysää tämän narratiivissa sivuun mieshahmojen ja heidän tekemistensä ja kohtaloidensa tieltä.

Kerronnan siirtyessä takaumaan Jane katoaakin tarinasta joksikin aikaa. Francis alustaa kertomuksensa kuvaamalla Holstenwallin kaupunkia ja suhdettaan Alaniin sekä esittelemällä tohtori Caligarin ja tämän unissakävelijän – tarinan alku siis käsittelee oikeastaan kaikkea muuta kuin Janea. Tapaamme naisen vasta, kun Francis ja Alan ovat palaamassa Caligarin kabinetista: Alan on juuri saanut kuulla elävänsä vain aamunkoittoon saakka, kun kolmikko törmää toisiinsa kaupungilla. Molemmat miehet tarttuvat kohteliaasti hymyilevää Janea kädestä. He vaikuttavat unohtavan tyystin toistensa olemassaolon ja tuntuvat näkevän ainoastaan Janen, jonka huomiosta molemmat kilpailevat (kuva 2). Ystävykset vaihtavat keskenään pari sanaa – miehet pyrkivät tekemään vaikutuksen Janeen – ja lähtevät pian yhdessä kävelemään Janen kotia kohti. Saatettuaan naisen kotiinsa Francis ja Alan jatkavat vielä matkaa yhdessä ja puhuvat keskenään jaetusta rakkauden kohteestaan. ”Alan, me

molemmat rakastamme häntä”, Francis toteaa. Alan on samaa mieltä, ja miehet päättävät antaa Janelle vallan valita toisen heistä ja pysyä ystävinä päätöksestä huolimatta. Sopimus vahvistetaan kätellen, ja miehet jatkavat kumpikin matkaansa omaa kotiaan kohti.



Kuva 2. Kilpakosijat Alan (vas.) ja Francis (oik.) piirittämässä Janea

Kohtauksessa siis tarkkaillaan tilannetta, jossa kilpakosijat yrittävät voittaa Janen itselleen. Tässä kiinnostavinta on epäilemättä juuri miesten välinen kilpailutilanne Janen itsensä jäädessä melko yhdentekeväksi. Vaikuttaa nimittäin siltä, että kilpailun kohdetta keskeisempää on oikeastaan kilpailu itse: Francisin ja Alanin välinen side tuntuu huomattavasti lujemmalta kuin kummankaan heistä suhde Janeen – puhumattakaan Janen itsensä suhteesta miehiin. Janen rooliksi jää tarjota ystävyksille jotakin, mistä kilpailla, ja hänen tilallaan voisi oikeastaan olla mitä tahansa. Voittajalle on tarjolla ennen kaikkea kunniaa: asema jonkinlaisena alfauroksena, jota hävinnyt osapuoli joutuu katsomaan ylöspäin. Häviö on valmis hyväksymään roolinsa alamaiseksi säilyttääkseen siteensä voittajaan: sen sijaan, että hän poistuisi kuvioista nuolemaan haavojaan menetettyään rakastamansa naisen, hän pitää tärkeämpänä pysyä väleissä ystävänsä kanssa. Tämä lisää vaikutelmaa siitä, ettei Janella ole juurikaan merkitystä sen jälkeen, kun hän on tehnyt valintansa. Vaikka Jane näennäisesti valitsee voittajan, valta ei ole hänellä, vaan sillä kilpakosijalla, joka onnistuu vakuuttamaan hänet. Kilpailun tarkoituksena on siis tehdä

miesten keskinäiset välit selviksi, ja Janen valittua toisen miehistä kolmikko voi edelleen pysyä ystävinä – erona aiempaan on ainoastaan se, että miehet tietävät nyt, kumpi heistä on johtaja.

Myös Doty (2000, 27–30) näkee kolmiodraaman keskiössä ennen kaikkea Francisin ja Alanin suhteen, joka hänen tulkinnassaan on luonteeltaan romanttinen ja seksuaalinen. Tässäkin luennassa Janen osaksi jää objektin rooli: hän on turvallinen kiinnostuksen kohde, josta miehet voivat esittää kilpailevansa välttääkseen utelut läheisestä keskinäisestä suhteestaan (Doty 2000, 27). Francis ja Alan siis käyttävät Janea välineenä oman suhteensa peittelyyn ja toisaalta leikkivät samalla hänen tunteillaan, jos oletetaan, että hän on heistä jollakin muotoa kiinnostunut ja samalla tietämätön asioiden todellisesta luonteesta. Vaikka siis vaikuttaa siltä, että Jane on kohtauksessa huomion keskipiste ja vallankäyttäjä voidessaan valita kahden miehen väliltä, on hän oikeastaan vain objekti, josta miehet kilpailevat joko tosissaan tai teeskennellen. Tämä korostuu ennen kaikkea siinä tapauksessa, että Jane ei ole kiinnostunut kummastakaan miehestä, sillä tällöin hän ei saa tilanteesta minkäänlaista palkkiota.

Kolmiodraama-asetelma kuitenkin päättyy ennen kuin ehtii kunnolla alkaakaan, sillä jo seuraavana yönä Alan murhataan. Tragedia ei lähennä jäljelle jääneitä osapuolia, Francisia ja Janea, vaan pikemminkin ajaa heidät kauemmas toisistaan. Kun Francis saa kuulla tapahtuneesta, hän murtuu, mutta pystyy pitämään itsensä ulkoisesti koossa, kasvonsa lähes peruslukemilla. Hänen ulkoinen reaktionsa on aluksi korkeintaan hämmästynyt, sitten mielteliäs. Hän kanavoi surunsa ajatustyöhön ja asettaa itsensä ongelmanratkaisutilaan. Francisin suojamuuri murtuu vasta, kun hän on päässyt kertomaan poliisille unissakävelijän ennustuksesta: hän jää seisomaan aseman portaiden juurelle ja hautaa kasvonsa käsivarteensa (kuva 3a). Suru jää yksityiseksi. Jane puolestaan murtuu julkisesti kotitalonsa pihalla, järkyttyy silminnähden Francisin kerrottua uutisen hänelle (kuva 3b): hän huutaa, haukkoo henkeään, nyyhkyttää ja kietoutuu itseensä. Toisin kuin Francis, Jane ei vaikuta pyrkivän hillitsemään tunteitaan; suru näyttäytyy tunteena, jota Jane naisena saa avoimesti ilmaista, Francis miehenä ei. Kun kaksikko siirtyy pihalta sisälle taloon – Francis rauhallisena, Jane lyyhistryneenä – Jane kutsuu paikalle isänsä ja menee itse toiseen huoneeseen lepäämään. Hahmojen välinen eroavaisuus tiivistyy suremisen tavoissa ja tunteiden näyttämisessä: Francis kanavoi surunsa toimintaan eikä näytä tunteitaan muiden läsnä ollessa, kun taas Jane näyttäytyy hysteerisenä ja passivoituu surustaan. On kuin Francis antaisi surunsa Janelle käsiteltäväksi, lykkäisi sitä, koska hänellä on kiireellisempiä asioita hoidettavana. Jane ottaa



taakan vastaan ja vetäytyy suremaan jättäytyen samalla muun toiminnan ulkopuolelle. Tohtori Olsenista, Janen isästä, tulee Janen korvaaja tilanteessa, josta tämä ei pysty itse selviytymään: hänestä tulee Francisin uusi aisapari ja korvaamaton apu Alanin murhan selvittämisessä. Francisin ilmeisesti ainoana jäljellä olevana ystävänä Jane olisi luonnollinen valinta tähän rooliin, mutta hänen osakseen jää passiivinen sureminen miesten ryhtyessä omatoimiseen rikostutkintaan.



Kuva 3a. Francis suree yksin ja hillitysti.



Kuva 3b. Janen reaktio on näkyvämpi.

Francisin ja tohtori Olsenin ollessa tutkimusretkellään Jane istuu kotonaan lukemassa. Kun miesten poissaolo pitkittyy, hän alkaa hermostua. Aluksi Jane yrittää pitää rooliaan yllä, istua rauhassa lukemassa, mutta ennen pitkää huoli saa hänestä vallan. Jane vilkuilee rauhattomana ympärilleen, huokaisee, sulkee kirjansa ja nousee lopulta ylös. Hän tekee ratkaisunsa, päättää lähteä etsimään isäänsä. Kohtaus on elokuvan ainoita hetkiä, jossa Jane on täysin yksin, eikä hän vaikuta nauttivan tai voimaantuvan siitä. Yksinolo ei ole vapaaehtoista, rauhallista tai toiminnallista, vaan hermostunutta ja pakotettua. Se osoittaa Janen epävarmuuden ja ilmentää hänen kyvyttömyyttään pärjätä yksin. Kohtauksen henkimän epävarmuuden tunteen voi tulkita merkitsevän sitä, ettei Janen päätös lähteä etsimään isäänsä perustu niinkään huoleen isän hyvinvoinnista kuin ajatukseen siitä, ettei Jane itse pärjää, kun isä on pidempään poissa kotoa. Vaikka yksinoloa ja päätöksentekoa voisi pitää itsenäisyyden ja toimijuuden merkkeinä, tuntuu tässä tapauksessa kyse olevan pikemminkin Janen passiivisuudesta, tottuneisuudesta siihen, että hänestä huolehditaan. Tämän perusteella voisi ajatella, että isä on paljon läsnä Janen elämässä ja näyttäytyy tälle huolehtivana auktoriteettina, jota ilman tämän on vaikea pärjätä.

Isäänsä etsiessään Jane päätyy Holstenwallin keskustaan, jossa hän törmää teltallaan päivystävään Caligariin. Kaupunki vaikuttaa täysin autiolta, eikä hätääntyneellä Janella ole muuta mahdollisuutta kuin tiedustella ahneesti myhäilevältä tohtorilta, onko tämä nähnyt hänen isäänsä. Vastaukseksi Jane saa mairean hymyn ja kutsun sisälle kabinettiin. Hieman epäröivänä hän myöntyy kutsuun ja löytää itsensä pian unissakävelijä Cesaren arkun viereltä; Caligari haluaa esitellä vieraalleen esityksensä vetonaulan. Jane on peloissaan ja pysyttelee mahdollisimman kaukana arkusta, ei halua katsoa siihen päinkään. Caligari onnistuu kuitenkin maanittelemaan Janen katsomaan, ja kun tämä viimein katsoo, Cesare katsoo takaisin. Jane kauhistuu (kuva 4) ja pakenee paikalta. Kohtaus näyttyy esimerkkinä Janeen kohdistuvasta vallankäytöstä: häntä rangaistaan kotoaan poistumisesta, yksin liikkumisesta ja katsojaroolin ottamisesta. Jane uskoo Caligarin voivan paljastaa tohtori Olsenin olinpaikan, joten hän tottelee tätä, vaikka on peloissaan. Caligari saa näin auktoriteettiaseman, jossa voi käskää Janen tekemään mitä tahansa omaksi sadistiseksi ilokseen. Kukaan ei ole suojelemassa Janea, ja koska hän ei kykene itse suojelemaan itseään, hän päätyy suoraan pedon ansaan.

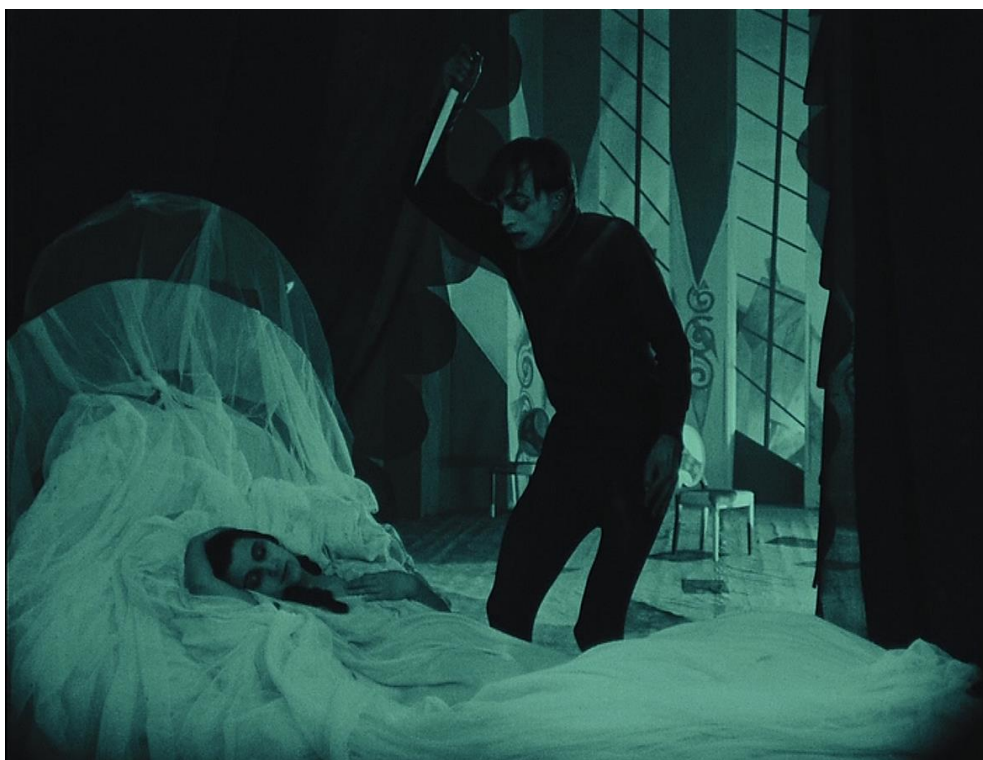


Kuva 4. Caligarin (vas.) ja Cesaren (kesk.) järkyttämä Jane

Clémentin (1990, 197) tulkinnassa kohtauksessa on kyse eräänlaisesta itsensäpaljastelusta: Caligari manipuloi nuoren naisen teltaansa ja pakottaa tämän katsomaan jotakin, mitä tämä

ei haluaisi nähdä. Jane pakotetaan hänelle vieraaseen katsojan rooliin, jossa hän ei tyydytä omaa uteliaisuuttaan vaan alistuu Caligarin valtaan ja toimii näin tämän objektina. Samalla Janea rangaistaan katsojan roolin ottamisesta: kun hän katsoo pakotettuna arkkuun, hän joutuu kohtaamaan kammottavan näyn, unissakävelijän hirviömäisen katseen. Williams (2015, 19) esittää, että naisen katsojuutta seuraa tyypillisesti rangaistus, joka syö pohjaa katsojuuden toiminnallisuudelta. Kauhuelokuvan tapauksessa tämä voi tarkoittaa esimerkiksi sitä, että nainen joutuu katsomaan pelottavaa hirviötä – kuten Jane Cesarea – ja tämä inhottaa häntä, mikä johtaa kameran nautiskeluun naisen kauhistuneella ilmeellä. Kauhun kasvoilla symboloi hirviön valtaa naiseen, ja sen näkeminen puolestaan synnyttää nautintoa elokuvan katsojassa, joka saa mässäillä naisen kauhistuneella ilmeellä ja käyttää tätä kauhun tuntemiseen. (Williams 2015, 19–20.) Kohtauksessa Janeen kohdistuu siis sekä Caligarin, Cesaren että katsojan valta. Kun kauhistunut Jane ryntää ulos Caligarin kabinetista, hänen peräänsä jäävät katsomaan kaikki vallankäyttäjät: niin Caligari, Cesare kuin katsojakin.

Edellä kuvatussa kohtauksessa luotu valtasuhde on mukana myös Janen seuraavassa kohtauksessa. On yö, ja näemme mustiin pukeutuneen Cesaren hiipivän Olsenin perheen talon edustalla. Hän seuraa aitaa kuin varjo ja luikahtaa sisään portista kenenkään huomaamatta. Katsoja kulkee ovesta öisen vierailijan vanavedessä – päädymme pimeään huoneeseen, jonka takaseinää hallitsevat korkeat ikkunat. Kuvan etualalla on valkoisen tyllin peittämä sänky, jolla makaa levollisena nuori nainen, Jane. Makuuhuoneen rauhallinen tunnelma muuttuu pahaenteiseksi, kun yhteen ikkunoista ilmestyy Cesare kädessään pitkä tikari. Hän rikkoo ikkunan ja hiipii varpaisillaan huoneeseen tuijottaen Janea, jonka unta häiriö ei vielä ole katkaissut. Cesare saapuu Janen sängyn viereen ja nostaa tikarinsa ylös, valmistautuu iskuun katse yhä lukittuna Janeen (kuva 5). Jokin kuitenkin saa Cesaren epäröimään; yhtäkkiä hän hätkähtää, nielaisee ja katsoo Janea järkyttyneenä. Tikari putoaa lattialle. Cesaren katseessa on elämää, joka siitä aiemmin puuttui – hän ei enää ole horroksessa. Lähes huomaamaton hymy nousee Cesaren kasvoille, kun hän ojentaa aiemmin tikaria pidellyttä kättään hitaasti yhä nukkuvan Janen kasvoja kohti. Kun käsi koskettaa kevyesti Janen kasvoja, tämä herää säpsähtäen ja puolustautuu hyökkääjää vastaan. Alkaa taistelu: kauhistunut Jane tekee kaikkensa irtautuakseen Cesaren otteesta, mutta tällä on yliote. Julmasti hymyilevä Cesare nostaa apua huutavan naisen helposti ylös sängystä ja raahaa hänet ikkunasta ulos juuri, kun perhe ja palvelusväki heräävät huutoon.



Kuva 5. Hirviö makuuhuoneessa: Cesare valmistautuu surmaamaan nukkuvan Janen.

Kuva miespuolisesta hirviöstä tunkeutumassa viattomana esitetyn naishahmon makuuhuoneeseen on Grantin (2015, 4–5) mukaan kauhugenren tyypillisimpiä asetelmia – *beast in the boudoir*, hirviö makuuhuoneessa. Pahaa-aavistamaton Jane nukkuu autuaana käsivarsi päänsä päällä ja toinen käsi sydämellään. Hän näyttää rauhalliselta, yhtä aikaa haavoittuvalta ja siltä, kuin mikään ei voisi vahingoittaa häntä. Varjoihin sulautuva Cesare ei riko makuuhuoneen kulmikasta tyyliä, vaan vaikuttaa pikemminkin kuuluvan sinne tikareineen. Jane valkoiseen tylliin kiedotussa sängyssään näyttää oikeastaan Cesarea enemmän ulkopuoliselta terävälinjaisessa huoneessa – liian pehmeältä ja puhtaalta. Aivan kuin hän olisi jossakin, mihin ei kuulu, ja juuri tämä saisi murhaajan uhkan kohdistumaan häneen. Aluksi Jane ei huomaa hyökkääjää, ja lopulta hänellä ei ole mitään mahdollisuuksia pärjätä tätä vastaan. Kohtauksen voi katsoa representoivan patriarkaalista kontrollia (Grant 2015, 8): maskuliinista valtaa symboloivalla Cesarella on yliote heikosta ja feminiinisestä Janesta. *Beast in the boudoir* miesvallan symbolina on osa ennen kaikkea varhaisen ja klassisen kauhuelokuvan kuvastoa, ja *Caligari* yhtenä maailman ensimmäisistä kauhuelokuvista on epäilemättä ollut mukana juurruttamassa genren kuvastoon tätä kuvaa, jossa hyökkäyksen kohteeksi joutuva nainen näyttäytyy viattomana ja avuttomana ja miespuolinen hyökkääjä pahana ja väkivaltaisena.

Kun Janen huutoon herännyt väki saapuu huoneeseen, tilanne vaikuttaa lohduttomalta: sänky on tyhjä ja hyökkääjä vankeineen poissa. Cesare raahaa Janea pihamaan läpi ja portista ulos öisen kaupungin kujille. Takaa-ajajat ovat kuitenkin lähellä, ja pakenevan Cesaren voimat alkavat hiljalleen hiipua. Pako käy yhä raskaammaksi. Lopulta Cesare joutuu laskemaan tajuttoman Janen maahan takaa-ajajien yhä lähestyessä ja pakenemaan paikalta yksin. Hän katoaa kuvasta, ja takaa-ajajien joukko saapuu maassa makaavan Janen kohdalle. Perhe jää Janen luo ja syleilee häntä, kun loput takaa-ajajista juoksevat unissakävelijän perään. Jane nostetaan maasta ja kannetaan pois. Samaan aikaan yhä pakenevan Cesaren viimeiset voimat ehtyvät, ja hän luhistuu kuolleena maahan. Jane on pelastettu ja hirviö voitettu. Kaikesta on kiittäminen urhoollisten takaa-ajajien joukkoa, joka vaikuttaa koostuvan yksinomaan miehistä. He pelastavat Janen, joka on ilmeisen kykenemätön pelastamaan itseään tai edes vaikuttamaan juurikaan omaan kohtaloonsa, ja palauttavat tämän kotiinsa, turvaan isänsä luokse. Janen näennäinen onnellinen loppu, hirviön kynsistä pelastuminen, edellyttää siis pelastavaa miesjoukkoa: jos Cesarea ei ajettaisi takaa, hän ehtisi pysähtyä lepäämään, keräämään voimia pimeillä kujilla, kunnes jaksaisi taas jatkaa pakoaan Janen kanssa.

Tavatessamme Janen seuraavan kerran hän lepää kotonaan kauniisti nojatuoliin aseteltuna, tajuttomana ja tiedottomana kuin nukke. Francis, joka on ollut kiireinen vahtiessaan arkussaan nukkuvaa vahanukke-Cesarea, vierailee Janen luona saadakseen lisätietoja sieppaajasta. Tohtori Olsen nostaa Janen hellästi pystyyn, ja tämä avaa silmänsä hämmennyksen vallassa. Kun tapahtumat palaavat Janen mieleen, hän julistaa painokkaasti Cesaren syyllisyyttä. Francis ei kuitenkaan tahdo uskoa tätä – luuleehan hän itse vahtineensa Cesarea koko yön. Niinpä mies lähtee jatkamaan tutkimustyötään Janen jäädessä nojatuoliin isänsä rauhoiteltavaksi. Janen narratiivi takaumassa päättyy tähän. Hänet siis kirjoitetaan ulos tarinasta, kun murhaajan todellinen identiteetti on vielä selviämättä ja mysteeri ratkeamatta. Jane jää istumaan nojatuoliinsa Francisin ja muiden mieshahmojen lähtiessä tutkimaan Caligarin osallisuutta rikoksiin, emmekä näe häntä enää ennen paluuta kehyskertomukseen. Francis sulkee hänet pois kertomuksensa ratkaisunhetkistä, jättää hänet turvaan sen sijaan, että ottaisi hänet avaintodistajana mukaan tutkimuksiin. Näin Janen viimeiseksi rooliksi takaumassa jää avuttoman, hysterisen ja epäluotettavan naisen kiittämätön osa.

Tässä alaluvussa esittämästäni näkökulmasta tarkasteltuina näkemykset Janesta passiivisena mieshahmojen vallankäytön objektina (Budd 1990) ja hysterisenä uhrina (Clément 1990) vaikuttavat perustelluilta. Tekemieni tulkintojen perusteella voisi jopa väittää, että Jane on

varsin kaukana Weimarin itsenäisestä ja aktiivisesta Uuden naisen representaatiosta. Olen kuitenkin toistaiseksi tarkastellut Janea pääosin hänen tietoisten tekojensa kautta ja niiden seurauksia huomioimatta, mikä on luonut hahmosta hieman yksipuoleisen kuvan. Seuraavassa alaluvussa pyrin ottamaan toisenlaisen näkökulman ja katsomaan Janea pintaa syvemmältä: keskityn pohtimaan esimerkiksi Janen vaikutusta muihin hahmoihin ja narratiivin etenemiseen sekä hänen tekemiään valintoja ja niiden synnyttämiä merkityksiä. Lisäksi tarkastelen nimettömiä hahmoja elokuvan eri kohtausten taustoilla ja pohdin heidän rooliaan naiseuden representaation rakentumisessa.

## **6.2. Muusa ja Uuden naisen ilmentymät**

Clément (1990, 194) kutsuu avauskohtauksen Janea muusaksi pukeutuneeksi nuoreksi naiseksi. Janen ulkonäköä kuvaileva lausahdus on hyvin kuvaava myös toisella tasolla, sillä voidaan sanoa, että Jane toimii elokuvassa sekä päänarratiivin inspiraationa että juonen huippukohdan liikkeellepanijana. Tämä käy ilmi heti elokuvan avauskohtauksessa, jossa Francis kuuntelee seuralaisensa tarinaa passiivisena, jopa poissaolevana – kunnes Jane saapuu paikalle. Salaperäisen naisen lipuessa miesten ohi kohtauksen dynamiikka muuttuu: aiemmin passiivinen Francis innostuu ja ottaa tilanteen haltuunsa, toteaa, että hänen oma tarinansa on vielä mielenkiintoisempi ja jännittävämpi kuin se, jonka vanha mies on juuri hänelle kertonut. Kuuntelijasta tulee kertoja, ja elokuvan päänarratiivi voi alkaa. Jane siis ikään kuin tekee Francisista toimijan, tarjoaa tälle kertojan roolin ja näin mahdollistaa sen, että Francis voi kuvata itsensä oman tarinansa sankarina. Tässä keskeistä ei nähdäkseni ole niinkään se, mikä Janessa saa Francisin aloittamaan kertomuksensa, vaan se, että näin ylipäänsä tapahtuu. Janella on valtaa Francisiin: hänen läsnäolonsa saa Francisin muuttamaan olemustaan, ryhdistäytymään ja hakemaan hetkeksi kadottamaansa toimijan roolia.

Vaikka Janen rooli hänen inspiroimassaan kertomuksessa ei välttämättä ole erityisen toiminnallinen, on hänellä kuitenkin keskeinen osa myös sen juonen etenemisessä. Kun tarkastellaan tapahtumia, jotka johtavat murhamysteerin ratkeamiseen, voidaan todeta, että Janen toiminta sysää ne liikkeelle. Kaikki alkaa siitä, kun Jane lähtee etsimään isäänsä ja päätyy Caligarin kabinettiin, jossa hän kohtaa Cesaren. Tämä kohtaaminen on tulevien tapahtumien kannalta erittäin keskeinen: Janen näkeminen herättää jotakin Cesaressa – ehkä

samastumista, ehkä ihailua – ja tämä auttaa Cesarea myöhemmin vapautumaan hypnoosistaan. Kun Caligari sitten seuraavana yönä lähettää Cesaren tappamaan Janen, unissakävelijä muistaa naisen kasvot ja sen tunteen, jonka ne hänessä herättivät. Caligari ei enää ole ainoa asia Cesaren elämässä, ja hän kykenee nyt vastustamaan tämän lumousta. Tohtori siis tekee vangilleen palveluksen esittelemällä hänet Janelle, sillä tämä antaa Cesarelle voiman vapautua kahleistaan. Myös Caligarin oma syyllisyys ja Cesaren syyttömyys selviävät tämän välikohtauksen seurauksena: Janen todistuksen ansiosta Francis tajuaa Cesaren olleen kahdessa paikassa samaan aikaan ja ymmärtää, ettei kaikki ole kunnossa. Tämä johtaa hänet Caligarin jäljille. Jos Cesare olisi murhannut Janen Caligarin suunnitelman mukaisesti, jäljelle ei olisi jäänyt todistajaa, ja Cesare ja Caligari olisivat päässeet pois epäiltyjen listalta, sillä Francis oli itse vahtinut heitä Janen murhayönä. Tällöin ei olisi selvinnyt, että Francisin vahtima Cesare on vahanukke, ja Francis, tohtori Olsen ja kaupungin poliisivoimat olisivat päätyneet seuraamaan väärää jälkiä. Miehet siis pyrkivät kovasti saamaan sarjamurhaajan kiinni, mutta oikeille jäljille he pääsevät vasta Janen astuttua mukaan kuvioon – vieläpä täysin heidän tietämättään.

Jane siis vaikuttaa tapahtumien kulkuun hiljaa ja piilossa, poissa aktiivisten toimijoiden jaloista. Edes nainen itse ei vaikuta tiedostavan omaa merkityksellisyyttään. Samalla on kuitenkin todettava, ettei Janen vaikutus tapahtumiin ole luonteeltaan ainoastaan hiljaista, huomaamatonta ja tiedostamatonta – hän myös tekee tietoisia valintoja. Tämä näkyy ennen kaikkea kehyskertomuksessa eli elokuvan varsinaisessa todellisuudessa, jossa Jane näyttäytyy selkeästi toisista riippumattomana hahmona. Avauskohtauksessa Jane kulkee vakaasti eteenpäin välittämättä lainkaan häntä tuijottavista miehistä. Se, mikä voidaan tulkita passiiviseksi alistumiseksi (ks. sivu 37), voidaan yhtä lailla nähdä myös tietoisena päätöksenä olla katsomatta; ehkä Jane ei tahdo ruokkia nälkäisiä katseita, jotka anovat vastakaikua. Sen sijaan, että nainen kainostelisi vastata ihailijansa katseeseen – pelkäisi näyttää oman halunsa – kyse voi yhtä lailla olla siitä, ettei kehyskertomuksen Jane ole Francisista lainkaan kiinnostunut.

Tätä tulkintaa tukee se, että Jane osoittaa Francisia kohtaan huomiota ainoastaan takaumaosiossa, joka siis on Francisin mielikuvituksen tuotetta. Vaikuttaakin siltä, että mies on kehittänyt kanssaan samassa laitoksessa asuvasta naisesta jonkinlaisen pakkomielleen, joka ei perustu millään muotoa todellisuuteen. Hän luulee naista morsiamekseen ja on oletettavasti pyrkinyt lähestymään tätä jo ennen avauskohtauksen tapahtumia. Jane

puolestaan on kenties jo oppinut reagoimaan miehen lähentely-yrityksiin, todennut, että paras keino puolustautua on jättää sinnikäs ihailija – tai ahdistelija – tyystin huomiotta. Omalla reaktiollaan Francisia kohtaan Jane antaa katsojalle eräänlaisen alitajuisen vihjeen, kehottaa tätä kyseenalaistamaan miehen luotettavuuden. Hän tietää jo tässä vaiheessa sen, mitä katsoja ei vielä tiedä, ja näyttäytyy siksi omituisena ja viileänä – kunnes katsoja elokuvan lopussa ymmärtää hänen olleen koko ajan oikeassa.

Janen välinpitämättömyys Francisia kohtaan kulminoituu kehyskertomuksen loppupuoliskolla. Saatuaan kertomuksensa päätökseen Francis siirtyy seuralaisensa kanssa laitoksen aulaan, jossa hän jälleen havaitsee Janen. Nainen istuu valtaistuinta muistuttavalla koristeellisella tuolilla tarkkaillen huonetta ja sen asukkaita kuin hallitsija valtakuntaansa. Kuin transsissa Francis lähtee kävelemään kohti ihastuksensa kohdetta, mutta tämä ei kiinnitä mieheen lainkaan huomiota, katselee vain tarkkaavaisena huoneen kattoa. Tilanne ei muutu, vaikka Francis asettuu aivan Janen viereen (kuva 6). Viileähkö vastaanotto ei kuitenkaan näytä vaivaavan Francisia, ja hän päättää esittää asiansa olosuhteista huolimatta. ”Jane... Rakastan teitä... Ettekö lopultakin tulisi vaimokseni”, mies esittää. Janen reaktio on odotetun kalsea: hän tuijottaa vakaasti kattoon kuin mitään ei olisi tapahtunut. Viimein hän irrottaa katseensa katosta – vain kääntääkseen sen yhä kauemmas Francisista – ja vastaa: ”Me kuningattaret emme voi valita sydämillämme.” Torjunta on epätavallinen, mutta varsin selkeä. Jane ei osoita kosijalleen minkäänlaista myötätuntoa, ja vaikuttaa vahvasti siltä, että vaikka hän ”kuninkaallisena” voisikin valita sydämellään, valinta ei silti osuisi Francisin kohdalle. Kosinta tuskin on ensimmäinen laatuaan – tähän viittaa Francisin anova lopultakin-sanan käyttö – eikä se vaikuta yllättävän tai hetkauttavan Janea juurikaan. Hän huitaisee sinnikkään kosijan luotaan kuin hyttysen.





Kuva 6. Janen valtaa Francisin on olla huomioimatta tätä.

Kosinnasta kieltäytyminen osoittaa selkeästi myös sen, että kehyskertomuksen Janella on mahdollisuus tehdä omia valintojaan. Vaikka hän vaikuttaa takaumassa olevan tuomittu avioliittoon joko Francisin tai Alanin kanssa, pystyy hän kehyskertomuksessa murtautumaan tästä narratiivista. Kun elokuvaa tarkastellaan julkaisuajankohdan kontekstissa, on ilmeistä, että kosintaan suostuminen on naiselle turvallisempi ja kunniakkaampi vaihtoehto kuin elämä ilman aviomiestä. Vaikka naimattomuus yleistyi Weimarin aikakaudella, pidettiin yksin asumista ja itsensä elättämistä edelleen naiselle epäluonnollisena tilana, hetkellisenä vaiheena, josta tuli selviytyä mahdollisimman nopeasti avioliittoon (Ankum 1997, 178). Avioliitossa nainen oli kuitenkin yhä miehensä alapuolella niin sosiaalisesti kuin taloudellisestikin: hänellä ei ollut oikeutta tehdä päätöksiä raha-asioiden tai lastensa koulutuksen suhteen eikä hän saanut hakea töitä ilman miehensä suostumusta. Avioeron sattuessa nainen jäi taloudellisesti tyhjän päälle eikä saanut enää tavata lapsiaan. (Kolinsky 2004, 121). Näin ollen kieltäytyminen kosinnasta ja rakkaudettomasta avioliitosta näyttäytyy lähes radikaalina tekona oman itsenäisyyden säilyttämisen puolesta. Janen itsenäisyyden taso psykiatrisen laitoksen potilaana voidaan toki kyseenalaistaa, mutta nähdäkseni tällä ei ole juuri merkitystä lopputuloksen kannalta: Jane tekee ratkaisun oman itsenäisyytensä puolesta siinä todellisuudessa, jossa hän elää. Päätöksessään hän näyttäytyy itsenäisenä Uutena

naisena, joka tekee omat ratkaisunsa eikä ole pakotettu avioelämään, joka voisi tuoda hänelle turvaa, mutta samalla sitoa hänet elämään miehensä alamaisena.

Kehyskertomuksessa Jane siis näyttäytyy päätöksentekijänä, Uuden naisen itsenäisyyden ilmentymänä, kun taas takaumassa hän on enemmän sidottu Francisin kirjoittamaan rooliin, jolle keskeistä on passiivisuus. Kertomus ei kuitenkaan riisu Janelta kaikkea tämän toimijuutta, sillä myös Francisin mielikuvituksessa hänellä on jonkin verran vapauksia. Tämä näkyy erityisesti kohtauksessa, jossa Francis ja Alan ovat palaamassa kotiin markkinoilta ja törmäävät Janeen. On ilta tai yö – katuvalo on päällä ja mustavalkoinen kuva on väritetty turkoosiksi<sup>5</sup> – ja miehet kohdatessaan Jane on liikkeellä yksin. Tästä voidaan päätellä, että Janella on takaumassa mahdollisuus liikkua kaupungilla pimeän aikaan ilman seuralaista. Tämä puolestaan on elokuvan julkaisuajankohdan kontekstissa merkittävää: Weimarin aikakaudella oli tyypillistä, että yksin ulkona liikkuvaa naista pidettiin prostituotina – ainakin useimpien miesten toimesta – ja hän oli näin ollen jatkuvassa vaarassa joutua seura etsivän miehen lähentelyn kohteeksi. Vaikka työssäkävien ja sen seurauksena kadulla liikkuvien naisten määrä oli sodan aikana lisääntynyt, harhaluulo pysyi tiukassa. Lopulta ongelma kasvoi niin suureksi, että Berliinissä kaduilla liikkuvia naisia suojelemaan perustettiin oma poliisipartio. (Ankum 1997, 165–168.)

Holstenwallissa Berliinin poliisipartioon rinnastuvat Janen innokkaat ihailijat Francis ja Alan, jotka eivät suotuisasta tilanteesta huolimatta pyri lähentelemään naista, vaan saattavat tämän kotiinsa pyrkien samalla tekemään tähän vaikutuksen verbaalisilla kyvyillään. Tällä kertaa Janen seikkailu päättyy siis turvallisesti, mutta toisin käy seuraavalla kerralla hänen poistuessaan kotoa ilman seuralaista: kuten todettua, pahaa-aavistamaton nainen päätyy isäänsä etsiessään Caligarin häiriköimäksi. Jane siis saa liikkua yksin, mutta hänen vapaudellaan on ehto: jos hän ei alistu miespuolisten ystäviensä holhottavaksi, hän on vaarassa joutua pahantahtoisen miehen armoille. Kuten Berliinin katujen naisten tapauksessa (ks. Ankum 1997, 168), myös Janen näennäiseen liikkumavapauteen liittyy siis pakollinen valvotuksi tulemisen elementti joko ”hyvien” tai ”pahojen” miesten toimesta. Vaikuttaakin siltä, että siinä, missä kehyskertomuksen Jane on aidosti vapaa ja itsenäinen, on takauman

---

<sup>5</sup> Mustavalkofilmille kuvattu elokuva on sävytetty eri värein: päiväsaikaan kaupunki on keltainen, yöllä turkoosi, kun taas Janen kodin olohuoneessa on aina vaaleanpunainen valo (ks. Timeline of Historical Film Colors).

Janen näennäisen liikkumisvapauden tarkoituksena lähinnä pönkittää Francisin omaa roolia pelastavana ritarina.

Takauman markkinamiljöö tarjoaa mahdollisuuden tarkastella myös muita naishahmoja kotiensa ulkopuolella. Markkinoiden aikana yleisö tungeksii Holstenwallin kaduilla. Joukossa on niin tyttöjä vanhempiensa seurassa kuin vanhempia naisia oletettavien aviomiestensä kanssa. Mielenkiintoisimman puolen kuvaan tuo kuitenkin nuorten naisten ryhmä, johon ei sisälly miespuolisia seuralaisia. Kuuden naisen joukko seuraa kiinnostuneena posetiivarin esitystä. He vaikuttavat vapailta, onnellisilta ja huolettomilta. Erityisesti etualan parivaljakko (kuva 7) näyttää olevan innoissaan niin esityksestä kuin toistensa seurastakin. Naiset koskettelevat toisiaan vapautuneesti ja tukeutuvat toisiinsa, osoittelevat toisilleen esityksen yksityiskohtia. He selvästi nauttivat vapaudestaan näyttää tunteitaan; miesten puuttuessa heidän joukostaan heidän ei tarvitse esiintyä tietynlaisina näitä varten. Naiset eivät joudu alistumaan miesten holhottavaksi, sillä heillä on toisensa. Juuri tässä he eroavat Janesta, jolla ei vaikuta olevan naispuolisia ystäviä. Naiset havainnollistavat sitä, mitä Jane ei pääse kokemaan: naisten keskinäistä läheisyyttä, joka tarjoaa vapauden holhoavista miehistä.



Kuva 7. Naiset markkinoilla

Myös näillä hiljaisilla taustahahmoilla on oma osansa elokuvan naiseuden representaation rakentumisessa. He täydentävät naiskuvaa, tuovat siihen sellaisen ideaalisen ja vapaan puolen, jota Jane ei yksin pysty kuvastamaan. Siinä, missä iloiset naiset markkinoiden yleisössä havainnollistavat uuden naiseuden hyviä puolia, vapautta ja vapaa-aikaa, jää Janen osaksi kokea sen varjopuolet. Vaikka Janella on valtaa kieltäytyä Francisin kosinnasta, hän joutuu silti kestämään miehen tuijotuksen ja lähentely-yritykset; vaikka hän saa liikkua yksin kaupungilla, miehet holhoavat tai vainoavat häntä; vaikka hän ohjaa miehet oikealle tielle murhamysteerin ratkaisemisessa, hän jää vaille kunniaa. Jane ei siis missään nimessä ole näkymätön tai merkityksetön, mutta näkyvyydellä on hintansa. Hän on aina Toinen, yksinäinen nainen miesten joukossa. Se mahdollistaa hänelle asioita, mutta yhtä lailla altistaa hänet miesten vaikutuksen alle. Naisten seurassa hän voisi olla vapaa, käydä markkinoilla ja nauraa posetiivarin apinalle, olla merkityksetön ja nimetön taustahahmo, joka ei vaikuta juonen kulkuun, sulautua onnellisena joukkoon. Miesten seurassa hänestä tulee Toinen, vaikutusvaltainen mutta yksinäinen ja objektivoinnille altistuva hahmo. Samalla hän ei kuitenkaan ole elokuvan ainoa Toinen – tätä käsittelem tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

### **6.3. Hirviö, nainen ja toiseuden voitto**

Elokuvan harvalukuisten naishahmojen representoiman naiseuden lisäksi merkkejä naiseuteen liitettävistä ominaisuuksista tai feminiinisyydestä voi löytää muualtakin. Kun Jane ja muut naishahmot pitkine hiuksineen, mekkoineen ja korkokenkineen näyttävät perinteisen feminiinisinä naisina, edustaa takauman ensisijainen hirviöhahmo, unissakävelijä Cesare, sellaista androgyynia tyyliä, jonka voidaan tulkita viittaavan siihen sukupuolinormien murrokseen, jota myös Weimarin Uusi nainen representoi. Elokuvan muihin mieshahmoihin verrattuna Cesare on selkeästi feminiininen hahmo jo ulkonäkönsä ja olemuksensa puolesta. Siinä, missä Francis ja Alan sekä tohtorit Olsen ja Caligari näyttävät ulkoisesti erehtymättömän maskuliinisina perinteisissä miesten vaatteissaan ja hiuksissaan, on Cesare ihonmyötäisessä jumppapuvussaan ja Uuden naisen *bubikopia* muistuttavassa kampauksessaan räikeästi heistä poikkeava. Vartaloltaan hän muistuttaa Uuden naisen ihannetta (ks. Hake 1997, 188): hän on pitkä, äärimmäisen hoikka ja siluutiltaan suoraviivainen, vapaa sukupuolitetuista muodoista (kuva 8). Unissakävellessään hän liikkuu pehmeän kissamaisesti kuin tanssija; hänen olemuksensa ja tapansa kantaa itsensä poikkeavat

muista mieshahmoista, joiden liike on töksähtelevää, jopa rehvakasta. Nämä perinteisesti feminiinisyyteen liitetyt ominaisuudet asettavat Cesaren perinteisten sukupuoliroolien väliin tehden hänestä muiden mieshahmojen rinnalla poikkeuksen, Toisen.



Kuva 8. Cesaren androgyyni olemus vastaa Uuden naisen ihannetta.

Myös Cesaren rooli elokuvan päänarratiivissa on perinteisen feminiininen: hän on Caligarin hyväksikäytön kohde, avuton uhri ja passiivinen objekti – kaikki tyypillisesti naisille asetettuja rooleja. Caligari pitää häntä vankinaan, lukitsee hänet arkkuun ja kutsuu itseään hänen herrakseen, hoitaa häntä kuin nukkea. Cesaren rooli on palvella Caligaria: toimia hänen shown'sa ilmeettömänä tähtenä ja toteuttaa hänen käskyjään, siis murhata Holstenwallin asukkaita. Unissakävelijällä ei ole omaa tahtoa, sillä hän elää jatkuvan hypnoosin alaisena. Lopulta hän kuolee omaan heikkouteensa. Tämän passiivisen roolin perusteella Cesaren voi tulkita Petron (1989, 23–24) kuvaamaksi Weimarin feminisoiduksi mieshahmoksi, joka ottaa tyypillisesti naiselle annettavan roolin näyttäytyen fyysisesti heikkona ja valtansa menettäneenä spekulointi kohteena. Perinteisillä sukupuolirooleilla leikittelevä mieshahmo on osa Weimarin kulttuuria siinä missä Uusi nainenkin – molemmat edustavat eräänlaista monitulkintaisuutta. Feminisoitu mieshahmo voi herättää katsojassa sääliä, mutta yhtä lailla tarjota tälle pakopaikan kulttuurista, jonka normit pyrkivät rajoittamaan yksilönvapautta. (Petro 1989, 23–24.)

Feminisoidun mieshahmon roolin lisäksi Cesarella on takaumassa hirviön rooli. Vaikka Caligari paljastuu syylliseksi kertomuksen lopulla, on Cesare se, joka kuvataan hirviönä. Hän hiipii tikareineen paha-aavistamattomien uhriensa makuuhuoneisiin ennustettuaan aiemmin heidän kuolemansa. Hän pelottelee Janea kabinetissa ja ryöstää tämän seuraavana yönä sängystään. Hän on luonnonoikku, jota ihmiset tulevat kummastelemaan. Samalla Cesare ei kuitenkaan tee näitä hirviömäisiä tekoja omasta tahdostaan, vaan Caligarin hypnoosin alaisena. Cesaren hirviömäisyys syntyy siis näennäisesti heikkoudesta eli feminiinisydestä: jos hän pystyisi vastustamaan Caligaria, hän ei joutuisi toteuttamaan tämän vaatimia hirmutekoja. Toisaalta Cesaren hirviöydessä on myös vähemmän käsinkosketeltava puoli, joka ei niinkään edusta konkreettista kuoleman uhkaa kuin alitajuista pelon tai inhon tunnetta. Androgyynina hahmona hän sijoittuu Weimaria edeltäneiden perinteisten sukupuolikategorioiden välille, mikä tekee hänestä Carrolliin (1990, 34) ja Douglasiin (2001, 95) viitaten kulttuurisesti epäpuhtaan ja näin ollen vaarallisen. Hän uhkaa totuttua ajattelutapaa, normaalia järjestystä, ja herättää katsojassa olotilan, jota Carroll (1990, 34) kuvaa alitajuisesti epäpuhtauden tunteeksi. Hirviönä Cesare siis havainnollistaa yhtäältä sitä, miten voi käydä valtansa menettävälle miehelle, ja toisaalta sitä, millaisen uhkan tällainen mies voi aiheuttaa. Hänen hirviöytensä rakentuu nimenomaan feminiinisten ominaisuuksien varaan sijoittuen Creedin (1993, 11) kuvaamalle rajalle, joka erottaa annettuja sukupuoliroolejaan noudattavat niitä noudattamattomista tehden jälkimmäisistä hirviöitä.

Tästä näkökulmasta tarkasteltuna Cesare on siis feminiininen hirviö, jonka hirviöyttä määrittävät ennen kaikkea sukupuolitetut ominaisuudet. Creed (1993, 3) esittää nais- ja mieshirviöiden herättävän pelkoa ja inhoa toisistaan eroavin tavoin: mieshirviön tapauksessa sukupuoli ei liity hirviömäisyyteen millään tavalla, kun taas naishirviön hirviömäisyys rakentuu aina ennen kaikkea feminiinisten ominaisuuksien ja niiden pelottavuuden varaan. Feminiininen hirviö kuvastaakin ensisijaisesti miesten pelkoja (Creed 1993, 7). Perinteisten sukupuolikategorioiden välillä tasapainoileva Cesare näyttäytyy Woodin (1985) teoriaan viitaten Toisena, normaalin eli heteroseksuaalisen maskuliinisuuden vastakohtana, uhkana tämän valta-asemalle. Tässä hän vertautuu naiseen, Janeen, joka myös asemoituu Toiseksi elokuvan mieshahmojen rinnalla. Williams (2015, 21) esittääkin, että mieshahmon silmissä hirviö, ”biologinen friikki”, näyttäytyy usein naisen symbolisena kaksoisolentona. Sekä hirviö että nainen ovat miehelle uhkia, jotka pystyvät muuttamaan häntä, kiskomaan hänet pois normaalin kategoriasta ja horjuttamaan hänen valtaansa. Samalla he ovat hänelle objekteja: nainen halun objekti, hirviö kauhun objekti. Kun mies katsoo hirviötä tai naista,

hän näkee puutteita ja tuntee toiseuden pelkoa; heidän toiseutensa on hänelle ennen kaikkea uhkaavaa puutteellisuutta verrattuna häneen omaan täydelliseen kokonaisuuteensa. Myös nainen voi pelätä hirviötä, mutta hän ei näe tämän puutteellisuutta, vaan erilaisuuden, joka voi olla myös voimavara. Hän tunnistaa hirviön toiseuden samanlaiseksi oman toiseutensa kanssa. Hirviö on naiselle kuin peili, josta hän näkee itsensä. Katse hirviön ja naisen välillä voi siis mahdollistaa samastumisen ja sympatian, synnyttää yhteyden, joka rakentuu jaetun toiseuden varaan. (Williams 2015, 21–25).

Janen ja Cesaren välinen yhteys luodaan juuri katseiden avulla. Doty (2000, 34) esittää, että Janen nähdessä Cesaren ensimmäistä kertaa hänen katseessaan on sekä viehätystä että vastenmielisyyttä: hirviö herättää Janessa sekä inhoa että sympatiaa. Vaikka Cesare pelottaa Janea, hän kääntyy katsomaan tätä yhä uudelleen käännettyään jo kertaalleen katseensa pois. Eikä ainoastaan vilkaise, vaan menee jopa lähemmäksi katsomaan. Jokin Cesaressa siis kiinnostaa häntä, ja tämä kiinnostus osoittautuu pelkoa vahvemmaksi. Myös Cesare katselee Janea ihmetyksen vallassa, mutta ei reagoi tilanteeseen yhtä vahvasti kuin tämä; hänen reaktionsa säästyy myöhemmäksi, yöhön, jolloin hänet lähetetään murhaamaan Jane. Juuri, kun hän on iskemässä tikarinsa Janen rintaan, jokin saa hänet pysähtymään. Yhtäkkiä hän tuntee pakottavaa tarvetta koskettaa Janen kasvoja. Petro (1990, 213) esittää, että kohtauksessa Cesare näkee Janessa oman eroavaisuutensa elokuvan mieshahmoista. Tämä yhteys estää häntä murhaamasta Janea. Cesare on löytänyt liittolaisensa, joka antaa hänelle voimaa vastustaa Caligarin hypnoosia ja toimia viimein oman tahtonsa mukaan.

Toisaalta hirviön ja naisen välinen yhteys on havaittavissa heidän rooliensa samankaltaisuudessa jo ennen kuin hahmot edes tapaavat toisiaan. Molemmat herättävät erilaisuudellaan voimakkaita tunteita muissa ihmisissä (Petro 1990, 212) ja näyttäytyvät eräänlaisina speaktaakkeleina, katsomisen ja ihmettelyn kohteina (Petro 1989, 148). Williams (2015, 24) esittää, että kauhuelokuvassa hirviö usein syrjäyttää naisen speaktaakkelina ottaen tämän paikan elokuvan ensisijaisena toiseuden, kummallisuuden ja puutteellisuuden representaationa. *Caligarin* avauskohtauksessa Jane on se aavemainen kummajainen, jota sekä Francis seuralaisineen että elokuvan yleisö katselevat pelonsekaisin tuntein. Takaumassa ensimmäinen ja ensisijainen speaktaakkeli on kuitenkin Cesare, joka asetetaan kabinetin lavalle esiintymään suurelle yleisöjoukolla. Kun Jane sitten viimein tekee ensiesiintymisensä takaumassa, ottaa hän osansa speaktaakkelin roolista takaisin: kilpakosijat ryntäävät innokkaina hänen luokseen kilpaillen hänen huomiostaan. Tasapainoilu kahden



spektaakkelin, Janen ja Cesaren, välillä jatkuu koko takauman ajan hahmojen astellessa vuorotellen valokeilaan enemmän tai vähemmän haluttomina. Tätä havainnollistavat erityisesti sieppauksen jälkeiset tapahtumat, jotka asettavat sekä naisen että hirviön samanaikaisesti ylenpalttisen huomion kohteiksi. Kun Jane on toimitettu turvallisesti kotiinsa, Francis ja tohtori Olsen tarkastelevat häntä suorastaan ahneesti, käyttävät hyväkseen hänen tajutonta tilaansa ja työntävät kasvonsa aivan häneen kiinni nähdäkseen jokaisen yksityiskohdan hänen väsyneillä kasvoillaan (kuva 9a). Samaan aikaan kadulla, jossa Cesare on juuri vetänyt viimeiset hengenvetonsa, ihmisjoukko on kerääntynyt hänen ympärilleen kiinnostuneena katsomaan alaspäin kaupunkia piinannutta murhaajaa (kuva 9b). Nämä viimeiset katseet ikään kuin palauttavat spektaakkelit jalustoiltaan muiden joukkoon, takaisin normaaliin järjestykseen, jossa heidän toiseudestaan poistuu sitä aiemmin ympäröinyt mystisyys.



Kuva 9a. Janen yleisö



Kuva 9b. Cesaren yleisö

Francisin kertomuksessa niin Janen kuin Cesarenkin kohtaloksi jää siis normaaliin järjestykseen alistuminen. Jane kuvaannollisesti sidotaan kotiinsa holhouksen alaiseksi ja jätetään tapahtumien ulkopuolelle, kun taas Cesare kuolee feminiiniseen heikkouteensa. Hahmojen tarina ei kuitenkaan pääty tähän: koska elokuva sisältää päänarratiivin ympärille rakennetun kehyskertomuksen, he saavat uuden mahdollisuuden. Siinä, missä elokuvan päänarratiivi eli Francisin kertomus päättyy perinteisen näkökulman mukaan onnellisesti sankareiden voittoon ja murhaajan vangitsemiseen, kääntää kehyskertomuksen yllätyskäänne asetelman toiseuden hyväksi. Päänarratiivissa normaaliutta edustanut Francis osoittautuu epäluotettavaksi kertojaksi, kun elokuvan varsinaiseksi todellisuudeksi paljastuu psykiatrinen sairaala, jossa toiseus on normaaliutta. Entistä sankariamme odottavat pakkopaita ja lukittu



huone; omassa tarinassaan itsenäisenä ja aktiivisena näyttäytyneestä hahmosta tulee järkensä menettänyt, kontrolloitu ja passiiviseksi alistettu potilas. Jane ja Cesare sen sijaan ovat tässä ympäristössä viimein vapaita. Kieltäytyttyään Francisin kosinnasta ja päästyään tästä eroon Jane uppoutuu omaan maailmaansa kuninkaallisena – hänen viimeiseksi roolikseen jää itsenäisiin päätöksiin kykenevä, rauhassa itseään toteuttava nainen. Cesare puolestaan seisoskelee huoneen nurkassa keskittäen kaiken huomionsa kädessään olevaan kukkakimppuun, jota hän sivelee tyytyväisenä (kuva 10). Hänen ei tarvitse palvella ketään, ja hän saa olla oma itsensä ilman rangaistuksia. Hän ei ole enää hirviö.



Kuva 10. Kehyskertomuksen lopussa Cesare (takana) saa toteuttaa feminiinisyyttään.

Voisi siis esittää, että Jane ja Cesare, toiseuden edustajat, selviytyvät lopulta kertomuksesta voittajina kuin *final girl* slasher-elokuvansa lopussa. Vaikka he eivät elokuvan varsinaisessa todellisuudessa olekaan joutuneet kokemaan Francisin sepittämän kertomuksen tapahtumia, on tässä katsojan näkökulmalla enemmän painoarvoa kuin elokuvan todellisuudella. Katsoja on eläytynyt ja uskonut Francisin kertomukseen, kiinnittynyt Francisin näkökulmaan, nähnyt tapahtumat tämän silmin. Vaikka tarina lopulta osoittautuu mielikuvituksen tuotteeksi, ei katsojan ole mahdollista tai edes loogista unohtaa näkemäänsä – siis kehyskertomus näyttäytyy väkisinkin jatkona päänarratiivin tapahtumille, ja tällaisena se symboloi toiseuden voittoa. Janen ja Cesaren toiseus rakentuu sinä aikana, kun katsoja seuraa tapahtumia

Francisin näkökulmasta ja uskoo tämän edustavan normaalia. Kun narratiivi palaa todellisuuteen ja Francisin oma sekavuus tulee ilmi, katsojalla on yhä mielessään Francisin rakentama kuva Janesta ja Cesaresta Toisina. Francisin kertomuksesta tulee eräänlainen vaihtoehtoinen todellisuus, esimerkki siitä, mitä hahmot olisivat *voineet* kokea, jos he eivät eläisi psykiatrisen sairaalan aitojen sisällä. Vaihtoehtoisen todellisuuden näkeminen ennen varsinaisen todellisuuden esittelyä vain korostaa hahmojen lopullisten kohtaloiden merkityksellisyyttä: kun näemme aiemmin alistuneina ja passiivisina kuvatut hahmot tekemässä päätöksiä ja toteuttamassa itseään ilman rangaistusta, ymmärrämme heidän voittaneen jotakin.

## 7. Lopuksi: uhka ja sen kohtaaminen

*Any given system of classification must give rise to anomalies, and any given culture must confront events which seem to defy its assumptions* (Douglas 2002, 40).

Tässä maisterintutkielmassa olen tarkastellut naiseuden representaatioita saksalaisessa kauhuelokuvassa *Tohtori Caligarin kabinetti*. Olen pyrkinyt diskurssianalyysin keinoin selvittämään, millaisia naiseuden representoimisen tapoja eli diskursseja aineistosta voidaan löytää. Tutkielman teoreettinen tausta on rakentunut yhtäältä feministisen kauhuelokuvatutkimuksen ja toisaalta sotienvälistä Saksaa käsittelevän historiantutkimuksen varaan; tavoitteena on ollut tarkastella elokuvassa rakentuvaa naiseutta elokuvan julkaisuajankohdan ja genren konteksteissa. Lähtökohtanani on ollut ajatus siitä, että elokuva kulttuurisena teoksena heijastaa ja rakentaa kulttuurinsa arvoja ja tarjoaa näin ollen mielenkiintoisen tutkimuskohteen etnologiselle ja antropologiselle tutkimukselle.

Olen hahmotellut tutkimusaineistosta erilaisia naiseuden representoimisen tapoja eli diskursseja: passiivinen objektius, merkityksellinen toimijuus ja hirviömäisyyteen rinnastuminen. Nämä diskurssit sitoutuvat teorioihin naisesta kauhuelokuvan objektina, uudesta naiseudesta ja sotienvälisen Saksan naiskäsityksistä sekä naisesta ja hirviöstä Toisina. Naiseuden representoiminen passiivisuutena on naisen asettamista toissijaiseksi miehen rinnalla: hänen asettamistaan miehen omaisuudeksi, tämän hallinnan alaiseksi tai

yleisesti epäitsenäiseksi toimintaan kykenemättömäksi hahmoksi vastakohtana miehen aktiiviselle toimijaroolille. Naiseus merkityksellisenä toimijuutena puolestaan tarjoaa naiselle jonkinlaisen toimijaroolin, mahdollisuuden vaikuttaa ja olla miehestä riippumaton, mutta esittää samalla tämän merkityksellisyyden liittyvän ensisijaisesti sukupuoleen, ei naiseen ihmisenä. Feminiinisten piirteiden esittäminen hirviömäisinä ja naisen yhteys hirviöön puolestaan rakentaa kuvaa feminiinisyydestä ja naiseudesta normaaliuden eli perinteisen heteroseksuaalisen maskuliinisuuden ulkopuolelle sijoittuvina ominaisuuksina. Kaikissa kolmessa diskurssissa naiseus siis näyttäytyy tavalla tai toisella toiseutena suhteessa normaaliin eli mieheen tai ei-hirviöön. Esitänkin, että hahmottelemisani diskursseissa heijastuu ensimmäisen maailmansodan jälkeen Saksassa laajalti vallinnut epävarmuus muuttuvista sukupuolirooleista, ennen kaikkea naisten lisääntyneestä vallasta ja vapaudesta.

Elokuvan julkaisuajankohdan Saksassa eli Weimarin tasavallassa elettiin murroksen aikaa, jossa normaalin merkitykset muuttuivat. Lukuisien yhteiskunnallisten vastakkainasettelujen keskiöön nousi kysymys sukupuolesta: naisten asema oli muuttunut, ja tämä muutos rinnastui kaikkialla yhteiskunnassa tapahtuviin muutoksiin ja aiemman järjestyksen menetykseen (Hans 2014, 23–24). Naisesta konstruointiin Toinen, hahmo, joka oli yhtä aikaa tuttu ja vieras, sekä perinteinen että täysin muuttunut (Hans 2014, 7). Weimarissa yhtenä keinona käsitellä yhteiskunnan pelkoja ja huolia toimi elinvoimainen elokuvateollisuus. Hans (2014, 9) esittää, että Weimarin elokuva antoi aikalaisyleisölle mahdollisuuden asettua hallitsevaan rooliin naishahmoja kohtaan ja käsitellä näin huoltaan muuttuvista sukupuolirooleista. Elokuviissa naisiin kohdistuva väkivalta, heidän uhraamisensa yksilön tai yhteisön puolesta, toimii välineenä heidän vaarallisen potentiaalinsa tukahduttamiseen (Hans 2014, 2). Toisaalta myös naisen alistaminen patriarkaaliseen järjestykseen tukahduttaa tämän potentiaalin ja tyynnyttää ahdistuneen yleisön (Hans 2014, 26–27). Toisinaan elokuva hallitsee naista jo pelkästään asettamalla tämän representaation kameran katseen – joka symboloi miessubjektia – alle (Hans 2014, 8). Valtavirtaelokuvana tuotetun *Tohtori Caligarin kabinetin* voi katsoa myötäilevän konservatiivisia arvoja (ks. Diethe 1995, 117) eli juuri niitä ajatuksia, joissa sukupuoliroolien muutos ja uudenlainen naiseus ovat näyttäytyneet uhkakuvina.

Yhteiskunnan kollektiivisen ahdistuksen käsittely onnistuu erityisen hyvin kauhuelokuvan keinoin. On esitetty (Carroll 1990, 207–208), että kauhugenre on erityisen suosittu yleisen yhteiskunnallisen ahdistuksen aikoina, kuten sotienvälisessä Saksassa. Hansin (2014, 6) mukaan pelkoa käsittelevät elokuvat olivatkin Weimarissa varsin yleisiä. Wood (2002, 28)

puolestaan esittää, että kauhuelokuva kertoo siitä, mitä kulttuurissa pyritään tukahduttamaan ja alistamaan. Kauhuhu on siis tukahdutetun pyrkimystä nousta takaisin tietoisuuteen. Tukahdutettua puolestaan on se, mikä kulttuurissa jää normaalin ulkopuolelle – siis toiseus. Näin ollen toiseus on kauhuelokuvan pääasiallinen pelon synnyttäjä: jännitys syntyy, kun Toinen nousee alistetusta asemastaan uhkaamaan totuttua järjestystä. Katsojan mieli tyyntyy, kun elokuva päättyy onnellisesti siihen, että Toinen tuhotaan tai sulautetaan normaaliin, ja vanha järjestys säilyy entisellään. (Wood 2002, 28). Katsojalle – ehkä myös yhteiskunnalle – tämä on eräänlainen simulaatio, turvallinen mahdollisuus käsitellä ahdistusta ja voittaa se (ks. Kawin 2012, 7). Kauhuelokuva siis sekä heijastaa yhteiskunnan pelkoa järjestelmän muuttumisesta että auttaa käsittelemään tähän liittyvää ahdistusta.

*Caligarissa* naiseuden muutos, siihen liittyvä ahdistus ja pyrkimys kontrolloida sitä representoituu ennen kaikkea Janen suhteessa Francisiin. Päänarratiivissa eli Francisin fantasiassa Jane on tuttu ja lämmin, kehyskertomuksessa eli elokuvan todellisuudessa taas vieras ja etäinen. Fantasiassaan Francis pystyy hallitsemaan Janea, kuvittelemaan tämän haluamallaan tavalla, tekemällä tästä ikään kuin ensimmäistä maailmansotaa edeltäneen perinteisen naisen, passiivisen objektin omalle sankaruudelleen. Kertomus kuvaa Janen kärsimyksiä yksityiskohtaisesti, näyttää tämän pulassa ilman pelastajaansa. Janesta tulee se perinteinen naishahmo, jonka puolesta saksalaiset miehet sotivat ja jonka luokse he uskoivat palaavansa sodan päätyttyä. Todellisuus on kuitenkin toinen: nainen, Jane ja yhteiskunta ovat muuttuneet. Kun Francis päättää kertomuksensa ja palaa todellisuuteensa, kehyskertomukseen, hänellä on vaikeuksia sopeutua uudenlaiseen maailmaan. Miehen paluu muuttuneen, etäisen Janen luo mielisairaalan sekavaan arkeen on ikään kuin vertauskuva kotiin palanneille saksalaissotilaille, jotka saivat todeta maan ja kodin muuttuneen heidän poissa ollessaan. Janesta, kuten Weimarin naisesta, on tullut Uusi nainen, viileä muukalainen, joka kieltäytyy Francisin kosinnasta lähettämällä tämän henkisen kriisin partaalle. Kohtaus heijastaa naisen aseman muutoksen vaikutusta miehen mieleen.

Francis on *Caligarissa* se hahmo, joka edustaa normaaliutta ja jonka oletetaan tarjoavan katsojalle samastumiskelpoisen pinnan, johon tarttua. Hän elää hullussa maailmassa, mielisairaalassa, johon hän ei usko kuuluvansa. Selviytyäkseen todellisuudestaan Francis sepittää tarinan, jossa hän itse hallitsee tapahtumia, hahmoja ja heidän kohtaloitaan. Janesta tulee romanssille avoin hädänalainen neito, Cesaresta hirviönukke, joka kuolee kertomuksen lopussa, ja Caligarista harhainen mielipuoli. Francis itse edustaa aktiivisuutta, älykkyyttä,

toimijuutta – siis perinteistä maskuliinisuutta, kaikinpuolista luotettavuutta. Tässä fantasiassa normaalia järjestystä uhkaavat Cesare ja Caligari, jotka molemmat tulevat tukahdutetuiksi tarinan lopussa. Janen tehtävänä puolestaan on representoida Francisin mieleistä naiseutta: passiivisuutta, joka tarjoaa Francisille mahdollisuuden sankaritekoihin. Katsoja, joka ei elokuvaa katsoessaan tiedä päänarratiivin olevan mielikuvitusta, näkee Francisin normaalin omana normaalinaan ja kokee tyytyväisyyttä, kun päänarratiivi päättyy tämän normaalin voittoon. Näin kertomus tynnyttää sekä Francisin että katsojan toiseuden pelkoa.

Toiseuden tukahduttamiseen ja normaaliuden voittoon päättyvä kauhuelokuva voidaan nähdä yhteiskunnassa vallitsevan ideologian vahvistajana (Carroll 1990, 201). Carroll (1990, 201) esittää, että tällaista kauhua voidaan pitää eräänlaisena massoille suunnattuna käänteisrituaalina, jossa olemassa oleva järjestys käännetään hetkellisesti pääläelleen, minkä jälkeen se elokuvan lopussa palaa entistä vahvempana takaisin. Ajatus pätee *Caligarin* päänarratiiviin, jonka voidaan tulkita vahvistavan vallitsevaa ideologiaa. Tätä mielenkiintoisempaa on kuitenkin se, että kehyskertomuksen loppu kääntää tilanteen jälleen toisin päin. Francisin paljastuminen epäluotettavaksi kertojaksi ja todellisuuden täydellinen muutos johtavat järkytykseen: käy ilmi, että tukahdutetuksi luultu toiseus on sittenkin voittanut ja totuttu järjestys vaihtunut painajaismaiseen epäjärjestykseen. Francisin silmissä maailmassa vallitsee kaaos, jossa hän itse on ainoa normaali. Naisesta, Janesta, on tullut etäinen ja kylmä, Cesare on jälleen elossa ja vaeltelee ympäriinsä hypistellen kädessään kukkakimppua, ja kaiken huipuksi Caligari, hulluuden ja pahuuden perikuva, johtaa koko show'ta. Francis itse joutuu pakkopaidassa lukkojen taakse, koska häntä pidetään hulluna juuri siksi, että hän on mielestään normaali. Tässä painajaisessa toiseus tukahduttaa normaalin, epäjärjestys voittaa järjestyksen. Näin tarkasteltuna kehyskertomus näyttäytyy vallitsevan järjestyksen haastajana vastakohtana päänarratiiville, joka juhlistaa normaalin voittoa.

Mielenkiintoista on myös se, että aiemmassa tutkimuksessa juuri kehyskertomus on nähty elementtinä, joka tekee elokuvasta auktoriteettia myötäilevän (ks. esim. von Bagh 1975). Näkemys pohjautuu ennen kaikkea Kracauerin (1987, 63) tulkintaan, jossa Caligari edustaa auktoriteettia ja Francis alistettua Saksan kansalaista. Kun auktoriteetti sulkee tavallisen kansalaisen pakkopaidassa lukkojen taakse, on lopputulos auktoriteettia myötäilevä. Tässä ongelmallista on kuitenkin se itsepintainen kiinnittyminen tiettyä luokkaa edustavan miehen näkökulmaan, josta Kracaueria on sittemmin kritisoitu (ks. esim. Petro 1989). Vallanpitäjän

ja sorretun välisen suhteen tarkastelu ainoastaan kahden mieshahmon näkökulmasta tuntuu varsin kapealta lähestymistavalta ja jättää ulkopuolelleen esimerkiksi tarkastelemani normaaliuden ja toiseuden välisen vastakkainasettelun. Omassa analyysissäni juuri kehyskertomus tekee elokuvasta poikkeuksellisen kantaaottavan kuvatessaan toiseuden ja uuden järjestyksen voittoa. Näin tehdessään se antaa toiseudelle mahdollisuuden sen sijaan, että pyrkisi tukahduttamaan tämän. Vaikka toiseuden voitto kenties näyttäytyy kauhuskenaariona, elokuvan viimeisenä järkytyksenä, se pakottaa katsojan avaamaan silmänsä uudentilaiselle maailmalle, jossa normaali poikkeaa totutusta. Kohtauksen tehtävänä on järkyttää, mutta se ei tee sitä tuomitsemalla, pelottelemalla tai inhottamalla; järkytys pohjautuu yksinomaan yllätykseen. Uutta järjestystä ei kuvata negatiivisena, vaan hämmästyttävänä. Tämä ei tarjoa katsojalle helppoa tyydytystä, ei kerro tälle mitä ajatella, vaan patistaa tämän pohtimaan oman maailmansa ja normaalinsa rajoja.

Toiseuden voiton kuvaaminen on nähdäkseni keino pyrkiä käsittelemään Weimarissa vallinnutta toiseuden uhkaa ja sen herättämää ahdistusta. Jos toiseus nähdään Carrollia (1990, 34) ja Douglasia (2001) mukailien sijoittumisena olemassa olevien kulttuuristen kategorioiden välille tai täysin niiden ulkopuolelle, eräänlaisena anomaalisuutena, voidaan toiseuden voiton kuvaaminen *Caligarissa* nähdä tietoisena yrityksenä kohdata anomalia. Douglas (2001, 39) näkee tällaisen lähestymistavan positiivisena tapana lähestyä anomaliaa. Kohtaaminen voi johtaa ajatusmaailman ja kategorioiden muutokseen kohti sellaista suuntaa, jossa anomaliolla on paikkansa (Douglas 2001, 39). Siinä, missä negatiivinen suhtautumistapa pitää sisällään huomiotta jättämisen ja/tai tuomitsemisen, positiivinen lähestymistapa antaa toiseudelle mahdollisuuden (Douglas 2001, 40). Vaikka Douglas (2001, 40) huomauttaa, että kulttuuriset kategoriat ovat julkisen luonteensa takia usein syvälle juurtuneita ja muutoksia vastustavia, näen, että elokuvalla kollektiivisena taidemuotona on tähän vahva mahdollisuus: onhan elokuvalla ja sen tavalla kuvata asioita todettu olevan oma vaikutuksensa katsojansa ajattelutapaan (ks. esim. Benschhoff & Griffin 2006 ja Dyer 2002). Niinpä toiseuden – uuden naiseuden ja feminiinisen mieheyden – representoiminen elokuvan narratiivissa voitokkaina ominaisuuksina on arvokasta, sillä se tarjoaa vaihtoehdon olemassa olevalle yhteiskunnalliselle järjestelmälle ja rikastaa näin tapaa, jolla ihmiset tämän järjestelmän sisällä voivat katsoa maailmaansa.

Pohdinnassani *Tohtori Caligarin kabinetti* siis näyttäytyy pyrkimyksenä ymmärtää kategorioiden välissä syntyvää toiseutta. Tarkastelemalla elokuvaa naiseuden ja siihen

kiinnittyvän toiseuden näkökulmista olen pohtinut sekä representaatioiden rakentumista ja merkitystä että elokuvan roolia yhteiskunnassa. Olen tehnyt havaintoni tietyn tutkimusmenetelmän ja teoreettisen viitekehyksen sisällä, ja näiden tekijöiden merkitys analyysini ja pohdintojeni muodostumisessa on ollut huomattava. Tutkielmani ja siinä esittämäni näkemykset edustavat vain yhtä mahdollista tulkintaa; pyrkimyksenäni on ollut tuoda keskusteluun uudenlainen näkökulma, ei esitä elokuvasta kokonaisvaltaista ja absoluuttisen oikeaa tulkintaa. En pidä elokuvan ainoana roolina yhteiskunnallisten ongelmien käsittelyä, vaikka tutkielmassani painotan tätä näkökulmaa. Lisäksi olen jättänyt analyysini ulkopuolelle elokuvan musiikin ja suurelta osin myös mieshahmot ja heidän roolinsa sukupuolitettuina toimijoina. Nähdäkseni molemmat näistä sisällöistä olisivat voineet tuoda mielenkiintoisen lisän naiseuden representaation analyysiin, mutta niihin keskittyminen ei tutkielman rajatun pituuden huomioiden ole ollut mahdollista. On myös huomioitava, että tutkielmani aineistona on toiminut yksittäinen elokuva, eikä tutkimustulosten yleistäminen kaikkiin sotienvälisen Saksan kauhuelokuvii näin ollen ole järkevää. Tutkielmani toimiikin osaltaan lyhyenä katsauksena aiheeseen, joka ei etnologisessa ja antropologisessa tutkimuksessa ole toistaiseksi ollut niin suosittu, kuin elokuvasta ja sen kulttuurisesta ja yhteiskunnallisesta merkityksestä kiinnostuneena tutkijana voisi toivoa.

Tutkielmani jättää runsaasti sijaa jatkotutkimukselle. Koska *Tohtori Caligarin kabinetti* on yksi maailman ensimmäisiä kauhuelokuvia ja valmistunut pian ensimmäisen maailmansodan jälkeen, olisi sitä mielenkiintoista verrata esimerkiksi myöhempään Weimarin kauhuelokuvaan tai jopa 2020-luvun kauhuelokuvaan. Maailman nykyinen poliittinen tilanne ja vuosikymmenen vaihtuminen ovat kirvoittaneet vertailuja 1920-lukuun (ks. esim. Kaseva 2019, Moore 2019 ja Aittokoski 2018), ja nähdäkseni ajatusta voisi soveltaa tarkastelemalla rinnakkain 1920-luvun ja 2020-luvun kauhuelokuvia ja niiden representaatioita maailmasta. Elokuvahistoria on osoittanut kauhun olevan erityisen suosittua ”sosiaalisen stressin aikoina” (Carroll 1990, 207), ja 2010-luvun loppupuoliskolla alkanut kauhuelokuvan monipuolistuminen ja suosion nousu sellaisten yleisö- ja arvostelumenestysten kuin *Get Out* (2017, ohj. Jordan Peele), *It* (2017, ohj. Andy Muschietti), *A Quiet Place* (2018, ohj. John Krasinski) ja *Hereditary* (2018, ohj. Ari Aster) myötä voi enteillä sitä, että myös 2020-luvusta on tulossa kauhuelokuvalla menestyksekkäs ajanjakso. Olisikin mielenkiintoista tarkastella näiden seikkojen yhteyttä toisiinsa: tutkimalla elokuvia kauhun suosituimmilta vuosikymmeniltä niiden kulttuurisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissa voitaisiin pohtia

laajemmin kauhuelokuvan roolia haastavien aikojen pelkojen ilmaisemisen ja kontrolloimisen välineenä.



## **Lähteet**

### ***Tutkimusaineisto***

*Tohtori Caligarin kabinetti* (alkup. *Das Cabinet des Dr. Caligari*) 1920, Saksa. Ohjaus Robert Wiene. Tuotanto Rudolf Meinert & Erich Pommer, Decla-Bioscop. Käsikirjoitus Carl Mayer & Hans Janowitz. Kuvaus Willy Hameister.

### ***Internet***

Ebert, Roger 2009. Great Movies. The Cabinet of Dr Caligari. URL <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-cabinet-of-dr-caligari-1920> (tarkastettu 7.1.2020).

Tekijänoikeuslaki 607/2015. Sitaatti. URL <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1961/19610404#L2P22> (tarkastettu 27.1.2020).

Timeline of Historical Film Colors. Tinting. URL <https://filmcolors.org/timeline-entry/1216/> (tarkastettu 7.1.2020).

### ***Kirjallisuus***

Aaltonen, Jouko 2017. Dokumenttielokuvan ja antropologian rajapintoja. Teoksessa Jari Kupiainen ja Liisa Häkkinen (toim.) *Kuvatut kulttuurit: johdatus visuaaliseen antropologiaan*, 64–84. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Aittokoski, Heikki 2018. On erehdys verrata nyky maailmaa 1920- ja 1930-lukuihin: Me emme elä ”Weimarin hetkeä”. *Helsingin Sanomat* 13.11.2018.

Ankum, Katharina von 1997. *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*. Berkeley: University of California Press.

Bagh, Peter von 1975. *Elokuvan historia*. Helsinki: Weilin+Göös.

Beauvoir, Simone de 2009 [1947]. *Toinen sukupuoli 1: Tosiasiat ja myytit*. Suom. Iina Koskinen, Hanna Lukkari ja Erika Ruonakoski. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Benshoff, Harry M. 2015 [1997]. The Monster and the Homosexual. Teoksessa Barry Keith Grant (toim.) *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, 116–141. Austin: University of Texas Press.

Benshoff, Harry M. & Griffin, Sean 2006. *Queer images: a history of gay and lesbian film in America*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

Boak, Helen 2013. *Women in the Weimar Republic*. Manchester: Manchester University Press.

Budd, Mike 1990. *The Cabinet of Dr. Caligari: Text, Contexts, Histories*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Carroll, Noël 1990. *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. Lontoo: Routledge.

Clément, Catherine B. 1990. Charlatans and Hysterics. Teoksessa Mike Budd (toim.) *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*, 191–204. New Brunswick: Rutgers University Press.

Clover, Carol J. 1992. *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press.

Creed, Barbara 1993. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Lontoo: Routledge.

De Lauretis, Teresa 1984. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Lontoo: Macmillan.

Doty, Alexander 2000. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. New York: Routledge.

Douglas, Mary 2001 [1966]. *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. Lontoo & New York: Routledge.

Dyer, Richard 2002. *The Matter of Images: Essays on Representation*. Lontoo: Routledge.

Elsaesser, Thomas 1982. Social Mobility and the Fantastic: German Silent Cinema. *Wide Angle* 5(2): 14–15.

Elsaesser, Thomas 1984. Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema. Teoksessa Patricia Mellencamp ja Philip Rosen (toim.) *Cinema Histories/Cinema Practices*, 47–85. Frederick: University Publications of America.

Elsaesser, Thomas 2000. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. Lontoo & New York: Routledge.

Elsaesser, Thomas 2003. Weimar Cinema, Mobile Selves, and Anxious Males: Kracauer and Eisner Revisited. Teoksessa Dietrich Scheunemann (toim.) *Expressionist Film: New Perspectives*, 33–71. Suffolk: Boydell & Brewer Ltd.

Fairclough, Norman 1997. *Miten media puhuu*. Suom. Virpi Blom & Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.

Grant, Barry Keith 2015. *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press.

Hake, Sabine 1997. In the Mirror of Fashion. Teoksessa Katharina von Ankum (toim.) *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, 185–201. Berkeley: University of California Press.

- Halberstam, Judith 1995. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham & Lontoo: Duke University Press.
- Hall, Stuart 1999. *Identiteetti*. Suom. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Hans, Anjeana K. 2014. *Gender and the Uncanny in Films of the Weimar Republic*. Detroit: Wayne State University Press.
- Hansen-Miller, David 2011. *Civilized Violence: Subjectivity, Gender and Popular Cinema*. Burlington: Ashgate.
- Hong, Young-Sun 2014. *Welfare, Modernity, and the Weimar State*. Princeton: Princeton University Press.
- Hubbert, Julie 2005. Modernism at the Movies: The Cabinet of Dr. Caligari and a Film Score Revisited. *The Musical Quarterly* 88(1): 63–94.
- Humphrey, Daniel 2017. Gender and Sexuality Haunt the Horror Film. Teoksessa Harry M. Benshoff (toim.) *A Companion to the Horror Film*, 38–55. John Wiley & Sons.
- Jancovich, Mark 2002. *Horror, the Film Reader*. Lontoo: Routledge.
- Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 1996. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 2016. *Diskurssianalyysi: teorian, peruskäsitteet ja käyttö*. Tampere: Vastapaino.
- Kaes, Anton 2011. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton University Press.
- Kaplan, E. Ann 2000. *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press.

Kaseva, Tuomas 2019. Uusi Teema-lehti syventyy 1920-lukuun, jolloin valettiin nyky-Suomen perustukset. *Helsingin Sanomat* 12.12.2019.

Kawin, Bruce F. 2012. *Horror and the Horror Film*. Lontoo & New York: Anthem Press.

Kitchen, Martin 2012. *A History of Modern Germany: 1800 to the Present*. John Wiley & Sons.

Koivunen, Anu 1995. *Isänmaan moninaiset äidinkasvot. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura

Koivunen, Anu 2006. Queer-feministinen katse elokuvaan. Teoksessa Anna Mäkelä, Liina Puustinen ja Iiris Ruoho (toim.) *Sukupuolishow: johdatus feministiseen mediatutkimukseen*, 80–106. Helsinki: Gaudeamus.

Kolinsky, Eva 2004. Non-German minorities, women and the emergence of civil society. Teoksessa Eva Kolinsky ja Wilfried van der Will (toim.) *The Cambridge Companion to Modern German Culture*, 110–131. Cambridge: Cambridge University Press.

Kolinsky, Eva & Will, Winfried van der 2004. *The Cambridge Companion to Modern German Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kracauer, Siegfried 1987 [1947]. *Caligarista Hitleriin: saksalaisen elokuvan psykologinen historia*. Suom. Reijo Lehtonen. Helsinki: Valtion painatuskeskus & Suomen elokuva-arkisto.

Kress, Gunther & Leeuwen, Theo van 2002. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Lontoo: Routledge.

Lowenstein, Adam 2017. Horror's Otherness and Ethnographic Surrealism. Teoksessa Harry M. Benshoff (toim.) *A Companion to the Horror Film*, 519–535. John Wiley & Sons.

Machin, David & Mayr, Andrea 2012. *How to do critical discourse analysis: a multimodal introduction*. Lontoo: Sage.

McCormick, Richard W. 2001. *Gender and Sexuality in Weimar Modernity: Film, Literature, and "New Objectivity"*. New York: Palgrave.

Monaco, James 2000. *How to Read a Film. The World of Movies, Media and Multimedia: Language, History, Theory*. New York: Oxford University Press.

Moore, Lucy 2019. The shape of things to come: What the 1920s can teach us about the 2020s. *The Globe and Mail* 28.12.2019.

Mulvey, Laura 2000 [1975]. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Teoksessa E. Ann Kaplan (toim.) *Feminism and Film*, 34–47. Oxford: Oxford University Press.

Murray, Bruce 1990. *Film and the German Left in the Weimar Republic: From Caligari to Kuhle Wampe*. Austin: University of Texas Press.

Mäntynen, Anne & Pietikäinen, Sari 2009. *Kurssi kohti diskurssia*. Tampere: Vastapaino.

Paasonen, Susanna 2010. Sukupuoli ja representaatio. Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi ja Tuula Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*, 39–49. Tampere: Vastapaino.

Palbicki, Casey 2019. *The Cabinet of Dr. Caligari: An Original Film Score*. Väitöskirja. Minnesota: University of Minnesota.

Petro, Patrice 1989. *Joyless Streets: women and melodramatic representation in Weimar Germany*. Princeton: Princeton University Press.

Petro, Patrice 1990. The Woman, The Monster, and The Cabinet of Dr. Caligari. Teoksessa Mike Budd (toim.) *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*, 205–220. New Brunswick: Rutgers University Press.

Petro, Patrice 2006. Legacies of Weimar Cinema. Teoksessa Murray Pomerance (toim.) *Cinema and Modernity*, 235–252. New Brunswick: Rutgers University Press.

Pink, Sarah 2007. *Doing visual ethnography: images, media and representation in research*.  
Lontoo: Sage.

Pulzer, Peter 2004. The citizen and the state in modern Germany. Teoksessa Eva Kolinsky ja  
Wilfried van der Will (toim.) *The Cambridge Companion to Modern German Culture*, 20–43.  
Cambridge: Cambridge University Press.

Robinson, David 1997. *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Lontoo: British Film Institute  
Publishing.

Rosenhaft, Eve 1992. Women in Modern Germany. Teoksessa Gordon Martel (toim.)  
*Modern Germany Reconsidered: 1870-1945*, 140–158. London: Routledge.

Rossi, Leena-Maija 2010. Esityksiä, edustamista ja eroja: Representaatio on politiikkaa.  
Teoksessa Tarja Knuuttila ja Aki Petteri Lehtinen (toim.) *Representaatio – tiedon kivijalasta  
tieteiden työkaluksi*, 261–275. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Schepeleern, Peter 1986. Lajityyppikäsité ja kauhuelokuva. Teoksessa Raimo Kinisjärvi ja  
Matti Lukkarila (toim.) *Kun hirviöt heräävät: kauhu ja taide*, 8–39. Suom. Raimo Kinisjärvi.  
Oulu: Oulun elokuvakeskus ry & Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.

Sharp, Ingrid 2004. Riding the tiger: ambivalent images of the New Woman in the popular  
press of the Weimar Republic. Teoksessa Ann Heilmann & Margaret Beetham (toim.) *New  
Woman Hybridities: Femininity, Feminism, and International Consumer Culture, 1880-1930*,  
118–141. London: Routledge.

Stacey, Jackie 2000 [1987]. Desperately Seeking Difference. Teoksessa E. Ann Kaplan  
(toim.) *Feminism and Film*, 450–465. Oxford: Oxford University Press.

Steel, Tytti 2005. Kirjava satama – elokuvat kansatieteen lähteenä. Teoksessa Pirjo  
Korkiakangas, Pia Olsson & Helena Ruotsala (toim.) *Polkuja etnologian menetelmiin*, 233–  
245. Helsinki: Ethnos ry.

Steel, Tytti 2013. *Risteäviä eroja sataman arjessa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Suoninen, Eero 2016. Kielenkäytön vaihtelevuuden analysoiminen. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen (toim.) *Diskurssianalyysi: teorian, peruskäsitteet ja käyttö*, 51–74. Tampere: Vastapaino.

Sutton, Katie 2011. *The Masculine Woman in Weimar Germany*. New York: Berghahn Books.

Thompson, Kristin & Bordwell, David 2010. *Film History: an introduction*. New York: McGraw-Hill Higher Education.

Turunen, Arja 2011. "*Hame, housut, hamehousut! Vai mikä on tulevaisuutemme?*": naisten päällyshousujen käyttöä koskevat pukeutumishojeet ja niissä rakentuvat naiseuden ihanteet suomalaisissa naistenlehdissä 1889-1945. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.

Williams, Linda 2015 [1984]. When the Woman Looks. Teoksessa Barry Keith Grant (toim.) *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, 17–36. Austin: University of Texas Press.

Wood, Robin 1985. An Introduction to the American Horror Film. Teoksessa Bill Nichols (toim.) *Movies and Methods Volume II: An Anthology*, 195–219. Berkeley: University of California Press.

Wood, Robin 2002. The American Nightmare. Teoksessa Mark Jancovich (toim.) *Horror, the Film Reader*, 25–32. Lontoo: Routledge.