

TAMPEREEN YLIOPISTO

Mikko Soppa

*”Tuollaisten naisten kanssa ei mennä naimisiin.
Se olisi itsemurha.”*

”UUSI NAINEN” MIEHISEN AUKTORITEETIN UHKANA
WEIMARIN AJAN SAKSALAISSA ELOKUVISSA

Yleisen historian pro gradu -tutkielma

Tampere 2004

1. JOHDANTO	1
1.1. MUUTTUVA YHTEISKUNTA	1
1.2. ELOKUVA JA YHTEISKUNTA	4
1.3. TUTKIMUKSEN ELOKUVAT	8
1.4. TUTKIMUKSEN KÄSITTELY	11
2. YHTEISKUNNAN MODERNISOITUMINEN	13
2.1. MODERNISAATION KIELTEINEN VAIKUTUS KESKILUOKKAAN	13
2.2. KULTTUURIN JA SOSIAALISEN ELÄMÄN MUUTOKSET	18
2.3. ULKOPUOLISEN HAASTE SAKSALAISELLE KULTTUURILLE	21
3. NAISEN MUUTTUVA ASEMA	25
3.1. SAKSAN FEMINISTISET LIIKKEET	25
3.2. TASAVALLAN MUKANAAN TUOMAT UUDISTUKSET	28
3.3. PERHE-ELÄMÄN RATIONALISOINTI JA SEKSUAALISUUS	30
3.4. NAISET TYÖELÄMÄSSÄ	34
4. MODERNIN NAISEN HAASTE YHTEISKUNNALLE	37
4.1. ”UUDEN NAISEN” KUVA	37
4.2. TRADITIONAALISEN NAISEUDEN HÄVIÖ	41
4.3. TYÖN TODELLISUUS JA SOSIAALISEN NOUSUN MAHDOLLISUUS	46
5. VAPAAN SEKSUAALISUUDEN VAARAT	50
5.1. NAISEN AKTIIVINEN SEKSUAALISUUS	50
5.2. NAISEN SEKSUAALISUUS MIEHISEN AUKTORITEETIN UHKAJANA	58
5.3. PROSTITUUTIO JA MIEHEN MORAALI	62
6. TRADITIONAALISEN MAAILMANKUVAN KAATUMINEN	69
6.1. TRADITIONAALISEN AUKTORITEETIN JA MIEHISEN IDENTITEETIN HAURAS	69
6.2. NUOREN MODERNISMIN HAASTE VANHALLE TRADITIOILLE	75
6.3. ULKOPUOLISEN VIEHÄTYS	80
7. NAISEN VAARALLINEN SEKSUAALISUUS	86
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	91
LÄHTEET	91
KIRJALLISUUS	94

1. Johdanto

1.1. Muuttuva yhteiskunta

Saksan teollistuminen oli saanut suuren sysäyksen valtakunnan yhdistymisestä. Vaikka teollistumiskehitys alkoi muuta läntistä Eurooppaa myöhemmin, oli se sitäkin nopeampi ja perinpohjaisempi. Teollistuminen oli tapahtunut ilman vahvaa liberalistista perinnettä ja porvarillista vallankumousta. Saksa oli edelleen keisarikunta, jossa ei ollut parlamentaarista hallitustapaa, ja Saksan talous oli keskittynyt vahvojen kartellien ja suurteollisuuden hallitsemaksi alueeksi. Huolimatta vanhanaikaisesta hallitsemistavasta oli yhteiskunnan sosiaalinen ja kulttuurillinen kehitys kohti modernia aikakautta alkanut.¹

Saksassa oli ennen maailmansotaa voimakas työväenliike, jonka vaikutusmahdollisuudet olivat vanhanaikaisen hallitsemistavan vuoksi pienet. Saksa oli lähtenyt ensimmäiseen maailmansotaan suuren kansallistunteen vallassa. Sota kuitenkin pitkittyi ja yhteiskunnan sisäinen rauha särkyi. Lokakuussa 1918 oli selvää, että Saksa häviäisi sodan. Marraskuun 9. päivänä keisari Wilhelm II lähti maanpakoon ja sosiaalidemokraatit julistivat Saksan tasavallaksi. Maailmansodan häviäminen ja seuraavana vuonna allekirjoitettu Versailles'n nöyryyttävä rauhansopimus aiheuttivat saksalaisille kansallisen trauman, josta toipuminen kesti koko tasavallan kauden ajan.²

Vallankumouksen jälkeiset vuodet muistuttivat suuresti sisällissotaa. Vallankumouksen tuomiin muutoksiin ei oltu tyytyväisiä sen paremmin vasemmistossa kuin oikeistossakaan. Levottomuuksista huolimatta valtasuhteet yhteiskunnassa eivät suuresti muuttuneet. Armeija säilytti vaikutusvaltaisen asemansa, teollisuus pysyi suuryritysten hallussa ja preussilaiset junkkerit määräisivät maataloudessa. Kaikki edellä mainitut ryhmät olivat vaikutusvaltaisia myös poliittisessa elämässä.³ Sen sijaan kulttuurillisesti

¹ Herf, Jeffrey, *Reactionary Modernism; Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, (1986), 232.

² Peukert, Detlev J.K., *The Weimar Republic; Crisis of Classical Modernity*, (1993), 188.

³ Berghahn V.R., *Modern Germany; Society, Economy and the Politics in the Twentieth Century*, (1982), 80.

vaikutusvaltaisen keskiluokan asema heikkeni suuresti ja kulttuurielämä alkoi demokratisoitua.⁴

Huolimatta poliittisista ja taloudellisista kriiseistään Saksassa elettiin kulttuurillisesti rikasta aikaa. Teollisen tuotannon kehityksen mahdollistama modernisaatiokehitys näkyikin selvimmin sosiaalisessa elämässä ja kulttuurissa. Modernisaatio toi mukanaan urbaanin kaupunkikuvan ja elämäntavan, massakulttuurin ja sukupuolten tasa-arvoisuuden julkisessa elämässä. Yhteiskuntaa kohdanneiden muutosten vauhti oli niin kova, että ihmiset suhtautuivat muutoksiin hyvin varautuneesti, mutta toisaalta varsinkin nuoriso omaksui modernin elämäntavan nopeasti. Modernisaatiokehityksen nopeus aiheutti jännitteitä niin poliittisessa, intellektuellissa kuin yksityisessäkin elämässä. Keskustelu modernisaation haasteesta saksalaiselle yhteiskunnalle oli hyvin kiivasta läpi koko tasavallan aikakauden.⁵

Äärivasemmistossa hyökättiin tasavaltaa vastaan, koska se ei vastannut heidän sotaa edeltäneitä unelmiaan vallankumouksen tuottamasta muutoksesta. Vaikka modernissa kulttuurissa vasemmistolaisilla taiteilijoilla oli huomattava vaikutus, vaihteli kommunistien suhtautuminen modernisaation jyrkästi.⁶ Oikeistossa vanhoilliset konservatiivit suhtautuivat modernisaatioon avoimen kielteisesti. He kokivat muutokset saksalaisen kulttuurin vastaiseksi ja vaativat paluuta vanhaan. Oikeisto kuitenkin jakautui osin kahtia, sillä sodan käynyt nuorempi polvi näki teknologian kehityksen olevan merkki saksalaisen kulttuurin ylivertaisuudesta.⁷

Yleisessä keskustelussa myös naiset saivat äänensä kuuluville. Saksassa oli vahvat naisliikkeet ja lähinnä niiden ansiosta sosiaaliset asiat pääsivät mukaan niin poliittiseen kuin yleiseenkin keskusteluun. Jokaisessa suuressa julkaisussa ja tärkeimmissä sanomalehdissä käytiin keskustelua syntyvyydensäännöstelystä, äitiydestä, rakkaudesta,

⁴ Harvey, Elizabeth, Culture and Society in Weimar Germany: the impact of modernism and mass culture, teoksessa 20th Century Germany; Politics, Culture and Society 1918-1990, (2001), 60-61.

⁵ Peukert, 176-178.

⁶ Laqueur, Walter, Weimar; A Cultural History 1918-1933, (1974), 43.

⁷ Herf, 2-18 ja Jones, Larry Eugene, Culture and Politics in the Weimar Republic, teoksessa Modern Germany Reconsidered 1870-1945, (1992), 76-78

avioliitosta, seksuaalisuudesta, vapaa-ajasta, työstä ja perheestä.⁸ Naiset halusivat enemmän vapautta, mutta miehet halusivat edelleen kontrolloida naisia. Ongelmaksi nousi kotivaimon, äidin ja työssäkäyvän naisen erilaisten elämäntyylien yhteensovittaminen.⁹

Perheen tulevaisuudesta ja asemasta oltiin hyvin huolissaan, koska köyhyys oli lisääntynyt. Syntyvyys oli laskussa jo ennen sotaa ja nationalistiset piirit olivat huolissaan kansakunnan tulevaisuudesta. Väestöpolitiikka tulikin kiivaaksi keskustelun aiheeksi. Vallankumouksellista oli kuitenkin seksuaalisuuden tuleminen yleiseen keskusteluun, kun vasemmistolaiset feministit aloittivat kampanjan abortin kieltävää lakia vastaan ja ehkäisyvälineiden mainostamisen puolesta. Naisen muutosta symbolisoi kulutuskulttuurin ruumiillistuma, niin kutsuttu ”uusi nainen”.¹⁰

Osa tutkijoista on nähnyt ”uuden naisen” enemmän median luomaksi myytiksi kuin sosiaalisesti todellisuudeksi.¹¹ Monet naistutkijat sen sijaan ovat vakuuttuneita siitä, että ”uusi nainen” esiintyi toimistoissa ja tehtaissa, keittiöissä ja makuuhuoneissa yhtä varmasti kuin kahviloissa, kabareissa ja elokuvissakin.¹² Aikalaiskriitikko Siegfried Kracauerin mukaan ”uusi nainen” esiintyi todellisuudessa, koska elokuvissa käyneet nuoret naiset ottivat mallia valkokankaalla näkemästään esimerkiksi.¹³ Saksalaisissa elokuvissa ”uusi nainen” oli suosittu hahmo ja modernismi esitettiin lähes poikkeuksetta aina naisena.¹⁴ Modernismin kuvaaminen naisena ei ollut uusi asia, sillä jo 1800-luvun lopun kirjallisuudessa modernismi ja siihen liittynyt massakulttuuri kuvattiin usein naisena.¹⁵

⁸ Kaes, Anton, Jay, Martin ja Dimendberg, Edward, *The Weimar Republic Sourcebook*, (1994), 694.

⁹ Grossmann, Atina, *Girlkultur or Thoroughly Rationalized Female*, teoksessa *Women in Culture and Politics; A Century of Change*, (1986), 62.

¹⁰ Bridenthal, Renate, Grossmann, Atina ja Kaplan, Marion, *When Biology Became Destiny; Women in Weimar and Nazi Germany*, (1984), xiii.

¹¹ Lamb, Stephen & Phelan, Anthony, *Weimar Culture: The Birth of Modernism*, teoksessa *German Cultural Studies; An Introduction*, (1995), 58-59 ja Peukert, 98-99.

¹² Grossmann, Atina, *Girlkultur or Thoroughly Rationalized Female*, 64 Harvey, 61 ja Rosenhaft, Eve, *Women in Modern Germany*, teoksessa *Modern Germany Reconsidered 1870-1945*, (1992), 150.

¹³ Kracauer, Siegfried, *The Mass Ornament; Weimar Essays*, (1995), 292.

¹⁴ Petro, Patrice, *Joyless Streets; Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*, (1989), 40.

¹⁵ Huyssen, Andreas, *After the Great Divide; Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, (1988), 62.

Vapaa-ajan viihdykkeissä, kuten teatterissa, kabareessa ja elokuvissa, otettiin kantaa sosiaalisiin kysymyksiin. Tämän mahdollisti ennakkosensuurin puuttuminen. Yleisimmät aiheet olivat sukupuoli ja seksuaalisuus, kuten jo ennen sotaa, mutta 1920-luvulla siirryttiin yhä suuremmassa määrin käsittelemään yksilön seksuaalisen käytöksen muuttumista.¹⁶ Kommunistit katsoivat taiteen olevan ase luokkataistelussa ja peräänkuuluttivat kommunistista elokuvaa myös Saksaan. Elokuvan uskottiin tavoittavan suuremman yleisön kuin sanomalehdet ja näin sillä olevan suurin merkitys ihmisten ajatuksiin. Kommunistien ongelmana oli kuitenkin raha, toisin kuin teollisuusmagnaatti ja oikeistopoliitikko Alfred Hugenbergillä. Hugenberg osti vuonna 1927 vararikoon menneen Saksan suurimman elokuvayhtiön Universal Film AG:n. Tätä hän ei tehnyt pelkästään tavoitellakseen rahallista voittoa vaan vaikuttaakseen yleiseen mielipiteeseen.

1.2. Elokuva ja yhteiskunta

1920-luvun saksalaisen elokuvan pioneeritutkimustyön tehnyt Siegfried Kracauerin mukaan kansakunnan elokuvat heijastavat sen mielenlaatua suoranaistemmin kuin muut taiteet. Syiksi Kracauer esittää elokuvan kollektiivisen tekotavan ja pyrkimyksen massasuosiioon. Hänen mukaansa elokuvat heijastelevat kollektiivisen mielenlaadun syviä kerroksia ja saksalaisten kokemia pelkoja ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Kracauerille saksalaisen elokuvan juuret olivat keskiluokkaisessa mielenlaadussa.¹⁷ Tutkijat ovat kritisoineet Kracauerin ajatusta kollektiivisesta mielenlaadusta. Ei voida ajatella, että kaikki saksalaiset olisivat tunteneet samoin. Saksalainen elokuva ei myöskään ollut suunnattu vain kotimaan markkinoille vaan maailmanlaajuiseen levitykseen. Näin elokuvan ei voi katsoa heijastelevan ainoastaan saksalaista mielenlaatua. Tutkijat ovat olleet yhtä mieltä siitä, että elokuvat heijastelevat saksalaisten kokemia pelkoja hävityn maailmansodan jälkeen. Kracauerille nämä pelot ovat enteitä tulevasta, muille tutkijoille traumoja menneisyydestä.

¹⁶ Jelavich, Peter, *Berlin Cabaret*, (1996), 5.

¹⁷ Kracauer, Siegfried, *Caligarista Hitleriin, Saksalaisen elokuvan psykologinen historia*, (1947), 10-14.

Elokuvan ja yhteiskunnan suhde on ongelmallinen. Hannu Salmi on katsonut elokuvan ja yhteiskunnan välillä vallitsevan ilmaisusuhteen. Elokuva ilmaisee yhteiskuntaa omissa rajoissaan ja on aktiivinen osa ympäristöään. Elokuva on moniääninen kokonaisuus ja se voi sisältää useita, ristiriitaisiakin päämääriä.¹⁸ Pierre Sorlinin mukaan elokuva antaa yhteiskunnasta vääristyneen kuvan, koska se muuttaa sosiaalisen yksilölliseksi mielivaltaisesti.¹⁹ Elokuvat tuottavat kuitenkin vertauskuvia, jotka ilmaisevat erilaisten yhteiskuntaluokkien ja ihmisryhmien kokemia pelkoja, heidän toiveitaan ja unelmiaan.²⁰ Mielestäni elokuvat tarjoavat osin ristiriitaisesta sanomastaankin huolimatta oivan kohteen tutkittaessa elokuvien tekoaikakauden ihmisten tuntemuksia, niin toiveita kuin pelkojakin.

Elokuvat olivat Saksassa suosituin vapaa-ajanviettomuoto 1920-luvulla. Kehitys koko maassa oli huikeaa, sillä vuosikymmenen alkupuolella elokuvateattereita ei ollut läheskään kaikissa kaupungeissa, mutta vuosikymmenen lopulla teattereita oli koko maassa yhteensä yli viisituhatta. Elokuvissa kävivät kaikki yhteiskuntaluokat ja enimmillään vuonna 1928 Saksassa myytiin peräti 353 miljoonaa pääsylippua.²¹ Elokuvayleisöstä yli puolet oli nuoria ja aikuisista noin 75 prosenttia oli naisia.²² Suurin elokuvissa käynyt yksittäinen sosiaalinen ryhmä oli niin sanotut valkokaulustyöntekijät. He olivat usein nuoria ja alempaan keskiluokkaan kuuluvia. Valkokaulustyöntekijät olivat nouseva sosiaalinen ryhmä, johon kuului suhteellisen paljon naisia.²³

Weimarin ajalla niin poliitikot kuin taidekriitikotkin katsoivat elokuvan tuovan esiin yhteiskuntaa, siinä vallitsevia ideologioita, kuin myös omalta osaltaan edesauttavan ideologioiden vaikutusta.²⁴ Etenkin kommunistit olivat huolissaan keskiluokkaisten elokuvien vaikutuksesta nuorisoon ja työväenluokkaan. Kommunistien mukaan nuoriso

¹⁸ Salmi, Hannu, Elokuva ja historia, (1993), 152–158.

¹⁹ Sorlin, Pierre, The Film in History; Restaging the Past, (1980), 26.

²⁰ Kellner, Douglas, Mediakulttuuri, (1998), 143.

²¹ Harvey, 60.

²² Eley, Geoff, Cultural Socialism, the Public Sphere and the Mass Form, teoksessa Between Reform and Revolution; German Socialism and Communism from 1840 to 1990, (1998), 334.

²³ Kracauer, Siegfried, The Mass Ornament, 307.

²⁴ Kracauer, Siegfried, The Mass Ornament, 294.

näki vääranlaista kuvausta yhteiskunnasta ja sen sosiaalisista oloista. Clara Zetkin totesi porvarillisten satuelokuvien pettävän työläiset ja vaati sosiaalisesti totuudenmukaisia elokuvia.²⁵ Kommunistit kehottivatkin työväenluokkaa boikotoimaan oikeistolaisen Ufan tuottamia elokuvia ja alkoivat itse tuottaa omia elokuvia, jotta nuoriso saisi oikean käsityksen sosiaalisista oloista.²⁶ Sen sijaan sosiaalidemokraatit eivät ymmärtäneet uuden median tarpeellisuutta ja viehätystä. Heidän mukaansa elokuva oli taas vain yksi eskapismien muoto, jolla porvaristo riisti kouluttamatonta työläistä.²⁷

Elokuvien vaikutuksesta moraaliin oltiin huolestuneita jo ennen maailmansotaa, kun elokuva oli lyönyt läpi lähinnä suurissa kaupungeissa. Syynä huolestumiseen oli elokuvien suuri viehätysvoima etenkin naisten keskuudessa ja elokuvien ulkomaalaisuus, sillä elokuvateattereissa pyöri lähinnä tuontielokuvia. Sodan jälkeen konservatiivien omistuksessa ollut saksalainen elokuvateollisuus alkoi kukoistaa ja elokuvateattereissa esitettiin paljon kotimaisia tuotoksia. Silti oikeisto oli huolissaan modernien massaviihdykkeiden vaikutuksista naisiin, koska se näki naisille suunnatut viihdykkeet uhkana perheelle.²⁸ Vaikka tasavallan perustuslaki poisti ennakkosensuurin kokonaan saksalaisilta tuotteilta, joutuivat jotkin elokuvat myöhemmin sensuurin hampaisiin. Sensuuri vaikutti lähinnä kommunistiseksi katsottuun tuotantoon. Esimerkiksi neuvostoliittolaisen Sergei Eisensteinin ohjaaman *Panssarilaiva Potemkinin* esitys kiellettiin ensin, koska sen sanoman katsottiin olevan bolshevistinen. Varsinkin elokuvien suurin levittäjä Ufa pelkäsi neuvostoelokuvien sisältävän kommunistista propagandaa.²⁹

Tutkimuksen keskeisenä kohteena on ”uusi nainen” ja etenkin hänen seksuaalisuutensa sekä ”uuden naisen” ruumiillistaman modernin maailman muutosten tuomat pelot. Tutkimuksessa tarkastellaan kuinka uusi naiskuva tuodaan esiin, miksi se tuodaan niin esiin, ja mitä muutoksia naisessa kuvataan. Aikalaiskirjoituksia ja tutkimuskirjallisuutta hyväksikäyttäen tarkastellaan vastasiko ”uuden naisen” kuva yleistä käsitystä ja

²⁵ Münzenberg, Willi, *Conquer Film!*, 228.

²⁶ Murray, Bruce, *Film and the German Left in the Weimar Republic; From Caligari to Kuhle Wampe*, (1990), 44-45.

²⁷ Eley, Geoff, *Cultural Socialism, the Public Sphere and the Mass Form*, 333.

²⁸ Lenman, Robin, Osborne, John, Sagarra, Eda, *Imperial Germany: Towards the Commercialization of Culture*, teoksessa *German Cultural Studies; An Introduction*, (1995), 47.

sosiaalista todellisuutta. Naisen kuvan tutkiminen elokuvan avulla on sikäli hedelmällistä, että naisen aseman vapautuminen ja elokuvan nousu massojen suosioon tapahtui Saksassa miltei samanaikaisesti. Mielenkiintoisen ristiriidan luo myös se, että naiset olivat suurin elokuvienkatsojaryhmä ja elokuvateatterit tarjosivat naisille hyvän mahdollisuuden käyttää lisääntyntä vapauttaan, mutta elokuvien tuottajat ja tekijät olivat suurelta osin miehiä. Miehet eivät siis voineet tarjota vain omia visioitaan, sillä massatuotteiden teossa yleisöllä on suuri vaikutus. Naiskuvaa on mielestäni mahdoton tutkia, jos ei tutki samalla mieskuvaa.

Toisena tärkeänä tutkimuskohteena on naisen aseman tuomien muutosten seuraukset ja vaikutukset. Näissä miehen rooli nousee tärkeäksi. Tärkeää on myös millaisena nähdään miesten vaikutus tapahtuneisiin muutoksiin ja koettiin muutokset positiivisina vai negatiivisina. Ja jos muutokset koettiin negatiivisina, niin kuinka ne torjutaan. Modernismin tuomia muutoksia tutkiessa on tärkeää muistaa, että nainen yhdistettiin hyvin läheisesti modernismiin, jonka tutkimus tuo esiin. Uhkakuvia tutkittaessa tärkeäksi seikaksi nousee uhan identifiointi ja osaltaan kenen näkemyksiä tämä palveli.

Tutkimuksen metodina on kääntää Sorlinin näkemys toisinpäin eli tutkia elokuvassa esitetyn yksilön kautta yhteiskunnassa esiintyvää sosiaalista ilmiötä. Richard Dyer on katsonut elokuvien sisältävän kahdenlaisia hahmoja: sosiaalisia tyyppejä ja stereotyyppejä. Sosiaalinen tyyppi kuvaa jotain yhteiskunnassa olevaa ja stereotyyppi kuvaa yhteiskunnan ulkopuolista. Stereotyypin rooli on tehdä näkymättömästä näkyvää, jottei se pääse hiipimään kimppuumme. Sosiaalisen tyypin kuva on joustavampi kuin stereotyypin.³⁰ Tutkimuksessa tarkastellaan elokuvien eri hahmoja ja heidän edustamiaan yhteiskuntaryhmiä, siis sosiaalisia tyyppejä. Joskin modernismin tuomien muutosten tutkimisessa myös stereotyypin käsite on tärkeä.

²⁹ Murray, 1 ja 63-64.

³⁰ Dyer, Richard, Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa, (2002), 50-53.

1.3. Tutkimuksen elokuvat

Tarkemmassa käsittelyssä tutkimuksessa on viisi elokuvaa: *Nosferatu* (1922), *Viimeinen mies* (1924), *Metropolis* (1926), *Pandoran lipas* (1929) ja *Sininen enkeli* (1930). Useimmat elokuvat ovat Ufan tuotantoa ja kaikki elokuvat tunnetaan nykyään saksalaisen elokuvan klassikkoina, niin elokuvakriitikoiden kuin -tutkijoidenkin mielestä. Elokuvien saama vastaanotto aikanaan oli usein ristiriitainen, joko yleisö tai kriitikot pitivät, vain harvoin molemmat niin kuin *Nosferatun* tapauksessa. Elokuvat ovat sanomaltaan toisistaan poikkeavia *Pandoran lipasta* ja *Sinistä enkeliä* lukuun ottamatta. Kaksi viimeksi mainittua elokuvaa ovat tutkimuksen keskeisimmät tarkastelun kohteet.

Pandoran lipas (Die Büsche von Pandora) on vasemmistolaisen G.W. Pabstin vuonna 1929 ohjaamaokuva, joka ei ollut aikanaan suuri hitti, mutta se on noussut myöhemmin arvostettuun asemaan. Ensi-ilta elokuvalla oli 9.2.1929.³¹ Elokuva perustuu kahteen Paul Wedekindin näytelmään, jotka hän kirjoitti vuosisadanvaihteen molemmin puolin. Wedekind oli tunnettu porvarillisen elämäntavan kriitikko. Elokuvan on tuottanut Nero Film-yhtiö.³²

Elokuvasa tohtori Schön menee kertomaan ilotyttö Lululle, että on menossa naimisiin ja, ettei enää voi tavata Lulua. Lulu päättää voittaa Schönin itselleen ja onnistuukin tässä. Häissä ovat mukana Lulun vanha mesenaatti ja muita hänen tuttujaan, muun muassa kreivitär Geschwitz, joka on ihastunut Luluun. Samoin Luluun on ihastunut Schönin poika Alwa. Isä löytää pojan polvillaan Lulun edestä ja vannomassa rakkauttaan tälle. Kunniansa säilyttääkseen Schön käskee Lulua tekemään itsemurhan, mutta luoti tappaakin Schönin. Lulu tuomitaan murhasta, mutta hän onnistuu pakenemaan yhdessä Alwan kanssa. Ranskan kautta he pakenevat lopulta Lontooseen. Lontoossa Lulu joutuu Viiltäjä-Jackin uhriksi ja alistunut Alwa liittyy pelastusarmeijan matkaan.

³¹ Jakobsen, Wolfgang, Kaes, Anton ja Prinzler, Helmut, *Geschichte des Deutschen Films*, Verlag J.B. Metzler, Weimar, (1993), 527.

Elokuvan *Sininen enkeli* (Der Blaue Engel, ensi-ilta 1.4.1930³³) ohjasi vuonna 1930 Josef von Sternberg. Elokuva on äänielokuva ja se oli suosittu niin Saksassa kuin ulkomailla. ³⁴ Elokuva perustuu Heinrich Mannin romaaniin *Professor Unrat*, joka julkaistiin vuonna 1905. Myös Mann oli tunnettu wilhelmiinisen yhteiskunnan kriitikko. ³⁵ Elokuva kertoo professori Immanuel Rathista, joka on vanhapoika. Hänen oppilaansa ovat tanssija Lola Lola pauloissa ja Rath menee ojentamaan Lola Lolaa, mutta ihastuu itsekin. Hän palaa taas seuraavana iltana ja myöhästyy seuraavana aamuna koulusta. Rathin on erottava työstään. Hän päättää naida Lola Lola ja alkaa kiertämään tämän mukana kabareessa. Rahat alkavat loppumaan ja Rath joutuu itse esiintymään matkien kukon kieuntaa. Lopulta seurue palaa Rathin kotikaupunkiin. Rath pakotetaan esiintymään ja kaikeksi huipuksi voimamies Mazeppo ihastuu Lola Lolaan. Järkensä menettänyt professori yrittää tappaa Lola Lola tässä kuitenkin onnistumatta. Rath palaa yöllä vanhan opettajanpöytänsä ääreen ja kuolee.

Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens on Friedrich Wilhelm Murnau vuonna 1922 pienelle Prana Film -yhtiölle ohjaama elokuva. Elokuvan ensi-ilta oli 4.3.1922. ³⁶ Elokuva oli maailmanlaajuinen menestys ja Ufa osti sen esitysoikeudet myöhemmin. ³⁷ Tutkimuksessa käytettävä versio on Ufan. *Nosferatu* on sittemmin tullut tunnetuksi kauhuelokuvien klassikkona ja monien myöhempien kauhuelokuvien innoittajana. Kauhuelokuva oli 1920-luvun alkupuolella Saksassa erittäin suosittu elokuvanmuoto. ³⁸

Elokuvassa nuori kiinteistövälittäjä Jonathon Harker lähtee esimiehensä Renfieldin houkuttelemana Transsylvaniaan tapaamaan kreivi Nosferatua, joka on vampyyri. Hän on kiinnostunut ostamaan talon Bremenistä. Kun Nosferatu näkee kuvan Harkerin vastaviihitystä vaimosta Ninasta, päättää hän matkata heti Bremeniin. Mukanaan

³² Elsaesser, Thomas, *Weimar Cinema and After; Germany's Historical Imaginary*, (2000), 261.

³³ Jakobsen, Wolfgang, Kaes, Anton ja Prinzler, Helmut, 528.

³⁴ Cook, Pam, *The Cinema Book*, (1987), 33.

³⁵ Koch, Gertrud, *Between Two Worlds: von Sternberg's The Blue Angel* (1930), teoksessa *German Film And Literature; Adaptations and Transformations*, (1986), 60-61.

³⁶ Jakobsen, Wolfgang, Kaes, Anton ja Prinzler, Helmut, 524.

³⁷ Cook, 32.

³⁸ Rubenstein, Lenny, *Caligari and the Rise of the Expressionist Film*, teoksessa *Passion and Rebellion; The Expressionist Heritage*, (1983), 366.

Nosferatu tuo tappavan ruton ja ennen niin rauhallinen pikkukaupunki on pelon vallassa. Uhan pystyy torjumaan vain Nina, jos hän antautuu tapaamaan Nosferatun yöllä. Nosferatu viipyy vierailullaan kuitenkin liian pitkään ja aamuauringonsäteet polttavat hänet. Uhka ja rutto ovat voitettuja, mutta Nina maksaa voitosta hengellään.

23.12.1924 ensi-iltansa Berliinissä saanut *Viimeinen mies* (Der Letzte Mann) on myös F.W. Murnaun ohjaama ja Ufan tuottama elokuva.³⁹ Vaikka elokuva oli kriitikkojen ylistämä, oli se silti kaupallinen floppi.⁴⁰ Elokuva kertoo Atlantis - hotellissa työskentelevästä vanhasta portieerista. Portieerilla on komea univormu työasunaan ja hän on sekä työssään että naapurustossaan arvostettu mies. Vanhuuttaan hänet kuitenkin siirretään siivoamaan vessoja ja hänen on luovuttava univormustaan. Portieeri käy yöllä varastamassa univormun, jotta kehtaa mennä kotiin. Seuraavana päivänä naapureille selviää totuus, ja sana portieerin alennuksesta leviää. Koko naapurusto odottaa hänen töistä tuloaan ja ottaa hänet vastaan pilkkanauruin. Nöyryytetty portieeri lähtee viemään univormuaan takaisin hotelliin ja menee vessanperälle kyyhöttämään. Väliteksti kertoo, että tosielämässä portieeria olisi odottanut vain kuolema, mutta käsikirjoittaja päätti armahtaa häntä kirjoittamalla epilogin. Epilogissa portieeri on saanut valtavan perinnön ja palaa hotellin ravintolaan syömään. Ravintolassa häntä palvellaan kuin yläluokan asiakasta ja muun muassa hotellinjohtaja käy häntä tervehtimässä.

Fritz Langin ohjaama *Metropolis* sai ensi-iltansa yli vuoden kuvausten jälkeen 10.1.1927⁴¹ ja se oli aikakautensa kallein elokuva. Elokuva osoittautui kaupalliseksi pettymykseksi ja se ajoi tuotantoyhtiö Ufan konkurssin partaalle.⁴² Fritz Langin elokuvissa yksilö jää auktoriteetin alle⁴³ ja Langin elokuvien on sanottu olevan hyvin lähellä kansallissosialistien ideologiaa. Langilla kaaokseen tepsii vain diktatuuri.⁴⁴ Syytä tähän on haettu Langin vaimosta ja hänen useimpien elokuviensa käsikirjoittajasta Thea von Harboust. Toisin kuin Lang Harbou jäi Hitlerin valtaannousun jälkeen Saksaan ja

³⁹ Jakobsen, Wolfgang, Kaes, Anton ja Prinzler, Helmut, 525.

⁴⁰ Cook, 33.

⁴¹ Jakobsen, Wolfgang, Kaes, Anton ja Prinzler, Helmut, 526.

⁴² Cook, 33.

⁴³ Elsaesser, Thomas, Weimar Cinema and After, 145-146.

⁴⁴ Gregor, Ulrich & Patalas, Enno, Geschichte des Films, (1973), 67.

liittyi kansallissosialistiseen puolueeseen.⁴⁵ Mielenkiintoista on kuitenkin, että vuonna 1931 antamassaan haastattelussa Harbou vastusti aborttilakia, jota hän piti miesten tekemänä lakina, jota naiset eivät enää tunnusta.⁴⁶ Lausunnon perusteella Harbouta voi pitää feministinä ja kaikkena muuna kuin kansallissosialistina.

Elokuva kuvaa tulevaisuuden yhteiskuntaa. Elokuvan kaupunki on jaettu kahtia, maanpäällä asuu hallitseva luokka ja maanalla asuu työtätekevä luokka. Tähän väliin mahtuvat suuret työkoneet, joilla työläiset työskentelevät. Työläiset suunnittelevat kapinaa, mutta työläisten johtaja Maria hillitsee heitä. Kaupunginjohtaja Joh Fredersen yhdessä apurinsa Rotwangin kanssa kuitenkin kaappaavat Marian ja asettavat hänen tilalleen robotin, joka on identtisen näköinen Marian kanssa. Robotin tehtävä on villitä massat kapinaan. Fredesenin tarkoituksena on, että työläiset tuhoavat itse itsensä. Työläiset hän voisi korvata jatkossa roboteilla. Fredersenin poika ja oikea Maria kuitenkin pelastavat tilanteen ja poika välittää isän ja työläisten rauhan.

1.4. Tutkimuksen käsittely

Tutkimuksen aluksi luvuissa 2 ja 3 tuodaan esiin tarkemmin mitä modernisaatiokehitys yhteiskunnallisesti tarkoitti. Samoin tuodaan esille tutkimuksen kannalta tärkeimmät muutokset, keihin ne vaikuttivat ja niistä aiheutuneet aikalaisten tuntemukset. Kolmannessa luvussa tuodaan esiin naisen aseman muutosta ja jonkin verran Saksan naisliikkeiden historiaa.

Neljännessä luvussa siirrytään tulkitsemaan elokuvia ja sitä kuinka ”uusi nainen” esitettiin, miten hänet kuvataan traditionaalisiin naiskäsitelmiin nähden ja mihin sosiaaliseen kerrostumaan moderni nainen identifioidaan. Samoin tarkastellaan tutkimuskirjallisuutta hyväksikäyttäen sosiaalista todellisuutta eli vastasiko elokuvissa esitetty naiskuvaus todellisuutta.

⁴⁵ Gunning, Tom, *The Films of Fritz Lang; Allegories of Vision and Modernity*, (2000), 53.

⁴⁶ Petro, 26.

Viidennessä luvussa käsitellään tutkimuksen pääteemaa eli naisen seksuaalisuutta, sen kuvaamista ja naisen seksuaalisuuden vaikutusta miehiin. Luvussa tuodaan esiin, että moderniteetti esitettiin usein naisen hahmossa. Samoin tarkastellaan seksuaalisuuden lieveilmiöitä ja miesten roolia naisen seksuaalisuuden muutoksessa.

Seuraavaksi siirrytään modernin maailman tuomiin muutoksiin, muutosten uhreihin ja vanhan ja uuden maailmankuvan välisiin eroavaisuuksiin. Tällöin kuvaan astuu enemmän miehen kuvaus. Samoin käsitellään moderniteetin taustalla olevaksi nähtyä vaikutusta.

Elokvien lähdeviitteet on merkitty tunteina, minuutteina ja sekunteina elokuvan ensimmäisestä kuvasta lähtien.

2. Yhteiskunnan modernisoituminen

Modernisaatiokehityksen keskeisin syy oli teollinen vallankumous ja Saksassa erityisen tärkeää oli vuosien 1895 ja 1913 välisenä aikana tapahtunut teollisen tuotannon valtava kasvu.⁴⁷ Tämä suotuisa taloudellinen kehitys mahdollisti saksalaisen yhteiskunnan modernisoitumisen vakiintumisen suuressa mittakaavassa. Teollisesta kehityksestä seurasi urbanisoituminen, josta taas seurasi sosiaaliset ja kulttuurilliset muutokset.⁴⁸

Modernisaatiolla oli monet kasvot. Taloudellisesti modernisaatio merkitsi korkeasti rationaalistettua teollista tuottamista, teknologian nopeaa kehittymistä, palveluiden lisääntymistä ja ruuantuotannon siirtymistä pieneen, mutta tehokkaan maatalouden harteille. Sosiaalisesti modernisaatio näkyi urbaanin ympäristön syntyä, suurina työläismassoina, säännöllisenä palkkana ja parempina koulutusmahdollisuuksina. Poliittisesti modernisaatio tarkoitti demokraattista hallitusmuotoa, yleistä ja yhtäläistä äänioikeutta ja massapuolueita. Kulttuurin alalle modernisaatio toi massaviihdykkeet, vanhan jatkuvuuden haastamisen ja suuremman henkilökohtaisen kokemuksen. Yleisesti modernisaatio merkitsi läntisen rationaalisuuden voittokulkua, jossa tärkeitä seikkoja olivat sosiaalisen suunnittelun, dynaamisen teknologian ja tieteen läpimurrot.⁴⁹

2.1. Modernisaation kielteinen vaikutus keskiluokkaan

Vasemmistolainen satiirikko Kurt Tucholovski julisti vuonna 1920, että porvarillinen aikakausi oli ohitse, eikä kukaan tiedä mitä seuraavaksi tulee. Tämä ajatus hallitsi suuresti 1920-lukua ja sotienvälisestä ajasta puhutaan paljon porvariston kriisin aikakautena.⁵⁰ Vaikka Tucholovski tarkoitti lausunnollaan erityisesti porvarillista kulttuuria, joka oli hallinnut kulttuurin tilaa keisarikunnassa, vaikuttivat Saksaa kohdanneet sosiaaliset ja kulttuurilliset muutokset etenkin vanhan keskiluokan

⁴⁷ Wehler, Hans-Ulrich, *German Empire 1871-1918*, (1985), 40-52.

⁴⁸ Peukert, 82-84.

⁴⁹ Jones, *Culture and Politics in the Weimar Republic*, 81 ja Peukert, 82.

yhteiskunnalliseen asemaan kielteisesti. Vanha keskiluokka oli ollut keskeisessä asemassa keisarikunnassa, mutta sen hegemonia päättyi ensimmäiseen maailmansotaan. Vanha keskiluokka olikin modernisaation uhri.⁵¹

Vaikka keskiluokka muodostuikin lähinnä porvarillisten ammattien harjoittajista, oli keskiluokka hyvin väljä kokonaisuus, jota yhdisti kulttuuri ja elämäntaso. Vanha keskiluokka muodostui lähinnä niin sanotusta Bildungsbürgertumista⁵² ja pienporvaristosta. Bildungsbürgertumiin kuuluivat muun muassa akateemisesti koulutetut tohtorit ja lääkärit, mutta myös pääomansijoittajat ja tehtaanjohtajat. Vaikka Bildungsbürgertumiin kuului vain noin 5 prosenttia koko väestöstä, oli se hyvin vaikutusvaltainen etenkin kulttuurin alueella. Pienuudestaan huolimatta Bildungsbürgertumkin jakautui vuosisadanvaihteessa kahtia talous- ja kulttuuriporvaristoon. Pienporvaristo oli hieman isompi käsittäen noin 10 prosenttia koko väestöstä. Se muodostui lähinnä itsenäisessä työssä työskennelleistä ammatti- ja palveluhenkilöistä, pienkauppiaista ja käsityöläisistä.⁵³

Vuosisadan vaihteessa alkoi nousta niin sanottu uusi keskiluokka, jonka muodostivat nuoret valkokaulustyöntekijät, tehdasinsinöörit, taiteilijat ja pienvirkamiehet. Valkokaulustyöntekijät olivat taloudellisen modernisaation tuote ja taloudellisesti hyvin lähellä työväenluokkaa, vaikka itse uskoivatkin toisin.⁵⁴ Nuoret olivat valmiit haastamaan traditionaalisen porvarillisuuden, mutta kuten vanha keskiluokkakin, niin myös uusi keskiluokka oli kaikkea muuta kuin yhtenäinen.⁵⁵

Sota ja sitä seuranneet sotakorvaukset olivat Saksan teollisuudelle raskas takaisku, sillä teollisuuden tuotanto putosi vuoden 1913 tasosta peräti 57 prosenttia vuoteen 1919 mennessä.⁵⁶ Tämän osaltaan selittää Versailles'n rauhansopimuksen Saksalle erittäin ankarat ehdot. Saksa oli menettänyt alueita, jotka olivat merkittäviä teollisen tuotannon ja

⁵⁰ Kocka, Jürgen, Bürgertum im 19. Jahrhundert, Band I: Einheit und Vielfalt Europas, (1995), 39.

⁵¹ Lamb & Phelan, 61 ja Lebovics, 28.

⁵² Suom. Kulttuuriporvaristo, joka tarkoitti koulutettua keskiluokkaa.

⁵³ Kocka, 9-17.

⁵⁴ Kaes, Anton, Jay, Martin, Dimendberg, Edward, 181.

⁵⁵ Kocka, 9-17 ja 38 ja Peukert 157.

raaka-ainevarojen kannalta.⁵⁷ Taloudellista taantumaa lisäsi Ranskan ja Belgian suorittama Ruhrin teollisuusalueen miehitys, johon Saksa vastasi passiivisella vastarinnalla. Passiivisen vastarinnan seurauksena jo sodan aikana alkanut inflaatio ryöpsähti hallitsemattomaksi suurinflaatioksi.⁵⁸

Saksa oli rahoittanut sotaa lainarahalla, joka pystyttäisiin maksamaan takaisin vain, jos sota voitettaisiin. Sijoitusten arvo tippui murto-osaan jo sodan aikana, ja niihin sijoittaneet keskiluokkaiset patriootit menettivät rahansa. Suurinflation myötä suuri osa pienosakkeenomistajista ja keskiluokasta, jolla oli pankkitalletuksia, menetti lopunkin omaisuutensa.⁵⁹ Inflaatio söi myös virkamiesten tuloja suuresti. Ylemmän virkamiehen ja työläisen palkkojen välinen suhde oli ollut ennen sotaa 7:1:een mutta vuoteen 1922 mennessä ylemmän virkamiehen palkka oli enää kaksinkertainen työläisen palkkaan verrattuna. Virkamiehet kuuluivat suurelta osin keskiluokkaan.⁶⁰ Inflation seurauksena ihmisten elintaso, palkat ja terveystaso olivat huomattavasti alempana kuin sotaa edeltäneellä kaudella.⁶¹ Vaikka inflaatio köyhdytti lähes jokaista saksalaista, kärsi keskiluokka kaikkein eniten. Sosialistinen vallankumous ja riuduttava inflaatio saivat keskiluokan huolestumaan yhteiskunnallisesta statuksestaan ja pelkäämään proletarisoitumista.⁶² Vaikka suurinflaatio ei sinällään ole moderni ilmiö, nähtiin sen taustalla olevan saksalaisuudelle vieras kapitalismi.

Teollinen vallankumous oli mahdollistanut suurteollisuuden ottaa määräävä asema Saksan taloudessa ja samalla se toi mukanaan suuret työläismassat. Saksan teollisuutta hallitsivat suurteollisuuden työnantajien kartellit, jotka pystyivät pitämään hinnat korkeina ja voitot vakaina. Inflation jälkeen suurteollisuuden taloudellinen asema vain parani, kun Saksan talous rakennettiin amerikkalaisen lainarahan avulla ja teollisuudessa alettiin käyttää amerikkalaisia tuotantotapoja. Kansallismieliset suhtautuivat

⁵⁶ Bessel, Richard, *Germany After the First World War*, (1993), 91-92.

⁵⁷ Southern, 56.

⁵⁸ Southern, 56-58 ja Winkler, Heinrich August, *Weimar 1918-1933; die Geschichte der ersten deutschen Demokratie*, (1994), 194-199.

⁵⁹ Berghahn, 48.

⁶⁰ Southern, 64.

⁶¹ Berghahn, 69.

⁶² Peukert, 65 ja Southern, 64.

ulkomaalaiseen vaikutukseen hyvin varauksellisesti, ja muutenkin amerikkalaisten vaikutusta saksalaiseen yhteiskuntaan vastustettiin.⁶³

Teknologian kehitys 1890-luvun lopulla toi työtä helpottavat ja nopeuttavat koneet teollisuuteen, mutta etenkin 1920-luvun puolivälissä teollisuudessa investoitiin koneisiin ja siirryttiin työn rationalisointiin, jotta Saksan teollisuus parantaisi kilpailukykyään. Rationalisoinnilla työ jaettiin erillisiin toimintoihin, kapasiteettia käytettiin paremmin hyväksi ja työntekoa kontrolloitiin tarkasti. Työsuorituksen kestoa tarkkailtiin, jotta palkka voitiin maksaa tehokkaimman suorituksen mukaan. Työt tehtiin uutta huipputeknologiaa hyväksi käyttäen ja koneen määräämällä vauhdilla.⁶⁴ Rationalisoinnin brutaali symboli oli kokoamislinja, jossa liukuhihnan äärellä ihmiset tekivät vain yhtä ja tiettyä tehtävää. Rationalisointi perustui lähinnä kahden amerikkalaisen teollisuusmiehen, Frederick Winslow Taylorin ja Henry Fordin, ajatuksille. Taylorin menetelmillä pyrittiin nostamaan työntekijän tehokkuutta. Kun taas Fordin metodi nosti tuottavuutta, laski hintoja ja nosti palkkoja.⁶⁵ Rationalisointiboomi oli parantanut työläisenkin asemaa, sillä palkat olivat joillakin aloilla nousseet ja elintason nousu sai ihmiset optimistisiksi tulevaisuuden suhteen.⁶⁶ Keskiluokan asemaa rationalisointi ei parantanut, mutta se toi ennen vain parempiosaisten saatavilla olleet tuotteet myös työläisten ulottuville.

Epävakaasta taloudellisesta tilanteesta huolimatta Saksassa elettiin ennen näkemättömän suurta kulutusboomia. Teollisuuden massatuotanto mahdollisti halvempien tuotteiden valmistamisen ja näin uusin muoti oli työläistenkin saatavilla. Keskiluokkaiset pienkauppiat suhtautuivat kriittisesti teollisuuden ja kaupallisuuden nousuun. Varsinkin Weimarin tasavallan aikana pienkauppioiden ongelmat kärjistyivät. Heillä oli vaikeuksia saada pankeista tarvittavia lainoja ja pienkauppiat kärsivät myös taloudellisten suhdanteiden heilahteluista teollisuutta enemmän. Pienyrittäjillä ei ollut mahdollisuutta

⁶³ Peukert, 126-128.

⁶⁴ Peukert, 112-113, 174 ja 197-198.

⁶⁵ Bridenthal, Renate ja Koonz, Claudia, *Beyond Kinder, Küche, Kirche: Weimar in Politics and Work*, teoksessa *When Biology Became Destiny*, (1984), 50, Kaes, Anton, Jay, Martin, Dimendberg, Edward, 394 ja Peukert, 112-113.

⁶⁶ Bauer, Otto, *Rationalisation and the Social Order*, teoksessa *The Weimar Republic Sourcebook*, (1994), 410-411.

vastata teollisuuden massatuotantoon, eivätkä he näin kyenneet vastaamaan massakulutuksen haasteisiin.⁶⁷

Massakulutusta symbolisoi tavaratalot, joita alkoi vuosisadan vaihteessa ilmestyä Saksan kaupunkeihin. Tavaratalot olivat suuria, amerikkalaistyypisiä ostosparatiiseja, jotka pystyivät myymään tuotteita halvalla. Tavaratalot esittelivät massatuotannon ihmeet, ja etenkin hyvinvoiva keskiluokka kävi kuluttamassa rahojaan niissä. Sen sijaan alemman keskiluokan pienkauppiat menettivät asiakkaitaan. Heille tavaratalot symbolisoivat kulutusta, kapitalismia ja juutalaista vaikutusta. Monet Berliinin pankkien ja tavaratalojen omistajista tai perustajista olivat juutalaisia.⁶⁸ Nouseva antisemitismi suuntautuikin aluksi juuri juutalaisia kauppiaita ja pankkiireja vastaan. Keskiluokkaiset pienkauppiat näkivät itsensä taloudellisen rationalisoitumisen ja moderniteetin pääuhriksi.⁶⁹

Yleisesti alettiin puhua kulutuskulttuurista. Kulutuskulttuuri oli saapunut Eurooppaan Yhdysvalloista ja identifioitui suuriin kaupunkeihin. Kulutuskulttuuri loi teollisuudelle uusia markkinoita ja esimerkiksi kemianteollisuus hyötyi kosmetiikkatuotteiden käytön lisääntymisestä suuresti.⁷⁰ Tulotasosta riippumatta monet naiset halusivat seurata uusinta muotia ja pukeutua kuin elokuvien tähtinäyttelijät. Näin pienipalkkaiset työläisnaiset ostivat itselleen halvemman kopion muotivaatteesta läheisestä tavaratalosta. Nainen nähtiinkin esimerkkinä massakulutuksen kulttuuria tasapäistävästä vaikutuksesta. Nainen nähtiin olevan luokkarajoja tunnustamaton kuluttaja niin viihteen kuin muodinkin alueella.⁷¹ Kulutus, jota moderni nainen symbolisoi, toimi taloudellisen ja sosiaalisen modernisaation eteenpäin vievänä voimana.⁷² Erittäin nopeat muutokset, jotka modernisaatio toi mukanaan talouteen ja sosiaaliseen elämään johtivat keskiluokan parissa kulttuurilliseen pessimismiin ja nostalgiaan.⁷³

⁶⁷ Lebovics, 6.

⁶⁸ Jelavich, 13-14.

⁶⁹ Mommsen Hans, *From Weimar to Auschwitz*, (1991), 15 ja 21.

⁷⁰ Kramer, Helgard, *Veränderungen der Frauenrolle in der Weimarer Republik*, teoksessa *Frauengeschichte, Beiträge 5 zur feministischen theorie und praxis*, (1981), 21.

⁷¹ Harvey, 61-67.

⁷² McGormick, Richard W., *From Caligari to Dietrich: Sexual, Social, and Cinematic Discourses in Weimar Film*, *Signs*, spring 1993, 648-660.

2.2. Kulttuurin ja sosiaalisen elämän muutokset

Ennen sotaa vapaa-ajanviettomahdollisuudet olivat olleet lähinnä vain yläluokan ja keskiluokan saatavilla, mutta tasavallan aikakaudella lähes kaikki vapaa-ajanviettomuodot tulivat myös työläisten saataville. Yhteiskunnan modernisoituminen ja laissa säädetty kahdeksan tunnin työpäivä lisäsivät työväenluokan mahdollisuutta käyttää hyväkseen lisääntyviä vapaa-ajanaktiviteetteja.⁷⁴ Sosialistit järjestivät työläisille omia kulttuuritapahtumia ja perustivat vain työläisille tarkoitettuja urheiluseuroja ja -kerhoja, jotka tarjosivat yhdessä oloa ja harrastuksia ilman kilpailua vastapainoksi yksilökulttuurille ja voittamiselle.⁷⁵

Suurin tekijä kulttuurin tasa-arvoistumiseen oli massakulttuurin synty. Tämän mahdollisti viihdeteollisuuden käyttöönotto uusi teknologia ja uudet investoinnit. Näin pystyttiin tarjoamaan kulttuuriviihdykkeitä yhä suuremmalle massalle entistä halvemmalla. Tämä tuli muuttamaan kulttuurillista julkista tilaa. Vuosina 1923–24 esiteltiin radio, jonka katsottiin tarjoavan samaa kulttuuriohjelmaa kaikille kansalaisille.⁷⁶ Radion kautta kuulijat saattoivat nauttia korkeakulttuurista, kuten oopperasta, mikä oli ennen ollut mahdotonta köyhemmälle kansanosalle. Tämä shokeerasikin monia aikalaisia.⁷⁷ Kriitikot katsoivat radion sosialisoivan ja köyhdyttävän kulttuuria sekä vievän kulttuurilta yksilöllisyyden. Radion kollektiivisen kulttuurikokemuksen nähtiin tuovan neuvostoliittolaista barbarismia taiteeseen.⁷⁸

Muutenkin halvat massaviihdykemuodot kodin ulkopuolella lisääntyivät. Oli erilaisia teattereita, uusia urheilustadioneita, elämyspuistoja, kabareita, baareja ja tanssihalleja, joissa ihmiset saattoivat tanssia uusia amerikkalaisia tansseja, muun muassa jazzia. Radion välityksellä jazz levisi ennennäkemättömällä vauhdilla ympäri Saksan.

⁷³ Jones, Larry Eugene, *Culture and Politics in the Weimar Republic*, 76-78.

⁷⁴ Peukert, 175.

⁷⁵ Eley, Geoff, *Cultural Socialism, the Public Sphere and the Mass Form*, 327.

⁷⁶ Harvey, 60-61.

⁷⁷ Kaes, Anton, Jay, Martin, Dimendberg, Edward, 594-596.

Huomattavin kaikista oli kuitenkin elokuva, kaupallisen massaviihdykkeen muoto täydellisimmillään.⁷⁹ Saksalainen elokuvateollisuus oli maailmassa toiseksi tuottavin heti Hollywoodin jälkeen. Elokuvasta tulikin saksalaisen kulttuurin suurin voima tasavallan ajalla.⁸⁰ Ensimmäistä kertaa Saksan historiassa kulttuuri oli massojen ulottuvilla.

Moderni massakulttuuri johti pelkoon kulttuurin samankaltaistumisesta. Ylemmän ja alemman sosiaaliluokan ihmiset tanssivat samoja tansseja, kuuntelivat samoja radio-ohjelmia ja katselivat samoja elokuvia. Koulutetulle keskiluokalle tämä aiheutti lisää huolta omasta asemastaan.⁸¹ Nuoret ekspressionistiset taiteilijat olivat haastaneet porvarilliset arvot kulttuurielämässä jo hyvissä ajoin ennen maailmansotaa.⁸² Nuorten haaste ja työväenluokan lisääntynyt vapaa-ajan aktiivisuus johtivat siihen, että keskiluokka oli menettämässä hallitsevan asemansa kulttuurin alueella. Keskiluokka pelkäsi tasa-arvoistavan massakulttuurin johtavan sosiaaliseen tasavertaisuuteen myös yhteiskunnassa. Pelko oli osittain turhaa, sillä niillä kulttuurin alueilla, missä vallalla oli edelleen vaikutusta, pysyi keskiluokan vaikutus edelleen suurena. Elokuvayhtiöt ja sanomalehtitalot olivat keskittyneitä ja niiden johto oli konservatiivien käsissä. Konservatiivien hallitsemisessa medioissa tasavaltaan suhtauduttiin kriittisesti.⁸³ Köyhtymisestään ja sisäisestä hajoamisestaan huolimatta keskiluokka oli kulttuurisesti määräävä luokka.⁸⁴ Kulttuurista oli kuitenkin tullut massatuotantoa, mikä soti perinteisiä porvarillisia käsityksiä vastaan ja moderni kulttuuri koettiin vastakohtaksi porvarilliselle kulttuurille.

Keskiluokan pelot kulttuurin tasa-arvoistumisesta olivat ennenaikaisia, vaikka massakulttuuri halvensi viihdemuotojen lippujen hintoja. Sosiaalidemokraattiset liikkeet tarjosivat työväenluokan jäsenilleen halvempia lippuja teattereihin ja konsertteihin. Silti suurin osa katsojista oli keskiluokkaan kuuluvia ihmisiä. Elokuvan katsomuskokemus oli

⁷⁸ M.M. Gehrke ja Rudolf Arnheim, *Das Ende der privaten Sphäre*, *Die Weltbühne* 26, no. 2 7.1.1930, teoksessa *The Weimar Republic Sourcebook*, 613-615.

⁷⁹ Harvey, 60-61.

⁸⁰ Lamb & Phelan, 89.

⁸¹ Lenman, Robin, Osborne, John, Sagarra, Eda, 13.

⁸² Jones, Larry Eugene, *Culture and Politics in the Weimar Republic*, 76-78.

⁸³ Peukert, 170-176.

⁸⁴ Kracauer, Siegfried, *The Mass Ornament*, 92.

keskiluokan ihmiselle erilainen kuin työväenluokan ihmiselle. Työväenluokan ihmiset luultavasti näkivät elokuvan pienessä laitakaupungin teatterissa huonolta valkokankaalta. Sen sijaan keskiluokkainen katsoja luultavasti näki elokuvan uudenaikaisessa elokuvapalatsissa, ehkäpä vielä orkesterin säestämänä. Vaikka työväenluokan ja keskiluokan ihmiset olisivat sattuneet samaan teatteriin, olisivat he istuneet eri osissa teatteria. Tämän aiheutti katsomon eri osien erilaiset lippujen hinnat. Samoin oli radion laita. Halvimman mallinen radio maksoi noin puolet työläisen kuukausipalkasta ja sillä saattoi kuunnella ohjelmia vain tietyissä osissa Saksaa. Tasavallan ajan lopulla vain noin joka neljäs radion kuuntelija oli työväenluokan edustaja.⁸⁵

Kulttuurin massakulutuksessa naiset - niin palkansaaajina, kotiaiteinä, myyjinä kuin ostajinakin – olivat avainasemassa ja nuoret naiset olivat kulutuksen symboli.⁸⁶ Massakulttuuri toi mukanaan myös värikkäät naistenlehdet, joiden sivuilta naiset saattoivat seurata uusinta muotia ja lukea uusien elokuvatähtien elämästä. Elokuvayhtiöt ja naistenlehtien kustantajat ymmärsivät ensimmäisinä naisten potentiaalin taloudellisilla markkinoilla. Kulttuurituotteita mainostettiin suurena määrinä naisille suunnaten ja elokuvat tavoittelivat juuri naisyleisöä. Työläisnaisille suunnatut mainokset olivat osin turhia, koska työssäkäyvällä työläisperheen äidillä ei yksinkertaisesti ollut vapaa-aikaa, jota hän olisi voinut kuluttaa massaviihdykkeisiin.⁸⁷

Nopea modernisaatiokehitys aiheutti nopeita muutoksia myös sosiaalisessa elämässä. Teknologian kehityksestä johtuva vapaa-ajan lisääntyminen toi aikaa koulutukselle ja nuorison odotukset elämältä nousivat. Nuoret olivat haluttomia seuraamaan vanhempiensa jalanjalkia työelämässä ja sosiaalisessa yhteisössä. Tämä muutos johti konfliktiin nuoren ja vanhemman sukupolven välillä.⁸⁸ Vanhempi sukupolvi oli huolissaan nuorison yhteiskunnasta vieraantumisen vuoksi. Sota oli heikentänyt auktoriteetin asemaa, ja samoin kontrolli ja kuri olivat päässeet löystymään. Nuoriso oli omaksunut

⁸⁵ Harvey, 60-69.

⁸⁶ Harvey, 60-61 ja Kramer, 21

⁸⁷ Petro, 20-22.

⁸⁸ Mommsen, 30.

nopeasti lisääntyneen vapaa-ajan kaupalliset käyttömahdollisuudet ja massakulttuurin mukanaan tuomat arvot ja moraalikäsitteet.⁸⁹

Sotaa edeltäneenä aikana jokapäiväistä elämää oli hallinnut porvarillinen arvomaailma, jossa lain kunnioitus, tehokkuus työssä ja kurinalaisuus elämässä olivat tärkeässä asemassa.⁹⁰ Sota itsessään oli asettanut keskiluokkaisen moraalikäsitteiden ja sen auktoriteettisen aseman koetukselle ja suurinflaation aiheuttama köyhtyminen ja nälänhätä jatkoivat tätä kehitystä. Ihmisten moraalit laski ja he olivat valmiita tekemään selviytymisen eteen kaiken tarpeellisen. Yleisesti rahaa ja menestystä alettiin tavoitella, niiden tieltä saivat perinteiset arvot, luotettavuus ja kuuliaisuus, väistyä. Ilmiö ei sinällään ollut uusi mutta nyt se pelotti, koska ilmiö tapahtui massamittassa.⁹¹

Nuoret olivat valmiit kyseenalaistamaan traditionaaliset porvarilliset arvot ja porvarillisen elämäntavan vastustamisesta tuli muoti-ilmiö tasavallassa.⁹² Etenkin uuteen keskiluokkaan kuuluneet valkokaupustustyöntekijät olivat urbaaniin elämään suuntautuneita. He olivat vapaa-aikaan ja kulutukseen orientoituneita.⁹³ Oma lukunsa olivat sodassa neljä vuotta viettäneet nuoret miehet, jotka olivat haluttomia tai kykenemättömiä palaamaan entiseen porvarilliseen maailmaan. Monet sodan käyneet veteraanit liittyivät puolisoitaallisiin järjestöihin, etenkin oikeistolaiseen Freikorpsiin. Työväenluokan parissa teknologian kehityksen ja koneistumisen takia työtaito ei enää siirtynyt isältä pojalle ja tämä oli omalta osaltaan edesauttamassa sukupolvien välistä konfliktia.⁹⁴

2.3. Ulkopuolisen haaste saksalaiselle kulttuurille

Thomas Mann näki maailmansodan saksalaisen *kulttuurin* taisteluna ranskalaista *sivilisaatiota* vastaan. Mannille saksalainen kulttuuri edusti yhtenäisyyttä, tyyliä, muotoa,

⁸⁹ Peukert, 84-93.

⁹⁰ Eley, Geoff, German History and the Contradictions of Modernity; The Bourgeoisie, the State, and the Mastery of Reform, teoksessa Society, Culture, and the State in Germany, 1870-1930, (1996), 81-85 ja Kocka, 17-18.

⁹¹ Peukert, 66 ja 158.

⁹² Mommsen, 13 ja 26.

⁹³ Peukert, 66 ja 158.

⁹⁴ Mommsen, 30.

itsehillintää ja kuria, kun taas ranskalainen sivilisaatio edusti vapautta, tasa-arvoa ja veljeyttä. Kun Saksa hävisi sodan ja muuttui tasavallaksi, pelkäsi Mann saksalaiselle vieraan modernismin vievän Saksan kulttuuriseen ja sosiaaliseen anarkiaan. Mann oli huolissaan lähinnä porvarillisten arvojen ja traditionaalisen saksalaisen kulttuurin säilymisestä.⁹⁵

Mannin ajatukset saivat paljon vastakaikua konservatiivisessa oikeistossa, jonka muodostivat suurelta osin koulutetun keskiluokan edustajat. Konservatiivinen oikeisto hyökkäsi rajusti kulttuurin modernisaatiota ja etenkin massakulttuuria vastaan. Konservatiivinen oikeisto näki massakulttuurin saksalaisen kulttuurin vastaisena ja se nimitti kulttuurin muutosta ”amerikanisaatioksi”. Oikeistolle amerikanismi oli massatuotantoa ja -kulutusta, suurbisnestä, mainontaa ja mammonan palvontaa.⁹⁶ Kulttuuria syytettiin voitontavoittelusta, kosmopolitismista ja markkinakeskeisyydestä. Tämän kaiken katsottiin uhkaavan perinteisen saksalaisen kulttuurin säilyvyyttä. Yleisesti asemastaan huolissaan oleva keskiluokka puhui kulttuurin kriisistä ja halusi kulttuurilliset standardit, jotka perustuisivat keskiluokkaiseen arvoihin ja moraalisäädöksiin, ja joita taiteiden tulisi noudattaa.⁹⁷ Keskiluokka näki Saksan suurena kulttuurivaltiona ja se halusi suojella saksalaista kulttuuria ulkopuolisilta vaikutteilta.⁹⁸ Oikeisto kuitenkin uskoi saksalaisen kulttuurikansan voittavan sieluttoman ja kosmopoliittisen modernismin.⁹⁹

Oikeisto jakautui kuitenkin kahtia suhteessaan modernismiin, sillä nuoret oikeistolaiset intellektuellit, jotka ajoivat ”konservatiivista vallankumousta”, halusivat luoda Saksasta modernin kulttuurivaltion. Vaikka he suhtautuivat moderniteettiin pääasiassa kielteisesti, näki nuoriso teknologian kehityksen yhdistävän saksalaisen kulttuurin uudestaan.¹⁰⁰ Uusi teknologia toivotettiin tervetulleeksi etenkin sotateollisuudessa. Oikeistokirjailija Ernst Junger halusi militaristisen mallin siirtyvän myös työpaikoille. Hänen mukaansa tulevaisuudessa elävät vain uudenlaiset työläiset, jotka elävät harmoniassa teknologian

⁹⁵ Lamb & Phelan, 54-55.

⁹⁶ Herf, 21-42.

⁹⁷ Lamb & Phelan, 68, ja Trommler, Frank, The Creation of a Culture of Sachlichkeit, teoksessa Society, Culture, and the State in Germany, 1870-1930, (1996), 467 ja 477.

⁹⁸ Harvey, 62-71.

⁹⁹ Herf, 21-42.

kanssa. Uusi työväenihminen tulee syrjäyttämään porvarillisen yksilöllisyyden, sillä jos sodan aikana kaikki miehet näyttivät samalta Stahlhelmin alla.¹⁰¹ Nuoret oikeistolaiset eivät puolustaneet porvarillisia arvoja kuten vanhemmat konservatiivit.

Eniten oikeistossa oltiin huolissaan ulkomaalaisten vaikutuksesta massakulttuurissa. Varsinkin amerikkalaisten esittäjien vaikutus ja heidän saamansa suosio huolestuttivat oikeistoa. Oikeisto vastusti etenkin ”neekerikulttuuria”, jonka se katsoi edustavan mustaa barbarismia. Suureksi puheenaiheeksi tulivat uudet kabaree- ja revyyesitykset, joissa lähes alastomat naiset tanssivat uusia nopeatempoisia tansseja. Kuuluisin tyttötanssiryhmä oli *Tiller Girls*, jota aikalaiset pitivät amerikkalaisena, vaikka he itse asiassa olivat englantilaisia. Kriitikoiden mielissä uudet kaavamaiset tanssiesitykset yhdistyivät toiseen amerikkalaiseen keksintöön eli liukuhihnatyöhön. Huolta aiheutti myös tanssijatyttöjen sukupuolettomuus, sillä heidän lyhyet hiuksensa, laihat vartalonsa ja urheilulliset esityksensä olivat hyvin miesmäisiä.¹⁰²

Huomattavaa on kuitenkin, että amerikkalaisten suosio keskittyi lähinnä Berliiniin. Jotkut kriitikot katsoivatkin Berliinin olevan amerikkalaisempi kuin Amerika itse. Berliinistä oli nopeasti kasvanut kosmopoli, jolla oli maailmanlaajuista vaikutusvaltaa.¹⁰³ Modernin taiteen esittäminen ei Saksassa ollut Berliiniä lukuun ottamatta kovinkaan yleistä. Tärkeintä teattereille oli tarjota yleisölle sitä mitä se halusi. Esimerkiksi Heidelbergin kaupunginteatterissa ei koko tasavallan aikana esitetty kuin yksi Berthold Brechtin näytelmä.¹⁰⁴

Oikeisto katsoi modernin kulttuurin täyttyvän myös kommunistisista ja juutalaisista vaikutteista. Walter Laqueur on katsonut, että Weimarin rikasta kulttuuria ei olisi ollut ilman juutalaisia, siksi suuri vaikutus heillä oli aikakauden kulttuurissa. Myös monet

¹⁰⁰ Herf, 2, 21-42 ja 163.

¹⁰¹ Kaes, Anton, *The Gold Gaze: Notes of Mobilization and Modernity*, *New German Critique*, spring-summer 1993, nro 59, 111. Stahlhelm oli Saksan armeijan käyttämä kypärä ensimmäisen maailmansodan aikana.

¹⁰² Jelavich, 174-180.

¹⁰³ Jelavich, 10.

¹⁰⁴ Harvey, 65.

vasemmistointellektuellit olivat juutalaistaustaisia.¹⁰⁵ Vaikutusvaltaisesta asemasta huolimatta massakulttuuriin suhtauduttiin varauksellisesti myös vasemmistossa, sillä kommunistit syyttivät populaarikulttuuria kapitalistiseksi apparaatiksi. Toisaalta taas kommunistit käyttivät mediaa levittääkseen poliittista sanomaa ja pilkatakseen porvarillisia arvoja ja tapoja.¹⁰⁶ Moderni kulttuuri keräsi kritikoita niin oikeistosta kuin vasemmistostakin.

Moderniteetin tuomat muutokset olivat haastaneet perinteiset porvarilliset arvot yhteiskunnassa niin talouden kuin kulttuurinkin alueilla. Traditionaalista porvarillista kulttuuria puolustaneet konservatiivit olivat suurelta osin myös niitä pienporvaristoon kuuluneita ihmisiä, joihin talouden muutokset koskivat kipeimmin. Pienporvaristo pelkäsi modernisaation aiheuttavan heidän proletarisoitumisensa. Pelloissa moderniin maailmaan yhdistyivät ulkopuolisuus, kollektivismi ja massat. Pelkoja ei myöskään lievittänyt nuorten kiinnostus moderneista viihdykkeistä, eikä naisten lisääntynyt näkyvyys moderneissa ilmiöissä.

¹⁰⁵ Laqueur, 43 ja 72-73.

¹⁰⁶ Weitz, Eric D., Communism and the Public Spheres of Weimar Germany, teoksessa *Between Reform and Revolution; German Socialism and Communism from 1840 to 1990*, (1998), 284-285.

3. NAISEN MUUTTUVA ASEMA

1800-luvun porvarillinen vallankumous oli tuonut länsimaiseen maailmankuvaan näkemyksen miehen ja naisen luonnollisesta erilaisuudesta ja se oli vallalla myös Saksassa. Näkemyksen mukaan miehessä ruumiillistui älykkyys, aktiivisuus ja luova tuottaminen ja miesten katsottiin luonnostaan olevan sopivia julkiseen elämään politiikan ja talouden aloilla. Naisten luonnollisiksi piirteiksi nähtiin vaistonvaraisuus, mielenliikuttuneisuus, kärsivällisyys ja lisääntyminen. Naiselle luonnollisena pidettiin yksityistä tilaa eli kotia ja perhettä. 1900-luvun alussa feministit kuitenkin haastoivat näkemyksen yleisesti koko läntisessä maailmassa. Tämä tarkoitti samalla miehisen maailmankuvan ja auktoriteetin haastamista.¹⁰⁷

3.1. Saksan feministiset liikkeet

Feminismi Saksassa lähti liikkeelle vähän myöhemmin kuin muualla läntisessä Euroopassa ja feministinen liike oli myös verraten maltillinen. Naisliike voimistui sitä mukaan, kun naisten lukumäärä työelämässä lisääntyi, ja 1890-luvulle tultaessa feministien vaatimukset kovenivat. Naiset joutuivat ajamaan asioitaan puoluekentän ulkopuolella, koska naisten liittyminen puolueisiin ja osallistuminen poliittisiin keskusteluihin oli lailla kielletty. Vaikka naisten toiminta tapahtui poliittisen elämän ulkopuolella, näkyi naisliikkeessä yhteiskunnan luokkajako. Yrityksistä huolimatta vuodesta 1894 naisliike jakautui luokkakohtaiseksi ja ideologiset rajat pysyivät aina kansallissosialistien valtakauten asti.¹⁰⁸

Vuonna 1894 34 porvarillista naisliikettä yhdistyi yhden keskusjärjestön suojiin ja näin syntyi Bund Deutscher Frauenverein (BDF), jolla oli ennen ensimmäistä maailmansotaa

¹⁰⁷ Rosenhaft, 146-148.

¹⁰⁸ Bridenthal, Renate, Grossmann, Atina ja Kaplan, Marion, Introduction; Women in Weimar and Nazi Germany, teoksessa *When Biology Became Destiny*, (1984), 1 -2.

noin 300 000 jäsentä.¹⁰⁹ BDF ajoi yleistä parannusta naisen asemaan, parempia koulutus-, ammatti- ja uramahdollisuuksia naisille, seksuaalisen hygienian parantamista terveys- ja seksireformin kautta, työväenluokan naisten olojen parantamista ja vuodesta 1902 lähtien naisten äänioikeutta. Työväenliikkeet loivat oman voimakkaan ja erillisen naisliikkeen, vaikka uskoivat sukupuolirajat ylittävään luokkayhteisöllisyyteen.¹¹⁰ Työväenluokan naisten näkemyksen mukaan porvarilliset naisliikkeet toimivat eri alueilla ja erilaisin tavoittein kuin proletaariset naisliikkeet. Naisten äänioikeuden vaatimus oli lähtöisin Sosiaalidemokraattisesta puolueesta, joka itse asiassa ainoana puolueena ennen maailmansotaa otti sen ohjelmaansa jo vuonna 1891 Erfurtin puoluekokouksessa. Proletaariselle naisliikkeelle tärkeää oli etenkin naisten vapaa pääsy kodin ulkopuoliseen työhön sekä taloudellinen itsenäisyys.¹¹¹ Kaikista poliittisista erimielisyyksistään huolimatta naisliikkeet jakoivat traditionaalisen käsityksen kodista naisen tärkeimpänä tehtävänä.¹¹²

Naisen yhteiskunnallisessa asemassa tapahtui muutoksia nopeassa tahdissa. Vuonna 1900 voimaan astui koko valtakunnan käsittänyt kansalaislaki. Laki salli naimisissa olevien naisten itse päättää menevätkö he työhön kodin ulkopuolelle ja luvan solmia työsopimuksen. Nainen sai myös pitää kaikki rahat, jotka hän oli kodin ulkopuolisessa työssään tienannut. Sen sijaan kaikki naisen avioliittoa ennen omistama omaisuus ja avioliiton aikana saatu tulo, muu kuin palkka, kuului edelleen aviomiehelle. Laki kuitenkin mahdollisti naiselle taloudellisen itsenäisyyden. Laki ei muuttanut määräämisvaltaa perheessä, sillä aviomies pysyi perheenpäänä ja hänellä oli aina viimeinen sana.¹¹³ Naiset olivat saaneet oikeuden ylioppilastutkinnon suorittamiseen vuonna 1895 ja yliopistoon naiset pääsivät ensimmäisen kerran vuonna 1900 Badenissa. Preussissa naiset pääsivät yliopistoihin kahdeksan vuotta myöhemmin.¹¹⁴ Samaisena vuonna 1908 naiset saivat myös oikeuden liittyä poliittisiin puolueisiin ja ottaa osaa

¹⁰⁹ Frevert, Ute, *Women in German History; From Bourgeois Emancipation to Sexual Liberation*, (1989), 113.

¹¹⁰ Bridenthal, Renate, Grossmann, Atina ja Kaplan, Marion, Introduction; *Women in Weimar and Nazi Germany*, 2.

¹¹¹ Frevert, Ute, *Women in German History*, 141-142.

¹¹² Bridenthal, Renate, Grossmann, Atina ja Kaplan, Marion, Introduction; *Women in Weimar and Nazi Germany*, 2.

¹¹³ Evans, Richard J., *The Feminist Movement in Germany, 1894-1933*, (1976), 13-14.

julkisiin kokouksiin. Lain muutoksen jälkeenkin naisten osallistumista kokouksiin pidettiin skandaalina.¹¹⁵

Porvarillinen BDF oli muuttunut luonteeltaan konservatiivisemmaksi ja sen rivit alkoivat rakoilla. Valtaosa jäsenistöstä oli tyytyväisiä jo saavutettuihin muutoksiin, mutta kaikki eivät olleet. Radikaalimmat feministit vaativat miesten ja naisten täydellistä tasa-arvoa ja vapautusta miesten luomista moraalissäännöistä. ”Uudeksi moraalisuudeksi” kutsuttu liike vastusti abortin kieltävää lakia ja puhui yleisesti ehkäisyvälineiden puolesta sekä vaati avioeron helpompaa saantia. Vaikka radikaalien liike olikin lukumäärällisesti pieni, sai se aikaan vastustusta miesten keskuudessa. Feminismi ei ollut sotaa edeltäneessä Saksassa suuren yleisön suosiossa vaan siihen suhtauduttiin vihamielisesti. Mitä radikaalimpi naisliike oli, niin sitä vihamielisempää oli sen vastaanottokin.¹¹⁶

Sota ja varsinkin talvi 1916–17, jolloin Saksassa nähtiin nälkää, sai naisliikkeeseen jälleen uutta voimaa. Feministien radikaalimpi siipi oli pasifistinen ja valtakunnan poliisi syyttikin feministijärjestöjä yhteyksistä kansainväliseen vasemmistolaiseen pasifistiseen liikkeeseen. Sodan jälkeen äärioikeiston retoriikassa naisia syytettiin juutalaisten ja sosialistien ohella Saksan sotilaallisesta häviöstä.¹¹⁷ Naisten äänioikeusvaatimus oli perinteisesti torjuttu, koska naisilla ei ollut sotilasvelvollisuutta. Sota auttoi muuttamaan tämän käsityksen.¹¹⁸ Sodan aikana naiset suorittivat velvollisuutensa isänmaan puolesta korvaamalla rintamalla olevat miehet työelämässä. Naiset työskentelivät muun muassa julkisessa liikenteessä ja raskaassa teollisuudessa, kuten aseteollisuudessa. Samoin naiset olivat sodan aikana huolehtineet perheen elättämisestä, mikä oli ollut ennen miehen tehtävä.¹¹⁹

Sodan lopulla naiset joutuivat käyttämään laittomia keinoja hankkiakseen ruokaa ja selviytyäkseen hengissä. Tämän on katsottu rikkoneen Saksassa valtion moraalisen vallan

¹¹⁴ Frevert, Ute, *Women in German History*, 121.

¹¹⁵ Petro, 68-71.

¹¹⁶ Evans, 131-136 ja 175-177.

¹¹⁷ Bridenthal, Renate, Grossmann, Atina ja Kaplan, Marion, Introduction; *Women in Weimar and Nazi Germany*, 8 ja Evans, 218-219.

¹¹⁸ Evans, 208-209.

ja muuttaneen käsitystä vallanjakautumisesta. Naiset osallistuivat yhä suuremmassa määrin lakkoihin, missä huomattavinta oli, että suurin osallistujaryhmä oli kotiäidit. Naiset eivät kovista ponnisteluistaan saaneet kiitosta, vaan päinvastoin heitä syytettiin sotivien miestensä tukemisen laiminlyömisestä. Naiset huomasivat, ettei valtio ollut heidän puolellaan ja että naisten ongelmien lähde oli valtio, eikä käynnissä oleva sota.¹²⁰

3.2. Tasavallan mukanaan tuomat uudistukset

Tasavallan uusi perustuslaki takasi samat oikeudet ja velvollisuudet molemmille sukupuolille. Lain mukaan kaikilla yli 20-vuotiailla naisilla ja miehillä oli yleinen, yhtäläinen, salainen ja suora äänioikeus vaaleissa.¹²¹ Naiset saivat myös oikeuden asettautua ehdolle vaaleissa. Tasavallan ensimmäisissä vaaleissa 90 prosenttia äänioikeutetuista naisista käytti äänioikeuttaan. Kansanedustajiksi valittiin 49 naista, mikä oli 9.6 prosenttia kaikista kansanedustajista. Naiskansanedustajista noin puolet oli sosiaalidemokraatteja. Naiskansanedustajien määrä ja naisten äänestysinnostus laskivat myöhemmissä vaaleissa.¹²² Syynä tähän oli se, että naisten asema uudesta perustuslaista huolimatta ei juuri parantunut. Osa naisista kyllästyi äänestämään, ja äänestäneistä naisista enemmistö antoi äänensä antifeministisille puolueille.¹²³ Poliittikka demokraattisuudestaan huolimatta pysyi miehisenä, sillä naisten oli vaikea osallistua, koska heillä ei ollut siihen aikaa. Tähän oli syynä se, että naisten oli edelleen tehtävä kahta työtä, ansiotyötä ja kotityöt.¹²⁴

Naisten ilmestyminen poliittiseen toimintaan oli kova pala nieltäväksi keskiluokan miehille. Keskiluokka oli menettänyt dominoivan asemansa paikallisissa poliittisissa kokouksissa. Kokouksissa esiintyminen oli ennen ollut keskiluokan, miesten ja

¹¹⁹ Rosenhaft, 148.

¹²⁰ Abrams, Lynn, *The Making of Modern Woman*, (2002), 301-308.

¹²¹ *The Constitution of the German Republic*, teoksessa *Weimar Republic Sourcebook*, (1994), 47 ja Winkler, 65.

¹²² Frevert, Ute, *Women in German History*, 168-169 ja 172.

¹²³ Bridenthal, Renate ja Koonz, Claudia, 36.

¹²⁴ Crew, David F., *A Social Republic? Social Democrats, Communist, and the Weimar Welfare State, 1919 to 1933*, teoksessa *Between Reform and Revolution; German Socialism and Communism from 1840 to 1990*, 228.

liberaalien yksinoikeus. Nyt siellä saivat äänensä kuuluviin sosiaalidemokraatit, kommunistit ja naiset. Samoin oli käynyt koko julkisen elämän alueella. Keskiluokkaiseen ideologiaan oli kuulunut vahvasti käsitys, että julkinen esiintyminen oli sallittu vain miehille. Vallankumouksen myötä julkinen tila oli avoin kaikille.¹²⁵ Perustuslaki takasi kaikille sananvapauden ja kokoontumis- ja järjestäytymisvapauden. Tämä mahdollisti joukkojen ja massojen sivuuttaa yksilö, perhe ja luokka julkisen tilan keskiöstä.¹²⁶

Työväenliike käyttikin kokoontumis- ja järjestäytymisoikeutta aktiivisesti hyväksi. Lakkoja, joukkomielenosoituksia ja aseistettuja kapinoita järjestettiin aktiivisesti varsinkin tasavallan ensimmäisen parin vuoden aikana Reinin ja Ruhrin teollisuusalueilla. Monet naiset osallistuivat miesten rinnalla näihin julkisiin protesteihin, lakkoihin ja massakokouksiin, mutta siitä huolimatta myös kommunistit muiden puolueiden lailla olisivat halunneet pitää julkisen tilan edelleen sukupuolisesti jakautuneena.¹²⁷ Naiset liittyivät ahkerasti ammattiliittoihin jo sodan aikana mutta etenkin heti sodan jälkeen. Tekstiilityöntekijöiden liitto olikin hyvin aktiivinen toiminnassaan koko tasavallan ajan. Ammattiliittojen kautta naiset saivat äänensä paremmin kuuluviin kuin politiikassa.¹²⁸ Työläismassat olivat moderni ilmiö, jossa naiset olivat näkyvästi mukana.

Uusi laki esti työnantajia irtisanomasta naisia yhtä helposti kuin ennen, muun muassa naimisissa olevien naisten syrjiminen ja erottaminen oli kiellettyä. Lain tarkoituksena oli lisätä naisen taloudellista riippumattomuutta miehestä.¹²⁹ Kaikkien näiden muutosten jälkeen feministinaiset uskoivat patriarkaalisen tradition yhteiskunnassa rikkoutuvan.¹³⁰ Toisaalta uusi perustuslaki piti voimassa joitakin keisarikunnan ajan lakeja, kuten kansalaislain vuodelta 1900, mikä rajoitti naisen mahdollisuutta avioeroon ja kavensi

¹²⁵ Crew, David, *The Ambiguities of Modernity: Welfare and the German State from Wilhelm to Hitler*, teoksessa *Society, Culture, and the State in Germany, 1870-1930*, (1996), 327-341.

¹²⁶ Peukert, 161-162.

¹²⁷ Weitz, 283.

¹²⁸ Canning, Kathleen, *Gender and the Politics of Class Formation: Rethinking German Labour History*, teoksessa *Society, Culture and the State in Germany, 1870-1930*, (1996), 136-139.

¹²⁹ Boak, Helen, *The State as an Employer of Women in the Weimar Republic*, teoksessa *State, Social Policy and Social Change in Germany 1880-1994*, (1997), 64 ja 71.

¹³⁰ Lamb & Phelan, 58.

naisen oikeuksia avioliitossa.¹³¹ Muutoksista huolimatta yhteiskunnassa säilyi miehinen määräysvalta.

Vaikka naisten tasa-arvoa oli ajettu myös liberaalien keskiluokkaisten naisten parissa, vaihteli heidän suhtautumisensa vallankumouksen tuomiin muutoksiin avoimen torjuvasta varovaisen epäileväiseen.¹³² Naiset eivät myöskään äänestäneet sosiaalidemokraatteja yhtä innokkaasti kuin miehet, vaikka tasa-arvo olikin juuri heidän ajamansa asia.¹³³ Vasemmistolaisista miehistä taas yli puolet katsoi, että naiseen naisen paikka oli kotona eikä työelämässä. Tämä siitä huolimatta, että naistyö oli yksi liikkeen pääteemoja.¹³⁴ Perustuslain toteutuminen käytännössä ei toiminut kovin hyvin, ja valtio itse myöhemmillä päätöksillään huononsi naisen asemaa.¹³⁵ Naisten lisääntyvä näkyvyys julkisessa elämässä, rajallisuudestaan huolimatta, oli miehille kova pala nieltäväksi ja miehet koettivat kaikin keinoin pitää julkisen tilan miehisenä.

Weimarin tasavallan aikana naisliikkeiden luokkajako alkoi näkyä yhä selvemmin. BDF oli edelleen hyvin aktiivinen ja sen jäsenmäärä nousi 1920-luvun lopulla yli miljoonaan jäseneseen. BDF:stä oli tullut hyvin kansallismielinen ja konservatiivinen, osin jopa antifeministinen.¹³⁶ BDF oli huolissaan nuorisosta ja vastusti pornografiaa, seksuaalista vapautumista, aborttia ja ehkäisyvälineiden mainostamista. Samoin se ajoi elokuvien tiukempaa sensuuria. Suurimman voittonsa BDF saavutti vuonna 1927, kun bordellit ja prostituution kieltävä laki hyväksyttiin valtiopäivillä. Prostituution vastustus oli kuulunut BDF:n ohjelmaan jo sen perustamisesta lähtien.¹³⁷ Sosialistinaiset aloittivat sodan jälkeen vahvan kampanjan ehkäisyvälineiden puolesta ja abortin kieltävää lakia vastaan.¹³⁸

¹³¹ Bridenthal, Renate, Grossmann, Atina ja Kaplan, Marion, Introduction; *Women in Weimar and Nazi Germany*, 5.

¹³² Frevert, Ute, *Women in German History*, 169.

¹³³ Evans, 270.

¹³⁴ Winkler, 70 ja 286.

¹³⁵ Boak, Helen, *Women in Weimar Germany: The "Frauenfrage" and the Female Vote*, teoksessa *Social Change and Political Development in Weimar Germany*, (1981), 161.

¹³⁶ Bridenthal, Renate, „Professional“ Housewives: Stepsisters of the Women's Movement, teoksessa *When Biology Became Destiny*, (1984), 154-157 ja Evans 236.

¹³⁷ Bridenthal, Renate ja Koonz, Claudia, 42 ja Evans, 237.

¹³⁸ Kaplan, Marion, *Sisterhood under Siege: Feminism and Anti-Semitism in Germany, 1904-1938*, teoksessa *When Biology Became Destiny*, (1984), 183.

3.3. Perhe-elämän rationalisointi ja seksuaalisuus

Rationalisoinnista tuli muotisana Weimarin Saksassa ja sitä käytettiin useassa yhteydessä. Myös perhe-elämää alettiin rationalisoida. Jo vuosia ennen sotaa nuoret olivat päättäneet aviokumppaninsa itse, mutta silti maailmansodan jälkeen alkanut avoin ja vapaa puhe seksuaalisuudesta, syntyvyydensäännöstelystä ja ehkäisyvälineiden käytöstä oli uutta ja vallankumouksellista. Perhe-elämän rationalisoinnissa juuri ehkäisy oli avainasemassa, jotta perhekokoa voitiin säännöstellä ja saavuttaa ideaalina ollut kaksilapsinen perhe.¹³⁹ Perhekoon pienentämiseen kannustivat arkiset syyt, rahat olivat vähissä ja sitä haluttiin käyttää myös muuhun kuin lasten kasvattamiseen.¹⁴⁰

Ehkäisyvälineet eivät kuitenkaan olleet kaikkien saatavilla ja ne olivat usein liian kalliita työväenluokan naisille. Työttömyyden noustessa nousivat myös aborttien määrät. Abortinteko ja ehkäisyvälineiden mainostaminen olivat Saksassa lailla kiellettyjä.¹⁴¹ Sen sijaan ehkäisyvälineiden valmistaminen ja myynti olivat sallittuja. Konservatiivit olivat hyvin huolissaan kondomeiden avoimen myynnin vaikutuksista seksuaalimoraaliin. Kondomeita saattoi ostaa automaateista, joita sijaitsi muun muassa kampaamoissa, ravintoloissa, kahviloissa ja baareissa.¹⁴² Abortin sai tehdä vain hyvin harvoissa erikoistapauksissa ja laittoman abortin tehnyt nainen voitiin lain mukaan tuomita jopa viideksi vuodeksi vankeuteen. Se oli kuitenkin työläisnaiselle ainoa mahdollisuus säännöstellä perhekokoa. Kommunistit hyökkäsivät rajusti hallitusta vastaan, koska he katsoivat laillisen syntyvyyden kontrollin ja abortin rajoittamisen tekevän työläisnaiselle mahdottomaksi nauttia modernisaatiosta ja perhe-elämän rationalisoinnista. Varsinkin aborttilain kommunistit tuomitsivat häpeälliseksi, koska se teki työläisnaisesta rikollisen.¹⁴³

¹³⁹ Frevert, Ute, *Women in German History*, 1 ja 90.

¹⁴⁰ Domansky, Elisabeth, *Militarization and Reproduction in World War I Germany*, teoksessa *Society, Culture and the State in Germany, 1870-1930*, (1996), 448.

¹⁴¹ Frevert, Ute, *Women in German History*, 187 ja Grossmann, Atina, *Abortion and Economic Crisis: The 1931 Campaign Against Paragraph 218*, teoksessa *When Biology Became Destiny*, (1984), 68.

¹⁴² Grossmann, Atina, *Reforming Sex; The German Movement for Birth Control and Abortion Reform, 1920-1950*, (1995), 11.

¹⁴³ Crew, David F, *A Social Republic?*, 233.

Ehkäisyvälineiden ja abortin laillistamisen puolesta kampanjoivat kiivaimmin kommunistiset, sosiaalidemokraattiset ja radikaalit feministijärjestöt, mutta abortin kieltävää lakipykälä 218:aa vastaan noussut kansanliike kokosi osanottajia kaikista yhteiskuntaluokista. Abortinvastaisessa kampanjassa käytettiin tunnuslausetta ”Kehosi kuuluu sinulle.¹⁴⁴”, jolla tarkoitettiin seksuaalisuuden erottamista lisääntymisestä. Naisen oli saatava määrätä omasta seksielämästään ja näin itse päättää koska, missä ja millaisissa sosiaalisissa oloissa haluaa kantaa lasta.¹⁴⁵ Naisten mielestä miehet päättivät edelleen heidän seksielämästään, koska laki oli miesten tekemä. Aborttilain vastustajat saivat tukea etenkin kommunistiselta puolueelta, vaikka puolue vain ajoittain kannatti naisen oikeutta päättää itse lisääntymisestä.¹⁴⁶ Kommunistit perustivat oman järjestön kertomaan työläisnaisille raskauden ehkäisyn keinosta. Tämä oli sikäli välttämätöntä, että turvattomien ja terveydelle vaarallisten aborttien määrä oli yleistynyt työläisnaisten keskuudessa.¹⁴⁷

Lainvastaisuudesta huolimatta aborttien määrä nousi tasaisesti läpi tasavallan ajan. Vuosien 1910 ja 1925 välisenä aikana tehtyjen aborttien määrä kuusinkertaistui.¹⁴⁸ Vuoden 1925 Eisenachissa pitämässään konferenssissa saksalaislääkärit arvioivat laittomien aborttien määräksi 800 000 vuodessa ja niissä kuolevan arviolta 20 000 naista.¹⁴⁹ Vuonna 1931 tehty tutkimus arvioi Saksassa tehdyn yli miljoona aborttia, näistä valtaosa laittomia, vuodessa. Laittomissa aborteissa arvioitiin kuolleen noin 10 000 – 12 000 naista.¹⁵⁰ Abortinvastustajat katsoivat naisten tarpeettomien kuolemien olevan suora seuraus järjettömästä lakipykälästä 218.¹⁵¹ Laittomista aborteista syytettiin tuomioistuimissa vuonna 1920 2 450 naista ja kolmetoista vuotta myöhemmin syytettynä oli jo 60 000 naista. Melkein kaikki syytteen saaneet naiset olivat työväenluokasta.¹⁵²

¹⁴⁴ Saksaksi Dein Körper gehört Dir.

¹⁴⁵ Grossmann, Atina, Abortion and Economic Crisis: The 1931 Campaign Against Paragraph 218, 66-67 ja Kramer, 21-22.

¹⁴⁶ Weitz, 285.

¹⁴⁷ Grossmann, Atina, Abortion and Economic Crisis: The 1931 Campaign Against Paragraph 218, 68-72.

¹⁴⁸ Grossmann, Atina, Reforming Sex, 102.

¹⁴⁹ Wolf, Friedrich, Art is a Weapon!, 230.

¹⁵⁰ Kaes, Anton, Jay, Martin, Dimendberg, Edward, 695.

¹⁵¹ Wolf, Friedrich, Art is a Weapon!, 230.

¹⁵² Kaes, Anton, Jay, Martin, Dimendberg, Edward, 202.

Syntyvyyden lasku, joka oli alkanut jo ennen maailmansotaa, ja keskenmenojen lisääntyvä määrä ihmetytti ja huolestutti viranomaisia.¹⁵³ Kansallismieliset konservatiivit olivat huolissaan kansakunnan tulevaisuudesta, sillä ajan mittaan kansakunnan väkiluku tulisi laskemaan. Konservatiivit halusivat tehdä äitiydestä viehättävää ja näin lisätä naisten halukkuutta lapsentekoon. Uusille sukupolville haluttiin myös korostaa isän auktoriteettia ja äidin vastuuta perheestä.¹⁵⁴ Aborttilain puolustajat katsoivat abortin sallimisen johtavan seksuaaliseen vastuuttomuuteen, mutta aborttilain vastustajat muistuttivat voimassa olevan lain itse asiassa takaavan vastuuttoman käytöksen vain miehille. Saksassa syntyi vuosittain noin 180 000 aviotonta lasta. Näissä tapauksissa lapsenkasvatus jäi yksinomaan äidin vastuulle ja yksinhuoltajaäidin asema Saksassa oli erittäin huono.¹⁵⁵

Näkyvin vastaisku aborttilain puolustajilta oli äitienpäivä. Päivää alettiin propagoida vähän hävityn sodan jälkeen aikana jolloin äidin asema oli huono. Ajatuksen takana olivat floristiliitto ja kansallismieliset piirit, mutta se sai kannatusta myös naisille suunnatuissa kommunistisissa julkaisuissa. Äitienpäivän saavuttama suosio nähtiin ensimmäisenä merkinä kansakunnan kohonneesta kansallistunteesta. Kansallinen vapaapäivä äitienpäivästä tuli kansallissosialistisen hallinnon aikana.¹⁵⁶

Sota oli verottanut etenkin 20–35-vuotiaita miehiä. Tässä ikäluokassa naisia oli noin 2 miljoonaa enemmän kuin miehiä. Tämä tarkoitti osaltaan sitä, että kaikille naisille ei tulisi löytymään aviomiestä ja elättäjää. Niin syntyi työssäkäyvien sinkkunaisten ryhmä.¹⁵⁷ Naisten, etenkin keskiluokkaisten, työssäkäyntiä lisäsi myös inflaatiota seurannut köyhtyminen, sillä vanhemmilla ei ollut enää varaa elättää tyärtään ennen kuin tämä avioitui.¹⁵⁸ Työssäkäyvästä nuoresta sinkkunaisesta alettiin yleisesti puhua niin

¹⁵³ Grossmann, Atina, *Abortion and Economic Crisis: The 1931 Campaign Against Paragraph 218*, 69 ja Bridenthal, Renate, Grossmann, Atina ja Kaplan, Marion, *Introduction; Women in Weimar and Nazi Germany*, 45.

¹⁵⁴ Bridenthal, Renate ja Koonz, Claudia, 43-45.

¹⁵⁵ Evans, 16 ja 134-135.

¹⁵⁶ Hausen, Karin, *Mother's Day in the Weimar Republic*, teoksessa *When Biology Became Destiny*, (1984), 131-134.

¹⁵⁷ McElligott, Anthony, *The German Urban Experience, 1900-1945, Modernity and Crisis*, (2001), 207-211 ja Peukert,

¹⁵⁸ Frevert, Ute, *Vom Klavier zur Schreibmaschine*, 86.

sanottuna ”uutena naisena”. Tällä tarkoitettiin lähinnä nuoria naisia, jotka olivat taloudellisesti ja seksuaalisesti itsenäisiä ja jotka seurasivat ahkerasti uusinta muotia.¹⁵⁹ Massakulttuuri toi naiset yhä suuremmissa määrin mukaan julkiseen elämään ja katukuvaan.¹⁶⁰ Kasvavassa määrin sekä keskiluokan että työväenluokan naiset kävivät työssä kodin ulkopuolella, samoin kuin viettivät vapaa-aikaansa baareissa ja elokuvissa. Vapaa-ajanviihdykkeet näyttävät olleen lähinnä nuorten sinkkunaisten huvi, sillä naimisiin mentyään naiset jäivät kotiin ja vain aviomiehet kävivät vapaa-aikanaan ulkona.¹⁶¹

Naisten ja miesten välisistä seksuaalisista suhteista tuli osa poliittista keskustelua. Keskustelussa myös naiset saivat mielipiteensä esille, mutta silti useat vanhemmat feministinaiset olisivat halunneet pitää keskustelun politiikan ulkopuolella.¹⁶² Eniten asiasta keskusteltiin kuitenkin lehtien sivuilla. Siellä tohtorit, tiedemiehet ja sosiaalityöntekijät ilmaisivat huolensa syntyvyyden laskusta. Suurimpana ongelman aiheuttajana nähtiin moderniteettikehitys, joka oli vieraannuttanut naisen omasta ruumiistaan ja lapsenhoidosta. Moderniteetin katsottiin tuoneen naiset liian nopeasti palkansaajiksi ja osaksi julkista elämää. Tohtorit, tiedemiehet ja sosiaalityöntekijät halusivat rajoittaa ja kontrolloida naisen seksuaalisuuden uhkaavia puolia.¹⁶³ Yleisesti nähtiin avioerojen lisääntyminen ja naisten työssäkäynti merkiksi naisten kasvavasta egoismista, vapaudenkaipuusta ja heidän halustaan irtautua luonnollisesta tehtävästään eli äitiydestä.¹⁶⁴

3.4. Naiset työelämässä

Sodan aikana naisten osuus työssäkävivistä ihmisistä nousi luonnollisesti rajusti, mutta sodan jälkeen luvuissa palattiin taas lähelle normaalia. Vuonna 1907 työssäkävien naisten osuus kaikista naisista oli 31,2 prosenttia ja vuoteen 1925 mennessä osuus oli

¹⁵⁹ Harvey, 61, Petro, 79, Lamb & Phelan, 58.

¹⁶⁰ Petro, 20-22.

¹⁶¹ Harvey, 61 ja 69.

¹⁶² Eley, Geoff, Cultural Socialism, the Public Sphere and the Mass Form, 331.

¹⁶³ Petro, 109.

¹⁶⁴ Frevert, Ute, Women in German History, 186.

noussut 35,6 prosenttiin. Silti naisten työssäkäynti aiheutti suuren keskustelun. Syynä oli naisten siirtyminen maatalous- ja kotiapulaisen työstä julkisen alueen työskentelyyn. Huomattavaa oli työssäkäyvien naisten ikä, sillä vuonna 1933 heistä melkein puolet oli alle 30-vuotiaita. Miesten kohdalla alle 30-vuotiaiden osuus työssäkäyvistä oli hieman alle 40 prosenttia.¹⁶⁵ Naisten osuus valtionvirkamiehistä nousi ja syntyi uusia, naisille tyypillisinä pidettyjä ammatteja, kuten sihteeri, myyjätär, ala-asteen opettaja ja sosiaalityöntekijä. Naisten osuus teollisuustyöntekijöistäkin säilyi korkeana, vaikka rintamalta palanneet miehet palasivat vanhoihin työtehtäviinsä.¹⁶⁶ Työväenluokan naisten työssäkäynnistä ei ollut mitään uutta, mutta keskustelu johtuikin siitä, että keskiluokkaiset naiset alkoivat käydä työssä kodin ulkopuolella. Keskiluokkaisen näkemyksen mukaan naisen paikka oli kotona.¹⁶⁷

Työssäkäynti hyväksyttiin periaatteessa vain sinkuille ja leskille, eli niille joille työssäkäynti oli toimeentulon kannalta välttämätöntä. Naineiden naisten työssäkäyntiä paheksuttiin yleisesti. Heidän katsottiin vievän työpaikkoja perhettään elättäviltä miehiltä. Työssäkäyviä naineita naisia kutsuttiinkin ”doppelverdienereiksi”, tuplatienaajaksi. Valtiovalta aloitti sodan jälkeen aktiivisen kampanjan saadakseen naimisissa olevat naiset luovuttamaan työpaikkansa miehille. Vuonna 1923 tullut lakimuutos mahdollisti naimisissa olevan naisen erottamisen työpaikastaan.¹⁶⁸ Valtio oli neljässä vuodessa luopunut jo yhdestä tärkeästä asiasta perustuslaissa. Sota ei ollut juurikaan muuttanut asenteita, sillä edelleen katsottiin miesten tuovan rahan ja leivän perheeseen.¹⁶⁹

Merkittävä uusi työntekijäryhmä oli valkokaulustyöntekijät. Nämä olivat lähinnä toimistoissa ja palvelualoilla työskenteleviä henkilöitä. Heidän työpaikkansa olivat lisääntyneet suuresti etenkin isoissa kaupungeissa. Varsinkin naisten määrä valkokaulustyöntekijöistä nousi huomasti, sillä vuosien 1907 ja 1933 välillä naisten lukumäärä näissä ammateissa kasvoi 248 prosenttia. Osaltaan kasvun selittää alhainen

¹⁶⁵ McElligott, 198.

¹⁶⁶ Peukert, 95-97, ja Lamb & Phelan 58.

¹⁶⁷ McGormick, 647.

¹⁶⁸ Canning, 136-137.

lähtötaso. Naisten osuus valkokaulustyöntekijöistä tuona samana aikana kasvoi 15.4 prosentista 30.7 prosenttiin.¹⁷⁰ Toimistossa työskentelevät naiset olivat porvariperheiden tyttäriä, joiden vanhemmilla ei enää ollut varaa elättää lapsiaan. Yleisesti alettiin puhua toimistojen naisistumisesta. Naisten lisääntyminen toimistotyössä alkoi vuosisadan vaihteessa, jolloin monet työtä helpottaneet apuvälineet, kuten kirjoituskone, tulivat käyttöön. Apuvälineiden tulo johti toimistotyön proletarisoitumiseen eli mekanisoitumiseen ja yksipuolistumiseen, mitä koulutetut miestyöntekijät vieroksuivat. Niinpä vähemmän taitoa vaatineet työt annettiin naisten tehtäväksi. Kun nämä työt lisääntyivät, muodostivat naiset yksinään valkokaulustyöntekijöiden alemman luokan.¹⁷¹

Toimistotyön kasvu kiihtyi 1920-luvun jälkipuoliskolla ja samaan aikaan miesten lukumäärä valkokaulustyöntekijöissä hieman laski.¹⁷² Syynä miesten määrän laskuun oli taloudellinen laskemallisuus, sillä naisen palkka oli vain puolet miehen palkasta. Pienempi palkka johtui siitä, että naiset tekivät vähemmän taitoa vaatineita töitä, eikä heillä myöskään ollut koulutusta.¹⁷³ Naisten palkat olivat yleisesti miesten palkkoja alhaisempia. Esimerkiksi valtionvirkamiehistä miehet tienasivat 10–25 prosenttia enemmän kuin naiset. Työnteko ja itsenäinen tienaaminen avasivat naisille kuitenkin uusia mahdollisuuksia.¹⁷⁴ Naisille virkamieheksi nouseminen olikin enemmän statuskysymys. Arvostetummalla työllä naiset nostivat sosiaalista asemaansa.¹⁷⁵

Naispuoliset valkokaulustyöntekijät poikkesivat teollisuudessa työskennelleistä naisista kahdella tapaa: he olivat suurelta osin alle 30-vuotiaita ja mentyään naimisiin he jäivät pois työelämästä toisin kuin proletaarinaiset. Nuorista naispuolisista valkokaulustyöntekijöistä tulikin ryhmä, jolle aikakauslehdet suuntasivat mainoksensa.¹⁷⁶ Juuri naispuoliset valkokaulustyöntekijät olivat se ryhmä, jolla oli mahdollisuus viettää urbaania ”uuden naisen” elämää.

¹⁶⁹ Boak, Helen, Women in Weimar Germany: The “Frauenfrage” and the Female Vote, 165-166.

¹⁷⁰ Boak, Helen, Women in Weimar Germany: The “Frauenfrage” and the Female Vote, 163

¹⁷¹ Frevert, Ute, Vom Klavier zur Schreibmaschine, 87-88.

¹⁷² Boak, Helen, Women in Weimar Germany: The “Frauenfrage” and the Female Vote, 163.

¹⁷³ Frevert, Ute, Vom Klavier zur Schreibmaschine, 90.

¹⁷⁴ Peukert, 100.

¹⁷⁵ Frevert, Ute, Women in German History, 179.

¹⁷⁶ Bridenthal, Renate ja Koonz, Claudia, 51-52.

Naisten elämää kohdanneet muutokset kuvaavat omalta osaltaan porvariston ja työväenluokan sosiaalisen aseman välisen rajan hämärtymistä. Työläisnaiset ajoivat abortin laillistamista, koska halusivat nauttia samoista asioista, joista porvarillisnaiset olivat jo saaneet nauttia. Sen sijaan köyhtyneen porvariston tyttärien oli tehtävä työläisnaisten velvollisuutta, nimittäin käydä työssä.

4. Modernin naisen haaste yhteiskunnalle

4.1. ”Uuden naisen” kuva

Muuttunut naiskuva ja naisten lisääntynyt näkyvyys julkisessa elämässä aiheuttivat laajaa keskustelua ja osin myös pelkoa miesten keskuudessa, vaikka tosiasialla valtaosa naisista jatkoi elämäänsä entiseen tapansa. Tämä ”uusi nainen” haastoi traditionaalisen miesten luoman yhteiskuntajärjestelmän ja hänet nähtiinkin muutoksen symbolina.¹⁷⁷ Uusi urbaani nainen oli taloudellisesti itsenäinen, hän työskenteli sihteerinä, konekirjoittajana tai tavaratalon myyjättärenä ja illalla hän kävi baareissa ja tanssihalleissa tanssimassa amerikkalaisia tansseja ja seurasi tarkkaan uutta muotia lukemalla naistenlehtiä.¹⁷⁸ Naiset olivat myös urheilullisia ja ulkoinen viehättävyys nousi tärkeäksi asiaksi. Naisten käyttäytyminen muuttui avoimemmaksi myös päivällä, sillä yhä useampi nainen poltti savuketta yleisellä paikalla ja harrasti miehisiä urheilulajeja.¹⁷⁹ Uuteen naiskuvaan yhdistettiin myös laskelmoisuus, tunteettomuus ja mieltymys kulutukseen.¹⁸⁰ Nuorten naisten elämäntyyli sai vanhempien feministien osalta kritiikkiä, koska he katsoivat nuorison käyttävän väärin saavutettuja uusia oikeuksia. Vanhemmat feministit näkivät nuoret naiset materialistisina ja itsekkäinä.¹⁸¹

¹⁷⁷ Rosenhaft, 150.

¹⁷⁸ Harvey, 61, Petro, 79 ja Lamb & Phelan, 58.

¹⁷⁹ Kramer, 19.

¹⁸⁰ Rosenhaft, 150.

¹⁸¹ Bridenthal, Renate, Grossmann, Atina ja Kaplan, Marion, Introduction; Women in Weimar and Nazi Germany, 11.

”Uusi nainen” tarkoitti kuitenkin paljon muutakin kuin vain ulkoisia asioita, sillä modernin naisen imagoon yhdistyi keskustelu syntyvyydensäännöstelystä ja perhe- ja työelämän muutoksista. ”Uusi nainen” liittyi myös keskusteluun yhteiskunnan etiikasta, arvoista ja seksuaalimoraalista. Kommunisteille ”uusi nainen” ja hänen ilmentämänsä muutos kuvasivat porvarillisen yhteiskunnan kaatumista, sillä ”uusi nainen” kyseenalaisti ennen kaikkea porvarillisen seksuaalimoraalin. Laittomien aborttien tekemisestä syytetylle tohtorille Elsa Kienlelle ”uusi nainen” olikin tasa-arvon luoja erotiikan ja seksuaalisuuden alueilla. Kienle uskoi ”uuden naisen” luovan uuden seksuaalimoraalin.¹⁸²

Etenkin *Pandoran lippaan* Lulussa on kaikki modernin naisen tunnusmerkit. Heti ensimmäisessä kohtauksessa, jossa Lulu saapuu eteiseensä kaivaen kukkaroaan maksaakseen mittarinlukijalle, hänellä on yllään hyvin avokauluksinen ja suoraviivainen puku ja hänellä on muodikas, lyhyeksi leikattu ”Bubikopf” eli poikatukka. Elantonsa Lulu hankkii tanssijana ja ilotyttönä. Lulu on myös laskelmoiva, seksuaalisesti itsetietoinen ja lähes tunteeton. Lulun tunteettomuus tulee hyvin esiin, kun hän saapuu takaisin kotiinsa, jossa hän on aiheuttanut miehensä kuoleman. Hän käyttäytyy kuin mitään ei olisi tapahtunut ja alkaa lukea *Die Damea* ja katselee uusinta rantamuotia.¹⁸³ *Die Dame* oli naistenlehti, joka oli aikanaan tunnettu uusien sukupuoliroolien ja naisen seksuaalisen identiteetin kuvaamisesta.¹⁸⁴ Modernin naisen imagoon vaikuttivat suuresti etenkin uudet muotilehdet, joista juuri *Die Dame* oli suosituin.¹⁸⁵

Patrice Petron mukaan *Die Damen* valinta Lulun lukemisen kohteeksi tuskin oli sattuma. Kohtauksessa, jossa Lulu lukee lehteä, tuodaan esiin naisen kokema nautinto katsomisesta. Weimarin ajalla naistenlehtien suosio oli suurta ja jopa perinteisemmät lehdet julkaisivat naisille suunnattuja erikoisnumeroita. Muotilehtien ja elokuvien myötä naiset saivat nauttia katsomisesta, eikä heidän tarvinnut olla vain miesten katseiden

¹⁸² Grossmann, Atina, *Reforming Sex*, 59, 89 ja 102-105.

¹⁸³ *Pandoran lipas*, 57 min 15 s.

¹⁸⁴ Petro, 79-80.

¹⁸⁵ Kaes, Anton, *Film in der Weimarer Republik; Motor der Moderne*, teoksessa *Geschichte des Deutschen Films*, (1993), 94.

kohde.¹⁸⁶ *Pandoran lippaan* Lulu tuo esiin ”uuden naisen” roolin massakulttuurin kuluttajana.

Sinisen enkelin Lola Lolan ”uuden naisen” piirteitä ei tuoda esille niin selkeästi kuin Lulun. Silti Lola Lola on selkeästi myös yhdistettävissä moderniin naiskuvaan, sillä hän pukeutuu erittäin muodikkaasti, muun muassa muodikkaisiin pitsialushousuihin, jotka Lola Lolan käytön jälkeen kelpaavat kabareen muille naisesiintyjille.¹⁸⁷ Samoin Lola Lola polttaa tupakkaa, ylimielisesti ottamalla suoraan koulupojan suusta, ja juo olutta suoraan tuopista.¹⁸⁸ Näillä tuodaan esiin Lola Lolan maskuliinisuus ja valta nuoriin koulupoikiin.

Naisten muuttunut muoti ei miellyttänyt läheskään kaikkia, vaikka se aluksi koettiin mukavana piristyskseenä. Edes kaikkein traditionaalisimmat miehet eivät kokeneet uutta muotia skandaalimaisena. Maaliskuussa 1925 *Berliner Illustrirte Zeitungissa* oli artikkeli otsikolla ”*Nun aber genug! Gegen die Vermännlichung der Frau.*”¹⁸⁹ Siinä hyökätään jyrkästi naisten yhä muuttuvaa muotia vastaan. Artikkelissa ollaan huolissaan naisten miehistymisestä ja siitä, että nuorten tyttöjen muodin ovat omaksuneet myös varttuneemmat naiset. Artikkelissa hämmästellään kuinka naiset pukeutuvat miesten iltapukuihin ja tekevät niin jopa keskellä päivää. Samoin tyrmätään naisten miesmäinen hiustyyli ja haikaillaan kiharoiden perään. Uusin huoli on naisten päällystakki, jota ei erota miesten takista. Näin vaimo voi kotoa lähteissään vahingossa ottaa aviomiehensä takin.¹⁹⁰ Artikkelin kirjoittajan huoli oli ennenaikainen, sillä ”uudesta naisesta” ei koskaan tullut massaa, vaikka muotilehtiä lukemalla näin voisikin luulla.¹⁹¹ Kaikki naiset eivät kokeneet naiskuvan muutosta positiivisena asiana ja etenkin useat porvarillisen taustan omanneet feministit syyttivät moderneja naisia maskuliinisuudesta ja luonnottomuudesta.¹⁹²

¹⁸⁶ Petro, 21 ja 80.

¹⁸⁷ Sininen enkeli, 24 min, 55 min 21s ja 1 h 03 min 05 s.

¹⁸⁸ Sininen enkeli, 15 min 20s.

¹⁸⁹ Suomeksi: Jo riittää! Naisten miehistymistä vastaan.

¹⁹⁰ *Berliner Illustrirte Zeitung*, 25.3.1925, teoksessa *The Weimar Republic Sourcebook*, 659.

¹⁹¹ McElligott, 203.

Naisen miehistymisestä oltiin huolissaan myös siksi, että sukupuolten välinen erilaisuus oli kaventunut. Nuoret miehet kuvataan elokuvissa usein saamattomina, passiivisina ja eroottisina, ehkä jopa hieman naismaisina. Tämä ei ollut uusissa viihdemuodoissa poikkeuksellista, sillä Weimarin ajan naisille suunnatuissa muotilehdissä naismainen nuorimies oli säännöllinen ilmestys. Tämä linkittyi läheisesti keskusteluun sukupuolten samankaltaisuudesta ja miehen seksuaalisuudesta.¹⁹³ Naismaisista miehistä paras esimerkki lienee *Pandoran lippaan* Alwa, joka elokuvassa on kastroidu ja hyvin naismainen.¹⁹⁴

Alvaa kuvatessa tulee esiin huoli traditionaalisten naiseuden ja miehisyiden muuttumisesta. Yleisesti oli katsottu naisten olevan passiivisia ja miesten aktiivisia. *Pandoran lippaassa* Alwa on kuitenkin kykenemätön traditionaalisen miehen työhön. Parhaiten tämä tulee esiin elokuvan lopussa, jolloin Alwa on vajonnut jo niin alas, ettei pysty huolehtimaan elannonhankkimisesta, vaan jättää tämän Lulun huoleksi. Lulu huolehtii molemmista miehistä, Alwasta ja isästään Schigolhista, ja on se, joka tuo talouteen ruuan ja toimeentulon.¹⁹⁵ Tämä kohtausta kertoo myös Lulun maskuliinisuudesta, sillä hän on ottanut taloudessa miehen roolin. Toisaalta kohtausta kertoo Lulun äidillisestä puolesta, koska hän on muista huolehtivainen eikä vain itsekäs, jollaiseksi ”uusina naisia” syytettiin.

Thomas Elsaesser on katsonut, että Alvaa kuvatessa on elokuvassa aina homoseksuaalinen elementti mukana.¹⁹⁶ Ennen Alwa on passiivinen mies, joka on kykenemätön elättämään itsensä. Hän on myös kykenemätön estämään naistaan myymään itseään. Lulu päinvastoin on aktiivinen osapuoli ja hän on se, joka kykenee toimimaan. Elokuvan loppu kuvaakin hyvin naisen ja miehen välisten suhteiden muuttumista. Nainen on nyt aktiivinen ja mies passiivinen, mutta passiivisuus ei tee Alwasta homoseksuaalia.

¹⁹² McCormick, 648.

¹⁹³ Petro, 82-83.

¹⁹⁴ McElligott, 214.

¹⁹⁵ *Pandoran lipas*, 1 h 31 min 00 s – 1 h 37 min 09 s.

Sodan jälkeisessä kaupunkikuvassa homoseksuaalit tulivat yhä enemmän esille. Etenkin Berliinissä oli näkyvät homo- ja lesboalakulttuurit. Heillä oli omat baarit ja klubit, lehdet, kirjat ja elokuvat. Saksassa homoseksuaalisuus oli kuitenkin lailla kielletty ja homoseksuaalit hyökkäsivätkin avoimesti lain pykälää 175, joka teki homoseksuaalisuudesta rikollista, vastaan.¹⁹⁷ Naisten lesbosuhteet laki sen sijaan salli. Lesbolaisuus oli yleistynyt Euroopassa etenkin 1890-luvulla suurissa kaupungeissa.¹⁹⁸

Pandoran lippaassa naisen miehistymisen aiheuttamat pelot tulevat esiin kreivitär Geschwitzin hahmossa. Kreivitär Geschwitz pukeutuu pukuun, käyttää kravattia, polttaa tupakkaa ja on käytökseltään miesmäinen. Ennen kaikkea hän on kuitenkin rakastunut Luluun ja on erittäin mustasukkainen, kun tämä menee naimisiin. Lulun ja tohtori Schönin häissä kreivitär hakee tuoreen morsiamen tanssimaan. Schön hakee vaivautuneennäköisen Lulun pois tanssilattialta ja kreivitär jää yksin tanssilattian viereen. Heti tämän jälkeen nuorimies tulee pyytämään kreivitärtä tanssimaan, mutta tämä kieltäytyy tyyliä ja lähtee pois.¹⁹⁹ Tämä tuo hyvin esiin miesten tuntemaan pelon maskuliinisen naisen vaarasta ja omasta tarpeettomaksi tulemisesta. Nuoresta kauniista naisesta kilpailevat nuorten miesten lisäksi myös nuoret naiset.

4.2. Traditionaalisen naiseuden häviö

Elsa Herrmann käsitteli vuonna 1929 artikkelissaan ”*So ist die neue Frau*” modernin naisen ja traditionaalisen naisen eroavaisuuksia. Hän toteaa, että nykynainen ei elä ladyä eikä kotiäidin elämää, vaan kulkee omia teitään. Traditionaalisen mallin mukaan naisen tehtävä oli huolehtia perheestä ja kotitöistä, toisin sanoen äitiys oli naisen tärkein ominaisuus. Hän auttoi miestänsä tämän työssä, ajatteli aina tulevaisuutta ja uhrautui epäitsekkäästi muiden perheenjäsenten hyvinvoinnin eteen.²⁰⁰ Naisen vapaampi elämäntyyli näkyi lähinnä vain suurissa kaupungeissa ja monet tytöt muuttivatkin maalta kaupunkiin, osin taloudellisista syistä, mutta myös koska olivat haluttomia seuraamaan

¹⁹⁶ Elsaesser, Thomas, *Weimar Cinema and After*, 266-273.

¹⁹⁷ Kaes, Anton, Jay, Martin, Dimendberg, Edward, 693.

¹⁹⁸ Abrams, 168-171.

¹⁹⁹ *Pandoran lipas*, 32 min 59 s – 35 min 45 s.

äitiensä jalanjalkia.²⁰¹ Juuri nuorten naisten haluttomuus äitiyteen huolestutti monia aikalaisia. Konservatiivit olivat hyvin huolissaan naisen aseman vapautumisesta ja sen vaikutuksista perheelle. Äitienpäivän propagointi oli näkyvin tapa lisätä äitiyden kiinnostusta. Naisille haluttiin osoittaa kuinka tärkeää äitiys oli valtiolle ja isänmaalle.²⁰²

Sosiaalidemokraattien tavoitteena oli luoda Saksasta hyvinvointivaltio ja yksi keskeinen elementti tässä oli köyhyydenpoistaminen. Köyhiä perheitä ja yksinhuoltajaäitejä alettiin tukea rahallisesti valtion taholta. Sosiaalidemokraatit halusivat nähdä äitiyden ammattina, jota valtion piti tukea aktiivisesti.²⁰³ Sosiaalidemokraattien tapa huolehtia syntyvyydestä sai osakseen kritiikkiä keskiluokalta, joka katsoi valtion puuttuvan ihmisten yksityisyyteen. Hyvinvointivaltio nähtiin ongelmaksi etenkin perheelle. Pelättiin, että vanhempien lapsistaan huolehtiminen heikkenee.²⁰⁴

Huoli syntyvyyden laskusta oli perusteltua, sillä vielä sodan jälkeen aviopareille syntyi keskimäärin 2.27 lasta, mutta 1920-luvun lopulla keskiarvo oli tippunut 1.98:aan.²⁰⁵ Luku oli koko Euroopan alhaisin. Syntyvyyden kontrolloiminen oli ollut yleistä keskiluokkaisissa perheissä jo vuosisadanvaihteessa, mutta vallankumouksen jälkeen ilmiö sai massamitan suhteet, koska myös työväenluokan perheet alkoivat säännöstellä syntyvyyttä. Suurimmaksi ongelmaksi nähtiin taas Berliini, jossa syntyvyysluku oli Euroopan kaupungeista pienin, vain 9.9 lasta 1000 asukasta kohden. Huolestuttavinta oli se, että lasku oli tapahtunut aviollisessa elämässä. Berliinissä 35 prosenttia kaikista aviopareista oli lapsettomia, mikä oli kaksinkertainen määrä muuhun Saksaan verrattuna.²⁰⁶

Abortin kieltävä laki osaltaan piti yllä luokkayhteiskuntaa, sillä laki kosketti eniten juuri työläisnaisia. Keskiluokkaisia naisille ehkäisy oli helposti saatavilla, mutta työväenluokan naisille tätä ei haluttu sallia. Tämä oli hallituksen kannalta sikäli

²⁰⁰ Herrmann, 206-208.

²⁰¹ Bridenthal, Renate ja Koonz, Claudia, 46-47.

²⁰² Hausen, 132-133.

²⁰³ Crew, David F., A Social Republic?, 229.

²⁰⁴ Crew, David, The Ambiguities of Modernity, 327.

²⁰⁵ Frevert, Ute, Women in German History, 186.

ymmärrettävää, että työläisperheiden kohdalla syntyvyydensäännöstelyssä ei ollut kyse pelkästään taloudellisesta selviämisestä, vaan myös terveemmistä perheenjäsenistä, vahvemmasta avioliitosta ja lisääjasta ja rahasta luokkataisteluun²⁰⁷.

Tutkimuksen elokuvissa äitiyden viehättävyyden ongelmat tulevat esiin, sillä elokuvissa ei esiinny äitejä lukuun ottamatta *Metropoliksen* työläisnaisia. Heidät esitetään välinpitämättömiksi lapsistaan, kun he osallistuvat kapinaan tuhotakseen kaupungin. Työläisnaiset ja -miehet päästävät kiihkoissaan oman kaupunginosansa vedenvaltaan ja lapset olisivat hukkuneet, jollei Maria ja Freder olisi heitä pelastanut. Vasta kuultuaan kaupunginosansa joutuneen veden valtaan naiset muistavat omat lapsensa. *Metropoliksessa* vain Maria huolehtii lapsista ja näyttäytyy äidillisenä.²⁰⁸ Vaikka tiedemies Rotwang luo Mariasta sensuellin robottiversioon, pysyy oikea Maria äidillisenä koko elokuvan ajan.²⁰⁹ Elokuva antaa ymmärtää, että työväenluokan naiset eivät ole hyviä äitejä, koska käyvät työssä ja osallistuvat mielenosoituksiin.

Äitien puuttuminen oli Weimarin ajan elokuvissa hyvin yleistä. Elokuvissa äiti oli joko kuollut, niin kuin Frederin äiti *Metropoliksessa*, tai häntä ei mainita ollenkaan.²¹⁰ Perheiden rikkoutumisesta oman kuvansa antaa *Viimeinen mies*. Vanha portieeri elää samassa taloudessa yhdessä veljentyttärensä kanssa. Visuaalisesti veljentytär kuvataan perinteiseksi naiseksi ja hän myös leipoo itse hääkakkunsa. Veljentytären sulhanen asuu samassa rapussa kerrosta ylempänä. Sulhanenkaan ei elä äitinsä vaan tätinsä kanssa.²¹¹ Elokuvassa ei siis ole perinteisiä perhesiteitä, eikä kuvata äitejä, isiä, poikia ja tyttäriä.

Weimarin ajan elokuvissa nainen oli yleensä joko neitsyt tai vamppi. Juuri *Metropoliksen* kaksi Mariaa on tästä paras esimerkki.²¹² Maria esitetään koko elokuvan ajan rauhallisena ja usein hän on myös lasten ympäröimänä. Sen sijaan robotti-Maria on hänen

²⁰⁶ Grossmann, Atina, *Reforming Sex*, 3-4.

²⁰⁷ Grossmann, Atina, *Reforming Sex*, 22.

²⁰⁸ *Metropolis*, 1 h 45 min 55 s – 1 h 57 min 43 s.

²⁰⁹ Elsaesser, Thomas, *Film History and Visual Pleasure*, teoksessa *Cinema Histories Cinema Practices*, (1984), 66 ja Gunning, 80.

²¹⁰ Elsaesser, Thomas, *Weimar Cinema and After*, 74-75.

²¹¹ *Viimeinen mies*, 00 min 10 s – 00 min 55 s.

²¹² Lamb & Phelan, 91.

vastakohtansa ja robotin poikkeavuus oikeasta Mariasta tuodaan esiin muuttuneella hiustyylillä ja sensuellilla meikillä²¹³. Andreas Huyssenin mielestä Maria menettää seksuaalisuutensa robotille ja on tämän jälkeen avuton äiti, joka tarvitsee miehen apua.²¹⁴ Elokuvan lopussa Maria on kuitenkin edelleen itsenäisesti toimiva nainen, joka huolehtii työläisten heitteille jättämisestä lapsista myös ilman miesten apua. Lapset ovat Marialle tärkeitä, toisin kuin miesten kiihottamisesta kiinnostuneelle robotti-Marialle.

Mielenkiintoinen sekoitus ”uutta naista” ja traditionaalista naista on *Sinisen enkelin* kabaree-tanssija Lola Lola. Parhaiten tämä tulee esiin kohtauksessa, jossa tanssijatar tekee aamiaista yöksi jääneelle professorille.²¹⁵ Professori Rath on jäänyt yöksi Lola Lolan luokse ja herää aamiaispöytään, jonka Lola Lola on laittanut valmiiksi. Lola Lola toivottaa tuttavallisesti ”hyvää huomenta, Immanuel” ja jatkaa ”kuorsaatko aina, kultaseni”. Lola Lola käyttäytyy kuin rakastava vaimo. Kevyesti flirttaillen hän kaataa kahvia professorille ja myös laittaa sokerit kuppiin sanoen: ”Voisimme tehdä näin joka aamu”.²¹⁶ Naisen rooli kuvataan kaksijakoiseksi, toisaalta nainen tuntee viehtymystä uuteen vapaaseen seksuaalisuuteen ja miehisyteen, mutta toisaalta hän hallitsee luontaisesti traditionaalisen naisen roolin. Vaikka tämä oman sukupuoli-identiteetin epävarmuus oli tyypillistä molemmille sukupuolille, kuvattiin se lähes poikkeuksetta aina naisen hahmossa²¹⁷. Toisaalta kysymys on myös Rathin fantasiasta eli seksuaalisesta naisesta, joka samalla on huolehtivainen.

Rathin fantasia tulee selvemmin esiin, kun verrataan Lola Lolaa Rathin kotiapulaisena toimivaan naiseen. Apulaisena on nainen, joka laittaa Rathille aamupalan aina samaan kellonaikaan. Nainen ei kuitenkaan ole Rathin vaimo, vaikka asuukin samassa taloudessa, sillä Rath kertoo Lola Lolalle olevansa poikamies. Huomattavaa on, että Rath ja kotiapulainen eivät keskustele keskenään, eivätkä syö aamiaista yhdessä niin kuin Lola Lola ja professori tekevät. Nainen huolehtii myös pukeutumisesta ja kaikesta professorin arkirutiineista. Rathin elämä on hyvin tarkkaan suunniteltua ja täsmällistä päivästä

²¹³ Gunning, 69.

²¹⁴ Huyssen, 80.

²¹⁵ Kaes, Anton, *Film in der Weimarer Republik*, 96

²¹⁶ *Sininen enkeli*, 45 min 58 s – 49 min 21 s.

toiseen. Lola Lola muuttaa kuitenkin tämän kaiken. Ulkonäöltään Lola Lola poikkeaa kotiapulaisesta suuresti lyhyine hiuksineen ja muodikkaine asuineen. Lola Lola ei missään vaiheessa kilpaile kotiapulaisen kanssa, vaan professorin käytös muuttuu ilman kilpailuakin. Professori kokee kotiapulaisen vain apulaisekseen, mutta Lola Lolan viehätystä hän ei voi vastustaa.²¹⁸ Elokvassa professorin on helppo vastustaa perinteistä työtä tekevää naisapulaistaan, koska tämä pysyttelee kotona, jossa Rath kykenee hallitsemaan häntä. Sen sijaan ”uusi nainen”, Lola Lola, työskentelee julkisessa paikassa, missä Rath ei kykene hallitsemaan häntä. Kodin ulkopuolella työskentelevä nainen on vaaraksi miehelle, koska nainen ei enää ole miehen hallinnassa.

Pandoran lippaassa moderni Lulu haastaa traditionaalisen naisen. Tohtori Schönin on lopetettava Lulun tapaileminen, koska hän on menossa naimisiin ministerin tyttären Marie de Zarnikon kanssa. Hän on aatelissuvusta ja on kunniallinen nainen. Huomattavaa on, että hänet kuvataan vaaleahiuksiseksi ja perinteisesti pukeutuneeksi. Traditionaalisuudestaan huolimatta Marie ei piittaa isänsä varoituksista. Lululle Marie on kuitenkin kilpailijatar. Marie ja tri Schön saapuvat ennen häitä katsomaan revyytä, jossa Lulunkin on määrä esiintyä. Nähdessään pariskunnan olevan paikalla Lulu sanoo, että ”*hän tanssii vaikka koko maailmalle, mutta ei tuolle naiselle (Marie)*”. Schön yrittää ylipuhua Lulun esiintymään, mutta välikohtaus johtaa Lulun ja Schönin suudelmaan, jonka Marie ja tohtorin poika Alwa näkevät. Lulun nähdessä Marien järkyttyneen ilmeen, nousee hänen huulilleen voitonriemuinen hymy. Marie poistuu paikalta ja Lulu nousee estradille tanssimaan.²¹⁹ Kohtauksen jälkeen Marieta ei elokuvassa enää nähdä ja seuraava kohtaus on Lulun ja tohtori Schönin häät. Lulu siis voittaa tohtorin itselleen. Revyyyn takahuoneessa tapahtuva kohtaus kuvaa hyvin modernin naisen voittoa traditionaalisesta naisesta.

”Uudesta naisesta” ei kuitenkaan tullut massailmiötä. Tämän asian huomasivat jo aikalaiset. Modernin naistyypin kehittämiseksi ei ollut aikaa, sillä naiset tunsivat halua palata takaisin vanhaan naiselliseen ”kohtaloon” eli äitiyteen, rakkauteen ja perheeseen.

²¹⁷ Petro, 21.

²¹⁸ Sininen enkeli, 1 min 02 s – 27 min 15 s.

²¹⁹ Pandoran lipas, 24 min 20 s – 32 min 25 s.

Nuorten naisten oli ollut vaikea sovittaa yhteen omia halujaan ja traditionaalisia odotuksia naiseudesta. Samoin vapautuminen oli ollut harhaa ja modernit naiset huomasivat, että heillä oli vähemmän vapaa-aikaa, rahaa, iloa, toivoa ja lohdutusta kuin omilla äideillään.²²⁰ Toisaalta osa aikalaisnaisista oli ”uuden naisen” katukuvaan tulosta hyvinkin mielissään, koska se todisti, etteivät naiset enää olleet toisen luokan kansalaisia. Naiset olivat todistaneet arvonsa ja heidät tunnustettiin ihmisinä, sillä enää nainen ei ollut nainen vain koska kokkasi ja siivosi.²²¹

Saksassa monet naiset näkivät emansipaation enemmän uhkana kuin siunauksena. Uusista oikeuksistaan huolimatta naiset hyväksyivät traditionaalisen roolinsa kotiäitinä. Itse asiassa monille naisille koti oli paikka, joka merkitsi heille itsenäisyyttä, arvostusta ja turvallisuutta. Naiset olivat halukkaita puolustamaan kodin asemaa.²²² Naisten halusta säilyttää traditionaalinen äidinroolinsa kertoo paljon se, että naiset äänestivät avoimesti naisten emansipaatiota vastustaneita kansallissosialisteja yhtä innokkaasti kuin miehetkin. Adolf Hitler kutsuikin naisia hänen uskollisimmiksi seuraajiksi ja julisti äidin olevan hänen valtakunnassaan kaikkein tärkein kansalainen.²²³

4.3. Työn todellisuus ja sosiaalisen nousun mahdollisuus

Suuri osa ”uusista naisista” oli lähtöisin työväenluokasta tai alemmasta keskiluokasta ja he viettivät vapaa-aikaansa enimmäkseen samoista lähtökohdista olevien miesten kanssa.²²⁴ Työläisnaisilla oli usein lyhyet hiukset ja muutoinkin modernilla naisella ja työläisnaisella oli paljon visuaalisia yhtäläisyyksiä. Tosin kommunististen lehtien mukaan yhtäläisyys johtui työläisnaisten halusta pukeutua käytännöllisesti. Työläisnaisen pienillä palkoilla oli mahdotonta ostaa uusimpia muotivaatteita.²²⁵ Suuri osa työläisperheiden tyttäristä kylläkin piti uudesta muodista, varsinkin bubikopf-

²²⁰ Rühle-Gerstel, Alice, Zurück zur guten alten Zeit, teoksessa The Weimar Republic Sourcebook, 218-219.

²²¹ Herrmann, 207-208.

²²² Bridenthal, Renate ja Koonz, Claudia, 56.

²²³ Frevert, Ute, Woman in German History, 207.

²²⁴ McElligott, 201.

²²⁵ Petro, 130-132.

kampauksesta, koska se erottui vanhasta ajasta.²²⁶ Saksassa oli nuorten keskuudessa yleisesti muodissa olla antiporvarillinen.²²⁷ Tämä osaltaan selittänee uuden muodin ja työläisnaisten visuaaliset samankaltaisuudet.

Molemmissa sekä *Pandoran lippaassa* että *Sinisessä enkelissä* ”uudet naiset” yhdistetään vahvasti työväenluokkaan. *Pandoran lippaassa* Lulu käyttäytyy kaikkia ihmisiä ja sosiaalisen luokan edustajia kohtaan samalla tavalla, näin hän on kaikkien sosiaalisten hierarkioiden ulkopuolella. Lulu yhdistyy työväenluokkaan ainakin kahdessa asiassa. Hänen ensimmäinen mesenaattinsa Schigolh, jota Lulu kutsuu myös isäkseen, on selkeästi työväenluokan edustaja ja samoin oikeussalissa lähes kaikki hänen ystävänsä ovat työläisiä.²²⁸ Lulu kuvaa sosiaalisten luokkarajojen hämärtymistä ja samalla työväenluokan tyttöjen halua sosiaaliseen nousuun. Lulu myös nousee sosiaalisesti, kun hän menee naimisiin arvostetussa asemassa olevan tohtori Schönin kanssa.

Sinisessä enkelissä työläisyys tulee esiin kapakassa, jossa Lola Lola esiintyy. Kapakka sijaitsee satama-alueella ja sen kävijäkunta on selkeästi työväenluokkaista väkeä koulupoikia lukuun ottamatta. Professori Rathin saapuminen kapakkaan onkin huomiota herättävä tapahtuma.²²⁹ Toinen vahva argumentti työväenluokkaisuuden puolesta on, että kyseessä ei itse asiassa ole kabaree, vaan niin sanottu Tingeltangel. Tingeltangel oli lauluntekijä ja säveltäjä Friedrich Holländerin työläisversio kabareesta. Lola Lola myös laulaa *Sinisessä enkelissä* Holländerin tekemiä kappaleita.²³⁰ Kumpikin elokuva esittää ”uusien naisten” ammatiksi tanssijan, ei virkailijan tai myyjättären työtä, jotka olivat moderneille naisille yleisempiä. Kyseessä lienee halu esittää ”uudet naiset” työväenluokasta lähtöisin oleviksi nousukkaiksi, joihin arvostetut miehet lankeavat.

Todellisuus oli kuitenkin aivan jotain muuta kuin elokuvien maailma ja miesten pelot antoivat ymmärtää. ”Uusi nainen” ei ollut vain flirttaileva myyjätär, vaan todellisuudessa elämä oli raadollisempaa. Virkailijoina työskennelleille naisille maksettiin pientä

²²⁶ Kramer, 24.

²²⁷ Mommsen, 13.

²²⁸ Doane, Mary Ann, *Femmes Fatales; Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, (1991), 142-152.

²²⁹ Sininen enkeli, 17 min 55 s.

palkkaa, he tekivät pitkää päivää, olivat vailla urakehitysmahdollisuutta pelkästään sukupuolensa takia ja joutuivat usein työssään seksuaalisen ahdistelun kohteeksi. Moni heistä nauroikin katkerasti median luomalle kuvalle ”uudesta naisesta”.²³¹ Suurella osalla alle 25-vuotiaista naisvirkailijoista oli maksimissaan 100 valtakunnanmarkan kuukausipalkka. Palkasta tehtyjen vähennysten jälkeen naiset jäivät tuloineen alle köyhyysrajan, joka oli noin 100 valtakunnan markkaa. Pienillä tuloilla ei eletty kuluttaen.²³²

Suuri osa työssäkäyvistä sinkkunaisista asui kotona, oli isän auktoriteetin alaisena ja joutui työn jälkeen auttamaan äitiään kotitöissä. Usein porvarillisesta kodista lähtöisin olleet tyttäret joutuivat antamaan osan palkastaan perheen pojan koulutuksen kuluihin. Poikien koulutus oli edelleen kaikkein tärkeintä.²³³ Nuorilla naisilla oli harvoin oma huone, ja monilla työväenluokasta lähtöisin olleilla tytöillä ei ollut edes omaa sänkyä, joten elämä ei ollut kovin vapaata ja itsenäistä.²³⁴ Kotona syntyi konflikteja vapaa-ajanvietosta ja hiustyylistä; monet nuoret naiset halusivatkin muuttaa pois kotoa. Nuoret naiset olivatkin viehtyneempiä uuteen vapauteen. Esimerkiksi nuorten työläisnaisten keskuudessa tehdyssä tutkimuksessa kaksi kolmasosaa kyselyyn vastanneista torjui avioliiton mahdollisuuden ja kotityöt.²³⁵

Tärkeintä naisille työssäkäynnissä olikin sosiaalisen piirin laajeneminen. Työ alettiin mieltää välttämättömäksi etapiksi elämässä ja omassa kehityksessä. Naisille tärkeää työssä oli vastakkaisen sukupuolen tapaaminen. Naiset unelmoivat löytävänsä tulevan aviomiehensä työn avulla ja näin päästä pois työelämästä. Tähän unelmaan naiset saivat mallin kirjallisuudesta ja elokuvista, joissa edellä mainittu unelma ja sen toteutuminen olivat suosittuja aiheita. Suuri osa naisista oli valmis antamaan pois työn tuoman rahan, vapauden ja itsemääräämisoikeuden päästäkseen naimisiin ja saavuttaakseen äitiyden.²³⁶

²³⁰ Jelavich, I ja Kaes, Anton, Jay, Martin, Dimendberg, Edward, 552-553.

²³¹ Jelavich, 179.

²³² Frevert, Ute, *Women in German History*, 182-183.

²³³ Frevert, Ute, *Vom Klavier zur Schreibmaschine*, 95-98.

²³⁴ Frevert, Ute, *Women in German History*, 183.

²³⁵ Grossmann, Atina, *Girlkultur or Thoroughly Rationalized Female*, 68-69.

²³⁶ Frevert, Ute, *Vom Klavier zur Schreibmaschine*, 96-102.

Vaikka syntyvyys Saksassa olikin laskussa, oli naimisiin menneiden naisten lukumäärä samaan aikaan kasvanut. Nuoret eivät vain heti halunneet lapsia ja suurta perhettä.²³⁷

Työssäkäynti oli tärkeä asia elämäkumppanin löytymisessä ja suurkaupungin vilkkaassa elämäntyylissä palvelutyössä työskenteleminen toimi myös tapaamispaikkana. Nuorille myyjättäriille ja virkailijoille oli tärkeää tuoda itsensä esiin, jotta miehet huomasivat heidät.²³⁸ ”Uuden naisen” ulkonäkö siis miellytti miehiä. Naisten kahviloissa, elokuvissa ja tansseissa käynti toimi protestina yhteiskunnan hitaasti muuttuvia oloja vastaan. Naiset olivat tyytymättömiä työolosuhteisiinsa ja kompensoivat sitä käymällä ulkona hakemassa tyydytystä elämäänsä. Erotiikka ja muoti toivat elämään erilaisuutta ja monet nuoret sihteerit ja myyjättäret tuhlasivatkin valtaosan pienestä palkastaan uuden muodin seuraamiseen, vaatteisiin ja kosmetiikkaan. Kauneus, eroottinen kiinnostavuus, kulutus ja muoti symbolisoivat heille vapautta.²³⁹ Vapautta, jota miehet eivät naisille todellisuudessa halunneet sallia.

²³⁷ Grossmann, Atina, *Reforming Sex*, 6.

²³⁸ Kramer, 21.

²³⁹ Frevert, Ute, *Vom Klavier zur Schreibmaschine*, 100.

5. Vapaan seksuaalisuuden vaarat

5.1. Naisen aktiivinen seksuaalisuus

Tärkeintä ”uuden naisen” kuvassa oli kuitenkin avoin, naisellinen ja aktiivinen seksuaalisuus. Avoin seksuaalisuus tuotiin esiin etenkin meikkaamalla, sillä meikkaaminen kertoi heräävästä naisellisuudesta. Näkyvä muutos tapahtui pukeutumisessa ja hameenhelman lyhentyminen polventasolle herättikin paljon keskustelua. Nuori nainen oli urheilullinen ja laihavartaloinen, toisin kuin traditionaalinen nainen. Naisille seksuaalisuuden avoin esiintuonti oli voitto wilhelmiinisestä häveliäisyydestä.²⁴⁰ Porvarilliseen maailmankuvaan oli kuulunut käsitys, että naisen seksuaalinen halu oli paljon miehen seksuaalista halua heikompaa. Porvarillisen naisen odotettiin pysyvän neitsyenä aina avioon astumiseensa asti. Sen sijaan keskiluokkaiselle miehelle seksin harrastaminen ennen avioliittoa oli sallittua, tosin prostituoitujen ja työväenluokan naisten kanssa.²⁴¹

Vuosisadanvaihteessa vanhat uskomukset naisten seksuaalisesta haluttomuudesta kyseenalaistettiin yleisesti ja naisia jopa kehoitettiin vaatimaan seksuaalista tyydytystä avioliitossa. Jo ennen sotaa Saksassa ”uusi moraalisuus” -liike vaati naisille oikeutta nauttia seksistä siinä kuin miehetkin.²⁴² Uutta olikin ajatus naisten kykeneväisyydestä ja oikeudesta nauttia seksistä, ennen naisten seksuaalisuus oli yhdistetty vain lisääntymiseen. Yleisesti oletettiin miesten olevan seksuaalisesti aktiivisia ja naisten passiivisia. Naisten lisääntyvä seksuaalinen aktiivisuus aiheutti levottomuutta miehissä.²⁴³ Aikakauden seksologit lisäsivät miesten levottomuutta, kun he väittivät naisen seksuaalisen libidon olevan miehen libidoa voimakkaampi ja aggressiivisempi.²⁴⁴

²⁴⁰ Kramer, 20.

²⁴¹ Frevert, Ute, *Women in German History*, 131-133.

²⁴² Abrams, 150.

²⁴³ Domansky, 448 ja Rosenhaft, 150.

²⁴⁴ McElligott, 207-211.

Seksuaalimoraalin muutoksista huolestuneille järkyttävintä oli nuorten naisten valmius erottaa seksi lisääntymisestä ja jopa avioliitosta.²⁴⁵

Laskeneista syntyvyysluvuista ja abortin kieltävästä laista huolimatta saksalaisten seksielämä oli ilmeisen vilkasta, sillä lähestulkoon jokaisessa Saksan suurkaupungissa oli mahdollista saada seksivalistusta ja syntyvyydensäännöstelypalveluita lukuisista kunnallisista klinikoista. Ehkäisyvälineiden mainostamiskiellosta huolimatta Saksan valtaisa farmaseuttinen teollisuus valmisti vuosittain 80–90 miljoonaa kondomia ja noin 150:tä muuta syntyvyydensäännöstelyvälinettä. Voitot olivatkin farmasiateollisuudelle suuria.²⁴⁶ Raskauden ehkäisyyn käytettiin monia keinoja ja vilkkaasta seksielämästä kertoo myös tehtyjen aborttien suuri määrä.

Sekä *Sininen enkeli* että *Pandoran lipas* heijastavat heteronaisen seksuaalisuuden voimaa.²⁴⁷ Kiinnostavaa onkin tarkastella ovatko naiset itse passiivisia vai aktiivisia tekijöitä eli ovatko he uhreja vai tekijöitä. Tarkastelu on tärkeää siksi, että nähdäänkö nainen todella rikollisena vai rikoksen uhrina. Etenkin *Pandoran lippaan* Lulun kohdalla tutkijat ovat jakautuneet kahtia. Mary Ann Doanen mukaan Lulun syyllisyys paljastuu oikeudenkäynnissä, jossa syyttäjänkin on vaikea vastustaa hänen kauniita kasvojaan. Lulun paetessa oikeussalista feminiinisyys voittaa.²⁴⁸ Patrice Petron mukaan Lulu tuomitaan oikeudenkäynnissä murhan lisäksi myös naisellisesta seksuaalisuudesta, jonka oikeuden tuomaristo on katsonut rikokseksi.²⁴⁹ Aktiivinen seksuaalisuus onkin Lulun pahin rikos.

Lulun seksuaalinen aktiivisuus tulee elokuvassa esiin useassa kohtauksessa. Jo heti alussa, kun tohtori Schön kertoo menevänsä naimisiin ja ettei voi enää tavata Lulua, Lulu heittäytyy tohtori Schönin kaulaan ja vetää tämän viereensä. Samalla Lulu kertoo, ettei Schön pääse hänestä niin helposti eroon. Lulu on myös aktiivisempi osapuoli revyyin

²⁴⁵ Grossmann, Atina, *Reforming Sex*, 69.

²⁴⁶ Grossmann, Atina, *Reforming Sex*, 14-15.

²⁴⁷ Dyer, Richard, *Lesbian and Gay Cinema in Weimar Germany*, *New German Critique*, Fall 1990, nro 51, 7.

²⁴⁸ Doane, 142-152.

²⁴⁹ Petro, 79.

takahuoneessa tapahtuneessa Schönin ja Lulun suudelmassa.²⁵⁰ Doanan mainitsema oikeussalikohtaus vie pohjan pois Thomas Elsaesserin väitteeltä, ettei Lulu ole kumpaakaan, passiivinen tai aktiivinen, vaan Lulu toimii vaistonvaraisesti eikä hän ole tietoinen tekojensa seuraamuksista.²⁵¹ Oikeussalissa Lulu flirttailee avoimesti syyttäjälle ja tämä hämmentyykin hetkeksi. Syyttäjä kuitenkin kokoaa itsensä, eikä Lulun seksuaalinen voima pure häneen.²⁵² Lulu osoittaa flirttailullaan, että hän on tietoinen oman seksuaalisuutensa voimasta ja sen vaikutuksesta. Lulun seksuaalisuus on niin voimakasta, että jopa lain on vaikea sitä hallita.

Peter Wollenille Lulu taas on uhri, koska hän ei ole miestennielijä vaan luonnonlapsi.²⁵³ Edellä mainitut kohtaukset todistavat toista, ja häissä Lulu ei käyttäydy asiallisesti vaan viettää aikaa muiden miesten kuin oman aviomiehensä seurassa. Tämä osaltaan johtaa tohtori Schönin kuolemaan. Lulu myös käyttäytyy Alwaa kohtaan aktiivisesti ja enemmänkin näyttäisi siltä, että Lulu tietää kuinka käyttää miehiä hyväkseen. Wollenin näkemystä Lulun uhrin osasta puoltaa kreivitär Geschwitzin kertomus Lulun onnettomasta lapsuudesta. Lulu oli viettänyt lapsuutensa yöt kabareissa ja kahviloissa.²⁵⁴ Lulu on siis sosiaalisten olojen uhri, joka on lapsena saanut vääränlaisen kuvan seksuaalisuudesta.

James Lynnin mukaan *Pandoran lippaassa* on kyse ohjaaja G.W. Pabstin kriitikkistä amerikkalaisten elokuvien välittämää naiskuvaa kohtaan. Lulu on vain mieskatsojien unelmien ja fantasioiden kohde ja Lulu kuvaakin miesten fantasioiden epärealistisuutta ja toteutumattomuutta, joista vain hän elokuvassa saa kärsiä. Lynnin mukaan Lulu esitetään miesten halujen, pelkojen ja seksuaalisen ajattelun uhriksi.²⁵⁵ Elokuvaa ei aikanaan ymmärretty näin vaan kriitikot pitivät sitä epäonnistuneena ja moittivat sen olevan ilmapiiriä ilman sisältöä.²⁵⁶ Täytyy muistaa, että suuri osa elokuvissa kävijöistä oli naisia, joten elokuvaa tuskin oli suunnattu vain mieskatsojien fantasiaksi ja Lulu ei myöskään

²⁵⁰ Pandoran lipas, 6 min 20 s – 10 min 25 s ja 28 min 44 s – 31 min 50 s.

²⁵¹ Elsaesser, Thomas, *Weimar Cinema and After*, 267-268.

²⁵² Pandoran lipas, 50 min 25 s.

²⁵³ Wollen, Peter, *Brooks and the Bob*, *Sight and Sound* 2/94, 25.

²⁵⁴ Pandoran lipas, 53 min 09 s – 53 min 47 s.

²⁵⁵ Lynn, James, *Introduction*, teoksessa *Women and Film*, (1988), 10-12.

ole elokuvan ainoa uhri. ”Uuden naisen” näkeminen miesten fantasiana on ongelmallinen, sillä miksi seksuaalisesti aktiivisen naisen on kuoltava seksimaanikkomiehen käsiin. Ehkä kyseessä on miesten pelko omaa fantasiaansa kohtaan, jota he eivät kykene hallitsemaan.

Sinisessä enkelissä Anton Kaes on katsonut myös Lola Lolan olevan miehen uhri, koska Rath mystifioi hänet.²⁵⁷ Lola Lola ei elokuvassa ole mitenkään uhrin asemassa vaan päinvastoin hallitsee koko ajan Rathia ja löytäähän Lola Lola lopussa uuden, nuoremman miehen, mikä lopullisesti murtaa professorin mielen. Richard W. McGormickin mielestä Lola Lola on lähinnä hirviö, joskin lihaa ja verta oleva, mutta ehdottomasti miehinen nainen.²⁵⁸ Kuten Lulukin, on Lola Lola seksuaalisesti aktiivinen nainen, joka tietää kuinka käyttää viehätysvoimaansa miehiin.

Sekä Lulun että Lola Lolan yhdistää vapaaseen seksuaalisuuteen heidän ulkonäkönsä ja siihen liittyvät materiaaliset asiat. Materiaalisia asioita olivat muun muassa meikkaus ja uusimmat muotivaatteet, joilla nuoret naiset toivat itseään esiin vastakkaisen sukupuolen edustajille. Materiaaliset asiat olivat myös merkki naisten vapaasta suhtautumisesta seksuaalisuuteen ja samoin merkki ehkäisykäytöstä, joka oli ilmeisen yleistä. Ehkäisy tosin saattoi tarkoittaa mahdollisuutta kielletyn abortin tekoon.²⁵⁹ Materiaalisilla asioilla naiset korostivat itsenäisyyttään. Lola Lolan materiaalisuus näkyy hänen ehostaessaan itseään kabareen pukuhuoneessa, jossa hän meikkaa ja puuteroi itseään. Lola Lolan seksuaalinen aktiivisuus tulee esiin, kun hän puhalttaa ”vahingossa” puuteripurkkiin, jolloin puuteri ryöpsähtää Rathin kasvoille. Tämä saa professorin nolostumaan.²⁶⁰

Walter Benjaminin mukaan seksuaalisesti voimakkaasta naisesta kuvattiin usein hänen silmiään ja niiden eläimellistä saalistamista.²⁶¹ *Pandoran lippaassa* kuvataan usein Lulun silmiä, jotka ovat samaan aikaan osin viattomat mutta osin saalistavat. Viiltäjä-Jackistä

²⁵⁶ Kracauer, Siegfried, *Caligarista Hitleriin*, 172-173.

²⁵⁷ Kaes, Anton, *Film in der Weimarer Republik*, 96.

²⁵⁸ McGormick, 653.

²⁵⁹ Kramer, 21-22.

²⁶⁰ Sininen enkeli, 15 min 20 s

²⁶¹ Petro, 61.

varoittavassa julisteessa miehen yhdeksi tuntomerkiksi annetaan ”pälyilevät silmät”²⁶². Viiltäjä-Jack ja Lulu ovat kaksoisolentoja, jotka eivät voi vastustaa luontoaan ja halujaan.²⁶³ Lulun seksuaalisuudesta tehdään jotakin eläimellistä, joka kontrolloimattomana on erittäin vaarallista sekä hänelle itselleen kuin myös häneen ihastuneille ihmisille.

Samoin *Nosferatu* yhdistää seksuaalisuuden pahuuteen, sillä naisen seksuaalisuus yhdistyy vampyyriin.²⁶⁴ Elokuvassa Nina tuntee telepaattista yhteyttä vampyyriin ja heidän välillään on seksuaalista vetovoimaa. Kun Ninan ja kreivin katseet kohtaavat, on Ninan katse selvästi kiihottunut. Kreivi kiinnostuu Ninasta, kun hän näkee Ninan kuvan Jonathonin medaljongissa. Nina onkin kreivin syy lähteä laivalla Saksaan ja Nina tietää odottaa kreiviä.²⁶⁵ Ninan halusta kreiviä kohtaan kertoo juuri odottaminen, jonka Nina suorittaa merenrannassa. Mereltä saapuu kreivi, kun Jonathon samaan aikaan saapuu ratsastaen. Elokuvassa vain kiinteistövälittäjä Renfield ja Nina tajuavat olevansa *Nosferatun* peilejä ja näin tunnistavat itsessään asuvan toiseuden.²⁶⁶ Lopulta Nina antautuu kreivin halulle ja viettää yön kreivin kanssa. Kreiville aamuauringonsäde on kohtalokas ja hän tuhoutuu.²⁶⁷ Vampyyrin kuoleman myötä myös naisen seksuaalisuus kuolee.²⁶⁸ Myös *Nosferatussa* naisen aktiivinen seksuaalisuus kuvataan vaaralliseksi naiselle itselleen.

Seksuaalisuuden ja porvarillisen avioliiton ristiriidoista puhuminen ja keskusteleminen ei sinällään ollut aivan uutta Saksassa. Sen sijaan Weimarin ajalla käydyssä yleisessä keskustelussa uutta oli seksuaalisuuden käsitteleminen epäeroottisella, maltillisella ja asiallisella tavalla. Ennen seksuaalisuus oli aina demonisoitu mysteeriseksi ja vaaralliseksi.²⁶⁹ Weimarin ajalla elokuvat eivät olleet valmiita seuraamaan yleisen keskustelun asiallista linjaa. Vaikka elokuva oli 1920-luvulla verrattain uusi media, käytti

²⁶² Pandoran lipas, 1 h 36 min 04 s.

²⁶³ Wollen, 25.

²⁶⁴ Elsaesser, Thomas, “Six degrees of *Nosferatu*”, *Sight & Sound*, 2/2001, 13-14.

²⁶⁵ *Nosferatu*, 26 min 13 s ja 51 min 30 s.

²⁶⁶ Mayne, Judith, *Dracula in the Twilight: Murnau's Nosferatu (1922)*, teoksessa *German Film and Literature; Adaptations and Transformation*, (1986), 29-36.

²⁶⁷ *Nosferatu*, 1 h 12 min 17 s - 1 h 18 min 59 s.

²⁶⁸ Elsaesser, Thomas, “Six degrees of *Nosferatu*”, 14.

se vanhoja tapoja kuvata naisen seksuaalisuutta. Naisen seksuaalisuus kuvataan luonnottomaksi, paholaisesta lähtöisin olevaksi. Tosin tämä ei ole ollenkaan tavatonta nykypäivänkään elokuvissa.

Metropoliksessa tuodaan selkeimmin esiin teknologian ja naisen seksuaalisuuden yhteys. Robotti-Maria kuvaa sekä uhkaavaa luontoa että ihmiskontrollista irtipääsystä teknologiaa.²⁷⁰ Robotti-Maria on nainen, joka villitsee miehiä tahtonsa mukaan omalla alkukantaisella seksuaalisuudellaan. Hänen vetovoimansa tehoaa niin yökerhossa aikaansa viettäviin yläluokan miehiin kuin koko työväestöönkin. Vetovoima on kuitenkin jotain luonnottomaa, sillä robotti ei ole lihaa ja verta vaan keksijä Rotwangin luoma kone. Robotti-Maria kuvaakin miehistynyttä ”uutta naista”, joka omatessaan fallistiset voimat voi kontrolloimattomana melkein tuhota koko kaupungin.²⁷¹

Modernin maailman tuomien muutosten aiheuttamaa pelkoa miehissä kuvattiin Weimarin ajan lehdissä usein naisen hahmon kautta. *Berliner Illustrierte Zeitungissa* vuonna 1923 olleessa piirroskuvassa pieni silinterihattuinen mies kurkottaa kohti pitkää, iltapukuun pukeutunutta modernia naista, jolla on kädessään viinapullo.²⁷² Pelon suuruus tulee esiin karrikatyyrien pituuserossa, sillä nainen on kuvassa miestä huomattavasti pitempi ja hän ilmiselvästi on kuvassa hallitsevampi osapuoli.

”Uuden naisen” suhde modernismiin tulee esiin *Metropoliksessa*. Elokuvasa on kolme keskusta, jotka kuvaavat modernismia: suurien koneiden tehdas, robotti ja kaupunki itse. Nämä kaikki omaavat potentiaalista, demonista energiaa saavuttaa joko kaaos tai ykseys. Elokuva antaakin ymmärtää, että vain demonit pystyvät luomaan tai tuhoamaan. Teknologia lähteekin kohti kaaosta, koska keksijä Rotwang on sekä pahuuden lähde että teknologian herra.²⁷³ Elokuvasa modernit ilmiöt kuvataan tuhoavana voimana.

²⁶⁹ Kaes, Anton, Jay, Martin, Dimendberg, Edward, 695.

²⁷⁰ Rentschler, Eric, Relocating the Bergfilm, *New German Critique*, Fall 1990, nro 51, 159.

²⁷¹ McCormick, 652.

²⁷² Petro, 35.

²⁷³ Gunning, 63-67.

Konetehtas tuo esiin modernin rationalisoinnin vaarat. Rationalisointi johti työn muuttumiseksi yksitoikkoiseksi ja siitä puuttui luovuus.²⁷⁴ Työläiset esitetään sieluttomana massana, kun he alussa samaa tahtia tehtaasta ulostulevien kanssa kävelevät tehtaaseen. Työ tehtaassa on mekaanista, raskasta ja vaarallista. Koneet olivat standardisoituja ja näin hajonneet osat oli helppo vaihtaa uuteen ja ehjään. Koneiden käyttäjiltä ei vaadittu taitoa ja näin työtaidottomista työntekijöistä tuli itsestäänkin helposti vaihdettavia koneenosia.²⁷⁵ Myös *Metropoliksessa* työntekijät ovat ison koneen vaihdettavia osia. Tehtaassa sattuu onnettomuus, jossa kaksi työntekijää kuolee. Heidät korvataan heti uusilla ja työnteko jatkuu taas samaan tasaiseen tahtiin. Kaupunginjohtajan poika Freder huudahtaakin tämän nähdessään: ”*Moloch*”²⁷⁶, tämä kuvaa kuinka ihmisiä uhrataan, jotta koneet jatkavat tuottamistaan. Lopulta työläiset nousevat kapinaan robotti-Marian yllyttämänä.²⁷⁷ Työläisten kapina yhdistyy vallankumoukseen sekä keskiluokan pelkoon massojen voimasta.

Vapautunut seksuaalisuus yhdistettiin etenkin suuriin kaupunkiin, jotka nähtiinkin varsinaisina pahuuden pesinä. Yleisesti katsottiin seksuaalisuuden löytämisen ja paikallistamisen olevan urbaani kokemus. Sosiologit olivat huolissaan avioeroista ja lyhyistä irtosuhteista, joiden lisääntymistä kaupunkimiljöö edesauttoi. Nämä ilmiöt nähtiin uhaksi perheen ja kansakunnan vakaudelle. Jo sodan aikana laskenut moraali ja vapautunut seksuaalinen käytös aiheuttivat huolta terveydenhoidossa. Terveysviranomaiset olivat hyvin huolissaan laittomista aborteista, aviottomista lapsista ja lisääntyvistä sukupuolisairauksista, jotka kaikki olivat yleisiä urbaanissa ympäristössä.²⁷⁸ Isoista kaupungeissa oli myös suuri osa ehkäisyvalistus- ja aborttiklinikoista. Näin ollen kaupunkilaisperheiden oli huomattavasti helpompi säännöstellä perhekokoaan kuin maalaisperheiden, vaikkakin klinikat tekivät vierailuja myös maaseutukaupunkeihin.²⁷⁹

²⁷⁴ Lamb & Phelan, 72-73.

²⁷⁵ Bridenthal, Renate, Grossmann, Atina ja Kaplan, Marion, Introduction; Women in Weimar and Nazi Germany, 10-11.

²⁷⁶ Moloch on muinainen foiniikkialainen jumala, jolle uhrattiin ihmisiä.

²⁷⁷ *Metropolis*, 11 min 23 s – 15 min 30s ja 1 h 29 min 42 s.

²⁷⁸ McElligott, 207-211.

Ennen kaikkea pääkaupunki Berliini näyttäytyi varsinaisena modernina Babyloniana. *Pandoran lippaassa* Lulua esittänyt Louise Brooks muisti Berliinin vuosia jälkeenpäin varsin estottomana paikkana. Hänen mukaansa hotellien kahvilabaarit täyttyivät korkeahintaisista lutkista, kun halvemmat tytöt kävelivät kaduilla. Kadunkulmauksissa tytöt pitkissä saappaissaan mainostivat itsensä ruoskintaa ja näyttelijöiden agentit parittivat tyttöjä luksusluokan asuntoalueille. Hoppegartenin kilpa-ajot toimivat urheilumiesten orgiapaikkoina ja yökerho Eldorado täyttyi naisiksi pukeutuneista homoseksuaaleista. Feministit ja kauluspaitaan ja kravattiin sonnustautuneet lesbot valitsivat illanviettopaikakseen yökerho Malyn ja teattereissa kollektiivinen himo ulvoi häpeämättömästi.²⁸⁰

Metropolis on jakautunut kaupunki, jonka ylimmässä osassa asuu yläluokka. Tätä kaupunginosaa Maria kutsuu ”uudeksi Babyloniksi”. Yläkaupunki on selvästi moderni, urbaani suurkaupunki. Yläkaupungin yökerhossa Rotwang kokeilee robotti-Marian uskottavuutta. Robotti esittää eroottisen tanssin, jota yökerhon miesasiakkaat alkavat tuijottamaan niin, että kuvaruutu täyttyy silmistä.²⁸¹ Seksuaalinen nainen on tässä miesten katseen kohteena eli ”uusi nainen” on miesten fantasia, jota he eivät kykene hallitsemaan. Yläkaupungin asukkaat hullaantuvat robotin seksuaalisuudesta, toisin kuin työläiset, jotka seuraavat robottia tämän agitaation vuoksi.

Metropoliksessa yhdistyy työväenluokan liikehdintä, urbanisoituminen ja teknologia suoraan naisen vapautuneeseen seksuaalisuuteen. Nämä kaikki olivat moderneja ilmiötä ja kaikki edellä mainitut asiat kontrolloimattomana uhkaavat *Metropoliksessa* järjestäytyneitä yhteiskuntarauhaa. Elokuvasa ”uusi nainen” ja moderniteetti yhdistyvät selkeimmin, sillä seksuaalisuutta kuvaava robotti-Maria yhdistyy moderneihin muutoksiin. Robotti-Maria kuvaa kuinka kontrolloimaton teknologia aiheuttaa tuhoa ja villitsee naisellisella seksuaalisuudellaan yläluokan väestön ja agitaatiolla proletariset massat. Naisen seksuaalisuus, työväestön vallankumous, suurkaupungit ja kontrolloimaton teknologia kuvataan vaarallisina asioina ihmisille. Elokuvasa kuvatut

²⁷⁹ Grossmann, Atina, *Reforming Sex*, 24.

²⁸⁰ Elsaesser, Thomas, *Weimar Cinema and After*, 265.

²⁸¹ *Metropolis*, 1 h 24 min 05 s – 1 h 25 min 02 s.

robotti-Maria, Lulu ja Lola Lola kuvaavat heteronaisen aktiivisen seksuaalisuuden voimaa ja vaarallisuutta. Naisen kontrolloimaton seksuaalisuus kuvataan vaaralliseksi sekä naisille itselleen että naisiin ihastuneille miehille. Seksuaalisuus on pahuudesta lähtöisin ja on uhka jopa laillisuudelle, ainakin *Pandoran lippaassa*.

5.2. Naisen seksuaalisuus miehisen auktoriteetin uhkaajana

Saksassa 1920-luvun lopulla laajalti käytyyn keskusteluun seksuaalisuudesta, johon *Sininen enkeli* linkittyy, liittyi vahvasti myös miehisen vallan ja auktoriteetin heikkous.²⁸² Koska nuoria naisia oli enemmän kuin samanikäisiä miehiä, eivät kaikki naiset menneet koskaan naimisiin. Kaikki naiset eivät tosin halunneetkaan mennä naimisiin ja heidät nähtiin uhaksi yhteiskunnalle, sillä naimattomat naiset koettiin uhaksi miehelle auktoriteetille.²⁸³ Naimaton, yksin asuva nuori nainen oli uhka auktoriteetille, koska hän ei ollut isän eikä aviomiehen valvovan silmän alla. Miehet sekä ihailivat että pelkäsivät heteronaisen seksuaalisuuden voimaa, mikä johti siihen, että miehet pelkäsivät menettävänsä valtansa naisiin. Sekä *Pandoran lippaassa* että *Sinisessä enkelissä* naisen seksuaalisuus toimii aseena, joka haastaa miehisen auktoriteetin ja yhteiskunnan autoritäärisen perustan.²⁸⁴ Elokuvin yhteisössään arvostettujen miesten kyvyttömyys vastustaa alempiluokkaisen naisen seksuaalisuutta johtaa miesten sosiaalisen aseman laskuun.

Yleisesti katsottiin, että keskiluokan mies kykeni hallitsemaan seksuaalisuutensa, kuuluihan keskiluokkaisiin hyveisiin pidättyväisyys tunteiden ilmaisussa.²⁸⁵ Naisliikkeet olivat syyttäneet miehiä kykenemättömyydestä seksuaalisten halujensa hallitsemiseen jo vuosisadanvaihteen jälkeen, jolloin naisliikkeet aloittivat kampanjansa prostituutiota

²⁸² Kaes, Anton, German Cultural History and Film, New German Critique, Spring-Summer 1995, nro 65, 53.

²⁸³ McElligott, 207-211.

²⁸⁴ Kaes, Anton, Film in der Weimarer Republik, 94.

vastaan.²⁸⁶ *Pandoran lipas* ja *Sininen enkeli* todistavat naisten olleen oikeassa. Molemmissa elokuvissa käy ilmi, että keskiluokkaiset miehet eivät kykene hallitsemaan seksuaalisuuttaan vaan antautuvat naisen seksuaalisuuden vietäväksi. *Sinisessä enkelissä* professori Rath ensin kiinnostuu Lola Lolan kuvista ja päättää mennä katsomaan kabareeta. Rath ei pysty vastustamaan Lola Lolan seksuaalista viehätysvoimaa, vaan sortuu arvostetussa asemassa olevalle miehelle sopimattomaan suhteeseen.²⁸⁷ Tohtori Schön *Pandoran lippaassa* ei kykene myöskään vastustamaan Lulun flirttailua, vaan sortuu suutelemaan Lulua, vaikka tuleva vaimo odottaa häntä oven takana.²⁸⁸

Pandoran lippaassa Lulu haastaa Schönin vallan useasti, muun muassa käymällä tämän huoneessa, vaikka Schön on häntä kieltänyt tekemästä niin. Parhaiten Schönin tahtoa Lulu uhmaa revyyssä, joka on tohtorin rahoittama.²⁸⁹ Naisen seksuaalisuus yhdistyy keskiluokkaisen miehen kokemaan sosiaaliseen laskuun elokuvan nimessä. Elokuvan nimi tulee vanhasta antiikin tarusta, jossa Zeus lähettää kauniin Pandoran maailmaan lipas mukanaan. Kun Pandora meni naimisiin, avasi tuore aviomies lippaan, josta lennähti ulos kaikki kulkutaudit, vaivat ja koettelemukset, jotka ovat siitä lähtien vaivanneet ihmiskuntaa.²⁹⁰ Tohtori Schön joutuu naimisiin Lulun kanssa, vaikka tietää sen olevan hänen loppunsa. Häältä johtaa tohtorin kuolemaan ja sitä seuranneessa oikeudenkäynnissä syyttäjä vertaa Lulua Pandoraan. Syyttäjän mukaan kaikki tohtori Schöniä kohdanneet onnettomuudet ovat lähtöisin Lulusta.²⁹¹ Naisen seksuaalisuutta ja moderniteettia, jota nuori nainen kuvastaa, esitetään keskiluokkaisen miehen yhteiskunnallisen alamäen syiksi.

Toinen, joka haastaa tohtori Schönin auktoriteettiaseman, on hänen oma poikansa. Tämän Alwa tekee seksuaalisella halullaan Lulua kohtaan. Vaikka isä saa tietää poikansa ja vaimonsa välisestä suhteesta, suojelee isä poikaansa ja pitää Lulua syyllisenä. Vielä kuollessaankin isä varoittaa poikaansa Lulun seksuaalisuuden vaarallisuudesta, mutta

²⁸⁵ Jelavich, 161.

²⁸⁶ Evans, 115.

²⁸⁷ *Sininen enkeli*, 17 min 45 s – 21 min 53 s ja 53 min 53 s – 54 min 42 s.

²⁸⁸ *Pandoran lipas*, 30 min 45 s – 31 min 00 s.

²⁸⁹ *Pandoran lipas*, 21 min 10 s – 31 min 50 s.

²⁹⁰ Henrikson, Alf, *Antiikin tarinoita 1-2*, (2001), 277.

poika ei piittaa. Oikeudessakin Alwa vastustaa isän auktoriteettia ja puolustaa Lulun syyttömyyttä isänsä kuolemaan. Itse asiassa Alwa on alistunut täysin Lulun tahtoon. Alistumista kuvaa parhaiten kohtaaminen häistä, kun Alwa vihdoinkin tunnustaa rakkautensa Lululle. Tämän jälkeen Alwa on polvillaan pää Lulun sylissä.²⁹²

Lulun tahdon alaisuudessa oleminen johtaa myös Alwalla sosiaaliseen laskuun, sillä lopussa hän viettää aikaansa Lulun ja Schigolhin kanssa Lontoossa ullakkohuoneistossa köyhälistötyöläisten kaupunginosassa, joka poikkeaa suuresti keskiluokkaisesta, vauraasta asuinalueesta. Lulun kuoltua Alwa liittyy pelastusarmeijan kulkueeseen.²⁹³ Nuoren miehen tulevaisuus kuvataan pessimistiseksi. Pessimistinen kuvaus saattaa koskea myös miehisyttä, sillä ainoa eloonjäävä on naismainen mies.

Sinissä enkelissä naisen seksuaalisuus haastaa vanhan professorin auktoriteetin, kun nuoret opiskelijat käyvät kabareessa vastoin kieltoja. Kabareessa koulupojat käyttäytyvät Rathin aikana uhmakkaasti muun muassa polttamalla tupakkaa. Koulupojat ovat Rathin työstään eroamisen taustalla, sillä he tuovat Rathin moraalittoman suhteen esiin piirtelemällä luokkahuoneen taululle rivoja kuvia professorista ja tanssijattaresta. Samoin koulupojat alkavat laulamaan luokassa kabareesta tuttua laulua, eikä professori kykene hiljentämään oppilaitaan. Oppilaat vaikenevat vasta, kun toinen opettaja saapuu luokkaan.²⁹⁴ Rathilla ei siis enää ole auktoriteettista asemaa koulunsa oppilaisiin.

Rathilla ei ole auktoriteetin asemaa Lola Lolaankaan. Professorin alistuminen modernille naiselle tulee hyvin esiin, kun Rath ei aamulla löydä silinterihattuaan, jonka hän on edellisiltana jättänyt Lola Lolan huoneeseen.²⁹⁵ Silinterihattu oli miehen pyhin vaate²⁹⁶ ja sen unohtaminen naisen luokse kuvaa miehen joutuneen naisen seksuaalisuuden pauloihin. Avioituttuaan Lola Lolan kanssa Rath lähtee mukaan kabaree-seurueeseen ja näin jyrkentää omaa sosiaalista alamäkeään entisestään. Alamäki jatkuu, kun Rath joutuu

²⁹¹ Pandoran lipas, 49 min 57 s – 51 min 20 s.

²⁹² Pandoran lipas, 41 min 24 s – 43 min 12 s.

²⁹³ Pandoran lipas, 1 h 46 min 31 s.

²⁹⁴ Sininen enkeli, 41 min 02 s – 41 min 30 ja 50 min 56 s - 53 min 07 s.

²⁹⁵ Sininen enkeli, 28 min 19 s.

²⁹⁶ Petro, 111.

kauppaamaan Lola Lolaa kuvaavia kortteja kabareiden miesasiakkaille. Nöyryytyksen huipentaa Rathin esiintyminen kukkona vanhassa kotikaupungissaan. Tätä professori ei enää kestä ja hän menee vanhaan luokkahuoneeseensa, jonne hän kuolee.²⁹⁷

Vaaralliseksi osoittautunut naisen kontrolloimaton seksuaalisuus torjutaan kaikissa elokuvissa *Sinistä enkeliä* lukuun ottamatta. *Metropoliksessa* naisen seksuaalinen voima torjutaan, kun robotti-Maria poltetaan roviolla kuin noita.²⁹⁸ *Pandoran lippaassa* Viiltäjä-Jack ei voi vastustaa kiusaustaan tappaa ja hän surmaa Lulun puukolla, mikä Anton Kaesin mukaan ei ole sattuma. Freudilaisen psykoanalyysin mukaan veitsellä surmaaminen muistuttaa kastaatiosta, jota keskiluokan miehet pelkäsivät.²⁹⁹ Lulun pako oikeussalista oli ollut feminiinisyden voitto ja tämä katastrofaalinen uhka miehelle maailmankuvalle on tuhattava perin pohjin. Siksi hänen on kuoltava Viiltäjä-Jackin käsissä.³⁰⁰ Naisen seksuaalisuuden tuhoamisella pidetään yllä miehistä auktoriteettia ja perinteistä sukupuoltenvälistä epätasa-arvoa.

Osin ”uuden naisen” kuvassa on mukana miesten pelkoja omasta naisistumisesta. Miesten identiteetti oli kriisissä hävityn sodan jäljiltä ja varsinkin miesten muoti oli saanut naismaisia piirteitä.³⁰¹ Mary Ann Doanen mukaan miesten halussa tappaa Lulu on kyse miesten taistelusta itsensä kanssa. Miehet näkevät miehistyneessä naisessa toisen puolen itsestään, jonka he haluavat tuhota.³⁰²

Nainen miehistyneen auktoriteetin kyseenalaistajana liittyy aborttilakikeskusteluun, sillä laista päättäminen oli loppujen lopuksi miesten harteilla, kuten Walter von Hollander *Die Weltbüchessä* marraskuussa 1932 ilmestyneessä artikkelissaan toteaa. Von Hollanderin mukaan miehet olivat hallitsevassa asemassa niin ehkäisyvälineteollisuudessa kuin – tutkimuksessakin, ja samoin vain miehillä oli länsimaisessa kulttuurissa mahdollisuus seksuaaliseen herruuteen, mikä samalla sisälsi vastuun, jota miehet eivät olleet

²⁹⁷ Sininen enkeli, 57 min 14 s, 1 h 02 min 31 s ja 1 h 15 min 12 s – 1 h 28 min 35 s.

²⁹⁸ Gunning, 81.

²⁹⁹ Elsaesser, Thomas, Weimar Cinema and After, 282 ja Kaes, Anton, Film in der Weimarer Republik, 94.

³⁰⁰ Doane, 154.

³⁰¹ Petro 114.

³⁰² Doane, 161.

ymmärtäneet.³⁰³ Abortin kieltävän lain vastustus oli naisten näkyvin kampanja heidän haastaessa miehen määräysvallan yhteiskunnassa.

”Uusi nainen” oli melko varmasti miesten fantasia, sillä olihan se osin miesten omistamien muotilehtien ja elokuvastudioiden luomus. Silti seksuaalisesti aktiivinen nainen, jota mies ei kykene kontrolloimaan, kuvaa miesten pelkoa hallitsevan asemansa menetyksestä. Naisen kontrolloimaton seksuaalisuus johtaa miehen auktoriteetin luhistumiseen ja miehen sosiaaliseen alamäkeen ja jopa kuolemaan. Vaikka elokuvissa sitä ei suoranaisesti tuoda esiin, niin abortin kieltäminen ja ehkäisyvälineiden hankala saaminen olivat keino naisen seksuaalisuuden kontrolloimiseen.

5.3. Prostituutio ja miehen moraalit

Sekä *Sininen enkeli* että *Pandoran lipas* kertovat myös keskiluokkaisen miehen moraalien heikkenemisestä, tai osin sen kaksinaamaisuudesta. Rath ehkä on oman tyydyttämättömän seksuaalisuutensa uhri, mutta hänen on erottava opettajan toimestaan, koska hänellä on sopimaton suhde tanssijattareen. Rath on kuitenkin kunniallinen mies ja vie Lola Lolan vihille.³⁰⁴ Sen sijaan tohtori Schönin moraalit on arveluttavaa. Hän tapaa ilotyttöä, vaikka tietää tämän olevan sosiaalisesti ja moraalisesti tuomittavaa. Koko kaupunki puhuu suhteesta ja tulevan morsiamen isä pitää Schönin käytöstä mahdottomana avioliiton kannalta. Schön on tietoinen suhteen sopimattomuudesta, sillä kun hänen poikansa Alwa kysyy miksei isä nai Lulua, vastaa tohtori, että ”*Tuollaisten naisten kanssa ei mennä naimisiin. Se olisi itsemurha*”.³⁰⁵ Elokuva toimii kritiikkinä keskiluokkaisen miehen moraalisuutta kohtaan, sillä miehelle esiaviollinen seksisuhde sallitaan, mutta naiselle se on rikollista, kuten Lulun saama rangaistus osoittaa.

Yksi näkyvä merkki miesten moraalien laskusta oli lisääntyvä prostituutio. Aikalaisia ihmetytti saksalaisen miehen tarve maksullisiin naisiin. Tämän huolen tuo hyvin esiin

³⁰³ Von Hollander, Walter, *Geburtenregelungen Männersache!*, teoksessa *Weimar Republic Sourcebook*, 715-717.

³⁰⁴ *Sininen enkeli*, 57 min 14 s.

³⁰⁵ *Pandoran lipas*, 19 min 06 s.

Thomas Wehringin 6.11.1920 *Das Tage-Buchissa*, joka oli vasemmisto- ja juutalaisintellektuellien suosima lehti³⁰⁶, ilmestyneessä artikkelissaan ”Die Verhuring Berlins”³⁰⁷. Ulkomailla maksullisissa naisissa kävivät vain rumimmat miehet, raajarikot ja alkoholistit. Sen sijaan Berliinissä hyväkuntoiset, voimakkaat ja rakkauteen kyvykkäät miehet kävivät tapaamassa naisia, ”joista vain kaiken maun ja muistin menettäneet voisivat puhua kauniisti”. Wehringin mielestä lisääntyvä prostituutio kertoi miehisen auktoriteetin murenemisestä, sillä isät eivät kyenneet estämään tyttäriensä moraalitonta käytöstä, kuten eivät myöskään aviomiehet vaimojensa vastaavaa käytöstä.³⁰⁸

Prostituutio oli kasvava ongelma Saksassa, sillä vuonna 1870 Berliinissä arvioitiin olevan 16 000 maksullista naista, vuonna 1909 heidän määräkseen arvioitiin 40 000³⁰⁹ ja vuoden 1926 laskennassa todettiin Berliinissä olevan jopa 100 000 rekisteröityä prostituution harjoittajaa.³¹⁰ Sodan jälkeen myös sukupuolitaudit nousivat rajusti ja ne yhdistettiin vahvasti prostituutioon.³¹¹ Sukupuolitaudit oli yhdistetty maksulliseen seksiin jo aikaisemminkin ja prostituoituja syytettiin taudinkantajiksi ja kansanterveyden pilaajiksi. Prostituoituja alettiin kontrolloida ja se toimikin naisiin, mutta ei sukupuolitauteihin. Ne jatkoivat nousuaan, koska miehiä ei tarkkailtu.³¹² Prostituution aiheuttamien seuraamusten pelko nousikin yleiseksi keskustelun aiheeksi sodan jälkeen. Sukupuolitautien lisääntyttyä terveystoimikunnat ilmaisivat huolensa kansanterveydestä ja he olivat hyvin huolissaan laskeneista seksuaalimoraaliarvoista.³¹³ Miesten moraalit oli laskenut sodassa, jossa he olivat tyydyttäneet seksuaaliset tarpeensa ”sydämettömillä, jopa eläimellisillä keinoilla”³¹⁴.

³⁰⁶ Laqueur, 73.

³⁰⁷ Suomennettuna Berliinin huoristuminen.

³⁰⁸ Wehring, Thomas, *Die Verhuring Berlins*, teoksessa *The Weimar Republic Sourcebook*, 721.

³⁰⁹ Frevert, Ute, *Women in German History*, 87.

³¹⁰ Kaes, Anton, *Film in der Weimarer Republik*, 96.

³¹¹ McElligott, 214.

³¹² Abrams, 155.

³¹³ Meyer-Renschhausen, Elisabeth, *Bremen Morality Scandal*, teoksessa *When Biology Became Destiny*, (1984), 91-95.

³¹⁴ Weber, Marianne, *Die besonderen kulturellen Aufgaben der Frau*, teoksessa *Weimar Republic Sourcebook*, 197.

Ongelmaksi nousi jälleen laki, sillä Saksassa itsensä myyminen oli kiellettyä ja näin naista voitiin rangaista. Sen sijaan ostaminen ei ollut kiellettyä, joten miehet saattoivat ostaa seksiä ilman pelkoa rangaistuksesta.³¹⁵ Poliisilla oli täydet oikeudet pidättää kaikki naiset, joita voitiin epäillä prostituution harjoittamisesta tai sukupuolitaudin sairastamisesta ja pakottaa heidät vastoin tahtoaan lääketieteellisiin testeihin. Koska seksuaalinen käyttäytyminen oli muuttunut nopeasti, olivat kaikki nuoret naiset epäilyalaisia. Poliisit sekä monet muutkin tahot pitivät kaikkia sukupuolitauteja sairastavia naisia prostituoituina, vaikka esimerkiksi syfilis-tartunnan saattoi saada ilman seksikontaktia. Tartuntaan saattoi riittää nukkuminen taudinkantajan kanssa samassa sängyssä. Työläisperheiden ahtaissa asunnoissa ihmiset nukkuivat usein samoissa sängyissä.³¹⁶ Poliisilla oli lakipykälä 361/6 mukaan oikeus sulkea prostituutiosta epäilemäänsä nuoret naiset valvomaansa bordelliin. Lakipykälä oli varsin käsittämätön, sillä rikoslain pykälä 180:tä kielsi bordellien ylläpitämisen. Tästä huolimatta poliisit käyttivät ahkeraan oikeuttaan. Prostituutio oli Saksan monissa kaupungeissa poliisin tiukassa valvonnassa ja poliisit rajasivat prostituution usein tietyille alueille, kaduille tai jopa tiettyihin bordelleihin kuten Hampurissa.³¹⁷

Prostituution kieltäminen oli ollut naisliikkeen ensimmäisiä tavoitteita. Feministijärjestöt vetosivat kampanjoissaan moraaliin vastustamalla miesten luomaa seksuaalista kaksinaismoralismia. Abortin tekemisen ja seksinmyymisen ollessa kiellettyjä, mutta seksinostamisen ollessa sallittua, jäi seksin seuraamusten vastuu yksin naiselle. Miehiä ei myöskään voitu pakottaa lääketieteellisiin testeihin, vaikka heitä olisi epäilty sukupuolitaudin sairastamisesta. Poliisin kontrollivalta haluttiin siirtää sosiaaliviranomaisille, sillä feministit katsoivat poliisin asenteiden prostituutiota kohtaan rohkaisevan miehiä moraalittomuuksiin, kuten raiskauksiin.³¹⁸

Vuonna 1926 Saksaa ravisutti skandaali, joka sai alkunsa kirjasta, jossa äiti kertoo tyttärestään ja tähän kohdistuneista prostituutiosyytteistä. Tytär oli viidentoista ikäisenä

³¹⁵ Frevert, Ute, 135.

³¹⁶ Meyer-Renschhausen, 87-98.

³¹⁷ Evans, 16-17.

³¹⁸ Evans, 58-60, Meyer-Renschhausen, 96 ja Rosenhaft, 147.

lähtenyt ystävänsä kanssa Berliiniin ja etsintöjen jälkeen he palasivat takaisin kotiin. Heitä syytettiin heti aikeista myydä itseään Berliinissä ja myöhemmin epäiltiin syfiliksen sairastamisesta. Sukupuolitauteipäilyn vuoksi tytär määrättiin vastentahtoisesti kemialliseen lääkintään, jota osa lääkäreistä piti vaarallisena. Tytär kuolikin myöhemmin ilmeisesti lääkityksestä johtuneeseen kuumeeseen. Poliisin toiminta sai osakseen suurta kritiikkiä, mutta lopulta kirjan kirjoittanut äiti tuomittiin vääristelystä vankilaan.³¹⁹

Feministijärjestöt hyökkäsivät valtiovaltaa kohtaan, koska laissa kiellettyjä bordelleja oli Saksassa paljon. Tämä kertoi osaltaan valtiovallan asenteesta prostituutiota kohtaan ja lain soveltamisen epätasa-arvoisuudesta naisten kohdalla.³²⁰ Bordelleja pidettiin yllä lähinnä siksi, että nuoret miehet voivat niissä tutustua seksielämään varsin kivuttomasti. Yksi tai kaksikin visiittiä bordellissa kuului nuoren miehen miehistymisen riittiin. Vakavinta tässä oli se, että tämä riitti koski lähinnä sotilaita, opiskelijoita ja keskiluokan nuoria eli siis virallisen moraalisuuden vartijoita.³²¹ *Sinisessä enkelissä* nuoret opiskelijat käyvät katsomassa kabareeta, ostavat Lola Lolan kortteja ja käyvät tapaamassa tätä pukuhuoneessa, vaikka se onkin kiellettyä.³²² Tämä kuvaa nuorten miesten kiinnostusta erotiikasta, joka heille on vielä harmitonta, mutta myös nuorten halusta haastaa perinteinen auktoriteetti.

Prostituutio yhdistettiin yleisesti urbanisaatioon ja usein myös työväenluokan naisiin. Naisten siirtyessä kodin ulkopuolisiin työpaikkoihin, kuten myyjättäriksi ja tarjoilijoiksi, heidät voitiin hyvinkin identifioida prostituutioon, koska työ oli julkista. Tämä piti osittain paikkansa varsinkin baarissa työskennelleiden naisten kohdalla, sillä miesasiakkaiden antamat tipit olivat suosittu seksuaalisista palveluksista. Monille maalta tulleille naiiveille tytöille tämä oli suuri yllätys.³²³ Suurin yksittäinen prostituoitujen ryhmä olikin alemman sosiaaliluokan naiset, joiden pienet palkat eivät riittäneet elämiseen. Tähän ryhmään kuuluivat tehdastyöläiset, laulajat, tanssijat ja baarien

³¹⁹ Meyer-Renschhausen, 87-94.

³²⁰ Meyer-Renschhausen, 92.

³²¹ Evans, 17.

³²² Sininen enkeli, 20 min 52 s ja 31 min 20 s – 31 min 46 s.

³²³ Abrams, 153.

tarjoilijattaret. Rahaa jouduttiin hankkimaan itseään myymällä myös siksi, että huonot palkat eivät riittäneet uusimpien muotivaatteiden ja -tuotteiden ostamiseen.³²⁴

Monen Berliinissä prostituoiduksi joutuneen naisen tarina oli hyvin samantapainen. He olivat muuttaneet maalta kaupunkiin ja työelämään, josta he lopulta päätyivät kadulle myymään itseään. Usein isoissa kaupungeissa työ merkitsi myös muutakin kuin säännöllistä palkkashekkiä, sillä monella nuorella naisella oli suhde työnantajansa kanssa. Kun nainen alkoi odottaa lasta työnantajalleen, erotti tämä naisen työpaikastaan ja jätti oman onnensa nojaan. Koska naiset olivat ilman laillista turvaa, päätyivät he kadulle tienamaan oman ja lapsensa elannon. Tämä oli yksi räikeä esimerkki taloudellisista ja oikeudellisista epätasa-arvoisuuksista naisten ja miesten välillä.³²⁵ Koska naisten palkat olivat pieniä, olivat myös työttömyyskorvaukset pieniä. Usein työttömäksi joutuminen tiesikin työväenluokan sinkkunaiselle kadulle joutumista.³²⁶

Paikka ja ammatti yhdistävät *Pandoran lippaan* Lulun ja *Sinisen enkelin* Lola Lolan prostituutioon. Lulu on tanssijatar, joka tanssi revyyssä³²⁷ ja Lola Lola laulaa kabareen työläisversiossa *Tingeltangelissa*.³²⁸ Kabareen suosio oli ollut suurta jo keisariajalla, mutta revyyistä tuli tasavallan aikana kaikkein suosituin elävän esiintymisen viihdemuoto. Revyyt olivat usein poliittisesti kantaaottamattomia, mutta sensuurilain poistamisen vuoksi niissä esitettiin tanssiesityksiä alasti. Samoin revyyt toimivat prostituution harjoittamispaikkoina ja niissä esitettiin lähinnä vain amerikkalaista musiikkia ja viihdettä. Vasta vuonna 1922 poliisit saivat valtuudet kontrolloida esityksiä edes jollakin tavalla. Kriitikoiden silmissä revyyt edustivat mustaa kulttuuria ja kuvaavan uuden naiseuden vitaalisuutta. Konservatiivit olivat huolissaan ihmisten moraalista ja kansallistunteesta, jotka olivat laskeneet sodan ja vallankumouksen takia. Ulkomailla esityksistä oltiin kiinnostuneita ja konservatiivit katsoivat revyy-esitysten sallimisen saattavan Saksan häpeälliseen valoon ulkomailla.³²⁹

³²⁴ Klages-Stange, Margot, Prostitution, teoksessa *The Weimar Republic Sourcebook*, 728-729.

³²⁵ Kaes, Anton, Jay, Martin, Dimendberg, Edward, 718.

³²⁶ Meyer-Renschhausen, 100.

³²⁷ *Pandoran lipas*, 21 min 30 s.

³²⁸ *Sininen enkeli*, 16 min 06 s.

³²⁹ Jelavich, 154-159.

Saksassa kabaree-tanssijat esiintymisen jälkeen kaupittelivat kuvia itsestään saadakseen miehet juomaan enemmän ja kenties tekemään tarjouksia. Poliisin ja valtiovallan taholta kuvat haluttiin kieltää, koska he olivat huolissaan niiden vaikutuksesta kouluttamattomiin työväenluokan miehiin ja nuorisoon. Samoin oltiin huolissaan edellä mainittujen ryhmien pääsystä kabareeseen, koska viranomaiset katsoivat työläismiesten ja nuorten poikien olevan kykenemättömiä hallitsemaan seksuaalisuuttaan. Huoli oli turha, sillä lippujen hinnat esityksiin olivat niin kalliit, että niihin oli varaa vain paremmin tienaaavalla väestönosalla.³³⁰

Sinissä enkelissä Lola Lola yhdistyy ainakin kolmella tavalla prostituutioon. Ensiksi koulupojilla on Lola Lolan kuvia, jotka professori Rath löytää ja niiden takia hän aluksi menee Lola Lolaa tapaamaan. Lopulta Rath itse joutuu kauppaamaan Lola Lolan kuvia miesasiakkaille tienatakseen rahaa. Toinen prostituutioon yhdistävä tekijä on miljöö. Kun Rath menee Siniseen enkeliin, baariin jossa Lola Lola esiintyy, hän ohittaa kadulla itseään myyvän naisen. Kolmantena on kohtaaminen, jossa laivankapteeni tuo Lola Lolalle lahjan ja odottaa tältä vastalahjaa. Tästä Rath suuttuu ja alkaa puolustaa loukatun naisen kunniaa.³³¹

Pandoran lippaan alussa Lulu asuu tohtori Schönin maksamassa asunnossa, mutta tämä ei tee hänestä varsinaisesti prostituoitua. Lulu yhdistyy prostituutioon suoranaisesti elokuvan lopussa, jossa hän lähtee Lontoon sumuisille kaduille tienamaan rahaa itselleen, Alwalle ja Schigolhille. Lulun meikatessa Schigolh kysyy: ”*Miksi tuo maali, pidämme sinusta sellaisena kuin olet?*”. Lulu ei vastaa vaan jatkaa tehdäkseen itsensä viehättäväksi. Lulu löytääkin asiakkaan kadulta, joka on viiltäjä-Jack. Viiltäjä-Jack ei ensin ole tulossa Lulun luokse, koska hänellä ei ole rahaa. Avoimeksi jää osaltaan Schigolhin rooli, sillä Lulu kutsuu häntä ensimmäiseksi mesenaatikseen ja isäkseen. Toisaalta alussa Schigolh tutkii Lulun rahapussin ja ottaa siitä rahaa itselleen.³³² Tästä voisi päätellä, että Schigolh on Lulun parittaja. Vaikka elokuvissa kuvataan

³³⁰ Jelavich, 21 ja 156-162.

³³¹ Sininen enkeli, 15 min 59 s, 16 min 51 s ja 36 min 32 s – 37 min 40 s.

³³² Pandoran lipas, 1 h 33 min 56 s ja 3 min 06 s – 3 min 20 s.

prostituutiota, ei niissä tuoda esiin sukupuolitauteja, eikä naisia syyllistetä tautien levittäjiksi.

Molemmissa elokuvissa ”uusi nainen” yhdistetään itsensä myymiseen. Tämä ei kuitenkaan ollut aikanaan ollenkaan tavatonta, sillä lehtikirjoittelusta saa hyvin samantyyppisen kuvan. Vasemmistolaisessa *Die Weltbühnessä* 13.4.1926 ilmestyneessä artikkelissaan ”Prostitution“ Margot Klages-Stange kuvaa itseään myyviksi naisiksi myös myyjättäret ja pikakirjoittajat. Hänen mukaansa työ on vienyt heidät pois kotoa ja suurkaupungin ilmapiiri, jossa he työskentelevät, edesauttaa neitsyyden menetystä ennen avioliittoa. Hän samaistaa ennen avioliittoa tapahtuneet seksiaktit prostituutioon. Syyksi avioliittoa edeltäviin suhteisiin hän näkee nuorten naisten ikäisiään miehiä suuremman lukumäärän.³³³

Selvemmin tämä ”uuden naisen” ja prostituution yhdistäminen tulee esiin jo edellä mainitussa Thomas Wehringin artikkelissa. Artikkelissaan Wehring kuvaa kaikki nuoret naiset, jotka menevät elokuvaan joka ilta, pukeutuvat polveen asti ulottuvaan hameeseen ja ostavat elokuvalehtiä, huoriksi. Erityisen huolissaan hän on siitä, että keskiluokan nuoret naiset ovat huoristuneet. Syyksi tähän hän näkee keskiluokan köyhtymisen ja nuorten naisten halun köyhtymisestä huolimatta viettää luksuselämää. Samoin hän katsoo ehkäisyvälineiden käytön edesauttavan naisen prostituoiduksi tulemista. Lääkkeeksi huoristumista vastaan Wehring tarjoaa äitiyttä.³³⁴ Näin seksuaalisesti aktiiviset ja modernia kaupunkielämää viettäneet nuoret naiset yhdistettiin varsin selkeästi prostituutioon niin aikalaisteksteissä kuin elokuvissakin. Käsitteet ”uudesta naisesta” olivat ilmeisen samanlaiset niin oikeistossa kuin vasemmistossakin. Vasemmistomistuksessa olevien lehtien ja oikeisto-omistuksessa olevien elokuvien välittämä kuva ”uudesta naisesta” on hämmästyttävän samantapainen. Tämä kertoo siitä, että ”uusi nainen” ja häneen yhdistynyt modernismi kohtasivat vastustusta yli luokkarajojen.

³³³ Klages-Stange, 728-729.

³³⁴ Wehring, 721-722.

6. Traditionaalisen maailmankuvan kaatuminen

6.1. Traditionaalisen auktoriteetin ja miehisen identiteetin hauraus

Viimeinen mies kuvaa parhaiten pienporvariston häviötä ja alistumista. Porttivahdin ulkoinen olemus keisari Wilhelm -partoineen ja hänelle niin tärkeä univormu kuvaavat vanhaa aikaa ja sen edustajia.³³⁵ Tärkein on kuitenkin univormun herättämä kunnioitus. Univormuun liittyy koko portieerin arvostus, sillä se kertoo hänen arvostetusta asemastaan. Portieerin tullessa illalla kotiin naapuruston asukkaat odottavat hänen tuloaan. Asukkaat, joista valtaosa on naisia, tervehtivät portieeria kunnioittaen. Naapuruston asukkaat ovat selvästi köyhiä ja ilmeisesti työväenluokkaisia, sillä asuntoalueena on isot vuokratotalokasarmit. Aamulla naiset eivät välitä muiden talon miesasukkaiden työhön lähdöstä, mutta portieerin työhön lähtö saa naiset keskeyttämään siivouksensa. Pihamaalla portieeri ojentaa isompia lapsia, jotka ovat kiusanneet pienempäänsä. Hän on ainoa, joka puuttuu tapahtuneeseen, sillä muut asukkaat seuraavat lasten touhuja niihin puuttumatta.³³⁶ Portieeri on selvästi arvostettu auktoriteetti oman asuinalueensa työläisasukkaiden keskuudessa.

Portieeri on arvostettu mies myös työpaikallaan, joka on suuri ja kiireinen Atlantis-hotelli suurkaupungin keskustassa. Hotellissa käyvät vieraat ovat selvästi yläluokkaista väkeä. Työssäkin univormu on erittäin tärkeä. Univormun tärkeys tulee esiin jo elokuvan alussa, kun portieeri on pukeutunut sadetakkiiin, eivätkä taksit noteeraa hänen vihellyksiään. Kontrolli palaa vasta, kun portieeri riisuu sadetakkinsa ja kulkee ylväästi käsi selän takana komeassa univormussaan. Nyt asiakkaat kunnioittavat portieeria ja hänen univormuaan, sillä hotellista lähtevät muodikkaasti pukeutuneet naiset kulkevat portieerin käsikynkässä ja miehet tekevät hänelle sotilaallisen tervehdysten.³³⁷ Portieeri nauttii arvostusta myös yläluokan edustajien keskuudessa.

³³⁵ Kaes, Anton, *Film in der Weimarer Republik*, 57-58.

³³⁶ *Viimeinen mies*, 10 min 05 s – 19 min 38 s.

³³⁷ Schindler, Stephen, *What Makes Man a Man: The Construction of Masculinity in F.W. Murnau's The Last Laugh*, *Screen*, volume 37, number 1, Spring 1996. 33-34.

Portieeri alkaa olla vanha mies ja hänellä on vaikeuksia painavan laukun nostamisessa. Tämä ei jää hotellin nuorelta johtajalta huomaamatta ja hän päättää korvata vanhan portieerin nuoremmalla. Vanha portieeri siirretään vessansiivojaksi.³³⁸ Portieerin uusi työ vessansiivojana oli perinteisesti naisten työ. Näin valtansa ja voimansa menettänyt vanha portieeri feminisoidaan.³³⁹ Suurin järkytys on kuitenkin univormun menetyks. Univormua pois ottaessa portieeri murtuu täysin ja nuoren miehen on autettava häntä riisumaan takkinsa.³⁴⁰ Portieerille työnmenetyksessä pahinta onkin sosiaalisen aseman menetyks, eikä suinkaan työnkuvan muutoksen mukanaan tuoma taloudellinen ahdinko.³⁴¹

Portieeri yrittää elää valheessa ja hän varastaa univormun yöllä, jotta voi edelleen pitää yllä asemaansa asuinalueellaan. Valhe kuitenkin paljastuu, kun portieeriin ihastunut naapurin nainen tulee tuomaan hänelle ruokaa. Hotellin edessä oleva mies ei olekaan vanha portieeri, joka sen sijaan löytyy vessasta. Kun nainen näkee portieerin, on järkytys molemminpuolinen. Nainen juoksee kirkuen pois ja naapurusto saa tietää totuuden. Kun portieeri illalla tulee kotiin varastetussa univormussaan, on hän koko naapuruston naurun ja pilkan kohteena.³⁴²

Vaikka kyseessä on vanhan portieerin yksittäinen tragedia, kuvaa elokuva hyvin keskiluokan pelkoa arvostetun asemansa menetyksestä ja proletarisoitumisesta. Elokuvasa vanha portieeri on aluksi selkeästi kahden eri tilan välissä, sillä hän asuu työläisalueella ja työskentelee yläluokan alueella. *Viimeinen mies* kuvaa osaltaan hyvin kriittisesti sekä alemman- että ylemmänluokan käyttäytymistä. Vaikeuksien alettua vanha portieeri ei enää löydä identiteettiään kahden luokan välistä, eikä myöskään tunnista itseään.³⁴³ Ongelmien alkulähteeksi kuvataan suurkaupunki ja sen vilkas hotelli. Elokuvan alussa näytettävät hotellin pyöröovet, jotka ovat ahkerassa käytössä, kuvaavat

³³⁸ *Viimeinen mies*, 3 min 15 s – 5 min 13 s ja 20 min 46 s – 26 min 38 s.

³³⁹ Petro, 24.

³⁴⁰ *Viimeinen mies*, 28 min 52 s.

³⁴¹ Elsaesser, Thomas, *Weimar Cinema and After*, 232.

³⁴² *Viimeinen mies*, 58 min 22 s – 1 h 03 min 10 s ja 1 h 12 min 31 s – 1 h 17 min 29 s.

³⁴³ Silbermann, Marc, *German Cinema; Texts in Context*, (1995), 30.

hyvin urbaanin suurkaupungin hektistä elämäntyyliä.³⁴⁴ Elämäntyyli on niin hektinen, että vanha portieeri ei enää pysy vauhdissa mukana.

Proletarisoitumisen pelkoa kuvaa hyvin kohtaus, jossa portieeri vessan nurkassa syö ruuakseen laihaa keittoa. Syömisen väliin leikataan kuvia hotellin ylellisestä ravintolasta, jossa hyvin pukeutuneet yläluokan ihmiset syövät iloisina maittavaa ruokaa.³⁴⁵ Inflaation aikana köyhtynyt keskiluokka oli rahapulassaan joutunut vaihtamaan perinteiset ruokatottumuksensa. Vähitellen oli jouduttu lihan, voin ja kasvien syöminen vaihtamaan kuivan leivän ja perunoiden syömiseen.³⁴⁶ Huomattavaa on, että yläluokan edustajana kuvataan nuorta, muodikkaasti pukeutunutta naista. Nuori nainen identifioidaan tuhlailevaan kulutuskulttuuriin ja yläluokan huolettomaan elämään. Toisaalta hän on myös sosiaalisessa hierarkiassa vanhaa portieeria ylempänä.

Viimeinen mies tuo osaltaan esiin työväenluokan asuntoalueiden asunto-ongelmat, sillä elokuvassa työväenluokkaiset ihmiset asuvat ahtaasti ja osa heistä menee nukkumaan kellariin.³⁴⁷ Yksin Berliinissä oli vuonna 1925 noin 117 000 asunnotonta ihmistä ja noin 47 000 ihmistä asui kellareissa. Vaikka samoihin aikoihin rakennettiin uusia asuntoalueita ongelman ratkaisemiseksi, olivat asunnot usein liian kalliita työväenluokanedustajille.³⁴⁸ Työväenluokan kurjia oloja kuvattaneen osin siksi, että tuodaan esiin vanhan portieerin alamäen rajuus, sillä häntä ei arvosta edes yhteiskunnan kaikkein köyhimmät.

Samantapainen keskiluokan pelko omasta asemastaan tulevaisuuden yhteiskunnassa tulee esille *Metropoliksen* naiivissa sanomassa. Elokuvassa on kuvattu kaupungin jakautuvan kahtia työläisten ja ylemmän luokan kesken. Maria odottaa sydäntä, joka välittäisi käden ja aivojen liiton.³⁴⁹ Käsi tarkoittaa työntekijöitä, eli työväenluokkaa, ja aivot ovat kaupunginjohtaja Joh Fredersen. Hän kuvaa yläluokkaista talouseliittiä. Sydän eli

³⁴⁴ *Viimeinen mies*, 1 min 11 s – 1 min 42 s.

³⁴⁵ *Viimeinen mies*, 58 min 22 s.

³⁴⁶ Berghahn, 70.

³⁴⁷ *Viimeinen mies*, 8 min 08 s – 9 min 03.

³⁴⁸ Grossmann, Atina, *Reforming Sex*, 7.

³⁴⁹ *Metropolis*, 50 min 45 s.

välittäjä on kaupunginjohtajan poika Freder. Keskiluokka oli perinteisesti nähnyt itsensä saksalaisen yhteiskunnan sydämenä ja sieluna³⁵⁰. Poika välittää isänsä ja työläisten välisen sovinnon. Tulevaisuuden yhteiskunta tarvitsee sydäntä eli keskiluokkaa välittämään eliitin ja työväenluokan välisiä kiistoja.

Viimeisessä miehessä portieerin auktoriteetti ja siihen liittynyt miehinen identiteetti ovat hyvin hauraita. Miehinen auktoriteetti ja identiteetti perustuivat arvostettuun asemaan, jonka merkinä oli univormu. 1920-luvun Saksassa univormulla oli tärkeä asema ja sen kantaja ja hänen tekonsa tunnistettiin univormusta. Univormu merkitsi yhteisöllisyyttä, järjestystä, identiteettiä, auktoriteettia ja pätevyyttä, siis perinteisiä keskiluokkaiseen mieheen yhdistettyjä hyveitä. Jos miehellä ei ollut ammatillista pätevyyttä, oli univormu korkein saavutus, jonka hän saattoi saavuttaa.³⁵¹

Univormun menettäminen johtaa sekä portieerin sosiaaliseen kaatumiseen kuin myös fyysiseen rappeutumiseen. Miehen identiteetti perustuukin naisten katseelle ja arvostukselle, ja naiset arvostavat hänessä univormun tuomaa auktoriteettia. Tämän vuoksi naiset ovatkin vaarallisia, sillä naiset kulkevat portieerin käsikynkässä vain, jos kontrolli on portieerin hallussa. Portieeri saakin uuden työtakkinsa juuri naisen kädestä ja tällä kuvataan miehen kastaatiota, sillä kohtauksessa kamera leikkaa portieerin pään pois.³⁵² Portieerin asuinalueella keski-ikäiset rouvat vakoilevat, juoruilevat ja pilkkaavat toisiaan. Asuinalue näyttäytyykin painajaismaisena paikkana portieerille.³⁵³ Tosin asuinalue on painajaismainen paikka vasta, kun portieeri on menettänyt arvostetun asemansa. Vaikka portieerin alamäen aiheuttaa oma vanheneminen, niin naiset täydentävät hänen nöyryytöksensä, sillä kotona naiset eivät suostu avaamaan hänelle ovea ja suuri osa työläisnaapuruston nauravista kasvoista on naisten³⁵⁴. *Viimeisessä miehessäkin* nainen kuvataan uhaksi miehille auktoriteetille. Huomattavaa on, ettei uhkakuvassa kyseessä ole ”uusi nainen” vaan ihan tavalliset työläisnaiset. Kyseessä lienee pelko miehen ja naisen tasa-arvoistumisesta eikä niinkään nuorten naisten

³⁵⁰ Gunning, 112 ja Lebovics, 9.

³⁵¹ Barlow, John D., *German Expressionist Film*, (1982), 147-148.

³⁵² Schindler, 36-37.

³⁵³ Elsaesser, Thomas, *Weimar Cinema and After*, 247.

aktiivisen seksuaalisuuden vaaroista miehille. *Viimeisen miehen* sanoma on hyvin mieskeskeinen, koska kaikki naiset nähdään uhaksi miehille auktoriteetille.

Stephen Schindlerin ja Thomas Elsaesserin mukaan elokuvan toinen osa on homoseksuaalinen fantasia, koska siinä naisilla ei ole erityistä roolia. Toinen vahva argumentti heille on ohjaaja F.W. Murnau'n homoseksuaalisuus. Elokuvan lopussa miessolidarisuus tulee esiin ainakin kahdesti. Ensimmäisen kerran kun hotellin vessassa portieeri auttaa uutta vessansiivoojaa, paikka ei ole sattuma, koska homoseksuaaliset aktit olivat yleisiä juuri vessoissa. Toisen kerran aivan elokuvan lopussa vanhan portieerin lähtiessä vaunuilla pois hotellilta yhdessä ainoan uskollisen ystävänsä, vanhan yövahdin, kanssa kuin aviopari.³⁵⁵ On totta, että elokuvan lopussa vanha portieeri on miesten keskellä, jossa hänen hauras identiteettinsä ei ole uhattuna. Tämä kuvaa kuitenkin lähinnä vanhaa hyvää aikaa, jossa julkinen tila oli vain miehille, eivätkä naiset uhanneet miehistä auktoriteettia. Tämä ei tee miehistä homoseksuaaleja, vaan elokuvan lopussa on kyse miehisen maailmankuvan ylläpidosta. Täytyy muistaa myös elokuvan kollektiivinen tekotapa, joten tuskin ohjaaja Murnau pääsi toteuttamaan vain omaa yhteiskunnallista kritiikkiään homoseksuaalisuuden puolesta.

Vanha portieeri ja *Sinisen enkelin* professori Rath ovat pohjimmiltaan hyvin samantapaiset henkilöt. Patrice Petron mielestä he kumpikin ovat itseään rankaisevia ja sadistisia miehiä, jotka heijastavat voimattomuutensa naisiin, joihin he sitten samaistuvat.³⁵⁶ Kyse ei ole miesten masokismista, vaan kyvyttömyydestä vastustaa ”uutta naista”. Molemmat keskiluokkaiset miehet ovat kykenemättömiä käsittelemään moderniteetin tuomia muutoksia ja saattavat itsensä nöyryytetyiksi. Nöyryytystä kumpikaan heistä ei kestä, vaan he palaavat entiseen valtakuntaansa, jota he ennen olivat dominoineet, kuolemaan³⁵⁷. Molemmat miehet kuvaavat traditionaalisen elämäntavan häviötä uudelle modernille elämäntavalle.

³⁵⁴ Viimeinen mies, 1 h 13 min 57 s – 1 h 14 min 29 s.

³⁵⁵ Elsaesser; Thomas, Weimar Cinema and After, 247 ja Schindler, 38-39.

³⁵⁶ Petro, 155.

³⁵⁷ McGormick, 655.

Pandoran lippaan tohtori Schön on osin samantapainen edellä mainittujen miesten kanssa. Tohtori Schön ja professori Rath ovat molemmat yhdistettävissä Bildungsbürgertumiin monissa eri asioissa. Koulutetulle porvarille oli hyvin tärkeää akateemiset tittelit, hienot elämäntavat ja hienot vaatteet, etenkin hattu.³⁵⁸ Sekä Schöniltä että Rathilta löytyvät kaikki edellä mainitut porvarilliset määreet. Heidän alistumisensa työväenluokasta lähtöisin olevalle tytölle kuvaa keskiluokan sosiaalisen alamäen lisäksi myös koulutetun porvariston pelkoa työväenkulttuurin nousemisesta porvarillista kulttuuria voimakkaammaksi. Jos Rathin henkilökohtaisen alamäen tulkitsee kuvauksena porvariston alamäestä, on siihen syynä suurinflaatio. *Sinisessä enkelissä* Rathin naitua Lola Lolan, selaa professori kalenteria, joka näyttää vuotta 1924 ja kalenteri siirtyy nopeasti vuoteen 1929.³⁵⁹ Rathin sosiaalinen alamäki alkaa siis heti suurinflaation jälkeen ja huipentuu laman kynnyksellä.

Kaikkia kolmea miestä yhdistää turvautuminen rikollisiin keinoihin. Schön käyttäytyy Lulua kohtaan aina aggressiivisesti, koska hän on turhautunut. Turhautumisen syy on, ettei hän kykene hallitsemaan Lulua. Ainoa keino, jonka Schön keksii, on väkivalta. Tämä tosin käy hänen kohtalokseen.³⁶⁰ Väkivaltaan turvautuu myös professori Rath, kun hän ei kykene hallitsemaan Lola Lolaa. Rath koettaa kuristaa vaimonsa, mutta tämä pääsee pakenemaan.³⁶¹ Vanha portieeri puolestaan syyllistyy varkauteen säilyttääkseen asemansa naapurien silmissä.³⁶² Kun portieeri on varastanut univormun, tuntuu hänestä kuin hotelli kaatuisi hänen päälleen. Tämä kuvaa portieerin kokemaa syyllisyydentunnetta, jonka hän kokee paetessaan työpaikkansa valtaa.³⁶³ Kaikille miehille yhteistä on turvautua rikollisiin keinoihin, kun kontrolli ei enää ole heidän käsissään. Valta ei enää ole miesten käsissä ja rikollisuus kääntyy heitä itseään vastaan.

³⁵⁸ Kocka, 17-18.

³⁵⁹ Sininen enkeli, 1 h 06 min 41 s.

³⁶⁰ Pandoran lipas, 39 min 08 s – 47 min 50 s.

³⁶¹ Sininen enkeli, 1 h 22 min 25 s – 1 h 22 min 48 s.

³⁶² Viimeinen mies, 38 min 10 s.

³⁶³ Barlow, 151.

6.2. Nuoren modernismin haaste vanhalle traditiolle

Osaltaan *Viimeinen mies* kertoo vanhan systeemin kaatumisen aiheuttamasta kivusta. Vanha mies korvataan nuoremmalla ja hän on edistyksen ja moderniteetin uhri.³⁶⁴ Elokuvasa on kyse traditionaalisen ja modernin maailman konfliktista. Portieeri edustaa vanhaa porvarillista moralismia, joka turvautui keisarilliseen auktoriteettiin, ja hotelli Atlantis ja sen nuoret työntekijät edustavat vain rahaan uskovaa modernia kulutuskulttuuria.³⁶⁵ Ei ole sattumaa, että hotellin nuori apupoika auttaa vanhaa portieeria riisumaan univormun. Tämä kuvaa nuorison arvojen voittoa. Vanha keskiluokka oli kokenut itsensä monarkian suojelijaksi ja monarkian suojelevan heitä, mutta keisarin kaaduttua suojaa ei enää ollut.³⁶⁶ Nuoren miehen korvatessa vanhan portieerin, tämän ihanteet ja samalla koko sosiaalinen maailma kaatuvat.³⁶⁷

Viimeinen mies suhtautuukin kriittisesti uuteen kapitalistiseen aikakauteen. Vanha preussilainen kurinalaisuus ei enää kuulunut nuorten miesten hyveisiin, vaan tilalle astui tehokkuus. Vanha portieeri joutuu rationalisoinnin uhriksi, koska hän ei enää ole yhtä tehokas kuin ennen. Vanha portieeri yrittää todistaa voimakkuutensa hotellinjohtajalle nostamalla painavan arkun ilmaan. Arkku on kuitenkin liian raskas ja portieeri lyyhistyy lattialle. Seuraavaksi kuva leikkaa uuteen nuoreen portieeriin, joka yhdellä kädellä kantaa painavia laukkuja.³⁶⁸

Selkeimmin aikakauden mammonanpalvontaa kritisoi elokuvan ironinen epilogi. Epilogi tulee sen jälkeen, kun vanha portieeri on mennyt vessaan odottamaan kuolemaansa, ja tässä vaiheessa tulee elokuvan ainoa väliteksti:

Elokuvan piti loppua tähän. Onnetonta vanhusta odottaisi tosi-
elämässä vain kuolema. Käsikirjoituksentekijä kuitenkin sääli

³⁶⁴ Kaes, Anton, *Film in der Weimarer Republik*, 57-58.

³⁶⁵ Schindler, 31.

³⁶⁶ Peukert, 156.

³⁶⁷ Schindler, 31.

³⁶⁸ *Viimeinen mies*, 26 min 50 s.

häntä ja kirjoitti lähes mahdottomalta tuntuvan jälkinäytöksen.³⁶⁹

Jälkinäytöksessä portieeri on saanut amerikkalaisen monimiljonääri O.Y. Moneyn perinnön, koska monimiljonääri oli kuollut vanhan portieerin käsivarsille. Vanha portieeri on tullut hotellin ravintolaan syömään. Siellä häntä palvellaan hyvin ja yläluokkaiset asiakkaat suhtautuvat häneen hyväksyvästi naureskellen.³⁷⁰ Stephen Schindlerin mukaan elokuva antaa ymmärtää, että mies on täydellinen vain, jos hänellä on rahaa tai univormu.³⁷¹ Enemminkin elokuva kuvaa kuinka miehen yhteiskunnallinen arvostus riippuu nyt rahasta, eikä asemasta niin kuin aikaisemmin. Nuoret tuntuvat kunnioittavan vain rahaa, sillä portieerin lähtiessä syömästä hän jakaa kaikille työntekijöille tippiä. Työntekijät kumartavat saadessaan tippiä, jopa uusi portieeri, joka ei ennen ole noteerannut vanhaa portieeria ollenkaan.³⁷²

Anton Kaesin mukaan ”onnellisessa Hollywood – lopussa” on kysymys niin kutsutusta Dawesin suunnitelmasta.³⁷³ Dawesin suunnitelman avulla Saksan talous rakennettiin inflaation jäljiltä uudelleen, jotta Saksa pystyisi maksamaan sotakorvauksensa länsivalloille. Suunnitelma toteutettiin amerikkalaisten pankkiirien antamien lainojen avulla. Dawesin suunnitelmaa vastustivat niin äärioikeisto kuin kommunistitkin, koska maksuaikataulu oli pitkä. Vastustajat puhuivat ”toisesta Versailles`ta”.³⁷⁴ *Viimeinen mies* on valmistunut samana vuonna (1924) kuin Dawesin suunnitelma otettiin käyttöön. Kaesin väittäjä on sikäli mahdollinen, että elokuva sai ensi-iltansa aivan vuoden lopulla. Tulkinnan mukaan elokuva olisi poliittisesti kantaaottava, ja toisaalta vanhan portieerin tragedia kuvaisi Saksan tragediaa. Tämä tuntuu hivenen uskaliaalta ja kyseessä lienee enemmänkin keskiluokkainen tragedia, jolloin loppu kuvaisi rahan valtaa modernissa yhteiskunnassa.

³⁶⁹ *Viimeinen mies*, 1 h 22 min 40 s.

³⁷⁰ *Viimeinen mies*, 1 h 23 min 09 s – 1 h 32 min 28 s.

³⁷¹ Schindler, 33.

³⁷² *Viimeinen mies*, 1 h 38 min 32 s.

³⁷³ Kaes, Anton, *Film in der Weimarer Republik*, 58.

³⁷⁴ Winkler, 258-261.

Nuorison kiinnostus rahaan tulee esiin *Pandoran lippaan* Alwassa. Alwalla on kaksi addiktiota: Lulu ja uhkapeli eli vapaa seksuaalisuus ja halu helppoon rikastumiseen.³⁷⁵ Alwa on mies, joka koko elokuvan ajan on muiden elätettävänä. Raha on hänelle tärkeää, mutta töitä sen eteen Alwa ei halua tehdä. Alussa hänen isänsä hoitaa rahoituksen, eikä Alwan tarvitse tehdä kunniallista työtä vaan keskittyä taiteelliseen elämäänsä revyyssä. Isän kuoltua Alwan ja Lulun rahat loppuvat. Alwa yrittää rikastua nopeasti, mutta tuloksettomasti, uhkapelillä. Thomas Elsaesser on katsonut uhkapelin kuvaavan Wall Streetin pörssiromahduksen aiheuttamaa pankkikriisiä,³⁷⁶ mutta tämä on mahdotonta, koska elokuva on valmistunut jo ennen lokakuussa 1929³⁷⁷ tapahtunutta pörssiromahdusta.

Sen sijaan kohtaus saattaa kuvata Saksaa ravistellutta suurinflaatiota ja esittää sen syyksi modernin kapitalismin. Laivalla tapahtuva uhkapeli on kuvaava ihmisten suhtautumisesta rahaan. Alwa on epäonninen pelissä ja Schigolhin neuvosta hän alkaa huijata. Huijaus tuottaakin tulosta, mutta Alwa ahnehtii liikaa ja jää kiinni. Osa pelipöydän ihmisistä hyökkää suutuksissaan Alwan kimppuun. Tällä välin osa pelipöydän ympärillä olevista ihmisistä ryntää varastamaan Alwalta jääneet rahat. Seuraa täysi kaaos ja poliisit tulevat rauhoittamaan tilanteen.³⁷⁸ Alwan huijaaminen kertoo osaltaan nuorison moraalien heikkoudesta. Rahan ja selviytymisen eteen tehdään vaikka rikos. Elokuvat eivät tuo erityisemmin esiin naisten viehtymystä rahaan. Ainoastaan *Pandoran lippaassa* naiset käyttävät rahaa. Alussa Lulu maksaa mittarimiehelle ja kreivitär Geschwitz lainaa rahaa Alwalle ja Lululle, jotta Alwa voisi uhkapelissä voittaa rahaa.³⁷⁹ Nämä kohtaukset kertovat lähinnä naisten taloudellisesta itsenäisyydestä.

Sotaa seurannut auktoriteetin murentuminen niin kotona kuin koko yhteiskunnassa toi selkeämmin esiin uudenlaisen miehen. Miesidentiteetin muutos ei ollut kuitenkaan aivan uusi asia, sillä jo vuosisadan alussa ekspressionistisen taidepiirin parissa mieskuva alkoi muuttua. Ekspressionistit kyseenalaistivat porvarilliset arvot ja seurasivat Friedrich

³⁷⁵ Doane, 156.

³⁷⁶ Elsaesser, Thomas, *Weimar Cinema and After*, 276.

³⁷⁷ Berghahn, 115 ja Lamb & Phelan, 57.

³⁷⁸ *Pandoran lipas*, 1 h 18 min 20 s – 1 h 26 min 12 s.

Nietzschen kutsua kaikkien arvojen uudelleenluomisesta. Uusi mies ei enää tunnustanut porvarillisia moraal sääntöjä ja eli enemmän vaiston varassa.³⁸⁰ Samaan aikaan nuoret koulupojat haastoivat vanhat porvarilliset arvot. Syntyi useita nuorisoliikkeitä, joista tunnetuin oli vuonna 1899 perustettu *Vandervögel*³⁸¹. Nuoret halusivat paluuta takaisin luonnolliseen ja yksinkertaiseen elämään. He halusivat vaihtaa akateemisten tilojen ja oluttupien tunkkaisen maailman ulkoilmaelämään. Nuorisojärjestöt torjuivat vanhat arvot ja wilhelmiinisen yhteiskunnan traditionaalisen hierarkian ja autoritäärisyyden vaihtaen ne yhteiseloön ja kumppanuuteen.³⁸²

Isän ja pojan välinen konflikti oli suosittu aihe ekspressionistisessä taiteessa. Samoin se on sitä 1920-luvun saksalaisissa elokuvissa. Usein taustalla on isän ja pojan taistelu samasta naisesta. Näin on myös *Metropoliksessa*, jossa Freder haastaa isänsä auktoriteetin ihastuttuaan nuoreen Mariaan. Freder näkee Marian lasten kanssa ja ihastuu tähän heti. Freder lähtee seuraamaan Mariaa ja päätyy isojen koneiden tehtaaseen, johon hänen isänsä on kieltänyt työntekijöitään Frederiä päästämään.³⁸³ Paul Monaco tulkitsee *Metropoliksen* kuvaavan hävityn sodan traumaa, koska nuori sukupolvi esitetään vahvempana kuin vanha.³⁸⁴ Thomas Elsaesserillekin kyseessä on sodan kriittinen kuvaus, sillä hänen mukaansa isän ja pojan välinen taistelu peilaa sotaa, jonka vanha polvi aloitti, mutta nuori polvi vuodatti veren.³⁸⁵

Kun Freder alkaa auttaa maanalla asuvia työläisiä, hän samalla nousee omaa isäänsä vastaan. Hänelle oman isän brutaalit asenteet ovat järkytys, muun muassa se, että isän mielestä työläisille sattuneita ”*onnettomuuksia ei voida välttää*”³⁸⁶. Freder on kauhistunut isänsä voimasta ja on lähes kykenemätön pysäyttämään isänsä tahtoa, mutta lopulta saa isänsä näkemään tekojensa seuraamukset ja kääntämään ajatusmaailmansa.³⁸⁷ Elokuva kuvaa hyvin vallan väärinkäyttöä ja manipulointia, joita etenkin vanhempi sukupolvi

³⁷⁹ Pandoran lipas, 1 min 10 s – 2 min 00 s ja 1 h 17 min 15 s – 1 h 17 min 55 s.

³⁸⁰ Jones, Larry Eugene, *Culture and Politics in the Weimar Republic*, 83.

³⁸¹ Suomeksi ”muuttolinnut”.

³⁸² James, Harold, *German Identity: 1770 to the present day*, (1994), 103.

³⁸³ *Metropolis*, 5 min 47 s – 12 min 50 s ja 14 min 15 s – 16 min 25 s.

³⁸⁴ Monaco, Paul, *Cinema and Society; France and Germany During the Twenties*, (1976), 146.

³⁸⁵ Elsaesser, Thomas, *Weimar Cinema and After*, 73-74.

³⁸⁶ *Metropolis*, 16 min 01 s.

harrasti.³⁸⁸ Elokuva suhtautuu kriittisesti myös hallitsevaan luokkaan, jota isä edustaa. Keskiluokassa oli aiheuttanut katkeruutta se, että traditionaalinen eliitti oli säilyttänyt hallitsevan asemansa yhteiskunnassa ja suurinflaation aikana kyennyt jopa rikastumaan, kuten jotkut teollisuuden suuromistajat tekivät.³⁸⁹

Vaikka Freder saa lopulta tahtonsa läpi, ei se käy helposti. Aluksi Freder kuvataan jopa feminiiniksi mieheksi, jonka omat näyt saavat ymmälleen ja ovat saada hänet epätoivoon. Hän on tietämätön mitä kaupungissa todella tapahtuu. Kun hän saa selville maan alla työskentelevien ihmisten olojen kurjuuden, alkaa hän kuitenkin toimia. Freder on toiminnassaan tehoton, sillä hän paljastaa itsensä työläisille, viettää hetken vankeudessa, pyörtyy ja myös näkee sairaana ollessaan painajaisia. Kuitenkin elokuvan lopussa Freder pelastaa Marian ja työntää Rotwangin katedraalin katolta. Näin Freder lopulta saavuttaa miehisiyyden.³⁹⁰ Frederistä tulee lopulta sankari toisin kuin Alwasta. Nuoremman ja vanhemman sukupolven välisessä taistelussa on mielestäni enemmän kysymys modernin maailman ja traditionaalisen maailmankuvan välisestä taistelusta kuin sodan traumaista. *Pandoran lippaassa* poika voittaa isänsä, mutta vahvana häntä ei esitetä, pikemminkin kyse on pessimistisestä kuvauksesta, jossa modernismi on kukistanut traditionaaliset arvot.

Vaikka nuoremman sukupolven kapina olikin tärkeä episodi porvariston sosiaalisessa ja poliittisessa hajaantumisessa, eivät kaikki nuoret suhtautuneet modernismin tuomiin muutoksiin myönteisesti. Sodan jälkeen monet keskiluokkaiset miehet tunsivat katkeruutta tasavaltaa kohtaan. He kokivat vallankumouksen pudottaneen heidät pois omalta paikaltaan yhteiskunnassa. Weimarin tasavallan ajan poliittista elämää leimasi nuorison vieraantuminen politiikanteosta. Perinteisesti keskiluokan äänitorvina toimineet liberaalit puolueet menettivät äänestäjiä koko tasavallan ajan, sillä nuoriso perusti mieluummin omia pieniä puolueita kuin äänesti liberaaleja puolueita. Antimodernismi oli suosiossa varsinkin yliopistoissa ja nuoret opiskelijat pelkäsivät traditionaalisen

³⁸⁷ Gunning, 75-77.

³⁸⁸ Elsaesser, Thomas, Weimar Cinema and After, 74-75.

³⁸⁹ Berghahn, 49 ja 72-80.

³⁹⁰ Gunning, 64-78.

saksalaisen kulttuurin häviötä ja suhtautuivat kriittisesti moderneihin muutoksiin, kuten urbanisaatioon ja massakulttuuriin. Omia puolueita perustaneet keskiluokkaiset nuoret siirtyivät 1920-luvun lopulla äänestämään kansallissosialisteja.³⁹¹

6.3. Ulkopuolisen viehätys

Modernin naisen ulkonäön muutoksista syytettiin myös miehiä ja varsinkin massakulttuurista. Naisen uutta roolia pidettiin kuvana, jolla nuorille naisille myytiin amerikkalaista kiiltoa. Kiillolla tarkoitettiin lisääntyvää materialismia, jolla naiset ehostivat ulkonäköään. Uutta muotia pidettiin saksalaisuuden vastaisena.³⁹² Abortin kieltävän lain vastustajat toivoivat, että Saksassa otettaisiin mallia nuoresta Neuvostoliitosta, jossa oli esitelty uudet vallankumoukselliset perhe- ja seksuaalilait; muun muassa abortin salliminen. Neuvostoliitosta haettiin lähinnä mallia, mutta käytännössä Yhdysvalloista oli enemmän hyötyä seksuaalimoraalin muutoksissa. Syntyvyydensäännöstelyklinikat saivat niin tieteellistä kuin taloudellistakin apua Yhdysvalloista, vaikka siellä lainsäädäntö oli yhtä tiukkaa kuin Saksassa.³⁹³ Äitiyden puolestapuhujat puolestaan katsoivat, että amerikkalainen teollistuminen ja rationalisointi ja neuvostovenäläinen naisen rajaton individualismi olivat tuhonneet perheen ja kaiken seksuaalisen moraalin.³⁹⁴ Toisin sanoen syrjäyttäneet traditionaaliset naiselliset arvot ja hyveet. Aikanaan ”uuden naisen” kehityksen taustalla nähtiin siis olevan ulkopuolinen vaikutus.

Ulkopuolisten esikuvien vaikutus tuodaan esiin *Sinisen enkelin* ensimmäisessä kohtauksessa. Nuori myyjätär tulee avaamaan putiikin ikkunaa peittävän suojan ja sen alta paljastuu kabareen mainos, jossa on Lola Lolan kuva. Myyjätär ottaa itselleen samanlaisen viekoittelevan asennon kuin Lola Lolalla on kuvassa.³⁹⁵ Myyjätär haluaa siis olla kuin kabareen tanssijatar. Lola Lola on ulkomaalainen, sillä tavatessaan ensikertaa

³⁹¹ Jones, Larry Eugene, *German Liberalism and the Alienation of the Younger Generation in the Weimar Republic*, teoksessa *In Search of a Liberal Germany; Studies in the History of German Liberalism from 1789 to the Present*, (1990), 287-298 ja 320, Mommsen 20-23 ja Peukert 94.

³⁹² Kramer, 20.

³⁹³ Grossmann, Atina, *Reforming Sex*, 15 ja 36-39.

³⁹⁴ Hausen, 140.

professori Rathin, pyytää Lola Lola Rathia puhumaan omaa kieltään eli englantia.³⁹⁶ Oletettavasti Lola Lola on amerikkalainen. Näin Lola Lola edustaisi ”amerikanismia” ja modernia kulttuuria, joka elokuvassa koituu saksalaista porvarillista kulttuuria edustavan professori Rathin tuhoksi.

Anton Kaes on katsonut *Nosferatun* sisältävän antisemitistisen sanoman. Nosferatu saapuu Saksaan Transsylvaniasta, Romaniasta, josta tuli Saksaan paljon juutalaispakolaisia heti maailmansodan jälkeen. Heitä kutsuttiin ”ostjudeneiksi”.³⁹⁷ Idästä tulleisiin juutalaispakolaisiin suhtautuminen ei ollut ongelmatonta Saksan juutalaisille. Saksan juutalaiset olivat hyvin tarkkoja omasta identiteetistään, mutta idän juutalaiset kuitenkin omasivat erilaiset sosiaaliset ja kulttuurilliset tavat. Heidän pukeutumisensa ja läsnäolonsa aiheuttivat konflikteja juutalaisten yhteisön sisällä. Äärioikeiston antisemitismi oli suunnattu erityisesti idästä tulleita juutalaisia vastaan, sillä itäjuutalaisten outo aksentti ja epänormaalit käytöstavat olivat antisemiittien erityisen pilkan kohteena.³⁹⁸ Ulkopuolelta tuleva uhkakuva saksalaisissa elokuvissa on usein yhdistetty juutalaisiin.³⁹⁹

Juutalaisten oikeudet olivat parantuneet huomattavasti tasavallan perustuslain myötä. He olivat nousseet näkyvään asemaan julkisessa elämässä. Juutalaiset vaikuttivat liberaaleissa ja vasemmiston puolueissa, massamediassa sekä liiketaloudessa. Kahdessa jälkimmäisessä he vaikuttivat suuresti sekä tuottajina että kuluttajina. Varsinkin 1920-luvun kuluessa juutalaiset intellektuellit omaksuivat modernismin ja etenkin taiteissa avantgarden. He toivottivat tervetulleeksi uuden kansainvälisen monikulttuurisuuden.⁴⁰⁰ Oikeiston näkemyksissä kulttuurin ulkomaalainen vaikutus yhdistyi juutalaisuuteen. Massakulttuurin lisäksi juutalaisilla oli näkyvä asema kaupallisessa massakulutuksessa.

³⁹⁵ Sininen enkeli, 1 min 44 s – 2 min 11 s.

³⁹⁶ Sininen enkeli, 17 min 55 s.

³⁹⁷ Kaes, Anton, *Film in der Weimarer Republik*, 52.

³⁹⁸ Peukert, 159.

³⁹⁹ Monaco, 134.

⁴⁰⁰ Laqueur, 73 ja Peukert, 159.

Oikeisto yhdisti kaupallisen voitontavoittelun juutalaisiin.⁴⁰¹ Juutalaisilla oli siis näkyvä asema ”uuden naisen” taustalla nähdyissä moderneissa vaikuttimissa.

Richard W. McGormick puolestaan on katsonut *Nosferatun* kuvaavan oikeiston pelkoa idästä tulevaa juutalaisten masinoimaa bolshevismia kohtaan. Elokvassa kreivi esitetään feminiininä ja hänen naamansa, asentonsa ja käytöksensä tekevät hänestä antisemiittisen karrikatyyrin. McGormick tulkitsee elokuvan kuvaavan kuinka naisellinen juutalainen tuo ruton Saksaan.⁴⁰² Sosialististen ja kommunistien joukoissa oli paljon juutalaisia. 1919 Münchenin neuvosto-tasavallan kommunistijohtajista monet olivat juutalaisia. Tämä johti oikeiston parissa antibolshevismiin ja antisemitismiin yhdistymiseen⁴⁰³ ja nationalistisen äärioikeiston parissa Weimarin tasavaltaa kutsuttiin juutalaistasavallaksi.⁴⁰⁴ Myös monet huomattavat kommunistit, kuten Marx, Lenin, Trotski ja Rosa Luxemburg, olivat ainakin osittain juutalaistaustaisia.⁴⁰⁵

Nosferatun yhdistäminen suoraan kommunismin vaaraan ei ole yksiselitteistä. Nosferatu tulee kylläkin idästä ja tuo mukanaan kaaoksen, mutta hänen mukanaan tuomaa ruttoa on vaikea yhdistää kommunismiin. Ruton aikalaiskatsojat varmasti yhdistivät Saksaa keväästä 1918 alkaen kolmena aaltona koetelleeseen influenssaan, joka tunnetaan espanjantautina. Tautiin kuoli Saksassa arviolta 400 000 siviiliä. Taudin erikoisuus oli se, että se iski pahiten nuoriin aikuisiin. Nämä noin 20 - 40-vuotiaat ihmiset ovat yleensä fyysisesti parhaassa iässä.⁴⁰⁶ Elokvassa väliteksti kertoo ruton tappavan nuoria ihmisiä ja tämän hämmästyttävän tutkijoita.⁴⁰⁷ Saksassa epidemia nähtiin maailmansodan voittajavaltioiden aiheuttamaksi. Voittajavaltioita syytettiin avunannon puutteesta epidemian riehussa Saksassa.⁴⁰⁸ Neuvosto-Venäjä ei kuulunut sodan voittajiin, joten *Nosferatun* tuomaa ruttoa ei voi yhdistää kommunismiin.

⁴⁰¹ Peukert, 158 ja 176 ja Trommler, 477.

⁴⁰² McGormick, 649.

⁴⁰³ Winkler, 81-82.

⁴⁰⁴ Hughes, Michael, *Nationalism and Society: Germany 1800-1945*, (1988), 190.

⁴⁰⁵ Laqueur, 72-73.

⁴⁰⁶ Grosby, Alfred Jr., *Epidemic and Peace 1918*, (1976), 10, 26 ja 31-32.

⁴⁰⁷ *Nosferatu*, 44 min 29 s – 44 min 58 s.

⁴⁰⁸ Elsaesser, ”Six degrees of *Nosferatu*”, 13.

Sen sijaan juutalaisuus on yhdistettävissä ruttoon. Keskiajalla Eurooppaa laajalti koetellut ruttoepidemia, jota sittemmin on kutsuttu mustaksi surmaksi, johti aikanaan Saksassa ja Sveitsissä laajoihin antisemiittisiin vainoihin. Mustasta surmasta syytettiin juutalaisia.⁴⁰⁹ Elokuvasa musta surma ja espanjantauti samaistetaan toisiinsa.

Varmuudella juutalaisuuteen yhdistyy *Metropoliksen* tiedemies Rotwang, sillä hänen talonsa ovesa on Daavidin tähti ja samoin, kun Rotwang luo robotti-Mariaa, on hänen laboratorionsa seinällä Daavidin tähti.⁴¹⁰ Rotwang on elokuvassa ennen kaikkea uuden, uhkaavan teknologian kehittäjä ja muutoksen alulle panija. Samoin kuin kreivi, joka *Nosferatussa* omaa telepaattisen yhteyden Ninaan, yhdistyy Rotwang suoraan naisen seksuaalisuuteen robotti-Marian kehittäjänä. Ja kuten kreivikin on Rotwang ulkopuolinen yhteisössään, koska hänen pieni mökkinsä kaupungin keskustassa eroaa suuresti ympäröivistä pilvenpiirtäjistä.⁴¹¹ Juutalainen kuvataan modernien muutosten alullepanijaksi.

Nosferatussa kreivin ulkopuolisuutta tuodaan esille monilla tavoin. Elokuvan aluksi esitetään hiljaista Bremenin kaupunkia, jossa Harkerin vastavihitty vaimo leikkii iloisesti kukkien keskellä kissan kanssa. Harker on ammatiltaan kiinteistönvälittäjä ja näin yhdistettävissä porvaristoon. Sen sijaan Nosferatun Transsylvania on toista maata, se on aaveiden maa. Maisemat ovat karut ja eläimet viljejä, joiden kanssa ei leikitä. Vampyyri Nosferatu liikkuu vain öisin, jolloin pahat henget pääsevät valloilleen.⁴¹² Kaikilla näillä tapahtumilla korostetaan Nosferatun edustaman maailman poikkeavuutta Harkerin ja Ninan edustamasta porvarillisesta maailmasta. Vampyyrimaailma esitetään kollektiivisen pahuuden täyttämänä ja toisena puolena porvarilliselle maailmalle. Varsinkin Nosferatun erikoisilla merkeillä kirjoitettu kirje korostaa eroa kreivin hullunmaailman ja Harkerin turvallisen maailman välillä⁴¹³.

⁴⁰⁹ Vuorinen, Heikki, Tautinen historia, (2002), 113.

⁴¹⁰ *Metropolis*, 1 h, 8 min, 10 s ja 32 min 55 s.

⁴¹¹ *Metropolis*, 32 min 55 s.

⁴¹² *Nosferatu*, 3 min 54 s -19 min 33 s.

⁴¹³ Barlow, 86-89.

Myös *Metropoliksen* kaksi kaupunkia ovat varsin erilaisia. Toinen on urbaani metropoli ja toinen työläisten yksinkertainen kaupunginosa. Eroa korostaa vielä elokuvassa soitettava musiikki. Ylempää kaupunginosaa kuvattaessa soi iloinen musiikki, kun työläisten tehdasta kuvattaessa soi monotoninen musiikki. Urbaani kaupunki kuvataan vilkkaaksi paikaksi, jossa autot ja lentokoneet risteilevät.⁴¹⁴ Aikanaan Berliiniä kuvattiin juuri dynaamisena ja sen nopean elämäntavan sanottiin olevan liian hektistä ihmisille.⁴¹⁵ *Metropoliksen* työläiset esitetään tyhmänä massana, jotka eivät tajua omien tekojensa seuraamuksia. He ovat myös avoimia ulkopuolisille vaikutteille, persoonattomia, palvelevia, hengettömiä ja orjuutettuja. Työläisten orjamainen sieluttomuus tulee esiin jo alussa, kun he yhtenä massana mekaanisin liikkein kulkevat tehtaaseen.⁴¹⁶ *Metropoliksessa* molemmat kaupunginosat poikkeavat porvarillisesta idyllisestä pikkukaupungista. Massat nähtiin vieraana keskiluokkaiselle itsenäisyydelle ja urbaani suurkaupunki perinteiselle saksalaiselle kulttuurille vieraan massakulttuurin pesäpaikkana.⁴¹⁷

Ulkopuolinen vaikuttaa siis etupäässä nuoriin naisiin, joko esikuvana, seksuaalisuuden kiihottajana tai keksijänä. Näissä tapauksissa naisen voi käsittää kuvaavan sekä moderniteettia että uutta modernia naiskuvaa, sillä molemmat nähtiin perinteisen saksalaisuuden vastaisiksi ja ulkomaalaisen vaikutuksen tuotteiksi. Elokuvissa moderniteettiin ja ”uuteen naiseen” yhdistyvät urbaanisuus, osin työläistäustaisuus ja juutalainen tai amerikkalainen vaikutus. Näin tulkittuna elokuvien sanoma menee lähelle äärioikeiston retoriikkaa, sillä etenkin kansallissosialistit hyökkäsivät rajusti naisliikettä vastaan syyttäen sitä liberalismista, pasifismista ja kansainvälisyydestä sekä marxilaisista ja juutalaisista vaikutteista liikkeeseen⁴¹⁸. Elokuvissa lienee kuitenkin kyseessä pelko porvarillisten ja traditionaalisten arvojen häviämisestä, mikä huoletti konservatiivista oikeistoa.

⁴¹⁴ *Metropolis*, 00 min 20 s – 5 min 40 s ja 12 min 58 s – 13 min 54 s.

⁴¹⁵ Grossmann, Atina, *Reforming Sex*, 5 ja Petro, 40.

⁴¹⁶ Eisner, Lotte H, *The Haunted Screen; Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, (1969), 225 ja Gunning, 55.

⁴¹⁷ Petro, 40-43.

⁴¹⁸ Boak, Helen, *Women in Weimar Republic: The “Frauenfrage“ and the Female Vote*, 160.

Ulkopuolelta tuleva vaara kuvataan perinteisestä saksalaisuudesta ja etenkin porvarillisesta elämäntavasta poikkeavaksi. Molemmissa elokuvissa normaalitila kuitenkin palautuu ja vaara torjutaan. *Nosferatussa* Nina uhraa itsensä ja kaupunki pääsee eroon sitä riivanneesta vampyyristä ja rutosta.⁴¹⁹ Huomattavaa on, että kreivi ja häntä kohtaan kiinnostusta tunteneet Nina ja Renfield kuolevat elokuvassa. Jäljelle jäävät Harker ja Van Helsing, jotka puolustivat porvarillista yhteiskuntaansa. Lopun uhrautuvaisuudella Nina pitää yllä perinteisiä naiseuden arvoja, sillä hän uhrautuu epäitsekkäästi muiden puolesta.

Metropoliksen loppuratkaisussa kaupunginjohtaja ja työläiset tekevät sopimuksen, kun ulkopuoliset, Rotwang ja robotti-Maria, on tuhottu. Työläisten edustajana on kuitenkin Grot, joka on itse asiassa ilmiantaja ja hän välittää vain koneista, ei työläisistä.⁴²⁰ Pinnalta katsoen näyttää, että poika on käännyttänyt isänsä mutta todellisuudessa isä on vetänyt poikaansa nenästä. Pojalla on yhteys työläisiin ja isä voi käyttää tätä hyväksi vaikuttamalla pojan ajatuksiin.⁴²¹ Elokuvan loppu säilyttää perinteisen luokkajaon yhteiskunnassa, jossa jokaisella sosiaalisella ryhmällä on oma luontainen tehtävänsä, johon se on luotu.

⁴¹⁹ *Nosferatu*, 1 h 12 min 26 s – 1 h 18 min 59 s.

⁴²⁰ Gunning, 78.

⁴²¹ Kracauer, Siegfried, *Caligarista Hitleriin*, 157-158.

7. Naisen vaarallinen seksuaalisuus

”Uusi nainen”, naisen vapautunut asema ja etenkin naisen aktiivinen seksuaalisuus kuvataan vaarallisiksi asioiksi miehelle auktoriteetille. Aktiivinen ja itsenäinen nainen yhdistyy niin elokuvissa kuin aikalaikirjoituksissakin seksuaalisuuteen ja prostituutioon. Huoraksi leimaantuminen ei 1920-luvun Saksassa vaatinut paljoa, sillä nuoret yksinelävät naiset, jotka kävivät paljon ulkona vapaa-ajanviihdykkeissä, pukeutuivat muodikkaasti, meikkasivat ja tapailivat vastakkaista sukupuolta, yhdistettiin selkeästi prostituutioon. Lyhyesti sanottuna tämä tarkoitti ”uutta naista”, joka kuvattiin yleensä vaarallisen seksuaalisuuden kautta. Todellisuudessa naiset kokivat seksuaalisuutensa vapautena, mutta elokuvissa miehet kokevat naisen vapauden uhkana.

”Uudesta naisesta” paras esimerkki on *Pandoran lippaan* Lulu. Hänessä on kaikki modernin naisen visuaaliset tuntomerkit, sillä Lulu on hoikka, kaunis ja lyhythiuksinen. Hän on itsenäinen, sekä taloudellisesti että seksuaalisesti, ja hän on vaaraksi niille, jotka ovat kykenemättömiä häntä vastustamaan. Samoin hänen avoin seksuaalisuutensa on vaaraksi hänelle itselleen. Ja kuten *Sinisen enkelin* Lola Lola myös Lulu yhdistyy työväenluokkaiseen taustaan, sillä monet ”uudet naiset” olivat työväenluokasta tai alemmasta keskiluokasta lähtöisin. Sen sijaan työnsä puolesta kumpikaan nainen ei vastaa todellisuutta, sillä ”uudet naiset” työskentelivät usein myyjättärinä, virkailijoina ja sihteereinä. Sekä Lulu että Lola Lola ovat molemmat tanssijattaria, mikä taas yhdistää heidät osaltaan prostituutioon. Tanssijattaren palkka oli huono ja useat heistä tienasivatkin lisäansioita itseään myymällä. Lola Lolan prostituutioon yhdistää kabaree ja siellä hänen kuvallaan myytävät kortit. Lulu yhdistyy suoraan prostituutioon viimeistään elokuvan lopussa, kun hän lähtee Lontoon sumuisille kujille myymään itseään. Elokuvissa ei tuoda esiin aikanaan prostituutioon liitettyjä sukupuolitauteja.

”Uusi nainen” on haaste traditionaaliselle naiselle ja elokuvat antavat ymmärtää, että traditionaalinen nainen on hävinnyt. Näin käy sekä *Pandoran lippaassa* että *Sinisessä enkelissäkin*. Vakuuttavin esimerkki ”uuden” ja traditionaalisen naisen eroavaisuuksista

on *Metropoliksen* kaksi Mariaa. Toinen on vamppi ja toinen äidillinen. *Metropoliksessa* traditionaalinen äidillinen nainen voittaa, sillä vamppi poltetaan roviolla kuin noita. Elokuvat kantavat huolta aikanaan paljon keskustelua aiheuttaneesta syntyvyydenlaskusta ja naisten haluttomuudesta äitiyteen. Elokuvista ei ole äitejä ja äidillisiä naisia vain yksi: *Metropoliksen* Maria. Vaikka elokuvissa ollaan huolissaan äitiydestä, ei keskustelua herättäneeseen aborttilakiin kertaakaan suoraan viitata. Aborttilaki tulee esiin miesten halussa kontrolloida naisten seksuaalisuutta, sillä abortin kieltäminen oli tähän hyvin sopiva keino, koska loppujen lopuksi miehet päättivät laista.

Naisen seksuaalisuus on vaarallista miehen ja isän auktoriteetille kahdella tapaa. Miehen on vaikea vastustaa ”uutta naista” eikä miehellä ole häneen auktoriteettia. Samoin isän auktoriteetin kyseenalaistaa nuorempi polvi, *Pandoran lippaassa* ja *Metropoliksessa* oma poika ja *Sinisessä enkelissä* opettajan oppilaat, jotka naisen seksuaalisuuden pauloihin jouduttuaan eivät ole halukkaita noudattamaan vanhemman polven neuvoja. *Pandoran lippaassa* Lulun seksuaalisuus on niin vahvaa, että sitä on lainkin vaikea vastustaa. Toisaalta samainen elokuva tuo esiin naisen seksuaalisuuden rikollisuuden, sillä Lulu tuomitaan rikoksesta vankilaan. *Metropolis* yhdistää kontrolloimattoman teknologian ja irtipäässeeseen naisseksuaalisuuden vaarallisuuden. Kontrolloimattomana molemmat aiheuttavat valtavaa tuhoa. Varsinkin robotti-Mariassa moderniteetti ja ”uusi nainen” yhdistyvät.

Naisen seksuaalisuus kuvataan pahuudesta lähtöisin olevaksi ja vieraaksi perinteiselle saksalaisuudelle. *Nosferatussa* naisen seksuaalisuus yhdistyy selkeästi ruttoa mukanaan kantavaan vampyyriin. Samoin *Metropoliksessa* seksuaalisesti aktiivinen nainen esitetään koneena, robottina, joka ei ole lihaa eikä verta. Lulun seksuaalinen voima on hänen silmissään, jotka kuvataan osin viattomiksi ja osin saalistaviksi. Juuri naisen seksuaalinen aktiivisuus oli jotain uutta ja pelottavaa. Yleisen käsityksen mukaan vain miehen tuli olla seksuaalisesti aktiivinen. Toisaalta ”uuden naisen” kuva ei ole aivan yksiselitteinen, sillä sekä Lulusta että varsinkin Lola Lolasta on löydettävissä äidillinen puoli. Tämä kertoo siitä, että ”uusi nainen” oli osaltaan miehen fantasian kohde, sillä miehet halusivat sekä seksuaalisen että äidillisen naisen itselleen.

Naisen kahtiajakautunut rooli kertoo sukupuolten välisten rajojen hämärtymisestä. Naisesta oli tullut aktiivisempi ja etenkin nuoresta miehestä passiivisempi osapuoli. Naismainen nuori mies oli yleinen näky aikakauden muotilehdissä ja myös elokuvissa. *Pandoran lippaan* Alwa on paljonpuhuva esimerkki nuoren miehen alistumisesta ”uudelle naiselle”. Nuori mies kuvataan passiiviseksi ja ainoa mihin hän kykenee on oman isän tahdon vastustaminen. Naismaisen nuoren miehen kääntöpuoli oli miehistynyt nuori nainen, joka koettiin uhaksi miehisyydelle. Jälleen *Pandoran lippaassa* kuvataan miehen pelkoa tarpeettomaksi tulemisesta kuvaamalla aidon lesbolaista kreivitär Anna Geschwitzia, joka on miesten tapaan kiinnostunut vain Lulusta, miehisestä naisesta. Lesbolaisuuden kuvaamisella tuodaan esiin suurkaupunkien aktiiviset homoseksuaaliset alakulttuurit. Maskuliininen nuori nainen sai kritiikkiä myös vanhemmilta naisilta, jotka syyttivät miehistynyttä naista luonnottomuudesta.

Sekä Lulu että Lola Lola toimivat kunniallisen keskiluokkaisen miehen sosiaalisen alamäen alullepanijoina. *Viimeisessä miehessä* vanhan portieerin alamäen aloittaa moderniteetti, jonka vaatimuksiin vanha portieeri ei enää kykene. Silti hänen nöyryytyksensä täydentävät asuinalueen juoruilevat naiset. *Sinisessä enkelissä* ja *Pandoran lippaassa* vanhempien miesten on vaikea vastustaa nuorten naisten seksuaalisuutta ja tämä johtaa miesten yhteiskunnallisen aseman menetykseen ja lopulta kuolemaan. Tässä kohtaa naisen seksuaalisuus kuvaa moderniteetin uhkaa. Syy ei ole kuitenkaan pelkästään naisessa vaan miesten moraalilla on laskenut, sillä miehet tapailevat asemalleen sopimattomia naisia. Aikalaiskirjoitusten perusteella prostituution eräs merkittävä syy oli miesten moraalin laskeminen. Myös laki oli miesten puolella seksuaaliasioissa ja osin se mahdollisti miehille moraalittoman käytöksen.

Vanhemman miehen sosiaalinen alamäki on osittain ollut vain ajankysymys, sillä he kaikki ovat kykenemättömiä vastaamaan uuden, modernin maailman tuomiin haasteisiin. Samoin heidän auktoriteettinsa ja identiteettinsä ovat olleet hauraalla pohjalla. Etenkin *Viimeisen miehen* vanhan portieerin univormun menetys kuvaa sattuvasti keisarin

kukistumisen ja sodan häviön vaikutusta miehisen auktoriteetin rappioon. Samalla se tuo esiin keskiluokan kokeman pelon proletarisoitumisesta.

Vanhemman miehen arvomaailman häviön toinen aiheuttaja on nuoremman polven haluttomuus seurata vanhoja arvoja. Isän ja pojan välinen konflikti oli aikakauden taiteissa yleinen teema. Elokuviissa tämän konfliktin alku oli yleensä nainen. Nuoret ovat kiinnostuneita vain rahasta. Varsinkin *Viimeisen miehen* hotellin nuoret työntekijät kuvaavat rahaan uskonutta kulutusorientoitunutta nuorisoa. *Metropoliksen* loppu jättää konfliktin ratkaisun avoimeksi, sillä poika saa isänsä tekemään sovinnon työläisten kanssa, mutta isä säilyttää auktoriteettisen asemansa edelleen. Sukupolvien väliseen konfliktiin liittyy myös modernin naisen ja traditionaalisen naisen väliset eroavaisuudet.

”Uuden naisen” ja häneen yhdistyneen moderniteettiin taustalla kuvataan olevan ulkopuolinen vaikutus. Osa aikalaisista koki ”uuden naisen” amerikkalaisen kulutuskulttuurin luomukseksi ja elokuvissa ulkopuolisen vaikutus kohdistuu juuri naisiin. *Nosferatussa* kreivillä ja Ninalla on oma telepaattinen yhteys ja kreivi vaikuttaa etenkin Ninaan. *Metropoliksessa* seksuaalinen robotti on keksijä Rotwangin luomus. Sekä kreivi että Rotwang ovat yhteisön ulkopuolisia ja heidät kuvataan juutalaisiksi. Vaikka elokuvissa on vanhoillinen sanoma ja niissä on havaittavissa juutalaisvastaisuutta, ei elokuvia voi yhdistää suoranaisesti kansallissosialistista ajattelua tukeviksi.

Elokuviissa ulkopuolinen uhka torjutaan, samoin kuin *Sinistä enkeliä* lukuun ottamatta naisen seksuaalisuus voitetaan. Naisen seksuaalisuuden torjunnalla pidetään yllä miehistä auktoriteettia ja miehistä maailmankuvaa. Miehisen auktoriteetin säilyminen jää epäselväksi, sillä vanhan polven edustajille naisen seksuaalisuus on kohtalokas ja nuori mies kuvataan saamattomaksi. *Pandoran lippaassa* Alwa liittyy lopussa Pelastusarmeijan kulkueeseen. Elokuviien tulevaisuuden näkymät ovat pääsääntöisesti pessimistiset.

Vaikka naiset esitetään lähinnä negatiivisessa valossa, ei miehistäkään sankareita tehdä. Osaltaan kielteisen naiskuvan esittäminen lukuisille naiskatsojille ei liene niin radikaalia, sillä ”uudesta naisesta” ei koskaan tullut massailmiötä. Päinvastoin naiset alkoivat tuntea

vetoa kohti traditionaalisia arvoja. Elokuvien heijastelema ”uuden naisen” pelko oli aikakauden lehtikirjoittelun valossa todellinen, mutta silti elokuvat ja ilmeisesti myös lehtikirjoittelu liioittelevat naisen yhteiskunnallisen aseman mukanaan tuomien muutosten vaikutuksia. Saattoi olla niin, että elokuvat vain lisäsivät nuorten naisten viehtymystä vapauteen. Tutkimuksessa käytettyjen elokuvien perusteella 1920-luvun saksalaiset elokuvat käsittelivät yhteiskunnassa tapahtuvia asioita ja ottivat osaa yleiseen keskusteluun. Silti tutkimuksessa käytetyt elokuvat antavat sosiaalisesta todellisuudesta ilmeisen väritetyn kuvan.

Väritetyn kuvan esittämisellä modernista naisesta miehet haluavat tuoda esiin moderniteetin mukanaan tuomia uhkia. ”Uuden naisen” kuvaa ei voi kuitenkaan pitää stereotyyppinä, joka tuo näkymättömän uhan näkyviin, sillä ”uusia naisia” todella esiintyi katukuvassa. Silti elokuvat liioittelevat modernin naisen ja sen ilmentämien modernien muutosten uhkaavuutta ja vaikutuksia saksalaiselle kulttuurille ja miehelle auktoriteetille.

Naiskuva on myös osin miesten fantasia, mutta silti ”uusi nainen” ilmentää lähinnä miesten kuvaamia pelkoja. Moderni nainen ja hänen seksuaalisuutensa kuvaavat muutosta, joka pelotti miehiä. Toisaalta naisen kuvauksessa tulee esiin miesten epävarmuus omasta miehisyydestään ja omasta itsestään. Vaikka ”uusi nainen” on osin miehen fantasia, ovat miehet epävarmoja kuinka he pystyvät kontrolloimaan fantasiaansa. Samoin modernin naisen kuva toimii varoituksena naispuolisille katsojille, koska naisen aktiivinen seksuaalisuus on vaarallista myös naiselle itselleen.

Lähteet ja kirjallisuus:

LÄHTEET:

I Elokuvat:

Metropolis (Metropolis)

Ohjaus: Fritz Lang, käsikirjoitus: Fritz Lang ja Thea von Harbou, Ufa film 1926.

Näyttelijät: Alfred Abel (Joh Fredersen), Gustav Fröhlich (Freder), Brigitte Helm (Maria/robotti), Rudolf Klein-Rogge (Rotwang), Heinrich George (Grot).

(VHS-videokasetti, 139 minuuttia, Jef Films Production 1995.)

Nosferatu (Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens)

Ohjaus: Friedrich Wilhelm Murnau, käsikirjoitus: Henrik Galeen, Prana Film 1922.

Näyttelijät: Max Schreck (kreivi Nosferatu), Gustav von Wangenheim (Jonathon), Greta Schröder (Nina), Alexander Granach (Rotwang), John Gottowt (Van Helsing).

(VHS-videokasetti, 79 minuuttia, Jef Films Production 1992.)

Pandoran lipas (Die Büsche von Pandora)

Ohjaus: Georg Wilhelm Pabst, käsikirjoitus: Ladislao Vajda, Nero Film 1929.

Näyttelijät: Louise Brooks (Lulu), Fritz Kortner (tohtori Schön), Franz Lederer (Alwa), Carl Götz (Schigolh), Alice Roberts (kreivitär Geschwitz), Gustav Diessl (viiltäjä-Jack).

(VHS-videokasetti, 107 minuuttia.)

Sininen enkeli (Der Blaue Engel)

Ohjaus: Josef von Sternberg, käsikirjoitus: Carl Zuckmayer, Karl Vollmöller, Robert Liebmann, Ufaton film 1930.

Näyttelijät: Marlene Dietrich (Lola Lola), Emil Jannings (professori Rath), Hans Albers (Mazeppa).

(VHS-videokasetti, 89 minuuttia.)

Viimeinen mies (Der Letzte Mann)

Ohjaus. Friedrich Wilhelm Murnau, käsikirjoitus: Carl Mayer, Ufa film 1924.

Näyttelijät: Emil Jannings (vanha portieeri), Maly Delschaft (veljentytär), Emilie Kurz (naapurin nainen), Georg John (yövahti).

(VHS-videokasetti, 102 minuuttia, ZDF 1983.)

II Aikalaistekstit:

Kracauer, Siegfried, *The Mass Ornament; Weimar Essays*, (1995), translated, edited, and with an introduction by Thomas Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1995.

kappaleet: The Mass Ornament, 75-88.

 The Little Shopgirls Go to Movies, 291-306.

 Film 1928, 307-323.

Teoksessa *Weimar Republic Sourcebook*, edited by Anton Kaes, Martin Jay & Edward Dimendberg, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1994:

Bauer, Otto, *Kapitalismus und Sozialismus nach dem Weltkrieg*, vol. 1, *Rationalisierung, Felrationalisierung*, Berlin: Büchergilde Gutenberg, 1931, 161-163. Englanninkielinen käännös *Rationalisation and the Social Order*, 410-411.

Die Verfassung der Deutschen Reiches vom 11. August 1919, 7th edition, Leipzig, 1930, Englanninkielinen käännös *The Constitution of the German Republic*, 46-51.

Herrmann, Elsa, *So ist die Neue Frau*, Hellerau: Avalon Verlag, 1929, 32-43. Englanninkielinen käännös *This is the New Woman*, 206-207.

M.M. Gehrke ja Rudolf Arnheim, Das Ende der privaten Sphäre, Die Weltbühne 26, no. 2, January 7, 1930, 61-64, englanninkielinen käännös The End of the Private Sphere, 613-615.

Münzenberg, Willi, Erobert den Film!, Winke aus der Praxis für die Praxis proletarischer Filmpropaganda, Berlin: Neuer Deutscher Verlag, 1925, 1-28. Englanninkielinen käännös Conquer Film!, 228–229.

Nun aber genug! Gegen die Vermännlichung der Frau, Berliner Illustrierte Zeitung, March 29.1925, 389, Englanninkielinen käännös Enough is Enough! Against the Masculinization of Women, 659.

Rühle-Gerstel, Alice, Zurück zur guten alten Zeit?, Die literarische Welt 9, no. 4, January 27, 1933, 5-6. Englanninkielinen käännös Back to the Good Old Days?, 218-219.

Von Hollander, Walter, Geburtenregelungen Männersache! ,Die Weltbühne 28, no. 48, November 29, 1932, 805-808. Englanninkielinen käännös Birth Control – A Man`s Business!, 715-717.

Weber, Marianne, Die besonderen kulturellen Aufgaben der Frau, Frauenfrage und Frauengedanken Gesammelte Aufsätze, Tübingen: J.C.B. Mohr, 1919, 238-261. Englanninkielinen käännös The Special Cultural Mission of Women, 197.

Wehring, Thomas, Die Verhörung Berlins, Das Tage-Buch 1, November 6, 1920, 1381-1383, Englanninkielinen käännös Berlin is Becoming a Whore, 721-723.

Wolf, Friedrich, Kunst ist Waffe!, Broschüre des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschland, Berlin, 1928, 105-108. Englanninkielinen käännös Art is a Weapon!, 230–231.

III Aikakausilehdet:

Dyer, Richard, Lesbian and Gay Cinema in Weimar Germany, *New German Critique*, Fall 1990, nro 51

Elsaesser, Thomas, "Six degrees of Nosferatu", *Sight & Sound*, 2/2001

Kaes, Anton, The Gold Gaze: Notes of Mobilisation and Modernity, *New German Critique*, spring-summer 1993, nro 59,

Kaes, Anton, German Cultural History and Film, *New German Critique*, Spring-Summer 1995, nro 65

McGormick, Richard W., From Caligari to Dietrich: Sexual, Social, and Cinematic Discourses in Weimar Film, *Signs*, spring 1993.

Rentschler, Eric, Relocating the Bergfilm, *New German Critique*, Fall 1990, nro 51

Schindler, Stephen, What Makes Man a Man: The Construction of Masculinity in F.W. Murnau's *The Last Laugh*, *Screen*, volume 37, number 1, Spring 1996.

Wollen, Peter, Brooks and the Bob, *Sight and Sound* 2/94, Volume 4, Issue 2, British Film Institute, ISSN 007-4806, 22-25.

IV Kirjallisuus:

Abrams, Lynn, *The Making of Modern Woman: Europe 1789-1918*, Pearson Education Limited, Edinburgh, 2002.

Barlow, John D., *German Expressionist Film*, Twayne Publishers, Boston, 1982.

Berghahn V.R., *Modern Germany; Society, Economy and the Politics in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.

Bessel, Richard, *Germany After the First World War*, Oxford University Press, Oxford, 1993.

Boak, Helen, *Women in Weimar Germany: The “Frauenfrage” and the Female Vote*, teoksessa *Social Change and Political Development in Weimar Germany*, edited by Richard Bessel and E.J. Feuchtwanger, Croom Helm, London, 1981, 155-173.

Boak, Helen, *The State as an Employer of Women in the Weimar Republic*, teoksessa *State, Social Policy and Social Change in Germany 1880-1994*, edited by W.R. Lee and Eve Rosenhaft, Berg, , Oxford, 1997, 64-101.

Bridenthal, Renate, “Professional“ Housewives: Stepsisters of the Women’s Movement, teoksessa *When Biology Became Destiny; Women in Weimar and Nazi Germany*, edited by Renate Bridenthal, Atina Grossmann ja Marion Kaplan, Monthly Review Press, New York, 1984, 153-173.

Bridenthal, Renate ja Koonz, Claudia, *Beyond Kinder, Küche, Kirche: Weimar in Politics and Work*, teoksessa *When Biology Became Destiny; Women in Weimar and Nazi Germany*, edited by Renate Bridenthal, Atina Grossmann ja Marion Kaplan, Monthly Review Press, New York, 1984, 33-65.

Bridenthal, Renate, Grossmann, Atina ja Kaplan, Marion, *Introduction; Women in Weimar and Nazi Germany*, teoksessa *When Biology Became Destiny; Women in Weimar and Nazi Germany*, edited by Renate Bridenthal, Atina Grossmann ja Marion Kaplan, Monthly Review Press, New York, 1984, 1-32.

Canning, Kathleen, Gender and the Politics of Class Formation: Rethinking German Labour History, teoksessa Society, Culture and the State in Germany, 1870-1930, edited by Geoff Eley, The University of Michigan Press, 1996, 105-142.

Cook, Pam, The Cinema Book, British Film Institute, London, 1987.

Crew, David, The Ambiguities of Modernity: Welfare and the German State from Wilhelm to Hitler, teoksessa Society, Culture, and the State in Germany, 1870-1930, edited by Geoff Eley, The University of Michigan Press, 1996, 319-344.

Crew, David F., A Social Republic? Social Democrats, Communist, and the Weimar Welfare State, 1919 to 1933, teoksessa Between Reform and Revolution; German Socialism and Communism from 1840 to 1990, edited by David E. Barclay and Eric D. Weitz, Berghahn Books, New York and Oxford, 1998, 223-250.

Doane, Mary Ann, Femmes Fatales; Feminism, Film Theory, Psychoanalysis, Routledge, New York and London, 1991.

Domansky, Elisabeth, Militarization and Reproduction in World War I Germany, teoksessa Society, Culture and the State in Germany, 1870-1930, edited by Geoff Eley, The University of Michigan Press, 1996, 427-464.

Dyer, Richard, Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa, Vastapaino, Tampere, 2002.

Eisner, Lotte H., The Haunted Screen; Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt, Thames and Hudson, London, 1969 .

Eley, Geoff, German History and the Contradictions of Modernity; The Bourgeoisie, the State, and the Mastery of Reform, teoksessa Society, Culture, and the State in Germany, 1870-1930, edited by Geoff Eley, The University of Michigan Press, 1996, 67-104.

Eley, Geoff, Cultural Socialism, the Public Sphere and the Mass Form, teoksessa *Between Reform and Revolution; German Socialism and Communism from 1840 to 1990*, edited by David E. Barclay and Eric D. Weitz, Berghahn Books, New York and Oxford, 1998, 315-340.

Elsaesser, Thomas, Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema, teoksessa *Cinema Histories Cinema Practices*, edited by Patricia Mellencamp and Philip Rosen, University Publications of America Inc., 1984, 47-86.

Elsaesser, Thomas, *Weimar Cinema and After; Germany's Historical Imaginary*, Routledge, London and New York, 2000.

Evans, Richard J., *The Feminist Movement in Germany, 1894-1933*, SAGE Publications, London, 1976.

Frevert, Ute, Vom Klavier zur Schreibmaschine – Weiblicher Arbeitsmarkt und Rollenzuweisungen am Beispiel der weiblichen Angestellten in der Weimarer Republik, teoksessa *Frauen in der Geschichte*, Herausgegeben von Annette Kuhn/Gerhard Schneider, Pädagogischer Verlag, Düsseldorf, 1979, 82-112.

Frevert, Ute, *Women in German History; From Bourgeois Emancipation to Sexual Liberation*, translated by Stuart McKinnon-Evans, Berg Publishers Limited, Oxford, 1989.

Gregor, Ulrich & Patalas, Enno, *Geschichte des Films*, C. Bertelsmann Verlag, München, 1973.

Grosby, Alfred Jr., *Epidemic and Peace 1918*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1976.

Grossmann, Atina, Abortion and Economic Crisis: The 1931 Campaign Against Paragraph 218, teoksessa *When Biology Became Destiny; Women in Weimar and Nazi Germany*, edited by Renate Bridenthal, Atina Grossmann ja Marion Kaplan, Monthly Review Press, New York, 1984, 66-86.

Grossmann, Atina, Girlkultur or Thoroughly Rationalized Female, teoksessa *Women in Culture and Politics; A Century of Change*, edited by Judith Friedlander, Blanche Wiesen Cook, Alice Kessler-Harris and Caroll Smith-Rosenberg, Indiana University Press, Bloomington, 1986, 62-80.

Grossmann, Atina, *Reforming Sex; The German Movement for Birth Control and Abortion Reform, 1920-1950*, Oxford University Press, Oxford, 1995.

Gunning, Tom, *The Films of Fritz Lang; Allegories of Vision and Modernity*, BFI Publishing, London, 2000.

Harvey, Elizabeth, Culture and Society in Weimar Germany: the impact of modernism and mass culture, teoksessa *20th Century Germany; Politics, Culture and Society 1918-1990*, edited by Mary Fulbrook, Arnold Publishers, London, 2001, 58-76.

Hausen, Karin, Mother's Day in the Weimar Republic, teoksessa *When Biology Became Destiny; Women in Weimar and Nazi Germany*, edited by Renate Bridenthal, Atina Grossmann ja Marion Kaplan, Monthly Review Press, New York, 1984, 131-152.

Henrikson, Alf, *Antiikin tarinoita 1-2*, Werner Söderström osakeyhtiö, Helsinki, 2001.

Herf, Jeffrey, *Reactionary Modernism; Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

Hughes, Michael, *Nationalism and Society: Germany 1800-1945*, Arnold, London, 1988.

Huyssen, Andreas, *After the Great Divide; Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Macmillan Press, London, 1988.

Jakobsen, Wolfgang, Kaes, Anton ja Prinzler, Helmut, *Geschichte des Deutschen Films*, Verlag J.B. Metzler, Weimar, 1993.

James, Harold, *German Identity: 1770 to the present day*, Phoenix, London, 1994.

Jelavich, Peter, *Berlin Cabaret*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.

Jones, Larry Eugene, *German Liberalism and the Alienation of the Younger Generation in the Weimar Republic*, teoksessa *In Search of a Liberal Germany; Studies in the History of German Liberalism from 1789 to the Present*, 1990, 287-322.

Jones, Larry Eugene, *Culture and Politics in the Weimar Republic*, teoksessa *Modern Germany Reconsidered 1870-1945*, edited by Gordon Martel, Routledge, London and New York, 1992, 74-95.

Kaes, Anton, *Film in der Weimarer Republik; Motor der Moderne*, teoksessa *Geschichte des Deutschen Films*, herausgegeben von Wolfgang Jakobsen, Anton Kaes und Helmut Prinzler, Verlag J.B. Metzler, Weimar, 1993, 38-100.

Kaes, Anton, Jay, Martin, Dimendberg, Edward, *The Weimar Republic Sourcebook*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1994.

Kaplan, Marion, *Sisterhood under Siege: Feminism and Anti-Semitism in Germany, 1904-1938*, teoksessa *When Biology Became Destiny; Women in Weimar and Nazi Germany*, edited by Renate Bridenthal, Atina Grossmann ja Marion Kaplan, Monthly Review Press, New York, 1984, 174-198.

Kellner, Douglas, Mediakulttuuri, Vastapaino, Tampere, 1998.

Koch, Gertrud, Between Two Worlds: von Sternberg's The Blue Angel (1930), teoksessa German Film And Literature; Adaptations and Transformations, edited by Eric Rentschler, Methuen, New York&London, 1986, 60-72.

Kocka, Jürgen, Bürgertum im 19. Jahrhundert, Band I: Einheit und Vielfalt Europas, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen, 1995, 9-76.

Krakauer, Siegfried, Caligarista Hitleriin; Saksalaisen elokuvan psykologinen historia, suomennos Reijo Lehtonen, Suomen elokuva-arkisto, Valtion painatuskeskus, Helsinki, 1987. Englanninkielinen alkuperäisteos: From Caligari to Hitler; A Psychological History of the German Film, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1947.

Kramer, Helgard, Veränderungen der Frauenrolle in der Weimarer Republik, teoksessa Frauengeschichte, Beiträge 5 zur feministischen theorie und praxis, Verlag Frauenoffensive, München, 1981, 17-25.

Lamb, Stephen & Phelan, Anthony, Weimar Culture: The Birth of Modernism, teoksessa German Cultural Studies; An Introduction, edited by Rob Burns, Oxford University Press, Oxford, 1995, 53-99.

Laqueur, Walter, Weimar; A Cultural History 1918-1933, Weidenfeld and Nicolson, London, 1974.

Lebovics, Herman, Social Conservatism and the Middle Classes in Germany, 1914-1933, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1969.

Lenman, Robin, Osborne, John, Sagarra, Eda, Imperial Germany: Towards the Commercialization of Culture, teoksessa German Cultural Studies; An Introduction, edited by Rob Burns, Oxford University Press, Oxford, 1995, 9-52.

Lynn, James, Introduction, teoksessa *Women and Film*, edited by Janet Todd, Holmes & Meier, New York, 1988, 3-21.

Mayne, Judith, *Dracula in the Twilight: Murnau's Nosferatu (1922)*, teoksessa *German Film and Literature; Adaptations and Transformation*, edited by Eric Rentschler, Methuen, New York&London, 1986, 25-39.

McElligott, Anthony, *The German Urban Experience, 1900-1945, Modernity and Crisis*, Routledge, London, 2001.

Meyer-Renschhausen, Elisabeth, *Bremen Morality Scandal*, teoksessa *When Biology Became Destiny; Women in Weimar and Nazi Germany*, edited by Renate Bridenthal, Atina Grossmann ja Marion Kaplan, Monthly Review Press, New York, 1984, 87-108.

Mommsen, Hans, *From Weimar to Auschwitz; essays in German history*, translated by Philip O'Connor, Polity Press, Cambridge, 1991.

Monaco, Paul, *Cinema and Society; France and Germany During the Twenties*, Elsevier, New York/Oxford/Amsterdam, 1976.

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

Petro, Patrice, *Joyless Streets; Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*, Princeton University Press, Guilford, Surrey, 1989.

Peukert, Detlev J.K., *The Weimar Republic; Crisis of Classical Modernity*, translated by Richard Deveson, Hill and Wang, New York, 1993.

Rosenhaft, Eve, Women in Modern Germany, teoksessa Modern Germany Reconsidered 1870-1945, edited by Gordon Martel, Routledge, London and New York, 1992, 140-158.

Rubenstein, Lenny, Caligari and the Rise of the Expressionist Film, teoksessa Passion and Rebellion; The Expressionist Heritage, edited by Stephen Eric Bronner and Douglas Kellner, Croom Helm Ltd. Publishers, London, 1983, 363-373.

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

Silbermann, Marc, German Cinema; Texts in Context, Wayne State University Press, Detroit, 1995.

Sorlin, Pierre, The Film in History; Restaging the Past, Basil Blackwell, Oxford, 1980.

Southern, David B., The Impact of Inflation; inflation, the court and revaluation, teoksessa Social Change and Political Development in Weimar Germany, edited by Richard Bessel and E.J. Feuchtwanger, Croom Helm, London, 1981, 55-76.

Trommler, Frank, The Creation of a Culture of Sachlichkeit, teoksessa Society, Culture, and the State in Germany, 1870-1930, edited by Geoff Eley, The University of Michigan Press, 1996, 465-486.

Vuorinen, Heikki, Tautinen historia, Vastapaino, Tampere, 2002.

Wehler, Hans-Ulrich, German Empire 1871-1918, translated by Kim Traynor, Berg Publishers, Leamington Spa/Dover, New Hampshire, 1985.

Weitz, Eric D., Communism and the Public Spheres of Weimar Germany, teoksessa Between Reform and Revolution; German Socialism and Communism from 1840 to

1990, edited by David E. Barclay and Eric D. Weitz, Berghahn Books, New York and Oxford, 1998, 275-292.

Winkler, Heinrich August, Weimar 1918-1933; die Geschichte der ersten deutschen Demokratie, Beck, München, 1994.