مقدمه: سینمای وحشت با نمایش فیلم «نوسفراتو؛سمفونی وحشت» متولد شده است. فیلمی به کارگردانی فردریش ویلهلم مورنائو کارگردان پرآوازه‌ی سینمای اکسپرسیونیسم آلمان. هرچند دست‌وپنجه نرم‌کردن تماشاگران سینما با وحشت بروی پرده‌ی سینما قدمتی پیش از نمایش این فیلم دارد. وحشت یکی از موتیف‌های همیشگی و ثابت سینمای اکسپرسیونیسم بشمار رفته است. البته وحشتی که عوامل بیرونی آنرا خلق کرده‌اند، به وحشتی درونی برای تماشاگر تبدیل شده است. از اینرو وحشت در سینمای اکسپرسیونیسم آلمان عامل ایجاد «هراس» است. هراس بعد درونی وحشت است که با از بین رفتن یا سپری‌شدن عامل بیرونی کماکان به حیات خود درون مخاطب ادامه می‌دهد. درواقع فیلم‌های اکسپرسیونیستیِ دو دهه‌ی اول تاریخ سینما عامل ایجاد هراسی ماندگار در ذهن و روان تماشاگر بودند که مدتها بعد از دیدن فیلم نیز همراه با او باقی می‌ماندند. به همین دلیل هرچند کاراکترهای منفور و هراس‌آوری مانند دکتر کالیگاری و سزار در «کابینه دکتر کالیگاری (رابرت وینه–۱۹۲۰)» یا گولم (۱۹۱۵) مؤلفه‌هایی از وحشت‌آفرینی را همراه خود دارند، اما اگر وحشت را عاملی بیرونی و هراس را بعدی درونی بدانیم این کاراکترها عمدتاً دست‌اندرکار ایجاد هراسی ماندگارتر از وحشت در مخاطب خود هستند. هراس یکی از بارزترین مؤلفه‌های سینمای اکسپرسیونسم آلمان است. و میان این عامل درونی و زمینه‌ی بیرونی آن ارتباطی مستقیم برقرار است. در سینمای اکسپرسیونیسم آلمان این زمینه‌ی بیرونی ایجاد هراس در مخاطب برگرفته از شرایط تاریخی–اجتماعی حاکم بر آلمان و اروپای ابتدای قرن بیستم است. شرایطی که یک جنگ خانمان‌سوز (جنگ جهانی اول) را پشت سرگذاشته و خود را برای جنگ خانمان سوز دیگری در آینده‌ی نزدیک آماده می‌کند (جنگ جهانی دوم). مورنائو دقیقاً محصول این سینما و نگرش خاص آن به دنیای پیرامونش است. او که تا پیش از فیلم «نوسفراتو» که موجب شهرت جهانی برایش

شد بالغ بر نه فیلم در اسلوب سینمای اکسپرسیونیستی زمان خودش ساخته و درتمام آن‌ها به نوعی مؤلفه‌های اساسی فیلم‌های اکسپرسیونیستی را بکار برده بود در «نوسفراتو...» نیز همین روند را با استفاده از المان‌های اساسی سینمای اکسپرسیونیسم ادامه داد. «نوسفراتو» چرخش نسبی از ایجاد هراس به سمت وحشت است.

کنت دراکولا؛ابژه‌ی وحشت

اکسپرسیونیسم در هنرهای مختلف تجلی عواطف و احساسات درونی هنرمند نسبت به وقایع و جهان تاریک بیرون است. از این نظر اکسپرسیونیست‌ها را همانند دیگر شاخه‌های هنر مدرن باید زاییده‌ی رمانتیست‌ها دانست. مدرنیسم، هنر را نه درخدمت بازنمایی واقعیت بیرونی که دست‌اندرکار برداشت و الهامات درونی می‌داند. هنر صرفاً تقلیدی خام از واقعیت بیرونی نیست، بلکه نمایانگر حقیقت موجود در واقعیت است که خود را در لایه‌های پنهان مخفی کرده است. از این‌نظر اثر هنری مدرن عمدتاً تناسبی با شکل صوری واقعیت بیرونی ندارد و خودش تبدیل به دنیایی مجرد از واقعیت بیرونی شده است. یعنی اثر مدرن یک دنیای منحصر به‌فرد و آفریده شده است. اما بازهم همین دنیای آفریده شده «امر بازتابی» بشمار می‌رود. یعنی ساحتی که بازتابی از حقیقت بیرونی زمانه‌ی هنرمند است. هرچند که در فرم و شکل تناسبی با آن نداشته باشد. با درنظر گرفتن این تعبیر، اکسپرسیونیست‌ها در رفیع‌ترین جایگاه هنر مدرن قرار دارند. آن‌ها در یکی از تاریک‌ترین دوران بشری زیست می‌کردند. دورانی که جنگ جهانیِ خانمان‌سوز را درپی داشت. و آثار ایشان در تمام حوزه‌ها اعم از نقاشی و موسیقی و ادبیات و تئاتر و بالاخص سینما بازتاب شرایط تاریک دوران‌شان است.

مورنائو در «نوسفراتو،سمفونی وحشت» در دو وجه دست‌اندرکار خلق اثری اکسپرسیونیستی است. یکی فرم فیلم که علاوه بر استفاده‌ی تام از عناصر بصری هنر اکسپرسیونیستی بشکل عام و سینمای اکسپرسیونیستی بشکل خاص ، با این فیلم افزونه‌ای مشخص به کاربرد این هنر در سینما اضافه کرد. استفاده از خطوط تیز و زاویه‌دار، گریم اغراق‌شده و گروتسک بازیگران که به‌واقع این چهره‌پردازی بیشتر از اینکه بعدی بیرونی داشته باشد بازتاب درون شخصیت‌هاست، استفاده‌ی پررنگ از عامل سایه در فیلم تا حدی‌که سایه‌ها تنها وابسته به حضور شخص خاصی نیستند و خودشان وجه کاراکتری پیدا کرده‌اند (بخصوص صحنه‌ی ورود کنت دراکولا بر بستر نینا) که این‌ها عمدتاً برگرفته از تجارب سینماگران اکسپرسیونیستیِ هم‌دوره‌ی مورنائو و همچنین تجارب خود او در آثار قبلی‌اش بوده‌است. اما مونائو در نورپردازی (تنوع نورپردازی و فراتر رفتن از نورهای دوبعدی به سمت ایجاد حجم با نور) و همچنین استفاده از فیلترهای نوری متفاوت در سکانس‌های مختلف فیلم در کنار استفاده از مناظر طبیعی و ایجاد حجم‌ها و خطوط بارز اکسپرسیونیستی در دل خود مناظر طبیعی که این امر بوسیله‌ی کادربندی و زوایای جدید دوربین بوجود آمده است، بواقع افزونه‌ای بر سینمای اکسپرسیونیستی اضافه کرده و منجر به ارتقای زیبایی‌شناختی این سبک سینمایی شده است. همه‌ی این موارد برگرفته از وضعیت انسان در جهان معاصرِ فیلمساز است. هرچند مورنائو اینبار بسراغ افسانه‌ای رفته که مربوط به چند قرن قبل است.

دراینجا دو پرسش مطرح می‌شود: یکی اینکه چرا مورنائو برخلاف بسیاری از آثار سینمای اکسپرسیونیستی که داستان‌هایشان در ابتدای قرن بیستم یعنی دقیقاً معاصر با دوران هنرمند اتفاق می‌افتند، سراغ داستانی رفته که هرچند نسبت به تاریخ ساخت فیلم مدت زیادی از نگارش آن توسط «برام استوکر» نگذشته (رمان در سال ۱۸۹۷ نوشته شده است) اما با الهام از شخصیتی حقیقی که در قرن پانزدهم میلادی زندگی می‌کرده نوشته شده است (استوکر رمان خود را با الهام از ولاد سوم پادشاه خونخوار

رومانی در قرن پانزدهم نوشته. وی به خونریزی و قتل فجیع مخالفینش شهره بوده است.) هرچند داستان برام استوکر در قرن هجدهم اتفاق افتاده و دراکولا در این داستان قرن‌هاست که به زیست خود ادامه داده است. دیگر اینکه ردپای موجود افسانه‌ای همچون دراکولا در دنیای معاصرِ مورنائو چگونه شکل گرفته است؟ پاسخ به این پرسش هم پیوند اثر با سبک اکسپرسیونیسم را درپی‌دارد و هم اینکه «نوسفراتو...» را در ژانر وحشت بعنوان آغازگر این سینما تثبیت می‌کند. «نوسفراتو..»مورنائو دست به خلق وحشت بروی پرده‌ی سینما زده و برای خلق این وحشت دقیقا عناصری خارجی را بکار برده است. داستانی ترسناک درکنار حضور موجودی دیوسیرت و همچنین عنصر خون بعنوان یکی از موتیف‌های مهم سینمای وحشت، فیلم مورنائو را سرآمد سینمای وحشت کرده است. اما مورنائو بعنوان یک هنرمند اکسپرسیونیست عناصر خارجی و صوری اثرش را درخدمت مضمون‌های تاریک و پیچیده‌ی جهان فیلمش قرار داده است. پس باز هم خلق جهان ذهنی و تعمیم آن به جهان عینی برای فیلمساز در اولویت بوده است. همانگونه که رابرت وینه در «کابینه‌ی دکتر کالیگاری» به خلق شخصیت‌هایی مانند سزار و دکترکالیگاری دست زده ،مورنائو نیز یکی از کاراکترهای شریر و معروف ادبیات معاصر خود را دستمایه‌ی روایت خود قرار داده است. هردو فیلم دریک نکته اشتراک دارند و آنهم ظهور نیروی شرّ بر پرده‌ی سینماست. اگر دکتر کالیگاری در فیلم «کابینه‌ی دکتر کالیگاری» سزار را از درون جعبه‌ی جادویی خود فراخوانده و دستور قتل و آدم‌کشی به او می‌دهد، مورنائو نیز تابوت سنگی باستانی را کنار زده و کنت دراکولا را از درون آن احضار می‌کند. دراکولا خون‌آشامی است که صدها سال از عمرش می‌گذرد و همواره از خون تازه‌ی انسان برای ادامه‌ی حیات خود استفاده کرده است. اما آنچه عامل ادامه‌ی حیات دراکولا است صرفاً خوردن خون انسان نیست. بلکه مهمترین نیروی حیات‌بخش برای او اشاعه‌ی شرّ و کشتار دسته‌جمعی آدم‌ها از طریق طاعون است. همان‌گونه که دکتر کالیگاری با تسخیر سزار و واداشتن او به انجام جنایت بدنبال حکومت ترس و ارعاب در شهر است، کنت دراکولا نیز با اشاعه‌ی طاعون مرگی را که نیروی حیات‌بخش برای خودش است گسترده می‌کند و به‌این وسیله حکومت مرگ را بر سر شهرها و مردمانش بوجود می‌آورد. درنیتجه مورنائو دقیقاً در امتداد دکتر کالیگاری و سایر آثار شاخص سینمای اکسپرسیونیستیِ پیش از خود قدم برداشته است. منشأ این شرّ در سینمای اکسپرسیونیستی دیگر عاملی خارجی نیست. رابطه‌ی علت و معلولی در ساخته‌شدن و بازتولید این شرّ دخالت چندانی ندارد. این شرّ نیرویی درونی است که جامعه را فراگرفته و درتاریکی فرو خواهدبرد.

مورنائو با دستمایه قراردادن یک داستان ترسناک و خلق شخصیتی تکینه همچون کنت دراکولا بروی پرده‌ی سینما از این وضعیت شرّ درونی کمی فاصله گرفته و یک عامل بیرونی مشخص را مسبب اتفاقات هولناک و شرورانه‌ی فیلم خود قرار داده است. درنتیجه همان‌گونه که گفته شد از هراسی درونی به‌سمت خَلق وحشتی بیرونی حرکت کرده است. کنت دراکولا هرچند مانند سزار شخصیتی شرور است اما همانند او در تسخیر یک نیروی ناشناخته و جادویی قرار ندارد. به نوعی کنت دراکولا تلفیقی از خود دکتر کالیگاری و مخلوق او یعنی سزار است. یعنی هم مانند سزار دست به کار قتل و خونریزی می زند و هم مانند کالیگاری نیرویی مخوف در درون خود دارد که آنرا اهرم اعمال شریرانه‌ی خود قرار داده است. ضمن اینکه مونائو زمینه ی لازم برای قبول وجود این موجود افسانه‌ای را درطول فیلم و روایت خود ایجاد کرده است. صحبت‌هایی که مردم روستای مجاور قلعه‌ی کنت دراکولا درباره‌ی او می‌کنند و تلاش اینان برای ممانعت از ورود «جاناتان» به قصر کنت،کدهای مشخصی در ارتباط با دراکولا به مثابه‌ی عامل وحشت برای تماشاگر بدست می‌دهند. کدهایی که در همان اولین مواجهه‌ی تماشاگر با کنت دراکولا در ورودی قلعه‌ی خوفناکش عینیت یافته و در ذهن تماشاگر تأیید می‌شود. همه این موارد نشان از نیروی شرّ بعنوان یک عامل خارجی و وابسته به شخصیتی مشخص و بیرونی دارد. و همین تأکید بر نیروی تعریف شده‌ی خارجی، فیلم

مورنائو را در دسته‌بندی سینمای وحشت قرار داده است. اینجاست که با از بین رفتن عامل شرّ یعنی کنت دراکولا در انتهای فیلم خیال تماشاگر نیز راحت شده و وحشت رنگ می‌بازد. همچون فیلترهای نوری روشن که با بانگ خروس صبحی نورانی و دل‌انگیز را نمایش می‌دهند. صبحی که قربانی معصومی چون «نینا» آنرا روشن کرده است. همین از بین رفتن وحشت با حذف عامل وحشت «نوسفراتو...» را از هراس درونی و فراگیر فیلم‌های اکسپرسیونیستی دور کرده‌است. چراکه اکسپرسیونیست‌ها حضور کاراکتر شرور را چنان با جهان اثر آمیخته میکردند که با از بین رفتن آن باز هم نیروی شرّ در ذهن و روان مخاطب به حیات خود ادامه می‌داد. نکته‌ی دیگر تعمیم داستان فیلم به زمانه‌ی معاصر فیلمساز است. در این مورد مورنائو تاحدی به روند آثار اکسپرسیونیستی نزدیک شده است. هم داستان و هم روایت برگرفته از موقعیت افسانه‌ای است که زمینه‌های پیوند با دوران معاصر فیلمساز را درخود دارد. شکست امپراطوری پروس در جنگ جهانی اول و ضربه‌های مهلک اقتصادی و اجتماعی به پیکره‌ی جامعه، دوران سیاهی را برای بخش وسیعی از مردم اروپا که زیر سیطره‌ی امپراطوری پروس که حالا پس از جنگ به جمهوری وایمار تغییر یافته بود بوجود آورد. نرخ بالای تورم و وضعیت اسفناک معیشتی همراه با فروپاشی اجتماعی ماحصل این دوران است. دورانی که دستمایه‌ی مهمترین آثار اکسپرسیونیست‌ها در هنر قرار گرفت. اما هرچند موقعیت کلی «نوسفراتو» و همچنین خود داستان برام استوکر زمینه‌ی پیوند با دوران معاصر را درخود داشته، اما پرداخت فیلمساز و تأکید بر جهان بیرونی به‌منظور خلق وحشت، علاوه بر پرداخت این موتیف‌ها وجهی مستقل در خلق سینمای وحشت را در خود داشته است. بعدها نیز محققین اجتماعی کاراکتر کنت دراکولا را همانندسزار یا گولم یا کالیگاری برگرفته از روح و ذهن تاریک آلمانی‌های سه دهه‌ی اول قرن بیستم دانسته‌اند، و این شخصیت‌های شرور و آثار سینمای اکسپرسیونیسم را همچون پیش‌گویی در پیدایش نازیسم و ظهور شخصیتی مانند هیتلر بشمار آورده‌اند. اما بواقع فیلم مورنائو با تأکید پررنگ بر عامل شرّ به عنوان نیرویی بیرونی نسبت به دیگر کاراکترهای معروف سینمای اکسپرسیونیسم تفاوت‌هایی دارد.

نوسفراتو؛شبح شب. (۱۹۷۹).ورنر هرتزوگ

نوسفراتو؛سوژه‌ی هراس

پنجاه و پنج سال پس از فیلم «نوسفراتو؛سمفونی وحشت» اثر مورنائو، یک فیلمساز آلمانیِ دیگر بسراغ داستان برام استوکر رفت. «نوسفراتو، شبح شب» با بازی «کلاوس کینسکی در نقش کنت دراکولا»، «ایزابل آجانی در نقش لوسی» و «برونو گانز در نقش یوهان» و با کارگردانی «ورنرهرتزوگ». اگر فیلم مورنائو در دورانی ساخته شد که اروپا تازه از جنگ جهانی اول بیرون آمده و شرایط سیاسی–اجتماعی آلمان آماده‌ی ورود به دوران فاشیستی بود که ثمره‌ی آن یک دهه‌ی بعد روی کار آمدن هیتلر و جنگ جهانی دوم بود، هرتزوگ سه دهه بعد از تجربه‌ی خانمان‌سوز جنگ جهانی دوم و در دوران ثبات سیاسی و اجتماعی آلمان و اروپا بسراغ داستان افسانه‌ای دراکولا رفت. اما هرتزوگ برخلاف مورنائو که دراکولا را از دل داستانی افسانه‌ای با رویکردی عینی بروی پرده‌ی سینما آورد، جهانی ذهنی و چند لایه را با دستمایه قراردادنِ این شخصیت افسانه‌ای خلق کرد. به نوعی هرتزوگ تجربه‌های اجتماعی و تاریخی دوران معاصر خود را بکار گرفت تا بجای خلق وحشت که جنبه‌ای گذرا است و با پایان یافتن فیلم در تماشاگر فروکش می‌کند، هراسی درونی و ماندگار در مخاطب خود بوجود آورد. هراسی که درنهایت منجر به دلهره‌ای هستی‌شناختی شده و بارزترین مؤلفه‌های روانی–اجتماعی دوران مدرن را بهمراه دارد. ترس و اضطراب در دوران مدرن که عمدتاً دستمایه‌ی سینماگران مدرن اروپایی بوده است بیشتر از اینکه تحت تأثیر عاملی بیرونی و خارجی بوده باشد وابسته به شرایطی درونی و عمیق است. از این نظر هرتزوگ از مونائو بیشتر وامدار اکسپرسیونیست‌ها بوده است. هرچند اکسپرسیونیست‌ها هم‌عصر مونائو بشمار می‌رفتند و از نظر زمانی ارتباط مستقیمی با دوران معاصر هرتزوگ در اواخر دهه‌ی هفتاد نداشتند. اما نوع مواجهه‌ی هرتزوگ با ترس و وحشت و نحوه‌ی خلق آن در فیلم «نوسفراتو، خون آشام» به این ترس بعدی درونی بخشیده است.

علاوه بر تکمیل زبان سینما در دوران هرتزوگ نسبت به دوران ابتدای تاریخ سینما، و همچنین پشت سرگذاشتن تجارب تاریک و تلخ اروپای نیمه‌ی اول قرن بیستم، فیلم هرتزوگ وامدار مضامین عمده‌ای است که قبل و بعد از «نوسفراتو...» در سینمای وی وجود داشت. هرتزوگ نگرشی هستی‌شناختی همراه با مؤلفه‌های روانی ناشی از بحران‌های تاریخی–اجتماعی را در مهمترین آثار خود تلفیق کرده است. از این نظر «نوسفراتو» نیز فیلمی است که جهان فیلم را با هستیِ اجتماعی–تاریخی آن به تصویر درآورده است. ترس و هراس در فیلم هرتزوگ بعد سوبژکتیو دارد. از این نظر توانسته است جهانی هراسناک را خلق کرده و سایه‌ی این ترس را بر کل جهان فیلم بگستراند. اینجاست که مخاطب با جهانی هولناک مواجه است که از پرده‌ی سینما به‌رویِ ذهن و روان او می‌نشیند. بواقع هرتزوگ تصویرساز جهان معاصر خود است. دراکولای او هرچند از دل افسانه‌ای قدیمی بیرون آمده، اما طاعون و وحشتی که خلق کرده است فراگیر بوده و تا دوران معاصر امتداد یافته است. هرتزوگ با خلق جهانی درونی و نگاهی هستی شناختی به داستان دارکولا توانسته است این معاصریت را از دل اثر خود بیرون بکشد. از این نظر دست به نماد سازی زده است. البته برای این‌کار نماد جدید و خاصی بوجود نیاورده ، بلکه از عناصر ساختاری خود داستان استفاده کرده و با تعمیم آن به دوران مدرن کارکردی نمادگرایانه به آن بخشیده است.

نیروی شرّی که در فیلم هرتزوگ وجود دارد برگرفته از جهان سوبژکتیو اثر، نیرویی درونی است. هرتزوگ با تبدیل ومپایر به نیرو و باوری درونی و سوبژکتیو، شرّ را به شکل نیرویی ناپیدا درآورده است که در معرض همه انسان‌ها قرار می‌گیرد. این رویکرد هرتزوگ در فیلم که قابلیت تعمیم افسانه به دوران معاصر خویش را یافته در بستری سینماتیک و با مؤلفه‌های

مشخص روایی و بصری بوجود آمده است. شروع فیلم هرتزوگ با یک درآمد (prologe)اتفاق می‌افتد. تصویری از اسکلت‌های بیجان در یک فضایی شبیه به گور دسته جمعی. مردان و زنان و کودکانی که کنار یکدیگر به خواب ابدی فرورفته‌اند و گویی نیرویی شرور اینان را به اسارت درآورده و کشته است. دوربین هرتزوگ دراینجا برخلاف سکانس‌ها و صحنه‌های دیگر فیلم، روی دست است و با شمایلی مستندگون گویی به ضبط تصاویری واقعی مشغول است. هرتزوگ در این سکانس آغازین که از نظر روایت و داستان ربطی به فیلم ندارد هم بر سابقه‌ی مستندسازی خودش تأکید می‌گذارد و هم داستان دراماتیک و افسانه‌ای فیلمش را در پیوند با نگاه و جهان مستندهایش قرار می‌دهد. مواجهه‌ی مخاطب با این سکانس و در ادامه تأثیر نیروی شرّ درونی فیلم بروی او، یادآور تجربه‌ی آشویتس است. گویی این اسکلت‌ها از گورهای دسته جمعی اردوگاه‌های نازی در سه دهه‌ی قبل از ساخت فیلم آمده‌اند. درادامه‌ی فیلم نیز کنت دارکولا دست به کار مرگ و کشتار است که ماحصل آن بجا ماندن اسکلت بیجان از انسان‌ها است. پس هرتزوگ دوربین متلاطم و پرحرکت خود را در سکانس آغازین به جهان یکدست و قاب‌های ثابت در ادامه‌ی فیلم پیوند می‌زند. این پیوند نشان از تعمیم استعاره به واقعیت دارد. دراکولا ستعاره‌ای است که به تاریخ سیاهی که هرتزوگ از دل آن بیرون آمده، قابل تعمیم است. هیتلر همان دراکولای دوران معاصر بشمار می‌رود.که دست‌اندرکار تاریکی و وحشت و کشتار است.

مورد دیگر در شخصیت لوسی و وجه پیش‌گویانه‌ی او کدگذاری شده است. لوسی از همان ابتدا یوهان را از سفر به ترانسیلوانیا (قلعه‌ی کنت دراکولا) برحذر می‌دارد و نیرویی شرور و دورانی تاریک را پیش روی خودشان احساس می‌کند. این مورد درکنار قربانی شدن لوسی که منجر به مرگ دراکولا می‌شود باز هم نمادپردازانه است. زن به عنوان یک قربانی. کسی که توالد و تناسل وابسته به وجود اوست. اینبار اهریمن را به بستر خود آورده تا جهان را از شرّ نیروی ویرانگر آن خلاص کند. به‌نوعی روشنایی محصول زایمان این زن است. پس باز هم با جهانی کلی طرفیم. جهانی که بعدی هستی‌شناختی داشته و نیروی شرّ را درون خود نهادینه کرده‌است. اینبار طاعون عاملی خارجی نیست که بعنوان یک بیماری دست به کار کشتن انسان باشد، بلکه طاعون وضعیتی برگرفته از هستیِ تاریخی–اجتماعی است که بعنوان عاملی نهادینه شده در این بستر بکار رفته است. شرّ بعنوان نیرویی ناپیدا تنها افراد درمعرض خود را براثر طاعون نمی‌کشد، بلکه آن‌ها را به ومپایر تبدیل می‌کند. صحنه‌ی پایانی فیلم هرتزوگ که پس از مرگ کنت دراکولا، یوهان به ومپایر تبدیل شده و به سمت قصر کنت فرار می‌کند دقیقا برگرفته از این بعد نهادینه شده‌ی شرّ است. و از این نظر هرتزوگ برخاف مورنائو شرّ را از یک نیروی بیرونی تبدیل به بعدی درونی و نهادینه کرده است. شرّ در «نوسفراتو..» هرتزوگ ماندگار است. از بین نمی‌رود. بلکه از دراکولا به انسانی دیگر منتقل می‌شود. به این‌صورت هرتزوگ بر داستان اصلی افزونه‌ای اضافه کرده است. برخلاف مورنائو که به بعد وحشت‌آفرین داستان اکتفا کرده و با مرگ کنت دراکولا خیال تماشاگر را از این نیروی شرّ راحت کرده است.

اگر جهان فیلم هرتزوگ را برگرفته از معاصریت او بدانیم و تلاش فیلمساز را در ارائه‌ی تصویری درونی از وضعیت معاصرش در پیوند با یک داستان افسانه‌ای بحساب آوریم، دراکولا در فیلم هرتزوگ دردل جهان سرمایه‌داری قرار گرفته و مناسبات آن‌را بازتولید می‌کند. این امر تاحدی در نمایش شهر و مناسبات شخصیت‌ها نمود یافته است. اما مهم‌تر از این نمود بیرونی باز هم وجه غالب درونی جهان فیلم است. هرچه در فیلم مورنائو دراکولا از جامعه‌ی پیرامون فیلمساز منفک شده و در دل دوران ماقبل بسر می‌برد، هرتزوگ او را قابل تعمیم به دوران سرمایه‌داری دانسته و حتی از دراکولا برای نمادپردازی جهان

سرمایه‌داری استفاده کرده است. جهانی که شرّی درون‌ماندگار و پیوسته خلق کرده و با همه‌ی دستاوردهایش کماکان از خون آدمی ارتزاق می‌کند.

منبع:

-از کالیگاری تا هیتلر:تاریخ روانشانسی سینمای آلمان، نوشته:زیگفرید کراکوئر، ترجمه: فتح الله جعفری جوزانی،انتشارات سوره مهر(۱۳۷۷)