



UNIVERSITY OF HELSINKI



<https://helda.helsinki.fi>

Helda

Korkeimman voiton kansainvälinen rikoskuvasto

Seppälä, Jaakko

Turun elokuvakerho

2010

Seppälä, J 2010, 'Korkeimman voiton kansainvälinen rikoskuvasto', Lähikuva : Turun elokuvakerho ry:n jäsenlehti, Vuosikerta. 2010, Nro 3, Sivut 6-31.

<http://hdl.handle.net/10138/344199>

acceptedVersion

Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.

This is an electronic reprint of the original article.

This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Please cite the original version.

Jaakko Seppälä

Korkeimman voiton kansainvälinen rikoskuvasto

”Viisi venäläisten palkkaamaa ammattivakoojaa tuomittu Viipurin hovioikeudessa”, uutisoitiin keväällä 1924 (*Iltalehti* 15.4.1924, 2). Suomessa esiintyi sotilasvakoilua Neuvostoliiton hyväksi. Nuori itsenäinen valtio oli osa kansainvälisen rikollisuuden pelikenttää. Itsenäisyydenajan kotimaisten mykkäelokuvien perusteella tätä ei uskoisi. Kansainvälisen rikollisuuden suuntaan avautuvia elokuvia ei tehty ennen kaksikymmentäluvun loppua, vaikka Neuvostoliiton harjoittama sotilasvakoilu oli suosittu teema populaarissa fiktiokirjallisuudessa (Immonen 1987, 215–216). Maailmalla kansainvälinen rikollisuus ei ollut mitenkään poikkeuksellinen elokuva-aihe. Esimerkiksi amerikkalaisessa elokuvassa *Yhteiskunnan vihollinen* (*The Penalty*, 1920) maahanmuuttajatyöläiset assosioidaan rikolliseen toimintaan. Kotimaista mykkäelokuvaa onkin moitittu ajankohtaisten aiheiden karttamisesta (katso Bagh 1999, passim). Tämä pitkäikäinen moite juontaa kaksikymmentäluvun lopun elokuvakeskusteluista, joissa puitiin kotimaisen elokuvatuotannon trendejä ja tulevaisuudensuuntia. Tuolloin oli käynyt selväksi, että vaikka Suomen luonnon ja kansan kuvauksilla oli saavutettu menestystä kotimaassa, oli ulkomailla niukalti kiinnostusta tällaisia elokuvia kohtaan (Seppälä 2007). Suomessa tsaarinajan elokuvakulttuurin kansainvälisyys alkoi kaventua maan itsenäistymisen ja valkoisten voiton seurauksena. Elokuvien maahantuonti itäisestä naapurista lakkasi lähes kokonaan, minkä lisäksi maan elokuvaohjelmistot muuttuivat homogeenisemmiksi, ensin saksalais- ja sitten amerikkalaispainotteisiksi. Muutos näkyi myös kotimaisen elokuvatuotannon linjoissa: kaksikymmentäluvun taitteessa kotimainen elokuva omaksui kansallisemmän suuntauksen (Salmi 2002, 329). Vuosikymmenen lopulla moni oli kuitenkin sillä kannalla, että elokuvantekijöiden tuli käsitellä kansainvälisiä aiheita, jotta teoksia voitaisiin myydä myös maailman elokuvamarkkinoille.

Carl von Haartmanin ohjaama *Korkein voitto* poikkeaa aiemmin kaksikymmenluvulla valmistuneista kotimaisista elokuvista. Elokuvan ensi-ilta koettiin syyskuun 2. päivä vuonna 1929 (Uusitalo et al. 2002, 412). ”Entuudestaan jo tiedetään Suomi-Filmin tällä teoksellaan pyrkineen omistamaan eurooppalais-amerikkalaisen aihemaailman kotimaiselle elokuvataiteelle ja irtautumaan etnografisesta

kansallisromantiikasta”, kerrotaan *Iltalehdessä* (4.9.1929, KAVAn leikekokoelma). Elokuvahistorioitsija Kari Uusitalo (1972, 142) on sillä kannalla, että Haartmanin ohjaustyö on ”kuvakerronnaltaan muita 1920-luvun suomalaisia elokuvia ansiokkaampi”, minkä lisäksi siinä on ”raffinemangia, jota suomalaisissa elokuvissa ei aiemmin oltu nähty.” *Korkein voitto* valmistui aikana, jolloin Suomi-Filmi etsi kotimaisia elokuvia tutkivan Kimmo Laineen (2002, 450) sanoin ”sellaista ilmaisutapaa ja sellaisia aiheita, jotka voisivat olla yhtä aikaa kansallisia ja kansainvälisiä.” Laineen (2002, 451–453) mukaan elokuvassa on aikalaistatsojien eurooppalais-amerikkalaisina pitämiä piirteitä, kuten epävakaa päähenkilö, modernistinen seinäkalenteri sekä ravintola Kämpin läpi liikkuva kamera-ajo. Näyttää siltä, että elokuvahistorioitsijat ovat samaa mieltä aikalaistatsojien kanssa: *Korkein voitto* on poikkeuksellinen kotimainen elokuva. Kyseessä on kansainvälisyyteen tähtäävä teos, mutta sen eurooppalais-amerikkalaisuus on jäänyt keskusteluissa jäsentymättömäksi ja yleisluontoiseksi.

Käsillä oleva artikkeli perustuu vuoden 2008 British Silent Film Festival -tapahtumassa pitämäni esitelmään. Tuolloin festivaalin teemana oli rikollisuuden globalisoituminen. Artikkelini konkretisoi *Korkeimman voiton* kansainvälisyyttä sen rikostematiikan osalta. Käsitän rikollisen toiminnan Suomen lakien vastaiseksi toiminnaksi, jolloin vakoilu vieraan vallan hyväksi kuuluu sen piiriin. *Korkein voitto* kertoo vakoilusta. Lähestymistapana on elokuvan kontekstisidonnainen lähiluku. Analysoin teosta suhteessa siitä kirjoitettuihin aikalaisarvosteluihin, joita julkaistiin päivälehdissä sekä *Filmiaitassa* ja *Elokuvassa*. Rinnastan *Korkeimman voiton* myös eurooppalaisiin ja amerikkalaisiin elokuviin, joiden rikoskuvasto teos muistuttaa ja osin tietoisesti lainaa. Laajempaan viitekehyksenä käytän nykytietoa elokuvahistoriasta sekä keskustelua neuvostovakoilusta Suomessa. Pohdin missä mielessä kriitikot ja elokuvasta kirjoittaneet toimittajat mielsivät teoksen rikosulottuvuuden kansainväliseksi ja minkälaisista näkökulmista heidän laatimansa tekstit ohjasivat lukijoita sitä lähestymään.

Elokuvien muuttuva rikoskuvasto

Korkein voitto ei ole ensimmäinen suomalainen rikoselokuva. Lainvastaisuuden tematiikalla on huomattava sija kotimaisen elokuvan historiassa. Jo ensimmäinen suomalainen näytelmäelokuva käsitteli laitonta viinanpolttoa. *Korkeinta voittoa* tulee suhteuttaa sen edeltäjiin, jotta teoksen rikoskuvaston uudenlaisuus voi ylipäättään tulla ymmärretyksi. *Salaviinanpolttajien* (1907), maamme ensimmäisen näytelmäelokuvan rikostematiikasta saa hyvän käsityksen *Helsingin Sanomissa* (uudelleenpainettu teoksessa Uusitalo et al. 2002, 57) julkaistusta synopsiksesta:

Kaksi viinan polttajaa ovat korpeen rakentaneet salapolttimon, jossa salaa polttaa kituuttavat viinaa kaikessa rauhassa ja sovinnossa, ovatpa vielä sikanassunsakin sinne kulettaneet rankkia syömään. Saatuaan keitoksensa valmiiksi ja maisteltuaan iloliemensä hyvyttä tulee heidän luokseen kaikkien tuttava Junkkari korpirojuua ostamaan. Maisteltuaan ostamaansa tavaraa ja saatuaan keittäjiltä muutamia naukkuja kaupantekijäisiksi, ryhtyvät ystävykset kortinlyöntiin, joka kuitenkin päättyy ilmitappeluun Junkkarin tekemän pelipetoksen vuoksi. Tappelun parhaillaan riehuessa huomaa Junkkari kutsumattomia vieraita, nimismiehen ja poliisin saapuvan paikalle ja lähtee kypälämäkeen, jättäen mestarit viinoineen ruununmiesten kouriin tekemään tiliä luvattomista toimistaan.

Salaviinanpolttajat syntyi käsikirjoituskilpailun pohjalta, jossa tuli ”tehdä ehdotuksia ja selityksiä sellaisiin kotimaisiin aiheisiin, jotka soveltuivat elävinä kuvina näytettäväksi” (Salmi 2002, 30). Viinanpolttoa korvessa pidettiin suomalaisena aiheena. Sen kansallisempi teos ei kuitenkaan ollut. ”Juonensa puolesta *Salaviinanpolttajat* tuo mieleen monet aikalaiselokuvat”, kuten elokuvahistorioitsija Hannu Salmi (2002, 37) on todennut. Elokuvasa nähdyt esivallan petkuttamiset, huiputukset korttipeleissä ja tappelut olivat arkipäiväisiä viime vuosisadan ensimmäisen vuosikymmenen elokuvissa. Vaikka sellaisissa elokuvissa kuin *The Great Train Robbery* (USA, 1903) ja *The Life of Charles Peace* (Iso-Britannia, 1905) nähdään häikäilemättömiä ryöstöjä, murtoja ja murhia, olivat pikkurikokset tavanomaisempia elokuva-aiheita (Williams 2008). *Salaviinanpolttajat* näyttää olleen joiltain elementeiltaan kansallinen, mutta samassa se kytkeytyi kansainvälisiin virtauksiin rikoskuvastonsa kautta.

Hannu Salmi (2002, 331) on päätellyt autonomian ajan elokuvien olleen enemmän paikallisia kuin kansallisia. Kymmenluvun rikoselokuvien tarkastelu tukee päätelmää. Vuonna 1911 kuvattu *Sylvi*

perustuu kansalliskirjailija Minna Canthin kirjoittamaan samannimiseen näytelmään, jonka innoitti Hämeenlinnassa tapahtunut lehtori Sainion murha (Salmi 2002, 102). Näytelmä julkaistiin vuonna 1893. Elokuvan perustaminen kohuttuun rikokseen, vaikkakin näytelmän kautta, on keino, joka kytkee *Sylvin* ensimmäisiin rikoselokuviin, jotka ammensivat vastaavista sensaatiolehdissä kohistuista tapahtumista, esimerkiksi Lumièren elokuvaan *La mort du Marat* (Ranska, 1897) (katso Abel 2010, 158). Keino oli tehokas katsojien mielenkiinnon herättämiseksi ja taloudellisten voittojen kasvattamiseksi. Kymmenluvun rikoselokuvissa voi kuitenkin nähdä propagandistisen ulottuvuuden, sillä tavanomaisesti rikollinen toiminta johtaa sitä harjoittavan yksilön tuhoon. Sen sijaan varhaisissa elokuvissa poliisitkin saatettiin esittää varkaiksi, kuten elokuvassa *How They Rob Men in Chicago* (1900). Yhdysvalloissa moraalisen ulottuvuuden tuominen elokuvaan oli keino nostaa teosten kulttuurista arvostusta aikana, jolloin niitä pidettiin halpahintaisena ja lähinnä haitallisena viihteenä (katso Bowser 1994, passim). Nurinkurisesti moralisointi oikeutti kohuttujen aiheiden viihteellisen käsittelemisen. Vastaavan tendenssin voi nähdä myös *Sylvissä*.

Vuonna 1913 ensi-iltansa saanut *Sylvi* on avioliittodraama, jossa toiminta päättyy murhaan. Sylvi on naimisissa itseään vanhemman notaari Aksel Vahlin kanssa. Sylvi ei ole patriarkan rinnalla onnellinen, sillä hän rakastaa entistä lapsuudenystäväänsä arkkitehti Viktor Hovingia. Epätoivoinen Sylvi murhaa miehensä myrkkykapselilla. Elokuvan lopussa Hoving solmii kihlat Karin Löfbergin kanssa ja hylätty Sylvi saatetaan vankivaunuun.¹ *Sylvissä* seksuaalisuus on päähenkilöitä eteenpäin ajava voima, kuten monissa ajan tanskalaisissa elokuvissa (Burch, 1985). Tragedia syntyy intohimon kehittyessä normien puristuksessa epätoivoiseksi teoksi, jossa jännitteet etsivät purkautumistietä. Elokuvasta ei ole säilynyt kuin fragmentteja, mutta käsiohjelman mukaan Hoving kertoo Sylville, että heidän on erottava, mikä ajaa naisen epätoivon partaalle, hänen ymmärtäessään, että ilo tulee katoamaan hänen elämästään ja koti pysyy hänen nuoruutensa vankilana. Fragmenttien pohjalta voi analysoida murhaan johtavia syitä, mutta myrkytyskohtaus ja sitä seurannut kuolinkamppailu puuttuvat. Käsiohjelman perusteella nämä hetket olivat elokuvan dramaattista huippua. Loppukohtaus, jossa Sylvi kuljetetaan vankilaan näyttäisi muistuttaneen *Kuilun* (*Afgrunden*, Tanska, 1910) vastaavaa. Siinä poliisit hakevat Asta Nielsenin

¹ Synopsis perustuu elokuvan käsiohjelman (uudelleen painettu teoksessa Uusitalo 2002, 77).

näyttelemän Magda Vangin, joka on juuri surmannut häntä rakastaneen miehen. Luultavasti *Kuilu* oli yksi keskeinen innoittaja *Sylvin* taustalla, sillä molemmat elokuvat rakentuvat vahvan naispääosan (*Sylvissä* Aili Rosvall) varaan ja molemmissa toiminta kulminoituu intohimorikokseen. *Sylvissä* ristesivät paikalliset ja kansainväliset piirteet.

Seikkailu- ja salapoliisielokuvat, joita tuotettiin niin Yhdysvalloissa, Saksassa kuin Ranskassakin, olivat suosittua viihdettä kymmenluvun Suomessa (*Filmiaitan* joulunumero/1922, 272; katso myös Nenonen 1999, 93–101). Nämä elokuvat vaikuttivat myös kotimaisen elokuvatuotannon linjoihin. ”Hurjat takaa-ajot tärisyttävät, pommiräjähdykset uudistavat, kuristukset ja vangitsemiskamppailut pitävät katsojan koko ajan suuressa jännityksessä”, luvataan kotimaisen elokuvan *Salaisen perintömääräyksen* (1914) mainoksessa (uudelleen painettu Uusitalo et al. 2002, 108). Samoilla sanoilla olisi voinut markkinoida saksalaisia Harry Piel -elokuvia. Vuonna 1912 elokuvauransa aloittanut Piel tunnettiin Saksassa lempinimellä ”dynamiittiohjaaja”, koska hänen turbulenttisissa seikkailuelokuvissaan on suuri määrä räjähdyksiä (Bock 2007, 42). *Salaisen perintömääräyksen* kuvauspaikoilla otettujen valokuvien perusteella elokuva sisälsi Harry Piel -elokuvien tavoin lukuisia viittauksia moderniin teknologiaan (Wedel 2010, 521). Ulkomaisten rikoselokuvien vaikutus näkyi myös kotimaisessa elokuvassa *Katoavia timantteja eli Herrasmies-varas Morel vastustajanaan etsivä Frank* (1916). Kansainvälisyydestä kielii jo elokuvan henkilöahmolista: Lady Hampsted, Corellin morsian; Jim Morel, herrasroisto; Orel, jalokivikauppias; Wanda, Morelin apulainen ja Frank, salapoliisi (Uusitalo et al. 2002, 137). Käsiohjelman perusteella väärät identiteetit olivat elokuvassa keskeisellä sijalla: ensin herrasmiesvaras Morel tekeytyy käsityöläiseksi varastaakseen arvokkaat timantit, minkä jälkeen hän ottaa salapoliisi Frankin identiteetin petkuttaakseen tämän palkannutta Lady Hampstedia. Tällaiset identiteetinvaihdokset ja valeasujen käytöt ovat ominaisia mykkäkauden rikoselokuville. Tunnetuin esimerkki tällaisesta tematiikasta on Louis Feuilladin sarjaelokuva *Fantômas* (1913), jossa virkavalta selvittelee mestaririkollisen identiteettiä. *Salaista perintömääräystä* ja *Katoavia timantteja* voikin pitää kansainvälisyyteen tähtäävinä rikoselokuvinä. Kuvauspaikkojen lisäksi näissä teoksissa ei näytä olleen paljon paikallisia aineksia, saati kansallisista.

Kaksikymmentäluvun alussa kotimainen elokuva omaksui suuntauksen, jota luonnehtii näyttelijä Adolf Lindforsin (*Filmiaitta* 13/1923, 169) linjaus: "[s]uomalaisen filmin tulevaisuutena on meidän luontomme ja kansanluontemme kuvaus." Esikuviksi nostettiin ruotsalaiset talonpoikaiselokuvat, erityisesti Mauritz Stillerin ohjaamat suomalaisen kaunokirjallisuuden adaptaatiot *Laulu tulipunaisesta kukasta* (*Sången om den eldröda blomman*, 1919) ja *Juha* (*Johan*, 1921) (katso Alanen 2000, 34; Alanen 1999, 77–85 ja Seppälä 2005, 49–72). Myrkytykset, pommiräjähdykset, herrasmiesvargaat ja salapoliisit jäivät kymmenluvun ilmiöiksi, vaikkei tematiikka koskaan kadonnut ulkomaisista elokuvista. Tilalle tulivat toisenlaiset rikolliset: häjyt, viinanpolttajat ja saamelaiset noidat, jotka aiheuttavat ongelmia omissa kyläyhteisöissään. Tässä voi nähdä siirtymän yksityiseltä tasolta kollektiiviselle, sillä *Sylvissä* kyse on intohimorikoksessa ja *Katoavissa timanteissa* varkaudesta. Nämä ovat yksilöiden kohtaamia ongelmia, jotka eivät uhkaa yhteiskuntaa laajemmin. Suomen kansan ja luonnon kuvauksissa rikollisen toiminnan vaikutus on sen sijaan kollektiivinen (Seppälä 2005, 100). Esimerkiksi *Anna-Liisassa* ”vanha suomalainen maalaisyhteisö [...] osoittaa merkkejä hajoamisesta sisältä päin”, kuten Sakari Toiviainen (1992, 66) on huomannut.

Viime aikoina elokuvahistorioitsijat ovat kyseenalaistaneet sitkeiksi osoittautuneita käsityksiä kotimaisten kaksikymmentäluvun elokuvien maaseutukeskeisyydestä (Laine & Laine 2008, 8–25). Käsityksien tarkentaminen on tärkeä tehtävä, mutta siinä tulee varoa liioitteluun ja yksioikoisiin tulkintoihin sortumista. Mitä ennen vuosikymmenen loppua valmistuneiden kotimaisten elokuvien rikostematiikkaan tulee, agraarisuutta ei voi hylätä myyttinä. Huonosti menestynyttä *Polyteekkarifilmiä* (1924) voinee pitää poikkeuksena, sillä se käsittelee komediallisin keinoin antiikin jumalattaren kidnappausta nykypäivän Helsingissä. *Myrskyuodon kalastaja* (1924) taas käsittelee ajankohtaista spriin salakuljetusta, mutta saaristolaismaisemissa. Salapoliiseja, petollisia naisia tai pommiräjähdyksiä siinä ei kuitenkaan nähty. Koska Suomen luonnon ja kansan kuvaukset sijoittuvat määrittelemättömään lähimenneisyyteen, niissä käsitellyt rikokset eivät ole moderneja kuten kymmenluvun elokuvissa, vaan hyvin traditionaalisia. Toisin sanottuna rikostematiikan osalta kaksikymmentäluvun taitteessa omaksuttu kansallinen suuntaus näkyy urbaanin ja modernin rikoskuvaston katona.

Suomessa, jossa elokuvalehtien toimittajat ahkeroin nostakseen uuden taidemuodon kulttuurista prestiisiä, ulkomaisten salapoliisielokuvien ei ajateltu kiinnostavan sivistyneistöä, vaan niitä pidettiin lasten ja työläisten huvituksina (*Filmiaitan* joulunumero/1922, 272). Tällaiset elokuvat olivat herättäneet siinä määrin pahennusta, että kirkko ja kouluhallinto ajoivat koko elokuva-alan valtiollistamista (Nenonen 1999, 140). Erityisesti murhia, ryöstäjä ja muita törkeitä rikoksia käsittelevät teokset aiheuttivat pahennusta. Genren ylenkatsominen näkyy elokuvalehtien toimituspoliittisissa linjauksissa. Rikoselokuvista ei suuremmin keskustella *Filmiaitan* ja *Filmrevynin* sivuilla ennen vuosikymmenen loppua, vaikka niitä Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirjojen perusteella maahantuotiin suurissa määrin. Vaikeneminen oli elokuvatoimittajien tapa tuomita ala-arvoiset teokset (*Filmiaitta* 10/1923, 134). Rikoselokuvien vaikeasta asemasta kaksikymmentäluvun Suomessa kertoo sekin, että Valtion filmitarkastamo määräsi jotkut teokset esityskieltoon (katso esimerkiksi Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirja 10400). Kuten elokuvahistorioitsija Jari Sedergren (2006, 16) on todennut, sensorien kovimmat otteet kohdistuivat ulkomaisiin elokuviin, seksin, väkivallan ja rikoksen yhteen kietoutuviin kudoksiin.

Vuonna 1926 valmistunut *Murtovarkaus* on ilmeinen esimerkki kaksikymmentäluvun kotimaisten elokuvien rikostematiikasta. Minna Canthin kirjoittamaan vuonna 1883 julkaistuun näytelmään perustuvassa elokuvassa Lapin noita Penttula aiheuttaa murheita kyläyhteisönsä jäsenille. Tarinan alkaessa hän kiroaa elokuvan päähenkilön, Heleenan, isän, joka kuolee pian kirouksen jälkeen. Kasvatusvanhempien huomassa varttuva Heleena rakastuu talollisen poikaan Peltolan Niiloon. Tunne on molemminpuolinen. Samaa nuorukaista rakastava Ukonniemen Loviisa lupaa noita Penttulalle tynnyrillisen rukiita, jos tämä saa Niilon unohtamaan Heleenan. Rikollinen ryhtyy toimeen; hän murtautuu Peltolaan ja varastaa 500 markkaa, jättäen jälkeensä Heleenan huivin, jolla hän lavastaa tämän syylliseksi. Ennen kuin viaton Heleena toimitetaan rangaistushuoneelle, kiertelevä Hoppulainen paljastaa noita Penttulan murtovarkaaksi ja vallesmanni lähtee kuljettamaan konnaa kuritushuoneelle. Elokuvan lopussa Heleena katsoo rakastettunsa kanssa päättäväisenä tulevaisuuteen. Minna Canth oli sekä arvostettu että suosittu kirjailija, jonka teoksia esitettiin ahkerasti amatöörilavoilla (Pietilä 2003, 132). Rikostematiikka näyttäisi olevan olennainen osa suomalaiskansallista kirjallisuutta, ainakin sikäli

kun teoksiin sisältyy moraalinen opetus (Pietilä 2003, 244). Ei siis ole yllättävää, että tällainen rikostematiikka omaksuttiin kansallisten elokuvien osaksi aikana, jolloin taidemuodolle etsittiin uutta kulttuurista arvostusta ja asemaa kansankasvattajana (Seppälä 2005, 32–42, 87–108).

Murtovarkaudessa rikos tapahtuu maaseudulla, tunnistettavassa kansallismaisemassa. Nimimerkkiä ”M. T.” käyttänyt kriitikko toteaa *Viikko-Sanomissa* (uudelleenpainettu teoksessa Uusitalo et al. 2002, 314), että ”tapahtumapaikkojen luonnonkauneuden alleviivaaminen on sovitettu itse filmin tapahtumiin, mistä seikasta filmin kiinteys juuri johtuu.” Tunnistettaviin suomalaisiin maisemiin sijoittuvat myös muut rikostematiikkaan kytkeytyvät elokuvat, esimerkiksi *Anna-Liisa* (1922), *Koskenlaskijan morsian* (1923) ja *Suursalon häät* (1924). *Murtovarkaudessa* rikos aiheuttaa sekasortoa ja eripuraa kyläyhteisössä, jonka selviämisestä elokuvassa on kyse. Noita Penttula on kotoisin Lapista, mutta hän on integroitunut kyläyhteisöön: hänellä on oma mökki ja asukkaat ostavat innolla hänen puoskarointipalveluitaan. Lappalainen noita aiheuttaa ongelmia myös *Noidan kirjoissa* (1927) (Sedergren 2004). Rikolliset eivät ole suomalaisia, vaan muukalaisia, jotka ovat integroituneet kyläyhteisöön, mutta ryhtyneet sitä mädättämään. Myös *Koskenlaskijan morsiamen* Paloniemen Heikki, joka tukinuitto-onnettomuuksia lavastamalla yrittää saada Nuottaniemen arvokkaat metsät perheensä haltuun, on muuttanut kyläyhteisöön rajan takaa. Rikollisuuteen kytkeytyvät muukalaisuusteema on läsnä monessa Suomen luonnon ja kansan kuvauksessa.

Kerta kaikkiaan kansainvälinen ilmiö

Maaseutuelokuvia ja kansankuvauksia ei myyty ulkomaille sellaisissa määrin, kuin oli toivottu. Suomi ei ollut yksi pohjolan elokuvasuurvalloista. Syykin tälle tiedettiin. Vuonna 1927 *Filmiaitassa* (34–40/1927, 6) todettiin, että ”ulkolaiset markkinat eivät huoli tämänlaatuista tavaraa”. Tuolloin myös ruotsalaisen elokuvan kultakausi oli takana ja monet maan elokuva-alan ammattilaiset lähteneet Yhdysvaltoihin. Elokuvat, joita maailmalla enimmäkseen katsottiin, olivat peräisin Hollywoodista, joka oli hallinnut maailman elokuvamarkkinoita jo kymmenen vuoden ajan (Thompson 1985, passim). Vielä

kaksikymmentäluvun taitteen Suomessa amerikkalaisia elokuvia vähäteltiin ja ylenkatsottiin, mutta vuosikymmenen puoliväliin tultaessa niiden määrällinen asema elokuvaohjelmistoissa sekä suosio katsojien keskuudessa osoittautui vankaksi. Hollywoodissa statistina, pikkuosien esittäjänä ja sotilasasiantuntijana toiminut Carl von Haartman esiintyi Suomessa elokuva-alan asiantuntijana ja kokeneena tekijänä (Haartman 1972, 144). Hänen palkkaamisensa oli uusi avaus Suomi-Filmin tuotantohistoriassa. *Elokvassa* (9–10/1929, 8) kerrotaan, että Haartmanista ”elokuvataiteemme on saanut palvelukseensa tekijän, joka saattaa viedä sen uusiin kansainvälisempiin aihepiireihin.” Uutinen oli monelle mieleen. Jotkut olivat nimittäin valitelleet, ”ettei ole vielä päästy salonkifilmiasteelle, vaan märehditään yhä kotimaisia aiheita, ’kansien välistä hometta’, jonka pohjana on kotimainen maalaiselämä ja taustana maamme luonto” (*Elokuva* 4/1929, 7). Kansainvälisistä aiheista ammentamalla ja niitä sekä paikallisiin että kansallisiin kytkemällä Suomi-Filmi Oy uskoi voivansa tuottaa elokuvia, jotka kiinnostaisivat sekä kotimaisia että ulkomaisia yleisöjä. Luultavasti yhtiö seurasi tässäkin ruotsalaisten näyttämää esimerkkiä. Elokuvahistorioitsija Jan Olsson nimittäin kertoi kesällä 2010 Bolognassa järjestetyssä Women and the Silent Screen VI -konferenssissa, että Victor Sjöströmin ja Mauritz Stillerin lähdettyä Svensk Filmindustri alkoi valmistaa kosmopoliittisia elokuvia, joilla se tähtäsi aiempaa laajemmille markkinoille.

Korkeimman voiton tarina on rakennettu kahden henkilöhahmon ympärille. Paroni Henrik von Hagen on huoleton aatelismies, joka nauttii naisista, juhlista ja alkoholista (kieltolaista huolimatta). Eräänä päivänä hän huomaa sanomalehdessä jutun ballerina madame Vera Vasiljevnan Suomen vierailusta. Palvellessaan tsaarin armeijassa yksitoista vuotta sitten, paronilla oli suhde madame Vasiljevnan kanssa. Nyt pari tapaa uudelleen ja heidän välilleen syntyy seksuaalinen suhde. Madamella on uusi harrastus, sotilaskohteiden piirtäminen. Paroni von Haagen kuljettaa rakastettuaan ympäri Helsinkiä ja käyttää vaikutusvaltaansa taatakseen tälle pääsyn muun muassa Suomenlinnaan, jonne on ulkomaalaisilta pääsy kielletty. Madame Vasiljevna on bolshevikkivakooja, joka kerää ja välittää sotilassalaisuuksia Suomessa toimivalle maanalaiselle ryhmälle. Kun paroni von Hagen ymmärtää rakastettunsa olevan vieraan vallan vakoilija, hän ampuu tätä estääkseen sotilastietojen päätyminen väärin käsiin. Madame Vasiljevna toipuu ja hyvittää tekonsa suomalaisessa vankilassa.

Kerstin Nylander on *Korkeimmassa voitossa* ”vaarallinen, mutta ihastuttava vakoilijatar”, kerrotaan *Elokuva*-lehdessä (12/1929, KAVAn leikekokoelma). Hän on vaarallinen, koska hän työskentelee bolshevikkien palveluksessa. Tiedot, joita vakoilijatar kerää, liittyvät Suomenlinnaan, Mäkiluotoon ja ruutivarastoihin eli Suomen maanpuolustukseen. Tämä tarkoittaa, että Neuvostoliitto suunnittelee sotilaallista hyökkäystä Suomeen. Teos alkaa Suomen itsenäisyyspäiväjuhllisuuden kuvauksella, koska juuri maan itsenäisyys on uhattuna. Rikollisuus, jota *Korkeimmassa voitossa* kuvataan, on siis kansainvälistä rikollisuutta. Koska madame Vera Vasiljevna on ulkomaalainen, hän tarvitsee hyväuskoisen paroni Henrik von Hagenin apua suoriutuakseen tehtävästään. Tämä erottaa madame Vasiljevnan noita Penttulan kaltaisista maaseutuelokuvien rikollisista, jotka ovat osa yhteisöä, jota vastaan he toimivat. Yhteistä on kuitenkin se, että rikollinen toiminta uhkaa yhteisöä. *Korkeimmassa voitossa* Suomen kanssa on kaikessa moninaisuudessaan yhtenäinen ja paha tulee idästä. Ajattelematon paroni von Hagen auttaa rakastettuaan hyvässä uskossa, muttei epäile ampua tätä, kun totuus tulee ilmi. Elokuvan rikostematiikan kansainvälisyyttä voi pitää ajankohtaisena, sillä Suomen historiaa tutkivan Juha Siltalan (2005, 33) mukaan Neuvostoliiton oletettiin ”heti sopivassa tilaisuudessa hyökkäävän maahan tukemaan uutta kapinaa.”

Korkein voitto on ajankohtaisten tapahtumien innoittama. ”Kuvan pääaiheena on nykyaikana niin yleiseksi käynyt sotilasvakoilu, jota yrittää kaunis venakko, ent hovitanssijatar Vera kokeneen bolshevikkiagentin johdon ja painostuksen alaisena”, kertoo *Elokuvan* (11/1929, KAVAn leikekokoelma) nimettömäksi jäänyt toimittaja. Vuonna 1942 Mika Waltari kirjoitti propagandateoksen *Neuvostovakoilun varjossa: Helsingin neuvostolähetystö kiihoitus- vakoilutoiminnan keskuksena*. Waltari painottaa, etteivät romanttiset vakoilutarinat vastaa todellisuutta. ”Vakoilua käsittelevissä teoksissa, muistelmissa ja romantisoiduissa kuvauksissa, on tavallisesti suuri osuus naisvakoilijalla, *femme fatalella*, joka lumoavan kauneutensa ja salaperäisen viehätysvoimansa avulla hankkii työnantajalleen mitä arvokkaimpia tietoja” (Waltari 1942, 178). Luultavasti Waltari viittaa niin kotimaiseen populaarikirjallisuuteen kuin *Mata Harin* (USA, 1931) kaltaisiin klassikkoelokuviin, mutta teksti kuvaa hyvin myös *Korkeinta voittoa*. Madame Vera Vasiljevna viettelee paroni Henrik von

Hagenin auttamaan tehtävänsä suorittamisessa. Waltarin mukaan Neuvostoliitto ei kuitenkaan uskonut naisten kykyihin vakoilijoina. ”Itsenäisiä, tietoja ja harkintaa edellyttäviä tehtäviä ei ole todettu naisille annetun”, vaan he työskentelivät vähäpätöisemmissä puuhissa, Waltari (Waltari 1942, 178) kertoo. Hänen (Waltari 1942, 191) mukaan yksi Suomessa toimineista naisvakoojista oli juoppo, toinen vakavasti sairas ja kolmas pelkuri. Analysoimiensa naiskohtaloiden pohjalta kirjailija (Waltari 1942, 191) toteaa, että ”[p]arhaalla tahdollakin on vaikea löytää näistä tapauksista mainittavaa romantiikkaa. Ne ovat surkeita, ahdistavia tapauksia”. Waltarin kuvaus puoltaa käsitystä, että Suomessa toimi naisvakoilijoita Neuvostoliiton hyväksi, mutta esimerkkitapaukset eivät vastaa *Korkeimman voiton* madame Vasiljevnaa. Suomessa ”[k]ansallista yhtenäisyyttä rakennettiin jyrkän Neuvostoliittovastaisuuden ja ryssävihan varaan” jo kaksikymmentäluvulla (Immonen 1987, 102). Lisäksi Waltarin käsitysten negatiivisuuteen on vaikuttanut teoksen kirjoitusajankohta: Suomi oli tuolloin sodassa Neuvostoliiton kanssa ja maassa ratkottiin Kerttu Nuortevan tapausta. Yleinen ajattelutapa oli jyrkästi venäläisiä vastaan. Koska Madame Vasiljevna on romantisoitu hahmo, tulee sen esikuvaa hakea muualta kuin historiankirjoituksesta.

Korkein voitto poikkeaa ennen vuosikymmenen loppua valmistuneista kotimaisista elokuvista, sillä *Elokuvan* (9–10/1929, 8) kirjoittajan sanoin teos ei ”tavoittele mitään kirjallista vaikutusta, vaan ohjaaja on pannut pääpainon siihen, että katsoja jännittyy”. Alkuperäiskäsikirjoitus on Carl von Haartmanin laatima. Tässä suhteessa teos poikkeaa *Anna-Liisan*, *Koskenlaskijan morsiamen* ja *Murtovarkauden* kaltaisista Suomen kansan ja luonnon kuvauksista, jotka perustuvat näytelmiin ja romaaneihin. *Korkeimmasta voitosta* keskusteltiinkin uudenlaisena elokuvana. *Hufvudstadsbladetissa* (30.7.1929, KAVAn leikekokoelma) kerrotaan, että kyseessä on ”den första finländska societets- och sensationsfilmen.” *Helsingin Sanomien* kriitikko ”Kino Boy” (2.9.1929, KAVAn leikekokoelma) taas mainitsee, että ”’Korkein voitto’ merkitsee ensimmäistä askelta uudella polulla kotimaisessa filmituotannossamme.” ”’Korkein voitto’ on sentään tosi elokuva, vieläpä jollakin tavalla erikoinenkin meidän oloissamme”, toteaa puolestaan nimimerkkiin ”Bio-Baba” tukeutunut *Sosiaalidemokraatin* (2.9.1929, KAVAn leikekokoelma) kriitikko. *Viikko-Sanomien* (7.9.1929, KAVAn leikekokoelma) nimimerkillä ”P.” esiintyvä elokuva-arvostelija on sillä kannalla, että tarinan rakenne on mitä tutuin:

Filmiin liittyvät ne kolme tekijää, jotka nyttemmin [...] näyttävät kuuluvan jokaiseen vakoilujuttuun: isänmaallinen, hieman kevytmielinen ja hyväuskoinen nuori mies, kaunis venäläinen tanssijatar joka toimii inhoittavan juutalaisvakoojan apurina, mutta sittemmin herää 'synnintuntoon' ja saavuttaa onnensa yllämainitun nuoremiehen rinnalla. Siis juttu jonka olemme tavanneet sadat kerrat ennen ja joka ei elokuvaa pahenna jos ei parannakaan.

Viikko-Sanomissa lueteltuja elementtejä ei oltu nähty kotimaisissa elokuvissa. *Korkeinta voittoa* on selvästi verrattava ulkomaisiin elokuvaan siinä havaitun intertekstuaalisuuden paikallistamiseksi. Luultavasti vastaavia elementtejä löytyisi myös kotimaisesta populaarikirjallisuudesta.

”Carl von Haartmanin, joka on työskennellyt jonkin aikaa Hollywoodissa, tarkoituksena lienee esittää meille jotain erikoista amerikkalaista meininkiä, jolla valloitetaan vaikka maailman filmimarkkinat”, kirjoittaa *Karjala*-lehden (3.9.1929, KAVAn leikekokoelma) kriitikko. *Iltalehdessä* (4.9.1929, KAVAn leikekokoelma) taas kerrotaan *Korkeimman voiton* olevan aihepiiriltään eurooppalais-amerikkalainen, kuten tämän artikkelin alussa mainitsin. Kritiikeissä teoksen vertailukohteina pidettiin siis eurooppalaista ja amerikkalaista elokuvatuotantoa. Yksittäisten elokuvien sijaan arvostelijat viittaavat kritiikeissään genreihin ja sykleihin. Heistä teos on sekä salonkielokuva että vakoilu-elokuva. ”Sen juoni ei sinänsä ole erikoisen omintakeinen”, *Uudessa Aurassa* (3.9.1929, KAVAn leikekokoelma) lukee, ”kulkeepahan vain melko sovinnaisesti tavanomaisia seikkailu- ja vakoiluromaanien latuja niin niitten yleisten ansioitten kuin heikkouksien suhteen.” Vertailukohtana siis pidettiin myös populaarikirjallisuutta, kuten ylempänä ounastelin. *Hufvudstadsbladetin* (2.9.1929, KAVAn leikekokoelma) kriitikko näyttää olleen ainoa, joka vertaa *Korkeinta voittoa* tiettyyn teokseen: ”[h]ändelseförloppet företer i vissa avsnitt likhet med storfilmens ’Spionen’ som gjort lycka i flere länder.”

Fritz Langin ohjaama *Vakoilija* (*Spione*, 1928) tuli Suomessa ensi-iltaan lokakuun 25. päivä vuonna 1928 eli noin vuoden ennen *Korkeinta voittoa* (*Elonet*-tietokanta). Lang oli Suomessa arvostettu ohjaaja, jonka nimi yhdistyi mestariteoksiin (katso *Filmiaitta* 13/1924, 270). Koska *Korkein voitto*

kuvattiin talvella ja kesällä vuonna 1929 (Uusitalo et al. 2002, 411), Carl von Haartmanin voi olettaa tunteneen *Vakoilijan*. Tulkintaa puoltaa vaikutteiden omaksuminen muistakin saksalaisista elokuvista. *Korkeimmassa voitossa* pitkä kamera-ajo hotelli Kämpin käytävällä muistuttaa erehdyttävästi Friedrich Wilhelm Murnaun ohjaaman elokuvan *Viimeinen mies* (*Der Letzte Mann*, Saksa, 1924) kuuluisia kamera-ajoja hotellin ja sen ravintolan käytävillä. Lisäksi molemmissa elokuvissa on kohtaus, jossa päähenkilön taloudellinen ahdinko kääntyy päälaelleen: *Viimeisessä miehessä* entinen ovimies saa kerronnallisesti motivoimattoman perinnön ja *Korkeimman voiton* paroni yllättävän arpajaisvoiton. Vaikutteiden osoittaminen on kuitenkin sekä hankalaa että harhaanjohtavaa.² On mielekkäämpää kysyä, onko Haartman käyttänyt *Vakoilijan* kuvastoa ja tematiikkaa *Korkeimmassa voitossa*? *Iltalehdessä* (25.10.1928, 1) julkaistu Capitolin mainos kertoo *Vakoilijan* olevan ”rohkea, realistinen kuvaus suurkaupungin salaperäisistä viidakkopiireistä, jotka työskentelevät vieraiden valtojen vakoilun ja vastavakoilun palveluksessa – poliisiratsioita yöklubeissa – katkera kamppailu elämästä ja kuolemasta.” Elokuva käsittelee niin samanlaista tematiikkaa kuin *Korkein voitto*, että sitä voi pitää ainakin merkittävä innoittaja. Nimimerkillä ”C-a.” kirjoittanut *Hufvudstadsbladetin* (26.10.1928, 2) arvostelija kertoo *Vakoilijasta*: ”Ufas länge bebådade stora detektivfilm ’Spionen’, baserad på en fantastisk roman av Thea von Harbou och iscensatt av Fritz Lang, får äntligen visas hos oss.” Myös *Vakoilijassa* nähtiin populaarikirjallinen ulottuvuus. Elokuvan lehtimainoksien ja *Hufvudstadsbladetissa* julkaistun kritiikin perusteella voi olettaa, että monet aikalaiset suhtautuivat *Vakoilijaan* ja *Korkeimpaan voittoon* samankaltaisina elokuvina.

Punatut huulet

Sekä *Vakoilijassa* että *Korkeimmassa voitossa* venäläinen vakoilijatar rakastuu kohteeseensa. Fritz Langin elokuvassa vakoilijatar on Sonya Baranilkowa ja Carl von Haartmanin teoksessa madame Vera Vasiljevna. *Hufvudstadsbladetin* (26.10.1928, 2) arvostelija kertoo Baranilkowan olevan ”en raffinerad

² Näin sen takia, että vaikuttamisen käsite edellyttää, että on olemassa aktiivinen vaikuttaja ja passiivinen omaksuja (katso Hyrkkänen, 2002, 153).

kvinna av den moderna typen – fri, gänglig och rökande”. Samoilla attribuuteilla voi luonnehtia madame Vasiljevnaa, jossa on monia tupakoivan flapperin piirteitä. Molemmat naiset ovat vamppeja. Vamppi on historiallisesti italialaisten elokuvadiivojen – erityisesti Lyda Borellin ja Francesca Bertinin – ja amerikkalaisten femme fatalen väliin ajoittuva petollinen naistyyppi. *Filmiaitassa* (4/1924, 60) julkaistun luonnehdinnan mukaan

vampyyriluonne on amerikkalaisen filmin erikoisluomus. Vampyyri [...] on kauttaaltaan konna tai roisto. Luonteeltaan mitä alhaisin. Tavallisesti lumoavan kaunis, mutta vailla kaikkia hyveitä – harkitseva, pienimmänkin seikan punnitseva, suloinen, lumoava, mutta inhoittava sittenkin.

Vamppi-käsite omaksuttiin amerikkalaiseen populaarikulttuuriin elokuvasta *A Fool There Was* (USA, 1915), joka perustuu Rudyard Kiplingin runoon *The Vampire*. Theda Baran näyttelemä vampyyri ei ole transilvanialainen verenimijä, vaan kaunis nainen, joka hurmaa, käyttää hyväksi ja hylkää miehiä. Vampin seksuaalisuus ei siis ole viatonta viettelevyyttä, vaan lihallista himoa. Tällaisesta seksuaalisuudesta lumoutuva mies degeneroituu sekä moraalisesti että fyysisesti, kunnes elämä on imetty hänestä kuiviin, perheen ja ystävien pelastusyriyksistä huolimatta. Yhdysvalloissa huhuttiin, että Theda Baran nimi on anagrammi sanoista arab death, mikä liitti hänet aikalaisia kiehtoneeseen orientalismiin. (Katso Hapuli 1992, 113–131).

Madame Vera Vasiljevna on vakooja, joka käyttää seksuaalisuuttaan houkutelukseen paroni Henrik von Hagenin auttamaan salaisten tietojen hankkimisessa. Parin kohdatessa ensimmäistä kertaa Helsingissä madame Vasiljevna on yllään turkki, jonka hän laskee harteiltaan paljastaakseen olkapäänsä ja käsivartensa. Hän pukeutuu paljastavammin kuin elokuvan muut naishenkilöt, koska hän käyttää vartalooaan tietoisesti paroni von Hagenin viettelemiseen. Madame Vasiljevna on päässään eksoottinen edestäpäin katsottuna turbaania muistuttava päähine (kuva 1), joka lisää hahmoon orientalistisen ulottuvuuden, jota korostaa illallisen nauttiminen turkkilaisessa kabinetissa. Kesken illallisen madame Vasiljevna luo paroni von Hageniin syvän katseen maistaessaan viiniä. Lähikuvassa nähtävä katse on sekä viettelevä että paheellinen, mitä korostaa kieltolain aikainen alkoholin

nauttiminen. Seuraa vastaava otos paroni von Hagenista, kuin osoitukseksi, että nainen kietoo tätä sormensa ympärille. Kun mies sytyttää savukkeen, nainen pyytää sen itselleen ja vie huulilleen (kuva 2). Naisten tupakointia pidettiin vielä tuolloin paheellisena, mistä johtuen se on vampeille ominaista. Hahmolta toiselle kulkeva savuke yhdistää parin ja enteilee seksuaalista kanssakäymistä, mihin illallinen johtaa. Paronin langettua madame Vasiljevnan lumoihin, nainen pyytää tätä kyyditsemään itseään ympäri Helsinkiä. Pidäkkeetön seksuaalisuus saa paroni von Hagenin niin pyörälle päästään, ettei hän huomaa ajatella, millaiseen vaaraan hän saattaa isänmaansa tutustuttamalla ulkomaalaisen naisen sen sotilassalaisuuksiin.

Madame Vera Vasiljevnan on kuitenkin siitä poikkeuksellinen vamppi, ettei hän tavoittele omaa mielihyvää, kuten esimerkiksi Theda Baran näyttelemä hahmo elokuvassa *A Fool There Was*. Koska madame Vasiljevna toimii vakoilujärjestön alaisena, hän vastaanottaa käskyjä esimieheltään, jolle hän välittää hankkimansa tiedot. Naisen motiivit eivät käy täysin selviksi, mutta aikakauden kotimaisissa vakoilukirjoissa vakoilu tapahtuu usein rahasta, mikä tuo Kari Immosen (1987, 216) mielestä tarinoihin ”maksetun petoksen ja jyrkän halveksittavuuden leiman.” Madame Vasiljevna saa ylemmiltään kirjekuria, jotka saattavat sisältää käskyjä aivan yhtäläillä kuin rahaakin. Rakastuttuaan paroni Henrik von Hageniin madame Vasiljevna haluaa jättää tehtävänsä, muttei uskalla uhmata tehokasta järjestöä. Hän tietää, etteivät muut hyväksyisi hänen uutta maailmankuvaansa.

Paroni Henrik von Hagen on kuuliaisen naisen ja tämän edustaman vakoilujärjestön vastakohta. Hän on kevytmielinen tyyppi, joka ei välitä auktoriteeteista ja lainpykälistä. Nimimerkkiä ”X.” käyttäneen *Turun Sanomien* (3.9.1929, KAVAn leikekokoelma) kriitikon sanoin hän on ”elosteleva ja taloudellista rappiota elävä keikari”. Elokuvan alussa paroni von Hagen nähdään krapulaisena side pään ympärillä nauttimassa kuplivaa juomaa, mikä yhdessä välitekstin kanssa kertoo hänen nauttineen runsaasti alkoholia Suomen kymmenenvuotisjuhlissa kieltolaista huolimatta. Hän ajelee loistoautollaan savuke huulilla, minkä takia liikennepoliisi pysäyttää hänet. Paroni von Hagen havahtuu kyseenalaistamaan madame Vera Vasiljevnan toimet vasta kun ystävät huomauttavat tämän epäilyttävyydestä. Suomen turva ovat armeija ja poliisi, eivät paroni von Hagenin kaltaiset huikentelijat. Tästä johtuen

itsenäisyysjuhlien sotilasparaati (kuva 3) ja krapulainen paroni (kuva 4) rinnastuvat toisiinsa heti elokuvan alussa. Kuten Kimmo Laine (2002, 451) on todennut, elokuvan lopussa ”paroni kasvaa isänmaalliseen tietoisuuteen” eli mieheksi, joka selkä suorana seuraa sotilasparaattia, eikä naukkaile alkoholia tai lepertele epäilyttävien naisten kanssa.

Sekä *Vakoilijassa* että *Korkeimmassa voitossa* salaiselle järjestölle työskentelevä vamppi on vaikutusvaltaisen rikollisen määrältävissä. Molemmissa elokuvissa vamppi myös rakastuu hyväksikäyttämäänsä mieheen, osoittautuu hyväsydämiseksi ja pyrkii tekemään parannuksen. Elokuvat ovat eräänlaisia melodramaattisia kolmiodraamoja, sillä nainen on mahdottomassa tilassa rakastamansa miehen ja salaisen organisaation välissä. *Korkeimman voiton* lopussa paroni Henrik von Hagen joutuu vastaavaan tilaan eli valitsemaan rakastettunsa ja isänmaansa väliltä. Teoksen dramaattisessa huippukohdassa madame Vera Vasiljevna muodostaa kaulaliinallaan ympyrän lumihangelle merkiksi häntä noutamaan saapuvalle lentokoneelle. Ammuttuaan koneelle juoksevaa madame Vasiljevnaa, Paroni von Hagen tekee kaulaliinan muodostamasta ympyrästä sydämen kiväärinsä kärjellä. *Aamulehden* (3.9.1929, KAVAn leikekokoelma) kriitikosta ”sydämen muodostaminen lumeen” on kohtausta, jossa ”tuntuu hyvä maku ainakin eurooppalaisessa mielessä pettävän”. Sydämen kerronnallinen funktio ei kuitenkaan ole ihan niin yksioikoinen kuin päällepäin voi näyttää, koska sillä on kahtalainen merkitys (kuva 5). Sydän tietysti kertoo paroni von Hagenin rakastavan madame Vasiljevnaa kaikesta huolimatta, mieshän muodostaa kuvion hänen kaulaliinastaan. Toisekseen kaulaliina on laskettu meren jälle. Näin ollen sen muuttaminen sydämeksi kertoo paroni von Hagenissa heränneestä isänmaanrakkaudesta. Rakastamaansa naista ampumalla paroni von Hagen osoittaa patrioottista uhrivalmiutta, mikä oli ajan kotimaisessa populaarikirjallisuudessa sekä tyypillinen että tärkeä piirre isänmaallisissa sankareissa (katso Immonen 1987, 237).

Teknologia ja moderni rikollisuus

Modernilla teknologialla ja sen sovelluksilla on huomattava sija *Korkeimmassa voitossa*. Näin on myös

Vakoilijassa, kuten monissa muissakin rikoselokuissa. Esimerkiksi D. W. Griffithin ohjaamassa *The Lonely Villassa* (1909) keskiluokkaisen perheen äiti ja tyttäret pelastuvat murtovarkaiden kynsistä puhelimen ja nopean auton ansiosta. Tällaiset representaatiot ovat ominaisia niin kymmenluvun Harry Piel -elokuville kuin amerikkalaisille sarjaelokuville. Esimerkiksi *The Hazards of Helenin* (1914–1917) sankaritar työskentelee sähköttäjänä syrjäisellä juna-asemalla, missä hän joutuu milloin pysäyttämään varastetun rautatiejunan, milloin kaahaamaan autolla saadakseen ryövärit kiinni. Monissa elokuvissa huipputeknologiaa hyödyntävät rikolliset, kuten teoksessa *Traffic in Souls* (1913). Teknologiakuvasto on merkittävässä asemassa myös monessa kaksikymmentäluvun rikoselokuvassa, muun muassa *Vakoilijassa*. *Hufvudstadsbladetin* (26.10.1928, 2) ”C-a.” kirjoittaa teoksesta näin:

Teknikens nyaste vinningar ha uppbådats för att ge framställningen relief. Radion, telegrafen och expresstågen deltaga jämte motorerna i den ömsesidiga hetsjakt, som här bedrives i akt och mening att komma över än dyrbara statshemligheter, än rikedomar samt att komma de brottsliga anslagen och strävandena på spåren.

Korkeimmassa voitossa Paroni Henrik von Hagen kuljettaa madame Vera Vasiljevnaa Helsingin ympäristössä niin loistoautolla kuin motorisoidulla kelkalla (kuva 6). Kun vakoilijatar on suorittanut tehtävänsä, bolshevikit hakevat häntä lentokoneella (kuva 7) kuljettaakseen hänet rajan toiselle puolelle. Lisäksi elokuvassa välitetään tietoja sekä puhelimitse (kuva 8) että valokuvin. *Elokuvassa* (5/1929, 13) julkaistuissa lehtijutuissa madame Vasiljevnan taitavasti naamioituun kameraan kiinnitettiin aivan erityistä huomiota:

Vera – rva Nylander – kieppui joukossa arvokkaana, kainalossaan meidän silmissämme epäluuloja herättävä käsilaukku, tavallinen laukku muuten, mutta Vera-neiti hoiteli sitä niin epäilyttävän suurella huolella, että sitten on peijakas, ellei siinä käsilaukussa ollut ”koira haudattuna.”

Lehden seuraavassa numerossa (*Elokuva* 6/1929, KAVAn leikekokoelma) lukijat saivat lisätietoja tästä salaperäisestä laukusta:

Lukija muistaneekin vielä, että huomiomme kiintyi neiti Veran käsilaukkuun, oikeammin siihen hellävaraisuuteen, jolla tämä prima ballerina sitä hoiteli, ja

hylkeenpyyntimatalla sai vapaaherra von Haagen selville, että Veran käsilaukku oli taitavasti naamioitu valokuvauskone, jolla Vera otteli kuvia Suomen ulkolinnakkeista erään naapurimaan sotilasvakoojille.

Myös *Vakoilijassa* käytetään pieniä taiten naamioituja kameroita. *Elokuvassa* julkaistun kirjoituksen ohessa julkaistiin joukko kuvia, joista yhdessä nähdään suurikokoinen tykki, jonka vierellä paroni von Hagen ja madame Vasiljevna sekä jotkut sotilashenkilöt seisovat. Kuvan alla lukee: ”Mielityötä Veran ’käsilaukulle’” (*Elokuva* 6/1929, KAVAn leikekokoelma). Tähän taiten naamioituun kameraan palattiin vielä Kerstin Nylanderin haastattelussa (*Elokuva* 12/1929, KAVAn leikekokoelma), jossa hän kertoo, että von Haartman ”antoi minulle käsilaukun jossa oli salainen valokuvakone, ja sillä minun oli määrä valokuvata linnoituksia ja sen semmoista.” *Korkeimmassa voitossa* kyseinen käsilaukku edustaa paroni von Hagenin hurmannutta naisellisuutta, joka kätkee vaarallisen bolshevikkisalaisuuden.

Korkeimman voiton suhde moderniin teknologiaan on ambivalentti. Innovaatioita voidaan käyttää hyviin tarkoituksiin. Paroni von Hagen esimerkiksi hälyttää poliisit puhelinsoitolla, jonka jälkeen nämä tekevät autoin ja moottoripyörin ratsian vakoojien tukikohtaan. Toisaalta pienikokoisten kameroiden kaltaiset teknologiset innovaatiot mahdollistavat tehokkaan vakoilutoiminnan. Teknologiaulottuvuuden kaksinaisuus kytkee *Korkeimman voiton* osaksi kansainvälisiä rikoselokuvia. ”Monissa kohdin elokuvassa onkin kohtia, jotka meille ovat tuttuja amerikkalaisista filmeistä”, kertoo nimimerkki ”V.t.” *Kansan lehdessä* (3.9.1929, KAVAn leikekokoelma). Aivan ennennäkemätöntä runsas teknologiakuvasto ei ollut kaksikymmentäluvun kotimaisissa elokuvissa, sillä kadonneeksi uskotussa *Meren ja lemmen aalloissa* (1926) on ”amerikkalaisuutta, jota kotimaisissa filmeissä ei tähän asti ole ollut, nimittäin pikajunia, lentokoneita ja muita nykyisen kuumeisen ajan kulkuvälineitä”, *Suomen sosiaalidemokraatin* (uudelleen painettu teoksessa Uusitalo et al. 2002, 321) kirjoittaja toteaa. Teknologiset innovaatiot miellettiin osaksi amerikkalaista elämäntapaa, eikä ihme, sillä ne olivat Hollywood-elokuvien vakiokuvastoa. Myös Olavi Paavolainen (1990, passim) kirjoittaa teknologiasta ja vauhdista osana nykyaikaista amerikkalaista elämäntapaa, joka maailmansodan päätyttyä oli rantautumassa myös Eurooppaan, vuonna 1929 ilmestyneessä kulttikirjassaan *Nykyaikaa etsimässä*.

Punakammo

Ennen kuin paroni Henrki von Hagen ja madame Vera Vasiljevna tapaavat Helsingissä, nainen nähdään takautumassa paronin muistellessa häntä. Kohtaus sijoittuu yhdentoista vuoden taakse eli vuoteen 1916. Takautumassa madame Vasiljevna on ehostautumassa baletin takalavalla ennen seuraavaa kohtaustaan. Valkoiseiin vaatteisiin pukeutunut balettitanssija kylpee valossa paroni von Hagenin astellessa suutelemaan häntä. Nainen on kauneuden ja hyveellisyyden ruumiillistuma (kuva 9). *Turun Sanomien* (3.9.1929, KAVAn leikekokoelma) elokuvakriitikko ”X.” kirjoittaakin, että madame Vasiljevna ”ei ole enää sama kuin niihin aikoihin, jolloin parooni von Hagen flirttaili hänen kanssaan”. Elokuvan tapahtuma-ajan huomioon ottaen on selvää, että sydäнкävystä on tullut bolshevikkivakooja lokakuun vallankumouksen ja sisällissodan jälkeisessä yhteiskunnassa. Balettitanssijasta on siis tullut radikaali taiteilija (kuva 10a), tykkien, tukikohtien ja kaavojen piirtäjä (kuva 10b); säädylisistä naisesta vamppi. Koska mikään itärajan toisella puolella ei ole niin kuin ennen, nekin, joista sen viimeiseksi uskoisi, saattavat olla bolshevikkivakoojia. Nämä uhkaavat Suomen turvallisuutta ja itsenäisyyttä, ja sen myötä koko läntistä maailmaa, Suomi kun on tavattu mieltää lännen etuvartioksi (katso Immonen 1987, 100). Koska *Korkeimman voiton* rikollisuudella on vahva poliittinen ulottuvuus, ei kommunismia voi jättää käsittelemättä.

Vakoilujärjestöjen johtajat muistuttavat ulkoisesti Vladimir Leniniä sekä *Vakoilijassa* (kuva 11) että *Korkeimmassa voitossa* (kuva 12), mutta bolshevismi on läsnä vain jälkimmäisessä. Ensimmäisessä Lenin-hahmo on oman itsensä herra, joka Siegfried Kracauerin (1987, 144–145) tulkinnan mukaisesti vakoilee pelkästään vakoillakseen, mutta jälkimmäisessä hahmo on Neuvostoliiton alamainen. Molemmissa elokuvissa vakoilujärjestön johtajan ulkonäkö viittaa suureen kansainväliseen vaaraan. *Vakoilijan* alussa kaikkialla maailmassa tapahtuu outoja asioita, salaisten asiakirjojen varkauksia ja salamurhia. *Korkeimmassa voitossa* liikutaan Suomen maaperällä, mutta kuten todettua, valtio on totuttu näkemään lännen etuvartiona. Kun bolshevikit kaappasivat vallan Venäjällä, heidän yrityksensä lopettaa ensimmäinen maailmansota vahvistivat heidän suosiotaan sekä kotimaassa että ulkomailla.

Porvaristolle kommunistinen Eurooppa ei ollut mieluisa tulevaisuudenkuva. Pelkoja siihen ajautumisesta herättivät Suomen sisällissota sekä monessa maassa kaksikymmentäluvun taitteessa koetut kommunismin innoittamat lakot, kapinat ja muut kansalaislevottomuudet. Casper Tybjerg kertoo näinä levottomina vuosina tuotetun useita elokuvia, jotka varoittavat bolshevismien vaaroista. Tybjerg (1999, passim) analysoi tässä kontekstissa Carl Theodor Dreyerin teosta *Lehtiä paholaisen kirjasta* (*Blade af Satans bog*, 1919), jonka Suomi-jaksossa bolshevismi näyttäytyy Saatanan evankeliumina. Vaikkei kommunistinen Eurooppa ollut kansainvälisesti realistinen uhkakuva enää kaksikymmentäluvun lopulla, on *Korkein voitto* tämän kansainvälisen virtauksen myöhäinen ilmentymä. Suomessa idän uhka koettiin vielä tuolloin konkreettisena. Monipuolisuuden nimissä on kuitenkin painotettava, että Neuvostoliittoa ja maassa toteutettuja uudistuksia saatettiin myös ihailla. Esimerkiksi Olavi Paavolainen (1990/alkup. 1929, 244) kirjoittaa innostuneesti venäläisestä avantgardesta ja mainitsee, että ”Neuvostolassa on jännityskirjallisuudelle avautunut alueita, joiden rinnalla eksoottiset troopilliset maat kalpenevat.” Hän nostaa tässä yhteydessä esille Neuvostoliiton palveluksessa toimivat naisvakoojat.

Elokuva-arvosteluissa käytetty retoriikka kertoo paronin kääntymisen rajuuden tehneen vaikutuksen moniin aikalaisiin. Von Haartman nähdään elokuvassa ”tyhjäntoimittajaherrasmiehenä, joka lopuksi muuttuu miltei into-isänmaalliseksi”, kertoo nimimerkkiä ”V.t.” käyttävä *Kansan lehdessä* (3.9.1929, KAVAn leikekokoelma) elokuva-arvostelija. ”Tekijän pohja on isänmaallinen, vieläpä paikassa tai parissa ylitiöisänmaallinen (Veran ampuminen)” kirjoittaa puolestaan *Sosiaalidemokraatin* (2.9.1929, KAVAn leikekokoelma) kriitikko ”Bio-Baba”. Selvästi huikentelevan paroni von Hagenin kasvaminen isänmaalliseen tietoisuuteen ja hänen valmiutensa luopua rakastetustaan isänmaansa tähden kosketti kriitikoita; tästä kertovat heidän käyttämät vahvat ilmaisut. *Helsingin Sanomissa* (2.9.1929, KAVAn leikekokoelma) ”Kino-Boy” kertoo elokuvasta näin:

Vera Vasiljevnan ihailija, rappeutunut, mutta odottamatta korkeimman arpajaisvoiton voittanut paroni, ent. Upseeri, (Carl von Haartman) ampuu laukauksen vakoilijattareen juuri, kun hän on lähdössä lentokoneella pakomatalle. Toivuttuaan haavoistaan sovittaa Vera Vasiljevan rikoksensa vankilassa, josta päästessään hän toteaa itsekin voittaneensa korkeimman voiton ja liittää kohtalonsa ihailijansa

kohtaloon.

Elokuvan lopun väliteksti kuuluu tarkalleen: ”Nyt olemme kumpikin saaneet korkeimman voiton.” Korkein voitto ei ole rahapalkinto arpajaisissa, vaan kansallisaatteen omaksuminen: paroni von Hagen kasvaa patriotismiin ja madame Vasiljevna sovittaa rikoksensa suomalaisessa vankilassa alettuaan katua bolshevikkitoimintaansa. Koska toimintaansa katuva nainen ei edes voisi palata Neuvostoliittoon, on selvää, että hän on jättänyt luokka-aatteen ja omaksunut nationalismin. Huikenteleva elämäntyylisi ja bolshevismi ovat olleet esteitä rakkauden ja toisaalta isänmaanrakkauden tiellä, mutta elokuvan lopussa ne voitettu. Kansallisvaltio luo turvallisuuden tunnetta ja tarjoaa kulttuurisen identiteetin, mutta se vaatii myös uskollisuutta ja uhrauksia. Yksilön on oltava valmis niin tappamaan kuin kuolemaan sen puolesta (Andersson 1991, 7). *Korkeimmassa voitossa* on eittämättä vahva propagandistinen ulottuvuus: se vaatii katsojaa priorisoimaan isänmaan muiden identiteettitekijöiden ylle.

Antisemitismi

Korkeimmassa voitossa vakoilujärjestön johtohahmoa näyttelee Aku Korhonen. Häneen kiinnitettiin runsaasti huomiota, mikä ei kerro yksin hänen näyttelemisensä tasosta, vaan samassa hahmoon liitetyistä merkityksistä. ”Eloisin tyyppi näytelmässä on Aku Korhonen konna-osassaan. Siinä oli erinomaisia yksityiskohtiakin, jotka jäivät mieleen”, kirjoittaa nimimerkillä ”V.t.” esiintyvä *Kansan lehden* (3.9.1929, KAVAn leikekokoelma) kriitikko. ”Aku Korhonen näyttelee loistavasti juutalaista vakoojaa; toivokaamme hänelle vain suurempia osia”, toteaa *Viikko-Sanomien* (7.9.1929, KAVAn leikekokoelma) nimettömäksi jäänyt elokuva-arvostelija. ”Den bästa figuren och den bästa mimiken presterar Aku Korhonen i sin spionroll, vilken tolkas på ett sätt, som icke lämmar något övrigt att önska”, kertoo nimimerkki ”-r.” *Svenska Pressenissä* (3.9.1929). Nimimerkillä ”Rep” esiintyvä *Uuden Auran* (3.9.1929, KAVAn leikekokoelma) kriitikko oli vakuuttunut Korhosen suorituksesta: ”paras miimikkomme pitäisi pian nähdä oikein suuressa filmiosassa – tähän ajatukseen pakostakin tulee nähtyään hänet ’Korkeimman voiton’ juutalaisvakoilijan sivuosassa. Tyyppi, jonka hän luo, puolustaisi

täysin paikkaansa missä filmikuuluisuuksien edustavassa yhteydessä tahansa.” Myös *Sosiaalidemokraatin* (2.9.1929, KAVAn leikekokoelma) arvostelija ”Bio-Baba” on sillä kannalla, että se, ”joka ansaitsee maininnan tällaisessa suppeassa esittelyssä, on Aku Korhosen vakoilija-juutalainen. Hänen tyyppinsä on eheä ja todellinen, ja siitä huomaa, että kyseessä on ollut vanha tekijä.” Eheä ja todellinen on paljon kertova luonnehdinta. Hahmo nimittäin vastaa aikakauden stereotyyppisiä käsityksiä venäläisistä huomattavasti paremmin kuin madame Vasiljevna, jonka esikuvia ovat ulkomaisten elokuvien ja populaarikirjallisuuden vampit.

Aku Korhosen näyttelemä vakooja esitellään kohtauksessa, jossa hän saapuu madame Vasiljevan huoneeseen noutaakseen tämän hankkimat salaiset dokumentit. Hahmo kurkistaa salamyhkäisesti ovenraosta, jolloin hänen kasvonsa korostuvat. Vakoojalla on kalju päälaki, viikset ja parta, aivan kuten Leninillä. Hahmo kulkee hitain askelin selkä hieman kyyryssä. Hän kumartelea ja nyökyttelee madame Vera Vasiljevnan, mutta eleet ovat ulkoa opeteltuja. Kohteliaisuuksia on liikaa, eivätkä ne tule sydämestä, vaan tarkoituksena on mielistellä madame Vasiljevna toimimaan halutulla tavalla. Vakooja myhäilee ahneen innostuneena saadessaan halutut dokumentit. Tämän jälkeen hän poistuu huoneesta kumarrellen, jolloin hän kaatuu takanaan olevaan tuoliin. Mies on kömpelö. Vakooja on toiminut Suomessa jo pitkään, sillä hän puhuu maan kieltä. Maksessaan taksimatkan hahmo lausuu ”9 markka olla aivan liikka nein lyhiestä kyydistä.” Huonolla suomenkielellä kirjoitettu väliteksti pilkkaa venäläisten huonoa kielitaitoa. Hahmo on ahne ja pihi, sillä hän sadattelee taksikusille matkan maksettuaan. Myöhemmin hän petkuttaa kollegaltaan rahaa, väittäen kyydin maksaneen 15 markkaa. Kun vakoojien tukikohtaan tehdään elokuvan lopulla poliisiratsia, mies on ryyppäämässä kollegansa kanssa. Kuvaston tasolla viinan kittaaminen rinnastuu paroni von Hagenin tilaamaan grogiin sekä viinilasillisiin, jotka hän nauttii madame Vasiljevan kanssa sekä näiden metsästysretken jälkeen nauttimiin lasillisiin. Venäläinen mies ei ole sivistynyt kohtuukäyttäjäksi, vaan juoppo. Joissain kaunokirjoissa tällainen mässäily esitettiin venäläisille mahdollisena vain koska he olivat käyneet ryöstöretkellä Suomessa (Immonen 1987, 235). Katsojat siis saattoivat ajatella vakoojan ryyppäävän Suomen kansalta vääräydellä hankituilla varoilla. Kun poliisit laittavat vakoojan käsirautoihin, hän kärvistelee kuin vangittu peto: hahmo on sangen eläimellinen.

Tällaiset negatiiviset stereotyypit vastasivat ainakin valkoisen Suomen käsityksiä venäläisistä. Läpi kaksikymmentäluvun venäläisiä ja heidän liittolaisinaan pidettyjä representoitiin halveksivaan tapaan. Ajan populaarikirjallisuudessa esiintyvät venäläiset bolshevikit ovat vastaavasti julmia, eläimellisiä, rikollisia, barbaarisia, ylimielisiä ja vastenmielisiä (Immonen 1987, 231). Vuonna 1924 *Helsingin Sanomissa* (28.3.1924, 6) julkaistiin pilapiirros, jossa maanviljelijä katselee naureskellen aterioivaa sikaansa. Sian kyljessä lukee ”Suomen sosialistinen työväen puolue”. Kuvan alle on liitetty teksti: ”kylläpä tuon elukan saa vietellyksi syömään mitä vaan!” Sian kaukalossa lukee ”ryssäläistä sekasotkua”. Tällaiset representaatiot eivät ole tuntemattomia kotimaisissa elokuviissaakaan. *Muurmanin pakolaisissa* (1927) venäläiset sotilaat esitetään ruokapöydässä elostelemina ahneina sikoina. Jotkut tapaukset ovat vielä valaisevampia. *Filmiaitassa* (6/1924, 110) nimittäin kerrotaan, että *Järjettömissä naisissa* (*Foolish Wives*, 1922) ”venäläismäinen juonittelu koko maailman ylhäisön huvittelukeskuksessa, tekee filmin mielenkiintoiseksi.” Elokuvan päähenkilö on Erich von Stroheimin näyttelemä kreivi Wladislaw Sergius Karamzin, jonka olemus ja käytöstavat ovat huoliteltuja. Hänen luonteensa on kuitenkin ulkoisen olemuksen vastakohta. Kreivi Karamzin lupaa naida palvelijattarensa, mutta vain päästäkseen käsiksi tämän säästöihin. Hän pyytää rahaa myös amerikkalaiselta rouvalta, koska haluaa muka maksaa kunniavelkansa, josta ei kykene suoriutumaan annettuaan kaikkensa isänmaalleen. *Filmiaitassa* (6/1924, 110) todetaan kiertelemättä, että Stroheimin näyttelemä hahmo on ”mahdollisimman vastenmielinen tyyppi, huolitellun ulkonaisen minän alla on mitä inhottavin olemus. Vieköttelijä, petkuttaja ja varas.” *Suomen Sosiaalidemokraatista* (27.3.1924, 4) voi kuitenkin lukea, että ”Erich von Stroheim kreivinä on *tyypillinen* venäläinen upseeri, olemukseltaan täysin slaavilainen ja toisinaan pilkistaa hänestä raaka aasialaisuus.” Kaksikymmentäluvun Suomessa julkisuudessa esille päässyt käsitys venäläisistä oli kaikkea muuta kuin mairitteleva, mikä heijastuu niin elokuvissa kuin niitä koskevissa kirjoituksissa.

Korkeimman voiton alkuteksteissä Aku Korhosen hahmo nimetään vakoojaksi. Paroni von Hagen kuitenkin viittaa häneen juutalaisena: ”Kuka oli juutalainen, joka julkeaa häiritä Madamea levon aikana, ja ketkä kaikki oikein tunnette Helsingissä?” Von Hagen on vasta nähnyt hahmon hotellin

käytävällä, mutta tunnistaa tämän välittömästi juutalaiseksi ulkonäön ja eleiden pohjalta. Myös katsojat tunnistivat hahmon juutalaiseksi, sillä se mainitaan sellaiseksi elokuvan lehdistövastaanotossa. Suomessa tällaisia juutalaisstereotyyppisiä esiintyi niin kirjallisuudessa kuin sarjakuvissa. Korhosen suoritusta ihastelevista lausunnoista käy ilmi, että antisemitismi elää vahvana suomalaisessa yhteiskunnassa. Antisemitismin historiaa tutkinut Eero Kuparinen (2008, 279) kertoo juutalaisia kuvatun ”muiden ihmisten kustannuksella eläviksi, ahneiksi keinottelijoiksi, likaisiksi ja inhottaviksi. Heidän ulkomuotoaan leimaavat ’puhdasveriset heprealaiset piirteet: rusottava ihonväri, kyömy nenä, pieni suu ja rotansilmiä muistuttavat silmät’”. Kyseessä on perinne, johon Korhosen näyttelemä hahmo kytkeytyy, sillä siinä näkyvät selvinä petkuttamisen, epäluotettavuuden, likaisuuden ja ahneuden piirteet (kuva 13). Maailmalla juutalaisista oli tehty naurunalaisia jo varhaisissa elokuvissa, eivätkä juutalaiset roistohahmot olleet tuntemattomia, mutta tällaiset representaatiot kävivät harvinaisiksi Hollywoodin studiojärjestelmän muotoutuessa ja päätyessä suurilta osin juutalaisten omistukseen (Kevin Brownlow 1990, 376). Kuparisen (2008, 278) mukaan ”Suomen juutalaiset saivat itsenäistyneessä Suomessa raskaimmaksi uudeksi rasitteeksi Venäjän bolshevistiseen vallankumoukseen liitetyn juutalaisuuden.” Käsitys juutalaisten kansainvälisyydestä liitettiin bolshevismiin, koska Neuvostoliiton johdossa oli joitakin juutalaisia. Juutalaiset leimaantuivat bolshevismilla ja bolshevistit juutalaisuudella. Käsitys bolshevismien juutalaisuudesta oli jokseenkin yleinen länsimaissa. Tematiikka näkyy vahvana joissain kaksikymmentäluvun taitteen Hollywood-elokuvissa, esimerkiksi teoksessa *The Right to Happiness* (1919) (Brownlow 1990, 450). Vuonna 1918 Aarno Maliniemi (teoksessa Kuparinen 2008, 278) kytki asiat toisiinsa ja varoitti maanmiehiään:

Haluaamatta mitenkään hyökätä juutalaisten kimppuun, voimme kuitenkin muistaa, että monella tämän rodun jäsenellä on erikoinen kyky elää varsinaista työtä tekemättä toisten ihmisten kustannuksella ja heitä petkuttaen. Ei näin ollen liene pelkkä sattuma, että pääbolshevikit ovat juutalaisia.

Vastaava vainoharhaisuus korostuu *Korkeimmassa voitossa*, jossa päävakooja on maskeerattu Leninin (joka oli juutalainen) näköiseksi. Vuonna 1922 kirkkoherra J. W. Wartiainen (teoksessa Hanski 2006, 194) kirjoitti juutalaisuudesta ja bolshevismista näin:

Me suomalaisetkin yksinkertaisuudessamme luulemme olevamme itsenäinen kansa, emmekä huomaa, että juutalaiset jo kauan ovat hallinneet meidän henkistä elämäämme ja nykyään kommunistisen kiihoituksensa kautta uhkaavat meidän henkeämme ja kansamme ja nuoren valtakuntamme koko olemassaoloa.

Neuvostoliittoa väitettiin juutalaisten johtamaksi ja bolshevismia ideologiaksi, jolla kansainvälinen juutalainen oli valjastanut tyytymättömät ja vähäosaiset ajamaan asiaansa pyrkimyksessään maailmanvaltaan (Hanski 2006, 200–210). Tämä äärioikeistolainen ajatus on läsnä *Korkeimmassa voitossa*, jossa juutalainen vakooja komentaa ja manipuloi madame Vera Vasiljevnan hankkimaan Suomen sotilassalaisuuksia, mutta vaikuttaa itse kulissien takana. Hahmot eroavat toisistaan merkittävällä tavalla. Koska madame Vasiljevna ei ole juutalainen, vaan harhaanjohdettu, hänen on mahdollista katua ja sovittaa tekonsa. Juutalaisvakoojan laita on toisin. Korhosen näyttelämä vakooja ei osoita katumisen merkkejä kun hänet vangitaan, eikä elokuva ohjaa ajattelemaan, että hän voisi sovittaa tekonsa ja siirtyä kaidalle tielle. *Korkein voitto* päättyy kohtaukseen, jossa madame Vasiljevna vapautetaan vankilasta, mutta häntä hyväksikäyttäneen juutalaisen kohtalosta ei kerrota mitään. Katsojien oletetaan tietävän, ettei hänestä ole rehelliseksi kansalaiseksi. Elokuvan ja aikalaiskeskustelujen valossa kyseessä on läpensä mätä luonne, sillä juutalaisena hänellä on bolshevismi verissä, mitä korostavat hahmon eläinmäiset piirteet. *Korkein voitto* on ajankohtainen elokuva myös juutalaisrepresentaation suhteen, sillä vuonna 1929 juutalaisten syyttäminen bolshevikeiksi lisääntyi Suomessa kansainvälisen laman ja saksalaisen kansallissocialismin nousun seurauksena (Hanski 2006, 261). Venäläiset juutalaisrikolliset eivät olleet tuntemattomia myöskään kotimaisessa populaarikirjallisuudessa (Immonen 1987, 236). *Korkeimmassa voitossa* juutalaisuus yhdistyy bolshevismiin, jotta aate näyttäytyisi mahdollisimman vastenmielisenä ja epäsuomalaisena.

Suomen Erich von Stroheim

Carl von Haartmanin tiedetään tavanneen Erich von Stroheimin Hollywoodissa. Omien sanojensa

mukaan Haartman (1972, 144) suuntasi Hollywoodissa Stroheimin puheille ja kertoi olevansa tyytymätön amerikkalaisten ohjaajien tapaan käyttää elokuvissaan univormuja. Tämä muka teki von Stroheimiin vaikutuksen ja hän kertoi tarvitsevänsä Haartmania. On syytä epäillä, että von Stroheimilla olisi ollut käyttöä von Haartmanille elokuviensa puvustuksen suhteen. Hatuntekijän poikana ja Itävallan keisarillisen armeijan suurena ihailijana von Stroheimilta ei puuttunut puvustuksen saralla sen enempää osaamista kuin tietoaakaan (Lennig 2000, 5, 9, 55). Varmaa kuitenkin on, että von Haartman tapasi von Stroheimin, sillä hänet nähdään kaartilaisena tämän elokuvassa *Häämarssi* (*The Wedding March*, 1928). Kimmo Laine (2002, 449) on todennut von Haartmanin esiintyneen Hollywoodista palattuaan ”suuren maailman elokuva-asiantuntijana, jonkinlaisena Suomen von Stroheimina.” Kytköstä ei ole käsitelty tämän pidemmälle, vaikka selvästi pitäisi: aikansa ehkä merkittävin suomalaisohjaaja tunsu yhden maailman merkittävimmistä elokuvaohjaajista. Koska *Häämarssi* valmistui vain vuosi ennen *Korkeinta voittoa*, ohjaajien tapaamisesta ei ollut kulunut paljon aikaa. Jos von Haartman kerran ihaili von Stroheimia, ei olisi lainkaan yllättävää, jos *Korkeimmasta voitosta* löytyy von Stroheimin elokuville ominaisia piirteitä, jotka selittävät sen kuvakerronnan uudellaisuutta.

Korkeimmasta voitosta keskusteltiin salonkielokuvana. Rikoselokuvien ohella kyseessä oli niukkaa arvostusta nauttinut elokuvasuuntaus. Monet kriitikot ylenkatsoivat seurapiirien elämää käsitteleviä teoksia. Heistä kärkkäin oli Lauri Kuoppamäki (*Filmiaitta* 18/1925, 314):

Kriittiselle katsojalle ei ole pahitteeksi joskus nähdä ylhäisönkin elämäntapoja, mutta valitettavasti nämä palatsimaisissa ympäristöissä liikkuvat filmitähdet, jotka useinkin päätehtävänänsä vain esittivät muotojensa suloja, sulavia liikkeitään ja upeita pukujaan ylitsevuotavien herkkupöytien ääriellä, tulivat täyttäneeksi liiaksi runsaan osan kino-ohjelmistoista niittenkin kansojen keskuudessa, joille taidehuvienkin olisi tullut tarjota opastusta itsekieltämyksen avulla ponnisteluun uusien terveempien elämänarvojen saavuttamiseksi.

Luultavasti aikalaisten pelättiin unohtavan realiteetit ja ryhtyvän haaveilemaan salonkielokuvien loistosta, elokuvat kun oli totuttu liittämään mallioppimisen ajatukseen (katso *Filmiaitta* 4/1922, 77; *Filmiaitta* 5/1922, 82; *Filmiaitta* 13/1925, 241 ja Paavolainen 1990, 422). Juha Siltala (2009, 221) esittää porvariston olleen vuoden 1918 tapahtumien jälkeen sillä kannalla, että

[k]ansallisvarallisuus ei auttaisi pitkälle vaan kaikkien oli raadettava korjatakseen sodan tuhoa ja luovuttava kehityshaaveista pelkän henkiinjäämisen vuoksi. [...] ”Elämänilo” ei kotiutunut maahan, josta toimeentulo oli taisteltava alkuperäistä vihollista, nälkää ja kylmää uhmaten ja rikkauksia toivomatta.

Kuoppamäki toistaa kirjoituksissaan fennomaanisen ajattelun kaikuja. Siltalan (2009, 158) mukaan ”[i]tsehällintä ja välittömien materiaalistien tarpeiden alistaminen suuremmalle siveelliselle kokonaisuudelle – seksuaalisesta puhumattakaan – oli sosiaalisen kompetenssin itsestään selvä ehto”. Kuoppamäestä kansalaisten oli kaksikymmentäluvullakin nöyryyttävä ja pitäydyttävä jokapäiväisessä työssä ja sen vähissä hedelmissä, kuten fennomaanit olivat opettaneet. Siltala (1999, 171) kertoo kansallismielisten julistaneen nälkävuosina ”Jumalan ja historian rangaistusta veltostuneelle kansalle, joka ei enää elänyt yhtä yksinkertaisesti kuin 1600-luvulla vaan oli alkanut pitää tuontitavaroita jokapäiväisenä leipänä. Kulutusjuhla oli lopetettava alkuunsa, ettei enää kauheampaa seuraisi.” Salonkielokuvissa nähtävät herkuista notkuvat ruokapöydät olivat omiaan nostamaan kulutusjuhlat katsojien haaveisiin, mikä johdatti ajatuksia kauemmaksi autuaaksi tekeväksi väitetystä itsekieltämyksestä. Elokuviin siis ajateltiin toimivan houkuttelevien näyteikkunoiden tavoin. *Aamu-*lehdessä Kuoppamäki (4/1926, 41) kirjoittaakin, että sodan päätyttyä ”[n]älkiintyneet kansat, joilla ei ollut edes millä kunnolleen itsensä verhota, ihailivat haltioituneina rikkaana säästyneen jättiläiskansan herkkupöytiä ja upeissa palatseissa loistopukimin suloisesti ojentelevia ’filmitähtiä’”.

Filmiaitassa (6/1924, 110) julkaistiin kirjoitus, jossa Erich von Stroheimin ohjaamaa elokuvaa *Järjettömiä naisia* kerrotaan odotetun suurella mielenkiinnolla. Teos kiinnosti ennakkoon ainakin kriitikoita, koska sen tiedettiin käsittelevän salonkielämää poikkeuksellisella tavalla. Toisin kuin genren muut elokuvat, von Stroheimin teos ei ohjaa haaveilemaan seurapiireihin kuulumisesta. Päinvastoin, sillä kuten *Filmiaitan* (6/1924, 110) kirjoituksen laatija tiivistää, *Järjettömissä naisissa* ”olennaisinta on sairaloinen seurapiirielämä.” Teoksessa – kuten monissa muissakin von Stroheimin ohjaamissa ja kirjoittamissa elokuvissa – aatelismiehet ovat selkärangattomia hedonisteja, jotka eivät piittaa tuon taivaallista yhteiskunnan normeista, kunhan onnistuvat säilyttämään kunniansa. Tässä on

suora kytkös *Korkeimpaan voittoon*. Paroni Henrik von Hagen, kuten tässä artikkelissa on käynyt ilmi, on monilta piirteiltään juuri tällainen hahmo. Elokuvaan sijoitetussa takautumassa hänet nähdään tsaarin armeijan univormussa (kuva 14). Kohtauksessa hahmo tuo eittämättä mieleen von Stroheimin elokuvien upseerit. Kaiken lisäksi paroni von Hagen rakastuu arvolleen sopimattomaan naiseen, aivan kuten von Stroheimin aatelismiehet.

Korkein voitto on Carl von Haartmanin kirjoittama ja ohjaama, minkä lisäksi hän näyttelee pääroolin. Myös Erich von Stroheim näyttelee monissa kirjoittamissaan ja ohjaamissaan elokuvissa, joskin tuottajat pian ymmärsivät, että palkkaamalla jonkun toisen näyttelemään miespääosaa, heidän oli mahdollista irtisanoa von Stroheim, jolle budjetissa ja sovitussa aikataulussa pitäytyminen oli liki mahdotonta.

Korkeimmassa voitossa näyttämöllepano on poikkeuksellisen yksityiskohtaista ja tyyliä suhteessa ajan muihin kotimaisiin elokuviin. Kuten Erich von Stroheimin elokuvissa, lavastuksen monet yksityiskohdat kertovat henkilöahmojen luonteenlaadusta (Lennig 2000, 35). Elokuvan alussa paroni Henrik von Hagen esitellään yksityiskohtien kautta. Pienellä pöydällä on kirja, savukeaski, tuhkakuppi, palava savuke pitkässä holkissa sekä lasi, johon paroni kaataa juomaa (kuva 15). Yksityiskohdat kertovat, että hahmo on aristokraatti. Paronilla on päänsä ympärillä side, mikä viittaa krapulaiseen päänsärkyyn. Tulkinta saa vahvistusta tyhjistä pullosta, jota hahmo heittelee. Paroni von Hagenilla on huoneessaan naisen valokuva ylellisen meikkipöydän vierellä. Hän suihkuttaa kuvan ylle parfyymiä. Suuresta rakkaudesta ja omistautuneisuudesta ei kuitenkaan ole kyse. Pian huoneeseen nimittäin saapuu sisäkkö, jota paroni yrittää suudella. Valokuva ja sisäkkö vertautuvat toisiinsa tavalla, joka tekee selväksi, että paroni on heikkona naisiin. Kyseessä on merkittävä luonteenpiirre, sillä madame Vasiljevna käyttää sitä tietoisesti hyväkseen paronia petkuttaessaan. Huone on ylellinen, mutta pian selviää, että paronilla on laskut maksamatta. Hän siis elää yli varojensa. Monet yksityiskohdat kertovat, että paroni von Hagen on von Stroheimin elokuville ominainen hahmo: degeneroitunut aatelismies.

Kohtaus muistuttaa von Stroheimin elokuvien näyttämöllepanoa, erityisesti *Kuningatar Kellyn*³ (*Queen Kelly*, 1929) alkujaksoa, jossa keskeinen henkilöahmo esitellään vastaavalla tavalla pöydällä olevien esineiden kautta.

Erich von Stroheim oli ”filmin alalla säikkymättömin ja häikäilemättömin naturalisti, mitä koskaan on tavattu” (*Filmiaitta* 5/1926, 80). Taidesanakirjamääritelmän (Read & Stangos 1996, 257) mukaan naturalismilla tarkoitetaan maailman kuvaamista tinkimättömällä tarkkuudella, joka uhmaa korkean ja matalan, soveliaan ja sopimattoman sekä kauniin ja ruman välistä erottelua. Vastaava käsitys toistuu monissa taidehistorioissa. Esimerkiksi E. H. Gombrich (2006, 299) on sillä kannalla, että Michelangelo Merisi da Caravaggion naturalismissa on keskeisellä sijalla hänen hurskas intentionsa esittää kohde uskollisesti, riippumatta siitä saattoiko sen mieltää kauniiksi vai rumaksi. Von Stroheim oli naturalisti juuri tässä mielessä: hän kuvasi tasapuolisella tarkkuudella kaunista ja rumaa, ylevää ja iljettävää sekä varmisti lukuisilla yksityiskohdilla, etteivät hänen elokuviensa tilat näyttäisi vahingossakaan studiolarasteilta (Lennig 2000, 73). Tähän pyrki myös Carl von Haartman. *Korkeimmassa voitossa* kaunista edustavat venäläinen baletti ja Suomen luonto, rumaa rasvainen juutalaisbolshevikki. Hänen elokuviensa lavastus ja tilan käyttö ovat poikkeuksellisen huoliteltuja suhteessa ajan muihin kotimaisiin elokuviin. *Korkeimman voiton* alun takaumassa kuva-alan halki liikkuu kahteen kertaan ballerinojen muodostelma, joka luo tilan tuntua ja muistuttaa, ettei rajattu elokuvallinen näkymä vastaa maailmaa sen kaikessa laajuudessa ja moninaisuudessa: maailma tapahtuu silloinkin kun emme sitä havaitse (kuva 14). Aikalaiset ihastelivat erityisesti elokuvaan lavastettua hotelli Kämpin ravintolaa (kuva 16). Von Haartman ei peitellyt innoituksensa juuria, sillä hän sisällytti elokuvaansa ilmeisiä kunnianosoituksia von Stroheimin suuntaan. Esimerkiksi elokuvan alun savukeviittäus on ilmeinen. *Järjettömissä naisissa* von Stroheim nähdään aatelismiehenä (kuva 17), jolla on samanlainen holkki huulillaan kuin von Haartmanilla *Korkeimmassa voitossa* (kuva 18).

³ *Kuningatar Kellyn* kuvaukset aloitettiin vuonna 1928, joten on mahdollista, että Carl von Haartman oli teoksesta tietoinen, kenties hän oli vierailut kuvauspaikalla tai jopa tutustunut Erich von Stroheimin suunnitelmiin. Tuotanto oli täydellinen katastrofi, eikä elokuvaa levitetty Yhdysvalloissa, Euroopassakin vain rajoitetusti vuonna 1932.

Näyttämöllepanolliset yhtäläisyydet eivät jää tähän. *Korkeimmassa voitossa* on kohtaus, jossa paroni Henrik von Hagen huomaa tuntemattoman naisen korjaavan sukkansa asentoa. Erich von Stroheimin elokuvat ovat täynnä jalkafetisististä kuvastoa. *Järjettömissä naisissa* kreivi Karamzin katselee amerikkalaisen naisen pitkiä sääriä ja *Iloisessa leskessä* (*The Merry Widow*, 1925) Mae West esiintyy tanssityttönä, jonka seksikkäitä askelia seurataan lähikuvin. *Korkeimmassa voitossa* katkeava kitaran kieli enteilee ongelmia rakkaudessa, samankaltaisesti kuin katkeava viulun kieli elokuvassa *Elämän valhe*⁴ (*Marry-Go-Round*, 1923). *Järjettömissä naisissa* aatelismies pelastaa alempiluokkaisen naisen rajuilman pauhusta, aivan kuten paroni Henrik von Hagen pelastaa madame Vera Vasiljevnan lumimyrskystä. Kun vielä huomioidaan, että bolshevikkikone saapuu hakemaan madame Vasiljevnaa juuri 13. päivä, ei yhtäläisyyksiä voi pitää pelkkinä sattumina. Von Stroheimin elokuvissa on näet runsaasti vastaavaa symboliikkaa ja hän käyttää toistuvasti numeroa 13 (Lennig 2000, 36–37). Luultavasti yhtäläisyyksiä on paljon enemmänkin, mutta niiden paikallistaminen ja syvempi analysoiminen on toisen artikkelin tehtävä.

Erich von Stroheim kytkös liittyy *Korkeimman voiton* rikoskuvastoon vain epäsuorasti, mutta tärkeällä tavalla. Tämän ulottuvuuden merkitystä pohdittaessa tulee muistaa, että von Stroheim oli kriitikoiden korkealle arvostama ohjaaja (*Filmiaitta* 13–14/1927, 222). Ulkomaisia rikos- ja salonkielokuvia taas pidettiin joutavina. Yksin *Vakoilijasta* ammentaminen olisi saattanut olla kohtalokasta, sillä elokuva on hyvin geneerinen. On luultavaa, että Carl von Haartman tukeutui von Stroheimin elokuville ominaisiin piirteisiin lisätäkseen populaareista ja paikoin sensaatiohakuista lähteistä ammentavan teoksen kulttuurista prestiisiä, minkä saattoi olettaa pehmentävän teoksen arveluttavia piirteitä ja laajentavan sen yleisöpohjaa, kirjallisuuden puolella kun vakoilutarinat olivat lähinnä pojille ja miehille suunnattuja (Immonen 1987, 215). Lisäksi von Haartmanin teoksessa on kuvastoa, jollaista pidettiin paheellisena, elokuvasensorit (Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirja 14607) kun tarttuivat paria vuotta aiemmin saksalaiseen elokuvaan *Mata-Hari punainen tanssijatar* (*Mata-Hari, die rote Tänzerin*, 1927)

⁴ Kohtaus ei ole Erich von Stroheimin ohjaama, vaan Rupert Julianin, sillä tuotantoyhtiö irtisanoi von Stroheimin venähtäneiden kuvausten ja rajusti ylittyneen budjetin takia. Tarina on kuitenkin von Stroheimin kirjoittama.

ja leikkasivat siitä jalkatanssin ja juopottelukohauksen. Von Stroheimin elokuville ominaiseen estetiikkaan tukeutumisessa oli varmasti kyse myös von Haartmanin mieltymyksistä ja omasta taiteellisesta kunnianhimosta.

Johtopäätökset

Suomi-Filmi Oy palkkasi Hollywoodissa ”koulutuksensa” saaneen Carl von Haartmanin viemään yhtiön elokuvatuotannon uusille kansainvälisille urille. Syntynyt *Korkein voitto* on transnationaali teos. Elokuvan lähempi tarkastelu osoittaa, ettei se ammenna yksin omasta kulttuurista, vaan on moninaisin tavoin kytköksissä ulkomaailmaan ja vuorovaikutuksessa sen kanssa. Tämä koskee kansallisia elokuvia yleensäkin (Higson 2000, 67–69), mutta kyseessä on poikkeuksellisen selvä esimerkki. *Korkein voitto* haastoi kaksikymmentäluvun mittaan muotoutuneen kansallisen elokuvan rajat yhdistämällä paikallisiksi, kansallisiksi ja ulkomaisiksi miellettyjä elementtejä. Kansainvälisistä elokuvista, genreistä ja sykleistä von Haartman omaksui rakenteellisia seikkoja ja tarinaelementtejä, mutta myös kuvastoa. Erich von Stroheimilta hän ammensi tätä kaikkea sekä naturalistisen tyylin, mikä erottaa hänet aikakauden muista suomalaisohjaajista ja heidän töistään. Aiemmin kaksikymmentäluvulla kotimaiset elokuvat olivat vuorovaikutuksessa ennen kaikkea skandinaavisen kulttuuriympäristön kanssa, mutta von Haartman omaksui vaikutteita huomattavasti laajemmalta alalta tätä mitenkään peittelemättä, erityisesti saksalaisista ja amerikkalaisista elokuvista. Kansainvälisten virtausten osalta *Korkeimman voiton* rikostematiikka oli eittämättä ajan hermolla. Kun teoksen ensi-illasta oli kulunut viikko, suomalaiset pääsivät tutustumaan Joe Mayn ohjaustyöhön *Asphalt* (Saksa, 1929) (*Elonet*-tietokanta). Teoksien välillä on huomattavia yhtäläisyyksiä. *Asphaltissa* passipoliisi nimittäin rakastuu viehättävään jalokivivarkaaseen. Elokuva kulminoituu tilanteeseen, jossa poliisi jää odottamaan, että kaidalta tieltä suistunut nainen suorittaa vankilatuomion. Mikään ei kuitenkaan viittaa siihen, että ohjaajat olisivat olleet tietoisia toistensa projekteista.

Korkein voitto edusti paluuta kymmenluvun puolivälin elokuvatuotannon linjoihin. Paluu viihde-

elokuville ominaiseen estetiikkaan ja vastaaviin kansainvälisiin kytköksiin ei tee *Korkeimmasta voitosta* ainutlaatuista, sillä kyse on yhtä teosta laajemmasta ilmiöstä. Hannu Salmi (1999, 96) on nimittäin havainnut, että kaksikymmentäluvun lopun kotimaiset kaupunkielokuvat eivät niinkään dokumentoi suomalaista kaupunkimiljöötä kuin kierrättävät ulkomaista kaupunkikuvastoa. Väite kuvaa hyvin elokuvaa *Elämän maantiellä* (1927), mutta *Korkein voitto* sijoittuu eittämättä vuosikymmenen lopun Helsinkiin ja aikalaiset tunnistivat kaupungin omakseen, vaikka sitä kuvataankin valikoidusti. *Korkeimman voiton* tavoin *Muurmanin pakolaiset* (1927) ja *Noidan kirot* (1927) edustavat paluuta rikos-, seikkailu- ja jännityselokuvien tematiikkaan. Kimmo Laineen (2002, 454) sanoin *Korkein voitto* johdatti ”Suomi-Filmin kokonaisuohjelmistoa ainakin hetkellisesti perinteisestä moderniin ja kansallisesta kansainväliseen.” Muutos ei ollut pysyvä. Synkronisoidun äänen tehtyä kolmekymmentäluvun alussa läpimurron kotimaisessa elokuvatuotannossa, kaksikymmentäluvun alun elokuvatuotannolliset linjaukset alkoivat jälleen vahvistua, mikä näkyy parhaiten *Koskenlaskijan morsiamen* (1937) ja *Nummisuutarien* (1938) uusintafilmatissoinneissa. Kansainvälinen rikostematiikka on kuitenkin läsnä joissain kolmekymmentäluvun elokuvissa, esimerkiksi *Sinisessä varjossa* (1933). Näiden elokuvien juuret ovat kytkeytyvät *Korkeimpaan voittoon* ja muihin kaksikymmentäluvun lopun elokuviin, joissa kotimaiselle tuotannolle etsittiin uutta kansainvälisempää linjaa.

Korkein voitto on januskasvoinen elokuva, joka kurkottaa samanaikaisesti menneeseen ja tulevaan. Suomen luonnon ja kansan kuvaukset ovat yhtä lailla intertekstuaalisia, kytköksissä erityisesti ruotsalaisiin elokuviin. Ruotsalaisten elokuvien tosin ajateltiin olevan lähellä suomalaista kansanluonnetta, kun taas amerikkalaisia viihde-elokuvia pidettiin vieraina ja epäilyttävinä. Uutta oli intertekstuaalisuuden luonne, sillä nyt viitattiin sellaisiin elokuviin, joista ei aikaisemmin haluttu ottaa mallia. Lisäksi *Korkein voitto* jakaa Suomen kansaa ja luontoa kuvaavien elokuvien patrioottisen ideologian. Kymmenluvun elokuvissa rikolliset uhkaavat ennen kaikkea yksilöitä, mutta *Korkeimmassa voitossa* rikollisuus uhkaa koko yhteiskuntaa, aivan kuten häjyt, noidat ja lapsenmurhaajat uhkaavat kyläyhteisöjen yhtenäisyyttä. Vaikka *Korkeimmasta voitosta* keskusteltiin viihde-elokuvana, on siitä paikallistettavissa samoja propagandistisia piirteitä, kuin arvostetuista Suomen luonnon ja kansan kuvauksista. Vakooja madame Vera Vasiljevna on Venäjän kansalainen. Hän on siis muukalainen

suomalaisten joukossa, aivan kuten *Koskenlaskijan morsiamen* ja *Murtovarkauden* rikolliset omissa kyläyhteisöissään. *Korkeimmassa voitossa* uhka tulee Neuvostoliitosta, jonka edessä suomalaisten on ryhdistäydyttävä ja toimittava yhteistuumin kansakunnan parhaaksi. Kuten E. J. Hobsbawn (2005, 91) on todennut, ”meidän” ja ”muiden” välinen ero on keskeinen kansallisen identiteetin kannalta, eikä mikään yhdistä kansalaisia niin kuin ulkoinen uhka. Elokuvan suhde venäläisyyteen, juutalaisuuteen ja bolshevismiin onkin jyrkän torjuva. Sen sijaan suhde amerikkalaisuutta edustavaan teknologiaan on ambivalentti, enemmän neuvotteleva kuin myönteinen tai kielteinen. Elokuva ohjasi kansakuntaa tiivistymään valkoiseksi rintamaksi idän uhkaavaa vastaan. Tässä oli kyse yhtenäiskulttuurin luomisesta vuoden 1918 tapahtumia seuranneen hajaannuksen tilalle eli samasta päämäärästä, johon Suomen luonnon ja kansan kuvaukset pyrkivät erilaisin keinoin. *Korkeimmassa voitossa* patriotismi kytkeytyy polttaviin ajankohtaisiin ilmiöihin ja vaaroihin, kun taas Suomen luonnon ja kansan kuvaukset käsittelevät yhteiskunnan tilaa epäsuoremmin kuvaamalla suomalaisen yhteiskunnan utooppista ajattomuutta. Kaksikymmentäluvun kotimaiset näytelmäelokuvat eivät siis karta ajankohtaisia ongelmia, vaan vastaavat niihin. *Korkein voitto* on eittämättä poliittisesti epäkorrekti teos, patrioottinen propagandaelokuva, joka kytkeytyy vuosikymmenen lopulla nousseeseen oikeistoradikalismiin, jossa oli kyse valkoisen rintaman (jonka rakentamiseen elokuva siis osallistui) muuttamisesta sisäpoliittiseksi voimaksi, joka lopettaisi kansakunnan peruserimielisyydet (katso Siltala 2005, 497).

Suomi-Filmi Oy:n yritys saavuttaa aiempaa laajemmat katsojajoukot epäonnistui. *Korkein voitto*, josta monet kriitikot antoivat suotuisia lausuntoja, ei osoittautunut sellaiseksi kaupalliseksi menestykseksi kuin yhtiö oli toivonut. Liput eivät menneet kuumille kiville, eikä elokuvaa onnistuttu myymään muualle kuin Viroon. *Suomen kansallisfilmografian* (Uusitalo et al. 2002, 415) perusteella teoksen yleisömenestys jäi vuoden keskitasoa heikommaksi. Näyttää siltä, etteivät suomalaiset pitäneet kansainväliseksi mielletyn tematiikan imitointia sopivana tai tuloksia mielekkäinä.⁵ Myös ohjaajan persoona saatettiin kokea ärsyttäväksi (Laine 2002, 448–449). *Korkein voitto* on seurapiirielokuva,

⁵ Päinvastaisesti ruotsalaisten talonpoikaiselokuvien ajateltiin olevan lähellä suomalaista kansanluonnetta, eikä niitä koettu kansainväliseksi samassa mielessä kun Hollywood-elokuvia.

jossa toiminta sijoittuu suurilta osin kaupunkiin, salonkeihin ja huviloihin. Kaksikymmentäluvulla näitä tiloja pidettiin suomalaiselle kansanluonteelle vieraina. Kari Immonen, Katriina Mäkinen ja Tapio Onnela (1992, 13–14) ovat sitä mieltä, että "enemmistölle maaseudun arvot olivat [...] kansallisesti oikeita. Pellonpiennar ja metsänlaita koettiin luonnollisemmaksi kasvualustaksi suomalaiselle mentaliteetille [...]. Tässä ajattelussa kaupunki – ja erityisesti suurkaupunki – edusti kaikkea vierasta, ulkoa tuotua ja vaarallista, epäaitoa ja moraalisesti uhkaavaa." Tällä käsityksellä on pitkä historia. Juha Siltala (1999, 128) nimittäin painottaa, että "[k]aupunkikulttuuri, suurteollisuus ja liike-elämän ansiottomat voitot sotivat lähtökohtaisesti fennomaanien riippumattoman talonpojan ja yhtenäiskulttuurin ihannetta vastaan." Kaupunkikulttuuria ei ollut totuttu pitämään järin suomalaisena. Kimmo ja Silja Laine (2008, 18–20) ovat puolestaan sillä kannalla, että kaksikymmentäluvulla vieraaksi ja ylenkatsottavaksi koettiin nimenomaisesti seurapiiri- ja salonkielämä, eikä niinkään kaupungeja. Luultavasti fennomaaninen perinne eli kaksikymmentäluvulla vielä sen verran vahvana, että monet aikalaiset vierastivat kaupungeja ja aivan erityisesti salonkeja.

Vasemmistolaiset ja Neuvostoliittoon myötemielisesti suhtautuneet aikalaiset saattoivat karttaa *Korkeinta voittoa* ideologisista syistä. Vaikka yleinen asenne oli Venäjän vastainen, olivat nämä hiljaiset piirit suuret. Tuhannet suomalaiset nimittäin loikkasivat Neuvostoliittoon kolmekymmentäluvun taitteessa (Koistinen 1988, 57–79). Wall Streetin pörssiromahdus eli musta tiistai ja sitä seurannut kansainvälinen talouslama saattoi vaikuttaa ensi-illan jälkeiseen lipunmyyntiin ainakin jossain määrin. Vuonna 1929 maassa oli 29941 työtöntä, mistä määrä nopeasti moninkertaistui (Koistinen 1988, 32). Kotimainen yleisö ei kuitenkaan ollut kadonnut minnekään, sillä samana vuonna valmistunut kasarmielokuva *Meidän poikamme*, joka kartoittaa uusia uria huomattavasti maltillisemmin, osoittautui yleisömenestykseksi (katso Uusitalo et al. 2002, 393). Nähtävästi yleisö vain valitsi tarkkaan, mihin rahansa sijoitti. Maailman elokuvamarkkinoilla taas oli niukalti kiinnostusta *Korkeimman voiton* kaltaiselle elokuvalla. Tuolloin useissa maissa kohistiin Yhdysvalloissa vuonna 1927 läpimurron tehneestä synkronisoidusta äänielokuvasta, jonka rinnalla hyvätkään mykkäelokuvat eivät enää vetäneet katsojia. Carl von Haartman sai vielä yrittää. Vuonna 1930 hän ohjasi *Kajastuksen*, mutta se jäi hänen viimeiseksi elokuvakseen. *Korkein voitto* ja *Kajastus*

olivat kalliita ja tuottivat heikosti. On kohtalon ivaa, että tuotantojen kalleus ja vähäinen yleisönsuosio jäi viimeiseksi seikaksi, joka yhdistää poikkeuksellista kotimaista tekijää ja hänen suuresti ihaillemaansa Erich von Stroheimia.

Lähdeluettelo

Aikalaislähteet: lehdet

Lauri Kuoppamäki, ”Kulttuuri-filmit Ruotsissa: Käynti tämän työ-alan johtajia tapaamassa”,
Aamu 4 (1926), 41–44.

Kirjoittaja tuntematon, ”Korkein voitto”, *Elokuva* 4 (1929), 7.

”-ka”, ”Korkein voitto Valmisteilla oleva Suomi-Filmin uutuus”, *Elokuva* 5 (1929), 13.

Kirjoittaja tuntematon, ”Korkein voitto”, *Elokuva* 9–10 (1929), 8.

Kirjoittaja tuntematon, ”Lasten käynti elävissä kuvissa”, *Filmiaitta* 4 (1922), 77.

Kirjoittaja tuntematon, ”Filmin ’vahingollisuus’”, *Filmiaitta* 5 (1922), 83.

Kirjoittaja tuntematon, ”Biografiyleisön maku”, *Filmiaitan* joulunumero (1922), 272.

Kirjoittaja tuntematon, ”Toimituksen huomautus”, *Filmiaitta* 10 (1923), 134.

Kirjoittaja tuntematon, ”Mitä kotimaiset filmitähtemme kertovat?”, *Filmiaitta*, 13 (1923),
169, takalehden sisäkansi.

Kirjoittaja tuntematon, ”Vampyyrit.”, *Filmiaitta* 4 (1924), 60.

Kirjoittaja tuntematon, ”Ensimmäinen Stroheim-filmi Suomessa.”, *Filmiaitta* 6 (1924), 110.

Kirjoittaja tuntematon, ”’Nibelunglied’ filmattuna”, *Filmiaitta* 13 (1924), 270, 285.

Lauri Kuoppamäki, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä I: Alkutaipaleilta”, *Filmiaitta* 13 (1925),
241.

”L. Kki.”, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä IV: Amerikkalainen draama-tuotanto”, *Filmiaitta* 18
(1925), 314.

Kirjoittaja tuntematon, ”Rohkeata realismia”, *Filmiaitta* 5 (1926), 80.

Kirjoittaja tuntematon, ”Mestariohjaaja Erich von Stroheim”, *Filmiaitta* 13–14 (1927), 222.
Kirjoittaja tuntematon, ”Katsaus kuluneeseen näytäntökauteen”, *Filmiaitta* 34–40 (1927), 6.
Kirjoittaja tuntematon, *Helsingin Sanomat* 28.3.1924, 6.
”C-a.”, ”Vita duken.”, *Hufvudstadsbladet* 26.10.1928, 2.
Kirjoittaja tuntematon, ”Sotilasvakoilu Suomessa Venäjän hyväksi”, *Iltalehti* 15.4.1924, 2.
Capitolin mainos, *Iltalehti* 25.10.1928, 1.
Kirjoittaja tuntematon, ”Elävät kuvat”, *Suomen Sosiaalidemokraatti* 27.3.1924, 4.

Aikalaislähteet: Kansallisen audiovisuaalisen arkiston leikekokoelma

Kirjoittaja tuntematon, ”Suomi-Filmi had detta år fyra nyheter.”, *Hufvudstadsbladet* 30.7.1929.
”Kino-Boy”, ”Syksyn kotimainen elokuva n:o 1. Suomi-Filmi: Korkein voitto”, *Helsingin Sanomat* 2.9.1929.
Kirjoittaja tuntematon, ”Vita duken.”, *Hufvudstadsbladet* 2.9.1929.
”Bio-Baba”, ”Korkein voitto.”, *Sosiaalidemokraatti* 2.9.1929.
Kirjoittaja tuntematon, *Aamulehti* 3.9.1929.
”V.t.”, ”Kotimainen elokuvauutuus ’Korkein voitto’.”, *Kansan lehti* 3.9.1929.
Kirjoittaja tuntematon, *Karjala* 3.9.1929.
”- r.”, ”Veckans filmer.”, *Svenska Pressen* 3.9.1929.
”X.”, ”Kotimainen filmiuutuus”, *Turun Sanomat* 3.9.1929.
”Rep”, ”’Korkein voitto.’ Suomi-Filmin kotimainen uutuus Scalassa”, *Uusi Aura* 3.9.1929.
Kirjoittaja tuntematon, *Iltalehti* 4.9.1929.
”P.”, ”Elokuvamaailmasta.”, *Viikko-Sanomat* 7.9.1929.
Kirjoittaja tuntematon, ”Korkein voitto: Suomi-Filmin uutuus”, *Elokuva* 6 (1929).
Kirjoittaja tuntematon, ”Ihastuttavan vakoilijattaren puheilla”, *Elokuva* 12 (1929).

Aikalaislähteet: kirjat

Carl von Haartman (1972) *Antaa Haartmanin yrittää*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Olavi Paavolainen (1990/alkup. 1929) *Nykyaikaa etsimässä: esseitä ja pakinoita*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Mika Waltari (1942) *Neuvostovakoilun varjossa: Helsingin neuvostolähetystö kiihoitusvakoilutoiminnan keskuksena*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Tutkimuskirjallisuus

Abel, Richard (2010/alkup. 2005) ”Crime films” teoksessa Abel, Richard (toim.), *Encyclopedia of Early Cinema*. London & New York: Routledge, 157–159.

Alanen, Antti (2000) ”Laulu tulipunaisesta kukasta – perinne ja jatkuvuus”, *Lähikuva* 3/2000, 34–47.

Anderson, Benedict (1991/alkup. 1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London & New York: Verso.

Bagh, Peter von (1999) ”Silents for Silent People” teoksessa Fullerton, John & Olsson, Jan (toim.) *Nordic Explorations: Film Before 1930*. London, Paris, Rome, Sydney: John Libbey & Company Pty Ltd, 1999), 86–90.

Bock, Hans-Michael (2007) ”Harry Piel” teoksessa Catherine A. Surowiec (toim.) *Le Giornate del Cinema Muto 2007: 26th Pordenone Silent Film Festival -ohjelmakatalogi*, s. 42.

Bowser, Eileen (1994/alkup. 1990) *The Transformation of Cinema: History of the American Cinema Volume 2, 1907–1915*. Berkeley, Los Angeles, London: California University Press.

Brownlow, Kevin (1990) *Behind the Mask of Innocence: Sex, Violence, Prejudice, Crime – Films of Social Conscience in the Silent Era*. New York: Alfred A. Knopf.

Gombrich, E. H. (2006/alkup. 1950) *The Story of Art*. London & New York: Phaidon Press Limited.

- Hanski, Jari (2006) *Juutalaisviha Suomessa 1918–1944*. Jyväskylä: Ajatus Kirjat & Gummerus.
- Hapuli, Ritva (1992) ”’Ja huulissa pari pisaraa verta’: Vampyyri kohtalokkaan naisen kuvastossa” teoksessa Onnela, Tapio (toim.), *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 113–131.
- Higson, Andrew (2000) ”The Limiting Imagination of National Cinema” teoksessa Mette Hjort & Scott MacKenzie (toim.), *Cinema & Nation*. London & New York: Routledge.
- Hobsbawm, E. J. (2005/alkup. 1990) *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hyrkkänen, Markku (2002) *Aatehistorian mieli*. Tampere: Vastapaino.
- Immonen, Kari (1987) *Ryssästä saa puhua... Neuvostoliitto suomalaisessa julkisuudessa ja kirjat julkisuuden muotona 1918–39*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Immonen, Kari; Mäkinen, Katriina & Onnela, Tapio (1992) ”Kaksikymmenluku – Oliko sitä” teoksessa Onnela, Tapio (toim.), *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna: Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–17.
- Koistinen, Auvo (1988) *Loikkaarit: Suuren lamakauden laitton siirtolaisuus Neuvostoliittoon*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Kracauer, Siegfried (1987/alkup. 1947) *Caligarista Hitleriin: Saksalaisen elokuvan psykologinen historia*. Helsinki: Valtion painatuskeskus & Suomen elokuva-arkisto.
- Kuparinen, Eero (2008) *Antisemitismin musta kirja: Juutalaisvainojen pitkä historia*. Jyväskylä: Gummerus.
- Laine, Kimmo (2002/alkup. 1996), ”Carl von Haartman ja Suomi-Filmin eurooppalais-amerikkalainen aihe maailma” teoksessa Uusitalo, Kari et al. (toim.), *Suomen Kansallisfilmografia 1: Vuosien 1907–1935 suomalaiset kokoillanelokuvat*. Helsinki: Edita ja Suomen elokuva-arkisto, 448–454.
- Laine, Kimmo & Laine, Silja (2008) ”Näkemyksiä 1920-luvun elokuvan maaseudusta, kaupungista ja niiden välisistä suhteista”. *Lähikuva* 1/2008, 8–25.
- Lennig, Arthur (2000) *Stroheim*. Kentucky: University Press of Kentucky.

- Nenonen, Markku (1999) *Elokvatarkastuksen synty Suomessa (1907–1922)*. Helsinki: Suomen historiallinen seura.
- Pietilä, Elina (2003) *Sivistävä huvi: Suomalainen seuranäytelmä vuoteen 1919*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Read, Herbert & Stangos, Nikos (1996/alkup. 1985) (toim.) *The Thames & Hudson Dictionary of Arts and Artists*. London: Thames & Hudson.
- Salmi, Hannu (1999) *Tanssi yli historian: tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Turku: Turun yliopisto/Kulttuurihistoria.
- Salmi, Hannu (2002) *Kadonnut perintö: Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Suomen elokuva-arkisto.
- Sedergren, Jari (2006) *Taistelu elokuvasensuurista: Valtiollisen elokvatarkastuksen historia 1946–2006*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Valtion elokvatarkastamo & Suomen Elokuva-arkisto.
- Seppälä, Jaakko (2005) *A Strong National Sense: A Study of Finnish Film Production, 1917–1931*. Unpublished MA by Research Dissertation, The University of Warwick.
- Seppälä, Jaakko (2007) ”Suomalaisen mentaliteetin kasvualusta: Kotimaisen mykkäelokuvan luontorepresentaatiot”, *WiderScreen* 1/2007, <http://www.widerscreen.fi/2007-1/suomalaisen-mentaliteetin-kasvualusta-kotimaisen-mykkaelokuvan-luontorepresentaatiot/>
- Siltala, Juha (1999) *Valkoisen äidin pojat: Siveellisyys ja sen varjot kansallisessa projektissa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Siltala, Juha (2005/alkup. 1985) *Lapuan liike ja kyyditykset 1930*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Siltala, Juha (2009) *Sisällissodan psykohistoria*. Helsinki: Juha Siltala ja Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Thompson, Kristin (1985) *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907–1934*. London: British Film Institute.
- Toiviainen, Sakari (1992) *Suurinta elämässä: Elokvamelodraaman kulta-aika*. Helsinki:

VAPK-kustannus ja Suomen elokuva-arkisto.

Tybjerg, Caspar (1999) ”Red Satan: Carl Theodor Dreyer and the Bolshevik Threat” teoksessa Fullerton, John & Olsson, Jan (toim.), *Nordic Explorations: Film Before 1930*. London, Paris, Rome, Sydney: John Libbey & Company Pty Ltd, 12–40.

Uusitalo, Kari (1972) *Eläviksi syntyneet kuvat: Suomalaisen elokuvan mykät vuodet 1896–1930*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava & Suomen elokuva-arkisto.

Uusitalo, Kari et al. (2002/alkup. 1996) (toim.), *Suomen Kansallisfilmografia I: Vuosien 1907–1935 suomalaiset kokoillanelokuvat*. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto.

Wedel, Michael (2010/alkup. 2005) ”Piel, Harry” teoksessa Abel, Richard (toim.), *Encyclopedia of Early Film*. Routledge: London & New York, 2010), 521.

Muut lähteet

Burch, Noël (1985) ”*What Do Those Old Films Mean?*” -televisiosarja, episodi Tanska.

Elonet-tietokanta. Haut suoritettu 25.8.2010. <http://www.elonet.fi/>

Sedergren, Jari (2004) ”Suomalaisen väkivallan kirot”.

<http://sedis.blogspot.com/2004/12/suomalaisen-vkivallan-kirot.html>.

Olsson, Jan (2010) ”The Reinvention of the Cosmopolitan Heroine: Dimitri Buchowetski’s Contribution to Swedish Silent Cinema” -esitelmä Women and the Silent Screen VI -konferenssissa Bolognassa 25.6.2010.

Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirja 10400.

Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirja 14607.

Williams, David (2008) ”Street Crime GB: The Fascination With Other People’s Problems In Early Film” -esitelmä British Silent Film Festival 2008 -tapahtumassa Nottinghamissa 11.4.2008.