

Jaakko Seppälä

KORKEIMMAN VOITON KANSAINVÄLINEN RIKOSKUVASTO

Kaksikymmentäluvun lopulla kotimaiselle elokuvatuotannolle etsittiin uutta kansainvälisempää suuntaa. Carl von Haartmanin elokuva Korkein voitto vastasi ajan haasteisiin ammentamalla estoitta vaikutteita erityisesti saksalaisista ja amerikkalaisista elokuvista. Näistä hän omaksui rakenteita, teemoja, kuvastoa ja uuden elokuvallisen tyylin. Kansainvälisyys näkyy myös elokuvan käsittelemissä teemoissa: bolshevismissa, nationalismissa ja antisemitismissä.. Artikkelissa pohditaan paikallisen, kansallisen ja kansainvälisen kytköksiä elokuvan rikostematiikan osalta.

”Viisi venäläisten palkkaamaa ammattivakoojaa tuomittu Viipurin hovioikeudessa”, uutisoitiin keväällä 1924 (*Iltalehti* 15.4.1924, 2). Nuori itsenäinen valtio oli osa kansainvälisen rikollisuuden pelikenttää. Suomen itsenäisyyden alkuaikojen 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 liitetään rikolliseen toimintaan. Kotimaista mykkäelokuvaa onkin moitittu ajankohtaisten aiheiden karttamisesta (ks. Bagh 1999, passim). Tämä pitkäikäinen moite juontaa juurensa 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

tsaarinaikaisen elokuvakulttuurin kansainvälisyys alkoi kaventua maan itsenäistymisen seurauksena. Elokuviin maahantuonti itäisestä naapurista lakkasi lähes kokonaan ja elokuvaohjelmitot yksipuolistuivat 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 sitä mieltä, että elokuvien pitäisi käsitellä ylikansallisia aiheita, jotta niitä voitaisiin kaupata maailman elokuvamarkkinoille.

Carl von Haartmanin ohjaama *Korkein voitto* poikkeaa aiemmin kaksikymmenluvulla valmistuneista kotimaisista elokuvista. Elokuva sai ensi-iltansa syyskuun 2. päivänä vuonna 1929 (Uusitalo et al. 2002, 412). ”Entuudestaan jo tiedetään Suomi-Filmin tällä teoksellaan pyrkineen omistamaan eurooppalais-amerikkalaisen aihe maailman kotimaiselle elokuvataiteelle ja irtautumaan etnografisesta kansallisromantiikasta”, kerrottiin *Iltalehdessä* (4.9.1929). Elokuvahistorioitsija Kari Uusitalon (1972, 142) mielestä Haartmanin ohjaustyö on ”kuva-kerronnaltaan 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.” *Korkeimmassa voitossa* on aikalaistekijöiden ”eurooppalais-amerikkalaisina” pitämiä piirteitä, kuten epävakaa päähenkilö, modernistinen seinäkalenteri sekä ravintola Kämpin läpi liikkuva kamera-ajo (Laine 2002, 451–453). Elokuvahistorioitsijat ovat samaa mieltä aikalaistekijöiden kanssa: *Korkein voitto* on poikkeuksellinen kotimainen elokuva. Kyseessä on kansainvälisyyteen tähtäävä teos, mutta sen eurooppalais-amerikkalaisuus on jäänyt keskusteluissa jäsentymättömäksi ja yleisluontoiseksi.

Artikkelini konkretisoi *Korkeimman voiton* kansainvälisyyttä sen rikostematiikan osalta. Käsitän rikollisen toiminnan Suomen lakien vastaiseksi toiminnaksi, johon lukeutuu *Korkeimman voiton* kuvaama vakoilu vieraan vallan hyväksi. Lähestymistapanani on elokuvan kontekstuaalinen lähiluku. Analysoin teosta suhteessa siitä kirjoitettuihin aikalaistarvosteluihin, joita julkaistiin päivälehdissä sekä *Filmiaitassa* ja *Elokvassa*. Rinnastan *Korkeimman voiton* myös eurooppalaisiin ja amerikkalaisiin elokuviin, joiden rikoskuvasto teos muistuttaa ja osin tietoisesti lainaa. Laajempaan viitekehystenä käytän nykytietoa elokuvahistoriasta sekä keskustelua neuvostovakoilusta Suomessa. Pohdin, missä mielessä kriitikot ja elokuvasta kirjoittaneet toimittajat mielsivät teoksen rikosluottavuuden ”kansainväliseksi” ja minkälaisista näkökulmista heidän laatimansa tekstit ohjasivat lukijoita sitä lähestymään.

Elokuviin muuttuva rikoskuvasto

Lainvastaisuuden tematiikalla on huomattava sija kotimaisen elokuvan historiassa. Jo ensimmäinen suomalainen näytelmäelokuva käsitteli laitonta viinanpolttoa. *Korkein voitto* tulee suhteuttaa edeltä-

jiinsä, jotta teoksen rikoskuvaston uudellaisuus voi ylipäättään tulla ymmärretyksi. *Salaviinanpolttajien* (1907), ensimmäisen suomalaisen näytelmäelokuvan, rikostematiikasta saa hyvän käsityksen *Helsingin Sanomissa* (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 keitoksen 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 soveltuvat elävinä kuvina näytettäväksi" (Salmi 2002, 30). Viinanpolttoa korvessa pidettiin suomalaisena aihehana. Sen kansallisempi teos ei kuitenkaan ollut. "Juonensa puolesta *Salaviinanpolttajat* tuo mieleen monet aikalaiselokuvat", kuten elokuvahistorioitsija Hannu Salmi (emt., 37) on todennut. Elokuvassa 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 elementteiltään kansallinen, mutta kytkeytyi rikoskuvastonsa kautta kansainvälisiin virtauksiin.

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 (emt., 102). Näytelmä julkaistiin vuonna 1893. Elokuvan perustaminen tositapahtumiin kytkee *Sylvin* ensimmäisiin rikoselokuviin, jotka ammensivat vastaavista sensaatiolehdistöissä kohistuista tapahtumista, esimerkiksi Lumièren elokuvaan *La mort du Marat* (Ranska, 1897) (ks. Abel 2010, 158).

Vuonna 1913 ensi-iltansa saanut *Sylvi* on avioliittodraama, joka huipentuu murhaan. Sylvi on naimisissa itseään vanhemman notaari Aksel Vahlin kanssa. Sylvi ei ole miehen rinnalla onnellinen, sillä hän rakastaa entistä lapsuudenystäväänsä arkkitehti Viktor Hovingia. Epätoivoinen Sylvi murhaa miehensä myrkkykapselilla. Elokuvan lopussa Hoving kihlautuu Karin Löfbergin kanssa ja hylätty Sylvi saatetaan vankivaunuun.¹ Loppukohtaus, jossa Sylvi kuljetetaan vankilaan, näyttäisi muistuttaneen *Kuilun* (*Afgrunden*, Tanska 1910) vastaavaa. Siinä poliisit hakevat Asta Nielsenin 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 tarina huipentuu intohimorikokseen.

Seikkailu- ja salapoliisielokuvat, joita tuotettiin niin Yhdysvalloissa, Saksassa kuin Ranskassakin, olivat suosittua viihdettä kymmenluvun Suomessa (*Filmiaitan* joulunumero/1922, 272; ks. 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 (Uusitalo et al. 2002, 108)². Ulkomaisten rikoselokuvien vaikutus näkyi myös elokuvassa *Katoavia timantteja eli Herrasmies-varas Morel vastustajanaan etsivä Frank* (1916). Kansainvälisyydestä kielii jo elokuvan henkilöhahmolista: Lady Hampsted, Corellin morsian; Jim Morel, herrasmiesroisto; Orel, jalokivikauppias; Wanda, Morelin apulainen ja Frank, salapoliisi (Uusitalo et al. 2002, 137).³ *Salaista perintömääräystä* ja *Katoavia timantteja* voikin pitää kansainvälisyyteen tähtäävinä rikoselokuvina. Kuvauspaikkojen lisäksi näissä teoksissa ei näytä olleen paljonkaan paikallisia saati kansallisia aineksia.

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 tulipunaisestä kukasta* (*Sängen om den eldröda blomman*, Ruotsi 1919) ja *Juha* (*Johan*, Ruotsi 1921) (ks. Alanen 2000, 34; Alanen 1999, 77–85; Seppälä 2005, 49–72). Myrkytykset, pommiräjähdykset, herrasmiesvarkaas ja salapoliisit jäivät kymmenluvun ilmiöiksi, vaikkei tematiikka koskaan kadonnut ulkomaisista elokuvista. Tilalle tulivat toisenlaiset rikolliset: häjyt, viinanpolttajat ja saamelaiset noidat, jotka aiheuttavat ongelmia omisssa kyläyhteisöissään. Tässä voi nähdä siirtymän yksityiseltä tasolta kollektiiviselle, sillä *Sylvissä* kyse on intohimorikoksesta ja *Katoavissa timanteissa* varkaudesta. Nämä ovat yksilöiden kohtaamia ongelmia, jotka eivät uhkaa yhteisöä 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.⁴

Suomessa, jossa elokuvalehtien toimittajat ahkeroinvat nostaakseen 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 *Filmrevyyin*

² Samoilla sanoilla olisi voinut markkinoida saksalaisia Harry Piel -elokuvia. Vuonna 1912 elokuvauransa aloittanut Piel tunnettiin Saksassa lempeimellä ”dynamiittiohjaaja”, koska hänen seikkailuelokuvissaan on suuri määrä räjähdyskiä (Bock 2007, 42). *Salaisen perintömääräyksen* kuvauspaikoilla otettujen valokuvien perusteella elokuva sisälsi Harry Piel -elokuvien tavoin lukuisia viittauksia moderniin teknologiaan (Wedel 2010, 521).

³ Käsiöohjelman perusteella keskeisellä sijalla tarinassa ovat väärät identiteetit. Identiteetinvaihdokset ja valeasut olivat ominaisia mykkäkauden rikoselokuville. Tunnetuin esimerkki on Louis Feuilladen sarjaelokuva *Fantomas* (1913), jossa virkavalta selvittelee mestaririkollisen identiteettiä.

⁴ Elokuvahistorioitsijat ovat viime aikoina alkaneet kyseenalaistaa käsityksiä kotimaisten kaksikymmentäluvun elokuvien maaseutukeskisuudesta (Laine & Laine 2008, 8–25). Käsitteiden tarkentaminen on tärkeä tehtävä, mutta ainakaan mitä ennen vuosikymmenen loppua valmistuneiden kotimaisten elokuvien rikostematiikkaan tulee, agraarisuutta ei voi hylätä pelkkänä myyttinä. Huonosti menestynyttä *Polyteekkarifilmiä* (1924) voinee pitää poikkeuksena, sillä se käsittelee komediallisin keinoin antiikin jumalattaren kidnappauksista nykypäivän Helsingissä. *Myrskyluodon kalastaja* (1924) taas käsittelee ajankohtaista sprin salakuljetusta saaristolaismaisemissa. Salapoliiseja, petollisia naisia tai pommiräjähdyksiä siinä ei kuitenkaan nähty. Rikostematiikan osalta kaksikymmentäluvun taiteessa omaksuttu kansallinen suuntaus näkyy urbaanin ja modernin rikoskuvaston katona.

⁵ Tarinan alkaessa noita kiroaa elokuvan päähenkilön, Heleenan, isän, joka kuolee pian kirouksen jälkeen. Kasvatusvanhempien huomassa varttuva Heleena rakastuu talollisen poikaan Peltolan Niilon. Samaa nuorukaisista 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. Maankiertäjä Hoppulainen kuitenkin paljastaa noita Penttulan varkaaksi, ja vallesmanni lähtee kuljettamaan konnaa kuritushuoneelle. Elokuvan lopussa Heleena katsoon rakastettunsa kanssa päättäväisensä tulevaisuuteen.

sivuilla ennen vuosikymmenen loppua, vaikka niitä Valtion elokuvataarkastamon päätösasiakirjojen perusteella tuotiin maahan jatkuvasti. Rikoselokuvien vaikeasta asemasta kaksikymmentäluvun Suomessa kertoo sekin, että Valtion filmitarkastamo määräsi jotkut teokset esityskieltoon (katso esimerkiksi Valtion elokuvataarkastamon päätösasiakirja 10400). Kuten elokuvahistorioitsija Jari Sedergren (2006, 16) on todennut, sensorien kovimmat otteet kohdistuivat ulkomaisiin elokuviin ja seksin, väkivallan ja rikoksen yhteen kietomisiin.

Vuonna 1926 valmistunut *Murtovarkaus* on ilmeinen esimerkki kaksikymmentäluvun kotimaisten elokuvien rikostematiikasta. Minna Canthin kirjoittamaan, vuonna 1883 julkaistuun näytelmään perustuvassa elokuvassa paha lappalaisnoita Penttula aiheuttaa harmia kyläyhteisönsä jäsenille. Paha saa kuitenkin palkkansa opettavaisen moraalitarinan loppuratkaisussa.⁵ 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 (emt., 244). Ei siis ole yllättävää, että moraalinen rikosjuoni omaksuttiin myös elokuvien aiheeksi aikana, jolloin taide- ja 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* (Uusitalo et al. 2002, 314), että ”tapahtumapaikkojen luonnonkauneuden alleviivaaminen on sovitettu itse filmin tapahtumiin, mistä seikasta filmin kiinteyden juuri johtuu.” Tunnistettaviin suomalaisiin maisemiin sijoittuvat myös monet muut rikostematiikkaa hyödyntävät elokuvat, kuten *Anna-Liisa* (1922), *Koskenlaskijan morsian* (1923) ja *Suursalon häät* (1924). Kuten *Murtovarkaudessa*, lappalainen noita aiheuttaa ongelmia myös *Noidan kiroissa* (1927) (Sedergren 2004). Näissä elokuvissa rikolliset eivät siis ole ”suomalaisia” vaan kyläyhteisöön integroituneita ”muukalaisia”.

Erikoista amerikkalaista meininkiä

Maaseutuelokuvia ja kansankuvauksia ei myyty ulkomaille siinä 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 määrä elokuvajärjestelmistössä ja 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). Haartmanin palkkaaminen oli uusi avaus Suomi-Filmin tuotantohistoriassa. *Elokuvassa* (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 kansallisiin ja paikallisiin yhteyksiin kytkemällä Suomi-Filmi Oy uskoi voivansa tuottaa elokuvia, jotka kiinnostaisivat sekä koti- että ulkomaisia yleisöjä.⁶

Haartmanin käsikirjoittaja, ohjaaman ja näyttelemän *Korkeimman voiton* tarina on rakennettu kahden henkilöahmon ympärille. Paroni Henrik von Hagen on huoleton aatelismies, joka nauttii naisista, juhlista ja alkoholista (kieltolaista huolimatta). Eräänä päivänä paroni huomaa sanomalehdessä jutun ballerina madame Vera Vasiljevnan Suomen vierailusta. Takaumassa kerrotaan, että palvellessaan tsaarin armeijassa yksitoista vuotta aikaisemmin paronilla oli suhde madame Vasiljevnan kanssa. Nyt rakastavaiset tapaavat uudelleen. 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 bolshevikki-vakooja, 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 väriin käsiin. Madame Vasiljevna toipuu ja hyvittää tekonsa suomalaisessa vankilassa.

Kerstin Nylander on *Korkeimmassa voitossa* ”vaarallinen, mutta ihasuttava vakoilijatar”, kerrotaan *Elokuva*-lehdessä (12/1929). Tiedot, joita vakoilijatar kerää, liittyvät Suomenlinnaan, Mäkiluotoon ja ruutivarastoihin eli Suomen maanpuolustukseen. 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. *Korkeimmassa voitossa* Suomen kansa on kaikessa moninaisuudessaan yhtenäisen ja paha tulee idästä. 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”, kuvaili *Elokuvan* (11/1929) nimettömäksi jäänyt toimittaja. Mika Waltari kirjoitti Vuonna 1942 propagandateoksen *Neuvostovakoilun varjossa: Helsingin neuvostolähetystä kiihoitus-vakoilutoiminnan keskuksena*. Waltari painottaa, etteivät romanttiset vakoilutarinat vastaa todellisuutta. ”Vakoilua käsittelevissä teoksissa, muistelmissa ja romantisoituissa kuvauksissa, on tavallisesti suuri osuus naisvakoilijalla, *femme fatalella*, joka lumoavan kauneutensa ja salaperäisen viehätysvoimansa avulla hankkii työn-

⁶ Luultavasti yhtiö seurasi tässäkin ruotsalaisten näyttämää esimerkkiä. Ruotsalaisen elokuvahistorioitsija Jan Olssonin mukaan Victor Sjöströmin ja Mauritz Stillerin lähdettyä Svensk Filmindustri alkoi valmistaa kosmopoliittisia elokuvia, joilla se tähtäsi aiempaa laajemmille markkinoille.

⁷ Waltarin mukaan yksi Suomessa toimineista naisvakoojista oli juoppo, toinen vakavasti sairas ja kolmas pelkuri. Analysoimiensa naiskohtaloiden pohjalta kirjailija (emt., 1942, 191) toteaa, että "[p]arhaalla tahdollakin on vaikea löytää näistä tapauksista mainittavaa romantiikkaa. Ne ovat surkeita, ahdistavia tapauksia". Waltarin käsitysten negatiivisuuteen on varmaankin vaikuttanut teoksen kirjoitusajankohta: Suomi oli tuolloin sodassa Neuvostoliiton kanssa ja yleinen ajattelutapa oli jyrkästi venäläisiä vastaan.

antajalleen 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*. Waltarin mukaan Neuvostoliitto ei todellisuudessa uskonut naisten kykyihin vakoilijoina. "Itsenäisiä, tietoja ja harkintaa edellyttäviä tehtäviä ei ole todettu naisille annettun", Waltari (emt., 178) kertoo.⁷ Waltarin kuvaus puoltaa käsitystä, että Suomessa toimi naisvakooilijoita Neuvostoliiton hyväksi, mutta esimerkkitapaukset eivät vastaa *Korkeimman voiton* madame Vasiljevnaa. Esikuvia Madame Vasiljevnan hahmoon on siis etsittävä 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 uudenaikaisena elokuvana. *Hufvudstadsbladetissa* (30.7.1929) kerrottiin, että kyseessä on "den första finländska societets- och sensationsfilmen." *Helsingin Sanomien* kriitikko "Kino Boy" (2.9.1929) puolestaan totesi, että "'Korkein voitto' merkitsee ensimmäistä askelta uudella polulla kotimaisessa filmituotannossamme." "'Korkein voitto' on sentään tosi elokuva, vieläpä jollakin tavalla erikoinenkin meidän oloissamme", totesi nimimerkkiin "Bio-Baba" tukeutunut *Suomen Sosiaalidemokratian* (2.9.1929) kriitikko. *Viikko-Sanomien* (7.9.1929) 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 nuorenmiehen rinnalla. Siis juttu jonka olemme tavanneet sadat kerrat ennen ja joka ei elokuvaa pahenna jos ei parannakaan.

Viikko-Sanomissa lueteltuja elementtejä ei ollut nähty kotimaisissa elokuvissa. *Korkeinta voittoa* on selvästi verrattava ulkomaisiin elokuviin 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", kirjoitti *Karjala*-lehden (3.9.1929) kriitikko. *Iltalehdessä* (4.9.1929) taas todettiin *Korkeimman voiton* olevan aihepiiriltään "eurooppalais-amerikkalainen". Kriitikeissä teoksen vertailukohteina pidettiin siis eurooppalaista ja amerikkalaista elokuvatuotantoa. Yksittäisten elokuvien sijaan kriitikeissä viitattiin genreihin ja sykleihin. Kriitikoiden

mukaan teos oli sekä salonkielokuva että vakoilu-elokuva. ”Sen juoni ei sinänsä ole erikoisen omintakeinen”, *Uudessa Aurassa* (3.9.1929) lukee, ”kulkeepahan vain melko sovinnaisesti tavanomaisia seikkailu- ja vakoiluromaaniin latuja niin niitten yleisten ansioitten kuin heikkouksien suhteen.” Vertailukohtana pidettiin siis myös populaarikirjallisuutta. *Hufvudstadsbladetin* (2.9.1929) kriitikko näyttää olleen ainoa, joka vertasi *Korkeinta voittoa* suoraan toiseen elokuvaan: ”[h]ändelseförloppet företer i vissa avsnitt likhet med storfilmerna ’Spionen’ som gjort lycka i flere länder.”

Fritz Langin ohjaama *Vakoilija* (*Spione*, Saksa 1928) tuli Suomessa ensi-iltaan lokakuun 25. päivä vuonna 1928 eli noin vuoden ennen *Korkeinta voittoa*. Lang oli Suomessa arvostettu ohjaaja, jonka nimi yhdistyi mestariteoksiin (ks. *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.⁸ ”Vaikutteiden” osoittaminen on kuitenkin sekä hankalaa että harhaanjohtavaa.⁹ On mielekkäämpää kysyä, onko Haartman käyttänyt *Vakoilijan* kuvastoa ja tematiikkaa *Korkeimmassa voitossa*. Elokuva käsittelee niin samanlaista tematiikkaa kuin *Korkein voitto*, että sen voisi kuvitella toimineen merkittävänä innoittajana. *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.” Elokuvan lehtimainosten ja *Hufvudstadsbladetissa* julkaistun kritiikin perusteella voi päätellä, että myös 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 kvinna av den moderna typen – fri, gänglig och rökande”. Samoilla attribuuteilla voi luonnehtia vampppimaista madame Vasiljevnaa. ”Vamppi” on historiallisesti italialaisten elokuvadiivojen – erityisesti Lyda Borellin ja Francesca Bertinin – ja amerikkalaisen 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

⁸ *Korkeimmassa voitossa* pitkä kamera-ajo hotelli Kämpin käytävällä muistuttaa Friedrich Wilhelm Murnaun ohjaaman elokuvan *Viimeinen mies* (*Der Letzte Mann*, Saksa 1924) kuuluisia kamera-ajoja hotellin käytävillä. Lisäksi molemmissa elokuvissa on kohtaus, jossa päähenkilön taloudellinen ahdinko kääntyy pääläelleen: *Viimeisessä miehessä* entinen ovimies saa kerronnallisesti motivoimattoman perinnön ja *Korkeimman voiton* paroni yllättävän arpajaisvoiton.

⁹ ”Vaikuttamisen” käsite edellyttää, että on olemassa aktiivinen vaikuttaja ja passiivinen omaksuja (ks. Hyrkkänen, 2002, 153).

Kiplingin runoon *The Vampire*. Theda Baran näyttämä 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 pelastusyrityksistä huolimatta. Yhdysvalloissa huhuttiin, että Theda Baran nimi on anagrammi sanoista *arab death*, mikä liitti hänet aikalaisia kiehtoneeseen orientalismiin. (Ks. Hapuli 1992, 113–131).

Madame Vera Vasiljevna on vakooja, joka käyttää seksuaalisuuttaan houkuttellakseen paroni Henrik von Hagenin auttamaan salaisten tietojen hankkimisessa. Parin kohdatessa ensimmäistä kertaa Helsingissä madame Vasiljevnulla on yllään turkki, jonka hän laskee harteiltaan paljastaakseen olkapäänsä ja käsivartensa. Madame Vasiljevnulla on päässään eksoottinen edestäpäin katsottuna turbaania muistuttava päähine, kuva 1, joka lisää hahmoon orientalistisen ulottuvuuden.

Orientalismia korostaa illallisen nauttiminen turkkilaisessa kabi-



Madame Vera Vasiljevna ja orientalistinen päähine.

netissa. 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, johon 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 Vasiljevna on kuitenkin siitä poikkeuksellinen vamppi, ettei hän tavoittele omaa mielihyväänsä, kuten esimerkiksi Theda Baran näyttämä 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.” Rakastuttuaan paroni Henrik von Hageniin madame Vasiljevna haluaa jättää tehtävänsä, muttei uskalla uhmata tehokasta järjestöä.

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) 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 kymmenenvuotisjuhliissa kieltolaista huolimatta.

Hagen ajelee loistoautollaan savuke huulilla, minkä takia lii-



Krapulainen paroni.

kennepoliisi pysäyttää hänet. Paroni von Hagen havahtuu kyseenalaistamaan madame Vera Vasiljevnan toimet vasta, kun ystävät huomauttavat tämän epäilyttävyydestä. Kuten Kimmo Laine (2002, 451) on todennut, elokuvan lopussa ”paroni kasvaa isänmaalliseen tietoisuuteen” eli mieheksi, joka seuraa selkä suorana sotilasperaattia

eikä naukkaile alkoholia tai lepertele epäilyttävien naisten kanssa.

Sekä *Vakoilijassa* että *Korkeimmassa voitossa* salaiselle järjestölle työskentelevä vamppi on vaikutusvaltaisen rikollisen määrällävissä. Molemmissa elokuvissa vamppi myös rakastuu hyväksikäyttämäänsä mieheen, osoittautuu hyväsydämiseksi ja pyrkii tekemään parannuksen. Elokuvat ovat melodramaattisia kolmiödraamoja, sillä nainen on vaikeassa asemassa rakastamansa miehen ja salaisen organisaation välissä. *Korkeimman voiton* lopussa paroni Henrik von Hagen joutuu vastaavaan tilanteeseen eli tekemään valinnan rakastettunsa ja isänmaansa välillä. Teoksen dramaattisessa huippukohtaus madame Vera Vasiljevna muodostaa kaulaliinallaan ympyrän lumihangelle merkiksi häntä noutamaan saapuvalla lentokoneelle. Ammuttuaan koneelle juoksevaa madame Vasiljevnaa Paroni von Hagen tekee kaulaliinan muodostamasta ympyrästä kiväärinsä kärjellä sydämen. *Aamulehden* (3.9.1929) kriitikosta ”sydämen muodostaminen lumeen” on kohtaus, 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.

Sydän kertoo paroni von Hagenin rakastavan madame Vasiljevnaa



Paronin isänmaallinen uhri.

kaikesta huolimatta, mieshän muodostaa kuvion hänen kaulaliinastaan. Toisekseen kaulaliina on laskettu meren jälle. Näin ollen sen muuttaminen sydämeiksi 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 (ks. Immonen 1987, 237).

Teknologia ja moderni rikollisuus

Modernilla teknologialla ja sen sovelluksilla on huomattava sija *Korkeimmassa voitossa*, kuten monissa varhaisissa rikoselokuvissa. Esimerkiksi D. W. Griffithin ohjaamassa *The Lonely Villassa* (1909) keskiluokkaisen perheen äiti ja tyttäret pelastuvat murtovarkaiden kynsistä puhelimen ja nopean auton ansiosta. *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). *Korkeimmassa voitossa* Paroni Henrik von Hagen kuljettaa madame Vera Vasiljevnaa Helsingin ympäristössä niin loistoautolla kuin motorisoidulla kulkurilla.



Moottorikelkkailua Suomenlinnan edustalla.

Kun vakoilijatar on suorittanut tehtävänsä, bolshevikit hakevat häntä lentokoneella kuljettaakseen hänet rajan toiselle puolelle. Lisäksi elokuvassa välitetään tietoja sekä puhelimitse että valokuvin. *Elokuvasa* (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) lukijat saivat lisätietoja tästä salaperäisestä laukusta:

¹⁰ Aivan ennennäkemättömä 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* (Uusitalo et al. 2002, 321) kirjoittaja totesi.

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 naamioituja kameroita. *Elokvassa* 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). Tähän taiten naamioituun kameraan palattiin vielä Kerstin Nylanderin haastattelussa (*Elokuva* 12/1929), jossa hän kertoi, 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.



Petollinen vamppi sotilassalaisuuksien äärellä.

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. Teknologialuottavuuden kaksinaisuus kytkee *Korkeimman voiton* osaksi kansainvälisiä rikoselokuvia. "Monissa kohdin elokuvassa onkin kohtia, jotka meille ovat tuttuja amerikkalaisista filmeistä", kertoi nimimerkki "V.t." *Kansan lehdessä* (3.9.1929).¹⁰ Teknologiset innovaatiot miellettiin osaksi amerikkalaista elämäntapaa, eikä ihme, sillä ne olivat Hollywood-elokuvien vakio-kuvastoa. Myös Olavi Paavolainen (1990, passim.) kirjoitti vuonna

1929 ilmestyneessä kirjassaan *Nykyaikaa etsimässä* teknologiasta ja vauhdista osana nykyaikaista amerikkalaista elämäntapaa, joka ensimmäisen maailmansodan päättymisen jälkeen oli rantautumassa myös Eurooppaan.

Bolshevismien varjo ja kansallisaatteen vahvistaminen

Ennen kuin paroni Henrk 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 ehostautuu baletin takalavalla ennen seuraavaa kohtaustaan. Valkoisein vaatteisiin pukeutunut balettianssija kylpee valossa paroni von Hagenin astellessa suutelemaan häntä. Nainen on kauneuden ja hyveellisyyden ruumiillistuma. *Turun Sanomien* (3.9.1929) elokuvakriitikko "X." kirjoittaakin, että madame Vasiljevna "ei ole enää sama kuin niihin aikoihin, jolloin paroni von Hagen flirttaili hänen kanssaan". Balettianssijasta on tullut tykkien, tukikohtien ja kaavojen piirtäjä, kuva 10b. Koska mikään itärajan toisella puolella mikään ei ole niin kuin ennen, nekin, joista sen viimeiseksi uskoi, saattavat olla bolshevikkivakoojia. *Korkeimman voiton rikollisuudella* on siis vahva poliittinen ulottuvuus.

Sekä *Vakoilijassa* että *Korkeimmassa voitossa* vakoilujärjestöjen johtajat muistuttavat ulkoisesti Vladimir Leniniä. Molemmissa elokuvissa vakoilujärjestön johtajan ulkonäkö viittaa suureen kansainväliseen vaaraan, mutta bolshevismi on läsnä vain jälkimmäisessä. Ensin mainitussa Lenin-hahmo on oman itsensä herra, joka Siegfried Kracauerin (1987, 144–1945) tulkinnan mukaan vakoilee vain vakoilakseen. Jälkimmäisessä hahmo on Neuvostoliiton alamainen. Kun bolshevikit kaappasivat vallan Venäjällä, heidän yrityksensä lopettaa Ensimmäinen maailmansota vahvistivat heidän suosiotaan sekä kotimaassa että ulkomailla. Porvaristolle kommunistinen Eurooppa ei kuitenkaan ollut mieluisa tulevaisuudenkuva. Pelkoja ruokkivat Suomen sisällissota sekä monessa maassa kaksikymmentäluvun taitteessa koetut kommunismin innoittamat lakot, kapinat ja muut kansalaislevottomuudet. Casper Tybjerg (1999) kertoo näinä vuosina tuotetun useita elokuvia, jotka varoittavat bolshevismien vaaroista. Tybjerg analysoi 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 uhkakuvana enää kaksikymmentäluvun lopulla, on *Korkein voitto* tämän kansainvälisen virtauksen myöhäinen ilmentymä. Suomessa idän uhka koettiin vielä tuolloin voimakkaana. Neuvostoliittoa ja maassa toteutettuja uudistuksia saatettiin kuitenkin myös ihailla. Esimerkiksi Olavi Paavolainen (1990/1929, 244) kirjoitti innostuneesti venäläisestä avantgardesta ja mainitsi, että "Neuvostolassa on jännityskirjallisuudelle avautunut alueita, joiden rinnalla eksoottiset trooppilliset maat kalpenevat." Paavolainen nosti 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 lehden* (3.9.1929) elokuva-arvostelija. "Tekijän pohja on isänmaallinen, vieläpä paikassa tai parissa yltiöisänmaallinen (Veran ampuminen)" kirjoittaa puolestaan *Suomen Sosiaalidemokraatin* (2.9.1929) kriitikko "Bio-Baba". Huikentelevan paroni von Hagenin kasvaminen isänmaalliseen tietoisuuteen ja hänen valmiutensa luopua rakastetustaan isänmaansa tähden kosketti kriitikoita. Tästä kertovat heidän käyttämänsä vahvat ilmaisut. *Helsingin Sanomissa* (2.9.1929) "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 pakomatulle. 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 vakoilutoimintaansa. Huikenteleva elämäntyylillä ja bolshevismi ovat olleet esteitä rakkauden ja toisaalta isänmaanrakkauden tiellä, mutta elokuvan lopussa ne on voitettu. Kansallisvaltio luo turvallisuuden tunnetta ja tarjoaa kulttuurisen identiteetin, mutta se vaatii myös uskollisuutta ja uhrauksia. Yksilön on oltava valmis tappamaan ja kuolemaan sen puolesta (Anderson 1991, 7). *Korkeimmassa voitossa* on eittämättä vahva propagandistinen ulottuvuus: se kutsuu katsojaa priorisoimaan isänmaan muiden identiteettitekijöiden ylle.

Antisemitismi suomalaisessa yhteiskunnassa

Korkeimmassa voitossa vakoilujärjestön johtohahmoa näyttelee Aku Korhonen, johon kiinnitettiin kritiikeissä runsaasti huomiota. "Eloisin tyyppi näytelmässä on Aku Korhonen konna-osassaan. Siinä oli erinomaisia yksityiskohtiakin, jotka jäivät mieleen", kirjoitti nimimerkillä "V.t." esiintyvä *Kansan lehden* (3.9.1929) kriitikko. "Aku Korhonen näyttelee loistavasti juutalaista vakoojaa; toivokaamme hänelle vain suurempia osia", totesi *Viikko-Sanomien* (7.9.1929) 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 at önska", kertoi nimimerkki "-r." *Svenska Pressenissä* (3.9.1929). Nimimerkillä "Rep" esiintyvä *Uuden Auran* (3.9.1929) 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 *Suomen Sosiaalidemokraatin* (2.9.1929) 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 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 Vasiljevnan huoneeseen noutaakseen tämän hankkimat salaiset dokumentit. Hahmo kurkistaa salamyhkäisesti ovenraosta. 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 kuin ulkoa opeteltuja. Vakooja myhäilee ahneen innostuneena saadessaan halutut dokumentit. Tämän jälkeen hän poistuu huoneesta kumarrellen, ja kompastuu takanaan olevaan tuoliin. Hahmo kuvataan paitsi ahneeksi ja kömpelöksi myös pihiksi. Hän sadattelee taksikuskille matkan maksettuaan todeten, että ”9 markka olla aivan liikka nein lyhiestä kyydistä.” Huonolla suomenkielellä kirjoitettu väliteksi pilkkaa venäläisten huonoa kielitaitoa. Kun vakoojien tukikohtaan tehdään elokuvan lopulla poliisirsatsia, mies nähdään ryppäämässä kollegansa kanssa. Viinan kittaaminen rinnastuu paroni von Hagenin tilaamaan grogiin sekä viinilasillisiin, jotka hän nauttii madame Vasiljevnan kanssa. Venäläinen mies ei ole sivistynyt kohtuukäyttäjää, vaan juoppo. Joissain kaunokirjoissa tällainen mässäily esitettiin venäläisille mahdollisena koska he olivat käyneet ryöstötretkellä Suomessa (Immonen 1987, 235). Katsojat siis saattoivat ajatella vakoojan ryppäävän Suomen kansalta vääryydellä hankituilla varoilla. Kun poliisit laittavat vakoojan käsirautoihin, hän ilmehtii eläimellisesti kuin vangittu peto. Tällaiset negatiiviset stereotyypit vastasivat ainakin valkoisen Suomen käsityksiä venäläisistä.¹¹

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 hotelliin käytävällä, mutta tunnistaa tämän välittömästi juutalaiseksi ulkonäön ja eleiden pohjalta. Myös katsojat tunnistivat hahmon juutalaiseksi, sillä se mainitaan sellaiseksi elokuvan lehdistö-vastaanotossa. Suomessa tällaisia juutalaisstereotyyppisiä esiintyi niin kirjallisuudessa kuin sarjakuvissa. Korhosen suoritusta ihastelevista lausunnoista käy ilmi, että antisemitismi eli 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 rotansilmä muistuttavat silmät’”. Kyseessä on perinne, johon Korhosen näyttelemä hahmo kytkeytyy, sillä siinä näkyvät selvinä petkuttamisen, epäluotettavuuden, likaisuuden ja ahneuden piirteet. Maailmalla juutalaisista oli tehty naurunalaisia jo varhaisissa elokuvissa, eivätkä juutalaiset

¹¹ Läpi kaksikymmentäluvun venäläisiä ja heidän liittolaisinaan pidettyjä representoitiin halveksi tapaamaan. Ajan populaarikirjallisuudessa esiintyvät venäläiset bolshevikit ovat vastavasti 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”. Tällaiset representaatiot eivät ole tuntemattomia kotimaisissa elokuvissaakaan. Esimerkiksi *Muurmanin pakolaisissa* (1927) venäläiset sotilaat esitetään ahneina sikoina. Kaksikymmentäluvun Suomessa julkisuudessa esille päässyt käsitys venäläisistä oli siis kaikkea muuta kuin mairitteleva.

roistohahmot olleet tuntemattomia. Myöhemmin tämäntapaiset representaatiot kävivät harvinaisiksi Hollywoodin studiojärjestelmän päätyessä suurilta osin juutalaisten omistukseen (Brownlow 1990, 376).

Kuparisen (2008, 278) mukaan "Suomen juutalaiset saivat itsenäistyneessä Suomessa raskaimmaksi uudeksi rasitteekseen Venäjän bolshevistiseen vallankumoukseen liitetyn juutalaisuuden." Käsitys juutalaisten kansainvälisyydestä liitettiin bolshevismiin, koska Neuvostoliiton johdossa oli joitakin juutalaisia. Ajatus bolshevismiin ja juutalaisuuden yhteydestä oli jokseenkin yleinen länsimaissa. Tematiikka näkyy vahvana joissain kaksikymmentäluvun taitteen Hollywood-elokuvissa, esimerkiksi teoksessa *The Right to Happiness* (1919) (emt. 1990, 450). Vuonna 1918 Aarno Maliniemi (teoksessa Kuparinen 2008, 278) kytki asiat toisiinsa ja varoitti maanmiehiään:

Haluamatta 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 (jota on usein pidetty juutalaisena) näköiseksi. Huhut Leninin juutalaisuudesta juontavat juurensa siitä, että hänen vanhemmilla "Ilja ja Maria Uljanovilla oli heterogeeninen tausta. Neuvostoviranomaiset yrittivät sittemmin salata Marian osittain juutalaisen syntyperän" (Service 2001, 19). Vuonna 1922 kirkkoherra J. W. Warttiainen (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.

Juutalaisten syyttäminen bolshevikeiksi lisääntyi Suomessa kansainvälisen laman ja saksalaisen kansallissosialismin nousun seurauksena (Hanski 2006, 261). Neuvostoliittoa väitettiin juutalaisten johtamaksi ja bolshevismia ideologiaksi, jolla 1920-luvun juutalainen oli valjastanut tyytymättömät ja vähäosaiset ajamaan asiaansa pyrkimyksessään maailmanvaltaan (Hanski 2006, 200–210). *Korkeimmassa voitossa* juutalaisuus yhdistyy bolshevismiin, jotta aate näyttäytyisi mahdollisimman vastenmielisenä ja epäsuomalaisena. Juutalainen vakooja käskyytä ja manipuloi madame Vera Vasiljevnaa hankkimaan Suomen sotilassalaisuuksia. Vakoojahahmot eroavat toisistaan merkittävällä tavalla. Madame Vasiljevna ei ole juutalainen, vaan harhaanjohdettu, joten hänen on mahdollista katua ja sovittaa tekonsa. Korhosen näyttelemän juutalaisvakoojan laita on toisin. Hän ei osoita katumisen merkkejä eikä elokuva ohjaa ajattelemaan, että hän voisi sovittaa tekonsa ja siirtyä kaidalle tielle. *Korkein voitto* päättyy kohtaukseen, jossa madame Vasiljevna vapautetaan vankilasta, mutta häntä hyväksi käyttäneen juutalaisvakoojan kohtalosta ei kerrota mitään.

Suomen Erich von Stroheim

Carl von Haartman omaksui *Korkein voitto* -elokuvaansa vaikutteita Hollywoodissa työskennelleen itävaltalaisen elokuvantekijän Eric von Stroheimin elokuvista. Haartmanin tiedetään tavanneen Erich von Stroheimin Hollywoodissa.¹² Kimmo Laine (2002, 449) on todennut von Haartmanin esiintyneen Hollywoodista palattuaan ”suuren maailman elokuva-asiantuntijana, jonkinlaisena Suomen von Stroheimina.” Kytkestä ei ole käsitelty tämän pidemmälle, vaikka selvästi pitäisi: aikansa ehkä merkittävin suomalaisohjaaja tunsikin yhden maailman merkittävimmistä elokuvaohjaajista. Jos von Haartman kerran ihaili von Stroheimia, ei ole lainkaan yllättävää, että *Korkeimmasta voitosta* löytyy edellä esitettyjen temaattisten yhteyksien ohella myös von Stroheimin elokuville ominaisia ”salonkielokuvan” piirteitä.

Rikoselokuvien tapaan 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 pahitteksi 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 aikalaiden 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; 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 toisti kirjoituksissaan fennomaanisen ajattelun kaikuja. Siltalan (2009, 158) mukaan ”[i]tsehällintä ja välittömien materiaalien tarpeiden alistaminen suuremmalle siveelliselle kokonaisuudelle – seksuaalisesta puhumattakaan – oli sosiaalisen kompetenssin itsestään selvä ehto”. Kuoppamäestä kansalaisten oli kaksikymmentäluvullakin nöyryyttävä ja pitäydettävä 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

¹² Omien sanojensa mukaan von 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 puuvuoksen suhteen. Hatuntekijän poikana ja Itävallan keisarillisen armeijan suurena ihailijana von Stroheimilta ei puuttanut puuvuoksen 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).

¹³ *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."

¹⁴ *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.

tuontitavaroita jokapäiväisenä leipänä. Kulutusjuhla oli lopetettava alkuunsa, ettei enää kauheampaa seuraisi." Salonkielokuvissa nähtävät herkuista notkuvat ruokapöydät olivat omiaan nostamaan kulutusjuhlakat katsojien haaveisiin, mikä johdatti ajatuksia kauemmaksi autuaaksi tekeväksi väitetyistä itsekieltämyksestä. Elokvien siis ajateltiin toimivan houkuttelevien näyteikkunoiden tavoin. *Aamu*-lehdessä Kuoppamäki (4/1926, 41) kirjoittikin, että sodan päätyttyä "[n]älkiintyneet kansat, joilla ei ollut edes millä kunnolleen itsensä verhot, ihailivat haltioituneina rikkaana säästyneen jättiläiskansan herkkupöytiä ja upeissa palatseissa loistopukimin suloisesti ojentelevia 'filmitähtiä'".¹³

Korkeimmassa voitossa näyttämöllepano on poikkeuksellisen yksityiskohtaista ja tyylyteltyä 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. Tulkin-ta 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



Henrik von Hagenin persoonaa esitellään yksityiskohtien kautta.

paroni von Hagen on von Stroheimin elokuville ominainen hahmo: degeneroitunut aatelismies. Kohtaus muistuttaa von Stroheimin elokuvien näyttämöllepanoa, erityisesti *Kuningatar Kellyn*¹⁴ (*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.¹⁵ Von Stroheim oli naturalisti juuri tässä mielessä: hän kuvasi tasapuolisella tarkkuudella kaunista ja rumaa, ylevää ja iljettävää sekä varmisti lukuisilla yksityiskohdilla, etteivät hänen elokuviansa tilat näyttäisi vahingossakaan studiola-vasteilta (Lennig 2000, 73). Tähän pyrki myös Carl von Haartman.¹⁶ 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.¹⁷

Korkeimmassa voitossa on kohtaus, jossa paroni Henrik von Hagen huomaa tuntemattoman naisen korjaavan sukkansa asentoa. Erich von Stroheimin elokuvat ovat täynnä jalkafetisististä kuvastoa. *Järjettömässä naisissa* kreivi Karamzin katselee amerikkalaisen naisen pitkiä sääriä ja *Iloisessa leskessä* (*The Merry Widow*, 1925) Mae West esiintyy tanssitytönä, jonka seksikkäitä askelia seurataan lähikuvin. *Korkeimmassa voitossa* katkeava kitaran kieli enteilee ongelmia rakkaudessa, samankaltaisesti kuin katkeava viulun kieli elokuvassa *Elämän valhe*¹⁸ (*Marry-Go-Round*, 1923). *Järjettömässä naisissa* aatelismies pelastaa alempiluokkaisen naisen rajuilman pauhusta, aivan kuten paroni Henrik von Hagen pelastaa madame Vera Vasiljevnan lumimyrskystä. Kun vielä huomataan, että bolshevikikone saapuu hakemaan madame Vasiljevnaa juuri 13. päivä, ei yhtäläisyyksiä voi pitää pelkinä sattumina. Von Stroheimin elokuvissa on runsaasti vastaavaa symboliikkaa, ja hän käyttää toistuvasti numeroa 13 (Lennig 2000, 36–37).

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 sensaatiohakuisista lähteistä ammentavan teoksen kulttuurista arvostusta, minkä saattoi olettaa pehmentävän teoksen arveluttavia piirteitä ja laajentavan sen yleisöpohjaa. Kirjallisuuden puolella vakoilutarinat olivat lähinnä pojille ja miehille suunnattuja (Immonen 1987, 215). Lisäksi von Haartmanin teoksessa on kuvastoa, jollaista pidettiin paheellisena. Elokuvasensorit (Valtion elokuvataarkastamon päätösasiakirja 14607) tarttuivat paria vuotta aiemmin saksalaiseen elokuvaan *Mata-Hari punainen tanssijatar* (*Mata-Hari, die rote Tänzerin*, 1927) ja leikkasivat siitä jalkatanssin ja juopottelukohtauksen.

¹⁵ Vastaava käsitys toistuu monissa taidehistorioissa. Esimerkiksi E. H. Gombrich (2006, 299) on sillä kannalla, että Michelangelo Merisi da Caravaggon naturalismissa keskeisellä sijalla hänen intentionsa esittää kohde uskollisesti, riippumatta siitä saattoiko sen mieltää kauniiksi vai rumaksi.

¹⁶ *Korkeimmassa voitossa* kaunista edustavat venäläinen baletti ja Suomen luonto, rumaa rasvainen juutalaisbolshevikki. Elokuvan lavastus ja tilan käyttö ovat poikkeuksellisen huoliteltuja suhteessa ajan muihin kotimaisiin elokuviin.

¹⁷ Esimerkiksi elokuvan alun savukeviittäus on ilmeinen. *Järjettömässä naisissa* von Stroheim nähdään aatelismiehenä, jolla on samanlainen holkki huuilliaan kuin von Haartmanilla *Korkeimmassa voitossa*.

¹⁸ 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.

¹⁹ Kun teoksen ensi-illasta oli kulunut viikko, suomalaiset pääsivät tutustumaan Joe Mayn ohjaustyöhön *Asphalt* (Saksa, 1929). Teoksien välillä on huomattavia yhtäläisyyksiä. *Asphaltissa* tarina kulminoituu tilanteeseen, jossa poliisi jää odottamaan, että kaidalta tieltä suistunut rakastettu suorittaa van-kilatuomion. Mikään ei kuitenkaan viittaa siihen, että ohjaajat olisivat olleet tietoisia toistensa projekteista.

Von Stroheimin elokuville ominaiseen estetiikkaan tukeutumisessa oli varmasti kyse myös von Haartmanin mieltymyksistä ja omasta taiteellisesta kunnianhimesta.

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 pelkästään kansallisesta kulttuurista, vaan on moninaisin tavoin kytköksissä ulkomaailmaan. (Ks. Higson 2000, 67–69.) *Korkein voitto* haastoi kaksikymmentäluvun mittaan muotoutuneen kansallisen elokuvan rajat yhdistämällä paikallisiksi, kansallisiksi ja ulkomaisiksi miellettyjä elementtejä. Von Haartman omaksui kansainvälisistä elokuvista, genreistä ja sykleistä rakenteellisia seikkoja, tarinaelementtejä ja kuvastoa. Erich von Stroheimilta hän ammensi tätä kaikkea sekä naturalistisen tyylin, mikä erottaa hänet aikakauden muista suomalaisohjaajista. Aiemmin kaksikymmentäluvulla kotimaiset elokuvat olivat vuorovai-kutuksessa ennen kaikkea skandinaavisen kulttuuriympäristön kanssa, mutta von Haartman omaksui vaikutteita huomattavasti kauempaa, erityisesti saksalaisista ja amerikkalaisista elokuvista. Kansainvälisten virtausten osalta *Korkeimman voiton* rikostematiikka oli eittämättä ajan hermolla.¹⁹

Korkein voitto edusti paluuta kymmenluvun puolivälin elokuvatuotannon linjoihin. Paluu viihde-elokuville ominaiseen estetiikkaan ja vastaaviin kansainvälisiin kytköksiin ei tee *Korkeimmasta voitosta* ainutlaatuisia, 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) uusintafilmaisoinneissa. Kansainvälinen rikostematiikka on kuitenkin läsnä joissain kolmekymmentäluvun elokuvissa, esimerkiksi *Sinissä varjossa* (1933). Näiden elokuvien juuret kytkeytyvät *Korkeimpaan voittoon* ja muihin kaksikymmentäluvun lopun elokuviin, joissa kotimaiselle tuotannolle etsittiin uutta kansainvälisempää linjaa.

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 omista kyläyhteisöissään. *Korkeimmassa voitossa* uhka tulee Neuvostoliitosta, jonka edessä suomalaisten on ryhdistäydyttävä ja toimittava yhteistuumin kansakunnan parhaaksi. Kuten E. J. Hobsbaw'n (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 uhkaa 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 ajankoh-taisiin ilmiöihin ja vaaroihin, kun taas Suomen luonnon ja kansan kuvaukset käsittelevät yhteiskunnan tilaa epäsuoremmin kuvaamalla suomalaisen yhteiskunnan utooppista ajattomuutta. Kaksikymmentä-luvun kotimaiset näytelmäelokuvat eivät siis karta ajankohtaisia on-gelmia, 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 katsojajou-kot 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 kansal-lisfilmografian* (Uusitalo et al. 2002, 415) perusteella teoksen yleisö-menestys jäi vuoden keskitasoa heikommaksi. Näyttää siltä, etteivät suomalaiset pitäneet kansainväliseksi mielletyn tematiikan imitointia sopivana tai tuloksia mielekkäinä.²⁰ Myös ohjaajan persoona saatettiin kokea ärsyttäväksi (Laine 2002, 448–449).

Korkein voitto on seurapiirielokuva, 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 oi-keita. Pellonpiennar ja metsänlaita koettiin luonnollisemmaksi kasvu-alustaksi 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 kaupunkeja. Luultavasti fennomaaninen perinne eli kaksikymmentäluvulla vielä sen verran vahvana, että monet aikalaiset vierastivat kaupunkeja ja aivan erityisesti salonkeja.

Vasemmistolaiset ja Neuvostoliittoon myötämielisesti 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 saattoivat 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* (Suomi 1929), joka kartoittaa uusia uria huomattavasti maltillisemmin, osoittautui yleisömenestykseksi (ks. Uusitalo et al. 2002, 393). Nähtävästi yleisö vain valitsi tarkkaan, mihin rahansa sijoitti. Maailman elokuvamarkkinoilla taas oli niukalti kiinnostusta *Korkeimman voiton* kaltaiselle elokuvalle. 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 jäivät viimeiseksi seikaksi, joka yhdistää poikkeuksellista kotimaista tekijää ja hänen suuresti ihailemaansa Erich von Stroheimia.

Lähteet:

Aikalaislähteet: lehdet

Lauri Kuoppamäki, ”Kulttuuri-filmit Ruotsissa: Käynti tämän työ-alan johtajia tapaa-massa”, *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 (KAVA) leikekokoelma

Kirjoittaja tuntematon, "Suomi-Filmi had detta är 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.", *Suomen 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 uutuuus Scalassa", *Uusi Aura* 3.9.1929.

Kirjoittaja tuntematon, *Iltalehti* 4.9.1929.

"P.", "Elokvamaailmasta.", *Viikko-Sanommat* 7.9.1929.

Kirjoittaja tuntematon, "Korkein voitto: Suomi-Filmin uutuuus", *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 (1990/1929) *Nykyäikää etsimässä: esseitä ja pakinoita*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

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

Kirjallisuus

- Abel, Richard (2010/2005) "Crime films". Teoksessa Richard Abel (toim.) *Encyclopedia of Early Cinema*. London: Routledge.
- Alanen, Antti (2000) "Laulu tulipunaisesta kukasta – perinne ja jatkuvuus". *Lähikuva* 3/2000, 34–47.
- Anderson, Benedict (1991/1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Bagh, Peter von (1999) "Silents for Silent People". Teoksessa John Fullerton & Jan Olsson (toim.) *Nordic Explorations: Film Before 1930*. London: John Libbey & Company Pty Ltd.
- Bock, Hans-Michael (2007) "Harry Piel". Teoksessa Catherine A. Surowiec (toim.) *Le Giornate del Cinema Muto 2007: 26th Pordenone Silent Film Festival -ohjelmakatalogi, 42 Cinema Volime 2, 1907–1915*. Berkeley: 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. (2006/1950) *The Story of Art*. London: 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 Tapio Onnela (toim.) *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Higson, Andrew (2000) "The Limiting Imagination of National Cinema" teoksessa Mette Hjort & Scott MacKenzie (toim.) *Cinema & Nation*. London: Routledge.
- Hobsbawm, E. J. (2005/1990) *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: Otava.
- Immonen, Kari; Mäkinen, Katriina & Onnela, Tapio (1992) "Kaksikymmenluku – Oliko sitä". Teoksessa Tapio Onnela (toim.) *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna: Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koistinen, Auvo (1988) *Loikkaarit: Suuren lamakauden laitton siirtolaisuus Neuvostoliittoon*. Helsinki: Otava.
- Kracauer, Siegfried (1987/1947) *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 (2002/1996), "Carl von Haartman ja Suomi-Filmin eurooppalais-amerikkalainen aihe maailma". Teoksessa Kari Uusitalo et al. (toim.) *Suomen Kansallisfilmografia 1: Vuosien 1907–1935 suomalaiset kokoillanelokuvat*. Helsinki: Edita ja Suomen elokuva-arkisto.
- 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 (1996/1985, 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 elokuvagensuurista: Valtiollisen elokuvatarkastuksen historia 1946–2006*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Valtion elokuvatarkastamo & 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/>

Service, Robert (2001/alkup. 2000) *Lenin*. Helsinki: WSOY.

Siltala, Juha (1999) *Valkoisen äidin pojat: Siveellisyys ja sen varjot kansallisessa projektissa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Siltala, Juha (2005/1985) *Lapuan liike ja kyyditykset 1930*. Helsinki: Otava.

Siltala, Juha (2009) *Sisällissodan psykohistoria*. Helsinki: Juha Siltala ja Otava.

Thompson, Kristin (1985) *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907– 1934*. London: British Film Institute.

Toivainen, Sakari (1992) *Suurinta elämässä: Elokuvamelodraaman kultta-aika*. Helsinki: VAPK-kustannus ja Suomen elokuva-arkisto.

Tybjerg, Caspar (1999) "Red Satan: Carl Theodor Dreyer and the Bolshevik Threat". Teoksessa John Fullerton & Jan Olsson (toim.) *Nordic Explorations: Film Before 1930*. London: John Libbey & Company Pty Ltd.

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

Uusitalo, Kari et al. (2002/1996, toim.) *Suomen Kansallissilmografia 1: Vuosien 1907– 1935 suomalaiset kokoillanelokuvat*. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto.

Wedel, Michael (2010/2005) "Piel, Harry". Teoksessa Richard Abel (toim.) *Encyclopedia of Early Film*. London: Routledge.

Muut lähteet

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.

Sedergren, Jari (2004) "Suomalaisen väkivallan kirot". <http://sedis.blogspot.com/2004/12/suomalaisen-vkivallan-kirot.html>.

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.