



Sotienvälisen ajan kuvateosten sisällissota

Tässä artikkelissa tarkastelen historiallisen valokuvatutkimuksen keinoin sotienvälisellä kaudella ilmestyneiden kahden kuvateoksen Suomen sisällissodasta konstruoimaa kuvaa. Artikkelin aineistona toimivat sotienvälisellä kaudella ilmestyneet kuvateokset *Suomen vapaussota kuvissa* (Otava 1934) ja *Vapaussodan kuvahistoria* (Otava 1938), jotka molemmat edustavat valkoisen Suomen näkökulmaa vuoden 1918 sotaan. Analysoin kuvateosten sisältöä kahden pääteeman kautta. Tarkastelun kohteena ovat yhtäältä sodankäyntiä ja valkoisten puolen sotilaita sekä heidän toimintaansa esittävät kuvat. Toisen teemakokonaisuuden muodostavat punaisia ja heidän toimintaansa esittävät kuvat. Vastaan artikkelissani kysymyksiin siitä, minkälaista mielikuvaa edellä mainituista sodan osa-alueista kirjoissa on pyritty luomaan, mistä syystä ja millaisia kuvia tähän on käytetty.¹ Tarkastelen myös, miten teemojen esittely eri kirjoissa eroaa toisistaan, ja pohdin, mistä nämä erot voisivat johtua.

Suomessa vuonna 1918 käydyn sodan kuvia käytetään edelleen monessa eri yhteydessä kuvittamaan Suomen historian ehkä traagisimman ajanjakson historiallisia esityksiä, ja kuvat herättävät edelleen voimakkaita tunteita.² Sisällissodan aikaista valokuvausta on tutkittu jonkin verran, mutta tähänastisten tutkimusten fokus on useimmiten ollut yksittäisten valokuvaajien sodanaikaisessa toiminnassa, tai perhealbumin merkityksessä sisällissodan muistamisen välineenä³. Tutkimusta on niin ikään tehty lähinnä arkistoissa olevan valokuvamateriaalin pohjalta. Itse kuvateokset ovat kuitenkin aiemmassa tutkimuksessa jääneet mainintojen tasolle, huolimatta siitä, että suuren painosmäärän saavuttaneet

kuvateokset epäilemättä olivat keskeisessä asemassa valkoisen Suomen historiallisen kertomuksen lujittamisessa⁴. Sisällissotaa käsittelevien kuvateosten laajempaa viitekehystä, sisällissodan muistamista, on tutkittu varsin perusteellisesti⁵.

Uuden sotahistorian ja siihen lukeutuvan sodan kollektiivisen muiston tutkimuksen⁶ lisäksi artikkelini kuuluu niin kutsuttuun *visual history* -tutkimussuuntaukseen, jossa kuvia käytetään historiantutkimuksen primaarilähteistönä. Kuva-aineistot ovat historiantutkimuksen piirissä olleet pitkään erityisesti keskiajan historian ja taidehistorian lähteitä. Muun historiantutkimuksen parissa kuvien käyttö on ollut vähäistä, ja kuvia on usein pidetty tekstillä alisteisina, informaatioarvoltaan vähäisinä ”koristeina”. Tällöin jätetään huomiotta se tosiseikka, että kuvilla on kyky tuottaa tietoa ja merkityksiä itsenäisinä, tekstistä riippumattomina toimijoina, kuten saksalainen filosofi Gottfried Bohm on todennut⁷. Saksalainen sosiaalipsykologi Harald Welzer on jopa esittänyt väitteen että nykyihmisten historiallinen muisti perustuisi ennen kaikkea kuvamateriaaliin. Welzerin mukaan ”on kyllä olemassa kuvia ilman historiaa, mutta ei historiaa ilman kuvia”⁸ Vasta 1990-luvulla alkunsa saanut *visual history* -tutkimussuuntaus on havahduttanut historioitsijat huomaamaan kuvien arvon lähteistönä.⁹

Teosten analyysissä käytän työkalunani Ervin Panofskyn kolmivaiheisen ikonografis-ikonologiseen tulkintamalliin perustuvaa PWD-mallin¹⁰ sarjallis-ikonografista muunnelmaa. Suurempien kuvamassojen analyysiin on Panofskyn mallin pohjalta kehitetty niin kutsuttu sarjallis-ikonografinen tulkintamalli (seriell-ikonographische Analyse). Sarjallis-ikonografisessa tulkintamallissa hyödynnetään laajoja kuva-aineistoja, joiden pohjalta tarkastellaan esimerkiksi tietyn aiheen esittämistapoja ja niiden muutoksia. Analyysin perusteena toimivat ns. kuvatyypit, eli samaa aihetta esittävien tai toisiaan visuaalisilta peruspiirteiltään muistuttavien kuvien joukot, joita tarkastellaan ryhmänä, ja joita edustamaan tutkimukseen valitaan yksi tai useampi tarkemmin analysoitava esimerkkikuva.¹¹ Tämä metodi soveltuu erityisen

hyvin kuvateosten kaltaisten laajojen, monen eri kuvaajan kuvia yhteisessä kontekstissa sisältävien aineistojen analyysiin.

Suomen vapaussota kuvissa (1934) ja *Vapaussodan kuvahistoria* (1938) olivat saman toimittajajoukon käsialaa. Itse asiassa jälkimmäinen teos oli esipuheen mukaan ”vapaussodan suuren kuvateoksen [Suomen vapaussota kuvissa] tiivistetty ja keskitetty, huokeahintainen laitos ja sellaisena sen kansanpainos, joka on tarkoitettu yhteiskunnan kaikille piireille.” Esipuheen mukaan *Vapaussodan kuvahistoria* sisältää aiemman teoksen ”oleellisimmat ja arvokkaimmat kuvat”¹².

Suomen vapaussota kuvissa -teoksen syntysanat lausui kenraali Mannerheim, joka sodan 15-vuotismuistojuhlissa vuonna 1933 kehotti keräämään talteen sodasta otettuja valokuvia: ”ei ole unohdettava erästä tähän asti melkein laiminlyötyä kunniatehtävää [– –] Vapaussodasta otettujen valokuvien kerääminen ei siksi enää siedä viivytystä, sillä jokainen taaksejäävä vuosi hävittää tästä arvokkaasta aineistosta korvaamattoman osan.”¹³ Käynnistynyt keräys tuotti lopulta yli 5.000 valokuvaa, joita toimituskunnalle lähettivät noin 200 yksityishenkilöä ja arkistoa¹⁴.

Molempien teosten layout on ilmestymisajankohtaan nähden moderni. Kuvien asettelussa ei ole jälkeäkään kuvateoksia kauan vaivanneesta ”symmetriapakosta” eli periaatteesta, jonka mukaan kuvat oli aseteltava teoksen sivuille symmetrisesti. Symmetrisen asettelun perinne oli peräisin 1900-luvun alkuvuosikymmenien kuvalehdistöstä ja johti usein mitäänsanomattomien kuvien valintaan, kun vaikkapa aukeaman molemmille sivuille piti saada samassa suhteessa pysty- ja vaakakuvia, jotta saatiin aikaan symmetrinen layout¹⁵.

Teosten toimituskunta oli täynnä valkoisen Suomen tukipyliä. Lauri Malmberg oli jääkäri ja toimi Suojeluskuntajärjestön päällikkönä. Hugo Österman oli niin ikään jääkäri ja toimi sotaväen päällikkönä (nykynimitys Puolustusvoimien komentaja). Yrjö Yläne puolestaan oli Suojeluskuntajärjestön *Hakkapeliitta*-lehden päätoimittaja, ja Martti Kivilinna toimi Suojeluskuntajärjestön valistuspäällikkönä¹⁶. Toimituskunnan viimeisen jäsenen, Otavan reklaamijohtajana työskennelleen Hillari Johannes

Viherjuuren asema ei ollut yhtä näkyvä kuin muiden, mutta työpaikastaan päätellen hänetkin voidaan lukea valkoisen Suomen kannattajien joukkoon – olivathan Otavan ja Puolustusvoimien suhteet monessa mielessä varsin läheiset¹⁷.

Koska molemmat kuvateokset perustuvat keskenään samalle kuva-aineistolle ja koska teosten toimituksellisista prosesseista ei ole säilynyt sellaista aineistoa, joka antaisi mahdollisuuden selvittää kuvavalintojen taustaa, en tilastoi teosten kuvamäärää. Työekonomisesti raskas tilastointi olisi käytännössä hyödytön, kun käytössä ei ole mitään materiaalia, jonka avulla voisin analysoida toimituksellisia ratkaisuja, jolloin myös niistä tekemäni päätelmät jäisivät kokonaan spekulatiiviselle tasolle.

Kuvateokset historiassa

Kuvateokset ovat perinteinen valokuvien julkaisumuoto. Maailman ensimmäinen valokuvateos *The Pencil of Nature* ilmestyi Englannissa vuonna 1844 William Henry Fox Talbotin julkaisemana vuonna 1844, kun Talbot halusi mainostaa kehittämäänsä kuvausmenetelmää.¹⁸ Kuvakirjoilla on ja on ollut merkittävä rooli historiallisen kuvaston levityksessä: vielä 1900-luvun alkupuolella etenkin sanomalehdet eivät painoteknisistä syistä käyttäneet nykyiseen verrattuna kovinkaan paljon valokuvia. Kuvia käyttävien aikakauslehtien elinkaari taas oli merkittävästi kirjaa lyhyempi. Ennen television aikakautta nimenomaan kuvateoksissa julkaistut kuvat – joista osa toki saattoi olla aiemmin ilmestynyt esimerkiksi lehdissä – vakiinnuttivat monessa tapauksessa asemansa tiettyä historiallista tapahtumaa symboloivina, laajalti tunnettuina ja toistuvasti julkaistuina, laajalle levinneinä ikonikuvina¹⁹. Kuvateoksilla oli siis merkittävä rooli myös historiallisen kuvaston kanonisaatiossa, eli siinä prosessissa, jonka tuloksena juuri tietyt kuvat jostakin historiallisesta tapahtumasta ankkuroituivat kansalliseen muistiin.

Kuvateoksilla on ollut monesti merkittävä rooli erilaisissa ”historiasodissa”. Tunnetuin esimerkki historiasodista on Saksassa

ensimmäisen maailmansodan jälkeen syntynyt tikariniskumyytti, jonka luomiseen myös kuvateokset osallistuivat. Wilhelm Reetzin toimittama ja Ullsteinin kustantamana vuonna 1934 ilmestynyt teos *Eine ganze Welt gegen uns. Geschichte des Weltkrieges in Bildern* esittelee saksalaissotilaan yksilöllisenä sankarina, joka ei hävinnyt taistelussa mutta joutui antautumaan, kun kotirintama petti. Näin Reetzin kuvateos osallistui käynnissä olevaan, vahvasti politisoituneeseen debattiin siitä, miksi Saksa lopulta hävisi sodan. Kuvateoksia tutkineen itävaltalaisen valokuvahistorioitsija Anton Holzerin mukaan kuvakirjat uusivat sodanaikaisen propagandan väitteitä sikäli, että kuvavalintojen avulla saksalaissotilaat esitettiin heroisina hahmoina ja heidän sankaruuttaan tai voitokkuuttaan kyseenalaistavat otokset puolestaan jätettiin arkistojen kätköihin. Holzer luonnehtii tätä prosessia eräänlaiseksi ”toiseksi sensuuriksi”. Holzerin mukaan sotienvälisen kauden saksalaisia kuvateoksia ensimmäisestä maailmansodasta voikin luonnehtia enemmänkin visuaaliseksi kannanotoiksi poliittisessa debatissa kuin historialliseksi dokumentaatioksi.²⁰

Artikkelissa käsiteltävien teosten kuvat ovat suurikokoisia ja kuvatekstit tiiviitä ja napakoita, usein vain muutaman sanan mittaisia. Joitakin kuvia on painettu teoksiin jopa koko aukeaman kokoisena. Kiinnostavana yksityiskohtana voidaan mainita molemmissa teoksissa varsinaisten valokuvien ja kuvatekstien rinnalla kulkeva ”toinen narratiivi” eli kirjoihin sellaisenaan painetut sanomalehtiartikkelit, sähköet ja muut asiakirjalähteet. Ne kulkevat kuva-aineiston rinnalla muodostaen oman, tapahtumia kommentoivan kokonaisuutensa. Tähän kokonaisuuteen on valittu myös aineistoa, joka esittää tapahtumat punaisten näkökulmasta, kuten leikkeitä punaisessa Suomessa ilmestyneistä sanomalehdistä. Minkäänlaisesta aidosta pyrkimyksestä tasapuolisuuteen ei kuitenkaan ole kyse, vaan pikemminkin punaiset lehdet voidaan nähdä ironisina kommentteina.

Tässä artikkelissa tarkasteltavien kuvateosten tehtävänä on ilmestymisaikanaan ollut lujittaa valkoisen Suomen ”syntymyytteihin” lukeutuvaa valkoista tulkintaa vapaussodasta. Vapaussoitamyytin vahvistamistavoite ilmenee varsin selvästi mm. kirjojen

toimituskunnan kokoonpanossa. Tavoite myös ilmaistaan *Suomen vapaussota kuvissa* -teoksen johdannossa varsin peittelemättömästi:

Toimituksen pyrkimyksenä on ollut havainnollisesti ikuistaa vapaussotamme ja valkoisen armeijan kunniakkaat isänmaalliset teot ja uhraukset. Sitä on elähdyttänyt toivo, että tällainen teos palauttaa sille polvelle, joka oli mukana [– –] muistiin vapaussodan surut ja ilot. Se tulee myös aina kertomaan jälkipolville niistä uhrauksista ja niistä sankariteoista, joilla itsenäisyytemme vahvistettiin ikiajoiksi.²¹

Artikkelissa käsiteltävät teokset eivät olleet ensimmäisiä avauksia sisällissodan muistamisen kentällä. Molemmat osapuolet olivat jo sisällissodan päättymisestä lähtien tuottaneet erilaisia julkaisuja – vaikkakaan ei varsinaisia kuvateoksia – sodan muistoksi. Etenkin Suomen vapaussota kuvissa -teoksen ilmestyessä sodan 20-vuotisjuhluvuonna sisällissotaa muisteltiin varsin runsaasti. 1920-luvulla ja vielä 1930-luvun ensimmäisellä puoliskolla muistamisen kenttä oli jyrkän kahtiajakautunut, mikä näkyi muun muassa siinä, että punaisten julkisia muistomerkkejä oli tuolloin vain noin 20 paikkakunnalla, kun taas valkoisen puolen muistomerkki löytyi yli 300 paikasta.²²

Kuvateosten sota ja valkoiset sotilaat

Molemmat kuvateokset käyttävät taisteluista kertoessaan vaihtelevissa määrin kolmea kuvatyyppeä: lavastettuja taisteluposeerauksia, poseerauskuvia ja ruumiskuvia. Ensimmäisenä mainittua tyyppiä edustaa artikkeliin liitetty kuva 1. Juoksuhaudassa ampumavalmiina seisovia miehiä esittävä, koko aukeaman yli vedetty kuva on perspektiivistä päätellen otettu yläviistosta, niin että kuvaaja on seissyt kuvan ottohetkellä juoksuhaudan reunalla. Oikean taistelun keskellä kuvanottoaika olisi tiennyt kuvaajan kuolemaa, joten kuva on mitä todennäköisimmin otettu taistelun ulkopuolella ja sotilaat siinä ovat siten vain esittävinään tais-



74 Värimajan kylässä Ruovedellä käytiin Vilppulan rintaman sikeimpiä taisteluja. — Ampumahaudassa Seppälän luona.

Kuva 1. Lavastettu taisteluposeeraus. Alkuperäisen kuvatekstin mukaan kuva esittää ampumahaudassa Seppälän luona olevia valkoisia Vilppulan taistelujen aikana. (Suomen vapaussota kuvissa, Otava 1934.)

telua. Tällaiset lavastetut taisteluposeeraukset olivat tyypillisiä tuonaikaisia sotakuvia, koska yhtäältä aitojen taistelutilanteiden kuvaaminen oli vaarallista ja koska kuvallisen propagandaorganisaation puuttuessa valkoisen armeijan riveissä ei ollut ketään, jonka tehtävänä olisi ollut kuvaaminen taistelutilanteesta.²³ Toisaalta ensimmäisen maailmansodan aikana oli vielä vallalla toisenlainen ymmärrys valokuvien funktiosta: pääasiallista ei ollut niinkään kuvien aitous kuin niiden näyttävyys.²⁴ Kuvia tuotettiin joko lavastamalla tilanteita jälkeinpäin uudelleen, tai niitä otettiin esimerkiksi koulutustilanteista. Sisällissodan taisteluistakin on siis olemassa runsaasti jälkeinpäin lavastettua kuvamateriaalia, josta osa on päätynyt myös kuvateoksiin.²⁵ Toisaalta teoksissa esiteltiin myös runsaasti koulutustilanteissa otettuja kuvia, joiden kuvateksteissä mainittiin koulutuksen olevan meneillään. Näillä

koulutuskuvilla lienee osaltaan haluttu kuvata valkoisen armeijan taidon ja pätevyvyyden kasvua.

Kenties yleisin kuvatyyppi molemmissa kuvateoksissa on joko yksittäistä henkilöä tai ryhmää esittävät poseerauskuvat. Tätä kuvatyyppiä edustaa esimerkiksi kuva 2, jossa on joukko kauha-valaisia suojeluskuntalaisia. Kuvatyypin suosio selittyy osin sillä, että suuri osa teosten kuvista on peräisin yksityishenkilöiltä. Yksityishenkilöiden piirissä tällaisten kuvien ottamisella muistoksi on pitkät perinteet, ja myös sisällissodan alla ja sen aikana otettiin paljon poseerauskuvia²⁶. Alunperin pienelle piirille tarkoitetut poseerauskuvat on painettu kuvateoksiin kenties muiden, paremmin soveltuvien kuvien puutteessa, ja kuvat on asetettu siten täysin uudenlaiseen kontekstiin. Alkujaan yksityiseen ja pienen yleisön muistokäyttöön tarkoitetut kuvat ovat muuttaneet julkisiksi²⁷. Raja julkisen ja yksityisen, lehtikuvan ja poseerauskuvan, välillä oli sotienvälisenä aikana muutenkin häilyvä. Valokuvahistorioitsija Ulrich Kellerin mukaan juuri ateljeepotretit, mitäänanomattomat ryhmäposeeraukset ja jäykät lavastukset dominoivat saksankielisen alueen kuvalehdissä vielä ensimmäisen maailmansodan vuosina, osittain valokuvausteknisistä syistä²⁸. Valokuvaus oli kansainvälinen harrastus, ja 1900-luvun alussa monet suomalaiskuvaajat hyödynsivät joko ruotsin- tai saksankielistä opaskirjallisuutta. Saksalainen kuvaustyyli lienee vaikuttanut myös suomalaisiin kuvaajiin, mikä osaltaan selittää poseerauskuvien määrää²⁹. Poseerauskuvilla on toki tätäkin pidempi historia myös sotakuvauksessa. Ensimmäisenä sotavalokuvaajana tunnetuksi tullut Roger Fenton kuvasi Krimin sodan aikana etupäässä juuri tämäntyyppisiä kuvia³⁰. Sama syy, mikä Fentonin kohdalla myötävaikutti kuvatyypin suosioon, päti myös Suomen sisällissodassa: aitojen tilanteiden kuvaaminen oli vaarallista.

Kun itse taistelua ei voitu turvallisesti kuvata, korostivat molemmat sisällissodan kuvateokset valkoisten voitokkuutta hyvin perinteisillä kuvatyypeillä, kuten viholliselta saatua sota-saalista esittelevillä kuvilla. Tyypillisiä olivat myös omien joukkojen voitonparaateja esittävät kuvat. Valkoisten joukosta nos-



Kuva 2. Poseerauskuva, joka alkuperäisen kuvatekstin mukaan esittää [Kuopion] valtauksen osallistuneita Kauhajoen suojeluskuntalaisia. (Suomen vapaussota kuvissa, Otava 1934.)

tettiin myös esille poikkeuksellisia yksilöitä, kuten Mannerheim sekä Kajaanin taisteluihin osaa ottanut, Tampereella kuolettavasti haavoittunut Onni Kokko. Heidät esiteltiin teoksissa usein kuvin. Nämä kuvat voidaan nähdä osana vapaussodan sankareiden henkilökultin luontia, tosin Mannerheimin tapauksessa ”kultti” oli kirjojen ilmestymisaikaan jo olemassa.³¹

Huomiota tässä artikkelissa käsitellyissä teoksissa herättää raakojen, ruumiita esittävien kuvien siekailematon käyttö. Esimerkiksi saksalaisissa ensimmäistä maailmansotaa käsittelevissä kuvateoksissa käytettiin valokuvatutkija Holzerin mukaan ajoittain kuvia kaatuneista vihollisista³², mutta omien uhrien kaunistelematon esittäminen ei ollut sallittua. Suomalaisissa sodan kuvateoksissa julkaistiin saksalaisteoksiin verrattuna huomattavan runsaasti kuvia viholliskaatuneista. Esimerkkinä mainitta-

koon vaikkapa *Suomen vapaussota kuvissa* -teoksessa julkaistu närpiöläisen ammattikuvaaajan Gösta Carlssonin vavahduttava otos punaisten ruumiista Kalevankankaan hautausmaalla³³ tai *Vapaussodan Kuvahistoriassa* julkaistu otos Kuolemanlaaksosta³⁴. Olivatpa nämä sinänsä tyypilliset sotakuvat otettu sitten yksityisiksi muistoiksi tai lehtikäyttöön, niiden tarkoitus lienee ensisijaisesti ollut kertoa vihollisen kärsimistä suurista tappioista, ja ne olivat teoksissa huomattavan suuressa roolissa. Esimerkkinä käytetty hautausmaakuvakin on nimittäin painettu koko aukeaman laajuisena.

Omienkin kaatuneiden esittäminen on suomalaisissa kuvateoksissa varsin siekailematonta, mikä tekee niistä poikkeuksellisia saksalaisiin kuvateoksiin verrattuna. Molemmissa teoksissa on mukana kuvan 3 otos valkoisesta kaatuneesta, vaikka omien kaatuneiden esittäminen kuului sotavalokuvauksen perinteisten tabujen joukkoon. Kuva 3 on poikkeuksellinen myös siksi, että ne harvat kuvat, joita omista kaatuneista julkaistiin, esittelivät näihin kohdistunutta huolenpitoa esimerkiksi sankarihautajaisten tms. muodossa. Tällaiset kuvat omista kaatuneista olivat ”hyväksyttäviä”, sillä ne korostivat omien joukkojen sivistyksen korkeaa tasoa, joka ilmeni nimenomaan hyvänä huolenpitona kaatuneista³⁵. Tämäntyyppisten kuvien avulla voitiin myös osoittaa, se mitä oli jo uhrattu, ja siten korostaa kaatuneiden merkitystä kansakuntaa velvoittavina uhreina, joiden muistoa tuli vaalia ja työtä jatkaa.³⁶ Kuvateoksissa julkaistiin toki myös ”siistejä” kuvia valkoisista uhreista, kuten kuva kaatuneen Kajaanin sissin paareista sekä asetovereista niitten äärellä³⁷. Kuvassa kaatunut on aseteltu paareille, hänen univormunsa on tahraton ja hän näyttää lähinnä nukkuvan. Kuvassa 3 merkkejä vastaavasta ”huolenpidosta” ei kuitenkaan ole, vaan kaatunut ainoastaan makaa hangella. Yksi selitys tällaisten poikkeuksellisten kuvien julkaisemiseen saattoi olla kuvien alkuperä. Esimerkiksi Holzerin tutkimuksessaan käsittelemän *Eine ganze Welt gegen uns* -teoksen kuvat olivat peräisin Saksan sodanaikaisen propagandaelimen Bild- und Filmmantin arkistosta, eikä niiden joukossa ollut kuvan 3 kaltaisia otoksia³⁸. Tässä käsiteltävien kuvateosten kuvat olivat sen sijaan



Isokujan omistuksesta 16. 2. 1918 käyty taistelu kuului
tällöin ensimmäiseen valkoisten ja punaisten väliseen.

Kuva 3. Kaatunut valkoinen sotilas. Alkuperäinen kuvateksti: ”Valkoinen sankari valkoisella hangella.” (Vapaussodan kuvahistoria, Otava 1938.)

peräisin yksityishenkilöiltä, eivätkä ne olleet ottoajankohtanaan läpikäyneet minkäänlaista sensuuria. Kuvateokseen kuvia valittaessa toki ”epämieluisat” tai narratiiviin sopimattomat kuvat jätettiin ilman muuta pois.

Kuvateosten punaiset

Sekä *Suomen Vapaussota kuvissa* -teoksessa että *Vapaussodan kuvahistoriassa* esitetään valkoisten sotilaiden ohella luonnollisesti myös heidän vastustajiaan, punakaartilaisia. Mielenkiintoista on se, että punaisten kuvaamiseen on käytetty valkoisten ottamien punaisia sotavankeina esittävien kuvien ohella myös runsaasti punaisten itsensä ottamia kuvia, joita valkoisen Suomen valtiolliset toimijat olivat sodan jälkeen keränneet talteen³⁹. Hyvä



Kuva 4. Punakaartilaisten ja punaisten sairaanhoitajien poseerauskuvista koottu kuva-aukeama. Yhteisenä kuvatekstinä ”Punakaartilaistyyppejä”. (Suomen vapaussota kuvissa, Otava 1934.)

esimerkki tästä on kuvan 4 esittämä kuva-aukeama teoksesta *Suomen vapaussota kuvissa*. Aukeamalle on koottu punakaartilaisien ja näiden sairaanhoitajien itsestään otattamia poseerauskuvia yhteisen kuvatekstin alle. Kuvateksti ”Punakaartilaistyyppejä” asettaa alun perin muistotarkoituksessa otettujen kuvien kontekstin ja asettaa kuvat osaksi pitkään valokuvauksen parissa vaikuttanutta niin sanottua tyyppikuvien traditiota. Tyyppikuvatradiatio juontaa juurensa siirtomaiden ja löytöretkien aikakaudelta, jolloin eurooppalaiset käyttivät valokuvausta yhtenä toiseuttamisen keinona kohdatessaan eksoottisia ihmisiä.⁴⁰ Tyyppilistä eksoottisia ihmisiä esittäville kuville oli lyhyt kuvausetäisyys, kuvattavan suora katse kameraan ja rajauksen rintakuvamaisuus tai potrettimaisuus. Kuvia käytettiin 1930-luvun Euroopassa yleisesti toiseuttamisen elementteinä, missä tarkoituksessa ne lienee

otettu mukaan myös *Suomen vapaussota kuvissa* -teokseen. Näin siis punaisten itsensä muistoksi ottamista, osin sotaisaa vallankumousromantiikkaa tihkuvista kuvista tehtiin valkoisten vapaussotaa muistelevassa kuvateoksessa toiseuttamisen väline. Sen muotona on eräänlainen kuvakollaasi, jossa kuvatut eivät suinkaan esiinny alkuperäisen kuvan tapaan yksilöinä vaan ”punaisuuden” edustajina.

Mahdollisesti sattumaa, mutta kenties myös tietoista viholliskuvan rakentamista, oli punakaartin sairaanhoitajan kuvan liittäminen osaksi kuva-aukeamaa. Punaisten naisten roolia Suomen sisällissodassa tutkinut Tiina Lintunen kuvaa väitöskirjassaan, kuinka punaisten puolella sairaanhoitajina työskennelleiden naisten moraali kyseenalaistettiin valkoisten sotapropagandassa. Valkoisen sotapropagandan mukaan ”sairaanhoitajattaret” olivat itse asiassa ”lemmensisaria” eli ilotyttöjä.⁴¹

Punaisten esittely *Suomen vapaussota kuvissa* -teoksessa noudattaa myös muilta kuin tyyppikuvien osalta klassisen viholliskuvan peruslinjoja. Punaisten raakuutta korostettiin julkaisemalla tunnettu kuva Viipurin lääninvankilan veriteoista⁴², ja kuvat niin sotketuista kodeista⁴³ kuin häväistyistä kirkoistakin (kuva 5) ovat usein toistuvia teemoja teoksen sivuilla. Tällaiset kuvat lienee saatu Valtionarkistosta, jonne kaksi viikkoa Tampereen taisteluiden jälkeen päätettiin ”Vapaussodan ja punakapinan muistot talteen” -hankkeen puitteissa ryhtyä keräämään materiaalia, jolla ajateltiin voitavan niin omalle kansalle kuin ulkomaillekin vakuuttaa sodan välttämättömyyttä ja voiton oikeutusta. Senaatille saapuneessa hanke-ehdotuksessa painotettiin erityisesti ”punaisen himuvallan” jälkien valokuvaamista⁴⁴. Samoihin aikoihin myös Kansallismuseo käynnisti oman keräyshankkeensa, jonka tuloksena erityisesti toivottiin ”valokuvia punaisten tuhoamista rakennuksista sekä punaisten tappamista sotilasta ja siviileistä”⁴⁵.

Viholliskuvien peruseriaatteiden mukaisesti valkoiset esitetään teoksissa punaisten vastakohtana. Kun punaiset kuvissa tuhoavat kirkkoja, koko aukeaman valokuva dokumentoi sen sijaan valkoisen osapuolen miehiä vannomassa sotilasvalaansa Ilmajoen kirkossa.⁴⁶ Punaisten välinpitämättömyyttä kansalli-

sesta historiasta ja kulttuurista esitellään muun muassa kuvalla, jossa näkyy sekaisin oleva, osin rikottu Louhisaaren historiallisen kartanon sali, jota punaiset olivat kuvatekstin mukaan käyttäneet suutarinverstaana ja jättäneet kuvattuun tilaan⁴⁷. Sen vastapainona valkoiset puolestaan on kuvattu harjoituksessa Topeliuksen patsaan luona Vaasassa, ketjuna patsaan edessä selkä patsaaseen päin, kiväärit ampuma-asennossa, ikään kuin symbolisesti suojelemassa suomalaista kulttuuria ja historiaa.⁴⁸ Vaikka eri osapuolien toimia ja toiminnan jälkiä esittelevien valokuvien avulla ei kirjassa juurikaan rakenneta suoria vastakkainasetteluja esimerkiksi asettelemalla kuvat saman aukeaman eri sivuille vastustusten, on kirjan sanoma selvä. Punaiset ovat tuhoava, epäjärjestystä luova voima, valkoiset puolestaan säilyttävä, järjestystä tuova voima.⁴⁹

Mielenkiintoisena yksityiskohtana voidaan tässä yhteydessä mainita punaisten häpäisemää Karkun kirkkoa esittävän kuvan kanssa samalle sivulle päätynyt kuva naispunakaartilaisesta (kuva 5). Naispunakaartilaisen kuva on sinänsä luontevassa kontekstissa Karkun kirkon yhteydessä, sillä olihan hänet kuvatekstin mukaan tavattu ”ammuskelemasta” nimenomaan kirkosta. Kuvilla voidaan kuitenkin nähdä olevan myös tätä syvempi yhteys toisiinsa. Kirjan kohdeyleisölle, valkoisen Suomen arvot omaksuneelle lukijalle nimenomaan asetta kantava nainen edusti tavallista punakaartilaisinkin pahempaa vihollista; nainen, joka oli jättänyt ”luontaisen” äidin ja vaimon roolinsa yhteiskunnassa ja vetänyt päälleen miehelle kuuluvat vaatteet, housut, sekä osallistui sotatoimiin ase kädessä. *Aamulehden* kirjoituksesta 24. huhtikuuta 1918 ilmenee valkoisten naispunakaartilaiselle suoma ihmisarvo: ”Jos oikeata roistopunakaartilaista on nimetty ihmispedoksi, on tämä nimitys liian lievä hänen feminiselle (sic!) vastakohdalleen.”⁵⁰ Aseistetut naiset siis nähtiin jonkinlaisena punaisen pahuuden huipentumina, ja kirkon häpäiseminen, jota teoksessa symboloi muun muassa Karkun kirkon osin tuhoutuneita, epäjärjestyksessä olevia sisätiloja esittävä kuva (kuva 5), ihmisen teoista pahimpiin lukeutuvana. Molemmat aiheet toistuivat muun muassa Espanjan sisällissodan ja toisen



Karkun kirkosta ammuskelemissa tavattu naispunakaartilainen miehen puvussa.

Karkun kirkko punaisten jäljiltä (alla).



Kuva 5. Sivu teoksesta Suomen vapaussota kuvissa. Sivulla kuvat naispunakaartilaisesta sekä Karkun kirkosta punaisten jäljiltä. (Suomen vapaussota kuvissa, Otava 1934.)

maailmansodan sotapropagandassa⁵¹. Naispunakaartilaisen kuva ei kuitenkaan varsinaisesti tue kuvatekstin välittämää sanomaa.

Ilmeisesti ennen taistelua otetussa kuvassa nainen seisoo kivääri olalla, mutta myös pieni hymy huulillaan. Hymy viittaa siihen, että nainen on kuvassa omasta halustaan. Tämäkin kuva lienee siis yksi sotasaaliiksi saaduista tai kuvaajilta takavarikoiduista poseerauskuvista, joka on tässä instrumentalisoitu propagandan välineeksi.

Vihollisen raakuuden, julmuuden ja vihollisen aiheuttamien tuhojen vastapainoksi punaisia esitetään molemmissa teoksissa myös voitettuina ja voimattomina. Pitkistä vankijonoista otetuilla kuvilla, joista esimerkkinä kuva 6, korostettiin toisaalta valkoisen voiton suuruutta, ja toisaalta ne välittivät punaisista kuvaa avuttomana, valkoisten lyömänä massana. Tämäkin palveli viholliskuvan rakentamista, sillä vihollisesta ei koskaan saa tehdä mielikuvissa ylivoimaista, vaan vihollisen kuuluu olla lähtökohtaisesti aina heikompi. *Vapaussodan kuvahistorian* kohdalla vihollisen heikkoutta on kuvan 6 yhteydessä korostettu toisellakin tavalla. Kuvan oheen on liitetty huhtikuun 6. päivältä 1918 *Työmies*-lehden pikkuilmoitus, joka mainitsee punakaartin joukkojen ”huomattavassa määrässä” edenneen. Tosiasiassa Tampereen taistelu päättyi tuona päivänä valkoisten voittoon, minkä teoksen lukijakunta epäilemättä on tiennyt, ja minkä kuvateoksen lukijankin oletettiin tietävän. Totuuden kanssa täysin ristiriitainen kuvateksti lienee osaltaan vahvistanut lukijoiden käsitystä punaisten propagandan avuttomuudesta ja siten käsitystä punaisista itsestään valkoisiin verrattuna alempiarvoisina vastustajina. Huumorin ja ironian käyttö osana toiseus- ja viholliskuvien rakentamista oli kirjojen ilmestymisajankohtana tyyppillistä myös suomalaisissa elokuvissa, joissa venäläiset esitettiin monesti eräänlaisina avuttomina hölmöläishahmoina.⁵² Ironiaa hyödyntävä esitystapa on siis ollut tuttu myös kirjojen lukijoille.

Huomionarvoista on se, että artikkelissa tarkasteltujen kuvateosten linjat vihollisen kuvallisessa esittelyssä poikkeavat jossain määrin toisistaan. Aikaisemmin julkaistu *Suomen vapaussota kuvissa* noudattaa likipitäen täysin sotapropagandan peruslinjoja vihollisen toiseuttamisineen sekä raakuuden ja tuhoivoiman korostamisineen. Vuonna 1938 ilmestyneen *Vapaussodan kuva-*



Kuva 6. Koko aukeaman kokoinen kuva esittää punaisia vankeja Tampereen taistelujen jälkeen. (Vapaussodan kuvahistoria, Otava 1938.)

historian linja on taas merkittävästi pidättyvämpi. Punainen terrori nostetaan siinäkin visuaalisesti esille vaikkapa Suomen vapaussota kuvissa -teoksesta tutulla kuvalla Viipurin lääninvankilasta⁵³. *Vapaussodan kuvahistoria* ei kuitenkaan demonisoi punaisia läheskään siinä määrin kuin *Suomen vapaussota kuvissa*. Esimerkiksi punaisten harjoittamaa kirkkojen häpäisyä esitellään teoksessa vain yhden kuvan verran, naispunakaartilaisia ei tematisoida yhtä voimakkaasti, ja kuvat sotketuista kauppaalikkeista, yksityisasunnoista ja kulttuurikohteista loistivat poissaolollaan aikaisempaan, teemoilla paikoin jopa mässäilleeseen teokseen verrattuna. Punaiset esitellään teoksessa lähinnä venäläisten sekä avuttomien johtajiensa harhaanjohtamina massoina, ei niinkään raakoina roistoina.

Samalle kuva-aineistolle perustuvien ja saman toimituskunnan työn tuloksena syntyneiden teoksien linjaeroille voidaan löytää montakin mahdollista selitystä. Yhtäältä kyse voi olla puhtaasti toimituksellisista valinnoista, joiden taustalla ei ole minkäänlaista agendaa tai muutakaan pyrkimystä. Sivumäärältään pienempään kansanpainokseen tekijät ovat mahdollisesti vain halunneet ensi sijassa valita sodan kulun kannalta merkittävämpinä pitämiään sotakuvia punaisten julmuuksien esittelyn sijaan. Tätä hypoteesia tukisi sekin, että päällekkäisyyksien poistoja lukuun ottamatta ei sodan kulkua esittävästä kuvista ilmeisesti ole juuri tehty poistoja.

Toisaalta kuvavalintojen taustalla voi toki olla myös poliittisen ilmaston muutos. Suomeen oli vuonna 1937, vuosi ennen *Vapaussodan kuvahistorian* ilmestymistä, valittu ensimmäinen punamultahallitus, ja kuten Mika Siironen on vapaussodan perintöä koskevassa tutkimuksessaan todennut, viholliskuva alkoi vähitellen saada sävyeroja voittajapuolen vallankumouksen pelon hellittäessä⁵⁴. Etenkin 1930-luvun jälkipuoliskon ilmapiiri oli muutenkin selvästi erilainen jyrkän kahtiajakautuneeseen 1920-lukuun verrattuna. Vuoden 1935 tammikuussa, vuosi *Suomen vapaussota kuvissa* -teoksen ilmestymisen jälkeen, oli valkoinen Suomi astunut selvästi sovinnon tielle, kun maassa oli alettu viettää Sovinnollisuuden viikkoa.⁵⁵

Yhtä hyvin kyseessä voi olla myös tietyn kohderyhmän tavoitteluun tähdännyt ratkaisu. *Vapaussodan kuvahistoria* oli nimittäin teoksen johdannon mukaan tarkoitettu kaikille kansalaisryhmille. On mahdollista, että toimituskunnan tavoitteena olisi ollut teoksen tekeminen houkuttelevammaksi myös työläisten silmissä punakaartin demonisointia vähentämällä. Sitä, mikä näistä selityksistä pitää paikkansa, on kuitenkin teoksen toimitusprosessia kuvaavan arkistomateriaalin puutteessa mahdotonta varmistaa.

Valkoisen Suomen paperiset monumentit

Kuten olen artikkelissani osoittanut, molemmat tarkastellut kuvateokset tukivat narratiiveissaan vuoden 1918 sodasta voi-

makkaasti valkoisen Suomen historiakuvaa – mikä toimituskunnan kokoonpanon huomioiden ei ole yllätys. Yllättävää kuitenkin on varsin monenlaisten kuvien käyttö, mikä selittyy pääosin sillä, että kuvat ovat peräisin ennen kaikkea yksityiskokoelmista eikä valtiollisista propagandakuva-arkistoista. Tilanne on toinen vaikkapa saksalaisissa ensimmäistä maailmansotaa käsittelevissä kuvateoksissa. Osansa epätyypillisissä kuvavalinnoissa lienee silläkin tosiasialla, että tekijät – ajalleen tyyppillisesti – eivät ole täysin ymmärtäneet kuvien voimaa ja vaikutuskykyä ja ovat siksi valinneet kirjaan kuvia, jotka raakuudessaan ovat poikkeuksellisia muihin eurooppalaisiin sotahistoriallisiin kuvateoksiin nähden. Teosten layout on huomattavan moderni, ja niitten kerronnallinen moniulotteisuus lehtileikkeille ja dokumenteille perustuvine rinnakkaisnarratiiveineen avaa tulevaisuudessa monenlaisia mahdollisuuksia lisätutkimukselle.

Huomattavan mielenkiintoinen havainto on myös selvä keskinäinen ero kirjojen suhtautumisessa punaisiin. Siinä missä *Suomen vapaussota kuvissa* -teos noudattaa pitkälti perinteisen sotapropagandan linjoja luodessaan punaisista klassista viholliskuvaa, on *Vapaussodan kuvahistoria* selvästi sävyltään pidättävämpi. Neljä vuotta edeltäjänsä jälkeen ilmestynyt *Vapaussodan kuvahistoria* esittelee punaiset lähestulkoon vailla demonisointia, enemmänkin venäläisten ja omien avuttomien johtajiensa harhaanjohtamina uhreina, vaikka myös punainen terrori toki nostetaan esille. Tähän linjanmuutokseen voidaan löytää moniakin syitä, joita käsittelemme edellä.

Erityispiirteistään huolimatta teokset ovat monessa mielessä ajalleen tyyppillisiä sotakuvateoksia. Sotaa esitetään näissäkin teoksissa lavastetuin kuvin, henkilönpalvonnalla on merkittävä rooli ja myös ”tyyppikuvia” käytetään toiseuttamisen välineinä, kuten muissakin Euroopan maissa. Teokset ottivat myös genrelleen tyyppilliseen tapaan osaa sisällissodan kuvaston kanonisaatioon. Molemmista teoksista julkaistut kuvat Helsingissä järjestetystä voitonparaatista tai Onni Kokosta ovat osa sitä sisällissodan tunnetuinta kuvastoa, joka symboloi vuotta 1918 vielä nykyäänkin.*

* Artikkelit kuuluu osana VTT Olli Kleemolan Suomen historian avainkuvat -tutkimushankkeeseen, ja sen laatimista on rahoittanut Börje ja Dagmar Söderholmin rahasto.

Viitteet

- 1 Termillä ”kuva” tarkoitetaan tässä artikkelissa visuaalista (valo)kuvaa, mielikuvalla taas ihmisen sisäistä käsitystä, kuvaa menneestä. Kuvateoksilla on mahdollisuus luoda historiakuvia ja mielikuvia menneestä. Historiakuvalla tarkoitetaan käsityksiä menneisyydestä ja sen merkityksistä.
- 2 Kleemola 2017.
- 3 Kukkonen 2008; Peltonen 2008; Vanhanen & Kiimalainen 2008.
- 4 Jukka Kukkonen on artikkelissaan (2008, 25) jäljittänyt *Suomen vapaussota kuvissa* -teoksen kuvaajia, mutta hänkään ei ole tarkastellut teoksen sisältöä sen enempää.
- 5 Esim. Roselius 2013, Peltonen 1996; Roselius 2014; Saarela 2014; Kinnunen 2014. Sisällissodan visuaalista muistamista on tutkinut lähinnä Riitta Kormano, joka väitöskirjassaan tarkastelee muun muassa sisällissodan muistomerkkien kuvakieltä, Kormano 2014.
- 6 Kinnunen & Kivimäki 2006.
- 7 Boehm 2007, passim.
- 8 Siteerattu artikkelista Hamann 2011, 24.
- 9 Visual history -suuntauksesta laajemmin Paul 2014. https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul.
- 10 PWD-lyhenne tulkintamallin nimessä tulee tulkintamallin kehittelyyn osallistuneiden Erwin Panofskyn, Rainer Wohlfeilin ja Arthur C. Danton nimistä, Pandel 2011, 72–77.
- 11 Pilarczyk & Mietzner 2005, 133–136.

- 12 Malmberg et al. 1938, 5. Kummankaan tässä artikkelissa käsiteltävän teoksen painosmäärät eivät ole kirjoittajan tiedossa.
- 13 Siteerattu teoksesta Malmberg et al. 1934, 5. Mannerheimin väite valokuvakeruun tähänastisesta laiminlyönnistä ei pitänyt täysin paikkaansa: ensimmäisen sisällissotakuvien keruun oli järjestänyt Suomen Kuvalehti jo vuonna 1918, Kukkonen 2008, 23.
- 14 Malmberg et al. 1934, 6; Kukkonen 2008, 25.
- 15 Keller 2013, 10–11.
- 16 Roselius 2013, 160.
- 17 Ks. esim Pilke 2009, 57–61.
- 18 Ang 2015, 27.
- 19 Ikonikuvista Paul 2011, 8–13.
- 20 Holzer 2003, 60–61.
- 21 Siteerattu teoksesta Malmberg et al. 1934, 6.
- 22 Peltonen 2003, 14–15, 22, 55–56.
- 23 Kukkonen 2008, 33.
- 24 Hyvä esimerkki tästä on Iso-Britanniassa sodan aikana julkaistu kuvasarja, joka sisältää helposti lavastetuksi tunnistettavan kuvan ”yöllisestä hyökkäyksestä” länsirintamalla. Struk 2011, 34–35.
- 25 Osana sisällissodan muistamiskulttuuria sotienvälisenä aikana lavastettiin myös kuvia punaisten teloituksista. Yksi lavastetuista kuvista oli keväällä 2017 ehdolla Ilkka Suppasen suunnitteleman juhlarahan kuvitukseksi, mikä aiheutti laajan kohun, Kleemola 2017.
- 26 Kukkonen 2008, passim. Tiina Männistö-Funk erittelee väitöskirjassaan muutamia visiittikorttivalokuviiin liittyviä käytäntöjä, jotka lienevät vaikuttaneet vielä vuonna 1918 otettujen poseerauskuvienkin taustalla, Männistö-Funk 2014, 152–155.
- 27 Sisällissodan yksityisten kuvien muistokäytöstä Peltonen 2008.
- 28 Keller 2013, 9.
- 29 Kivelä 2012, 140.
- 30 Daniel 2006, 53.
- 31 Mannerheim-sankarikultista Siironen 2012, 74–75; Myös Kukkonen 2008, 31. Sotasaalis ks. esim. Malmberg et al. 1938, 165. Paraatit ja Mannerheim ks. esim. Malmberg et al. 1938, 327. Kokko ks. Malmberg et al. 1938, 96.
- 32 Holzer 2003, 61–62.
- 33 Malmberg et al. 1934, 44–45; kuvaajan henkilöllisyydestä Kukkonen 2008, 34.
- 34 Malmberg et al. 1938, 132–133.

- 35 Kleemola 2016, 116.
- 36 Kaatuneiden merkityksestä ja roolista kansakuntaa velvoittavina uhreina ks. Kempainen 2006, 144–146.
- 37 Malmberg et al. 1934, 253.
- 38 Holzer 2003, 61–62.
- 39 Kukkonen 2008, 26–32; myös Peltonen 2008.
- 40 Janina Strukin mukaan tyyppikuvien ottaminen oli kautta Euroopan tunnettu ja suosittu konsepti 1930-luvulla, Struk 2011, 17.
- 41 Lintunen 2015, 81.
- 42 Malmberg et al. 1938, 250–251.
- 43 Malmberg et al. 1934, 35.
- 44 Roselius 2013, 44–45.
- 45 Roselius 2013, 46. Kuvakeräyksistä myös Peltonen 2003, 244–248.
- 46 Malmberg et al. 1934, 144–145.
- 47 Malmberg et al. 1934, 67.
- 48 Malmberg et al. 1934, 86–87.
- 49 Viholliskuvien perusrakenteesta Vuorinen 2012, 1–8.
- 50 Siteerattu teoksesta Lintunen 2015, 43.
- 51 Kleemola 2016, 174–189, 228–235; Brothers 2011, 46–79.
- 52 Vares 2012, 64.
- 53 Malmberg et al. 1938, 166–167.
- 54 Siironen 2012, 64.
- 55 Peltonen 2003, 248.

Lähteet ja kirjallisuus

Primaariaineisto

Malmberg et al. (toim.) (1934): *Suomen vapaussota kuvissa I–II*. Otava, Helsinki.

Malmberg et al. (toim.) (1938): *Vapaussodan kuvahistoria*. Otava, Helsinki.

Kirjallisuus

- Ang, Tom (2015): *Valokuvan historia*. Docendo oy, Jyväskylä.
- Boehm, Gottfried (2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin University Press, Berliini.
- Brothers, Caroline (2011): *War and Photography. A cultural history*. Routledge, Lontoo.
- Daniel, Ute (2006): Der Krimkrieg 1853–1856 und die Entstehungskontexte medialer Kriegsberichterstattung. Teoksessa Ute Daniel (toim.), *Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 40–67.
- Hamann, Christoph (2011): Zum Eigensinn der Fotografie. Teoksessa Saskia Handro & Bernd Schönemann (toim.), *Visualität und Geschichte*. Geschichtskultur und historisches Lernen, Band 1. LIT, Berliini, 23–36.
- Holzer, Anton (2003): Den Krieg sehen. Zur Bildgeschichtsschreibung des Ersten Weltkrieges. Teoksessa Anton Holzer (toim.), *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*. Jonas Verlag, Marburg, 57–70.
- Keller, Ulrich (2013): Der Weltkrieg der Bilder. Organisation, Zensur und Ästhetik der Bildreportage 1914–1918. *Fotogeschichte* 33 (130), 550.
- Kempainen, Ilona (2006): *Isänmaan uhrin. Sankarikuolema Suomessa toisen maailmansodan aikana*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Kleemola, Olli (2016): *Valokuva sodassa. Neuvostosotilaat, neuvostoväestö ja neuvostomaa suomalaisissa ja saksalaisissa sotavalokuvissa 1941–1945*. Sigillum, Turku.
- Kleemola, Olli (2017): Gedenken mit dem Bild einer Hinrichtung? Finnische Münzen im Jubiläumsjahr 2017. Artikkeliverkkojournaalissa *Visual-History. de Online-Nachschlagwerk für die historische Bildforschung* 12.6.2017, <https://www.visual-history.de/2017/06/12/gedenken-mit-dem-bild-einer-hinrichtung/>.
- Kinnunen, Tiina & Kivimäki, Ville (2006): Johdatus koettuun sotaan. Teoksessa Tiina Kinnunen & Ville Kivimäki (toim.), *Ihminen sodassa. Suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*. Minerva Kustannus oy, Helsinki, 9–18.
- Kinnunen, Tiina (2014): The Post-Cold War Memory Culture of the Civil War: Old-New Patterns and New Approaches. Teoksessa Tuomas Tepora & Aapo Roselius (toim.), *The Finnish Civil War 1918. History, Memory, Legacy*. Brill, Leiden, 401–440.
- Kivelä, Rauno (2012): Fotografiklubben i Tammerfors. Teoksessa Marjo-Riitta Saloniemi & Reetta Tervakangas (toim.), *Savupiippuja ja puhdasta kuuraa. William Lomaxin Tampere*. Tampereen museot, Tampere, 132–151.
- Kormano, Riitta (2014): *Sotamuistomerkki Suomessa. Voiton ja tappion modaalista sovittelua*. Turun yliopisto, Turku.

- Kukkonen, Jukka (2008): Valokuvaajat sisällissodassa. Katsaus valokuvaperinteeseen. Teoksessa Jukka Kukkonen & Elina Heikka (toim.), *Punamustavalkea. 1918 kuvat*. Avain & Suomen Valokuvataiteen museo, Helsinki, 23–40.
- Lintunen, Tiina (2015): *Punaisten naisten tiet. Valtiorikosoikeuteen vuonna 1918 joutuneiden Porin seudun naisten toiminta sota-aikana, tuomiot ja myöhemmät elämänvaiheet*. Turun yliopisto, Turku.
- Männistö-Funk, Tiina (2014): *Itse tehty moderni. Gramofoni, polkupyörä ja valokuvaus suomalaisten elämässä 1880-luvulta 1940-luvulle*. Turun yliopisto, Turku.
- Pandel, Hans-Jürgen (2011): Bildinterpretation. Zum Stand der geschichtsdidaktischen Bildinterpretation. Teoksessa Saskia Handro ja Bernd Schöne-mann (toim.), *Visualität und Geschichte. Geschichtskultur und historisches Lernen*. LIT, Berliini, 69–88.
- Paul, Gerhard (2011): Bilder, die Geschichte schrieben. Medienikonen des 20. u. beginnenden 21. Jahrhunderts. Teoksessa Gerhard Paul (toim.), *Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 7–18.
- Paul, Gerhard (2014): Visual history. Version 3.0. Artikkeliverkkotietosanakirjassa *Docupedia-Zeitgeschichte* 13.3.2014, https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul.
- Peltonen, Ulla-Maija (1996): *Punakapinan muistot. Tutkimus työväen muistelukerronnan muotoutumisesta vuoden 1918 jälkeen*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Peltonen, Ulla-Maija (2003): *Muistin paikat. Vuoden 1918 sisällissodan muistamisesta ja unohtamisesta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Peltonen, Ulla-Maija (2008): Yksityisiä kuvia 1918. Teoksessa Jukka Kukkonen & Elina Heikka (toim.), *Punamustavalkea. 1918 kuvat*. Avain & Suomen Valokuvataiteen museo, Helsinki, 135–150.
- Pilarczyk, Ulrike & Mietzner, Ulrike (2005): *Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften. Habilitationsschrift Humboldt-Universität Berlin*. Klinkhardt, Bad Heilbrunn.
- Pilke, Helena (2009): *Etulinjan kynämiehet. Suomalaisen sotakirjallisuuden kustantaminen ja ennakkosensuuri kirjojen julkaisu toiminnan sääntelijänä 1939–1944*. Bibliotheca historica 123, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Roselius, Aapo (2013): *Isänmaallinen kevät. Vapaussotamyytin alkulähteillä*. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.
- Roselius, Aapo (2014): The War of Liberation, the Civil Guards, and the Veterans' Union: Public Memory in the Interwar Period. Teoksessa Tuomas Tepora & Aapo Roselius (toim.), *The Finnish Civil War 1918. History, Memory, Legacy*. Brill, Leiden, 297–330.

- Saarela, Tauno (2014): To remember or not – the Finnish labor movement and the memory of the Civil War in the interwar period. Teoksessa Tuomas Tepora & Aapo Roselius (toim.), *The Finnish Civil War 1918. History, Memory, Legacy*. Brill, Leiden, 331–363.
- Siironen, Mika (2012): *Valkoiset. Vapaussodan perintö*. Vastapaino, Tampere.
- Struk, Janina (2011): *Private Pictures. Soldiers' Inside View of War*. I. B. Tauris, Lontoo.
- Tepora, Tuomas (2014): Changing Perceptions of 1918: World War II and Post-War Rise of the Left. Teoksessa Tuomas Tepora & Aapo Roselius (toim.) *The Finnish Civil War 1918. History, Memory, Legacy*. Brill, Leiden, 364–400.
- Vanhanen, Hannu & Kiimalainen, Kimmo (2008): Sisällissota saksalaisin silmin. Speaktaakkeleita ja kuvaväärennöksiä. Teoksessa Jukka Kukkonen & Elina Heikka (toim.), *Punamustavalkea. 1918 kuvat*. Avain & Suomen Valokuvataiteen museo, Helsinki, 151–165.
- Vares, Vesa (2012): Childlike Masses against True Men of Valour: The Comical Image of the Russians in Finland During The Finnish-Soviet Winter War (1939–1940). Teoksessa Marja Vuorinen (toim.), *Enemy Images in War Propaganda*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 57–88.
- Vuorinen, Marja (2012): Introduction: Enemy Images as Inversions of the Self. Teoksessa Marja Vuorinen (toim.), *Enemy Images in War Propaganda*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 1–14.

