

Tuntemattomat ja tunnetut sotilaat

TEKIJYYS JA DOKUMENTAARISUUS JATKOSODAN TAISTELUVALOKUVISSA

Marika Honkaniemi
Proseminaaritutkielma
Taidehistoria
Turun yliopisto
8.5.2013
Opponentti: Anna Pöppönen

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1. Tutkimuskysymykset ja tutkimuskohde	1
1.2. Tutkimusaineisto ja lähteet	3
2. TEKIJYYS	7
2.1. Sotakuvan tekijät ja materiaalin tuottaminen	7
2.2. Tekijännimen muutoksia	12
3. DOKUMENTAARISUUS	17
3.1. Kuvien lavastaminen	17
3.2. Kuvatietojen merkitys ja ikonikuvan puuttuminen	22
4. LOPUKSI	28
KUVALUETTELO	30
LÄHDELUETTELO	31
KUVALIITE	36

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimuskysymykset ja tutkimuskohde

Proseminaaritutkielmassani tarkastelen tekijyyden ja dokumentaarisuuden käsitteiden kautta jatkosodan (1941–1944) aikaisesta valokuva-aineistosta valitsemaani neljää taisteluvalkuvaa (kuvat 1–4).¹ Kiinnostukseni sotavalokuvaukseen ja rajaamaani tutkimuskohteeseen heräsi päädyttyäni *Pala Suomen Historiaa* -internetsivustolle.² Suurin osa Suomen sotahistoriaa käsittelevän sivuston kuvamateriaalista oli jäänyt ilman tietoja, joten jäin pohtimaan nimeämättä jääneiden kuvaajien henkilöllisyyttä ja heidän toimintaansa ohjanneita tapahtumia. Keitä näiden kuvien ottajat olivat ja mitkä seikat ohjailivat heidän toimintaansa tekijöinä? Millaisiin ongelmiin tutkimus törmää suomalaisen sotakuvaajan tekijyyttä määriteltäessä? Kuvien luonne dokumentteina herätti myös kysymyksiä – millainen on kuvien dokumentaarinen arvo ja mitkä seikat kyseenalaistavat niiden aseman todellisuutta kuvaavina dokumentteina?

Sotatoimialueella kuvaamisesta tuli sotatilalain mukaan luvanvaraista sotatilan astuttua voimaan Suomessa 1939 (Kleemola 2011, 8). Tavalliset sotilaat kuvasivat erikoisluvan turvin. Näitä rekisteröitiin runsaat 700. Kuvausta harrastettiin runsaasti myös luvatta. (Paulaharju & Uosukainen 2000, 71.) Tavallisille sotilaille myönnetyt luvat olivat kamerakohtaisia, määräaikaista ja alueellisesti rajattuja (Lindstedt & Kleemola SK 48/2011). Rintamamiesten harjoittaman kuvauksen lisäksi jatkosotaa dokumentoi myös toinen taho. Pääesikunnan käskyllä perustettiin yhdeksän propagandakomppaniaa 6.6.1941. Koska propaganda-sanalla oli huono kaiku Suomessa, muutettiin komppanioiden nimi tiedotuskomppanioiksi.³ Kaikki TK-valokuvaajat saivat sotilasvirkamiehen arvon, eikä heillä ollut taistelutehtäviä vaan he keskittyivät ainoastaan kuvaustehtäviin. (Porkka 1983, 55.) Nämä kaksi tekijäryhmää – luvatta tai luvallisesti kuvanneet rintamamiehet ja TK-miehet – ovat tutkielmani kulmakivet. Liitän tekijyyden yhteyteen, tai ikään kuin tekijyyden tuotokseksi, myös dokumentaarisuuden käsitteen.

¹ Jatkosodan taustoista ks. esim. Jokipii, 1987.

² Ks. <http://www.palasuomenhistoriaa.net/> (7.5.2013).

³ Tästä eteenpäin käytän tiedotuskomppaniasta vakiintunutta lyhennettä TK.

Tutkielmassani perusoletuksenani on TK-kuvaajien ja tavallisten rivisotilaiden tekijyyden erilaisuus. Suomessa ei TK-miehille annettu erityisesti sotilaskoulutusta (Porkka 1983, 55). Päämaja vaati kuvaajilta kuitenkin dramaattisia taisteluotoksia, mutta koska TK-kuvaajat tulivat tehtäviinsä yleensä takalinjoilta, kuvia päädyttiin usein lavastamaan (Kleemola 2011, 31). TK-miesten toiminnan organisointi antaa olettaa kuvaamisen olleen järjestelmällisyydessään myös säännöin rajattua, minkä on täytynyt vaikuttaa TK-kuvan erilaisuuteen verrattuna rintamamiesten tuottamaan materiaaliin. Käsittelen tekijyyttä ja tekijyyden problematiikkaa sotavalokuvauksessa tutkielmani ensimmäisessä käsittelyluvussa ja kiinnitän sen yhteydessä huomiota myös Saksan ja Suomen valokuvaustoimintaan ja dokumentoimiskäytäntöjen eroavaisuuksiin. Suomen TK-kuvaus organisoitiin talvisodassa saatujen kokemusten ja Saksan mallin mukaisesti (Kleemola 2011, 11). Saksalla oli tehokas sotilaallinen propagandakoneisto rintamalla toimivine propagandakomppanioineen, joten keväällä 1941 TK-komppanioiden päällikkö Kalle Lehmus komennettiin Saksaan, missä hän tutustui saksalaiseen organisaatioon. (Porkka 1983, 35.)⁴ Talvisodassa toimi Päämajan propagandaosasto, jolla oli samantapaisia tehtäviä kuin TK-organisaatiolla, mutta toiminta ei ollut niin laajaa ja järjestelmällistä kuin jatkosodassa. (Porkka 1983, 14.) Kuten edellä mainittu, myös propagandakomppanian nimestä luovuttiin jatkosodan alussa tiedotustoiminnan todellisuus pohjaisuuden korostamiseksi (Kleemola 2011, 7).

Toisessa käsittelyluvussa pureudun sotavalokuvan dokumentaarisuuteen ja etsin syitä siihen, miksi ja miten sotakuvia lavastettiin. Vaikka lähtökohtani on, että kuvien lavastaminen on suurimmilta osin juuri TK-kuvaajien toimintatapa, löydän tutkielmani edetessä yhtenevyyksiä ja tuon uusia näkökulmia ja TK-kuvaajien ja rintamamiesten toimintatapoihin. Pohdin myös, vaikuttiko suomalainen tapa dokumentoida tapahtumia siihen, miksi ”suomalaisilla, toisin kuin useimmilla muilla kansoilla, ei ole toisen maailmansodan ajalta yhtä ainoaa kansalliseksi ikoniksi valikoitunutta kuvaa” (Lindstedt & Kleemola SK 48/2011).⁵ Pääesikunnan Kuvakeskuksessa on pelkästään TK-toiminnan tuloksena noin 170 000 jatkosodan aikana otettua valokuvaa⁶, joten materiaalin puutteesta ei tässä voi olla kyse.

⁴ Saksan propagandakomppaniasta (*Propagandakompanie*) käytän lyhennettä PK.

⁵ Toinen maailmansota 1939 – 1945.

⁶ Kuvien lukumäärästä lisää ks. <http://www.veteraaniperinne.fi/sivu.php?id=158> (2.5.2013)

1.2. Tutkimusaineisto ja lähteet

Olen rakentanut tutkielmani kuva-aineiston niin, että TK-kuvilla ja rintamamiesten tuotannolla on tasaväkinen edustus. Materiaali oli mielekästä valikoida jatkosodan aikaisten kuvien joukosta, sillä Puolustusvoimien kuvakeskuksen arkistomateriaalista huomattavan suuri osa on jatkosodan aikaista. Monesta mahdollisesta aihehakemistoluokasta, joihin sotavalokuvia on Kuvakeskuksessa jaoteltu, käsittelen tutkielmassani taistelutoiminnan ryhmää, sillä se vaikutti sotakuvien parissa monipuolisimmalta sekä ristiriitaisimmalta ja siten antoisimmalta kuvaryhmältä.⁷

Aineistoni kuvat 1 ja 2 ovat luokiteltavissa TK-kuviksi yhdestä syystä – kumpikin otos on löydettävissä Kuvakeskuksen arkistosta, jonka kaikki negatiivit ja niitä vastaavat kuvavedokset ovat TK-toiminnan tuotosta. Löysin kuvasta 1 yhteensä kaksi vedosversiota aineistossa käyttämäni poliittisen historian tutkija Olli Kleemolan⁸ arkistovedoksen lisäksi, mikä kertoo esimerkiksi siitä, että kuvaa on käytetty eri tiedotusvälineissä. Vedoksien johdattamana löysin arkistoista tarkemmat tiedot otoksen lähempää tarkastelua varten. Kuvat 3 ja 4 määrittyvät rintamamiesten ottamiksi lähinnä sen perusteella, että ne ovat tulleet Kleemolan haltuun yksityisten sotajäämistöjen kautta ilman kuvatietoja. Niistä ole myöskään löytynyt vedoskopioita Kuvakeskuksen arkistosta, minkä perusteella otokset olisi osoitettavissa TK-kuviksi. (Kleemola 10.2.2013.)

Konepistoolisarja vielä varmuudeksi sisään -kuva (kuva 1) on todennäköisesti lavastamalla rakennettu kohtaus ”väkivaltaisesta tiedusteluretkestä venäläisten linnoitetulle rajavyöhykkeelle ja korsun tuhoamisesta” Termolassa 10.9.1941. Kuvan tilanne on rauhallinen – sotilas tähtää aseellaan korsun oviaukolle poseerauksenomaisessa ampuma-asennossa oikeaan jalkaansa kiireettömästi nojaten. Korsun ympäristö on yllättävän siisti kun perusoletuksena on, että TK-kuvaaja Erkki Viitasalo on kuvannut miehitetyn korsun tuhoamista. Tilanne olisi sota-olojen kannalta mahdoton. Korsuja ei pystytä tuhoamaan vain konepistoolitulella ja ampuja ei voi seisoa pystyasennossa tulematta ammutuksi. (Kleemola 2011, 32.) Kuvakulmasta

⁷ Puolustusvoimien kuvakeskuksen kuva-arkiston jatkosodan aihehakemistossa on kuvamateriaali jaettu 161 ryhmään, joista osa on jaettu edelleen alaryhmiin. Ryhmä nro. 108: ”Taistelutoiminta” on esimerkiksi jaettu yhdeksään alaryhmään. Ks. tarkemmin <http://www.veteraaniperinne.fi/sivu.php?id=162> (27.4.2013).

⁸ Kiitokset Olli Kleemolalle ohjauksesta sotakuvien tutkimisessa ja siitä, että sain käyttää hänen kuvakokoelmansa kuvia (kuvat 1, 3 ja 4) aineistonani.

päätellen myös valokuvaaja on seisonut tai ainakin ollut polvillaan tilannetta kuvatessaan, jolloin sekä kuvaaja että kuvattava olisivat olleet tulilinjalla.

TK-kuvaaja Armas Viitasalon Lankilasta 2.8.1941 ottama *Miehet syöksyvät aseisiin. Hyökkäys metsässä* -kuva (kuva 2) on lavastuksen kohdalla ristiriitainen, sillä siinä ei ole lavastetulle kuvalle tyypillistä keinotekoisuutta ja jäähmyyttä. Viitasalo on kuvannut kolme sotilasta kiiruhtamassa panssarivaunun vierellä aseimiinsa. Kuvan tunnelma on hektinen ja rauhaton liikkeen pysähtyneisyydestä huolimatta. Myös kuvan 2 tiedot löytyivät alkuperäisessä muodossaan kuvavedoksen takaa ja kuvasta tehdystä kuvaselosteesta Puolustusvoimien kuvakeskuksen kuva-arkistosta. Käsittelen kuvan 2 ”aitoutta” taistelukuvana tarkemmin toisen käsittelyluvun yhteydessä.

Kuva 3 on tyypillinen rivisotilaan tuottama taistelukuva. Se on ensinnäkin jäänyt ilman minikäänlaisia tietoja, sillä kuten aikaisemmin mainitsen, se on tullut Kleemolan kokoelmiin jäämistön sotakuva-albumista ilman kuvatietoja. Kuva voi mahdollisesti olla ainoa laatuaan, joten sen tekijää, taustoja tai kulkeutumista on siis lähes mahdoton selvittää. Otoksessa lumipukuun sonnustautunut sotilas makaa koskemattoman valkoisessa kinoksessa osoittaen aseellaan kuvaajan oikealle sivulle. Kuvan voi ensimmäisen TK-otoksen (kuva 1) tapaan todeta lavastetuksi sen idyllisen asetelman ja kuvaajan käyttämän kuvakulman vuoksi, kuten Kleemolakin (2011, 34) toteaa. Kuvaajan sijainti paikantuu poseeraavan sotilaan edessä olevan pitkänomaisen lumikinoksen perusteella tielle – kuvakulmasta päätellen seisoma-asentoon. Tällöin asetelma olisi taistelutilanteessa todistettavasti mahdoton, sillä kuvaaja olisi ollut avoimella paikalla seistessään helppo ammuttava.

Harvinaisinta taistelukuvatyyppiä edustaa aineistoni kuva 4. Pystysuoraan rajatussa otoksessa rintamasuunta kohti taustalla pakenevaa sotilasta kaatuneet venäläissotilaat makaavat riekaileiksi revityn metsän keskellä taistelutantereen yhä savutessa taustalla. Maassa makaavat sotilaat on tunnistettavissa venäläisiksi kypärien venäläisen mallin perusteella (Kleemola 2011, 36). Kuvan vangitsema kaoottisuus on tyypillinen piirre aidolle taistelukuvalle ja koska siitä välittyvä tunnelma on hyvin vahva, käsittelen otosta aitona taistelukuvana. Myös otoksen 4 taustat jäävät arvailujen varaan kuvatietojen puuttumisen vuoksi.

Puolustusvoimat julkaisi 25.4.2013 kolmen ja puolen vuoden projektin tuloksena *Etulinjasta kotirintamalle 1939–1945* -kuvapalvelun 27.4. vietettävän kansallisen veteraanipäivän kunniaksi.⁹ Kuvapalvelu sisältää yli 160 000 talvi- ja jatkosodan sekä Lapin sodan aikaista Puolustusvoimien Kuvakeskuksen TK-valokuvaa ja sen materiaali on kaikkien käytettävissä ja julkaistavissa. (Jaakkonen IS 25.4.2013.) Palvelun julkaisun myötä aineistoni laajeni kun lähes kaikki TK-toiminnan tuloksena otetut kuvat tulivat helposti saavutettaviksi ja löydettäviksi. Aineistostani löytyy siksi myös toinen Erkki Viitasalon otos (kuva 5), joka ei ole varsinainen osa tutkielmani kuva-aineistoa, vaan toimii lisämateriaalina kuvan 1 käsittelyssä.

Käsittelen tutkielmassani tekijyyden käsitettä soveltamalla *Tekijyyden tekstit* -artikkelikokoelman (Kurikka & Pynttari toim. 2006) ajatuksia. Teos on koottu Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden oppiaineen järjestämän *Tekijän kuolleista herääminen* -seminaarin esitelmien pohjalta. Esimerkiksi tekijyyttä runsaasti tutkinut Seán Burke (Kurikka & Pynttari 2005, 8) on todennut, ettei tekijäntutkimukselle voi antaa mitään malleja tai normeja ja että tekijyys paikantuvat tutkijan lähtökohtien kautta – siinä tekijä, missä tutkija. Tässä mielessä kirjallisuudentutkimuksen materiaali on pitkälti sovellettavissa myös valokuvaan. Tekijyyden käsitettä avaavat omalta osaltaan myös historioitsija ja filosofi Michel Foucault'n kirjoitukset vallasta (Helén 1994) ja tekijyydestä (2006) sekä elokuvaohjaaja Asen Balikcin (1975) näkemys kamerasta kenttätyövälineenä ennen kaikkea subjektiivisena tallentajana.

Visuaalisen journalismin tutkija Janne Seppäsen teokset (2001a, 2001b, 2005) koskettavat tutkielmassani sekä tekijyyden ja dokumentaarisuuden käsitteitä, sillä ne pureutuvat valokuvien tulkintaan, kuvan ja sanan yhteenkuuluvuuteen sekä siihen, miten kuvat muotoutuvat. Luon keskustelua dokumentaarisen valokuvamateriaaliin sekä dokumentaarisen elokuvatutkimuksen välille, sillä dokumentaarisuuden tutkimuksessa elokuvan tutkimus näyttäytyi aiheeseen liittyen monipuolisimpana. Dokumentaarisen elokuvan tutkija Bill Nichols on esimerkiksi jakanut teoksessaan *Introduction to Documentary* (2001, 99–137) elokuvan dokumentaariset lähestymistavat lajityypin historian eri vaiheissa vallinneisiin kuuteen moodiin, joita sovellan tutkielmassani sotakuvaan.

Jatkosodan aikaisen valokuvauksen historiaa selventämään olen tutkielmassani käyttänyt pääasiassa kolmea eri teosta. Näistä TK-valokuvaan erikoistuneet teokset ovat valokuvaaja

⁹ Kuva-arkisto osoitteessa <http://www.sa-kuva.fi/>(7.5.2013).

Reijo Porkan *Sodasta kuvin* (1983), joka tarjoaa TK-organisaatioon uudenlaisen näkökulman useiden haastattelujen myötä sekä eversti Jyri Paulaharjun ja majuri Martti Uosukaisen *Kamerat – huomio – tulta* (2000), jossa esitellään puolustusvoimien kuvaustoimintaa kattavasti aina vuodesta 1918 vuoteen 1999. Kolmantena perusteoksena olen käyttänyt Olli Kleemolan pro gradu -työhön perustuvaa teosta *Kaksi kameraa – kaksi totuutta?* (2011), joka edellisistä kahdesta lähdeoksesta eroten keskittyy TK-kuvien ohella myös rintamamiesten tuottamaan kuvamateriaaliin. Kleemola käsittelee teoksessaan TK-kuvaajien toisen maailmansodan aikana ottamia virallisia ja rintamamiesten ottamia epävirallisia kuvia vertailevasta näkökulmasta. Miehistön ottamista kuvista talvi- ja jatkosodan aikana ei ole tehty aikaisemmin analyttistä ja TK-miesten toimintaan vertaavaa tutkimusta, joten teos on ensisijainen lähde rintamamiesten tekijyyden ja kuvien dokumenttiarvon arvioimisessa.

Kirjallisten lähteiden lisäksi haen käsitteiden ja aineiston lomaan perusteluja arkistomateriaalista. Jatkosodan aikaiset raportit ja asetukset toimivat keskustelun luojina sotakuvauksesta kirjoitetun nykykirjallisuuden ja todella tapahtuneiden ja toteutuneiden asetusten välillä. Apuna historiallisten faktojen selvittämisessä sekä aikalaismielipiteiden välittäjänä toimivat etenkin Kansallisarkiston (kansio T20680/13) TK-kuvaajien ohjekäskyt sekä Turun Maakunta-arkiston Päämajan Kuvaosaston (asiakirja T10602/21) dokumentit TK-kuvaajien arvostelusta sekä yleisistä valokuvaustoiminnan raporteista.

2. TEKIJYYS

2.1. Sotakuvan tekijät ja materiaalin tuottaminen

Visuaalisen kulttuurin tutkija Johanna Pentikäisen (2008, 9) mukaan tekijyys ja tekijän määrittely on sopimuksenvaraista. Tekijyyttä voidaan pitää teoksen osana, yhtenä teoksen kontekstina, josta käsin teosta voidaan tarkastella ja johon suhteessa se osoittautuu ymmärrettäväksi. Siten se on osa taideteosten lukutapaa, osa siitä muodostettavaa tulkintaa. Tekijyys voi toimia esimerkiksi teosten luokittelun ja omistusoikeuden merkitsemisen välineenä, joten on aiheellista ensin määritellä sodan kuvaajatekijyyksien rajat. TK-kuviksi luokiteltavat kuvat ovat Suomen sotien aikana tiedotuskomppanioiden valokuvaajien ottamia dokumentteja. TK-kuvaajat olivat tavallisesti ammattilaisia tai kuvaukseen hyvin perehtyneitä harrastajia (Paulaharju & Uosukainen 2000, 66). TK-valokuvaajia olivat varsinaisesti ne, jotka toimivat tiedotuskomppanioiden kuvaryhmissä ja olivat ennen kaikkea Päämajan tiedostusosaston kirjoissa. Myös Päämajan Kuvaosastonpalveluksessa olevat luettiin TK-kuvaajiksi, vaikka he harvoin toimivat aktiivisesti TK-tehtävissä. (Porkka 1983, 14.)¹⁰ TK-komppanioiden määrä vaihteli sodan eri vaiheissa kahdeksasta kahteentoista ja niiden ohjevahvuus oli 40 miestä (Porkka 1983, 37). Jokaiseen tiedotuskomppaniaan kuului valokuvausryhmä, joka käsitti tavallisesti 2–4 valokuvaajaa. (Paulaharju & Uosukainen 2000, 66.)¹¹ Yhteensä jatkosodassa toimi viitisenkymmentä TK-valokuvaajaa (Porkka 1983, 11).

TK-kuvaajat eivät saaneet käskyjä kuvata suoranaisesti taisteluissa, vaan mahdollisen toimipaikan määrittämisen jälkeen¹² kuvaaja itse sai päättää, minkälaisia riskejä hän otti (Porkka 1983, 74). Visuaalisen journalismin tutkijan Janne Seppäsen (2005, 65) mukaan teoksen tekijä muodostaa osan teoksen kontekstia, sitä historiallista tilaa, jossa teokset tehdään. Tekijä tekee faktisesti valinnat – tietoisesti tai tiedostamattaan – joiden kautta representaatioon on tullut juuri ne merkitykset, jotka siinä ovat. TK-kuvaaja Kim Borg on kertonut kuvaajien tekemistä konkreettisista valinnoista, että ”itse kuvaaminen tulituksen aikana on miltei mahdotonta, mutta se, että TK-miehet usein panivat henkensä alttiiksi tilanteissa, joissa he olisivat

¹⁰ Kuvaosasto ei ollut alistettu Tiedotusosastolle, vaan se oli aseteitse suorassa yhteydessä Tiedotusosaston alaisiin kuvaryhmiin. Ks. lisää Porkka 1983, 40–46.

¹¹ Tiedotuskomppanian rakenteesta ja miehityksestä ks. tarkemmin Paulaharju & Uosukainen 2000, 66–67.

¹² TK-kuvaajat oli jaettu A, B, C jne. lohkoihin aina toimialueensa mukaan (Porkka 1983, 109). Yhdellä kuvaajalla saattoi olla esimerkiksi 50 kilometriä rintamalinjaa kuvausalueenaan (Porkka 1983, 74).

voineet päästä vähemmällä, on eittämätön tosiasia” (Porkka 1983, 162). Kuva 4 on ehdoton osoitus tekijän rohkeudesta, sillä se on kuvakulmansa perusteella otettu seisten. Tekijän henkilöllisyydestä riippumatta samat taistelutilanteiden vaaralliset ja haastavat olosuhteet pätevät jokaisessa kuvaustilanteessa, joten kuvan 4 ottaja olisi helposti voinut joutua ammutuksi – tätäkään vaihtoehtoa ei voida täysin sulkea pois kuvatietojen puutuessa.

Kuva 4 kertoo myös siitä, että vaikka omatoiminen kuvaaja ei ole toiminut ohjekäskeyjen alaisena, kuten TK-miehet, on tekijä silti halunnut henkensä uhalla osallistua tilanteeseen tallentamalla juuri tietyn kohtausten. Seppänen (2001a, 64–65) toteaaakin, että kuvaajan subjektiviteetti nähdään uhkana valokuvalliselle totuudelle, koska se edustaa ennakoimatonta, subjektiivista elementtiä sinällään mekaanisessa ja tieteellisen tarkassa kuvaamisen prosessissa. Toisaalta todistusvoimaisen dokumentarismien ainoa tae on itse asiassa valokuvaajan subjektiviteetti. Valokuvaajan subjektiivisuus on sekä valokuvallisen totuuden tae että sen suurin uhka. Seppänen tuntuu kuitenkin ikään kuin unohtavan kuvien 1 ja 3 kaltaiset järjestetyt lavastustilanteet toteamalla kuvaajan subjektiviteetin olevan ennakoimatonta.

Seppänen näkee kameran mekaanisena ja muuttumattomana osana kuvan ottamisesta. Ajatukselta eroaa kuitenkin elokuvaohjaaja Asen Balikcin (1975, 183–184) näkemys, jonka mukaan kamera kenttätyövälineenä ei koskaan ole objektiivinen sosiaalisen todellisuuden tallentajana. Ensinnäkin kuvaaja rajaa tiedostaen tai tiedostamatta useiden tekijöiden ja oletusten perusteella kuvattavan kohteen jättäen muun informaation filmin ulkopuolelle. Toiseksi kameran linssin läpi kuvattu todellisuus muotoutuu linssin muovaamaksi kuvaksi, jolloin otos saa erityisen luonteensa. Kolmas valikoituminen Balikcin mukaan tapahtuu kuvattun materiaalin leikkaamisen ja jaksojen uudelleen järjestelyn yhteydessä. Lopputuloksena on joitakin piirteitä kuvattusta kulttuurista ja paljon subjektiivista valintaa. Kuvausprosessista sotatilanteessa olisi erotettavissa kolme kuvaan subjektiivisesti vaikuttavaa tekijää: kuvaaja itse, kamera ja sen asetukset sekä sensuuri, jonka vaikutus pätee ainakin aineistoni kuviin 1 ja 2.

Sensuurin tavoitteena oli ”sota-aikana ehkäistä sellaisten tietojen sekä kuva- tai äänituotteiden julkisuuteen saattaminen, levittäminen ja välittäminen, jotka saattavat vaikuttaa haitallisesti valtakunnan puolustukseen tai yleisen turvallisuuden säilymiseen” (Vilkuna 1962, 38–51). Sensuurin toiminta subjektiivisen valinnan harjoittajana näkyy ennen kaikkea kuvan 1 vedoksen takapuolella. Kuvan nimestä on punakynällä editoitu julkaisutilanteessa poistetta-

vaksi sana ”vielä”, jolloin kuvan nimi on ytimekäs ”*Konepistoolisarja varmuudeksi sisään*”. Nimen muokkaamisella on voitu yrittää korostaa suomalaisen sotilaan rohkeutta: sotilas toimii taistelun keskellä, eikä ”vielä” jälkeempään tilanteen jo mentyä varmista korsun turvallisuutta.

TK-kuvaajille annettiin heidän palvelukseen astuessaan suulliset ohjeet, joissa selvennettiin toiminnan pääpiirteet yksityiskohdittain (Porkka 1983, 68).¹³ Suulliset ohjeet oli ilmeisen helppo välittää kuvaajille, mutta Päämaja laati tiedotuskomppanioiden suuntaviivat myös kirjallisiksi ohjekäskyiksi (kansio T20680/13). Käskyjä on kaikkiaan 103 ja yksi käsky saatetaan lisäyksineen olla usean sivun mittainen. Niiden sisältö vaihtelee toivottavista kuva aiheista aina huomautukseen esimerkiksi poliittisesti oikeanlaisesta kielenkäytöstä. Käskyjen keskeisen sisällön voisi kuitenkin todeta mukailevan Porkan (1983, 67–68) luonnehdintaa, jonka mukaan TK-kuvaustoiminnan tuli hankkia poliittis- propagandistista aineistoa sanomalehdistöä varten sekä suorittaa sotilaallista, sotahistoriallista ja kansatieteellistä valokuvausta. Rintamamiehien valokuvaukselle ei asetettu suuntalinjoja tai odotuksia valokuvien suhteen, joten ilmaisu näyttäytyy tietyssä määrin vielä laajempaa ja todenmukaisempaa (kuva 4) TK-kuvaan (kuva 1) verrattuna. Kuten Kleemola (2011, 8) kertoo, tallentui rintamamiesten laatikkokameroihin myös paljon sellaista materiaalia, jota ylijohdo ei olisi suojelein silmin katsellut. Edellisen esimerkin mukaista harvinaista rintamamiesten tallentamaa taistelumateriaalia on aineistoni kuva 4, jollaista ei usein tallentunut filmille taistelutilanteiden vaikeiden olojen vuoksi (mt. 36).

TK-kuvaajat eivät hyötäneet taloudellisesti kuvistaan, vaan toimittajat nostivat niistä täydet palkkiot. Finlandia- uutistoimisto¹⁴ keräsi kuvista myös korvaukset. (Porkka 1983, 56.) TK-valokuvaajien toimintaa ei ennen sotaa rahoitettu lainkaan ja siksi kalusto, jolla kuvaajat joutuivat toimimaan, oli puutteellinen (mt. 58–59). Päämajan Kuvaosaston neuvotteluista 30.8.1944 kootun asiakirjan (asiakirja T10602/21) mukaan oman kameran omistaja on yleensä saanut pitää kameransa omassa käytössään. Oman kameran käytön korvauksena on maksettu ja maksetaan niistä kameroista, jotka on kuitattu valtion käyttöön, 1 % kameran arvioidusta arvosta vuokrakuukautta kohden. Useimmilla rintamamiehistä ei ollut omaa kameraa –

¹³ Ohjekäsky 30 18.8.1941: ”komppanianpäälliköiden on saatettava henkilöstön tietoon se osa ohjekäskyistä, jonka tietäminen on kulloisenkin henkilön kannalta olennaista.”

¹⁴ Finlandia- uutistoimisto perustettiin talvisodan syttyessä ja sen tehtävänä oli välittää valokuvia lehdille (Porkka 1983, 31).

ne olivat kalliita, joten niitä omistivat eniten aliupseeristo ja upseeristo (Kleemola 2011, 9). Kuvaajan pääkameran kuvakoon tuli olla kinofilmikokoa. Kinofilmin ruudun koko on 24 mm x 36 mm (Asikainen s.a. 18). Valinta kallistui Contax-kameraan, joka oli suositumpi ja helpompi kamera pudistaa kuin Leica, jonka puhdistamiseen tarvittiin hienomekaanikka (Porkka 1983, 59). Leica oli enemmänkin kokoneiden harrastajien väline (Asikainen s.a. 18). Määrärahojen niukkuuden vuoksi jouduttiin tyytymään pääasiassa niihin kameroihin, joita oli saatavilla. Tämä teki kamerakalustosta erittäin kirjavan. (Porkka 1983, 59, ks.erit. 59–61.) Kameroiden ja muun valokuvauskaluston vaihtelevuus on omalta osaltaan vaikuttanut kuvamateriaalin monipuolisuuteen. Koska suurimmalla osalla rintamamiehistä ei ollut varaa kameraan – kuvasivat he sitten luvallisesti tai luvatta – vaikuttaa epäviralliseen kuvamateriaalin luonteeseen luultavasti se, että suurin osa säilyneestä aineistosta on aliupseeriston ja upseeriston ottamaa. Näin rintamamiesten otoksien perusteella välittyy vain tiettyjen sotilasarvojen näkökulma sodasta.

Tekijyyden kannalta on mielenkiintoista huomata, että TK-kuvaajille annettiin toimintaa ohjaavien ohjekäskeyjen lisäksi kuvaajan tuotantoon ja kuvaajan itseensä kohdistuva arvostelu kouluarvosanoin. Kuvaosaston päällikkö, everstiluutnantti Heikki Parkkonen esittää 25.8.1944 päivätyssä kirjelmässä (asiakirja T10602/21) Tiedotusosastolle valokuvaajien arvostelut, jotka on tehty ”melkein yksinään täällä nähtyjen tulosten perusteella”. Mielenkiintoista olisi tietää, kuinka suuri on ollut kuva-aineiston määrä, jonka perusteella arviointi on suoritettu. Ilmaus ”täällä nähtyjen tulosten” antaa helposti olettaa nähdyn kuva-aineiston olleen varsin suppea, vaikka Porkan mukaan arvostelut tukevat niitä käsityksiä, mitä arvioiduista kuvaajista on yleensä esiintynyt eri yhteyksissä (Porkka 1983, 83). Täytyy kuitenkin ottaa huomioon, että arvostelun on laatinut Kuvaosaston päällikkö, joten hän lienee nähnyt kuva-aineistoa hyvin kattavat määrät.

Erkki Viitasalo (kuva 1) kuvaillaan seuraavasti: ”Aikoinaan tuottelias, väsähti. Rohkea.” Työn laadusta Viitasalo on saanut arvosanaksi 8½, kun hänen toimintansa yleisarvosana on numeroa huonompi, vain 7½. Armas Viitasalo (kuva 2), Erkki Viitasalon nuorempaa veljeä (mt. 155), on kuvailtu myös rohkeaksi, mutta tasoa sekavaksi. Työn laadusta hän on saanut kouluarvosanan kahdeksan ja yleisarvosteluksi seitsemän. Porkan mukaan TK-kuvaajan määrittelyminen rohkeaksi on positiivinen ilmaus kuvaajan työskentelystä (mt. 82). Olli Kleemola arvioi, että jos kuvaaja ilmoitettiin arvostelussa rohkeaksi, se saattoi kertoa siitä, että kuvaaja

on työskennellyt eturintamalla taisteluiden keskellä ja tuottanut kuvamateriaalia henkensäkin uhalla (Kleemola 13.12.2012). Viitasalojen arvostelun mukaan kumpikin kuvaajista on ollut teknisesti melko taitava ja kuvat ovat olleet ainakin laadultaan TK-standardeihin sopivia. Esimerkiksi kuvan 1 ottaja Erkki Viitasalo kertoo itse olleensa Uuden Suomen kuvapäällikkö talvisodan aikana (Porkka 1983, 31), joten hyvä arvosana on kuvaajan osaamisen kannalta perusteltua. Välttävät yleisarvosanat toiminnan laadusta saattavat kertoa arvostelut toimittaneen Parkkosen tyytymättömyydestä esimerkiksi sitä kohtaan, että veljekset eivät mahdollisesti noudattaneet ohjekäskyjä parhaalla mahdollisella tavalla. Ainakin ilmaukset ”väsähtämisestä” ja ”tason sekavuudesta” voivat olla osoituksia siitä, että kuvaaja on joko aluksi jaksanut tuottaa ohjekäskyjen suosittamaa materiaalia tai että oikeanlaisten kuva-aiheiden toimittaminen on ollut hyvin mielivaltaista.

Arvosteluissa eivät olleet mukana kaikki TK-valokuvaajat (mt. 83), joten on sattumaa, että kumpikin kuva-aineistoni TK-valokuvaaja (kuva 1 ja 2) löytyy Parkkosen laatimasta kirjelmästä arvosanoineen. Tarve arvostella TK-kuvaajia kouluarvosanoin ja lyhyin kuvauksin kertoo siitä, että ylempi johto halusi laittaa kuvaajat paremmuusjärjestykseen – samalla tuli todettua, kuinka hyvin TK-miehet noudattivat Kuvaosaston päällikkö Parkkosen mielestä valokuvausta suuntaavia ohjekäskyjä. Itsenäisen tekemisen osuus lienee riippunut paljon kuvaajalle määräytyistä kuvauspaikoista tai kuvaajalle annetusta ohjekäskyihin nojautuvasta suullisesta ohjeistuksesta. Kuten aikaisemmin totesin, TK-kuvaajat tulivat tehtäviinsä yleensä takalinjoilta, joten myös kokonaistilanteen selvittäminen lienee ollut hyvin vaikeaa. Tällöin toiminta olisi jäänyt hyvinkin paljon oman harkinnan ja kunnianhimon varaan, jolloin voisi olettaa että kuvaaja tuotti enemmän kuva-aineistoa, joka ei ollut Kuvaosaston mieleen.

Ohjekäskyt ja edellä esittelemäni TK-arvostelut ovat selkeitä valokuvaustoimintaa valvoneen valtarakenteen voimansoituuksia. Michel Foucault korostaa vallan tuottavuutta. Foucault'n mielestä valta ei ole instituutio, rakenne tai joidenkin ihmisten hallitsema voima. Se on monimutkainen strateginen suhde tietyssä yhteiskunnassa, jonka sisään jokainen on suljettu – se ei ole staattinen järjestys, vaan voimakenttä. (Helén 1994, 275–278.) Tämän perusteella TK-valokuvasta voisi usean tekijän vallan voimakentässä muovautumisen jälkeen puhua Foucault'n normi- termillä. Foucault'lle normi liittyy erottamattomasti ajatukseen normaalista ja viittaa erityisesti vallan ja tiedon kietoutumiseen toisiinsa. (Helén 1994, 285.) Kuvat 3 ja 4 eivät ole sotakuvastossa ”normaaleja”, sillä ne eivät ole käyneet läpi sitä samaa sensuurival-

lan ja tiedotuskomppanian normalisoitumisprosessia, jossa aineiston kuvat 1 ja 2 ovat muotoutuneet. Kuvat 1 ja 2 ovat siis nähtävinä foucault'laisina sotakuvan normeina. Normi ei ole ennalta annettu ja järkkymätön, se muodostuu normalisoinnin myötä ja muuttuu todellisuuden ”empiiristen säännönmukaisuuksien” eli normaalin muuttuessa. (mt. 287.) Sotavalokuvan kokonaiskuvan perusteella sodan jälkeen muotoutunut normi näyttäytyy nykypäivänä TK-kuvan muodossa – se on säännönmukainen, normaali, sotakuva (kuvat 1 ja 2). Itse sodan aikana normi muotoutui hetkellisesti, esimerkiksi annettujen ohjekäskyjen mukaisesti, kun Kuvaosastolle toimitettiin erityisen paljon tiettyä otostyyppiä.

2.2. Tekijännimen muutoksia

Kleemolan (29.4.2013.) mukaan sodan aikana oli määrätty, että jos kuva julkaistaan, siinä on oltava selkeästi merkitty ilmaus ”TK” sekä kuvaajan nimi. Lisäksi TK-miehet luovuttivat kuvatessaan otoksiensa tekijänoikeudet Puolustusvoimille. Huomasin vain muutamia teoksia selaamalla ongelman siinä, miten sotakuvia on nykyisin otettu tavaksi esittää ilman alkuperäisiä kuvatietoja. Lindstedt ja Kleemola toteavat artikkelissaan *Tuntematon ikoni* (SK 48/2011) saman ongelman: Sotakuvia on nopeasti sotien jälkeen opittu käyttämään tekstin koristeina sen sijaan, että kuvista haettaisiin lähdekriittisin menetelmin vastauksia tutkimuksen kysymyksiin. Sotakuvien asettaminen tekstin koristeiksi oli ilmiselvää, kun aineistoa kerätessäni tapasin saman kuvan useaan otteeseen eri teosten sivuilta. Huomioin myös että Lindstedtin ja Kleemolan omassa artikkelissa (SK 48/2011) alkuperäiset kuvatiedot oli muunnettu artikkelia kannatteleviksi kuvaselostuksiksi – artikkeli ikään kuin toteutti itsensä toteamaa tapaa laittaa sotakuvia näytille ilman täydellisiä kuvatietoja. Kuvan määritelmänä näkyy usein myös pelkkä maininta ”SA-kuva”¹⁵, joka korvaa kuvan todellisen tekijän identifioinnin.

Luovuttaessaan teoksensa yksityisestä sfääristä julkiseen tekijä menettää kaikki oikeutensa käydä teoksensa pätevimmistä lukijasta. Oletetaan siis, että kaikki mitä tekijällä vain voi olla sanottavanaan teoksesta, on jo teoksessa, se muodostaa teoksen ja sen lopullisen intention. (Burke 2006, 45.) Tekijänimet TK tai SA voitaisiin nähdä salaniminä. ja samalla tekijyyden

¹⁵ SA-kuva tarkoittaa Suomen armeijan kuvaa. Termi on jäänne vanhasta käytännöstä ja sillä usein ilmaistaan kuvan TK-status.

tutkijan Seán Burken toteamuksen mukaisena oletuksena siitä, ettei kuvaajalla ole otoksestaan enempää sanottavaa – kuvaaja on tehtävänsä tehnyt, sillä siirtyiväthän tekijänoikeudetkin Puolustusvoimille. Onko tekijän nimi henkilönä unohdettu, koska se on ollut johdonmukaisempaa korvata suuremman tekijäryhmän määritelmällä? Kirjallisuudentutkija Kaisa Kurikka tarkastelee artikkelissaan (2004, 151–174) Algot Untolan tekijyyden ongelmallisuutta kirjailijan elämänsä aikana käyttämien useiden tekijännimien kautta. Myös sotavalokuvan tekijän nimeämisen prosessin voisi nähdä ainakin kahden tekijyyden tai salanimen vaihteluna. Ensimmäinen tekijä, jolle esimerkiksi aineistoni kuva 2 olisi osoitettavissa, on Armas K. Viitasalo yksityishenkilönä. Kuvan tekijän nimen käyttö avaa kuvan tutkimiselle uusia ulottuvuuksia, ikään kuin uuden alakategorian, jolloin tutkimus monimutkaistuu. Toiseksi salanimeksi voisi osoittaa TK-kuvan kategorian sekä hieman laajemmassa mielessä ilmaisun SA-kuva, joka sekin tarkoittaa tiedotuskomppanian otoksia, mutta ilmaisee tavallaan kuvan statuksen Suomen armeijan hyväksymänä sotakuvana. Näiden salanimien takana kuvaajayksilöiden nimet ja henkilöllisyys ovat pysyneet pitkään salassa (Kurikka 2005, 224), jolloin on ollut helpompi keskittyä suurempien joukkojen toimintaan. Ehkä tietojen puutteellisuus ja kuvien syvällisen tutkimuksen puute tekstien yhteydessä on oire siitä mukavuudesta ja helpoudesta, jonka kategorisoivat termit SA- ja TK- kuva ovat saaneet aikaiseksi.

Kurikka (2004, 154) mainitsee myös ajatuksen tekijänimen tuotemerkkiominaisuudesta, niin sanotusta brandistä, joka toimii kuin lupaus: TK-kuvan tekijännimituotemerkki sisältäisi siis lupauksen Suomen armeijan hyväksymästä edustavasta sotakuvasta, kun taas Armas Viitasalon nimen alla kulkeva kuva sisältää lupauksen Viitasalon itsensä sotakokemuksista ja -näkemyksistä. Tekijännimen tuotemerkkiominaisuuden kohdalla ongelmia ilmenee etenkin silloin, kun rintamamiesten ottama kuvamateriaali on sensuurin myötä hukkunut TK-materiaalin osaksi. Rintamamiesten ottamien kuvien kehitys hoidettiin jatkosodan aikana tarkasti ohjeistetuissa asemieskuvaamoissa, jotka toimivat hallinnollisesti tiedotuskomppanioiden alaisuudessa. Rintamamiesten kuvat pyrittiin tällä tavalla saattamaan sensuurin tarkastettaviksi, vaikka resurssien vähyyden vuoksi toiminta jäi lähinnä pistokokeisiin. Sensuuri pyrki saamaan miehistön kuvia TK-miesten käyttöön myös poimimalla kotirintamalle lähetetyistä kirjeistä kuvavedoksia. TK-miehetkin määrättiin 1. ohjekäskyn nojalla keräämään materiaalia suoraan rintamamiehiltä. (Kleemola 2011, 9.) Nämä sensuuritoiminnalla kerätyt otokset saatettiin sittemmin arkistoida tai julkaista TK-kuvina. (mt. 16.)

Pentikäinen (2008, 9) toteaa, että valokuvan ominaispiirteet, kuten sen teknologinen valmistusprosessi, teosten mahdollinen mekaaninen monistettavuus tai valokuvan referentiaalinen suhde ympäröivään maailmaan, tuovat tekijyyden tarkasteluun omat ulottuvuutensa. Rintamamiesten ottamista kuvista tehtiin usein monia vedoksia, jolloin sama kuva saattoi päätyä usean miehen albumiin (Kleemola 2011, 9). TK-kuvaajien ottamista kuvista puolestaan vedostettiin veteraanien mukaan kopioita, joita sitten myytiin kulloisenkin alueen rintamamiehille, jotka liimasivat näitä albumeihinsa (mt. 16). Tällöin kuvan oikea ottaja saattoi unohtua kokonaan ja kuvan viesti muuttua, kun kuvakopiot saivat yksityisalbumeissa uudet, omistajan tuottamat, kuvatekstit. Siinä missä jäämistön albumista ilman kuvatietoja vastaan tullut otos (kuvat 3 ja 4) voi olla paljon vedostettu TK-kuva tai rintamamiehen otos, voi Kuvakeskuksen arkiston vedos (kuvat 1 ja 2) olla TK-kuvaksi nimitetty, ohjekäskyjen kriteerit täyttävä, rintamamiehen kameran tuotos. Ohjeistusta noudatettiin kuvien vedostamisen kohdalla ilmeisesti melko valikoiden, sillä ohjekäskyn 58 mukaan vain ”tärkeimmille komentajille voidaan toimittaa pieniä kuvasarjoja heidän lohkoltaan kuvatuista kuvista, muille ei sodan aikana voida toimittaa kuvia kuin virkakäyttöön” – yksityishenkilöille luvataan käskyssä järjestää mahdollisuus tilata kuvia sodan päätyttyä ja arkiston valmistuttua. TK-kuvina esitetyt alun perin rintamamiesten ottamat valokuvat voisi liittää tapaukseen, jossa appropriatiotaiteilija Sherrie Levine horjutti tekijyyden käsitettä strategiallaan kuvata uudelleen 1930-luvun dokumentaristin Walker Evansin valokuvia ja signeerata ne omikseen (Seppänen 2001a, 49). Suomalaisen sotakuvan kohdalla toimittiin samoin. ”Tekijä tönäistiin” sivuun käytännössä joko niin, että TK-mies on saanut nimiinsä sensuurin esimerkiksi postin joukosta poimiman rintamamiehen ottaman kuvan tai TK-kuvaajan kuva esitetään SA-kuvana. Tällöin alkuperäistä tekijännimeä on hyvin vaikea, ellei mahdoton, jäljittää.

Kuvakeskuksen arkistomateriaalista lavastettuja on arviolta 10–15% (Paulaharju & Uosukainen 2000, 67), kun taas varsinaisia taistelutilanteita esittävästä TK-kuvista lähes kaikki ovat lavastuksia (Kleemola 2011, 31). Mielenkiintoista kyllä, taistelukuvien ryhmässä myös melkein kaikki miehistön kuvat ovat lavastettuja. Kuvissa nähdään erilaisia ”taisteluposeerauksia”, joista voi esimerkiksi kuvakulman avulla päätellä, ettei kyse ole aidosta tilanteesta (kuva 3). (Kleemola 2011, 33.) Lindstedt ja Kleemola (SK 40/2010) toteavat hieman ristiriitaisesti, että rintamamiehet eivät pitäneet lavastettujen tilanteiden kuvaamisesta, sillä se kertoi rohkeuden puutteesta. Kritiikki oli osoitettu suoraan TK-kuvaajille, jotka ilman velvollisuutta osallistua taisteluihin päätyivät lavastamaan kuvia. Pieni ristiriita lavastuksiin suhtautumises-

sa voi johtua siitä, että kun rintamamiehet ”näki­vät kuvaustilanteiden lavastuksia ja lukivat TK-miesten artikkeleita, joista osa oli täysin keksittyä, ei ollut ihme, että arvostus horjui.” Yleistä oli, että eri aselajin miehet mollasivat toisiaan. Erkki Viitasalo (kuva 1) ilmaisee tilanteen rintamamiesten ja TK-kuvaajien välillä osuvasti toteamalla: ”Emme me TK-valokuvaajat olleet sen suurempia emmekä huonompia sotilaita kuin muutkaan.” (Porkka 1983, 91–93.) Rintamamiehet ovat voineet hieman huomaamattaankin kääntyä lavastuksien puoleen. Heillä oli tilaa ottaa rennommin ja he saattoivat ihmetellä ilman propagandistisia päämääriä kaikkea sitä, mitä kotona ei ollut koskaan nähty (Lindstedt & Kleemola SK 40/2010). Kameraa on tarvittu suojaksi kohdattaessa ymmärryksen ja emotionaalisen reagoit­kivyn yli meneviä tilanteita (Lindstedt & Kleemola SK 48/2011). Uuden kokeminen ja näkeminen on voinut purkautua tarpeena jäljitellä ja purkaa tapahtumia sekä osoittaa omaa rohkeuttaan taisteluposeerauksien kautta, jolloin on syntynyt myös paljon lavastuksia, kuten kuvassa 3.

Filosofi Michel Foucault’n (2006, 10–12) mukaan tekijänimi saa muista erisnimistä poikkeavan funktion: identifioimisen lisäksi tekijänimi toimii erilaisten luokittelujen välineenä. Foucault nimeää tekijä-funktiolle neljä ominaisuutta: tekijänoikeuslakiin liittymisen, funktion määrittymisen erilaiseksi ajasta ja paikasta riippuen, tekijän hahmottumisen sekä sen, että tekijäfun­ktio viittaa yksinkertaisesti reaaliyksilöön. Foucault huomioi siis myös sen, että tekijä­jyys rakentuu eri tavoin riippuen siitä, puhutaanko taidejärjestelmässä sijaitsevasta teoksesta vai muusta. Foucault’n vallan käsitys pätee myös Saksan valokuvausorganisaatioon, joka tosin erosi tavoitteiltaan suomalaisesta valtajärjestelmästä. Erilaisten valta-asetelmien ja normien kautta syntyi myös erilaista kuvamateriaalia. Saksalla oli ensisijaisena tarkoituksena tuottaa propagandistista kuvamateriaalia, kun taas Suomen rintamakuvauksen tavoite oli propagandistisen kuvauksen rinnalla tuottaa materiaalia sotahistoriaa varten. Periaatteellinen ero oli myös siinä, että saksalaisille oli annettu kuvausohjeet, joissa lueteltiin, mitä aihepiirejä ei pitäisi kuvata, kun taas Suomen TK-kuvaajille oli laadittu luettelo niistä kohteista, mitä toivottiin kuvattavan. (Porkka 1983, 52.) Suomalaisten tarve tehdä ero suomalaisen ja saksalaisen tiedotustoiminnan välille näkyy selkeästi etenkin ohjekäskyssä 6 (kansio T20680/13), jossa kuvaajien toivotaan ryhtyvän ”tervehenkiseen ja toverilliseen kilpailuun” saksalaisten PK-miesten kanssa, tavoitteenaan että ”saksalaiset liittolaisemme” joutuisivat mahdollisimman paljon lainaamaan suomalaista aineistoa. Komppanioiden tuotantoja esiteltiin 64. ohjekäskyn (kansio T20680/13) mukaan Helsingissä, jossa järjestettiin 16.5.1942 alkaen suoma-

laisten ja saksalaisten TK- ja PK- kuvaajien yhteinen näyttely. Otoksien ja komppanioiden tuotannon kokoaminen samaan tilaan tuntuu kärjistävän vastakkainasettelua saksalaisen järjestelmän ja suomalaisen vapaamman kuvaustavan välillä. Mielenkiintoista olisi tietää, miten näyttely rakennettiin. Olivatko kuvat sekalaisessa järjestyksessä ikään kuin yhdenvertaisina teoksina, vai olivatko ne jaoteltu ohjekäskyjen viitoittaman tavoitteen mukaisesti suomalaiseen TK-kuvaan ja saksalaiseen PK-kuvaan? Voidaan myös miettiä Foucault'n ajatusta jatkaen, että jos sotakuva on yleensä luokiteltavissa taiteen ulkopuolelle, muuttuiko sekä PK- että TK-kuvamateriaali taiteeksi siinä hetkessä, kun se asetettiin esille näyttelytilaan? Toisaalta – tekijä-funktio olisi silti toimiva vaiheittainen järjestelmä kummankin kuva tai taideryhmän tekijyyden luonnetta tutkittaessa.

Sen lisäksi, että suomalainen tyyli kuvata erosi tavoitteiltaan saksalaisten propagandakuvauksesta, Saksalla oli taloudellisesti ja miehistöllisesti paremmat edellytykset tehokkaaseen kuvamateriaalin tuotantoon. Saksan noin viidessäkymmenessä propagandakomppaniassa oli 200 miestä, joista valo- ja elokuvaajia 50–60. (Porkka 1983, 53–54.) Suomessa toimi siis jatkosodan aikana saman verran TK-valokuvaajia kuin yhdessä saksalaisessa propagandakomppaniassa oli kuvausmiehistöä. Saksan armeijassa luotettiin tiukkaan sensuuriin, joten kuka tahansa sai kuvata. Väljällä kuvausluvalla pyrittiin säilyttämään miehistön usko määräyksiin. (mt. 54.) Ohjekäskyjen vaikutusvalta saattoi siitä, että sotakuvaamiseen vaadittiin Suomessa lupa. Kun valokuvausta yritettiin lupien lisäksi ohjata antamalla käskyjä kuvauksien suorittamiseen, saattoi kuvaajissa valtuudet saatuaan herätä tarve ottaa materiaalia myös ohjeiden ulkopuolelta. Tarve saattoi toisaalta ruokkia suomalaiselle TK-kuvaukselle annetun ensimmäisen ohjekäskyn tavoitteita tuottaa monipuolista materiaalia, mutta vaikeuttaa samalla sensuurin toimintaa laajan ja monipuolisen aineiston parissa.

3. DOKUMENTAARISUUS

3.1. Kuvien lavastaminen

Semanttinen kehitys käsitteiden dokumentti ja dokumentaarinen kohdalla lähtee 1800-luvulta kestäen aina 1900-luvun puolelle. Tänä aikana termien merkitys on laajentunut koskemasta kirjoitettuja todisteita ja historiallisia artefakteja faktuaaliseen filmiin ja lopuksi pelkästään faktuaalisuuteen. (Rosen 2001, 235.) Viestinnän ja kulttuurin tutkija Philip Rosen (2001, 234–240) määrittää dokumentin eräänlaiseksi raa’aksi todisteeksi menneisyyden viitekehyksestä – tallenteeksi todellisuudesta. Rosenin käsite tuntuu kuitenkin pelkistävältä ja kuvaajan sekä kuvattavan vaikutuksen poissulkevalta. Etenkin lavastetun sotakuvan (kuvat 1 ja 3) kohdalla kyse ei enää ole pelkästään faktuaalisesta tilannekuvauksesta, sillä niissä on tarkoituksella rakennettu todellisuutta jäljitteleviä sen sijaan, että kyse olisi todellisesta taistelutilanteesta.

Kuten Ilona Hongisto (2006, 48), miellän dokumentaarisuuden taipuisaksi, lajityyppi- ja mediaraajat ylittäväksi käsitteeksi. Dokumentaarisuus ei ole vain valmiita tallentamisen rakenteita kuvaileva ja erittelevä käsite, vaan se osallistuu voimallisesti siihen, miten tallentamisen rakenteet hahmotetaan, miten niitä voidaan käyttää ja muuttaa. Sotakuvat olisi liitettävissä Hongiston (mt. 50) dokumentaarisen konstruktivismiin käsitteeseen. Dokumentaarisisissa konstruktivismissa todellisuuden tallentamista alettiin mieltää erilaisten retoristen valintojen, ilmaisukeinojen ja valta-asetelmien pelikenttänä sen sijaan, että teokset olisi mielletty valmiiden rakenteiden heijastajiksi. Tämä käsitys lähenisi sitä, että kuvaamiseen osallistui monta tahoa ja tietynlaiset osallistumiset tuottivat tietynlaista materiaalia. Tallentamisen rakenteita muutettiin muun muassa lavastamalla ja muutoksiin vaikuttivat etenkin Päämaja ohjekäsytteen, sensuuri ja kuvaajan omat tavoitteet ja näkemykset.

Retoristen valintojen, ilmaisukeinojen ja valta-asetelmien hyvä esimerkki on kuva 1, jota on Kleemolan (2011, 31) mukaan käytetty esimerkiksi italialaisessa *Il Popolo d’Italia* -lehdessä. Konstruktivistisen käänteen myötä dokumentin ja sen tuottamisen sisäisten ulottuvuuksien lisäksi on alettu yhä ponnekkaammin pohtia teoksen suhdetta myös sen rajojen ulkopuolelle. Dokumenttien pursuaminen rajojensa ulkopuolelle ei ole yllättävää, sillä teokset ovat usein

esimerkiksi yhteiskunta- ja kulttuuripoliittisten tapahtumien synnyttämiä ja niiden kommentoijia. (Hongisto 2006, 50.) Esimerkiksi juuri kuva 1 on rajojensa ulkopuolelle tähtäävä dokumentti. Ilmestyttyään italialaisessa julkaisussa se kommentoi suomalaisen yhteiskunnan tapahtumia ja muodostaa yleisössään mielikuvia jatkosodan valta-asetelmien pelikentästä. Tämä osoittaa sen, että kuvaa on saatettu jakaa myös muille ulkomaiden lehdistöille ja nimemomaisen kuvan on haluttu välittävän mielikuvia Suomen tapahtumista.

Johdannossa esittelen kuvan 1 lavastetuksi TK-kuvaksi. Mediatutkija Manuel Alvaradon (Alvarado 2001 [1979–80], 148–163) mukaan on luontevaa ajatella, että valokuvan kerronnallinen ketju voi täydentyä vain, mikäli saamme sen itsensä ulkopuolista informaatiota, joka antaa vihjeitä tapahtumista ennen tai jälkeen valotuksen. Yksittäinen valokuva on vain hypoteesi, joka virittää kysymyksen: mitä tapahtui, entä mitä tapahtuu seuraavaksi? Hypoteesi voi saada vahvistusta esimerkiksi kuvatekstistä tai vaikkapa toisesta valokuvasta, joka synnyttää temporaalisen ulottuvaisuuden, ennen-jälkeen -tilanteen. Uutta kuvatietokantaa hyödyntämällä oli mahdollista löytää Termolan korsun tuhoamiseen liittyen kuvaaja Erkki Viitasalon otama laajempi kuvasarja. Valitsin sarjasta yhden otoksen (kuva 5) perusteluksi sille, että kuva 1 on todella lavastettu. Kuvassa 5 Viitasalo on ikuistanut toisen TK-miehen ottamassa kuvaa samasta korsuntulitustilanteesta. Kahden kuvaajan on täytynyt olla hyvin lähekkäin korsun suuaukon tuntumassa kuvausasentoon jähmettyneinä itse kuvattavan kanssa. Todellisessa taistelutilanteessa kaikki kolme olisivat asettuneet tulilinjalle ammuttaviksi. On mahdollista, että kuvaa on asetettu ottamaan aikaisemmin käydyn taistelun päätteeksi, jolloin on saatu aitoa tilannetta jäljittelevä kuva korsun yhä savutessa.

TK-kuvaaja Jarl Tauben mukaan koulutuksesta otetut kuvat saatettiin arkistoida rintamavalokuvina (Porkka 1983, 148). Tällöin myös TK-kuvaaja Armas Viitasalon kuvaama (kuva 2) tilanne voisi mahdollisesti olla vain koulutustilanne, eikä aito taistelukuva. Kuten mainitsen, kuva 2 on tilanteeltaan epätavallinen, sillä siinä ei ilmene lavastetulle kuvalle tyypillistä asetelmallisuutta tai siisteyttä. Sitä, onko kuva otettu sotaharjoituksesta, jossa miehet syöksyvät kiireellä asemiinsa, vai onko kuva oikea taistelutilanne, on vaikea sanoa kuvatietojenkaan perusteella. SA-kuvien tietokannasta ei syksyltä 1941 TK-mies Viitasalon ottamana kuitenkaan löytynyt Lankilan tapahtumista materiaalia, joka olisi avannut kuvan taustoja, joten tietoa oli haettava muista lähteistä. Mannerheim-ristin ritari Eero Kivelän profiilissa (MRR-[www](http://www.mrr.fi)-sivut) on seuraava maininta: ”Ylipäällikkö on pvm:llä 8.9.41 nimittänyt Vapaudenristin

2. luokan Mannerheim-ristin ritariksi kapteeni Eero Olavi Kivelän, joka – – rajulla vastaiskulla Lankilassa heitti epätoivoisia läpimurtautumisyriä tekevän vihollisen takaisin tuhoten mm. 9 hyökkäysvaunua.” Kunniamerkin myöntämisaikajankoa sopii Armas Viitasalon kuvan (kuva 2) tapahtumiin. Raevuoren (S 17.12.2012) mukaan myös sotamies Vilho Rättö sai Mannerheim-ristin ollessaan ”mukana 31.7.1941 Lankilassa tehdyssä vastaiskussa.” Lankilassa on lähteiden rajaamana aikavälinä ollut siis kovia taisteluita, joten harjoituksia, joiden aikana taistelutilanteita olisi voinut lavastaa, tuskin järjestettiin. Pidän kuvaa 2 lähteiden sekä hektisen aidolle taistelukuvalle tyypillisen tunnelmansa perusteella aitona taisteluvalokuvana.

Päämajan ensimmäisessä ohjekäskyssä (kansio T20680/13) 23.6.1941 oli määrätty tiedotuskomppanioiden tehtäväksi ”elävöittää ja kertoa rintaman takaiselle väestölle kirjoitusten, valokuvien ja elokuvien avulla kenttäarmeijan toiminnasta, etulinjan taisteluista ja lepoetkistä huoltomuodostelmien ym. toimintaan saakka sekä saada koko kansa eläytymään armeijan taistelutoimintaan päivittäin ja siten terästäämään kansan voitontahtoa” (Porkka 1983, 38). Ohjekäskyä noudattava ”elävöittäminen” voisi toimia lavastamiseen johdattelevana rohkaisuna kuvata kohteita niin, että kuvista tulee katsojille mielenkiintoisia. Täytyy muistaa, että ”kuvaus tulituksen aikana on miltei mahdotonta” (mt. 162), joten etulinjan aluskasvillisuuden seasta otetut kuvat kaukaisista tulituksen nostattamista maapatsaista eivät välttämättä ”saaneet koko kansaa eläytymään armeijan taistelutoimintaan.” Dokumentaarisuuden tutkija Michael Renov (1993, 25) osoittaa dokumentaarisen toiminnan ehkä perustavimmaksi piirteeksi historiallisen ”todellisen” replikoinnin, toisen asteen todellisuuden luomisen, joka on koottu halujemme mukaan – huijataksemme kuolemaa, pysäyttääksemme aikaa tai palauttaaksemme menetyksiä. Ohjekäskyjen toivomus taistelujen elävöittämisestä kulkee vierekkäin Renovin käyttämän replikoinnin käsitteen kanssa. Kumpikin käsite kantaa merkityksen toisen asteen todellisuuden luomisesta – pysäyttääksemme aikaa taisteluiden keskellä. Replikointi ja elävöittäminen pätevät ohjekäskyjen johdatteleman TK-materiaalin (kuvat 1 ja 2) lisäksi myös rintamamiesten tuottamaan materiaaliin (kuvat 3 ja 4), sillä vaikka ne eivät ole ”pursunneet” rajojensa ulkopuolelle siinä missä sensuurin hyväksymä TK-materiaali, on niillä Renovin näkemykseen perustuen yhtäläinen pyrkimys toisen asteen todellisuuden luomiseen.

Brittiläisen dokumenttiliikkeen perustajan John Griersonin paljon siteeratun määritelmän mukaan dokumenttielokuva on todellisuuden luovaa käsittelemistä (*creative treatment of*

actuality) (Barsam 1992, 89). Griersonin määritelmä on suoraan siirrettävissä sotavalokuvaan. Tällöin kuva-aineistoni jokainen kuva (kuvat 1–4) olisi luokiteltavissa todellisuuden luovan käsittelyn piiriin, sillä jokaisessa niissä tekijä on lähestynyt kuvauskohdettaan omalla luovalla tavallaan. Kun kuvan 4 tekijä käsittelee kuvansa kautta todellisuutta ohikiitävänä hetkenä, kuvan 3 tekijä on käsitellyt taistelutilannetta lavastuksen kautta. Elokuvaohjaaja Jouko Aaltonen (2001, 30) toteaa, että Griersonin määritelmän ”käsittely” tulisi laajentaa ”esittämiseksi”. Tällöin käsitteessä olisi samanaikaisesti läsnä dokumenttielokuvan kaksi napaa – historiallinen todellisuus ja luova, synteettinen elementti. Aaltosen määritelmä toimii sotavalokuvaa pohdittaessa Griersonin määritelmää paremmin, sillä luovan esittämisen myötä huomio kiinnitettäisiin tekijän luovuuden roolin korostamisen ohella siihen, että sotakuva on, kuten Michael Renov sanoisi, todellisuuden replikointia. Sotatilanteen luova käsittely ei loppunut siihen hetkeen, kun kuvaaja teki ratkaisunsa kuvan ottamisesta. Kun kuvat kuvaustilanteen jälkeen jatkoivat matkaansa sensuurin kautta eteenpäin, olivat ne tekijän valintojen kautta sotatilanteen esittäjiä kuvia katsovalle yleisöllekin.

Dokumentaarisien elokuvan tutkija Bill Nichols on jakanut teoksessaan *Introduction to Documentary* (2001, 99–137) elokuvan dokumentaariset lähestymistavat lajityypin historian eri vaiheissa vallinneisiin kuuteen moodiin: selittävä (*expository*), havainnoiva (*observational*), vuorovaikutteinen (*participatory*), refleksiivinen (*reflexive*), performatiivinen (*performative*) ja runollinen (*poetic*). Nicholsin dokumentaarisuuden moodit palvelevat mielestäni hyvin myös sotakuvan dokumentaarisuuden tarkastelua. Sotakuvan piiristä löytyy kaksi selkeästi erilaista dokumentoinnin tapaa, joihin Nicholsin moodit tarjoavat selityksen – lavastaminen (kuvat 1 ja 3) ja tilanteiden kuvaaminen tapahtumien keskeltä sellaisenaan (kuvat 2 ja 4).

Termi performatiivinen (*performative*) luonnehtii dokumentteja, joissa esittävyys, rakennettu luonne ja subjektiivisuus ovat peittelemättä esillä. Performatiivisissa dokumenteissa viittaussuhde todellisuuteen säilyy, mutta alisteisempina ilmaisullisille tavoitteille. (Nichols 2001, 130–137.) Performatiivinen dokumentti lähenee tässä myös Renovin todellisuuden replikoinnin käsitettä ja ohjekäskyn ilmaisua ”elävöittää”. Performatiiviseksi dokumentiksi on Nicholsin jaottelun perusteella luokiteltavissa aineistoni kuvat 1 ja 3. Ne ovat jo sommittelunsa perusteella tulkittavissa lavastuksiksi – kuvaaja on rakentanut otoksensa esittävään muotoon. Kuvien viittaussuhde todellisuuteen on lavastuksesta huolimatta säilynyt, sillä otosta varten lavastetulla taisteluposeerauksella on selkeä kiinnekohtansa sodan arkeen kuuluvissa tilan-

teissa. Ominaista lavastetuille kuville on se, että niissä yhdistyvät fiktiivinen ja dokumentaarinen kerronta.

Havainnoivan (*observational*) moodin dokumentti toimii ikkunana todellisuuteen. Objektiivinen todellisuus pyritään tallentamaan siinä niin täsmällisesti kuin mahdollista tekijän ollessa neutraali havainnoija, joka ei omalta osaltaan vaikuta otoksen tapahtumiin. (Nichols 2001, 109–115.) Havainnoimisen moodissa lavastaminen ei siis tule kysymykseen, joten moodin yhteyteen voisi luontevasti liittää kuvan, jotka eivät ole luokiteltavissa lavastetuiksi (kuvat 2 ja 4). Kuva ilmentää sodan tapahtumia sivustakatsojan – havainnoijan – näkökulmasta. Kuvien 2 ja 4 hektinen tunnelma yksin on omiaan luomaan kuvapinnan tuntumaan ikkunanomaisen vaikutelman tapahtumasta, johon ei ole vaikuttanut edes kuvaajan läsnäolo. Nicholsin havainnoiva moodi jättää tekijän kuitenkin liian neutraaliksi havainnoijaksi unohtamalla kamerasen, jonka linssin läpi kuvattuna todellisuus välittyy aina omanlaisenaan tekijän rajaamana maisemana.

Keskustelua suomalaisten sotakuvien ja -kuvausten kentällä on herättänyt Väinö Linnan joulukuussa vuonna 1954 ilmestynyt romaani *Tuntematon sotilas* sekä romaanista tehdyt lukuisat elokuvaversiot.¹⁶ Elokvantutkija Jukka Sihvonen käsittelee aihetta teoksessaan *Idiootti ja samurai* (2009) tuomalla keskusteluun mukaan muun muassa dokumentaarisuuden käsitteen. Edvin Laineen ohjaamassa joulukuussa 1955 ensi-iltansa saaneessa elokuvaversiossa *Tuntematon sotilas* siirtymät kerronnallisten kokonaisuuksien välissä on merkattu dokumentaarisilla montaa-sijaksoilla. Autenttisina dokumentteina katkelmat dokumenttielokuvista ovat muistutuksia todellisesta sodasta, johon romaanin tapahtumat perustuvat. Katkelmat pyrkivät nostamaan elokuvallisen kokonaisuuden uskottavuutta. Elokuvan fiktiivinen, romaaniin pohjautuva aines muodostaa vieraannuttavan tuokion suhteessa kamppailuun elämästä ja kuolemasta, jota elokuva sotatapahtumien kautta muutoin käsittelee. (mt. 62–64.) Näkisin sotakuvien lavastamisen eräänlaisena sotatapahtumien fiktiivisenä puolena, joka toimii Laineen elokuvan kerronnallisen aineksen tavoin sodan arjesta vieraannuttavana ja palauttavana elementtinä.

Toisin kuin Laineen elokuvassa, jossa autenttiset dokumenttikatkelmat näyttäytyvät fiktion välissä, valokuvauksen kohdalla lavastaminen on ollut täytemateriaalia – toiminnan puuterintamalla tai tiettyjen kuvatyyppeiden suosio on lavastuksien kautta saattanut toimia tällöin

¹⁶ Katso Väinö Linnan romaanista ja Edvin Laineen elokuvaversioista tarkemmin Sihvonen 2009.

dokumentin fiktiivisenä täytemateriaalina (kuvat 1 ja 3). Porkan (1983, 141) haastattelema TK-kuvaaja Matti Pietinen tukee oletusta täytemateriaalin kuvaamisen tarpeesta kertomalla sodan kuvaamisen, tapahtumien konkretisoimisen taistelutilanteessa olleen vaikeaa: ”On äärimmäisen vaikea tehtävä kuvata mies, juuri kun luoti osuu rintaan.” Kuvaajat ymmärsivät Pietisen mukaan, että heiltä odotettiin jonkin verran myös propagandistista kuvamateriaalia lehdistöä varten ja ”koska tositilanteen kuvat esittivät paria kolmea miestä kyyhöttämässä pusikossa, piti tilanteita lavastaa”. Sama tilanne päti asemasotavaiheeseen, jonka aikana ”oli suorastaan määrättävä kuvauksia lavastettavaksi, että olisi ollut mahdollista välittää lehdistölle sotakuviakin” (mt. 129). Valokuvauksen tutkija Leena Saraste (1996, 132) rakentaa, Nicholsin tyyliä, eräänlaisen kahtiajaon dokumenttiaineiston sisälle. Hänen mukaansa valokuvaus on voimakas ase sekä kertomaan todellisuudesta että kätkemään sitä. Kysymys olisi siis aitojen tilanteiden kuvaamisesta sekä siitä, että asemasodan aikainen kuvauskohteiden puute olisi aiheuttanut täytemateriaalin kuvaamisen. Täytemateriaalia kuvattaessa on pyritty kätkemään todellisuus kuva-aiheiden ja toiminnan puuttumisesta rintamalla ja todennäköisesti välittämään lehdistölle elinvoimainen kuva suomalaisesta rintamatoiminnasta.

3.2. Kuvatietojen merkitys ja ikonikuvan puuttuminen

Valokuvaa on yleisesti ottaen pidetty luotettavana todellisuuden kuvaajana. On lisäksi esitetty, että mikäli tekstin ja kuvan välillä on ristiriita, vastaanottaja on taipuvainen luottamaan kuvaan. Valokuvan ei uskota valehtelevan. (Tuomisto & Uusikylä 1995, 12.) Myös Seppäsen (2001a, 162) mielestä lukijan on vaikeampi sivuuttaa kuva kuin teksti. Tekstin voi aina jättää lukematta kuvan osuessa oikeastaan väkisin katseen tielle. Kuva kykenee kasvattamaan jutun merkityksiä yli, jopa vasten verbaalitekstin merkityksiä. Seppänen (2005, 79) toteaa kuitenkin, että kielellinen ei palaudu kuvalliseen, eli huolimatta siitä että valokuvaan luotetaan, ei kuvilla voi tavoittaa kaikkia verbaalikielen merkityksiä. Sotakuva on etenkin tutkimustilanteessa riippuvainen siihen liitetystä tekstistä. On totta, että kuva osuu väkisin katseen tielle ennen tekstiä, mutta alun tarkastelun jälkeen se tuntuu tarvitsevan tuekseen verbaalisen selityksen. Kuvat 1 ja 2 ovat helpommin tulkittavissa verrattuna kuviin 3 ja 4, sillä niille on rakennettu tietojen avulla selkeä lähtöasetelma esimerkiksi ajallisesti ja paikallisesti.

Valokuvalla on vajavainen kyky merkityksellistää ajallisia tiloja. Ajatus on paradoksaalinen, koska valokuvan omimpana ominaisuutena pidetään juuri suhdetta aikaan. Valokuvan suhde aikaan on siis yhtä aikaa ehdottoman voimakas, sillä se pystyy luomaan jännitteen kuvaus hetken ja kuvan tarkasteluajankohdan välille, sekä – verbaalikieleen verrattuna – ilmaisullisesti köyhä. Tämä voi olla kohtalokasta valokuvan kerronnallisen kyvyn kannalta, koska monet pitävät kertomuksen keskeisenä piirteenä juuri kykyä rakentaa monitasoisia ajallisia tiloja. (Seppänen 2001a, 99.) Kuvat 3 ja 4 kärsivät valokuvan ilmaisullisesta köyhyydestä, sillä ilman sanoja, kuviin liitettäviä tietoja, ne eivät yksinään merkityksellistä niiden esittämiä ajallisia tiloja kovin pitkälle. Pentikäisen (2008, 10) mukaan keskeinen osa teosta on se prosessi, jossa katsoja konstruoi tarinan teoksen tarjoaman luonnoksen perusteella. Kuvien 3 ja 4 paikallisen ja ajallisen määrittäminen sanallisesti täydentäisi kuitenkin valokuvan aikasuhteen sen kerronnallisen kyvyn osalta, jolloin kuvat voisivat saada kokonaan uusia merkityksiä. Tällöin niiden sisältämät tarinat eivät jäisi vaille päätöstä, huolimatta siitä, että Pentikäinen tuntuu tyytyvän katsojan muodostamaan teoksen mielivaltaiseen tulkintaan. Kuvien 3 ja 4 tekijätiedot jatkaisivat myös kuvan tarinaa edelleen, jolloin niiden tulkintaan muodostuisi uusia ajallisia tiloja.

Kuvaajia kehoitetaan Kuvaosaston neuvottelujen asiakirjassa (asiakirja T10602/21) jo kuvanoton yhteydessä tekemään muistiinpanoja, jotta kuvaselosteesta tulisi oikea ja mahdollisimman tarkka. Tarkoitus ei kuitenkaan ollut tehdä kuvaajan tekstistä kaunokirjallisia esityksiä, mutta hyvä oli, jos se kelpasi sellaisenaankin lehtiin.¹⁷ Asiakirjassa huomautetaan myös, että jos tekstillä lisättiin kuvan mielenkiintoisuutta, tehtiin sillä huonokin kuva usein julkaisukelpoiseksi. Tekstit oli pystyttävä tekemään niin, että ”siihen jää jäljelle senkin jälkeen, kun sensori on punaisen sormensa iskenyt” (asiakirja T10602/21), joten kuvatekstejä ja kuvaselosteita on mahdollisesti kaunisteltu liioittelemalla tapahtumien todellista laitaa. Näin voisi sanoa olevan ainakin kuvan 1 kohdalla. Tilanteen lavastaminen on edellyttänyt kuvaajalta tietynasteista luovuutta kuvaselosteen kohdalla. Kuten aikaisemmin mainitsen, sensuuri lyhensi ja muokkasi kuvaajan kokoaman kuvaselosteen lehdistölle sopivaan muotoon. Prosessissa kuvatekstistä on haluttu poistaa sana ”vielä”, joko tapahtumakuvauksen lyhentämiseksi tai siksi, että kuvatusta tapahtumasta on haluttu antaa välittömämpi vaikutelma sitä katselevalle (kuva 1).

¹⁷ Samaisessa asiakirjassa Kuvalehtien edustajan rva Tiittasen kerrotaan kuitenkin todenneen, että kuvasarjojen tekstien tulisi olla kaunokirjallisempia, novellimaisempia (Asiakirja T10602/21).

Kleemolan (SA 5/2011) mukaan TK-kuvaajat laativat yleensä kuvatekstit ottamiinsa kuviin Päämajan ohjeiden mukaisesti, ja koska heitä ei ollut erityiskoulutettu esimerkiksi eri sotilasalojen tuntemukseen, saattoivat kuvaajien tekemät tekstit sisältää naurettaviakin virheitä. Tällaiset naurettavat virheet saattoivat koskea esimerkiksi paikkojen ja henkilönimien väärinkirjoittamista tai jopa ”kuvaajia, jotka eivät itse osaa suomenkielen oikeinkirjoitusta.” Kuvauspaikkojen nimissä erehtyminen saattoi johtua myös siitä, että kuvaajilla oli käytössään erilaisia karttoja, joissa paikkakuntien nimien kohdalla oli sekaannusta. (asiakirja T10602/21.) Kuvatekstillä voidaan ohjata kuvan merkityksiä suuntaan jos toiseenkin (Seppänen 2001b, 162), sillä on käynyt myös niin, että TK-kuvasensori määräsi otoksen automaattisesti julkaisukieltoon. Seppäsen (mts.) mukaan kuvan totuudesta kiisteleminen on turhanpäiväistä, ellei pohdita sitä, millaisia poliittisia, taloudellisia ja yhteiskunnallisia seikkoja kulloistenkin visuaalisten järjestysten tuottamiseen ja tulkintoihin sisältyy. Siksi kyseisessä tapauksessa on hyvä selvittää kuvan taustoja. Vuosalmella 2.9.1941 otettu kolmen kuvan sarja on herättänyt kysymyksiä, alkuperäisten kuvatietojen mukaan kuvasarja esittää miinoja polkevia venäläisiä sotavankeja. Kuvatekstin todenmukaisuus merkitsisi sitä, että kuvien ottaja vänrikki R. Ruponen olisi dokumentoinut Geneven sopimuksen vastaisen sotarikoksen. Kuvien tapahtumiin on yritetty löytää uusia selityksiä todisteeksi kuvatekstin virheellisyydestä. Se on harhaanjohtava muun muassa sillä perusteella, että vangeilta puuttuu täysin miinojen tunnusteluun tarvittavat kepit. Myös kuvasarjassa esiintyvien miesten välit ovat aivan liian harvoja miinojen polkemisen tehokkuutta ajatellen. (Kleemola SA 5/2011.)¹⁸ Kuvatekstien mahdollinen virheellisyys ei näyttäydy tutkielmani aineistossa merkittävänä. Kuvan 1 kuvatekstin ollessa osittain mielikuvituksen avustuksella kasattu, voi kuvan 2 tekstin nähdä tilanteen aitouden perusteella täysin todenmukaisena.

Kuvaosaston neuvotteluasiakirjan (asiakirja T10602/21) mukaan TK-kuvaajien tekemät kuvaselosteet saattoivat olla, virheellisyyden ohella, erittäin puutteellisia. Otettu kuva jää käytökelvottomaksi, kun ei tiedetä, mitä mies on tehnyt. Komppaniapäälliköille pyrittiin siirtämään suuri osa vastuusta valvoa TK-kuvauksien sujumista, sillä ”työn laatu on siinä määrin olosuhteista riippuvaa, että sitä voi tehokkaasti valvoa vain komppaniapäällikkö.” Voi siis todeta, että vaikka päälliköiden tehtävä oli tuoda ohjekäskyt myös suullisin neuvoin TK-

¹⁸ Aiheesta lyhyesti ks. <http://seura.fi/sota/sotahistoria-sota/vierasblogi/sa-kuvien-nettiarkisto-haastaa-tutkijan/> (6.5.2013).

miesten tietoon, ei tehtävää ollut kaikilta osin täytetty. Kunnollinen kuvaselostus teki kuvan arkisto- taikka julkaisukelpoiseksi. Tärkeissä kuvissa katsottiin jopa kellonajankin merkitseminen tarpeelliseksi, mutta tavallisissa rintamaelämäkuviissa saattoi riittää kuukauden tarkkuus. (asiakirja T10602/21.) Huolimatta siitä, että suuri osa TK-materiaalista jäi tiedoiltaan vaillinaisiksi, ovat kuvat 1 ja 2 hyvin selostettuja. Kuva 1 on tiedoistaan huolimatta ohjekäs-kyn 59 (kansio T20680/13) perusteella yhden seikan osalta vajavainen. Käsky huomauttaa kuvaryhmille, että lavastettuihin kuviin olisi sotatieteen ja sotahistorian tutkimuksen vuoksi ehdottomasti merkittävä, milloin kyse on lavastuksesta. Kaikkiin TK-kuviin ei merkintää (kuva 1) ole käskystä huolimatta tehty, jolloin kuvan todistaminen lavastukseksi tai aidoksi taistelukuvaksi jää kuvanlukemisen ja mahdollisesti arkistotyön varaan (kuvat 1 ja 5).

Porkan haastatteleman eversti Kalle Lehmuksen mukaan sodan edetessä selkiintyi yhä enemmän se käsitys, ettei sanaa ja kuvaa voitu erottaa toisistaan (Porkka 1983, 129). Valokuvan dokumenttiarvo ja vaikutus noteerattiin erittäin korkealle. Siksi kuvien julkaisemista tarkkailtiin aktiivisesti (mt. 104). Sotavalokuvan julkaisu on sensuurin kohdalla liitettävissä elokuvaleikkaaja Kimmo Kohtamäen näkemykseen siitä, että dokumenttielokuvan todellisuuden muokkaaminen katsojalle kiinnostavaksi tapahtumien sarjaksi tapahtuu leikkausvaiheessa (Kohtamäki 2001, 8). Tosin ajatusta voisi soveltaa niin, että sotakuvan kohdalla tavoite ei ollut niinkään kiinnostaa katsojaa vaan tuottaa katsojalle ”oikeanlainen” tapahtumien sarja sensuroinnin kautta. TK-kuvan hallitseva asema on todennäköisesti saanut myös lehdistön orientoitumaan tietynlaiseen kuvamateriaaliin – TK-kuvan voisi sanoa aikanaan olleen sitä, miltä aidon sotakuvan tuli sensuurin käsittelyn jälkeen näyttää. Tällöin tekijän osuus kuvan aikakokonaisuuden luoja muuttuu, sillä prosessiin on osallistunut välikäsi, joka muokkaa materiaalin julkaisukelpoiseksi muuntamalla kuvan luonnetta siihen liitetyn alkupe- räistekstin kustannuksella. Seppänen (2001a, 108) toteaa osuvasti, että jutun kuvituksen todellinen tekijä ei ole valokuvaaja vaan toimituksellinen yhteisö.

Suomalaisen sotakuvamateriaalin joukosta ei voi sanoa nousseen yhtä selkeää ikonikuvaksi nimitettävää otosta. Ikonikuvaa ei päässyt ehkä syntymään, sillä tunteita herättävän propa- gandakuvauksen ohella keskityttiin myös historiallisten ja selkeiden dokumenttien tuottami- seen. Komentaja Juhani Kaskeala (2004, 7) toteaa ehkä hieman kaunistelevasti, että sotapro- pagandamme ei yltenyt omahyväiseksi yltiöisänmaallisuudeksi, mutta ei myöskään langennut alentamaan vihollisen ihmisarvoa. Se oli yhtä aikaa kannustavaa ja tosiasioihin pitäytyvää.

Kaskealan luonnehdinta saattaa osoittaa kuitenkin edellä esille ottamani syyn siihen, miksi ikonikuvaa ei syntynyt – suomalaisten tapa kuvata oli liian ”kilttiä”. Ohjekäskyjen tarjoamat sysäykset tiettyjen kuva-aihedun pariin näyttäytyvät entistä voimakkaammin vain suosituksina, sillä Kuvaosasto (asiakirja T10602/21) korosti kaikenlaisten kuvien ottamisen tärkeyttä: ”Pitäisi kuvata kaikenlaisia aiheita – – jos sokeasti katsoo vain nyt julkisuuteen kelpaavia ja pääseviä aiheita, voi jäädä kuvaamatta myöhemmin korvaamattomia, arkistolle sotilaalliseen tai muuhun käyttöön perin tärkeitä asioita.” Lisäksi luvottomasti kuvanneet sotilaat saivat omaa materiaalia ikuistamalla tallennettua omat ikonikuvansa, jolloin ikoniselle lehdistökuvalle ei välttämättä ollut enää tarvetta.

Joe Rosenthalin 23.2.1945 Iwo Jimalta ottamaa lipunpystytyskuvaa sekä Jevgeni Haldein kuuluisaa Berliinin valtiopäivätalon lippukuvaa yhdistää se tekijä, että ne ovat voitokkaita ”kaukaa kotoa”-kuvia, jotka joutuivat nopeasti laajaan levitykseen.¹⁹ Yhteistä niille on myös se, että kummankin kuvan autenttisuus, toden hetken tallentaminen on kyseenalaistettu. (Lindstedt & Kleemola SK 48/2011.) Suomalaisen kuva-aineiston joukosta, jossa on sekä lavastettua että kuvatiedoiltaan harhaanjohtavaa materiaalia, ei ehkä noussut ikonikuvaa siksi, että sotaa käytiin suurimmaksi osaksi omalla maaperällä. Kotirintamalle ei siis välittynyt kuvaa, jossa ”voiton suuruus kasvaa etäisyyden neliössä” (Lindstedt & Kleemola SK 48/2011). Yksittäisten kuvien julkaisukerrat jäivät vaatimattomaksi (Lindstedt & Kleemola SK 48/2011), sillä kuvamateriaalin suuri määrä melko pieneen levitysalueeseen nähden on saattanut luoda tilanteen, että lehdistöllä on ollut liikaa materiaalia, mistä valita. Tällöin yksi kuva ei pääse nousemaan muiden ohi tärkeämpänä tai ikonisempana.

Lindstedtin ja Kleemolan (SK 48/2011) mukaan yksi keskeisin syy ikonikuvan syntyyn on sen historiallinen oikea-aikaisuus ja sen seurauksena kuvan julistuksellinen käyttökelpoisuus. Suomi kuului selviämisestään huolimatta hävinneisiin, jolla ei ollut erityisempää syytä juhlistaa yhtään mitään. Sekä Iwo Jiman että Berliinin valtiopäivätalon kuvat ovat sitä vastoin nähtävissä voiton julistuksina. Tuntuu siltä, että suomalaisen sotakuvauksen ensisijaisena tarkoituksena oli luoda ikonisia henkilökuvia, jotka nostattaisivat yhteishenkeä ja näyttäisivät mal-
lia siitä, millaisen todellisen suomalaissotilaan kuuluu olla. Suomalainen sotilas pyrittiin esittämään jalona ja sankarillisena, mutta samalla talonpoikaisena ja karun koreilemattomana miehenä (Kleemola 2011, 18). Ohjekäskyssä 37 todetaan esimerkiksi, että kaikki Manner-

¹⁹ Iwo Jiman lippukuvasta ks. lisää Hariman & Lucaites 2007, 93–136.

heim-ristin ritarit on kuvattava, niin muotokuvaaluontoisesti kuin myös päivittäisissä toimituksissaan (kansio T20680/13) – tällöin sotasankari näyttäytyisi sekä kunnollisena ja ihailtavana sekä arkisena ahertajana. Sensuuri vaikutti toiminnallaan henkilöikonikuvan syntyyn, sillä toisaalta liiallinen rentous kuvassa saattoi antaa väärän viestin armeijan kurinalaisuudesta (Lindstedt & Kleemola SK 48/2011). Voisi olettaa, että kansanomaisempi sotilas puolustamassa kotimaataan olisi mahdollisesti herättänyt kuvia katselevassa kansassa enemmän ihailun ja samaistumisen tunteita, joiden kautta mahdollinen ikonikuva olisi voinut päästä muotoutumaan.

Suomalaista sotaikonia tulisi etsiä ennemmin ehkä elokuvauksen ja kirjallisuuden piiristä. Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* -romaani ja Edvin Laineen ohjaama samaa nimeä kantava elokuvaversio tuntuvat ottaneen suomalaisen sodankäynnin ikonin roolin. Näin voisi sanoa siksi, että Suomen sotatappioiden myötä sodasta tuli suomalaisille ”hiljaa potemalla” -muistamisen asia” (Lindstedt & Kleemola SK 48/2011). Yksi syy Linnan fiktiivisen romaanin suosioon löytynee juuri sensuurin vaikutuksen myötä TK-kuvista puuttumaan jääneistä vakavamielisistä ja humorisistakin suomalaisen sotilaan luonnekuvauksista. Laineen elokuva puolestaan ripottelee Linnan fiktiivisissä kohtauksissa elävät hahmot dokumentaaristen elokuvakatkelmien lomaan, joiden kautta todentuntuinen kokemusmaailma välittyy katsojalle. (ks. Sihvonen 2009).

4. LOPUKSI

Tutkielmassani olen käsitellyt TK-kuvaajien ja tavallisten rintamamiesten tekijyyttä ja heidän ottamiensa jatkosodan aikaisten kuviensa (kuvat 1–4) dokumentaarisuutta. Sotakuvan muotoutuminen näyttäytyy tutkielmassani monimuotoisena prosessina, johon osallistuu monia tekijöitä. Tekijöiden, ohjekäskeyjen sekä kansan ja lehdistön odotusten summasta on syntynyt sotadokumentteja, jotka ovat suomalaisessa kuvastossa yllättävän vähän tutkittu kuvaryhmä. Tutkimusaineisto lähteineen on laaja ja yhdistää näkemyksiä kirjallisista historian- ja taiteentutkimuksen materiaaleista sekä kuva- että arkistoaineistoon.

Tekijyys on sotakuvasta puhuttaessa monimuotoinen ja liukuva käsite. Vastoin alun oletusta siitä, että käsittelyn kohteeksi asettuu vain kaksi tekijäryhmää, osoittautui tutkielmassani nopeasti vääräksi. TK-miesten ja rintamasotilaiden rinnalle nousi kuvien ja kuvatekstien kohdalla sensuuri sekä Päämajaja, jotka tekijöinä tekijöiden takana ohjasivat valokuvaustoimintaa hieman vaihtelevalla vaikutusvoimalla. Rintamamiehet näyttäytyvät hiljaisina ja yksinäisinä tekijöinä, jotka satunnaisesti saattoivat moittiakin TK-kuvaajia ja kuvaustilanteissa harjoitettua lavastustoimintaa, mutta kuitenkin päätyä itse samanlaiseen toimintatapaan. Aineistosta osoitti myös sen, että huolimatta sodan hektisyydestä kuvaajan voi silti sanoa subjektiivisena tekijänä ottavan subjektiivisella tallennusvälineellä – kameralla – kuvan samalla tiedostaen tai tiedostamatta tekemänsä valinnat esimerkiksi kuvan rajauksen suhteen.

Tekijännimen vaihdokset nousevat tutkielmassani yllättävän suurena ongelmana siinä keskustelussa, miten joudumme nykypäivänä lähestymään sotakuvamateriaalia. Siinä missä TK-kuva voi olla alkujaan rintamamiehen ottama, voi rintamamiehen henkilökohtaisen otoskansion kuva osoittautua useasti kopioituksi TK-kuvaksi. Saksan ja Suomen näennäinen yhteistyö tuntuu loppuvan PK-komppanioiden mallin mukaisen TK-toiminnan organisoimisen jälkeen kilvoitteluksi ja suomalaisen valokuvaushenkilöstön haluun osoittaa paremmuuttaan mies-, kamera- ja resurssialivoimasta huolimatta. Tätä tavoitetta levitettiin kuvaajien keskuuteen myös ylhäältä päin. Mielenkiintoinen jatkotutkimuskohde olisi Suomen ja Saksan välisen kilvoittelu ja miten se ilmeni etenkin Helsingissä järjestetyssä TK- ja PK-kuvaajien yhteisnäyttelyssä.

Kuvien dokumentaarisuus tarkentuu tekijyyden ohella muuntautuvaksi ja monipuoliseksi. Tutkielmani alussa oletin, että kuvien lavastusten myötä niiden arvo dokumentteina olisi jopa alhaisempi silloin kun voidaan osoittaa, että otos on lavastettu (kuvat 1 ja 3). Nykytutkimus on hieman yllättäen hyväksynytkin täysin sen, että dokumentteja lavastetaan – dokumentaarisen kuvan järjestely kuvaajan mieleiseksi on enemmän sääntö kuin poikkeus. Sovellettuani tutkielma-aiheeseeni myös materiaalia dokumentaarisen elokuvan tutkimuksesta, aiheiden väliltä löytyi mielenkiintoisia kiinnekohtia ja niiden soveltaminen sotakuvaan tuntui hyvin luonnolliselta ja vaivattomalta.

Puolustusvoimien avattua sähköisen SA-kuva-arkistonsa sotakuvaan tutkiminen muuttui jokaiselle saavutettavammaksi. Projektin pelasti myös kymmeniä tuhansia negatiiveja tuhoutumiselta, sillä ne olivat korkean ikänsä takia alkaneet jo rapistua – kuvien digitointi oli siis ennen kaikkea kuvien säilymistä ajatellen asetettu tavoite. Uudistus voi jopa rohkaista useampia tutkijoita käsittelemään sotakuvia, joista on Suomessa tehty hyvin vähän kattavaa tutkimusta muiden kuin perinteisten historia-aineiden näkökulmasta. Kiinnostus sotakuvaan kohtaan on ollut pysyvää ja se, että kuvapalvelun kaltaisiin uudistuksiin ollaan yhä edelleen valmiita budjetoimaan, kertoo aiheen jatkuvasta ajankohtaisuudesta näin vuosikymmeniä kuvien ottamisen jälkeenkin – ehkä sodista on todella tullut suomalaisille ”hiljaa potemalla” -muistamisen asia.

KUVALUETTELO

KUVA 1. TK-kuvaaja Erkki Viitasalo, *Konepistoolisarja vielä varmuudeksi sisään*. Termola 10.9.1941. 6x9 cm. Rulla nro. 14: kuvasarja väkivaltaisesta tiedusteluretkestä venäläisten linnoitetulle rajavyöhykkeelle ja korsun tuhoamisesta, kuva nro. 46056. Olli Kleemolan sotakuvakokoelmat. Virallisten kuvien sarja – kuva 40.

KUVA 2. TK-kuvaaja Armas Viitasalo, *Miehet syöksyvät aseisiin. Hyökkäys metsässä*, Lankila 2.8.1941. 9x8cm. Rulla nro. 5, kuva nro. 30540. SA-kuva, Puolustusvoimien Kuvakeskuksen sotakuvakokoelmat, Helsinki

KUVA 3. Kuvaaja tuntematon. 6x9 cm. Olli Kleemolan sotavalokuvakokoelmat (Matalar Säiliök 1 kuva 38).

KUVA 4. Kuvaaja tuntematon. 6x9 cm. Olli Kleemolan sotavalokuvakokoelmat (Matalar Säiliök 1 kuva 117).

KUVA 5. Erkki J. Viitasalo, *TK-Mustonen töissä*. Termola. Kuva nro. 46057. SA-kuva.
<http://www.sa-kuva.fi/>

LÄHDELUETTELO

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Arkistoaineistot

Kansallisarkisto, Sörnäisten toimipiste. TK-kuvaajien ohjekäskyt. TK-kuvaajien ohjekäskyt – vihollisten kuvaaminen ja kuvailu, kansio T20680/13.

Olli Kleemolan sotavalokuvakokoelmat.

Puolustusvoimien Kuvakeskuksen sotakuvakokoelmat/ SA-kuva.

(<http://www.sa-kuva.fi>)

Turun Maakunta-arkisto, Turku. Kuvaajien arvostelu. Kansallisarkiston tiedotusosaston sa-laista ja yleistä kirjeistöä 41/44. Valo- ja elokuva-asiat. Asiakirja T10602/21.

Internet-lähteet

Mannerheim-ristin ritarit [MRR], <http://www.mannerheim-ristinritarit.fi/> (4.5.2013).

Suulliset tiedonannot

Kleemola, Olli 13.12.2012, poliittisen historian tutkija, Turku. Keskustelu Kleemolan työhuoneella.

Kleemola, Olli 10.2.2013, poliittisen historian tutkija. Keskustelu puhelimitse.

Kleemola, Olli 29.4.2013, poliittisen historian tutkija. Keskustelu puhelimitse.

PAINETUT LÄHTEET

Lehdet

Jaakkonen, Pasi, ”Sota-ajan kuvat nyt ilmaiseksi netistä.” – *Iltasanomat* [IS] 25.4.2013, <http://www.iltasanomat.fi/kotimaa/art-1288560167124.html> (25.4.2013).

Kleemola, Olli, ”Tuntemattoman kansallisaarten tulkintavaikeuksia - sotarikos vai leipäviljan puhdistusta?” – *Sotilasaikakauslehti* [SA] 5/2011, 55–57.

Lindstedt, Risto & Kleemola, Olli, ”Kaksi kuvaa sodasta” – *Suomen Kuvalehti* [SK] 40/2010, 8.10.2010, 54–61.

Lindstedt, Risto & Kleemola, Olli, ”Tuntematon ikoni” – *Suomen Kuvalehti* [SK] 48/2011, 2.12.2011, 48–57.

Raevuori, Antero, ”Suomen sankarit.” – *Seura* [S] 17.12.2012, <http://seura.fi/sota/sotahistoria-sota/suomen-sankarit/> (4.5.2013).

Kirjallisuus

Aaltonen, Jouko 2001. ”Dokumenttielokuva – totta ja tarua” – *Dokumenttielokuva: todellisuuden luovaa käsittelyä*. Työpaperit. Toim. Eeva Kurki. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, F 20. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 28–33.

Alvarado, Manuel 2001. ”Photographs and Narrativity” – *Representation & Photography. A Screen Education Reader*. Toim. Manuel Alvarado, Edward Buscombe & Richard Collins. Basingstoke: Palgrave, 148–163.

Asikainen, Ossi s.a. *Lehtikuvaajan välineet 1800-luvulta 1900-luvun loppuun*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo/ Patricia Seppälän säätiö.

http://www.valokuvataiteenmuseo.fi/images/stories/lehtikuva/lehtikuvaajan_valineet_valmis.pdf (7.5.2013).

Balikci, Asen 2003 [1974]. "Reconstructing Cultures on Film" – *Principles of Visual Anthropology*. Toim. Paul Hockings. Berlin: Mouton de Gruyter, 181–191.

Barsam, Richard M. 1992 [1973]. *Nonfiction Film: A Critical History*. Revised and Expanded. Bloomington: Indiana University Press.

Burke, Seán 2006. "Kirjallisuudentutkimus ja tekijyyden kokemus" – *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka & Veli-Matti Pynttari. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 38–58.

Foucault, Michel 2006 [1970]. *Mikä tekijä on?* Suom. Markku Lehtinen. Nuori Voima 1/2006, 7–14.

Helén, Ipo 1994. "Michel Foucault'n valta-analytiikka" – *Sosiologisen teorian nykysuuntauksia*. Toim. Risto Heiskala. Helsinki: Gaudeamus, 270–315.

Hongisto, Ilona 2006. "Dokumentaarisuus. Todellisuuden tallentamisesta todellisuuden kohtaamiseen". – *Mediaa käsittämässä*. Toim. Seija Ridell, Pasi Väliaho & Tanja Sihvonen. Tampere: Vastapaino, 47–68.

Huttunen, Hannu-Pekka 1995. "Kuvat konfliktissa. Pohjois-Irlannin ristiriidan visualisoinnista." – *Kuva, teksti ja kulttuurinen näkeminen*. Toim. Anja Tuomisto & Heli Uusikylä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 27–61.

Kaskeala, Juhani 2004. "Hengen aseet sodassa" – *Itsenäisyyden puolustajat – kynällä, kameralla, kiväärillä*. Lasse Lehtinen. Porvoo: WS Bookwell Oy, 7.

Kleemola, Olli 2011. *Kaksi kameraa – kaksi totuutta? Omat, liittolaiset ja viholliset rintama- ja TK-miesten kuvaamina*. Poliittisen historian tutkimuksia 37. Turku: Turun yliopisto.

Kohtamäki, Kimmo 2001. ”Elokuvallisuus ja dokumenttielokuva” – *Dokumenttielokuva: todellisuuden luovaa käsittelyä*. Toim. Eeva Kurki. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, F 20. Työpaperit. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 5–11.

Kurikka, Kaisa 2004. ”Tekijyyttä lainaamassa. Algot Untola ja tekijyys taktiikkana.” – *Laji, tekijä, instituutio*. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 56. Toim. Tuomo Lahdelma et al. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 151–174.

Kurikka, Kaisa 2005. ”Liikkuva tekijyys. Maiju Lassilan Rakkautta tekijyyden tekstinä.” – *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka & Veli-Matti Pynttäre. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 224–248.

Kurikka, Kaisa & Pynttäre, Veli-Matti 2005. ”Siinä tekijä missä tutkija”. – *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka & Veli-Matti Pynttäre. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 7–13.

Kurikka, Kaisa & Pynttäre Veli-Matti toim. 2006. *Tekijyyden tekstit*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Nichols, Bill 2001. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Paulaharju, Jyri & Uosukainen, Martti 2000. *Kamerat – huomio – tulta! Puolustusvoimat kuvaajana. Puolustusvoimien kuvaustoiminta 1918 – 1999*. Helsinki: Puolustusvoimien koulutuksen kehittämiskeskus.

Pentikäinen, Johanna 2008. ”Valokuva ja tekijyys” – *Kuva ja konteksti/Image and Context*. Toim. Kristoffer Albrecht & Johanna Pentikäinen. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, F33. Työpaperit. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 9–15.

Renov, Michael 1993. ”Toward a Poetics of Documentary” – *Theorizing Documentary*. Toim. Michael Renov. New York: Routledge, 12–36.

Rosen, Philip 2001. *Change mummified. Cinema, historicity, theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Saraste, Leena 1996. *Valokuva tradition ja toden välissä*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 45. Helsinki: Musta taide.

Seppänen, Janne 2001a. *Valokuvaa ei ole*. Helsinki: Musta taide, 2001.

Seppänen, Janne 2001b. *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.

Seppänen, Janne 2005. *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.

Sihvonen, Jukka 2009. *Idiootti ja samurai. Tuntematon sotilas elokuvana*. Turku: Eetos.

Tuomisto, Anja & Uusikylä, Heli 1995. ”Kuva ja kulttuuri, tutkimuksen lähtökohtia” – *Kuva, teksti ja kulttuurinen näkeminen*. Toim. Anja Tuomisto & Heli Uusikylä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–23.

Vilkuna, Kustaa 1962. *Sanan valvontaa: sensuuri 1939–1944*. Helsinki: Otava.

KUVALIITE



KUVA 1. TK-kuvaaja Erkki J. Viitasalo, *Konepistoolisarja (vielä) varmuudeksi sisään*. Termola 10.9.1941. 6 x 9 cm. Rulla nro. 14: kuvasarja väkivaltaisesta tiedusteluretkestä venäläisten linnoitetulle rajavyöhykkeelle ja korsun tuhoamisesta, kuva nro. 46056. Olli Kleemolan sotakuvakokoelmat. Virallisten kuvien sarja – kuva 40.



KUVA 2. TK-kuvaaja Armas K. Viitasalo, *Miehet syöksyvät aseisiin. Hyökkäys metsässä, Lankila 2.8.1941.* 9 x 8cm. Rulla nro. 5, kuva nro. 30540. SA-kuva, Puolustusvoimien Kuva-keskuksen sotakuvakokoelmat, Helsinki.



KUVA 3. Kuvaaja tuntematon. 6 x 9 cm. Olli Kleemolan sotavalokuvakokoelmat (Matalar Säiliök 1 kuva 38).



KUVA 4. Kuvaaja tuntematon. 6 x 9 cm. Olli Kleemolan sotavalokuvakokoelmat (Matalar Säiliök 1 kuva 117).



KUVA 5. Erkki J. Viitasalo, *TK-Mustonen töissä*. Termola. Kuva nro. 46057. SA-kuva.
<http://www.sa-kuva.fi/>