

Ilona Hongisto

”OLEN VALMIS LÄHIKUVAANI”

Kasvot ja dokumenttielokuva

Artikkeli käsittelee kasvojen toimintaa dokumenttielokuvassa keskittyen eritoten 1970-luvun jälkeisiin vuosikymmeniin. Tarkastelu lähtee liikkeelle 1800-luvulle jäljitetystä oletuksesta, jonka mukaan kasvot toimivat sisäisten ulottuvuuksien ja persoonallisuuden merkitsijöinä, ja etenee kolmen esimerkitapauksen kautta käsittelemään kasvoja myös muihin suuntiin avautuvina, affektiivisina pintoina. Aikajänne ilmentää paitsi laaja-alaisia muutoksia kasvojen tulkinnassa myös keskeisiä käännekohtia dokumenttielokuvan historiassa.

Ihmisen ulkomuodon ja persoonallisuuden suhteen tutkiminen oli erityisen suosittua 1800-luvulla, jolloin tutkijat innostuivat fysionomiasta.¹ Tulkinnat siitä, miten erityisesti kasvot ja kallonmuoto ilmensivät ihmisen subjektiivisia piirteitä, saivat sekä populaareja että tieteellisiä ilmaisuja. Johtopäätökset vaihtelivat mystiikkaan tukeutuvista uskomuksista aina laboratoriokokeisiin nojaaviin positivistisiin tuloksiin ihmisen olemuksesta.

Esimerkiksi ranskalainen G.B. Duchenne de Boulogne keskittyi 1860-luvulla kasvoniilmeiden ja tunteiden analyysiin. Duchennen (1990, 19) mukaan oli olemassa Jumalan luoma universaali tunteiden kieli, joka piirtyi ihmisen kasvoille määrättyjen lihasten reagoidessa eri tunnetiloihin. Hän oli kiinnostunut erityisesti lihas- ja hermora-tojen kautta etenevästä ilmeen liikkeestä ja pyrki erottelemaan eri tunteiden ilmaisussa käytettyjä liikeratoja. Metodinaan Duchenne käytti sähköimpulseja, joilla hän sysäsi liikkeelle ketjun, joka lopulta muotoutui ilmeeksi koehenkilön kasvoilla.²

Tom Gunningin (1997, 6–7) mukaan juuri G.B. Duchenne de Boulogne on fysionomeista suorimmassa yhteydessä elokuvaan, ja erityisesti

¹ Fysionomian historia voidaan toki jäljittää kauemmas, aina Aristoteleen ja Pythagoraan teksteihin, mutta keskityn tässä vain 1800-luvun populaarin tieteelliseen murrokseen. (Ks. erit. Gunning 1997, 2–5; ks. myös Magli, Patrizia (1989), *The Face and the Soul*. Teoksessa Feher, Michael (toim.), *Fragments for a History of the Human Body: Part Two*. New York: Zone, 86–127.)

² ”Armed with electrodes, one would be able, like nature herself, to paint the expressive lines of the emotions of the soul on the face of man” (Duchenne 1990, 9).

³ Ks. erit. Braun, Marta (1992), *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830–1904)*. London and Chicago: The University of Chicago Press.

varhaiseen elokuvaan, sillä hän keskittyi ilmeiden liikkeeseen eli niin sanottuihin ilmeratoihin (*lines of expression*). Siinä missä muut fysionomit – kuten esimerkiksi Johan Caspar Lavater sekä Charles Le Brun – keskittyivät ilmeen ja pysyvän luonteenlaadun suhteeseen, Duchenne tarkasteli ilmevälähdyksiä nimenomaan liikkeen näkökulmasta. Hän oli kiinnostunut siitä fysiologisesta prosessista, jossa ilme muodostui. Kasvot olivat Duchennelle liikkeen lakipiste, jolle fysiologiset impulssit muovasivat hetkittäisen ilmeen. Tässä mielessä Duchennen työ ennakoï muutamalla vuosikymmenellä Eadweard Muybridgen ja Etienne-Jules Mareyn tutkimuksia liikkeen jatkuvuudesta, kestosta ja sen tallentamisesta. (Cuthbertson 1990, 231.)³

Valokuvateknologian erityinen anti fysionomialle perustui uskoon kuvan todistavasta luonteesta. 1800-luvun fysionomit uskoivat laajalti, että ihmisen subjektiviteetti on ennalta määrätty ja siten luettavissa myös henkilön kasvoilta (ks. Gunning 1997, 8). Asenne valokuvaa kohtaan perustui vastaavaan ajatukseen: Duchennen tutkimuksissa valokuva mahdollisti kasvoille muodostuvan ilmaanamion tallentamisen ja tulkinnan. Se todisti tallennettujen ilmeiden ominaisuuksista passiivisen kalvon lailla (Cuthbertson 1990, 232).

Fysionomien oletama kasvonilmeiden suora suhde persoonallisuuteen tai tunnetiloihin sai oman jatkumonsa varhaisessa elokuvassa Edisonin kinetoskooppi-elokuvista alkaen. Varhaisen elokuvan kasvoiteema kytkeytyy Mareyn ja Muybridgen vanavedessä nimenomaan kasvojen tapahtumallisuuteen. Esimerkiksi Edisonin elokuvissa *Fred Ott's Sneeze* (1894) ja *The May Irwin Kiss* (1896) henkilöt on rajattu niin, että huomio kiinnittyy niistämisestä tai suutelemisen kasvoilla aiheuttamiin muutoksiin (Gunning 1997, 1; ks. myös Holmberg 2000, 32–43).

Elokuvateorian puolella kasvoihin kiinnittivät erityistä huomiota ne teoreetikot, jotka etsivät elokuvan erityistä olemusta ja pohtivat elokuvan tapaa kurottaa kohti näkymätöntä, niin sanottua perimmäistä totuutta (Gunning 1997, 1). Esimerkiksi Jean Epstein ja Walter Benjamin linjaavat teeseissään niitä tapoja, joilla elokuva kurottaa kohti suoran havainnon ulottumattomissa olevaa aluetta. Benjaminin (1989, 160) mukaan erityisesti lähikuva ”tuo julki tuttujen esineiden salattuja yksityiskohtia ja tekee kameralla kekseliäitä tutkimusretkiä arkipäiväiseen ympäristöömme.” Epstein (1988, 236) puolestaan korostaa lähikuvien aiheuttavan erityisiä sykäyksiä, jotka johtavat elokuvalla ominaiseen fotogeeniseen ulottuvuuteen – benjaminilaisittain ilmaistuna eräänlaiseen elokuvan optiseen alitajuntaan.

Kasvojen ilmentyminen dokumenttelokuvassa kallistuu lähtökohdaisesti Benjaminin linjaamaan näkymättömään ulottuvuuteen, joka on samanaikaisesti fysionomisen perinteen värittämä. Kirjoittaessaan fysiomiasta ja kasvojen merkkikielestä kuvataiteessa taidehistorioitsija ja semiootikko Altti Kuusamo (2008, 14) esittää, että kasvonilmeet ovat merkkeinä läpinäkyviä, sillä ne asettuvat täysin välittömään, jopa homologiseen suhteeseen ilmaistujen tunteiden kanssa. Kuusamon mukaan kasvoille piirtyvä ilme on niin suorassa suhteessa tunnetilaan, että ajattemme itse asiassa suoraan tunnetiloja, emmekä niinkään kasvojen piirteitä itsessään. Kasvojen ilme ja tunnetila ovat ikään kuin yksi ja sama kokonaisuus, jolloin ilme on aina jo valmiiksi jotain muuta – tunne.

Fysionomien oletus kasvonilmeiden suhteesta persoonallisuuteen tai Kuusamon mainitsema kasvonilmeiden homologinen suhde tunnetiloihin voidaan yhdistää siihen, miten dokumenttielokuvat todistavat jo-tapahtuneesta ja eletystä elämästä (vrt. Kujansivu & Saarenmaa 2007, 11). Siinä missä kasvonilmeet ovat jo lähtökohtaisesti jotain muuta – persoonallisuus tai tunne – samansuuntaisesti voidaan todeta, että myös dokumentaarinen kuva on aina jo valmiiksi jotain muuta – jo-tapahtunut (vrt. Batchen 1997, 9, 194–198).

Artikkelin tavoitteena on yhtäältä höllentää fysionomian pohjustamaa oletusta kasvoista persoonallisuuden ilmentäjänä ja toisaalta haastaa myös ajatusta dokumentaarisesta kuvasta jo-tapahtuneeseen sidottuna. Sen hypoteesi on, että 1970-luvun jälkeen dokumenttielokuvassa tapahtui murros, jossa kasvojen, persoonallisuuden ja tunnetilojen suhde muuttuu. Lähestyn aihetta kolmen esimerkkitapauksen kautta, jotka omilla tavoillaan toimivat asetelman käännekohtina. Mayslesin veljesten *Grey Gardens* (USA 1975), Claude Lanzmannin *Shoah* (Ranska 1985) ja Jayce Salloumin *everything and nothing* (Kanada 2001) työstävät kasvoja ja dokumentaarisia kuvia hyvin erilaisista lähtökohdista: kaikki kuitenkin mahdollistavat sekä kasvojen että dokumentaarisen kuvan ajattelemisen jo-olevasta irrallaan. Aluksi käsittelen niitä historiallisia yhteyksiä, joihin teokset kytkeytyvät ja joista ne myös omilla tavoillaan eriytyvät.

Subjekttiivinen käänne ja todistaminen

Kasvojen näkökulmasta yksi dokumenttielokuvan keskeisimmistä murroksista tapahtui 1970-luvulla, jolloin elämän esittämisen materiaaliksi kelpuutettiin myös henkilökohtaiset kokemukset. Tämä subjektiiviseksiin kutsuttu käänne (Renov 2004, xxiv) muutti dokumentaarisen todistamisen suunnan: siinä missä yhteiskuntapoliittisia kysymyksiä oli tavattu lähestyä yleiseltä tasolta, subjektiivinen käytäntö lähestyy yleisiä asiaintiloja nimenomaan yksityisen kautta.⁴ Käänne todistamisen suunnassa vaikutti luonnollisesti myös todistajan tehtävään dokumentaarisessa prosessissa. Todistajan yleisin tehtävä on vahvistaa läsnäolollaan teoksessa esitetyt väittämät (Nichols 1991, 232–233), kun taas subjektiivinen asetelma nostaa todistajan itsensä teoksen väittämäksi (Renov 2004; xxiv, 176–181).

Michael Renov (2004, 180) paikantaa subjektiivisen dokumenttielokuvan laaja-alaisesti vuosien 1970–1995 väliin ja nimeää jakson ”totuuden jälkeiseksi kaudeksi” (*post-vérité period*). Tällä Renov viittaa nimenomaan omaelämäkerrallisten kertomusten arvonnousuun ja siihen liittyvään totuuden käsitteen paikantumiseen kunkin todistus-kertomuksen puitteisiin (vrt. Kujansivu 2007, 232, 235).

Dokumentaarisien ilmaisun tasolla subjektiivinen käänne tarkoitti puhuva pää -muodon korostumista. Yksityisen kautta tapahtuva elämän esittäminen, usein omaelämäkerrallisesta näkökulmasta, tapahtui tyypillisimmillään rajaamalla todistavan henkilön kasvot kuvaan. Esimerkiksi varhaisissa naisten yhteiskunnallista asemaa käsittelevissä dokumentaarisisissa teoksissa naisten kasvokuvia käytettiin korostamaan itseilmaisun mahdollisuutta (Halpern Martineau

⁴ Tällöin todistaminen saa myös tunnustuksen piirteitä. Laura Saarenmaa ja Heikki Kujansivu (2007, 12) korostavat, että ko. käsitteitä ympäröivät keskustelut ovat toisistaan erillisiä – todistus liitetään yleensä yhteiskunnallisiin tapahtumiin, kun taas tunnustus asettuu minuuden kysymyksen kenttään. Toisaalta Saarenmaa ja Kujansivu toteavat myös, että *käytäntönä* tunnustus ja todistus sekoittuvat toisiinsa.

⁵ Dialogimuoto voidaan jäljittää psykoanalyttisen terapiamuodon postuloimaan puhe- tarpeeseen. Ks. esim. Felman, Shoshana (1992), *Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching*. Teoksessa Felman, Shoshana & Dori Laub (toim.), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London and New York: Routledge, 1–56. Ks. erit. s. 49–52.

⁶ Esimerkkitaipauksina he mainitsevat Etelä-Afrikan totuuskomission toiminnan, raportit Australian varastetuista sukupolvista sekä juutalaisten kansanmurhan käsittely.

⁷ Ks. myös artikkeliko- koelmat Holmlund, Chris & Fuchs, Cynthia (1997), *Between the Sheets, In the Streets. Queer, Lesbian, Gay Documentary*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press; Waldman, Diane & Walker, Janet (1999), *Feminism and Documentary*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

⁸ Muita Williamsin nimeämiä uusia dokumenttielokuvia ovat mm. Michael Mooren *Roger and Me* (1989), Hans-Jürgen Syberbergin *Our Hitler* (1990) ja Claude Lanzmannin *Shoah* (1985), josta enemmän tuonnempana.

⁹ Toimittamassaan *The Image and the Witness* -antologiassa (2007, 4, 10) Frances Guerin ja Roger Hallas korostavat kuvan roolia todistamisen kulttuurisessa projektissa: heidän tavoitteenaan on irrottaa kuva läpinäkyvyyden ja riittämättömyyden määreistä.

1984, 258). Kasvokuvat ja omakohtaisista kokemuksista kertominen kietoutuvat 1970-luvun alun tilanteessa nimenomaan totuuden käsitteen siirtymään yleiseltä tasolta yksittäisten kertomusten asiaksi.

Esimerkiksi feministisestä näkökulmasta omaelämäkerrallinen todistaminen tuotti tärkeän vastadiskurssin ja siitä muodostui jopa vastarinnan väline (Renov 2004, xvi). Julia Lesage (1984, 236) korostaa, kuinka dokumentaarinen todistaminen paitsi rakensi tärkeän tilan naisten asioista ja kokemuksista keskustelemiselle myös vahvisti kertomisen ja keskustelun vapauttavia rooleja naisliikkeessä. Julkinen todistaminen yksityisistä asioista toimi näin myös yksityishenkilöiden terapiana yhteisöllisyyttä rakentavan dialogimuotonsa vuoksi (vrt. Renov 2004, xvii).⁵

Todistamiskulttuurin vahvistuminen ja todistusten omaelämäkerrallistuminen kumpuavat Sara Ahmedin ja Jackie Stacey (2001, 2) mukaan länsimaisia kulttuureita kohdanneesta sosiopoliittisesta tilanteesta; eri ihmisryhmiltä tai yksilöiltä riistetyt oikeudet haluttiin vähintäänkin tunnustaa ja palauttaa.⁶ Ahmed ja Stacey puhuvat todistamisesta maailmassa olemisen tapana, jonka he korostavat olevan erityisesti vuosituhannen vaihdetta kuvaava diskursiivinen käytäntö (ks. myös Kujansivu & Saarenmaa 2007, 10–12). Subjektiasemien vahvistaminen kietoutuu todistuksen vastaanottajien aktivointiin. Todistamisen kulttuurin yksi leimallisista piirteistä onkin dialogimuodon korostaminen ja vastaanottajien osallistaminen todistamisen käytäntöihin – esimerkiksi dokumenttielokuvan katsojana, terapeutina tai oikeudenkäynnin tuomarina.

Michael Renov (2004) osoittaa vakuuttavasti, kuinka omaelämäkerrallisen todistamisen leviäminen dokumentaarisen ilmaisun piiriin paransi useiden sorrettujen vähemmistöjen yhteiskunnallista näkyvyyttä.⁷ Kun vähemmistöjen kokemukset ja tarinat hyväksyttiin osaksi todistamisen poliittista diskurssia, vähemmistöistä tuli osa julkista todistamisen kulttuuria. Todistamisen poliittinen projekti kytkeytyy kasvoihin siinä mielessä, että tiettyistä kasvoista avautui suora yhteys tiettyihin kokemuksiin. Tai Altti Kuusamo (2008, 14) mukaillen: kasvoista ja kokemuksista muodostettiin 1970-luvun tilanteessa homogeeminen ja kulttuuripoliittisesti erityisen paikantunut kokonaisuus.

Kasvot ja uusi dokumenttielokuva

Subjektiiivisen käänteeseen loppuvaihetta sivuaa ajallisesti niin sanottu uusi dokumenttielokuva, jonka tyypillisimpiä piirteitä on totuuden tutkiminen audiovisuaalisessa ilmaisussa (Williams 1993, 13). Tämä 1980–1990-lukujen taitteen lähestymistapa painottaa yhdestä totuudesta luopumista ja siirtymää kohti totuuden ilmenemisen tutkimista. Siinä missä subjektiivinen ote suhteuttaa totuuden kasvojen ja kokemusten rakentamaan yksikköön, uusi dokumenttielokuva asettaa totuuden problematiikan audiovisuaalisen ilmaisun tasolle.

Linda Williams (1993) nostaa uuden dokumenttielokuvan lippulainaksi Errol Morrisin teoksen *Johtolanka* (*The Thin Blue Line*, USA 1988).⁸ Elokuva punnitsee, pohtii ja käyttää hyväkseen kuvan olemusta aikana, jolloin kuvan kykyyn kertoa totuus ei enää uskota.⁹ Vaikka Morrisin

teosta on syytä lähestyä myös esityksen käytön ja kontekstien näkökulmasta – murhasta tuomittu Randall Adams vapautettiin elokuvan nostattaman keskustelun myötä – *Johtolanka* on erityinen siksi, ettei sen määritelmä totuudesta nojaa faktoihin, kertomuksiin tai puhujapositioneihin vaan se muodostuu audiovisuaalisesti.¹⁰ Morris liittää teoksessaan syytettyjen, virkavallan ja silminnäkijöiden puhuva pää-haastattelut lavasteisiin ja näyteltäisiin kohtauksiin, joita alleviivaavat 1980-luvun poliisisarjojen värimaailma sekä katkelmat Dallasin alueen kartasta. *Johtolangan* keskeinen jännite hahmottuu siinä, miten elokuvan käsittelemä totuus rakentuu suhteessa sen ilmaisuun.



Virkavallan edustajan haastattelu elokuvassa *Johtolanka*

Morris asettaa haastateltavat puolilähikuviin ja kasvölähikuviin sekä käyttää haastattelupaikkoina heidän roolejaan korostavia ympäristöjä: poliiseja ja etsiviä reunustavat toimistojen harmaan ja sinisen sävyt, silminnäkijöitä alemman keskiluokan kotien haaleat värit ja syytettyjä vankipukujen oranssin, valkoisen t-paidan ja lähes mustien seinien kontrasti. Asettamalla kasvot eri puhujapositionien korostettuihin yhteyksiin Morris osoittaa Dallasin poliisin rakentaman syyllisyyden määritelmän mielivaltaisuuden.¹¹

Morrisin myötä kasvoja ja todistamisen projektia on mielekästä käsitellä suhteessa Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin (1987, 167–191) kasvoisuuden (ransk. *visagéité*, engl. *faciality*) käsitteeseen. Deleuze ja Guattari kritisoivat länsimaista merkitysjärjestelmää liiallisesta kasvoisuudesta: he suhtautuvat kriittisesti siihen, miten kasvot edustavat esimerkiksi sosiaalisia rooleja tai kommunikoivat tunnetiloja. *Johtolangassa* Morris asettaa kasvot niin korostettuihin puhujapositioneihin, että kasvot lopulta erkanevat henkilökohtaisten roolien puitteissa tehdyistä todistuksista ja toimivat suhteessa Morrisin laajempaan tavoitteeseen osoittaa syyllisyyden määritelmän kerrostuneisuus.

Kasvoisuuden käsitteen yhteydessä Deleuze ja Guattari (1987, 188) painottavat, että keskeistä on katsoa niihin kerrostumiin, joissa kasvot toimivat eikä luodata sitä, mitä kasvot esittävät tai edustavat. Kasvoisuuden politiikka, joka on Deleuzelle ja Guattarille (1987, 181) länsimaisen kapitalismin kritiikkiä, on myös niiden asetelmien kritiikkiä, joissa kasvot joko edustavat yhtä yleistä totuutta tai muodostavat paikantuneita totuus-yksiköitä. *Johtolangassa* vastaava edustavuuden kriittinen arviointi ilmenee Morrisin tavassa yhdistää määrättyihin rooleihin sidotut kasvot ylikorostettuihin värimaailmoihin ja näyteltäisiin kohtauksiin. Kasvojen toiminta kääntyy edustustehtävistä, edustushierarkioista ja niiden haastamisesta sen arviointiin, miten Randall Adamsin syyttäminen ylipäätään tuli mahdolliseksi.

¹⁰ "It's [the footage] to take you into the mystery and drama of what people are saying and thinking. It's expressionistic rather than realistic. It works in service of ideas rather than facts" (Morris 2000, 8).

¹¹ "I have shown people pictures of belief, untruth, falsehood, confusion. I have taken people back into what they thought they might have seen, thought might have been out there [...]" (Morris 2000, 8). Keskeistä on myös huomioida Morrisin käyttämä Interrotron-haastattelutekniikka: haastattelija ja haastateltava ovat eri huoneissa ja seuraavat toisiaan monitoreilta. Näin ohjaaja pyrkii saamaan aikaiseksi monologin todistusdialogin sijaan. (Ks. esim. Morris 2000, 4, 9.)

¹² Béla Balázs jatkaa elokuvateoriassaan 1800-luvun fysonomien viitoittamalla tiellä esittäessään, että visuaalisilla merkeillä on näkymättömät vastakohtansa. Hänen lähestymistapaansa kuvaa niin sanottu fysonomis-ilmaisullinen ihmiskeineen eetos, joka tarkoittaa erityisesti sitä, että materiaaliset objektit saavat elokuvassa ilmaisevat kasvat suhteessa ihmisen sielunliikkeisiin (Balázs 1972, 56). Elokuva Balázsin mukaan on näin ollen ”ihmissielun laboratorio”, sillä teemat ja objektit järjestyvät ja lähtevät liikkeelle ihmisielussa käydn draaman mukaisesti (Balázs 1972, 74). Ks. ja vrt. Koch, Gertrud (1987), Béla Balázs: *The Physiognomy of Things*. *New German Critique* 40, 167–177.

¹³ Mikrofysionomia on Balázsil (1972, 65–66) sellaisten ulottuvuuksien ja yksityiskohtien aluetta, jota paljas silmä ei voi havaita. Matti Lukkarilan (1991, 158) mukaan ”Balázs laajentaa siis fysonomia-käsitteen ilmeilystä ja eleiden kielestä koskemaan niin joukkoliikettä kuin elävää ja elotonta luontoa, maailmankaikeutta” (Ks. Lukkarila, Matti (1991), *Sininen valo*. Béla Balázs ja hänen elokuvateoriaansa. Oulu: Pohjoinen).

Sielun laboratorio

Amerikkalaisen suoran dokumenttielokuvan perinteeseen kuuluva Albert ja David Mayslesin *Grey Gardens* (1975) kuvaa eksentrisen äidin ja tyttären elämää. Jackie Onassikselle sukua olevat Edith Bouvier Beale ja hänen äitinsä Edith Ewing Bouvier Beale asuvat ränsistyneessä huvilassa arvostetulla East Hamptonsin alueella New Yorkin osavaltiossa. Mayslesit pyrkivät olemaan vaikuttamatta kaksikon elämään, mutta sysäävät kuitenkin liikkeelle keskusteluja ja tapahtumia. Paikoin elokuvantekijät keskustelevat naisten kanssa hyvin suoraan kameran takaa.

Kamera seuraa joka suuntaan hyörivää tytärtä ja sängyssään makaavaa äitiä tallentaen heidän poukkoilevat kertomuksensa unelmista, pettymyksistä ja ihmissuhteista. Erityisesti toteutumattomat unelmat toistuvat heidän puheissaan: äiti olisi halunnut laulajaksi ja tytär tanssijaksi, mutta olosuhteiden vuoksi toiveet eivät koskaan täytyneet. Nyt haaveet nousevat uudestaan esiin kameran alkaessa kuvata.

Yhtäällä Mayslesien kamera tuntuu odottelevan tapahtumien ja tarinoiden aukikeriytymistä, mutta toisaalla se saa aikaiseksi odottamattomia tapahtumia. Kun kamera viipyilee Iso-Edien ja Pikku-Edien kasvoilla pitkään ja intensiivisesti, se kurottaa kohti kasvojen takaa mahdollisesti paljastuvia selityksiä naisten elämästä. Näinä hetkinä *Grey Gardens* tuntuu noudattavan niitä unkarilaisen elokuvateoreetikko Béla Balázs (1972, 60) määrittelemiä periaatteita, joissa lähikuvien kuvatut kasvonilmeet muuttuvat yleisemmäksi henkiseksi draamaksi. Balázsil mykkäelokuvien lähikuvat kasvoista ovat sielun laboratorio, jossa kaikkein subjektiivisimmatkin ilmaisut – kuten juuri kasvonilmeet – muotoutuvat yleisemmän tason jännitteiksi.¹² Vastaavalla tavalla Mayslesien kameralla tallennetut kasvonilmeet käännetään Bealesien elämän dramaattiseksi kokonaisuudeksi.

Erityisesti mykkäelokuvien naistähtien kasvoihin mieltynyt Balázs (1972, 65, 72–73) korostaa kasvonilmeiden ja laajemman henkisen draaman välisen jännitteen olevan elokuvan ominta mikrofysionomia.¹³ Balázs (1972, 77) teesiin sisältyy kiinnostava suoraan dokumenttielokuvaan liittyvä kytkös; hän esittää jännitettä tuottavien lähikuvien olevan otoksia, joissa luonnollisuus ja näyttelemättömyys ovat keskeisiä hyveitä. Balázsia mukaillen viipyilevät kuvat Bealen naisten kasvoista pysäyttävät draaman siirtääkseen sen toiselle, henkiselle tasolle. Tällöin lähikuvat kasvoista ovat ”täydellisiä ja ymmärrettävissä sellaisenaan” (Balázs 1972, 61) – mikä viittaa siihen, että kuvatut yksityiskohdat erkaantuvat ympäristöstään ja mahdollistavat kuvattuihin tiloihin kuulumattomien yhteyksien ilmentymisen. Suoran dokumenttielokuvan retoriikalla sama voidaan ilmaista niin, että mahdollisimman luonnollisissa olosuhteissa tallennetut kasvokuvat eivät kaipaa ympärilleen selityksiä tai varsinkaan kertojanääntä, sillä kuvat ovat ymmärrettävissä sellaisenaan.

Äiti ja tytär Beale kuitenkin haastavat Balázsia mukailevan henkisen draaman omalla toiminnallaan. Erityisesti Pikku-Edie suhtautuu kameran läsnäoloon kuin se olisi hänen viimeinen mahdollisuutensa näyttää taitonsa maailmalle. Kamera tuottaa halun esiintyä. Hän vaihtaa roolivaatteitaan jatkuvasti, flirttailee kameramiesten kanssa

ja esittää kameralle laulu-, marssi- ja tanssitaitojaan. Iso-Edie seuraa tyttärensä esityksiä lähinnä sängyssään maaten, mutta innostuu välillä itsekin laulamaan. Huvilan reikäiset seinät, narisevat lattiat ja vuotava katto muuttuvat heidän näyttämökseen. Naisten kanssa talon jakavat kissat, pesukarhut ja kirput näyttelevät sivurooleja.



Pikku-Edien performanssi.

¹⁴ Albert Mayslesin (2003, 192) mukaan nähtyään elokuvan ensimmäisen kerran Pikku-Edie julisti, että veljekset ovat tehneet klassikon. Iso-Edie puolestaan vahvisti elokuvan tärkeyden toteamalla kuolinvuoteellaan, että mitään uutta ei enää ole sanottavissa, kaikki on jo kerrottu elokuvassa.

Performansseja kiinnostavammaksi elementiksi nousee kuitenkin se, mistä esitykset kumpuavat. Kameralle esitetyt performanssit vievät lukioon, Broadwaylle, Hollywoodiin, lehtien sivuille ja kuviteltuihin roolihahmoihin. Pikku-Edie sovittaa esityksissään kasvoilleen jo-mennettämäänsä menestyksen naamiota. Keimaillessaan kameralle hän etsii kuvauksellisimpia puoliaan ja korostaa kasvojaan erilaisilla hui-veilla. Paikoin hän omaksuu varhaisen Hollywood-elokuvan tähtien eleet ja ilmeet ja on kuin Gloria Swansonin esittämä mykkäkaudelle haikaileva näyttelijä Norma Desmond Billy Wilderin elokuvassa *Auringonlaskun katu* (*Sunset Blvd*, 1950). Desmondin fantasiamaailma kulminoituu elokuvan lopussa, kun hän laskeutuu alas kotinsa portaita kuvitellen olevansa uuden elokuvansa kulisseyssä ja sanoo luotto-ohjaajalleen: "Herra DeMille, olen valmis lähikuvaani."

Yleisemmän tason henkinen draama huipentuu *Grey Gardens*issa klassisen Hollywoodin roolispektaakkeliin, jonka illuusiomaailmassa menestys voi aktualisoitua edes hetkeksi. Kun Pikku-Edie laskeutuu huvilan yläkerrasta kohti ala-aulaa harkituin askelin valmiina esittä-mään marssinumeronsa, hänen kasvoilleen virittyvä hymy syntyy niis-tä mahdollisista rooleista, jotka kameran läsnäolo hänelle antaa.¹⁴



Pikku-Edien marssinumero.

Grey Gardensin kasvomekanismin keskeisin jännite löytyy siitä, miten subjektiivisiin syvyyksiin kiinnitetyt kasvot taittuvat toivottujen roolien naamioiksi. Teos kertoo naisten elämästä viittaamalla heidän mielenliikkeisiinsä ja menneisyyteensä, mutta käytetty viittaussuhde on niin pidättyvä, ettei se lopulta paljasta äidistä ja tyttärestä erityisiä totuuksia. Heidän kasvonsa eivät yhdisty selkeisiin luonteenpiirteisiin tai tunnetiloihin. Kun kasvot eivät asetu kommunikotavissa olevaan kokonaisuuteen, huomio kiinnittyy niiden pinnalle, kasvonpiirteisiin. Kuvaan rajautuvat kasvot tuovat teokseen dramaattisen ulottuvuuden, joka luo Balázsin korostamia uusia yhteyksiä, mutta varsinainen draama ei taitu kasvojen takana piilevien olemusten paljastamiseen tai selittämiseen. Sen sijaan kuvaan rajatut kasvot alkavat ilmentää mahdollisia ominaisuuksia. Erityisesti Pikku-Edie sovittaa kasvoilleen rooliinaamioita, jotka viittaavat sellaisiin olemuksiin ja tunteisiin, jotka olisivat voineet olla osa hänen elämäänsä.

Samansuuntainen asetelma löytyy amerikkalaisen Shirley Clarken teoksesta *Portrait of Jason* (1967), jossa ohjaaja työryhmineen haastattelee Jason Hollidayta yhdessä huoneessa läpi yön. Kamera pysyy paikallaan ja kuvaamisen katkaisevat ainoastaan filmikelan vaihdot. Yön aikana Holliday kertoo elämästään mustana homona 1960-luvun Yhdysvalloissa, mutta ajan kuluessa ja Hollidayn päihtyessä todistuskertomus kääntyy kabareeksi, jossa Holliday astuu rooliinsa itsejulistettuna Broadway-tähtenä.

Sekä *Grey Gardens* että *Portrait of Jason* osoittavat dokumenttielokuvan mahdollisuuden sielun laboratoriona. Molemmissa tapauksissa sielun laboratorio kytkeytyy siihen, miten kuvaan rajatut kasvot alkavat ilmentää mahdollisia olemuksia olemassaolevien ulottuvuuksien sijaan. *Grey Gardens* etenee unelmien muistelusta niiden pakonomaiseen esittämiseen, *Portrait of Jason* puolestaan siirtyy henkilökohtaisista kokemuksista humalaiseen turtumukseen ja väsähtäneisiin kabareeliikkeisiin.

Kasvot ja paikka

Linda Williams (1993, 15) mainitsee yhdeksi uuden dokumenttielokuvan kiehtovimmista piirteistä sen, että teokset kääntävät tavoitteensa elämän tallentamisesta sellaisena kuin se on moniulotteisempaan pohdintaan siitä, miten elämästä tuli sellaista kuin siitä tuli. Williams mainitsee puhuva pää -metodilla kuvatut haastattelut keskeiseksi

tavaksi punnita elämän tapahtumista: totuuden, valheiden, mieliku-
vituksen ja uskomusten verkostoa.

Puhuva pää -haastatteludokumenttien joukossa Claude Lanzman-
nin *Shoah* (1985) on jo pelkästään mittasuhteiltaan ainutlaatuinen.
Yli 500 minuuttia kestävä elokuva, jota kuvattiin lähes kymmenen
vuotta, kerää kameran eteen kymmeniä ja taas kymmeniä haastatel-
tavia – juutalaisia selviytyjiä, leirien lähellä asuneita, SS-miehiä – ja
rakentaa haastattelujen myötä käsityksensä siitä, miten joukkotuhon
tuli mahdolliseksi. Lanzmann matkustaa elokuvassa ympäri maailmaa
haastattelemaan tapahtuman silminnäkijöitä ja tuo jotkut heistä ta-
kaisin tapahtumapaikoille. Useimmiten hän ohjaa keskustelun niiden
tapahtumien yksityiskohtiin, joissa haastateltava on ollut osallisena,
kysellen erityisesti ihmisten määristä sekä kuljetusten ja leiritilojen
mittasuhteista.

Logististen yksityiskohtien lisäksi haastattelut painottuvat erityi-
sesti menehtyneisiin – myös leireiltä selvinneet tuovat puheessaan
esiin kuolleiden kohtalot, eivät omaa selviytymistään (Reiners 2001,
214–215).¹⁵ Kysymykset aikatauluista, kaasukammioiden tilavuuksista
ja junareiteistä saavat todistajat puhumaan tuhokoneistosta tavalla,
joka erkaannuttaa sen välittömistä henkilökohtaisista kokemuksista.
Joukkotuhon logiikasta tulee haastatteluissa numeroita, tilavuuk-
sia, etäisyyksiä ja kestoja, jotka kytkeytyvät tapahtumapaikkoihin
toteavilla ”täällä se tapahtui” -lauseilla. Karmaisevimmillaan luotu
yhteys tuntuu kertovan, että vaikka ”kaikki on tuhoutunut, mikään
ei ole muuttunut” (Didi-Huberman 2007, 121).

Lanzmann matkustaa elokuvan aikana tapahtumapaikalta toisel-
le käyttäen samoja reittejä, joilla ’erikoisjunat’ aikoinaan kulkivat,
ja kuvaa näkymiä, jotka reitin varrella kuvaushetkellä avautuvat.
Eri kohteissa kuvatut haastattelut rytmittyvät Lanzmannin omaan
matkaan pitkin toisen maailmansodan aikaista logistista koneistoa
(Bruzzi 2006, 98–109). Ohjaaja ei ole kiinnostunut arkistomateriaalista,
mennyttä selventävistä kuvista, vaan nykyhetken kudoksesta.

Lanzmannin ”kuvakielto” (ks. Reiners 2001, 210–216) voidaan aset-
taa osaksi keskustelua, jonka pääteemoja ovat kuvan riittämättömyys
'totuutena' sekä kuvien merkitysten diskursiivinen määräytyminen.
Shoahin kohdalla kyse on tarkemmin ottaen siitä, että Lanzmann on
huolissaan historiallisen kuvamateriaalin irtaantumisesta siitä pai-
kasta ja hetkestä, jolloin se on tuotettu. Tämä voi hänen mukaansa
aiheuttaa sen, että kuvat kääntyvät vertauskuviksi kulttuurisessa
merkkijärjestelmässä ja menettävät poliittisen vaikuttavuutensa
(Reiners 2001, 212.)

Gertrud Koch (2007, 130) nimeää Lanzmannin kuvausmetodin
esteettiseksi muutokseksi (*aesthetic transformation*). Tällä Koch viittaa
siihen, että puutteeseen taittuminen sijaan Lanzmannin teos keskittyy
todistamaan historiallisesta kärsimyksestä karkeasti kuvaushetkillä
tuotettujen tilanteiden johdolla (vrt. Didi-Huberman 2007, 114).
Elokuva välttää sekä tarrautumista joukkotuhon kuvaamisen ole-
tettuun mahdottomuuteen että tekemästä poissaolosta ja ajallisesta
etäisyydestä mystifioitua poissaolon monumenttia. *Shoah* kääntää
teeman käsittelyn historian tallentamisesta historian ilmaisemiseen
audiovisuaalisin keinoin.

¹⁵ *Shoah*-elokuva onkin analysoitu runsaasti ni-
menomaan puheen ja sen
tuottamisen näkökulmasta.
Todistajien puhevuoro-
jen on mm. nähty tuottavan
vainajille tila, joka heiltä
leireillä riistettiin. Ks. erit.
Felman, *Shoshana* (1992)
The Return of the Voice:
Claude Lanzmann's Shoah.
Teoksessa Shoshana
Felman & Tori Laub Tori
(toim.), *Testimony. Crises
of Witnessing in Literature,
Psychoanalysis, and Histo-
ry*. London and New York:
Routledge, 204–283.

¹⁶ Hieman eri versio haastattelusta on suomennettu *Filmihullussa* (3–4/1986, 46–49) otsikolla "Paikat ja sanat".



Kasvot ja paikka elokuvassa *Shoah*.

Ilona Reiners (2001, 216) huomauttaa, että todistajien kertoessa yksityiskohtaisesti paikkoihin liittyvistä käytän-teistä kamera siirtyy usein kuvaamaan tapahtumapaikkoja ikään kuin heidän näkökulmastaan. Menneisyys ja nykyisyys sekoittuvat toisiinsa, kun kamera siirtyy haastateltavien kasvoilta kuvaamaan parakkien raunioita, krematorioita, lastausramppeja, leirien pohjapiirroksia tai leirien tilalle kasvanutta metsää. Reinersille (2001, 217) *Shoahin* erityisyys on juuri siinä, miten se rakentaa kokonaisuuden toisiinsa sovittamattomista tapahtumista.

Shoah tapahtuu nykyhetkessä. Samaa Lanzmann edellyttää haastateltaviltaan. Ohjaajan mukaan pelkkä menneisyyden tapahtumien kertominen ei riitä, vaan haastateltavien on annettava itsensä nykytilanteelle. Tässä mielessä *Shoahin* todistajat ovat näyttelijöitä. Lanzmann (2007, 44)¹⁶ puhuu heistä hahmoina (*characters*) ja toteaa, että todistajien on hetkeksi irrottauduttava omasta subjektiivisesta kokemushistoriastaan, jotta joukkotuho latautuisi uusilla ulottuvuuksilla (vrt. Koch 2007, 129).

Koska Lanzmann on elokuvassaan kiinnostunut siitä, miten historiallinen tapahtuma virittyy nykyhetkessä, miten samat junaradat ovat edelleen käytössä, hän määrittää teoksensa aiheen suhteessa sen metodiin. Kehittäessään työprosessin aikana teoksensa ilmaisua myös sisältö ohjautui tiettyihin suuntiin (Lanzmann 2007, 46). Toisin sanoen se, miten *Shoah* todistaa joukkotuhosta, määrittää myös sitä, mitä elokuva joukkotuhosta lopulta sanoo.

Leikkaukset, joissa siirrytään haastateltavien kasvoilta parakkira-

kennusten raunioihin tai leirien tilalle kasvaneeseen metsänrajaan, asettavat todistajien kasvot osaksi joukkotuhon maisemaa. Kasvot irtautuvat hetkeksi henkilökohtaisista ulottuvuuksista ja valottuvat suhteessa kuvattuihin maisemiin – eivät muistuttaakseen yksittäisistä kohtaloista, vaan tuplavalottaakseen sen ympäristön, jossa tuho ylipäättään mahdollistui. Kasvojen kytkeytyminen tuhon maisemiin myös määrittää *Shoahin* pohjimmiltaan moraalisen kysymyksen joukkotuhon nykyisyydestä.

Shoah haastaa dokumenttielokuvan subjektiivisen käänteen siirtämällä kasvojen toiminnan pois omakohtaisista kokemuksista. Sen sijaan, että kasvot sidottaisiin partikulaarisiin kokemuksiin, ne kytkeytyvät paikkoihin ja logistisiin yksityiskohtiin. Tässä mielessä joukkotuhosta ei todisteta subjektipositioiden kautta, vaan se ilmenee kasvojen ja paikkojen välisissä suhteissa (vrt. Deleuze & Guattari 1987, 171, 180; Bogue 2003, 91). Linda Williamsin (1993, 15) kommentti puhuva pää -metodin erityisyydestä uudessa dokumenttielokuvassa voidaan lukea osaksi samaa jatkumoa: sekä *Shoahissa* että *Johtolanguassa* dokumenttielokuvan kasvomekanismista tulee todistamisen muoto, joka ei ole alisteinen jo-tapahtuneelle tai sen vahvistamiselle esimerkiksi puheessa (ks. Bogue 2003, 90; vrt. Guerin & Hallas 2007, passim.).

Ylivalottuneet kasvot

Haastatteludokumentin puhuva pää -muoto on kokenut jonkinlaisen ylösnousemuksen myös galleria- ja museotiloissa. Sitä on käytetty erityisesti teoksissa, jotka käsittelevät henkilökohtaisten kokemusten nivoutumista kulttuurisiin määritelmiin ja odotuksiin. Esimerkiksi suomalainen videotaiteilija Aurora Reinhard haastattelee *Boygirl* (2002) -teoksessaan kolmea pojalta näyttävää tyttöä, jotka kertovat tiukasti rajatussa kuvatilassa siitä, kuinka he määrittelevät itsensä ja sukupuolensa. Määrittelemisen vaikeus on teoksen kantava teema, joka ilmenee tiukasti rajattujen kasvokuvien ja omaelämäkerrallisten tarinoiden risteyksessä. Teoksen valinnat osoittavat sukupuolimääritelmien rajallisuuden ja sen, millaista on toimia kulttuurissa, jossa omalle olemiselle ei ole määriteltyä paikkaa.

Merkitsemättömyyden toinen ääripää on videotaiteilijoiden suosima ylivalottuneisuuden teema. 1960-luvun rockumentaareista liikkeelle lähtenyt tähtimuotokuvaperinne on sittemmin kääntynyt pohtimaan sitä, miten kuvata henkilöä, josta kaikki tuntuu jo olevan kerrottu. Esimerkiksi valokuvaajana paremmin tunnettu Sam Taylor-Wood asettaa teoksessaan *David* (2004) jalkapalloilija David Beckhamin nukkumaan kameransa eteen puolilähikuvaan. Taylor-Wood riisuu kohteensa sen tyyppillisestä esityskontekstista ja pyrkii naturalismin kautta tuomaan henkilöstä esiin jotakin uutta.¹⁷ *Davidin* suurin ansio on ehkä siinä, että katsoessaan nukkuvan Beckhamin kasvoja katsoja unohtaa katsovansa jalkapallotähteä ja alkaa kiinnittää huomionsa nenänvarren yksityiskohtiin, poskipäihin, huuliin ja hengitykseen.

Kanadalainen videotaiteilija Jayce Salloum nostaa esiin kasvojen ja niiden ylivalottuneisuuden problematiikan teoksessaan *untitled*

¹⁸ Video on osa laajempaa *untitled*-installaatiota, mutta chicagolainen Video Data Bank levittää sitä myös itsenäisenä teoksena.

¹⁹ Becharan tarinaa valottaa tästä näkökulmasta hänen vuonna 2003 julkaistu omaelämäkerrallinen todistuskertomuksensa *Resistance. My Life for Lebanon*. Brooklyn, NY: Soft Skull Press.

part 1: everything and nothing (2001).¹⁸ Salloum haastattelee teoksessa libanonilaista vapaustaistelija Soha Becharaa, joka on juuri vapautettu El-Khiamin vankilasta. Haastattelu tapahtuu Becharan pariisilaisessa opiskelijahuoneessa, jonne hän muutti vapautumisensa jälkeen. Bechara vangittiin hänen yritettyään murhata Etelä-Libanonin armeijan johtajan Antoine Lahadin. Vietettyään kymmenen vuotta vankilassa Bechara muutti Pariisiin opiskelemaan lakia.¹⁹

Jouduttuaan vankilaan Becharasta tuli kansallinen ikoni. Salloumin (2005, 1–2) mukaan Becharan kasvoista tuli vastarinnan kuva, joka vähitellen ylivalottui ikonisoidussa käytössä. Salloum toteaa, että halua teoksessaan pohtia Becharaa vastarinnan kuvana mutta käsitellä myös sitä, miten vastarintaa voi ylipäättään kuvata. Metodikseen hän nimeää sen, ettei tyydy itsestäänselvyksiin.

Metodi tarkoittaa *everything and nothing* -teoksen tapauksessa nimenomaan kasvojen logiikan työstämistä. Video alkaa puolilähikuvalla Becharasta, joka istuu sängyn reunalla. Bechara esittelee itsensä ja taustansa sekä kertoo syyt siihen, miksi suostui haastateltavaksi: hän kertoo suhteestaan Libanonin vastarintaliikkeeseen ja velvollisuuksistaan liikettä kohtaan vakaalla äänellä ja tarkasti artikuloiden. Katse pääasiassa kohti lattiaa, sanojaan reflektoiden, Bechara aloittaa omasta vapaustaistelijan roolistaan todistamisen.



Vapaustaistelijan muotokuva teoksessa *everything and nothing*

Kuitenkin jo noin minuutin kuluttua kertomus taukoaa, kun kamera zoomaa äkkiänsä Becharan kasvoihin. Nykivien, kasvojen yksityiskohdista kokonaiseen kasvokuvaan vaihtelevien zoomausten aikana Bechara kääntää katseensa kameran sivuun, kohti haastattelijaa. Kameran levoton edestakainen liike jatkuu edelleen ja kulminoituu noin neljän minuutin kohdalla, jolloin mustilla ruuduilla erotettu pätkä nauravasta Becharasta katkaisee todistamisen rytmin.

Nopeiden lähikuvien ja leikkausten jälkeen Bechara osoittaa kerto-

muksensa Salloumille ja puhuu hänelle suoraan. Velvollisuuksista ja taistelusta alkanut todistuskertomus kääntyy Becharan kokemuksiin Pariisin, Beirutin ja El-Khiamin välisistä etäisyyksistä ja kuivuneista kukista. Myös todistamisen suunta virallisesta vastarinnan diskursista kohti nimeämätöntä katsojaa muuttuu haastattelijan ja haastateltavan väliseksi intiimiksi vaihdoksi.



Intensiivinen
käännös.

Vaikka Becharan puheessa esiinnoituvat teemat liittyvätkin vastarintaan, ne eivät saa merkitystään todistuskertomuksen rakenteessa. Salloum esittää kysymyksensä ontuvalla ranskalla, ja Bechara vastaa kysymyksiin arabiaksi ja välillä myös ranskaksi. Hyvin pian käy ilmi, ettei haastattelija ymmärrä vastauksista yhtään mitään. Becharan hiljentyessä hän kysyy kameran takaa, joko vastaus on valmis tai vaihtoehtoisesti toteaa suoraan, hieman ujostellen, ettei saanut vastauksesta mitään selvää. Haastateltavaa tilanne huvittaa, ja tunnelma muuttuu. Kuvaston tasolla kameran jatkuva zoomaus lähikuviin ikään kuin kiskoo vastarinnan ikonin jalustaltaan ja samalla siirtää myös teemat todistuskertomuksesta kohti haastattelijan ja haastateltavan välistä vaihtoa.

Salloumin teoksella on kiinnostava yhteys siihen, miten lähikuvaa on teoretisoitu elokuvassa. Elokuvateoriassa pohdinnat lähikuvan luonteesta ovat jakautuneet kahteen suuntaan. Toinen painottaa lähikuvan roolia elokuvan narratiivin osana, toinen korostaa lähikuvaa omana autonomisena kokonaisuutenaan. Yhtäältä lähikuva ilmenee

²⁰ Eräät teoreetikot, kuten juuri Gilles Deleuze ja Béla Balázs (1972, 60), ovat vieneet ajattelunsa niin pitkälle, että lähikuva on heille itsenäinen ilmaisumuoto. Mary Ann Doane (2003, 104–105) haastaa itsenäisyyden ajatuksen todetessaan, että lähikuviin liittyvä erityisyys, ylijäämä, on aiheuttanut halun muistaa ja määrittellä lähikuvat itsenäisinä ja unohtaa niiden muut käyttötavat.

merkkinä elokuvan kielessä, toisaalta se on ”semioottinen uhka”, joka siirtää elokuvan jännitteen juonen tasolta esimerkiksi Balázsın mainitsemalle henkisen draaman tasolle (ks. esim. Doane 2003, 91).²⁰

Fiktio- ja erityisesti mykkäelokuvan puitteissa muotoillut lähikuvateesit tarjoavat välineitä purkaa kasvojen toimintaperiaatteita myös dokumenttielokuvassa. On mahdollista osoittaa tiettyjä yhtäläisyyksiä esimerkiksi siinä, miten lähikuva on narratiivin osatekijä ja siinä, miten ihmiskasvot perinteisesti vahvistavat dokumentaarisen teoksen argumenttia (vrt. Nichols 1991, 232–233). Siinä missä lähikuva tiivistää ja alleviivaa fiktiivistä kertomusta, kasvot vankistavat todistuskertomusta.

Kasvoja ja lähikuvia voidaan kuitenkin tarkastella myös kertomusrakenteista irrallaan. Tällöin ne voidaan ymmärtää pintana, joka säätelee tiivistyneiden aistimusten ja ulospäin projisoidun ilmaisun yhteyttä. Kasvot ja lähikuvat eivät tässä katsantotavassa ole merkkejä vaan kahteen suuntaan avautuvia pintoja, jotka sekä tiivistävät liikkeitä, tapahtumia ja aistimuksia että projisoivat niitä ulospäin (vrt. Deleuze 1985, 85–88). Kasvojen ja lähikuvien kaksisuuntainen toiminta – pintaan piirtyvät olemukset avautuvat myös pinnan toiselle puolelle, luettaviksi (Doane 2003, 94) – ei palaudu tarinamaailman tai todistuskertomusten asettamiin reunaehtoihin. Toisin sanoen kyse on pinnasta, joka ottaa vastaan, säätelee ja on luettavissa (Aumont 1992, 85).

Siinä missä kahteen suuntaan avautuva liike antaa mahdollisuuden ajatella kasvoja ja lähikuvia subjekteista, tarinoista ja rooleista irrallaan, myös ajatus niiden analogisesta yhteydestä esimerkiksi tunteeseen tai kuvattuun objektiin vaikeutuu. Alun nykivät liikkeet, joilla kamera liikkuu lähemmäs Becharan kasvoja ja keskittyy sen yksityiskohtiin, tummiin silmiin ja kulmiin, tuottavat teokseen sykäyksiä, jotka toimivat Becharan ikonisoidun muotokuvan ja todistuskertomuksen ulkopuolella. Nykivillä zoomauksilla ja hakkaavalla leikkausrytmillä Salloum vääntää muotokuvan irti Libanonin lähihistoriasta.

Purkaessaan muotokuvan Salloum tavallaan vapauttaa Becharan kasvot vastuuta refleктоivasta roolista ja antaa niiden toimia intensiivisesti muissa yhteyksissä. Tällöin teoksen keskeinen liike ei enää asetu akselille, joka sitoisi vapaustaistelijan määrättyihin tapahtumiin, kokemuksiin ja olutiloihin, vaan tekijän ja haastateltavan väliselle alueelle, johon vastarintaan indeksoidut eleet ja ilmeet vapautuvat.

Mitä kasvot voivat tehdä?

Kasvojen subjektiivisesta edustusroolista vapautuneet ilmaisut tuottavat dokumenttielokuvalla tason, joka ei viittaa niihin asioihin tai tapahtumiin, joista tapahtumaketju käynnistyi. Kun ilmeet ja eleet paikantuvat niitä ilmaiseviin kasvoihin eivätkä niiden takaisiin ulottuvuuksiin, ne muodostavat ilmaisulle uuden kontekstin. Tätä välitilaan vapautuvaa ilmaisua on lähikuva-analyysien yhteydessä kutsuttu affektiiviseksi (ks. esim. Deleuze 1986, 106). Affektiivinen ilmaisu tarkoittaa tässä yhteydessä erityisesti niitä ilmaisuja, jotka ylittävät kasvojen merkitsevän edustusroolin ja tuottavat intensiivisiä yhteyksiä: *Grey Gardensissa* rakennettu kytkös epäselvän menneisyyden

ja esitettyjen roolien välillä, *Shoahin* kasvojen ja paikkojen kattavan verkoston suhde kärsimykseen ja *everything and nothingin* muutokuvan muuntuminen vapaustaistelijasta ohjaajan ihailun kohteeksi.

Kaksoisliike, jossa kasvot sekä vastaanottavat ärsykeitä että avautuvat uuteen kontekstiin, voidaan venyttää koskemaan myös katsojaa, sillä siinä missä todistuskertomukseen tai omaelämäkerrallisiin kokemuksiin nojaava dokumenttielokuva antaa katsojalle tarkkaan määritellyn ja jopa suljetun paikan, kasvojen avaaminen affektiiviselle alueelle kytkee myös katsojan aktiivisemmin mukaan teokseen. Mary Ann Doane (2003, 108) toteaa, että useiden lähikuvaa juhlienvi teesien taustalla onkin pyrkimys tuottaa elokuvan katsojalle viireämpi rooli.²¹

Todistaminen on dokumenttielokuvassa määrittynyt pitkälti suhteessa kulttuurisiin todistamisen käytäntöihin sekä niiden puitteissa tuotettuihin sisältöihin. Pohdittaessa kasvojen toimintaa suhteessa todistamiseen käy ilmi, että usein todistamisen käytännöt määrittävät ja rajaavat kasvojen toimintaa. Tällöin se, miten kasvot puolestaan määrittävät todistamista, on jäänyt vähemmälle huomiolle.

Mayslesin veljesten suora dokumentaarinen ilmaisu, Lanzmannin rakentama kasvojen ja paikkojen verkosto sekä intiimiä jännitettä korostava Jayce Salloumin video tuovat esiin vaihtoehtoisia tapoja hahmottaa kasvojen ja todistamisen suhdetta. Kaikissa kolmessa tapauksessa on viime kädessä kyse siitä, miten kasvot avautuvat totuttujen yhteyksiensä ulkopuolelle ja muuttavat samalla koko todistamisen projektin reunaviivoja. Sama huomio voidaan tehdä myös lähikuvien yhteydessä: siinä missä lähikuvat varhaisessa elokuvassa tuntuvat kurottavan kohti silmän havaitsemattomissa olevia ulottuvuuksia ja henkisiä syvyyksiä, lähikuvat uudessa dokumenttielokuvassa toimivat myös erityisesti suhteessa katsojaan.

Kun kasvot tuottavat itselleen uuden kontekstin, myös todistamisen kysymys asettuu arvioitavaksi suhteessa tuohon tuotettuun tilaan. Tällöin todistaminen ei paikannu ainoastaan jo-tapahtuneeseen, vaan se kiinnittyy erityisesti tapahtumassa-olevaan, jonka puitteissa sen vaikuttavuus ja eettisyys on tulkittava. Claude Lanzmannia mukailleen dokumentaarista ilmaisusta voi näin ajatellen tulla joka kerta ainutlaatuinen tapahtuma eikä jo-eletyn aina vain etäisempi johdannainen.²²

Kirjallisuus

Ahmed, Sara & Stacey, Jackie (2001), *Testimonial Cultures: An Introduction*. *Cultural Values* vol. 5:1, 1–6.

Aumont, Jacques (1992), *Du visage au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Balázs, Béla (1972), *Theory of the Film. Character and Growth of a New Art*. New York: Arno Press & The New York Times.

Batchen, Geoffrey (1997), *Burning with Desire. The Conception of Photography*. Cambridge & London: The MIT Press.

Benjamin, Walter (1989), Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Teoksessa Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen (toim.), *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Suom. Raija Sironen. Helsinki: Kansan sivistystyön liitto & Tutkijaliitto, 139–173.

²¹ Erityisesti termi *close-up* viittaa Doanen (2003, 92) mukaan katsojan ja kuvan suhteeseen, johon anglo-amerikkalainen tutkimustraditio on hänen mukaansa perehtynyt ranskalaisia tai venäläisiä perinteitä enemmän. Jälkimmäiset kun määrittelevät lähikuvan sen itsenäisten ominaisuuksien (ransk. *gros plan*, iso kuva) kautta.

²² "[T]he film is not a product or derivative of the Holocaust: it is a sort of original event [...]" (Lanzmann 2007, 47).

- Bogue, Ronald (2003), *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. NY & London: Routledge.
- Buzzi, Stella (2006), *New Documentary*. Toinen painos. London & New York: Routledge.
- Cuthbertson, R. Andrew (1990), The highly original Dr. Duchenne. Teoksessa Duchenne de Boulogne, G.B., *The Mechanism of Human Facial Expression*. Toimittanut ja kääntänyt R. Andrew Cuthbertson. Cambridge: Cambridge University Press; Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 225–241.
- Deleuze, Gilles (1986), *Cinema 1. The Movement-Image*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1987), *A Thousand Plateaus*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Didi-Huberman, Georges (2007), The Site, Despite Everything. Teoksessa Stuart Liebman (toim.), *Claude Lanzmann's Shoah. Key Essays*. Oxford and New York: Oxford University Press, 113–123.
- Doane, Mary Ann (2003), The Close-Up. Scale and Detail in the Cinema. *differences: a Journal of Feminist Cultural Studies* vol. 14:5, 89–111.
- Duchenne de Boulogne, G.B. (1990), *The Mechanism of Human Facial Expression*. Toimittanut ja kääntänyt R. Andrew Cuthbertson. Cambridge: Cambridge University Press; Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Epstein, Jean (1988), Magnification. Teoksessa Ricahrd Abel (toim.), *French Film Theory and Criticism 1907–1939. Vol 1: 1907–1929*. Princeton: Princeton University Press, 235–246.
- Guerin, Frances & Hallas, Roger (2007), Introduction. Teoksessa Frances Guerin & Roger Hallas (toim.) *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. London & New York: Wallflower Press, 1–20.
- Gunning, Tom (1997), In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film. *Modernism/Modernity* vol. 4:1, 1–29.
- Halpern Martineau, Barbara (1984), Talking about Our Lives and Experiences: Some Thoughts about Feminism, Documentary and 'Talking Heads'. Teoksessa Thomas Waugh (toim.) *Show Us Life. Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen, NJ and London: The Scarecrow Press, 252–273.
- Holmberg, Jan (2000), *Förtätade bilder. Filmens närbilder i historisk och teoretisk belysning*. Stockholm: Aura Förlag.
- Koch, Gertrud (2007), The Aesthetic Transformation of the Image of the Unimaginable: Notes on Claude Lanzmann's Shoah. Teoksessa Stuart Liebman (toim.) *Claude Lanzmann's Shoah. Key Essays*. Oxford and New York: Oxford University Press, 125–132.
- Kujansivu, Heikki ja Saarenmaa, Laura (2007), Tunnustus ja todistus omaelämäkerrallisen esittämisen muotoina. Teoksessa Heikki Kujansivu & Laura Saarenmaa (toim.) *Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Helsinki: Gaudeamus, 7–20.
- Kujansivu, Heikki (2007), Todistuksen totuus. Tapaus Rigoberta Menchú. Teoksessa Heikki Kujansivu & Laura Saarenmaa (toim.) *Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Helsinki: Gaudeamus, 223–239.
- Kuusamo, Altti (2008), Kasvojen merkikiluoenteen läpinäkyvyydestä. Kasvojen elävöittämisen kieliooppia, 1 osa. Teoksessa Sam Inkinen, Altti Kuusamo ja Mauri Ylä-Kotola (toim.) *Merkitysten maailmantorilla*. Rovaniemi: Lapin yliopiston hallinnon julkaisuja, 13–43.
- Lanzmann, Claude (2007), Site and Speech: An Interview with Claude Lanzmann about Shoah. Haastattelijoina Marc Chevie & Hervé Le Roux. Teoksessa Stuart Liebman (toim.) *Claude Lanzmann's Shoah. Key Essays*. Oxford and New York: Oxford University Press, 37–49.
- Lesage, Julia (1984), Feminist Documentary. Aesthetics and Politics. Teoksessa Thomas Waugh (toim.) *Show Us Life. Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen, N.J. and London: The Scarecrow Press, 223–251.
- Maysles, Albert (2003), An Interview with Albert Maysles. Haastattelijana Wheeler Winston Dixon. *Quarterly Review of Film and Video* vol. 20:3, 177–192.
- Morris, Errol (2000), Truth is not Subjective: An Interview with Errol Morris. Haastattelijoina Roy Grundmann & Cynthia Rockwell. *Cineaste* vol. 25:3, 4–9.

Nichols, Bill (1991), *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Reiners, Ilona (2001), *Taitteen muisti: tutkielma Adomosta ja Shoahista*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Renov, Michael (2004), *The Subject of Documentary*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Salloum, Jayce (2001), Video installation description. www.111101.net/Artworks/Jayce_Salloum/untitled/JS_untitled.pdf (linkki tarkistettu 26.8.2008).

Salloum, Jayce (2005), Sans Titre/ Untitled. *The Phillip Review* vol. 1:1. fillip.ca/content?c=1

Williams, Linda (1993), Mirrors without Memories. *Film Quarterly*, vol. 46:3, 9–21.