

Tarja Laine

KATSEEN JA HÄPEÄNKENTÄT

Subjektius, itserefleksiivisyys ja häpeä elokuvakokemuksessa¹

¹ Tämä artikkeli liittyy Suomen Akatemian tukemaan väitöskirjahankkeeseeni.

² Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma I: Les structures*. Paris: Editions Universitaires 1963, 147.

”Elokuvassa... me ymmärrämme tunteiden kautta ja tunteiden ansiosta, kun taas kirjallisessa kielessä me tunnemme ideoiden avulla ja ideoiden kautta.”²

Subjektius on käsite, jonka määritelmä vaihtelee niin kulttuurisesta kuin akateemisestakin kontekstista toiseen. Sen lisäksi se liittyy moniin erilaisiin teoreettisiin ongelmiin ja kysymyksenasetteluihin. Subjektius voidaan esimerkiksi nähdä vastavuoroisena prosessina, jossa eri kulttuuriset merkitykset, myytit, kieli, subjektit ja representaatiot toteutuvat. Tästä näkökulmasta katsottuna niin subjektius itsessään kuin subjektin ja kulttuurin välinen suhdekin on tärkeä kriittisen analyysin kohde, koska analyysin kautta normaalisti tunnistamattomat kulttuuriset merkitsijät nousevat keskeiseksi. Subjektius ei kuitenkaan ole käsitteenä ongelmaton. Ensinnäkin, subjektin ja identiteetin käsitteitä ei tule sekoittaa keskenään. Subjekti tulisi pikemminkin nähdä oliona ja toimijana erilaisissa kulttuurisissa viitekehyksissä, ja vasta tuon viitekehyksen kautta toimivalla subjektilla on identiteetti. Toiseksi, on tärkeää huomata, että subjekti määritellään usein sen vastaparin ’objekti’ tai ’toinen’ kautta. Subjektius rakentuu siten kulttuurin, kielen ja normien integroidussa järjestelmässä, vastavuoroisessa suhteessa toiseen.

Tässä artikkelissa tarkasteluni kohde on elokuvakatsoja subjektina. Tuon esille tavat, joilla elokuva-apparaatti ja elokuvakokemus muokkaavat elokuvakatsojasta tietynlaisen subjektin katsomisen (*look*), katseen (*gaze*) ja samastumisen kautta. Mutta samanaikaisesti osoitan, kuinka elokuvakokemus voi olla itserefleksiivinen samojen käsitteiden kautta, tuomalla tunteiden tutkimuksen mukaan elokuvateoriaan. Vaikka tunteet ovat olennainen osa elokuvakokemusta, ne ovat olleet jokseenkin aliarvioitu aihe elokuvateoriassa, joka on tähän asti operoinut pääasiassa katseen ehdoilla. Artikkelissani osoitan, kuinka tunteet voivat paikantaa subjektin, ei kuvan pinnalle, vaan mie-

likuvituksen ja kokemuksellisuuden alueelle, etäännyttäen katsomiskokemuksen katseen kentästä. Vaikka katsojan tunne-elämykset syntyvätkin elokuvassa katseen ja samastumisen kautta, vasta tunteiden kautta katsoja voi todella ymmärtää elokuvaa. Akateemisessa kontekstissa on kuitenkin tavallisesti suosittu 'välitettyä' tai 'etäännytettyä' kokemusta ymmärtämisen välineenä suoran, emotionaalisen reaktion kustannuksella.

Tässä artikkelissa keskityn ainoastaan yhteen tunteeseen: häpeään. Häpeä on itserefleksiivinen tunne, joka kohdistuu subjettiin ja subjektin statukseen, ja joka syntyy subjektin kyvystä nähdä itsensä toisen silmin. Siksipä juuri häpeä onkin kahdesta syystä olennainen tunne elokuvakokemuksessa. Ensinnäkin, koska elokuvakatsoja projisoi oman subjektuitensa kankaalle, elokuvakatsojina me itse asiassa katsommekin itseämme. Toiseksi, elokuvakokemukselle on olennaista halu katsoa. Tämä halu on kuitenkin Toisen ohjelmoima ja tarkkailema. Elokuva instituutiona ja itse asiassa koko elokuvallinen apparaatti on kuitenkin suunniteltu kätkemään sekä katseen toiminta että katseen halu, jottei katsojan tarvitsisi kokea voyeuristista häpeää. Kaikissa elokuvissa katseen toiminta ei kuitenkaan ole yhtä kätkeyty, ja niitä analysoimalla voidaan tulla tietoiseksi sekä katseen politiikasta että sen suhteesta elokuvallisen subjektuuden syntymiseen. Tätä taktiikkaa käyttää esimerkiksi analyysini kohde, Susanne Helken ja Virpi Suutarin dokumentti-elokuva *Synti – dokumentti jokapäiväisistä rikoksista* (1996). Mutta ennen kuin paneudun syvemmin itse analyysiin, selitän lyhyesti mitä tarkoitan elokuvallisella subjektuudella, ja miten se syntyy elokuvallisten mekanismien, kuten samastumisen ja katseen kautta.

Elokuvallinen subjektuus

Wilhelm Dilthey määrittelee subjektuuden rinnastamalla sen ymmärtämisprosessiin seuraavalla tavalla. Ymmärrys syntyy, kun subjekti projisoi subjektuutensa itsensä ulkopuolelle, jolloin tuntematon kokemus representoituu



Synti: häpeä on olennainen tunne elokuvakokemuksessa. Kuva: Matti Helariutta.

³ Näin tapahtuu siitkin huolimatta, ettei subjekti koskaan voi *todella* tuntea toista. Samastumisen kautta syntyvä subjektius perustuu siten aina väärintunnistamiselle (*méconnaissance*).

⁴ "[T]he mutual intersubjective understanding of others and the intersubjective understanding of oneself". Op. cit. teoksessa Mieke Bal, *On Story-Telling: Essays in Narratology*. Sonoma CA: Polebridge Press 1991, 31.

⁵ Homi Bhabha, "Remembering Fanon: Self, psyche and the colonial condition". Teoksessa P. Williams ja L. Chrisman (eds), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. New York: Columbia University Press 1994, 117.

⁶ Bal 1991: 18-37.

⁷ Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*. London: Routledge 1996, 22.

⁸ Ibid., 131-137.

subjektin omassa kokemuksessa. Tämän prosessin kautta syntyy merkitys. Samalla tavoin subjekti projisoi subjektiutensa samastumisen kautta toiseen subjektiin, tunteakseen ja tunnistaakseen sekä itsensä että toisen.³ Tämän intersubjektiiivisen suhteen kautta syntyy subjektin identiteetti. Samanaikaisesti subjekti kuitenkin pitää etäisyyttä toiseen asemoimalla itsensä omaan subjektipositioonsa. Subjekti ymmärtää olevansa erillinen toisesta subjektista.⁴ Käänteisesti samalla logiikalla Homi Bhabha on osoittanut käsitteen 'erilainen' ambivalenttiuden – subjekti joka on 'erilainen' kuin yleisesti 'erilaisina pidetyt' on 'samanlainen'.⁵ Samalla tavoin psykoanalyttisessä teoriasa subjektin identiteetti syntyy samastumisen ja torjunnan kautta. Samastumalla tiettyihin, kulttuurisesti ihanteellisiin hahmoihin, ja torjumalla toiset hahmot, subjekti saa identiteettinsä. Samastumalla kulttuurisesti hyväksytyihin hahmoihin subjektille muotoutuu samalla superego, joka toimii subjektin "intrapyykkisenä, sosiaalisten auktoriteettien jatkeena."⁶

Subjekti kokee tämän intrapyykkisen, 'symbolisen järjestyksen' jatkeen Toisen katseena.⁷ Elokuvakokemuksessa katse määrittelee katsojan ja elokuvan välisen suhteen luomalla katsojaposition, josta käsin elokuvakatsojan on määrä katsella. Althusser-Lacanalaisessa elokuvateoriassa katseen toiminta on usein rinnastettu kameran toimintaan. Esimerkiksi Kaja Silverman analysoi elokuvakameraa katseena, jonka funktio on konstituoida katsoja elokuvallisen katseen kenttään.⁸ Katseen käsite liittyy siten kysymykseen elokuvatekstin tarjoamien subjektipositioiden ideologisesta luonteesta. Samalla tavalla kuin subjektin identiteetti rakentuu samastumisen kautta sosiaalistumisen prosessissa, elokuvakokemuksessakin katsoja samastuu mieluummin tietynlaisiin, ihanteellisiin hahmoihin kuin toisiin. Tämä voi tapahtua elokuvassa esimerkiksi esittämällä ihanteellinen hahmo aktiivisena katseen lähteenä, ja ihanteellisesti 'toinen' katseen kohteena. Katsoja ohjataan näin hallitsevaan positioon suhteessa 'toiseen'. Elokuvien subjektipositioiden analysointi on sen vuoksi tärkeä kriittisen analyysin kohde.

Katseen ongelma on usein huomattu erityisesti dokumenttielokuvan ja etnografisen elokuvan kohdalla. Dokumenttielokuvassa on usein vaarana se, että representaation kohde ei saa mahdollisuutta palauttaa kameran tutkivaa katsetta, vaan se esitetään yksinomaan elokuvantekijän näkökulmasta. Katsoja ei saa mahdollisuutta samastua ja, samastumisen kautta, ymmärtää kohdetta. Sen sijaan katsoja ohjataan objektivoivaan katsojan tapaan. Juuri nämä elokuvallisen katseen mekanismit dokumenttielokuva *Synti* paljastaa ja kääntää ylösalaisin. Se evää katsojalta mahdollisuuden samastua kohteeseensa, mutta on samanaikaisesti suorastaan tuskallisen tietoinen omasta luontestaan representaation välineenä. Katsoja paikantuukin sen vuoksi eräänlaiseen 'rajatilaan', harmaalle alueelle vastatusten elokuvallisen subjektiposition kanssa, jonka omaksuminen katsojalta kuitenkin evätään.

Synti-dokumentissa tavalliset, lehti-ilmoitusten kautta löydetty suomalaiset tekevät tunnustuksia kameralle, tuijottaen suoraan kameraan. Tunnustukset perustuvat seitsemään kuolemansyntiin: ahneuteen, kateuteen, laiskuu-teen, ikävystymiseen, ylpeyteen, himoon ja vihaan. Dokumentin henkilöt paljastavat mitä intiimeimpiä asioita elämästään suorastaan masokistisella tavalla. Jean-Paul Sartrelle masokismi on minän pyrkimystä käpertyä täysin omaan vieraantuneisuuteensa, joka syntyy minän alistuessa toisen objektina olemiseen. Tällä tavoin ihminen pyrkii tavoittamaan minänsä perustan, sosiaalisen suhteensa toisen tietoisuuteen. Ihminen haluaa hävittää oman minuutensa ja heittäytyä objektiksi toisen vapaan tietoisuuden armoille. Ihminen

haluaa olla objekti objektien joukossa ja käyttää hyväkseen toisen vapaata tietoisuutta. Tämä masokistinen projekti on Sartren mukaan kuitenkin tuomittu epäonnistumaan, koska on mahdotonta olla samanaikaisesti tiedostava minuus-itselleen ja minuus-muille. Puhdas objektius on yhtä saavuttamaton kuin vapaa tietoisuus. Masokistinen projekti vaatii myös väistämättä toisen hyväksikäyttämistä. Minä vaatii toiselta itsensä määrittämistä. Mitä ankarammin minä pyrkii olemaan masokistinen, puhdas objekti, sitä kauemmas objektius hänestä kaikin tavoin etääntyy.

Synti-dokumentin vahvan masokistisen aspektin vuoksi katsojalla ei ole juuri mahdollisuutta samastua dokumentin henkilöihin. Normaalisti tämä asemoisi katsojan hallitsevaan positioon henkilöihin nähden, kameran sadistisen tutkiskelevan katseen johdattamana. Kun katsoja ei kykene samastumaan henkilöihin, hän samastuu esittävään tasoon eli kameran katseeseen. *Synti*-dokumentissa henkilöiden tunnustukset ja niiden masokistisuus kuitenkin estää tämän tapahtuvan. Dokumentin henkilöt ovat jo tunnustustensa myötä ikään kuin siirtyneet itsensä ulkopuolelle tarkkailijan asemaan. He pakenevat katsojan tarkkailua ja määrittelyä, ja siirtyvät vuorostaan tarkkailijan asemaan, tarkkailemaan ja määrittelemään *katsojaa*. Tuloksena katsoja kiusaantuu, suorastaan häpeää, ja kokee loukkaavansa henkilöiden yksityisyyttä. Dokumentin tunnustukset alkavat tuntua liiankin intiimeiltä, koska katsojasta tuntuu, että hänen reaktioitaan niihin tarkkaillaan. Katsojasta tulee ikään kuin *objekti-objektille*. *Synti*-dokumentin kohdalla katsojassa heräävä häpeän tunne syntyy siis *katseen palauttamisen* kautta.

Esimerkiksi dokumentin osiossa 'laiskuus' virkamies seisoo järkähtämättä, suoraan kameraan katsoen pölyisen viraston käytävällä ja puhuu ironiseen sävyyn omasta työstään sivistyksen tulevaisuuskuvin laatijana: "Ennen laadittiin visioita ja strategioita, nyt laaditaan skenaarioita." Liikkumaton kamera on sijoitettu viraston käytävälle siten, että oikealla avautuu kokoushuone, jossa ihmiset istuvat liikkumattomina pöydän äärellä tärkeiden paperien äärellä. Taaempänä käytävällä seisoo mies, hänkin liikkumaton. Kuvan yleistunnelma on harmaa, iloton, kalsea ja pysähtynyt.

Samassa osiossa siirrymme sairaalan hämärästi valaistulle käytävälle. Jälleen liikkumattoman kameran oikealla puolella avautuu hoitajien taukotila. Taustahenkilöt on aseteltu jäykkiin asentoihin sopivan etäisyyden päähän toisistaan siten, että kuvaan syntyy syvyyden tuntu. Myös vasemmalla puolella avautuva, toisesta päästä valaistu pitkä käytävä korostaa kuvan syvyyttä. Kylmä, sinisävyinen valaistus, yhdessä kuvan syvyyselementin kanssa, korostaa valon ja varjon välistä kontrastia kuvassa ja luo eräänlaisen Kafkaisen byrokratian atmosfääriin. Tämä aspekti korostuu kautta koko dokumentin myös syöksähtelevän, ei-tonaalisen jousimusiikin keinoin. Tässä kohtauksessa kuvan päähenkilö on jälleen sijoitettu keskelle kuvaa, myös hän katsoo suoraan kameraan ja replikoi luonnottoman vakavalla äänellä: "Hoitotyössä saattoi käydä niin, että kun asukas pyysi päästä vessaan, niin sanottiin, että eilenhän sinä kakkasit; huomenna sitten vasta."

Synti-dokumentissa käsiteltyjen asioiden yhteydet eivät siten ole itseltään selviä. Moraalikoodit joista ihmiset puhuvat jäävät ikään kuin leijumaan ilmaan. Ne ovat olemassa, mutta niitä ei kyetä itsestäänselvästi määrittelemään. Katsoja ei kykene asettumaan kaikkietäivään valtapositioon dokumentin henkilöihin nähden, koska hänen on ponnisteltava ymmärtääkseen mistä dokumentissa on kyse ja miten siinä esiintyvät asiat liittyvät toisiinsa. Dokumentti ei pyri totuudellisuuteen vaan on avoimen subjektiivinen ja

⁹ Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*. New York: Washington Square Press 1957, 347.

¹⁰ Gabrielle Taylor, *Pride, Shame and Guilt. Emotions of Self-assessment*. New York: Oxford University Press 1985, 1.



Katsoja kokee, että hänen läsnäolostaan ollaan tietoisia. Kuva: Kinotar.

sisällöltään jopa ristiriitainen. Se leikittelee ironialla ja vakavuudella, läheisyyden ja etäisyyden paradoksilla, sekä muodon keinotekoisuuden ja sisällön aitouden ristiriidalla. Dokumentin teema on seitsemän kuolemansyntiä, mutta se ei anna selviä vastauksia siihen, miten nuo synnit oikeastaan arkipäiväämme liittyvät ja miten ne siinä ilmenevät. Keneen synti kohdistuu, kuka sitä tekee, vai teemmekö sitä kaikki?

Voyeuristinen häpeä

Synti-dokumentin katsoja kokee siis häpeää tunkeutuessaan ikään kuin dokumentin henkilöiden yksityisyyteen. Tämä häpeä on seurausta katsojan tiedostaessa itsensä tilanteessa, jota voidaan pitää voyeuristisena. Itse asiassa dokumentti *pakottaa* katsojan asettautumaan voyeuristiseen positioon. Dokumentissa kuvatut ihmiset pitävät replikoidessaan kiusallisen pitkiä taukoja, poseeraavat luonnottoman jähmettyneesti ja puhuvat 'ulkoopetellun jäykästi' ilmeettömällä, sävyttömällä äänellä. Kuville on ominaista liikkumattomuus niin kuvan sisällä kuin ulkopuolellakin. On selvää, että tilanteet on luotu vain kameraa varten. Katsoja kokee, että hänen läsnäolostaan ollaan tietoisia, eikä hän täten voi saada tirkistelystään nautintoa, päinvastoin.

Kokemus on samanlainen, jota Sartre kuvaa kuuluisassa määritelmässään voyeuristista tirkistelemässä avaimenreiän läpi. Jonkin ajan kuluttua Sartren voyeuristi kokee, että hänen tirkistelyään tarkkaillaan. Tämä oivallus sallii voyeuristin nähdä itsensä itse teossa tarkkailijan silmin. Tämä saa voyeuristin tiedostamaan, että hänen tekonsa on häpeällinen. Voyeuristi alistuu hyväksymään tuomion ja siihen sisältyvät arvot, ja samalla alentaa oman arvonsa omissa silmissään.⁹ Tästä määritelmästä voidaan päätellä, että häpeään liittyy olennaisesti kaksi elementtiä. Ensinnäkin, häpeässä on olennaista häpeävän subjektin itse suuntautuva tuomio. Häpeässä subjekti tiedostaa poikenneensa normista, ja näin tehdessään alentanut sosiaalisen asemansa.¹⁰ Häpeä on siis itserefleksiivinen tunne, joka edellyttää itsetietoisuutta. Toiseksi, häpeään liittyy oletus (metaforisen) katsojan läsnäolosta. Subjekti

olettaa, että on olemassa toinen, joka arvostelee subjektia ja tarkkailee tämän menetettyä asemaa. Subjekti samastuu tähän toisen näkökulmaan.¹¹ Häpeässä subjekti siis siirtää näkökulmansa toimijasta kriittiseen, etäännytettyyn tarkkailijaan, täyttäen kuitenkin *molemmat* funktiot. Toisin sanoen, subjekti sekä samastuu tarkkailijaan että itse luo tarkkailijan.¹²

Voyeurismi käsitteenä on ollut keskeinen myös monille elokuvatiiteilijöille. Esimerkiksi Christian Metzin mukaan koko elokuvakokemus perustuu *scopofiliaalle*, halulle nähdä enemmän. *Scopofilia* johtaa Metzin analysoimaan elokuvakokemusta lähemmin voyeurismina. Metz in mukaan on olemassa kahdenlaista voyeurismia: yksityistä (luvatonta) ja yleistä (oikeutettua), joista ensimmäinen on vallalla elokuvakokemuksessa.¹³ Yleinen voyeurismi perustuu vuorovaikutteiseen, molemminpuoliseen sopimukseen. Näin on esimerkiksi strip teasen kohdalla. Yleinen voyeurismi on luontaista myös koko elokuvainstituutiolle itsessään. Elokuvat on tehty katsottavaksi, ja elokuvakatsoja tietää sen lippua ostaessaan. Sen sijaan elokuvakokemus on lähempänä yksityistä voyeurismia. Teatterisalin hämäryys, tilanteen näennäinen yksityisyys ja valkokankaan muoto luovat yhdessä eräänlaisen 'avaimenreikäefektin', joka täydentyy näyttelijöiden näennäisellä tietämättömyydellä katsojista. Elokuva sallii nähdä, mutta se käyttäytyy ikään kuin se olisi tästä funktiostaan tietämätön. Luvaton voyeurismi on yksi keinoista, joilla (klassinen) elokuva kätkee diskurssiluonteensa ja se toimii kahdella tasolla. Yhtäältä se toimii subjektin egoa konstituivana samastumisprosessina, ja toisaalta aktiivisena (eroottisena) voyeurismina, jolla elokuvahahmo alistetaan kahteen kohteeksi. Jälkimmäinen funktio on luonteeltaan sadistista.¹⁴

Metzin ensimmäinen kategoria, yksityinen voyeurismi, vastaa Sartren tiedostamatonta voyeurismia, mutta sen sijaan Metz in kuvaus eroaa Sartren vastaavasta täydellisesti. Metz in mukaan voyeuristisen katseen perusehto on etäisyys katseen kohteen ja katsojan välillä.¹⁵ Sartren voyeuristi sen sijaan unohtaa itsensä ja sulautuu katseensa kohteeseen. Etäisyys katseen kohteeseen syntyy *vasta sen jälkeen*, kun voyeuristi saadaan kiinni itse teosta, ja kun hän tiedostaa, että hänen tekonsa voidaan nähdä arvostelun alaisena. Samastuessaan toisen katseeseen ja tiedostaessaan itsensä toisen silmin, voyeuristin subjekti tulee uhatuksi.¹⁶ Tätä tietoisuutta värittää häpeän tunne.¹⁷ Siinä missä Metz in mukaan yksityinen (tiedostamaton) voyeurismi on sadistista, Sartrelle tiedostamaton voyeurismi on ensin puhdasta halua kohteeseensa. Kun tämä 'sale voyeur' sitten tulee tietoiseksi itsestään ja halustaan, muuttuu tirkistely häpeälliseksi teoksi.

Metzin teoria alkaakin näyttäytyä sängen kyseenalaisessa valossa, kun sitä tarkastelee Sartren kautta. Pikemminkin kuin sadistista, yksityinen voyeurismi voi olla häpeällistä. Toisin kuin yksityinen voyeurismi, voidaan yleinen voyeurismi (kuten strip tease) sen sijaan nähdä kolmesta syystä sadistisena. Ensiksikin, se perustuu molemminpuoliseen sopimukseen, jossa molemmat osapuolet ovat alusta alkaen tietoisia tilanteen luonteesta. Toiseksi, katseen subjektin ja katseen kohteen välillä on etäisyys. Ja kolmanneksi, tilanteeseen ei liity niin itsetiedostuksen hetkeä kuin itseän kohdistuvaa arvosteluakaan. Voyeuristi on jo tietoinen omasta roolistaan ja hyväksyy sen. Sen sijaan tiedostamattomassa voyeurismissa voyeuristi voi olla alistetussa asemassa katseen kohteeseen nähden häpeän kautta.

Niin katseen politiikka kuin katseen valtasuhteetkin voidaan kääntää ylösalaisin häpeän tunteen avulla. Näin voi tapahtua myös elokuvakokemuk-

¹¹ Katsojan asennetta ei tule kuitenkaan sekoittaa subjektin omaan minäkuvaan. Subjekti, joka kokee tulleen nähdyksi tarkkailijan kannalta häpeällisessä valossa voi olla täysin yhdenkään subjektille, jos tarkkailija on henkilö, jonka mielialoja subjekti lähinnä halveksii. Taylor 1985, 64.

¹² *Ibid.*, 58-60.

¹³ Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. London: Macmillan Press 1983, 93-95.

¹⁴ Laura Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema". Teoksessa Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods. Volume II*. Berkeley: University of California Press 1985, 303. Alk. 1975.

¹⁵ Metz 1983, 59: "[P]erceiving drive concretely represents the absence of its object in the distance at which it maintains it and which is part of its very definition: distance of the look, distance of listening."

¹⁶ Sartre 1957: 347: "[F]irst of all, I now exist as myself for my unreflective consciousness... I see myself because somebody sees me."

¹⁷ *Ibid.*, 350: "...the recognition of the fact that I am indeed that object which the Other is looking at and judging."

...ssa, kuten dokumentti *Synti* osoittaa. Se tuottaa voyeuristista häpeää katsojassaan, rikkomalla elokuvakokemuksen 'avaimenreikäefektin'. Jos oletetaan, että Sartren näkemys häpeästä ja voyeuristin sulautumisesta kohteeseensa pitää paikkaansa, syntyy *Synti*-dokumentin katsojassa häpeän ja kiusaantuneisuuden tunne juuri siksi, että dokumentti ylläpitää väkivalloin etäisyyden tirkistelijä-katsojan ja kuvattujen välillä, ja saa katsojan tiedostamaan oman roolinsa voyeuristina.

Synti-dokumentin osassa 'himo' rivitalossa asuva aviopari, joilla on useita lapsia, kertoo suhteestaan usean kohtauksen sarjassa. Näissä kohtauksissa ei ole pyritty luomaan syvyyden tuntua vaan kuvan linja on ahdas, vertikaalinen ja matala. Kuva on täyteen ahdettu ja sisäkuvien ikkunoista näkyy tasainen, aava maisema. Ensimmäisissä vuorottelevissa kohtauksissa mies ja nainen ovat kuvissa yksin, mutta jälkimmäisissä yhdessä. Ensimmäisessä yhteiskuvassa ollaan makuuhuoneessa. Nainen puhuu katsoen suoraan kameraan. Mies on hänen vierellään, mutta kameraan nähden vinottain takaviistossa. Nainen sanoo: "Jos mun mies ei osoita mua kohtaan tarpeeksi seksuaalista halua, niin mulla on tapa rangaista häntä. Mä en laita sille ruokaa ja sitten mä syön sen herkut. Ja sitten mä vien siltä rahaa." Seuraavassa kuvassa mies seisoo ruokasalin keskellä. Nainen on vuorostaan vinottain taka-alalla keittiön puolella pidellen lapsia lähellään. Mies sanoo: "Joskus mä pelkään, että mun vaimo löytää jonkun, joka osaa puhua, eikä ole yhtä julma lapsia kohtaan kuin minä."

Kenelle nämä puhuttelut on tarkoitettu? Huolimatta siitä, että henkilöt puhuvat katsoen suoraan kameraan ja kohdistavat näin sanansa ikään kuin suoraan katsojalle, puhuttelun todellisena kohteena näyttäisi olevan heidän elämäänsä kuuluvat ihmiset. Dokumentissa luotu tilanne on siten sangen ristiriitainen. Puhuja paljastaa omasta elämästään intiimejä asioita, jotka hän epäsuorasti kohdistaa elämäkumppanilleen. Katsoja on siten ikään kuin pakotettu tirkistelijän asemaan. Hän ei kuitenkaan voi saada tästä nautintoa, koska hänen läsnäolostaan ollaan niin voimakkaasti tietoisia. Juuri tuo puhuttelun ja katseiden välinen ristiriita samanaikaisesti korostaa ja kieltää elokuvallisten mekanismien luoman objektivoivan katsomisen tavan.

Häpeän kautta syntyvä itsetiedostuksen hetki elokuvakokemuksessa voi johtaa elokuvan ja katsojan väliseen itserefleksiiviseen suhteeseen, kuten analyysi dokumentista *Synti – dokumentti jokapäiväisistä rikoksista* osoittaa. Se sallii katsojan nähdä ikään kuin luvatta, avaimenreiän läpi. Se kutsuu katsojan näkemään sellaista, mikä ei ole hänen silmilleen tarkoitettu. Erilaisten elokuvallisten konventioiden kautta hänet kuitenkin 'saadaan kiinni itse teosta' kuten Sartren voyeuristi. Häpeän tunne ja itsetiedostuksen hetki seuraa siitä, että elokuvalliset mekanismit, jotka luovat subjektipositiota elokuvateksteissä tehdään näkyväksi. Tämä analyysi osoittaa yhden tavan, jolla elokuva voi olla itserefleksiivinen häpeän tunteen kautta. Häpeä voi saada elokuva-apparaatin konstituoiwan katseen mekanismit näkyviksi. Normaalisti tämä konstituoiwa katse liittyy katsojan elokuvan maailmaan. Häpeän myötä syntyvä itserefleksiivisyys voi kuitenkin kääntää näkemisen tapamme ylösalaisin, tai avata uusia mahdollisuuksia elokuvan katsomiselle.