

Tarja Laine

# SAMASTUA TOISIN

## Subjektiiivinen ääni ja empatia (dokumentti)elokuvassa

1 Bill Nichols, "Questions of Magnitude". Teoksessa John Corner (ed.), *Documentary and Mass Media*. London: Arnold 1986, 231.

Dokumenttielokuvissa ja etnografisissa elokuvissa on usein ollut ongelmana kohteen esittäminen objektiivolla ja etäännyttävällä tavalla. Tällöin kohde ei ole ikään kuin saanut mahdollisuutta palauttaa kameran tutkivaa katsetta. Tässä artikkelissa on tarkoitus pohtia sitä, miten (dokumentti)elokuva voi sen sijaan luoda dialogisen kohtaamisen tai vastuullisuuden tilan, joka tarkastelee minuuden ja toiseuden suhdetta luovalla, vastavuoroisuutta korostavalla tavalla ja jossa kulttuurit ja identiteetit näkevät itsensä toisten kulttuurien ja identiteettien kautta. *Erityisen* tärkeää tällaisen tilan luominen on juuri etnografisissa ja dokumenttielokuvassa, sillä mikäli representaation kohde dokumenttielokuvassa ei saa esimerkiksi mahdollisuutta omaan diskurssiin, ollaan tekemisissä eettisten ongelmien kanssa. Tämän lisäksi katsojalla ei ole mahdollisuutta ymmärtää kohdetta tämän omilla ehdoilla.

Bill Nicholsin mukaan perusedellytys (dokumentti)elokuvan ymmärtämiselle kohteen näkökulmasta on kohteen subjektiiivisen äänen läsnäolo.<sup>1</sup> Subjektiiivinen ääni ei kuitenkaan *itsessään* takaa, että katsoja saa mahdollisuuden ymmärtää kohteen kokemuksia *syvemmin* omien kokemusiensa kautta. Toisin sanoen, subjektiiivisen äänen läsnäolo ei vielä tee elokuvasta dialogista. Tämän vuoksi elokuvan on annettava katsojalle mahdollisuus samastua kohteeseen jollakin tavalla. Samastuminen, minuus ja kulttuuri ovat kuitenkin sidoksissa toisiinsa. Tällöin voi syntyä ongelmia mikäli katsojalta edellytetään samastumista henkilöähmoon, joka jollakin tapaa edustaa uhkaa joko katsojan omalle minäkuvalle tai kulttuurisille ihanteille; toisin sanoen jos katsojalta edellytetään samastumista 'toiseen'.

Artikkelissa tarkastellaan minuutta ja sitä kautta elokuvakatsojuutta subjektiiivisena *prosessina*, mielen ja maailman vuorovaikutussuhteena. Läh-  
tökohtana ovat Jean-Paul Sartren ja Jacques Lacanin näkemykset minästä paitsi oman tietoisuutensa myös kielen, kulttuurin ja erityisesti katseen kentän vankina. Niin Sartre kuin Lacanin ovat kiinnittäneet runsaasti huo-

miota katseen merkitykseen minuuden rakentumisessa. Omaksumme minuutemme eräänlaisen kulttuurisen, arvolutautuneen ja määrittävän katseen alla. Näin maailmaan sijoitutaan kuin kuvaan, jossa näemme itsemme suhteessa toisiin ja toisten katseisiin. Lacanin mukaan kannamme sisällämme eräänlaista "kulttuurista kuvapintaa", jonka kautta omaksumme ympäröivän kulttuurin ja oman paikkamme siinä.

Fenomenologinen lähestymistapa elokuvateoriassa on yleensä merkinnyt melko abstraktia, elokuvan kokonaisvaltaisen kokemuksen korostamista ja sen pohtimista millainen elokuvatekstin ja katsojan välinen suhde on.<sup>2</sup> Sen sijaan esimerkiksi katsojien *kontekstuaalisia* eroavaisuuksia ja niiden merkitystä katsomistilanteessa ei juurikaan ole otettu huomioon. Tässä artikkelissa ei olekaan *ensisijaisesti* tarkoitusta pohtia sitä *miten* elokuvakatsoja on suhteessa elokuvatekstiin vaan tarkoituksena on keskittyä kysymykseen siitä, miten elokuva voi olla fenomenologisesti herättävä B miten elokuvan kautta voi ikään kuin ottaa etäisyyttä omasta maailmastaan; ymmärtää ja kyseenalaistaa käsitykset esimerkiksi kulttuurisista ihanteista ja identiteeteistä.<sup>3</sup> Toisin sanoen: voiko elokuvakatsoja elokuvan kautta ottaa etäisyyttä omaan minuuteensa ja sitä kautta lähestyä toista.

Artikkelin tarkoituksena ei ole osoittaa yhtäläisyyksiä fenomenologian ja psykoanalyttisen teorian välillä, vaikkakin fenomenologia ja psykoanalyttinen teoria nähdään tässä artikkelissa pikemminkin toisiaan täydentävinä ja valaisevina, ei suinkaan vastakkaisina, kuten usein on nähty olevan. Esimerkiksi Sartren ajatus absoluuttisesta katseesta (*regard absolu*) muistuttaa Lacanin näkemystä symbolisen järjestyksen ehdollistamasta (kulttuurisesta) 'Toisen' katseesta (*gaze*). Molempien käsitysten voidaan tulkita tarkoittavan sitä, että tietyssä kulttuurissa B ja tiettyyn kulttuuriin B kasvaneet yksilöt omaksuvat ja määrittelevät minuutensa tietynlaisen kulttuurisen katseen alaisina. Samoin Lacanin teoria samastumisesta sekä täydentää että valaisee Sartren ajatuksia minuuden rakentumisesta suhteessa toiseen.

Näiden ajatusten valossa tässä artikkelissa tarkastellaan elokuvaa itseään eräänlaisena kulttuurisena kuvapintana. Lähtökohtana on Sartren ja Lacanin filosofisen viitekehyksen tulkitseminen uudelleen siten, että pyritään pois sille ominaisesta pessimismistä. Elokuvan kulttuurisen kuvapinnan ei tarvitse olla yksilöä kahlitseva, *tietynlaiseen katsomisen tapaan katsojaa johdatteleva*, vaan katsomistilanne voi olla myös dialoginen ja dynaaminen kokemus, joka voi antaa katsojalle mahdollisuuden nähdä toisin.<sup>4</sup> Artikkelissa esitetään kaksi tapaa horjuttaa elokuvan 'johdattelevaa katsetta': subjektiivisen äänen läsnäolon kautta sekä empaattisen samastumisen kautta.

## Katse

Voidaksemme ymmärtää miten elokuvakatsoja on suhteessa elokuvaan, on ensin selvítettävä, miten minä on, mikä on sen suhde toiseen ja mikä on katseen rooli tuossa suhteessa. Myös elokuvan ja katsojan välisen suhteen voidaan nähdä määräytyvän nimen omaan katseen kautta. Elokuvan voidaan nähdä luovan katsojalle tietynlaisen valtaposition, josta käsin tämä käyntelee objektiivovaa katsetta. Katseen käsitteellään Sartre pyrki havainnollistamaan ajatustaan ihmisen olemassaolon luonteesta ja minän ja toisen välisestä suhteesta. Sartre tarkastelee minuutta ja toiseutta vuorovaikutteisena prosessina, ja eräällä tapaa nuo kaksi käsitettä ovatkin erottamattomia. Sartre

2 Esimerkiksi Merleay-Pontyn fenomenologialle näkökulmasta on: "The task -- is to describe and account for the origin and locus of cinematic signification and significance in the experience of vision as an embodied and meaningful existential activity." Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992, xvii.

3 Ks. fenomenologian pyrkimyksistä esim. Sara Heinämaa, *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleay-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikyymykselle*. Tampere: Gaudeamus 1996, 21. ja Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suom. Antti Pönni ja Outi Pasanen. Tampere: Gaudeamus, 1996 46.

4 Vaikka useiden elokuvien voidaan nähdä tietoisesti pyrkivän dialogiin katsojan kanssa B äärimmäisinä esimerkkeinä Tarkovskin tai Godardin elokuvat B on dialogi kuitenkin viime kädessä kiinni katsojan kyvykkyydestä ja halukkuudesta asennoitua elokuvaan "keskustelukumppanina". Niinpä pikemminkin kuin lajityyppiä, 'dialoginen elokuva' kuvastaa katsojan asennetta.

5 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. Trans. Hazel E. Barnes. New York: Washington Square Press 1957, 548-549.

6 *Ibid.*, 305-350.

7 Teresa Brennan, "'The contexts of vision' from a specific standpoint". Teoksessa Teresa Brennan and Martin Jay (eds.), *Vision in Context. Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. London: Routledge, 1996 227.

8 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Alan Sheridan. London: Penguin 1994, 80.

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

10 Sartre 1957, 340 eteenp.

näkee minuuden rakentuvan neljästä eri "kerroksesta". Ensimmäinen niistä, minuus-itsessään (*being-in-itself, être-en-soi*) on olemassa vain tiedostamattomana potentiaalina, jonka minuuden toinen kerros, tiedostava minä eli minuus-itselleen (*being-for-itself, être-pour-soi*), väistämättä aina tukahduttaa.

Tiedostava minä, minuus-itselleen on puolestaan mahdotonta irrottaa minuuden kolmannelta kerroksesta, minuudesta-muille (*being-for-others, être-pour-autrui*), paitsi ehkä analyytisellä ja abstraktilla tasolla. Minuus-muille näkee minän toisen näkökulmasta. Lopuksi, minuus-itselleen ja minuus-muille toimivat aina jossain kontekstissa. Sartren mukaan minuuden neljäs kerros, minuus-maailmassa (*being-in-the-world, être-dans-le-monde*) määrittelee itsensä suhteessa toisiin, toimii ja tekee valintoja maailmassa samalla sitä tiedostaen. Sartren mukaan tietoisuuden ulkopuolella olevalla todellisuudella itsessään ei ole merkitystä B *se vain on* B vaan vasta ihmiset itse luovat maailman.<sup>5</sup>

Sartren mukaan kaikki, mikä ei ole lähtöisin meistä itsestämme, muuttuu meidän kannaltamme passiiviseksi, tyhjiksi olioiksi. Me näemme asioissa vain sen, minkä olemme itse niitä tiedostaessamme tuoneet mukamme. Myös kanssaihmisemme ovat olemassa meille vain meidän tietoisuutemme kautta. Toinen (*other, autre*) on siis minän kannalta tyhjä olio, joka saa merkityksensä vasta kun minä sitä merkityksellisesti tiedostaa. Vastavuoroisesti näen kuitenkin sen, mitä näen toisessa, myös itsessäni ja omissa kokemuksissani. Niinpä toinen näyttäytyy minulle ikäänkuin oman kokemukseni radikaalina negaationa. Ymmärrän olevani toiselle olio, kohde, jonka toinen merkityksellisesti tiedostaa. Minä oivaltaa olevansa objekti toisen tietoisuudelle ja näkee itsensä toisen silmin, samastuu toisen katseeseen. On huomattava, että tietoisuus itsestä toisen silmin voi syntyä, vaikka yhtään silmäparia ei olisikaan näkyvissä.<sup>6</sup>

Sartren mukaan siis niin ihmisten väliset suhteet kuin minuuskin rakentuvat suureksi osaksi katseille. Katse ja näkeminen ovat samalla vallankäyttöä, sillä katsoja *määrittää* väistämättä kohteensa arvosidonnaisesti. Tällä tavoin toisten katset saattavat muokata ihmisen minuutta ja hänen mielikuvaansa itsestään. Katseen kohteen palauttaessa katseen takaisin, muuttuu katsoja itsekin kohteeksi. Olemme samanaikaisesti katsojia ja katseen kohteita. Katseiden vaihto on siis *valtataistelua* subjektuuden paikasta. Toisen katse koetaan uhkana minuudelle ja tästä johtuu yksilön taipumus katsoa toista objektivoiden, sillä katseen objekti on ikään kuin helpommin hallittavissa.<sup>7</sup>

Myös Lacanille minän tietoisuus syntyy katseen kautta, kun ihminen näkee itsensä toisen silmin, samastuu toisen katseeseen. Tämä tapahtuu ensimmäistä kertaa peilivaiheessa, symboliseen järjestykseen siirryttäessä.<sup>8</sup> Lacan viittaa katseella (*gaze*) kuitenkin koko minän ulkopuoliseen symboliseen järjestykseen, kulttuuriin, jonne Lacan paikantaa myös katseen lähteen. Lacanin katse ei siis tarkoita katsetta sinänsä, konkreettisena silmäparina vaan katsetta symbolisen järjestyksen ehdollistamana. Katse ei ole ihmisten käytössä oleva katse, vaan lähinnä kulttuurinen Toisen katse, joka kulttuurin arvoja heijastaen liittyy tietyn mielikuvan aina tietynlaiseen objektiin.<sup>9</sup> Lacanilainen katse muistuttaa siis Sartren ajatusta absoluuttisesta katseesta (*regard absolu*), jonka alaisia me kaikki olemme.<sup>10</sup>

Elokuvan voidaan nähdä toimivan eräänlaisena sarrelaisena absoluuttisena katseena tai lacanilaisena Toisen katseena, joka johdattelaa katsojan tietynlaiseen, objektivoivaan katsomisen tapaan. Koska Toisen katse heijastaa kulttuurisia arvoja, houkuttelee elokuva samalla katsojan katsomaan elokuvaa

eräänlaisten kulttuuristen 'silmälasiin' lävitse. Elokuva voi kuitenkin antaa katsojalle mahdollisuuden myös nähdä toisin. Esimerkiksi itsereflektiivinen elokuva, joka kyseenalaistaessaan oman esittämisen tapansa kyseenalaistaa myös katsojan tavan nähdä, kykenee ikään kuin palauttamaan katsojan käyttämän objektiivisen katseen sekä paljastamaan ja kyseenalaistamaan katseiden vaihdolle perustuvat valtasuhteet.

### 'Toisen' ääni

Kulttuurin identiteetti määrytyy aivan samalta tavalla kuin minuuskin, samuuden ja toiseuden välisen tasapainottelun kautta. Kulttuurin identiteetti syntyy yhtäaikaaisesti samastumisesta ja torjunnasta. Samastuminen merkitsee yhtäältä joidenkin piirteiden sisäistämistä, toisaalta toisten torjumista ja niiden projisoimista minän ulkopuolelle. Näin kulttuurinkin identiteetti syntyy aina suhteessa toiseen, siihen mitä kulttuuri on ja siihen mitä se ei ole. Victor Turnerin mukaan valtakulttuuri sekä saa identiteettinsä että vahvistaa sitä marginaalin, 'kulttuurisen toisen' kautta. Kulttuurin toinen voi edustaa uhkaa valtakulttuurin elämäntavalle ja normeille.<sup>11</sup> Siksi esimerkiksi valtavirtaelokuvassa kulttuurin toinen ei useinkaan saa omaa ääntänsä kuuluville, vaan se esitetään usein valtakulttuurin ehdoilla ja sen arvoja vahvistaen. Mutta minkälaisia vaihtoehtoja voisi löytyä toiseuden representaatiolle elokuvassa?

Koska minuus on erilaisten historiallisten, ajassa tapahtuvien diskurssien kautta konstruoitu entiteetti ja koska minä kokee maailman aina jonkun kulttuurisen yhteisön jäsenenä, onko lainkaan mahdollista että elokuvantekijä, jolla on juuret tietyssä kulttuurissa voisi koskaan kuvata toista kulttuuria ilman, että kuvaus olisi ainakin jossain määrin stereotyyppinen tai etnosentrisen? Eivätkö tietyssä kulttuurisessa kontekstissa syntyneet representaation keinot ole tietynlaisten kulttuurin arvojen lävistämiä? Elokuva pidetäänkin usein leimallisen länsimaisena mediana, jonka estetiikkaan yleisöt ympäri maailman on kyllästetty. Elokuva ei siis ole ikkuna *välittömään* todellisuuteen eikä näkyvyys ole todellisuuden tärkein kriteeri. Kameran silmä ei ole sen totuudellisempi eikä luotettavampi kuin ihmisenkään silmä B kuten Jay Ruby huomauttaa, kamerat eivät ota kuvia vaan ihmiset.<sup>12</sup>

Jotta vastavuoroinen katseen dynamiikka elokuvassa voisi syntyä, on ensisijaisen tärkeää, että elokuva, joka pyrkii tekemään representaation toisesta, esittää kohteensa asianmukaisessa kontekstissa ja pyrkii näkemään asiat laajemmista yhteyksistään. Tämä koskee niin fiktiivistä kuin dokumentaaristakin elokuvaa. Kohteen kontekstualisointi ei kuitenkaan yksinään riitä, vaan tekijän ja katsojan konteksti on yhtä lailla tuotava esille. Elokuva ei saa kätkeä kerronnallista luonnettaan ja elokuvallisia strategioitaan sen enempiä tietolähteenä kuin representaation keinonakaan, eikä myöskään vaikutustaan representaation kohteeseen. Etnografisesta elokuvasta kirjoittaessaan Wilton Martinez korostaa, että myös katsojat on kontekstualisoida elokuvakokemuksessaan – odotuksissaan ja tulkinnallisissa strategioissaan. Katsojien on toisin sanoen saatava nähdä itsensä katsojina, tunnistaa tapansa lukea ja tulkita elokuvaa ja niiden yhteys kulttuuriin, jossa he elävät.<sup>13</sup> Tämä ei tapahdu helposti elokuvassa, jossa näkökulma on suljettu ja näennäisen objektiivinen. Sen sijaan itsereflektiivisellä elokuvalla, jossa subjektiivinen toisen ääni tuodaan esille, on mahdollisuus keskustella katsojan

11 Victor Turner, *The Ritual process. Structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell University Press, 1977 110-111.

12 Jay Ruby, "Ethnography as trompe l'oeil: film and anthropology". Teoksessa Jay Ruby (ed.), *Crack in the Mirror. Reflexive Perspectives in Anthropology*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1982 125.

13 Wilton Martinez, "Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship". Teoksessa Peter Ian Crawford and David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press 1992, 154-155.



kanssa hyvin erityisellä tavalla. Elokuvateksti ei ole tällöin enää pelkkä teksti, vaan elokuvan katsomistilanne muodostaa käsitteellisen, kolmionmuotoisen tilan, jossa elokuvantekijä, elokuvan kohde ja katsoja kohtaavat samalla tasolla.

Edelläkuvatualla tavalla toimii esimerkiksi Tom Josinin ja Peter Friedbergin dokumentti *Silverlake Life B A View From Here* (USA, 1993), joka on eräänlainen videopäiväkirja, jonka nauhoittaminen aloitettiin, kun päiväkirjan pitävä Tom Joslin sai tietää omasta ja elämäkumppaninsa Mark Massin AIDS-tartunnasta. AIDS jos mikä voidaan mieltää 'toisen sairaudeksi', sillä ovathan siihen yleensä liitetyt mielikuvat B homoseksuaalisuus, prostituutio, huumeiden väärinkäyttö, kuolema B juuri niitä, jotka valtakulttuuri pyrkii torjumaan.

Tekijän subjektiivinen ääni tuodaan esille heti dokumentin alkuminuuteilla. Avausjakso koostuu hyvin fragmentaarista flashback-otoksista, joissa sekä elokuvantekijän äänen läsnäolo että dokumentin kerronnallinen luonne korostuvat. Kuvassa nähdään dokumentin käsikirjoitus, kuvattua materiaalia sekä videonauhoja. Kuvauslaitteistoa ja kuvausprosessia itsessään esitetään jatkuvasti ja siten alleviivataan elokuvantekijän läsnäoloa. On selvää, että joku kontrolloi sitä, mitä kerrotaan ja esitetään. Dokumentti ei naamioitu objektiiviseksi, joten se antaa katsojalle mahdollisuuden epäillä sitä, mitä esitetään. Dokumentti julistaa selvästi olevansa *rekonstruktio* tapahtumista. Tapahtumien kulku B Tomin kuolema B paljastetaan samoin välittömästi alkuminuuteilla. Tämä antaa katsojalle mahdollisuuden keskittää huomionsa myös siihen miksi, miten ja mitä esitetään. Paradoksaalisesti dokumentin avoimuus, keinotekoisuus B jota korostetaan sekoittamalla dokumentaarista materiaalia fiktiiviseen B ja avoin subjektiivisuus, jopa performatiivisuus luovat dokumentille "autenttisemmän" tunteen. Autenttisuuden kriteerinä ei siis ole välttämättä objektivisuus tai viittaussuhde todellisuuteen, vaan todellisuuden *tuntu*.

Sekä Tom että Mark puhuttelevat jatkuvasti oletettua katsojaa, katsovat toistuvasti suoraan kameraan ja kommentoivat käsilläolevia tapahtumia. Dokumentista ei käy selville, tiesivätkö tekijät dokumentin päätyvän julkiseen levitykseen. *Silverlake Life* on siten olemassa ikään kuin itsensä vuoksi, kuten 'päiväkirjat' yleensäkin. Tästä huolimatta dokumentti on tehty myös katsojia silmälläpitäen. Dokumentti luo siten ikään kuin tilan, jossa erilaiset diskurssit, julkinen ja yksityinen sfääri, todellisuus ja mediatodellisuus ('*mediality*') kohtaavat. Tätä aspektia korostaa kohtaus, jossa Tom ja Mark nauhoittavat keskusteluaan samalla katsellen itseään televisiomonitorista. Kamera on sjoitettu siten, että katsoja näkee Tomin ja Markin samasta monitorista, josta Tom ja Mark näkevät itsensä. Kohtaus luo eräänlaisen metafysisen yhteyden tai kohtauspaikan katsojan, representaation kohteen, televisioapparaatin ja kameras välille.

Dokumentista on aistittavissa tietynlaista spontaaniutta ja intiimiyyttä. Tom herää keskellä yötä nauhoittamaan päiväkirjaa B sytyttäen vain yhden lampun ja puhumalla kuiskaten, ettei herättäisi elämäkumppaniaan B kuten päiväkirjaa pidettäessä voi kuvitella tapahtuvan. Katsojalle syntyy tunne siitä, ettei sitä mitä nauhoitetaan ole suunniteltu kovinkaan tarkasti etukäteen. Dokumentissa ei arastella paljastaa katsojalle elämän mitä intiimeimpiäkään puolia, joista intiimein on arvatenkin Tomin kuolema. Tieto siitä, että sekä Tomilla että Markilla on AIDS, lisää dokumentin autenttisuuden tuntua. Heillä ei ole ikään kuin mitään menetettävää ja sen vuoksi heillä on *varaa*

olla avoimia. Sama aspekti voidaan nähdä useissa AIDS-dokumenteissa. Mutta tästä avoimuudesta ja intiimiydestä huolimatta katsojan *ei* sallita omaksuvan voyeuristista positiota dokumenttiin nähden, ensinnäkin siksi, että kaikki representaatio tapahtuu Tomin ja Markin omilla ehdoilla ja toiseksi siksi, että on selvää että Tom ja Mark ovat jatkuvasti tietoisia katsojan 'läsnäolosta'.

*Silverlake Life* tuo voimakkaasti esille myös Tomin ja Markin emotionaaliset reaktiot tapahtumiin, niin rakkauden ja kiintymyksen kuin suuttumuksen, surun, väsymyksen, pelon ja katkeruudenkin. Tämä muistuttaa brittiläisen käsikirjoittajan Dennis Potterin viimeistä televisiohaastattelua. Haastattelu tehtiin kaksi kuukautta ennen Potterin kuolemaa, josta hän siinä vaiheessa oli erinomaisen hyvin selvillä. Voisi olettaa, että lähestyvän kuoleman tilassa niin Dennis Potter kuin myös Tom ja Mark uskaltavat olla rehellisiä tunteissaan. Eräässä dokumentin kohtauksessa Tom sanoo olevansa hyvin masentunut ja menettäneensä elämänhalunsa kokonaan, minkä jälkeen hän puhuttelee katsojaa sanoen, ettei tämä ole asenne, jota heiltä odotetaan. *Silverlake Life* on siten samanaikaisesti dokumentaarinen ja itsetutkiskeleva, hyvin subjektiivinen ja henkilökohtainen.

Kohtauksesta, jossa Tom ja Mark matkustavat lentokoneella Tomin vanhempien luo joulunviettoon, tulee Tomille 'muistin tie' B ja muisti on mitä subjektiivisin asia. Koneen noustessa ilmaan kuva sulautuu Tomin 'muistikuviin', joista katsojalle esitetään flashback-kooste. Mutta nämä muistikuvat ovat ennen kaikkea elokuvantekijän muistikuvia, sillä ne on rekonstruoitu Tomin aikaisemmista töistä, olkoonkin että ne ovat kuinka omaelämäkerrallisia tahansa. Näin dokumentissa linkittyvät Tomin muistikuvat ja elämänhistoria, menneisyys ja nykyisyys, fakta ja fiktio.

Dokumentin tyyli on melko amatöörimäistä B epäonnistunut valaistus ja ääni, epävakaa kamera B vaikka Tom on ammattimainen elokuvantekijä ja on toiminut elokuvataiteen opettajana. Amatöörimäisen tyylin voidaan kuitenkin ajatella olevan tekijän tietoinen valinta, jonka funktiona on luoda dokumentille autenttisuuden tuntu, korostaa dokumentin 'päiväkirjamaisuutta'. Näin katsojalle ei ole epäselvää, kuka on tarinan kertoja, kenen äänellä puhutaan, kuka päättää ja kontrolloi mitä esitetään. Dokumentin ääni kuuluu Tomille ja Markille ja tätä dokumenttia ymmärtääkseen katsojan on hyväksyttävä heidän näkökulmansa.

Jos katsoja kuitenkin halutaan saada ymmärtämään toista *syvemmin* ja jos katsojalle halutaan antaa mahdollisuus suhteuttaa oma kokemuksensa toisen kokemuksiin, ei subjektiivisen äänen läsnäolo yksinään riitä. Elokuvan ilmitaso on mahdollista ylittää esimerkiksi elokuvallisen samastumisen kautta. Samastuminen, minuus ja kulttuuri ovat kuitenkin tiiviisti toisiinsa kietoutuneita. Tästä syntyy erityinen ongelma etenkin, jos elokuvakatsojan halutaan samastuvan hahmoon, joka edustaa uhkaa joko kulttuurisille ihanteille tai katsojan minuudelle; toisin sanoen, jos katsojan halutaan samastuvan 'toiseen'. Ennen kuin kuitenkaan päästään kysymykseen siitä, onko B ja jos niin miten B elokuvakatsojan mahdollista 'samastua toisiin', on selvítettävä miten minuus, samastuminen ja kulttuuriset ihanteet ovat sidoksissa toisiinsa. Tätä tarkastellaan seuraavaksi Lacanin 'kuvapintateorian' avulla.

14 Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977 1-7; 18-19.

15 Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*. London: Routledge, 1992 5.

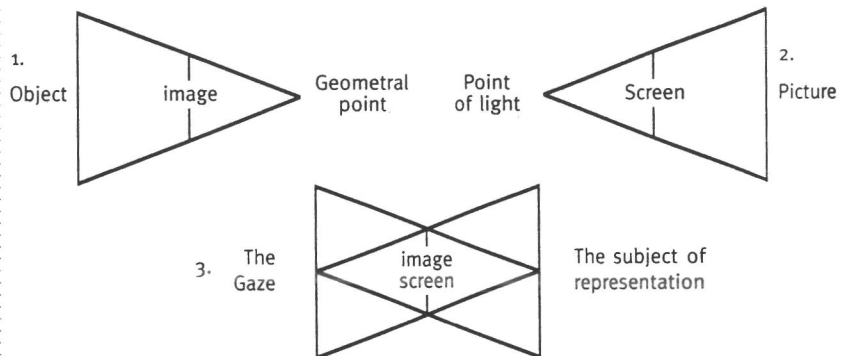
16 *Ibid.*, 221.

## Kuvapinta

Lacanin mukaan peilivaihe on ensimmäinen niistä psyykkisistä prosesseista, jotka konstruoivat minuutta ja joissa minä näkee itsensä ensimmäistä kertaa toisena/toisessa. Se on ensimmäinen samastuminen, johon liittyy sekä toiseutta että samuutta. 'Peili' on sekä ulkopuolinen että samalla väistämättä lapsen oma kuva. Samastumiseen liittyy myös 'peilin' kuvan ykseyden aiheuttamaa mielihyvää, jollaista lapsi ei koe omassa kehossaan. Lapsi kokee peilikuvan olevan täydellisempi ja eheämpi kuin hän itse. Peilikuvasta tulee lapselle ihanteellinen minä, johon samastua. Peilivaiheessa lapsi näkee ensi kertaa itsensä myös toisen silmin. Minän tunnistaminen kuvasta on samanaikaisesti väärin tunnistamista (*méconnaissance*). Vaikka lapsi ja peilikuva ovat identtisiä, on peilikuva ja sen kuviteltu ihanteellisuus vain kuvajainen, kun lapsi on lihaa ja verta. Lapsi jatkaa tällaisten virheellisten samastumisten tekemistä ja tällä tavoin minuus konstruoituu.<sup>14</sup>

Katseen kautta syntyvä samastuminen on siis sekä minän muodostuksen perusmekanismi että ydin, prototyyppi myöhemmille psykologisille prosesseille, joiden kautta minä kerran muodostuttuaan jatkaa erilaistumistaan. Kuvat, joissa minä "tunnistaa" itsensä, tulevat aina minän ulkopuolelta. Minän kuva *itsestään* on ensimmäinen ja tärkein niistä objekteista, joiden avulla minä pyrkii olemaan täysi "olio". Sen lisäksi minä pyrkii eheyteen samastumalla kuviin, jotka *muistuttavat* minää mutta ovat kuitenkin selkeästi toiseutta.<sup>15</sup> Minuuden muodostuminen merkitsee siis ulkopuolelta peräisin olevien asioiden sisäistämistä, heti peilivaiheesta lähtien. Myöhemmin minuus vahvistuu minän joko sisäistäessä, samastuessa tai suhtautuessa torjuvasti erilaisiin kulttuurisiin representaatioihin. Minuus toimii siis kuten kieli, jossa asia saa merkityksensä sen negaation kautta, eliminoimalla vaihtoehtoiset merkitykset jotka koodautuvat toiseksi.

Katseen tuottamat kulttuuriset representaatiot ilmenevät "kuvapinnasta" (*screen*), jota kannamme sisällämme, aivan kuten kieltäkin. Kaja Silvermanin mukaan katsoessamme jotakuta katsomme häntä väistämättä jossain laajemmassa kontekstissa, suhteutamme hänen kuvansa siihen, miten koko meitä ympäröivä kulttuuri hänet näkee. Tietyt kulttuuriset stereotyypit tulevat siten voimakkaammiksi; niitä on vaikeampi tulkita toisin, ne on helppo omaksua valmiina annettuina.<sup>16</sup> Silvermanin mukaan lacanilainen kuvapinta paitsi konstituoii minuutta kulttuuristen representaatioiden kautta, se myös myös



Kuvalähde: Kaja Silverman: *The Threshold of the Visible World* (1996), s. 132.

tuottaa toiseutta, suhteessa yhteiskuntaluokkaan, etnisyyteen, sukupuoleen, ikään ja kansallisuuteen.<sup>17</sup> Me olemme siis asemoituja katseen kenttään samalla tavalla kuin kieleen ja katse on kulttuurisesti ja kielellisesti muovautunutta.

### Ihanteelliset identiteetit

Elokuvan voidaan ajatella itsessään olevan eräänlainen kulttuurinen kuvapinta, jonka kautta ihmiset omaksuvat ympäröivän kulttuurin ja oman paikkansa siinä. Tämä tapahtuu osin elokuvallisen samastumisen kautta. Kuitenkin esimerkiksi massayleisölle suunnattu valtavirtaelokuva tarjoaa samastumismalleja usein vain vain kulttuurisesti hyväksytyihin hahmoihin. Sen merkitys kulttuurisena kuvapintana on siten suuri huolimatta siitä, että elokuvakatsoja voi muuntaa kulttuurituotteiden merkityksiä oman kontekstinsa mukaisesti omaksi edukseen, jopa hallitsevan ideologian vastaisesti.

Elokuvallisen samastumisen perustana on lacanilaisittain ajateltuna oman minuuden vahvistaminen. Alitajunnassa oleva samastumistendenssimme on peräisin esioidipaalisesta vaiheesta, jolloin samastumiskohteet eivät olleet kiinteitä. Peilivaiheen jälkeen, siirryttyämme symboliseen järjestykseen, kielen ja kulttuurin kyllästämä yliminä pyrkii ohjailemaan samastumista liittämällä niihin tietynlaisia kulttuurisia arvoja ja merkityksiä.<sup>18</sup> Meissä on siis tendenssi samastua vain yliminän hyväksymiin, minuuttamme vahvistaviin hahmoihin.

Freudia mukaillen Silverman esittää, että samastumisen ehtona on oltava paitsi yliminän hyväksyntä, myös samastumisen kohteen on oltava minän kanssa samanlainen. Samanlaisuuden periaate leimaa kaikkia ominaisuuksia, jotka vaikuttavat samastumiseen: sukupuolta, rotua, sosiaalista statusta tai seksuaalista suuntautuneisuutta. Toisin sanoen elokuvakatsoja samastuu hahmoihin, joissa on eniten samanlaisuutta häneen itseensä. Sukupuoli on tässä vain yksi kategoria muiden joukossa, eikä välttämättä edes tärkein. Vaikka yksilön minäkuva ei täysin vastaisikaan kulttuurista ihannetta, pyrkii katsojainä kuitenkin samastumaan pikemminkin kulttuurisiin ihanteisiin kuin niistä poikkeaviin. Niinpä elokuvan katsomistilanteessa naiskatsoja voi samastua voimakkaasti miespuoliseen hahmoon, varsinkin jos tämä on mahdollisimman "ihanteellinen."<sup>19</sup>

Minuus omaksutaan ulkopuolisten ja kulttuurisesti konstruoitujen (mie-  
li)kuvien kautta. Kuvapinta voidaankin nähdä representaatioiden ohjeistona, jossa kulttuuri määrittelee kaikki "erilaisuuden" variaatiot, joihin sosiaalinen identiteetti on sisäänkirjoitettu. Jokainen idealisoiva attribuutti implikoi sen vastakohtaa. Se, että kulttuuri rohkaisee samastumaan tietynlaisiin "ihanteellisiin" hahmoihin valkokankaan tasolla, merkitsee katsojainän rohkaisemista entistä pahempiin väärintunnistamisiin. Tämä estää samastumasta toisenlaisiin hahmoihin, jotka ovat uhkana idealisoiduille kuville ja sitä kautta omalle subjektiudelle, kuten värillisyyden valkoiselle tai naiseusmieheydelle. Kaikki kulttuuriseen muutokseen tähtäävät mahdollisuudet hukkuvat. Valkokankaan idealisoidut kuvat rajoittavat ideaalisuuden tietynlaisille kuville, samalla kun ne myös naturalisoivat nuo ideaalit siten, että niitä pidetään selviöinä.

Koska ihannoivan samastumisen juuret ovat syvällä psyykessämme, me

17 Kaja Silverman, "Fassbinder and Lacan: a reconsideration of gaze, look and image". *Camera Obscura* 19, January 1989, 75-76.

18 Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*. Trans. Jeffrey Mehlman. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1976, 80.

19 Silverman 1996, 25-26.

20 Ibid., 37.

21 "I see the artefacts of cinema, art, and visual theory to function as virtual figures of identification which may send different signals to viewers from different cultures about the potential reciprocity of transcultural exchange." Timothy Murray, *Like a Film. Ideological Fantasy on Screen, Camera and Canvas*. London: Routledge 1993, 11.

22 Mihail M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Trans. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press 1986, 6-7.

23 Rober Stam, *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1989, 4-5.

24 Ibid., 6.

25 Ibid., 57-60.

26 Levinas 1996, 7.

27 Ibid., 13-17.

emme voi tietoisesti vaikuttaa siihen, miten me samastumme. Siksi tarvitsemme sellaisia kulttuurisia tekstejä, jotka saavat meissä aikaan samastumista ei-ihannoituihin hahmoihin ja synnyttävät tiedostavaa katsojuutta.<sup>20</sup> Timothy Murrayn mukaan nimenomaan samastumisen aspekti elokuvassa mahdollistaa eri kulttuurien välisen kanssakäymisen.<sup>21</sup> Kun katsoja saa mahdollisuuden samastua toiseuteen, on hänellä mahdollisuus todella kohdata toinen, oppia ymmärtämään toista ja laajentaa näkemyksiään maailmasta. Seuraavaksi tarkastellaankin ensin Lacanille ja Sartrelle vaihtoehtoisia, Mihail Bahtinin ja Emmanuel Levinasin esittämiä näkemyksiä minuuden ja toiseuden suhteista ja pohditaan sitä, voiko empaattisen samastumisen kautta kohdata toisen.

### Kohti dialogista elokuvaa

Bahtinille tietoisuutta ei voi erottaa kulttuurisista normeista ja arvoista: "Tiedostaessani itseni katson itseäni ikään kuin toisen oman kulttuurini edustajan silmin."<sup>22</sup> Kuten Lacan ja Sartre, myös Bahtin on kiinnostunut peilikuvasta ja toiseuden merkityksestä minuudelle. Bahtinin mukaan minä on olemassa toiselle ja toisen kautta. Minuutta ja toiseutta ei voi erottaa toisistaan, vaan minä sijaitsee ikään kuin minän ja toisen välissä. Yksilö tarvitsee toisen katsetta tullakseen 'minäksi'. Koko ihmisen olemassaolon luonne on Bahtinille siten dialogista.<sup>23</sup>

Ihminen havainnoi ja elää maailmassa siis aina välillisesti. Mutta siinä missä Lacanille ja Sartrelle tämä merkitsi umpikujaa tai vankilaa, Bahtin näkee tässä ihmisyyden rikkauden. Bahtin korostaa yksilön kykyä kohdata toinen dialogisesti ja dialogin kautta tulla todelliseksi, tiedostavaksi minäksi. Minän syvin olemus ei siis löydy reduktiosta, toisen minän ulkopuolelle sulkemisesta ja omaan itseen käpristymisestä, vaan minän paljastamisesta toiselle, toisen kautta ja toisen avulla.<sup>24</sup>

Bahtinin näkemyksessä siis korostuu oppimisen ja oman maailmansa rajojen laajentamisen mahdollisuus. Bahtinilaisesta näkökulmasta ei siis tarvitse tyytyä elokuvakatsojan neuvottelukykyyneen elokuvatekstin kanssa. Myös elokuvalta on lupa odottaa jotain katsojan näkökulmia avartavaa. Elokuvaa voidaan pitää siten eräänlaisena maailman haltuunottamisen ja itsensä tiedostamisen välineenä. Bahtinilaisesta metakielellisestä perspektiivistä elokuva ymmärretään pikemminkin dialogisena, keskustelevana osapuolena kuin merkitsevänä asiana.<sup>25</sup>

Myös Emmanuel Levinasin fenomenologia pohjautuu minän ja toiseuden kohtaamiselle, jossa toiseus on etusijalla. Minä tiedostetaan toisen kautta, joka ei ole minän vastakohta vaan valmiina olemassa siinä semioottisessa kentässä, jossa minuus rakentuu. Niinpä minuus ja toiseus eivät voi olla jähmeitä tai erillisiä käsitteitä. Levinasin mukaan edellytys filosofiselle olemisen ymmärtämiselle on ennen muuta eettinen suhtautuminen toiseen ihmiseen eikä olemisen ymmärtämiseen pyrkivä filosofia voi sitä tematisoida tai "ottaa haltuun".<sup>26</sup> Kun olemisen ymmärtämiseen pyrkivässä filosofiassa tiedostava minä aina määrittää ja pyrkii sulauttamaan toisen osaksi käsittämäänsä maailmaa, on Levinasin mukaan löydettävä tapa tarkastella suhdetta toiseen tavalla, jossa toinen säilyttää toiseutensa. Avautuminen kohti toiseutta, ilman että se otetaan haltuun ja sulautetaan itseen, mahdollistaa toisen ei-intentionaalisen, ei-tiedollisen kohtaamisen.<sup>27</sup> Levinasin fenome-

nologiassa dialogista tulee tiedon lähde, ei vastakohta-asettelusta tai vertailusta.<sup>28</sup> Parhaimmillaan tällaisessa toisen kohtaamisessa minuus näyttäytyy vieraana ja toiseus tutuna.

Sartren ja Lacanin teoriaan minästä paitsi oman tietoisuutensa myös kielen, kulttuurin ja katseen kentän vankina ei ole siis pakko alistua. Vaikka ihminen onkin vajavaisen ruumiinsa vanki ja kulttuurin synnyttämä tuote, on ihmisellä kuitenkin kyky tiedostaa. Hän voi siis myös tiedostaa lähtökohtansa, minkä jälkeen hänellä on mahdollisuus laajentaa tietoisuuttaan, maailmansa rajoja. Niinpä kun sartralaisessa näkemyksessä havainnoidun kohteen tai tiedon objektin katsotaan olevan täysin tiedostavasta minästä riippuvainen, dialogisessa lähestymistavassa olennaista ei ole enää havainnointi vaan keskustelu. Kahden kulttuurin välinen dialoginen kohtaaminen antaa yksilölle tuon mahdollisuuden laajentaa ymmärrystään niin toisesta kuin omasta kulttuuristaankin ja minuuden rakentumisesta noiden kulttuurien sisällä. Tällaisena hetkenä on mahdollista tulla tietoiseksi siitä, että minuus, toiseus, identiteetti tai kulttuuri eivät ole vain abstrakteja käsitteitä vaan jotakin todellista, jotakin opittua.

Suljettua diegeettistä elokuvaa, jossa kertojan näkökulma on naamioitu objektiiviseksi, ei voi ymmärtää kuin kertojan näkökulman kautta. Dialoginen elokuva sen sijaan kunnioittaa todellisuuden monimerkityksellisyyttä ja välttää yksinkertaisia, lineaarisia esitystapoja. Se pyrkii tavoittamaan tapahtumien moninaisuuden, ei illusorista viattomuutta. Dialoginen elokuva keskustelee katsojien kanssa siten, että se saa heidät tietoisiksi itsestään elokuvan tulkitsijoina ikään kuin näyttämällä katsojille suodattimen, jonka läpi he elokuvaa katsovat.

Edellä on jo todettu, että 'toisen subjektiivinen ääni' on perusedellytys toisen kohtaamiselle elokuvassa. Sen sijaan minuuden ja toiseuden väliset ristiriidat voidaan elokuvassa ylittää vain erilaisten kerronnallisten strategioiden kautta, jotka saavat katsojan itse *kokemaan* nuo ristiriidat. Tällaisia kerronnan strategioita ovat esimerkiksi tunteita herättävät ja ironiset taktiikat, jotka antavat katsojalle mahdollisuuden ylittää elokuvan ilmitason siten, että ne osoittavat kriittisesti esimerkiksi valtakulttuurin merkityskategorioiden sopimattomuuden toisen (kulttuurin) määrittelyssä ja representoinnissa.

Niinpä vaikka elokuvakatsoja määrittäisikin kohteensa väistämättä objektiksi, katsomistilanne voi *samanaikaisesti* olla myös dialoginen ja dynaaminen prosessi, jolloin läsnä voidaan mieltää olevan kaksi B tai useampia B aktiivista minää. Elokuvan katsomistilanne on siten paradoksaalinen katseen ja kokemuksen symbioosi, olematta selkeästi kumpaakaan. Katsoja sekä objektivoi kohteensa katseellaan että kokee elokuvaa keskustellen sen kanssa. Seuraavaksi onkin tarkoitus pohdiskella sitä, miten elokuvakokemus voi toimia uusien näkökulmien avaavana.

## Toisen kohtaaminen

Edmund Husserlille kaikki tieto maailmasta syntyy kokemuksen kautta. Kokemus toimii välittäjänä tietoisuuden ja ilmiön välillä, ja tietoisuus on olemassa vain kokemuksissa. Kokemuksen kautta tietoisuutemme kurottuu kohti todellisuutta, joka ei kuulu tietoisuutemme piiriin.<sup>29</sup> Kokemus on samalla myös prosessi, jossa otetaan osaa kulttuuriseen elämään. Kulttuuri

28 Ibid., 21.

29 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Den Haag: Martinus Nijhoff 1950, 204.



30 Leslie Devereaux, "Experience, re-presentation, and film". Teoksessa Leslie Devereaux and Roger Hillmann (eds.), *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. Berkeley: University of California Press, 1995 64-71.

31 Michael Jackson, *Paths Toward a Clearing*. Bloomington: Indiana University Press 1989, 4.

32 Sobchack 1992, 9-11.

33 "The film presents an analogue of my own existence as embodied and significant. It is perceptive, expressive, and always in the process of becoming that being which is the conscious and reflected experience of its own expressed history." Sobchack 1992, 143.

34 Ibid., 13-22.

ja sen merkitykset eivät kuitenkaan muodosta jähmeätä viitekehystä, jonka puitteissa kulttuurin jäsenet toimivat. Kulttuurisia merkityksiä pikemminkin uusinnetaan ja muovataan jatkuvasti niin kuin nekin vastavuoroisesti muovaavat yksilön tietoisuutta kokemusten kautta.<sup>30</sup>

Omien kokemusten kautta voi myös oppia ymmärtämään toisen koke-  
musta. Kiinnostus kulttuurisiin eroavaisuuksiin on saanut meidät unohtamaan ihmiskokemusten samankaltaisuudet, jotka pohjaavat esimerkiksi sellaiseen universaaliin inhimilliseen olotilaan, että meillä on samanlainen ruumis, jolla on tietynlaisia kykyjä ja rajoituksia. Ihmisen persoonallisuus on koke-  
muksen tulosta ja tuotetta, oppimisen ja sosiaalistumisen kautta syntyvää, mutta noissa kokemuksissa on paljon samaa. Antropologi Michael Jackson huomauttaa, että ehkä meidän tulisikin kiinnittää enemmän huomiota siihen, miten kokemuksemme kiinnittävät meidät toisiimme, pikemminkin kuin erottavat meidät.<sup>31</sup> Voisiko elokuva luoda sellaisen kokemuksellisen paikan?

Kokemus on siis prosessi, jossa yksilö asemoituu ja toimii sosiaalisessa elämässä. Minuutemme ja asemamme kulttuurissa eivät synny valmiiksi annettujen ideoiden ja arvojen puitteissa toimimisen myötä, vaan persoonal-  
lisen tapahtumiin osallistumisen ja siinä yhteydessä syntyvien merkitysten kautta. Sosiaalistuminen itsessään on siis kokemuksellista. Kokemuksessa minuu rakentuu ja paikantuu kulttuurissa. Tämä tapahtuu aina paitsi suhteessa toiseen myös kulttuurisen katseen alla. Sosiaalistuminen ei silti ole kahlitsevaa, valmiiksi annettuihin asemiin paikantumista vaan dynaaminen prosessi.

Myös elokuvan katsomistilantassa on kysymys samantapaisesta suhteesta elokuvan ja katsojan välillä. Elokuvan kautta eletään, se on yksi olemisemme tapa. Tulkintamme elokuvasta ja tunteemme, jotka elokuva meissä herättää, ovat elokuvallisen kokemuksen tulosta. Tuohon kokemukseen vaikuttaa oma minuutemme eli se, mitä tuomme tekstiin mukamme. Näin elokuva tulee ymmärretyksi merkityksellisenä ja pintaa syvemmältä, ei ainoastaan valojen ja varjojen leikinä valkealla kankaalla.

Vivian Sobchackin mukaan elokuvakokemus perustuu elokuvan kyvyllä kommunikoida katsojan näkökyvyn kautta, jolloin se saa katsojan näin kokemaan ja tulkitsemaan elokuvan ruumiillisena kokemuksena. Elokuval-  
linen tila on elokuvan visuaalisen esittävyuden ansiosta elokuvan ja katsojan yhteisesti elämä joskaan ei identtisesti eletty tila. Tämä tarkoittaa sitä, että vaikkakin katsoja katsoessaan elokuvaa kokee sitä, hän samanaikaisesti ymmärtää sen olevan *välitetty* kokemus.<sup>32</sup> Toisin sanoen elokuva kykenee välittämään katsojalle kokemuksen siihen sisäänkirjoitettuna olevan ruumiillistuneen kokemuksellisuuden (*embodied existence*) kautta.<sup>33</sup>

Tämä elokuvakokemus sijaitsee elokuvan ilmaisevuuden ja katsojan havainnon välimaastossa. Sobchackin mukaan ilmaisu ja havainto eivät ole toistensa vastakohtia sen enempää elokuvassa kuin elämässä ylipäättäänkään, vaan toisistaan riippuvaisia käsitteitä, joille kokemus perustuu. Elokuvaa kykenee tekemään tuon riippuvuussuhteen näkyväksi ja siten luomaan koke-  
muksellisen tilan katsojien osallistumiselle.<sup>34</sup>

Se, minkä elokuva ilmaisee, katsoja kokee ikään kuin omana havaintonaan, huolimatta siitä, että elokuva ja katsoja ovat kaksi erillistä oliota. Elokuvallinen kokemus perustuukin juuri sille, että elokuvan ilmaisu välittyy katsojalle havaintona 'sisältä päin'. Elokuvan voi siis mieltää samanaikaisesti katseen objektiksi (*object of our sight*) että subjektiksi (*subject of its own sight*). Sobchackin mukaan elokuvan kyky kommunikoida perustuu siis katseen jakamiselle. Sobchack korostaa, että elokuvakokemuksessa on kuitenkin

aina kyseessä nimenomaan dialogi, jossa on läsnä vähintään kaksi keskusteluvaa minää, eikä katseen jakaminen elokuvakokemuksessa merkitse katseen sulautumista.<sup>35</sup> Elokuva ja katsoja kohtaavat siis eräänlaisessa yhteisessä tulemisen sarjassa (*‘be-coming’*), spatiaalisessa ja temporaalisessa tilassa, joka koetaan samanaikaisesti sekä sisäisenä kokemuksena että ulkoisena havaintona ja ilmaisuna.<sup>36</sup>

Jos elokuvakatsoja siis omaksuu elokuvan sisällön suhteuttaen sen omiin kokemuksiinsa, eikö hän tietyllä tapaa ole dialogisesti tekemisissä myös *oman itsensä kanssa?* Valkokankaalla pyörivä elokuva voidaan siis myös mieltää katalysaattoriksi katsojan itsetarkkailulle. Tarkkaillessaan elokuvan kautta itseään katsoja saattaa luovalla tavalla oivaltaa oman kokemisensa tavan.

On kuitenkin otettava huomioon myös se, että kokemus tapahtuu aina jossain kontekstissa, merkityksen maaperällä. Fenomenologisessa heräämisessä nuo normaalisti tiedostamattomat merkitykset tiedostetaan. Asiat tullaan näkemään uudessa valossa. Minuutemme ja ympäristömme eivät enää näyttyä selviöinä. Parhaassa tapauksessa tullaan ymmärtämään myös toiseutta. Voisiko elokuva synnyttää katsojassaan samanlaisen heräämisen? Voisiko elokuva herättää katsojan huomaamaan kokemuksensa perustat ja merkitykset sekä kiinnittää katsojan huomion kokemuksen subjektiivisuuteen?

Levinasin mukaan havainnoiva katse janoaa tietoa ja näkemisen käsite on käyttökelvoton kuvaamaan autenttista suhdetta toisen kanssa. Sen sijaan dialogi, tarkemmin sanoen vastaaminen tai *vastuullisuus* on tuo suhde.<sup>37</sup> Tapaa, jolla minä suuntautuu kohti toista ottamatta sitä haltuun, Levinas kutsuu *“heteronomiseksi kokemukseksi”*. Se on asennoitumista, joka ei voi muuttua kategoriaksi ja jossa liike toista kohti ei palaudu sulautumaan.<sup>38</sup> Eikö juuri empatiassa olla ehdoitta yhteydessä toisen kanssa, ilman että pyrittäisiin saamaan tietoa toisesta tai kategorisoimaan toinen? Ja eikö juuri empatiassa yksilön minus ja oma kokemus kietoudu toiseen ja toisen kokemuksiin? Eikö juuri empatia voi olla ei-tiedollinen avain toisen ymmärtämiseen?

## Empatia

Margaret Mead on kiinnittänyt huomiota siihen, että tiedolla on kaksi lähdettä: ulkoinen ja sisäinen. Ulkoisten seikkojen havainnoinnin ja tiedon keruun lisäksi tarvitaan itsetarkkailua ja jopa empatiaa. Nämä kaksi lähestymistapaa eivät ole Meadin mielestä toistensa vastakohtia, vaan itse asiassa täydentävät toisiaan.<sup>39</sup> Bill Nichols kutsuu empaattista tietoa ruumiillistuneeksi tiedoksi (*embodied knowledge*), jossa minus ja toiseus sekä ruumis ja mieli kohtaavat.<sup>40</sup>

Tunteiden ei tarvitse siis olla este kriittisyydelle vaan pikemminkin päinvastoin. Elokuvan kohdalla on kyse samasta asiasta. Antropologi ja elokuvantekijä Peter Loizosin mukaan esimerkiksi empatia dokumenttielokuvan kohdalla saattaa saada meidät haluamaan tietää kohteesta lisää sekä jopa herättää meidät kyseenalaistamaan tavan, jolla kohde on kuvattu.<sup>41</sup> Toisin sanoen jos esimerkiksi dokumenttielokuva pyrkimyksessään totuudellisuuteen ei tavoittele katsojien empatiaa, se ei välttämättä herätä katsojissa edes kiinnostusta eikä sitä kautta myöskään kriittisyyttä.

Siinä missä lacanilaisittain ajateltuna samastumisen funktiona on oman

35 Ibid., 138-141.

36 Ibid., 299-300.

37 Levinas 1996, 73-75.

38 Ibid., 104.

39 Margaret Mead, "Towards a human science". *Science* No. 191, 1976, 905.

40 Bill Nichols, *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press 1994, 2.

41 Peter Loizos, "Admissible evidence? Film in anthropology". Teoksessa Crawford and Turton 1992, 53.

42 Smith käyttää itse asiassa sanaa 'sympathy' (*feel for*), mutta hänen määrittelynsä pätee pikemminkin empatian käsitteeseen (*feel with*). "By the [sympathetic] imagination we place ourselves in his situation, we conceive ourselves enduring all the same torments, we enter as it were into his body, and become in some measure the same person with him, and thence from some idea of his sensations, and even feel something which, though weaker in degree, is not altogether unlike them." Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*. Eds. D.D. Raphael and A. L. Macfie. Oxford, Oxford University Press 1976, 9.

43 Ibid., 10.

44 Ibid., 21-22.

45 Ibid., 146-147.

46 Stam 1989, 57-60.

47 Alex Neill, "Empathy and (film) fiction". Teoksessa David Bordwell and Noël Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press 1996, 187-188.

48 Ibid., 179-180.

49 Ibid., 192.

minuuden vahvistaminen, on Adam Smithin näkemyksen mukaan empaattisen samastumisen funktiona kulttuurin ylläpitäminen.<sup>42</sup> Smithin mukaan yhteisöllisyys olisi mahdotonta, mikäli kulttuurisen yhteisön jäsenet ajattelisivat vain omaa etuaan. Näin ei kuitenkaan tapahdu johtuen ihmisen kyvystä tuntea empatiaa. Empatian syntyminen perustuu paitsi yksilön omiin kokemuksiin, myös toisen näkemiseen *empaattisen mielikuvituksen* kautta.<sup>43</sup>

Empatiassa yksilö näkee itsensä toisen tilanteessa ja jakaa toisen kokemat tunteet. Nuo tunteet ovat näin samanaikaisesti sekä katseen kautta häneen ulkoapäin projisoituja että sisältäpäin koettuja. Tämä ristiriita saa yksilön ymmärtämään toisen tilanteen ja näkemään itsensä toisen näkökulmasta nähtynä.<sup>44</sup> Myös empatia kykenee siis kääntämään katsovan subjektin katseen objektiksi, sillä se saa yksilön näkemään itsensä toisen silmin.<sup>45</sup>

Empatia voi täten toimia *dialogisesti* avatessaan yksilölle mahdollisuuden ymmärtää toiseutta ja asettaessaan yksilön minuuden uuteen valoon. Bahtinin mukaan dialogiin vaaditaan enemmän kuin ainoastaan verbaalisten diskurssien vaihtamista ja nähdäkseen nimenomaan elokuvalla ominainen monitasoisuus mahdollistaa sen käytön moniäänisyyden tarkoituksiperiin.<sup>46</sup> Voisiko tuo vain elokuvalla ominainen monitasoisuus johtua siitä, että se kutsuu katsojansa samastumaan empaattisesti henkilöhahmoihinsa enemmän kuin muut taiteenlajit? Alex Neill esittää jopa, että koska empatia syntyy nimenomaan halusta ymmärtää toista ihmistä, esimerkiksi kirjallisuus tarjoaa henkilöhahmojensa mielentilasta niin paljon yksityiskohtaista tietoa, ettei lukijan tarvitse heitä ymmärtääkseen samastua heidän tunnetiloihinsa.<sup>47</sup>

Neillin mukaan me voimme (elokuva)fiktio ja sen synnyttämän empatian kautta saada uutta emotionaalista kokemusta. Samastuessamme toiseen empaattisesti saatamme tuntea tavoilla, jotka ovat meille uusia ja jotka peilaavat sellaisten ihmisten tunteita ja reaktioita, joiden kokemukset ovat meille täysin vieraita.<sup>48</sup> Paitsi että empatian kautta voimme ymmärtää toista, se voi myös kehittää meitä emotionaalisesti, antaa meille uusia perspektiivejä ja laajentaa tietoisuuttamme maailmasta. Samastuessamme toiseen empaattisesti näemme oman maailmamme uusin silmin. Tämän voi mahdollistaa erityisesti elokuva, joka rohkaisee katsojaansa empaattiseen samastumiseen.<sup>49</sup>

### Rajanylityksiä

*Silverlake Life* -dokumentissa katsojan ei odoteta tuntevan Tomia ja Markia kohtaan sääliä vaan empatiaa. Katsojan ei sallita tuntevan sääliä elokuvasta aistittavan ironisen aspektin vuoksi. Keskustellessaan fyysisestä tilastaan Tom ja Mark jatkuvasti lisäävät puheeseensa ironisia ilmeitä, hymyjä ja katseita. Ollessaan matkalla kylpylään Tom julistaa lepotauon siirtämisen hieman myöhemmäksi olevan "brave effort of physical dynamism". Kun Tomin kunto pääsee niin pahaksi, ettei hän enää kykene nousemaan vuoteelta, sanoo Mark hänen muistuttavan kuningatar Elizabethia. Ja kun Tomin tuhka lähetetään Markille kotiin, hän pudottaessaan vahingossa osan lattialle sanoo: "You're all over the place, Tom".

Pikemminkin kuin sääliä, katsojan on hyvin helppo tuntea empatiaa Tomia ja Markia kohtaan, johtuen heidän *inhimillisyydestään* ja tavastaan näyttää tunteensa voimakkaasti. Nuo tunteet ja emotionaaliset kokemukset ovat tuttuja ja samanlaisia kaikille, ja tämä seikka yhdistää katsojan dokumentin kohteeseen riippumatta katsojan mahdollisesti hyvinkin erilaisesta

kontekstista. Itse asiassa dokumentin teemat itsessään, rakkaus ja kuolema, saavat katsojan samastumaan dokumentin kohteeseen empaattisesti. Alex Neillin mukaan on jopa helpompaa tuntea empatiaa fiktiivistä hahmoa kohtaan kuin esimerkiksi läheistä ystävää kohtaan. Jos oletetaan tämän olevan totta ja jos otetaan huomioon se, miten länsimainen kulttuuri mystifioi kuoleman pyrkien pitämään sen 'rajojen ulkopuolella' niin visuaalisesti kuin käsitteellisestikin, voidaan jopa sanoa että Tomin kuolema B josta katsoja on siis heti dokumentin alusta alkaen tietoinen B tekee hänestä eräällä tapaa fiktiivisen hahmon johon on helppo samastua.

Bill Nicholsin mukaan "todellisuusohjelmille" (*reality programming*), kuten esimerkiksi televisiosarjalle *Cops*, tyypillinen tapa representoida kuolemaa ja siihen liittyviä asioita on katsojan kutsuminen tapahtumiin tirkistelijäksi ikään kuin poliisin 'olan yli'. Näin katsoja saa mahdollisuuden turvallisesti 'flirttailla' sen kanssa, mikä on 'rajan toisella puolella'.<sup>50</sup> *Silverlake Life* B jonka voi laskea kuuluvan todellisuusgenreen B sen sijaan representoi kuolemaa toisin. Se kutsuu katsojan näkemään tapahtumat 'omin silmin', ilman voyeuristista nautintoa. Kuoleman läsnäoloa ei mystifioida eikä kaunistella vaan se esitetään jokapäiväisenä asiana, niin kuin se on ollut jo pitkään Tomille ja Markille.

Subjektivistista ääntä käsiteltäessä todettiin jo, että AIDSia voidaan pitää 'toisen' sairautena. *Silverlake Life* -dokumentissa tuota rajaa 'minän' ja 'toisen', normaalin ja epänormaalin, valtakulttuurin ja alakulttuurin välillä korostetaan jyrkästi. Tom ja Mark elävät eristäytynyttä elämää kodissaan Silverlake Avenuella, eristyksissä muusta maailmasta paitsi tietysti sairaaloista, lääkäreistä ja ambulansseista. Matkat "normaaliin maailmaan" B Tomin vanhempien luo joulunviettoon, supermarkettiin, levykauppaan, Pizzeria Hard Timesiin tai kylpylään B ovat aina "tapauksia." Silloin tällöin Tomin ja Markin maailma ja muu maailma rinnastetaan hyvin väkivaltaisella tavalla. Esimerkiksi joulunviettokehoitus leikataan varoittamatta kuvaan ambulanssista, joka kiittää hälytys sireeni soiden kohti sairaalaa. Kohtaus, jossa Tom on jo lähellä kuolemaa, leikataan yhtäkkiä kuvaan putarhajuhlasta.

Musiikki ja äänimaisema on olennainen tekijä tässä kahden maailman välisen konfliktin luomisessa. Tomin ja Markin maailmassa saamme kuulla 'mystistä' ja rauhallista ambientmusiikkia sekä satunnaisesti ambulanssin sireenejä ja sairaalan ääniä. Normaalin maailman äänimaisemaan sisältyy muzakia, joululauluja, marssimusiikkia maratonkilpailussa tai hyvin teollisia ääniä. Ja jostain oudosta syystä Tomin ja Markin maailma tuntuu pian "normaalimmalta" ja vähemmän kaoottiselta kuin muu maailma.

*Silverlake Life* -dokumentissa tapahtumien pääasialliset näyttämöt ovat siis Tomin ja Markin eristäytynyt koti, sairaalat ja ambulanssit. Tämän vuoksi katsojan on hyvin helppo empaattisesti ymmärtää Tomille ja Markille vielä jääneitä pieniä elämän nautintoja, kuten matka kylpylään. Empatian kautta katsojalla on mahdollisuus nähdä asiat ikään kuin viimeistä kertaa, samalla tavalla kuin Tom ja Mark ne näkevät. Minimalistinen ja etäinen, asioita "itsessään" korostava kameratyö antaa katsojalle ikään kuin mahdollisuuden nähdä Tomin silmin, ei enää maailmaan osallistujana vaan sen etäisenä tarkkailijana.

Edellä on useaan kertaan jo todettu, että ennakkoehto elokuvalle, joka saisi katsojan ymmärtämään toiseutta tämän näkökulmasta, on toisen subjektivisen 'äänen' läsnäolo. Toisen *kokemuksia* taas on mahdollista ymmärtää vain tietynlaisen samastumisen kautta. Toisen subjektivinen ääni ja

51 David MacDougall, "The subjective voice in ethnographic film". Teoksessa Devereaux and Hillmann 1995, 250.

empaattisen samastumisen aspekti yhdessä mahdollistavat useiden erilaisten kulttuuristen näkökulmien kohtaamisen ja dialogin. Tämä synnyttää katsojassa moniulotteisempaa tietoisuutta ja ymmärrystä eri kulttuureista kuin se, mikä syntyisi vain yhden subjektiivisen äänen läsnäolon myötä.<sup>51</sup>

Luenta *Silverlake Life* -dokumentista tässä artikkelissa on tuotettu valtakulttuurin jäsenen näkökulmasta (jolle dokumentin voidaan nähdä olevan myös ensisijaisesti suunnattu) ja jossa AIDS on koodautunut 'toisen sairaudeksi'. Tarkoituksena oli havainnollistaa miten subjektiivisen äänen läsnäolon ja empaattisen samastumisen kautta Silverlake Life kutsuu katsojansa kokemaan sen, mitä AIDS tuo tullessaan toisen näkökulmasta. Tämä kokemus saa toivottavasti katsojan ensinnäkin kyseenalaistamaan ideologiset käsitykset kulttuurisista ihanteista ja toiseuksista sekä ymmärtämään, että 'toiseuden' käsite on lopultakin lähellä ja itse asiassa erottamaton 'minuudesta'. Toiseksi, tämänkaltaisen 'toisin samastumisen' kautta katsoja saa mahdollisuuden ymmärtää, että AIDS koskettaa kaikkia samalla tavalla ja on siis yhtä lailla meidän kaikkien huolenaihe B dokumentin olematta kuitenkaan "perinteisessä" mielessä "valistava".