



Veijo Hietala

PEILIIN PIIRRETTY NAINEN **Feminismi, psykoanalyysi ja** **elokuvallinen tasa-arvo**

Identifikaatio ja naissubjekti

Lacanalainen elokuvateoria on nostanut vanhaan tunnetun samastumisen käsitteen uudella tavalla keskeiseksi. **Jacques Lacanin** seuraajat, joista **Jean-Louis Baudry** lienee ensimmäisenä esittänyt ajatuksen samastumisen kaksijaosta, olettavat elokuvan katsomistilanteessa katseeseen/kameraan samastumisen primaariksi ja katseen kohteeseen/kuvaan samastumisen sekundaariseksi. Baudryn jälkeen tämä samastumisen kaksijaon hypoteesi on jakanut lacanalaisia kahteen leiriin. Ranskalasteoretikot pitävät kameraan samastumista keskeisenä. Baudry: ”Thus the spectator identifies less with what is represented, the spectacle itself, than with what stages the spectacle, makes it seen (-).”¹ **Christian Metz** puolestaan näkee kameraan samastumisen tärkeänä erityisesti siksi, että juuri tämä prosessi konstituoivat subjektin kaikkinäkevänä ja transsendenttisenä. Siten Metz voi määritellä primaari-identifikaatioksi katsojan samastuminen itseensä **näkevänä**.²

Erityisen tärkeäksi tämä primaari/sekundaari-identifikaatiohypoteesi on osoittautunut feministisessä elokuvateoriassa. **Laura Mulvey** — jonka artikkelia ”Visual Pleasure and the Narrative Cinema” vuodelta 1975 voidaan pitää modernin feministis-psykoanalyttisen elokuvateorian lähtölaukauksena — näkee samastumisen katsomistilanteessa keskeisenä, mutta hän ottaa miespuolisista kollegoistaan poiketen lähtökohdaksi sukupuolieron. Mulveyn mukaan klassinen elokuvateksti määrittelee mies- ja naissubjektin primaaristi näkemisen kautta. Edellinen määrittellään kyvyllä katsoa, siis katseen lähteenä (voyeurismi), jälkimmäinen taas kyvyllä vetää katseita puoleensa (ekshibitionismi), mikä vastaa yleistä patriarkalisessa kulttuurissa vallitsevaa erottelua. Mainittujen ranskalasteoretikoiden tavoin Mulvey erottaa katsomistilanteessa myös kahdentyyppisiä samastumispro-

sesseja ja hänkin laskee identifikaation skopofiilisen mielihyvän piiriin.

Mulveyn mukaan klassinen elokuva konstituoivat kuitenkin ainoastaan miessubjektin aktiivisena, mikä tarkoittaa, että vain miehelle on tarjolla samastumisesta koitua mielihyvää. 1) Koska miehen katse on määritelmän mukaan aktiivinen — hän on katseen ”kantaja” — vain miespuolinen katsoja voi samastua itseensä ja sen kautta kameraan näkevänä, katsovana. Primaari-identifikaatio on siis miehinen. 2) Vastaavasti lacanalaisen peilivaiheen simulointi katsomistilanteessa koskee ainoastaan miestä.

*This is made possible through the process set in motion by structuring the film around a male controlling figure with whom the spectator can identify. As the spectator identifies with the male protagonist, he projects his look onto that of his like (-) so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look (-). A male movie star's glamorous characteristics are thus not those of the erotic object of the gaze, but those of the more perfect, more complete, more powerful ideal ego conceived in the original moment of recognition in front of the mirror.*³

Näin sekundaari-identifikaatiokin, samastuminen kuvaan, osoittautuu perimmältään miehiseksi. Entä millaisen subjektiaseman mulveylainen paradigma jättää naiskatsojalle? Naiskatsojakin tunnistaa kaltaisensa valkokankaan kuvasta — ja kokee sekundaari-identifikaation — mutta koska patriarkaalinen kulttuuri määrittelee naisen ekshibitionismin termin, katseen kohteena (to-be-looked-atness), naiskatsojalle on tarjolla vain masokistiseksi määriteltävä positio.

Toisin sanoen vaikka naispuolinen katsoja käy elokuvatilanteessa läpi sekundaari-identifikaation kuten mieskin, hänelle tämä samastuminen ei tarjoa puutetta korjaavaa ja siten egoa rakentavaa

imaginaarista ideaalia, sillä tilanne ainoastaan uusia ja ylläpitää symbolisen järjestyksen naista alistavaa katseiden ja vallankäytön struktuuria. Näin ollen nainen voi samastua ainoastaan kuvaan, alistua masokistisesti katseen kohteeksi, kun taas mieskatsoja subjektivoituu kahdellakin tasolla merkitysten kontrolloijana: skopofiilisenä (ja siten freudilaisittain sadistisena) katseen kantajana sekä — aktiiviseen miessankariin samastuessaan — diegeettisen maailman hallitsijana.⁴

Feministinen vastaelokuva?

Edellisen seurauksena feministinen elokuvateoria on pyrkinyt teoretisoimaan vastaelokuvan mallia, jossa miehin kahden identifiointitason sadistinen strukturaalinen rikottaisiin ja joka konstituoi myös naissubjektin aktiivisena sallien egoa kohentavasta ideaalimallista syntyvän mielihyvän.

Mulvey tarjoaa feministisen elokuvan perustaksi yksinkertaisesti klassisen narraation rikkomista. Klassisen narraation kinemaattiset koodit ja rakenteet ”must be broken down before mainstream film and the pleasure it provides can be challenged”.⁵ Mulveyn argumentti on kuitenkin vajavaisten monessakin suhteessa, sekä psykoanalyttisistä, kognitiivisista että filosofisestakin näkökulmasta tarkasteltuna. Hän hairahtuu samaan logiikkaan kuin 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alun ideologiateoreetikot — artikkelin ilmestymisvuosi (1975) huomioiden vaikutteet lienevätkin juuri näiltä — otaksuessaan yhden diskursiivisen formaation horjuttamisen johtavan automaattisesti uuden ”paremman” diskurssin syntyyn.

Pelkästään klassista patriarkaalista elokuvadiskurssia horjuttamalla päädytään todennäköisesti korkeintaan uuteen diskurssiin, joka ei subjektivoi kumpaakaan osapuolta eikä tarjoa mielihyvää kenellekään katsojalle. **Teresa de Lauretis** viittaa nähdäkseen juuri tähän mahdollisuuden kritisoidessaan Mulveyn mallia tarpeettomasta binaristisesta vastakkainasettelusta, joka privilegioi ”tyyppi ei-A:n” ”Tyyppi A:n” kustannuksella, avantgarden valtaelokuvan asemesta. ”Therefore, within the context of the argument, a radical film practice can only constitute itself against the specifications of (the mainstream) cinema, in counterpoint to it, and must set out to destroy the satisfaction, pleasure and privilege it affords. The alternative is brutal, especially for women to whom pleasure and satisfaction, in the cinema and elsewhere, are not easily available.”⁶

Erityisen perinpohjaisesti de Lauretis arvostelee ”avantgardistien” hyökkäyksiä klassisen elokuvan oletettua illusionismia vastaan sekä näiden teesejä radikaalin elokuvan anti-illusionismista. **Ernst Gombrichin** havaintopsykologisiin näkemyksiin vedoten hän esittää, että illuusio on mukana kaikessa näköhavainnossa ja kuuluu itse asiassa jokaisen elollisen olennon hengissäpysymisen ehtoihin. De Lauretis päättyy lopulta **Pier Paolo Pasolinin** semiotiikkaa muistuttavaan hypoteesiin, jonka mukaan valkokankaan oletettu realismi perustuu sii-

hen, että se reprodusoi katsojan ”illusorista” näköhavaintoa todellisuudesta.⁷ Kuvan ja todellisuuden koodit ovat yhtenevät, elokuva kuvaa todellisuutta todellisuudella — Pasolinin sanoin.

Psykoanalyttisesta näkökulmasta radikaalin naiselokuvan hahmottaminen vaikuttaakin likimain mahdolltomalta. Sadismi ja skopofilia ovat vallitsevan kulttuurin määritelmän mukaan miehiä ominaisuuksia, masokismi ja ekshibitionismi naisellisia, väittävät psykoanalyttisesti orientoituneet feministiteoreetikot. ”This positioning of the two sex genders in representation clearly privileges the male (through the mechanisms of voyeurism and fetishism, which are male operations, and because his desire carries power/action where woman’s usually does not).”⁸

Mikäli ekshibitionismi-voyeurismi -asetelma sukupuolten välillä on symboliseen järjestykseen/kulttuuriin sisäänrakennettu, sitä tuskin kyetään elokuvan keinoin muuttamaan. Jos miehen katseen aktiivisuus ja naisen passiivisuus juontavat subjektin varhaisesta kehityshistoriasta ja peilivaiheen kokemuksista, on lähinnä naivia olettaa minikäänlaisen visuaalisen representaation rikkomisen vaikuttavan pysyvästi psyyken syvärakenteisiin. Miehin kaksoisidentifiointi säilyy aina katsojatilanteessa, samoin naisen samastuminen vain katseen kohteeseen aivan representaatiotavasta riippumatta.

Onneksi tällainen malli perustuu tarpeettoman suppeaan näkemukseen katsojatilanteen psyykkisistä prosesseista. **Teresa de Lauretis** suhtautuu varovaisen epäillen koko psykoanalyttiseen sadismimasokismi -dikotomiaan ja päättyy korostamaan Mulveyn ja tämän seuraajien kritiikissään sisällöllisiä ja narratiivisia aspekteja naiselokuvan ideaalimallia hakiessaan. Feministisen elokuvan ei tule olla antinarratiivista tai antioidipaalista, vaan päinvastoin ”narrative and oedipal with a vengeance, working (-) instead to represent the duplicity of the oedipal scenario itself and the specific contradiction of the female subject in it”.⁹ Sillä — de Lauretis väittää — halu liikkuu juuri narraation liikkeessä, ja mikäli naisellinen halu tahdotaan elokuvatekstiin kirjoittaa, sen täytyy tapahtua juuri kerronnallisuuden keinoin. Vaikka naiselokuva voi erota myös formaalisesti klassisesta tekstistä — kuten de Lauretis esimerkkinä käyttämä **Chantal Akermanin Jeanne Dielman** (1975), joka ei käytä vastakuvia — elokuva puhuttelee katsojaa **naisena** tämän todellisesta sukupuolesta riippumatta vain silloin, kun se määrittelee kaikki identifiointipositionsa ”naisina, naisellina tai feministisinä” (female, feminine, or feminist).¹⁰

De Lauretiskan ei tunnu kuitenkaan löytävän pitäviä teoreettisia vasta-argumentteja ”perinteiselle” mulveylaiselle skeemalle, joka riistää freudilais-lacanilaisin perustein naiselta mahdollisuuden katseen omistamiseen ja otaksuu tämän voivan identifioitua ainoastaan kuvaan. Että elokuva voi puhutella katsojaa naisena, on vaikea ”todistaa” mulveylaisille kriitikoille.¹¹

Mary Ann Doanea mukaillen de Lauretis kuitenkin esittää, että subjektin suhde kuvaan determi-

noittuu ensisijaisesti sekundaari-identifikaatiosta — subjekti-objekti -suhteesta — joka hallitsee ja määrittää narsistista primaari-identifikaatiota. Symbolisessa järjestyksessä toimivan subjektin halu suuntautuu elokuvatilanteessa kuvan sisältöön ja ennen muuta narratiivisuuteen, joka tarkoittaa liikkettua signifikaatioprosessissa.¹² **Kaja Silverman** puolestaan tasa-arvoistaa katsomistilanteen tulkitsemalla ekshibitionismia myös miehiseksi ominaisuudeksi: "(--) exhibitionism plays as fundamental part within the constitution of the male subject as it does within that of the female subject (--)". Ja edelleen: "Voyeurism, which is much more fully associated with male subjectivity than is exhibitionism, is only a secondary formation, or alternative avenue of libidinal gratification." Katseen alkuperä on — Silverman väittää Lacaniin tukeutuen — symbolisessa järjestyksessä aina Toisen alueella: subjekti — sen paremmin naisinen kuin miehenkään — ei "omista" sitä: kuvaa katsoessaan subjekti ei itse asiassa "katso" sitä, vaan näkee "itsensä tulevan nähdyksi" (sees itself being seen). Katseen alkuperä on määrittämätön, joten myös katsoessaan subjekti on aina ekshibitionistisessa positiossa.¹³ Tämän seurauksena myöskään elokuvatilanteen voyeurismin ja ekshibitionismin ei voida olettaa noudattavan aktuaalista sukupuolijakoa.

Peilivaihe, voyeurismi, fetisismi

Primaari- ja sekundaari-identifikaation perustuva Baudry/Metzin/Mulveyn skeema näyttää kuitenkin sisältävän Lacanin virheellistä tulkintaa. Mallin pohjana olevaa jaottelua ei Lacanilla peilivaiheen yhteydessä esiinny. On selvää, että esiodipaalisessa vaiheessa — imaginaarisessa — "subjekti" (sillä subjektista ei voida vielä ennen symbolista järjestystä puhua) määritetty sukupuolettomasti. Lacan:

This jubilant assumption of his specular image by the child at the infans stage (--) would seem to exhibit in an exemplary situation the symbolic matrix in which the I is precipitated in a primordial form, before it is objectified in the dialectic of identification with the other, and before language restores to it in the universal, its function as subject.

This form would have to be called the Ideal-I (--) in the sense that it will also be the source of secondary identifications, under which term I would place the functions of libidinal normalization.¹⁴



Lacan ei siis puhu omaan katseeseen samastumisesta, vaan ainoaksi ja siten primaariksi samastumiseksi peilivaiheessa jää lapsen ja peilikuvan ykseys, itsen näkeminen toisena kuvassa. Tämä imaginaarinen primaari-identifikaatio toimii mallina myöhemmille sekundaari-identifikaatioille, joiden edellisen sitaatin valossa voidaan olettaa tapahtuvan symbolisen järjestyksen alaisina (the dialectic of identification with the other) ja joilla Lacan tarkoittaa libidon normalisoitumista, libidisen kateksin suuntautumista itsen (tai oman kuvan) asemesta toisiin ihmisiin. Viimeksi mainittu voidaan siten määritellä peilivaiheen simuloimiseksi symbolisen alaisena, sillä imaginaarista primaari-identifikaatiota on tietenkin pidettävä edellytyksenä kaikille myöhemmille samastumisille. Tämä tarkoittaa samalla sitä, että subjektin perusnarsismi säilyy läpi elämän; kaikki ihmissuhteet uusintavat peilivaiheen kokemusta, kaikissa ihmissuhteissa etsimme puutteen poistavaa omaa kuvaamme toisista. Mutta peilivaiheessa ei esiinny katseen kantajaa ja kohdetta, joten elokuvatilanteen sukupuolista differentiaatiota ei voida perustella pelkästään sen pohjalta.

Mikäli taas ekshibitionismin, voyeurismin ja fetisismien käsitteitä käytetään, liikutaan oidipaali-trauman jälkeisessä katsojan konstituoinnissa, mikä edellyttää sukupuolieron ja symbolisen järjestyksen mukanaoloa. Freudilaisittain soveltaen sukupuolieroon perustuvaa katsojan subjektivointia voidaan silloin tarkastella aktiivisuus-passiivisuus, sadismi-masokismi ja voyeurismi-ekshibitionismi -dikotomioilla, joskin tällöin kuvan sisältö nousee luonnollisesti keskeiseksi. Moderni feministinen elokuvateoria ei näe näitäkään vastakohtasetelmia yksiselitteisinä, sillä — edellä todettujen de Lauretis ja Silvermanin kriittisten huomioiden ohella — esimerkiksi **Tania Modleski** pitää saippuaopperoiden useasti toistuvia lähikuvia miehelle subjektiviteetille antagonistisina ja naisnäkökulmaa konstruoivina, koska ne korostavat tunteita ja henkilösuhteiden tärkeyttä.¹⁵

Lacanilaisessa paradigmissa voyeurismi (tai oikeammin skopofilia) ja fetisismi taas tarkoittavat aivan muuta. Lacanin teorian mukaan symbolinen järjestys aiheuttaa subjektissa puutteen tilan, minkä seurauksena tämä lopun elämänsä hakee korvikkeita kaikilla aisteillaan ja kaikilla signifikaation tasoilla. Siten lacanilainen skopofilia viittaa yksinkertaisesti vain tarpeeseen "nähdä enemmän", sillä tosiasiallinen primaari menetetty objekti — äidin keho imaginaarisen fuusion mahdollistavana (subjekti hakee imaginaarista eikä symbolisen alaista "todellista" äitiä) — ei koskaan ole näkö-



havainnossa läsnä. Vastaavasti myös ”elokuvallinen vietti” perustuu skopofiiliseen tarpeeseen nähdä enemmän ja lähenee lacanilaista epistemofiliaa, tarvetta tietää enemmän. Psykodynaamiikka on molemmissa luonnollisesti yhtäläinen.

Myös fetisismien kohdalla Freudin ja Lacanin tiet tarkkaan ottaen eroavat. Mikäli katsomistilanteen analyysissä noudatamme freudilaista fetisismi-voyeurismin -hypoteesia, sukupuoliin joudutaan ottamaan huomioon. Mulveyn mukaan elokuvan naishahmot aktivoivat mieskatsojissa kastroatio-trauman, minkä seurauksena klassinen elokuvateksti on taipuvainen fetisoimaan jonkin naisen kehonosan — säaret, hiukset, rinnat tai koko keho — privilegioiduksi peniksen korvikkeeksi.¹⁶ Toisaalta naiskatsojan subjektiiviteetti säilyy katsomistilanteessa ennallaan: elokuvateksti ei aiheuta hänessä kastroatio-traumaa, sillä hän tietää puutteellisen, kastroitoidun tilansa.¹⁷

Lacanilaisittain tarkasteltuna myös fetisismi merkitsee periaatteessa sukupuolieron ohittamista katsojan konstituution analyysissä, sillä lacanilainen kastroatio on pikemminkin vertauskuvallinen kuin konkreettinen. Imaginaarisen rikkoutumisen seurauksena kaikki subjektit ovat kastroituja ja siten kaikki signifioidut perimmältään fetisisiä, menetetyt täyteen indikaattoreita. Lacanilaisesta näkökulmasta elokuvallinen fetisismi ei näin ollen mitenkään poikkea muusta symbolisesta aktiviteetistä; signifiikaatioketju merkitsee liukumista fetisistä toiseen, korvikkeiden etsimistä alkuperäiselle menetetylle objektille, äidin keholle. Lacanilaisittain sekä voyeurismi, fetisismi ja narraatioon liittyvä epistemofilia (ja myös ”kuulemisvietti”) kuuluvat kaikki symbolisen alaisiin fetisistisiin aktiviteetteihin.

Edellisestä voitaisiin päätellä, että Lacanin teoriasta olisi johdettavaa totaalinen sukupuoliin tasa-arvo myös katsomistilanteeseen. Valitettavasti symbolinen järjestys ei kuitenkaan ole tasavertainen, vaan lacanilaisittainkin Isän Nimen ja falloksen määräämä. ”(--)**The** Woman can only be written with **The** crossed through (--) (for) (t)here is no such thing as **The** woman, where definite article stands for the universal.”¹⁸ Kysymys on siitä, että symbolisen järjestyksen ja kulttuurin määrittämä subjektiiviteetti on aina miehinen ja nainen määritellään aina ja ainoastaan sen kautta, suhteessa mieheen. Mistä tällainen johtopäätös, kun edellä juuri totesimme kastroation kumppaakin sukupuolta yhtäläisesti koskettavaksi? Etenkin kun äidin ja lapsen imaginaarisuhteen rikkova isä voidaan nähdä primaaristi symbolisena Isänä, pater-naalisena metaforana.¹⁹

Freudilaisessa skeemassa naisen subjektiiviteetti tunnetusti määrittyy puutteelliseksi peniskateuden (**Penisneid**) kautta, ja vastaavan tunnetilan myös Lacan näkee naisen toissijaisuuden taustalla:

There is not better illustration of the function of Penisneid — it is in so far as she identifies with the imaginary man that the penis takes on a symbolic value, and that there's a problem. It would be entirely incorrect, (Freud) tells us, to think that (Penisneid) is entirely

*natural in women. Who told him it was natural? Of course it's symbolic. It is in so far as the woman is in a symbolic order with an androcentric perspective that the penis takes on this value. Besides, it isn't the penis, but the phallus, that is to say something whose symbolic usage is possible because it can be seen, because it is erected. There can be no possible symbolic use for what is not seen, for what is hidden.*²⁰

Toisin sanoen oidipaalidraamassa penis, äidin ja isän, naisen ja miehen, konkreettisesti erottava, näkyvä sukupuoliin muuttuu imaginaarisen täyteen, sen puute kastroation vertauskuvaksi. Merkitysten projisointi penikseen voidaan siten nähdä eräänlaisena puolustusmekanismina, jonka kautta symbolisen järjestyksen aikaansaama kokemuksellinen puute saa ulkoisen tunnuskuvaan. Äidin osoittautuessa näin puutteelliseksi poika voi samastua isään ja sitä kautta patriarkaaliseen diskurssiin, tytö puolestaan suuntaa aggressionsa ensin äitiin — siksi että tämä kastroituna on jättänyt myös hänet puutteelliseksi — ja sen jälkeen eroottiset tunteensa isään toivossa, että tämä lahjoitaisi hänelle peniksen korvikkeen, lapsen.

Koska fallos/penis edustaa tämän jälkeen halun privilegioitua signifioidua, symbolisessa järjestyksessä halu on aina miehinen. Tämän seurauksena nainen voi astua symboliseen ainoastaan sisäistämällä miehen halun, toisin sanoen kuvittelemalla itsensä sellaisena kuin mies hänet kuvittelee.²¹ On kuitenkin huomattava, että Lacanin mukaan tätä naisen puutteelliseksi subjektiivitumista ei voida palauttaa mihinkään ”luonnollisiin” vaistoihin tai vietteihin (kuten Freudilla), vaan kysymyksessä on mitä suurimmassa määrin kulttuurin — Toisen — ”aina-jo” annettujen asetelmien säätelemä prosessi. Toisaalta miehiksi ja naiseksi tuleminen kehästä ei näytä lacanilaisittain löytyvän myöskään ulospääsystä,²² joten vaikuttaa siltä, että jopa naisen — **Julia Kristevan** tunnettua lausumaa mukaillen — on mahdotonta tietää, mitä nainen ”on” symbolisen/patriarkaalisen järjestyksen ulkopuolella.

Esioidipaalin tasa-arvo

On kuitenkin huomattava, että imaginaarisesta puhuttaessa liikutaan esigenitaalisen ja esioidipaalin alueella, jossa lapsen ensisijainen samastuskohde on äiti ja jossa kehon ja ympäristön rajat hahmottuvat epämääräisinä. Ja koska sukupuolinen identifikaatio ei ole vielä kehittynyt, voidaan aivan hyvin olettaa lapsen samastuvan äidin ohella myös muihin läsnäoleviin, sekä mies- että naispuolisiin, henkilöihin. ”In the second and third years of life (--) the individual ideally integrates and expresses male and female aspects of selfhood. This integration then allows flexibility in the expression of gender and one's own individual will.” Seksuaaliset identifikaatiot liukuvat imaginaarisessa — yksilö voi ”valita” sukupuolensa. ”That could be called an argument for androgyny or bisexuality — not a rejection of gender but a vision of **reconciling the gendered self with the self that is bi-, or supra-, or nongendered.**”²³

Tästä esioidipaaliesten kehitysvaiheiden korostamisesta avautuu joitakin kiinnostavia näköaloja. 1) Feminismin kannaltahan voitaisiin Julia Kristevan tapaan väittää, että tyttölapsella on preoidipaalisessa **chorassa** kaksi mahdollisuutta: hän voi joko a) samastua äitiin ja torjua symbolisen järjestyksen isän, jolloin oraalinen ja anaalinen eroottisuus intensifioituu tai hän voi b) samastua symboliseen isään, jolloin symbolinen järjestys häivyttää kaikki muistot esioidipaalisista vaiheista. Kumpikin ratkaisu tosin johtaa — kuten **Toril Moi** huomauttaa — naisen marginaalisuuteen: ensimmäisessä tapauksessa symbolinen järjestys torjuu naisen automaattisesti, jälkimmäisessä taas hänen identiteettinsä määritellään patriarkaalisesti.²⁴ 2) Kun muistetaan, että imaginaarinen järjestys säilyy subjektin psyyken konstituutiossa läpi elämän ja että kaikki samastumispyrkimykset symbolisessakin voidaan määritellä imaginaarisiksi, esioidipaali- ja imaginaarisen ykseys osoittautuu subversiviseksi symbolisen järjestyksen kannalta. Nythän näet voidaan päätellä, että myös symbolisen alaisen subjektin henkilöidentifikaatiot ovat sukupuolirajoiltaan liukuvia: subjekti voi samastua — tai ainakin pyrkiä samastumaan — kumpaankin sukupuoleen. Ja kun edelleen muistetaan, että imaginaarisessa äiti on primaari samastumiskohde, saman analogian mukaisesti voidaan ymmärtää, että myös symbolisen perimmäinen — joskin torjuttu — hallitsija on nainen, myyttinen imaginaarinen äiti. 3) Elokuvateorian kannalta on vihdoin pääteltävissä, että katsomistilanteen oletettu tasapainoilu imaginaarisen ja symbolisen rajoilla aiheuttaa subjektissa sukupuolirajat ylittäviä identifikaatioita ja tuo hänet itse asiassa huomattavasti lähemmäksi äitiin kuin isään samastumista.

Oraalis-masokistinen elokuvanteoria

Moderni feministinen elokuvanteoria on kuitenkin osoittanut, että katsomistilanteen sukupuolirajat ylittävä identifikaatio voidaan esittää myös freudilaisesta näkökulmasta. Aikaisemmin viitatin Kaja Silvermanin huomioon, jonka mukaan kumpikin sukupuoli on katsojana määriteltävissä ekshibitionismin termein, sillä lacaanilaisittain katseen alkuperä on Toisen alueella. Näin ollen myöskään miestä ei voida olettaa katseen lähteeksi tai kantajaksi, vaan hänet on ymmärrettävä naisen tapaan katseen kohteeksi. Oraalis-masokistista hypoteesia kannattavat teoreetikot ovat päätyneet samantapaisiin johtopäätöksiin freudilaisten mallien pohjalta.

Lacanin teoriassa äiti on kallisarvoinen menetetty objekti ja myös Freudin skeemassa lapsi samastuu sukupuolestaan riippumatta äitiin ennen isän astumista näyttämölle. Että Freud laiminlöi tämän seikan korostamisen tytön oidipaalivaiheen peniskauden hyväksi, osoittaa monien feministiteoreetikoiden mielestä Freudin näkemysten haavoittuvuuden. ”Thus, maternal identification theory leans toward the revaluation of the mother, whose influence Freud neglected in favor of the father,

and is less likely than the theory of phallic monism to emphasize the negativity of the female condition.”²⁵ Että feministiset elokuvateoreetikot eivät ole pääsääntöisesti havainneet äiti-identifikaation potentiaalista subversivisuutta perinteisiin näemyksiin nähden, osoittaa puolestaan freudilais-lacaanilaisen diskurssin dominanssin myös heidän ajattelussaan. Edellä esitellyn esioidipaali- ja imaginaarisen paradigman pohjalta molempien psyykoanalyttikoiden teorioihin sisältyvä fallo(go)sentrisyys voidaan näet rikkoa melko yksinkertaisella dekonstruktioilla.

Klassisen psykoanalyysin mukaan ymmärrettyä masokismi palautuu sekään oiidipuskriisiin. Isän aiheuttamaa kastroatiouhkaa peläten lapsi omaksuu passiivisen roolin miellyttäkseen häntä. Samalla isän antama — konkreettinen tai vertauskuvallinen — selkäsauna kiteytyy sekä rangaistukseksi kielletystä seksuaalisesta halusta äitiin että lopulta sen korvikkeeksi. Jotkut uudemmat teoriat ovat kuitenkin palauttaneet masokismin vielä varhaisempaan oraaliseen vaiheeseen, jossa äiti ravinnon lähteenä mielletään kaikkivoivana mielihyvän/mielipahan tuottajana. Oraaliselle vaiheelle on luonteenomaista pyrkimys sulautua äitiin, ja pelko tämän menettämistä — äiti ei ole aina paikalla — saattaa johtaa perverssiin masokismin, jossa rakkauden kohteen jatkuva läsnä- ja poissaolon vuorottelu sekä alun perin poissaoloon liittyvä tuska koetaan tyydytyksen edellytyksiksi.²⁶

Kun vakiintunut lacaanilais-feministinen käsitys näkee elokuvallisen mielihyvän liittyvän enemmän tai vähemmän kastroatiouhkaan, esimerkiksi **Gaylyn Studlar** ja **Robert T. Eberwein** esittävät, että elokuvan fetisistinen luonne heijastelee juuri oraalista vaihetta ja siten kastroivan isän asemesta kaikkivoivaa ruokkivaa äitihahmoa. Eberweinille valkokangas on äidin rinta, ei vain fyysisenä ruumiinosana, vaan kaiken oraalisen tyydytyksen ja täyteen vertauskuvana — analogisesti Lacanin penis/fallos -erottelun kanssa. Näkemysten takana on itse asiassa **Bertram Lewinin** jo vuonna 1946 esittämä teoria, jonka mukaan unennäkeminen palautuu lapsuuden oraalisiin tunteihin, ja unen ”valkokangas”, unikangas (**dream screen**), jolle unet projisoituvat, voidaan samastaa äidin rintaan: ”The screen is sleep itself; it is not only the breast but is as well that content of sleep or the dream which fulfils the wish to sleep. (--) The blank dream screen is the copy of primary infantile sleep.”²⁷ Lewin perustaa näkemyksensä siihen, että ruokkimistilanteen jälkeen rinta on juuri lapsen viimeiseksi ennen nukahtamistaan näkemä objekti. Nyt vain unikangas ottaa rinnan paikan imaginaaristen toiveiden täyttäjänä, oraalisen tyydytyksen lähteenä.

Studlarin mukaan katsomistilanteen luoma preoidipaalinen regressio mahdollistaa samastumisen äitiin ja kyseenalaistaa näin ”perinteisen” feministisen elokuvateorian edellyttämän katseen erotoisoinnin ja naissubjektin sulkeistamisen elokuvallisen mielihyvän perusstruktuurista. Edellä tarkasteltuja preoidipaalisia näkökulmia mukaillen masokistinen teoria asettaa sekä mies- että naiskatsojan samanarvoiseen asemaan ja olettaa sukupuolisen

identifikaation liikkuvuuden, samastumisen myös vastakkaiseen sukupuoleen. Jos naiskatsoja onkin tähänastisen näemyksen mukaan kirjoitettu elokuvatekstiin puutteena, oraalisesta näkökulmasta miessubjekti on yhtä puutteellinen. Miehinä naisen fetisointi ei näet välttämättä juonnu kastroatiohusta; se voi perustua myös ”rintakateuteen”, miehen toiveeseen synnyttää lapsi, saada naisen sukupuolielimet tai vain yksinkertaisesti menetetty yhteys äitiin, jolloin myös fiktion naishahmot edustavat — ei puutetta vaan — oraalista kaikkivoivaa täyteyttä.²⁸ Elokuvakokemus merkitsee vain kallisarvoisen kadotetun objektiin uudelleenlöytämistä.²⁹

Masokistisen elokuvateorian kautta voimme nyt täydentää aikaisempaa preoidipaalisesta ja lacanilaisesta näkemysten välisen suhteen analyysiä. Voidaanko Studlarin ja Eberweinien postuloima äitikeskeisyys saattaa synteisiin Lacanin fallo(go)sentrismin kanssa?

Palautettakoon mieleen oidipaalisesta draaman kulku. Oraalisessa vaiheessa lapsi elää vielä totaalisesti imaginaarisessa järjestyksessä, dyadisessa ykseydessä äitiin, minkä vertauskuvana voidaan ymmärtää äidin rinta. Isä rikkoo tämän imaginaarisen ykseyden, lapsi siirtyy kaksinaisuudesta kolmi-suhteeseen ja havaitsee isän ylivoimaiseksi kilpailijaksi äidin suosiosta. Isällä on valta, isällä on fallo, joka siten kiteytyy koko patriarkaalisesta auktoriteetin vertauskuvaksi, sen joka erottaa lapsen äidin kehosta. Ja koska falloksessa on valta, se muuntuu lopulta myös imaginaarisen äitisuhteen symboliksi. Tämän seurauksena subjekti tavoittelee fallosta, koska juuri sen saavuttaminen takaa viimein pääsyn lopulliseen päämäärään, takaisin ykseyteen äidin kanssa. Näin ollen kysymyksessä on vain freudilainen siirtymä, lacanilainen terminologinen metonymia, jossa fallo kateksoidaan alkuun äidin rintaan sidotulla libidisellä energialla. On siis periaatteessa samantekevää, käytämmekö täyden vertauskuvasta sekundaarista nimitystä ”fallos” vai primaaria termiä ”rinta”. Asetelma pysyy joka tapauksessa samana.

Imaginaarisen suhteen rikkoutumisena lacanilainen kastroatio merkitsee luonnollisesti juuri oraalisesta suhteen rikkoutumista, ykseyden ja rinnan menettämistä, joten tässä mielessä kastroatioahdistus voidaan ymmärtää yhteiseksi molemmille sukupuolille. Elokuvan katsomistilannetta ajatellen keskeiseksi näyttää nousevan oletettu regression aste, jonka problematiikka voidaan havainnollistaa ns. sutuurihypoteesin kautta. Sutuuri-teoria olettaa, että elokuvatilanteessa diskurssin todellinen puhuva subjekti samastuu omnipotenttiin isään, jonka poissaolo/näkymättömyys aiheuttaa katsojassa kastroatioahdistuksen. Oraalis-masokistisen teorian pohjalta voimme kuitenkin luonnostella vaihtoehdoisen selitysmallin.

Kastroatioahdistuksen taustalta löytyvä psykodynaamikka voidaan selittää sen mukaan, miten regressoituneeksi katsoja oletetaan elokuvatilanteessa. Jos oletamme katsojan taantuvan imaginaarisen ja symbolisen rajatilaan, oletamme katsojan samalla elävän uudelleen oidipaalitrauman, jossa

kastroiva isä astuu dyadisen suhteen väliin ja erottaa lapsen mielihyvän lähteestä, äidin rinnasta. Tällöin puhumme asiasta samoin käsittein kuin sutuuriteoreetikot ja otaksumme symbolisen Isän mielihyvän ja ahdistuksen vuorottelun perimmäiseksi kontrolloijaksi. Jos taas oletamme katsojan regressoituvan psykohistoriallisesti vielä varhaisempaan oraaliseen vaiheeseen, edellytämme vihdoin äidin katsomistilanteen Toiseksi, jolla on valta säädellä elokuvan tarjoamaa mielihyvää. Molemmat näkökannat voidaan psykoanalyttisesti perustella.

Jos lähdemme siitä, että katsomisprosessi on valitsevasti symbolisen hallitsemää sekä — kuten Metz esittää — pitkälle sekundaaristunutta aktiiviteettia ja katsoja joka tapauksessa oidipaalitrauman läpi käynyt, otaksumme todennäköisesti elokuvatilanteen assosioituvan oidipaalisesta kastroatioahdistukseen. Mikäli taas oletamme katsomisprosessin simuloivan regressiota esisymboliseen oraaliseen vaiheeseen ts. imaginaariseen, päädyimme näkemykseen äidistä elokuvallisena Toisena, jonka kaikkivoivaan valtaan katsoja masokistisesti alistuu. Nyt liitämme äitiin kaikki täyden atributeitit — kaikkinäkevyys, potenssi, symbolinen fallo — joihin subjekti pyrkii imaginaarisesti samastumaan.

Tämän hypoteesin mukaan oraalinen kastroatioahdistus syntyy jo imaginaarisessa, sillä aivan samoin kuin imeväisiä ruokkimistaapahtumassa äiti voi nytkin toteuttaa primaalikastraation, rajata ja keskeyttää oraalisesti tyydyttävän kuvainvirran, jonka jatkuvuuteen myös sutuuriefekti perustuu. Ja samalla tavoin kuin äiti suturoi vauvan kastroatiohaavan palauttamalla rinnan tämän suuhun, elokuvan Poissaoleva sallii kuvainvirran jatkuu, katsojan nähdä yhä ”enemmän” ja elokuvallisen koneiston tuottaa ravintoa aina kyltymättömälle subjektille.

Näin lacanilaisessa ja oraalis-masokistisessa skeemassa ei välttämättä ole periaatteellista ristiriitaa. Sutuurihypoteesikin voidaan selittää sekä oidipaalisin että oraalisin termein. Oraalis-masokistinen teoria saa tosin taustatukea myös sikäli, että freudilaisia näkemyksiä soveltavat psykoanalytikit ovat havainneet oraalisten impulssien liittyvän juuri fiktion kokemukseen. **Norman Hollandin** mukaan kaikki fiktio on perimmäältään oraalista: luova kirjoittaminen juontaa oraalista konflikteista, mutta myös fiktion vastaanotto perustuu dynamiikkaan tarpeeseen ”syödä” ja ”tulla syödyksi”, siis oraaliseen fuusioon.³⁰



Edellisen perusteella voidaan olettaa, että samaan tapaan kuin lacanilainen fallos voidaan nähdä rinnan substituuttina, metonymiana, myös oidipaalinen kastaatio muuntaa — rituaalista — symboliseksi vielä varhaisemman primaalikast-raation, rinnan riistämisen lapsen suusta. Sillä mikäli Lacania on uskominen, isän interventio merkitsee juuri lapsen ja äidin lopullista erottamista. Tällöin ei ainoastaan fallos merkitse rinnan metonymiaa, vaan myös isä muuttuu itse asiassa äidin korvikkeeksi, mies naisen metonymiaksi. Tämä merkitsee luonnollisesti sitä, että symbolisessa jär-jestyksessäkin mies joudutaan **de facto** määrittelemään suhteessa naiseen, hänen kauttaan — eikä päinvastoin.

Viitteet:

1. Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus". Teoksessa Bill Nichols (ed.), **Movies and Methods (II)**. Berkeley 1985, s. 540.
2. Christian Metz, **Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier**. London 1983, s. 96—97.
3. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and the Narrative Cinema". Teoksessa Nichols 1985, s. 303 et seq.
4. Ibid., s. 310.
5. Ibid., s. 314.
6. Teresa de Lauretis, **Alice Doesn't**. London 1984, s. 60.
7. Ibid., s. 63
8. E. Ann Kaplan, **Women and Film. Both Sides of the Camera**. New York 1983, s. 29.
9. Teresa de Lauretis, **Technologies of Gender**. Bloomington 1987, s. 108.
10. Ibid., s. 131—133.
11. Ibid., s. 133.
12. De Lauretis 1984, s. 79.
13. Kaja Silverman, "Fragments of a Fashionable Discourse". Teoksessa Tania Modleski (ed.), **Studies in Entertainment**. Bloomington 1986, s. 142.
14. Jacques Lacan, 'Ecrits'. New York 1977, s.2. Viimeinen kursivointi minun.
15. Tania Modleski, **Loving With a Vengeance**. New York 1984, s. 99.
16. Mulvey 1985, s. 310.
17. Kaja Silverman, "Lost Objects and Mistaken Subjects". **Wide Angle**, Vol. 7: 1—2 (1985), s. 26.
18. Jacques Lacan, **Feminine Sexuality**. London 1983, s. 144.
19. Ks. Jacqueline Rosen Lacan-sitaatti **Bulletin de Psychologiest** (1957—1958). Siinä tämä kanta ilmaistaan harvinaisen eksplisiittisesti. Rosen esipuhe teoksessa Lacan 1983, s. 39.
20. Jacques Lacan, **The Seminar of Jacques Lacan. Book II**. Cambridge 1988, s. 272.

21. Ann Rosalind Jones, "Inscribing Femininity: French Theories of the Feminine. Teoksessa Gayle Greene and Coppelia Kahn (eds.), **Making a Difference**. London 1985, s. 83.

22. Vrt. Toril Moi: "The subject may or may not like this order of things, but it has no choice: to remain in the Imaginary is equivalent to becoming psychotic and incapable of living in human society." Toril Moi, **Sexual/Textual Politics**. London 1985, s. 100.

23. Jessica Benjamin, "A Desire of One's Own". Teoksessa Teresa de Lauretis (ed.), **Feminist Studies/Critical Studies**. Bloomington 1986, s. 90. Benjamin soveltaa tässä freudilaista teoriaa, mutta se soveltuu myös vaivatta Lacanin imaginaariseen.

24. Moi 1985, s. 165.

25. Benjamin 1985, s. 83.

26. Gaylyn Studlar, "Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema". Teoksessa Nichols 1985, s. 606.

27. Sit. Robert T. Eberwein, **Film and the Dream Screen**. Princeton 1984, s. 35. Ks. myös Jean-Louis Baudry, "The Apparatus: Metaphysical Approaches to the Impression of Reality in Cinema". Teoksessa Philip Rosen (ed.), **Narrative, Apparatus, Ideology**. New York 1986, s. 310—311.

28. Studlar 1985, s.613—615.

29. Vrt. Baudry 1986, s. 314 ja Dan Steinbock, **Televisio ja psyyke**. Espoo 1983, s. 108.

30. Norman N. Holland, **The Dynamics of Literary Response**. New York 1975, s. 38, 77 et seq., 86.