

## Subjekti katseiden kentällä

Sanat pulppuavat suusta, mutta ne voivat tulla myös käsistä, kirjoituksena tai viittomakielenä. Ihmiset kuulevat puheen korvillaan, mutta he voivat myös lukea sanat silmillään tai ihollaan. Puheella on rytmi, ja joskus sanat nivoutuvat musiikkiin, joka viettelee koko ruumiin liikkeeseen. Sanat voidaan myös kirjoittaa käsialalla, joka virittää silmän kauneudelle tai grafologiselle tulkinalle. Kirjoitetulla kielellä voi jopa muurata seinät ja sulkea itsensä niiden sisälle.

Kieli siis tiheää subjektiin ja subjektista ulos aistimellisuuden koko kirjon läpi. Sanat tuntuvat, kuuluvat, maistuvat, näkyvät. Mutta aistimellisuus itsessään ulottuu kieltä laajemmalle. Otamme vastaan, välitämme ja aiheutamme aistimuksia, jotka eivät palaudu sanoihin esityksinä, representaatioina. Joskus huomaan pitäväni ihmisestä välittömästi, ensi silmäyksellä.

Subjektiviteetti muotoutuu vuorovaikutuksessa toisten kanssa. Tämä vuorovaikutus on aistimellista eli ihmiset ovat aistien kautta yhteydessä toisiinsa.

Artikkelissa pohditaan subjektin konstituutiota aistimellisuuden yhden osan, näköaistin kautta. Georg Simmelin, Jean-Paul Sartren ja Jacques Lacanin ajatuksia hyödyntäen osoitetaan, että katseella on vahva rooli subjektiviteetin rakentumisessa. Ajatuksena on tarkastella subjektia ei vain katsovana vaan myös katseiden kohteena olevana toimijana.

Samalla problematisoidaan – tosin epäsuorasti – ylenpalttisen lingvististä käsitystä subjektista. Artikkelin yksi lähtökohta on, että verbaalikielen merkitys kasvaa täyteen mittaansa vasta sitten, kun pohditaan myös muita subjektia konstituivia voimia.

Tuoksu voi viedä minut paikkoihin ja tunnelmiin, jotka ovat vain osittain kieleni ulottuvilla. Saatan myös ammentaa – tietoisesti tai tiedostamattani – kuvista aineksia identiteetilleni. Siihenkään en tarvitse sanoja. Subjekti siis muotoutuu kielessä mutta myös monilla muilla tavoilla.

Tässä artikkelissa keskityn kielestä puhdistettuun silmään. Tarkastelen katsomista ja katsetta *ikäänkuin* ne olisivat verbaalikielestä irrallaan. Hahmotan subjektin rakentumista katseiden kentällä aistimellisena, katsovana ja katsottuna

toimijana. En vähättele kielen merkitystä. Jätän sen vain hetkiseksi syrjään, koska siitä on jo sanottu niin paljon. Artikkelillani on kaksi tehtävää. Ensinnäkin, perustelen sen, että näkeminen ja nähtynä oleminen vaikuttaa subjektin konstituutioon. Edelliseen liittyen: teen pienen siirtymän kielellisestä subjektista näkevään ja näkyvään subjektiin. Lopuksi vedän linjoja yhteen.

Edessäsi oleva teksti syntyi tarpeesta pohtia kuvatuokkimuksen subjektikäsitystä, joka tuntuu edelleenkin olevan varsin vähän käsitelty aihe. Jos tarkastelun rajaa valokuvatuokkimuksen alueelle, niin voi aivan hyvin sanoa, ettei katsovan subjektin ongelmaa ole eksplisiittisesti käsitelty. Jotta kuvan katsomista voisi tutkia, on kuitenkin johdonmukaista pohtia ensin katsomista ylipäänsä. Mikä asema katseella on subjektin konstituutiossa? Kuvan katsominenhan on vain erikoistapaus

silmien varaan rakentuvaa aistimellisuutta, ja silmien varassa toimiva katse vain yksi katseen muoto, kuten tuonnempana toivottavasti käy ilmi.

En määrittele tarkasti subjektin käsitettä vaan annan sen laskeutua valitsemieni näkökulmien varaan. Teoreettiset koordinaattini asettuvat sosiologi Georg Simmeliin, filosofi Jean-Paul Sartreen ja psykoanalyttikko Jacques Lacaniin. Simmel rakentaa katseesta sidoksen kahden subjektin välille. Sartreen paikantuu ajatus subjektia esineellistävästä, objektivoivasta katseesta. Lacan puolestaan hahmottaa, osittain Sartreen nojautuen, katseesta persoonattoman voiman, Katseen isolla koolla. Tällainen Katse 'valokuvaa' meitä jatkuvasti ja yrittää saada asettumaan niinkuin kameran eteen asetutaan: tukka laitettuna, vaatteet reilassa ja muutenkin parhain päin.<sup>1</sup>

## Katse vuorovaikutuksena

Bussin keskiovi avautuu. Mies seisoo ulkopuolella lastenvaunujen kanssa ja haroo katseellaan apua vaunujen nostamiseen. Suurin osa matkustajista 'huomaa' juuri silloin jotain mielenkiintoista tien toisella puolen ja kääntää katseensa sinne. Miehen katseeseen vastaaminen merkitsisi kanavan avaamista, ja bussissa istuva joutuisi reagoimaan siihen tosiasiaan, että mies tarvitsee apua. Kääntämällä katseen voi samalla mitätöidä miehen olemassaolon. Pois silmistä, pois mielestä!

Matkustajilla on tietenkin monia syitä ratkaisuunsa. Jotkut miesmatkustajat eivät ehkä siedä sitä, että *mies* pyytää apua lastenvaunujen nostamiseen. Mieshän ylimalkaan pyytää apua vain silloin, kun on todellisessa hädässä, jos silloinkaan. Osa matkustajista voi olla liian vanhoja auttamaan. Osa saattaa suhtautua vihamielisesti käytävät tukkivaan 'vaunujengiin'. Osalle avun tarjoaminen on vaikeaa, koska siinä joutuu asettamaan myös itsensä alttiiksi – mahdollisesti toisten katseiden kohteeksi.

Tilanteeseen tiivistyy paljon olennaista katseen toiminnasta. Katse liittyy toisen ihmisen tunnustamiseen vuorovaikutuksen osapuoleksi. Jos en katso toiseen, ilmaisen samalla sen, etten halua kommunikoida hänen kanssaan. Jos otan vastaan lastenvaunujen kanssa taiteilevan miehen katseen, annan hänelle omalla katseellani lupauksen. Katseiden vaihdon kautta roolimme asettuvat paikoilleen ja välillemme rakentuu hetkellinen sidos.

Juuri tämän tyyppisestä katseiden vaihdosta Georg Simmel oli kiinnostunut. *Soziologie* -teoksensa luvussa "Exkurs über die Soziologie der Sinne" ([1908] 1968, 483-493; ks. myös Simmel 1993) 'Aistien sosiologia' on Simmelille tärkeä, koska

juuri aistien välityksellä asetumme suhteisiin toisten ihmisten kanssa. Aistien välityksellä rakentuva mikrososiologinen maailma kietoutuu monin tavoin ja huomaamattomasti yhteiskunnan makrorakenteeseen. Aistimellisuuteen perustuva yksilöiden välinen vuorovaikutus on keskeinen koko yhteiskunnan integraation ja toimivuuden kannalta. Ja tässä mielessä näköaisti on Simmelille erityisen rakas. Sen erittelyyn hän uhraakin eniten tilaa.

Simmelin mukaan näköaistin merkitys on kasvanut suurten kaupunkien synnyn myötä:

Pieniin kaupunkeihin verrattuna kanssakäyminen niissä painottuu mittaamattoman enemmän toisten näkemisen kuin kuulemisen varaan. Tämä ei johdu pelkästään siitä, että pienen kaupungin kaduilla voi tavata suhteellisesti enemmän tuttuja, joiden kanssa voi vaihtaa sanan tai joiden katse rekisteröi meidät kokonaisina, ei vain näkyvinä persoonallisuuksina. Syynä ovat ennen kaikkea julkiset liikennevälineet. Ennen busseja, rautateita ja raitiovaunuja – 1800-luvulla – ihmiset eivät ajautuneet tilanteisiin, joissa joutuisivat tai voisivat vaitonaisuina katella toisiaan minuutti- jopa tuntitolkulla. (Simmel [1908] 1968, 486)

#### Simmel painottaa muutenkin silmän merkitystä:

Yksittäisistä aistielimistä on silmälle langennut aivan erityinen sosiologinen tehtävä: yksilöiden yhteensitominen ja vuorovaikutus, joka nojaa vastavuoroisiin katseisiin. Kenties tämä on välittömin ja puhtain vuorovaikutuksen muoto, joka on ylipäänsä olemassa. (Mt., 484)

Vaikka Simmel hahmottaakin näköaistin merkityksen kasvua laajassa kehikossa, modernisaation virrassa, hän keskittää tarkastelunsa kahden subjektin kohtaamiseen, dyadiseen vuorovaikutukseen. Tässä mielessä kannattaa huomata, ettei Simmelin katseen tarkastelu ulotu "varsinaisen sosiaalisen" alueelle, joka alkaa muotoutua vasta sitten, kun kolmas osapuoli ilmestyy mukaan vuorovaikutukseen. Tämä kolmas on Simmelille kynnyks "varsinaiseen sosiaaliseen". (Noro 1991, 162) Katseiden vaihtaminen on vuorovaikutuksen perusta, jossa ihmiset tunnistavat ja samalla tunnustavat toisensa sosiaalisina toimijoina. Katseiden sidokset on myös särkyvä ja ohimenevä: "vähäisinkin poikkeama, hiljaisinkin vilkaisu sivulle, tuhoaa sidoksen ainutkertaisuuden". Katseiden kohtaamisessa ei voi ottaa antamatta myös jotain; katsoessaan katsoja samalla paljastaa itsensä.

Paitsi toisen silmät näemme myös toisen kasvot, joilla onkin aivan erityinen merkitys Simmelille.<sup>2</sup> Hän ajattelee, että kasvot tarjoavat meille tien toisen ihmisen sisäiseen perustaan (inneren Fundamenten), joka on syntynyt elämäkokemuksen myötä (mt., 485). Kasvot ovat tämän tiedon "geometrinen paikka", ne ovat kaiken sen symboli, mitä ihmiselle on henkilökohtaisen historiansa kulussa kertynyt. Usein emme kuitenkaan tunnista tietoisesti kasvojen kertomaa tarinaa. Tämä johtuu siitä, että arkisen toimintamme suuntautuminen toisaalle saattaa peittää näkyvistä katseemme tavoittaman viestin. Voimme esimerkiksi keskustella toisen kanssa, jolloin keskustelun sisältö kaappaa tietoisuutemme. Simmel tuo esiin myös sen, että kasvot voivat olla monimerkityksiset ja jopa estää vuorovaikutusta aiheuttamalla vääriä tulkintoja.

Vaikka Simmel pitääkin näköaistin varaan kiinnittyvää vastavuoroisten katseiden systeemiä keskeisenä vuorovaikutuksen kannalta, hän toki myöntää muiden aistien merkityksen. Korva on hänelle äärimmäisen egoistinen elin, koska se ottaa kaiken sisään antamatta – päinvastoin kuin silmät – mitään ulos. Mutta korvan kautta saamme usein vahvistuksen sille, mitä silmin näemme. Kaikkienensa Simmel korostaa aistien yhteistoimintaa ja niiden kykyä täydentää toisiaan.

Tämän artikkelin kannalta Simmelin kova ydin on ajatus katseiden vastavuoroisuudesta. Samalla kun katse rakentaa subjektien välistä vuorovaikutusta, sosiaalista sidosta, se samalla rakentaa vuorovaikutusten osapuolten subjektiviteet-

tia. Tällaisen sidoksen merkityksen voi helposti tajuta ajattelemalla, kuinka tärkeää lapselle on tavoittaa vanhempien katse. Tehdessään jotain erinomaista lapsi hokee jatkuvasti "katso isä, katso äiti" ja yrittää kaapata vanhemman katseen ja vahvistaa tällä tavoin omaa identiteettiään.

Kirjoittaessaan katseesta Simmel pysyttelee tiukasti protestanttisen Euroopan maaperällä, missä on kohteliasta puhuessa katsoa ihmistä silmiin. Välttelevä katse antaa kummallisen, epävarman tai epäluotettavan vaikutelman. Voi myös syntyä epäselvyyttä siitä, kenelle puhuja sanansa oikeastaan suuntaa. Puhua yhteen suuntaan ja katsoa toisaalle saattaa myös vihjata siihen, että puhuja vaeltelee ajatuksissaan eikä keskity sanottavaan. Katseen suuntaaminen maahan on puolestaan alistumisen, epävarmuuden ja ujouden signaali.

Vastavuoroisen katseen kulttuurinen ehdollisuus käy ilmi, kun irrottaudutaan Euroopasta. Navajo-intiaanit saavat pienestä pitäen oppia, että keskustelun aikana on kerrassaan sopimatonta katsoa suoraan kumppaniinsa. Etelä-Amerikan Wituto- ja Bororo-intiaanien parissa sekä puhuja että kuuntelija antavat katseensa vaellella ympäristön esineissä. Japanilaiset eivät juurikaan katso toisiaan silmiin, pikemminkin kaulaan. Nigeriassa vanhempaa tai korkeamman yhteiskunnallisen aseman omaavaa henkilöä ei saa katsoa suoraan silmiin keskustelun aikana. Omassa kulttuuriympäristössämme silmiin katsominen on kohteliasta, mutta liian pitkään katsominen muuttuu tuijottamiseksi, mikä on tabu. Katseen tabumaisuuden on katsottu liittyvän sen luonteeseen seksuaalisena viestinä. (Argyle & Cook 1976, 29-34)

Simmel uskoi kasvojen tarjoavan välittömän pääsyn toisen ihmisen olemukseen. Michel ja Geena Weinstein (1984) kehittävät ajatusta päinvastaiseen suuntaan. Kasvot voivat olla yhtä hyvin naamio, joka peittää ja jolla voi leikkiä. Kasvoja voi muokata. Ne voi verhota koruihin, meikkeihin, partaan, aurinkolaseihin. Viimeistään plastiikkakirurgian aikakaudella kasvot ovat muuttuneet merkiksi, joka ei taatusti ole yhtä kuin kantajansa todellinen historia. Absurdeimmillaan katseen merkitys käy ilmi silloin, kun ihmisen silmät verhotaan vastoin hänen omaa tahtoaan ja näin estetään visuaalinen vuorovaikutus muiden kanssa. Teloitettavan silmien peittäminen alleviivaa sitä, ettei tuomitun suhde pyöveliin ole sen enempää tasa-arvoinen kuin vastavuoroinenkaan.

## Esineellistävä katse

Tirkistelen avaimenreiästä. Olen uppoutunut näkemääni ja täysin sen lumoiissa. Yht'äkkiä kuulen ääniä takaani ja havahdun piinallisen tietoiseksi itsestäni tirkistelemässä. Punastun, suoristan itseni ja tempaudun pois näkymän ääreltä.

Esimerkki on mukaelma tapauksesta, jonka Jean-Paul Sartre visioi lukijan eteen kirjassaan *L'être et le néant* (1943). Teoksessaan Sartre käsittelee puolensadan sivun verran myös katseen ongelmaa. Koko katseen analyysi palvelee Sartren filosofista intohimoa ja on alisteinen hänen rakentamalleen systeemille, jonka läpikäyminen ei ole tässä mahdollista. Keskityn valikoiden kirjan katsetta käsittelevään osuuteen, lähinnä siihen millä tavoin Sartre näkee subjektin katseen *kohteena*, ei niinkään katsojana. En myöskään puutu Sartren katsekäsityksen monimutkaisiin filosofisiin ongelmiin (Theunissen 1984, 217-218 ja 240-242; ks. myös Catalano 1985, 159-168).

Päinvastoin kuin Simmelille, Sartrelle ei ole olennaista katseen luoma sidos kahden subjektin välille. Sartre tekeekin radikaalin liikkeen ja irrottaa katseen optisesta elimestä, silmästä. Silmä ei ole enää katseen tae tai sen takana. Hän kirjoittaa:

Tottakai katse ilmenee useimmiten minua kohti kääntyvissä silmissä. Mutta katse voi ilmetä myös oksien rasahtelussa tai askeleissa, joita seuraa hiljaisuus. Se

voi ilmetä sulkimen kevyessä avautumisessa tai ikkunaverhojen liikahduksessa (Sartre [1953] 1992, 346/303<sup>3</sup>).

Voin siis tulkita verhon liikahduksen merkiksi siitä, että olen jonkun katseen kohteena. En tietenkään voi olla absoluuttisen varma, että minuun katsotaan. Tässä onkin yksi sartralaisen katsekäsityksen ydin. Katsottuna olemisen tunne ei edellytä ehdotonta varmuutta, että joku fyysinen ihminen todella näkee minut. Silti minuun suuntautuu katse, jonka otan huomioon käyttäytymisessäni. Vaikka tällainen katse ei olisikaan kenenkään silmissä, sillä on silti subjekti, ja tätä subjektiä Sartre kuvaa sanalla Toinen<sup>4</sup>. Sartre luonnehtii Toista monin tavoin. Sille on ominaista välitön läsnäolo (*présence immédiate*), se ei ole tästä maailmasta (*transmondaine*). Toinen on "ennen kaikkea olento, jota kohden en suuntaa huomiotaani. Hän on se, joka katsoo minuun, mutta johon en katso senkään vertaa. Hän on se, joka antaa minulle itseni verhottuna itseään paljastamatta. Hän antaa minulle suunnan, mutta hän ei ole koskaan suuntautumiseni päämäärä" (mt., 360/315).

Sartren mukaan yksi tietoisuutemme kuuluva piirre on oleminen-Toiselle (*être-pour-autrui*). Toinen on välttämätön ehto sille, että voin ylipäänsä tulla tietoiseksi itsestäni. Ja yksi Toiselle-olemisen tapa on olla juuri Toisen katseen kohteena. Avaimenreikä-episoodi on yksinkertaistettu esimerkki tästä. Ollessani uppoutuneena eteeni avautuvaan spektaakkeliin olen hukkunut näkymään, en tiedosta omaa olemassaoloani. Mutta kuullessani askeleita takaani, tulen tietoiseksi itsestäni tai tarkemmin ottaen itsestäni tirkistelemässä. Toisen läsnäolo herättää itsetietoisuuden.

Vaikka oleminen Toiselle on aivan välttämätöntä, se on samalla 'traagista', koska olemassaoloni on tällöin riippuvaista Toisen objektina olosta. Toisen katse orjuuttaa ja rajoittaa omaa olemistani ja saattaa herättää myös häpeän tunteita. Sartre kirjoittaa, kuinka "häpeä on (– –) häpeää *itsestä*. Se on sen tosiasian *tunnistamista*, että minä todellakin olen Toisen arvioivan katseen objekti. Voin olla häpeissäni vain kun vapauteni pakenee minua tullakseen lahjoitetuksi objektiksi" (mt., 350/307). Sartre ottaa esimerkiksi alastomuuden. Riisuttuina olemassaolomme rinnastuu erityisen voimakkaasti muihin 'puolustuskyvyttömiin' esineisiin. Kun puenne vaatteet päälle, voimme samalla osittain peittää tilaamme objektina. "Se julistaa vapautta nähdä tulematta samalla nähdyksi", Sartre tiivistää. Esimerkki tuo mieleen kuvat keskitysleireiltä: alastomat vangit vaatteisiin sonnustautuneiden vartijoiden edessä.

Kun tulen Toisen katseen kohteeksi, menetän samalla osan omasta vapaudestani, siis mahdollisuuksistani. Häpeän tunne nousee tämän tilanteen tiedostamisesta. Kun tulen tietoiseksi Toisen katseesta, tulen samalla tietoiseksi Toisen perustavasta vapaudesta suhteessa itseäni. Sen lisäksi, että minusta kasvaa toisen katseen objekti, minusta tulee mahdollisesti väline, jota toinen voi käyttää hyväkseen. "En ole enää tilanteen herra", Sartre toteaa.

Nähtynä-oleminen muodostaa minut puolustuskyvyttömäksi olennoksi vapaudelle, joka ei ole omaani. Juuri tässä mielessä ja sikäli kuin näyttäydymme Toiselle voimme pitää itseämme 'orjina'. (– –) Olen orja siinä määrin kuin olemassaoloni on riippuvainen sellaisen vapauden keskellä, joka ei ole omaani ja joka muodostaa olemassaoloni keskeisen olosuhteen. Niin kauan kuin olen sellaisten itseäni määrittelevien arvojen kohde, joihin en kykene vaikuttamaan tai tajuaamaan niiden vaikutusta, olen orjuutettu (mt., 358/314).

Kannan siis mukanani aina tietoisuutta, että *voin* tulla nähdyksi. Kun verhoan alastoman ruumiini vaatteisiin mennessäni avaamaan ovea, en yleensä ajattele ketään tiettyä ihmistä, joka voisi nähdä minut. Käytän vaatteita siksi, että jokin itsessäni oleva mutta samalla ulkopuolinen voima 'pakottaa' verhoamaan ruumiini

muiden katseilta. Itse asiassa ilmaisu ulko-näkö tuo varsin hyvin esille sen, mistä on kysymys: ruumiini on kohde jollekin itseni ulkopuoliselle näkemiselle, joka kuitenkin vaikuttaa tietoisuuteeni ja toimintaani.

Simmel näkee vastavuoroisen katseen (mikro)sosiologisena ilmiönä, joka muodostaa välttämättömän perustan yhteiskunnan sosiaalisille rakenteille. Sartrelle katseen ja katsomisen ongelma liittyy subjektin olemassaoloon, ontologiaan, ja Toisen sille asettamiin ehtoihin. Siinä missä Simmelin katse rakentaa siltaa kahden subjektin välille, sarrelainen katse rakentaa siltaa sen kohteena olevan subjektin itsetietoisuuteen. Samalla kun Toisen katse saattaa meidät tietoisiksi itsestämme se esineellistää, rajoittaa, vieraannuttaa. Kaikkein perustavin ero simmeliläiseen katseeseen syntyy silloin, kun Sartre irrottaa katseen konkreettisesta katsomisesta ja tekee siitä anonyymien, persoonattoman ja – paradoksaalisesti – silmistä erkaantuvan voiman. Tällöin painopiste siirtyy subjektista katsojana subjektin yleiseen näkyvyyteen.

Käytännön 'sovelluksia' Toisen katseesta ei ole vaikea löytää. Ensimmäiseksi tulee mieleen Michel Foucault'n *Tarkkailla ja rangaista* -teoksessaan (1975) esittelemä, alunperin Jeremy Benthamin ideoima panoptikon. Panoptikon on vankila, jossa sellit oli sijoitettu niin, että keskustornissa sijaitsevasta valvomosta on mahdollista nähdä niihin kaikkiin, mutta mistään sellistä ei voi nähdä torniin. Tällainen valvova ja kohteensa esineellistävä katse on yhtä aikaa abstrakti ja konkreettinen. Foucault'lta kannattaa ottaa pitkäkö lainaus, joka kuvaa näkyvyyden, vallan ja hallinnan yhteenkietoutumista:

Bentham asetti periaatteeksi sen, että vallan tuli olla näkyvää ja samalla sellaista ettei sitä voitu havaita: toisaalta vangilla oli jatkuvasti silmiensä edessä keskustornin korkea hahmo, mistä käsin häntä vakoillaan, ja toisaalta hänen ei pidä koskaan saada tietää, katsellaanko häntä todella, mutta hänen on oltava varma siitä, että hän on aina tarkkailtavissa. (–) Panoptikon on kone, joka erottaa toisistaan näkemisen ja näkyvissä olemisen käsitteet: kehärakennukseen suljetut yksilöt ovat täysin näkyvissä itse koskaan näkemättä valvojiaan, kun taas keskustornissa olevat näkevät kaiken olematta itse koskaan näkyvissä (Foucault 1980, 227).

Nykyisen tekniikan avulla mistä tahansa vankilasta on helppo rakentaa panoptikon, ei tarvita enää rakenteellisia ratkaisuja, kamera jokaiseen selliin riittää. Kameravalvonnan sovellukset pankeissa, maksuautomaateilla, kaduilla rakentavat yhteiskunnasta panoptikon, jossa subjektit pelkistyvät valvottaviksi objekteiksi. Mikäli tällaiseen systeemiin liitetään videotallennus, subjektin sijoittuminen valvottuun tilaan voidaan todentaa myös jälkikäteen. Kyse ei ole enää siitä, noudatanko juuri nyt katseen ehtoja vaan siitä, teenkö jotain sellaista, joka voi muuttua minulle epäedulliseksi joskus tulevaisuudessa. Tällainen valvonta voi olla tehokas, vaikka se olisi pelkästään simuloitu. Entisen asuinpaikkani lähistöllä sijaitsevan rivitalon asukkaat kyllästyivät takapihojensa ilkeävaltaan, asensivat käytetyn videokameran seinään ja varustivat alueen kylillä "videovalvonta". Ongelmat loppuivat välittömästi.

Deena ja Michael Weinstein (1984, 359-360) muistuttavat eräästä toisesta arkipäivän ilmiöstä, joka – päinvastoin kuin Toisen katse – on hyvin konkreettista katsomista. Kyse on tuijottamisesta. Weinsteinien mukaan tuijottaminen muodostaa esimerkin *tietoisesta* halusta saattaa toinen objektiksi. He käyttävät esimerkkinä lasten tuijottamiskojoja, joissa voittajaksi selviytyy se, joka pakottaa omalla katseellaan toisen katseen syrjään. Aivan yhtä hyvin he olisivat voineet hakea esimerkin aikuisten maailmasta. Ei ole kovin epätavallista, että ihmiset 'mittaavat toisiaan' katseella. Myös tällöin käydään taistelua, jossa katseensa ensin alas laskeva luovuttaa pelin ja tunnustaa toisen ylivoimaisuuden. Päinvastoin kuin Weinsteinit tulkitsevat, tuijottaminen voi olla hyvin tiedostamatonta ja samalla paradoksaalista. Kukapa ei olisi tavannut itseään tuijottamasta vammautunutta ihmistä. Jotkut tuijottavat ai-

van häpeämättömästi, rankkaavat katseellaan toisen "vammaiseksi", mutta useimmat varmaan huomaavat *häpeäkseen* tuijottavansa – näkökulma, jota Sartre ei käsittele. Esineellistäessäni vammaisen katseeni kohteeksi, joudun samalla Toisen katseen kohteeksi, joka uhkaa saada minut kiinni häpeällisestä teosta. Jos katseeni kohde vielä saa kaapattua tuijotukseni ja iskettyä takaisin omalla katseellaan, katastrofi on valmis. Olen nyt sekä hänen että Toisen katseen kohteena ja kuivun kasaan kuin rusina, kaksinkertaisesta häpeästä.

## Katse ja sardiinipurkki

Takaisin iskeytyvään katseeseen liittyy muuan tarina, joka kirjataan ylös pari vuosikymmentä Sartren filosofisen pääteoksen ilmestymisen jälkeen. Tarinan päähenkilö, Jacques Lacan, oli päättänyt tutustua todelliseen elämään ja vieraili nuoruudessaan kalastusaluksella Ranskan länsirannikolla. "Siihen aikaan Bretagne ei ollut niin teollistunut kuin nykyään. Troolareita ei ollut. Kalastaja sai lipua merelle heiveröisellä veneellään, omalla riskillään. Juuri tämän vaaran halusin jakaa", Lacan kuvailee vaikuttimiaan.

Keskellä merta Pikku-Jeaniksi kutsuttu kalastaja osoittaa vedessä kelluvaa, väikehtivää esinettä ja veistelee Lacanille: "Näetkö tuon purkin tuolla? Näetkö sen? Sepä ei näekään sinua!" Älyvapaassa heitossa ei varmaan ollut varsinaista sisältöä, mutta älykkö rupesi tietenkin etsimään merkitystä sieltä, missä sitä ei ollutkaan. Kohtaus kypsyi Lacanin ajatuksissa ja löysi tiensä luennoille 1964. Episodi on julkaistu "seminaarien" yhdeksännessä osassa *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973).

Sardiinipurkille alkaa rakentua massiivisia merkityksiä kohdissa, jossa Lacan pohtii katsomista ja Katsetta.<sup>5</sup> Purkki ei tietenkään voi nähdä Lacania. Pikku-Jeanin sanoilla on kuitenkin jotain kirjaimellista merkitystä silloin, jos purkki 'katsoo' Lacaniin suuntaamalla tämän silmään valonsäteitä. Sartren tavoin Lacan siis riistää katseen inhimilliseltä toimijalta, subjektilta, ja sijoittaa sen ironisesti sardiinipurkkiin.

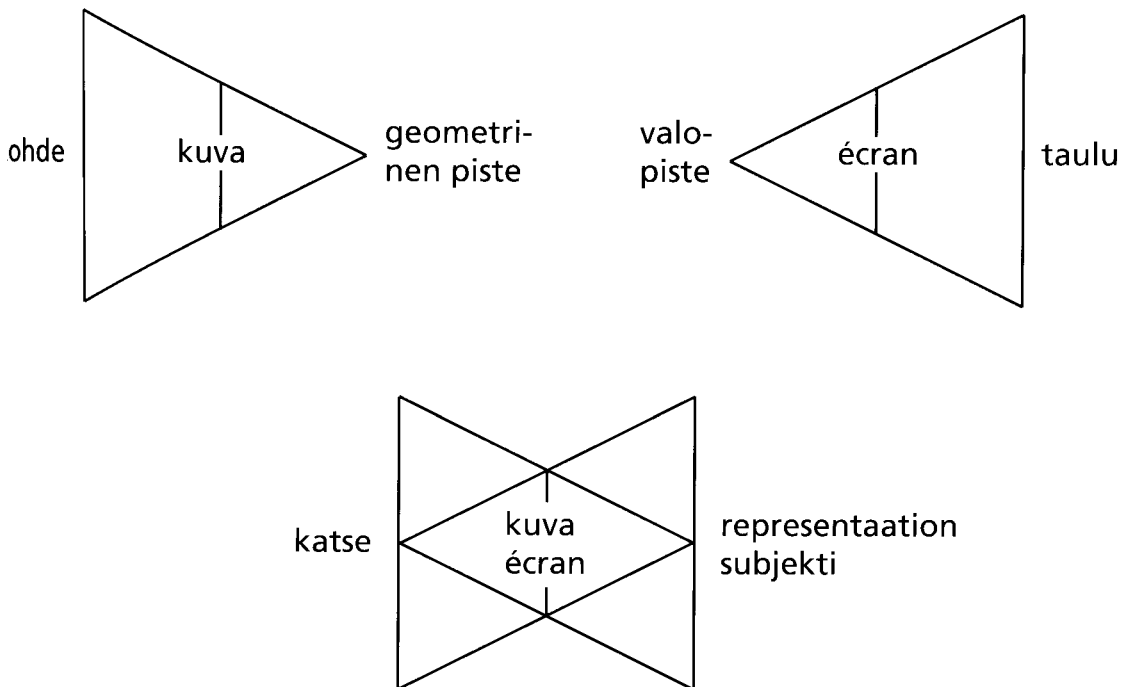
Lacan ei kuitenkaan ajattele subjektin muotoutuvan yksinomaan *visuaalisen* kautta. Lacan jos kuka hahmotti subjektia kielellisenä toimijana. Kielellinen ja visuaalinen myös lomittuvat toisiinsa monin tavoin, eikä niiden vastakkainasettelu ole perusteltua. Visuaalisella on kuitenkin sijansa Lacanin subjektia koskevassa ajattelussa. Erityisesti elokuvatutkijat ovat hyödyntäneet hänen 1930-luvulla kehittelemää ajatusta peilivaiheesta, jossa lapsi samastuu silmän välityksellä lähinnä olevaan hahmoon ja 'väärintunnistaa' itsensä siinä. Kenties tunnetuin peilivaihetta hyödyntävä kirjoitus on Laura Mulveyn artikkeli "Visual Pleasure and Narrative Cinema", joka julkaistiin *Screenissä* 1975. Sen jälkeen ajatus peilivaiheesta on herättänyt paljon keskustelua sekä elokuvatutkimuksen piirissä että muutenkin, mutta tähän keskusteluun sen enempää kuin peilivaiheen tarkempaan käsittelyyn ei nyt ole syytä ryhtyä. (Ks. Mulvey 1981; Kuusamo 1990)

Katseen analyysin kannalta on hyödyllistä pitää mielessä seikka, johon Pia Sivenius (1997) kiinnittää huomiota. Lacanilta ei löydy varsinaista katseen teoriaa, mikä pätee muuten Simmelin ja Sartrenkin kohdalla. Lacan tarinoi katseen käsitteen ympärillä, hyödyntää ja kehittelee Sigmund Freudin, Maurice Merleau-Pontyn ja Sartren ajatuksia – usein masentavan vaikeaselkoisesti.<sup>6</sup>

Samuel Weber on kirjassaan *Return to Freud: Jacques Lacan's Dislocation of Psychoanalysis* (1991) pohtinut Lacanin vaikeaselkoisuutta. Weber kirjoittaa: "Se, mille hänen tekstinsä antavat äänen ja tietyssä mielessä näyttämön, ei ole yksinkertaisesti vain jotain representoitua, objekti, joka voi olla itsessään identtinen, se on itse representaatio, käänös, näyttämöllepano" (Weber 1991, 1). Lacan ei siis sido tekstiään viittaamaan selkeään kohteeseen sen ulkopuolella vaan tekstiin it-

seensä, sen luonteeseen esityksenä, representaationa. Latteammin mutta yksinkertaisemmin sanottuna Lacan siis kiinnittää huomion siihen, että kaikki käsitteille ja ilmaisuille sovitut merkitykset ovat sopimuksia. Pyrkimys on nähdäkseni eettinen ja liittyy Lacanin käsitykseen tekstuaalisen kritiikin luonteesta ja mahdollisuuksista. Siksi kaikki tulkinnat Lacanista ovat samalla tavoin rajoitteisia kuin stillikuvat suhteessa elokuvaan, ja vielä sellaiseen elokuvaan, jolla ei ole varsinaista sulkeutuvaa juonta. Still-kuva pysäyttää sen, mikä on virtaavaa. Lacanin strategialla on ollut myös ikäviä seuraamuksia. Psykoanalyytikosta on rakentunut merkitysten labyrintti, 'Lacan', jonka vaikeaselkoisuus karkottaa luotaan monia lukijoita.

Lacanin ajatuksissa välkkyvän sardiinipurkin katsetta voi yrittää ymmärtää valjastamalla käyttöön kuvioita, jotka esittävät Katseen, subjektin ja taulun välisiä suhteita. Lacan piirtää kaksi kolmiota ja liittää ne yhteen kolmanneksi kuvioksi.



(Lacan [1973] 1991, 91/106 & 106/121; ks. myös Sivenius 1995, 21-22; Silverman 1996, 132)

Ensimmäisen kolmion kärjen muodostaa geometrinen piste (point géométral), josta käsin havaitseminen tapahtuu. Näkemisen kohde (objet) tavoitetaan kuvan (image) välityksellä. Tämä on sinällään ongelmatonta, ehkä tuttuakin. Katsoja sijoittuu pisteeseen ja havainnoi tilaa perspektiivisesti. Maailma avautuu geometrinen lakien mukaan ja tiivistyy kuvaan.

Yksi onnistuneimmista tällaista katseen kartiota kuvaavista luonnehdinnoista löytyy brittiläiseltä kirjailijalta ja kuvantutkijalta John Bergeriltä: "Se on kuin majakan valonsäde (– –) mutta sen sijaan että valo kulkee ulospäin, näkymät kulkevat sisäänpäin. Tavan mukaan noita näkymiä nimitettiin *todellisuudeksi*. Perspektiivi keskittää näkyvän maailman yhteen silmään. Kaikki suuntautuu silmään niin kuin äärettömyyden katoamispisteeseen. Näkyvä maailma on järjestetty katsojaa var-



ten niin kuin maailmankaikkeuden kerran uskottiin olevan järjestetty Jumalaa varten. Perspektiiviteorian mukaan mitään visuaalista vastavuoroisuutta ei ole olemassa" (Berger 1974, 16).

Berger kirjoittaa renessanssin perspektiiviopista. Ensimmäisen kaavion "kuvan" paikalle voisikin asentaa aikakauden taideteoreetikon Leon Battista Albertin (1404-1472) lasikehikon, jonka avulla maalari saattoi tehdä perspektiivisesti tarkan esityksen maailmasta. Alberti kirjoittaa kuinka "taiteilijoiden tulisi pyrkiä esittämään nähdyn muodot taulun pinnalla ikäänkuin taulu olisi läpinäkyvä lasi" (sit. Silverman 1992, 145 ja 408). Aivan yhtä hyvin siihen voisi sijoittaa myös renessanssin aikaan vaikuttaneet maalarin Albrecht Dürerin (1471-1528) läpikatsottavan metalliverkon. Verkko muodosti eräänlaisen apuviivaston, jonka avulla kohteesta saattoi piirtää perspektiivisesti korrektin kuvan.

Tällainen käsitys katsomisesta on Lacanin mukaan kuitenkin auttamattoman puutteellinen. Kun silmä sijoitetaan geometriseen pisteeseen, se erkaantuu jostain sellaisesta, mitä Lacan nimittää *näkyvyyden funktioksi* (*fonction de la voyre*). Tätä ajatusta kuvastaa toteamus, jonka mukaan minä näen vain yhdestä pisteestä, mutta minuun katsotaan kaikkialta. Sartren tavoin Lacan siis irrottaa katseen silmästä ja syöksee subjektin kuninkaanistuimeltaan. Katsovasta subjektista tulee näkyvä subjekti.

Tätä havainnollistaa Lacanin toinen kolmio. Sen kärjessä on valopiste (*point lumineux*), kolmion kannassa taulu (*tableau*) ja niiden välissä *écraniksi* (valkokangas, kuvataso) nimetty pystysuora viiva. Taulu on Katseen kohteena olevan subjektin vertauskuva: kun minua katsotaan, muodostan taulun tai kuvaelman tai olen osa niitä. Kolmannessa kuviossa ensimmäinen ja toinen kuvio ovat asettuneet päällekkäin ja taulusta on tullut representaation subjekti, *écran* ja kuva ovat asettuneet päällekkäin ja Katse on valopisteen paikalla. Kuvion tarkoitus on korostaa mm. sitä, että katsominen ja katseen kohteena oleminen tapahtuu yhtä aikaa.

Katseen Lacan määrittelee mm. seuraavilla tavoilla:

Näkemisen kentillä Katse on ulkopuolella, minua katsotaan, olen siis taulu. Tämä funktio löytyy subjektin rakentumisen ytimeästä visuaalisuuden alueella. Juuri ulkopuolelta tuleva Katse määrittelee minua kaikkein perustavimmalla tavalla visuaalisen alueella. Juuri Katseen kautta kohtaan valon ja juuri Katseesta vastaanotan sen vaikutukset. Tästä syystä Katse on instrumentti, jonka kautta valo ruumiillistuu, ja jonka kautta tulen (–) valo-kuvatuksi (Lacan 1977, 106/121).

Suhteessamme asioihin ja esineisiin, sikäli kun tämä suhde muotoutuu näkemisen kannalta ja järjestyy representaation hahmoissa, jokin liukuu, siirtyy ja välityy tasolta toiselle ja väistyy itsessään – tätä kutsumme Katseeksi (mt., 73/85).

Katseen ja *écranin* dynamiikasta saa jonkinlaisen otteen, kun kiinnittää siihen kolme käsitteellistä uloketta: jäljittelyn (*mimesis*), välityksen ja freudilaisen peite-  
muiston.

Katseen analyysin yhteydessä Lacan käsittelee Roger Caillois'iin nojautuen joidenkin eliöiden kykyä sulautua ympäristöönsä eli niiden mimeettisiä reaktioita. Eliöt saattavat suojautua saalistajilta muuttamalla ympäristönsä näköisiksi. Caillois'n käsitysten mukaan kysymys ei ole kuitenkaan puolustusreaktiosta tai sopeutumisesta vaan pikemminkin lajin taantumisesta. Eliöt sulautuvat erottamattomaksi osaksi ympäristöönsä, siis tavallaan luopuvat omasta olemassaolostaan. Lacan allekirjoittaa ainakin osittain Caillois'n tulkinnat mimesiksestä (vrt. Silverman 1992, 148). Biologeilla saattaisi olla jotain sanottavaa Caillois'n näkemyksiin, mutta luonnontieteellinen paikkansapitävyys ei ole nyt tärkeää. Olennaista on, että eliön muuttuminen ympäristönsä kaltaiseksi on eräänlaista valokuvausta; ympäristö piirtyy olion pintaan samalla tavoin kuin fyysiset hahmot kameran fil-

mille. Kun asiaa katsoo "valon" kannalta, niin itse asiassa valo piirtää (photograph) ympäristön jäljen eliön pintaan. Ja koska Lacanille valo ja Katse kulkevat käsi kädessä, juuri Katse valokuvaa eliön ja samalla asettaa sen osaksi kuvaa, ympäristöään.

Mitä Lacan sanoikaan: "Juuri ulkopuolelta tuleva Katse määrittelee minua kaikkein perustavimmalla tavalla visuaalisen alueella. Juuri Katseen kautta kohtaan valon ja juuri Katseesta vastaanotan sen vaikutukset. Tästä syystä Katse on instrumentti, jonka kautta valo ruumiillistuu, ja jonka kautta tulen (–) valo-kuvatuksi" (mt., 106/121).

Tässä astuu kuvaan écran. Edelliseen esimerkkiin liittyen voisi tönkösti sanoa, että écran on eliön pinnalle jäljentyvä ympäristön visuaalinen hahmo. Écran asemoi ja sulauttaa eliöt kuvaan muodostamalla niiden pintaan juuri tietynlaisen tekstuurin, kuvion. Jos ajatuksen siirtää kulttuuriin, voidaan ajatella seuraavasti: Olemme kaikki meihin suuntautuvan Katseen alaisuudessa, joka määrittelee omaa näkyvyyttämme. Näkyvyytemme ei kuitenkaan voi olla mitä tahansa; se on rakenteistunutta ja sääntöjen kahlitsemaa. Esimerkiksi hautajaisissa voimme näkyä vain tarkasti säännellyissä asukokonaisuuksissa. Écran on tällöin kaikkien niiden visuaalisten hahmojen joukko, jotka voimme kyseiseen tilaisuuteen ottaa. Tumma puku käy, t-paita ei sovi kuvaan. "Ja jos olen jotain kuvassa, niin olen écranin muodossa" Lacan (mt., 97/111) toteaa.

Tällainen käsitys subjektista on armoton. Mimeettisten eliöiden tavoin voimme vain alistua Katseen écranin kautta meille langettamaan tuomioon. Ainoa mahdollisuuteni on tulla ympäristöni kaltaiseksi, sulautua kuvaan. Muuten joudun vaikeuksiin. Lacan itse aisti tämän paineen, kun hän tajusi sardiinipurkki-heiton sosiaalisen ulottuvaisuuden. Kalastajat katsoivat Lacaniin, mutta eivät itse asiassa suostuneet näkemään häntä. Pikku-Jeanin vinoilu sardiinipurkista on esitys tästä. "Kovalla työllä elantonsa hankkivien, säälimättömän luonnon kanssa kampailevien kalastajien silmissä en ollut yhtään mitään, olin poissa kuvasta", Lacan tiivistää (mt., 95-96/110).

Lacan kuitenkin tähdentää, että inhimillinen subjekti kykenee erottamaan toisistaan olemassaolonsa ja sen kuvan, visuaalisen hahmon. Tämä avaa subjektille mahdollisuuden olla sopeutumatta niihin visuaalisiin asemiin, joita Katse écranin välityksellä tarjoilee. Silloin écran ei ole vain subjektin näkyvyyttä kahlitseva yksisuuntainen voima. Siitä kasvaa *välityksen* paikka, jonka avulla Katseelle voi näytettyä tietyllä tavalla. Voin muodostaa juuri sellaisen kuvan kuin écran tarjoaa, mutta sisäisesti olla jotain muuta. Voin pukeutua tietoisesti provokatiivisesti. Voin piruuttani liioitella. Voin jopa yrittää tehdä écranista näkyvän pitämällä yllä pikkupuhetta pukeutumisesta tilanteesta, jossa ihmiset vakaasti uskovat, että heille on sama miltä ulospäin näyttävät. Petos, naamioituminen, kuvan rikkominen, leikki, sopeutuminen ja neuvottelu ovat écranin mahdollistamia toiminnan tapoja.

Mutta écran ei pelkästään säätele sitä, millä tavoin subjekti näyttäytyy. Se tarjoaa subjektille myös niiden kuvien joukon, johon hän tuntee halua identifioitua. Katse 'kutsuu' ihmisiä samastumaan – écranin kautta – tietynlaisiin kuviin. Se mitä katsomme ja miten itse olemme katseiden kohteita kietoutuu siis yhteen. Jos haluan olla rokkijätkää, identifioidun nahkatakikuvastoon ja hankin itselleni nahkatakini. Écran sisältää visuaalisen kuvaston, jonka kautta sekä identifioidumme hahmoin että näytämme itse ulospäin tietynlaiselta. Näin écran toimii myös erottelun välineenä. Muun muassa visuaalisen hahmon perusteella luokittelemme toisia kuuluviksi tiettyyn ryhmään.

Écran ei kuitenkaan ole niin "kulttuurisesti" painottunut kuin edellä olleesta luennasta voisi päätellä. Sigmund Freud kirjoitti lähes tarkalleen sata vuotta sitten suppeahkon tekstin "Über Deckerinnerungen" (1899), joka käsitteli peite-  
muistoja. Tekstillä on ilmeinen yhteys Lacanin écranin käsitteeseen. Lacan käyttää

peitemuistosta ranskannosta le souvenir-écran (Lacan 1994, 157).

Peitemuistot ovat nimensä mukaisesti muistoja, jotka peittävät alleen todellisen muiston. Peitemuistossa on aineksia alkuperäisesti muistosta, mutta peitemuisto on aina fantasian, torjunnan ja siirtymien muokkaama. Freud muistelee omaa lapsuuttaan ja pukee erään tapahtuman kuvitteellisen potilaan muistoksi. Sitten Freud käy keskustelua tämän potilaan – siis itsensä – kanssa siitä, millä tavoin sinällään yhdentekevältä vaikuttava muisto paljastuukin elämän keskeisiä asioita, ravitsemusta ja rakkautta peilaavaksi symboliseksi kokonaisuudeksi.

Freud käsittelee peitemuistoa vain suhteessa lapsuuden kokemuksiin ja niiden vaikutuksiin siihen, mitä muistetaan ja millä tavoin. Hän kuitenkin tuo esiin, että myös aikuiselämän kokemukset voivat saada jonkun muiston muuntumaan peitemuistoksi. Ja itse asiassa: ”Voidaan todellakin kysyä, onko meillä lainkaan muistoja ja lapsuudesta; ehkäpä muistomme ovat vain muistoja *suhteessa* lapsuuteen” (Freud [1899] 1992, 322). Eli kaikki muistomme ovat yhtä aikaa verhoja ja valkokankaita, joihin menneisyys heijastuu nykyisyyden muokkaamana. Tärkeää tässä yhteydessä on peitemuiston luonne sekä alkuperäistä muistoa peittävänä, himmentävänä kalvona että samalla sen projektiopintana, valkokankaana, tosin hieinan erityisenä sellaisena. Valkokankaitahan on kahdenlaisia. Toiset pyrkivät heijastamaan kaiken suuntautuvan valon takaisin mahdollisimman täydellisesti. Projektori on tällöin katsojan kanssa samalla puolella valkokangasta. Mutta projektori voi myös sijaita siten, että valkokangas asettuu projektorin ja katsojan väliin. Tällöin valkokankaasta tulee puoliläpäisevä kalvo, jonka tarkoituksena on yhtä aikaa antaa valolle mahdollisuus muodostaa kuva ja samalla ehkäistä valon ylenmääräinen tulva silmään, häikäistyminen. Se himmentää projektorin meihin suuntautuvan ‘katseen’, jotta näkeminen ja kuvan muodostuminen olisi mahdollista. Samalla tavoin peitemuisto sekä himmentää tiedostamattoman ‘häikäisyä’ että jäsentää tietoisuudessamme enemmän tai vähemmän selvästi näkyvän kuvan. Tämä écranin yhteys peitemuistoon tuo Lacanin katsekäsitykseen mukaan koko tiedostamattoman dynamiikan lipsahduksiineen, torjuntointeineen, tiivistyminen.

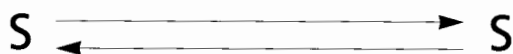
## Subjekti katseiden kentällä

Pia Sivenius (1997, 53) toteaa katsetta käsittelevässä artikkelissaan kuinka ”maailmassa on olemassa jotakin joka katsoo jo ennen kuin on näkö, samaan tapaan kuin kieli on olemassa ennen puhuvaa”. Mutta mikä näkevää subjektia maailmassa sitten odottaa?

Edellä esitetyn valossa subjektia odottaa ainakin vastavuoroisten katseiden maailma, joka muodostaa olennaisen osan inhimillisistä vuorovaikutuksista. Voimme harrastaa silmäpelejä, mutta katseen ‘kieli’ on ensin opittava, jotta sillä voisi leikkiä. Subjektia odottaa myös ruumista ja mieltä valvovien optiikoiden maailma. Nämä optiikat rakentuvat osaksi subjektia asemoivaa voimaa, tuota anonyymiä Katsetta. Havainnoivaa subjektia odottavat myös monet silmää ruokivat objektit, joihin katse kiinnittyy tietoisesti tai, kuten useimmiten tapahtuu, tiedostamattomien halujen ja mieltymysten sanelemana. Mielihyvä, ruumiillisuus, seksuaalisuus, ne kaikki kuuluvat silmän valtakuntaan. Mutta subjekti kykenee kiinnittymään vain tietynlaisiin kuviin ja mielikuviin, toiset torjutaan, niitä ei usein edes nähdä. Näemme vain sen minkä voimme nähdä samalla tavoin kuin voimme puhua vain siitä mistä voimme puhua: pois silmistä, pois mielestä ja päinvastoin. Olennainen kysymys onkin, miksi näemme juuri sen minkä näemme. Kaikki näkyvyys ja näkymättömyys ei ole satunnaista liikettä. Visuaalisella on rakenteensa, jonka voi tiivistää kulttuuriseen écraniin, joka sanelee ehtoja näkyydellemme, kuvallisille identifikaatioille ja samalla mahdollistaa leikittelyn visuaalisilla kuvastolla – vastarinnankin, jos niin halutaan.

Kun edellä sanotusta tiivistää olennaisen, syntyy kolme subjektin visuaalista konstituutiota koskettavaa voimakenttää. Ne menevät päällekkäin ja vaikuttavat subjektissa jokaisessa katsomistilanteessa.

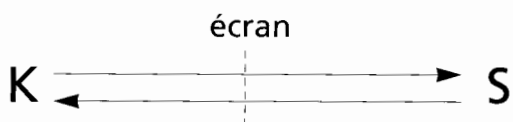
Ensimmäinen kuvio rakentuu keskinäisen katseen varaan. Siinä subjektit kohtaavat toisensa katseiden välityksellä ja katseesta kasvaa yksi interaktion elementti. Kuten edellä on käynyt ilmi, tällaisella katseella on vahva merkitys lapsen sosialisatiosta aikuisten vuorovaikutukseen. Vastavuoroinen katse on kulttuurisesti määrittynyt, ja sillä on omat norminsa, jotka subjektin on otettava huomioon siinä kuin muutkin toimintaan vaikuttavat ehdot. Tätä katsetta voisi kuvata seuraavalla kuviolla, jossa kahden subjektin välille rakentuu sidos.



Katseen ymmärtäminen sidokseksi ja vuorovaikutukseksi on hedelmällinen mutta samalla rajallinen, koska se sitoo katseen subjektiiin. Sartre radikalisoi katseen irrottamalla sen orgaanista, silmästä, ja siirtää sen subjektin ulkopuolelle. Tällöin keskiössä ei ole enää subjektin oma katse vaan hänen näkyvyytensä muille ja Toisen katseen subjektiviteettia konstituiva voima.



Sekä Simmelin että Sartren katsekäsitys on kaksinapainen. Kyseessä on joko suhde kahden subjektin tai sitten Toisen ja subjektin välillä. Lacan tuo mukaan kolmannen, välittävän tekijän, écranin eli kuva(sto)n.



Tämän kuvion myötä on astuttu kuvatutkimuksen kynnykselle. Siinä voidaan alkaa pohtia subjektin suhdetta kuvallisuuteen ja erillisiin kuviin, representaatioihin.

Subjektin suhde kuvaan on siis välittynyt kulttuurisen kuvaston, écranin, kautta. Jos halutaan tutkia sitä, miten ihmiset kuvia katsovat, écran pitäisi operationalisoida konkreettisen tutkimuksen käsitteeksi. Tällöin joudutaan väistämättä ottamaan käyttöön jonkinlainen psykoanalyttinen viitekehys, koska kuvalliset identifikaatiot tapahtuvat merkittävältä osin tiedostamattomasti (ks. esim. Jameson 1977). Écran pitäisi myös pystyä määrittelemään ja rajaamaan historiallisesti, eli subjektin suhdetta kuvaan on tarkasteltava ajallisesti ja paikallisesti rajatussa tilanteessa, écranhan voi muuttua. Ehkä merkittävin haaste kuvatutkimukselle tulee siitä, että subjektin kuvaan kohdistama katse on vain yksi niistä katseista, joiden kautta tulkinnat kuvasta nousevat. Jo ennen kuvan näkemistä subjekti on konstituoitunut katseiden kentällä monin tavoin. Kaja Silverman (1992, 151) kirjoittaa: "Koska Katse (gaze) näyttäytyy meille aina näkyvän kentällä, ja se valokuvaa meitä koko ajan jopa katsoessamme, kaikki binarisaatiot katsojaan ja katsomisen kohteeseen mystifioivat niitä katsomiseen liittyviä suhteita, jotka pitävät meitä otteessaan".

Abstraktia? Otetaan lopuksi pari karkeaa esimerkkiä ja palataan arkeen.

En ole tietenkään koskaan ostanut pornolehteä, mutta jos ostaisin, en alkaisi

selailla sitä julkisessa tilassa. Kun kuitenkin salaa katselisin kuvia, pelkäisin koko ajan jonkun näkevän. Tässä tilanteessa omaa katsettani määrittelisivät toisten katseet, joko todelliset tai kuvitellut. Voisin tietenkin piruuttani ottaa lehden näyttävästi esille ja seurata ihmisten reaktioita, kun en enää sovikaan kuvaan. Toisin tälläkään tavoin en pystyisi irrottautumaan Katseesta. Voi olla, että aiheuttaisin kanssaihmisilleni saman ongelman kuin itselleni, kun he yrittäisivät vaivihkaa vilkuilla lehden sivulle. Toinen esimerkki on akateemisempi. Jos joskus valmistaudun väitöstilaisuuteen, ajattelen tietenkin pukeutumistani. Pukeuduinpa miten tahansa, viimeiseksi vilkaisen peiliin ja kysyn kuvaltani ikäänkuin kokeeksi: How do I look?

## Viitteet:

- 1 Sananen artikkelin rajoista. En syvenny tässä keskusteluun non-verbaalisesta viestinnästä (ks. Burgoon & Buller & Woodall 1996). En myöskään puutu empiirisiin tutkimuksiin sokeiden tavasta kokea visuaalisuutta. Jätän myös syrjään monet elokuva- ja televisiotutkimuksen katsetta koskevat tematisoinnit, koska ne ovat usein väliesidonnaisia. En myöskään puutu visuaalisen roolia koskeviin, erityisesti 1980-luvun lopulla vahvistuneisiin keskusteluihin. (Crary 1990; Jay 1994)  
Olen myös jättänyt syrjään joitain mielenkiintoisia katsetta sivunneita tutkijoita, kuten esimerkiksi Maurice Merleau-Pontyn, jonka ajatukset ovat vaikuttaneet paljon Lacanin näkemyksiin, tai Walter Benjaminin, joka on puolestaan kehittänyt simmeliläisen katseen ideaa.
- 2 Saksaksi kasvat ja näkö(kyky) ilmaistaan samalla substantiivilla das Gesicht; näköaisti on puolestaan das Gesichtssinn. Saksaksikin löytyy vertauskuva das Gesicht verlieren eli menettää kasvonsa. On myös sanonta: Das schlägt aller Erfahrung ins Gesicht: kerta kaikkiaan vastoin kaikkea kokemusta. Kokemus, kasvat ja näköaisti liittyvät siis yhteen.
- 3 Jälkimmäinen sivunumero viittaa ranskankieliseen laitokseen (Sartre 1982).
- 4 Toisen käsitteeseen sisältyy monisyinen filosofinen problematiikka, joka lävistää Sartren ohella myös Martin Heideggerin, Edmund Husserlin ja monien feministiteoreetikoiden ajattelua (ks. esim. Theunissen 1985; Kristeva 1996, 237-238). Sartre käyttää adjektiivia ja pronominia autre (toinen, toisenlainen) tai monikollista pronominia autrui (toiset). Joskus hän kirjoittaa kummankin isolla, joskus pienellä. En onnistunut selvittämään logiikkaa. Englanninos ei seuraa Sartrea johdonmukaisesti vaan korvaa kummankin käsitteen joko termillä the Other tai Others.  
Sartren autre tai autrui ei ole ensisijaisesti ihminen lihaa ja verta. Ainakin katseen käsittelyn yhteydessä termit viittaavat abstraktiin, määrittelemättömään subjektiin, joka ei ole monikollinen. Käsite on Sartren filosofisen systeemin osa, jolla ei ole selkeää denotaatiota 'reaalimaailmassa'. Tästä syystä kirjoitan sen isolla ja yksikössä.
- 5 Jacques Lacanilla katse on koko ajan le regard. Englanninos käyttää kahta termiä, gaze ja look, jotka ymmärtääkseni kyllä tavoittavat Lacanin katseelle antamia merkityksiä. Katse on ensinnäkin subjektin aktiivista katsomista (look), jota ohjaa 'puute' ja 'halu' – jääköön nämä käsitteet tässä avoimiksi. Toisaalta se on subjektiin kohdistuva persoonaton katse (gaze), joka muistuttaa Sartren Toisen katsetta. Tässä artikkelissa käytän termiä Katse silloin kun viittaa jälkimmäiseen. Yhtäläisyyksistään huolimatta Sartren ja Lacanin katsekäsitykset eroavat monissa kohdin (ks. Silverman 1996, 167-).
- 6 Jacques Lacan ei itse kirjoittanut 'seminaariensa' tekstejä. Ne on luentojen pohjalta toimittanut Jacques-Alain Miller, Lacanin vävy, josta psykoanalytikolla itsellään ei ollut erityisen mairittelevaa käsitystä. Kriittisen Lacan-monografian kirjoittanut David Macey ottaa tyylin kannan ja väittää, että 'seminaarien' tekstit ovat yhtä paljon Millerin kuin Lacanin käsialaa (Macey 1988, 7-8). Esimerkiksi lukujen otsikot, väliotsikot ja välimerkitys ovat Millerin aikaansaannosta. Kustannussopimuksessa on sekä Lacanin että Millerin allekirjoitus.
- 7 Écran kääntyy valkokankaaksi, englanninos on screen. Lacan luonnehtii écranin opaakiksi (opaque), joka tarkoittaa läpinäkyvätöntä. Mutta opaakilla voi myös kuvata lasia, joka päästää osan valosta lävitseen mutta pysäyttää katseen. Tällaista lasia vasten valo voi piirtää kohteen ääriviivat, varjoteatterin tapaan. Valokuvauksen piirissä écranilla on myös erityismerkitys 'suodatin' eli optiikan eteen asetettava, valoa valkoiden läpäisevä materiaali. Savuverho on écran de fumée. Rakentelen tuonnempana tulkintaa, jonka perusteella écranin voisi ymmärtää puoliläpäiseväksi valkokankaaksi, joka asettuu projektorin ja katsojan väliin. Itse pidän sen écranina, koska valkokangas ei tavoita himmeyden ja puoliläpäisevyyden konnotaatioita, enkä parempaakaan ole keksinyt. Vertauskuvaannollisen ilmaisan kaikkien merkitysten ei tietenkään pidä näkyä ilmaisussa itsessään.
- 8 Tarkasti ottaen maailma esittäytyy subjektille aina representaationa, koska silmän pohjaan piirtyy kuva, ei todellisuus sinällään. Tällöin myös simmeliläinen dyadinen katse on kuvallinen ja siinä on écran.

# Kirjallisuus

- Argyle, Michael & Cook, Mark (1976)  
Gaze and Mutual Gaze. London etc. : Cambridge University Press.
- Berger, John (1977)  
Ways of Seeing. London: BBC & Penguin.
- Burgoon, Judee K. & Buller, David B. & Woodall, Gill W. (1996)  
Nonverbal Communication - The Unspoken Dialogue. New York etc.: McGraw-Hill.
- Catalano, Joseph S. (1985)  
A Commentary on Jean-Paul Sartre's Being And Nothingness. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Crary, Jonathan (1990)  
Techniques of Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century. Cambridge: MIT Press.
- Foucault, Michel (1980)  
Tarkkailla ja rangaista. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.
- Freud, Sigmund (1991)  
Screen Memories. Standard Edition III. London: Hogarth Press.
- Jameson, Fredric (1977)  
Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject. Yale French Studies 55-56(1977).
- Jay, Martin (1994)  
Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Kristeva, Julia (1996)  
Puhuva subjekti. Tekstejä 1967-1993. Helsinki: Gaudeamus.
- Kuusamo, Altti (1990)  
Lacanilainen fuuga. Teoria "peilivaiheesta" ja sen sovellukset. Synteesi 9(1990):2-3.
- Lacan, Jacques (1973)  
Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Éditions du Seuil.
- Lacan, Jacques (1977)  
The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. Trans. by Alan Sheridan. London: Penguin Books.
- Lacan, Jacques (1994)  
Le Séminaire IV. La Relation l'objet. (1956-1957). Paris: Seuil.
- Macey, David (1988)  
Lacan in Contexts. London: Verso.
- Mulvey, Laura (1975)  
Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen 16(1975):3.
- Mulvey, Laura (1981)  
Afterthoughts on 'visual pleasure and narrative cinema'. Framework 6(1981):17.
- Rose, Jacqueline (1996)  
Sexuality in the Field of Vision. London: Verso.
- Sartre, Jean-Paul (1992)  
Being and Nothingness. A Phenomenological Essay on Ontology. Translated by Hazel E. Barnes. New York: Washington Square Press.
- Sartre, Jean-Paul (1982)  
L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique. Paris: Gallimard.
- Silverman, Kaja (1992)  
Male Subjectivity at the Margins. New York & London: Routledge.
- Silverman, Kaja (1996)  
Threshold of the Visible World. New York & London: Routledge.
- Simmel, Georg (1968)  
Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Berlin: Duncker & Humblot.
- Simmel, Georg (1993)  
Soziologie der Sinne. Teoksessa Georg Simmel: Gesamtausgabe, Band. 8. Bd. II: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sivenius, Pia (1995)  
Mestari ja Marguerite. Nuori Voima (1995):6.
- Sivenius, Pia (1997)  
Silmän kääntö. Tiedotustutkimus 3(1997):20.
- Theunissen, Michael (1984)  
The Other. Studies in the Social Ontology of Husserl, Heidegger, Sartre and Buber. Trans. by Christopher Macann. Cambridge & London & Massachusetts: MIT-Press.
- Weber, Samuel (1991)  
Return to Freud: Jacques Lacan's Dislocation of Psychoanalysis. Trans. by Michael Levine. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weinstein, Deena & Weinstein, Michael (1984)  
On the Visual Constitution of Society: The Contributions of Georg Simmel and Jean-Paul Sartre to a Sociology of Senses. History of European Ideas 5(1984):4.