

Kaisa Hiltunen

FT, Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto

Teknologia ja huolen eleet elokuvassa *Rotanpyydystäjä*

Rotanpyydystäjä (*Ratcatcher*, Iso-Britannia 1999) on melankolinen kuvaus lapsen syyllisyydestä. 12-vuotiaan Jamesin ja hänen kaverinsa Ryanin leikki saa traagisen lopun, kun Ryan hukkuu Jamesin tönäistystä hänet kanavaan. Jamesin osuus tapahtumiin ei tule esiin ja hän kieltää tietävänsä mitään Ryanin kuolemasta, joten hän jää syyllisyytensä kanssa yksin.

Tapahtumat sijoittuvat 1970-luvun Glasgow'hun ja kurjaan lähiöön, josta Jamesin perhe toivoo pääsevänsä pois. Jamesin elämää varjostaa köyhyys ja isän alkoholismi. Vähäpuheinen ja -ilmeinen päähenkilö ei ole tilanteestaan huolimatta helppo sympatian kohde.

Epäsentimentaalinen lapsuuskuvaus tuo mieleen Ken Loachin *kitchen sink* -elokuvan *Kes* (Iso-Britannia 1969). Vaikka *Rotanpyydystäjä* sivuaa sosiaalisia ongelmia, se ei edusta yhtä pelkistettyä yhteiskunnallista realismia. Keskeisenä viittauskohteena siinä on todellisuudessa tapahtunut jättealan lakko, minkä vuoksi pihat ovat täynnä jätteitä ja nurkissa vilistää rottia. Myös täiöngelma jyllää. Pohjimmiltaan elokuvassa on kyse päähenkilön mielentilasta.

Rotanpyydystäjän ilmestyessä kriitikot kiinnittivät huomiota sen vahvaan visuaaliseen ilmaisuun. Ohjaaja-käsikirjoittaja Lynne Ramsay selitti sen johtuvan valokuvaajataustastaan (Bailey 2000). Elokuvan otokset ovat tarkkaan sommiteltuja ja viipyileviä, värimaailma tyylielty ja ilmaisu rujon kaunista. Dialogia on niukasti ja tunteita ei juuri sanoilla ilmaista. Ramsayn strategiana on rakentaa kertomusta epäsuoraan, elokuvailmaisun välittävää luonnetta korostaen. Eroa valtavirtaelokuvaan voisi luonnehtia siten, että edellisissä näemme teknologian lävitse ja *Rotanpyydystäjässä* teknologian kanssa (ks. Stadler 2008, 46).

Tarkasteluni kohteena on tarinallisuuden ylittävä ulottuvuus *Rotanpyydystäjässä*, erityisesti kamerateknologian rooli katsojan ja tarinan välisen yhteyden rakentajana. Kerrontaan sisältyy tarinan ymmärtämisen näkökulmasta ”ylimääräistä” aikaa eli se ei ole taloudellista jatkuvuuskerronnan periaatteiden mukaisesti. Emma Wilsonin mukaan mietiskelevä kerronta heijastaa traumatisoituneen päähenkilön aikakokemusta (Wilson 2003, 115–117). Kerrontatapaan liittyy mielestäni muutakin. Se synnyttää affektiivisia hetkiä, intensiivisiä merkityskerrostumia, joissa elokuva suuntaa huomionsa refleksiivisesti esittämisen tapahtumaan ja kommunikoi omaa suhtautumistaan esitettyyn.

Näissä hetkissä tapahtuu siirtymiä eri näkökulmien, tietoisuuksien ja todellisuuden tasojen välillä. Kameratyön pienillä nyansseilla, hidastuksilla ja sivuttaisliikkeillä, luodaan jännitteitä ja ennakoidaan tapahtumia. Steven Shaviron mukaan affekti on tunne, tuntemus tai tunnelma, joka edeltää kognitiota ja jota ei pysty ilmaisemaan sanoin. Affektit ovat pikemmin intuitioita kuin selkeitä tunteita. Affektia ei voi

tyhjentää representaatioon niin kuin tunteen. Affektit ovat Shaviron mukaan myös henkilöiden välisiä. (Shaviro 2010, 4.)

Monet *Rotanpyydystäjän* affektiivisistä hetkistä ovat risteyskohtia henkilöhahmojen elämässä, mutta he eivät välttämättä tiedä sitä itse. Kamerateknologia liittyy tunnetiloihin, mutta sen lisäksi kamera tuo esiin oman tarkkailijan asemansa, joka ei vaikuta olevan aina neutraali. Kyse on tulkintani mukaan myös katsojan puhuttelemisesta. Affektiiviset hetket kannattelevat inhimillistä, pahoinvoivaa subjektia ja omassa kokemuksessani herättävät huolen tunteita.

Elokuvakokemuksen fenomenologiaa

Lähtökohtana tarkastelulleni on Vivian Sobchackin (1992) kehittämä elokuvakokemuksen fenomenologinen teoria, jonka keskeinen vaikutin on Maurice Merleau-Pontyn eksistentiaalinen filosofia. Sobchack rakentaa kokonaisvaltaisen selityksen sille, miten eri tietoisuudet ja havainnot, inhimillinen ja teknologinen, kohtaavat elokuvakerronnassa. Hän myös erittelee elokuvallisen havaitsemisen ja ilmaisun välittyneisyyden merkityksiä. Sobchackin avulla pohdin *Rotanpyydystäjään* sisältyvien havaintoaktien ja näkökulmien merkityksiä ja niiden synnyttämää affektiivisuutta.¹

Sobchackille (1992, 56) elokuva ei ole valmiiksi muotoutunut havainnon kohde, objekti, vaan ”performatiivinen ja kommunikatiivinen näkemisen akti (...) joka implikoi näkevän subjektin” (tämä ja seuraavat käännökset KH). Sobchackin mukaan siis myös elokuva on havaitseva ja merkityksiä antava (*sense-making*) subjekti, joka ilmaisee oman näkymänsä/näkökulmansa (*view*). Tästä syystä välittämisen toiminto (*the activity of mediation*) on aina näkyvillä siinä näkymässä (*viewed view*), jonka elokuvassa näemme. Katsoja siis näkee paitsi elokuvan kuvaaman maailman myös sen, *miten* toinen eli elokuvasubjekti näkee tuon maailman. Sobchackin mukaan katsoja ja elokuva ovat molemmat kehollisia subjekteja, joilla on omat erilliset sijaintinsa. Elokuvasubjektin kehon materiaalisuus on kuitenkin erilaista kuin katsojasubjektin.

Sobchackin mukaan elokuvallisessa kuvassa yhdistyvät ja vuorottelevat katsojan, henkilöhahmon ja elokuvan itsensä katseet/havainnot. Elokuvaa on samanaikaisesti havaitseva ja ilmaiseva, ja katsojalle nämä molemmat elokuvan toiminnot näkyvät kuva-alassa, vaikka elokuvaa kehona katsoja ei juuri koskaan näe. Elokuvakokemuksessa havainnon alkuperä, se toinen, joka näkee (*viewing view*), jää katsojalta piiloon, ikään kuin arvoitukseksi. Elokuvaa on aina jonkun, tai joidenkin, subjektien havainnon ja intention ilmaisemista. Siksi voimme elokuvan avulla jakaa jonkun toisen havainnon ja kehollisen maailmassa olemisen, mutta myös tulla tietoisiksi kehojen erillisyydestä.²

Hyödynnän myös kahta Giorgio Agambenin (2000; 2014) elokuvaa ja elettä käsittelevää tekstiä. Tapa, jolla vähäpuheisen pojan tarina kerrotaan *Rotanpyydystäjässä* elokuvallisen ilmaisun keinoin, resonoi Agambenin ajattelun kanssa. Agambenin mukaan elokuvan peruselementti on ele eikä kuva, koska liikkuvat kuvat leviävät yksittäisten kuvaruutujen ulkopuolelle. Hän toteaa, että elokuva vapautti staat-

1 Sobchackin käsitteistöä on vaikea kääntää täsmällisesti. Siksi mainitsen englanninkielisen termin aina tarvittaessa suomenkielisen rinnalla.

2 Sobchack toteaa, että hän ei puhu metaforisesti viitattaessaan elokuvan kehoon tai elokuvasubjektiin (1992, xviii). Elokuvaa teknologisen subjektina ei kuitenkaan synnytä yksinään kuvia ja merkityksiä, joten apparatuurin taustalla piilee aina inhimillinen subjekti. Se on elokuvan tapauksessa lähes aina monen ihmisen muodostama kokonaisuus. Subjektin käsite ei siis tässä yhteydessä ole mitenkään ongelmaton.

tisen kuvan eleeseen. Kryptisessä tekstissään Agamben ei kuitenkaan määrittele täsmällisesti mitä hän eleellä tarkoittaa, mutta tulkitseen hänen viittaavan sillä paitasi henkilöhaamojen fyysisiin eleisiin myös kuvaan yhteyttä rakentavana eleenä.³ Keskityn jälkimmäiseen, tarkemmin sanottuna kamerateknologian rooliin, yhteyttä rakentavana eleenä.

Olennaista analyysini kannalta on Agambenin väite, että elokuva pystyy ilmaisemaan ihmisestä jotain kielen ulkopuolelle jäävää. Elokuvassa ele avaa inhimillisen eetoksen (*ethos*) sfäärin ja siksi elokuva ei kuulu yksinomaan estetiikan vaan myös etiikan alueelle. Agambenin mukaan eleet ovat ”keino ilman tarkoitusta” (*mezzi senza mine, a means without end*), arvokkaita sellaisenaan, koska niihin sisältyy jotain sellaista mitä ei voida ilmaista kielellä. Eleessä ei ole kyse näyttelemisestä, tekemisestä tai tuottamisesta, vaan jonkin jatkumisesta ja kannattelusta. Ele tekee näkyväksi ihmisen mahdollisuuden kommunikaatioon. (Agamben 2000, 56–57.)⁴

Keskityn analyysissäni neljään elokuvan alkupuolen kohtaukseen, jotka edeltävät ja seuraavat Ryanin kuolemaa. Ne erottuvat intensiteetillään elokuvan myöhemmästä kerronnasta.

Tragediaa ennakoiva alku

Hidastetusta lähikuvasta hahmottuu valkoiseen pitsiverhoon kääriytynyt, ympäröivä pyörivä poika. Ääniraidalla kuuluu etäistä lasten kiljuntaa ja huminaa. Kieppuminen loppuu äkkinäisesti läimähdykseen, kiljahdukseen ja äidin huudahdukseen, joka palauttaa pojan todellisuuteen: ”For God’s sake, look at the state of that cotton!” Verhon sisältä kuoriutuu esiin Ryan, jota äiti patistaa lähtemään kanssaan kenkäostoksille.

Elokuva osoittaa alusta alkaen aikovansa liikkua useilla kerronnan, havainnon ja todellisuuden tasoilla. Kuten Annette Kuhn (2008, 57) on huomioinut, kuva kääriinliinaa muistuttavaan verhoon kietoutuneesta pojasta ennakoi lasten kuolemia ja heitä uhkaavia vaaroja. Äänen käyttö avauskohtauksessa ilmaisee vuorottelua sisäisen ja ulkoisen todellisuuden välillä.

Vastahakoisen kumisaappaiden pukemisen jälkeen Ryan lompsii äidin perässä kadulle anellen, josko hän voisi mennä leikkimään. Hän on nähnyt ikkunasta Jamesin heittelevän kiviä talon viereiseen kanavaan. Äidin kiellosta huolimatta Ryan tekee äkkikäännöksen ja livistää pihaan. Kun äiti kääntyy katsomaan poikaansa, tämä on jo tipotiessään.

Tapa, jolla lyhyt ulkokohtaus on rakennettu, ennakoi tragediaa. Ryanin juostua kohti kameraa, seuraa otos vastakkaisesta, äidin suunnasta. Äänet vaimenevat ja kuva hidastuu. Kamera liukuu oikealta vasemmalle paljastaen rauta-aidalla rajattuja pihvoja sekä jalkapalloa pelaavia poikia. Ryania ei näy. Näkökulma ei ole äidin, vaikka äiti on juuri kääntynyt katsomaan taakseen, vaan se on selkeästi irtaantunut äidin sijainnista. Kameran paljastaessa lisää näkymää vasemmalta käy ilmi, että näkökulma onkin äidin takana ja yläpuolella – selvästi tavanomaisesta näkökulmaotoksesta

3 Vaikka Agambenin teksti on lyhyt, se on tiivis. Tässä ei ole mahdollista käydä läpi tekstin alkua, jossa hän käsittelee sitä, miten ihmiset kadottivat eleensä elokuvan syntyäaikoina. Ymmärtääkseni Agamben näkee elokuvan keinona ilmaista kadotettuja eleitä.

4 Koska Agamben ei teksteissään ollut kovin kiinnostunut kuvasta esteettisessä mielessä, voidaan ajatella, että Agambenin ajatusten soveltaminen *Rotanpyydystäjään* on ristiriitaista, sillä siinä kuvat yksittäisinä sommitelmina kiinnittävät paljon huomiota. Toisaalta elokuva myös purkaa kuvallisuutta ja ajatusta kuvasta representationaalisenä yksikkönä, mikä käy ilmi analysoimistani kohtauksista. (Ks. Harbord 2015.)

poiketen. Äiti on selin kameraan/katsojaan, samalla kun *kamera katsoo äitiä katsomassa*. Syntyy voimakas, joskin ohikiitävä, tunne jonkin/jonkun läsnäolosta. Tämän jälkeen äiti kuvataan edestäpäin kutsumassa poikaansa. Sitten hän jatkaa matkaansa katsah- taen vielä kerran taakseen. Kohtauksen lopussa tarkennus on äidissä. (Kuvat 1–3.)



Kuvat 1–3. Ruutukaappauksia elokuvasta. Kameran sivuttainen liike sen jälkeen, kun Ryan on livistänyt tiehensä äidin selän takana.

Näkökulma on hetken aikaa korostetusti kameran (kuvat 1 ja 2), ja elokuva tuntuu ottavan etäisyyttä tapahtumista ja kommunikoivan katsojan suuntaan. Sobchackia seuraten voidaan ajatella, että elokuvan intentio kääntyy hetkeksi siihen itseensä, kun tavallisesti se suuntautuu itsestä pois päin kuvaamaansa maailmaan. Ero elokuvan ja ihmiskehon visuaalisessa toiminnassa ja niiden materiaalisessa perustassa tulee näkyväksi, sillä näkökulma ei ole mahdollinen tilanteessa olevalle henkilöhahmolle. (Sobchack 1992, 242, 246.)

Elokuvissa kuvakulmat ja rajaukset muuttuvat kaiken aikaa, mutta useimmiten katsoja ei kiinnitä siihen huomiota. Tämä tavanomaiselta vaikuttava tapahtumasarja sen sijaan on rakennettu huomiota herättävällä tavalla, mikä kielii hetken merkityksellisyydestä. Vasta jälkikäteen kerronnan voi ymmärtää ennakoivan Ryanin kuolemaa pysähtymällä hetkeen, jolloin äiti näkee poikansa viimeisen kerran elossa. Hetken affektiivinen intensiteetti välittyy kuitenkin heti.

Ilmaisukeinojen korostaminen paitsi kiinnittää kerronnan näkökulman toiseen subjektiin myös siirtää sen toiselle todellisuuden tasolle, mistä äänien kaikkoaminen ja hidastus ovat osoitus. Hetki on kuin lyhyt tauko tai etäännytys tarinamaailmasta ja samalla ulospäin katsojalle suunnattu puhuttelu. Tuossa hetkessä elokuvsubjekti, teknologinen apparaatti, jonka huomion ja intention siirtymisiä elokuvantekijä ohjaillee, ulottaa inhimillisen intention kuva-alaan (Sobchack 1992, 247).⁵ Hetki muistuttaa inhimillisestä subjektista teknologisen apparaatin takana. Hieman paradoksaalisesti hetki sekä etäännyttää tarinamaailmasta ja henkilöhahmoista että herättelee affektiivista ja ruumiillista yhteyttä katsojan ja henkilöhahmojen välille. Kyse ei ole vain samastumisesta, vaan pikemminkin juuri herättelemisestä henkilöhahmojen elämän kannalta ratkaiseviin hetkiin.

Leikin loppu

Laajassa yleiskuvassa, verhon osittain peittämässä ikkunasta nähdään Ryanin juoksevan Jamesin luo kanavan rantaan. Siirrytään lähikuviin ja samassa James tönäisee Ryanin veteen. Seuraa puolilähikuvien sarja toisiaan tönivistä ja mutaa roiskivista pojista. Välissä leikataan kenkäostoksilla olevaan äitiin, minkä jälkeen nujakka

⁵ "The film's body, as it is lived in the perceptive and expressive activity of that visual production we see as the 'film', partakes of both the mechanical and the human" (Sobchack 1992, 247).

jatkuu. Ryan painaa Jamesin päätä veden alle, mistä kostona James työntää Ryanin upoksiin, jolloin tämä ei pääse enää ylös. Heti perään seuraa nopearytminen, äännetön montaasi, joka on aavistuksen hidastettu. James noukkii takkinsa maasta ja seuraavassa, kanavan toiselta puolelta kuvatussa, laajakuvassa juoksee jo pois päin. Lähikuvassa veden pintaan hukkumispaikalla nousee kuplia. Kohtauksen päättää otos Jamesista katsomassa peräänsä vakavana. (Kuvat 4–7.)



Kuvat 4–7. Ruutukaappauksia elokuvasta. Leikki kanavalla päättyy Ryanin kuolemaan ja Jamesin säikähdykseen.

Jälleen tapahtuu hyppäys tarinamaailman tilanteesta etäännytettyyn näkökulmaan, jota osoittaa äänten kaikkoaminen, hidastus ja nopeutuva leikkausrytmi. Jamesin toiminta tässä tilanteessa vaikuttaa hänen elämäänsä radikaalisti ja etäännytyksensä pysäyttää katsojan juuri tähän ratkaisevaan hetkeen.

Tällaisten hetkien toistuvuus tekee narratiivista fragmentaarisen. Pirstaleisuuden, kuten myös tiukkojen kuvarajausten ja laajemman yhteiskunnallisen perspektiivin puuttumisen, voidaan ajatella ilmentävän lapsen ymmärryksen rajoittuneisuutta. Wilson tulkitsee pirstaleisuuden pyrkimykseksi varjella lapsipäähenkilöä ja kunnioittaa tämän yksityisyyttä (Wilson 2003, 116). Näin elokuva ilmaisee eleillään sekä lapsen tietoisuutta että omaansa. Se elehtii hätäntyneen, mutta sanattoman, pojan puolesta.

Äidin reaktio

Seuraavassa kohtauksessa nähdään ensi kertaa Jamesin äiti, joka saapuu ostoskassien kanssa kotiin. Kohtauksessa toistuu hidastus ja kameran sivuttainen liike. Äiti kävelee talojen välistä tietä pitkin, tervehtii toista naista ja kääntyy viistosti kohti kameraa. Lapset potkivat palloa taustalla. Sillä hetkellä, kun äiti poistuu kuvasta etuoikealle, alkaa hidastus ja lasten äänet sekä äidin askeleet muuttuvat kaikuviksi. Kamera jää kuvaamaan katunäkymää, kunnes vetäytyy äidin perässä rappukäytävään. (Kuvat 8 ja 9.)



Kuvat 8 ja 9. Ruutukaappauksia elokuvasta. Jamesin äidin saapuessa kotiin ennakoi hidastus hänen pian kohtaamaansa järkyttävää näkyä.

Muutokset kuvan nopeudessa ja äänissä viittaavat taas näkökulman vaihdokseen ja huomion siirtymiseen pois tarinamaailmasta kohti välittämisen toimintaa ja katsojaa. Tästä kielii kohtaukseen sisältyvä ”ylimääräinen” aika. Vaikka äiti on jo poistunut kuvasta, kamera jää vielä kuvaamaan katunäkymää. Silloin aika alkaa kerrostua, mikä antaa tilaa katsojan ajattelulle ja ruumiillis-affektiivisen yhteyden muodostumiselle. Kun elokuvan intentio kääntyy refleksiivisesti kohti omaa havaitsemisen toimintaansa, esitetty ja välittämisen toiminta kohdataan samassa visuaalisessa tilassa (Sobchack 1992, 199). Jälkikäteen hetki on tulkittavissa myös tulevien tapahtumien ennakointina.

Kuhnin mukaan tässä, kuten edellisissä kohtauksissa, hetki asettuu tarkasteltavaksi vertikaalisesti irrottautuen horisontaalisesti etenevästä kerronnasta. Hän viittaa Maya Derenin ajatukseen runollisesta elokuvakerronnasta, hetkien ja yksityiskohtien kontemplaatiosta, jonka hidastaminen mahdollistaa. (Kuhn 2008, 12.)

Kerronta jatkuu vastakkaiseen suuntaan suunnatun kameran liikkeellä rappukäytävällä: kamera liukuu horisontaalisesti vasemmalle paljastaen porrastasanteelle ehtineen äidin, joka tuijottaa ikkunasta ulos. Seuraava otos näyttää äidin ikkunaraidun toiselta puolelta ja sitä seuraava kanavan luona makaavan kuolleen pojan ja miehet hänen ympärillään. Seuraa nopearytmisen montaasi: lähikuvat äidin silmistä, kauppakassia puristavasta kädestä, Ryanin kämmenestä ja kasvoista. (Kuvat 10–16.) Seuraavassa kohtauksessa James ryntää kotiinsa ja äiti halaa häntä kuiskaten: ”I thought it was you”.

Elokuvan intentionaalinen käyttäytyminen välittyy katsojalle ikään kuin kehoituksena valmistautua tulevaan. Hidastus voidaan tulkita myös haluna viivyttää kuolleen lapsen näyttämistä. Elokuvalliset eleet rikkovat henkilöihahmon eleitä, kuten Jamesin paetessa kanavalta. Kameran teknologinen katse muuntaa havaintoa. Se näkee enemmän ja eri tavalla kuin inhimillinen subjekti. Sen voi ymmärtää myös ulkopuoliseksi tarkkailijaksi, joka välittää katsojalle ihmishavaintajalle mahdottomia kuvakulmia ja yksityiskohtia, kuten haptisen lähikuvan Ryanin kädestä. Kameravälitteisen havainnon kautta inhimillinen subjekti, niin elokuvantekijä kuin katsoja, samalla ulottaa intentionsa ja muodostaa yhteyden kuvattuun maailmaan. Katsoja tiedostaa katsovansa toisen havaintoa ja tunnistaa sen inhimillisyyden.



Kuvat 10–16. Ruutukaappauksia elokuvasta. Jamesin äiti näkee hukkuneen Ryanin kotiin tullessaan.

Inhimillisen kannattelua

Seuraavassa, jälleen hidastetussa, kohtauksessa ruumisauto saapuu kotikadulle. James istuu muurin päällä erillään toisiaan lohduttavista läheisistä. Hän hyppää alas ja jää nojailemaan muuriin ilmeettömästi kasvoihin. Elokuvan surumielinen tunnusmusiikki alkaa soida. Kerronta kohtaa ensimmäistä kertaa Jamesin, joka on tästä eteenpäin päähenkilö, ja rakentaa yhteyttä katsojan ja pojan välille. Tässä hetkessä, jossa elokuva suuntaa intentionsa omaan katsomisen aktiinsa, Ryanin kuolema konkretisoituu. (Kuvat 17–19.)

Agambenin pohjalta ajattelen, että affektiiviset hetket kannattelevat henkilöhaahmojen olemassaoloa ja ilmaisevat kielen tuolla puolen olevaa – kehollista maailmassa olemista ja affekteja, jotka edeltävät rationaalista päättelyä. Elokuva elehtii puhumattoman puolesta ja luo tiloja katsojan ajattelulle. Inhimillisen kannattelun voi ajatella perustuvan Merleau-Pontyltä lähtöisin olevaan ajatukseen, että toisten tilanteisiin samastumisen perustana on kehollisen maailmassa olemisen jakaminen (Merleau-Ponty 1980, 130–155; Dillon 1988, 101–102; 113–129; Sobchack 1992, 123; Hiltunen 2005, 144–145). Sobchackin (1992) mukaan juuri kehollinen maailmassa olemisen muodostaa elokuvallisen kommunikaation subjektiivisen perustan.

Benjamin Noys (2004; ks. myös Agamben 2014, 25–26) tiivistää Agambenin ajattelua: ”Elokuvan tehtävä on luoda mutta myös purkaa; purkaa olemassa olevan luodakseen jotain uutta.” *Rotanpyydystäjän* affektiivisissä hetkissä tapahtumat, myös henkilöhaahmojen fyysiset eleet, puretaan osiinsa klassisen jatkuvuuden periaatteita rikkovalla leikkaustyyllillä. Samalla kohtaukset saavat uusia merkityksiä.



Kuvat 17–19. Ruutukaappauksia elokuvasta. Elokuva rakentaa yhteyttä katsojan ja Jamesin välille.

Analysoimissani kohtauksissa kuvan välittyneisyys korostuu ja huomio kiinnittyy elokuvan teknologiseen puoleen: kameran liikkeisiin, sijaintiin ja tarkennukseen sekä kuvan nopeuteen. Tällöin läsnä olevaksi tulee Sobchackin mainitsema näkymättömiin jäävä toinen (keho). Teknologisena laitteena toinen on yksinkertaisimmillaan mykkä todistaja tai tarkkailija, sivustakatsoja. Kameraa ohjailee kuitenkin inhimillinen subjekti, jonka päätöksestä katsojan huomio kiinnitetään välineeseen määrättyinä hetkinä. *Rotanpyydystäjässä* nuo hetket ovat elokuvan henkilöhaahmoille ratkaisevia ja mahdollisesti emotionaalisesti vaikeita. ”Ylimääräinen aika” taas antaa katsojalle mahdollisuuden toisesta tietoiseksi tulemiseen, (katseen) jakamiseen ja yhteyden kokemiseen muiden hetkeen liittyvien subjektien kanssa, niin elokuvan henkilöhaahmojen kuin elokuvan ja sen tekijöiden.⁶ Tätä Sobchack (1992, 294) tarkoittaa puhuessaan läsnäolon ja poissaolon limittymisestä elokuvakokemuksessa: ”Näkyvä ulottaa itsensä näkyvällä tavalla ’poissaolevaan’, mutta eksistentiallisesti ja kokemuksellisesti ’läsnä olevaan’”.⁷

6 Elokuvasubjekti/näkymätön toinen nousee tarkkailijan rooliin muissakin elokuvissa eri merkityksiä saaden. Esimerkiksi Krzysztof Kieślowskin elokuvassa *Lyhyt elokuva tappamisesta (Krótki film o zabijaniu)*, Puola 1988) elokuvasubjektin läsnäolo aktivoituu tappajan vaaniessa tulevaa uhriaan Varsovan kaduilla. Filtereiden käyttö tekee tappajaan suuntautuvasta katseesta porautuvan ja tämä tuntuu olevan niin ympäristönsä kuin elokuvantekijän herkeämättömän moraalisen tarkkailun alla. (Hiltunen 2005, 147–148.) Wong Kar-Wain elokuvan *In the Mood For Love (Fa yeung nin wah)*, Hongkong ja Ranska 2000) sisäkohtauksissa kamera taas seuraa salasuhteen kehkeytymistä verhojen ja huonekalujen katveesta neutraalimmin, joskin musiikki rakentaa tunnekokemusta voimakkaasti.

7 ”The visible extends itself into the visibly ’absent’ but existentially and experientially ’present.’” Sobchack (1992, 292) viittaa nähdyn ulkopuoliseen termillä näkyvyyden ylimäärä (an excess of visibility).

Kyse ei ole kuitenkaan pelkästään jakamisesta ja yhteydestä, vaan myös erillisyydestä tietoiseksi tulemisesta. Sobchack kutsuu ”murtuman hetkiksi” hetkiä, jolloin katsoja irrotetaan elokuvan kanssa yhteisestä katseesta ja suuntautumisesta (*address*) kohti maailmaa ja tulee tietoiseksi molempien erillisistä ruumiillisista tilanteista. (Sobchack 1992, 286.) Murtuman hetkissä ymmärrämme, että se minkä näemme, on myös toisen subjektin näkemää ja ilmaisemaa. Tuo toinen on elokuva näkemisen subjektina (*subject of vision*) (Sobchack 1992, 290; ks. myös Hiltunen 2005, 143).

Kohti loppua

Hautajaisten jälkeen kamera painuu enemmän taustalle. Kanava piinaa Jamesia läsnäolollaan ja muistuttaa tapahtuneesta. James ihastuu yksinäiseen itseään vanhempaan tyttöön ja matkustaa linja-autolla tuntemattomaan määränpäähän, josta löytää uutuuttaan hohtavia asuntoja – sellaisia, joista hänen perheensä haaveilee. Eräänä päivänä naapurin Ken sanoo Jamesille nähneensä tämän ”tappaneen” Ryanin. Pian sen jälkeen James pudottautuu kanavan tummaan veteen. Tällöin leikataan haavekuvaksi tulkitsemaani näkymään: Jamesin perhe ja ystävät kantavat huonekaluja aurinkoisen viljapellon poikki uuteen asuntoon. Viimeisessä otoksessa James vajoaa yhä syvemmälle vedessä ja kuva tummentuu vähitellen.

Rotanpyydystäjässä ääneen sanomaton purkautuu elokuvallisina eleinä, ja Jamesin pahoinvointi tulee ymmärrettäväksi. Elokuvalliset eleet ovat kuin pysäytyksiä kerroksen virrasta. Niiden avulla *Rotanpyydystäjä* sitouttaa katsojan ja luo affektiivisesti latautuneita mutta myös reflektoinnin mahdollistavia hetkiä.

Omassa kokemuksessani affektiivinen hetki synnyttää huolen ja myötätunnon tuntemuksia ja ajatuksia sekä voimattomuuden tunteen vääjäämättä tapahtuvan edessä. Kyse ei ole suoraan elokuvallisiin eleisiin liitettävistä merkityksistä, vaan mukana on subjektiivista tulkintaa. Nämä affektiivisiksi nimeämäni hetket ovat kuitenkin kaikkien havaittavissa elokuvakokemuksen yleisten, Sobchackin kuvaamien, mekanismien pohjalta. Hetket lähentävät ja etäännyttävät samanaikaisesti, koska elokuvakerronnassa teknologinen katse ja inhimillinen katse/tietoisuus toimivat rinnakkain. Agambenin huomioid elokuvasta eettisenä ja poliittisena välineenä täydentävät Sobchackin näkemystä elokuvasubjektista eksistentiaalisena kokijana ja kokemuksensa ilmaisijana.

Lähteet

Agamben, Giorgio (2000) [1996] *Means without End: Notes on Politics*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Agamben, Giorgio (2014) [1995] *Cinema and History: On Jean-Luc Godard*. Teoksessa Henrik Gustafsson & Asbjørn Grønstad (toim.) *Cinema and Agamben: Ethics, Biopolitics and the Moving Image*. New York: Bloomsbury, 25–26.

Dillon, Martin C. (1988) *Merleau-Ponty's Ontology*. Bloomington: Indiana University Press.

Harbord, Janet (2015) Agamben's Cinema: Psychology Versus an Ethical Form of Life. *Necus* 4:2, 13–30.

Hiltunen, Kaisa (2005) *Images of Time, Thought and Emotions. Narration and the Spectator's Experience in Krzysztof Kiesłowski's Late Fiction Films*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Saatavilla: <<https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/13468>> (linkki tarkistettu 27.8.2022).

Kuhn, Annette (2008) *Ratcatcher* (BFI Film Classics). Houndmills: Palgrave Macmillan.

Merleau-Ponty, Maurice (1980) *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northern University Press.

Noys, Benjamin (2004) Gestural Cinema? On Two Texts by Giorgio Agamben, 'Notes on a Gesture' (1992) and Difference and Repetition: On Guy Debord's Films (1995). *Film-Philosophy* 8:22. <https://doi.org/10.3366/film.2004.0012>

Shaviro, Steven (2010) *Post-Cinematic Affect*. Winchester: Zero Books.

Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.

Stadler, Jane (2008) *Pulling Focus: Intersubjective Experience, Narrative Film and Ethics*. New York: Continuum.

Wilson, Emma (2003) *Cinema's Missing Children*. London: Wallflower.