

PRO GRADU –TUTKIELMA

Elina Hämäläinen

HULLUUTTA, NEROUTTA, LUOVUUTTA?

Skitsofrenian representaatioiden jäljillä elokuvassa *Kaunis mieli*

TAMPEREEN YLIOPISTO

Taideaineiden laitos

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma

Tampere 2007

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

Teatterin ja draaman tutkimus

HÄMÄLÄINEN Elina: HULLUUTTA, NEROUTTA, LUOVUUTTA?

Skitsofrenian representaatioita elokuvassa *Kaunis mieli*

Pro gradu –tutkielma 125 s.

Marraskuu 2007

Tutkielmassa tarkastellaan elokuvan *Kaunis mieli* tuottamia representaatioita skitsofreenisestä mielestä ja laajemmin hulluuden käsityksistä. Akiva Goldsmanin käsikirjoittama ja Ron Howardin ohjaama elokuva kietoutuu matemaatikko, nobelisti John Forbes Nashin elämän ympärille rakentaen yhden tarinan ja näkökulman poikkeavuuteen.

Tulkinta ja analyysi kohdistuvat elokuvan rakenteeseen, muotoon ja sisältöön sekä dramaturgiaa palveleviin epistemologisiin tasoihin. Keskeisinä metodeina käytetään kerrontaan liittyviä elokuvatutkimuksellisia käsitteitä, kuten fokalisaatiota ja tiedon hierarkioita.

Kaunis mieli itsessään tarjoaa välineitä ymmärtää mielenterveydellisten seikkojen lisäksi määritelmiä normaaliudesta, luovuudesta ja neroudesta sekä niiden häilyvistä rajapinnoista, joihin tutkielma pyrkii myös tarttumaan. Erilaisuuden ja poikkeavuuden tematiikka kehystää tiedon suhteellisuuden perspektiivistä elokuvan ympärille herääviä kysymyksiä.

Tutkielman avainsanoja:

audiovisuaalinen mediakulttuuri, skitsofrenia, identiteetti, kerronta, representaatio, fokalisaatio,

1	<u>JOHDANTO</u>	<u>1</u>
2	<u>NÄKÖKULMIA POIKKEAVAAN MIELEEN</u>	<u>4</u>
2.1	KAUNIS MIELI TUTKIMUSKOHTENA	4
2.2	SKITSOFRENIA SAIRAUTENA	5
2.2.1	HULLUUDEN NERouden JA TAITEILIJUUDEN YHTYMÄKOHTIA	7
2.3	REPRESENTAATION KÄSITE	12
3	<u>TUTKIMUKSEN KESKEISIMPIÄ TYÖKALUJA</u>	<u>15</u>
3.1	MUUTAMIA KERRONNAN MÄÄRITELMIÄ	15
3.2	EPISTEMOLOGISET TARTTUMAPINNAT JA HIERARKISUUS	16
3.3	FOKALISAATIO	17
4	<u>KERRONNAN RAKENNE ELOKUVASSA KAUNIS MIELI</u>	<u>18</u>
4.1	ALKUOSAN RISTIAALLOKkoa	18
4.2	HARHAUTTAVIEN KÄÄNTEIDEN KESKIJAKSO	21
4.3	KASVULLA JA KONTROLLILLA PÄÄTÖKSEEN	24
4.4	YHTEENVETO	25
5	<u>EPISTEMOLOGISIA TARTTUMAPINTOJA ELOKUVASSA KAUNIS MIELI</u>	<u>31</u>
5.1	TIEDON HIERARKIAT JA MOTIVAATIOT	33
5.1.1	TIETÄVYYS	35
5.1.1.1	Syvyys ja ulottuvuus	35
5.1.2	ITSETIETOISUUS	37
5.1.3	KOMMUNIKATIIVISUUS	38
5.2	HAHMOJEN VALTASUHTEET	39

5.2.1	PROTAGONISTI ANKKURINA	40
5.2.2	HARHAT TOIMITTAJINA	43
5.2.3	KILPAILUHENKISET AUKTORITEETIT	51
5.2.4	MUUT HAASTATELTAVAT.....	58
5.3	MUSIIKILLINEN JA KUVALLINEN ILMAISU	64
5.3.1	MUSIIKILLINEN INFORMAATIO	65
5.3.2	KUVALLINEN INFORMAATIO.....	72
5.4	YHTEENVETOA	81
<u>6</u>	<u>KERRONNAN TASOT JA FOKALISAATIO ELOKUVASSA KAUNIS MIELI.....</u>	<u>86</u>
6.1	KERRONNAN TASOT	86
6.2	KAUNIS MIELI JA FOKALISAATIO	89
6.2.1	ÜLKÖINEN FOKALISAATIO	91
6.2.2	SISÄISET FOKALISAATIOIOT	92
6.3	FOKALISAATIO JA TODELLINEN	94
6.3.1	OPISKELIJATOVERIT	96
6.3.2	ALICIA	97
6.3.3	ROSEN.....	98
6.3.4	MATEMAATTISET ULOTTUVUUDET.....	99
6.4	FOKALISAATIO JA EPÄTODELLINEN.....	102
6.4.1	CHARLES	104
6.4.2	PARCHER	105
6.4.3	MARCEE.....	108
6.5	TODELLISEN JA EPÄTODELLISEN RINNAKKAISELOA.....	108
6.6	YHTEENVETOA	113
<u>7</u>	<u>LOPUKSI.....</u>	<u>118</u>

LÄHTEET

1 Johdanto

Hulluutta ei voi ymmärtää. Se on jo määritelmällisesti jotain meille vierasta ja outoa. Kun sitä ei voi ymmärtää, siihen liittyy myös jotain pelottavaa, ja pelkoa seuraa epäluuloisuus, torjunta ja viha. Tulee tarve puuttua oudoksi ja uhkaavaksi koettuun käyttäytymiseen. Se häiritsee meitä. Pidämme hullua hulluna, koska hänen maailmansa on meille suljettu; se on arvoitus ja mysteeri.

(Andersson 2003, 29.)

Pro gradu -tutkielmani motivaatiolähteet ovat tiivistettynä löydettävissä Claes Anderssonin sitaatista. Pelko ei poistu, vieras pysyy vieraana ja outo outona nimenomaan silloin, kun näennäisesti suljetun, hulluuden kuviin verhotun maailman lukot jätetään tyynesti avaamatta. Erikaisen käytöksen perusteella tyydytään ohimenevästi ihmettelemään, että ”mitähän tuon mielessä liikkuu?”

Elokuvatutkimus antaa erilaisten kertomuksien tuottamien mysteereiden lähestymiseen välineitä, joita pyrin käyttämään keskittyessäni tutkielmassani elokuvaan *Kaunis mieli (A Beautiful Mind)*. Elokuva kietoutuu hulluuden tematiikkaan ja tuottaa yhden tarinallisesti elämänmittaisen kuvauksen skitsofreniasta. Uskon, että *Kaunis mieli* voi näkökulmansa kautta kertoa myös laajemmin paitsi poikkeavuudesta myös meistä "normaaleista", tavoistamme suhtautua outouteen ja vierauteen. "Tarina on maailmankuvamme kuva", niin kuin Juha Siltanen (2003, 14) asian ilmaisee.

Skitsofrenia on määritelty mielen sairaudeksi, joka ilmenee todellisuudentajun hämärtymisenä ja poikkeavana tapana hahmottaa minuutta. Tutkielmani ydinkysymys kietoutuu sen ympärille, miten ja millaiseksi mielikuva skitsofreniasta rakennetaan elokuvassa *Kaunis mieli*. Millä kerronnan tavoilla kyseinen elokuva rakentaa mielenmaisemaa, millaisilla rakennuspalikoilla kilpailevia todellisuuskuvia luodaan? Kiinnostavaa on myös, kuinka nämä representaatiot ovat yhdistettävissä hulluudesta käytyyn laajempaan keskusteluun.

Rakenteellisesti etenen pohjustamalla alkuun näkökulmia skitsofreniasta sekä laajemmin hulluuksiin linkittyvästä tematiikasta, minkä jälkeen selvitän perusasiat koskien tutkielman käsitteistöä. Seuraavat kolme lukua käsittelevät eri näkökulmista itse tutkimuskohdetta, *Kaunistani mieltä*. Lukujen lopussa pyrin pysähtymään hetkeksi

havaintojeni äärelle, jotta loppuun jäisi mahdollisuus pohtia laajemmin esille nousseita ajatuksia erilaisuudesta ja poikkeavuudesta.

Skitsofrenian muotoja on monenlaisia ja useimmiten uskomukset siitä ovat pelottavampia kuin itse tauti. Eräs skitsofrenian ominaispiirteitä on se, että ihminen ei oivalla olevansa sairas. Sairastunut pyrkii pitämään psyykeen koossa juurikin välttämällä tuon sisäisen maailman ja oikean maailman välisen konfliktin. Tiede.fi -lehden arkiston artikkelin¹ mukaan noin joka sadas suomalainen sairastuu skitsofrenian johonkin asteeseen.

Skitsofrenian muodostaessa yhden suurimmista työkyvyttömyyden aiheuttajista Suomessa ja mielenterveystoimistojen jonojen ollessa loppumattomat lienee perusteltua väittää kaiken asiaa koskevan tiedon ja näkökulmien olevan tärkeitä, aiheellisia analysoida ja asettaa laajempaan kontekstiin. Tutkielmani tavoite pyrkiikin yleisesti kohti ksenosofiaa.²

Tarkoitukseni ei ole tutkia elokuvaa tekijän intentioiden kautta, vaikka esimerkiksi ohjaajan ratkaisuille käsitellä poikkeavuutta uusintamalla ja uudelleen rakentamalla on epäilemättä ollut olennainen vaikutus oman aikakautemme perspektiivistä. Mutta kuten Henry Baconin (2000, 215) huomauttaa: "[...] mikä tahansa teksti sisältää aina enemmän implikaatioita ja mahdollisuuksia tulkintaan kuin mitä tekijä on voinut tarkoittaa." Tutkin *Kaunista mieltä* ennen kaikkea tekstinä kommunikaatiöväylineen ja informaatiotasoinen. Tiettyjä konteksteja ei voi tietenkään olla ohittamatta jo sillä yksinkertaisella perusteella, minkä Edward Branigan (1992, 76) esittää: "Knowledge cannot exist in a vacuum". En usko yhdenkään teoksen syntyvän vain tekstuaaliseksi ilmiöksi vailla mahdollisuutta hyödyntää tieto. Maailmaa muutetaan tekstiksi ja tekstuaalisuuden kautta ihmisyyttä heijastetaan ja tuotetaan.

¹ Www -artikkeli osoitteessa <http://www.tiede.fi/arkisto/artikkeli.php?id=78> (21.8.07)

² Erilaisuuden lähestymiseen Mikko Lehtonen ja Olli Löytty nostavat esille myös termit ksenofilia ja ksenofobia jälkimmäisen tarkoittaessa pelkoa vierasta kohtaan ja edellisen vieraan ihailua. Ongelmat koskien ambivalenttia suhtautumista ja sitä, että erilaisuus otetaan annettuna vetää esiin ksenosofian termin: *viisautta* vieraudesta sisältävän ajatuksen, jossa niin vanhojen kuin uusienkin erojen kanssa opitaan elämään. (Lehtonen&Löytty 2003, 13.)

Brian Grazerin kanssa elokuvan tuottanut Ron Howard on myös ohjannut *Kauniin mielen*. Lisäksi hän on toiminut näyttelijänä mm. 70-luvun unohtumattomassa menestyssarjassa *Happy Days* (Onnen päivät). Ohjaajana hänen työhistoriansa on kattanut eri genrejen menestyselokuvia tieteiselokuvista romanttisiin komedioihin. *Kauniin mielen* musiikillinen vastuu on James Hornerilla. Käsikirjoituksen on luonut Akiva Goldsman ja suomennoksesta vastaa Softitler. Käsikirjoitus perustuu samannimiseen, Sylvia Nasarin kirjoittamaan elämäkertateokseen John Forbes Nashista. Elokuva sukeltaa siis tosielämän tapahtumista loitommas kahdella tasolla, mikä on hyvä pitää mielessä sisäistämällä, että tutkimuskohteena on nimenomaan fiktio.

2 Näkökulmia poikkeavaan mieleen

1800-luvulta lähtien on kehitetty lukemattomia hulluuden teorioita ja selitysmalleja. On itse asiassa vaikea nimetä mitään maallista tai jumalallista ilmiötä tai mitään ihmisruumiin tai sielun osaa tai toimintaa, jota ei jossain vaiheessa olisi pidetty hulluuden syynä tai alkuperänä.

(Andersson 2003, 16.)

2.1 *Kaunis mieli tutkimuskohteena*

Ron Howardin elokuva *Kaunis mieli* kertoo matemaatikko, talousnobelisti John Forbes Nashin (1928-) vaiherikkaasta elämästä. Nashin roolia esittää Russel Crowe. Elokuva sijoittuu 1950-luvun Yhdysvaltoihin, jossa kylmä sota kommunismipelkoineen on vahvasti läsnä. *Kauniin mielen* Nash on matiikkanero, joka elää etupäässä omissa teorioiden ja niiden sovelluksien täyttämässä maailmoissaan. Melkein ainoa ystävyysuhde hänellä on huonetoveri Charlesiin (Paul Bettany).

Nash etsii yliopistoaikanaan Princetonissa epätoivoisesti originellia ideaa, jonka lopulta keksittyään pääsee arvostettuun virkaan Wheelerin laboratorioon. Tämän työn ohella hän alkaa salaisesti työskennellä vakoojana hallituksen leivissä purkaen Neuvostoliiton lehtiin ujuttamia salakoodeja. Vaaralliseen työhönsä uppoutuneen, vastikään avioituneen Nashin käyttäytyminen alkaa saada epäilyttäviä piirteitä ja hänet passitetaan mielisairaalaan. Tästä eteenpäin *Kaunis mieli* keskittyy tutkimaan todellisen ja epätodellisen rajapintoja.

Kaunis mieli sallii meidän tutustua Nashin hahmoon oikeastaan kolmen poikkeavuuden kautta; ensinnäkin nerouden, toisekseen hulluuden, ja näiden lisäksi taiteilijuuden, jonka Nash elokuvassa rinnastaa matemaattiseen lahjakkuuteen. Koska jokainen mainituista sanoista sisältää käsitteellistä epämääräisyyttä, koen tärkeäksi koota tutkielmani pohjalle joitakin huomioita ja näkökulmia termien ympärillä käydyistä keskusteluista, käsitteiden yhteenkietoutumista, johon *Kaunis mieli* tuo oman panoksensa.

Pia Houni ja Pentti Paavolainen pukevat teoksessa *Taide, kertomus ja identiteetti* ajatuksen ilmiön tai kokemuksen jakamisesta seuraavaan muotoon: "Taiteen erilaisten näkökulmien verbalisoinnin ei tarvitse pysäyttää ymmärrystä ilmiöstä, vaan se voi käynnistää asian laajemman ymmärryksen uudelta näkökulmasta" (Houni&Paavolainen 1999, 7.) Tämä lause kiteyttää erinomaisesti pyrkimykseni olla rajoittamatta elokuvan tarjoamaa kuvaa ainoastaan yhden, kapean mielisairaus-käsityksen puristuksiin.

2.2 Skitsofrenia sairautena

Skitsofreniaa aiheuttavat syyt hämmentävät tutkijoita edelleen. Luvun alussa siteeraamani ote Claes Anderssonin teoksesta *Hulluudestanne ja hulluudestamme* alleviivaa sekä tietämättömyyttämme että tarveitamme selittää, vaikkamme tietäisi. Teorioiden ja olettamuksien perusteita skitsofreniaan on etsitty esimerkiksi lapsuudesta, jossa joudutaan vastaanottamaan ristiriitaisia viestejä. Vääristyneet perherakenteet ja turvattomuus (esimerkiksi liian varhainen vieroittaminen vanhemmista) ovat olleet ydinkysymyksiä, mutta huomiota on kiinnitetty myös liikaan holhoukseen, perinnöllisyyteen, sosiaalisiin ja yksilöllisiin tekijöihin, hormonaalisiin muutoksiin ja stressiin. (Malm 1994, 23–27.) Näiden lisäksi mahdollisiin psykososiaalisiin tekijöihin psykologian professori Markku Ojanen ja kirjailija-psykologi Esa Sariola ovat luetelleet teoksessaan *Hoito vai pakkohoito* mm. kulttuurisia paineita, kuten nyky-yhteiskunnan vaatimukset ja häviävän yhteisöllisyyden, kodin perusluottamuksen puutteen sekä kielteiset elämänmuutokset kielteisine suhtautumisineen läheisten suunnalta. (Sariola&Ojanen 1997, 36–44.)

Taudinkuvaan liittyy tiiviisti käsite psykoosi. Psykoosissa kyse ei ole taudinmäärityksestä vaan tilasta, jossa henkilö on vaipunut niin syvälle hallusinaatioihin ja pakkomielteisiin, että hänen kykynsä arvioida todellisuutta on häiriintynyt. (Malm 1994, 13.) Tyypillisiin prepsykoottisiin oireisiin psykiatrian professori Yrjö Alanen (1993, 186) luettelee kuuluviksi mm. impulssikontrollin heikkouden ja häiriöt keskittymisessä. Myös nuoruusiän kehitysvaiheen onnellisuudella tai onnettomuudella on itsetunto-ongelmiseen ratkaiseva merkitys

psykoosin puhkeamisessa. Fantasiamaailmaan on helppo uppoutua, jos itsetunto on ylimääräisen altis kolauksille. (mt, 189–190.)

Sariolan ja Ojasen mukaan skitsofrenian taustatemperamentissa on nähty ujoutta ja vetäytymistä, toisaalta aggressiivisuutta ja levottomuutta. Taudinkuva sisältää sekä ekstroverttejä että introvertteja piirteitä (Sariola&Ojanen 1997, 82.) Monet tulkinnot näkevät skitsofrenian olevan yliherkkyyttä ympäristön ärsykeille. (mt, 89.)

Skitsofreenisilla henkilöillä käyttäytymismallit voivat olla hyvinkin erityyppisiä – psykiatrian dosentti Ulf Malm (1994, 16) esittää esimerkkeinä kaoottisen yliaktiivisuuden ja vastaavasti hiljaisen oirekuvan yksitoikkoina, kaavamaisina liikkeineen. Myös itse sairastumisprosessi voi kulkea hyvin erilaisia taiteja, ja enemmän tai vähemmän dramaattisesti. (mt, 33.) Psykiatrian erikoislääkäri Hannu Naukkarinen (1998, 42) jakaa sairauden alatyypit "sammuvaan" negatiivisoireiseen skitsofreniaan sekä positiivisoireiseen tyyppiin, johon liittyvät tuotteliaisuus ja harhaäänit, jotka saattavat kommunikoida myös keskenään. (mt, 46). Alaryhmittely jatkuu edelleen käsittäen oireiden kirjon laidasta laitaan.

Tämä jännittävä oireiden kaikenkattavuus jättää väkisin määritelmällisiä aukkoja. Lääketieteen kandidaatti Mika Rautanen on myös pohtinut sairauden toteamisen problematiikkaa: "Kuka voi asettaa selvät rajat todellisuudelle, joka on kuitenkin perimmiltään subjektiivinen kokemus? Milloin voidaan toimia vastoin yksilön itsemääräämisoikeutta? Välillä joudutaan tilanteisiin, joissa ihmisen oma ymmärrys ei enää riitä vaan tahdonvastaiset toimet ovat ainoa keino".³

Kaikentyyppiset "ainoat keinot" saavat vahvan kyseenalaistuksen filosofi Jyri Puhakaiselta. Puhakainen tekee teoksessaan *Persoonan kieltäjät* poleemisen vastaiskun länsimaisen ihmisen itseohjaamista ja vapautta rajoittavia ismejä ja aivopolitiikkaa kohtaan. Hän väittää: "Siitä, että emme usko yksilön kykyyn ymmärtää ja hallita elämäänsä on tehty dogmi, jolla oikeutetaan persooniin kohdistuva vallankäyttö." (Puhakainen 1998, 8.) Puhakainen kritisoi voimakkaasti

³ Www -artikkeli osoitteessa <http://www.tiede.fi/arkisto/artikkeli.php?id=78> 22.10.07

tutkimuksissa yleistä ns. asiantuntijoiden, auktoriteettien puolueettomuutta, joka asettaa totuuden näennäisesti silmien eteen. (mt, 11.)

Puhakainen kiinnittää huomion erityisesti skitsofreniaan kritisoiden useita neurologisia kannanottoja ja nostaen esille yhden, ainoan löytämänsä varautuneemman suhtautumisen aivokeskeisyyteen. Psykiatrian dosentti Matti O. Huttusen artikkeli kuuluu näin: "Jäykkä usko skitsofrenian ja muiden psykiatrisen tautien ´olemiseen´ lienee tärkein syy siihen, että näiden suurta inhimillistä kärsimystä aiheuttavien käytösmuotojen yksilöllisiä etiologisia tekijöitä tai olemusta ei ole vuosikymmenienkään tutkimustyöllä kyetty lainkaan selvittämään." Kaikki tällainen epäselvyys ja perusteettomuus, itseään toistava "olemme löytämäsillämme todisteet, että skitsofrenia on aivosairaus" -puhe ja eettinen arvelluttavuus saavat Puhakaisen tiivistämään tilanteen näytelmäksi, jonka otsikko kuuluu "Skitsofrenia – psykiatrian pyhä symboli ja toimintamme oikeuttaja." (mt, 58–59.) Puhakainen kokee, että freudilaisuudella ja nykytutkijuuudella kantavat yhteiset piirteet ovat antihumanismi ja determinismi, jonka mukaan aivokemia ja -impulssit ohjaavat ihmistä, joka ei siihen itse kykene (mt, 64) – ja tämä ajatus puolestaan kieltää ihmiseltä vastuullisuuden.

Puhakaisen teoksen teesit kietoutuvat aivoreduktionismin kritiikkiin, jolla on valta lopulta kieltää ihminen itsetietoisena persoonana arviointi- ja vastuunottokykyineen. Siinä missä neurologian professori Jorma Palo sanoo, että "persoonaa asuu isoissa aivoissa ja vain niissä", ekofilosofi Henryk Skolimowski toteaa: "Meidän vuosisatamme on kuivettanut näkemyksemme mielestä. Sen sijaan että tutkisimme sen luovia ja ihmettelyä herättäviä puolia, pyrimme koko ajan supistamaan mielen niiden toimintojen asteikkoon, jotka ovat luonteenomaisia kyyhkysille. Jos käytetään kyyhkysmetodologiaa, päädytään väistämättä kyyhkysmäiseen näkemykseen." (mt, 140.)

2.2.1 Hulluuden nerouden ja taiteilijuuden yhtymäkohtia

Skolimowski ei ole ainoa, joka kritisoi kyyhkysmetodologiaa. Vaikka Esa Sariola ja Markku Ojanen tuntuvat pohjaavan sairauskäsityksensä ennen kaikkea biologiaan,

heidän teoksensa antaa puheenvuoron myös vaihtoehtoisille näkemyksille, kuten psykologian professoreille Richard Bentallille ja T.R. Sarbinille. Bentall kyseenalaistaa johdonmukaisuuden skitsofreniaa diagnosoitaessa ja painottaa esimerkiksi lääkehoidon hyvin satunnaista vaikutusta. Hän jopa ehdottaa koko 1800-luvulla syntyneen skitsofrenia -käsitteen hylkäämistä, koska se on kuin "suuri kalaverkko, joka paiskataan mereen. Siihen tarttuu vaikka minkälaista mereneläjää." (Sariola&Ojanen 1997, 64–65.)

Sarbin jatkaa samalla linjalla ymmällään taudinmäärityksen kehämäisestä luonteesta, jossa "poikkeavaa käytöstä pidetään skitsofrenian oireina ja skitsofrenialla selitetään poikkeavaa käytöstä." Hän väittää, että diagnoosi tapahtuu loppujen lopuksi moraalisen arvion pohjalta, jossa poikkeavuus yleensä tuomitaan. Sarbin rinnastaa skitsofrenian perusoireelliset hallusinaatiot lasten kuvitteellisiin leikkitovereihin sekä aikuisien päiväuniin ja omantunnon ääniin ymmärtäen toki eri todellisuus-aspektit. Uskonnollinen kokemuksellisuus, joissa totena pitäminen on olennaista, nousee myös hänen pohdinnoissaan esille – milloin kyse on oireesta, milloin Pyhän Hengen kosketuksesta? (mt, 66–67.)

Yhteys pyhyiden ja hulluuden välillä ulottuu pitkälle historiaan. Olli Alhon teos *Hulluuden puolustus* vie lukijansa hulluuden jäljille teologis-historiallisesta näkökulmasta nostaten esimerkkejä keskiajan kirjallisuudesta, joissa hulluutta – tai narriutta – on käsitelty aina diabolisoinnista pyhittämiseen asti. Narrina oleminen oli teoksien pohjalta jotakin pelottavaa; jotain, joka halusi kiteytettynä muuttaa yhteiskuntaa ja sen hallitsevaa näkemystä koskien ihmistä ja maailmaa. Narreiksi saatettiin luokitella kaikki oppineista satunnaisiin onnen etsijöihin ja maailman tuomittiin olevan hukkuva hulluuteensa. Kristinuskoon pohjaava varoituslause asetti pelastuksen edellytykseksi ja ainoaksi vaihtoehdoksi hulluudesta luopumisen. (Alho 1988, 149–151.)

Erasmus Rotterdamilaisen *Tyhmyyden ylistys* (1509) kuitenkin mullisti aikaisemmat käsitykset hulluudesta uudella, elämänmyönteisellä teologiallaan (Alho pitää suomennosta "tyhmyys" kovin ontuvana ja puhuu siitä asiaankuuluvasti hulluutena). Saatanan sijasta hulluus syntyykin teoksessa salaisen lemmen lapsena, ja sitä ympäröivät hahmot oli nimetty Vähäjärkisyydestä ja Mässäilystä aina Imarteluun ja Juopumukseen asti. Teosta leimaa pilkka yhteiskuntaa ja oppineita kohtaan kun taas

kansanomaisuus ja "sydämen yksinkertaisuus" nostetaan suurimmaksi elämäniloksi. Narrius käsittää suorat, avoimet ilmeet ja puheet viisauden sisältäessä "kaksi kieltä". Totuuden ja ilahduttamisen lahjat, maasta ja hengestä ammentava harmonia vievät narrit myös eittämättä tämän teoksen näkökulmasta tuonpuoleiseen. (mt, 164–165.)

Erasmus Rotterdamilainen puhuu hulluuden puolesta myös seuraavasti: "[...] kaikki ihmiset ovat kaistapäitä. Jopa Kristus itse, Isän Jumalan viisauden osa, tekeytyi inhimillisessä olomuodossaan ja ihmisen luonteen omaksuttuaan typeräksi tukeakseen yleisinhimillistä kaistapäisyyttä." (mt, 166–167.) Hän mieltää kristinuskon hulluuden lajina viitaten siihen taivaalliseen houreeeseen, ekstaattiseen sieluntilaan, jossa "sielu pyrkii pakoon ruumiin kahleista."

Alho selvittää, miten tämän hulluuden teologiaa tarjoavan pohjan jälkeen kristillinen Eurooppa on asettanut "kasvoilleen vakavan naamion, eikä enää luovu siitä." Usko järkeen alkoi hiljattain lakaista maton alle mielivaltaisuuden kaikki narrimaisuuden muodot, joihin asetettiin jälleen pysyvä synnin ja yhteiskunnan perusrakenteita järkyttävä leima. Hulluus Alhon sanoin "kesytettiin", ahdettiin laitoksiin. Hän kiteyttää käsillä olleen tilanteen seuraavasti: "Keskiajalla hulluudessa nähtiin virallisen järjen ja totuuden iloinen pilamukaelma; kansankulttuurin puhdistamisen jälkeen ja romantiikan aikanaan sarastaessa siitä oli tuleva synkkä ja traaginen yksilöllisen eristäytyneisyyden merkki." (mt, 181–182.)

Tämän ajatuksen vastapooliksi Alho piirtää kuvaa nykyaikaisia hulluille varattuja laitoksia vailla olevasta yhteisöstä, jonka oli jo pakosta tultava toimeen hulluuden keskuudessa. Nämä "kuuluivat luonnon järjestykseen". Alho nostaa esille myös ammattikunnan, jotka tekeytyivät mielisairaiksi funktionaan mm. viihdyttäminen. Näiden kahden ryhmän rinnakkaiselo teki Alhon mukaan vaikeaksi vetää rajan, kuka loppujen lopuksi kuului mihinkin. (Alho 1988, 146–147.) Taiteilijuus kiinnitetään hulluuteen eri astein myös tänä päivänä. Skitsofreniaa voi esimerkiksi Malmin mukaan pitää "raiteiltaan suistuneena lahjakkuutena" sillä perusteella, että suvut, joissa oireita on esiintynyt, ovat tunnettuja taiteen ja tieteen alojen lahjakkuudesta sekä herkkyydestä, joka on haitallisten tekijöiden vaikutuksesta aiheuttanut sairauden (Malm 1994, 28.) Myös Alanen yhdistää sairauden enemmän herkkyyteen ja taiteelliseen lahjakkuuteen kuin esimerkiksi älyyn. (Alanen 1993, 32.)

Sariola ja Ojanen puolestaan tiivistävät ajatusta luovasta hulluudesta siten, että se on "jollakin tavalla kontrolloitua eikä torju realiteetteja kokonaan." Itsensä likoon laittaminen asettaa kuitenkin vaaran psyykkisen järjestelmän ylikuumenemiselle. (1997, 88–89.) Ylikuumeneminen on yleistä etenkin puberteettivaiheessa, ja psykiatri Viktor Frankl selvittääkin, miten epävarmuus ja sen myötä syntyvä itsen tarkkailu saattaa tarjota henkilölle käsityksen kahtiajakautumisesta, joka sisältää sekä katsojan että näyttelijän. (Frankl 1984, 106.)

Näyttelijyys yhtenä taiteilijuuden lajina onkin yksi kuvaavimmista esimerkeistä koskien skitsofreniaa. Mm. Pia Houni, joka on tutkimuksessaan hahmottanut näyttelijäidentiteettiä, nostaa esille taiteilijakuvan kahtiajakoisuuden. Persoonallinen identiteetti käsittää kokemusten yksityisyyden ja erityisyyden reflektointeinen kun taas sosiaalinen identiteetti liittyy hahmoihin ja rooleihin, jotka heijastuvat yksilöön, ja joita yksilö heijastaa. Näyttelijäntyö vaatii jatkuvaa rajankäyntiä näiden identiteettien välillä, koska liitoksissa ovat sekä oma elämä kokemuksineen että roolityö. (Houni 2000, 39.) Hounin sanoin "Näyttelijän ja roolin suhteeseen liittyy myös paljon metaforiikkaa: rooli edustaa toista persoonallisuutta, identiteettiä, jota on mahdollisuus rakentaa tai johon voi paeta." Näyttelijyyteen liittyen pinnalla on ajatuksia, miten mielikuvituksen kautta eläytyminen ja heittäytyminen toisen sisimpään vaativat tunneherkkyyttä ja toisaalta, miten esitettävän roolin kokemusmaailman on jo oltava näyttelijän sisällä. (mt, 42–43.)

Houni luo katsauksen historiaan selvittäen 1800 -luvun romanttisen taideliikkeen esittämää kuvaa siitä, miten tunne ja välitön intuitio ovat ainoa tie maailman sisäiseen elämään. Taiteilija olikin etupäässä näkijä, profeetta, joka tavoitteli tuota kätkettyä viisautta, ensisijaisena pidetyn *mielikuvituksen* avulla, jolla on mahdollisuus saavuttaa *totuuksia*. (mt, 189.) Myös tohtori Marja Sakari on huomionnut taiteilijamyyttä purkaessaan, kuinka taiteilijoiden kyky nostaa ilmiöitä tarkasteltaviksi tapahtuu nimenomaan "ajattelun taidolla". (Kantokorpi&Sakari 2004, 15.) Kärjistäen hän vertaa taiteilijaa kylähulluun ja narriin, joiden tehtävänä on asettaa esille ehkä epämurkaviakin totuuksia. Hän herättelee kysymystä, onko taiteilijan ihmisyyttä jollakin tapaa erilaista tämän seikkaillessa sisä- ja ulkopuolen todellisuuksien rajamailla, tehden niitä näkyviksi siirtymällä konventionaalisten representaatioiden yli abstraktimmalle tasolle. (mt, 19.)

Sakaran käsitys taiteilijamyytistä hahmottelee mielikuvan kaikkivoipaisesta, lukkiutuneiden käsitysten ja moraalien rajoja ylittävästä yli-ihmisestä, jolla on lupa rikkoa yhteisten sääntöjen ja normien rajoja. Hän yhdistää myyttiin boheemiuden ja epäkonventionaalisuuden, toisaalta taas uhrautumisen ja kärsimyksen aspektin. Sakari nostaa esiin lisäksi ympäristön ambivalentin suhtautumisen taiteilijaan yhteiskunnan ulkopuolisena, väheksyttävänä luopiona, mutta toisaalta uutta luovaan nerouteen kohdistuvana kateellisen ihailun kohteena. (mt, 8.)

Sakari pohtii myytin eettistä puolta ja sitä, mihin on vedettävä rajoja? Taiteilijana olon edellyttäessä kyvyn horjuttaa konsensusta ja lukkiutuneita arvoja se on nähtävissä myös kilpenä, jonka suojassa voi – teoksen nimissä – mennä äärimmäisyyksiin. (mt, 18.) Nerouden, taiteilijuuden tai hulluuden äärimmäisyyksien rajoja on koetellut esimerkiksi Jouko Turkka, josta rakennettua julkisuuskuvaa Hanna Suutela on tutkinut teoksessa *Kirjoituksia neroudesta*. Turkan äärimmäinen kilpailuttamishenki ja omalaatuinen pedagogia Teatterikorkeakoulussa perustuivat oleellisesti minän rajojen pirstomiselle, sekä niistä luopumiseen ja sitä kautta tunnetilan löytämiseen. Tälle tunnetilalle annetaan vapaus lähteä "viemään näyttelijää". Kyvyttömyydellä tarkkailla itseä on potentiaali saada ihminen lähelle hulluudeksi koettua tilaa, nähdä asioita toisin (vaikkapa irtonaisia päitä, näyttelijä Satu Silvon esimerkkiä käyttäkseni), ja vetää tunnekapasiteetti fysiikan keinoin sellaiseen ääripäähän, että näyttelijyyteen tarvittava aitous on saavutettavissa. (Suutela 2006, 68–69.)

Suutelan näkemyksen mukaan nerouden leimassa kyse on poikkeavasta energiasta ja lahjakkuudesta sekä omaperäisestä ajattelusta. (mt, 59.) Tällaisen energian Suutela uskoo välittyvän myös kansalle, joka saa neron kautta välineitä rakentaa kulttuurista itseymmärrystä. (mt, 63.) Samaisessa teoksessa Tere Vadén luonnehtii neroutta näkökykynä, joka antaa avaimia ymmärtää ja muokata maailmaa. Vastakohtaksi hän asettaa "pitkäpiimäisen tarkkailun", joka neroudesta poiketen ei anna mahdollisuutta suoraan yhteyteen ilmiön perusteisiin, ei itseisarvoiseen, omaan totuuteen. Neron ei tarvitse juuttua arkimaailmaan kuuluvaan pikkutarkkuuteen, joten toiminta ja tuloksetkin ovat erilaisia, "eriskummallisia". (Vaden 2006, 415–416.) Arthur Schopenhaueriin viitaten Vadén määrittelee neron kirkkaana maailmansilmänä, jonka tehtävä on paljastaa arkisen maailman huijaava luonne, sen illusorisuus, joka johtaa vapauteen.

Palatakseni vielä hetkeksi Olli Alhon hulluuden historiaan, pyrkimys vapauteen on hahmotettavissa myös hänen 500 -luvulle sijoittuvissa esimerkeissään karismaattisista kylähullujen muottiin menevistä legendojen hahmoista. Keskeistä hahmojen toiminnassa, joka pyrki esimerkiksi osoittamaan lakien olevan vain intohimoissaan rajoittuneita varten, on maailman kieltäminen ja näin ollen siitä vapautuminen, minuuden kuolettaminen ja uuden kasvaminen, jonka tieltä ovat poistuneet rajat. Rajoja koetellaan ja niitä ylitetään reippain askelin ja käyttäytymistä leimaa normaalista poikkeavuus ja konventioiden tietoinen rikkominen. (Alho 1988, 170–174.)

Hulluuden, nerouden ja taiteilijuuden termien väliltä on toki löydettävissä eroja, mutta lähtökohtaisesti näen käsitteiden välisien rajojen liukuvan kohtalaisen häilyvinä, toisiinsa limittyen. Uskon myös elokuvan tutkimisesta tulevan moniulotteisempaa, kun seuraavaan Marja Sakarin sitaatin taiteen tai taiteilija -termien korvaajiksi tai rinnakkaineläjiksi voi sijoittaa ajatuksen hullusta tai yhtä lailla nerosta.

[...] taiteilija on henkilö, joka pitää auki sellaista elämän perusolemukselle oleellista todellisuuden ja luovuuden horisonttia, joka tuntuu hukkuvan rationaalisen, laskelmoivan ja tehokkuuteen pyrkivän yhteiskuntamme tuottavuustavoitteisiin. Taide on [...] leikkiä, luovuutta, lapsenomaisuutta, laskelmoivan ajattelun ylittävää ihmettelyä. [...] Taiteilija ei enää ole myyttinen yhteen rooliin kahlehdittu nero, mutta taiteilija saattaa edelleen raottaa työssään sellaisten maailmojen olemassaoloa, joista emme muuten tietäisi mitään – tai joista emme halua tietää mitään.

(Kantokorpi&Sakari 2004, 21.)

2.3 Representaation käsite

Tutkielmani varsin keskeistä roolia kannattelee käsite representaatio. Representaation tarkoitus on toimia apuvälineenä sitomaan yhteen tässä luvussa esille tuomani osat – itse elokuvan sekä monimuotoisen käsityksen skitsofreniasta sukulaistermeineen.

Yhdellä sanalla sanoen representaation voi mieltää Janne Seppäsen (2005, 77) mukaan esitykseksi. Käsitteen kautta päästään kuitenkin laajemmin ottaen pohtimaan todellisuuden tuottamista, näkökulmaa ja välineitä tähän prosessiin sekä kytkemään syntyneet ajatukset laajempaankin kontekstiin. Seppänen laajentaa käsitettä poimien

kompaktin määritelmän esimerkiksi Stuart Hallilta, joka sanoo representaation olevan merkityksen tuottamista mielessämme olevien käsitteiden avulla. Raymond Williamsia mukaillen Seppänen nostaa lisäksi esiin representaation keskeisen tehtävän: jonkin poissaolevan edustamisen ja läsnäolevaksi tekemisen. (mt, 82.)

Janne Seppäsen pääasiallisina fokuksina ovat mediakuvat, joiden kautta ajatuksen representaatiosta voi ymmärtää siten, että se joko *heijastaa* tai *rakentaa* todellisuutta. (mt. 78.) Hän nimeää nämä lähestymismallit refleksiiviseksi ja konstruktivistiseksi. (mt. 94–95.) Elokuva, itsessään taiteenlajina puhdasta fiktiota tutkiessani koen kuitenkin ongelmalliseksi hahmottaa em. mallit toisistaan täysin irtonaisina. Seppänen selvittää, että refleksiivinen tapa keskittyy kysymykseen ”vastaako tämä tai tuo representaatio todellisuutta?” siinä missä konstruktivistinen malli painottaa sitä ”millaisen todellisuuden mediaesitys tuottaa ja millaisilla keinoilla?”. Mikäli tarttuisin pelkästään jälkimmäiseen, joutuisin eksklusoimaan elokuvan ja käsittelemieni todellisuusaspektien vertailun, mutta rajoituessani vain representaation heijastavuuteen en pääsisi käsiksi elokuvan eri keinoin luomaan todellisuuskuvaan. Näin ollen tulen epäilemättä seikkailemaan mainittujen representaation ulottuvuuksien välimaastossa.

Mm. näytelmäkirjailijana toiminut Juha Siltanen väittää sähköisten viestimien tuottamien kertomusten olevan enemmän ilmiö itsessään kuin kuvaus ilmiöstä, vaikka niillä on kyky kytkeä itsensä alitajuntaan, muistoihin ja kulttuurin arkkityyppeihin. (2003, 20.) Ne käyttävät *näköisyyksiä*, ts. samankaltaisuuksia omasta elämänpiiristämme syntyvien aistimusten kanssa, jotka ovat eräällä tapaa rinnastettavissa unimaailmaan. ”Lumoavasta elokuvasta jäävä jälkikuva muistuttaa todella unesta heräämisen jälkeistä välitilaa:okuva on toiminut kuin ”todellisuus”, Siltanen luonnehtii. (mt, 24.) Henry Bacon (2000, 20) jatkaa ajatusta, miten audiovisuaalisen kerronnan seuraamisen tekee suhteellisen helpoksi juuri se, että se elää enemmän tai vähemmän analogiassa todellisen elämän kanssa. Päätelmiä nähdystä ja kuullusta tehdään ainakin osittain samoin perustein kuin todellisessakin elämässä. Bacon selvittää myös, että monet elokuvalliset representaatiot nojautuvat todellisen maailman hahmottamisen mentaaliin prosesseihin.

Maailmankuvamme muodostuu tietynlaisista ennakkokäsityksistä ja -luuloista enemmän tai vähemmän karkeina stereotyyppioina. Etu tämäntyyppisessä

hahmottamisessa on, että tuttujen elementtien kautta on mahdollisuus myös ymmärtää uutta ja omaksua nopeasti vaihtuvia tilanteita. Bacon selvittää, että "kyse ei ole vankilasta, joka sulkisi ihmisen maailman moninaisuuden ulkopuolelle". Fiktiivistä ja ympärillämme olevaa elämää yhdistää ihmisyyys ja niiden molempien pohjalta on mahdollisuus harjoittaa kykyä ymmärtää erilaisuutta. (mt, 173–174.)

3 Tutkimuksen keskeisimpiä työkaluja

3.1 Muutamia kerronnan määritelmiä

Kerronnallisten rakenteiden analyysi tyyli- ja muotovariaatioineen kulkevat tutkielmassani kauttaaltaan mukana, joten lienee syytä esittää joitakin tiivistyksiä, mitä kyseinen käsite pitää sisällään. Bacon (2000, 18) on onnistunut kiteyttämään sekä kerronnan että sen merkityksen muutamaankin virkkeeseen. Kerronnan voi hänen mukaansa määritellä " [...] kahden tai useamman peräkkäisen tapahtuman esittämiseksi kausaalisesti toisiinsa liittyvänä ja jostakin tietystä näkökulmasta käsin. Esittäminen voi tapahtua puhutun tai kirjoitetun kielen kautta, elein ja ilmein tai vaikkapa kuvin ja äänin. Kerronnan merkitys taas on siinä, että 'sen avulla on mahdollista saada ote tapahtumien merkityksestä, ymmärtää inhimillisen toiminnan luonne ja sen rooli elämässä'"

Hieman laajemman määritelmän ja näkökulman esittää elokuvatutkija Edward Branigan (1992, 76):

Narration is the overall regulation and distribution of knowledge which determines *how* and when the spectator acquires knowledge, that is, how the spectator is able to know what he or she comes to know in a narrative. A typical description of the spectator's "position" of knowledge includes the invention of (sometimes tacit) speakers, presenters, listeners and watchers who are in (spatial and temporal) position to know, and to make use of one or more *disparities* of knowledge. Such "persons" are convenient fictions which serve to mark how the field of knowledge is being divided at a particular time.

Olennaista pyrittäessä ymmärtämään kerronnan peruseriaatteita on laajentaa kokonaisuutta elokuvakehyksen ulkopuolelle. Elokuvatutkimuksen lehtori Veijo Hietalan sanoin elokuva on psyykinen prosessi; "[...] vain luuranko, jonka ympärille katsojan mieli kasvattaa lihat." (Hietala 1994, 100.) *Kauniissa mielessä* herkullista on se, että näitä kehyksiä tarjotaan useampia, mikä haastaa katsojan yhä monimutkaisempien kausaliteettien, näkökulmien ja tietotasojen ratkaisuyrityksiin.

Elokuvatutkija David Bordwell luonnehtii kerronnan olevan prosessi, jolla juoni esittää tarinainformaation katsojalle käyttämällä hyödykseen agenteja, toimijoita. Kyseinen prosessi voi sisältää siirtymiä niin rajoitetun ja rajoittamattoman tiedon

ulottuvuuden kuin subjektiviteetin ja objektiviteetin välimaastossakin. (Bordwell 1990, 67–68.) Nämä määritteet kuuluvat Bordwellin ja Edward Braniganin esittelemän tiedon hierarkian käsitteistöön, joka kulkee mukana etsiessäni *Kauniista mielestä* epistemologisia tarttumapintoja.

3.2 Epistemologiset tarttumapinnat ja hierarkisuus

Jotta representaatioiden analyysistä tulisi kattava, on tietysti pohdittava, mihin osa-alueisiin elokuvassa on tarkoituksenmukaista tarrautua – minkälaisen porttien kautta se tarjoaa katsojalle tietoja, jotta jonkinlainen kuva skitsofreniasta voidaan rakentaa.

Avuksi jäsentämiseen Branigan muistuttaa, että tieto ei rajoitu katsojalla vain näkemiseen. Mm. ääniraita, aikaisempien kohtausten muistikuvat ja kulttuuriset odotukset vaikuttavat vastaanottoon. (Branigan 1992, 72). Branigan kokee katsojan olevan elokuvan erilaisten, kilpailevienkin tietokasaantumien subjekti (mt, 73.). Nopeasti lisääntyvät tietojen eriävyydet synnyttävät hänelle useampia yhteyksiä elokuvaan. Katsojalle tuotetaan tiedon referenssejä, jotka antavat hänelle mahdollisuuden luoda kehykset ymmärtämään tulevaa toimintaa. (mt. 76.) Epistemologisesta näkökulmasta⁴ kiinnostukseni *Kauniiseen mieleen* kiinnittyy siis referensseihin ja siihen, onko elokuvasta niiden kautta löydettävissä jonkinlaista tietojen valtajärjestystä.

Tiedon hierarkiat säätelevineen liittyvät esimerkiksi katsojalle välittyviin elokuvan muotoseikkoihin ja dramaturgiaan. Keskenään enemmän tai vähemmän hierarkisten kanavien kautta pyritään saaman katsojassa maksimaalinen tunnelataus, ennen kuin lopussa tapahtuu se, mitä Bacon (2000 23) nimittää "tarinalliseksi ja temaattiseksi kirkastumiseksi". Branigan (1992, 74) liittää hierarkisuuden käsitykseen nimenomaan tieto-organisaation eriävyyden. Kertomuksen hahmot representoidaan havaitsijoiden kesken eriarvoisesti – toisten näytetään omaksuvan tietoa tapahtumista tarkemmin.

⁴ Epistemologia eli tieto-oppi käsittelee tietoon ja totuuksiin liittyviä kysymyksiä, niiden mahdollisuutta, luonnetta ja rajoja.

Braniganin (mt, 28) mukaan syiden etsimiselle kaikkine monimutkaisuuksineen ominaista on se, että tarttumapintoja haetaan luonnollisesta elinympäristöstä – sanalla sanoen kulttuuristamme.

3.3 Fokalisaatio

Alunperin fokalisaatioteoria on Gérard Genetten vuonna 1970 -luvulla kehittämä analyysimetodi kirjallisuustieteen piirissä. (Karvonen 1995, 44.) Teoria tarkastelee sitä, "mistä pisteestä ja kenen kokemana tarinan maailma kerronnassa välitetään". Näkökulmaa pidetään "suodattimena", joka täten myös rajaa informaatiota. Yleisesti ottaen Genetten fokalisaatiojaottelua hallitsee kokemuksen läsnä- tai poissaolo. Kerronta suodattuu fokalisaation kautta värittyen fokalisoijan kokemuksilla. (mt, 48.) Kokemuksellisuus pysyy vahvasti läsnä myös siirryttäessä audiovisuaaliseen tarkastelutapaan.

Elokuvakentällä fokalisaatio eri tyyppineen on Edward Braniganin teoksessa esitelty osana kahdeksantasoista kerronnan mallia. Tiivistettynä fokalisaatio määrittyy Braniganin (1992, 106) mukaan pyrkimyksenä representoida tietoisuutta jostakin. Fokalisaatiossa löysätään otetta, jossa henkilö määritellään tekojen kautta, olemuksellisen agentin tavoin. (mt, 100.) Fokalisaatio on siis kerronnan perspektiivi, joka vaatii kerrontakentän rajaamista. Näkökulma voi ulottua syvemmälle kuin vain pintapuoliseen havaitsemiseen, mikä on tutkimuskohteeni kannalta varsin olennaista.

4 Kerronnan rakenne elokuvassa *Kaunis mieli*

Tässä luvussa keskityn *Kauniin mielen* rakenteeseen. Kerrontaa hahmottaessani seuraan etupäässä elokuvadramaturgi ja teoreetikko Ola Olssonin käsitystä näytelmäelokuvan draamarakenteesta, joka on johdettu klassisen draaman mallista. Olssonin draamarakenne sisältää alkusysäyksen, esittelyn ja syventämisen, ristiriitojen kärjistymisen, sekä ratkaisun ja häivytyksen.⁵

4.1 Alkuosan ristiaallokkoa

Kauniin mielen alku kostuu kahdesta jaksosta, joista ensimmäinen sijoittuu Nashin opiskeluympäristöön jälkimmäisen yhdistyessä hänen työ- ja rakkauselämäänsä. Teemojen pohjustus viekin *Kauniin mielen* kokonaisuudesta noin puolet⁶, mikä on verraten harvinaista.

David Bordwell (1990, 62) luonnehtii elokuvan alun olevan yleensä enemmänkin liitoksissa sanaan aloittaa (begin) kuin alkaa (start). Yleinen tapa on asettaa katsoja seuraamaan jo alkanutta tapahtumaa, jolloin odotuksemme ja uteliaisuutemme valveutuu heti ottamaan selvää niin syistä kuin seurauksistakin, täyttämään aikaisempia tapahtumia. Olennaista aloituksessa – jo avauskohtauksessa – on *ekspositio*; tarinaan ja hahmojen piirteisiin valmistava juoni-osuus. Myös Olssonin malliin kuuluu kyseinen käsite (exposition, presentation), jonka kautta katsoja saa ne tarvittavat tiedot, joita tarvitaan draaman konfliktin ymmärtämiseen. Ajan, paikan ja henkilöiden tuntemus ovat edellytyksiä tähän. Ekspositio istuttaa myöhemmin tarvittavaa tietoa. (Juntunen 1997, 159.)

⁵ Olssonin malli kokonaisuudessaan on löydettävissä esim. Max Juntusen teoksesta *Elävän kuvan sanasto* (s.159). Teos esittelee kattavasti elokuvailmaisun keskeiset termit, joita tulen jatkossa tutkielmassani käyttämään.

⁶ Tarkemmin noin 61 minuuttia 130 minuutin kokonaisuudesta

Kaunis mieli ryhtyy tarjoamaan tietoa niin ajankuvasta, paikasta kuin henkilöistäkin heti ensimmäisestä kohtauksesta lähtien: Alun teksti ilmoittaa, että saavumme Princetonin yliopistoon vuonna 1947 ja ajankuvaa tarkennetaan professori Helingerin (Judd Hirsch) tervetuliaispuheessa, joka sivuaa historiallisia seikkoja sekä tilannetta, jossa eletään – kylmän sodan aikakautta. Kohtaus esittelee päähenkilön, John Nashin, jonka keskeisyyttä painotetaan näyttämällä asioita hänen syrjäänvetäytyneen persoonansa näkökulmasta. Niin kuin Juha Herkman tiivistää, keskushenkilöksi voi kutsua hahmoa, jonka kannalta tarinaa lähestytään. (2001, 89.)

Tarjottu informaatio keskittyy elokuvan ensimmäisessä jaksossa Nashin outouden esittelyyn, kaavoihin kohdistuvaan intohimoon. Matemaattisessa maailmassa työskennellessään hänen tunneskaalansa vaihtelee vahvasta intensiteetistä hajanaisen ajattelun epätoivoon, sekä sosiaalisen kanssakäymisen vaikeuksiin. Nash ystävystyy kuitenkin opiskeluaikanaan huonetoverinsa, Charles Hermanin kanssa ja tutustuu myös opiskelijatovereihinsa, joskaan ei varsin syvällisesti.

Olssonin alkusysäys (start-up sequence) tarkoittaa ns. "koukkua", joka avaa elokuvan perusristiriidan tarkasteltavaksi, pyrkien osoittamaan aiheen houkuttelevuuden ja ohjaamaan etenemisliikkeellä katsojaa kiinnostumaan, miten elokuvassa käy. Sysäys sisältää sopimuksen katsojan kanssa koskien esimerkiksi elokuvan tyyliä. (Juntunen 1997, 159.) Tässä kohden tutkimuskohteeni muodostaa tietynasteisen poikkeuksen. *Kauniissa mielessä* on toki useita perustavaa laatua olevia ristiriitoja, jotka houkuttelevat katsojaa odottamaan uteliaisuudella tulevaa, mutta vasta keskijakso avaa katsojalle sen, miten ne nivoutuvat yhteen ja muodostavat konflikteista tärkeimmän.

Ensimmäinen ristiriita ilmenee itse päähenkilössä – Nashin ujous ja yksinäisyys sekä toisaalta kunnianhimon perustuva ylimielisyys, suorapuheisuus ja sinnikkyys herättävät vastakkainasetteluillaan kiinnostuksen hahmon toimintaa kohtaan. Tämä kärjistyy alussa Nashin ollessa yliopiston muodostavan paineen sekä oman, luovan ajattelunsa välikädessä, joka purkautuu aina ääripäihin asti. Ristiriidoilla ja sen seurauksilla on vaikutusta myös Nashin vuorovaikutulliseen toimintaan – toveruus kollegoiden kanssa syntyy hitaasti heidän pitäessä Nashia lähinnä outona tapauksena. Sama pätee vastakkaiseen sukupuoleen. Toiminta naisten kanssa alleviivaa Nashin kömpelöä sosiaalista ulosantia entisestään. Ystävyys Charlesin kanssa on kuitenkin

vilpitön eikä kanssakäymisessä ole samalla skaalalla ongelmia verrattaessa muuhun ympäristöön.

Tyylillisesti elokuva antaa ensimmäisen alkujakson aikana ymmärtää muistuttavansa eniten perinteistä draamaa, joka on ottanut vapauden käyttää peittelemättömiä trikkikuvauksia osoittamaan Nashin maailmankatsomusta. Muotojen ja suhteiden omaperäisen näkemistävän näyttämässä on kyse siitä, minkä Olssonin malli käsittää syventämiseksi (amplification) – toisin sanoen teeman ja aiheen detaljien paljastamiseksi. Sanat ja kuvat luovat "läheltäelämisen" tunteen, jotta yleisö pääsee samaistumaan sekä henkilöihin että elokuvan tapahtumiin. (Juntunen 1997, 158.) Koska Nash ei anna itsestään informaatiota juurikaan verbaalisesti, tuodaan tarjolle enemmänkin hänen tapansa *nähdä*, mikä luo pohjalle ajatuksen, että kyseessä on oltava olennainen osa myös elokuvan kokonaisteemaa.

Nash saa elokuvan alun ensimmäisen jakson loppuvaiheilla ongelmien kautta ajatuksensa kasaan ja luo suuren matemaattisen oivalluksensa sillä seurauksella, että hän pääsee haluamaansa työpaikkaan – Wheelerin laboratorioon. Pieni sankaritarina opiskeluaikojen vaikeuksien voittamisesta on syntynyt jo *Kauniin mielen* vajaan puolituntisen aikana. Alkujakso ei anna juurikaan aihetta kyseenalaistamisille tai epäilyille. Siltalan sanoin "Mitä yksiselitteisempi tarina on, sitä nopeammin vastaanottajina havaitsemme sen ja siihen eläydymme." (2003, 15).

Samantyyppinen, mutta tunnelmaltaan toisenlainen yksiselitteisyys jatkuu myös tultaessa elokuvan alun jälkimmäiseen jaksoon; Nashin työelämään, jonka aikana hän kohtaa myös tulevan vaimonsa Alician (Jennifer Connelly). *Kaunis mieli* eksponoi uuden tilanteen – siirrytään aikuisempaan maailmaan uudennlaisine velvollisuuksineen.

Tuoretta tilannetta selvennetään jälleen vuosiluvuilla ja paikoilla teksteitse. Jakso saa alkunsa Pentagonista vuonna 1953, johon Nash on kutsuttu Wheeler-laboratorion analyytikon toimenkuvastaan purkamaan mahdollisia koodeja Moskovan radiolähetyksistä. Tämän jälkeen hän palaa Wheeleriin, jossa hänet on velvoitettu toimimaan opettajana sen lisäksi, että hän työskentelee vaihtelevissa tehtävissä. Yksikään näistä toimenkuvista ei miellytä häntä.

Uusi Olssonin "koukku" synnytetään, kun elokuva esittelee ajallisesti samoihin aikoihin Nashin elämän uudet tekijät: hänen oppilaansa Alician, johon hän rakastuu, sekä William Parcherin (Ed Harris) puolustusministeriöstä. Parcherille Nash alkaa tehdä huippusalaista vakoojan työtä: Tehtäviin kuuluu venäläisten lehtiin ujuttamien koodien purkaminen ja tuloksien vieminen hallituksen salaiseen postilaatikkoon sinetöidyissä kirjekuorissa. Nashin ihon alle istutetaan radiumdiodi, joka toimii sisäänpääsykoodina pudotuspaikkaan.

Tuore ristiriita alkaa syntyä, kun Nash kokee vakituisen parisuhteen ja salaisen työnsä epämukavaksi yhdistelmäksi. Konflikti syvenee huipputärkeän työn ja Parcherin alkaessa muodostaa uhkaa sekä Nashille itselleen että tässä vaiheessa raskaana olevalle Alicialle. Varsinainen ylitsepääsemättömyys muodostuu Nashin ollessa kykenemätön puhumaan vaarallisesta työstään, jota ei voi Parcherin kiristyksestä johtuen jättää. Tilanne kärjistyy äärimmilleen Nashin pelkotiloissa ja hän vaatii Aliciää lähtemään avioparin kodista turvaan perheensä luokse.

Saavutamme Olssonin mallin "läheltäelämisen" tunteen ennen kaikkea ollessamme mukana Nashin pelonsekaisissa tunnelmissa hänen pyrkiessä selviämään ympäröivien paineiden keskellä. Myös elokuvan tyyliä muutetaan tässä jaksossa enemmän jännitys-genren sävyttämäksi. Matemaattiset kaavat ovat tyyllillisesti aikaisempaa mystifioidumpia – näkemisen teemaa detaljeineen ei siis unohdeta myöskään keskijaksoa pohjustavassa elokuvan episodissa.

Nashin sosiaalinen elämä rajoittuu tässä jaksossa lähinnä Alician ympärille, mutta yksi uusi työn ulkopuolelle kuuluva hahmo esitellään - Charlesin siskontytär, pieni tyttö nimeltään Marcee (Vivien Cardone), joka äitinsä kuoleman vuoksi on siirtynyt Charlesin hoiviin.

4.2 Harhauttavien käännteiden keskijakso

Olssonin malli (Juntunen 1997, 159) esittää neljänneksi kohdakseen ristiriitojen kärjistymisen (heating up, clashing), joka ilmenee usein hyökkäyksellä ja – reaktiona

tähän – vastahyökkäyksellä. Vedot ja vastavedot suuntaavat toimintaa kohti käännekohtaa, elokuvan pääkohtausta, jossa Juntusen teoksen mukaan 'kaikki kortit lyödään pöytään' asettamalla elokuvan keskeiset osapuolet kohtaamaan toisensa.

Elokuvassa *Kaunis mieli* ratkaisevia käännekohtia voi nähdä olevan kaksi. Ensimmäisen laittaa alulle tohtori Roseniksi (Christopher Plummer) esitelty hahmo, joka saapuu Nashin elämään tämän luennoissa Harvardin yliopiston matematiikkakonferenssissa. Rosen apureineen vie voimakkein Nashin McArthurin psykiatriseen sairaalaan ja informoi Alicialle Nashin kärsivän skitsofreniasta.

Nash ei suostu uskomaan diagnoosia, joka pitää sisällään esimerkiksi faktan, että Charlesia ei ole olemassa eikä sen enempää Parcheria ja Marceetakaan – he ovat harhoja. Nash uskoo Rosenin olevan venäläinen vakooja, ja vasta kun hän saa konkreettisia todisteita, hän suostuu insuliinihoitoon ja lääkitykseen. Bordwell sanoo tilanteeseen liittyen, että juonen kehittelyn ja ensimmäisen käännekohdan yhteydessä yleistä on nimenomaan tiedon muuttuminen. Usein kyse on uuden oppimisesta. (1990, 62.) Alammekin nyt hahmottaa *Kaunista mieltä* ennen kaikkea mysteeri-elokuvana, sairaskertomuksena – olemme uudessa alkupisteessä. Niin kuin Siltanen mainitsee, tunnistettavuus ja tietynasteinen konkreettisuus ovat edellytyksiä tarinan syntymiselle. (Siltanen 2003, 14.) Tarinan syntyessä *uudestaan* edellytämme Nashin tavoin uudelleenahmottamiseen tunnistettavaa, konkreettista todistusaineistoa, joina toimivat Alician löytämät avaamattomat kirjekuoret, jotka Nash on pudotuspaikkaan sinetöitynä vienyt. Lisäksi muuttuvaa suuntaa vahvistaa Nashin kiihkeästi etsimän radiumdiodin poissaolo.

Nashia aletaan hoitaa mm. insuliinisokeilla.⁷ Aikaa mielisairaalassa kuvataan lyhyesti, mutta erittäin vahvasti kärsimyksiä myötäeläen, minkä jälkeen tarinan intensiteetti muuttuu. Elokuva siirtää meidät seuraamaan lääkityksen alaista, onnetonta,

⁷ Vielä 1960-luvullakin käytetty parannusmenetelmä, jossa skitsofrenikolle annetaan tarvittava määrä insuliinia aiheuttamaan keinotekoisesti kooma ja epileptisiä kohtauksia. Kts. esim. <http://www.yle.fi/mot/070998/kasis.htm>

keskittymiseen ja omatoimisuuteen kykenemätöntä Nashia. Kyllästyttyään kaikille elämänalueille laajenevaan rajoittuneisuuteensa Nash jättää lääkkeensä syömättä.

Bacon (2000, 50) luonnehtii elokuvan juonenkäänteisiin liittyen hypoteesien olevan muuttuvia ja loppua kohden yleensä eksklusiivisempia, vaikka jännityksen pitkittäminen kerronnassa saattaa saada katsojan vielä houkutelua lyhyemmän aikavälin hypoteeseihin ennen yleensä yksiselitteistä loppua. Tällainen tilanne tarjotaan Parcherin saapuessa uudelleen Nashin elämään. Nash alkaa taas työskennellä koodienpurkamisen parissa ja hänen omatoimisuutensa kasvaa. Arjen ja salaisen työn ristiriitoja ei tuoda esiin ennen kuin toisessa, ratkaisevassa käännekohtassa, jossa katsojalle tehdään viimeistään selväksi, mikä loppujen lopuksi on elokuvan vetojen ja vastavetojen taistelukenttä: Nashin mieli, jossa kamppailevat todellinen ja epätodellinen.

Kyseinen käännekohta on multilineaarinen⁸ – se sisältää kaksi erilaista tarinalinjaa, jotka nivoutuvat yhteen Nashin mielessä. Dramaattinen taistelu käydään siitä, kumpi ottaa ylivallan, kun sekä todellinen (Alicia ja heidän lapsensa) että epätodellinen (Parcher ja myöhemmin myös Charles ja Marcee) ovat samassa tilassa. Alician jo paetessa harhaisen Nashin luota tämä oivaltaa jotakin muodostaen kohtaukseen sen ratkaisevimman käänteen, joka saa myös Alician palaamaan: Marcee ei vanhene; hän ei voi olla todellinen. Nash ymmärtää käännekohtan myötä sairautensa, mutta kieltäytyy Rosenin suosittelemasta sairaalahoidosta ja uudesta lääkityksestä.

Keskikohtaan kuuluu monissa elokuvissa se, että katsojan annetaan odottaa, jännittää lopputulosta. Katsojan tarpeisiin saatetaan vastata joko viivästyttämällä, huiputtamalla tai tyydyttämällä. (Bordwell 1990, 63.) Keskivaiheessa *Kaunistani mieltä* on tullut selville, että meitä on huiputettu ainakin elokuvan alkuosassa, vaikka katsoja ei olisikaan langennut uudelleen kokemaan Parcherin palaamista totena. Uusi tilanne, joka asettaa Nashin kohtaamaan sairautensa ilman lääkitystä antaa ymmärtää, että lopputulos antaa itsensä vielä viipyä.

⁸ kts. esim Herkman 2000, s. 101

4.3 Kasvulla ja kontrollilla päätökseen

Bordwell (1990, 63) tekee saman erottelun liittyen elokuvan loppuun kuin alkuun, ja haluaa deletoida käsityksen "stop" – pysähtyminen priorisoiden sanan "end" – loppuminen. *Kauniin mielen* noin 20 minuutin mittaisen loppuosan voisi mieltää enemmänkin hiljattaiseksi sulkeutumiseksi, jossa palat alkavat loksahdella paikoilleen. Olssonin mallin mukaan viimeiset kohdat, ratkaisu (solution) ja häivytyks (banishing) sijoittuvat elokuvan loppuun ratkaisun merkityksessä perusristiriidan lopputuloksen voimainkoitosta, joka tosin saattaa jättää ratkaisun avoimeksi, kun taas häivytyksellä rauhoitetaan ja tasaannutetaan ristiriitojen aiheuttama tunnekuohu katsojassa. "Häivytyks antaa katsojalle mahdollisuuden ottaa osaa päähenkilön helpotuksen, voiton tai epätoivon tunteeseen." (Juntunen 1997, 159.)

Kun keskijakso on asemoinut tilanteen siten, että pääsemme vertailemaan Nashin elämänpiiriä ennen ja jälkeen lääkityksen, elokuvan loppu nostaa ytimeen ensisijaisesti nykyisyyden ja siinä selviytymisen ja hiljattaisen sopeutumisen.

Kauniin mielen perusristiriita on loppujaksossa kaikille selvä. Kysymys kuuluuikin tässä vaiheessa, kuinka Nash onnistuu sovittamaan yhteen todellisen ja epätodellisen. Hän palaa takaisin Princetoniin. Tekstit osoittavat, että käännekohdan muodostanut todellisen ja epätodellisen yhteentörmäys on tapahtunut kaksi kuukautta aikaisemmin. Nash menee laitoksen nykyisen johtajan, vanhan opiskelijatoverinsa, Hansenin (Josh Lucas) puheille ja saa luvan sitoutua tuttuun ympäristöön.

Charles, Marcee ja Parcher varjostavat Nashia näyttäytyen tasaisin väliajoin loppuosassa, joka sisältää tarinallisesti lähemmäs 30 vuotta. Olssonin "voimainkoitos" näytetään ajallisesti hypähdellen – alkupuolella Nash käyttäytyy aggressiivisesti ja voimakkaasti pelokkaasti harhoja kohtaan, kunnes tilanne alkaa hiljattain raueta hänen kyetessään jättää ne huomiotta ja puhumaan asiasta avoimesti. Nash palaa matemaattisten salojen äärelle ja alkaa myös opettaa yliopistolla.

Baconia (2000, 115) tiivistäen elokuvan sulkeuma lopullistaa tarinan ja päättää sen uuteen tasapainotilaan, usein vahvistamalla sitä epilogilla, jossa päähenkilöt pääsevät nautiskelemaan saavutetusta asiaintilasta. Epilogi sijoitetaan *Kauniissa mielessä*

Tukholmaan, jossa Nash vastaanottaa taloustieteen Nobelin palkinnon ja pitää herkän puheen.

Yleinen lopetus on yleisön etäännyttäminen tarinamaailmasta kameran vetäytyessä yläkulmaan, ja niin tehdään *Kauniin mielen* tapauksessakin. Sulkeuma sisältää yleensä implisiittisen kannanoton – valtavirtatyylisiin "pahiksia" rangaistaan ja "hyvikset" saavat palkkansa. (Bacon 2000, 115.) Tilanne ei kuitenkaan ole niin yksiselitteinen Nashin tarinassa ensinnäkin siksi, että ns. vastapuoli ei ole yksioikoisen paha ottaen huomioon Charlesin Nashin parhaana ystävänä, Marceen viattomana pikkutyttönä, ja myös Parcher kaiken kaaoksen keskellä sai Nashin tuntemaan itsensä arvokkaaksi. Toisekseen, he ovat osa Nashia.

Vaikka *Kaunis mieli* päättyykin Olssonin mallin häivytykseen ja rauhoitukseen sekä Baconin uuteen tasapainotilaan, se ei kuitenkaan tarjoa katharttista loppua, tai Siltasen (2003, 22) mainitsemaa yleisestä "orgasmidramaturgiaa", millä hän tarkoittaa ratkaisujen standardisointia (esimerkiksi jännityselokuvien päättymistä siihen, että konna "hajotetaan atomeiksi.") Kun Nash luo harhoihin viimeisen silmäyksensä, niiden eläminen jää kyseenalaiseksi. Toisaalta ne ovat olemassa, ja jäävät elämään Nashin mieleen ja täten myös lähiympäristöön, mutta toisaalta Nashin kasvu kontrollin ohjaksiin on riistänyt niiltä toimintakyvyn

4.4 Yhteenvetoa

David Bordwell esittää *Kauniin mielen* juonirakenteeseen kietoutuvan huomion: kerronta saattaa hyvinkin herättää katsojassa odotuksia vain pettääkseen ne, ja sillä on taipumus käyttää hyödyksi mentaalisen aktiviteetin epäröivää luonnetta. Elokuva saattaa siis sisältää vihjeitä ja struktuureja nimenomaan rohkaisemaan katsojaa ymmärtämään asioita tietyn aikaa väärin. (1985, 37.) Tämän pohjalle *Kaunis mieli* rakentaa alusta lähtien tiettyä outouden ilmapiiriä liittyen Nashiin ja tämän opiskelumetodeihin. Herkman (2001, 87) luonnehtiikin kiehtovan kertomuksen elementeiksi mielenkiintoa ja kysymyksiä herättävän outouden, jonka on kuitenkin oltava liitoksissa johonkin tuttuun, jotta tulkitseminen ylipäätään on mahdollista.

Hietala (1993, 83) huomauttaa, että elokuva on hyvin harvoin reaaliaikainen. Se saattaa puristaa useammankin vuosikymmen tapahtumat yhteen parituntiseen. *Kauniin mielen* kehityksen sävyttämä elämäankaari sisältää lähemmäs 60 vuotta. Elokuvan alussa hahmottuva näkemisen teema muodostuu yhdeksi alkukoukutuksista, joka pysyy keskeisenä ja laajan skaalan kattavana loppuun asti. Bordwellin mukaan hahmoilla tulee olla sen verran ominaispiirteitä, että niistä voi kehittyä funktionaalisia kausaalisuhteita elokuvassa, vaikka jokin tietty piirre tuntuisi aluksi hyvinkin irrelevantilta. Tällaiset piirteet rakentavat henkilöä, ja ne voivat käsitellä esimerkiksi taitoja, asenteita, preferenssejä tai olemuksen yksityiskohtia. (1990, 58.) Luovan ajattelun ja akateemisen paineen ristiriita palvelee Nashin hahmon rakentamista, johon *Kauniin mielen* alku keskittyy painokkaasti.

Alkuosa antaa mielen konflikteineen vihjeitä siitä, mitä tuleman pitää. Usein skitsofreenikolla on äärimmäisen minäkeskeinen, jopa omnipotentti, kaikkivaltainen tapa ajatella (Alanen 1993, 30), mutta toisaalta sairastuneen ajatustapahtumia yhdistävän aivoratatoiminnan romahtaessa minätietoisuus ja yksilöllisyys katoavat. Ulospäin tämä sekasorto pään sisällä, jossa tuttuakin ympäristö saattaa hetkessä näyttää kertakaikkisen vieraalta, näkyy mm. sekavuutena käytöksessä ja puheessa. (Malm, 1994, 15.) Skitsofreniaa sairastava kokee Naukkarisen (1998, 44) sanoin ”omien rajojensa katoavan”, ja Malmin (1994, 19) mukaan, että hänen ”persoonallisuutensa eri osat eivät enää sovi yhteen”.

Bordwell (1985, 35) sanoo tutkimuksiin perustaen, että mikäli toiminnan päämäärää ei tuoda missään vaiheessa tarinassa esille, katsojan kyky ymmärtää ja muistaa tarinaa on äärimmäisen huono, kun taas katsojalle aikaisin tarjottu protagonistin päämäärä antaa mahdollisuuden selvittää esimerkiksi kausaalisuhteet tarkemmin. Siltanen (2003, 14) ohjeistaa kertomisen päämäärän olevan tarinan aineksien jäsentely siten, että katsoja voi omassa päässään, mielikuviansa mukaan koostaa sen koherentiksi. Vaikka *Kaunis mieli* tuo perustavimmanlaatuisen päämäärän – skitsofrenian kanssa selviämisen – esille vasta elokuvan keskivaiheilla vaatien katsojalta sinänsä enemmän ymmärrystä ja paluuta taaksepäin tapahtumien uudelleenahmottamiseksi, toisenlaiset päämäärät ohjaavat elokuvan alkua.

Nämä ristiriidat eivät tietenkään tunnu yhtään marginaalisemmilta. Hallituksen ja kylmän sodan ilmapiirin tunkeutuminen tarinakuvioon luo niistä yhden. Siltanen (2003, 21) huomauttaa, että sodalla – hän viittaa tässä II maailmansotaan – on taipumus näyttää maailman mielettömyys silmien eteen, ja näin tarinoiden rakentaminen absurdeiksi kertomuksiksi on mahdollinen ja joskus jopa ainoa tapa. Elokuvan alku jo Parcherin esiintulolla antaa vihjeitä, joista olisi pääteltävissä, että tästä nimenomaan on kyse. Nashin ylpeys salaisesta tehtävästä muuttuu kuitenkin paniikinomaiseksi epätoivoksi vaarojen alkaessa vallata elämän, jolloin pelko ajaa Nashin kääntymään neljän seinän sisälle ja työntämään läheisiään loitommas. Tällainen käytös on osa käsitteenmuodostuksen häiriötä (Sariola & Ojanen 1997, 115), jossa skitsofreenikko kokee kaiken ympärillä tapahtuvan liittyvän itseensä tai omasta vaikutuksestaan. Ennen pitkää esimerkiksi empatia käy mahdottomaksi, koska toisten ihmisten asemaa ja tarpeita ei enää hahmoteta. (mt. 116.)

Alun pituuteen on suhtauduttu monissa *Kauniin mielen* arvosteluissa nuivasti, mutta mielestäni sen pitkittämisellä on funktionsa. Totuus on, että skitsofreenikon harhat vievät aikaa ja tilaa oikeassakin elämässä, kun fokus on ihmisen pään sisällä. Tiivistettynä Herkmanin (2001, 219–220) käsitys representaation toimintamahdollisuuksista on sen oleminen osana kulttuuristen merkitysten tuottamista. Se esittää asian, ilmiön, ympäristön tai ihmisen jonkinlaisena, jossakin valossa ja toimii indikaattorina yhteiskunnan valtasuhteissa. *Kauniin mielen* poikkeavalla, epäsuhtaisella rakenteella on osansa esittää asia jonkinlaisena, ja elokuvan keskittyessä skitsofreeniseen mieleen merkityksien tuottaminen tehdään nimenomaan tästä näkökulmasta käsin – antaen sille aikaa ja valtaa.

Elokuvan keskikohdan aukaisema tilanne on hyvä esimerkki edellisessä luvussa mainitsemalleni "luurangolle lihat" -vertauksesta, jossa katsojan mieli pyrkii täydentämään juonen aukkoja. Uusi informaatio ja ajatus katsojan mahdollisesta huiputtamisesta asettavat tämän tilanteeseen, jossa mieli eräällä tavalla jaetaan ja jossa joutuu riitelemään itsensä ja omien todellisuuskäsityksiensä kanssa. Tällainen sisäinen ristiriita ajaa kertaamaan syiden ja seurauksien kimppua. Bordwell (1985, 35–36) puhuu katsojan tavasta "paloitella" kanonisen elokuvan struktuuri erityisiin episodeihin etsiessään kausaalisuhteita. Hän viittaa Roland Barthesiin, jonka perusväittäminen tiivistettynä kuuluu: "Kerronnallisen sisällön lukeminen on oikeastaan

sen järjestämistä erilaisiin struktuureihin". Edward Branigan (1992, 26) puolestaan toteaa kerronnan vaativan havaitsijalta jatkuvaa arviointia ja määritteleekin kerronnan näin laajasti ottaen hyväksytyksi tekniikaksi keskustella elämän mahdollisuuksista, joissa todennäköisyyksiä on useanlaisia.

Siltanen (2003, 21) on huomionnut nykytarinoiden keskittymisen vastaanottajan tarkkaavaisuuden ylläpitoon intensiteetin optimoinnilla, jossa käytetään hyväksi esimerkiksi muodollisia, kestollisia ja rytmillisiä seikkoja. *Kaunis mieli* poikkeaa siinä mielessä, että se antaa elokuvan lopun kulkea omalla painollaan, eikä panosta ylenmääräiseen intensiteettiin, jota taas on saatu seurata eri todellisuusasteiden saatossa koko elokuvan pitkä alkuosa. Intensiteetin äkillinen muutos väljempään muotoon toimii myös elokuvan keskivaiheessa tehokeinona näytettäessä lääkkeitä tokkuraista päähenkilöä.

Lopun sulkeutumisvaihe tuo esille ns. "kolmannen kerran säännön", jolla Bacon (2000, 109) tarkoittaa sitä, miten reitti päämäärän saavutukseen aukeaa vasta hahmon pyrittä siihen kaksi kertaa turhaan. Nashin alkuperäinen tarve saada arvostusta ja olla tärkeä on osoittanut etenemistä Parcherin ilmestyttyä alkuosassa sekä tämän palatessa keskiosassa, mutta viimeisellä, kolmannella kerralla Nash löytää reitin todellisen elämän kautta ja saavuttaa kunnioituksen Nobelin palkinnon kautta. Eri asia on, onko tämä enää hänen elämänsä prioriteetti ja päämäärä. Sankaritarina muodostuu loppujenlopuksi Nashin herooisesta kasvamisesta minuutensa ja sen pirstaleisuuden ymmärtämiseen ja hyväksymiseen.

Bordwell (1990, 59) luokittelee kaikki mysteerin sisältävät elokuvat sellaisiksi, jotka pimittävät tietoa esitellen vain seuraukset herättäen tällä tavoin uteliaisuutta. Ihmetellään, mitä voimia on tapahtumien takana, ja tämän selvittämiseen elokuva lopulta perustuu. Kerrontatapa, jonka suhteen Olssonin alkusysäykseen liittämä sopimuksellisuus on *Kauniissa mielessä* kyseenalainen, on tulkittavissa Braniganin esittämän kaavion kautta. Elokuvan kerronnan pohjalta hahmotettavissa oleva tyyli, joka useimmiten konventioidensa kautta vaikuttaa myös katsojan omaksumaan informaatioon on siinä mielessä epäselvä, että kerrontatapa vaihtuu kesken elokuvan. Branigan (1992, 75) on esittänyt suhteellisen tiedon mitaksi yksinkertaistetun kaavion, jonka pohjalta kerrontatapa on jossain määrin luokiteltavissa. Kaaviossa S merkitsee

katsojaa kun taas C päähenkilöä – Nashia, näiden kahden välissä olevan merkin taas liittyen näiden tiedon väliseen suhteeseen.

$S > C \rightarrow$ jännitys

$S = C \rightarrow$ mysteeri

$S < C \rightarrow$ yllätys

Kaavion pohjalta on havaittavissa, että *Kauniin mielen* alku ja loppu lukeutuvat mysteeri-elokuvan piiriin keskikohdan puolestaan vaihdellessa yllätys- ja jännitys - kategorioiden välillä. Kerrontapa ei olekaan kaukana myöskään monien taide- ja kauhuelokuvien määrätietoista pyrkimyksestä sumentaa rajoja objektiivisuuden ja subjektiivisuuden välillä. Bacon (2000, 203) sanoo, että tämän tyyppisissä elokuvissa painotetaan, että todellisuus ei ole vakaa eikä tunnettavissa – ja tähän pelkoon myös *Kaunis mieli* osittain vetoaa.

Kerronnan vahvuus *Kauniin mielen* rakenteessa perustuu mielestäni siihen, että se ei tuo esille skitsofreenikon tarinaa tulevaisuudesta käsin vaan sairaus rakentuu kuviksi, sanoiksi ja ääniksi samanaikaisesti kuin kerronta etenee. Kerronta näyttäisi antavan tiloja monille todellisuusulottuvuuksille ja edetessään kerronnan keinot, jotka liittyvät skitsofrenian tematiikkaan, muuttuvat hallituimmiksi tavoittamaan ehjä minuus. Kertomus toimii sekä tapana hahmottaa itseä ryhmässä että itseä itsenään kertomusten tarjoamien virikkeiden kautta. Sillä on valta asettaa yksilöt "meihin" ja "muihin" – niihin erilaisiin – ja tuottaa tällä tavoin yhteisöllisyyttä. (Herkman 2001, 86.)

Elokuvan tapahtumien käsittäminen vaatii katsojalta sen kerronnallisten keinojen tuntemusta, arkikokemuksen kautta saavutettua tietoa ihmisen käyttäytymisestä ja yleissivistystä ulkomaailmasta. (Hietala 1993, 86.) Tietomme ja/tai kokemuksemme koskien mm. matematiikkaa, neroutta, hallituksen salaisia projekteja, skitsofreniaa, kylmää sotaa kyseisen aikakauden tunnelmineen ovat epäilemättä tietyssä määrin rajalliset. Lisäksi vastaanottoon luonnollisesti vaikuttaa, onko meillä tietoa, kuka tosielämän henkilö elokuvan John Nashin hahmoa pohjustaa.

Kaunis mieli antaa jo kerrontarakenteellaan pintaraapisun poikkeavan mielen ilmiöistä ja tiedon suhteellisuudesta, josta on hyvä jatkaa seuraavassa luvussa tarkastelemaan näitä aiheita hieman syvemmillä.

5 Epistemologisia tarttumapintoja elokuvassa *Kaunis mieli*

Meidän on vaikeaa, jopa mahdotonta, eläytyä hulluna pitämämme ihmisen tunteisiin ja ajatusmaailmaan. Hulluhan ei noudata kirjoitettuja tai kirjoittamattomia sääntöjämme. Hän kieltäytyy osallistumasta. Hän ei kommunikoi kuten me muut. Hän ei vastaa kysymyksiimme, tai vastaa silloin kun emme kysy. Hän seurustelee meille olemattomien olentojen, ilmiöiden ja äänten kanssa, mikä tekee hänen käytöksensä meille "normaaleille" ahdistavaksi ja pelottavaksi."

(Andersson 2003, 29–30.)

Sitaatti Claes Anderssonilta heittää tutkielmaani sovellettavissa olevan haasteen. Tarkoitus nimittäin on juurikin pyrkiä ymmärtämään elokuvan tuottamaa "hulluutta", etsiä säännönmukaisuuksia ja tapaa kommunikoida, sekä tutustua eri todellisuustasojen ilmiöihin ja ääniin.

Kun edellisessä luvussa on keskitytty siihen mitä tapahtuu kerronnan pintarakenteessa skitsofrenian representoimiseksi, seuraavana etappina on ryhtyä tarkastelemaan kysymystä "miten". Myös Branigan (1992, 65) ensisijaistaa elokuva-analyysissa tämän kysymyksen, jonka hän sijoittaa koskemaan nimenomaisesti tarinan ja hahmojen luotettavuutta sekä elokuvassa tarjotun tilanteen luomia mekanismeja.

Kauniin mielen hahmot ja toimintaympäristöt, joissa elokuvan John Nash elää esittelevät niin verbaalisesti kuin esteettisestikin valintojen kirjoa, joka on skitsofrenian kuvan tuottamisessa ratkaisevaa. Tämän luvun tarkoituksena on lähestyä näitä elementtejä ja koota jonkinlainen abstraktio, jonka osien konstruointi välittää. Useita kertoja elokuvan nähtyäni on mielenkiintoista nyt tutkia palasia kaikesta siitä esteettisestä kuvastosta ja äänestä, joka tarinatietoa säätelee.

Aumontin (et al. 1996, 191) teos *Elokuvan estetiikka* mieltää hahmopsykologiaan pohjaten, että näkeminen on ihmismielen luovaa toimintaa, ja laajentaa tämän sellaisiin mittasuhteisiin, että ihmismieli antaa todellisuutta havainnoidessaan sille paitsi merkitykset, myös jopa fyysiset ominaisuudet. "[...] Maailman esineiden väri, muoto, koko, kontrasti, valovoima jne. ovat jollain tavalla tulosta mielen toiminnoista, joiden lähtökohta on havainnoissamme. Tähän voi osaltaan pohjata myös elokuvan

seuraamista, joten ohittamaton fakta on se, että tekemäni havainnot saattavat hyvinkin pitkälle rakentua mentaaliseen tavastani ymmärtää ja kokea *Kauniin mielen* tarjoama maailma.

Haastetta tutkimukseen lisänee *multimodaalisuus*⁹ – usean ilmaisumuodon esiintyminen samassa esityksessä sisältäen sekä kuvalliset että äänelliset representaatiot vuorovaikutuksineen. Katsoja on toisinaan kilpailevienkin tietokasautumien subjekti ja sillä tavoin epistemologisesti ajatellen hyvin eri tilassa kuin kamera tai mikrofoni. Branigan esittää vertauskohteen tälle kompleksiselle tilanteelle: ihmisen havaitsemisen mentaalisine osa-alueineen, joilla on erilliset funktiot, kyvyttömyys "kommunikoida" keskenään sekä kilpaileva asema suhteessa toisiin. Rinnastus "tiedostamattomaan" itseen, jonka on uskottu olevan rakennettu ja ristiriitainen, kuvaa myös osuvasti epistemologisia ulottuvuuksia. (Branigan 1992, 74.) Samanaikaisesti operoivat kerronnat vaativat erottelua ja uudelleenrakentamista eri eksplisiittisyyden asteineen, jotta on mahdollista päästä niiden kautta tarttumaan elementtien representatiiviseen tarjontaan. Olen ottanut oikeuden lähteisiin viitatessani asettaa väljät yhtäläisyysmerkit sanojen kertoja ja kerronta välille, sillä koen ne pitkälti samassa merkityksessä *Kauniin mielen* ollessa erinomainen esimerkkitapaus siitä, miten kerronta tuottaa kertojuutta yhtä lailla kuin se tapahtuu toisinkin päin. Myös Bordwell on kauttaaltaan teoksissaan kerronnan antropomorffisointia vastaan.

Herkman (2001, 107) alleviivaa käsitettä "arvolataus" suhteessa kerrontaan, ja luettelee sen tuottamisen keinoja: kamera- ja kuvakulmat, näyttämöllepano, hahmokuvaus, kerrotut tapahtumat, tapahtumien järjestys ja kertojahierarkiat. Nämä elementit ohjaavat katsojat ns. katsoja-asemiin ja tarjotun vastaanottaminen palkitaan. Kertominen muodostuu erinäisistä valinnoista. Mm. näistä Herkmanin mainitsemista lähtökohdista pyrin löytämään erilaisilla funktionaalisilla tasoilla toimivaa tiedontuottamista. Kyseisiä tasoja hahmotan puolestaan Bordwellin tiedon hierarkioiden mallin avulla.

⁹ Kts. esim Seppänen 2005, 90

5.1 Tiedon hierarkiat ja motivaatiot

Katsoja tekee tarinan ymmärtämiseksi useita oletuksia (yksinkertaisimmillaan sen, että vaikka hahmoa ei näy, hän on silti yhä olemassa) sekä muodostaa kognitiivisesti hypoteeseja – enemmän tai vähemmän rajallisia – kehystämään odotuksia suhteessa elokuvaan (Bordwell, 1985, 37.) *Kauniin mielen* antaessa useita mahdollisuuksia kognitiivisten hypoteesien pohjalle kehukset vaihtelevat informaation mukaan, samoin kuin motivaatiot rakennuspalikoiden järjestämiseen.

Kompositionaaliseksi motivaatioksi kutsutaan katsojan tapaa omaksua tietoa sen pohjalta, kuinka materiaali näyttäytyy olennaisena ja välttämättömänä tarinan kannalta kun taas realistinen motivaatio hakee todennäköisyyksiä oikeaa maailmaa pohjana käyttäen. (Bordwell, 1985, 36.) Näiden esimerkkimotivaatioiden lisäksi Bordwell pohtii havaitsemisessa myös tyylin osuutta, jota kerronta käyttää informaation välittämisen välineenä. Tyylin havaitseminen tuntuu olevan huomattavan paljon vaikeampaa, sillä Teun van Dijkia lainaten Bordwell selvittää muistin ja prosessoivien resurssien olevan rajalliset kerrontakaavaan keskityttäessä. Koska *Kauniin mielen* ensimmäinen puolikas kaikkine tapahtumineen on nähty Nashin kautta, motivaatiomme kumpuaa hänen kokemusmaailmansa komponenteista, sillä omaa on vaikea motivoida taustalle – onhan kyse meille vieraasta maailmasta, jossa matemaattiset kaavat elävät omaa elämäänsä Nashin mielessä. Meille tarjottu realistinen tarttumapinta on yhtä kuin Nashin kokema reaalityodellisuus.

Meillä on toki jonkinlaista tietoa, ehkä kokemustakin siitä, millaisia matemaatikot pääpiirteittäin ovat. Yleisesti tuon alan lahjakkuus liitetään *Kauniin mielenkin* tarjoamaan outouteen lähinnä sillä perusteella, että se näyttäytyy meille vieraana ja joudumme tunnustamaan kyvyttömyytemme tuon maailman edessä. Tästä kumpuaa myös ajatus sen tylsyydestä – on vaikea olla kiinnostunut sellaisesta, mitä ei ymmärrä. Branigan (1992, 28) viittaa Barthesin näkemykseen, jonka mukaan logiikka kerronnassa on jo luetun, stereotyyppisen rakennelman logiikkaa, mikä on jäänyt lukijan muistiin. Branigan tiivistää ajatuksen siten, että looginen varmuus tavoitetaan "kulttuurisella järjestyksellä", ts. yleisen mielipiteen pohjalta. Tutkimuskohteeni ryhtyy osittain vahvistamaan, mutta myös hiljattain rikkomaan stereotyyppisiä rakennelmia näyttäen monellakin tapaa matemaattiset ulottuvuudet kaikkea muuta

kuin tylsänä mielletävänä näpertelynä. Tämä liittyy myös ajankuvaan, jolloin ohjaaja Howardin mukaan matemaatikot olivat aikansa rock-tähtiä ja monet kokivat olevansa kylmän sodan taistelijoita.¹⁰ Kunnianhimon ja arvokkuuden aspektit puskevat esiin heti ensimmäisessä, professori Helingerin tervetuliaispuheessa:

"Matemaatikot voittivat sodan. Matemaatikot mursivat japanilaisten koodit ja rakensivat atomipommin. Teidän kaltaisenne matemaatikot. Venäläisten päämääränä on maailmanlaajuinen kommunismi. Lääke- ja taloustieteessä, teknologiassa ja avaruudessa vedetään taistelulinjoja. Voittaaksemme tarvitsemme tuloksia, julkaisukelpoisia, sovellettavia tuloksia. Kuka teistä keksii uudenlaisen morsetuksen? Kuka on uusi Einstein? Ketkä ovat demokratian, vapauden ja keksimisen etulinjassa? Tänään testamenttaamme Amerikan tulevaisuuden kykeneviin käsiinne. Tervetuloa Princetoniin"

(*Kaunis mieli*, kohta 2: "Mathematicians")¹¹

Myös Branigan itse (1992, 72) laajentaa käsitystä tiedosta ylittämään välittömän näkemisen ja koskemaan mm. ääninauhan vaikutuksia ja muistia liittyen aikaisempiin kohtauksiin, sekä erilaisia odotuksia (esimerkiksi juuri mainittuun tyyliin). Huomionarvoista on, ettei tieto välttämättä ole liitoksissa elokuvan visuaaliseen muotoon, eikä dialogien kautta oppimisemme tilaan, jonka kamera nominaalisesti näyttää. Tämä pätee kauttaaltaan tutkimuskohteeseeni. Pelkästään *Kauniin mielen* visuaalisen tarjonnan tai dialogien seuraaminen ei johda epistemologisesti oikeaan tulokseen, mutta vihjeitä se toki antaa. Bordwell (1990, 58.) puhuukin informaation "kylvämisestä" elokuvaan, millä perusteella kausaalimotivaatioita ja tapahtumien aktiivista yhdistelyä päästään synnyttämään.

Kerronnan moninaisuus luo katsojalle osallisuuksien moninaisuuden. Vihjeiden avulla pääsemme rakentamaan referenssikehyksiä, joilla ymmärtää elokuvan tarjoamaa maailmaa. (Branigan 1992, 76.) Toiset vihjeet ovat elokuvassa selvempiä kuin toiset, ja myös tätä erottelua pyrin tekemään hahmottamalla motivaatioita referenssikehyksille. Juonen pidättäytyessä antamasta informaatiota muuta kuin vihjeiden muodossa, se luo jännitystä ja uteliaisuutta. Sen kerrontaprosessin

¹⁰ Tämän, niin kuin jatkossakin esitetyt Ron Howardin näkemykset olen poiminut elokuvan kommenttiraidalta

¹¹ Käyttämäni kohtausjaottelu perustuu elokuvan DVD-version jaksoihin ja niiden nimityksiin

eteneminen saa katsojan nivomaan yhteen tarinan, jonka käsittämiseen vaikuttavat Bordwellin (1990, 64) mielestä ensisijaisesti tietävyyden ulottuvuus ja syvyys. Muut Bordwellin epistemologiset kentät ovat itsetietävyys ja kommunikatiivisuus, joiden kautta informaatiota tuotetaan enemmän tai vähemmän hierarkisesti. Käyn alueet lyhyesti läpi ennen niiden yksityiskohtaisempaa soveltamista *Kauniiseen mieleen*.

5.1.1 Tietävyys

Elokuvan tietävyydessä on Bordwellin (1985, 57.) näkemyksen mukaan kyse fabulasta¹², laajimmin ymmärrettynä tarinasta, jonka konstruoimiseksi elokuva tarjoaa relevanttia tietoa koskien esimerkiksi hahmojen senhetkistä mielentilaa. Informaatiota saatetaan esimerkiksi toistaa tai paikantaa liittyen johonkin korostettuun kontekstiin. Bacon tiivistää täydentäen, että kerronnan tietävyys koskee kysymystä, kuinka paljon kerronnalla on hallussa tietoa kyseisestä tarinasta (Bacon 2000, 39.)

5.1.1.1 Syvyys ja ulottuvuus

Elokuvan syvyyden ja ulottuvuuden aspektit tulevat käsitellyiksi perusteellisemmin seuraavassa luvussa, joka hahmottaa maailmaa Nashin näkemisen ja kokemisen kautta. Tämä luku puolestaan painottuu niiden tarkasteluun etusijaisesti yhteydessä muihin kerronnan elementteihin.

Kerronnan manipuloidessa tiedon syvyydellä puhutaan tiedon objektiviteetin ja subjektiviteetin spektrumista suhteessa siihen, kuinka syvällä hahmon psykologisessa tilassa ollaan. (Bordwell 1990, 66.) Juuri tähän äärimmäiseen subjektiviteettiin perustuu *Kauniin mielen* alkuosa, mutta vain muuttuakseen. Bordwellin (1985, 58) mukaan tiedon syvyys ei takaa sitä, että kerronta pysyy jatkuvasti rajoitettuna tähän

¹² Kts. esim. Bacon (2000, 26), jonka määritelmä kuuluu: "Johonkin (todelliseen tai kuviteltuun) aika-tila-jatkumoon sijoittuva tapahtumien ketju, jonka katsoja rakentaa mielessään elokuvaa seuratessaan" tai Hietalan (1993, 83) selitys: "fabula tarkoittaa kertomuksen ilmiä (verbaalista tekstiä, elokuvaa, sarjakuvaa, tv-ohjelmaa tms.)" Vastedes puhun tästä Bordwellin käyttämästä termistä yksinkertaisesti tarinana.

syvyyden mittaan. Rajoitettu kerronta ei puolestaan takaa suurempaa syvyyttä. Vaihtelu on yleistä ja sitä moduloidaan jatkuvasti, mikä ohjaa aina uusien hypoteesien tekemiseen. Tiedon syvyys ja ulottuvuus ovat siis toisistaan riippumattomia ominaisuuksia (Bordwell 1990, 67.) Ulottuvuudessa on kyse siitä, kuinka rajoitettua tai rajoittamatonta informaatiota se tarjoaa, ja kuten Bordwell mainitsee, kaikissa elokuvissa on jotakin, mitä meille ei kerrota – vaikkapa vain loppu (mt, 65.)

Rajoitettu kerronta petaa usein yllätystä kun taas toinen ääripää, kaikkietävyys, kuten Bordwellin (1985, 64–65) esimerkissä *Kansakunnan synty* (joka esittää panoramavision Amerikan historian periodista) jo aiheen tuttuuden vuoksi vaatii määränpäidensä luomiseen rajoittamattomampaa kerrontaa. Molemmilla ulottuvuuden asteilla on funktionsa katsojan vaikutuksien suhteen.

Kauniissa mielessä tämä rajoittuvuuden funktio perustuu siihen määränpäähän, että sen ulottuminen syvyydeltään tiukasti Nashin mieleen ja sen tuotoksiin asettaa katsojan kohtaaman todellisuuden toisenlaisena. Informaation lisääntyessä katsojan on siis myös arvioitava oletettuja tietojaan uudelleen. Jos aihe (fakta, että teos pohjautuu tositarinaan skitsofreniasta) ei ole meille entuudestaan tuttu, se avautuu meille diagnoosin kautta, jolloin siirrytään rajoittamattomampaan lähestymistapaan ja myös vastaanotettu informaatio muuttaa muotoaan.

Bordwell (1990, 65) huomauttaa, ettei juoni rajoitetussakaan kerronnassa nivoudu vain yhden ihmisen ympärille vaan elokuvat sisältävät kohtauksia, joita ko. henkilö ei ole todistamassa. Tutkimustapauksessani tällaisia kohtauksia ei ole lainkaan ennen keskikohtaa – nimenomaan tilannetta, jossa Alicia saa tohtori Rosenilta uutta informaatiota, joka asettaa aikaisemmat kausaliteetit kyseenalaiseksi, tai vähintäänkin herättää epäilyksen häivähdyksen.

Juurikin tarinan informaation ulottuvuus luo tiedon hierarkiaa – yksinkertaistettuna *kuka tietää mitä, ja milloin?* Tiedämmekö enemmän, vähemmän vai yhtä paljon kuin hahmot? (Bordwell 1990, 65.) Rakenteellisesti kuvio kulkee kutakuinkin seuraavasti: Molemmissa alkujaksoissa tiedämme yhtä paljon kuin elokuvan Nash muiden diegeettisten hahmojen pysyessä ulottumattomissa. Keskiakso on monipolkuinen – se antaa meille houkuttelevan mahdollisuuden taantua kohti rajoitettua Nashin syvyyden astetta tai pysyä Rosenin ja todistusaineiston pohjalta tilanteessa, jossa

tiedämme enemmän kuin Nash. Tilanteen rautessa kaikki – katsoja, Nash sekä muut diegeettiset hahmot – tietävät yhtä paljon ja loppuosaan kiteytyy kerronnallinen kaikkietävyys. Kauttaaltaan tarina vie meidät siis rajoitetun, syvyyssasteeltaan maksimaalisen tiedon kautta hiljattain vaihtelevaan rajoittamattomuuteen, jossa kaikilla asteilla on funktionsa skitsofreenisen maailmankuvan esiintuomisessa.

5.1.2 Itsetietoisuus

Elokuvat ovat aina tietoisia yleisön olemassaolosta. Itsetietoisuudella eri asteineen tarkoitetaan elokuvakerronnassa lajuutta, jolla elokuva paljastaa tämän tietoisuutensa. Itsetietoisuutta on olemassa Bordwellin mukaan kaikissa elokuvissa jollain funktion asteella – toisissa tietysti enemmän kuin toisissa. Asteeseen vaikuttavat genret konventioineen, ääriesimerkkinä tästä musikaalit, joissa lauletaan nimenomaan yleisölle. Hillitymmätkin asemoinnit, jotka ovat Hollywoodin valtavirrassa yleisempiä, saattavat kuitenkin antaa ymmärtää elokuvan tietoisuuden yleisöstä. (Bordwell 1985, 58.)

Musikaali-asteelle *Kaunis mieli* ei nosta itsetietoisuuttaan. Se ei myöskään käytä yleisön tunnistavaa voice-overia¹³, eikä aseta hahmojaan tervehtimään suoraan kameralle, mutta hienovaraisempia tekniikoita on löydettävissä. Laajimmassa määritelmässä Bordwell (mt, 58) sanoo, että itsetietoisuudessa on kyse artikuloinnin tuolla puolella tapahtuvasta manipulaatiosta, joka osoitetaan yleisölle. *Kaunis mieli* viettää viimeisen puolituntisen alleviivaten kykyään manipuloida ja huijata – edelleen, kun on kaikkien tiedossa, että harhat elävät ainoastaan Nashin mielessä, heidät näytetään muiden ihmisen joukossa, ja toisinaan saman kohtauksen aikana eri näkökulmista – joko olemassa olevina tai tyhjyytenä. Myös Bordwell sanoo, että sjuzhetin¹⁴ kautta tapahtuva tarinan toisto on eräs itsetietoisuuden tehokeino. Toisto

¹³ Voice-over voi toimia esimerkiksi tarinan ulkopuolisena kommentaarina. Kts. esim. Juntunen 1997 (s.107)

¹⁴ Sjuzhet on fabulan käsitepari, johon viitataan jatkossa puhumalla lähimpänä olevasta suomennoksesta "juoni". Bacon määrittelee sjuzhetin olevan "[...] fabulan ilmiasu, eli tarinan jotkut tietyt, tietyssä

painottaa *Kauniissa mielessä* muiden funktioidensa ohessa niin elokuvan valheellista luonnetta kuin skitsofreenisen maailman epäluotettavuutta.

5.1.3 Kommunikatiivisuus

Sekä tiedon syvyys että ulottuvuus ovat liitoksissa elokuvan kommunikatiivisuuteen. Jokin tilanne voi avautua meille yhden henkilön näkökulmasta, jolloin tieto rajoittuu hänen tietoihinsa. (Bacon 2000, 40.) Kommunikatiivisuudessa on siis myös kyse näkökulmasta ja sen päämääränä on synnyttää Baconin (mt, 39) sanoin "dramaturgisia tehoja." Informaation säätely ja pidättäminen organisoidaan esimerkiksi juonen asteittaisella paljastuksella tai kameratyöllä, joilla luodaan arvoitussellisuutta ja yllätyksen mahdollisuutta.

Bordwell (1985, 60) havainnollistaa teoksessaan, miten esimerkiksi yleisön "vieroittamisen" tietystä kerronnan näkökulmasta (omassa tapauksessani Nashin) voi mieltää kommunikatiivisuuden asteeksi. Sitä korostaa hetkellinen paluu tiedon tukahduttamiseen, mutta kerronta kutsuu meidät silti takaisin faktaan. Kerronta kommunikoi *Kauniissa mielessä* mahdollisuuksia kyseenalaistaa omaa luotettavuuttaan, joten tässä liikutaan osittain myös jo läpikäydyssä itsetietoisuudessa elokuvan ilmaistessa merkkejä kommunikatiivisuudestaan ja suppressioistaan. Kommunikatiivisuus ja luotettavuus eivät suinkaan kulje jatkuvasti käsi kädessä. *Kaunis mieli* kommunikoi hyvinkin avoimesti kertoessaan Nashin havaitsemisesta, mutta ennen pitkää tunnistamme sen epäluotettavaksi. Elokuvan näyttäessä Nashin skitsofreenisia ulottuvuuksia kuvakulmien kautta myös objektiivisena totuutena, se osoittaa kommunikatiivisesti vastuunsa tapahtumia mukailevana ja tuottavana – ei jäljentävänä – taiteenlajina.

järjestyksessä, tietyllä tavalla ja tietyn kestoisina katsojalle esitetyt kohdat" (2000, 26) kun Hietalan selitys kuuluu: "[...]sjutzheth on se kertova kokonaisuus, jonka vastaanottaja hahmottaa mielessään diskurssin antamisen vihjeiden perusteella." (1993, 83).

5.2 Hahmojen valtasuhteet

Analysoitaessa olennaista on tarttua tiedon eriävyyteen. Branigan (1992, 66) esittää tärkeyden perusteeksi esimerkin maailmankaikkeudesta, jossa kaikki tarkkailijat ovat täydellisiä ja kaikkietäviä. Tällaisessa universumissa ei olisi mahdollisuutta kerrontaan ylipäättään – kaikki informaatio olisi tasapuolisesti sekä omistuksessa että saavutettavissa.

Tässä osassa keskityn siihen, millaisia väyliä pitkin, ja minkälaista tietoa *Kaunis mieli* tuottaa nimenomaan hahmojen kautta. Herkman (2001, 88) erottaa ydintapahtumien lisäksi informaatiolähteeksi katalyytit, joiden funktio on täydentää ja taustoittaa informaatiota sekä luoda sille ominaista atmosfääriä. Esille lienee jo tullut, että kaikki elokuvan informaatio ei keskity suoranaisesti skitsofreniaan, vaan esimerkiksi ihmissuhteilla, matematiikalla ja asenteilla on osansa tarinamaailman rakentamisessa, ja ne ovat täten myös mukana luomassa tietokäsityksiä.

Pääteema, kuva skitsofreniasta, välittyy myös katalyyttien avulla. Vaikka on otettava huomioon kaikkien asianosaisten erehtyväisyys ja eriävä näkökulma, niin Baconin sanoin: "[...] henkilöiden status kuvitteellisessa maailmassa ja kerronnassa määräytyy osittain senkin mukaan, mitä toiset henkilöt heistä sanovat." Huomionarvoista on myös se, että ulosanti voi ilmaista huomattavasti enemmän tietoa hahmosta itsestään kuin hänen kuvailemastaan kohteesta. (Bacon 2000, 178–179) Tutkimuskysymysteni puitteissa jätän väliin kuitenkin suuremmat henkilöanalyysit ja keskityn enemmän informaatioon koskien Nashia ja hänen tilaansa.

Karvonen (1995, 53–54) kokee kirjallisuustieteen puolelta tärkeäksi ottaa käytännön tutkimuksessa huomioon fiktiivisten hahmojen hierarkia ja konventionaalinen rajoittuneisuus. On totta, että jokaiselle hahmolle ei konventioiden puitteissa voida antaa samanarvoista tai -laajuista näkökulmaa tarjottavaksi. Vaikka *Kaunis mieli* rajoittuu pitkälti Nashin kokemusmaailmaan, ei myöskään muita hahmoja jätetä sanattomiksi, eleettömiksi tai reagoitukyvyttömiksi. Sairauden ympärillä pyörii paljon informaatiota liittyen mm. lääketieteeseen, varautuneeseen suhtautumiseen, välttelyyn, huoleen, ystävytyteen ja rakkauteen.

Erilaiset erehtyvyyden ja eriävien näkökulmien asteet herättävät kysymyksen luotettavuudesta – mihin perustuu se, kenen tieto on suurimmissa määrin tärkeintä, oikeutettua, uskottavinta? Braniganin (1992, 71) mukaan luotettavuutta välittäviä tekijöitä ovat hahmon reaktiot ja käyttäytyminen. Bordwell (1990, 67) puolestaan neuvo kysymään itseltä, kuinka syvästi tiettyjen hahmojen havainnot, tunteet ja ajatukset ovat tiedossa. Se, miten kerronta pimittää tarinainformaatiota on luettavissa tästä vastauksesta.

John Fiskeen ja Veijo Hietalaan pohjaten Juha Herkman (2001, 105–106) esittää tutkimuskohteeseeni rinnastettavissa olevan esimerkin tv-uutisten hierarkisesta kertojajärjestyksestä, jossa ylimmällä tasolla toimivat *uutisankkurit*, jotka pitävät lankoja ainakin näennäisesti käsissään (taustalla on tietenkin joukko henkilökuntaa, esimerkiksi lähetyksen ohjaaja), jakavat puheenvuorot ja informaation. Toiselta tasolta löytyvät *toimittajat*, jotka näkyvät ruudussa vain työtehtävissään, haastattelemassa tai äänensä kautta kiinnittämässä tapahtumia ankkureiden informaatioon. Työn jälkeen valta palaa ankkurille. *Auktoriteetit* – asiantuntijat, toimivat esimerkiksi puheen rajaamisen suhteen sekä ankkureiden että jutun kehitelleen toimittajan alaisina, tosin asiantuntijuuden ja toimittajuuden rajat ovat nykyisin kohtuullisen häilyvät, minkä Herkman kokee näkyvän eräänlaisena kilpailuasetelmana hierarkiassa. Hierarkian viimeisiksi jäävät *muut haastateltavat*, arvovaltaa vailla olevat ns. "kadunihmiset", joiden painoarvo ei ole kovinkaan suuri.

Tätä mallia mukailien lähdän testaamaan elokuvan henkilöhahmojen luotettavuutta, heidän luovuttamaansa tietoa sekä tarinan että skitsofrenian kannalta.

5.2.1 Protagonisti ankkurina

Elokuvan John Nash on informaatiolähteenä helposti mielletävissä hierarkian ylimmäksi tasoksi, "uutisankkuriksi", vaikka langat ovatkin alleviivaten vain näennäisesti hänen käsissään. Hän nivoo yhteen kaikki hierarkiatasojen hahmot ja jakaa puheenvuorot niin pitkään, kun valta riistetään häneltä elokuvan keskijaksossa. Tässä vaiheessa olemme kuitenkin jo ehtineet elää Nashin elämässä mukana, katsoneet hänen kanssaan maailmaa ja kokeneet ylä- ja alamäkiä tarina-ajassa useamman vuoden, joten jo se tekee ongelmalliseksi informaatiohierarkiassa

alenemisen. Nash ehtii saada Baconin luonnehdinnan mukaisesti "pyöreyttä" hahmoonsa, ts. hänen käyttäytymisensä tuntuu realistisemmin motivoitulta, mikä puolestaan synnyttää todenkaltaisuuden luomaa kiinteyttä. (Bacon 2000, 176.)

Nashista tuodaankin esille hyvin laaja skaala tunteita, joista osa välittyy ainoastaan meille. Yksi luotettavuuden referenssi on hänen lahjakkuutensa matematiikassa, johon katsoja kutsutaan sisälle. Vain harvoja matematiikan syövereitä ilmennetään verbaalisesti – ne näytetään. Tiedon syvyyden aspekti sijoittuu kykyyn päästä hahmon perspektiiviin sekä optiseen että auditiiviseen lähtökohtaan ja pisimmilleen vietyinä hänen mieleensä, "sisäisiin mielikuviinsa". (Bordwell 1990, 66) Tässä tapauksessa tämä mentaalinen subjektiivisuus ja psykologinen elämä representoivat paitsi skitsofreniaa myös neroutta, joista vain jälkimmäinen ominaisuus on meillä tiedossa. Hyvin monet Nashin oudoksi mielletävät piirteet, hänen pakkoliikkeenomainen toimintansa ja harhailevat silmänsä on helppo pistää toisen erilaisuuden piikkiin; ei hulluuden vaan nerouden. Toinen ääripää hektiselle käyttäytymiselle vastakkaisena varmistaen sisäisen viisauden ja sitä kautta tiedon luotettavuuden, on hahmolle ominainen tarkkaileva intensiivisyys, joka osoittaa, miten kiinnostunut ja valveutunut hän on ympäristöönsä koskevissa asioissa.

Branigan (1992, 100) selvittää hahmon tärkeyttä kerronnan osuudessa. Elämällä tarinassa mukana, kommunikoiden toisten tarinan hahmojen, tarkkailemalla ja omaamalla ajatuksia hahmolla on mahdollisuus laajassa mielessä "kertoa" tarina. Tämä ei avaudu meille suoraan, koska yksinkertaisesti elämme eri maailmassa kuin tarinan henkilö. Tapoja, joilla hahmo elää maailmassaan, on kuitenkin monia. Jo rakenteellisesti *Kaunis mieli* tarjoaa Nashin elämään useita tarinoita, joita hän aktiivisesti tuottaa. Asia, mikä herättää mielenkiinnon on Nashin kehittyminen noissa tarinoissa, ja ennen kaikkea potentiaali kehittyä. Määritämme Nashin hahmoa ja hänen luonteenpiirteitään toiminnan ja sen toistuvuuden kautta ja alkuosa painottaa hänen ongelmiaan kommunikoida, hänen taipumustaan eristäytyä ja käyttäytyä holtittomasti epätoivoisissa tiloissaan. Vastoinkäymiset kutsuvat katsojan tutustumaan häneen paremmin, ja myötäelämällä näennäisesti auttamaan hahmoa kasvamaan ja kehittymään ihmisenä, voittamaan ylimielisen asenteensa ja selviämään paineista.

Karvonen (1995, 52) pohtii seuraavassa luvussa käsiteltävän fokalisaatioteorian ulkopuolelle jääviä kysymyksiä, kuten: "Mikä on henkilön suhde hänen diskurssissaan

välittyvään kokemukseen – onko se varta vasten valittu vai tahtomatta paljastuva, oma vai vieras? Miten oletus fiktiivisten entiteettien hierarkiasta vaikuttaa tekstissä ilmenevien näkökulmien, ja laajemminkin koko tekstistä välittyvän todellisuuskuvan, määrittämiseen ja tulkitsemiseen?". Nashin suhdetta matematiikkaan voi kuvata intohimoiseksi, energiaa antavaksi ja tunnekuohuja herättäväksi diskurssiksi¹⁵, mutta se antaa hahmoon myös akateemisen painoarvonsa. Lahjakkaan mielen avulla eteenpäin pääsemistä – ja sen herättämää ylemmydentunnetta Nashissa – painotetaan elokuvassa suuresti, mikä valaa myös uskoa luotettavuuteen ja kykyyn voittaa vastoinkäymiset käyttämällä päätä. Hannu Naukkarinen (1998, 43) selvittää skitsofrenian oireissa yleistä olevan poikkeava mielenkiinto esimerkiksi magiaan tai filosofiaan, ja pitää tyypillisinä oireina myös ärtyneisyyttä ja vetäytymistä. Ulf Malm (1994, 13) jatkaa luetteloa lisäämällä siihen mm. sosiaaliset ja ajatustoimintaan liittyvät toimintahäiriöt. Nashin tapauksessa kiinnostus matematiikkaan aiheuttaa molempia.

Elokuvan kommunikatiivisuudessa tulee ottaa konteksti tiukasti huomioon. Sitä voi pitää kommunikatiivisena myös silloin, kun se kertoo avoimesti, mitä yksikin ihminen tietää jokaisella hetkellä. (Bordwell 1985, 59) Se, miten kommunikatiivisesti Nashin maailmaa esitetään kaikkine puolineen meille, on myös syy uskoa hänen luotettavuuteensa. Kuten olen tuonut esille, kohtauksia, joissa hän ei esiinny, on vasta elokuvan keskijaksossa. Olemme siis periaatteessa koko ajan selvillä hänen kokemuksistaan, mikä vahvistaa sen, että epäilyyn ei ole aihetta. Avioliittoon johtava ihmissuhde Alician pyöristää Nashin hahmoa kasvattaen sitä kömpelöistä lähestymisistä kohti vastuuseen pyrkivää hahmoa. Myös Alician ja Nashin suhde saa alkunsa erikoisuuteen kiinnitettävän leiman kautta:

Nash: Vuorovaikutustaitojeni kohotus sosiaalisesti hyväksyttäväksi vaatii valtavaa yritystä. Pyrin nopeuttamaan informaatiovirtaa olemalla suora. Seuraukset eivät yleensä ole mukavat.

Alicia: Kokeile minua.

¹⁵ Tässä yhteydessä sanalla diskurssi tarkoitan jonkin asian esittämistä jollakin tietyllä tavalla (kts. esim. Bacon 2000, 27)

Nash: Selvä. Minusta olet viehättävä. Aggressiiviset liikkeesi minua kohti osoittavat että tunnet samoin. Mutta rituaalin mukaisesti meidän on jatkettava platonisia aktiviteetteja ennen seksin harrastamista. Jatkan niitä aktiviteetteja mutta itse asiassa haluan vain yhdyntään kanssasi mahdollisimman pian. Lämäytätkö minua nyt?

(*Kaunis mieli*, kohtaus 9 "Alicia")

Retorisesti samanlainen asiatyö jatkuu myös Nashin yrittäessä kosia Aliciaa.

Nash: Antaako suhteemme aihetta pitkäaikaiseen sitoumukseen? Minä nimittäin tarvitsen todisteen, todennettavaa, empiiristä tietoa.

Alicia: (naurahtaa) Anteeksi.. Anna minulle hetki aikaa määrittää uudelleen tyttömäiset ajatukseni romanssista.

(*Kaunis mieli*, kohtaus 11 "A Wedding")

Elokuvan Nashia on vaikea sen alkupuolella kategorisoida perinteiseen hullun muottiin, sillä läheltä – ja etenkin hänen näkökulmastaan – katsottuna kaikki paatoksellinenkin toiminta näyttäytyy lähinnä osana yleisinhimillistä herkkyyttä, empatiaa herättävää erikoisuutta sekä ajan ja ammatin vaatimaa kunnianhimoa.

5.2.2 Harhat toimittajina

Kaikille Nashin hallusinoimille henkilöille on ominaista nimenomaan "toimittajien" roolin luonteenomaisuus – he käyvät ankkurin hallinnoimassa elämässä hetkellisesti, yhden tai useamman kohtauksen ajan kiinnittämään tapahtumia tämän informaatioon toisinaan vahvistaen, toisinaan tuoden uutta. Tämän jälkeen tulevia tilanteita katsotaan taas ankkurin johdattelemana. Toimittaja-harhoja luonnehtii myös tietynasteinen muuttumattomuus, kehittymättömyys hahmoina. Charlesin hahmossa vain yhtenä esimerkkinä tämä on luettavissa siten, että hän englannin kielen opiskelijana mainitsee vain yhden ja saman kirjailijan elokuvan eri vaiheissa. Lopulta muuttumattomuuden teema kärjistyykin Nashin suureksi oivallukseksi elokuvan keskivaiheessa tämän ymmärtäessä, että Marcee ei vanhene. Myös elokuvan loppu painottaa hahmojen pysähtynyttä tilaa antaessaan näille vertailukohteeksi vuosikymmeniä vanhenevan ja henkilöinä muuttuvien hahmojen ympäristön.

Elokuvan alkujakso ja suurin osa keskivaihetta kuitenkin saa salattua tämän faktan jo sillä pohjalla, että muiden ikääntyminen on hyvinkin marginaalista, joten vihjeitä heidän epätodellisesta olomassaolostaan on etsittävä toisaalta.

Yhteistä harhoille on myös se, että ne kehittävät Nashin hahmoa – toisin sanoen tekevät juuri sen, mitä me "sisäänajettuina" Nashin maailmaan haluammekin tapahtuvan. Kun he tuovat sisältöä Nashin toisinaan tyhjältä tuntuvaan elämään, he tekevät saman meille, ja uskon, että osittain juuri sen herättämän luottamuksen pohjalta jotkut epäloogisuudet jäävät huomaamatta.

Nashin hahmo saa katsojaa houkuttelevia, uusia luonteenpiirteitä toimittaja-hahmojen kautta – Charlesin provosoimana jopa kyvyn itseironiaan – ja heidän liittäminen osaksi hänen kokemistapaansa tuo hahmoon särmää ja johtaa entistä syvemmälle "pyöreyyteen" ja luotettavuuteen. Harhat toimivat myös vastapainona sille rajoitetulle kerronnalle, jossa keskitytään etupäässä näkemiseen. Branigan määrittelee, että mikäli juonen informaatio rajoittuu hahmojen ulkoiseen käytökseen – sanomisiin ja tekemisiin – kerronta on suhteellisen objektiivista. (Bordwell 1990, 66.) *Kauniin mielen* tapauksessa siitä tulee harhojen ollessa mukana tietysti vain näennäisesti objektiivista, mutta jo vähäinen objektiivisuuden asteen mukaantulo täyttää viimeisetkin sektorit ympyrästä.

Yhdenkään hahmon kohdalla ei voida puhua ulkonaisesta, olemuksellisesta vääristyneisyydestä, joka horjuttaisi luottamusta. William Parcher on hahmona kohtuullisen jäykkä ja mystifioitu, mutta koska hän on mukana salaisissa operaatioissa, tausta motivoi hänen käytöstään. Marceen nukkemainen olemus pistää hieman silmään, mutta ei anna aihetta suuremmalle epäilylle. Charlesin hahmo on tyyppinä sellainen, johon jokainen on reaalielämässään varmasti törmännyt: flirttaileva, vitsikäs nuori mies, jolla ei ole suurempia tavoitteita menestyä akateemisella alalla. Konventioidenkin puitteissa Charles sopii elokuvaan, ns. hassuttelija-hahmon muottiin. Hahmon intressit pyörivät syömisen ja juomisen ympärillä, ja näitä perustarpeita hän opiskeluaikana tarjoaa aktiivisesti myös Nashille, muistuttaen ja huolehtien tämän hyvinvoinnista eristyneisyyden ja masentuneisuuden ollessa pahimmillaan. Siinä missä ohjaaja Howard sanoo kommenttiraidallaan, että Nash ei olisi koskaan selviytynyt elämästään ilman Aliciaa, elokuvan tuottaman kuvan perusteella voi myös väittää, että se olisi ollut vaikeaa ilman Charlesia.

Branigan (1992, 105) sanoo, että yksi otos elokuvassa voi olla monien eri tulkintojen subjekti, koska monet kerronnat voivat toimia samanaikaisesti. *Kauniissa mielessä* todellisuustasojen kerronnallisuudet toimivat näin, mutta harva kohtaaminen on kiinni siitä, osaako katsoja vain kiinnittää katseensa toiseen, siihen todellisempaan tasoon. Tätä on tietysti ohjaaja Howardinkin mukaan pyritty tietoisesti välttämään. Charlesin pieniä vihjeitä annetaan hänen käydessään kahdenkeskisiä keskusteluja Nashin kanssa, jolloin taustalla saatetaan näyttää etäällä olevien hahmojen pieniä, kummastelevia katseen kääntymisiä – näyttäähän tilanne heille siltä, että Nash puhuisi itsekseen. Naukkarinen (1998, 42) luetteleekin skitsofreenisen ulospäin näkyviin oireisiin tilanteisiin nähden epäsovivan käytöksen, kuten ympärilleen tuijottelun, itsekseen naureskelun ja muun tunne-elämän näkymisen.

Verbaalisesti Charlesin piirteisiin ujutetaan jonkinlaista yksipuolisuutta, minkä voi toisaalta mieltää sivuhenkilön yleiseksi kaventamiseksi, mutta myös osoitukseksi siitä, että hän on Nashin mielen tuottama henkilö. Seuraava ystävällismielisesti humoristinen keskustelu käydään taskumatin äärellä juuri, kun huonetoverit ovat tutustuneet.

Nash: Olen yhtä vihamielinen kaikille.

Charles: Ehkä pärjää paremmin kokonaislukujen kuin ihmisten.

Nash: Ensimmäisen luokan opettajani sanoi, että minulla oli tuplasti aivoja mutta vain puolikas sydäntä.

Charles: Vau! Hän kuulostaa mukavalta.

Nash: Totuus on etten juurikaan pidä ihmisistä. Eivätkä he pidä minusta.

Charles: Mutta miksi, sinähän olet niin nokkela ja hurmaava. Vakavasti puhuen. Matematiikka ei johda sinua korkeampaan totuuteen. Tiedätkö miksi? Koska se on tylsää. Todella tylsää.

Nash jatkaa perustellen, miksi hänen on löydettävä omaperäinen idea.

Nash: Se on ainoa tapa erota massasta. Ainoa tapa olla...

Charles: Tärkeä.

Nash: (hiljaisuus) Niin.

(*Kaunis mieli*, kohta 2 "Mathematicians")

Sen lisäksi, että Charles on ainoa, joka saa heti Nashin avautumaan hieman menneisyydestään, huomattavaa on, että hän täydentää Nashin lauseen. Toinen esimerkki-dialogeistani tapahtuu tilanteessa, jossa Nash on lyönyt otsansa ikkunaan seurauksena epätoivoista tuntiessaan olevansa kyvytön keksimään tuon dialogissa mainitun idean.

Nash: En voi epäonnistua. Tässä on kaikki mitä olen.

Charles: Mennään ulos.

Nash: Minun on saatava jotain aikaan. En voi vain tuijottaa tyhjyyteen.

Charles: Riittää!

Nash: Pakko myötäillä, noudattaa heidän sääntöjään, lukea heidän kirjojaan, käydä heidän tunneillaan.

Charles: Anna mennä! Halkaise pääsi! Tapa itsesi. Älä viitsi pelleillä. Hajota pääsi! Halkaise hyödytön pääsi kahtia.

Nash: Mikä helvetti sinua vaivaa Charles?

Charles: Ei minua mikään vaivaa. Eikä sinua. Vaan heitä. Vastauksesi ei ole "myötäillä".

(*Kaunis mieli*, kohta 4 "The need to focus")

Kyseisessä fyysisen yhteenotonkin sisältävässä kohtauksessa huomattavaa on, että vaikka Charles ja Nash tappelevat, he ovat kuitenkin loppujen lopuksi samoilla linjoilla – tiiviisti ilmaistuna, Nashissa ei ole mitään vikaa vaan sinänsä määrittelemättömissä "heissä". Heissä, jotka eivät ymmärrä Nashia ja joita leimaa tietty vieraus. Malm (1994, 15) kuvaa skitsofreenikon noidankehämäistä ahdistusta hallitsevaksi ja mahdottomaksi kontrolloida. Koska torjutut ahdistuksen ja vihan tunteet koetaan "vieraina", tästä seuraa pelkoa, lisää ahdistusta ja yhteyden katkeamista todellisuuteen, mikä puolestaan johtaa häiriintyneeseen minäkuvaan.

Viimeinen esimerkkini sijoittuu Princetonin pihalle, jossa Nash kertoo Charlesille tavanneensa Alician.

Nash: Tapasin tytön.

Charles: Ihmistytönkö?

Nash: Homo sapiensin.

Charles: Kahdella jalalla kulkevan?

Nash: Jep. Yllättäen hän pitää minua viehättävänä monella tasolla.

Charles: Sehän on hienoa. Makuasioista ei koskaan tiedä, vai mitä?

Nash: Pitäisikö mennä naimisiin?

Charles: Voi luoja. Niin.

Nash: Tarkoitan että kaikki sujuu. Työ on hieno. Minulla on rahaa. Kaikki on kohdallaan. Mutta miten sen tietää varmasti?

Charles: Mikään ei koskaan ole varmaa. Ainoa varma asia, jonka tiedän.

(*Kaunis mieli*, kohtaus 10 "The prodigal roommate")

Myös tämä dialoginpätkä osoittaa sen, että Charles lähinnä myötäilee Nashin sanomisia. Hänellä itsellään ei ole mitään uutta sanottavaa – vain epävarmuuden painotusta, toisin sanoen sitä, mitä Nash itse jo kokee. Näiden dialogien perusteella on siis rivien välistä luettavissa olevia vihjeitä siitä, että Charles ei ole todellinen, vaan eräänlainen "lisä" Nashiin, joten kompositionaalisen motivaation kautta hänen hahmottamisensa yksittäisenä henkilönä on hieman kyseenalaista.

Charlesin todellisuutta kuitenkin perustellaan myös osoittamalla tämän puheiden kautta, että hänellä on historia, hänellä on opiskelupaikka, hänellä on töitä, ja alussa hän mainitsee ohimennen myös, että hänellä on sosiaalista elämää. Tämä johdattaa uuteen kyseenalaistamiseen: Charlesia ei näytetä kommunikoivan kenenkään muun kuin Nashin silloinkaan, kun hän on ihmisten ilmoilla, kuten pubissa. Epäilyksen varjo kuitenkin hieman hälvenee, kun Charlesin elämä saa uskottavaa lisätaustoitusta Marceen esiintulon kautta.

Nämä kaksi harhaa eivät kuitenkaan suuremmin kommunikoi keskenään, verbaalisesti ainoastaan Charlesin ohjeellisten huudahduksien kautta. Koskettava taustatarina Marceen huostaanotosta, jonka Charles kertoo tuottaa reaali pohjaiselta motivaatiolta empatiaa siinä määrin, että heidän keskinäisen kontaktinsa pieni määrä jää helposti huomaamatta. Aina, kun heidät näytetään yhdessä, heidän fokuksensa on nimenomaan Nash.

Marceen hahmo tuottaa Nashissa suurta iloa sekä välittömyyttä siitä syystä, että pikkutyölle hän voi huoletta möläytellä huippusalaiseen työhönsä kuuluvia asioita. Marcee on Nashille yksipuolisesti hyvyttä edustava hahmo. Loogisen ajattelukyvyyn

ollessa häiriintynyt skitsofreeniselle henkilölle on Malmin (1994, 14–15) kokemusten mukaan yleistä kokea tunne, että on valittava puoli omista ajatuksista – useimmiten se "hyvä" puoli. Ongelmallista tässä on sensuroinnin ja poissulkemisen lamauttavuus.

Marceen antama lisä on miellyttävää vaihtelua Nashin ahdistukseen salailusta, ja ujuttaa taas hahmon pyöreyyteen oman segmenttinsä. Yksi – ja *ainoa* – dialogi Marceen ja Nashin kesken kuuluu seuraavasti:

Marcee: Mitä teette?

Nash: Yritän löytää lehdestä ajan mittaan toistuvia kaavoja. Entä sinä?

Marcee: Puhutte hassusti, herra Nash

Nash: Tunnenko sinut?

Marcee: Setäni mukaan olette hyvin fiksu mutta ette kovin mukava eikä pitäisi välittää jos olette häijy.

(*Kaunis mieli*, kohtaus 10 "The prodigal roommate")

Kompositionaalisen motivaation lähtökohdista on vaikea ymmärtää Marceen funktiota tarinan kannalta olennaiseksi. Hänen hahmonsa jää siinä mielessä ohueksi että oikeastaan kaikki mitä hänestä tiedetään, on se, että Charles on hänen setänsä ja että hänen äitinsä on menehtynyt. Marceen saapuessa elokuvaan senhetkinen tilanne on kuitenkin niin täynnä tapahtumarikasta informaatiota, että hahmon irrallisuus sivuutetaan. Onhan Nashin elämään kytkeytynyt juurikin tuossa vaiheessa sekä Alicia että William Parcher, joista jälkimmäinen kuuluu vielä toimittajien hierarkiatasoon.

Parcher tuo Nashin hahmoon kertatehtävällä lisää uskottavuutta ja luotettavuutta hänen pyytäessä tämän mukaan suuren luokan operaatioihin. Lukuun ottamatta paria vierailua Pentagonissa, Nashin lahjakkuus on ennen tutustumista Parcheriin menossa hukkaan – niin kuin hän itse katkerana huomauttaa:

Nash: Venäläisillä on vetypommi, natsit asuttavat Etelä-Amerikkaa, Kiinalla on 2, 8 miljoonan miehen vakinaisen armeija ja minä teen patorasituskokeita.

(*Kaunis mieli*, kohtaus 6 "The Pentagon")

Parcherin vakuuttava olomuoto ja tietomäärä koskien valtion operaatioita tekevät vaikutuksen samasta syystä, kun Nashin matemaattinen osaaminen. Maailma on

sinänsä outo ja vieras, emme koskaan ole olleet siinä mukana sisältä käsin, vaikka tietyt historialliset faktat ovatkin tiedossamme koskien esimerkiksi kylmän sodan aikaista vehkeilyä. Täysin vieras toimintaympäristö, minkä Parcher tuo mukanaan antaa tässä mielessä harvemmin aihetta epäilyyn, vaikka vihjeitä epäluotettavuudesta annetaan. Tarjottu epäluotettava tieto liittyy kuitenkin enimmäkseen mainittuun ympäristöön – salaiseen Wheeler-laboratorioon sisältöineen ja sen epäluotettavuus pohjautuu osittain katsojan historialliseen tietoon, mutta todellisuuskuva rakentuu myös jo mainitun vierauden aspektin kautta. Aikaansa, vuoteen 1953, nähden huipputeknologinen ympäristö saattaa herättää kyseenalaistuksia.

Tästä eräänä esimerkkinä on Parcherin käyttämä langaton kaukosäädin, joka keksittiin vasta vuonna 1955. Mikäli tämä historiallinen fakta on tiedossa, se ei kuitenkaan välttämättä johda äärimmäiseen varaukselliseen asenteeseen, sillä koko ympäristöä määrittää tietynasteinen mystifiointi, huippusalainen oma elämän kerros, jossa jopa teknologinen kehitys on voinut edetä omaa tahtiaan. Elokuva kuitenkin vielä korostaa kommunikatiivisuuttaan omasta epäluotettavuudestaan tässä yksittäisessä tapauksessa, vieraaseen maailmaan tuoreen tulokkaan – Nashin – mainitessa kaukosäätimeen viitaten: "Nuo ovat hyvä idea."

Teknologisen kehityksen epäilyttävyys elokuvassa saadaan hillittyä Parcherin vakuuttavuudella. Hän sitoo puheensa ja siten itsensä suuren luokan organisaatioihin ja ihmisiin, ja merkitsee siten itsensä heihin kuuluvaksi. Parcherin ja Nashin tutustuessa dialogi etenee seuraavasti:

Parcher: William Parcher. Isoveli palveluksessanne.

Nash: Mitä voin tehdä puolustusministeriön hyväksi? Saanko palkankorotuksen?

Parcher: Kävellään. Vaikuttavaa toimintaa Pentagonissa.

Nash: Niin oli.

Parcher: Oppenheimer tapasi sanoa "Nero näkee vastauksen ennen kysymystä".

Nash: Tunsitteko Oppenheimerin?

Parcher: Hänen projektinsa oli valvonnassani.

Nash: Mikä projekti?

(hiljaisuus)

Nash: ... Se projekti.

Parcher: Ei se ole noin yksinkertaista.

Nash: Lopetitte sodan.

Parcher: Kärvensimme 150 000 ihmistä yhden sydämenlyönnin aikana.

Nash: Suurilla teoilla on korkea hinta, herra Parcher.

Se, että Parcher viittaa heti ekstrafiktionaaliseen maailmaan, vahvistaa hänen kokemistaan luotettavana informaatiolähteenä. Hän jatkaa samoilla linjoilla seuraavassa dialogissa:

Parcher: Natsi-insinöörit yrittivät rakentaa kannettavaa atomipommia. Venäläiset ehtivät laitokseen ennen meitä ja menetimme sen.

Nash: Määräykset Pentagonissa. Nehän koskivat tätä?

Parcher: Venäläiset eivät pidä aina yhtä. Puna-armeijan osa nimeltä *Novaja Svoboda* eli "Uusi vapaus" pitää pommia hallussaan ja aikoo räjäyttää sen USA:n maaperällä. Suunnitelmana on aiheuttaa valtavat siviilivahingot.

Ihminen kykenee niin suuriin hirmutöihin kuin mielikuvitus sallii.

Uudella vapaudella on nukkuvia agenteja USA:ssa. McCarthy on idiootti mutta ei valitettavasti väärässä. Uusi vapaus kommunikoi agenttien lehtiin piilotetuilla koodeilla ja siinä te astutte kuvaan. Teidät erottaa muista se että olette yksinkertaisesti paras näkemäni synnynäinen koodinmurtaja.

Nash: Mitä tarkkaan ottaen tahdotte minun tekevän?

(*Kaunis mieli*, kohta 8 "Code Breaker")

Parcher saa asemita muutamaan otokseen suuren määrän yksityiskohtaista tietoa ja samanaikaisesti vahvistaa Nashin kokemista suuren luokan osaajana, vahvistaa toisin sanoen sitä tietoa, mikä meillä oli jo hallussamme, mutta joka oli vaarassa menettää merkityksensä Nashin työskennellessä vaatimattomammilla alueilla. Nyt, kun pääsemme itsetietoisina lahjakkuuden teemaan jälleen käsiksi, jopa radiumdiodin istuttaminen ihon alle menee helposti vain meille tuntemattoman maailman piikkiin, jossa pelataan eri säännöillä. Ajatus implantista on jälkeinpäin ajateltuna kohtuullisen järjetön, mutta Parcherin vakuuttavan hahmon ollessa paikalla, kysymyksille ei jätetä paljoakaan sijaa.

Parcher: Hän istutti juuri radiumdiodin. Se on turvallista. Isotooppi puoliintuu ennustettavasti. Sen seurauksena numerot muuttuvat ajan mittaan. Ne ovat pudotuspaikkane koodit.

Nash: Olenko nyt vakooja?

(*Kaunis mieli*, kohtaus 8 "Code Breaker")

Parcherin itsetietoinen hymy vakuuttaa meidät siitä, että Nashin toimintaa tullaan seuraamaan jatkossa sillä perusteella, että hän todellakin on.

5.2.3 Kilpailuhenkiset auktoriteetit

Herkmanin mainitsema hahmojen – toimittajien ja auktoriteettien – välinen kilpailuasetelma tulee näkyväksi elokuvan keskijaksossa. Asiantuntevan kommentin argumentteineen esittää tohtori Rosen; vakava, etäisen oloinen hahmo, jonka äänen toimittajat saavat aluksi rajautumaan vain epämääräiseltä kuulostavaan asiantuntijuuteen, josta on vaikea löytää kiinnekohtaa fiktion oikeaan elämään.

Kilpailuasetelma, joka alkaa hiljalleen murtaa illusorista totuutta syntyy avainkohtauksesta, jossa Alicia ja Rosen tapaavat ensi kertaa ja katsovat dialogin alkuosassa Nashia tarkkailuhuoneen ikkunan läpi:

Alicia: Mikä hänellä on?

Rosen: Johnilla on skitsofrenia. Skitsofreenikot ovat usein vainoharhaisia.

Alicia: Mutta hänen työnsä. Se liittyy vehkeilyyn.

Rosen: Tiedän. Johnin maailmassa sellainen käytös hyväksytään ja sitä kannustetaan. Niin ollen hänen sairautensa on jäänyt hoitamatta tavallista pitempään.

Alicia: Kuinka kauan?

Rosen: Ehkä opiskeluajoista. Silloin hallusinaatiot näyttävät alkaneen.

Alicia: Mistä puhutte? Mitkä hallusinaatiot?

Rosen: Toistaiseksi tiedän yhden. Kuvittelun huonetoverin Charles Hermanin.

Alicia: Ei Charles ole kuviteltu. He ovat parhaita ystäviä Princetonista lähtien.

Rosen: Oletteko tavannut häntä? Onko hän käynyt kylässä?

Alicia: Hän on kaupungissa aina lyhyesti opettamassa.

Rosen: Oliko hän häissänne?

Alicia: Hän oli työssä.

Rosen: Oletteko nähnyt kuvaa tai puhuneet hänelle puhelimessa?

Alicia: Tämä on naurettavaa.

(*Kaunis mieli*, kohta 14 "Mental Illness")

Kohta 14 on merkittävä monessa suhteessa. Ensinnäkin, tässä vaiheessa elokuvaa olemme katsoneet maailmaa Nashin näkökulmasta, minkä mukaan Rosen on venäläinen vakooja, mutta nyt auktoriteettien välityksellä Nashista tuleekin katseemme objekti ja meidät asetetaan väkisin "vihollisen" puolelle tarkkailemaan uhria. Jo tämä aiheuttaa helposti vastareaktion ja vahvan kyseenalaistamisen, vaikka Rosen dialogissa esittääkin mm. kysymyksien muodossa pätevästi argumentoitua informaatiota. Se, miten muisti vaikuttaa uuden informaation vastaanottamiseen on olennaista. Kun tohtori Rosenilla uutena, meille tuntemattomana hahmona on antaa meille vain sanoja, jotka taistelevat näkemäämme, itse todistamaamme vastaan, Nashin kokemusmaailmaan olemme saaneet sitä vastoin tutustua jo viimeisen tunnin ajan. Tässäkin suhteessa katsojan reaktiot asetetaan eräällä tavoin psykoterapian professori Gaetano Benedettin tulkintoihin skitsofrenisesta käyttäytymisestä, johon kuuluu taipumus korvata oman todellisuuden kuvan pelot ne esiin nostavalla terapeutilla. Hänestä tuleekin se vainoaja. (Benedetti 1979, 81.)

Sytä uskoa, että Rosen *ei* olisi vakooja, viljellään hyvin harvakseltaan. Ainoaksi psykiatrin piirteeksi voidaan oikeastaan tässä vaiheessa mieltää tiedot skitsofrenian oireista. Kummastusta herättää myös yhteys Rosenin ja Alician välillä. Alkuosan viimeinen kohta 14 jää tilanteeseen, jossa Nashin hektinen käytös on jättänyt järkyttyneen Alician istumaan yksin pariskunnan olohuoneeseen. Kohta 14 päättyy siihen, että näemme puhelimen ja sen yläpuolelle syttyvän valon. Tämä vihjaa, että Alicia on aikeissa soittaa jollekin. Tarinainformaatio ei kuitenkaan eksplisiittisesti tuo esille, että hahmo, kenelle Alicia on soittanut on juurikin tohtori Rosen. Heidän ensimmäisessä tapaamisessaan kausaaliyhteys hahmojen välillä on epäselvä, joten turvaudutaan edelleen uskomaan asioita Nashin kautta – Alicia on kenties kutsuttu paikalle manipuloitavaksi vakoojien juoneen, jossa Nash esitetään skitsofrenisena, jotta tämä puheita ei otettaisi tosissaan. Tämä ajatus saa varmistusta edellisen dialogin jatkuessa:

Rosen: Soitin Princetoniin. Heidän tietojensa mukaan John asui yksin. Kumpi on todennäköisempää? Että miehelle, jolla ei ole sotilaskoulutusta on venäläisiä pakeneva vakooja...

Alicia: Saatte hänet kuulostamaan hullulta.

Rosen: ... vai että hän on kadottanut todellisuudentajunsa? Voin auttaa häntä vain näyttämällä eron todellisuuden ja mielikuvituksen välillä.

Rosen jatkaa:

Rosen: Mitä hän tekee?

Alicia: Se on salaista.

Rosen: Hän mainitsi valvojan nimeltä William Parcher. Ehkä herra Parcher voi selvittää asioita. Häneen ei saa yhteyttä ilman lupia.

Alicia: Haluatteko että hankin teille tietoja mieheni työstä?

(*Kaunis mieli*, kohtaus 14 "Mental Illness")

Viimeiset repliikit liittävät Rosenin varsin uteliaalla tavalla Nashin työhön, mikä lisää hänen epäluotettavuuttaan. Varauksellisuutta korostaa myös se, että hän pyrkii katsojan näkökulmasta saamaan Aliciaa puolelleen, Nashin viholliseksi. Kun ottaa huomioon katsojan kulttuurisen taustan, puolesta ja vastaan -faktoreita vastaanotossamme suhteessa Roseniin on löydettävissä aina katsojan yksilökohtaisesta lääkärikammosta neuvostovastaisuuteen asti.

Kun Alicia lähtee etsimään todisteita miehensä tilasta, tarinainformaation ulottuvuus kokee muutoksia. Ulottuvuudella Bordwell (1985, 57) viittaa siis siihen, että kerronta voi olla enemmän tai vähemmän rajoitettua. Tarinassa tapahtuva toiminta, ja sitä kautta saatava informaatio saatetaan toisin sanoen pohjata yhden tai useamman henkilön tietoihin – tai toisaalta itse kerronta saattaa välittää tiedon siten, että omaa enemmän tietoa kuin yhdelläkään hahmolla on. Alammekin todisteiden karttuessa liukua kohti tilannetta, jota Gérard Genette on nimittänyt fokalisoitumattomaksi kerronnaksi tai "kaikentietäväksi kerronnaksi" – sellaiseksi, jossa kertojalla (tapauksessani kerronnalla) tietomäärä on suurempi kuin yhdelläkään tarinan hahmolla. (Saariluoma 1987, 124.) Karvonen (1995, 45, 49) lisää nimityksien kirjoitukseen nollafokalisaation eron fokalisaatioon ollessa se, ettei kertomista tukahduteta. Tämä epämääräisyyden hallitsema tila on suuri kommunikatiivinen osoitus kerronnalta – se osoittaa, että sen tarjoama luotettavuus on kyseenalaista. Kerrontaa ei sinänsä tukahduteta, vaan sen osoitus kaikkietävyydestä ainoastaan kommunikoi,

että tässä vaiheessa sillä on eniten tietoa ja jättää katsojan osittain tyhjän päälle odottamaan tulevaa.

Alician löytäessä todistusaineistoa hänestä tulee Rosenin tavoin yksi elokuvan hahmohierarkian auktoriteeteista, jonka kilpailu toimittajien – harhojen – kanssa on aluillaan. Tässä kilpailussa Alician on saatava myös hierarkian ankkuri Nash puolelleen, jotta hänen äänensä pääsisi kuuluviin. Heidän tavatessaan emme vielä ole tietoisia kaikesta, mitä Alicia on löytänyt:

Nash: Ymmärrän että käytökseni ja kykenemättömyyteni keskustella asiasta kanssasi on täytynyt vaikuttaa hullulta. En jättänyt sinulle vaihtoehtoa. Ymmärrän ja olen todella pahoillani.

Alicia: Ei se mitään.

Nash: Kaikki järjestyy. Kaikki järjestyy. Meidän on puhuttava hiljaa. He voivat kuunnella. Täällä voi olla mikrofoneja. Kerron nyt kaiken. Se on vastoin sääntöjä mutta sinun on tiedettävä koska sinun on autettava minut täältä. Olen tehnyt huippusalaista työtä hallitukselle. On olemassa uhka, jolla on katastrofaaliset mitat. Venäläiset kai pitävät minua liian tunnettuna. Siksi kai he eivät tapa minua. He pitävät minua täällä estääkseen minua työskentelemästä.

(*Kaunis mieli*, kohtaus 14 ”Mental Illness”)

Tässä vaiheessa, kun kerronta on asettanut itsensä korkeimmalle asteelle, katsoja on jokseenkin ymmällään informaatioiden kasautumista. Elokuvan alkujakson muistikuvat pakottavat vastaanottamaan Nashin kiihkeän puolustuspuheen edes hitusen luotettavana, mutta fakta on, että uuden informaation pohjalta häntä katsotaan nyt skeptisemmällä motivaatiolla, ja hänen panfobisien silmiensä taustalta etsitään nyt epäilevällä asenteella uusia syitä.

Gaetano Benedetti kuvaa skitsofrenista tilaa sellaiseksi, jossa ympäröivä todellisuus "kohdistuu potilaan heikkoon minään, syöksyy sitä kohti ja tunkeutuu sen sisään", tapahtumat ja ihmiset katseineen ja eleineen saavat uhkaavan "merkityspotenssin". Lisäksi "normaalisti piilotajuisiksi jäävät tiedot 'pääsevät läpi' ja antavat asioille symbolisesti liioitellut mittasuhteet". Normaaliksi havaitsemiseksi Benedetti luonnehtii tapaa, jolla ympäristö taustoittuu siltä pohjalta, että pystymme myös "havaitsemaan oman kiinteän, kaiken jäsentävän minijärjestelmämme." (Benedetti 1979, 60–61.)

Kun Nash jatkaa intensiivistä puhettaan, Alicia keskeyttää hänet huutaen ja esittää avaamattomat kirjekuoret todistusaineistonaan. Kun referenssejä saavutetaan vielä sen kautta, että Nashiin istutettua implanttia ei löydy, on selvää, että olemme siirtymässä rajoittamattomampaan kerrontaan, ja seuraava Rosenin puheenvuoro otetaan jo myötätuntoisemmin vastaan – olemmehan itsekin antautuneet tähän tilaan:

Rosen: Skitsofrenian painajainen on se, ettei tiedä mikä on totta. Kuvitelkaa, että kuulette äkkiä, että ihmiset ja paikat ja tärkeimmät hetkenne eivät ole poissa eivätkä kuolleet, vaan pahempaa, niitä ei ollutkaan. Millainen helvetti se olisi?

(*Kaunis mieli*, kohtaus 15 "Treatment")

Mielenkiintoiseksi elokuvan keskijakson tekee se, että kamppailu auktoriteettien ja toimittajien näkökulmien välillä ei ole suinkaan ohi. Kun näemme Nashin Rosenin määräämien insuliinishokkien ja lääkkeiden vaikutuksen alaisena, apaattisena ja toimintakyvyttömänä, tietty vastenmielisyys tohtori Roseniin pysyy yllä. Alkujakson vahvasti valmistama identifikaatio Nashin maailmaan jännittävine ympäristöineen kokee häiritsevän kolauksen, jossa arki näyttäytyy meille yhtä yksipuolisena kuin Nashillekin.

Siirtyminen ulottuvuudeltaan rajoittamattomampaan kerrontaan kokemamme tiedon syvyys "kärsii" siirtyen spektrumien objektiivisempaan tasoon, jolloin näytetään myös ensimmäinen kohtaus, jossa Nash loistaa poissaolollaan. Tällöin tuodaan esille uusia näkökulmia. Esimerkiksi Alicia pohtii suhdettaan Nashin sairauteen. Kohtaus painottaa näkemystä, että Nash ei ole elokuvassa ainoa, joka näkee, mitä haluaa nähdä ja uskoo, mitä haluaa uskoa:

Alicia: Ajattelen usein, että tunnen velvollisuutta. Tai syyllisyyttä kun haluan lähteä. Vihaan Johnia, Jumalaa ja... Mutta sitten katson häntä ja pakotan itseni näkemään miehen jonka nain. Ja hänestä tulee se. Hän muuttuu ihmiseksi jota rakastan. Ja minä muutun ihmiseksi, joka rakastaa häntä.

(*Kaunis mieli*, kohtaus 15 "Treatment")

Seurattuamme keskijaksossa aikamme kaikkien osapuolien melko tyytymätöntä elämää, tiedonhaun motivaatioksi tuntuisi nousevan juurikin tuo *halu nähdä*. Tähän perustuneen pitkälti usko siihen, että intoudumme kokemaan olleemme koko ajan sittenkin oikeassa, kun Parcher palaa. Vaikka elokuva eksplisiittisesti osoittaa, että Nash jättää lääkkeensä ottamatta, tutun hahmon saapuessa takaisin kuvioihin yhtä

vakuuttavana kuin ennenkin palauttaa tietokäsitystämme samaan tilaan kuin ennen diagnoosia. Parcherin uskottavuutta säätelee myös tämän kyky perustella kaikki Nashin esittämät epäilyksen aiheet:

Parcher: Olemme rajanneet pommin sijainnin jonnekin itärannikolle, mutta emme ole pystyneet määrittämään tarkkaa sijaintia. Koodit ovat entistä monimutkaisempia. Katso tätä. (Nash katsoo Parcheria epäileväenä). Mitä?

Nash: Tohtori Rosen sanoi...

Parcher: Rosen! Se huijari! "Skitsofreeninen pako todellisuudesta", niinkö? Psykologista paskaa! Katso minua. Katso minua, John. Näytänkö kuvitellulta?

Nash: Wheelerissä ei tunneta sinua.

Parcher: Luuletko, että pidämme henkilölistaa? Valitan että jouduit kokemaan kaiken tämän. Olen nähnyt paljon vaivaa saadakseni sinut takaisin. Voin palauttaa asemasi Wheelerissä. Kerron maailmalle mitä teit. Mutta nyt tarvitsen sinua, sotilas.

Nash: Pelkäsin niin, ettet ollut todellinen.

(*Kaunis mieli*, kohta 16 "Delusions")

Parcherin heti valmiit selvitykset sekä Nashin nuhjuinen, nimenomaan potilaaksi mielletävissä oleva olemus löysine villatakkeineen antaa tilaa ristiriitaisille oletuksille tietokäsityksistä. Rosenin rikottua jännityksentäyteinen illusiomme, hänen mainitsemisensä ja vähättelynsä auttavat taantumaan takaisin skitsofreeniseen maailmankuvaan. Fiktiolla on hämmästyttävä kyky asettaa meidät jonkun tietyn henkilön puolelle. Luonnollisesti taustalla vaikuttavat arvomaailmamme ja moraalikäsitteemme, Baconia (2000, 194) lainatakseni: "Sotaelokuva saattaa houkutella pasifistinkin toivomaan päähenkilöiden menestystä taistelussa – varsinkin kun vastapuoli jätetään kasvottomaksi tai esitetään karrikoituneena hirviönä [...]". Mikäli ei ole lääkärikammoinen ihminen, aivan hirviön asteelle Rosen ei yletä, enemmänkin häntä luonnehtii sana kasvottomuus. Oma näkökulmani taantumuksessani (myönnän siis menneeni lankaan ensimmäisellä katselukerralla) ei sitoutunut niinkään kylmän sodan taistelukuvioon. En pelännyt USA:ssa räjähtävää pommia, jonka vain Nash voi estää, vaan motivaationi perustui siihen, että Rosen – oli hän sitten vakooja tai psykiatri – saapuu tuntemattomalta taholta ja tuntemattomana uhkana häiritsemään pientä ihmistä. Nyt kerronnan siirtyessä hetkellisesti rajoitettuun subjektiviteettiin, tälle pienelle ihmiselle annetaan vielä tilaisuus.

Bordwellin mukaan juonen edetessä syyt ja seuraukset kulkevat kapeampia kaavoja (1990, 62), mutta suuren informaatiomäärän subjektina katsoja on erehtyväinen. Koska harhainen todellisuus on nimenomaan *näytetty* hänelle totena, todellisena informaationa, on elokuvan, itsetietoisuutta korostamalla myös *näytettävä* hänelle tie ulos tästä illuusiosta. Näin tapahtuu, kun siirrytään taas rajoittamattomaan kerrontaan, Alician toimiessa jälleen auktoriteetin tasolla. Kun tämä saa taas tietoonsa todistusaineistoa miehensä psykoottisen tilan palaamisesta, tilanne kääntyy dramaattiseksi ja elokuvan suurin kamppailu toimittajien ja auktoriteettien välillä käydään Nashien kodissa. Parcherin ja Alician hahmot ovat meille samanarvoisesti yhtä vakuuttavia kuin ennenkin, mutta eron tekee kameratyö – asioiden *näyttäminen* tietyllä tavalla – johon tulen palaamaan seuraavassa osassa tarkemmin. Elokuvan siirrellessä subjektiviteetin ja objektiviteetin asteitaan, todellisuus varmistuu meille viimeistään tässä keskijakson toisessa avainkohtauksessa. Kausaalisuhteet saavat varmistuksensa ja tämän pohjalta Nashin puhe alkaa kuulostaa jo selvästi epäloogiselta, mitä Naukkarinen (1998, 45) pitää yhtenä puhetta koskevana tärkeimpänä oireena:

Alicia: Täällä ei ole ketään. Ei ketään!

Nash: Charlesissa on näkymättömyysseerumia. Näen hänet koska verenkiertooni erittyi kemikaalia implantin sulettua. En voinut kertoa. Se oli omaksi parhaaksesi!

(*Kaunis mieli*, kohta 16 "Delusions")

Kun tilanne raukeaa, tietomme elokuvan tyyleistä ja sen käyttämistä tehokeinoista todellisuuskuvien luomiseksi alkaa olla kattava, joten jatkoa ajatellen tiedonhalu liittyy alleviivatuksi varmistuneeseen skitsofreniaan ja siinä selviämiseen. Dramaattisen tilanteen jälkeen käydään seuraava keskustelu:

Rosen: Näetkö heidät nyt?

Nash: Näen.

Rosen: Miksi lopetit lääkityksen?

Nash: Koska en voinut työskennellä. En voinut auttaa vauvan kanssa. En voinut... En voinut tyydyttää vaimoani. Onko se parempi kuin olla hullu?

Rosen: Meidän on lisättävä insuliinishokkeja ja aloitettava uusi lääkitys.

Nash: Ei. Täytyy olla toinen tapa.

Rosen: Skitsofrenia on rappaettava sairaus. Joinakin päivinä oireita ei ole mutta ajan mittaan tilasi pahenee.

Nash: Se on ongelma. Ei muuta. Ongelma ilman ratkaisua. Ja minähän ratkaisen ongelmia.

Rosen: Tämä ei ole matematiikkaa. Et voi keksiä kaavaa joka muuttaisi tavan jolla koet maailman.

Nash: Käytän vain mieltäni.

Rosen: Ei ole väittämää eikä todisteita. Et voi järkeillä ulos tästä.

Nash: Miksen? Miksi en voi?

Rosen: Koska ongelma on juuri mielessäsi.

(*Kaunis mieli*, kohtaus 16 "Delusions")

Kyseinen kohtaus, jossa Alicia pysyy vielä vaitonaisena sivustaseuraajana ryhtyy synnyttämään myös minimaalista kilpailua auktoriteettien kesken, joilla on omat käsityksensä siitä, kuinka Nashin skitsofreniasta selvitään. Rosenin kanta tulee yllä selväksi, mutta Alicia vetoaa sisimpään, inhimilliseen kosketukseen ja ehdottaa sydämen olevan "se osa joka tunnistaa heräämisen unesta". Hän lisää myös: "Minun on uskottava että uskomaton on mahdollista." Tämä sentimentaalisuuteen uppoaminen antaa jo vihjeen, kumpi auktoriteeteista on oikeassa. Nashin loppupuheenvuoro Nobelin jakotilaisuudessa kuuluukin Aliciaan kohdistettuna seuraavasti:

Olen aina uskonut numeroihin. Yhtälöihin ja logiikkaan, joissa on järkeä. Mutta tutkittuani niitä koko elämäni kysyn, mitä logiikka todella on. Kuka päättää mikä on järkevää? Etsintäni on vienyt minut halki fyysisen, metafysisen, harhaisuuden ja takaisin. Olen tehnyt urani suurimman löydön. Elämäni suurimman löydön. Vain rakkauden mystisistä yhtälöistä voi löytää loogista järkeä. Olen täällä tänään vain sinun ansiostasi. Sinä olet syy, miksi olen. Olet kaikki syyni.

(*Kaunis mieli*, kohtaus 19 "A Nobel Prize")

5.2.4 Muut haastateltavat

Herkmanin "muihin haastateltaviin" on elokuvan alkupuolella lueteltavissa Nashin opiskelutoverit; Sol (Adam Goldberg), Bender (Anthony Rapp) sekä Hansen. Heidän sanomisiensa painoarvo ei nouse arvoasteikossa kovinkaan korkealle, mutta se ei tarkoita, etteivätkö he olisi tukemassa elokuvan tarjoamaa kuvaa Nashista ja hänen tilastaan. Niin kuin Bacon (2000, 175) huomauttaa, usein sivuhenkilöt jäävät varsin

ohuiksi – eihän kapasiteettimme oikeassakaan elämässä riitä "pyöristämään" kaikkia ympärillämme olevia hahmoja. Toisin sanoen, jos aika elävässä elämässä ei siihen riitä, on parituntisen elokuvankin tehtävä valintoja henkilöiden näkökulmien rajaamiseksi.

Tarinan kerronnan kannalta näillä hahmoilla ei ole sinänsä arvovaltaa, että vaikka he ovat opiskelijoita arvostetussa yliopistossa yhtä kunnianhimoisen asetelman alaisena kuin Nashkin, he eivät suo meille minkäänlaisia väyliä matemaattiseen maailmaan ja jäävät siten verrattaen irrallisiksi. Nashin keskittyminen harhoihin menee myös jossain määrin todellisen ympäristön edelle, mikä on hyvin ymmärrettävää hänen kohdatessa jatkuvaa sekä hyvän – että pahantahtoista ivaa kaveripiiriltään:

Nash: Toivon saavani algoritmin niiden [pulujen] liikkeiden määrittämiseksi.

Sol (muille): Kahjo.

Sol (Nashille): Luulin että lopetit. Et aikonut mennä tunneille etkä...

Nash: Tunnit tylsistävät mielen. Tuhoavat mahdollisuuden aitoon luovuuteen.

Sol: En tiennytkään.

Hansen: Nash aikoo häikäistä meidät neroudellaan.

(*Kaunis mieli*, kohtaus 3 "A Challenge")

Tämän elokuvan alkuun sijoittuvan dialogin pohjalta saamme informaatiota koskien ensinnäkin sitä, miten Nash suhtautuu koulunkäyntiin ja toisekseen, kuinka hänen kaveripiirinsä suhtautuu häneen alun alkaen. Kollegoiden ironinen asenne vahvistaa sitä, mitä Claes Andersson (2003, 30) on pohtinut poikkeavuuden sietokyvyn ja sen kulttuurisidonnaisuuden yhteydessä: "Erilaisuuden ja vierauden pelko näyttää olevan lajityyppinen tapa reagoida, eräs itsesuojeluvaiston ilmentymä."

Suhtautuminen vaikuttaa kykyymme saavuttaa tietty empatian taso, jolla on elokuvan jatkoa ajatellen äärimmäisen merkittävä osuus. Myös sana "kahjo", ikään kuin lievempänä ilmauksena hulluuden käsitteestä tarttuu korvaan. Erikoisuus tuodaan esille siis myös sanallisesti varhaisessa vaiheessa. Juuri tuo ala-aste -tyylinen koulukiusaaminen alentaa hahmojen arvoasemaa, vaikka pikkuhiljaa he liimaantuvat osaksi Nashin elämää niinkin paljon, että tämä valitsee Solin ja Benderin kollegoikseen Wheeleriin.

Osoituksena siitä, että elämää suurempaa ystävyyttä ei synny tässäkään vaiheessa, näytetään miesten tietämättömyys Nashin sairaudesta. He perustelevat ymmärtämättömyytensä Alicialle sillä, että ovat aina ajatelleet, että "John on aina ollut vähän outo." Tämä etäisyys työntää heitä katsojan kannalta loitommas myös luotettavuudesta, mutta koska kommentti seuraa Rosenin diagnoosia, se jää ikään kuin hautumaan takaraivoon.

Nashin apaattisessa lääkintävaiheessa näytetään kuitenkin palasia myös Solin roolista Nashin elämässä, joka on saanut aavistuksen syvyyttä. Sol kannustaa Nashia ottamaan rauhallisesti huomattavasti tämän hankaluudet työskennellä, mutta etupäässä kohtausta sävyttävät vaivaantuneisuuden ja huumorin asteet. Sol on istumaisillaan Nashia vastapäätä olevalle tuolille, kun tämä katkaisee liikkeen nyökkäämällä istuimen suuntaan sanoen:

Nash: Oletko tavannut Harvey'n?

Sol: John.. Siinä ei ole...

Nash: Rauhoitu. Ei kannata olla hullu, jos ei saa pitää vähän hauskaa.

Sol: Jessus, John. Olisi pitänyt arvata.

[...]

Sol: Olin kaupungissa pitämässä seminaaria. Palaan tänään. Bender halusi poiketa tapaamaan sinua. Tervehtimään.

Nash: Säikky?

Sol: Niin.

Nash: Kai minäkin olisin. Valitettavasti olen mitä olen.

(*Kaunis mieli*, kohtaus 15 "Treatment")

Kohtauksella on painoarvoa siinä mielessä, että se antaa ymmärtää ainakin yhden Nashin peruselementin, hieman kieroutuneen huumorintajun pysyneen kohdallaan sekä osoittaa vaivaantuneisuuden Solin takeltelevan kielenkäytön kautta.

Hansen on ainoa "muista haastateltavista", jonka painoarvo kasvaa selvästi loppua kohden. Hansenin on annettu kasvaa myös hahmona, ja hänestä tulee myöhäisellä aikuisiällä keskeinen henkilö Nashin elämässä, vaikka alkujakso on hahmottanut heidän suhteensa etupäässä kilpakumppanuutena matematiikan saralla. Ainoa vihje

skitsofreniasta, joka verbalisoituu alkuaikojen Hansenin kautta on tämän kommentti saapuessaan paikalle publiin, jossa Nash pelaa näennäisesti Charlesin biljardia. Hansen kysyy ivallisesti: "Kuka on voitolla. Sinä vai sinä?". Kommentti ohitetaan pikaisesti näyttämällä Charlesin poistuminen.

Elokuvan loppuosa, toisin sanoen aika, jossa tieto on siirtynyt rajoittamattommaksi ja objektiivisemmaksi ja haemme lähinnä tietoa Nashin selviytymisestä skitsofrenian kanssa, on liitoksissa hyvin pitkälti Nashin ja Hansenin ystävyteen. Nash uskaltautuu kilpailevasta taustasta huolimatta Hansenin puheille ja nöyrtyy tunnustamaan tälle heikkoutensa pyytäessään lupaa palata Princetoniin:

Ajattelimme että sopeutuminen, yhteisöön kuuluminen voisi olla minulle hyväksi. Tietynasteinen sitoutuminen, tutut paikat ja ihmiset voisivat auttaa minua voittamaan tietyt minua vaivaavat harhat.

(*Kaunis mieli*, kohtaus 17 "Princeton")

Kun Hansen suostuu ehdotukseen, ystävyys syvenee ja Hansen toimii Nashin rauhoittajana, kun harhat palaavat vainoamaan häntä. Charles esimerkiksi palaa ilmaisemaan pettymyksensä Nashiin tämän pyrkiessä ignoroidaan hänet: "Se ei tule onnistumaan. Nöyryytät vain itseäsi. Säällittävää. Olet säällittävä. Häpeän sinua." Parcherilla puolestaan on aggressiivisempi lähestymistapa:

Nash: Et ole todellinen!

Parcher: Tällainenko olet sotilas! Hyödytön perverssi? Kylähullu?

Nash: En ole sotilas.

Parcher: Päädyt selliin! Vanhana, hyödyttömänä, hylättynä.

Nash: Tehtävää ei ole.

Parcher: Maailma palaa poroksi kun sinä keinutat itseäsi ja kuolaat.

Nash: Et ole todellinen!

Parcher: Puhut minulle yhä, sotilas!

Nash: Tehtävää ei ole! En ole sotilas!

(*Kaunis mieli*, kohtaus 17 "Princeton")

Tilanne kuvaa sitä, mitä Alanen (1993, 30) selvittää monien skitsofreniapotilaiden tunteneen: päähän tungetaan vieraita ajatuksia ja riistetään omia. Sirpaleisuus

aiheuttaa turvattomuutta ja mahdottomuutta kontrolloida tunteita, aggressioita ja itsetuhoisia ajatuksia. Benedetti puolestaan ammentaa kokemuksistaan tapauksen, jossa harhaäännet pyrkivät nimenomaan parantamaan potilaan katatonisesta tilasta, jota tämä piti ainoana turvapaikkanaan, pakottamaan hänet toisinaan ivaavalla luonteella takaisin sosiaaliseen elämään. Kyseisestä tapauksesta Benedetti myös toteaa, että potilaassa kyse oli enemmänkin herkästä ja haavoittuvasta henkilöstä kuin mielipuolesta – erotuksen teki vain tiukka sosiaalinen normisto. Sekä sisä- että ulkopuolinen pilkka käänsi potilaan tunteellisen puolen ajatukseen mitättömyydestä. (Benedetti 1979, 87–88.)

Hansenin pystyessä hyväksymään ja rauhoittamaan Nashin paniikinomainen reagointi ahdisteleviin harhoihin, hänen luotettavuutensa *ystävänä* kasvaa, koska se kasvattaa myös Nashin kykyä hyväksyä tuo rinnakkainen todellisuus. Elokuvan loppu asettaakin oikeastaan kaikki Nashille tärkeät, fiktiivisesti todelliset henkilöt mukaanlukien nöyrytnyt Nash itse "muiden haastateltavien" kategoriaan taistelemaan yhdessä hierarkiassa ylöspäin, yli toimittajien hallinnan. Myös Alicia on edustettuna tässä kategoriassa.

Nash: Olisitpa nähnyt heidän kasvonsa. Kaikki tuijottivat minua.

Alicia: Tiedät että stressi laukaisee harhat.

Nash: Tiedän. Mutta kotimatalla tapasin Charlesin. Joskus todella kaipaam keskustelujamme. Ehkä Rosen on oikeassa. Ehkä minun pitäisi harkita paluuta sairaalaan.

Alicia: Ei. Tule tänne. Yrität huomenna uudestaan.

(*Kaunis mieli*, kohta 17 "Princeton")

Tukiverkko alkaa hahmottaa Nashin oikeasta elämästä. Malmin (1994, 15) mukaan skitsofreeniseen ahdistukseen nimenomaan ei auta kanssaihminen ymmärrys tai lämpö toisin kuin terveen ihmisen tapauksessa, ja usein skitsofreenikko tunkee ystävät ja rakkaat oman maailmansa ulkopuolelle. (mt, 19–20.) Elokuvan Nash kuitenkin kykenee hyvästelemään juurikin sen toisen ulottuvuuden, johon kuuluvat Marcee ja Charles:

Charles: Et voi sivuuttaa minua loputtomiin.

Nash: Olet ollut hyvä ystävä. Paras. Mutta en puhu sinulle enää. En voi. Sama koskee sinua pikkuinen. Näkemiin.

(*Kaunis mieli*, kohtaus 18 "Goodbye old friends")

Informaatio, mitä saamme vastaanottaa loppupuolella koostuu pitkälti Nashin selviämisen ja sopeutumisen elementeistä kaarella "vaikeuksien kautta voittoon". Nash alkaa uudenaikaisena, skitsofreenisena nähtynä hahmona saavuttaa otetta elämästä, kerätä omanarvontuntoa ja kykyä analysoida itseään. Hänestä tulee myös avoimempi koskien heikkouksiaan, mikä on aikamoinen harppaus verrattuna alun Nashiin. Kun hän pyytää Hansenilta mahdollisuutta opettaa Princetonissa, kaksikko käy seuraavanlaisen keskustelun:

Nash: Ajattelin voivani olla vielä jotenkin hyödyksi.

Hansen: Entä... No, tiedäthän. Ovatko ne poissa?

Nash: (katsoo harhakolmikkoa) Eivät ole. Eivätkä ehkä katoakaan. Mutta olen tottunut jättämään ne huomiotta ja ne ovat tainneet luovuttaa. Luuletko että kaikkien uniemme ja painajaistemme on samoin? Että niitä on ruokittava jotta ne pysyvät hengissä?

Hansen: Ne kuitenkin kummittelevat sinulle.

Nash: Ne ovat menneisyyttä. Menneisyys kummittelee jokaiselle.

(*Kaunis mieli*, kohtaus 18 "Goodbye old friends")

Harhaisuuden yhdistäminen uniin antaa Nashin hahmosta uutta informaatiota. Perustavanlaatuisen muutos näkyy siinä, että nuori Nash pyrki erottautumaan joukosta, mutta sairauden tuoman erilaisuuden myötä hän haluaa vanhempana linkittää sen normaaliuteen – ominaisuuksiin, jotka yhdistävät kaikkia ihmisiä: unet ja menneisyys. Samoilla linjoilla, huumorin sävyttämänä Nash keskustelelee myös Thomas Kingin – henkilön, joka tulee ilmoittamaan, että Nash on ehdolla taloustieteen Nobelin saajaksi. Varmistettuaan eräältä oppilaaltaan, että King on varmasti olemassa myös kyseisen opiskelijan näkökentässä, he siirtyvät puhumaan hulluudesta:

Nash: Tulitte siis ottamaan selvää olenko hullu? Pilaisinko kaiken jos tosiaan voittaisin? Tanssisinko lavalla, strippaisinko ja kaakattaisinko kuin kana?

King (naurahtaen): Kyllä, jotain sellaista

Nash: Nollaisinko teidät? Se on mahdollista. Katsokaas, minä olen hullu. Syön uusimpia lääkkeitä, mutta näen silti asioita joita ei ole. En vain kiinnitä niihin huomiota. Se on kuin henkinen dieetti, jätän jotkin mielihalut tyydyttämättä. Kuten intoni kaavoihin. Mielihaluni kuvitella ja uneksia.

(*Kaunis mieli*, kohtaus 19 "A Nobel Prize")

Palaaminen monin tavoin leikinlaskun ympärille kehystää koko elokuvaa. Internetin terveyskirjasto hahmottelee selviytymismalleja skitsofrenian ja korostaakin tarvetta pitää kiinni kyvystä nauraa itselleen ja omalle avuttomuudelleen. Artikkelin mukaan tärkeää on myös ymmärtää sairauden luonne ja olemus, jotta syyllisyyden ja häpeäntunteet voidaan perusteettomina hylätä, sekä punnita arvot uudelleen ja olla realistinen unelmiaan kohtaan.¹⁶

Kyseinen kohtaus kuuluu elokuvan viimeisiin, ja jättää mielenkiintoisen avoimuuden koskien sanaa "hullu". Seppänen (2005, 79) havainnollistaa Risto Kuneliuksen yksinkertaisen esimerkin avulla, kuinka kuvat eivät pysty tavoittamaan kaikkia verbaalikielen merkityksiä edellisten ollessa monitulkintaisempia. Sana "auto" viittaa kaikkiin mahdollisiin autotyyppeihin, mutta kuvana sen on oltava jotakin enemmän, ei vain auto "yleensä". Elokuvassa *Kaunis mieli* tämä sana – hullu – ei sinänsä viittaa kaikkiin mahdollisiin hulluustyyppisiin, mutta jälkimaku minkä se jättää laajenee ehdottomasti yhden kuvan ulkopuolelle. Se viittaa koko elokuvan tarjoamaan elämänkaaren mittaiseen, erilaiseen tapaan olla.

5.3 Musiikillinen ja kuvallinen ilmaisu

Viittasin edellisessä osassa siihen, miten *Kaunis mieli* tekee selväksi kyvyttömyyden – tai haluttomuuden – luoda referenssejä ainoastaan verbaalisten argumenttien kautta. Koska meidät on ajettu sisään Nashin maailmaan visuaalisin ja auditiiivisin keinoin, ulospääsytie kulkee kutakuinkin samaa reittiä, ja tässä kohden sanallinen informaatio on riittämätön tavoittamaan tarvittavaa tiedon ulottuvuutta.

¹⁶ Artikkelin www-osoite: http://www.terveyskirjasto.fi/terveyskirjasto/tk.koti?p_artikkeli=lmh00027
(21.8.07)

Tämä luvun loppuosa käsittelee niitä keinoja, mistä Bordwell puhuu dramaturgisina tehoina, sisältäen osittain vuorovaikutuksellisen kuvallisen että musiikillisen ilmaisun, joista molemmat toimivat olennaisina osina niin kerrontaa kuin informaation referenssejä.

5.3.1 Musiikillinen informaatio

Seppänen (2005, 90) pitää johdannossa mainittua multimodaalisuutta visuaalisen kulttuurin tärkeimpinä ulottuvuuksina. Kuvan katsominen osana multimodaalista representaatiota muuttaa sen merkityksiä. Tämä osa käsitteleeekin niitä lisämerkityksiä, joilla nimenomaan musiikki informoi ja ohjaa käsitystämme kuvasta. Nostan esille *Kauniin mielen* dramaturgisina elementteinä tarjoamia musiikillisia teemoja, joiden informatiivisuudella on osansa tiedon syvyyden ja ulottuvuuden määrittelemisessä sekä kommunikatiivisuudessa. Olen nimennyt löytämäni viisi pääteemaa pelkistäen ne käyttöyhteyksien mukaan Oivalluksen, Merkityksen, Kyvyttömyyden, Pelon ja Hyväksynnän teemoiksi.

James Hornerin säveltämä *Kauniin mielen* musiikki on tyypiltään klassista, kuvaa tukevaa ja Hollywood-mallia noudattelevaa. Se on lähes kauttaaltaan ei-diegeettistä ("incidental music"), eli musiikki tulee tarinatilan ulkopuolelta – tätä voidaan kutsua laajemmassa merkityksessä taustamusiikiksi. (Juva 1995, 209.) Se toimii Jan-Roar Bjørkvoldin termin mukaisesti doksaalisena, toisin sanoen kuvaa myötäilevänä elementtinä. (mt, 211.) Hietala (1993, 98) huomauttaa yleisesti elokuvan musiikin luonnottomuudesta, joka – totta kyllä – kumpuaa tuntemattomasta lähteestä. Skitsofreenisen mielenmaiseman tutkimisen kannalta, jossa luonnottoman ja luonnollisen suhde asetetaan muutenkin kyseenalaiseksi, koen osa-alueen varsin relevantiksi perehtymisen kohteeksi.

Bacon (2000, 39) kuvaa syvyyden käsitettä perehtymisenä henkilöiden sielunelämään. Kyse on siis heidän sisäisistä oloiloistaan, mielenliikkeiden ymmärtämisestään. Tätä näkökulmaa tukee Oivalluksen teema, joka aloittaa elokuvan alkumusiikista lähtien. Alkumusiikilla onkin Juvan (1995, 244) mukaan teho antaa osviittaa elokuvan tyylistä ja valmiuksia kohtaamaan tuleva tarina. Se esittelee hiljattain kasvavan sinfonisen

kokoonpanon, jossa vokalisti, Charlotte Church, hyvin instrumentinomaisella äänellään aloittaa perättäisillä pienillä ja suurilla intervalleilla vaihtelevan teeman. Rytmikka perustuu 3/4-tahtilajista vaihtuen 4/4-tahtilajiin jatkaen kiihtyen trioleilla. Kiihtyvää rytmiä ja volyymia hallitsee piano, mutta intensiivisimmissä kohtauksissa niitä taustoittavat useat lyömäsoittimet, esimerkiksi lautaset ja putkikello, jotka lisäävät jopa tiettyä fatalismin tuntua. Teema luo monivivahteisen ja nyansseissa rikkaan kuvion, joka kuvaa erinomaisesti oivaltamisen ja ymmärtämisen etenemistä – sitä, miten rytmillinen tempo vaihtelee ja kiihtyy ihmisen kiihkeästi omaksuessa uutta tietoa. Sitä luonnehtii myös tietty akateeminen "pystynäisyys", joka Nashin hahmon piirteet huomioon ottaen ei ole aiheeton: Musiikki voi toimia vihjeenä koskien esimerkiksi hahmon moraalikäsitteitä tai yhteiskuntaluokkaa. (Juva 1995, 223.)

Kyseinen teema variaatioineen onkin yhdistävä tekijä monissa Nashin matemaattiseen intensiivisyyteen ja ahkeruuteen kuuluvissa oivalluksissa, mutta se liitetään ainoastaan oikeaan todellisuuteen. Kun Nash saa inspiraation hallitsevaan dynamiikkaan, vetäytymisen huoneeseen saa taustalleen kyseisen musiikin, samoin hänen työskennellessään Pentagonissa. Harhaisuuden aikana teema kuitenkin ohitetaan ja sen paluu sallitaan vasta elokuvan loppuosassa Nashin pyrkiessä taas pääsemään matemaattisen kyvykkyyksiensä juurille Princetonissa.

Tavat, miten musiikkia *Kauniissa mielessä* käytetään, ovat parafrasi ja polarointi, jälkimmäisen tarkoittaessa yksiselitteistä musiikkia moniselitteisessä tai neutraalissa kohtauksessa kun taas edellinen viittaa yksiselitteisen kohtauksen mukailemiseen mainitulla musiikilla. (Juva 1995, 211.) Merkityksen ja Kyvyttömyyden teemat sijoittuvat pitkälti parafrasien kategoriaan, mutta Pelon teema ulottuu polaroinnin asteelle sen yhdistäessä erilaisia todellisuuskäsityksiä.

Juva (1995, 211) selvittää parafrasien olevan osittain peräisin mykkäelokuvan ajalta, jossa musiikki säesti tekstikuvia ja "antoi tärkeää informaatiota kunkin kohtauksen tunnelmasta." Parafrasien selventävää, myötäilevää tapaa täydentää kuvaa on käytetty sävelaiheina aina kaavamaisuuksiin ja siitä johtuvaan tehottomuuteen asti. Tällaista äärimmillään jokaiselle henkilölle annettua, omaa johtoaihetta on kuitenkin opittu säätelemään esimerkiksi rajoittuen muistuttamaan ja viittaamaan johonkin kuvassa näkymättömään. Näin musiikki voi sitoa ja rakentaa tapahtumia yhteen auttaen katsojaa hahmottamaan asioita tutuiksi esimerkiksi toistojen ja instrumentoinnin

varioimisen keinoin. (mt. 212) Johtoaiheiden suosio perustuu pitkälti dramaturgian ja elokuvan muotorakenteiden selkeyttämiseen – yhtenäisyyden luomiseen. (mt. 227.)

Merkityksen teemaksi nimeämäni musiikki on kaikessa yksinkertaisuudessaan vetoava. Muutamaan nuottiin perustuva melodia etenee puolinuoteissa ja duurisoinnussa legatolla, ja teemaa hallitsevat jouset ja joissakin variaatioissa puupuhaltimet. Teema on helppo assosoida Nashin etäiseen olemukseen, mutta toisaalta myös ajatukseen mahdollisuudesta.

Äänellä on voima sekä täydentää että muuttaa kuvallista kerrontaa merkityksineen (Hietala 1993, 13), ja näistä funktioista Merkityksen teema täyttää molemmat. Se ohjailee nimittäin katsojaa omaksumaan Nashin prioriteetteja. Elokuvan alussa se yhdistetään tiukasti matemaattisiin saavutuksiin esimerkiksi Nashin saadessa myönteistä palautetta professori Helingeriltä. Nashin rakastuessa Aliciaan teeman käyttö siirretään kuitenkin häneen. Kohtaus, jossa Nash ja Alicia avioituvat osoittaa prioriteettien muuttumisen selkeimmin. Parcher seuraa kirkon edessä tapahtuvaa ilonpitoa etäisesti autostaan, mutta Pelko-teema, joka on Parcherin maailmalle ominainen ei pysty peittoamaan Aliciaan linkitettyä teemaa. Tiettyä hierarkiaa on toisin sanottuna havaittavissa myös musiikissa. (Huomautettakoon kuitenkin, että teeman päälle kiilaavat hääkellot assosioituvat kolkkoudellaan enemmänkin tuomiokelloihin tässä uhkaavassa kontekstissa.)

Rakkaus on mennyt työn edelle, mikä tarinan edetessä selviää myös verbaalisesti, kun Nash pyytää saada lopettaa työnsä raskaana olevan vaimonsa turvallisuuden takaamiseksi. Kyse on siis avoimesta ennakoinnista. Elokuvan loppupuolella, kun Nashille on tärkeää oppia selviytymään sairautensa kanssa, teema yhdistetään myös kohtaukseen, jossa Hansen on suostuvainen ottamaan Nashin takaisin Princetoniin. Se on esillä myös ns. kynäkohtauksessa, jossa Nashin kollegat antavat hänelle kyniä symbolisena osoituksena tämän saavutuksien kunniaksi.

Kyvyttömyyden teema painottaa yksinäisyyttä ja eristäytyneisyyttä, toisinaan jopa toivottomuutta antaen valittavan oboen soida myös vain äärimmäisen marginaalisella säestyksellä. Lisäksi muilla puupuhaltimilla sekä pianolla varioidaan tilanteen mukaan. Teema kulkee mollissa, se on surumielinen edeten rubatossa tunnetiloja myötäillen. Empatiaan taipuvaiseen katsojaan melodia tuntuu tartuttavan Nashin kokeman

turhautuneisuuden. Juva (1995, 221) puhuikin musiikin kyvystä "hypnotisoida" katsoja sukeltamaan esimerkiksi fantasiamaailmaan. Myös vieraaseen kulttuuriin sukeltamisesta tehdään näin esteettömämpää. (mt. 243.) Tämä on tullut esille jo hakshtaessamme skitsofreeniseen "kulttuuriin", mutta lääkityksen aikana näkemämme kylmä totuus on ulottuvuudeltaan toisenlaista. Musiikista muodostuu yksi niitä harvoista porteista, joita pitkin pääsemme yhtymään edes lähelle Nashin lääkittyä mieltä. Musiikillinen yhteistyö kuvallisen toteutuksen, kuten henkilöön kohdistuvan kamera-ajon tai zoomauksen, vahvistaa musiikin yhteyttä kyseisen hahmon näkökulmaan. (Juva 1995, 223.)

Teema on siis esillä, kun Nash on kyvyttömyytensä edessä voimaton – painottuen etenkin aikaan, kun hän elää lääkkeiden vaikutuksen alaisena sekä siihen, kun hän ikävoi Charlesia tai epäröi omaa kestävyyttään sairauden kanssa. Viimeisen kerran teema kuullaan, kun Nash on tekemässä lähtöä saatuaan Nobelin palkinnon ja vilkaisee yhä olemassaolevia harhoja. Teemaan on vaarassa sekoittua myös Pelko-teema, mutta vain ohimenevästi.

Teema antaa hahmoa ja tämän kasvua koskevaa informaatiota kykyjen rajallisuutensa hyväksymisessä. Ajatus vahvistuu loppumusiikin yhdistäessä tämän teeman edelliseen, Merkityksen teemaan yhtenäiseksi, musiikilliseksi kokonaisuudeksi. Runsassointista, maalailevaa musiikkia käytetään klassisessa kerronnassa usein sekä tuottamaan katsojissa mielihyvää, että nostamaan kerronta astetta korkeammalle tasolle – koskemaan kohtaloa ja elokuvahahmojen linkkiä yksityisestä yleisinhimilliseksi. Tätä voi Juvan (1995, 221) mukaan korostaa instrumentinomaisesti käytetty kuoro. *Kauniin mielen* loppumusiikki saa aikaan tämän efektin, tosin kuoron aseman korvaa yksi solisti – poistamatta kuitenkaan sen herättämää yleisinhimillisyyden asteelle korottamista. Se painottaa vain yksilön merkitystä siinä.

Polaroinnin käytöllä on mahdollisuus antaa kuvalle sisältö ja tunnelataus. Kohtauksissa sitä käytetään usein jännityksen tehostamiseksi, ennakoimaan tulevaa, mikä on tarvittavan jännitteen ylläpidon vuoksi kuvailmaisulle kohtuullisen vaikeaa. (Juva 1995, 213.) Pelon teema liukuu hitaalla ja intensiivisellä legatolla, jonka taustalla käytetään usein sellojen neljäsosien rytmitystä muiden jousten soidessa pitkinä kokonuuotteina. Lisänä on käytetty etupäässä vaskipuhaltimia, joista päällimmäiseksi nousee välillä "huutava" trumpetti. Volyymissa käytetään runsaasti

vaihteluita, mikä lisää mystisen ja uhkaavan teeman tehoa. Jälleen hyvin yksinkertaisessa melodiassa on jotakin *Tappajahain* uhkateeman tyylistä – se etenee ja toistuu pienin intervallein ja puolisävelaskelin. Uhkaavimmissa tilanteissa, kuten Parcherin ja Nashin takaa-ajokohtauksessa taustalla soi yhtä nuottia toistava piano, ja vasket ikään kuin pumppaavat melodiaa eteenpäin. Tämä antaa lisäpainoa ajatukselle vainoamisesta. Kun aivot eivät toimi normaalisti, ei toimi myöskään psyykkinen järjestelykyky, Malm (1994, 14) selvittää. Skitsofreenikon maailmaa hallitsee usein vaino, tai tunne tärkeänä osana olemisesta itse kehitetyssä juonipelissä, jossa henkilö koettaa selviytyä erilaisin mekanismein.

Tällä teemalla, joka liitetään Parcherin maailmaan ja Nashin pelkotiloihin, on huikea voima tarjota informaatiota johtaen sekä harhaan että oikeisiin päätelmiin. Teemalla on myös taipumus vierailta lyhyesti muissa teemoissa – ikään kuin osoittamassa sen kuulumista kaikille elämäalueille ja sitä toistetaan paljon. Mitä enemmän äänen toistossa on "uskollisuutta ilmiötä kohtaan", sitä voimakkaampi todellisuusvaikutelma on. (Aumont et al. 1996, 131). Teeman toistolla onkin muiden ulottuvuuksien ohessa tämä funktio.

Oleennaista on, että sitä käytetään sekä korostamaan Parcherin olemusta että Nashin työn mukana tuomaa vaaraa. Se liittyy siis uhkaavuuden alusta asti myös Parcheriin, vaikka tämä näennäisesti toimii Nashin suojelijana vaarallisessa työssä. Samaan logiikkaan perustuu myös kaavojen näkeminen, joita leimaa sama uhkamusiikki. "Musiikin avulla voidaan tehdä myös konnotatiivisia viittauksia. Se kiinnittää tällöin kuvan merkitykseensä auttamalla tulkitsemaan sen sisältöä." (Juva 1995, 223.) Juva tarkentaa Gorbmania mukailleen, että vaarana tässä on sisältöä kaksintava musiikki, mikäli katsojalle aletaan alleviivata kuvan jo esiintuomaa merkitystä. Kaksintamisen vaaraa ei ole *Kauniissa mielessä* löydettävissä, sillä konnotaatiot tuntuvat menevän informaation lisääntyessä aina vain enemmän ristikkäin.

Toinen vihje oikeaan suuntaan on se, että Rosenin saapuessa teema loistaa poissaolollaan, eikä täten liitä häntä musiikillisesti vakoilijuuteen. Rosen saa tosin taustalleen jopa sotilaalliseksi mielletävän trumpettimelodian, joka saa aikaan epäilystä. Pelon teema alkaa soida vasta, kun Rosen on iskenyt Thorazine-piikin Nashin jalkaan ja alkaa siten myös musiikin avulla herättää kysymyksiä Rosenin yhteyksistä venäläisiin. Koska olemme kuulleet teeman useita kertoja sen soitua

poikkeuksetta Nashia uhkaavissa tilanteissa, sen konnotaatiot ovat voimakkaat. Kun Nash löytää itsensä Rosenin toimistosta ja näkee siellä myös Charlesin, hän mieltää myös hänet osaksi vakooja-joukkoa, ja tätä ajatusta vahvistamaan tulee tuo uhkakuviiin liitettävä teema. Se johtaa siinä mielessä harhaan, että Charles ei ole vakooja, mutta toisaalta taas näyttää myös oikeaa polkua ottaen huomioon, että hän loppujen lopuksi on uhka Nashin mielelle, ja mielessä.

Kerronnassa tekijöillä on mahdollisuus valita kuinka paljon sen ulottuvilla olevaa informaatiota kommunikoidaan. Kerronta saattaa näin ollen pitää hallussaan, vaikkakin hyvin ulottuvilla tiedon, joka saattaa olla se kaikista olennaisin tarinan tai sen hetkisen tilanteen kannalta. (Bordwell 1985, 59.) Elokuvan keskijakso, jossa kantava ääni siirtyy auktoriteeteille siirtää myös musiikin heidän käyttöönsä. Tästä eräs vaikuttava esimerkki on Alicia etsiessään vastauksia miehensä tilasta.. Hänen saapuessaan Wheelerin salaiseen laboratorioon, joka osoittautuu tässä vaiheessa hyvin ränsistyneeksi, hylätyksi rakennukseksi, Pelko-teema soi jatkuvasti voimistuen taustalla. Se pyrkii johdattamaan harhaan vedoten siihen, ettemme unohda Parcherin hahmoa, joka kenties on antanut käskyn hävittää todisteet Wheeleristä. Musiikki päättyy kuin seinään Alician avatessa löytämänsä postilaatikon ja kohtaus leikataan toiseen. Hiljaisuus voikin toimia myös "pistona" – äkillisenä korostuksena liittyen esimerkiksi järkytykseen.(Juva 1995, 226.)

Tässä kohdassa elokuvan kommunikatiivisuus kokee jälleen uudenlaisen särön – se tukahduttaa tiedon Alician löytämistä avaamattomista kirjekuorista luovuttaen sen meille vasta samaan aikaan kuin Nashville. Samanaikaisesti kohtauksen voi nähdä toimivan doksaalisesti, sillä se kiinnittää musiikin avulla Alician aviomiehensä toiseen todellisuuteen. Samanlaista tukahduttamista käytetään hieman hillitymmin ja lyhytaikaisemmin, kun Alicia joutuu huomaamaan Nashin mielenterveyden järkkyneen kertaalleen. Hän löytää Nashin "työpaikkana" pitämän vajan kaoottisessa kunnossa. Äänellisesti kuvaa johdattaa diegeettinen, vajassa olevasta radiosta kuuluva puheensorina, joka Alician huomion alunperin kiinnittää. Sen taustoittamana Alicia saapuu ovelle ja hänen järkyttynyt reaktionsa näytetään. Muutamaksi tärkeäksi sekunniksi epämääräiseksi kuitenkin jää, *mistä* hän tarkalleen ottaen on järkyttynyt – heidän vajassaan majailevista puolustusministeriön edustajista vai jostakin muusta. Kun näytetään, että äänen lähde on radio ja vaja on täynnä lehtileikkeitä, kaikki

viimeistään selviää. Kamera-asetilla on valtaa rajoittaa katsojan pääsyä informaatioon luomalla tietoon liittyviä eriävyyksiä (Branigan 1992, 67), joita tässä tapauksessa vain viivytetään.

Pelon teema alleviivaa myös poikkeamaa genrekonventioista. Kun takaa-ajokohtaukset saavat yleensä taustalleen hyvinkin "tykittävän" musiikin, niin Parcherin ja Nashin paetessa vakoojia tykitys rajoittuu tässä diegeettisiin tapahtumiin – muuten pysytään teeman puitteissa soljuvissa tunnelmissa. Tilanne synnyttää vihjaavan kuilun, joka Bordwellin (1985, 57) mukaan liittyy katsojan transtekstuaaliseen tulkintaan, kuten ajatukseen siitä, että kyseessä oleva elokuva voi tietyn genren ja sen konventioiden puitteissa toimia vain tietyllä tavalla.

Teema onnistuu myös jättämään jatkoa ajatellen auki erään tärkeän kysymyksen. Yhdistäessämme sen uhkaan ja pelkoon kiinnittyen nimenomaan vakoojiin, on huomionarvoista, että teema soi taustalla, kun Nashville annetaan insuliinihoitoa. Se jättää alitajuntaan epäilyksen varjon, onko kyseessä sittenkin salaliitto – eikä Parcherin paluu näin ollen tunnu täysin mahdottomuudelta. Hänen palatessaan teema onkin taas läsnä, mutta katsojalle on jätetty sopivasti avoimeksi kysymys, millä tasolla musiikki toimii subjektiivisuuden ja objektiivisuuden asteikolla. Usein käytetään, esimerkiksi takautumien kautta hetkellisiä siirtymiä subjektiivisuuteen, vaikka kerronta olisi muuten pääosin objektiivista. Takaumat motivoituvat yleensä mentaalista subjektiviteetista, vaikka sen "sisällä" olevat tapahtumat esitettäisiin objektiivisesti. (Bordwell 1990, 67.) Parcherin ja häneen liittyvän musiikin paluuta ei sinänsä voi kutsua takautumaksi vaan pikemminkin taantumaksi, jonka vastaanottamista musiikki tukee.

Hyväksynnän teema on oikeastaan johdannainen ja melodisesti yhteensopiva Pelon teeman kanssa. Sitä varioidaan vaihdellen mollista duuriin ja verrattuna Pelko-teemaan se on huomattavasti enemmän liikkuva ja sitä leimaakin tietynlainen eteenpäin vievyys. Teema etenee jousien ja huilujen hallitessa rytmillisesti rikkaammin verrattuna moniin mainittuihin, ja se on myös nyansseiltaan elävää. Teemaa käytetään ensisijaisesti elokuvan loppujakson montaasi-osuudessa, kun osoitetaan Nashin vaiherikas taistelu todellisen ja epätodellisen välimaastossa. Juvan (1995, 227.) mukaan montaasijaksot sisältävätkin lähes aina musiikkitaustan. Sen eteenpäin vievä voima informoi myös elämän kiinnekohdista, sillä se liitetään

ohimennen myös Aliciaan sekä tilanteeseen, kun Nash palaa takaisin Princetoniin. Teeman yhteensopivuus Pelon teemaan alleviivaa, että harhat ovat läsnä ja Nash oppii elämään nimenomaan niiden kanssa.

Musiikilla on kyky antaa ikään kuin "asteikko ajan kulumiselle" (Juva 1995, 208) ja sen pysäyttämisen hiljaisuudella saattaa aiheuttaa tunnelman myös ajan pysähtymisestä. Hiljaisuudella voikin olla hyvinkin valveuttava voima ja se on omiaan kuvaamaan kurjuutta ja ahdistusta, josta ei ole vapauttavaa pakoreittiä. (mt, 204.) Tämä tarjoaa Kauniissa mielessä informaatioportin ymmärtämään Nashin sairauden irrallista oloa, sekä korostamaan äänen riistämistä Nashilta elokuvan keskijakson alkaessa. Lisäksi on löydettävissä eräs yksittäinen yhtymäkohta, joka antaa erilaista painoarvoa hiljaisuudelle. Kyseessä on Charles sekä tämän kanssa näyttäytyvä Marcee.

Ensimmäisenä saapuessaan paikalle Nashin huoneeseen Charles keskeyttää narkästyneenä tämän musiikkituokion: levysoittimessa soiva motetti saa Charlesin toimesta äkinäisen lopun. Tästä eteenpäin musiikkia ei enää kuulla kohtauksissa, joissa hän on mukana – vasta siinä vaiheessa, kun Nash kokee Charlesin petturiksi. Tähän kohtaukseen asti Charles ei ole synnyttänyt minkäänlaista impulssia musiikin syntymiseen, ja Nash on toiminut sen faktan alaisena. Laajasti ottaen sekä tiedon syvyydessä että ulottuvuudessa olennaista on pitää erillään eri astein painotetut indikaatiot ja suppressiot (Bordwell, 1985, 60.) Tässä kohden niitä on hankala erottaa, sillä viittaus musiikin huonoon sietokykyyn synnyttää kausaaliyhteyden siihen, että Charlesilta, yhtä lailla kuin Nashiltakin tukahdutetaan mahdollisuus musiikkiin.

5.3.2 Kuvallinen informaatio

Tässä osassa keskityn kuvalliseen ilmaisuun nostamalla esille joitakin esimerkkejä kuvien, värien ja metaforien informatiivisesta vaikutuksesta. Keskityn nyt laajempiin *mise-en-scène* -kokonaisuuksiin¹⁷ seuraavan luvun käsitellessä yksityiskohtaisemmin

¹⁷ *Mise-en-scène* on keino kontrolloida visuaalista lopputulosta ja tuoda sisältö esille tietyllä tavalla. Se kattaa esimerkiksi tapahtumaympäristön ja puvustuksen "näytteillepanon". Kts. esim. Herkman 2001 (s.102)

kuvakulmia ja Nashin tapaa nähdä. Minätietoisuuden hämärtyessä, Ulf Malm sanoo, skitsofreenikolle on ominaista, että "värit, äänet ja koko maailma vaikuttavat erilaisilta ja tuntuvat taustamaalaukselta tai teatterilta. Tämä epätodellisuudentunne synnyttää ahdistusta ja vieraantumista" (1994, 16.)

Bacon (2000, 161) puolustaa metaforien tulkintaa seuraavasti "Vaikka ajateltaisiin, että metafora ei tiukasti ottaen lisää propositionaalista, faktuaalisiksi väitteiksi tiivistettävissä olevaa tietoa maailmasta, ainakin se vaikuttaa tapaamme havaita sitä." Koska myös metafora pitää sisällään ajatuksen "nähdä jokin asia jonakin", on se mielestäni vahvasti liitoksissa representaation käsitteeseen. Näin ollen pidän relevanttina tarkastella myös yhtä metaforista seikkaa symbolifunktioineen elokuvan tuottaman skitsofrenia-kuvan osana.

Värit toimivat eräänlaisena merkkijärjestelmänä, kuten yksinkertainen esimerkki liikennevaloista osoittaa punaisen tarkoittaessa mentaalisisessä representaatiossamme "pysähdy" kun taas keltaisen valon voi kielellistää sanalla "odota". (Seppänen 2005, 88.) Lähdenkin liikkeelle etsimällä noiden merkkijärjestyksien yhteisiä lainalaisuuksia ja teemoja. *Kauniin mielen* väreistä pinnalle kaikkein eniten nousevat rusehtava, harmaa ja sininen sävy.

Punaisenrusehtava sävy on se, joka ajaa meidät sisään elokuvaa. Väriin maanläheisyys assosioi tietyn turvallisuudentunteen ja se liitetäänkin etupäässä Princetonin aikaan sekä Nashin opiskeluaikana että tämän palatessa tutulle maaperälle.

Sävyn luonnollisuus korostaa huomaamaan siitä poikkeavat värit, joita käytetään esimerkiksi vaatetuksessa. Tiedon syvyyden manipuloimisella voi olla identifikaatiota vahvistava tekijä sekä kyky auttaa hahmon toiminnan selityksessä. (Bordwell 1990, 67.) Väri toimii alusta alkaen juuri näin – havaittavissa on Nashin poikkeaminen elokuvan alkuosassa lähes kaikilla tavoin toisista opiskelijoista, jotka sulautuvat nopeammin tuohon väriin Nashin vaatetuksen ollessa alussa tiukasti mustaa. Jo väriin perusteella on helppo valita samastumisen kohde. Tämän kontrastin aikana elokuva tuo esille myös erään paljon käytetyn symbolisen elementin: ikkunan. Ikkuna tuntuu toimivan jonkinlaisena rajana erilaisien todellisuuksien välissä. Nash täyttää ne matematiikalla, toisaalta erottamaan hänen maailmaansa toisten maailmasta, mutta

toisaalta myös porttina siihen. Molemmat teemat ovat elokuvaa hallitsevia piirteitä ja niistä on mielestäni kiteytettävissä eräs teoria skitsofrenian perusongelmasta; ns. tarve-pelko-pulma (need-fear -dilemma), jota Alanen kuvailee seuraavasti: "Toisaalta hänellä [sairastuneella] on tarve saada enemmän yhteyttä toisiin ihmisiin, toisaalta pelkoa lähestymistä kohtaan, siksi että tulisi ymmärretyksi tai tulisi hylätyksi tai menettäisi oman persoonallisuutensa, joutuisi toisen nielaisemaksi. (Alanen 1993, 32.)

Ruskean ja siitä erottuvan mustan kontrastin aikana esitellään Charles, joka liitetään ikkunan tarjoamaan ambivalenttiin todellisuusrajaan tämän hypätessä sen eteen houkutellen Nashin taskumatin äärelle. Charlesin yhteydessä annetaan eräs kuvallinen vihje, joka myös toistetaan kertaalleen. Hänen ei näytetä suoranaisesti poistuvan paikalta, vaan tilannetta peilataan Nashin näyttämisen kautta. Äkkinäinen siirtymä vaihtaa puolikuvan Nashista laajaan kokokuvaan¹⁸, jossa Charlesia ei enää näy. Kyseinen muutos luo katsojan eteen hetkeksi pysäyttävän tyhjyyden aspektin.

Kun Nash alkaa vähitellen sulautua ympäristöön värinsä puolesta takin sävyn vaihtuessa harmaampaan, ja myöhemmin yhä lähemmäksi ruskeaa, ikkuna saa uudenlaisen funktion. Nashia, joka on epätoivoisessa tilassa edistyttyään opinnoissa heikosti, näytetään sen läpi nyt ulkoapäin – annetaan kuva, miten hänen on vaikea elää vain tuossa yhdessä todellisuudessa. Hän jopa lyö tahallaan otsansa ikkunaan, koettaen symbolisesti murtaa todellisuuksien tiukkoja rajoja, ja samassa Charles onkin paikalla. Charles on apuna tämän rajan rikkomisessa, kun hän miesten tappelun jälkeen työntää Nashin kirjoituspöydän ulos ikkunasta jättäen sen sepposen selälleen. Tie ulos on auki, mikä miellyttää ikkunasta toisille opiskelijoille huutelevaa, nyt sangen nauravaista Nashia.

Ruskeat sävyt kiinnittävät Nashin myös Alician kautta todellisuuteen. Heidän ensimmäisillä treffeillään ruskean eri sävyt ovat läsnä, ja tuolloin kuvaan tulee mukaan myös eräs toinen, eksplisiittisemmin ilmaistu symbolinen elementti – valkea nenäliina, jonka Alicia antaa Nashille, ja jota Nash läpi elokuvan kantaa mukanaan. Howard kokee liinan symbolisoivan heidän rakkauttaan ja yhtenäisyyttään koko

¹⁸ Kts. kuvakoot esim. Juntunen 1997 (s.167)

elokuvan ajan, mutta omasta näkökulmastani se on tarinan edetessä mielletävissä myös yhdeksi kiinnekohdaksi todellisuuteen, josta Nash etenkin selviytymisvaiheessa pyrkii saamaan tukea. Turvaan liitetään myös Nashin tapa nuuhkia ja hypistellä liinaa epätavallisen paljon. Naukkarinen (1998, 44) sanoo, että vaikka kuuloharhat ovat skitsofreenisilla yleisimpiä, myös näkö-, tunto, maku- ja hajuaistimuksien vääristymiä esiintyy.

Metaforat syntyvät Baconin (2000, 162) mukaan rinnastuksilla, esimerkiksi suhteet jonkun tarinamaailman esineen ja asian välillä voivat saada metaforisen luonteen. Esineiden kautta voidaan myös edustaa kiteyttäen jotain henkilön keskeistä piirrettä, jolloin voidaan käyttää termiä *objektiivinen korrelaatti*. (mt. 167.) Valkea liina tuntuisikin korreloivan sitä, miten Alicia kykenee elokuvan selviytymisjaksossa pitämään Nashin kiinni todellisuudessa, mitä painotetaan elokuvan viimeisimmissä kohtauksissa Nashin puristaessa liinaa Nobelinjako-tilaisuudessa kuin lapsen turvariepua ikään.

Baconin mukaan kerronnan tietävyyttä säätelevät syvyyden ja ulottuvuuden aspektit saattavat muuttua ja vaihtaa suhteitaan tarinan edetessä. (Bacon 2000, 40.) Eräs vihje, jonka elokuva antaa punarusehtavalla värityksellä, on liittämällä sen muuten kovin uhkaavana kuvattuun tohtori Rosenin toimistoon. Tämä korostuu jälleen värikontrastina Nashin ollessa puettuna steriileihin sairaalavaatteisiin

Metafora voi myös uudistaa mahdollisuuksia havaita ja ymmärtää asioiden välisiä suhteita (Bacon 2000, 168), joten sillä tuntuisi olevan myös informatiivista arvoa. Elokvakokonaisuuden kannalta on mielekästä tarttua älyn ja aistien lisäksi sen tunteisiin vetoavaan puoleen, minkälainen teho metaforissa yleisesti on. Ruskeaa väriä ei unohdeta myöskään Nashin lääkitysvaiheessa, joskin se liukuu kohti valjumpsaa, haaleampaa sävyä, johon hänen vaatetuksensakin sulautuu. Hänet näytetään tässä vaiheessa istumassa lasitetun terassin sisällä, jonka ikkunat pysyvät niin sisältä kuin ulkoakin katsottuna visusti kiinni, ja myöhemmin itkevä vauva sylissään istumassa apaattisena selin ikkunaan, joka sälekaihtimillaan sulkee valon. Symboliikka tuskin tarvitsee selittelyä. Mielenkiintoista on, että psykiatrian dosentti Malm (1994, 15) vertaa skitsofreniaa sairastavan vetäytymistä unimaailmassa tai lasikuvussa olemiseen, mutta Nashilla tätä painotetaan nimenomaan lääkitysvaiheen aikana. Malm jatkaa selvittäen, että reaktiokyvyn alentuessa sairauden myötä, alenee myös kiinnostus

todellisuuteen, mikä eräiden asiantuntijoiden mukaan on suojamekanismi lisäherkistymistä vastaan. Tämä autistista syndroomaa muistuttava tila ilmenee vähäpuheisuutena ja joskus mahdottomuutena saada minkäänlaista puhekontaktia henkilöön.

Ruskeasta harmaaseen vaihtuva sävy antaa vihjeitä pelottavammaksi muuttuvan ilmapiirin lisäksi myös Nashin mielenmaiseman tummumisesta, jossa musta ja valkoinen on vaikea erottaa toisistaan. Skitsofreenikolla rajojen häviämisen tunne – mielikuva, ettei ole enää oma itsensä – on Gaetano Benedetin (1979, 67) mukaan yleensä läsnä kommunikoitaessa toisten kanssa. Tunne on kiinteästi yhteydessä skitsofreenikon vaikeuteen antautua vaaralliseksi kokemalleen läheisyydelle, ja voi aiheuttaa sulkeutumista aina mutismiin asti. Harmaan sävyjä käytetään kuitenkin sekä Nashin eristäytyessä koulutehtäviensä pariin että hänen vaipuessaan syvemmälle Parcherin tuomaan todellisuuteen. Näiden maailmojen rinnastaminen eksklusoi varmuuden vihjeiden referensseistä. Eron selventäminen on saavutettavissa kuitenkin ikkunan kautta.

Kun Nash puurtaa väitöskirjansa huoneessaan, hän jää alleviivatusti tuohon oikeaan, muilta todellisuuksilta suljettuun tilaan näyttämällä hänet ikkunan kautta ulkoapäin etäännyvällä nosturijolla.¹⁹ Kuvakulman loitontuessa alaspäin, ympäristö alkaa myös muuttua vuodenajan vaihtuessa, jolloin saavutetaan tuttu punaruskea sävy. Sen sijaan harmauden liittäminen vainoharhaisuuden olotilaan asettaa meidät ikkunan toiselle puolelle, jossa katsomme tuota toista todellisuutta nyt pelokkaasti verrattuna alkujakson vapauttavaan ilmapiiriin.

Tämä harmaa, epämääräisyyteen ja epävarmuuteen kytkeytyvä väri antaa sävyn myös kohtaukselle, jossa Alicia löytää todisteita etsiessään Wheelerin salaiset laboratoriot – Nashin mielen harmaus välittyy tätä kautta myös hänen vaimolleen. Tämä vaihto on yksinomaan kerronnan, eikä yhdenkään hahmon vallassa.

Minna Karvonen (1995, 49) korostaa Genetten fokalisaatiomallin rajoittuneisuutta maailman esittämisessä, liittäen tosin näkökulmansa kirjallisuudentutkimukseen.

¹⁹ Kameraa liikutellaan erityisen kameranosturin avulla. Kts. esim. Juntunen 1997, (s.165)

Havaitsevan aspektin inspiroimana hän pohtii, voiko myös kertoja – tässä tapauksessa siis kerronta – havaita. Karvonen viittaa Genetten ajatukseen kertojasta aina yhtä tasoa ulompana kuin kerrottava asia; kuuluminen fiktiiviseen maailmaan mahdollistaa hänen mukaansa vain maailman visualisoimisen, ei todellisuuden havaitsemista. Tässä kohtaa kerronnalla on kuitenkin valta vaihtaa visuaalisuuden havaitsija toiseen, mikä antaa ymmärtää, että sillekin on annettu kyky havaita.

Myös harmaa tausta antaa muille väreille mahdollisuuden nousta paremmin pinnalle ja tuottaa siten konnotaatiota muihin yhteyksiin. Tällaisen antaa esimerkiksi Nashin sinisävyinen pusero, jota hän käyttää kaavoja etsiessään, ja antaa vihjeen toisaalle. Aavistus kylmää sinisyyttä leimaa kaikkea, mihin Parcher liittyy.

Wheelerin salaisten laboratorioden sisältö on pääväriltään valkoinen, mutta se on kauttaaltaan valaistu kylmällä sinisyydellä. Tiedon syvyyden käsite on liitoksissa objektiviteetin ja subjektiviteetin asteisiin – siis, kuinka syvällistä kerronnan kautta saatavilla oleva tieto on. Syvyyden astetta määrittelevät vahvasti esimerkiksi erityyppiset näkökulmaotokset ja syvimmillään kerronta saattaa esittää jopa mentaalisen elämän kokonaisuuden rajoittuen hahmon audiovisuaaliseen hahmotukseen ja minimoida psyykeen ulkopuoliset indikaatiot. (Bordwell 1985, 58.) Sininen väri assosioituu hakematta sähköön, mikä puolestaan tässä tapauksessa tuo mieleen ajatuksen aivokemioiden muutoksista – subjektiviteetin syvyyden voi päätellä mentaalisesti äärimmäiseksi jo värimaiseman perusteella. Kun siniseen väriin toisinaan liitetään myös valo, kuten näytettäessä Nashiin istutetun implantin numerokoodia, ajatus sähköisyydestä täsmentyy. Aivotoiminta on fyysikaalisessa mielessä sähkökemiallisia impulsseja²⁰ ja tämän syyn perusteella irrationaalista halutaan systemaattisesti palauttaa rationaaliseen. Esimerkiksi läsnäolon tunteita, yhteyden kokemista johonkin maagiseen ja yleisesti uusia aistielämyksiä on selitetty mielen sähkökemiallisella reistailulla. Viimeiseksi mainittuun lienee luettavissa

²⁰ Kts. esim. [www-osoite http://www.netikka.net/mpeltonen/ihmismieli.htm](http://www.netikka.net/mpeltonen/ihmismieli.htm) (22.10.07)

esimerkiksi synesteetikon²¹ kyky nähdä kuulemiaan säveliä väreinä, vaikka henkilö olisi sokea.

Jatkossa Parcherin ilmaantuessa Nashin näkökenttään, sininen sävy tarttuu myös näille tapahtumakentille ajaen meitä toisinaan tummenevan sinisyyden todellisuuteen. Eräs elokuvan kyky johtaa harhaan perustuu juurikin siniseen sävyyn, sillä myös McArthurin mielisairaalaista on hahmotettavissa samanlainen kliinisen valkoisen ja sinisen uhkaavuuden havaintopinta. Assosiaatioportteja mahdolliseen vakoilijuuteen tuotetaan tätäkin kautta.

Mielikuvaa vahvistetaan jälleen ikkuna-symboliikalla. Nashin ollessa sairaalan tarkkailuhuoneessa ainoa kontakti sinne on ikkuna, josta katsomme sisään Rosenin ja Alician näkökulmasta, lintuperspektiivistä. Telkeäminen yhden todellisuuden sisään, joka väritykseltään vihjaa sen olevan vakoojien aikaansaannosta, antaa empatian kautta uskoa olla Nashin puolella entistä enemmän.

Samoin kuin kyseisen kohdan musiikki ja väri, myös ikkunan välityksellä tapahtuvat kuvakulma-otokset insuliinihoito-kohtauksessa jättävät pohjalle epämääräisyyttä ja sitä kautta myös epäilyksen siemenen. Totuttuamme seuraamaan Nashin toimintaa "harmaan kauden" aikana nimenomaan sisältä ulos ja kokemaan ulkoa sisään – tilanteen epämiellyttävänä, tässä tilanteessa käytetään molempia vuorotellen.

"Kaikkietävyys" – kaiken tarinan kannalta relevantin tiedon esiintulemisen – ilmeneminen tapahtuu yleensä kameran rekisteröidessä, ellei jopa ennakoissa, henkilöiden liikkeitä ja ympäröiviä tapahtumia parhaalta paikalta. (Bacon 2000, 39.) Pikkuhiljaa elokuva siirtää meitä visuaalisesti tähän suuntaan. Seuraavan kerran sininen eri sävyineen on läsnä, kun näytetään Nashien kotia vaiheessa, jossa Nash on jättänyt lääkkeensä ottamatta. Se ennakoi ja antaa vihjeen tulevasta – sinisävyt johdattelevat harhat heidän asunnolleen. Taivas on tummansininen, Nash sekä Alicia ovat puettu sinisillä sävyillä niin kuin pariskunnan vauvakin. Ennakoivana vihjeenä

²¹ Synesthesia on neurologinen aistien sekoittumisen esiintyminen, jota on pidetty niin epänormaalina psyyken toimintana kuin mielikuvia hyödyntävänä ajattelun muotona. Kts. esim. http://www.yle.fi/akuutti/arkisto2003/220403_b.htm (22.10.07)

toimii myös ulkoapäin näytettävä aukijäänyt ikkuna, josta tuulee sisään asuntoon antaen toisen todellisuuden tunkeutua rajan yli.

Kun Alicia lähtee kyseisestä tilanteesta hakemaan pyykkejä, ja päätyy sitä kautta löytämään kaoottisen vajan, jännityskuvio on selvä. Tilannetta tiivistetään entisestään näyttämällä perheen vauva ammeessa, sinertävän ympäristön hallitsemana, ja veden loristessa sekä ulkona että sisällä. Kaikki todellisuudet ovat sekoittumassa ja hukumassa samaan pisteeseen, jota Nash hallitsee, tai oikeammin luulee hallitsevansa. Ristiinleikkauksilla²² luodaan tehoa vaaratilanteen ymmärtämiseksi leikkaamalla vuorottain ammeessa olevaan vauvaan, joka peittyy hiljattain vedellä sekä vajasta kotiin juoksevaan Aliciaan.

Kyseessä on kohtaaminen, jossa todellinen ja epätodellinen kohtaavat samassa tilassa. Tausta on kauttaaltaan tummansinertävä, johon sälekaihtimilla peitetyt ikkunat antavat aavistuksen valoa. Saavutetun informaation ja objektiviteetin asteen siirtymisen pohjalta on mahdollista seurata tilannetta ymmärtämällä nyt sitä, miten Nash kärsii hahmottamisvaikeudestaan. Sininen väri ja valot alkavat muodostua merkitykselliseksi ja voidaan viimeistään tässä vaiheessa kokea osaksi Nashin mielenmaisemaa. Spatiaaliset ulottuvuudet näytetään ensimmäistä kertaa sekä Alician että Nashin näkökulmasta, ja leikkauksien yhteispeli alleviivaa sen, että harhat eivät kertakaikkiaan ole todellisia.

Vasta tässä kohtauksessa erehtyväisinkin katsoja saavuttaa oikean tiedon tason, toisin sanoen olemme kykeneviä vastaanottamaan tapahtumien sisältämää informaatiota erilaisesta perspektiivistä. Tiedämme, että tiedämme nyt enemmän kuin yksikään hahmoista. Näemme sekä sen, mitä Alicia näkee että mitä Nash näkee, ja voimme ennakoida tämän tiedon pohjalta vaaratilanteen maailmojen törmäyksessä. Uhreiksi joutuvat Alicia ja tämän sylissä oleva vauva Nashin tönäistessä heidät kumoon pyrkiessään suojelemaan heitä Parcherilta. Malm (1994, 16) tuo esille vaaran, mikä voi kohdata skitsofreenikon löytäessä ympäriltään uhkaavia merkityksiä, jotka voivat

²² Edestakainen vaihtelu kahden tai useamman samanaikaisesti tapahtuvaksi ajatellun näkymän välillä. Kts. esim. Juntunen 1997 (s.170)

aiheuttaa ns. vainohulluutta. Itsensäsuojelemisvaisto saattaa saada hänet kääntymään myös lähiympäristöön vastaan. Myös Alanen (1993, 32) selvittää, miten sairastuneen on vaikea saada väkivaltaisetkin raivonpuuskat hallintaan.²³

Kerronnan itsetietoisuus määrää sen, kuinka paljon kerrontaa tuodaan esille suhteessa tarinaan joko prosessina tai tapahtumana, ja mittaa sitä, miten kerronta korostaa kaksitasoisuutta. Lyhyesti sanottuna, diegeettistä illuusiota rikotaan jossain määrin. Leikkaustyyli tai taustamusiikki voi osoittaa kerronnan itsetietoisuutta jopa "läpinäkyvyyteen" asti. Itsetietoisuuden asteet ovat pitkälti kiinni katsojan odotuksista ja konventiotietoisuudesta. (Bacon 2000, 38–39.)

Kun Alicia pakenee, kerronta jatkaa itsetietoista toimintaansa. Kiertävä kamera-ajo alkaa näyttää nopealla leikkauksella harhojen seisovan jatkuvasti eri paikoissa, mutta lähes poikkeuksetta ikkunan edessä. Tällä osoitetaan vaaraa, miten harhat voivat tukkivat Nashilta mahdollisuuden todellisuuteen, johon kuuluu Alicia, sekä osoittaa todellisuuden rajojen vaihtelutason, jota Nash koettaa aktiivisesti tavoittaa.

Viimeinen sinisävyisen ajanjaksoon kuuluva ikkuna-symboliikka tapahtuu auton etulasin kautta. Nash pysäyttää Alician auton ja kommunikoi sen sisässä järkyttyneenä istuvalle Alicialle oivalluksensa. Pyyhkijät huitovat aktiivisesti vettä jatkuvasti sumenevasta lasista, joka toimii eräänlaisena Nashin mielen kuvana sen pyrkiessä siirtämään harhoja sivuun ahkerasti kamppaillen.

Myös synkillä ja vaaleilla sävyillä on funktionsa tarinan ja skitsofrenian informoimisessa, joissa elokuvan itsetietoisuus ja sen halu pettää katsoja ovat näkyvillä pyrkien häivyttämään todellisuustasot samoin kuin mielisairaalan ja Wheelerin varastojen sisäpuolen välillä. Itsetietoisuus auttaa huomioimaan miten – esimerkiksi millä efekteillä – elokuva antaa yleisön läsnäolon tunnistamisen muokata tarinaa. (Bordwell 1985, 59.) Synkällä, syvään mustaankin asti varjostetuilla kohtauksilla elokuva rinnastaa Pentagonin ja Wheelerin salaisen laboratorion ulkopuolen saaden katsojan yhdistämään todellisuudet toisiinsa. Tummuus sävyttää myös Nashin lääkkeiden vaikutuksen alaisena kyvyttömän mielen pimeyttä kohtauksissa, joissa hän ei pysty vastaamaan vaimonsa seksuaaliseen aloitteeseen.

²³ Alanen kokee aiheelliseksi kuitenkin huomauttaa, että henkirikokset suhteessa valtaväestöön eivät ole skitsofreniapotilailla yleisempiä, vaikka julkisuuskyynyksen ne ylittävätkin helpommin (1993, 32.)

Tilanne jatkuu ikkuna-symboliikalla Alician vetäytyessä korostetusti likaisen ikkunan ääreen heittäen epätoivoisena lasinsa peiliin.

Erityisen vaaleat kohtaukset ovat etupäässä sellaisia, joissa Alicia on mukana, ja luovat itsessään pienen tarinan. Tiivistettynä tämä mininarratiivi alkaa kohtauksessa, jossa hahmot ensi kerran tapaavat Alician avatessa ikkunan Nashin luokkahuoneessa kiinnittäen näin tämän huomion, ja päättyy siihen, kun pariskunta jää yhdessä kaikkien dramaattisten tapahtumien jälkeen ikkunan sisäpuolelle kameran loitontuessa ikkunan kautta etäämmälle. Pari jää yhdessä Nashin maailmaan – ei paeten ulos – vaan taistelemaan sisältä käsin.

Kauttaaltaan *Kauniin mielen* värien käyttö on miellellävissä skitsofreenikon tapaan "sulautua". Skitsofreniatilassa olevan suojattomuus ja herkkyys johtuu siitä, että hän saattaa hetkestä toiseen vaikuttaa eri ihmiseltä, Malmin sanoin "vaihtaa" henkilöllisyyttä tai samaistua ihmiseen, jonka on juuri keskustellut (Malm 1994, 32.) Naukkarinen tarkentaa: "Minän rajojen häipyessä potilas saattaa kokea, että hän ikään kuin sulautuu toisiin. Hän ei tiedä, missä hänen mielensä ja kehonsa loppuu ja toisaalta, missä toisen keho alkaa." (Naukkarinen 1998, 44.)

Samanlaiseen asemaan asetetaan myös katsoja. Kokonaisuudessaan elokuvaa ei voi luokitella ainakaan Braniganin (1992, 74) klassisen kerronnan piiriin, jossa visio ja totuus tasa-arvoistetaan. Enemmän luokittelisin elokuvan epistemologisten ulottuvuuksien kiteytyvän ns. "radikaalin" kerrontatyypin ympärille, jolle tyypillisiä ovat epävakait hierarkiat sekä katsojan tapahtumasarjaan identifioiminen ja sen jälkeen siitä eriyttäminen. Näin katsoja pystyy Braniganin mukaan saavuttamaan kriittisen etäisyyden hierarkiasta ja siihen liittyvistä diskursseista pystyen kuitenkin samanaikaisesti olemaan osana yhtenäisyyttä.

5.4 Yhteenvetoa

Kaunis mieli tuntuu käyttävän skitsofrenian kuvaamiseen kaikkia elokuvan tarjoamia kerronta- ja tehostemahdollisuuksia. Muun maailman suhde Nashin harhoihin on yksi näistä, vaikka niiden hahmottaminen vaatiikin tarkkaavaisuutta. Hahmojen sanat ovat näennäisessä ristiriidassa tapahtumien ja kuvan. Visuaaliset tehosteet ja

tarinankerronta ovat piilotettuja siten, että ne ovat osittain nähtävissä, mutta siinä mielessä alempiarvoisemmassa asemassa, että etenkin ensikatsomalta katse kiinnittyy kokonaiskuvaan.

Hierarkiset tasot niin informatiivisuuden aspektien kuin hahmojenkin suhteen ovat elokuvassa *Kaunis mieli* hyvin liikkuvassa tilassa. Elokuva on ottanut vapauden leikkiä tasoilla, kyseenalaistaa niitä, identifioida ja taas vieraannuttaa useampaankin kertaan, antaa vaihtoehtoja valita, minkä hierarkiatason asettaa ylimmäksi toisten kustannuksella. Nämä valinnat muuttavat niin sisäistysprosessia kuin laajemmin ottaen käsitystä totuudesta.

Bordwell (1985, 61) lisää jo lueteltujen tietoa luovuttavien kategorioiden joukkoon vielä yhden; elokuvan asenteelliset faktorit. Tällä mielestään vähemmän keskeisellä osa-alueella hän tarkoittaa kerronnassa käytettävien tyylillisten välineiden kykyä saada katsoja esimerkiksi säälimään hahmoja. Bordwell jatkaa, että asenteet voivat myös tulla ilmi suhteessa katsojaan. Hänen mukaansa suppressiivisen kerronnan voi ajatella katsovan katsojaa alaspäin kun vetoomukset kommunikatiivisemmassa ovat suurempia, eräällä tavalla "vilpittömämpiä". *Kauniin mielen* asenteellinen luonne on muuntuva aineesta, joka kommunikatiivisuuden astetta vaihdellen antaa katsojalle erilaisia tiloja tarkastella nähtyä ja kuultua laajentaen näin myös näkökulmien summaa.

Branigan (1992, 27) nostaa esille olennaisen huomion siitä, miten yhteydet, joita olemme tottuneet (altistuneet) pitämään kausaalisina, määrittävät tietomme koskemaan laajemmin sosiaalista vuorovaikutusta. Näin ollen katsomiskontekstiin voi *Kauniin mielen* kodalla vaikuttaa esimerkiksi uhkana koettu Neuvostoliitto tai vastenmielisyys lääkitystä tuputtavia auktoriteetteja vastaan.

Jo alettaessa katsoa elokuvaa katsoja on Bordwellin (1985, 34) mukaan virittäytynyt fokusoimaan energiansa kohti elokuvasta löydettävissä olevia yhtenäisyyksiä ja syyseuraus-suhteita, koska tietty koherenssi on elokuvan ymmärtämisessä välttämätöntä. Herkman (2001, 94) puhuu juonen aukkokohtista, joista huolimatta katsoja saa aikaiseksi ehyen, loogisen kokonaisuuden. Niin kuin *Kaunis mieli* monine tarinakerrostumineen osoittaa, on täysin eri asia, kykeneekö katsoja täydentämään ne "oikein", pystyykö hän muodostamaan logiikan oikeilla perusteilla. *Kauniin mielen*

tarinan kausaaliyhteyksiä tulkitaan oikeastaan kahden eri kontekstin kehyksissä. Kehityskulut ymmärretään ainakin diagnoosiin asti Baconin (2000, 154) esittelemän *perimmäisen* syyn kautta, toisin sanoen tekijän, jonka mielletään olevan kyllin perustavanlaatuinen selittämään hahmon toimintaa. Katsoja ei osaa automaattisesti yhdistää elokuvaa skitsofrenian kuvaukseksi ja ohjaaja Howard jättääkin tilaa niin vihjeiden poimimiselle kuin intuitiiviselle havaitsemiselle, joka tuo mukanaan myös Nashin kokeman pelon ja outouden tunteet. Kokiessamme protagonistin olevan muiden silmissä epänormaali sen vuoksi, että hän joutuu salaamaan työnsä laadun ja näin ollen pakenemaan venäläisiä vakoojia, juuri tämä muodostuu perimmäiseksi syyksi.

Ryhtyessämme puolestaan erittelemään Nashin toimintaa harhamaailman kautta, kokemistapa sekä syiden etsimisen että yleensäkin kysymyksenasettelun kohdalla kokee muutoksen kutakuinkin seuraavaksi: Mistä syystä ja mihin tarpeeseen elokuva esittää harhojen ilmestyvän? Tämän kysymyksen äärelle palaan seuraavassa luvussa.

Verbaalisen ja kuvallisen informaation yhdistyminen ja vuorovaikutus elokuvassa ja niiden uudelleenkanavoiva vaikutus on selkeää *Kauniissa mielessä*. Saavuttaessamme uudenlaista informaatiota verbaalisesti, kanavoidaan huomio eri tavoin myös kuvalliseen antiin. Tällä on kokonaisuudessaan representaatiota muokkaavia tehoja.

Elokuvan kuva kiehtoo osaksi juuri siitä syystä, että se häilyy täyden representaation (se esittää jotakin realistisella tavalla) ja materiaalinsa tavattoman haurauden (varjoja ja heijastuksia) välillä. Se vaatii, että katsoja ei jää pelkäksi todistajaksi, vaan osallistuu voimakkaasti esitetyn muotoutumiseen, koska hän on vakuuttunut representaation vähäisestä kiinteydestä.

(Aumont et al, 1996, 134)

Huomion kanavoiminen musiikkiin, sen teemoihin ja tyyliin antaa painoarvonsa tarinan etenemiselle. Baconin teos koettaa Jerrold Levinsonin ajatuksia myötäillen vetää jonkinlaisia rajoja siihen, mikä koetaan kerronnalliseksi musiikiksi ja mikä taas jää käsitteen ulkopuolelle. Levinsonin mukaan "Musiikki on kerronnallista, jos sen katsotaan palvelevan tarinan välittämisen tarpeita" ja sillä on kyky tehdä jokin fiktiivinen asia todeksi, kun taas ei-kertovan musiikki tukee elokuvallisen kokonaisuuden vaikutelmaa sinällään. Levinson myös alleviivaa, ettei pelkällä elävöittävän taustamusiikin seurauksena syntyvillä emootioilla ole narratiivista

funktiota. (Bacon 2000, 238–240.) Keskustelu musiikin rajoista suhteessa kerrontaan tuntuu jokseenkin puuduttavalta, sillä niin kuin itse kerronnassakin aukkokohtineen on myös musiikissa ja sen vastaanottamisessa varaa tulkinnan moninaisille mahdollisuuksille. Tarinan hahmottuminen ja epistemologiset tarttumapinnat musiikin kautta sekä emotionaalisesti että tarinan välityksen aspektin kautta muodostavat *Kauniissa mielessä* suuren osan tarinakokonaisuutta ja kuvaa skitsofreniasta.

Juvan (1995, 207) mukaan klassinen musiikki on harvoin rakenteellisesti sopivaa elokuvamusiikiksi sen katkelmallisesta luonteesta johtuen, ja toteaa taloudellisuuden tarpeen koskevan myös soitinnusta. Tutkimuskohteessani sinfoninen kokoonpano kuitenkin toimii äärimmäisen hyvin, ei pelkästään informatiivisten teemojen osalta vaan myös syventämään Nashin ajattelua. Vaikka teemoja ei suoraan yhdistetä Nashin ajatusmaailmaan kuuluviksi, niiden läsnäolo tietyissä tilanteissa saa aikaiseksi hahmon mielen syövereihin ajautumisen. Kokoonpanon laajuus antaa kuvaa nimenomaan rikkaasta, monivivahteisesta mielestä, jossa eri instrumentit ja teemat hakevat paikkaansa hiljalleen balanssoituvassa minäkuvassa.

Musiikin on tutkittu aiheuttavan fysiologista reaktioita esimerkiksi vegetatiivisessa hermostossa ja motorisissa aktiiviteeteissa – musiikki voi siis vaikuttaa, vaikka sitä ei tiedostetulla tasolla aktiivisesti kuuntelisi. Juva (mt, 206) selvittää tämän ns. "kuulumattoman" elokuvamusiikin mahdollisuuksia: juurikin sen vuoksi, että katsoja ei tiedosta, eikä täten kykene vastustamaan musiikin vaikutusta, manipulointimahdollisuudet ovat lähes rajattomat. Myös mainostajat käyttävät hyväksi faktaa, että musiikki vaikuttaa suoraan keskushermostoon. Useat instrumentit ja vaihtelevat rytmit kaupittelevat ja assosioivat elokuvassa nimenomaan sen otsikon mukaista mielen kauneutta, rikkautta ja moniäänisyyttä, ja yhdistämällä teemoja toisiinsa yhdistävät ne harmoniseksi, tarinaa ja taudinkuvaa tukevaksi kokonaisuudeksi." Yhdessä elävä kuva ja musiikki kertovat sen, mitä ne erillisinä eivät pysty tekemään." (Juntunen 1997, 135.)

Aumontin teos esittää Umberto Econ havainnon analogiaa koskevan klassisen esimerkin seeprasta: "Valikoimme havaitun peruspiirteet tunnistamisen koodien mukaan: kun eläintarhassa näemme kaukaa seepran, välittömästi tunnistamiamme (ja muistimme säilyttämiä) elementtejä ovat sen raidat, ei silhuetti joka muistuttaa epämääräisesti aasin tai muulin silhuettia." (1996, 160) Tässä *Kaunis mieli* tekee

erinomaisen poikkeuksen. Emme lähde määrittelemään Nashin hahmoa noiden raitojen perusteella, vaan ennen hulluudeksi määriteltävän erilaisuuden osoittamista meille näytetään muita hahmolle kuuluvia ominaisuuksia, toisenlaisia raitoja, ja kun tähän sekoittuu uusia, ne eivät enää määritäkään henkilöä *kokonaisuudessaan*. Lähestymistapa ei ainoastaan tee hulluuden kuvasta monimuotoisempaa ja helpommin omaksuttavaa, vaan myös itse henkilöstä.

6 Kerronnan tasot ja fokalisaatio elokuvassa *Kaunis mieli*

Platon kuvaa hulluutta eksistentiaalisena, inspiroivana, luovana ja profeettallisena tilana, joka valtaa sielun, joka pystyy näkemään todellisen kauneuden ja haltioituu tunteistaan. Ympäristö saattaa kuitenkin saattaa syyttää tällaista ihmistä järkensä menettämisestä.

(Andersson 2003, 51.)

Perehdyttyäni edellisessä luvussa erittelemään *Kauniin mielen* epistemologisia rajoja, laajennan nyt skitsofreenista maailmankuvaa käsittelemällä elokuvaa Braniganin kerronnan tasojen mallia seuraillen. Ensisijaisena päämääränä on pyrkimys luoda silmäyksiä noihin Anderssonin sitaatissa mainittuihin tiloihin John Nashin hahmon kautta. Sukeltaminen *Kauniin mielen* päähenkilön maailmankatsomuksen sisään luo eritasoisia näkökulmia ympäröivään maailmaan ja esimerkiksi kausaalisuhteet saavat hyvin erilaisen merkityksen verrattaessa aikaisemmin käsiteltyihin syy-yhteyksien hahmotelmiin.

6.1 Kerronnan tasot

Braniganin (1992, 87) kerrontatasojen malli käsittää kahdeksan lähettäjää:

1. Historiallinen tekijä
2. Ekstrafiktionaalinen kertoja
3. Ei-diegeettinen kertoja
4. Diegeettinen kertoja
5. Hahmo (ei-fokalisoitu)
6. Ulkoinen fokalisaatio
7. Sisäinen fokalisaatio (pinta)
8. Sisäinen fokalisaatio (syvä)

Braniganin mukaan esimerkiksi puhe fleksibiliteeteistä ja kompleksisuudesta mahdollistuu tasoja apuna käyttämällä. Se herättää kysymyksiä vuorovaikutuksesta,

datan hylkäämisestä, vertaamisesta ja integroinnista. Jokainen askel alaspäin tässä osittain hierarkisessa mallissa lisää oletuksien lukumäärää ja kaventaa saatavilla olevan tiedon ulottuvuutta, joten tasojen ryhmää voi perustella myös hypoteesien todennäköisyyksien hierarkiana. (Branigan 1992, 113.) Hierarkisen aspektin kaavioon luo siis se, että ylemmät tasot edustavat rajoittamattomampaa tietoa suhteessa alapuolella oleviin, ja selittävät, miten alemmat ovat tiedettävissä. (mt, 87.) Havaitessamme, että *Kaunis mieli* leikittelee etupäässä kolmella alimmalla tasolla kertoo alustavasti jo suoran syyn siihen, miksi kykymme saavuttaa informaatiota kokonaiskuvasta on puutteellista.

Elokuvalla on luonnollisesti historiallinen tekijä. Branigan näkee tekstin keinotekoisien kuvausten kollektiona tarkoittaen keinotekoisella symbolisysteemin materialisoimista. Kuvausten puolestaan tulee määritelmässä olla jotakin yhteisöllisesti sanktioitua. Tällaisista seikoista on yleisesti vastuussa ohjaaja, minkä vuoksi miellän Ron Howardin historialliseksi tekijäksi (huolimatta siitä valtavasta ihmisjoukosta, joka tarinan sommittelun takana loppujen lopuksi on). Historiallisella tekijällä Branigan (1992, 87) viittaa lähinnä aikaisempiin kokemuksiin ja sitä kautta luotuihin ennakkokäsityksiimme kyseisestä henkilöstä nimenomaan tekstien kautta. Howardilla ei – etenkin verrattuna Braniganin esimerkkiin, Hitchcockiin – ole elokuva-alalla suurempaa legendaarista arvoa, vaikka hän on toki tehnyt paljon. Enimmäkseen *Kauniin mielen* ohjaaja koetaan, ja mitä luultavimmin tullaan aina jollakin asteella kokemaankin, Ron "Happy Days" Howardina. Niin kuin jo sanottu – "Menneisyys kummittelee jokaiselle". Tässä tapauksessa alkaessamme katsoa elokuvaa sen laatu ja tyyli eivät ole niin kiinnisidottuja ohjaajaan, ja katsoja ei voi olla niin varautunut tiettyihin tunnelmiin toisin kuin esimerkiksi juuri Hitchcockin kohdalla. Muutokset tietysti ovat mahdollisia jatkoa ajatellen: Branigania (mt, 88) mukaillen, historiallinen tekijä ei ole vain se, joka kirjoittaa vaan myös se, jota kirjoitetaan.

Tekijän, oli hän sitten enemmän tai vähemmän legendaarinen, osuutta elokuvan rakentajana ei voi missään mielessä väheksyä. Representaatiotapahtuma edellyttää esittävän teon; halun sanoa kohteesta jotakin. (Aumont et al.1996, 78-79.) Katsojasta on tietysti kiinni, kuinka hän tämän sanoman tulkitsee. Kiinnostukseni tässä luvussa kuitenkin suuntautuu lähinnä siihen, millä seurauksilla historialliselle tekijälle

alisteiset valinnat on tehty, ja miten ne palvelevat skitsofrenisen maailman hahmottamista.

Ekstrafiktionaalisuus ilmenee elokuvassa eksplisiittisesti, nimenomaan kertojuuden kautta vain yhdessä muutaman sekunnin pituisessa kohtauksessa. Kyse on hetkestä, kun Nash on siirtymässä autolla Pentagonista takaisin Wheeleriin ja radiossa puhuu senaattori McCarthy, jonka ulosanti rajoittuu yhteen lauseeseen: "Kukaan niistä jotka eivät pitäneet metodista ei ehdottanut tilalle toista, yhtä tehokasta menetelmää." McCarthy'n ääni, lauseen irrallisuudesta huolimatta pitää sisällään sinänsä tärkeän merkityksen – se vahvistaa ajankuvaa sekä vainoharhaisuuden olemassaoloa kylmän sodan aikana kärjistäen sen yhteen tosielämän henkilöön. Se osaltaan rakentaa myös Nashin hahmoa, joka reagoi puheeseen mietteliäällä katseellaan. Lisäksi ohimenevät maininnat esimerkiksi Einsteinista, sekä tietysti ekstrafiktionaaliset tapahtumaympäristöt ottavat paikkansa siinä mielessä hahmon yläpuolella, että hänen tapansa olla määrittänyt meille niiden kautta. Tarinan ajan ja tunnelmien taustoittamisella on funktionsa, mutta siihen on suhtauduttava varauksella. Lampela (2003, 57) pitäytyy tiukasti fiktion käsitteessä: "Fiktio on kuvitteellista; fiktio ei ole totta. Fiktioelokuvakaan ei siis ole totta, vaikka elokuvan tarina perustuisi todellisiin tapahtumiin. Fiktio on aina tekijöidensä näkemys jostakin, joko elämässä oikeasti tapahtuneesta tai mielikuvituksen tuottamasta tapahtumaketjusta."

Kaunis mieli ei pidä sisällään kaikkia kerronnan tasoja – se ohittaa täysin sekä tarinan sisällä että ulkopuolella toimivat kertojat sanan varsinaisessa merkityksessä (kohdat 3 ja 4), mikä kaventaa kykyämme muodostaa laajempaa näkymää elokuvan tapahtumista. Se, mikä tekee näiden tasojen poissaolosta mainitsemisen arvoista on osoitus, että skitsofrenisen henkilön kokemusmaailmaa kuvattaessa ei voida puhua selvärajaisesta hierarkiasta. On sukeltettava useamman tason yli suoraan sinne, missä tapahtuu – mieleen.

Tässä luvussa huomioni keskittyy fokalisaatioihin, joiden yläpuolelle Braniganin mallissa sijoittuu jo mainittujen lisäksi yksi kertojataso: ei-fokaloitu hahmo. Branigan muistuttaa (mt, 101), että huolimatta mahdollisesta tasojen moninkertaistumisesta ensisijaisena pysyy agenttina toimiva, fokalisoimaton hahmo – eräänlainen toiminnan kautta hahmotettava kuvaus henkilöstä. Pitää paikkansa, että Nashin hahmoa ja sitä kautta skitsofreniaa rakennetaan myös toiminnan kautta, mutta

fokalisoiamaattomuus painottuu enemmänkin vaiheeseen, jossa Nashin persoona lääkityksen vaikutuksesta muuttuu, latistuu. Siinä mielessä en menisi vetämään tiukkaa arvojärjestystä kokemusmaailman ja toimintalähtöisen kuvauksen välille.

Kuten Bacon (2000, 171) teoksessaan selvittää, olennaisin osa elokuvien kerronnasta perustuu yhden henkilön toiminnan varaan kokemuksiin, ymmärtämiin ja havaintoihin. Tässä luvussa henkilö, jonka kokemusmaailmaan kurkistan on yksinomaan elokuvan Nash. Näin päästään fokalisaation käsitteen äärelle, päähenkilön sekä ulkoisten että sisäisten reaktioiden johdattelemiin havaintoihin.

6.2 Kaunis mieli ja fokalisaatio

Edward Branigan (1992, 105) erittelee informaatiota tarjoavat välittäjätyypit kerronnaksi, näyttelemiseksi ja fokalisaatioksi. Kertojan väittäessä ja näyttelijän näytellessä fokalisoiija on ainoa, jolla on kokemusta jostakin. Branigan (mt, 106–107) on myös vahvasti sitä mieltä, että elokuvan henkilö ei voi olla sekä kertoja että fokalisoiija jälkimmäisen vaatiessa sisäisen kokemusmaailman siinä missä verraten persoonattomaksi määriteltävän kertojan vastuualue pysyy lähinnä raportoimisena. Myös Karvonen (1995, 50) tulee siihen tulokseen, että kertoja voi toki havaita tarinansa maailman, mutta sen välittömään esittämiseen se ei kykene. Karvonen väittää, että parhaillaankin tapahtuva havainnoiminen edeltää kertomista, sillä kerronnan muokatessa havaintoja puheeksi ehtii tapahtua analyysia, jolloin kyseessä ei ole enää havaittu vaan kerrottu havainto, hahmotus.

Yhdyn niin Karvosen kuin Braniganinkin näkemyksiin. Elokuvan Nashin analysoimaton, suoraan havaintoon perustuva rajattu osa tarinaa on olennaista pyrittäessä kokoamaan nimenomaan kokemusinformaatiota skitsofrenisen representaation konstruoimiseen. Avaimena fokalisaatiota eri asteineen käytän elokuvatutkimuksen terminä, vaikka haenkin näkökulmaa välillä myös kirjallisuudentutkimuksen puolelta. Esimerkiksi Karvonen (1995, 49) toteaa "[...] fokalisaatio ei viittaa suoranaisesti näkökulmaan vaan fiktiivisen todellisuuden jollakin tavoin vajaan välittämiseen." Tähän on lisättävä, että oli kyseessä sitten sairaan tai terveen ihmisen näkökulma johonkin asiaan tai ympäristöön, eikö se ole

aina eräällä tavalla vajaa? Katse tarkentuu esimerkiksi intressien ja mielialan pohjalta, sivuuttaen toisinaan olennaisiakin asioita. Elokuva-terminologiselta kannalta on kuitenkin erotettava näkökulma-otos, jolla viitataan lähinnä yliolan-ottoihin ja sisäisten fokalisaatioiden kohdalla kyseessä on puolestaan subjektiivinen otos – tapa nähdä. (Juntunen 1997, 93).

Fokalisaatiota voi käyttää hahmon monimutkaisissa kokemistavoissa, joista Branigan (1992, 101) luettelee mm. ajattelemisen, muistamisen, tulkitsemisen, ihmettelemisen, pelkäämisen, uskomisen, ja haluamisen. Tällainen katsojalle tarjottava sisäisten maisemien "läpieläminen" edellyttää kerronnalta muutakin kuin suoria käyttäytymis- ja toimintatapoja tai puhetta – ts. välineitä, millä tarinan hahmot keskenään oppivat toisistaan. Lisäksi Branigan havainnollistaa fokalisaation erityisyyttä erittelemällä katsomisen/näkemisen ja kuuntelemisen/kuulemisen käsitepareja, joista jälkimmäiset ovat aukaistavissa katsojalle vain sisäisen tai ulkoisen fokalisoinnin kautta. Ne ovat ensimmäisiin, enemmän kommunikaatioon liittyviin verraten privaatimpia ja kokemukseen tai ajatukseen sitoutuneita. (mt, 101–102.)

"Me kerronnallistamme *minän* elämänkaaren, joka sävyttyy unelmilla ja peloilla, fantasiailla ja kokemuksilla." (Herkman 2001, 86.) Herkman jatkaa edellistä ajatusta tarkentamalla, että miesten on koettu rakentavan sankaritarinoita itsestään, joissa haasteet voitetaan uljaasti taistelemalla. Nashin sankaritarinaa ei perinteisessä mielessä voi ehkä kuvata uljauden esimerkiksi – taistelu tapahtuu henkisellä tasolla, ja eräällä tavoin omia, monisävyisiä kokemuksia vastaan.

Branigan (1992, 102) toteaa, että vaikka toinen (ei-diegeettinen) maailma vaikuttaisikin, fokalisaatio ilmaisee nimenomaan hahmon maailmassa tapahtuvaa havaitsemista. Totta on, että vaikka esimerkiksi edellisessä luvussa käsittelemäni ei-diegeettinen musiikki voidaan kokea osaksi Nashin havaitsemiseen kuuluvia tunnelmia, on kehon olemus kasvoineen se, joka kiinnittää ihmisen johonkin todellisuuteen. Olennaisin ero Nashin eri todellisuuksiin ilmenee reagoitien kautta. Keskeistä on myös pistää merkille, kuinka henkilö asennoituu toisiin hahmoihin, millaisia käyttäytymismalleja ja manereita hänellä on, mikä on hänen ulkoinen olemuksensa puhumattakaan näyttelijäntyön finesseistä. (Bacon 2000, 172.) Toisaalta taas sisäinen fokalisaatio syventää hahmon luonnetta siinä mielessä, että se tuo uuden

tason tämän kokemiseen. Branigan (1992, 101) tähdentää, että esimerkiksi visuaalisesti esitetyt takautumat tai unet muuttavat myös hahmon funktiota.

Näiden havaintojen äärelle uskon pääsevänä etsimällä joitakin yleisiä lainalaisuuksia eriasteisten fokalisaatiotasojen kautta – millaisena niistä jokainen asioita näyttää ja miten Nashin hahmo järkkyyvine mielineen saa hahmotuksen omassa mielessämme. Bacon (2000, 232) kiteyttää fokalisaation kysymyksenasettelun elokuvatutkimuksessa seuraavin sanoin: "[...] missä määrin tarinainformaatio tarkentuu henkilöihin tai ohjautuu, määräytyy ja suodattuu henkilöiden kautta." Tällaisien kysymyksien johdattamana erittelen tarkennukseksi Braniganin esittelemät fokalisaation eri ulottuvuudet, niin ulkoisen kuin sisäisetkin.

6.2.1 Ulkoinen fokalisaatio

Ulkoinen fokalisaatio muistuttaa Baconin (2000, 173) esiintuomaa, tulkinnallisesti haastavaa tapaa, jolla seuraamme myös kanssaihmistemme toimintaa tosielämässä; kuinka me käyttäytymisen perusteella luemme ja pyrimme ymmärtämään heidän sisäisiä tilojaan. Hän täsmentää myös, että ulkoinen fokalisaatio seuraa, mitä henkilöt havaitsevat, mutta ei kuitenkaan sulaudu heidän näkö- tai kuulokulmaansa.²⁴ Se näyttää asiat vierestä. (mt, 232.)

Ulkoinen fokalisaatio eroaa sisäisistä siinä, että se representoi hahmon privaattit kokemukset ja tietoisuuden nimenomaan ulkopuolelta. Tämä jättää enemmän tilaa katsojan päättelykyvyille hänen nähdessä vain sen *mitä* ja *miten* hahmo katsoo. Katsomistilanne on semisubjektiiivinen. (Branigan 1992, 103.) Ulkoisessa fokalisaatiossa katsoja asetetaan siis osittain samaan tilaan kuin diegeettinen observoiija – on spekulointia ja arvailunkin varassa päätelläänkö hahmon katsomistapa motivaatioineen oikein.

²⁴ Näkökulman vastineeksi voi mieltää auditiiivista ilmaisua vastaanottavan *kuulokulman*, joka merkitysulottuvuuksiltaan voi myös esimerkiksi hahmottaa tilaa ja laadulla ja volyyymilla leikkien toimia subjektiivisena kokemuksena ja mielentilan ilmentäjänä. Kts. esim Bacon 2000 (s. 209)

Branigan (1992, 53) tiivistää katseen voiman muutamalla lauseella:

[...] A glance bristles with implications about space, time and causality. A glance leaps across space: its direction orients us to something nearby and hence enables us to build spatial as well; an object seen is interpreted to exist in a time continuous, or simultaneous, with the act of seeing. Also a glance may be linked directly to a character's intention, or to a forthcoming act by the character, or to a reaction (when the character is act upon). A glance implies an interaction with an object.

Henkilön katse on siis monenlaisen tiedon hankkimisen mitta. Tutkiessani elokuvan Nashia ulkoisen fokalisaation kautta en pitäydy kuitenkaan tiukasti ainoastaan katseessa vaan tulen laajentamaan sen rajoittamattomammin hahmon ulkoiseen olemukseen.

6.2.2 Sisäiset fokalisaatiot

Sisäinen fokalisaatio käsittää kaksi erilaista kokemistapaa – pintakokemuksen ja syvemmän kokemuksen. Puhun elokuvaa käsitellessäni selkeyden vuoksi pintapuolen sisäisestä fokalisaatiosta yksinkertaisesti sisäisenä fokalisaationa kun taas syvästä sisäisestä fokalisaatiosta syvänä fokalisaationa. Molemmat sisäisen fokalisaation tasot pohjautuvat hahmon havaitsemiseen, niin kuulo- kuin näköaistiinkin, ja näissä otoksissa käytetään näyttötekniikkana jo mainittua subjektiivista näkökulmaa.

Sisäistä fokalisaatiota kuvaakin ehkä parhaiten silmien yhteensovittaminen (vrt. Branigan 1992, 103), mikä tekee siitä useamman asteen subjektiivisempaa verrattuna ulkoiseen fokalisaatioon. Tällöin olemme siis sinänsä etuoikeutetussa tilassa suhteessa muihin hahmoihin – kukaan heistä ei ole todistamassa fokalisoijan kokemuksia, joihin toisaalta kuuluvat yksinkertaisemmatkin havainnot, mutta myös hahmon tilan, kuten väsymyksen, kuvaaminen.

Havaitsemisen lisäksi sisäisen fokalisaation voidaan ajatella koskevan myös henkilön tietämää, niin kuin Saariluoma (1987, 124) Genetten pohjalta, siis alkuperäisestä kirjallisuustieteen käyttöyhteydestä asian esittää. Myös Karvonen (1995, 45) selvittää, että myös valikoivaksi kaikkietävyudeksi kutsuttu sisäinen fokalisaatio sallii kerronnan ilmaista vain sen, minkä henkilö tietää. Hän korostaa sen noudattavan henkilön tietämyksen rajoja, mutta ei anna suuremmin painoarvoa kokemiselle. (mt, 49.) Nashin maailmassa (ja väitän, että myös meidän muiden) *hänen* tietonsa rajat ja

kokemus käyvät kuitenkin pitkälti käsi kädessä. Oman tietämyksen rajojen ulkopuolelle on vaikea ulottua myöskään kokien, vaikka tietysti molempien ulottuvuus voi tilanteen edetessä kasvaa.

Braniganin (1992, 101) mukaan Henry Jamesin käsite "heijastaja" on osuva kuvaamaan fokalisaatiota hahmon läpi. Spesifi informaatio, jota tuotetaan kommunikoinnin sijaan näkemisen ja kuulemisen sävyttämällä yksityisellä ajatuksella, ts. heijastuksella jostakin, sekä selventää että heijastaa ympäröivää tilannetta.

Jos sisäisen fokalisaation pintapuolen mieltää silmien yhteensovittamisena, syvän fokalisaation voisi ajatella menevän niinkin pitkälle, kuin mielen yhteensovittaminen. Tässä syväluotauksessa pidän taustalla niinkin humaania ajatusta, kuin että kauniin mielen ymmärtämiseen tarvitaan kaunis mieli.

Syvässä fokalisaatiossa huomionarvoista on, että vaikka tarinan edetessä ilmenisi esimerkiksi hahmon väärinymmärrys tietystä asiasta, se ei tarkoita, etteikö fokalisaation representoima havainto olisi hahmolle faktuaalista. (Branigan 1992, 103.) Hän tarkentaa myöhemmin antaen painoarvoa sille, että vaikka henkilö havaitsisi ja mieltäisi ympäristöään vääristyneesti, sillä on siitäkin huolimatta oma totuusarvonsa fiktion sisällä – kyseessä on tämän henkilön totuus. (mt, 196.)

Niin kuin jo mainitsin, on subjektiivinen otos myös syvän fokalisaation työkalu, joka voikin Juntusen teoksen (1997, 93) mukaan heijastaa myös mielisairaana näkökulmaa. Lienee tullut jos selväksi, että elokuva huijaa meitä ostamaan harhojen olemassaolon näyttämällä sisäisen fokalisaation tasot jotakuinkin samanarvoisina. Se ei kuitenkaan tee syvän fokalisaation erittelyä pintapuolesta lainkaan merkityksettömäksi ottaen huomioon skitsofrenian representaation aspektin. Syvän fokalisaation tavoitteena nimittäin on saada katsoja identifioitumaan hahmon mentaaliseen ymmärtämiseen sulauttamalla yhteen kuvaruutu ja tarinamaailma. Tämä tuottaa hyvinkin eksaktia informaatiota – se ikään kuin ojentaa katsojalle henkilön ajatukset, muodot, värit; asiat, jotka ovat tämän päässä.

Bacon luokittelee syvän fokalisaation katsojalta enemmän empatiaa ja päättelyä vaativaksi. Hänen mukaansa tätä tunne- ja kokemusmaailman avaamista käytetään yleensä irrallaan ulkoisesta ja pinnallisesta sisäisestä fokalisaatiosta. (Bacon 2000,

232.) Mielenkiintoiseksi *Kauniin mielen* tekee kuitenkin juuri se, että se muodostaa poikkeuksen Baconin mainitsemasta irrallaanpitämisestä. Tasoja käytetään elokuvan alusta loppuun asti enemmän tai vähemmän räikeästi toisiinsa limittyen.

6.3 Fokalisaatio ja todellinen

Nashin hahmoa rakennetaan pitkälti ulkoisen fokalisaation kautta. Vaikka Karvonen väittää, että "ulkoisessa fokalisaatioissa henkilöiden sisäinen maailma jää kertomatta" (1995, 49), en itse koe asiaa niin yksioikoiseksi. Kertominen voi tapahtua yhtä lailla kirjallisuuden alueella taitavalla, kuvailevalla ilmaisulla kuin *Kauniissa mielessä* hahmon läheisellä tarkastelulla. Ensimmäinen kohtaaminen näyttää Nashin ensin kauempaa, selvästi muista erillään istuvana, arkana ja ympäristöään vierastavana miehenalkuna. Lähenevällä kamera-ajolla ja tarkennuksella esille pääsevät Nashille ominaiset maneerit – ympäristöä ujosti hapuilevat surumieliset silmät, viivaksi vedetty suu ja jatkuva tarve hypistellä käsiään.

Elokuvan esiintuomissa piirteissäkin saattaa olla kaksijakoisuutta toisten rikastuttaessa hahmoa ja toisten ollessa varsin relevantteja juonen kannalta. Viittaukset tulevat Baconin mukaan pohjustaa hyvin mikäli ne aktualisoituvat jossakin merkittävässä vaiheessa tarinaa. Keskeiset piirteet ovat usein liitoksissa ammattiin ja niitä on väritetty yksilöllisillä lisäominaisuuksilla. (Bacon 2000, 176.) Nashin hahmosta on erotettavissa kaksi usein oletetusti keskenään ristiriitaista perusominaisuutta, jotka vihjaavat lähes alusta alkaen tulevaa muutosta. Toinen näistä on nuoren miehen arroganssi ja toinen yliherkkä mieli, joista molemmat liittyvät matematiikkaan ja seuraavat myös muille elämänalueille.

Matemaattiset tavoitteet saavat Nashissa aikaan laajan skaalan tunteita. Yhtenä ääripäähän ajavana tapauksena on kohtaaminen professori Helingerin kanssa, jonka alku perustuu Nashin kiihkeälle etenemättömyytensä puolustamiselle ja kritiikin kestättömyydelle. Häntä puskee Nashin silmien kyvyttömyydestä tavoittaa minkäänlaista objektia, kunnes sisäisen fokalisaation kautta esilletuotavan – aikaisemmin jo mainitun – "kynäkohtauksen" tunnustuksen näkeminen saa hänet surumielisesti pysähtymään ja etäännyttävä kamera-ajo ajaa hänet kauemmas.

Sairaalassaoloaikana hetkittäisten Rosenin ja Alician havaitsemisien lisäksi ainoat asiat, joissa sisäistä fokalisaatiota käytetään on todistusaineisto skitsofrenian puolesta – avaamattomat kirjekuoret sekä verinen käsi, josta Nash ei löydä implanttia. Nämä näytetään lähikuvana. Bacon (2000, 105) sanoo yhdeksi katsojaa koukuttavaksi elokuva-elementiksi juurikin tässä läsnäolevaa tilannetta: Päähenkilö joutuu pohtimaan, tietävätkö muut enemmän kuin hän itse. Todistusaineiston tärkeys itsensäymmärtämiseen ja taustanselvittämiseen merkitään sisäisellä fokalisaatiolla edeltäen dramaattista käännekohtaa, jossa Nash joutuu tunnustamaan itselleen, ettei voi luottaa omaan kokemusmaailmaansa.

Vaikka lähikuva on yksi tehokkaimmista hetkistä päästä sisälle ja samaistua hahmon syvimpiin tunteisiin, Hietala (1994, 98) ottaa esille myös sen luonnottomuuden – eihän ole normaalia seurata henkilön reaktioita muutaman sentin päästä. Lääkityn Nashin itsensä kokeminen luonnottomana ja tällaisen ulkoisen fokalisaation ja lähikuvan luonnottomuus kuitenkin toimivat jopa tehokeinona osoittamaan, kuinka mielen portit ovat lyöty lukkoon, eikä sisäinen fokalisaatio päästä meitä enää kliinisen päänsisällön syövereihin. Uudessa elämässä, josta on lääkityksen aikana vaikea saada otetta, vain harva kohtaus luodaan sisäisellä fokalisaatiolla, mutta yksi merkittävä on Nashin itsensä näkeminen Alician epätoivoissaan rikkoman peilin palasista. Viedessään näitä roskakoriin, Nash katselee nuhjuisena peilistä heijastuvia, rikkinäisiä kuviaan ja heittää ne pois. Seuraava kohtaus näyttää sisäisellä fokalisaatiolla peltirasian, jonka sisällös osoittaa, että Nash ei ole ottanut lääkitystään hetkeen. Tätä tietoista toimintaa ja sen salassapitoa osoittaa ulkoinen fokalisaatio, joka antaa Nashin vilkuilla hermostuneena ympärilleen.

Ns. vanhenemisjaksossa, ollessaan hyvää vauhtia paranemassa ainoastaan satunnaisia harhoja näytetään Nashin katseesta käsin, mutta poikkeuksen muodostavat Nashille tuntematon opiskelijapoika, joka tuo Nashin osaksi elämää opettajanroolin, tuntematon tarjoilija yksinkertaisesti kaatamassa hänen kuppiinsa teetä sekä yksi tunnustuksellisen kynän antaja, pyörätuolissa istuva, ilmeisesti Nashin tuttava – Ed. Vanhentuneessa Nashissa tuodaan ulkoisen fokalisaation kautta esiin tietty pilke silmäkulmassa, nöyrytynyt asenne, herkkä hymy poistamatta kuitenkaan nuorelle Nashille ominaista tarkkailevaa asennetta.

6.3.1 Opiskelijatoverit

Ensimmäinen mielikuva Hansenista rakennetaan Nashin sisäisellä fokalisaatiolla tämän katseen kiinnittyessä opiskelijatoveriinsa alakulmasta käsin elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa. Katseet kohtaavat ja eri tasoilla istuvien henkilöiden asettelu tuo kilpailuhenkisyuden läsnäolevaksi.

Yleisesti tutustuessaan uusiin ihmisiin, opiskelijatovereihinsa arka olemus niin laajoissa kokokuviissa kuin lähikuviissakin pysyy Nashin hallitsevana piirteenä – hänen on vaikea kiinnittää katsettaan ja löytää paikkaansa – mutta esiin pyrkii myös tietynlainen huumoripohjainen ilkkurisuus, joka ilmenee vienolla, kujeilevalla hymyllä. Ainoa matemaatikko-ryhmästä, joka esitellään sisäisen fokalisaation kautta, on paikalle saapuva, ylimielisenä näytettävä Hansen. Sama pätee Hansenin haastaessa Nash Go-peliin – aluksi hän ja kyseinen peli nähdään sisäisen fokalisaation kautta ja siitä siirrytään perinteiseen sarjaan yliolan-ottoja. Ulkoinen fokalisaatio kertoo hetkittäisten hymynhäivähdyksien sävyttämän, rennon vakavuuden kautta Nashin itsevarmuudesta. Toisaalta huomionarvoista on, että niin kuin Seppänen sanoo, henkilön ilmeet kasvoilla saattavat saada yhteyksistä riippuen hyvinkin erilaisia merkityksiä, vaikka sanattomalla viestinnällä on kommunikaatiossa äärimmäisen tärkeä osuus. (2005, 103.) Tässä mielessä oletettua itsevarmuutta heijastaa ajatus oman paremmuuden *esittämisestä*, mitä vahvistaa epäonnistumisen esiintuoma yhtäkkinen itsetunnon kadotus.

Nashin ollessa Charlesin kanssa Princetonin katolla hän katsoo tuntemattomia kanssaopiskelijoitaan kuvakulman kautta korostetusti alaspäin ja osoittaa epäkunnioituksensa huutelemalle heille. Samaisesta arroganssista saavat kärsiä myös lähemmät opiskelijatoverit, joita kohtaan se ilmenee enemmänkin ulkoisella fokalisaatiolla, Nashin tyylipuhtaana vinoiluna ja kireän vienona hymynä. Se, miten Nashin näytetään eriarvoistavan kanssaeläjiään painottaa näkemykseni mukaan hänen hahmonsäilytyttä. Kun elokuva esittää näkökulman, se edellyttää maailman lokeroimista – se tuottaa vastakkainasetteluja sen lisäksi että kertoo niistä. (Herkman, 2001, 107.) Vastakkainasetteluja tuodaan esiin myös opiskeluympäristössä. Näiden tuntemattomien kanssaopiskelijoiden lisäksi merkittävää on, että myöskään Solia ja Benderiä näytetään harvakseltaan sisäisen fokalisaation kautta. Ainoaksi muodostuu tilanne Wheeler-laboratoriossa, kun Nashin katse kiinnittyy heihin fokalisoituneena

kohdassa, jossa he patistavat Nashia kirjaa naputellen lähtemään suorittamaan velvollisuuksiaan – opettamaan.

6.3.2 Alicia

Nashin huomio kiinnittyy ensimmäisessä kohtaamisessa Alician kanssa hieman ujustellen tämän silmiin ja myöhemmin figuuriin hänen pitäessään luentoa. Sisäinen fokalisaatio tavoittaa myös jäykästi kunnioittavalla asenteella istuvan luokan oppilaineen. Nash reagoi tähän näkyyn ulkoisesti tylsistyneenä vailla arvostusta – oppilaat onkin kuvattu yläkulmasta, pienentävällä vaikutuksella kun taas Alicia kontrastina näytetään Nashin katseesta samalla tasolla.

Aliciaan tutustuessa käytetään paljon sisäistä fokalisaatiota, vartaloa mittailevia katseita ja juuttumisia kasvoihin. Tämä jatkuu myös suhteen edetessä ja arkielämässä. Nashin hahmon herkkyys ilmenee esimerkiksi kosintakohtauksessa, jossa ulkoisen fokalisaation kautta näemme hänen hellyydyntäyteisillä kasvoillaan kynttilän heijastamasta lasisesta valolähteestä heijastuvia kuvioita. Nashin puolestaan palatessa toiminnantäyteiseltä harharetkeltään hämmentyneenä, lievässä shokissa, Alicia näytetään sisäisen fokalisaation keinoin kokokuvana vaalean, lämpimästi sisustetun asunnon oviaukossa. Suru mahdottomuudesta paljastaa salaisia operaatioita välittyä Nashin vaeltelevista silmistä.

Aliciaa pidetään Nashin sisäisen fokalisaation näkökulmassa osin silloin, kun on hätä kädessä sekä silloin kun hän näkee Alician pelastavana hahmona, joka tulee esimerkiksi auttamaan hänet pois sairaalan steriilien seinien sisältä. Hätäisen vakuuttamisen tarve ja pelastajuuden yhteenliittyminen näyttää Alician sisäisestä fokalisaatiosta esimerkiksi kohtauksessa, jossa Nash on aiheuttanut tälle sekä vauvalle vaaratilanteen, ja selvittää oivalluksensa. Samainen intensiteetti ja ymmärtämisen tarve näytetään Nashin surunsekaisissa silmissä ja jännittyneillä kasvoilla ulkoisella fokalisaatiolla. Pelko sisältää Sara Ahmedin mukaan fantasmaattisia ulottuvuuksia. Hänen mukaansa pelolla on kyky ylläpitää illuusiota pelastavasta rakkauden kohteesta, jonka puoleen on pelkotilassa mahdollista kääntyä – antaa sille mahdollisuus suojella. Ahmedin sanoin: ”Jos pelko herättää meidät henkiin, se tekee sen ainoastaan

julistamalla kuoleman mahdollisuutta. Kun pelkäämme sitä, mitä emme voi hallita, pelon havulla hallitsemme sitä mitä ei voi olla.” (Ahmed 2000, 197.)

Pelastus-aspekti ilmenee myös itkuisen Nashin nähdessä vaimonsa sisäisellä, syvenevällä fokalisaatiolla insuliinihoidon vaikuttaessa vieden hänet lopulta koomaan. Sekä juuri ennen koomaan vaipumista että sen jälkeen kohtausta määrittää valkoinen, välähtävä väri. Alicia näytetään himmenevän ja hänen liikkeidensä hidastuvan. Tapauksen jälkeen usean kohtauksen ajan Nashin apaattista, nöyryntyttä, mutta huumorintajuun kykenevää hahmoa rakennetaan lähinnä ulkoisella fokalisaatiolla. Ainoa henkilö, joka ennen harhojen uusiutumista näytetään sisäisellä fokalisaatiolla on Alicia, Nashin kysellessä tältä arkielämän mysteereistä. Muutenkin yhteisien asioiden selvittäminen ja yhdessä selviäminen, kuten elokuvan aivan viimeisissä kohtauksissa, asettaa Alician Nashin sisäisen fokalisaation kentään.

Nobelin jakotilaisuus, Nashin pitäessä puhettaan, näyttää Alician viimeisen kerran sisäisen fokalisaation kautta tarkennettuna muiden keskellä – selkeästi Nashin katseen ja elämän kiintopisteenä. Huolimatta katsomon ja päälavan välimatkasta, Alicia pidetään puolilähikuvassa tarkennettuna, minkä lisäksi yhteyttä korostaa Nashin ennen kovin harhailevan katseen muuttumista huomattavasti vakaammaksi.

6.3.3 Rosen

Tohtori Rosenin saapuminen Nashin elämään tapahtuu sisäisellä fokalisaatiolla. Hän ilmestyy apureineen tummana varjona harmaansävyisen luentosalin perälle. Vaikka Nashia näytetään ulkoisen fokalisaation kautta suurentavasti alakulmasta kun taas Rosen tasokulmasta, kameran lähestyessä Nashia yhdistettynä vuorotteleviin leikkauksiin sekä uhkaavan yleisön että Rosenin yleiskuvasta ja Nashin pelokkaiden kasvojen välillä vahvistavat tunnelmaa siitä, kuka on alakynnessä.

Kun Nash pakenee ja Rosen apureineen saa hänet kiinni, Rosenin uhkaavuutta alleviivataan sisäisellä fokalisaatiolla varjojen ja alakulman vahvistamana. Rosen näytetään tällä tavoin vakavana lähestyvänä hahmona, sekä laajana puolikuvana että puolikuvana, ja Nashin tintatessa häntä puolilähikuvana. Alakulman käyttöä alleviivataan jatkossa Rosenin kumartuessa yhä lähemmäs antamaan Nashille

Thorazine²⁵ - piikin. Esittelyyn painottuvien kohtausten jälkeen sisäisen fokalisaation käyttö Rosenin kohdalla on harvinaista ja satunnaista

6.3.4 Matemaattiset ulottuvuudet

Bacon (2000, 177) tähdentää luotettavuuden mittapuuta (joka jälleen kerran perustuu elävään elämään) seuraavasti: "Meillä on taipumus pitää aidoimpana henkilöiden käyttäytymistä ja reaktioita kun he ovat yksin tai näyttävät tulevan yllätetyiksi" ja jatkaa: "[...] jollei henkilö ole hullu tai hypnoosissa, tämä on myös tarinan fiktiivinen totuus." Ne harvat hetket, kun Nash on kertakaikkisen yksin sijoittuvat etupäässä matematiikan parissa työskentelyyn joko harhaisessa koodien täyttämässä maailmassa tai "normaalielämässä". Nerouden sekä ennen kaikkea sinnikkyuden ja ahkeruuden, voimakkaan mielen piirteet määrittävät Nashia äärimmäisen vahvasti.

Ensimmäinen matemaattinen oivallus näytetään sisäisellä fokalisaatiolla, joka vaihtuu syvään. Kohtaus havainnollistaa jo kirjallisuustieteessä, Genetten teoriaan liittyvän metalepsisen siirtymän, mikä tarkoittaa "sekä kertojan että tarinan siirtymistä kerronnan tasolta toiselle " (Karvonen 1995, 50.) Myös Branigan pitää datan muuntamista tasolta toiselle edellytyksenä kerronnalle. (Branigan 1992, 112.) Kyseisessä tilanteessa Nash kirjaimellisesti osoittaa (hänen maneereihinsa kuuluu myös sormilla pelaaminen – etusormen heristely etenkin) opiskelijatoverinsa, Neilsonin kravatin vastenmielisyyden. Nash tarkkailee pysäyttävällä intensiteetillä pöydällä olevan lasin muotoa ja auringonvaloa, joka siitä taittuu, ja siirtää kuvion syvän fokalisaation kautta boolimaljassa lepääviin leikeltyihin sitruunoihin asetellen näistä saavuttamansa kuvion Neilsonin kravattiin. Tämä kerrontatasojen metalepsinen siirtymä näyttää siis sekä Nashin kyvyn nähdä asiat tietynlaisena että pohjustaa tarinaa ja sen tapaa kertoa toisille näkymättömissä olevia asioita Nashin silmin.

Kravatti-kohtauksessa Nashin ympärillä olevat äänet kaiutetaan ja kuuluvat näin epäselvinä. Myös hänen hävityksensä Go-pelin, kanssaihminen äänet etäännyvät ympäriltä ja vain ratkaisevan (kiveksi kutsutun) nappulan ääni kajahtaa. Juntusen teos (1997, 135) asettaa tehosteiden tärkeimmäksi funktioksi tuntuman todellisuudesta: "On luotava tilanne, jossa katsoja kokee kuvan yhtä luonnolliseksi kuin vastaavan

²⁵ Eräs antipsykoottinen lääke. Lisätietoa esim. [www-osoitteesta http://fi.clearharmony.net/articles/200404/1074.html](http://fi.clearharmony.net/articles/200404/1074.html)

tilanteen todellisessa elämässä (vaikka äänitehosteet monesti ovatkin keinotekoisesti synnytettyjä)". Koska *Kaunis mieli* on jo tehnyt selväksi rikkovansa tätä konventiota, Go-kiven ääni mielletään enemmänkin merkityksellisenä kuin virheliikkeenä elokuvantekijöiltä. Skitsofrenian kannalta sen voi ajatella myös Malmin (1994, 14) esiintuomasta aivojen eheyttämisjärjestelmän murenemisestä, jolloin käsityksien muokkaamista sävyttävät aistiharhat. Ulkopuolisten ärsykkeiden hahmottamiseen voi liittyä katkonaisuutta ja kaikuja, joilla saattaa olla ivaava luonne. Hansenin peräänhuutamat pilkkahuudot kyseisessä tilanteessa vahvistavat ajatusta kaiun synnyttämästä järkkymisestä.

Bacon (2000, 195) ottaa esille tärkeän käsitteellisen huomion näkökulman ulottuvuuksista – kuinka se voi viitata Chatmanin luettelemia perusominaisuuksia noudatellen paitsi havainnolliseen ja ideologiseen näkökulmaan myös intresseihin liittyvään näkökulmaan. Matemaattiset oivallukset eivät tässä vaiheessa Nashin elämää ole pelkästään yksi intressi muiden joukossa – ne ovat hänen koko elämänsä, jotka vaikuttavat hänen tapaansa katsoa maailmaa, niin kuin seuraava esimerkki osoittaa.

Valolla ja kuvauksellisilla tehosteilla on äänenkäytön lisäksi olennaisia lisätehoja tilanteisiin, jossa Nashille hahmottuu jokin asia. Kun Nash oivaltaa pubissa olevan blondin ystävättärineen olevan elävä esimerkki hallitsevan dynamiikan pohjaksi, kokemusmaailma muuttuu ensin jälleen äänen kautta – baarimusiikki häipyä takalalle muuntaen muotoaan pianon heleäksi, rytmikkääksi ääneksi. Nashin pohdiskelevan katseen kohdistuttua sisäisen fokalisaation pohjalta lähikuvaan ajetun blondin kasvoille, muodostuu syväksi muuttuvan fokalisaation kautta valonvälähdys. Tilanne johtaa visuaalisiin illuusioihin demonstroimaan, kuinka teoria käytännössä toimii. Ulkoinen fokalisaatio näyttää keskittyneen Nashin silmät tiiviisti blondiin naulittuna ja suurentuneina, ja koko kehon pikkuhiljaa noustessa hän alkaa käsiään hypistellen ja – jälleen kerran – sormenosoituksin selvittää verbaalisesti oivallustaan.

Pentagonissa ulkoinen fokalisaatio tuo Nashiin aikuisempaa olemusta, minkä tekee osittain myös kolkko, harmaansävyinen, valo ja varjoja sisältävä ympäristö. Vakavuus ja pieneneleisyys ovat hallitsevia elementtejä Nashin kasvoilla. Lahjakkuus osoitetaan syvän fokalisaation kautta esitetyillä valoilla demonstroimaan koodienpurkamis-kykyä, missä pärjääminen lisää hahmoon selkeän itsearvon nousun.

Montaasileikkaus, jossa taka-alalla olevat puolustusministeriön miehet uupuvat kesken kaiken ja Nash tarkennettuna etualalla intensiivisessä, silmänliikkeillä täytetyssä työssään sekä häntä kiertävä kamera-ajo viestivät omasta koodien ja muotojen maailmasta, jotka avautuvat Nashille ja syvän fokalisaation kautta myös meille. Taustalla, musiikin päällä kuuluu kuiskauksia, jotka ovat yleisiä keskittymisen ja Nashin sisäisen elämän korostuksia. Malm (1994, 16) selvittää, miten tapa lukea ympäristöä muuttuu radikaalisti skitsofreniaan sairastuneella. Henkilö kykenee esimerkiksi lukemaan sanat, mutta niiden merkitykset ja kirjainyhdistelmät näyttäytyvät hänelle erilaisina. Erilaiseen lukutapaan viittaa myös Alasen (1993, 30) maininta esineellistyneestä mieltämisestä, jossa symbolit ja metaforat koetaan konkreettiseen todellisuuteen kuuluviksi.

Yhdenlaisen suhteen matemaattiseen maailmaan luovat Nashin ikkunakaavat. Ne näytetään lähes aina sisäisellä fokalisaatiolla ilman muita ilmaisullisia tehosteita, lukuunottamatta usein takaa heijastuvaa luonnonvaloa. Ulkoinen fokalisaatio, vuorotellen puolilähikuvilla ja lähikuvilla osoittaa kunnianhimoisen ja sinnikkään asenteen Nashin ollessa yleensä hyvin vakava, jopa aggressiivisen näköinen työnsä parissa, tapahtuu se sitten Princetonin pihalla algoritmia etsiessä tai oman huoneensa syövereissä, kirjoituspöydän tai "ikkunataiteen" ääressä. Saariluoma (1987, 124) mainitsee, että ulkoisessa fokalisaatiossa on kyse siitä, että fokalisoitunut kerronta on "rajoittuneempi kuin kyseessä olevien henkilöitten tietämys". Matematiikan salat ovat erinomainen esimerkki siitä, kuinka ulkoinen fokalisaatio toimii demonstroimalla Nashin nerouden lisäksi meidän tietämättömyyttämme.

Tiukasti työhönsä uppoutunut Nash kuulee syvän fokalisaation kautta mitä luultavimmin numeroihin liittyviä nopeatahtisia vaikeasti erotettavia kuiskauksia, kuten tilanteessa, jossa hän kehittelee hallitsevaa dynamiikkaa useita kuukausia. Lausekokonaisuuksista on vaikea saada selvää, mutta niin kuin Branigan (1992, 73) selvittää, joissakin tapauksissa nimenomaan kyvyttömyys kuulla auttaa määrittämään tapahtumaa alleviivaavan representaation tosiasiallista eriävyyttä. Silmien nauliintuminen ja suun aktiivinen liikkuminen ovat merkkejä omassa, matemaattisessa maailmassa elämisestä – ikään kuin Nash kommunikoi kirjoittamansa kanssa. Eristäytyminen tuohon maailmaan näytetään jälleen loittonevalla kameraliikkeellä kuiskausten jatkuessa taustalla.

Kun Nash pääsee käyttämään lahjojaan Parcherin toimenannosta, kaavojen näkyvyyttä merkitään sekä syvällä että sisäisellä fokalisaatiolla. Toisinaan muodot hahmottuvat valoilla, toisinaan eivät. Yleisiä geometrisien kaavojen havaitsemisessa ovat vuoroittaiset montaasi-leikkaukset Nashin intensiivisien kasvojen ja kohteena olevien, metsästettävien muotojen välillä. Se herättää ajatuksen Hietalan (1994, 98) huomioimasta tavasta käyttää tv-mainonnassa houkuttimena montaasi-tekniikkaa, jossa leikkauksilla rinnastetaan asioita, kuten auto ja leijona toisiinsa. Kenties vuorottelevat leikkaukset Nashin muuten ulottumattomissa olevan nerouden ja lehtileikkeiden välillä pyrkii saamaan katsojan ostamaan idea koodien olemassaolosta saaden itsensä tuntemaan Nashin kaltaiseksi neroksi. Tässä mielessä leikkaustyylin voi nähdä on ikään kuin tapana kaupitella "hullun" maailmankuvaa.

Vaiheessa, jossa Nash on jättänyt lääkkeensä syömättä mm. työkyvyttömyytensä vuoksi, kuvaustapa taas syvenee – valoja havaituissa kaavoissa käytetään herättämään hänen innostuksensa, jonka ulkoinen fokalisaatio paljastaa tutulla vienolla hymynhäivähdyksellä ja suurenevilla, keskittyvillä silmillä. Tilanteen katkaisee ikkunaan lentävän kiven ääni.

Nashin suhde kaavoihin tuo hänestä esiin myös erittäin herkän puolen. Saatuaan kritiikkiä Nash pakenee ikkuna-kaavojensa pariin vapisten ikkunan läpi näytettävässä puolilähikuvassa lähes kauttaaltaan – mukana ilmaisussa ovat osoittava, muotoa etsivä sormi, otsan hipaisut ja pakkoliikkeiset kasvot, jotka Nash lopulta lyö ikkunaan. Yhtä lailla Nashin kyvykkyyden ja herkkyyden aspektit matematiikassa liitetään valojen kautta romantiikkaan. Kuvernöörin juhlat muodostavat yhden tällaisen tilanteen, kun Alician ja Nashin romanttinen hetki päätetään tähtikuvioden katseluun, syvän fokalisaation keinoin Nashin "piirtäessä" niiden ääriviivat taivaalle, kuviolle tarvittavien tähtien välkähtäessä. Nashin herkkyyys yhdistyy lahjakkuuteen, ja Alicialle annetaan lupa yhtyä siihen.

6.4 Fokalisaatio ja epätodellinen

Psykoositiloissa, joissa epätodellinen syrjäyttää todellisen ovat mukana harhat. Ulf Malm selittää, kuinka ärsykkeiden ja virikkeiden määrä on etenkin tässä tilassa

painostava, koska aivojensuodatin lakkaa usein toimimasta ja on lähes mahdotonta keskittyä olennaiseen. Informaation ja havaintojen käsittelykyvyn mennessä Malmin sanoin "takalukkoon" henkilö ei pysty käsittelemään ja ymmärtämään omia reaktioitaan, ja omituiset minäkuvat sekä vahvoin tuntein sävytetty sisäinen todellisuus puskevat pintaan. Tästä syntyvät kokemukset sulkevat mahdollisuuden riuhtoa itsensä irti kyseisestä tietojenkäsittelyn takalukosta. (Malm 1994, 32.)

Skitsofrenian pahetessa sisäistä fokalisaatiota käytetään entistä runsaammin – Nash näkee ympärillään jatkuvasti enemmän autoja ja ihmisiä, jotka saattavat olla venäläisiä vakoojia ja tämä pelonsekainen todellisuus avautuu meille herkimmin, kun näemme Nashin silmillä. Ulkoinen fokalisaatio keskittyy lähikuviin Nashin pelon ja järkytyksen jäykistämiin kasvoihin, joita hyvin usein peittävät varjot.

Fokalisaation käsite auttaa ymmärtämään, kuinka eriasteisissa rooleissa hahmo voi toimia, ja kuinka paljon ne voivat muuttua. Branigan (1992, 101) selvittää, kuinka hahmon rooli saattaa menettää todellisen luonteensa kausaaliketjun fokuksena siirtymällä ketjun tiedonlähteeksi. Hän saattaa muuttua kertojaksi tai fokalisoijaksi. *Kauniissa mielessä* tällaista muutosta tapahtuu. Nashin mieliala on kytköksissä siihen, kuinka hänen outouteensa suhtaudutaan – se eristää hänet. Harhojen ilmestymisissä on havaittavissa selkeää syy-seuraus-suhdetta, joka on puolestaan lähtöisin jostakin Nashin tunnetilasta sen laukaisevine ympäristötekijöineen.

Yksi yleisöä kiehtova päämäärä elokuvassa on myös halu selvittää, mitä aikaisemmin on tapahtunut. Hahmo joutuu pohtimaan, tietävätkö muut enemmän kuin hän itse. Lukuisia kertoja on käytetty myös ystävän paljastumista petolliseksi, joka johtaa niin yleisössä kuin hahmossakin paranoidiseen tunteeseen; voiko kehenkään luottaa. Tällaisesta selviäminen luo henkilöön karismaa ja henkistä lujuttua. (Bacon 2000, 105–106). Bacon (mt, 102) huomauttaa, että usein tärkeitä hahmoja kehitellään hitaasti paljastamalla kantavia piirteitä pikkuhiljaa. Tätä viivyttämisen tapahtumaa voi kutsua hajautetuksi ekspositioksi. *Kauniissa mielessä* päähenkilön on avauduttava myös itselleen, määriteltävä hajautunut itse uudelleen.

6.4.1 Charles

Charles Herman saapuu Nashin elämään tilanteessa, jossa tämän on näytetty ulkoisen fokalisaation keinoin eristäytyneen tummasävyiseen ja varjoisaan huoneeseensa katsellen surumielisenä ikkunasta toisia opiskelijoita. Charles näytetään alussa ja jatkossakin enimmäkseen tavalla, jonka elokuvan ensikatsomalta tulkitsisi sisäisen fokalisaation pintatasoksi, mutta niin kuin saamme tietää, tilanteeseen kuuluu syvä sisäinen fokalisaatio. Ensimmäiseksi kuulemme Charlesin avausrepliikit. Hän tulee huoneeseen letkeästi mahtaillen, käsiään levitellen. Nash reagoi pöyristyvin ilmein Charlesin reippaaseen aloitteellisuuteen, mutta pyrkii olemaan kohtelias hillittyine eleineen. Mm. tähän tilanteeseen sopii eräs Baconin mainitsema havainto hahmon tuntojen mieltämiseen: Béla Balázsin "kasvojen mikrofysionomiaksi" kutsuma kyky tuottaa hienoisia vivahteita ilmeillä. (Bacon 2000, 195.) Silmien ja huulien minimaalinen nykiminen on Nashilla etenkin tilanteissa, joissa hän on jollakin asteella hermostuneessa tilassa, mutta ei osaa tai koe tarpeelliseksi ilmaista sitä.

Charles, huudeltuaan ensin taustalla Nashin työskennellessä kirjaimellisesti tunkee tämän näkökenttään ja houkuttelee pois uurastuksensa parista taskumatin äärelle. Tämä näytetään normaalina, yliolan näkökulma-ottona, eikä sisäisiä fokalisaatioita käytetä. Sama pätee kohtaukseen, jossa he ovat katolla ystäväystymässä lukuunottamatta ensimmäistä kuvaa Charlesista. Kuvaustapa keskittyy ulkoiseen fokalisaatioon, joka laajentaa Nashille ominaista mikrofysionomiaa vapautuneemmaksi, suureleisemmäksi, jopa kiihkeäksi purkautumiseksi, missä korostuu Nashin huulten ja jännittyviin poskilihaksien läpi elokuvan jatkuva maneer, sekä jo esiintulleet sormenheristykset ja otsan hipaisut kädellä voimistuen.

Charles saapuu paikalle myös Nashin hävittyä Go-pelin Hansenille ja lukkiuduttua tummasävyiseen kirjastoon useaksi päiväksi kehittelemään ideoitaan. Ulkoisella fokalisaatiolla pääsemme Nashin epätoivoon hitaalla kamera-ajolla, ennen kuin Charlesin ääni alkaa kuulua ja sisäinen fokalisaatio tuo hänet Nashin näkökenttään. Charles näytetään aidosti huolestuneena ja kyvykkäänä saamaan Nash hymyilemään sekä heittäytymään jopa riehakkaaksi. Charles houkuttelee Nashin oluelle ja tämä saa hänet huutelemaan kirjastossa heidän keskustelunsa pohjalta "Kunnioitan olutta!"

Myös Nashin saatua tavoittelemaltaan työltä avokämmentä poskelle, Charles ilmestyy paikalle äänen kautta tyhjästä, puolikuvana Nashin eteen sisäisen fokalisaation kautta poistuen saman tien avautuvasta ovesta. Nashin näytetään naureskelevan itselleen. Charles on mukana, vaikkakin puhumatta oviaukossa, kun Nash on ratkaisevan tilanteen äärellä, jännittyneenä Helingerin arvioitavana. Kun työ hyväksytään, Charlesin ilontanssista kuuluvat kengän naputukset kantavat Nashin korviin syvällä fokalisaatiolla samanaikaisesti, kun Helinger selventää Nashin tilannetta. Charles saa Nashin taas hymyilemään, kun hän muuten pienieleisellä liikutuksella ja huojennuksella vastaanottaa Helingerin myönteisen palautteen. Myös Nashin luento Charles saapuu Marceen kanssa seuraamaan, istuen erillään muista eturivissä. Nash näkee sekä heidät että muun yleisön, mutta rajattuna juuri siten, että Charles ja Marcee pysyvät eri kuvassa. Käytössä on siis sekä syvä- että pintafokalisaatio. Tummien hahmojen saapuessa salin perälle, ulkoinen fokalisaatio kutsuu Nashin pelokkaaseen turvanhakuun Charlesista, joka alkaa myös vilkuilla hahmojen suuntaan.

Nashin lyödessä otsansa ikkunaan, Charles on yhtäkkiä paikalla esitettynä aluksi syvällä fokalisaatiolla, lohduttaen ja rauhoittaen. Syvä fokalisaatio saa kuitenkin heidän tapellessaan fyysiseksi välittäjäksi kirjoituspöydän, joka puolestaan on luokiteltavissa sisäiseen fokalisaatioon. Nashin ulkoinen, hiljattainen rauhoittuminen ja kuuntelemaan pysähtyminen merkitään syvällä fokalisaatiolla hänen katsoessaan lattialle tönäisemäänsä Charlesia.

Kun Nash lopulta hyvästelee Charlesin, molemminpuolinen suru näytetään sekä syvää että ulkoista fokalisaatiota vuorotellen. Charlesin katse on anova ja yhtäaika epäuskoinen kun taas Nashin katseessa on surun lisäksi pienieleistä päättäväisyyttä.

6.4.2 Parcher

William Parcher näyttäytyy ensimmäisen kerran syvän fokalisaation kautta hetkellisesti Pentagonissa. Nash näkee hänet sammakkoperspektiivistä, ristikon takaa tilanteessa, jossa hänen odotetaan poistuvan paikalta, jotta koodinpurkamisen tuloksia päästään käyttämään hyödyksi. Ulkoinen fokalisaatio antaa ymmärtää toisaalta Nashin ärsyntyneen häätämisestä, toisaalta Parcheriin vilkuilun yhteydessä hän tuntee

ylemmyyttä ollessaan sisällä jossakin niin tärkeässä organisaatiossa – Parcher tummassa asussaan ja vakuuttavassa, äänettömässä olomuodossaan korostaa tätä vaikutelmaa.

Myöhemmin, kun Parcher tulee esittäytymään – pelkkä ääni johdantona – hän keskeyttää Nashin, joka on työpapereidensa kimpussa selvästi turhautuneena. Aikaisemmat kohtaukset ovat ilmentäneet, kuinka Nash on ylipäättään pettynyt työnkuvaansa Wheelerissä. Parcher näytetään siis syväfokalisaation kautta, johon Nash astuu itse sisälle – omaan näkökulmaansa, omaan maailmaansa. Parcherin selvittäessä Nashille tulevaa työnkuvaansa, syvässä fokalisaatiossa onkin mukana jo suurempia kokonaisuuksia. Koko Wheelerin salainen laboratorio näytetään kiertävällä kamera-ajolla äärimmilleen mystifioituna työmaana arvovaltaisine työntekijöineen. Tätä jännittävää toimintaympäristöä Nash kuljettaa symbolisesti istutettuna implanttina mukanaan. Nashin reaktiot ovat vaihtelevat – silmissä ja kasvoilla näkyy niin epäilyksenvirettä ja tarkkailua kuin hillittyä mielihyvääkin hänen tullessa osaksi tätä suurta kokonaisuutta, ja omanarvontunto vahvistuu myös Parcherin kehuista.

Parcherin hahmo pysyttelee pitkälti työhön kytkeytyvässä maailmassa, mutta poikkeuksena hän ilmaantuu sivustaseuraajaksi Nashin häihin. Tämän katse kiinnittyy autoon, jossa Parcher seuraa nyreänoloisena tapahtumaa syvän fokalisaation leikatessa joka otolla hieman lähemmäs hänen kasvojaan. Nash reagoi vaimeasti nyökkäämällä, kuin syyllisenä siitä, että on löytänyt onnen.

Kun Nash on jättänyt lääkkeensä pois, valot saavat entistä voimakkaamman osan hänen syvässä fokalisaatiossaan. Valo korostuu Nashin lähtiessä synkkään metsään hahmojen perään, mihin äänensä johdattelemana Parcher suuren joukkonsa kera ilmestyy äkäisesti osoittelevien taskulamppujen ja kajahtelevien kiväärin äänien keskeltä. Subjektiiivinen näkökulma-otos tekee sen, minkä se Herkmanin (2001, 104) mukaan usein tekee; imaisee katsojan pelkääjän asemaan. Valo liikkuu osoiteltavan Nashin kasvoilla ja niitä on niin edessä kuin takanakin. Lisäksi vaja, johon Parcher on koonnut Nashin työhön tarvittavat välineet ja ihmiset, nähdään kauttaaltaan välkkyvänä valon ja pimeyden rajamailla. Ulkoinen fokalisaatio osoittaa Nashin tunnetilat vaihteleviksi – aggressiivisesta epäilystä vaatimattomampaan tarkkailuun ja lopulta helpotukseen, iloon ympäristönsä olemassaolosta. Parcherin muuten

pelottavan olemuksen toinen puoli on Nashin mielessä vahvasti esillä – houkutteleva hymy ja kyky vakuuttavat Nash tämän tarpeellisuudesta.

Vaikka diagnoosit on tehty ja elämä aloitettu "terveeltä pohjalta", Nash ei psykoosiin vaivuttuaan kykene tunnistamaan poikkeuksellista tilaansa. Harhaiseen maailmaan kertaalleen uppoaminen, kaikkien pelkotilojenkin jälkeen tuntuu helpottavalta minän määrittämisessä. Helpotuksen hymy viestii sanoman "olin sittenkin oikeassa".

Omaehtoisen, yksityisen ajatusmaailman ilmentäminen muutoin kuin fokalisaation keinoin olisi kutakuinkin mahdotonta. Diegeettinen observoija, kuten Branigan (1992, 102) asettaa esimerkiksi, olisi riittämätön osoittamaan päähahmon mielenliikkeitä – hän näkisi loppujenlopuksi vain tyhjyyteen tuijottavan katseen, vaikka takana olisi pitkälle menneisyyteen ulottuva, tarinan kannalta relevantti muisto. Fokalisaation avulla katsojan on mahdollista sekä nähdä nuo mielenliikkeet että identifioida ne vain ja ainoastaan ko. henkilölle kuuluviksi. Seuraava on ehkä koko elokuvan havainnollistavin esimerkki tästä. Kyseessä on harhamaailmassa tapahtuva takaa-ajo-episodi nopeutettuine leikkauksineen, joka linkittyy Parcheriin. Kohtaus on täynnä vaihtelevia valoja ja varjoja, jotka lähes poikkeuksetta välähtelevät Nashin kasvoilla, toisten viipyessä pidempäänkin. Lähes kaikki ympärillä tapahtuva autoineen, ampumisineen, vakoojineen, uhreineen ja räiskähtelevine äänineen hahmotetaan syvän fokalisaation kautta Nashin kurkistellessa pelonsekaisena autosta. Parcher ojentaa hänellekin asetta, mutta Nashin kieltäytyessä ampuu itse, jolloin ase-episodi laukaisu tehdään hidastusefektillä. Niin kuin Howard kommenttiraidallaan mainitsee, käsikirjoittaja Akiva Goldsman mieltää tässä kohtaa elokuvan Nashin oikeassa elämässä kyyristelevän ja tuijottaen katatonisena eteensä.

Käytetyin Nashin ulkoinen fokalisaatio suhteessa Parcheriin ovat pelon tunnelmat, jotka kumpuavat silmistä ja pakkoliikkeiden omaisesta vapinasta. Bacon (2000, 192–193) esittelee termin affektiivinen mimiikka, jolla on valta tuottaa jokseenkin primitiivisen empatian tasolla tunnepitoisia reaktioita. Henkilöiden ilmeitä korostetaan voimakkaasti, useimmiten suurennettuna, joka generoi vastaavan reaktion. Tämä selittää katsojan mukaansatempaavan säälin ja epätoivoisen ymmärryksen tunteen, jota käytetään hyväksi mm. Nashin eläessä pahimpia pelkojaan ja vainoharhaisuuttaan. Kauhun tilat näytetään ulkoisella fokalisaatiolla tämän kurkkiessa ovista ja ikkunoista epäilyksen varjo silmissään, jonka jälkeen Parcher on

äänen edeltäessä jälleen paikalla. Syvä fokalisaatio pitää lähes koko kohtausten otteessaan näyttäen Parcherin etupäässä laajassa puolikuvassa kun taas Nash pitäytyy puolilähikuvassa. Intensiiteetin kasvaessa kuvakoot pienenevät ja leikkaukset tihenevät.

Viimeinen, vain Parcherin sisältämä otos syvän fokalisaation kautta esitetään yhteydessä, jossa vanha Nash on keskittymisvaikeuksissa kaavojen maailmassa – haasteiden edessä. Parcherin huulilla käy kutsuva, jäyhä hymy, mutta Nash kääntää hänelle selkänsä.

6.4.3 Marcee

Marcee saapuu Nashin elämään tämän ollessa jo kohtuullisen nuhjuisen ja stressaantuneen näköisenä purkamassa koodeja. Kysymyksen muodossa tapahtuva Nashin elämään puuttuminen rikkoo hiljaisen puurtamisen ja syvä fokalisaatio esittelee meille Marceen alakulmasta, suurentavana puolikuvaan valikoivalla tarkennuksella. Samalla tavalla saapuu äänen kautta myös Charles, jolloin Nashin riemastunut reaktio nähdään ulkoisella fokalisaatiolla.

Marceen kerran ilmestyttyä, hän saapuu Nashin näkökenttään lähes poikkeuksetta ennen Charlesia. Hän on paikalla, kun Nash on hermoromahduksen partaalla, hyvin säikkynä menossa pitämään luentoa Harvardin matematiikkakonferenssiin, ja saa aikaan yhden harvoista elokuvan aikana tapahtuvista, koko hammasrivin paljastavista riemunhetkistä muuten illoaan hyvin hillitysti demonstroivan Nashin kasvoilla. Marcee karjuu ja nauraa lapsenomaisella vilpittömyydellään, juoksee avosylin Nashin luo saaden Nashin rentoutumaan edes hetken ajaksi.

Myös viimeinen yksittäinen syväfokalisoitu kuva näytetään avosylin Nashia odottavasta tytöstä, jonka mies haikeana ohittaa.

6.5 *Todellisen ja epätodellisen rinnakkaiselo*

Branigan (1992, 105) nostaa esille kerronnan tasojen eriävät tiedon alueet, joiden luonne voi olla täydentävä tai vastustava. Ne voivat toki toimia samanaikaisesti, mutta

limittyvästä taipumuksestaan huolimatta jokaisella on monimutkaisen epistemologisen kentän representoimisessa oma funktionsa (mt., 103.) Erilaisia epistemologisia ulottuvuustasoja fokalisaatioiden kentällä limittyvän harhan ja todellisuuden rinnakkaiselosta ei elokuvan alkupuolella ole montaa, mutta ne ovat sitäkin merkittävämpiä.

Näistä ensimmäinen tapahtuu hämyisässä pubissa, jonne Nash on Charlesin kanssa lähtenyt. Nashin pelatessa biljardia Charles näytetään voimakkaana kuuluvan taputuksensa kautta toisella puolella pubia hieman, mutta ei huomattavasti, erillään muista asiakkaista ja ainoana Nashiin päin olevista. Toisesta kuvakulmasta saapuvat paikalle Hansen ja Bender. Nash kohdistaa tervehtivät nyökkäykset kaikille tasapuolisesti. Kun Nash samassa kohtauksessa torjutaan hänen pyrkiessään kömpelästi lähestymään vastakkaista sukupuolta, Charlesin paluu Nashin näkökenttään tapahtuu hyvin yllättäen ja syvä fokalisaatio näyttää hyvin pikaisesti erään epäloogisuuden – Charlesin poistuessa tämä ei koske oveen, vaan se avautuu itsestään. Toinen, Howardin kommenttiraidallakin mainittu pikainen väläys ja epäloogisuus nähdään Marceen juostessa Princetonin pihalla hätyyttämässä puluja, jotka eivät tietenkään reagoi epätodelliseen tyttöön. Vaikka Nashin katse on tiiviisti naulittuna Marceehen ja taustalla on jos jonkinmoista pulujentutkimusta epäjohdonmukaisuus ei aukea hänellekään. Bacon sanoo katsojan (ja Nashin) puolustukseksi, miten kausaliteetin hahmottaminen perustuu pitkälti haluun ymmärtää kuva merkityksellisenä, joten saatamme tämän perusteella jättää huomiotta joitakin johdonmukaisuusvirheitä. (2000, 150). Alanen (1993, 30) antaa puolestaan taustaa skitsofreniasta, jossa ajatushäiriöt saavat aikaan kyvyttömyyden nähdä "metsää puilta"; tartutaan siis yksityiskohtiin niin tiukasti, että kokonaisuuden logiikka jää tavoittamatta.

Elokuvan keskijakso ryhtyy auliimmin esittämään kohtaamisia epätoden ja toden välillä. Kun Nashia viedään väkisin psykiatriseen sairaalaan, Charles ja Marcee erottuvat syvän fokalisaation kautta hieman eri tavoin tarkennettuna verrattuna muihin paikallaoleviin. Nashin katse on hieman utuinen rauhoittavan vaikutuksesta, mikä välitetään sekä sisäisellä että ulkoisella fokalisaatiolla himmentäen lopulta kuvan taustaväriin. Tilannetta seuraava, tajuttomasta tilasta herääminen tapahtuu tästä pimeyden perspektiivistä - siirrytään sisäiseen fokalisaatioon näyttämällä uusi

ympäristö ja Rosen Nashin heräilevien silmien välityksellä ja utuisella Rosenin herättelyäänellä. Myös tämä kohtaaminen yhdistää toden ja harhan – paikalla samassa huoneessa on sekä Rosen että Charles, joista ensimmäinen näytetään jälleen uhkaavana, keskellä pimeyttä seisovana kuvana äärimmäisestä sammakkoperspektiivistä. Ulkoinen fokalisaatio näyttää Nashin pyrkivän pysymään tyynen rauhallisena kun taas Charlesin ilmestyessä alhaalta ylös kallistuvalla kameralla heräävät voimakkaat reaktiot aidosta, hätäisestä anteeksipyytelystä petturiksi syyttelyihin. Charles näytetään katuvaan haudatessaan kasvonsa käsiinsä ja pysymällä äänettömänä. Rosen astuu Charlesin tielle samaan näkökenttään entistä tummempana esittäen kysymyksen, kenelle Nash itse asiassa puhuu. Kohtaaminen vie meidät epätavalliseen vastaanottoon, jossa myös muut kerronnan tasot ovat selkeämmin mukana hahmon määrittämisessä. Branigan (1992, 104) sanoo, että juuri tällöin esiintyy niin riippuvuussuhteita kuin ristiriitajakin. Hänen mukaansa tällaisella tapauksella on taipumus tuottaa epätavallisia representaatioita hahmon subjektiviteetista. Kohtaaminen onkin ensimmäinen, joka pysäyttää hetkellisesti järjettömältä kuulostavalla kysymyksellään, jonka esittää ei-fokaloijana toimiva ja näin ollen hyvin vieraalta tuntuva hahmo.

Edward Braniganin keskeinen väite koskien määritelmää "kerronta" on se, että se on olemassa aina *muuntaessamme* dataa yhdestä toiseen kerronnan tason muotoon, ts. datan uudelleenkuvaaminen uuden epistemologisen rajoituksen alaisena aktivoi sen. Liikutaan siis kauemmas yksipuolisesta strukturalismista. Referenssikehyksen omaksuminen liittyy siihen, katsomme hahmon "yli", "kohti", "läpi" vai "sisään". (Branigan 1992, 112.) *Kauniin mielen* kohtaukset, jotka luovuttavat selkeimmin informaatiota ja vaativat referenssikehysten uudelleenarviointia ovat juuri niitä, joissa liikutaan kaikilla yllä mainituilla tasoilla. Dramaattisin esimerkki tästä asettaa vastakkain todellisen ja epätodellisen: Palaan Nashien kotona tapahtuvaan avainkohtaukseen, jossa Nash on elänyt ilman lääkkeitä jo jonkin aikaa. Ulkoinen fokalisaatio näyttää hänen olevan touhukas, innostunut elämään omaa elämäänsä, olevan oma-aloitteinen vauvan suhteen, mikä on koitua tuon viattoman lapsen kohtaloksi. Alician tultua pelastamaan hänet, rajoitutaan käyttämään sisäistä fokalisaatiota kohdistuen kauhusta hysteeriseen Aliciaan ja tämän sylissä olevaan vauvaan. Vasta, kun Alicia juoksee puhelimeen tavoittelemaan tohtori Roseina, syvä

fokalisaatio tuo näkökenttäämme Parcherin panoroimalla samaan tilaan Alician kanssa.

Molempien puhutellessa Nashia tämä reagoi vain Parcheriin, joka näytetään leikkaamalla otos otokselta lähemmäksi taustalla hetkellisesti pyyhkäisevä ääni. Nashin seistessä hämmentyneenä yhä samassa paikassa, hypistellen ja osoitellen kiihkeästi Parcher on tarkennettu selväpiirteiseksi Alician näkyessä pehmeänä, epäselvempänä taustalla. Kun Parcher uhkaa Aliciaa aseella, ulkoisella fokalisaatiolla näytetään vain väläys Nashin paniikinomaisesta reaktiosta ja saman tien siirrytään syvän ja pinnallisen fokalisaation sekaiseen tilaan, jossa sekä Alicia vauvoineen että Parcher ovat. Ennen kuin Alicia pakenee tilanteesta, molemmat hahmot ovat tarkennettu tasa-arvoisesti, ja hahmo, johon Nashin ulkoinen fokalisaatio näyttää katseen kiinnittyvän vaimonsa paetessa, on Alicia.

Samassa katseen kiinnittää fyysisellä kontaktilla Nashin käteen tarttuva Marcee, jonka syvä fokalisaatio näyttää tiukasta yläkulmasta, pienentäen entisestään. Tarttuva käsi näytetään pehmeästi hidastettuna, mikä aloittaa vuorottelevan, tihenevän leikkauksen ulkoisesta syvään fokalisaatioon, kuvaan ja vastakuvaan vaihdellen hahmosta toiseen. Charlesin ilmestyessä tämä näytetään samoin kuin Parcher – luonnottomin, lähenevin leikkauksin.

Ympäröivistä, uhkaavista ja ohuesti kaiutetuista äänistä hämmentynyt Nash näytetään ulkoisella fokalisaatiolla. Kiertävä kamera-ajo siirtää meidät nyt erilaiseen syvän fokalisaation ulottuvuuteen: salamaotoksena näytetään sarja kuvia, joita Nash näkee samalla, kun taustalla kuuluu jo aiemmista kohtauksista tutuiksi tulleita kuiskauksia – nyt tosin voimakkaampina ja toisenlaisen sanoman sisältäminä. Ajatusäänet välittävät verbaalisia neuvoja itselle, kuka kuuluu mihinkin maailmaan. Äänet kasvavat pyörivän liikkeen tihentyessä ja sekoittuvat toisiinsa leikkautuen välillä ulkoisen fokalisaation kautta näytettävään, aktiivisesti toiminnassa olevaan mieleen silmien siristysten kautta.

Nashin kuvat kumpuavat tajunnanvirralla assosioiden suoraan ajatusmaailmasta: Viaton Marcee Princetonin pihalla, uhkaava tohtori Rosen piikkeineen, kuva itsestä insuliini-kohtauksesta kärsivänä, ampuva Parcher, peräkkäiset Marceet eri ajankohdista, Charles, Princetonin pihalla juokseva Marcee uudelleen, erikoislähikuva

tästä, erikoislähikuva Charlesista, hysteerinen Alicia vauvan kanssa, uudelleen Parcher. Viimeiseksi kuvaksi jää viattomasti hymyilevä Marcee pysäyttäen viimein kamera-ajon Nashin oivallukseen joka vasten aikaisempaa valoleikkittelyä yhdistetään pimeyden sulkeumaan. Tämä antaa vihjeen, että Nash on oivalluksessaan saavuttanut kyvyn tukahduttaa toinen todellisuutensa ja näin ollen myös sen suomat valonpilkahdukset elämässään. Äärimmäisen lyhyt ja intensiivinen assosiointikohtaus yhdistää sekä syvää että ulkoista fokalisaatiota ristikkäin. Huomionarvoista on, että rinnakkaisten todellisuuksien räikeän päällekkäisyyden lisäksi erilaiset subjektiivisuuden asteet haastavat Nashin mieltä – hän näkee *itsensä* tajuttomassa tilassa insuliinokissa. Tässä elokuva oikeastaan vahvistaa katsojalle hyvin avoimesti syvän fokalisaation voimaa ja alleviivaa sen tunnepitoisuutta antaen tuolle yksittäiselle kuvalle muut poissulkevan tulkintamahdollisuuden: kyse on *mielikuvasta* koskien sitä, mitä Nash jälkikäteen *kokee* joutuneensa harhojen vuoksi käymään läpi.

Sisäisen ja syvän fokalisaation rinnakkaiselo jatkuu seuraavassa kohtauksessa, jossa pöydän ääressä istuva Alicia, lattialla leikkivä Marcee leikkinsä äänien kera sekä ovensuuhun ilmestyvä Charles näytetään Nashin silmin/mielin samanarvoisesti tarkennettuina. Vain pöydässä myös istuva tohtori Rosen kuvataan yliolan-otoksilla. Nash reagoi niin Marceehin kuin Roseniinkin.

Palatessaan Princetoniin Nashin on nöyryyttävä kilpailutoverinsa, sisäisen fokalisaation kautta näytettävän Hansenin edessä ja tilanne tuo paikalle myös räyhäävän Charlesin, jälleen äänen edeltämänä syvässä fokalisaatiossa. Ulkoinen fokalisaatio puolestaan näyttää Nashin häätävän Charlesin selkeästi ärsyyntyneenä ja tällä fokalisaation tasolla pelataan myös, kun Nash viittaa nyökkäyksellä Charlesiin painottaessaan Hansenille, että harhat yhä kuuluvat hänen elämäänsä. Sanomalehdellä huitaisemisen jälkeen kohtaus ei enää näytä häntä Nashin näkökulmasta.

Kun Nash on saamassa elämänsä kutakuinkin balanssiin päästyään tuttuun ympäristöön ystävällisellä vastaanotolla, tarvitaan vain yksi, hyvin marginaalinen vastoinkäyminen laukaisemaan harhaisuus. Parcherin saapuessa syyttämään Nashia tämän katse kiinnittyy vain vilkaisujen verran hahmoon, heittopanoroinnein kuvattuna, mutta ensisijaisesti todistamme Nashin kärsimystä ja paniikkia puheen lisäksi ulkoisen fokalisaation keinoin. Myöskään tilanteen keskeyttävää Hansenia ei näytetä

muutoin kuin tällä tavoin Nashin reaktion ollessa pöyristynyt, kun hän käsittää käyttöksensä häpeällisyyden.

Myös Marcee ja Charles tunkeutuvat Nashin tosielämään huudellen, mutta vain ohimenevästi heidät näytetään syvällä fokalisaatiolla. Montaasijakson vanhennettua Nash, tämän suhde harhoihin palaa poikkeuksetta esittämiseen syvällä fokalisaatiolla. Kun Nash keskustelee Hansenin kanssa harhoista, hän katselee jo varsin tottunein, jopa leppoisin ilmein yhdessä rivissä, etäämmällä käveleviä Charlesia, Marceeta ja Parcheria. Kolmikko näytetään itekin rauhallisina, tosin katseet tiukasti Nashiin kohdistettuina. Tämäntyyppisenä, sivussa seisovana rivinä harhat näytetään syvällä fokalisaatiolla myös viimeisen kerran, Nobelin palkintojen jakamisen jälkeen. Tässäkin tilanteessa Nash vilkaisee heihin pysähtyen, mutta sivuuttaa tyynenä.

6.6 Yhteenvetoa

"Ihminen ei usko ennen kuin näkee". Kuvan lumo perustuu osittain sen oletettuun todellisuuteen näköhavainnon jäljentäjänä eikä muiden aistien havaitsemiin vihjeisiin luoteta samalla tavoin. (Hietala 1993, 11.) Elokuva *Kaunis mieli* antaa vahvoja näkökulmia kyseenalaistaa näitä perusväittämiä. Fokalisaation portit vaativat katsojaa uudelleenarvioimaan tilanteita: Kun luottamus näkemisen paikkansapitävyyteen menetetään – kun ymmärretään sen rajoittuneisuus, tilannetta katsotaan eri valossa. Johdannossa esittämäni kysymys "mitähän tuon mielessä liikkuu", tulee konkreettisesti silmiemme eteen.

Bacon (2000, 27) huomioi annetun informaation tulvivan vyörymällä katsojan eteen ja pitääkin tärkeänä eritellä niitä kysymällä, kuinka olemus ja toiminta määrittävät hahmoa ja mitkä niistä ovat tarinan kannalta relevantteja, mitkä taas rikastamassa käsitystä hahmosta. Koska Nashin tapauksessa hänen maailmaansa sisältyy useita todellisuustasoja, kaikilla olemuksen rakentavilla osilla on funktionsa niin hahmon rikastamisessa kuin tarinaan linkittymisen osalta. Rikkaus syntyy kokonaisuudesta ja kehittämisestä.

Nashin joutuessa punnitsemaan todellisuksiensa vaatimia olosuhteita ja niiden rajoja, tilanne asettaa myös katsojan tulkitsemaan kokemuskokonaisuuksien rajapintoja Nashin tajunnantilojen suomien kehyksien kautta. Mielen syvyydet esitellään kaikkine synkkine hetkineen, mutta vastapainoksi tarjotaan valoa, pelastusta. Skitsofreenisen mielen intensiivisyys tulee syvän fokalisaation kautta voimakkaimmin esiin ja psykoottisia tiloja leimaa usein hämäryys. Pimeys tuokin mieleen jonkinlaisen psykoosiin käpertyneen narsismin, jossa vain oma todellisuus merkitsee eikä muita ei ole olemassa. Musta väri syntyy sekoitettaessa kaikkia mahdollisia värejä, joita Nashin mieli on täynnä, ja värin voi mieltää myös mustana aukkona johonkin meille – loppujen lopuksi - tuntemattomaan.

David Bordwell (1985, 34) selvittää, että katsojan tapa reagoida puutteelliseen informaatioon on kausaalisuhteiden hakeminen sekä tapahtumia odottaessaan että jälkikäteen. Branigan (1992, 28) puolestaan lisää, että syyn ja seurauksen suhteissa on osittain kyse segmentaatiosta, osiin jaottelusta ja näiden osien vuorovaikutuksesta. Tutkittaessa on tiedettävä jotain faktoista ja niiden kuvailuista. Hän tähdentää kuitenkin, että emme liiku tässä fysiikan alalla, joten lakeihin ei tarvitse nojautua tiukkapipoisesti. Tämä on sinänsä osuva huomio, etenkin kun tutkimuskohde on elokuvan John Nashin mieli.

Kun kysymys kuuluu sinänsä "luonottomien" ilmiöiden syntymisestä, tai tässä tapauksessa lähinnä tiedostamattomasta synnyttämisestä, on mainittava Bordwellin (1990, 58) huomautus, että kausaali-yhteyksien hakeminen voi ulottua myös yliluonnolliseen. Arvioimalla syyn ja seurauksen suhteita katsoja joutuu pohtimaan konteksteja sekä valikoimaan elementtejä sopivaksi toimintaskaalaan. Tämän Branigan (1992, 28–29) nimeää *narratiiviseksi skeemaksi*, jonka funktio on auttaa löytämään pintastruktuurista puuttuvat syyt täydentämällä ne konnektiiveilla, siteillä. Tällainen orientaatio ei tietenkään poista tarvetta punnita todisteita eikä deletoi kulttuurista taustatietoa.

Kun edellisessä luvussa oli puhe perimmäisistä syistä, fokalisaatioiden ja uuden informaation pohjalta on mahdollista siirtyä *välittömiin syihin*. Bacon (2000, 154) määrittelee, että kyseinen syy "laukaisee jonkun tapahtuman, mutta se ei ole ilman muuta mielleltävissä perimmäiseksi tai riittäväksi syyksi jollekin tapahtumalle." *Kaunis mieli* ilmaisee suhteellisen selkeästi tarpeen, jossa kukin harha saa oman

funktionsa ja paikkansa Nashin mielessä, mikä puolestaan synnyttää toiminnan Nashissa. Funktioita on mahdollista tutkailla hakemalla yleisiä lainalaisuuksia harhojen ilmaantumisista Nashin näköpiiriin. Syvemmälle syiden tarjoamiseen elokuva ei (onneksi) sukella – viittaa nyt esimerkiksi Nashin lapsuuteen tai nuoruuteen, mahdollisiin traumoihin tai sellaiseen, joka olisi antanut aihetta psykoanalysoimaan skitsofrenian syitä. Se ei tietenkään poista sitä, että elokuvalla on mahti herättää kiinnostus tätäkin taistelukenttää kohtaan, kuten omalla kohdallani kävi.

Parcherin voi äärimmilleen vietyä mieltää jopa jonkintyyppisenä paholaisen ilmentymänä toimiessaan Nashia houkuttelevana viettelijänä elokuvan alusta loppuun. Hän saapuu paikalle etupäässä silloin, kun ollaan jonkin synnin äärellä – esimerkiksi ahneuden, ylpeyden tai salailun. Myös turhautuneisuutta ja itsetunnon kolauksia, joita Nash ammatillisessa elämässä joutuu vastaanottamaan, paikkaillaan nimenomaan Parcherin avulla, joka ylemmydessään saa Nashin tuntemaan itsensä elintärkeäksi osaksi Yhdysvaltojen turvallisuutta.

Marceen välitön funktio Nashin elämässä on pyyteettömän, ehdottoman rakkauden antaminen, jossa Nashin ei tarvitse todistella paremmuuttaan. Hän on hahmo, joka edustaa Nashin elämässä jotakin, mihin ei liity millään tavalla matematiikkaan, lahjakkuuteen ja työhön kaikkine paineineen, ja pystyy irrottamaan stressaantuneen Nashin niistä ainakin hetkeksi. Samoin kuin Charles, saa myös Marcee Nashin hahmoa vapautumaan ulkoisesti ja sisäisesti. Charlesilta Nash saa myös empatiaa. Hänen ilmaantumisiaan leimaa ennen kaikkea Nashin yksinäisyys ja tarve tukeen sekä avoimeen ystävyteen. Charlesia, niin kuin kaikkia muitakin harhoja kehystää päähenkilön tarve olla ihmisenä tärkeä.

Skitsofrenian ”hoitoon” painottuva aika herättää myös kysymyksiä, onko perimmäinen syy apatiaan nimenomaan lääkitys vai ennen kaikkea suru ja ikävä toista todellisuutta ja harhoja kohtaan. Tilanne toimii mielestäni myös eräänlaisena todisteena siitä, miten ihminen elää toisten persoonien kautta.

Ulkoinen fokalisaatio painottaa Nashin hahmon fyysisessä ilmaisussa varautuneena ja valppaana olevan kehon ja kasvot, joiden voi nähdä skitsofrenian ohessa representoivan sitä, että hänet on ahdettu pelottavien rajojen sisälle. Sara Ahmedin mukaan ajatus pelosta suhteutuu ruumiin haavoittuvuuteen, joka antaa perusteen

vältellä vierasta, ulkomaailmaa. Taustalla on ajatus avoimuuden vaarallisuudesta, jossa on myös kyse ennakoinnista. Ahmed esittää, että nimenomaan tämä maailman vastaanottaminen sulkinaisena saa pelon kautta ruumiin kutistumaan ja rajoittaa ennakoinnillaan liikkuvuutta. (Ahmed 2000, 198.) Vapautuneempi liike loppua kohti osoittaa rajojen hiljattaisen murenemisen ja ulospääsyn maailmaan, joka käsittää monenlaisia todellisuudentasoja.

Seppänen (2005, 104) pohtii *Hohdon*²⁶ kaltaisten elokuvien rakentamia kertomuksia mielisairaudesta viitaten kasvaviin, vääristyviin hulluuden virneisiin. Populaarikulttuurin kuvaston hyväksikäyttäminen uusien tarinoiden, myös ”tosien” rakentamisessa on yleistä, jolloin ne pohjautuvat rajalliseen informaatioon. Aluksi Nashin hahmoa tuotetaan ulkoisella fokalisaatiolla hyvin kauaksi ”perinteisestä” mielipuolisuuden kuvastosta, eikä myöskään sairauden pahetessa ulotuta hohtomaisiin virneisiin. Suurimmat poikkeamat Nashissa ulkoinen fokalisaatio näyttää koskien elokuvan kohtaa, jossa hän on lääkityksen alaisena. Muuten hulluuskuvasa rajoittuu ulkoisesti lähinnä satunnaisiin parransänkiin sekä aktiivisessa liikkeessä oleviin silmiin ja muuhun mikrofysionomiaan.

Uhkaavan hullun kuvan minimoiminen *Kauniissa mielessä* lienee tietoista stereotyyppien välttämistä. Stuart Hallin mukaan esimerkiksi rotuun perustuvaan erotteluun haetaan representaatioissa tarttumapintaa usein hyvinkin löyhistä, fyysisistä piirteistä, jotka toimivat Hallin termin ”symbolisina merkitsijöinä”. (Hall 1999, 55.) Kehoa voidaan lukea kuin ”elävänä osoituksena, todisteena tai Totuutena” absoluuttisesta toiseudesta ja purkaa olennaiseksi mielletäviin osiin sivuuttaen persoona. (mt, 203–204.) Elokuvan pidättäytyessä erossa pelkistävästä tyypittelyistä Nashin hahmon rikkaalle personalle avautuu tilaa.

Sisäiset fokalisaatiot kulkevat *Kauniissa mielessä* hyvin pitkälti tasa-arvoisina, mikä kuvaa poikkeavan mielen kykyä nähdä enemmän, hahmottaa maailmaa moniulotteisempaan verrattuna normaaliin. Näin ajateltuna vajaamielisyyden käsite, mikä hulluuteen usein liitetään tuntuu hyvin kaukaa haetulta Nashin hahmon maailmankatsomuksen ollessa suorastaan ylipursuava. Keskeistä on myös hänen tapansa kuulla – ilmaantuuhan jokainen mielen tuottama hahmo paikalle ensin

²⁶ Stanley Kubrickin ohjaama kauhuelokuva vuodelta 1980

kuuloharhan kautta, mikä on skitsofreenikolle yleisin aistivääristymä. Tähän tietoon Ron Howard on selvittänytkin kiinnittäneensä huomiota.

Fokalisaation sisätasoilla näyttää olevan myös taipumus kategorisoida ihmisiä Nashin kokemustavan kautta, luoda järjestystä muuttuviin prioriteetteihin mielialan ja tilanteen mukaan. Harhojen ehdoton tärkeys Nashin elämän määrittämisessä osoitetaan näin. Myös toiset ihmiset näytetään toisia tärkeämpinä käyttämällä sisätasoja, joissa saatetaan viipyä, jos kyse on jostakin voimakkaita reaktioita herättävistä tilanteista. Tällaisia ovat esimerkiksi uhkaavan Rosenin ja todistusaineiston pysäyttävät vaikutukset. Alicia näytetään usein syväfokalisoituneena osoituksena syvästä kiinnostuksesta ja kiintymyksestä, samoin harhat. Hansenilla on Nashin näkökulmasta erityinen merkitys tämän ollessa alkuvaiheessa haastavin kilpakumppani Solin ja Benderin jäädessä helpommin ohitettaviksi. Vasta Nashin vanhennuttua sisäinen fokalisaatio keskittyy ns. pienempiin kiinnekohtiin, kuten Ediin ja tarjoilijaan.

Kategorisointi ei ole tietenkään siinä mielessä pahasta, että se on välttämätöntä maailman mieltämisessä, ja olennaista myös poikkeavan mielen representaation käsitteessä. Olen samoilla linjoilla Baconin (2000, 174) kanssa tämän sanoessa, että hienovaraisimmatkin tulkinnat koskien ihmisiä edellyttävät luonteenpiirteiden asettamista lokeroihin, jotta ne ylipäätään voidaan mieltää. Nashin nerous ja matematiikan taiteellisuus seikkailevat syvän ja sisäisen fokalisaation välimaastossa Huomionarvoista onkin, että vaikka kaavat eivät itsessään meille matematiikkaa ymmärtämättömille aukene, niiden merkitys muodostuu jostakin syystä äärimmäisen selväksi tarinaa hahmotellessa. Siltanen (2003, 15) tekee osuvan, mieltäaukaisevan rinnastuksen matemaattisen kaavan ja tarinan välillä osoittamaan, miten tärkeää tarinan tutuus on.

Jos kaavojen ajatellaan piirtyvän nimenomaan kertomuksina Nashin mieleen ulkoisen fokalisaation välittäessä, kuinka hän noita kertomuksia tuottaa, tuntuu tämä varsin luontevalta väylältä, millä pääsemme hänen meille tuntemattomaan lahjakkuuteensa sisälle. Elokuva antaa rohkaisevasti ymmärtää, että henkilökohtaisia illuusioita tuottavan luovan mielen sisällä on olemassa myös se kaikista informaatiovirroista olennaisin, sisin ymmärrys asioiden todellisesta laidasta. Nashin kohdalla oivallus

koetaan matemaattisen päättelykyvyn kautta, joka kertomukseksi miellettyä on luokiteltavissa elämänhallinnan keinoksi.

Palatakseni lopuksi kerrontahierarkian ylimpään tasoon, on huomioitava, että historiallisen tekijän, *Kauniissa mielessä* Ron Howardin ote luonnollisesti näkyy elokuvan lopullisesta versiosta. Lampelaa (2003, 91) siteeratakseni tekijän tehtäviin kuuluu väitteen esittäminen maailmasta – se, minkä tutkimuskohteeni tekee – "haastaa katsojan ajattelemaan, myötäelämään, ärsyyntymään näkemästään ja pohtimaan omia arvojaan." *Kauniin mielen* rikkaus on, että se pyrkii tuottamaan useita totuuksia, joiden ääripäistä tai välimuodoista on varaa valita.

7 Lopuksi

Henry Bacon luettelee teoksessaan osa-alueita, joita elokuva voi samanaikaisesti tarjota: Se voi olla viihdettä ja itseilmaisua, katharsiksen tuottaja, patriarkaatin ilmentymä, ideologinen representaatio, kognitiivinen leikkikenttä, yhteiskunnallisten suhteiden manifestaatio sekä merkityksen tuottamisen paikka. (Bacon 2000, 217) *Kaunis mieli* tarjoaa niin emotionaalista viihdekerrontaa kuin audiovisuaalista, tarkoin harkittua ilmeikkyyttäkin. Se esittää miehisesti epätyypillisen sankaritarinan, kyseenalaistaa ideologian normaalin ja epänormaalin määrittelyssä ja antaa näkökulmaa analysoida yhteiskunnallista suhtautumista erilaisuuteen. *Kaunis mieli* kantaa mukanaan kognitiivista kenttää eri epistemologisine mittareineen ja vaatii katsojaa pohtimaan käsitystään skitsofreniasta uudelleen.

Stuart Hall sanookin, että elokuvalla on kyky muotoilla katsojiaan uudennlaisiksi subjekteiksi antamalla heille luvan löytää uusia paikkoja. (Hall 1999, 242) Myös Eero Ropo pohtii artikkelissaan minuuden spatiaalisia tiloja ja uuden oppimista. Siinä missä *minä* muodostaa kokevan, tuntevan ja toisiin eron tekevän subjektin, *minuutta* rakentaa puolestaan suhde ulkoiseen maailmaan, vastaanottoprosessit ja vuorovaikutus. Se on tila, jossa toiminnan ohjaaja – minä – toimii. Kyseessä on ikään kuin yksilön muokattavissa oleva sisäinen representaatio. Siihen nivoutuva merkitysverkosto – Ropon minuusavaruudeksi kutsuma – antaa liikkumatilaa minälle sitä enemmän mitä moniulotteisempi se on. (Ropo 1999, 150–153.) *Kauniin mielen*

vaatiessa katsojaa ihmettelemään ja etsimään merkitysverkostoja yhä uudelleen vastaanotto prosessoituu monipolkuisesti. Elokuva sallii katsojien omaksua eri kerronnallisten tasojen ja rakenteiden yhteispelillä useampia positioita päästään meidät "normaalit" lähemmäs sitä, mitä yhdenlainen hulluus pitää sisällään. Se aukaisee reittejä "meidän" ja "muiden" välille ja raottaa ajatusta, että kaikista eroista huolimatta ei erottava raja ole mielletävissä kiinteäksi. Hall selvittää kieliteorioihin ja etenkin Ferdinand de Saussureen pohjaten, kuinka suhteet ovat olennainen osa dikotomiaa hälventäviä merkitysjärjestelmiä. Yö ja päivä itsenäisinä sanoina eivät omavaraisina kykene kantamaan samanlaista merkitystä kuin suhteuttamalla ne eron kautta limittyviksi. Tämäntyyppiset binaariset oppositiot ovat luonnollisia ymmärrettäessä yleisesti merkitysjärjestelmiä, mutta huomioon on otettava suhteen häilyvyys – milloin yö loppuu, milloin päivä alkaa? (mt, 82- 83.)

Jos esimerkiksi Hietalan (1993, 82) väite siitä, että kerronnallisuus on inhimillisen tajunnan perimmäinen maailmanmieltämisen tapa, ei liene ylilyönti sanoa, että tällaisissa heroisissa "vaikeuksien kautta voittoon"-kertomuksissa on hurja potentiaali rohkaista erilaisuudestaan kärsivää löytämään voimavaroja omaan tarinaansa. Tarinamateriaalia valitaan, järjestetään, välitetään ja vastaanotetaan. Tämä prosessi saa kerronnan kautta aikaan mm. rytmistä ja järjestyksestä riippuvia vaikutelmia, joilla kertomukset mielletään. (Bacon 2000, 20.) Monenlaisiin tasoihin ja vaihteleviin hierarkioihin perustuvia metodeja käyttäessäni tulin puolivahingossa huomanneeksi sen huikean määrän kerrostumia ja osa-alueita, joita elokuvien lisäksi elävä elämä tarjoaa. Huomio pysäytti, kun ymmärsi kuinka valtava merkitys toisten painottamisella ja toisten sivuuttamisella on lopputulokseen, saavutettuun todellisuuskäsitykseen.

Tasojen omien merkityskerrostumien havaitsemista tutkimuksessani sävytti rikastava ja jatkuvasti näkökulmaa laajentava oivaltamisen tunne, jota tutkimuksen puitteissa oli rajattava esimerkiksi valintojen ja prioriteettien suhteen – ja tämä vaikutti myös *tapaan nähdä*. Niin kuin elokuvan Nash luo illuusioita tilannekohtaisiin tarpeisiinsa, väitän, että tietyllä tapaa tätä tekee myös "normaaleiksi" määriteltävät. Tämä tuodaan esille myös elokuvassa. Alicia selvittää *Kauniissa mielessä* pakottavansa itsensä näkemään miehen, johon rakastui – siitä huolimatta, että tämä on persoonana

muuttunut. Eikö tämä ole juuri illuusion kehittämistä; selviytymismekanismi, jossa osa kokonaisuudesta täytyy sulkea pois?

Kaikkein voimakkaimmin elokuva representoi hulluutta näkemisen ja kokemisen teemalla. Nerouden "maailmansilmä" ja taiteilijuuden "näki" yhdistyy hullun kykyyn saavuttaa totuuksia, epämiellyttäviäkin sellaisia. Omaperäisellä energialla raotetut rinnakkaismaailmat osoittavat nimenomaan sen, mistä elokuva on otsikkonsa *Kaunis mieli* saanut. Nashin rikas mielikuvitus sitoutuu matematiikkaan – keskittymiseen, intensiteettiin sekä lahjakkuuteen, joka ulottuu pintaa syvemmälle muodoissaan ja väreissään. Kyky uneksia tuottaa ystäviä tarpeeseen, arvostajia tyhjyyden tilaan. Ropo esittelee minuuden muutoksen prosesseja, kuten minuisavaruuden laajentumisen sisältörikkaammaksi omaksumalla sinne uusia "paikkoja" ja toisaalta usein kriisin seurauksena tapahtuvan minuuden supistumisen. Viimeksi mainittu kietoutuu epätavallisiin tilanteisiin, tuntemattomuuden kohtaamiseen, jota on vaikea sijoittaa merkitysverkostoon. (Ropo 1999, 156-158.) Merkitysverkostojen ristiriitaisuus puolestaan saattaa johtaa kyvyttömyyteen käsitellä informaatiota, jolloin psyykinen reaktio ryhtyy rajaamaan roolejaan ja kaventamaan minuuttiaan lopettamalla esimerkiksi unelmoinnin, jonka Ropo kokee tärkeäksi oppimista ylläpitäväksi energialähteeksi. (mt, 164.) Elokuvan Nash saa Ropon havaintojen pohjalta vastaan useita haasteita tarkastella minuuttiaan ja oppia elämään sen verkostojen ja siihen sopimattomien todellisuusväittämien kanssa.

Nashin kaunis mieli on herkkä, neroutensa kilven alle pakeneva valonpilkahdus, mutta se kehittyy vahvaksi. Mieli uskaltaa heittäytyä rakkauteen, voittaa vastoinkäymiset ja kasvaa – nöyryä elämän edessä ottaen sen kuitenkin kontrolliinsa. Puhetta niin hulluudesta, neroudesta kuin taiteilijuudestakin sävyttää usein ongelmallinen vapaan mielen ja vastuullisen kontrollin problemaattisuus. Tästä puhuu taiteellisessa kontekstissa mm. Mika Hannula teoksessa *Kirjoituksia neroudesta*. Taiteilijan oletettu vapaus kaikista ahdasmielisistä normeista saa seurauksen, että hänen ei koeta kuuluvan mihinkään. Taiteilijan kuvaksi nousee ulkopuolisuus ja merkityksettömyys. Tilanne on Hannulan mukaan yksinkertaistettuna versiona paikattavissa osittain vastuun käsitteellä, jossa taiteilija tiedostaa elävänsä historiallisessa jatkumossa ja useiden eri rinnakkaistodellisuuksien ja niiden versioiden vallitessa. "Kyse on siis suhteista, niihin hakeutumisesta, ja niiden

vuorovetoisesta hahmottamisesta. Liikkeestä, joka alati suuntautuu samanaikaisesti kohti ja pois." (Hannula 2006, 395.) Ongelma taiteilijoiden todellisuuden ja arjen vaatimusten konflikteissa on Hannulan mukaan molemminpuolinen kyvyttömyys kuunnella. Koska ymmärtämisen prosessi vaatii vuorovaikutusta, irtautumista yksipuolisesta yksinolon todellisuusharhasta, on otettava vastuu, jossa taiteen tila voi aukaista useita portteja. Yhteinen tila on löydettävä kanssaihmisinä – ei neroina. (mt, 400–402.)

Hannula siis korostaa, ettei myöskään neroudesta puhuttaessa ole suotavaa tarrautua ääripäihin, vaan painottaa asioiden suhteellisuutta, kaikkivoipaisuuden mitätöintiä, kykyä nauraa itselleen ja katsoa maailmaa tasan siitä perspektiivistä, jossa katseet kohtaavat – ei ylä- eikä alakulmasta perustellen ajatuksensa seuraavasti: "[...] kaikki kokemukset ovat lähtökohdiltaan tasa-arvoisia ja [...] kaikkia kokemuksia tuleekin arvostella ja verrata keskenään. Se on maailmassa oloa, maailmaan heittäytymistä ja heitettyä olemista. Läsnaoloa." (mt, 393.) Mielestäni näistä Hannulan katkelmista on äärimmäisen suoraan luettavissa Nashin tilasta representoitu, henkisestä kasvusta nouseva sankaritarina.

Nashin psykoosin laukaisevat tekijät, kuten edellisessä luvussa käsittelemäni yksinäisyys sekä tarve ammatilliseen kunnioitukseen ja varauksettomaan rakkauteen antavat perusteita kokea rinnakkaisen todellisuuden luomisen riippuvuutta aiheuttavana, hetkellisesti rentouttavalta tuntuvana pelastuksena – alkoholin ja humaltumisen tapaan. Nashin sankaruutta on siinä mielessä tukemassa myös se, että hän ei halua vaihtaa riippuvuuttaan toiseen, tohtori Rosenin tuputtamaan, vaan oppia elämään olemassaolevan kanssa Psykiatri Viktor E. Franklin (1984, 154) mukaan juurikin ihmisen omat ratkaisut kohottavat hänet riippuvuussuhteiden yläpuolelle.

Alkoholin aiheuttama erilainen tapa nähdä ja kokea ympäristö – monille suomalaisille varmasti tuttu tilanne – on mielestäni erinomainen rinnastus puhuttaessa (tietoisesta) hakeutumisesta erilaisena näyttäytyvään kokemistapaan. Kaikessa yleisyydessään normaaliuden kentällä tapahtuvan alkoholin käytön ja etenkin alkoholismien taustalla on usein yksinäisyys ja tarve olla tärkeä. Tämäkin mielikuva piirtää veteen uutta viivaa. Pyrkimykseni tuoda elokuvan perusteella ajatusta skitsofreniasta lähemmäs normaaliutta perustuukin representaatiolle ominaiseen erilaisuuden ymmärtämisen ideaan tuttuuden kautta. Jos samanlaisuus – tietynlainen ihmisyyteen liittyvä

yhtäläisyys – erilaisuudessa havaitaan ja hyväksytään, on esimerkiksi "hullu" käytös helpompi ottaa vastaan. Alkoholisoituneen käytös voi olla "hullua" (siihen on myös helppo vedota) –siitä termi juoppohullu, jonka ympärille James Graham on kirjoittanut alkoholismien salattua historiaa teoksessaan *Juoppohullut vallankahvassa*. Graham diagnosoi alkoholisteiksi laajan kirjon ihmisiä eri ammattialueilta, Stalinista McCarthyyn ja Hemingwayhin käyttäytymisensä perusteella, rakentaen kuvaa egoismissaan rajattomasta, kieroutuneesta alkoholistipersonasta. Mikko Metsämäki tuo teokseen myös suomalaisen näkökulman. (Graham 2006, 231&237.) Metsämäen mukaan moni Pentti Saarikosken jälkeläis-kirjailija "tuntuu edelleen uskovan, että kirjailija syntyy, kun juo tarpeeksi alkoholia." Ajatus toisenlaisesta todellisuudesta on edelleen läsnä.

Graham luo katsauksen alkoholismia sairastavien piiriin ja painottaa, miten vaarallinen kyseinen ryhmä voi olla esimerkiksi silloin, kun heidän omanarvontuntonsa on jollakin tapaa vaarassa. Esille nousee tematiikka koskien itsekeskeisyyttä, lamaantumisen ja äkkipikaisuuden tilaa, herkkähermoisuutta ja luulosairautta – yleisesti persoonallisuuden muuttumista. "Alkoholismi on sairaus, joka saa uhrinsa kuvittelemaan itsensä Jumalaksi." (mt, 180–185.) Yhtäläisyydet *Kauniin mielen* Nashin arroganttiin, Yhdysvallat pelastavaan puoleen ja yliherkkään persoonaan ovat yllättävän selkeät ja jatkuvat edelleen: Alkoholisti valtavassa egomaniassaan joutuu ristituleen tilanteessa, jossa joutuu myöntämään ettei hallitse jotakin asiaa ja sen käyttöä, on riippuvainen. (mt, 79.)

Riippuvuussuhde viinahoureiseen todellisuuteen yhdistetään usein myös taiteilijoiden elämäntyyliin. Hounin mukaan näyttelijät tässä suhteessa "pyrkivät erottautumaan toisista [...] ja samalla etuoikeutus "poikkeavuuteen" tulee legitimoiduksi." (Houni 2000, 44.) Myös skitsofreniaan voi kätkeytyä ajatus piilopaikasta, jossa on luvallista toimia toisin välittämättä keinotekoisista rajoista, joiden välissä ns. normaalius rajoittuu liikkumaan. Lähtöpiste näyttäisi kietoutuvan oman elämän tyhjyyteen, kyvyttömyyteen esimerkiksi "hullutella" omana itsenä. Tämä tilanne leimaa vakavuuteen pyrkivän elokuvan John Nashin elämän alkuvaihetta, jossa eri todellisuuksien maailmat pysyttelevätkin pitkälti erillään. Niiden sulautuessa lähemmäs toisiaan kamppailujen kautta harmonia alkaa löytyä, johon on sovellettavissa Doreen Massey'n ajatuksia teoksesta *Erilaisuus*. Massey

yhdistää kaikenlaisiin liikkumisiin myös vallan: ”Kyky lähteä, matkustaa ja palata saattaa olla yhtä tärkeää identiteetin – erityisesti vahvan ja itsenäisen identiteetin – kannalta kuin kiintymys johonkin paikkaan. Jotkut ihmiset saavuttavat identiteettinsä *pakenemalla* paikan rajoituksia.” Massey kokee tärkeäksi käsittää paikka yhteyksien ja suhteiden joukoiksi sen sijaan, että ajattelu rajoittuisi ”nurkkakuntaisuuteen”, rajat kun ovat lähinnä tulosta yhteiskunnan päämääriä palvelevista rajanvedoista, sosiaalisen tilan organisoimista. (Massey 2003, 71–74.)

Myös Eero Ropo korostaa liikkuvuuden suhteen mielen etuasemaa verrattaessa kehoon, jossa lainalaisuudet ovat pitkälti poikkeavat mielen kyetessä ylittämään fyysiset rajat, liikkumaan niin vapaasti kuin mielikuvitus sallii. ”Ihmisen keskeinen minuuden prosessi on rakentaa hengen ja ruumiin tasapainoa säätelevä kontrollijärjestelmä.” Näin ympäröivä kaoottisuus saadaan hallintaan, sietokyvyn ja hahmottamisen alaisiksi. (Ropo 1999, 159–160.) Teemaan puuttuu myös Stuart Hall väittäessään: ”Me olemme siellä missä olemme voidaksemme olla poissa jostain muualta.” (Hall 1999, 10.) Hän jatkaa pohdiskeluaan poissa- ja läsnäolevan minän suhteesta toiseen, ”todelliseen minään”, joka loppujen lopuksi kaikissa siirtymissään on nimenomaan se, joka rakentaa identiteetin – eroissa ja eron kautta, erilaisten erilaisuuksien välimaastossa. (mt, 11–12.) Hall korostaa modernin minän kerronnallisuutta ja siten hyvin fiktiivistä, keinotekoisinkin luonnetta, ja tämän kaiken prosessuaalisuutta jonkun absoluuttisen ja kiinteän sijaan. (mt, 14–15.)

Kaunis mieli representoi Nashin liikkeessä olevaa mieltä painottaen identiteetin kerroksellisuutta ja rajojen kokemista toisenlaisina, alituisessa muutoksessa olevina. Kategorioihin sopimattomat, symboliset rajat ylittävät ”puhtauden” rikkojat koetaan kuitenkin usein häiriötekijöinä. Hall käyttää esimerkkinä mulattia, joka sekoittaa rodut, ei ole valkoinen eikä musta, ja ”kelluu monimielisesti jollakin epävakaalla, vaarallisella, määrittelemättömän välitilan hybridivyöhykkeellä.” (mt, 156.) *Kaunis mieli* auttaa ymmärtämään sitä, minkälaisilla pinnoilla saatetaan kellua, ja karsii tarjoamastaan tilasta esimerkiksi viattoman Marceen avulla sektorin pelottavuutta. Pelkojen lieventäminen on yksi elokuvan suurimpia vahvuuksia. Esimerkiksi psykiatri Thomas Szasz, johon Jyri Puhakainen viittaa, uskoo juurikin pelon ajavan siihen, että kaikki epänormaali naamioidaan medikaalisin keinoin, jolloin psykiatriaan perustuva valta voittaa ihmisen kunnioittamisen. Mielisairaus on myytti, ja rohkeat ihmiset

ymmärtävät sen, Szasz toteaa (Puhakainen 1998, 40–41) ja jatkaa: "Myytin tehtävä on tehdä miellyttävämmäksi ihmisten välisten suhteiden ja moraalisten konfliktien katkera pala. Ne puetaan lääketieteelliseen valepukuun, koska haluamme sulkea itsemme niiltä elämän tragedioilta, jotka tuijottavat meitä silmiin." Halutessaan poistaa mielisairaudet sairauskategoriasta Szasz ei suinkaan ignorei ihmisen tuskaa, vaan ajatuksena on lähestyä niitä elämässä käytävän kamppailun ilmentymänä. (mt, 43–44.) Kyseisessä kamppailussa pääroolia ei saisi vallata dehumanisoiva pakkohoito ja muu lääketieteellinen vainoaminen.

Jokainen kauniin mielen osa-alue, joista on ollut puhetta, latistuu tai jopa karsiutuu Nashin ollessa lääkityksen alaisena. Kamppailu mielen kanssa ja mielen tuotoksia vastaan sen sijaan nostaa hahmon oman tragediansa ohjaksiin. Harhojen hyväksyminen ei tee Nashista luovuttajaa vaan nostaa hahmon kauniin mielen maisemiin joukon uusia piirteitä, joiden pääotsikoksi voisi ajatella kolmea – rohkeutta olla erilainen. Tällä näkökulmalla kuvan skitsofreniasta venyy empaattisempiin kehyksiin.

Vähintä, mitä Ulf Hannerzin mukaan voi parempia olosuhteita rakentaakseen tehdä on pelon lietsomisen minimoiminen siten, että ongelmia ei kätketä mutta ei myöskään tuoteta "ruusuista kuvastoa." (Hannerz 2003, 230.) Pelon taustalla ovatkin yleensä erilaiset kertomukset, joissa määritellään pelon kohteet. Ahmed esittää, että "Mitä vähemmän tiedämme siitä, mitä tai ketä pelkäämme, sitä pelottavammaksi maailma muuttuu." (mt, 199.) Hulluuden piikkiin on tungettu Bentallin kalaverkon tapaan median ja muiden tuottamien kertomusten toimesta laaja skaala yleensä negatiivisia aineksia, joita ei vain kyetä rationaalisesti perustelemaan ja toisinnot näistä kierrättävät mytologiaa. *Kauniin mielen* kaltaiset myyttejä purkavat ja kyseenalaistavat elokuvat ovat uutta luovassa poikkeavan mielen kuvastossa äärimmäisen merkittäviä

Edward Branigan (1992, 29) mainitsee, miten tapahtumien seuraaminen ja tulkinta juuttuvat osiksi ihmisten ajatusten ja tekojen kulttuurista sanastoa. Omalla kohdallani *Kaunis mieli* representaatioillaan on avartanut suppeita käsityksiä koskien mielen kapasiteettia ja sairausmääritelmiä, ja uskon uusien näkemyksien vaikuttavan myös tulevaisuudessa erilaisena olemisen mieltämistapaan. Erilaisia erilaisuuksia lienee turha pelätä yhtään sen enempää kuin ihmistä ylipäättään sinänsä arvaamattomana

eläimenä. Identiteettien eri osat saattavat olla kenellä tahansa ristiriidassa ja jopa yhteensopimattomat keskenään, kuten Hall mainitsee. Identifikaatiot vaihtelevat eri suuntiin nykivien identiteettien mukaan kun taas minuuden kertomus, "loppuunsaatettu, varma ja johdonmukainen identiteetti on fantasiaa." (Hall 1999, 22–23.) Identiteetin yksi ominaisimpia piirteitä onkin sen jatkuva prosessissa oleminen, sen epätäydellisyys. (mt, 39.) Näistä lähtökohdista, joissa oma hajanaisuus ja epätäydellisyys hahmotetaan voimavaraksi katsoa rohkeudella tulevaan, hulluuden muotoja kaikkine ulottuvuuksineen on helpompi lähestyä ksenosofiaan pyrkivin mielin.

Lähteet

TUTKIMUSKOHDE

Kaunis mieli

(A Beautiful Mind)

Ohjaus: Ron Howard

Tuotantoyhtiö ja -vuosi: Universal Pictures, DreamWorks, 2001

Käsikirjoitus: Akiva Goldsman, perustuen Sylvia Nasarin kirjaan *A Beautiful Mind*

Musiikki: James Horner

Tuotanto: Brian Grazer, Ron Howard

Lisäksi ohjaaja Ron Howardin kommenttiraita elokuvasta *Kaunis mieli*

KIRJALLISUUS

AHMED Sara 2003: *Pelon politiikka*. Artikkeliteoksessa *Erilaisuus* (toim. Mikko Lehtonen ja Olli Löytty, suom. Laura Huttunen), Gummerrus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

ALANEN Yrjö O. 1993: *Skitsofrenia. Syyt ja tarpeenmukainen hoito*. WSOY, Juva.

ALHO Olli 1988: *Hulluuden puolustus ja muita kirjoituksia naurun historiasta*. WSOY, Porvoo-Helsinki-Juva.

ANDERSSON Claes 2003: *Hulluudestamme ja hulluudestanne*. Kirjapaja Oy, Helsinki.

ANDREW Dudley 1983: *Concepts of Film Theory*. Oxford University Press, Oxford.

AUMONT Jacques, Bergala Alain, Marie Michel & Vernet Marc 1996: *Elokuvan estetiikka*. Suom. Sakari Toiviainen, Edita, Helsinki.

BACON Henry 2000: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Tammer-Paino, Tampere.

BRANIGAN Edward 1992: *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, Lontoo ja New York.

BENEDETTI Gaetano 1979: *Tutkielmia skitsofreniasta*. Suom. Mirja Rutanen. Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset, Keuruu

BORDWELL David & Thompson Kristin 1990: *Film Art. An Introduction*. 3. painos, McGraw-Hill, New York

BORDWELL David 1985: *Narration in the fiction film*. Methuen, Lontoo.

FISKE John 2003: *Toimi maailmanlaajuisesti, ajattele paikallisesti*. Artikkeliteoksessa *Erilaisuus* (toim. Mikko Lehtonen ja Olli Löytty, suom. Juha Herkman), Gummerrus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

FRANKL Viktor E. 1984: *Itsensä löytäminen*. Suom. Paula Leistén. Kirjayhtymä, Helsinki.

GRAHAM James 2006: *Juoppohullut vallankahvassa. Alkoholismin salattu historia*. Gummerrus Kirjapaino, Jyväskylä.

HALL Stuart 1999: *Identiteetti*. Vastapaino (Tammer-Paino), Tampere.

HALL Stuart 2003: *Kulttuuri, paikka, identiteetti*. Artikkeliteoksessa *Erilaisuus* (toim. Mikko Lehtonen ja Olli Löytty, suom. Juha Koivisto), Gummerrus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

HANNERZ Ulf 2003: *Kulttuurin määritelmien yhteentörmäys*. Artikkeliteoksessa *Erilaisuus* (toim. Mikko Lehtonen ja Olli Löytty, suom. Olli Löytty), Gummerrus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

HANNULA Mika 2006: *Se on elämää, ei sen enempää - nerot vapauden ja vastuun ristiaallokossa*. Artikkeliteoksessa *Kirjoituksia neroudesta* (toim. Taava Koskinen), SKS, Helsinki.

HERKMAN Juha 2001: *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tammer-Paino, Tampere.

HIETALA Veijo 1993: *Kuvien todellisuus – Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. Gummerrus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

HOUNI Pia 2000: *Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. Teatterikorkeakoulu, näyttelijätyön laitos (Yliopistopaino) Helsinki.

HOUNI Pia & PAAVOLAINEN Pentti 1999: *"Pääsiskö pään sisään"*. Artikkeliteoksessa *Taide, kertomus ja identiteetti*. (toim. Pia Houni ja Pentti Paavolainen), Yliopistopaino, Helsinki.

JUNTUNEN Max 1997: *Elävän kuvan sanasto*. Edita, Helsinki.

JUVA Anu 1995: *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista*. Kirjastopalvelu Oy, Helsinki.

KARVONEN, Minna 1995: *Kuka kokee, mistä näkyy*. Artikkeliteoksessa *Karnevaali ja autioma*. Kirjallisuustieteellisiä tutkielmia (toim. Anna Makkonen & Teemu Ikonen). Yliopistopaino, Helsinki.

KOSKINEN Taava (toim.) 2006: *Kirjoituksia neroudesta*. SKS, Helsinki.

LAMPELA Jarmo 2003: *Fiktioelokuva*. Artikkeliteoksessa *Käsikirjoittaminen* (toim. Elina Hirvonen). Art House (Juva: WS Bookwell), Helsinki.

LEHTONEN Mikko & Löytty Olli 2003: *Miksi Erilaisuus?* Artikkeliteoksessa *Erilaisuus*, Gummerrus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

MALM Ulf & Lund Lennart & Rutz Wolfgang 1994: *Asiaa skitsofreniasta omaisille ja ammattilaisille*. SP-Paino Ky, Vantaa.

MASSEY Doreen 2003: *Paikan käsitteellistäminen*. Artikkeliteoksessa *Erilaisuus* (toim. Mikko Lehtonen ja Olli Löytty, suom. Juha Koivisto), Gummerrus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

METSÄMÄKI Mikko 2006: *Viina ja valta Suomessa*. Artikkeliteoksessa *Juoppohullut vallankahvassa. Alkoholismin salattu historia*. Gummerrus Kirjapaino, Jyväskylä.

MORLEY David 2003: *Kuulumisia - Aika, tila ja identiteetti medioituneessa maailmassa*. Artikkeliteoksessa *Erilaisuus* (toim. Mikko Lehtonen ja Olli Löytty, suom. Erkki Vainikkala), Gummerrus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

NAUKKARINEN Hannu 1998: *Mielitaudit*. Gummerrus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

PUHAKAINEN Jyri 1998: *Persoonan kieltäjät. Ihmisen vapaus ja vastuu aivotutkimuksen ja lääketieteen puristuksessa*. WSOY, Juva.

ROPO Eero 1999: *Minuus, muutos ja oppiminen: elinikäisen oppimisen lähtökohtien teoreettista tarkastelua*. Artikkeliteoksessa *Taide, kertomus ja identiteetti*. (toim. Pia Houni ja Pentti Paavolainen), Yliopistopaino, Helsinki.

SAARILUOMA Liisa 1987: *Narratologia ja historia. Genetten fokalisaation käsite ja Stanzelin kerrontatypologia kirjallisuuden historian valossa tarkasteltuina*. Artikkeliteoksessa *Kirjallisuus? Tutkimus?* (Toim. Jaana Anttila). Sisälähetysseuran kirjapaino Raamattutalo, Pieksämäki.

SAKARI Marja 2004: *Myyttinen taiteilija - myytti taiteilijasta*. Artikkeliteoksessa *Mistä on taiteilijat tehty? Silmästä, mielestä, ruumiista, kielestä...* Niistä on taiteilijat tehty. (toim. Otso Kantokorpi ja Marja Sakari), Nykyaiteen museo Kiasma & Kustannus Oy Taide, Kiasman julkaisu 95/2004, Art-Print, Helsinki.

SARIOLA Esa & Ojanen Markku 1997: *Hoito vai pakkohoito. Miten autan skitsofreniapotilasta*. Otavan kirjapaino, Keuruu.

SEPPÄNEN Janne 2005: *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Otavan Kirjapaino OY, Keuruu.

SILTANEN Juha 2003: *Tarina sähköisissä viestimissä*. Artikkeliteoksessa *Käsikirjoittaminen* (toim. Elina Hirvonen). Art House (Juva: WS Bookwell), Helsinki.

SUUTELA, Hanna 2006: *Nerous, teatteri ja sukupuoli. Kansallisen tradition piirteitä Jouko Turkan julkisuuskuvassa*. Artikkeliteoksessa *Kirjoituksia neroudesta* (toim. Taava Koskinen), SKS, Helsinki.

VADÉN Tere 2006: *Nerous, yksilö, lahja. Huomioita nerosta ja vallasta*. Artikkeliteoksessa *Kirjoituksia neroudesta* (toim. Taava Koskinen), SKS, Helsinki.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

<http://www.tiede.fi/arkisto/artikkeli.php?id=78> (21.8.2007)

http://www.terveyskirjasto.fi/terveyskirjasto/tk.koti?p_artikkeli=lmh00027 (21.8.07)

http://www.yle.fi/akuutti/arkisto2003/220403_b.htm (29.10.07)

<http://www.peda.net/veraja/opinpolku/jao/ryhma3/nikulainen> (29.10.07)

<http://www.yle.fi/mot/070998/kasis.htm>(29.10.07)

<http://fi.clearharmony.net/articles/200404/1074.html>(29.10.07)

<http://www.tiede.fi/arkisto/artikkeli.php?id=78> 22.10.07 (22.10.07)