

Jukka Sihvonen

# MAAN MAGIAA

## – Harry Smith ja ilmaisun skitso kone

Minun elokuvani on tehnyt Jumala; itse olen niissä vain väline.

– Harry Smith

*Tässä artikkelissa Harry Smithin merkillinen kahdestoista elokuva paikannetaan kahteen laajempaan yhteyteensä, aluksi tekijän kautta määräytyvään elämä ja teokset -yhteyteen ja tämän jälkeen tulkintaperinteeseen. Siinä elokuovan arvoituksia on pyritty selittämään pureutumalla niin tajunnan kuin alitajunnan kerrostumia analyttisin ase-in lähestyneisiin teorioihin. Selittämisen perinteen vaihtoehtona tässä tekstissä pohditaan sitä ilmeistä koneisuutta, jota Smithin elokuva monin tavoin ilmentää.*

”Tulette kohta näkemään teoksia, jotka on tehnyt yksi kaikkien aikojen suurimmista taiteilijoista!” Näin tapasi amerikkalainen elokuvantekijä Stan Brakhage aloittaa tilaisuudet, joissa Harry Smithin (1923–1991) elokuvia aiottiin esittää. Tietysti kannanoton voi kuitata subjektiiviseksi mielipiteeksi, jonka Brakhage esittää läheisestä aikalaisesta ja maanmiehestä. Silti ajatuksessa Suuresta Taiteilijasta on nähtävissä laajempikin perspektiivi. Enemmän kuin kukaan toinen amerikkalaisen avantgarden piiriin luettavista tekijöistä (jopa Kenneth Anger mukaan lukien), Harry Smith teki omasta elämästään taideteoksen tai paremminkin, katkeamattoman taiteilijana olemisen tutkimus- ja toteutusprojektin. Vakiokysymys, joka hänellä oli tapana esittää läheisilleen, kuului: ”Miten olet toteuttanut luovuuttasi tänään?”

Harry Smith oli sekä kirjaimellisesti että hengeltään 1960-lukulainen taiteilijaboheemi ja beat-sukupolven edustaja, dadan ja surrealismin aito perillinen. Tätä kutsumusta hän toteutti 1940-luvulta aina viimeisiin päiviinsä saakka 1990-luvun alussa. Suhteessa tähän perinteiden kirjoon lienee vain oireellista, että Smith itse toistuvasti kertoi

<sup>1</sup> William Moritz on vielä hieman tarkempi määrittelyssä Smithin mytologiksi (*mythologist*) – kahdessakin suhteessa: sekä monien kulttuurien mytologisten traditioiden seikkaperäisenä tuntijana että oman elämänsä mytologisijana (Perchuk & Singh 2010, 63). Andrew Perchukin (2010, 6) kanta on hieman maanläheisempi: hänelle Smith oli sekä taiteilijana että ihmisenä yksinkertaisesti pummi (*bum*), joka toimi ja eli sen varassa, mitä löysi, ”lainasi” tai onnistui kerjäämään muilta.

<sup>2</sup> Lähemmässä tarkastelussa on kolme näkökulmaa, joista vastaavat Noël Carroll (1977), P. Adams Sitney (1974, 1978, 2010) sekä Annette Michelson (2010/1995). Smithin elokuvasta on ollut käytössä myös muita nimiä: *The Magic Feature* ja *No. 12*. Tässä artikkelissa noudatetaan Perchukin ja Singhin (2010) käytäntöä kirjoittamalla elokuvien nimet muotoon *Film #1* ja *Film #2*, jne. *Film #12*:sta käytän myös sille annettua nimeä *Heaven and Earth Magic*. Gregory Battcockin toimittamassa antologiassa, aikalaiskritiikoista Ken Kelman paikantaa elokuvan rituaalistiseen perinteeseen: ”hienoviritteistä leikkiä ihmisten, olentojen ja esineiden kuvilla, jotka tuon tuosta muuttavat muotoaan hallusinogeenien ja rituaalisten transsin rakenteissa [-]; ironinen ja hämmentävän tarkka analyysi elämän harhaisesta luonteesta”. Edelleen, David Ehrnsteinin mukaan elokuvan ”symbolit puhuvat suoraan sekä läsnäolonsa että rinnastustensa voimalla vailla dramaattisen rakennelman vaikutusta” (ks. Battcock 1967, 29: 37).

innoavansa sitä, että häntä pidettiin taiteilijana. Omassa mielessään hän oli jo varhain sitä, millaisena hän sitten pysyi kuolemaansa asti eli antropologi.<sup>1</sup>

Tämä artikkeli käsittelee Harry Smithin elokuvaa *Film #12 (Heaven and Earth Magic, USA 1961)*, jota tarkastelen jatkossa elokuvan inspiroiman, suhteellisen suppean mutta oireellisen tulkintaperinteen kannalta.<sup>2</sup> Tässä perinteessä on toki moniakkin eroavaisuuksia, mutta kenties keskeisin yhdistävä piirre on pyrkimys nähdä elokuva paitsi tulkintoja ruokkivana myös nimenomaisesti ihmismielen tajunnallisia rakenteita peilaavana kokonaisuutena. Yrittämättä selittää sen erityistä mielenmaisemaa pyrin tässä artikkelissa pyrin pikemminkin paikantamaan Smithin elokuvaa ikään kuin rattaaksi omanlaisiinsa koneistoihin. Yksi niistä on se kaavailtu esitysympäristö, josta elokuva on osanen. Toinen on kirjallisten viitteiden verkosto, jonka koosteena elokuvan kuvamaailmaa on mahdollista katsoa. Kolmantena voisi pitää sitä teknistymisen aikakautta, johon Smithin elokuva juurtuu sekä käyttämänsä aineiston että tekoajankohtansa puolesta. Tässä katsannossa elokuva on pikemminkin kartta maailmasta kuin arkeologisen löydön kaltainen tulkintatehtävä: ”Maailma ei ole pääkallo vaan selkärangan nauha tai selkäydin, se ei ole mikään yhtenäinen uniormu vaan harlekiinin viitta, jopa valkoista valkoisella, loputtomiin jatkuva ja moninaisista liitoksista koostuva tilkkutäkki [--]” (Deleuze 2007, 137).<sup>3</sup> Näiden lähtökohtien lisäksi koetan paikantaa Smithin elokuvasta sellaisen konemaisen tai skitson virityksen, joka antaa mahdollisuuden lukea sitä artikkelin alussa olevassa sitaatissa ilmenevän periaatteen kannalta. Sitä ennen on kuitenkin syytä luoda esittelevä katsaus tekijän uraan, elämänvaiheisiin ja muuhun tuotantoon, sillä Smithin kohdallahan ne ovat erottamaton osa hänen taiteilijakuvansa kokonaisvaltaista olemusta.<sup>4</sup>

## 1. Harry Smith: keräilijä, koostaja

Harry Everett Smith syntyi Portlandin kaupungissa, Oregonin osavaltiossa, Yhdysvaltain länsirannikon tuntumassa toukokuun lopulla vuonna 1923. Antroposofiasta, teosofiasta ja muista vastaavatyypisistä ihmistieteistä kiinnostunut Harryn isä, Robert, oli paljon enimmäkseen työmatkoilla. Äiti, Mary Smith, puolestaan toimi Lummi-reservaatien koulussa opettajana. Smithin elinikäinen kiinnostus alkuperäiskansojen kulttuureja – ja tässä tapauksessa eritoten länsirannikolla asuneita intiaaniheimoja kohtaan – juontaa juurensa jo hänen lapsuudestaan. Kertomansa mukaan Smith vietti lapsuudessaan paljon aikaa myös elokuvateattereissa, sillä hänen äitinsä käytti elokuvia ”lapsenvahtina”. Smithin mielikelokuvia olivat vahvan taikailmapiirin *Fu Manchu*- ja *Vampira*-seikkailuelokuvat, sekä varsinkin Buster Keaton -komediat.

1940-luvun alussa Smith kirjoittautui Washingtonin yliopistoon Seattlessa ja ryhtyi opiskelemaan antropologiaa, kielitiedettä ja filosofiaa. Vuosina 1943–44 hän kuunteli sellaisia luentosarjoja kuin Ihmisen evoluutio, Amerikan alkuperäiskielten lingvistiikkaa ja Kiinan taide. Noilta ajoilta on valokuva *American Magazine* -lehdestä, joka kuvaa 19-vuotiasta Harry Smithiä taltioimassa äänilevylle Lummi-heimon jä-

senien tanssi- ja lauluesityksiä.<sup>5</sup> Tällaisia taltiointeja Smith teki useampiakin ja ne sisältyvät nykyisin Washingtonin yliopiston kokoelmiin. Yliopistonopettajat suuresti kunnioittivat nuoren opiskelijan intoa kenttätyöhön ja ihailivat ennen kaikkea sitä vaivattomuutta, jolla hän sai toisinaan varsin hankaliksi heittäytyneet informantit esiintymään. Tietyssä mielessä Smithistä siis tuli keräilijä ennen kuin hänestä tuli taiteilija – tai kenties nuo kaksi Smithin persoonaan lähtemättömästi liittyvää ominaispiirrettä kietoutuivat toisiinsa jo varsin varhaisessa vaiheessa.

Kiinnostus perinnettä kohtaan sekä halu kerätä ja tallentaa sitä oli Smithin uralle varsin tunnusomaista myöhemminkin. Useissa eri haastatteluilissa hän kutsuu itseään ennen muuta antropologiksi ja taiteilijanakin korkeintaan vain kuvataiteilijaksi, joka teki joitakin kokeiluja sittemmin myös elokuvan parissa. Smithin pitkäaikaista ystävää, Allen Ginsbergiä seuraten Smithiä voi kutsua alkemistiksi, antropologiksi, kuvataiteilijaksi, elokuvantekijäksi, etnomusikologiksi ja intohimoiseksi keräilijäksi.<sup>6</sup> Smithin tietämys inhimillisen elämän eri aloilta oli ensyklopedista. Lukuisat hänestä kertoneet haastateltavat ovat kommentoineet, että olipa kyse lähes mistä tieteen-, taiteen- tai tekniikanalasta tahansa, Smith pystyi käymään yllättävän perusteellisia keskusteluita laajan lukeneisuutensa ja itseoppineen yleisivistyksensä ansiosta. Smithin jäämistössä olevan kirjaston yli 4000 nidettä ovat nekin vain jäljelle jäänyt jäävuoren huippu.

Seattlessa opiskelujensa lomassa Smith teki vierailun San Franciscon tuntumaan, Berkeleyyn yliopistokampukselle. Matka osoittautui käännekohtaksi Smithin elämässä ensinnäkin siksi, että se tarjosi mahdollisuuden tehdä tuttavuutta kolmeen elämänalueeseen, jotka sittemmin tavalla tai toisella leimasivat jälkensä hänen koko loppuelämänsä: paikallisiin boheemeihin, Woody Guthrien musiikkiin ja marijuunaan. Smithin oman todistuksen mukaan oli päivän selvää, että tämän jälkeen hänen oli enää mahdotonta jäädä Seattleen.

Niinpä opinnot Washingtonin yliopistossa vaihtuivat taiteilijaelämään ja varsin löyhään akateemiseen sidokseen suhteessa Berkeleyyn yliopiston antropologian ja musiikkitieteen laitoksiin. Kuvataide, alkemian historia, erilaiset salatieteet, gnostisismi, Kabbala, itämaiset uskonnot ja mystiikan perinteisiin tutustuminen veivät entistä enemmän aikaa. Tähän joukkoon voi laskea myös elokuvan, sillä samassa yhteydessä Smith teki ensimmäiset kokeelliset elokuvansa, jotka hän sittemmin yksinkertaisesti vain nimesi numerojärjestykseen: kokonaisuudessaan tuotanto ylittää kahdeksantoista. Säilyneitä nimikkeitä tosin lienee jäljellä vain 13 eivätkä kaikki nekään ole enää alkuperäisessä muodossaan.

Vuoteen 1946 ajoitetun *Film #1*:n hän myöhemmin määritteli ”oudoksi uneksi”. Tekniikaltaan kyse on suoraan filmille piirretystä animaatiosta, jonka sisältö käsittelee ”likaisia muotoja ja geologisen aikakauden historiaa pelkistettynä noin orgasmin pituisen keston puitteisiin”. Viimeinen teos, kesken jäänyt *Film #18*, joka tunnetaan myös nimellä *Mahagonny*, valmistui vuonna 1980. Elokvien numerojärjestys on puhtaasti kronologinen, ei niinkään teoskohtainen, sillä monet elokuvista sisältävät yhteistä materiaalia. Tähän nähden voi pitää osuvan provosoivana sitä Smithin omaa näkemystä, että hänen elokuvistaan

<sup>3</sup> Tässä yhteydessä Gilles Deleuze kirjoittaa Herman Melvillestä, jota omalla tavallaan voisikin pitää yhtenä Smithille ominaisen taiteilija-antropologin esikuvista. Kartta-taiteen ja arkeologia-taiteen eroista enemmän ks. Deleuze 2007, 102–108.

<sup>4</sup> Tässä esitetty on vain karkea tiivistys, johon tiedot on koottu lähinnä teoksista Sitney 1974 ja 1978, Iglori 1996, Singh 1999, Darrin 2000 ja Perchuk & Singh 2010. Toistaiseksi kattavimmat kokonaisesitykseltä vaikuttaa Rani Singhin artikkeli ”Harry Smith, An Ethnographic Modernist in America” (Perchuk & Singh 2010, 15–61). Määritelmä Smithistä ”oman elämänsä taiteilijana” viittaa myös siihen, että hän tietoisesti tuotti tarinoita, joissa todenperäisyys oli vain mahdollinen sivuseikka, mikä ei tietenkään vähennä niiden ilmaisuvoimaa, pikemminkin päinvastoin. Bio- ja filmografista aineistoa löytyy myös verkkosivuilta: ks. esim. [www.harrysmitharchives.com/](http://www.harrysmitharchives.com/) sekä [http://en.wikipedia.org/wiki/Harry\\_Everett\\_Smith](http://en.wikipedia.org/wiki/Harry_Everett_Smith).

<sup>5</sup> Kyseinen valokuva on julkaistu myös teoksessa Daniel 2000, 14. Ks. myös valokuvaa tuoreessa Smithin tuotantoa käsittelevässä artikkelikokoelmassa Perchuk & Singh 2010, 17.

<sup>6</sup> Allen Ginsbergin luonnehdinnat löytyvät esimerkiksi niistä haastatteluilista, joita Paola Iglori (1996) on koonnut yksiin kansiin (ks. myös Singh 1999, 2–12).

<sup>7</sup> Näköispainoksia sarjan ohjelmalehtisistä on painettu teokseen Perchuk & Singh 2010, 255–7.

<sup>8</sup> P. Adams Sitney (1979, 228–274) on nimennyt 1920-luvun kokeellisen elokuvan ja siihen tukeutuvan myöhemmän perinteen termillä ”absoluuttinen animaatio” korostaakseen virtauksen rinnasteisuutta ”absoluuttisen musiikin” periaatteiden kanssa. Carl Dahlhaus (1991) liittää absoluuttisen musiikin estetiikan saksalaiseen romantiikkaan ja 1800-luvun idealistisen filosofian (Hegel, Schopenhauer, ym.) yhteyteen niin ikään korostamalla sen hermeneuttista viritystä. Yhteisenä pyrkimyksenä on kiinnittää huomio itse esitysaineeseen tunnistettavista objekteista ja representaatiosta irtautumisen kautta. Ainakin Smithin kohdalla tällainen absoluuttisuuden korostaminen voi kuitenkin helposti pelkistyä refleksiivisyydeksi tai itseensä viittaavuudeksi, jollaisesta Smith itse halusi jyrkästi sanoutua irti.

piti nähdä ne kaikki numerojärjestyksessä tai sitten ei ainuttakaan. Jo 1950-luvulla tämä oli mahdotonta, sillä osa tuotannosta (ilmeisimmin #8 ja #9) katosi jo tuolloin pysyvästi. Sen lisäksi, että alituinen rahapula (perinteistä palkkatyötähän Smith ei koskaan tehnyt) pakotti myymään teoksia, Smith myös itse tuhosi niitä, sekä vahingossa että tarkoituksella. Tunnetuin lienee kuitenkin tapaus 1960-luvun alkupuolelta, jolloin Smith asui vuokra-asunnossa New Yorkissa tapojensa mukaan piittaamatta lainkaan sellaisista sivuseikoista kuten vuokranmaksusta. Tästä suivaantuneet vuokraisännät, joita Smith kuvasi ”unkarilaisiksi kääpiökaksosiksi”, tyhjänsivät Smithin koko asunnon tavaroineen kaikkineen kuorma-autoilla tuntemattomalle kaatopaikalle joko Staten Islandille tai New Jersey'n osavaltion puolelle.

1940-luvun lopulla San Franciscossa Smith asui tunnetulla Fillmoren alueella, lähellä Jimbo's Bop City -nimistä jazz-klubia. Tapojensa mukaan hän hoiti vuokranmaksun lupaamalla huolehtia roskien kiertäyksestä ja ruohonleikkuusta – ainakin kun näistä lupauksista häntä muistutettiin. Jazz-klubi oli myös ensimmäinen julkinen esityspaikka Smithin kokeellisille elokuville. Abstraktit kuviomuodostelmat liikkuvat valkokankaalla samaan aikaan, kun sellaiset jazz-legendat kuten Dizzie Gillespie, Charlie Parker, Dexter Gordon ja Thelonius Monk improvisoivat esiintymislavalla. Pyrkimys elävän kuvan ja musiikin keskinäiseen kontaktiin oli suunnitelmallista.

Smith rakensi useita elokuvia varsin tarkkaan synkroniaan tiettyjen musiikkiesitysten kanssa. Esimerkiksi *Film #1:n* ”ääniraitana” oli Dizzy Gillespien *Manteca*, *Film #3:n* niin ikään Gillespien *Guarachi Guaro* ja *Film #11:ssä* Thelonius Monkin *Misterioso*. Kuvan ja musiikin keskinäisuhde ei kuitenkaan ollut lopullinen, vaan nojasi yhtä lailla automatiikkaan kuin sattumaankin. Samalle kuvaraidalle voitiin koostaa myös toisenlainen musiikkiympäristö. Kun juuri näitä ensimmäisiä elokuvia myöhemmin 1960-luvulla koottiin yhtenäiseksi koosteeksi otsikolla *Early Abstractions*, Smith liitti ääniraidaksi – ei enää Gillespiä ja Monkia – vaan The Beatles -yhtyeen ensimmäisen Yhdysvalloissa julkaistun LP-levyn *Meet the Beatles* (1964). Smithin mukaan myös se toimi täydellisesti kuvien kanssa.

San Franciscon kaudellaan Smith tutustui myös muutamiin keskeisiin amerikkalaisen avantgarde-elokuvan tekijäniimiin. Näihin kuuluivat Whitney-veljekset John ja James (joilta Smith oppi elokuvan animaation alkeet), Jordan Belson ja muutamat muut, jotka toimivat San Franciscon taidemuseon yhteyteen perustetun Art in Cinema -sarjan puitteissa.<sup>7</sup>

Harry Smithin varhaiset elokuvat jatkoivat suoraan traditiota, joka kokeellisen elokuvan perinteessä oli tullut tutuksi Euroopassa jo 1920-luvulla eritoten Oskar Fischingerin, Viking Eggelingin, Hans Richterin ja Walter Ruttmannin varhaisissa lyhytelokuvissa. Teosten muotokieli oli hyvin lähellä aikakauden kuvataiteen virtauksia, etenkin kubismia.<sup>8</sup> Kyse oli pelkistettyjen geometrinen muotojen sommitelmista ja liikkeistä, joissa keskeistä olivat liikkeen, värin ja rytmin muutokset. Smithille näiden tekijöiden teokset tulivat tutuiksi Art in Cinema -sarjan kautta.

Pelkistettyjen, geometrinen perusmuotojen ohella kaksi muutakin tunnuspiirrettä säilyi tästä perinteestä Smithin varhaisissa elokuvis-

sa: kiinteä yhteys elävän visuaalisen pinnan ja musiikin välillä sekä toisaalta se, että myös Smith usein toteutti elokuvansa piirtämällä ja maalaamalla suoraan filmille käyttämättä kameraa. Syy saattoi olla puhtaasti taloudellinen, mutta yhtä kaikki antoi mahdollisuuden kokeilla erilaisia tekniikoita perinteessä, jota uusseelantilainen Len Lye ja kanadalainen Norman McLaren olivat aiemmin vieneet menestyksellisesti eteenpäin. Smith kutsui omia versioitaan suoraan filmille toteuttamisen tekniikoista ”batiikki-elokuviksi”.

1950-luvun alussa Harry Smith muutti Guggenheimin museon myöntämän apurahan turvin länsirannikolta New Yorkiin. Hän jatkoi työtään elokuvien parissa ja opiskeli Lionel Ziprinin johdolla Kabbalaa sekä muita mystiikan perinteitä. Noihin aikoihin Smithiä kiinnostivat erityisesti kolmiulotteiset teokset. Hän toteutti vajaan kahden minuutin mittaisen 3D-elokuvan (*Film #8*) ja suunnitteli Ziprinin omistamalle Inkweed Arts -yhtiölle suuren määrän kolmiulotteisia joulukortteja. Ziprinin mukaan niiden menekki oli kuitenkin vaatimaton, ja myöhemmin hän epäilikin tämän johtuneen kuvien kolmiulotteisuusvaikeutelmiaan liittyneistä ongelmista, jotka saattoivat juontaa juurensa Smithin jo tuolloin käyttämiin ”pullonpohja” -silmälaseihin.

Vuonna 1952 Folkways Records julkaisi kuuden LP:n kokoelmana Harry Smithin keräämän, taltioiman ja toimittaman *Anthology of American Folk Music* -albumin (joka on uudelleen julkaistu kolmen cd-levyn kokoelmana vuonna 1997).<sup>9</sup> Smithin antologia on monessa mielessä alansa pioneerityö. Sen rakenne perustui aikanaan uuteen teknologiaan, LP-levyyn, jonka ansiosta laajempia kokonaisuuksia oli mahdollista sisällyttää yhdelle äänilevyille. Suurta osaa kokoelman äänitteistä ei ollut enää muussa muodossa saatavilla. Varsinkin etelävaltioiden mustan musiikkiperinteen monet muodot tulivat laajempaan tietoisuuteen ensi kertaa juuri Smithin kokoelman välityksellä. Bob Dylan (vain yhtenä monien joukossa) nojautui varhaistuotannossaan suoraan Smithin kokoelmaan ja on todennut useampaankin otteeseen sen korvaamattoman merkityksen omalle musiikilleen. Äänitteiden lisäksi keskeinen osa julkaisussa on Smithin laatimalla esittelyvihkolla, joka on toteutettu tekijälleen tunnusomaisella kollaasi- ja sitaattitekniikalla.

Smith sai toimittamansa antologian perusteella Grammy-palkinnon elämäntyöstään kansanmusiikkiperinteen vaalijana vuonna 1991. Grateful Dead -yhtye myönsi Smithille henkilökohtaisen apurahan, jonka turvin hänen mittavan jäämistönsä arkistointi saatiin alkuun. Kertomansa mukaan yhtyeen johtohahmo, Jerry Garcia oppi bluesin alkeet kuuntelemalla Smithin toimittamaa antologiaa. Omanlaisenaan kunnianosoituksena tälle perinteelle voinee pitää myös maineikkaan The New York Dolls -yhtyeen kitaristin edelleen levyttävää bluesorkesteria, David Johansen and the Harry Smiths.

1960-luvun Smith asui New Yorkin Chelsea-hotellissa ja työskenteli maalaustensa sekä elokuviansa parissa. Kuten Greil Marcus on todennut *Anthology of American Folk Music* -kokoelman CD-julkaisun liitteessä, Smith tunnettiin noina vuosina ”Chelsea -hotellin Paracelsuksena”. Smithin elokuvista vuonna 1961 valmistui *Film #12*, joka tunnetaan kenties paremminkin Jonas Mekasin sille antamalla nimellä *Heaven and Earth Magic*. Se lienee Smithin maineikkain elokuvateos jos kohta alkuperäisessä muodossaan sekään ei ole säilynyt. *Film*

<sup>9</sup> Antologian neljänteen osaan, joka ilmestyi vuonna 2000, materiaali kerättiin aiemmin 1990-luvulla perustetusta Harry Smithin arkistosta.

#12:n materiaalin parissa Smith oli tapansa mukaan työskennellyt jo useammassa, aiemmassakin elokuvassa. Allen Ginsberg on kertonut tähän elokuvaan liittyvän, Smithiä kuvaavasti luonnehtivan tarinan:

Eräänä päivänä hänellä ei taaskaan ollut yhtään rahaa ja hän tarjoutui myymään minulle melko synkän version tästä melko pitkästä *Heaven and Earth* -elokuvasta sadan dollarin hintaan. Aina kun kävin hänen luonaan, polttelimme paljon, ja sitten hän ryhtyi nälkiintyneenä pummailemaan minulta rahaa. Tätä hän teki muuten kaikille. Pikkuhiljaa minua alkoi pelottaa käydä kylässä hänen luonaan, sillä vierailun kaava oli aina sama: ensin hän poltatti minulta pään sekaisin, hypnotisoi minut näillä mielettömillä elokuvillaan ja lopulta aina vei minulta rahani. [...] Niinpä sitten otin tämän *Heaven and Earth* -elokuvan, vaikkei minulla sille mitään käyttöä ollut. Minulla ei ollut projektoria, joten vein elokuvan Jonas Mekasille, jonka tunsin Robert Frankin kautta. Mekas ei ollut koskaan kuullut Smithistä, hän katsoi elokuvan ja kysyi, "Kuka on tämä Harry Smith? Hänhän on nero!" Tällä tavalla Smith ja Film-Makers' Co-op sekä Anthology Film Archives kohtasivat toinen toisensa. (Singh 1999, 4.)

New Yorkissa toimivat FilmMakers' Co-op ja Anthology Film Archives olivat jo 1960-luvulla maailmanlaajuisestikin yksi kokeellisen elokuvan keskeisimmistä esitys- ja arkistointipaikoista. Tästä toiminnasta vastasi varsin pitkään liettualaissyntyinen Jonas Mekas, jota Paola Iglori on haastatellut *American Magus* -teoksessa. Mekasin kuvaus ensikohtaamisesta Harry Smithin kanssa on hieman toisenlainen:

Teatterissamme esitettiin jotain Andy Warholin uutta elokuvaa. Vuosi taisi olla 1962 tai -63. Paikalle kävelee tämä 60-70 -vuotiaalta näyttävä valkoparta, joka sanoo: "Olen Harry Smith ja minä inhoan sinua." En näe häntä kahteen, kolmeen viikkoon kunnes hän äkkiä ilmestyy uudestaan mukanaan laatikoita ja hän sanoo: "Voitko pitää huolta näistä – luuletko että voisit näyttää elokuviani, ne ovat tässä, saat pitää ne ja oikeastaan tehdä niillä mitä haluat." Ja sitten hän käveli taas ulos. (Iglori 1996, 79.)

Pian ensitapaamisen jälkeen arkisto järjesti Smithin laatiman *Early Abstractions* -koosteen esityksen ja tavan mukaan Smith oli itse paikalla esittelemässä tuotantoaan. Mekasin muistaman mukaan tällä kertaa ääniraidasta vastasi The Fugs, jonka esikoislevyn tuottajaksi itse asiassa oli merkitty juuri Harry Smith. Kesken esityksen joku käveli sisälle esityssaliin ja sanoi jotakin Harrylle, joka välittömästi tarttui projektoriin, heitti sen ikkunasta ulos ja poistui itse nopeasti paikalta ovet paukkuen.

Mystic Fire Video julkaisi vuonna 1987 *Early Abstractions* -koosteen myös videona. Se sisältää Smithin elokuvat 1–5, sekä 7 ja 10 vuosilta 1946–1957. Tekijän omien luonnehdintojen mukaan esimerkiksi *Film #7* on "optisesti printattua pythagoralaisuutta neljässä osassa, jotka perustuvat neliöihin, ympyröihin, ristikoihin ja kolmioihin." *Film #10* (*Heaven and Earth Magic* -elokuvan esityö) taas on "kollaasimuotoon puettua buddhismia ja Kabbalaa; viimeinen näkymä kuvaa helittasieniä kasvamassa Kuunpinnalla samalla kun Sankari ja Sankaritar soutelevat ohitse isoilla aivoilla."<sup>10</sup> Jostakin syystä videoedition ääniraita on

Teiji Iton käsialaa. Kokeellisen elokuvan perinteeseen hän Ito liittyy läheisesti sitä kautta, että hän oli Maya Derenin puoliso. Tästä yhteydestä huolimatta (tai kenties juuri sen takia), ainakin Jonas Mekasin mukaan Harry Smith itse ei ollut lainkaan innostunut Iton musiikista; Smithin mukaan se sopi näihin kuviin huomattavasti huonommin kuin vaikkapa *Meet the Beatles*.

Walter Ruttmannin (1887–1941) ääniteos *Wochenende* (1929–30) – ”ääniraita” elokuvaan vailla kuvia – voisi olla varhainen edeltäjä ajatellen Smithin *Heaven and Earth Magic* -elokuvan ääntä. Tämän perinteen teoksista ja tekijöistä Smith oli hyvin perillä, esimerkiksi aikanaan Ruttmannin hyvin tunteneen ystävänsä, Oskar Fischingerin (1900–1967) kautta.<sup>11</sup> Arkiset äänet muodostavat omanlaisensa kerronnallisen sarjan, jonka suhde kuviin on toisinaan hyvin viitteellinen, toisinaan suorastaan parodinen. Samantapaisen projektin pariin Smith itse asiassa palasi viimeisinä vuosinaan Coloradossa ryhtyessään koostamaan tallentamista äänitteistä yhtenäisiä teoksia. Vastaava kollaasiin perustuva kuvakieli, jota Smith toteutti elokuvissaan, taas tuli jo 1960-luvulla tunnetuksi esimerkiksi Terry Gilliamin työstämisessä animaatioissa osana Monty Python -ryhmän televisio-ohjelmia ja elokuvia.<sup>12</sup>

*Film #12*:n valmistumisen jälkeen Allen Ginsberg tutustutti Smithin Timothy Learyyn, jolla – kuten Ginsberg toteaa – ”oli tuohon aikaan liuta miljonäärejä” aina seurueessaan: ”He upottivat ehkä sata tai kaksisataatuhatta dollaria tähän jättiläistuotantoon, joka Harryn piti ohjata ja jonka nimi oli *The Wizard of Oz*” (Singh 1999, 5). Elokuvasta valmistui vain kahdeksan minuuttia, joita Smith itse kuvasi ”kenties kalleimmaksi koskaan tehdyksi kokeelliseksi animaatioelokuvaksi, reilusti yli kymmentuhatta dollaria per minuutti, väreissä, laajakankaalla ja stereoäänellä”. *Oz* -projektin kuivuttua kokoon (Smithin mukaan siitä syystä, että elokuvan tärkein sponsori löydettiin kuolleena nolostuttavissa olosuhteissa), Smith matkusti Oklahomaan osallistuakseen ”asiantuntijana” Conrad Rooksin ohjaaman *Chappaqua* -elokuvan (1966, – jossa mm. William Burroughs esiintyi) kuvauksiin. Smithin asiantuntijuus loppui kuitenkin lyhyeen, sillä jo toisena kuvauspäivänä hänet pidätettiin juopumuksen ja yleisen häiriköinnin takia. Paikallisessa putkassa Smith tutustui Kiowa -heimon miehiin, joiden luona hän sitten viettikin useita kuukausia taltioiden heidän musiikki- ja rituaaliperinnettään. *The Kiowa Peyote Meeting* -kokoelma ilmestyi vuonna 1973.<sup>13</sup>

Koko 1970-luvun Smith työskenteli *Mahagonny* -elokuvansa parissa. Nimensä mukaisesti se sai innoituksensa Bertolt Brechtin ja Kurt Weillin yhteistyöstä (1930) ja Smithille hanke merkitsi samalla siirtymää animaatioelokuvasta entistä enemmän ”normaalielokuvan” suuntaan. Elokuvan näkymiä on taltioitu eri puolilta Manhattania ja varsinkin Chelsea -hotellilta, jossa Smith edelleen tuolloin majaili. Tämäkään hanke ei kuitenkaan puitteiltaan ollut millään tavalla ”normaali”. Lähes kahden ja puolen tunnin mittainen speksaakkeli on tarkoitettu esitettäväksi heijastettuna neljälle rinnakkaiselle valkokankaalle, joilla alkuperäisen suunnitelman mukaan oli jälleen kullakin vielä oma erityinen muotonsa, tässä tapauksessa nyrkkeilykehän yläpuolelle ripustetut neljä biljardipöytää. Myös tähän yhteyteen kuului elokuvien

<sup>10</sup> Säilyneet värikopiot näistä elokuvista (#10 ja #11) antavat viitteitä siihen, miltä *Film #12*:n maailma on näyttänyt värillisinä. Smithin mukaan tähän elokuvaan kuvattua materiaalia oli alkujaan yli kuusi tuntia, mistä ensin editoitiin kahden ja lopulta yhden tunnin versio. Aikojen saatossa värilliset versiot ovat kadonneet ja jäljellä on vain mustavalkoisia kopioita. (Singh 1999, 54.)

<sup>11</sup> Smithin *Film #5* onkin omistettu Fischingerille. Lisäksi P. Adams Sitney (2010b) rinnastaa Smithin *Heaven and Earth Magic* -elokuvan kuvalliset muunnokset suoraan Georges Méliès'n 1900-luvun alun tuotantoon.

<sup>12</sup> On paljon mahdollista, että Gilliam tunsikin myös Smithin elokuvia, jos kohta välittömien yhteyksien aikakauden kokeelliseen elokuvaan lienevät Stan VanDerBeekin kollaasielokuvat samoilta ajoilta.

<sup>13</sup> Smith kirjoitti äänitteiden ohessa julkaistuun vihkoseen esityksperinteitä käsittelevän tekstin, joka sisältyy myös teokseen Igliori 1996, 162–167.

<sup>14</sup> Yleiskuvaus (ja osin yksityiskohtaisempikin) kokoelmien 166 laatikon sisällöstä on teoksessa Iglori 1996, 230–267. Katsauksen alussa on kuvaava lainaus Smithiltä itseltään: “Jätän tulevaisuuden oivallettavaksi sen, mikä tarkoitus oikein on kaikilla näillä mädillä munilla, tilkkutäkeillä, Seminole-mosaikkitiöillä (joita en koskaan katsele) ja levyillä (joita en koskaan kuuntele). Ja kuitenkin, nämähän ovat yhtä lailla perusteltavissa siinä missä mikä tahansa tutkimus.”

ohella dia- ja värilevyprojisointeja sekä reikäkorteille ohjelmoitu kuvien ja äänien yhteys. Mahdollisimman lähelle Smithin alkuperäisiä visioita ”restauroitu” *Mahagonnyn* esitys toteutui vihdoon vuonna 2002 Getty Research Institute’n tuella (tästä lisää ks. Friedberg 2006, 212–213). Aiemmin osia elokuvasta oli esitetty joitakin kertoja vain Anthology Film Archivesin tiloissa New Yorkissa vuonna 1980.

1980-luvun Smith majaili lähinnä pummina eri puolilla New Yorkia, halvoissa hotelleissa, tuttavien nurkissa, pitkän tovin mm. Allen Ginsbergin harmina. Noina vuosina elokuva- ja kuvataidetyöt jäivät vähemmälle. Niiden sijaan Smith keskittyi entistä intensiivisemmin erilaisiin, lähes patologisia piirteitä saaneisiin keräilyprojekteihinsa. Yksi niistä oli varsin mittava kokoelma New Yorkin kaduilta kerättyjä paperilennokeja, joita säilytettiin Smithsonian instituutin National Air and Space -museon varastossa kunnes ne siirrettiin Harry Smith -arkistoon. Toinen hanke koski ukrainalaisia pääsiäismunia, joita Smith keräsi useita satoja niiden koristeellisten kuviointien takia. Kolmas hanke liittyi eri puolilta maapalloa peräisin olevien narukuvioiden tutkimukseen ja tallentamiseen. Smithin jäämistössä on lähes tuhat sivua muistiinpanoja erilaisista narukuvioista eri kulttuureissa. Neljäs projekti liittyi arkipäivän äänimaailmaan ja sen taltiointiin: Smithin arkistossa on useita satoja äänikasetteja, joihin hän taltioi 1980-luvun lopun ympäröivän arkielämän äänimaailmaa New Yorkista, mm. yömajan asukkaiden erilaisia kuorsausääniä. Smith oli myös aina kiinnostunut esineistä, joille oli annettu jonkin toisen esineen muoto: ankkalusikat, omenapankit, tai mikä tahansa mikä oli muotoiltu hampurilaiseksi. Toki keräilyn kohteina oli myös tavanomaisempia esineitä kuten Tarot- ja pelikorttipakkoja.<sup>14</sup>

Viimeisinä elinvuosinaan (1988–1991) Harry Smith toimi ”vieraillevan shamaanin” virassa Naropa Instituutissa, Boulderissa, Coloradossa. Smith asusteli kampusalueella pienessä puumajassa ja oman opetuksensa aiheet, määrän, ajankohdan, jne. hän sai päättää täysin itsenäisesti. Kurssien teemat käsittelivät Smithille läheisiä aiheita esimerkiksi sellaisilla otsikoilla kuin ”Nimettömyyden mielekkyydestä” ja ”Itseensä viittaavuuden mahdollisuudesta ja mahdottomuudesta”.

Boulderiin Smith sai myös kutsun saapua New Yorkiin noutamaan Grammy-palkintoa ansioistaan amerikkalaisen kansanmusiikin taltioimisessa. Smithin asettamana ehtona saapumiselle oli, että hän voi ottaa myös kuusi kissaansa mukaan matkalle. Tähän järjestäjät suostuivat ja Smith matkasi kissalauman kanssa New Yorkiin. Grammy-juhlien pyörteissä Smithin kissat kuitenkin tuhosivat majapaikkana olleen Hilton-hotellin huoneiston. Smithin ei auttanut muu kuin muuttaa vanhaan tuttuun Chelsea-hotelliin, missä hän sitten menehtyi äkilliseen, sisäiseen verenvuotoon marraskuun lopulla vuonna 1991.

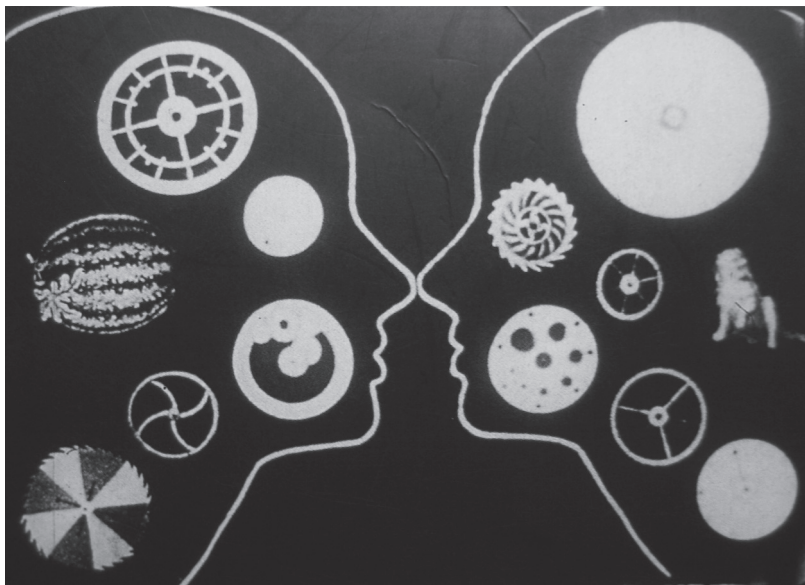
## 2. Kollaasin estetiikkakone

Smithin alkuvaiheen elokuvateoksille tyypilliset geometriset perusmuodot alkoivat vaihtua 1950-luvun lopulla esittävämpään ilmaisuun, jos kohta omalla tavallaan muotokeskeisyys yhä säilyi ja esittävyyskin nojasi kollaasitekniikan kautta jo olemassa olevaan kuvamateriaaliin.



*Film #12* on kenties Smithin tuotannon huippukohta, mutta tästäkin elokuvasta on ollut useita muunnelmia.

Mustavalkoinen, runsaan tunnin kopio (jonka Mystic Fire Video julkaisi videokopiona vuonna 1989) lienee tunnetuin versio. Tosin Smithin alkuperäisiin suunnitelmiin verrattuna sitä voi pitää varsin



Harry Smith: *Film #12*

niukkana. Smith nimittäin kaavaili kokonaisen esitysympäristön elokuvan esitystarpeisiin. Siihen kuuluivat erimuotoiset kehykset valkokankaan ympärillä (ks. Perchuk & Singh 2010, 138). Muodoltaan (meloni, muna, risti, jne.) ne heijastelivat elokuvan kulloisiakin aiheita ja ne voitiin vaihtaa mekaanisesti. Projisoidun elokuvan lisäksi valkokankaalle oli tarkoitus heijastaa värillisiä taikalyhtykuvia, jotka niin ikään kommentoivat elokuvan teemoja. Myös näiden taikalyhtykuvien vaihtumista varten oli olemassa oma mekanisminsa. Edelleen, yleisön oli määrä istua erikoisvalmisteisissa tuoleissa, jotka olivat nekin erimuotoisia: meloni-tuoli, muna-tuoli, teekuppi-tuoli, jne. Niissäkin siis toistuivat elokuvan keskeiset muoto-aiheet. Tuoleihin oli tarkoitus rakentaa koneisto, joka jollakin tavoin rekisteröi katsojien liikkeitä ja noiden liikkeiden mukaan ohjasi elokuvan ääniraitaan koostettujen efektien kanssa kuultavaa musiikkivalikoimaa. Kaiken päätteeksi näytöksissä ei ollut tarkoitus olla viittä tai kuutta katsojaa enempää kerrallaan.

Suoranaisesti tässä muodossa – niin että kaikki edellä mainitut ja esitysympäristöön suunnitellut komponentit olisivat olleet käytössä ja vielä toimineet – elokuvaa ei tiettävästi kuitenkaan koskaan esitetty. Rakennetta voi kuitenkin pitää kuvaavana Smithin periaatteelle tehdä *elokuvaesityksestä* omanlaisensa maagisen istunnon tai rituaalin kaltainen performanssi, jossa valkokankaalle heijastettu kuva-aines oli vain yksi osatekijä monien joukossa. Moniaineksinen esitysympäristö on se virtuaalinen elokuva, joka on syytä pitää mielessä katsottaessa

<sup>15</sup> Tästä enemmän ks. Kittler 2010, 70–117; Kittler korostaa taikalyhdyn (*lanterna magica*) merkitystä eritoten välineenä katolilaisessa pedagogiikassa (jesuiitat) ja romantiikan ajan kirjallisuuden tiennäyttäjänä. Tämän lisäksi taikalyhty (yhdessä *camera obscuran* kanssa) on optisen median kentällä varhainen ja konkreettinen esimerkki siitä, miten magia ja tiede voivat sulautua sujuvasti toisiinsa.

<sup>16</sup> Elokuvan taustoja sekä laajempaa intertekstuaalista verkostoa on tarkemmin selvitetty P. Adams Sitney (1979, 249–260; 2010b, 103–113).

<sup>17</sup> Niin ikään osoituksena konkreettisesta yhteydestä voinee pitää sitä, että joissakin esityksissä Smith itse tuotti osan elokuvan äänimaisemasta lukemalla esityksen aikana katkelmia Schreberin *Muistelmia* -teoksesta (ks. Perchuk & Singh 2010, 117–118).

aktuaalista *Heaven and Earth Magic* -elokuva.

P. Adams Sitney (1979, 236) mukaan Harry Smith on vahvasti romanttisen ja hermeettisen taiteilijaperinteen jatkaja, Kenneth Angerin ja Stan Brakhagen ilmeinen sukulaissielu: ”Hermeettiselle taiteilijalle oman taiteen puhdistaminen eli muodollinen pelkistyneisyys on yhtenevä sen etsinnän kanssa, joka tähtää kaikkien taiteiden ja tietoisuuksien jakaman maagisen keskuksen tavoittamiseen.” Smith nojaa sellaisen maagisen illusionismin historialliseen traditioon, jonka syntyyn liittyy esimerkiksi Athanasius Kircher jo 1500- ja 1600-luvuilla. Kyse on iluusioiden, alkemistisen magian ja taikalyhtyesitysten maailmasta.<sup>15</sup> Toinen hermeettisen maailmankuvan perustuntemerkeistä – sekin tuttu Smithin tuotannosta – on synesteettinen pyrkimys kääntää musiikkia kuviksi. Tulkintaa korostavan lähtökohdan voi tunnistaa hyvin anekdootista, jota niin Sitney (1979, 261) kuin Annette Michelsonkin (2010, 86) on Smithin sanomana korostanut: ”Elokuvan kuvaruudut ovat hieroglyfejä, jopa silloin, kun ne näyttävät vain tallenteilta. Yksittäistä kuvaruutua pitäisi aina ajatella arvoituksellisena merkinä. Vasta sitten voi ymmärtää, mistä elokuvassa lopulta on kyse.”

Yhtymäkohtien ja analogioiden rakentelun taustalla on keskinäis-suhteiden verkosto, jolla vaikuttaa olevan oma erityinen logiikkansa. *Film #12* -elokuvan yhteydessä tällaisen verkoston muodostavat MacGregor Mathersin teos *The Kabbalah Unveiled* (1887), Wilder Penfieldin ja Herbert Jasperin teos epilepsian ja aivotointojen yhteyksistä (1954), Max Ernstin kollaasikokoelmat (1929 ja 1934) sekä ennen kaikkea Daniel Paul Schreberin *Muistelmia hermosairaudestani*, joka ilmestyi alunperin vuonna 1903.<sup>16</sup> Schreberin yhteys Smithin teokseen on myös hyvin konkreettinen, peräti aineellinen: keskeistä elokuvansa kuvastoa Smith leikkasi Schreberin lääkäri-isän, Moritz Schreberin julkaisemista ihmisanatomiaa ja terveydellistä hyvinvointia käsittelevistä teoksista, kuten *Die ärztliche Zimmergymnastik* (1855) ja *Kallipädie* (1858).<sup>17</sup>

Friedrich Kittlerille Schreberin muistelmat on avainteos sekä 1900-luvun diskurssiverkostoihin että laajemminkin modernin psyyyken syövereihin. Itse asiassa Kittlerin teoksen alkuperäinen nimi, *Aufschreibesysteme* (”ylös kirjoittamisen” eli muistiin merkitsemisen järjestelmät) on peräisin Schreberiltä. Tuolla termillä Schreber kutsuu sitä monimutkaista, kosmisten henkiolentojen ja oman ruumiinsa välistä ”tietoverkkoa”, jonka elimelliseksi osaksi hänet on pakotettu. Smithin elokuvassa näkyy sama perusasenne, joka Schreberin teoksessa muotoutuu kertomuksiksi maallisen ja taivaallisen, maanpäällisen ja kosmisen yhteen kytkeytyvyyksistä. Aivot ja taivas ovat toisiinsa liuenneet hieroglyfit. Tältä kannalta ei ole sattuma että vuonna 2000 *New York Review of Booksin* julkaiseman uuden englanninkielisen Schreberlaitoksen kansikuva on ruutu juuri tästä Harry Smithin elokuvasta. Kittlerin (1990, 307) mukaan ”Schreberin kuulemat imbesillit äänet riittävät ilman minkäänlaista ’järkeä’ yksinkertaisesti vain tukeutuen ’äänteiden samankaltaisuuksiin’”. Saman periaatteen tunnistaa niin dadassa kuin joiltakin osin myös surrealismissa, ja tietenkin Smithin kollaasielokuvissa. Analogisten asetelmien ohella siihen kuuluu myös symmetria, joka säätelee sen rakenteellista harmoniaa – unohtamatta kuitenkin huumoria, jonka pilkahdukset näkyvät ja kuuluvat elokuvassa yhtä selvinä kuin niissä monissa kertomuksissa, joissa Smith on

puhunut itsestään, elämästään ja taiteestaan.

Tällainen assosiativisiin analogioihin nojaava logiikka avaa, kuten Andrew Perchuk (2010, 11–12) osoittaa, kolme vaihtoehtoista tulkintaa lähestyä paitsi Smithin myös laajemmin kollaasin estetiikkaa. Ensin-



Harry Smith: *Film #12*

näkin Smithin tuotantoa voi ajatella Allen Ginsbergin tapaan henkilökohtaisen ja luovan lahjakkuuden aikaansaannoksina. Toisaalta sen voi mieltää jonakin täysin persoonattomana ja yleisenä, sillä kaikki sen elimelliset aineksethan ovat muualta lainattuja. Kolmas vaihtoehto on sitten välimuoto, jossa tunnustetaan käsitellyn aineksen persoonattomuus, mutta korostetaan myös sitä, että tapa koota se tiettyyn muotoon on osoituksena originellin taiteilijan kyvyistä. Voima, joka Smithin kohdalla piti yllä tällaista halua työskennellä erilaisten olemassa olevien materiaalien kanssa (kerätä ja koostaa niitä) perustui Perchukin mukaan lujaan, antropologiseen uskoon tiettyjä malleja toistavista yleisistä rakenteista, jotka vaikuttavat kulttuurisessa alitajunnassa. Eipä ihme, että Claude Lévi-Straussin *Tropiikin kasvot* (1955) oli yksi Smithin mielikirjoista. Asetelma tarjoaa myös tulkinnalle mahdollisuuksia korostaa Smithille tunnusomaisen kollaasin estetiikan eri puolia. Onko sen keskeinen elementti piilevissä rakenteissa ja muodoissa vai niiden ilmentymissä – tai kenties niissä erilaisissa suhteissa, joilla rakenteet ja ilmentymät kytkeytyvät toisiinsa yli ajan ja paikan rajoitusten?

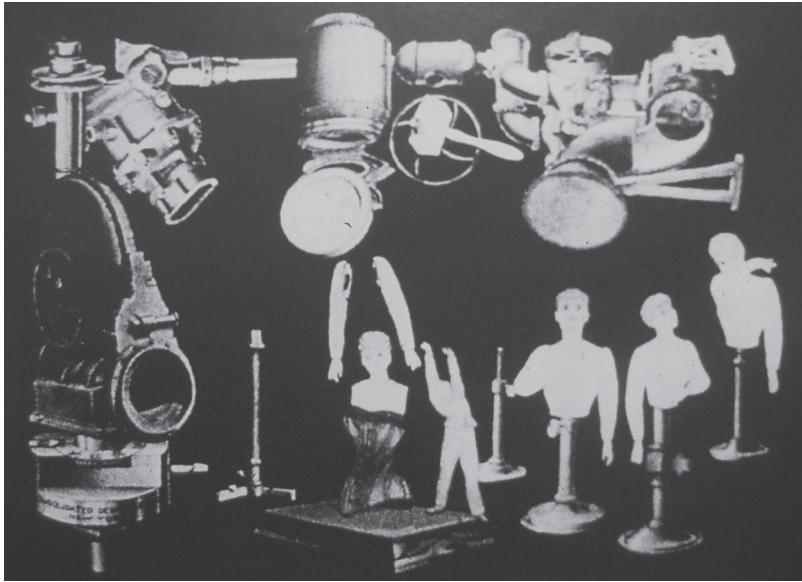
P. Adams Sitney (1979, 256; 2010a, 80–81) asemoi Smithin romanttiseen ja myyttis-runolliseen perinteeseen, jonka kenties keskeisin tunnuspiirre on alkemistinen pyrkimys tavalla tai toisella uudelleen tuottaa luomistapahtuma ja vielä niin, että sen olennaisin piirre mahdollisesti aikaan saadun tuotteen asemesta on itse luomisen prosessi, tapahtuma. Erilaiset kaavat, toistot, kopioinnit, mekanismit ja automatismit ovat olennainen osa tällaista tapahtumaa. Sitneyn mukaan

<sup>18</sup> Viittaus "unenomaisuuteen" ei ole metaforinen: yhtäältä se paikantaa Smithin metodin historialliseen jatkumoon, jonka tunnetuin muoto 1900-luvun taidesuuntauksissa lienee surrealisismi. Toisaalta se on myös faktinen ainakin siinä mielessä, että Sitneyn (1979, 260–1; 2010a, 82) mukaan, Smith leikkasi elokuvan näkemiensä unien perusteella.

rinnasteinen esimerkki löytyy ranskalaisen 1900-luvun alussa vaikuttaneen kirjailijan, Raymond Rousselin tavasta käyttää kieltä. Sanojen konventionaalisten merkitysten asemesta Roussel rakensi virkkeet mm. niiden ääntämyksestä aiheutuvien kaksoismerkitysten varaan. Toisin sanoen, virkkeen monimerkityksisyys syntyi sen yksittäisten sanojen keskinäisyyksistä, jotka perustuivat siihen, että ne ääntämykseltään kuulostivat olevan jotakin muuta kuin virkkeen kokonaisuuden tarjoama merkitys. Virke voitiin siis lukea ikään kuin eriskummallisen asetelman (*tableaux vivant*) kuvauksena, mutta samalla myös toisiinsa muodonmuutoksen alaisessa prosessinkaltaisessa suhteessa olevina yksittäisinä sanoina, jotka ovat virkkeessä siksi, että ne muistuttavat toisiaan. Roussel itse on kuvannut työskentelyään kielen erilaisia mahdollisuuksia hyödyntävänä muokkauksena (Lecerle 1985, 18–19). Voidaan valita lause, jossa kullakin sanalla on ainakin kaksi eri merkitystä ja vielä niin, että muuttamalla vain yhtä kirjainta koko lauseen merkitys muuttuu. Tämän jälkeen kirjoitetaan teksti niin, että se alkaa ensimmäistä merkitystä tarkoittavalla lauseella ja päättyy toista merkitystä tarkoittavaan lauseeseen. Esimerkiksi, ranskankielinen virke *les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard* ("vanhan roiston joukkoja käsittelevät valkoisen miehen kirjeet") muuttuu, kun *pillard* (roisto) -sanan 'p' vaihtuu kirjaimen 'b': "vanhan biljardipöydän reunoihin valkealla liidulla piirretyt hahmot". Lauseessa olevia sanoja voitiin myös katkoa muuttamatta itse kirjaimia niin, että kokonaisuus tuottaa tämän seurauksena aivan uudenlaisen merkityksen.

Kuvasto, jonka Smith leikkasi irti erilaisista olemassa olevista lähteistä, rinnastuu kielen sanoihin, joita Roussel omalla tavallaan ja omiin tarkoituksiinsa järjestee uudelleen. Molemmista tapauksissa logiikka, jonka varassa kokonaisuus operoi, ei perustu tarinan, juonen tai syiden ja seurausten yhteyteen, vaan on näennäisesti sattumanvaraista ja unenomaista.<sup>18</sup> Katsomiskokemuksen kannalta sen keskeisin tavoite on kiinnittää huomio itseensä, siis juuri kulloinkin näkyvään ja kuuluvaan. Tämän korostuksen kannalta tulee edelleen perustelluksi Smithin periaate mieltää elokuvansa osana laajempaa esityksellistä, audiovisuaalista tapahtumaa. Kirjoittaessaan Herman Melvillen novellista *Bartleby*, Gilles Deleuze (2007, 114) viittaa niin ikään Raymond Rousseliin ja vielä tavalla, josta on helppo lukea myös Schreberin läsnäolo: "Psykoosille on ominaista käynnistää *menettely*, jossa tavanomaista yleiskieltä kohdellaan sellaisella tavalla, että sille 'annetaan' tuntematon alkuperäinen kieli. Tämä alkuperäinen kieli saattaa olla Jumalan kielen heijastuma, mutta joka tapauksessa se tempaa mukaansa koko kielen." Mainitut esimerkit ovat kielen ja kirjallisuuden piiristä. Harry Smithin "innovaatio" tähän asetelmaan on siirtää se elokuvaan, kuvan ja äänen pariin. Tässä suhteessa sillä on ainakin kaksi toisiinsa laskostuvaa kontekstia: esityksellinen ja mukaileva. Edellinen viittaa elokuvan funktioon osana laajempaa esittämistapahtumaa. Jälkimmäinen taas viittaa siihen kirjalliseen taustamateriaaliin, jonka mukaelmana elokuvaa on mahdollista "lukea" riippumatta sille ajatellusta esityskontekstista.

Kerrostaessaan erilaisista lähdeoteoksista leikattua materiaalia osaksi omaa visuaalista ilmaisuaan elokuva tulee samalla kiinnittyneeksi siihen metodiseen virtaukseen, jota eri tutkijat ovat käsitelleet esi-



Harry Smith: *Film #12*

merkiksi juuri Rousselin ja Schreberin tarjoamin esimerkein. Tuon perinteen ydinsanoma tuntuu kiteytyvän siihen, mihin Deleuze on edellä viitannut "tuntemattoman alkuperäisen kielen" käsitteellään. Kyse ei kuitenkaan ole tuntemattomasta alkuperäisestä kielestä, joka jollakin tavoin yritettäisiin tehdä tunnetuksi *paljastamalla* sen alkuperä. Päinvastoin, kyse on nimenomaan tuollaisen kielen antamisesta tai "kuvantamisesta", sen koneistamisesta osaksi uutta ilmaisullista kokonaisuutta.

Jean-Jacques Lecercle (1985, 127) lukee Schreberin teosta kaunokirjallisuutena ja sijoittaa sen tätä kautta samaan metalingvistiseen traditioon esimerkiksi juuri Raymond Rousselin kanssa. Pääosassa on kieli itse ja Schreberin tapauksessa vielä sen elimellinen ja välitön suhde ruumiiseen: hänelle kieli on eräänlaista hermopuhetta. Tätä taustaa vasten on ymmärrettävää, että Freud hahmotti Schreberin tapauksen nimenomaan paranoian yhteydessä ja vielä niin, että hän määritteli paranoian ytimeen tarpeen nähdä kaikessa jonkin muun merkkejä. Freudille itselleen Schreberin teksti on täynnä merkkejä, jotka viittaavat kaikin tavoin kätkeytyyn, paranoidin fantasian ytimeen, Schreberin tapauksessa tukahdutettuun homoseksuaaliseen haluun. Kiinnostavaa sinänsä on, että myös Freud haluaa korostaa Schreberin tekstin "mytologista rikkautta". Esimerkkeiksi Freud (2006, 406) poimii teoksen lukuisat viittaukset aurinkoon, "joka minun on tulkittava sublimoiduksi 'isäsymboliksi'."

Freudin tulkinnassa Schreberin kieli on siis kauttaaltaan paitsi metaforista ja paranoidia myös ilmauksena potilaan sekä todellisten että kuviteltujen isä-suhteiden merkityksellisyydestä. Teoksessaan *Anti-Oidipus* (2007/1972, 64–66), Gilles Deleuze ja Félix Guattari hyökkäävät ankarasti tällaista tulkintaa vastaan. Heille Schreberin teoksen hermopuhe ei ole metafora tai symboli eikä sitä pitäisi Freudin tapaan tulkita paranoidisen oireyhtymän ja tukahdutetun homoseksuaalisuu-

<sup>19</sup> Yhtenä konkreettisena lähtökohtana on Smithin elokuvassa "esiintyvä" muumio-hahmo, joka on antanut myös otsikon Michelsonin tekstille: "Mummy's return" (eli muumion tai äidin paluu). Deleuzen yhteyksistä Melanie Kleinin ajattelun ks. Widder 2009.

den ilmauksena. Päinvastoin: "oikeuden puheenjohtaja Schreber tuntee jotakin, tuottaa jotakin ja voi selvittää omaa juttuaan teoreettisesti. Jotakin tulee tuotetuksi: koneen vaikutuksia, ei metaforia." (Deleuze ja Guattari 2007, 9, käännöstä muokattu.)

Smithin elokuvan tulkeista kaikkein johdonmukaisimmin psyko-



Moritz Schreberin voimisteluohteita, joista Smith leikkasi pikku-ukon kollaasianimaatioonsa.

analyttiseen ja allegoriseen perinteeseen tukeutuu Annette Michelson (2010/1995), joka hyödyntämällä Smithin antamia elämäkertatietoja siirtää Schreberien isä-poika -asetelman kaksinkertaiseksi allegoriaksi Smithien isä-poika -suhteelle täydentäen sen juuri siihen muotoon, josta Deleuze ja Guattari (2007, 58) kirjoittavat irvailvasti "iskä-äiskä-minä" -kolmiona. Smithin elokuvan "seremoniamestari" – pikkuihminen (*homunculus*), joka liikkuu kulmikkaasti matkien erilaisia voimisteluasentoja (joiden kuvat Smith leikkasi Moritz Schreberin *Kallipädie* -teoksesta) – on elimellinen kytkin tällaisessa sukupolvien ketjussa. Molemmista tapauksissa taustalla on isän pojalleen antama mahdoton tehtävä (tehdä kultaa) ja pojan kyvyttömyydestä johtuvat häpeän, surun ja vihan ilmaukset. Michelsonin keskeinen lähde ei kuitenkaan ole Freud, vaan Melanie Klein ja tämän varhaislapsuuden seksuaalisuusteoriat, joissa äidillä on olennainen, mutta ristiriitainen rooli poikalapsen halun kohteena.<sup>19</sup> Tässä luennossa Smithin elokuva on isä- ja äitisuhteiden kannalta parantavasti terapeutinen. Toisaalta myös Michelson painottaa tässä elokuvallisessa hieroglyfissä sen läsnäolevaa retoriikkaa: "Olemassa olleesta, 1800-luvun kuvitusperinteestä Smith leikkasi ja repi ja sitten uudelleen kokosi kollaasin ja montaasin keinoin tuon pyörteisen tarinan matkasta, joka kulkee skitsoidista paranoiasta masennukseen. Smithin väite, jonka mukaan hänen elokuvansa on tehnyt hänen kauttaan puhuva voima, täytyy ymmärtää kääntämällä transsendenssin retoriikka immanenssin kie-

lelle.” (Michelson 2010, 99.)

Jerry Aline Flieger (2000, 50) korostaa niin ikään Schreberin oireyhtymän kaksijakoisuutta: yhtäältä hahmo on paranoidi ja toisaalta skitsofreninen. Tässä luennassa Schreber on kytkin tai kanava myöshengen ja aineen sekä välissä että välittäjänä. Oireyhtymälle keskeinen naiseksi tuleminen (*becoming-woman*) teema on sekimolekulaarisen intensiivisyyden eli Michelsonin korostaman ”immanenssin kielen” hahmotelma. Samaan viittaavat Deleuze ja Guattari (2007, 27): ”Pelkkiä intensiteettikaistoja, potentiaalisuuksia, kynnyksiä ja gradientteja. Repivä, liian liikuttava kokemus, jonka myötä skitso on kaikkein lähimpänä ainetta, materian intensiivistä ja elävää keskusta.” Jonathan Kempin (2009) tulkinnassa Schreberin tuleminen-naiseksi merkitsee suorasukaista sisään tunkeutumista maskuliinisuuteen eikä tunkeutuja ole kukaan tai mikään muu kuin Jumala. Schreberille järkensä menettäminen on yhtä kuin muuttua naiseksi ja sellaisena se on sekä pelottava että houkutteleva prosessi. Deleuze ja Guattari eivät tulkinnoissaan etene syihin, vaan käyttävät Schreberin tarjoamaa esimerkkiä mallina siitä, millaisena tuotantolaitoksena halukonetta on mahdollista käsitteellistää. Vastaavasti Harry Smithin elokuvaa on mahdollista tarkastella tällaisen käsitteellistuksen audiovisuaalisena hahmotuksena tarvitsematta viedä sitä tasolle, jossa elokuva alkaa muuttua pelkäksi psykoanalyttisen teorianmuodostuksen havaintovälineeksi.

Noël Carrollin luennassa Smithin elokuva rakentuu analogiaksi pikemminkin tajunnan ja tietoisuuden kuin alitajunnan toimintamekanismeille. Tässä suhteessa sen filosofiset juuret ovat Freudia kauempana brittiläisen empirismin (John Locke ja David Hume) perinteissä. Elokuvan ”suljetulle tajulle” Carroll (1977–1978, 38) löytää yhtymäkohtia siitä, miten Locke on määritellyt tietoisuuden eräänlaiseksi *camera obscuraksi* ja miten Hume vastaavasti on rinnastanut sen teatteriin. Tältä perustalta Smithin elokuva määrittyy sarjaksi poseerauksia, jotka kytkeytyvät toisiinsa metaforisesti kuitenkin niin, että valkokankaasta tulee mielentilan (*mindscape*) olomuoto. Koneella ja konemaisuudella on kuvien sisällön ohella myös funktionaalisesti vertauskuvallinen merkitys, jota Carroll pitää niin ikään keskeisenä. Kuvasarjat muodostavat konstruktion, koosteen ja kokoelman, jossa yksittäisiä elementtejä käsitellään tiivistäen, dramatisoiden ja usein ottaen niiden visuaaliset ja kielelliset merkitykset kirjaimellisina. Kuvien virta järjestäytyy muodonmuutoksen ja lähes automaatin tavoin toimivan mekanistisuuden lailla. Monellakin tavalla keskeinen tässä yhteydessä on nimenomaan koneen käsite. Eri tavoin sillä on olennainen roolinsa Schreberin teoksessa ja hänen menneisyydessään laajemminkin, Deleuzen ja Guattarin hahmottelemassa halun käsitteessä ja viimein Smithin elokuvassa ainakin siten kuin Carroll sen haluaa tulkita.<sup>20</sup>

Asetelmaan tuotujen vertauskuvallisten suhteiden asemesta Deleuze ja Guattari korostavat niin ikään koneen ja konemaisuuden keskeistä roolia. Kuten Schreberin tapaus heille osoittaa, tällaisen koneen ei tarvitse olla mekaaninen ja yksinkertainen, vaan se saattaa kyetä hyvinkin monimutkaiseen yhdistelyihin ja siirtymiin: ”Skitsolla on käytössään itselleen ominaisia suunnistustapoja, kuten erityinen

<sup>20</sup> Suhteellisen seikka-peräinen selvitys siitä, millaisessa järjestelmällisyyden, kurin ja koneiden maailmassa Daniel Schreber lapsuutensa joutui viettämään, on mm. artikkelissa Roberts 1996. Schreberin kasvuympäristöä säädellyt maailmankuva määritteli tajunnan, tietoisuuden ja aivot aiempaa ankaramminkin omanlaisenaan koneena.

tallentamiskoodi, joka ei osu yksiin sosiaalisen koodin kanssa, tai sitten se osuu yksiin sen kanssa vain parodioidakseen sitä. Houre- ja halukoodi on epätavallisen juokseva. Skitsofreenikon voisi sanoa siirtyvän koodista toiseen, *sekoittavan kaikki koodit* nopeasti liukuen seuraamalla hänelle asetettuja kysymyksiä, olemalla antamatta samaa selitystä päivästä toiseen, olemalla vetoamatta samaan genealografiaan, olemalla taltioimatta samaa tapahtumaa samalla tavalla, hyväksymällä jopa banaalin oidipaalisen koodin kun hänet pakotetaan siihen ja kun hän ei ole ärsyntynyt, silläkin uhalla, että hän sekoittaa taas kaikki konjunktioit, joiden poissulkemista varten koodi oli tehty.” (Deleuze ja Guattari 2007, 22–23, käännöstä muokattu.)

Smithin *Film #12* on 1900-luvun kokeellisen elokuvan traditioon kuuluva klassikko. Vastaavaan asemaan sen voi paikantaa myös kollaasianimaation perinteessä. Suhteuttaessaan teoksen Schreberin (sekä Daniel Paulin että Moritzin) nimen kautta tiettyyn tulkintatraditioon, eli lähinnä psykoanalyysiin, tutkijat ovat tulkinneet sitä paitsi nimenomaisesti äiti–isä–poika -suhteen allegoriana myös laajemmin merkkijärjestelmänä, josta on ollut mahdollista lukea viittauksia syvempiin kulttuurisiin kerrostumiin. On lähes paradoksaalista, että tällaisen tulkintoja ruokkivan luonteen ohella teosta on tarkasteltu koneenkaltaisena mekanismina, joka korostaa kätkettyjen merkitysten asemesta kykyään tuottaa yhä uusia ja sinällään vailla sen kummempaa merkitystä olevia muunnelmia. Tulkintojen, ja niiden koostamien kehystysten kannalta voisikin olettaa, että Smithin elokuva on joko vertauskuvallinen tai itsereflektiivinen. Näitä neutraalimpi vaihtoehto olisi yrittää sijoittaa elokuva tekijänsä tavoitteiden kautta avautuvaan esitykselliseen yhteyteen. Tässä suhteessa elokuvasta tulee osatekijä tapahtumassa, jonka keskeisenä intressinä on kokea universaalien rakenteiden läsnäolo muodonmuutoksen kautta. Prosessin myötä jokainen koettavaksi tuotu uusi elementti sekä kytkeytyy ilmenemisyhteyteensä että vie eteenpäin niin näkyvien kuin kuuluvienkin muotojen näennäisesti ennakoimattomalta vaikuttavaa liikettä. Parhaimmillaankin – kuten Smithin elokuvan kohdalla – se voi olla vain näyte siitä potentiaalisuudesta, joka jatkuvaan muutosalttiuteen sisältyy.

## Kirjallisuus

Battcock, Gregory (1967) (toim.) *The New American Cinema. A Critical Anthology*. Dutton: New York.

Carroll, Noël (1977–78) Mind, Medium and Metaphor in Harry Smith's *Heaven and Earth Magic*. *Film Quarterly* 31:2, 37–44.

Dahlhaus, Carl (1989) [1978] *The Idea of Absolute Music*. Translated by Roger Lustig. The University of Chicago Press: Chicago & London.

Daniel, Darrin (2000) *Harry Smith. Fragments of a Northwest Life*. Elbow Press: Seattle.

Deleuze, Gilles (2007) [1993] *Kriittisiä ja kliinisiä esseitä*. Suom. Anna Helle, Merja Hintsu ja Pia Sivenius. Tutkijaliitto: Helsinki.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari (2007) [1972] *Anti-Oidipus. Kapitalismi ja skitsofrenia*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tutkijaliitto: Helsinki.

Flieger, Jerry Aline (2000). *Becoming-Woman: Deleuze, Schreber and Molecular Identifi-*



- cation. Teoksessa Ian Buchanan & Claire Colebrook (toim.) *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh University Press: Edinburgh, 38–63.
- Freud, Sigmund (2006) *Tapauskertomukset*. Suom. Seppo Hyrkäs. Teos: Helsinki.
- Friedberg, Anne (2006) *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*. The MIT Press: Cambridge, Mass.
- Igliori, Paola (1996) (toim.) *American Magus. Harry Smith – A Modern Alchemist*. Inanout Press: New York.
- Kemp, Jonathan (2009) Schreber and the Penetrated Male. Teoksessa Chrysanthi Nigianni & Merl Storr (toim.) *Deleuze and Queer Theory*. Edinburgh University Press: Edinburgh, 150–167.
- Kittler, Friedrich (2010) *Optical Media. Berlin Lectures 1999*. Translated by Anthony Enns. Polity Press: Cambridge.
- Kittler, Friedrich A. (1990) *Discourse Networks 1800/1900*. Translated by Michael Metteer, with Chris Cullens. Foreword by David E. Wellbery. Stanford University Press: Stanford.
- Lecerle, Jean-Jacques (1985) *Philosophy through the Looking Glass: Language, nonsense, desire*. La Salle, Illinois: Open Court.
- Michelson, Annette (2010) The Mummy's Return: A Kleinian Film Scenario. Andrew Perchuk & Rani Singh (toim.), *Harry Smith: The Avant-garde in the American Vernacular*. Getty Research Institute: Los Angeles: 85–101.
- Perchuk, Andrew (2010) Struggle and Structure. Teoksessa Andrew Perchuk & Rani Singh (toim.) *Harry Smith: The Avant-garde in the American Vernacular*. Getty Research Institute: Los Angeles, 3–13.
- Perchuk, Andrew & Rani Singh (2010) (toim.) *Harry Smith: The Avant-garde in the American Vernacular*. Getty Research Institute: Los Angeles.
- Renan, Sheldon (1968) *An Introduction to the American Underground Film*. Dutton: New York.
- Roberts, Mark S. (1996) Wired: Schreber as Machine, Technophobe, and Virtualist. *The Drama Review* 40: 3, 31–46.
- Schreber, Daniel Paul (2000) [1903] *Memoirs of My Nervous Illness*. Introduction by Rosemary Dinnage. Translated and edited by Ida Macalpine and Richard A. Hunter. New York Review Books: New York.
- Singh, Rani (1999) (toim.) *Think of the Self Speaking. Harry Smith – Selected Interviews*. Introduction by Allen Ginsberg. Elbow/Cityful Press: Seattle.
- Sitney, P. Adams (1974) *Visionary Film: The American Avant-Garde*. Oxford University Press: London.
- Sitney, P. Adams (1979) (toim.) *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. Anthology Film Archives: New York.
- Sitney, P. Adams (2010a) Film #12: Heaven and Earth Magic. Teoksessa Andrew Perchuk & Rani Singh (toim.) *Harry Smith: The Avant-garde in the American Vernacular*. Getty Research Institute: Los Angeles, 73–83.
- Sitney, P. Adams (2010b) Harry Smith, Bibliophile, and the Origins of Cinema. Teoksessa Andrew Perchuk & Rani Singh (toim.) *Harry Smith: The Avant-garde in the American Vernacular*. Getty Research Institute: Los Angeles, 103–113.
- Widder, Nathan (2009) From Negation to Disjunction in a World of Simulacra: Deleuze and Melanie Klein. *Deleuze Studies* 3:2, 207–230.