



EI VETTÄ, RANTAA RAKKAAMPAA

Elokuvallinen kollaasi ohjaajan silmin



Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelman tutkintotyö
Leikkauksen suuntautumisvaihtoehto
Kevät 2008
Ilkka Rautio

OPINNÄYTETIIVISTELMÄ

Osasto Taide ja Viestintä	Erikoistumisala Leikkaus
Tekijä Ilkka Rautio	
Työn nimi Ei vettä, rantaa rakkaampaa. Elokuvallinen kollaasi ohjaajan silmin.	
Lopputyön laji Mediateko	
Työn valmistumisaika 29.4.2008	Sivumäärä 25
<p>Tiivistelmä</p> <p>Ei vettä, rantaa rakkaampaa on lyhytelokuva veteen ja ihmisenä kasvamiseen liittyvistä muistoistani. Se kuvaa sekä minun että perheeni luontosuhteen muutosta kaupungistuvassa yhteiskunnassa. Elokuva rakentuu näennäisen irrallisista otoksista, jotka olen joko kerännyt arkistoista tai kuvannut ne työryhmäni kanssa. Tällaisista irrallisista aineksista koostettu elokuva voidaan luokitella osaksi elokuvallista kollaasia.</p> <p>Tässä opinnäytteen kirjallisessa osassa tarkastelen kollaasia sekä yleisellä tasolla että ohjaamassani elokuvassa. Selvitän tekoprosessin aikana tekemiäni havaintoja sekä itse työskentelyä kollaasin parissa.</p>	
Aineisto Kirjallisuus, verkkojulkaisut, elokuvat, Ei vettä, rantaa rakkaampaa -lyhytelokuva	
Asiasanat Kollaasi, kompilaatioelokuva, dokumenttielokuva, arkistoeelokuva, elokuvaohjaus.	
Säilytyspaikka TAMK / Taide ja Viestintä	
Muita tietoja	

THESIS

SUMMARY

Department Media Programme	Area of specialisation Editing
Author Ilkka Rautio	
Title Ei vettä, rantaa rakkaampaa. Director's point of view on film collage.	
Sort of Final Thesis Project	
Date 29.4.2008	Number of pages 25
<p>Summary:</p> <p><i>Ei vettä, rantaa rakkaampaa</i> (No dearer than water and fatherland) is a short film about my memories of water and growing up. It represents my and my familys' relationship to the nature under urbanization. The film bases on seemingly separate audiovisual material, archives and filmed footage. This kind of film can be classified as a film collage.</p> <p>In a written part of my diploma work I review general meaning of the collage in art and in the cinema, and also my experiences during work process of building a collage.</p>	
Material Literatur, internet publications, movies, Ei vettä, rantaa rakkaampaa short film.	
Key words Collage, compilation film, documentary film, archive film, directing.	
Filing Tampere Polytechnic, Art and Media.	
Other information	

Sisällys

1	Johdanto	2
2	Mitä on kollaasi?	3
2.1	Yleistä	3
2.2	Kollaasi elokuvassa	4
2.2.1	<i>Kompilaatioelokuva</i>	5
2.2.2	<i>Kollaasi 2000-luvulla</i>	6
3	Palapeli ennen paloja	7
3.1	Idea	7
3.2	Käsikirjoitus	8
4	Sanoista kuvia ja ääntä	10
4.1	Materiaalin kuvaaminen	10
4.2	Arkistomateriaali	11
5	Kollaasin kokoaminen	13
5.1	Leikkaus	13
5.2	Kertoja	15
5.3	Äänimaailma ja musiikki	16
6	Yhteenveto	17
	Lähteet	19
	Liitteet	20
1.	Käsikirjoitus	20
2.	Kertojateksti	22
3.	Työryhmä	24

1 Johdanto

”Kuvalla ei ole absoluuttista arvoa. Kuvat ja äänet saavat arvonsa ja voimansa vain siinä käytössä johon sinä ne määrääät.”

Robert Bresson (Hyttinen 1989, 132)

Ei vettä, rantaa rakkaampaa on lyhytelokuva veteen ja ihmisenä kasvamiseen liittyvistä muistoistani. Se kuvaa minun ja perheeni luontosuhdetta kaupungistuvan yhteiskunnan aikana. Elokuva rakentuu näennäisen irrallisista otoksista, jotka olen löytänyt arkistosta tai kuvannut työryhmäni kanssa.

Pohtiessani sopivaa näkökulmaa tälle kirjalliselle osiolle, jouduin samalla miettimään kysymystä: miksi päädyin tekemään juuri tämän kaltaisen elokuvan? Syitä oli useita mutta suurin vaikutin oli tarve ymmärtää omaa itseäni. Halusin kartoittaa asioita, jotka vaikuttavat siihen miten suhtaudun luontoon ja veteen.

Elokuvaa tehdessä yritin löytää vastauksia nykyhetkestä, mutta jouduin huomaamaan etten löytäisi niitä pelkästään sieltä. Päädyin käyttämään uuden materiaalin rinnalla vanhempaa arkistokuvaa, koska pystyin näkemään siinä aikaisempien sukupolvien valintoja, ajatuksia ja haaveita. Tästä johtuen elokuvasta tuli kollaasi, jossa valitsemani irralliset kappaleet historiaa ja nykyisyyttä käyvät eräänlaista keskustelua.

Tässä kirjallisessa osassa käsittelem elokuvaaani kollaasin näkökulmasta ja keskityn erityisesti sen tekoprosessiin. Olisin voinut tarkastella työvaiheita myös essee-elokuvan tai poeettisen dokumentin kautta, mutta mielestäni kollaasi kuvastaa parhaiten elokuvan tyyliä sekä sen luomisprosessia.

Kirjoituksen aluksi tutustun kollaasin määritelmään sekä yleisellä tasolla että elokuvan puitteissa. Perehdyn mm. kompilaatioelokuvan genreen. Lopuksi rinnastan alun kollaasimääritelmiä tekoprosessin aikana tekemiini havaintoihin.

2 Mitä on kollaasi?

2.1 Yleistä

Ennen syventymistä kollaasielokuvaan ja oman teokseni läpikäymiseen on paikallaan määritellä lyhyesti mitä on kollaasi ja miten se on saanut alkunsa.

Kollaasi (ranskaksi coller, liimata) mielletään yleensä kuvataiteelliseksi teokseksi, joka on koostettu käyttämällä erilaisia aineksia, kuten esimerkiksi puuta, valokuvia, maalia tai vaikkapa sanomalehteä. Yksittäinen aines voi jo itsessään olla teos taikka esine mutta yhdistämällä sen toisten ainesten kanssa muodostuu uusi itsenäinen teos

Kyseinen tekniikka oli ollut kansantaidetta ja hupia jo siitä lähtien kun paperin käyttö yleistyi. Tuolloin aiheet olivat monesti naivin tunteellisia ja tekijät yleensä koulutyttöjä tai kotiäitejä, mutta jossain vaiheessa nämä tekijät tulivat tietoisiksi taiteellisesta ajattelusta ja kävivät käsiksi uusiin ennennäkemättömiin aiheisiin.

Kollaasi oli tyypillinen taiteellinen tekniikka 1900 -luvulla, jonka uranuurtajia olivat Georges Braque ja Pablo Picasso. Ensimmäinen maailmansota ja sitä ennakoitunut maailmankuvan muutos näkyi heidän töissään. He halusivat kyseenalaistaa perinteistä kuvataidetta tuomalla siihen paloja arkitodellisuudesta, mitä edusti maalauksiin yhdistetyt sanomalehtileikkeet. Askartelusta alkanut tekniikka muuttui vakavasti otettavaksi taiteeksi ja pohjusti osaltaan nykytaiteen tuleamista.

Kollaasi näkyi myös muissa taidemuodoissa. Kirjallisuudessa puhuttiin kollaasista ja montaaasista. Myös musiikissa kyseinen termi otettiin käyttöön vaikkakin tekniikkaa oli ollut tiedossa jo 1500-luvulta lähtien. Yhteistä kaikissa taiteissa oli vanhan ja totutun hylkääminen sekä uusi pirstaleinen muoto.

Tunnettuja kollaasin käyttäjiä ovat olleet mm. John Heartfield, joka taisteli fotomontaasin¹ keinoin natsipropagandaa vastaan, B. A. Zimmermann, säveltäjä, sekä Elias Lönnrot, joka koosti karjalaisista runoista kansalliseepoksen.

Samaan aikaan kun vanha taide kävi läpi modernisaatiota, tehtiin ensimmäiset elokuvalliset teokset. Elokuvalle tyypilliset piirteet, kuten montaaasitekniikka sekä ajan

¹ Fotomontaasi eli valokuvista koostettu kuva.

ja paikan epälineaarisuus, kuvasivat hyvin uutta käsitystä taiteesta ja siten myös maailmasta. Tutkijat ovatkin pohtineet olivatko maalaustaiteen ja kirjallisuuden kollaasimaiset elementit alkujaan elokuvasta.

2.2 Kollaasi elokuvassa

Elokuvaa voidaan periaatteessa pitää aina kollaasina, joka koostuu silmien edessä vilisevistä kuvista sekä useasti myös korviin kantautuvista äänistä. Kollaasielokuvaa tutkineen Peter von Baghin (2005, 18) mukaan tällainen kollaasi tai kooste syntyy elokuvan ”tasosta” riippumatta kahdella tasolla:

- 'koneellisella', elokuvan illuusiota luovalla perustasolla ja
- montaasin eli elokuvaleikkauksen tasolla, jonka toteutus voi olla täysin tietoista tai toisaalta vaistonvaraista, vain kokoamistehtävän mekaanisen läpiviemisen toteuttavaa. Kumpaakaan näistä mahdollisuuksista ei voi sulkea pois.

Koneellinen taso viittaa elokuvan tekniseen kykyyn tallentaa ja esittää tallentamansa asia uudelleen. Hyvänä esimerkkinä voidaan käyttää Lumiéren veljesten elokuvaa ”Juna saapuu asemalle” vuodelta 1895, joka on yhden kuvan dokumentaatio nimensä mukaisesta tilanteesta ilman leikkauksia. Valkokankaalta katsottuna se on kollaasi, joka muodostuu projisoidessa sarjasta yksittäisiä kuvia.

Montaasin taso viittaa erilaisten elementtien yhteen liittämiseen jonkin erityisen vaikutuksen luomiseksi. Elokuvakerronnassa elementit muodostuvat mm. erilaisista kohtauksista, äänistä, musiikista ja grafiikasta. Itse montaasi eli yhteen liittäminen voi pohjautua moniin eri lähtökohtiin. Tunnettuja esimerkkejä ovat neuvostoelokuva ja Sergei Eisensteinin montaasiteoria² sekä Hollywood-elokuville ominaiset tyyliä kuten näkymätön leikkaus³ ja Slavko Vorkapitchin⁴ dramaattisen tehokkaat montaasijaksot.

² Eisenstein jakoi montaasin viiteen ulottuvuuteen. 1) Metrinen montaasi perustui yksinkertaisesti otosten pituuteen. 2) Rytmisessä montaasissa otosten kesto suhteutuu niiden sisältöön toisaalta havaittavuuden toisaalta liikkeen suhteen. 3) Tonaalinen montaasi perustuu otosten teksturaalisille kontrasteille. 4) Yläsävelmämontaasi, jossa edelliset montaasin lajit suhteutuvat katsojan tajunnassa kokonaisuudeksi synnyttäen monenlaisia aistillis-emotionaalisia väreitä. 5) Intellektuaalisessa montaasissa luodaan eritasoisten metaforisten, usein ei-diegeettisten aisteihin, tunteisiin ja viimein älyyn vetoavien rinnastusten kautta yhteyksiä asioiden välille. (Bacon 2000, 91)

³ Katsojan toivotaan kiinnittävän huomionsa siihen mitä kerrotaan ja ikään kuin unohtavan keinot, joilla luodaan vaikutelma kuvitteellisesta, todenkaltaisesta maailmasta, jonne tapahtumat sijoittuvat. (Bacon 2000, 73)

⁴ Slavko Vorkapich tuli kuuluisaksi pitkiin elokuviin tekemistään ”siirtymäjaksosta”. Hän kehitti oman tyylinsä, joka lainasi hieman neuvostoelokuvan montaasiteorialta. Siinä missä Eisenstein pyrki leikkauksella luomaan

Vaikka elokuvan kollaasi on sukua kirjallisuuden, kuvataiteen ja musiikin kollaaseille, se on täysin omanlaisensa. Se ei ole pelkästään tekniikka muiden joukossa vaan yksi elokuvallisen ilmaisun lähtökohdista. Peter von Baghin mukaan elokuvan kompilaatio ei ole pelkästään ”kollaasia” tai ”montaasia”, mutta ei myöskään niiden summa. Se on prosessi tai prosessien ketju aivan elokuvan ominaislaadun ja ”tila-ajan” ytimessä.

Elokuvallinen kollaasi tunnetaan myös omana lajityyppinä. Seuraavaksi tarkastelen kompilaatioelokuvan genreä.

2.2.1 Kompilaatioelokuva

Kompilaatioelokuvasta on käytetty useita eri nimityksiä: kooste-elokuva, kokoomaelokuva, kollaasielokuva, montaasielokuva ja leikkauselokuva. Jouko Aaltonen määrittää sen elokuvaksi, joka rakentuu pääosin vanhasta materiaalista, jota tekijä käyttää vapaasti luodakseen uuden kokonaisuuden, ja jossa tekijällä ei yleensä ole mitään tekemistä materiaalin alkuperäisen kuvaustilanteen kanssa. Lisäksi Aaltonen luokittelee lajityypin osaksi historiallista dokumenttielokuvaa. (Aaltonen 2006, 68)

Kuvattu materiaali voi olla historiallisesti hyvin todistusvoimaista. Siihen tallentuu tekijän tahdosta tai tahtomatta heijastuksia kuvaushetkellä vallitsevasta aikakaudesta. Kompilaatioelokuva, joka koostuu vanhasta tai uudemmasta materiaalista, pystyy peilaamaan muita elokuvan alalajeja herkemmin ajanhenkeä. Kompilaatioelokuvan materiaalissa sekä Picasson ja Braguen kollaaseissaan käyttämässä lehtileikkeissä on samankaltaisia menneen ajan merkkejä.

Komplikaatioelokuvan leikkaus pyrkii olemaan ilmaisuvoimaista montaasia, joka ei ole otosten ja kohtausten summa vaan jotain uutta ja alkuperäistä. Tämä eroaa tavanomaisesta kertovasta montaasista, joka myötäilee tarinan muotoon kuvattua ja suunniteltua materiaalia.

Ilmaisuvoimaisella leikkauksella viitataan Eisensteinin intellektuaaliseen montaasiin, jolla luodaan metaforisten tunteisiin ja älyyn vetoavien rinnastusten kautta yhteyksiä asioiden välille. Myös Slavko Vorkapitchin montaasijaksoja voidaan pitää

merkityksiä kuvia rinnastamalla ja Pudovkin johdattalemaan läpi ajatusten ja tunteiden, oli Vorkapitchin montaasilla tarkoitus edistää tarinaa mahdollisimman nopeasti ja ilmeikkäästi. (Kemp)

ilmaisuvoimaisina. Toki tällaista leikkausta käytetään muissakin lajityypeissä mutta komplikaatioelokuvaa ei todennäköisesti syntyisi ilman sitä.

Komplikaatioelokuvan historia yltää elokuvan alkuaikoihin. 1920- ja 1930- luvuilla varsinkin neuvostoelokuvan tekijät kuten Eisenstein (1898-1948), Esfir Shub (1894-1959) ja Dziga Vertov⁵ (1896-1954) leikkasivat toisten tekemistä elokuvista uusversioita sekä koostivat uutiskatsauksista itsenäisiä kollaaseja. Myöhemmin tunnetuiksi tulleita tekijöitä ovat mm. Jean-Luc Godard (1930-), Alain Resnais (1922-), Chris Marker.⁶ (1921-) ja Aleksander Sokurov (1951-).

2.2.2 Kollaasi 2000-luvulla

Kollaasi on erottamaton osa 2000-luvun kuvakerrontaa. Varmastikin Suomen katsotuin kollaasi on YLE 1:n puoli yhdeksän uutislähetys, jossa voi nähdä koosteen maailmantilanteesta valtamedian silmin. Myös mainoskatkot sekä televisiokanavien päivittäinen ohjelmisto ovat yhtä isoa kollaasia. Elokuvien ja tv-ohjelmien efektiivinen kuvakerronta, jossa bluescreenit ja kuvalayerit ovat arkipäivää, voidaan luokitella kollaasiksi, jossa mm. fotomontaasin perinne on selvästi nähtävissä.

Kollaasitekniikan runsas käyttö on lisännyt kuvien inflaatiota. Jokapäiväinen kollaasi on kuvasilppua, joka helposti aiheuttaa turtumista. Katsojalta vaaditaan yhä parempaa ja nopeampaa ”lukutaitoa” pysyäkseen kartalla viestien vyörytyksessä. Kirjailija Veijo Meri onkin todennut että ”liian monilla valokuvilla viedään näkökyky. Kielen kuvat kehitämme itse” (Bagh 2002, 337).

⁵ Vertov ja hänen Kinokki-ryhmänsä pitivät leikkaamista näkyvän maailman järjestämisenä. Se on elokuvan peruserä, joka toteutuu kaikissa elokuvanteon vaiheissa. Leikkaamista tapahtuu, kun todellisuutta tarkkaillaan ja kun tarkkailun jälkeen nähty järjestetään mielessä. Leikkaamista tapahtuu myös kuvaamisen aikana ja kuvaamisen jälkeen materiaalia organisoidessa. Lopullinen leikkaus on Vertoville paitsi suurten teemojen käsittelyä myös kätkeytyneiden teemojen paljastamista. (ks. Aaltonen 2006, 144)

⁶ Leikkaaja Valérie Mayoux Chris Markerin metodista: Hänelle montaasi on todellisesti sen välttämättömyyden etsintää, joka toteutuu kahden otoksen välillä niiden kohdatessa... Kysymys on alkemiasta, jonka vain hän kykenee löytämään kumppaninaan sattuma – jota ei itse asiassa ole olemassakaan. (ks. von Bagh 2002, 350)

3 Palapeli ennen paloja

3.1 Idea

”Älä ajattele elokuvaasi itsellesi sopivien keinojen ulkopuolelta.”

Robert Bresson (Hyttinen 1989, 145)

Ei vettä, rantaa rakkaampaa elokuvan syntyyn vaikuttivat voimakkaasti kilometrien laajuiset sinilevälautat Itämerellä. Omat veneilykokemukset leväpuurossa saivat aikaan kriittistä itsetutkiskelua. Halusin jakaa havaintojani veden tilasta ja sen kiertokulusta nyky-yhteiskunnassa. Hyvin pian kuitenkin ymmärsin etten halua tehdä pelkkää elokuvallista tietoisuutta vaan pohtia teoksessa omaa kaksijakoista rooliani sekä vettä rakastavana suomalaisena että luonnon hyväksikäyttäjänä.

Kun siirsin pohdintojani tekstiksi, etsin samalla esimerkkielokuvia, jotka inspiroisivat oman projektin suunnittelussa. Ensimmäisenä törmäsin Risto Jarvan informatiiviseen lyhytelokuvaan *Kaupungissa on tulevaisuus*, joka valottaa kaupungistuvan yhteiskunnan hyötyjä ja haittoja. Toinen kohtaamani elokuva oli Alain Resnaisin *Yö ja usva*, joka on kuvaus natsien keskitysleiristä. Se rakentuu todistusvoimaisista ja karuista mustavalkoista arkistokuvista sekä kauniista värikuvista raunioistuneista ja niittyjen valtaamista keskitysleireistä. Myös Andrei Tarkovskin elokuva *Peili* vaikutti ajatteluuni.

Vaikka kollaasimainen tyylilaji oli entuudestaan outo, tuntui se kuitenkin omaan kerrontatyyliin sopivalta. Ajatus että voisin halutessani irtautua perinteisestä elokuvakerronnasta tuntui vapauttavalta. Varsinkin näin opintojeni päätteeksi. Valittu tyyli tuntui myös luonnollisemmalta tavalta tehdä yksityisestä yleistä eli jakaa omia tuntemuksia ja näkemyksiä omasta luontosuhteestani sellaisessa muodossa että muillakin olisi siihen mahdollisuus samaistua.

3.2 Käsikirjoitus

Jouko Aaltosen mukaan (dokumenttielokuvan) käsikirjoituksella on neljä funktiota: (1) Sen avulla tekijä hahmottaa elokuvaa itselleen, kehittelee ajatuksiaan. (2) Sillä kommunikoidaan elokuvaa toteuttavan työryhmän sisällä. (3) Sillä vakuutetaan ulkopuoliset, hankitaan rahaa tekemiseen. (4) Sen perusteella lasketaan budjetti ja tehdään tuotantosuunnitelma. (Aaltonen 2006, 135)

Kollaasielokuvan käsikirjoitus tapahtuu mielestäni lopullisesti vasta leikkauspöydällä. Toki jokaisella tekijällä on omat metodinsa mutta minun kohdalla ennen kuvauksia ja arkistomateriaalin etsintää tapahtunut kirjoittaminen oli lähinnä taustatutkimusta aiheesta ja havaintojen ylöskirjaamista. Käsikirjoitus oli työkalu, ei valmiin elokuvan kirjallinen versio.

Aloitin kirjoitusprosessin kartoittamalla maailman ja Suomen vesitilanteeseen liittyviä faktoja. Esitin itselleni runsaasti kysymyksiä joihin sitten etsin vastaukset. Paljonko suomalaiset käyttävät vettä ja mihin tarkoitukseen? Kuinka paljon vesi likaantuu käytön aikana? Miten likavesi puhdistetaan ja kenen toimesta? Pääseekö saastunutta vettä ympäristöön? Kuinka paljon yksilö voi vaikuttaa veden puhtauteen? Tällainen tieto ei välttämättä näy suoraan sisällössä mutta se on vahvistanut näkökulmaani ja toiminut vastaväittäjänä pohtiessani omaa luontosuhdetta.

Etsin kysymyksiä ja vastauksia kunnes olin mielestäni löytänyt elokuvan kannalta oleelliset tosiasiat. Näiden tietojen pohjalta tein ensimmäisen käsikirjoitusversion, joka oli hyvin informatiivinen ja muistutti lähinnä tietoiskua, jossa tekijä/kertoja tarkastelee asiaa ulkopuolisena ja selkeästi artikuloiden. Se rakentui kohtauksista, joissa ihminen kohtaa veden luonnossa ja kaupungissa tapahtuvan kiertokulkunsa eri vaiheissa.

Käsikirjoituksen pohjalta kuvasimme vettä ja ihmisiä eripuolella Suomea. Vaikka kuvaus oli pääasiassa materiaalin keruuta, sillä oli myös yhtä suuri merkitys osana taustatutkimusta. Tapasin ihmisiä veden parissa mm. avantouimassa, vesivoimalaitoksen valvomossa ja laskemassa koskea. Lähestyin aihetta nyt enemmän tunteen ja käytännön kautta, joka auttoi ymmärtämään paremmin omaa vesisuhdettani.

Kuvausten jälkeen aloitin toisen käsikirjoitusvaiheen, joka kesti kaikkiaan noin pari vuotta. Projekti hautautui osittain muiden tuotantojen alle mutta pääsyy prosessin pysähtymiseen oli epävarmuus elokuvan sisällöstä. Vaikutuinkin erittäin paljon kuvausten tuomista kokemuksista, mutta ne olivat ristiriidassa suunnittelemani elokuvan kanssa.

En osannut ratkaista ongelmaa ennen kuin ymmärsin että elokuvan näkökulman täytyi olla henkilökohtainen. Lähestyin näkökulmaa kirjaamalla ylös lapsuuden muistojani vedestä sekä haastatteleamalla vanhempiani. Haastatteluissa pyysin vanhempiani muistelemaan mm. lapsuuden kesiä sekä omakohtaisia kokemuksia yhteiskunnan muutoksista, kuten esim. kaupungistumisesta. Näiden myötä vahvistui myös ajatus arkistomateriaalin käytöstä, joka tukisi uutta ajatustani elokuvasta, joka kertoisi henkilökohtaisen kasvutarinan minusta ja suhteestani veteen.

Kirjoitettuani toisen käsikirjoitusversion suoritin arkistomateriaalin haun sekä annoin leikkaajalle ohjeistuksen. Lopullinen käsikirjoitus oli täysin kuvallista, ilman kirjoitettua tekstiä, ja syntyi leikkausvaiheen alussa. Tästä tietenkin poikkeuksena oli kertojateksti johon palaan omassa osiossa.

Kuvallinen käsikirjoitus syntyi keräämällä still-kuvia tärkeiksi kokemistani otoksista. Tulostin toista sataa kuvaa paperille ja levitin ne lattialle. Kokosin kuvista tarinan muotoisen kollaasin ja saavutettuaani tyydyttävän rakenteen, kiinnitin kuvat seinälle. Ensimmäistä läpileikkausta tehdessä liikuttelin, poistin tai lisäsin kuvia seinältä tarpeen mukaan. Tätä voi tuki pitää myös osana leikkausprosessia, mutta mielestäni leikkaaminen on käsikirjoittamista aina tavalla tai toisella. Tässä projektissa se oli vain selkeämmin havaittavissa.

Käsikirjoitusprosessi täytti jollain tasolla kaikki Aaltosen esittämät funktiot. Tärkein tehtävä on kuitenkin ollut omien ajatusten kehittäminen ja rakenteen hahmottaminen. Se on ollut eräänlaisen toimintasuunnitelma, jonka pohjalta olen koonnut ”kollaasin” paloja yhteen.



Kuva 1. Kuvallinen käsikirjoitus

4 Sanoista kuvia ja ääntä

4.1 Materiaalin kuvaaminen



Kuva 2. Otos 16 mm:n filmille kuvatusta materiaalista. Saimaa.

Vaikka kompilaatioelokuvan genremääritelmässä mainitaan vanha materiaali, jonka tallentamisessa tekijä ei ole ollut osallisena, voi mielestäni myös itse kuvattu materiaali olla ”kollaasin” lähtökohtana kyseisessä lajityypissä. Jos materiaaliin pystytään suhtautumaan leikkausvaiheessa samalla tavoin ilmaisuvoimaisesti ja ennakkoluulottomasti kuin esimerkiksi arkistokuvaan, ei alkuperällä, tallentamisajankohdalla tai tekijän läsnäololla kuvaustilanteessa ole merkitystä.

Kuten edelle kerroin, käsikirjoittaminen ja kuvaaminen tapahtuivat limittäin ja olivat osa samaa prosessia. Tarkoituksena oli taltioida nykysuomalaisten vesisuhdetta. Lähtökohtana oli veden kiertokulku luonnosta kaupungin kautta lähtöpisteeseen. Kuvaussuunnitelmat tehtiin aina paikanpäällä ja itse kuvaus vallitsevassa valossa.

Luotin täysin intuitioon kuvia tehdessä. Olin tehnyt ennakkotutkimusta joka vaikutti ajatteluuni taustalla koko ajan. Vaikka en tiennyt miten kuvat tulisivat sijoittumaan lopullisessa teoksessa tai jäisivätkö ne kokonaan pois, ne olisivat joka tapauksessa tärkeä palanen lopputuloksen kannalta. Ainoastaan filmimateriaalin käytön pyrin miettimään mahdollisimman ekonomisesti.

Kuvaustilanteita oli kahta eri tyyppistä: vesi ja ihminen luonnossa sekä vesi ja ihminen kaupungissa. Kalustona käytimme sekä filmi- (16 mm.) että videokameraa

(DV). Filmille kuvasimme kohtauksia joista kuvastui veden luonne. Keskityimmekin tallentamaan filmille ihmisiä ja vettä luonnossa.. Tällaisia olivat mm. patoluukuista voimalla kuohuva virta, raikas puro metsässä ja koskenlaskijat. Osa otoksista kuvattiin ylinopeudella hidastuskuvan saamiseksi. Näin saatiin vedelle ”painoa” ja ”voimaa”.

Videokameralla taltioimme pääasiassa ihmisen ja veden kohtaamisia kaupungissa. Koska tässä painotus oli enemmän kuvan sisäisillä tapahtumilla kuin visuaalisella näytävyydellä, ei kuvalaadun putoaminen ollut kovin iso ongelma. Vaikka kieltämättä olisin mielelläni harjoittanut vielä enemmän rumuuden estetisointia, mutta taloudellisesti se oli mahdollista. Toisaalta videon rosoisuus rinnastettuna arkisto- tai filmikuvaan toimi eräänlaisena tyyllisenä kollaasina.

Tällaista tyyllistä kollaasia voidaan havaita myös mustavalko- ja värikuvien käytössä. Bagh kuvailee Alain Resnaisin elokuvan *Yö ja usva* mustavalko- ja värikuvien välistä suhdetta. ”Kollaasi on olemassa aikatasojen välissä: värin ja mustavalkoisen limitys on tullut merkitsemään erityistä ja intensiivisesti havainnollista muiston signaalia, ja juuri kahden eriparisen materiaalin kohtaaminen antaa ”ajan giljotiinille” (jokainen kuva on isku nykyhetken merkityksiin, ja päinvastoin) erityistä voimaa...” (Bagh 2002, 205). Omassa teoksessani pyrin rakentamaan tällaisen ”giljotiinin” eri aikatasojen välille. En syyllistäkseni katsojaa vaan näyttämään miten suuri muutos vesisuhteessa on tapahtunut puolessa vuosisadassa.

Jouko Aaltonen (2006, 143) toteaa kuvausvaiheesta seuraavaa: ”Siinä ei ole kysymys käsikirjoituksen kuvittamisesta tai suunnitelman toteuttamisesta vaan maailman kohtaamisesta”. Tämä toteamus osoittautui päteväksi myös itseni kohdalla. Sain sellaisia kokemuksia suomalaisten ja veden suhteesta joita en pystynyt saamaan kirjoista tai muusta lähdemateriaalista, ja joita ilman olisi elokuvasta puuttunut inhimillinen ja samaistuttava taso. Siitä olisi tullut alkuperäisen idean kaltainen tietoisuus.

4.2 Arkistomateriaali

Arkistomateriaaliin uppoutuminen on eräänlainen aikamatka. Istuin muutamana päivänä katsomassa parikymmentä tuntia uutiskatsauksia, dokumentteja, opetuselokuvia ja fiktioita alkaen 1920-luvulta päätyen nykyaikaan. Silmien edestä vilisti suomalaisen yhteiskunnan kehityskaari savupirteistä asuinlähiöihin. Vaikka materiaali rajattua pystyi kuvista pystyi lukemaan kullekin aikakaudelle ominaisia piirteitä, ajanhenkeä.

Materiaali etsittiin Ylen arkistoista hakusanojen avulla. Tämä tuntui aluksi arpapeliltä ja hakuammunnalta, koska kyseissä arkistossa riittää kuvaa ja ääntä tutkittavaksi vaikka useammaksi vuodeksi. Määrittelin hakusanat taustatutkimuksen pohjalta. Sanoja olivat mm. tukinuitto, metsäteollisuus, karjankasvatus, vauvauinti ja vesivoiman rakentaminen. Materiaalia etsittiin myös pelkällä vesi sanalla. Saaduista tuloksista valitsin materiaalia esikatselua varten.

Katseluhuoneessa oli loputon pino nauhoja, joita aloimme käydä läpi yhdessä leikkaajan kanssa. Tämä työvaihe oli erittäin tärkeä ja varmastikin hyvin samankaltainen kuin esimerkiksi neuvostoelokuvan leikkaajilla.⁷ Arkistonauhoille oli tarttunut kuvaajien tietämättä valtavat määrät informaatiota, joka oli kuin luotu meitä varten. Tässä voidaan jälleen havaita elokuvan (ts. liikkuvan kuvan) kyky tallentaa todentuntuksia heijastuksia todellisesta elämästä oli sitten kyseessä fiktio tai dokumentti.



Kuva 3. Otos elokuvasta Uranuurtajat.

⁷ Sensitiivisemmin kuin Vertov ja huolellisemmin kuin kukaan toinen uutiskatsauksien leikkaaja maailmassa Shub tutki koko säilyneen uutiskatsausarkiston, ruutu ruudulta, löytäen jokaisesta kuvasta viitteitä ja yhteyksiä jollaisia vain kouliintunut leikkaaja pystyy tekemään. Shubilla oli takanaan noin 200 ulkomaisen ja kymmenen venäläisen elokuvan leikkaustyö, jonka antamalla kokemuksella hän pystyi välittämään uutiskatsaukseen uuden ulottuvuuden. (ks. von Bagh 2002. 141)

5 Kollaasin kokoaminen

5.1 Leikkaus

”Montaasi. Siirtymä kuolleista kuvista eläviin kuviin.

Kaikki puhkeaa uudelleen kukkaan”

Robert Bresson (Hyttinen 1989, 159)

Leikkaus oli ehdottomasti tämän projektin tärkein ja haastavin työvaihe. Se on havaittavissa jo kompilaatioelokuvan eli leikkauselokuvan eri nimivaihtoehtojenkin. Voisi sanoa että elokuva käsikirjoitettiin täysin uudestaan leikkausvaiheessa. Tähän johti se että tehtävämme oli löytää meille lähes tuntemattomasta materiaalista samankaltainen tarina tai ainakin samat teemat ja näkökulma jotka olin aikaisempaan käsikirjoitukseen kirjoittanut.

Alunperin tarkoitukseni oli leikata itse mutta huomasin sokeutuvani ja menettäväni otteen kokonaisuudesta etsiessä yksittäisistä kuvista oleellisia merkityksiä. Tämä johtui varmastikin kokemattomuudesta. Ratkaisin asian hankkimalla uuden silmäparin avukseni. Leikkaajaksi sain kurssitoverini Antti Karjalaisen, jonka kanssa olin tehnyt myös edellisin ohjaustyöni.

Työn jako oli aluksi selkeä. Antti tutustui kuvattuun materiaaliin ja oli myös mukana katsomassa ja valitsemassa tulevia arkistokuvia. En näyttänyt Antille aikaisemmin leikkaamiani versioita, koska halusin aloittaa ns. puhtaalta pöydältä. Annoin kirjoittamani outlinen (ranskalaisilla viivoilla tehty käsikirjoitusrunko), jonka pohjalta Antti leikkasi ensimmäisen version. Siinä näkyi raa’asti yhteiskunnan muutos primaarista tertiääriin ja jossa vesi muuttui vapaasta valjastetuksi. Tämä oli puhtaasti ns. tekninen leikkaus, josta puuttui lähes kokonaan ilmaisu sekä henkilökohtainen taso. Taustalla Antti käytti vahvasti tunnelmaa luovaa musiikkia ja lopputulos oli hyvin musiikkivideomainen ja muistutti tyyliltään Godfrey Reggion elokuvaa Koyaanisqatsi: Life out of balance.

Tämä versio ei kuitenkaan vastannut tavoittelemaani lopputulosta eikä se tietenkään ollut tarkoituksaan. Kirjoitin seuraavaksi alustavan kertojatekstin ja luin sen web-kamerani mikrofonin kautta, joka sai ääneni muistuttamaan ensimmäisiä elokuvääniä 1920-luvun lopulta. Tästä oli se hyöty että pystyin keskittymään

ääninäyttelijän heikosta suorituksesta huolimatta itse sisältöön. Teimme muutamia versioista pallotellen niitä Antin ja minun välillä. Minä korjasin kertojatekstiä ja toimitin korjauslistan, joiden pohjalta Antti leikkasi aina uuden version. Tämän prosessin myötä rakenne muodostui kohti lopullista vaikkakin leikkaus oli vielä melko teknistä.

Seuraavaa työvaihetta kuvaa hyvin venäläisen leikkaajan ja ohjaajan Esfjir Shupin näkemyks materiaalista ja montaaasista. Hän teki vanhoista uutiskatsausten raakakuvista vallankumouksesta kertovan elokuvan Romanovien dynastian tuho (1927). ”Montaaasissa yritin välttyä katselemasta uutiskatsausmateriaalia sen itsensä takia ja pyrin säilyttämään periaatteen sen dokumentaarista laadusta. Kaikki oli alisteista teemalle. Tämä antoi minulle mahdollisuuden, huolimatta valokuvattujen tapahtumien ja faktojen tiedetyistä rajoituksista, liittää materiaalin merkitykset siten, että ne toivat mieleen esivallankumouksellisen ajan ja Helmikuun päivät.” (Bagh 2002. 141)

Pyrimme löytämään kuvista juuri sen olennaisen, missä sekunnin kestävä katse saattoi olla juuri se etsimämme elementti. Tämä oli työlästä ja aikaa vievää, joten leikkasin viimeiset versiot yksin. Jatkoin oikeiden kuvien etsimistä kunnes tarina avautui mielestäni luontevasti ja palaset tuntuivat olevan tasapainossa. Tätä ”ohjaajan version” leikkausprosessia kuvastaa hyvin Andrei Tarkovskin näkemys ohjaajan työstä.

Mikä on ohjaajan työn ydin elokuvassa? Sen voisi määritellä ajasta muovaamiseksi. Samaan tapaan kuin kuvanveistäjä ottaa marmorilohkareen ja tuntien sisällään tulevan teoksen piirteet poistaa siitä kaiken ylimääräisen myös elokuvantekijä ottaa ”aikalohkareen” joka kattaa elämän valtavan ja jäsentämättömän tosiasioiden kokonaisuuden, leikkaa pois ja hylkää kaiken tarpeettoman jättäen jäljelle vain sen, mikä jää tulevan elokuvan osaksi, sen, mikä saa paikkansa elokuvallisen kuvan rakenneosana. (Tarkovski 1989. 91)

Lopullinen versio tehtiin yhdessä leikkaajan kanssa, jolloin siihen lisättiin vielä muutama kuva selventämään asiayhteyksiä ja vahvistamaan tunnelmaa.

5.2 Kertoja

Olen pitänyt kertojatekstin kirjoittamisen erillään käsikirjoituksesta, koska se tehtiin pääosin vasta leikkausvaiheen loppupuolella ja kuvajako vaikutti tekstin sisältöön. Lopullinen kertojateksti valmistui valmiin leikkauksen pohjalta ja osittain vasta äänitysvaiheessa.

Kertojateksti muotoutui alun informatiivisen tyylin jälkeen pian subjektiiviseksi. Halusin selventää omaa rooliani tekijänä moralisoijasta enemmänkin osalliseksi. En tuntenut pystyväni saarnaamaan toisille veden ja luonnon puhtauden puolesta jos en itse kyennyt sitä täysin toteuttamaan. Subjektiivisen tyylin myötä moralisointi ja kritiikki kohdistui enemmän itseeni.

Teksti pohjautuu omiin sekä vanhempieni kokemuksiin ja muistoihin vedestä. Tyyliksi muodostui hyvin minimalistinen. Alun runsas teksti karsiutui kolmannekseen, josta vielä äänitystilanteessa poistettiin muutama sana. Kertojan rooli ei ollut niinkään informatiivinen tai pelkästään kerronnallinen vaan kuvallisen tarinan kokija, joka tuo omat muistonsa kuvien joukkoon. Minimalistinen tyyli antaa sanoille voimaa ja pitää katsojan paremmin hereillä ”hereillä” kuin runsaampi teksti.

Hetkittäin kertoja liittää yhteen useita irrallisia kuvia antaen tällaiselle kuvajanelle uuden merkityksen. Myös itse kertojaäänien ja tekstin sisällä on kollaasimaisia piirteitä. Tekstissä hypätään vaivattomasti eri sukupolvien ja tapahtumien välillä ja rakennetaan muistin kappaleista kokonaisuutta. Äänen sävyllä ja intensiteetillä luodaan montaasia suhteessa sen sisältöön.



Kuva 4. Otos videolle kuvatusta materiaalista. Jätevedenpuhdistamo.

5.3 Äänimaailma ja musiikki

”Jos silmällä on täysi työ, korvalle ei jää mitään tai melkein ei mitään. Ei voi olla yhtä aikaa pelkkänä silmänä ja pelkkänä korvana.”

Robert Bresson (Hyttinen 1989, 147)

Musiikilla ja äänimaailmalla on tunnelman kannalta erittäin tärkeä rooli. Niiden avulla pystyy myös nopeuttamaan tai hidastamaan kuvien näennäistä kestoja. Tämä ilmeni hyvin leikkausvaiheessa, jolloin käytimme demomusiikkia luomaan haluttua tunnelmaa tietyille kohtauksille. Läpisävelletty leikkausversio vierii vauhdilla ohi jättäen jälkeen sekavan ja tyhjän olon. Näimme kollaasin mutta meille ei jäänyt aikaa ymmärtää sitä. Musiikki tempaisi katsojan mukaansa eikä jättänyt tilaa kuvalle.

Kollaasielokuvassa täytyy alituiseen etsiä tasapainoa sen osien välillä jotta haluttu sanoma tulee esiin. Liian ”voimakas” äänimaisema vei musiikin tapaan kuvalta ja kertojalta huomion. Mielestäni paras lopputulos saatiin kun pyrittiin pitämään äänimaisema etäällä samalla tavalla kuin mustavalkokuvat ovat etäällä värillisistä. Halusin äänimaiseman olevan osa muistoja ja erillään nykyhetkestä. Joissain kohdissa tämä toteutettiin käyttämällä hiljaisuutta.

Musiikilla avulla pyrimme tavoittamaan kuvien takana piilevän merkityksen. Jos olisimme pyrkineet seuraamaan kuvakerronnan pinnassa näkyvää tunnelmaa, kuten iloa tai surua, emme olisi luoneet kollaasia. Kuten kertojaääni, myös musiikki ja äänimaailma toimivat kollaasia yhdistävänä tekijänä.



Kuva 5. Otos elokuvasta Itämeren saastuminen.

6 Yhteenveto

Elokuvallinen kollaasi on olemassa monella eri tasolla. Se ilmenee yksittäisistä kuvaruuduista muodostuvana ”elävänä kollaasina” eli liikkuvana kuvana sekä sitä jäsentävänä montaaasina. Kollaasielokuva on myös oma genrensä, jossa tekijä etsii kuvaruudusta tai otoksesta uusia merkityksiä, jotka ovat jääneet kuvan tallentajalta huomiotta, luoden niistä uuden kokonaisuuden.

Omakohtainen kokemukseni elokuvan tekoprosessista oli myös eräänlaista kollaasia, jossa jokainen työryhmän jäsen oli itsenäinen aines minun toimiessa ohjaajan roolissa sekä aineksena että koostajana. Kompilaatioelokuvan tekeminen vaati valtavasti paneutumista niin materiaaliin kuin kerrottavan tarinan taustoihin. Lopputulos paljastaa armottomasti tekijän heikkoudet, eikä siinä voi piiloutua näyttelijäsuoritusten tai kuvakerronnan taakse. Voikin sanoa että kyseinen lajityyppi on vahvasti tekijälähtöinen. Ohjaajan täytyy olla leikkaajana leikkauselokuvassa tai muuten leikkaajasta tulee ohjaaja. Tätä tekijälähtöisyyttä vahvisti myös elokuvan henkilökohtainen näkökulma.

Vaikka kompilaatioelokuvan leikkaus vaati miettimään jokaisen kuvaparin kohdalla mitä oikein haluan kertoa ja miksi, elokuva ei synny kuitenkaan pelkästään leikkaamalla. Tärkeämpää on kuvan sisäinen ”leikkaus”, jossa merkitys sisältyy lähtökohtaisesti materiaaliin. Tämä korostui erityisesti arkistomateriaalia valittaessa, koska sen piti leikkautua mahdollisimman yhteen nimenomaan sisällön puolesta. Tätä tukee myös Andrei Tarkovskin havainto leikkauksesta: ”...kyse ei ole sen virtuoosimaisesta hallinnasta vaan siitä, että ihminen tuntee itsessään luontaisen tarpeen ilmaista asiat omalla erityisellä tavallaan. Ennen kaikkea on välttämätöntä tietää, miksi oikeastaan on ryhtynyt tekemään elokuvaa, mitä haluaa sanoa juuri elokuvarunouden avulla” (Tarkovski 1989. 161) .

Ymmärtääkseni itseäni ja löytääkseni sen mitä elokuvalla halusin kertoa, täytyi matkata sekä omiin että perheeni muistiin ja muistoihin. Elokuvan keinoin pystyin herättämään ne osittain henkiin vaikkakaan en suoraan sellaisina kuin ne ovat mielessäni. Luulin löytäväni syyn tai syyllisen omaan kaksinaiseen olemukseeni historiasta ja aikaisemmista sukupolvista mutta muistot paljastivat minun olevan yhtäläillä syyntakeinen kuin aikaisemmat että tulevat sukupolvet. Tätä ei leikkaamalla pystynyt kertomaan vaan täytyi löytää oikeat kuvat sitä välittämään.

Toivon lopputuloksessa näkyvän, kaikesta tekijän kokemattomuudesta huolimatta, se vahva kokemus jonka sain elokuvan tekemisestä. Tämän projektin myötä oivalsin syvällisemmin elokuvan olevan minulle keino yrittää ymmärtää ympäröivää maailmaa edes jollain tasolla.

Lähteet

Kirjat:

Aaltonen Jouko. 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa.* Helsinki. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja, A 70.

Bacon, Henry. 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria.* Helsinki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 791.

Bagh, Peter von. 2002. *Peili jolla oli muisti.* Tampere. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 891.

Hyttinen, Pertti (toim.). 1989. Merkintöjä Robert Bressonista. Kokkola. Chydenius-instituutin kannatusyhdistys.

Janis, Harriet. 1967. *Collage.* Chilton Company Ltd.

Opas taiteen maailmaan. 1992. WSOY

Rabiger, Michael. 1998. *Directing the Documentary.* 3. painos. Focal Press.

Tarkovski, Andrei. 1989. *Vangittu aika.* Helsinki. Love kirjat.

Internetistä:

Kemp, Philip. *Slavko Vorkapich.* Film reference –sivuston artikkeli.
[<http://www.filmreference.com/Writers-and-Production-Artists-Vi-Win/Vorkapich-Slavko.html>] (luettu 1.2.2008)

Thomson, Peter. 2005. *The Cinematic essay.* Artikkel.
[http://www.chicagomediaworks.com/2instructworks/3editing_doc/3editing_docinematicessay.html] (luettu 1.12.2007)

Länsiö, Tapani. 2001. *Kollaasi.* Sibelius Akatemian oppimateriaali.
[http://www2.siba.fi/historia/1900/lansio_artikkelit/kollaasi.html] (luettu 4.3.2008)

Elokuvat:

Lumière, Auguste & Louis. *L'arrivée du un train en gare de la Ciotat.* 1898

Marker, Chris. *San Soleil.* Argos films. 1989

Jarva, Risto. *Kaupungissa on tulevaisuus.* Filminor. 1967

Resnaiss, Alain. *Yö ja usva.* Argos films. 1955

Tarkovski, Andrei. *Peili.* Mosfilm. 1955

Kuvaluettelo:

Kuva 1. Kuvallinen käsikirjoitus.

Kuva 2. Otos 16 mm:n filmille kuvatusta materiaalista.

Kuva 3. Otos elokuvasta Uranuurtajat. Ohj. Yrjö Aaltonen. Suomi-Filmi. 1947.

Kuva 4. Otos videolle kuvatusta materiaalista.

Kuva 5. Otos elokuvasta Itämeren saastuminen. Ohj. Kauko Vuorensola. Yleisradio Oy. 1971

Liitteet

1. Käsikirjoitus

Land of plenty (työnimi), käsikirjoitus, versio 2.0

1. Otsikkokuva. Järvimaisema

Panorointi järvimaisemasta. Kuvan päälle otsikkoteksti.

2. Sadepisarat

Pilviä

3. Opim uimaan, olen suomalainen

Vanhaa arkistokuvaa suomalaisista ja vedestä. Kuvat kertovat ihmisen olevan osa luontoa.

4. Isä ja tukkijätkät

Mustavalkoista tukkilaiskuvaa arkistosta. Hurjaa koskenlaskua ja puun käsittelyä. Ihminen oppii hallitsemaan luontoa mutta on vielä näennäisesti sen armoilla.

Arkistokuvaa onnellisista vanhan ajan suomalaisista. Taustalla soi muunnelma Kesäillan valssista.

5. Muutto kaupunkiin

Suomalaiset tulevat maalta kaupunkiin. Kuvaa lähiöissä asuvista ihmisistä. Vesi tulee hanoista ja putkista.

6. Koulun alku ja yhteiskuntaoppi

Oppivia lapsia ja opettavia aikuisia. Kuvia urheilukasvatuksesta, vesiratasta rakentava koulu, partio...

7. Maantieto. Suomen aineelliset varat

Kartalta näytetään Suomen valjastettuja jokia. Kuvaa jokipenkereen kaivuutöistä.

8. Matematiikka. Hyvinvoinnin perusta

Tehtaita ja työntekijöitä. Koski pyörittää vesivasaraa. Ihminen on valjastanut veden käyttöönsä. Taistelua luonnonvoimaa vettä vastaan jossa vesi valtaa välillä pellot mutta ihminen voittaa. Lopulta vesi nöyrtyy ja saastuu.

9. Ylioppilas ja nyky-yhteiskunta

Yletöntä vappujuhlintaa. Teekarikaste, torikojuja, ilmapalloja. Humalaisia ihmisiä, makkarajonoja yms. Kuva värillistä videokuvaa joka on rumaa ronskia. Väliin kuvaa likaisesta vedestä.

10. Jätevedestä juomavettä. Puhdas omatunto

Jäteveden puhdistamo. Likainen vesi kuplii ja virtaa altaissa. Välppä nostaa iljettävää jätettä. Vessapaperia, kondomeja, tamppooneja yms. roskaa. Musiikki on positiivista. Virkamiehet pyörittävät koeputkia. Lopussa virtaa kirkas puhdistettu vesi.

11. Jälkisanat

Kaunista kuvaa vedestä ja ihmisestä luonnossa.

2. Kertojateksti

Land of plenty (työnimi), kertojateksti, versio 5.2

Kun synnyin suomalaiseksi, oli itsestäänselvyys että oppisin uimaan. Isän mielestä vesi ja uiminen olivat suomalainen kansanpiirre, joten aloitin elämäni uintiliikkeillä.

Viisivuotiaana vanhemmat veivät minut uimakouluun. Tavoitteena oli uimamaisterin tutkinto. Opin pidättämään hengitystä. Kellumaan vedessä pää pinnan alla.

Sinä kesänä vesi oli lämmintä. Kesämökillä sauna kuumana koko päivän. Kahlasin kaulaa myöten rantaveteen. En halunnut olla ihminen. Halusin uida ja kasvaa vedessä.

Isoisät ja -äidit olivat hankkineet elantonsa tavalla tai toisella veteen liittyen. Oma isänikin oli nuorempana ollut apupoikana tukinuitossa. Haaveillut tukkimiehen valasta ja Jätkän arvonimestä.

Mutta isästä ei tullut tukkijätkää vaan putkimies. Uitossa ei ollut enää töitä, vaan koneet korvasivat jätkän.

Isä ja äiti muuttivat maalta kaupunkiin, siellä odotti parempi elämä. Työtä ja sivistystä.

Kaupungista alkoi modernisaatio. Vanhemmat ostivat huoneen kerrostalosta. Siellä vesi juoksi suoraan hanasta keittiöön. Ei ollut enää ulkokuuressa tai kaivovettä. Kauppaan oli kävely matka.

Minäkin sain osani helposta elämästä. Leikkikavereita lähiöstä ja pussillisen muovisotilaita. Sain vapauden varhaisesta aikuisuudesta.

Aloitin koulun oppilaitoksessa. Opettajien tavoitteena oli kasvattaa minut isääni paremmaksi. En vain ymmärtänyt millä tavalla.

Pyhäkoulu, esikoulu, peruskoulu, lukio.

Kirjan yläreunassa lukee Suomi. Perustettu yhdeksäntoistasataaseitsemäntoista.

Suomalaiset saavuttivat eurooppalaisen mittapuun mukaisen tasavallan hiittäen sisulla läpi yöpakkasten ja hallasoiden.

Istuin yhteiskuntaopin tunnilla eturivissä. Haaveilin tulevaisuudesta. Vanhempien mielestä olisin ollut hyvä poliisi tai ekonomi. Itse haluisin merikapteeniksi.

Opin maamme aineelliset varat. Suomi on metsäinen, useiden vesistöjen pilkkoma maa. Pohjanmaalla virtaavat joet: Oulun Siika on Pyhä Kala, jota Lesti Perholla veteli, Lapualta Ähtävän kautta Kyrön kuohuihin nosteli.

Matematiikantunnilla summataan ja kerrotaan. Pyöritellään numeroita ja derivoidaan. Opettaja näyttää mihin numeroita tarvitaan. Yksi, numeroilla tehdään energiaa.

Kaksi, tämä on tehdas.

Yksi plus kaksi on televisio, auto, koulukirja, tietokone.

Pojasta ei tullut tukkijätkeä eikä putkimiestä vaan ylväs Ylioppilas. Tietoyhteiskunnan tukipilari. Olen nyt isompi isääni. Sivistyksen kannukset kantapäissä. Minun tehtäväni on jatkaa tästä eteenpäin. Tehdä todeksi pikkupojan unelmat ja äitini haaveet.

Minä lupaan ja vakuutan kaikkivaltiaan ja kaikkitietävän Jumalan edessä, kunniani ja omantuntoni kautta, olevani Suomen valtakunnan luotettava ja uskollinen kansalainen. Tahdon palvella maatani rehellisesti sekä parhaan kykyni mukaan etsiä ja edistää sen hyötyä ja parasta. Kaiken tämän minä tahdon kunniani ja omantuntoni mukaan täyttää.

Alussa oli vesi, mutta vesi pantiin valjaisiin ja Suomi rakennettiin. Logiikalla ja järjellä minäkin opin hallitsemaan itseäni ja ympäristöäni. En ole enää luonnon armoilla.

Minut on opetettu katsomaan vettä. Näkemään ämpärissä molekyylejä ja alkuaineita. Mittaamaan sitä litroissa ja kuutioissa. Vesi on hyödyke, raaka-aine. Miten sellaiseen voi olla tunneside?

3. Työryhmä

Kertoja:	Olli Kontulainen
Ohjaus ja käsikirjoitus:	Ilkka Rautio
Leikkaus:	Antti Karjalainen, Ilkka Rautio
Filmikuvaus:	Mika Vuorinen
Videokuvaus:	Ilkka Rautio, Jaakko Slotte
Kertojan äänitys:	Tomi Rajala
Äänisuunnittelu ja musiikin äänitys:	Tuomas Vahtera
Musiikki:	Johannes Vartola
Grafiikka:	Salli Kunnari
Tuotantopäälliköt:	Ilkka Rautio, Anna Salmi