

This is a self-archived version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details.

Author(s): Hiltunen, Kaisa

Title: Sukupuoli ja kansallinen maisema Umurissa

Year: 2014

Version: Published version

Copyright: © Tekijä & Nykykulttuurin tutkimuskeskus, 2014.

Rights: In Copyright

Rights url: <http://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=en>

Please cite the original version:

Hiltunen, K. (2014). Sukupuoli ja kansallinen maisema Umurissa. In T. Saresma, & S. Jäntti (Eds.), *Maisemassa : sukupuoli suomalaisuuden kuvastoissa* (pp. 59-91). Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, 115. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-5677-6>

SUKUPUOLI JA KANSALLINEN MAISEMA UMURISSA

Kaisa Hiltunen

Yksinkertaisesti Pojaksi nimetty nuorehko mies saapuu töihin rajavartiostoon Suomen Lappiin. Hän rakastuu matkan varrella näkemäänsä naiseen ensi silmäyksellä. Myöhemmin he tutustuvat ja Poika alkaa kutsua naista Umuriksi. He rakastuvat, mutta suhteella ei ole tulevaisuutta, sillä Umur varjelee ikävää salaisuutta. Hän sairastaa syöpää ja kuolee siihen elokuvan lopussa, mitä Poika ei saa koskaan tietää. Pojan silmissä Umur on kiehtova, joskin oikukas rakastettu. Poika huomaa, että kaikki ei ole kohdallaan, mutta ottaa naisen haasteena ajatellen, että kaikki kääntyy vielä parhain päin. Umur ei halua loukata Poikaa, mutta ei myöskään kykene kertomaan sairaudestaan.

Petter Sairasen romaaniin *Sähköllä valaistu talo* (1989) löyhästi pohjautuva Kai Lehtisen ohjaama *Umur* (2002) on intohimoinen rakkaustarina, johon toisen osapuolen kuolemanpelko luo traagisen dramaattisen jännitteen. Tarina on upotettu idyllisesti kuvattuihin Lapin maisemiin, joiden voi tulkita symboloivan kuvatun rakkauksen puhtautta, luonnollisuutta ja väkevyyttä. Tällä tavoin kriitikot ovat sitä tulkinneet (ks. esim. <http://www.film-o-holic.com/dvd-arvostelut/umur/>). Tässä artikkelissa pyrin kriittisesti avaamaan tarinan ja sitä kehystävän maiseman välisiä suhteita. Tulkintani mukaan myyttinen Lapin maisema tarjoaa puitteet kaipuulle, naista koskeville fantasioille ja rakastavaisten onnen hetkille, mutta samalla se vahvistaa stereotyyppisiä käsityksiä sukupuolista ja suomalaisesta luonnosta.¹

Umur kerrotaan naista kaipaavan miehen näkökulmasta. Vaikka Pojassa on romanttinen puoli, hän edustaa myös perinteistä suomalaista miestä, hiljaista eränkävijää, jolle tunteiden ilmaiseminen on vaikeaa. Pojan ajatukset ja tunteet tuodaan esiin hänen runoilevan kertojaäänensä kautta. Pojan kaipuusta rakentuu kömpelöä rak-

kausrunoa muistuttava kerrontatapa. Maisemalla on miehen tunteiden näkyväksi tekemisessä tärkeä, metaforinen rooli. *Umurin* kerronnassa voimakkaat visuaaliset, tunteista kertovat kuvat ovat ensisijaisia, ajallinen ja tilallinen jatkuvuus jäävät niille alisteisiksi. Kerronta tuntuu hetkittäin rakentuvan Pojan tajunnanvirran varaan. Vaikka näkökulma on ikävöivän miehen, tarina vahvistaa sukupuoliasetelmaa, jossa mies on hallitseva osapuoli. Tämä tulee esiin erityisesti tavassa, jolla naista ja miestä kuvataan suhteessa luontoon. Miehen luontosuhde on aktiivinen, luontoa haltuun ottava. Naisen kuvaukseen taas liittyy mystiikkaa, joka pikemminkin liittää hänet osaksi luontoa.

Elokuva sai ilmestyessään pääasiassa myönteisen vastaanoton. Sitä kuvailtiin kauniiksi ja taidokkaaksi rakkaustarinaksi, ”jonka sydän lyö aivan omaa tahtia – samaa tahtia luonnon kanssa” (Anne Tolonen siteerattuna dvd:n kannessa). Toisaalla *Umuria* luonnehdittiin seuraavasti: ”karhea ja kaunis, umpihullu ja sitä kautta mitä luonnollisin rakkauden kuvaus – rakkaudesta ihmisiin, eläimiin ja luontoon. Umurin tunteen ja sydämen aito palo todellakin koskettaa suomalaista sieluani, jota kaupunkilaisuus ei ole vielä kokonaan turmellut.” (<http://www.film-o-holic.com/dvd-arvostelut/umur/>). Vaikka maiseman merkittävä rooli huomattiin, arvosteluissa ei juuri kiinnitetty huomiota tapaan, jolla *Umurissa* luonnollistetaan kulttuurin tuottamia rakenteita erityisesti maisemakuvauksen kautta. Tämä saa kysymään, kokevatko suomalaiset kansallisen luontomaiseman niin pyhäksi, että siihen liittyviä ideologisia merkityksiä ei huomata. Joka tapauksessa reaktiot kertovat luontokuvien retorisestä voimasta.

Kriitikot eivät myöskään tarttuneet *Umurin* miehiseen näkökulmaan. Tähän kiinnittää huomiota Lauri Myllymäki (2009) esseessään *Suomalainen luontofantasia*: ”Toisin kuin arvosteluissa todetaan, kyseessä ei ole ’lämmin’ luonnonläheinen miehen ja naisen rakkaustarina, vaan läpikotaisin maskuliininen fantasia, jossa luonto on estetisoitu fantasian taustaksi.” Luontoon, mieheen ja naiseen suhtaudutaan kyseenalaistamattomina itsestäänselvyyksinä. Romantisointiin taipuvaisen erämiehen näkökulma, jollaiseksi voi-

daan lukea sekä elokuvan päähenkilön että elokuvaohjaajan näkökulma, kyllästää elokuvan visuaalisen ilmeen ja vaikuttaa sen naiskuvaan. Mies on myös se, jonka näkökulmasta ja jonka kanssa maisemaa pääasiassa katsotaan. Pohdin miten tämä vaikuttaa maiseman esittämisen tapaan.

Analysoin tapoja, joilla *Umurissa* uusinnetaan sukupuolen ja maiseman kuvaukseen erityisesti suomalaisessa kontekstissa liitettyjä stereotyyppisiä. Vertailukohteena käytän muutamia muita suomalaisia Lappiin sijoittuvia elokuvia. Viittaan elokuvatutkimuksensa ja sukupuolentutkimuksessa esitettyihin näkemyksiin miehen ja naisen kuvaamisen tavoista. Osoitan miten elokuvassa vahvistetaan miehen valta-asemaa.

Johtoajatukseni maisemakuvauksen analysoimiseen on peräisin taidehistorioitsija W.J.T. Mitchelliltä (2002, 1–2), joka kehottaa pohtimaan maiseman roolia kulttuurisena käytäntönä syvemmin kuin vain siltä osin mitä maisema merkitsee tai symboloi. Hänen mukaansa on kiinnitettävä huomiota siihen, että maisema on kulttuurisen vallan väline, vaikka se usein häivyttää oman luettavuutensa ja siten luonnollistaa itsensä. Luonto ja maisema ovat aina kulttuurisesti määrittäneitä. ”Kun ihminen vain kohdistaa huomionsa luontoon, siitä tulee ’keinotekoinen’ – väline, jolla ilmaistaan merkitystä ja arvoja.” Näin toteavat taidehistorioitsijat Ville Lukkari ja Annika Waenerberg (2004, 15) suomalaisen maalaustaiteen kansallismaisemia käsittelevän tutkimuksensa johdannossa.

Umur on elokuvana ja fiktiokokemuksena moniselitteisten ristiriitaisuuksien ja kerronnallisten murtumien tai säröjen pirstoma. Traagiset ja koomiset sävyt vaihtelevat yllättävästi, ikään kuin elokuva etsisi paikkaansa draaman ja komedian välimaastossa. Osittain tämä vaikuttaa olevan miehisen näkökulman seurausta. Yksi keino tulkita elokuvaa, erityisesti sen ristiriitaisuuksia, on psykoanalyttinen melankoliatulkinta, johon lyhyesti viittaan tässä artikkelissa.² Elokuvan koomiset, osittain suomalaisen elokuvan jätkäkulttuurista periytyvät elementit liittyvät miehiin. Naisen kuvauksessa on yleismaailmallisempia piirteitä, sillä hänet rinnastetaan luontoon ja lisäksi naisen kuvauksessa on klassisesta melodraamas-

ta tuttua traagisuutta. Komediaalisuutta voidaan tulkita keinona esittää kertomusta luisumasta liian tunteikkaaksi ja pyrkimyksenä vahvistaa siten miehen valta-asemaa. Varsinkaan naishahmoon sisältyviä ristiriitaisuuksia ei välttämättä edes tulkita ristiriitaisuuksiksi, koska ne ovat niin tyypillisiä naisen elokuvallisissa representatioissa.

Erämiehen melankolinen sielunmaisema

Pojan toiveena on löytää Lapista paikka, jossa hänen sielullaan olisi hyvä olla. Elokuvan alussa, samaan aikaan kun lintuperspektiivistä kuvattu Poikaa kuljettava linja-auto liikkuu tunturimaisemassa, miespuolinen kertojaääni toteaa saameksi, että sielumme halajaa asettua tietylle seudulle ja että Pojalle tämä on se seutu. Ääni lisää: ”ja ihminen löytää, niinko muuttolintu löytää perille, eikä sitä voi selittää. Mutta hän ei vielä tiä, ettei helvetti eikä paratiisi ole mikään paikka eikä seutu, vaan sissäinen tila. Se on sinussa jos vain ossaat kattoa.” Enteelliseltä kuulostava kommentti ohjaa elokuvan tulkintaa vihjaten, että mielenrauha ei löydy jostain ulkomaailman paikasta, vaan se on kokemusten myötä saavutettu mielentila. Silmäkantamattomiin avautuva tunturimaisema synnyttää melankolisen tunnelman, sillä se kiinnittää huomion ihmisen pienuuteen ja saa haaveilemaan kaukaisista paikoista. Toisaalta maisemaan liittyy myös lupaus jostain tuntemattomasta ja salaperäisestä.³ Tässä maisemassa Pojan matka kohti tuntematonta saa sekä konkreettisen että symbolisen ilmaisunsa. Runollinen ja paljon avoimeksi jättävä alkukohtaus voidaan nähdä kehotuksena tulkita elokuvaa miehisenä identiteetti- tai kasvutarinana. Mies etsii merkitystä elämälleen (vrt. Koivunen 2006, 141).

Kun linja-auto pysähtyy, Poika näkee Umurin ensimmäisen keran auton ikkunasta. Nainen seisoo tien varteen pystytetyn matkamuistokojun ääressä ja kääntyy dramaattisesti Poikaan päin ikään kuin aistien tämän katseen selässään. Naisen läpätunkeva katse

naulitsee Pojan paikalleen. Poika hämmentyy, kuten vielä monesti myöhemminkin. Siitä huolimatta, että Umur mystifioidaan heti ensimmäisessä kohtauksessa, hän ei ole yksinomaan katseen kohde, vaan hän suuntaa haastavan katseensa takaisin mieheen.

Katseiden vaihto toistuu Pojan nähdessä Umurin uudelleen hie-
man myöhemmin. Nämä maagiset hetket synnyttävät dramaattisia
katkoksia kerrontaan. Koko maailma tuntuu pysähtyvän Pojan ja
Umurin katseiden kohdatessa. Kolmannella kerralla Poika aavis-
taa Umurin seisovan hänen takanaan jo ennen kuin kääntyy kat-
somaan. Seuraavaksi heidät nähdään jo kiipeämässä yhdessä tun-
turiin ja yhtä pian Umur on lähtenyt ja Poika jäänyt kaipaamaan.
Kerronta etenee sykäyksittäin tuokiokuvina, kuin Pojan muisteluna
tai rakkausrunona. Myllymäki (2009) luonnehtii kerrontaa osuvas-
ti balladinomaiseksi.



Kuva 1. Umur ja Poika tekevät tuttavuutta tunturin huipulla. (Kuva eloku-
vasta *Umur*. Tuotantoyhtiö MRP Matila Röhr Productions.)

Maisemakuvat toimivat Pojan tunteiden jatkeena. Kun Poika kävelee maantien laitaa taustanaan jylhä tunturimaisema, hänen kertojäänensä sanoo:

Menin etsimään Umuria, mutta hän oli jo lähtenyt. Nyt on vain puut ja joet, taivaan kaari ja kaipaus. Kaipaat jotain, menet tunturiin. Ajattelet, että se on miehen paikka ja istut siellä ja kaipaat. Toivot, että olisi joku, jonka luokse palata, jossa ajatukset voisivat levätä.

Poika ajattelee, että miehen kuuluu kaivata naista yksin tunturissa ja että naisen kuuluu odottaa miestä toisaalla. Hän toivoo löytäneensä Umurista sen, joka odottaisi ja tarjoaisi levähdyspaikan.

Muistellessaan Umuria erämaan yksinäisyydessä Poika rakentaa omaa ihannoitua kertomustaan heidän suhteestaan. Melankolikon tapaan hän rakentaa kertomusta kaipuustaan muistojen ja kuvitelmiensä kautta (Brady ja Haapala 2003). Poika estetisoi melankoliansa pukemalla ajatuksensa sanoiksi ja muuttamalla ne kuviksi. Hän maalaa sentimentaalisen kuvan, jossa yksinäinen mies istuu tunturin huipulla tähtitaivaan alla ja antaa sen Umurille joululahjaksi. Melankolinen mieliala ruokkii Pojan luovuutta. Kaipuun ja surun vastapainona melankolia voi olla myös mieltä ylentävä, luova ja jännittävä mielentila (mt., Flatley 2008, 36).

Katsojalle suhteen todellisuuden ja Pojan haaveiden välinen ristiriita käy ilmi nopeasti, mutta Poika kieltäytyy ottamasta sitä todesta. Kun Umur tulee kylään, he istuvat vaivaantuneina Pojan asuntolahuoneessa. Jälleen kerronta ilmentää heidän välisiään jännitteitä dramaattisin katseiden vaihdoin. Jälkeenpäin, erämaan yksinäisyydessä Poika kertoo:

Umur kävi luonani. Kävi ja vei sydämeni ja villapaitani. Kohta on joululähetin hänelle kukan ja kerroin että rakastan häntä ja toissapäivänä sain kirjeen. Umur haluaa viettää joulun kotona. Hänen siskonsa tulee Ruotsista ja mitä kaikkea. Perhejuhla.

Myöhemmin kamiinan loimussa Poika puhelee tyytyväisin äänenpainoin Umurille: ”Umur, olen luottavainen. Hyvää uutta vuotta.” Umurin kuva leikkautuu seesteisiin Lapin kaamoksen kuviin kuin Pojan mielestä nousevana haavekuvana. Osa kuvista taas kertoo Pojan aktiivisuudesta. Poika hiihtää, putoaa jäihin, kiskoo itsensä

ylös, lämmittelee saunassa, herää kiepistä, ajaa moottorikelkalla, kahvittelee metsässä muiden rajavartijoiden kanssa. Maiseman metaforista, tunteita vahvistavaa ulottuvuutta korostaa kuvien asetelmallisuus ja yksityiskohdat pois pyyhkivä etäisyys tai hämäryys.

Jo varhaisessa vaiheessa selviää, että Poika haaveilee mahdotomasta. Seuraava tapaaminen päättyy katkeriin tunnelmiin. Umur ei ilahdu löytäessään Pojan ovensa takaa. Baari-ilta päättyy Umurin raivokohtaukseen tämän alkaessa sättiä Poikaa tämän lähettämistä kirjeistä ja rakkaudentunnustuksista. Hiljaa ja ilmeettömänä Poika ottaa ryöpyn vastaan ja vasta myöhemmin tunturin lumisessa yksinäisyydessä hiihdellessään kertoo tunteistaan vertauskuvallisesti: ”Lähetin Umurille kaktuksen, en ruusua. Ruusut kuihtuvat, mutta kaktus elää. Se kestää kuivuutta kauan ja kukkii jonain päivänä. Sataa uutta lunta. Lumeen tulee uusia jälkiä ja seuraavassa hetkessä tuulenpuuska peittää ne.” Luontohavainnot jäsentyvät osaksi Pojan romanttista sisäistä puhetta. Poika vaikuttaa uskovan, että heidän suhteensa korjaantuu samoin kuin luonto uusiutuu itsestään, ajan kanssa. Kuitenkin uusia konflikteja ilmaantuu.

Pojan kertojaääni saa Umurin vaikuttamaan läheisemmältä kuin mitä kuvat antavat ymmärtää. Tätä vahvistaa elliptinen kerronta, joka rinnastaa Pojan yksinäiset mietteet talvisen hämärän keskellä Umurin ahdistukseen toisaalla. Umur kirjoittaa kirjeessään, että ei kannata aloittaa sellaista millä ei ole tulevaisuutta ja että hän ei tiedä itsekään mikä hänessä on vikana. Kuolema on jo koskettanut Umuria. Umur kertoo isälleen nähneensä unta, jossa oli kuollut. Siinä missä Poika kykenee muuntamaan kaipuunsa teksteiksi ja kuviksi, Umurin mielentila on eri tavalla melankolinen. Se on raskas ja depressiivinen (ks. Kukkonen 2007, 35–36). Muistikuvat pihakeinusta ja lapsen laulama pätkä laulusta ”Kuin silloin ennen...” kertovat kaipuusta aikaan, jolloin kaikki oli hyvin.

Umur kysyy Pojalta mitä tämä ajattelee kuolemasta. Sen sijaan että puhuisi itsestään, Poika alkaa pohtia asiaa yleisellä tasolla. Pojan mielestä kuolema on ”jottain väsymistä” tai ”jottain luopumista”. Hän puhuu kuolemasta löytämänsä poron raadon kautta miettien kuinka raato oli vain hetkeä ennen kokonainen, täynnä elämää

oleva poro. Poika vastaa kuin ihminen, joka ei ole vielä ajatellut omaa kuolevaisuuttaan ja joka kuvittelee, että kuolema on ihmisen omaa heikkoutta.

Kertojaääni katkeaa kesäksi, jonka Poika ja Umur viettävät yhdessä joen varrella, vehreän metsikön siimeksessä sijaitsevassa mökissä. Onnen aika päättyy loppukesällä, kun Umur ilmoittaa yllättäen lähtevänsä kaupunkiin opiskelemaan. Hän sanoo haluavansa mennä yksin, sillä todellisuudessa hän on menossa sairaalaan. Poika on pettynyt ja ikävissään, mutta pian Umurin lähdön jälkeen hän jo kertoo, kuinka selkeää ja väistämätöntä ajan kulku on hänen suorittaessaan päivittäisiä rutiinejaan. Luonnollinen elämisen rytmi rauhoittaa mielen. Poika ei murehdi liikoja, vaan antaa asioiden mennä omalla painollaan:

Tuntuu ajan kuluminen jotenkin selvältä ja kirkaalta. Kävelee joelle ja hakee vettä. Menee kuuriin ja tuo puita. Laittaa puita pesään. Huomaa kuinka kiuas ja vesi kuumenevat. Näkee pimeyden väistyvän ja kaikki tapahtuu levollisesti ja itsevarmasti, vääjäämättömästi. Eikä sitä tarvitse epäillä. Samassa tahdissa ja rytmissä tämä kaikki ja tuntuu kuin olisi itsekin siinä samassa liikkeessä. Ajattelee, että aika ja ajankulku rakentuu tällaisista aineksista, ettei tässä ole yhtään säröä. Alkaa mieli luottaa, että sinä nouset kauneimmalla tavalla vedestä. Ajattelee, että päivän valkeneminen, saunan lämpeneminen ovat yksi ja sama ajankulku, kuin kylmää, kirkasta ja särötöntä joen vettä. Ja ihmisen mielen liike. Kuin nousisi vedestä ja kävelisi luoksesi.

Arkisten toimien keskelle leikkautuu jälleen kliseenomainen haavekuva kauniina vedestä nousevasta naisesta. Poika lisää vielä: ”Vuoden kierron olit minussa niin että oksat pois.” Rajavartijan työssään Poika on tottunut elämään luonnon ehdoilla ja hyväksymään, että luonnossa asiat tapahtuvat omassa peruuttamattomassa rytmissään. Hänen onnensa syntyy elämisestä sopusoinnussa luonnon kanssa. Hänelle myös Umur on kuin yksi luonnon elementti, joka ilmaantuu maisemaan, tulee ja menee miten haluaa, mutta jonka Poika toivoo palaavan lopulta hänen luokseen.

Elokuvan lopussa Poika palaa pohjoiseen, johon lähti tarinan alussa etsimään sisäistä kotiaan. Samaan aikaan kun Poika muistelee Umurin kanssa viettämänsä aikaa, Umurin perhe on kerään-



Kuva 2. Pojan ja Umurin kesäistä onnea varjostaa Umurin salaisuus. (Kuva elokuvasta *Umur*. Tuotantoyhtiö MRP Matila Röhr Productions.)

tynyt hänen sairaalavuoteensa äärelle jättämään hänelle jäähyväisiä. Umur kuolee, valkoinen pöllö nousee lentoon ja Poika havahduu saunamökissä tunturin huipulla. Hän juoksee alastomana ulos ja nousee kivipaaden päälle. Alusta tuttu kertojaääni sanoo: ”Puut, aamuöinen maa. Savu liikkuu, tuli lepattaa. Kasvot hehkuvat leimussa ja nyt, maailma on pysähtynyt.” Kamera kiertää jalat harallaan, kädet ojennettuina ja selkä kaarella huutavaa Poikaa. Dramaattinen musiikki on korvannut elokuvan sisäiset äänet, emmekä kuule Pojan huutoa. Hetken ajan nähdään takautuma, jossa Poika ja Umur istuvat yhdessä saman paaden päällä.

Pojan maskuliininen asento on vahva ja alkuvoimainen ele ja se voidaan tulkita ilmauksena siitä, että hän on jälleen voimiensa tunnossa. Sama ele on nähty aiemminkin, mutta silloin Poika uhkui elinvoimaansa Umurin edessä. Nyt hänet kuvataan Lapin valloitukseen jälleen valmiina erämiehenä. Pojan eleeseen sisältyvä ajatus elämän voittamisesta esitetään kerronnassa suorana reaktio-

na Umurin kuolemaan. Ikään kuin Poika olisi saanut uutta voimaa Umurin kuolemasta. Mikäli Umuria tulkitaan miehisen melankolian kertomuksena psykoanalyttisessä viitekehyksessä, niin tilanne merkitsee nimenomaan voimaantumista. Freudin ja Kristevan melankoliateorioiden pohjalta Martin Scorsesen elokuvia tulkitsevan Mark Nichollsin (2004, 34) mukaan miehen melankolia saa aina alkunsa naisesta ja naisessa olevasta puutteesta. Mies on kuitenkin silti mahdollista esittää ”voittajana”, sillä kuten Nicholls (2004, 26) kuvaa: ”miespuolinen melankolikko kykenee omaksumaan historiallisesti naiselle kuuluvan emotionaalisen asenteen ja silti säilyttämään etuoikeutetun valta- ja auktoriteettiasemansa”. Pojalle tämä rakkauden kaipuu ja täyttymättömyyden tila on houkutteleva ja hedelmällinen, koska se ruokkii hänen kaipuutaan, jota hän ilmeisesti myös rakastaa. Jotta miehen kaipuu voisi jatkua, täytyy naisen olla tavoittamaton.

Miehen ja luonnon välinen suhde esitetään ainoana kestävässä (rakkaus)suhteena. Ympäröivä maisema on mahdollista tulkita myös naiseksi, joka herättää Pojassa halun seksuaalisuutensa vahvistamiseen (vrt. Rose 1993, 105). Myös kameran kiertävä liike tuntuu ilmaisevan, että ympyrä on sulkeutunut ja että Poika on sielä missä hänen paikkansa on.

Pojan haluttomuus selvittää Umurin salaisuutta voidaankin tämän valossa tulkita siten, että hän yrittää suojella itseään naisen aiheuttamalta pettymykseltä. Hän menee mieluummin tunturiin ikävöimään ja haaveilemaan kuin kysyy syytä Umurin torjuvaan asenteeseen. Elokuvan viimeisinä sanoina kuultava Pojan ”elättelen pientä liekkiä sielussani” kertoo, että hän jää kaipaamaan. Umurin kuoleman kautta rakkaudessa aina vaaniva menetys (Wells 2006, 12) konkretisoituu, mutta ei Pojalle, ei ainakaan vielä. Umur säilyy Pojalle yhtä arvoituksellisena kuin ensikohtaamisessa. Fantasia on täydellisen saavuttamaton, kuten Myllymäki (2009) huomauttaa ja sitä on vaikea tuhota. Kuolemansa kautta Umur sidotaan osaksi luonnon kiertokulkua. Viimeisissä kuvissa Umur ja Pojan aiemmin kuollut Taika-koira kahlaavat valtaviin hankien keskellä. Kuvista henkii harmonia ja Umur hymyilee kauniisti, kauniimmin kuin kos-

kaan eläissään. Tämä levollinen loppukuva voidaan tulkita pyrki-
myksenä esittää nainen kaikesta huolimatta kesytettynä.

Umurissa voi nähdä jäänteitä kulkuriromansseista, jotka kirjallisuudentutkija Markku Soikkelin (1999, 158) mukaan ovat olleet patriarkaatile tärkeää lohtukirjallisuutta nopeasti kaupungistuneessa Suomessa. Kulkuriromansseissa naisen välineellisyys näkyy Soikkelin mukaan parhaiten, koska ”ne tukevat mielikuvaa miehestä vaeltajana, joka ei voi kotiutua mihinkään mutta saa romanssissa todistuksen miehisyydestään.” Samaa toteaa Veli-Pekka Lehtola (1998, 228) Lappiin sijoittuvista eräkirjoista. Erämiehet ovat ”lähitijöitä ja etsijöitä”, kun taas nainen on ”ranta, johon palata”. Lasse Majuri (1999, 271) päätyy samantyyppiseen näkemykseen analyysissään Olli Saarelan elokuvasta *Rukajärven tie* (1999). Siinä miehet ovat tien päällä ja naiset pysyvät taloissaan. Jos naiset erehtyvät tielle, heidät surmataan tai raiskataan: ”Inhimilliset perusorientaatiot – pesiä ja olla matkalla, (Stenros 1993, 31) – ovat jyrkän sukupuolitettut. Reissaus on miesten juttu.”

Pojan haaveena on, että hän voisi matkoiltaan palata naisen, Umurin, luo. Se, ettei näin käy, johtuu Umurin sairaudesta, ei niinkään siitä, ettei myös Umur haluaisi näin olevan. Täysin taantumuksellisenä ei *Umurin* naiskuvaa kuitenkaan voi pitää, sillä myös Umur tekee päätöksiä, ottaa ja lähtee, eikä aina toivota Poikaa tervetulleeksi. Se, että nainen tuomitaan kuolemaan, voidaan kuitenkin nähdä klassisesta melodraamasta juontuvana konventiona, jota feministiset elokuvatutkijat ovat tulkinneet naisen paikalleen palauttamisena.⁴ Mikäli nainen ei voi tehdä miestä onnelliseksi, hänen täytyy kuolla.

Koomisia murtumia

Elokuvatutkija Steve Neale totesi vuonna 1993, että valtavirtaelokuva pitäytyy miehen normissa. Siinä testataan miestä, mutta miehen kuva kyseenalaistetaan harvoin. Mies on tuttu ja läpinäkyvä. Nainen sen sijaan on tutkimuksen kohde, sillä päinvastoin kuin

mies, naiset aiheuttavat ongelmia ja levottomuutta ja siksi heitä täytyy tutkia. Miehen elokuvallisia representaatioita on sittemmin tutkittu runsaasti, mutta enimmäkseen amerikkalaisten elokuvien kautta. Nealen (1993, 19) mainitsema asetelma toistuu kuitenkin yhä elokuvissa. Suomalaisen elokuvan osalta mieskuvan tutkimus on jäänyt vähäiseksi, sillä teemaa käsitellään vain muutamissa artikkeleissa.

Umurissakin nainen jää miehelle mysteeriksi. Katsojalle paljastetaan enemmän, mutta samalla kerronta luo salaperäisyyden vaikutelmaa. Poika kohtaa perinteisiä miehuuden haasteita työssään, mutta Umurin tehtävä on testata Poikaa emotionaalisesti. Poika oppii ainakin sen, että naiset eivät ole suoraviivaisia. Miehen tuttuutta ja naisen salaperäisyyttä korostavat myös nimivalinnat Poika ja Umur. Se, että selvästi aikuinen miespäähenkilö on nimetty Pojaksi (joskin häntä kutsutaan siten vain yhden kerran), pitää sisällään tietynlaisen näkökulman miehuuteen. Miehet ovat ikuisesti poikia, vapaita veijareita. ”Poikana” hänestä tulee ikään kuin kaikkien poikien tai miesten edustaja ja tätä kautta elokuvaa voidaan tulkita yleispätevänä miehisen fantasian kuvauksena. Vierasperäinen Umur taas on alun perin vanha saamenkielinen miehen nimi. Poika nimeää naisen Umuriksi ja nimen eksoottisuus ilmentää Pojan naisen edessä kokemaa ihmetystä, ihailua ja arkuuttakin. Nimien synnyttämät assosiaatiot ilmenevät myös visuaalisella tasolla. Poika on nuorekas seikkailijatyypin anorakkeinen ja reppuinen. Boheemi Umur taas rinnastetaan valkoiseen lapinpöllöön, mikä paitsi tekee hänestä eksoottisen myös herättää assosiaatioita Erik Blombergin *Valkoiseen peuraan* (1952). Se, että mies ja nainen jäävät tarinan tasolla nimettömiksi ja vaille menneisyyttä, antaa elokuvalla yleismaailmallista sävyä tarinana miehen ja naisen kohtaamisesta.

Poikaa koetellaan, kuten Neale sanoo miehiä koeteltavan valtavirtaelokuvassa. Ei ole yksinomaan Pojan vika, että hän ei tunne todellista Umuria, mutta hän ei myöskään vaivaudu ottamaan selvää. Vielä rukkasia edeltävänä iltana Pojan kertojaääni sanoo: ”Maailman rakkain sielu samalla patjalla (...) Minua ei tästä saa edes maanjäristys. Vedän syvään henkeä ja lepään – kotona.” Poi-

ka kuvittelee yhä saavansa Umurista vaimon. Rukkasten jälkeenkään Poika ei tahdo uskoa asiaa todeksi, vaan sanoo ”Mie ootan viis vuotta ja meen jonkun toisen kanssa [naimisiin], vaikka sinun kanssa kuitenkin” ja virnistää perään. Koiralleen hän sanoo: ”Tällä kertaa tuli rukkaset.” Onnellisten muistojen sijoilla Poika kertoo kaihoisesti rakastavansa Umuria enemmän kuin koskaan. Vielä myöhemminkin hän kehuskelee: ”sitte miulla on sellanen työnhupakko. Se on miun. Umur.” Poika pitää itsepintaisesti kiinni fantasiasiaan, jossa nainen odottaa kesyttämistään. Hän tyytyy kulkemaan naisen perässä ja elättelemään toivoa jatkosta, sillä toistaiseksi hänellä on loputtomasti aikaa.

Mies ei saa perinteisissä elokuvagenreissä olla naisesta liian riippuvainen, vaan hänen on osoitettava pärjäävänsä yksinään. Miehen epävarmuus ja pelot kätketään ja miehen valta-asemaa ylläpidetään *Umurissa* perinteisin, miehen kuvaukseen liitetyin konventioin. Yksi keino ilmaista pärjäämistä on asioiden kuittaaminen huumorilla. Toinen huumoriin liittyvä keino on suomalaiskansallisen jätäkulttuurin perinteen vaaliminen. Komiikka on keino esittää mies tuttuna ja turvallisena. Vaikka *Umurissa* on pohjimmiltaan kyse tunteista, niin samalla elokuva yrittää olla luisumatta liiaksi tunteiden ja romanttisen draaman, tai melodraaman (ks. Williams 2009, 340), alueelle. Tästä syntyy kerrontaan jännitteitä. Tunteiden vastustaminen voidaan tulkita tarpeena esittää mies voittajana. Loukattunakin hänen täytyy löytää tilanteesta huumoria ja osoittaa näin olevansa sen yläpuolella.⁵

Suomalainen konteksti, eritoten jäyhä suomalainen mentaliteetti, antaa oman värinsä mieskuvaukseen. Mikko Lehtosen (1999, 86–87) mukaan suomalaisessa kulttuurissa menneisyydessä syntyneet mieheyden mallit, joita hän kutsuu jäänteenomaisiksi mieheyden malleiksi, ovat edelleen vallitsevia. Esimerkkeinä Lehtonen mainitsee Saarijärven Paavon, Sven Tuuvan ja Paavo Nurmen. Näille malleille on ominaista mieheyden käsittäminen normina, itsestäänselvytenä. Erämaihin ja luonnolliseen elämäntapaan vetoa tunteva Poika on eittämättä enemmän menneisyyteen kuin nykyisyyteen kurottava hahmo.

Pojan hahmossa on myös piirteitä jätkäkulttuurista, josta Anu Koivunen ja Kimmo Laine (1993, 136) kirjoittavat seuraavasti: ”Jätkä-mytologiaan liittyy yhtäältä miesten ’alkutilaa’, luontoa ja Lapin erämaita kohtaan tuntema kaipuu, toisaalta heidän halunsa paeta velvollisuuksia, naisten edustamaksi merkittyä työn ja sitoumusten maailmaa.” Myös jätkyys voidaan lukea jäänteenomaiseksi miehen malliksi. Päivi Naskalin (2003, 17) mukaan sellaiset elokuvat kuin Åke Lindmanin *Lapin kullan kimallus* (1999) ja Tapio Suomisen *Mosku – lajinsa viimeinen* (2003) uusintavat maskuliinista sankaruutta ja legenda Lapin alkukantaisesta miehestä. Listaani voisi lisätä myös Jalmari Helanderin *Rare Exportsin* (2010). *Umurissa* miehisyys ei ole yhtä vahvasti sankarillista tai uhoavaa, esimerkiksi miesten keskinäistä kilpailua ei ole ja rajanaapureihin suhtaudutaan hyväntahtoisesti, mutta pohjimmiltaan maskuliinista maailmaa sekin kuvaa. Lappi on paikka, jossa yksinäiset miehet yrittävät tulla toimeen itsensä kanssa. Yksi kaipaa naista ja toinen taistelee viinapullon ja Jumalan välillä. Poikaan voidaan liittää Antti Alasen (2000, 40) mainitsemat suomalaisen elokuvan kulkuria ja vaeltajaa kuvaavat ”seikkailun, vapauden, riippumattomuuden ja liikkuvuuden ominaisuudet”.

Lappi esitetään *Umurissa* nimenomaan miesten alueena riippumatta siitä mistä miehet ovat kotoisin. Näin on siitä huolimatta, että kuvaus on huumorin sävyttämä. Rajavartijan työtä ei kuvata sankarillisena, vaan siihen kuuluu nurmikon aitaamista, liikenteessä töpeksineiden turistien ojentamista ja ”eskimoiden” pelastamista. Poikakin on ilmeisesti ”junan tuoma” eikä alkuperäinen lappilainen. Kaikki naiset ovat jollain tavalla toisia: pulassa olevia turisteja, thaimaalaisia vaimoja tai hysteerisiä äitejä, eli hahmoja, joita ei oteta täysin vakavissaan. Poikakaan ei ota Umurin sanoja todesta, ei ymmärrä, että hänen olisi parempi luovuttaa. Suuri osa sivuhenkilöistä on koomisia, muutamat lähes farssimaisia hahmotuksia. Kärjistetyin hahmo on Samanmoinen, joka on veljensä Isäntämiehen kanssa hankkinut thaimaalaiset vaimot ja suunnittelee lomakylän perustamista. Samanmoinen ei kykene tuottamaan yhtään järkevää lausetta. Teillä sekoilevat turistit sekä heidän kanssaan kömpe-

lösti kommunikoivat rajavartijat ovat kuin sketsiohjelmasta peräisin. *Umurin* koomisuus kumpuaa tilanteista, joissa miehet tekevät tai todistavat jotain hupaisaa.

Huumoria on käytetty myös suomalaisessa elokuvassa keino-
na etäännyttää tunteista. Kimmo Ahonen (2003, 144–145, 151) to-
teaa Matti Ijäksen elokuvien mieshahmoja käsittelevässä artikkelis-
saan, että niissä tunteet tuodaan ilmi epäsuoraan, tavalla, joka ei
vaaranna miehiseksi katsottavan käytöksen pelisääntöjä. Näin toi-
mii myös Poika, joka ei pysty sanomaan Umurille kaipaavansa hän-
tä, vaan sanoo sen sijaan, että hänen koiransa riutuu ikävässään.
Päivi Naskalin (2003, 17) mukaan alkukantaiselle Lapin miehel-
le puhumattomuus on ominaista: ”Sanoja ja kieltä ei juuri ole, vaan
viestejä välittävät eleet, ilmeet ja mieli puolin nauru.” Voimakas
ilmehtiminen on myös Pojan tapa tuoda esiin tunnetilojaan, joskin
ilmeiden merkitykset jäävät usein moniselitteisiksi. *Umurissa* pu-
humattomuus ei ole vain miesten ongelma, joskin se kuvataan hei-
dän kohdallaan kärjistetympinä. Umur ei kykene kertomaan Pojalle
sairaudestaan. Puhumisen vaikeus ilmenee myös Umurin perhees-
sä mykkyytinä ja äkillisinä tunneryöppyinä. Suomalaisten väitet-
ty kyvyttömyys ilmaista itseään sanoin on klisee. Ehkä tämä Sa-
manmoisen hahmossa naurettavaksi kärjistyvä piirre voidaan tulki-
ta myös suomalaisen miesohjaajan itseironiana. Toisaalta Pojan ja
Umurin puhumattomuutta voidaan tulkita myös todisteena suhteen
syvällisyydestä: sanoja ei tarvita.

Humoristiset ja koomiset elementit tuntuvat ristiriitaisilta poh-
jimmiltaan traagisessa rakkaustarinassa. Aina ei ole varmaa, onko
koomisuus tarkoituksellista vai tahatonta. Komiikka ei peitä tari-
nan romanttista ydintä, mutta paljastaa vaikeuden tehdä miehestä
yhtä traaginen hahmo kuin naisesta. Tietyistä miehelle annetuista
pehmeistä piirteistä huolimatta visuaalisen kuvauksen tasolla vah-
vistetaan kuvaa luontoon ja vapauteen suuntautuneesta miehes-
tä. Mies sijoitetaan maisemaan tavalla, joka ilmentää hallintaa ja
valtaa.

Maisema ja valta

Lappilainen maisema ei ole *Umurissa* vain tapahtumapaikka, vaan sisäisen ja ulkoisen välinen rajapinta. Tällaiseen tulkintaan ohjaa alussa esitetty ajatus ihmismielen ja maiseman välisestä selittämättömästä yhteydestä. Tuohon rajapintaan heijastuu sekä Pojan tunne-elämä että monet kulttuuriset merkitykset. Monet maisemakuvaukseen sisältyvistä symbolisista merkityksistä kumpuavat syvälle juurtuneista kulttuurisista käytännöistä. Elokuvamaisemia allegorian näkökulmasta tutkineen David Melbyen mukaan maisemien merkitykset on ymmärrettävä aina tietyissä kulttuurisissa konteksteissa. Maisema voi symboloida jotain itsensä ylittävää, kun siihen on koodaantunut tietyille kulttuurille erityisiä merkityksiä. Tällöin se saa allegorisen ulottuvuuden. Melbyen mukaan allegoriasa ei keksitä kuvia vaan niitä ”takavarikoidaan”. Tekijä käyttää kuvastoa, joka on jo muodostunut kulttuurisesti merkittäväksi ja tunnistettavaksi. Kuten kirjallisuudessa myös elokuvassa allegorista esitystapaa käytetään yhteiskuntakritiikin muotona. (Melbye 2010, 3–5.)

Umur sisältää allegorisia ulottuvuuksia, mutta kokonaisuuden tulkinta allegorian näkökulmasta ei tunnu luontevalta. Elokuva nojaa moniin kulttuurisesti tunnistettaviin symboleihin, joista tämän artikkelin kannalta keskeisin on luonto. Varhaista suomalaista elokuvaa tutkinut Jaakko Seppälä löytää 1920- ja 30-lukujen maaseutumelodraamoista kolme keskeistä luonnon esittämisen tapaa: maisemakuvaus, luonto tunnelman ja henkilöpsykologian kuvastajana, sekä luonto aktiivisena toimijana. Varhaista suomalaista elokuvaa tutkinut Jaakko Seppälä löytää 1920- ja 30-lukujen maaseutumelodraamoista kolme keskeistä luonnon esittämisen tapaa: maisemakuvaus, luonto tunnelman ja henkilöpsykologian kuvastajana, sekä luonto aktiivisena toimijana. Useimmin toistuvaksi hän mainitsee maisemakuvauksen, joskin se toimii usein päällekkäin muiden esittämisen tapojen kanssa. Seppälän mukaan luontokuvauksessa pyrittiin ensisijaisesti mimeettiseen realismiin, mutta kuitenkin samalla idealisoituihin näkyymiin. Maisemakuvaus sai osakseen jo ai-

kalaiskritiikkiä. Seppälä siteeraa erästä kriitikkoa, jonka mielestä pelkkien kauniiden maisemien taltioiminen postikorttikuviksi ei ollut taidetta. (Seppälä 2007.) Seppälän mainitsemista kategorioista maisemakuvaus ja luonto tunnelman ja henkilöpsykologian kuvastajina ovat myös *Umurissa* hallitsevia luonnon esittämisen tapoja.

Umurissa näyttäytyy kansallismaisemien mielikuvapankista ammentava luontokuvasto. Tyypillisin maisemakuva *Umurissa* on korkealta paikalta kuvattu avara erämaanäkymä, jonka keskeisiä elementtejä ovat tunturit, taivas, puut ja vesi. Katsoja asemoidaan tarkastelemaan tällaisia postikorttinäkymiä yhdessä päähenkilöiden, useimmiten Pojan, kanssa. Suomalaisia kansallismaisemia tutkineen Maunu Häyrysen (2005, 17) mukaan paradigmaattinen suomalainen maisema on nimenomaan korkealta paikalta tarkasteltu metsä- ja järvipanoraama. Tämänkaltaisia maisemakuvia (ja mielikuvia) tuottivat erityisesti suomalaiset kultakauden taiteilijat, kuten Albert Edelfelt, Akseli Gallen-Kallela, Pekka Halonen ja Eero Järnefelt sekä varhaisemmalla ajalla Ferdinand von Wright (mt., 13–14, 21). *Umurissa* henkilö kuvataan useaan kertaan takaa päin katsomassa maisemaa tavalla, joka muistuttaa romantiikan ajan esitystapaa, kuten Caspar David Friedrichin tapaa esittää maalauksissaan ihminen maiseman äärellä.⁶ Uudempana esimerkkinä vastaavista asetelmista voidaan mainita Elina Brotheruksen valokuvat.

Kansallismaisemaihanteetkin muuttuvat Häyrysen mukaan kollektiivisten mielikuvien mukana, mutta ilmeisesti hyvin hitaasti. Myös suurin osa varhaisista Lapin kuvauksista sekä kuvataiteessa että valokuvauksessa edusti panoraamatyyliä. *Valkoinen peura* on Heli Saarisen (2011, 98) mukaan tämän tradition perillinen. Samaan perinteeseen kiinnittyy myös viisikymmentä vuotta myöhemmin valmistunut *Umur* tarkkaan valikoituine panoraamanäkymineen, joissa henkilö usein katsoo maisemaa ikään kuin sen reunalta, siihen sulautumatta.⁷

Maisema kytkeytyy metaforisesti Pojan ja Umurin suhteen eri vaiheisiin, mutta universaalilla tavalla. Tutustuminen tapahtuu karussa ja kivisessä ympäristössä, jonka voidaan tulkita symboloivan

rakkaussuhteesta puuttuvaa hedelmällistä kasvualustaa ja ennakoivan sen tulevia vaikeuksia. Vuokramökissä vietetty kesä merkitsee suhteen väliaikaista vakiintumista ja aloilleen asettumista. Yhdessäolo luonnon helmassa on mutkatonta ja vapautunutta, suorastaan leikillistä. Joenrantamökki ympäristöineen tarjoaa rakastavaille turvallisen pesän. Ero avaraan tunturimaisemaan, jonka äärettömyys voi aiheuttaa pelkoa, on merkittävä. Tunturi edustaa Melbyen (2010, 35) subliimiksi luonnehtimaa maisematyyppiä ja mökkipaikka taas Eedenin kaltaista lehtoa. Kesäjakso ilmentää Sakari Toiviaisen (2000, 10) mainitsemaa pohjoismaiselle elokuvalle ominaista ”kesäisen leikin” teemaa. Kuten Toiviainen huomauttaa, teemaan sisältyy myös tummia pohjavirtoja ja ’varjoja paratiisissa’. Niin tässäkin, sillä yhtäkkiä ja merkittävästi juuri loppukesästä Umur saa kutsun jatkotutkimuksiin sairaalaan. Tätä enteilee pöhlön ilmaantuminen Umurille. Umur valehtelee lähtevänsä opiskelemaan ja sanoo haluavansa mennä yksin. Poika jää pohjoiseen kaipaamaan, mutta tulee myöhemmin vierailulle Ouluun. Kaupungissa asiat eivät ole enää hyvin. Tilanne käy Umurille sietämättömäksi ja hän torjuu Pojan kosinnan. Kaupungissa Poika näyttää eksyneeltä reppuineen ja anorakkeineen.

Mies sijoitetaan maisemaan pääasiassa kahdella tavalla. Hänet kuvataan joko katsomassa maisemaa tai toimimassa maisemassa. Molempiin kuvaustapoihin sisältyy ajatus miehestä hallitsevana tai valtaa omaavana. Mies ottaa ympäristöä haltuun toiminnallaan tai katseellaan. Mies ja katsoja hänen rinnallaan näkevät maiseman lähes aina optimaalisesta, jylhän näköalan tarjoavasta asemasta. Joskus mies kuvataan osana kauniisti sommiteltua maisemakuvaa, mutta silloinkin yleensä aktiivisena. Mies hiihtelee ja patikoi tunturien huipuilla tai istuu nuotion ääressä sinisessä hämärässä. Varsinaista työhön liittyvää toimintaa ei kuvata paljon. Ainoastaan elokuvan loppupuolella Poika nähdään liikkumassa maisemassa työn merkeissä, kun hän kulkee toisen miehen kanssa maanmittaajan työssä kesäisessä koivikossa. Rajavartijan työ on nimensä mukaisesti maan rajojen vartioimista ja asiattomien pitämistä rajojen ulkopuolella ja siksi siihen sisältyy valtaa. Pojan maiseman ylle

suuntautuva katse pitää siis sisällään myös konkreettista valtaa siitä huolimatta, että hänet kuvataan useammin romanttisesti katselemassa maisemaa ja että rajavartijan työ esitetään monessa kohtauksessa koomisessa valossa. Naista vastaavissa hallinnan tai vallan sävyttämässä kuvissa ei nähdä. Ainoastaan kerran Umur nähdään katsomassa maisemaa tunturin huipulta yksin ja silloinkin näkymä peittyi kaamoksen hämärään.

Miehen ja naisen välinen ero suhteessa luontoon tehdään selväksi Pojan ja Umurin kiivetessä ensi kertaa tunturiin. Asianmukaisesti varustautunut Poika kulkee edellä tarinoiden puroista, tähdistä ja vuoden kierrosta. Umur kipittää perässä nahkatakkiin ja hameeseen sonnustautuneena. Pojan selviytymistä haastavissa olosuhteissa korostetaan toistuvasti. Poika putoaa jäihin, mutta kiskoo itsensä sieltä ylös todeten ”Ai se kävi talviissiin”. Hän saattaa yöpyä talvella kiepissä eikä kainostele liikkua alastomana ulkona. Kaupunkiin hän lähtee samoissa erävarusteissa. Tässä kuvauksessa on kaikki Sairasen romaanissa vielä paljon selvemmin näkyvästä pyrkimyksestä nostaa esiin alkukantaista maskuliinisuutta tai ylipäättään luonnonläheistä elämäntapaa kulutusyhteiskunnan vastapainona.

Cheryl Lousley toteaa, että ekokritiikin alkuvaiheessa valkoinen mies ja maaseutuluonto on ollut tapana yhdistää toisiinsa tavalla, joka antaa ymmärtää, että juuri valkoinen mies tuntee luonnon parhaiten. Lousleyn mukaan tämä assosiaatio juontaa juurensa 1800-luvulla Yhdysvalloissa ja Britanniassa nousseisiin ”kiihkeän miehisyden” (passionate manhood) ja ”primitiivisen maskuliinisuuden” (primitive masculinity) aatteisiin. Näissä aatteissa miehiä innostettiin hakemaan elinvoimaa luonnosta ja raskaasta ulkoilmatyöstä. Esimerkkeinä alkuperäisen maskuliinisuuden konkretisoitumisesta Lousley mainitsee partioliikkeen Britanniassa ja cowboy-hahmon Yhdysvalloissa. Luonnossa miehet saattoivat toteuttaa fyysisyyttään ja ammentaa sieltä maskuliinisuuttaan. Primitiivinen maskuliinisuus on nähty myös etäisyyden ottamisena kahlitsevasta naisellistumisesta, jolla on viitattu sekä todellisiin naisiin että urbaaniin kulttuuriin, joka on kasvavassa määrin rajoittanut mahdollisuuksia miehiin seikkailuihin. (Lousley 2009, 245–246.) Ujo

ja vähäpuheinen Poikakin vapautuu luonnossa, mutta häntä naisen läsnäolo ei häiritse, pikemmin päinvastoin, sillä hän oikein esittelee miehisyytään Umurille. Kaupungissa, jonne Poika siis päätyy naisen vuoksi, hän näyttää apealta, vaikka sanookin olevansa valmis muuttamaan sinne Umurin perässä.

Yksityiskohtia luonnosta ei juuri nähdä, eikä fyysistä luonnossa olemisen vaikutelmaa luoda, mikä on yllättävää Pojan luonnolla läheisen työn näkökulmasta. Ruohonjuuritason näkymien puuttuminen yhtä sammalmätäskuvaa lukuun ottamatta on kuitenkin linjassa elokuvan fantasiaulottuvuuden ja Lappia ihannoivan asenteen kanssa. Poika ja Umur syleilevät toisiaan kirkkaassa joessa, jonka vesi kaikesta päätellen on kesäisen lämmintä, tai istuvat tunturin huipulla kauniissa säässä. Heidän suhteensa ei koskaan laskeudu arjen tasolle ja tätä vaikutelmaa vahvistavat ihanteellinen ja etäältä tapahtuva luontokuvaus sekä päähenkilöistä niukasti tarjottu tieto. Vaikutelma siitä, että *Umurissa* luonto on estetisoitu, syntyy suuressa määrin maisemakuvaukseen sisältyvästä etäisyydestä. *Umurin* maisemakuvat voidaan liittää osaksi sitä maisemakuvauksen perinnettä, jota Mitchell nimittää imperialistiseksi maisemaksi. Se on työn jäljistä ja taloudellisista huolenaiheista tyhjennetty maisema, joka näyttäytyy työstettävän ja kaupallisen ”maan” (land) antiteesinä. (Mitchell 2002, 15.)

Feministisessä psykoanalyysistä ammentavassa tutkimuksessa, esimerkiksi feministisessä elokuvateoriassa ja maantieteen feministisessä kritiikissä, miehen katsetta on luonnehdittu tirkisteleväksi. Tirkistelevä katse on tutkiva ja kontrolloiva ja se perustuu katseen ja sen kohteen väliselle etäisyydelle. Keho on pyyhitty pois miehen katseesta sillä epistemologisella seurauksella, että miehinen katse on transsendenttinen, puhdas ja universaali. (Rose 1993, 106–107.) Selkeän, tilaa haltuun ottavan lintuperspektiivin vastakohtaksi voidaan ajatella Laura U. Marks (2000) haptiseksi nimittämä kuva, joka on vähemmän yksiselitteinen ja jossa korostuu läsnäolo, kosketuksellisuus ja muiden aistien osallisuus havainnossa.

Heli Saarisen (2011, 83) mukaan Lapin luonto näyttäytyy kuvataiteessa, kirjallisuudessa ja elokuvassa vihollisena, jota vastaan

on taisteltava. *Umurin* Lapissa ei ole mitään Saarisen mainitsemaa synkkää, joka oli ominaista etenkin varhaisemmille Lapin kuvauksille. Ei ole pelottavia vuoria, petoeläimiä, eikä myrskyjä (vrt. Saarinen 2011, 74, 81). On vain tähtiä ja tunturipuroja, korkeintaan hie-man kylmä. *Umurin* Lappi-kuva on sekoitus varhaisen ajan luontoromantiikkaa ja myöhempää turismin ajan kuvastoa. *Umurissa* pääosissa ovat Lappiin muualta tulleet, eivät alkuperäisasukkaat.

Maisemakuvaus ei liity *Umurissa* aina suoraan juonen kulkuun. Maisema toimii pikemmin tunnereaktioita vahvistavana speaktaakkelina kuin tapahtumapaikkana. Martin Lefebvre (2006, 28–29) ja Chris Lukinbeal (2005) ovat todenneet, että kun kuvattu paikka lakkaa olemasta alisteinen tarinalle se muuttuu kerronnan katkaisevaksi speaktaakkeliksi, autonomiseksi maisemaksi, jota katsoja voi tarkastella kuten maisemamaalausta. Tällöin maiseman rooli elokuvassa muuttuu tapahtumapaikasta keskeiseksi tarkastelukohteeksi. Tällaisia connoisseurin tai turistin katseen varaan rakentuvia maisemakuvia *Umurissa* on useita. Lefebvre (2006, 28–29) viittaa Laura Mulvey'n tunnettuun artikkeliin ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) ja rinnastaa maiseman ja naisen speaktaakkeli-funktiot. Hän toteaa, että maiseman toimiessa speaktaakkelina syntyy elokuvaan tarinan ja speaktaakkelin välinen jännite. Lefebvren mukaan tämä jännite on riippuvainen katsojan toiminnasta eli siitä valitseeko katsoja pohdiskelevan asenteen vai keskittykö hän kerronnan seuraamiseen. Käytännössä nämä katsomisen moodit vaihtelevat elokuvan aikana, jolloin tapahtumapaikkana esitetty paikka voi muuttua maisemaksi katsojan vaihtaessa kontemplatiiviseen katsomiseen. Lefebvre myös korostaa elokuvamaiseman häilyvyyttä, mikä johtuu sen ajallisesta luonteesta. Elokuvamaisema on sidottu sekä elokuvakerronnan aikaan että katsojan katseen keston ja siksi se on aina vaarassa kadota.

Umurissa ympäristöä tarjotaan toistuvasti tarkasteltavaksi nimenomaan maisemana. Tällöin kuvassa ei tapahdu mitään muuta, mikä kilpailisi katsojan huomiosta. Henkilö saattaa olla mukana kuvassa, mutta vain osana maisemaa. Rakkaustarinan edetessä maisema alkaa toimia yhä enemmän speaktaakkelina, jonka katso-

miseen annetaan enemmän aikaa. Kun Umur kertoo päätöksestään lähteä kesäpaikasta Ouluun, heidän keskusteluaan ei näytetä, mutta se kuullaan Pojan katsellessa maisemaa korkealta tunturista koira vierellään. Poikaa ja koiraa kuvataan pitkään takaapäin staattisessa kuvassa. Parivaljakko seisoo jyrkanteellä, josta avautuu jylhä järvi- ja metsänäkymä komeiden mäntyjen välistä. Heidän yksinäisyytensä korostuu vasten hiljaista näkymää. Kuva muistuttaa sommitelmaltaan ja erityisesti puunrunkojen kuvauksen yksityiskohtiltaan Pekka Halosen *Erämaata* (1899) ja Albert Edelfeltin maalausta *Näköala Haikon selälle* (1899) sillä erotuksella, että maalauksissa ei ole ihmisiä.

Nainen maisemana

Siinä missä Poika toimii maisemassa erilaisissa työtehtävissä tai vapaa-ajan aktiviteettien parissa, Umur ihailee maisemia turistina tunturin huipulta tai touhuaa kotitöihin rinnastettavissa puuhissa kesämökillä. Tämä asetelma heijastaa perinteistä tapaa käsitteellistää nainen sukupuolen ja ympäristön suhdetta koskevissa tutkimuksissa (Rose 1993, Lousley 2009). *Umurissa* nainen on pikemminkin osa luontoa, luonnonilmiö, kuin luonnossa aktiivisesti toimiva henkilö. Näin on siitäkin huolimatta, että Umur rinnastetaan lapinpöllöön, sillä rinnastus on luonteeltaan mystifioiva. Elokuva on kiinni siinä perinteisessä asetelmassa, jossa luonto konkreettisesti, haltuun ottamisen mielessä on miehen reviiriä.

Elokuva alkaa kuvalla valkoisesta tunturipöllöstä, jonka säestyksenä kuullaan joikausta ja shamanistista rummutusta muistuttava ääniefekti. Kuvan merkitys jää tässä vaiheessa arvoitukseksi, mutta kun ääniefekti toistuu Umurin ensimmäisen ilmestymisen yhteydessä, naisen ja pöllön välinen rinnastus käy heti selväksi. Umurin kellanruskeat silmät ja intensiivinen katse assosioituvat välittömästi pöllöön ja rinnastusta toistetaan eri muodoissa läpi elokuvan. Tässä yhteydessä pöllöä voidaan tulkita kuoleman airueena ja äänimaiseman shamanistinen sävytys viittaa myös paholaiseen.

Lisäksi sen voidaan nähdä symboloivan luontoa yleisemmin ja rinnastavan yllättäen ilmestyvän Umurin luonnonilmiöön. Umur huomaa pöllön muutaman kerran eikä pidä siitä. Ehkä pöllö muistuttaa karusta todellisuudesta juuri silloin kun hän kaikkein eniten haluaisi unohtaa sen. Tavallaan Umur myös on pöllö, eksoottinen ja arvaamaton olento, joka ilmaantuu yllättäen miehen näkökenttään. Umur on oikeastaan ainoa luontoon liittyvä, Pojan näkökulmasta kontrolloimaton elementti. Naisen ja pöllön välinen selittämätön yhteys tekee molemmista epätodellisia hahmoja. Lisäksi pöllö toimii osoituksena Umurin Pojassa aiheuttamasta shokin kaltaisesta vaikutuksesta. Itse Poika ei ole pöllön läsnäolosta tietoinen.

Pöllön ja merkityksellisten katseiden kautta Umur esitetään kiehtovana, miehisen fantasian synnyttämänä luontoon moniselitteisesti rinnastuvana tai kuuluvana hahmona. Katsojalle kerrotaan toisaalta, että Umur on tavallinen nainen, jonka elämä on päätty-mässä ennenaikaisesti. Varsinkin elokuvan alkupuolella Umur esitetään vahvana, jopa hieman pelottavana hahmona, joka katsoo miestä suoraan silmiin. Dramaattiset ilmestymiset, kuten Umurin hahmon häilyminen vasten tulen lieskoja Pojan haavekuvassa, aiheuttavat kuitenkin sen, että naista voidaan tarkastella myös kerronnan pysäyttävänä speaktaakkelina kuten Laura Mulvey (1975) tehnyt klassisen Hollywood-kerronnan yhteydessä. Mulveyn mukaan nainen esitettiin ennen muuta miehisen katseen passiivisena kohteena. Umur tekee myös tekoja, joihin Poika joutuu reagoimaan, mutta hänen sisäistä maailmaansa valotetaan niin niukasti, että hän näyttäytyy pikemmin kohteena kuin toimijana.

Umurin kerrontaa ei voi kokonaisuutena rinnastaa klassisen Hollywood-elokuvan jatkuvuuskerrontaan, jonka sulava eteneminen keskeytyy hetkeksi, kun nainen tuodaan katseen kohteeksi. Kuitenkin myös *Umurissa* pöllö/Umur aiheuttaa katkoksia kerrontaan tai murtumia fiktiiviseen maailmaan. Pöllö vaikuttaa tarinamaailman ulkopuoliselta elementiltä ja se saattaa rikkoa fiktiokokemuksen, koska sitä kuvaavat luontoelokuvamaiset otokset eroavat kokonaisuudesta rakeisen kuvalaatunsa perusteella. Lisäksi pöllön liitetyt ääniefektit eroavat selvästi muusta äänimaailmasta.

Umurin ja pöllön välinen assosiaatio syvenee ja muuntuu elokuvan edetessä. Umurin kuoleman lähestyessä Umur ja pöllö alkavat vaikuttaa yhä enemmän samalta. Samaan aikaan kun Umur makaa sairaalassa, Poika istuu luonnontieteellisen museon portailla eikä huomaa, että pöllö ja Umur tarkkailevat häntä vuorotellen. Juuri ennen Umurin kuolemaa nähdään pöllön nousevan lentoon Lapis-ssa. Kuoleman hetkellä nopea kamera-ajo näyttää sairaalahuoneen ikkunalaudalle laskeutuvan valkoisen höyhenen. Ikään kuin pöllö tulisi noutamaan Umurin sielun, tai pöllö on Umurin sielu, joka jättää jälkeensä valkoisen höyhenen.

Kulttuurimme tuottaa miesnäkökulman leimaamia mystifioivia naiskuvauksia ilmeisesti silloinkin kun tarina ei anna aihetta sellaiseen lähestymistapaan. Naisen ja luonnon, tai maan, rinnastaminen on osa yleismaailmallista traditiota eikä sinällään poikkeuksellista. Tämä ei ole myöskään ensimmäinen kerta, kun Lappi on eksotisoitu ja nainen esitetty luontoon mystisesti rinnastuvana olentona suomalaisessa elokuvassa. Sakari Toiviaisen (2000, 10) mukaan ”Oma lajinsa ja erikoistapauksensa ovat Lapin elokuvat, joissa pohjoinen maisema näyttäytyy eksoottisena, salaperäisenä luonnonvoimana (*Valkoinen peura*, 1952) ja ihmisen karuna, koskemattomana elinympäristönä (*Maaret, tunturien tyttö*, 1947).” Tähän joukkoon voidaan liittää myös Timo K. Mukan romaaniin *Maa on syntinen laulu* (1964) pohjautuva Rauli Mollbergin ohjaama samanniminen elokuva vuodelta 1973. Kirjallisuuden tutkija Toni Lahtisen (2008, 176–177) mukaan naisen rinnastaminen luontoon ei romaanissa kuitenkaan tarkoita naisen alistamista, vaan nainen esitetään itsenäisenä seksuaalisena toimijana, jota mies ei voi hallita. Samoin voidaan sanoa Mollbergin elokuvasta ja myös *Umurin* naishahmossa on aavistus tämäntyyppistä hallitsemattomuutta, joka kerronnassa kuitenkin pyritään lopussa kahlitsemaan.

Umurin dramaattiset ilmaantumiset ja elokuvan viimeiset kuvat Umurista lumisessa tunturissa herättävät assosiaatioita *Valkoiseen peuraan*, jossa nuori nainen muuttuu shamaanin hänen ylle langettaman kirouksen voimasta miehiä tuhoavaksi peuraksi. Heli Saarisen (2011, 255) mukaan *Valkoinen peura* on raskaan sodan jälkeen

luotu fantasiaelokuva, ”joka vahvistaa romanttista Lappi-mielikuvaa”. Siinä naisen mystifointi on tarinallisesti perusteltua. Toisin kuin *Valkoisen peuran* Pirita, Umur ei ole paha eikä uhkaa miesten henkeä, mutta molemmat ovat eksoottisen tummia, kuten on myös Mollbergin elokuvan päähenkilö Martta. Pöllörinnastuksen perusteella kuitenkin myös Umurin hahmossa voi nähdä vaikutteita romanttisesta muodonmuutos-temasta. Shamanistinen äänimaisema erityisesti herättää noituuteen liittyviä mielikuvia. (Vrt. Saarinen 2011, 234.)

Säröjä kansallisessa maisemassa

Edellä liitin maiseman etäältä kuvaamisen miehiseen hallintaan ja kuvatun rakkaussuhteen epätodellisuuteen. Etäältä kuvaamisen voidaan nähdä heijastavan myös suomalaisten suhdetta kansalliseksi miellettyyn lappilaiseen maisemaan. Suurin osa suomalaisista asuu kaukana Lapista, vaikka Lapin maisemat ovat monille merkityksellisiä ja suomalaisuuden symboleilla latautuneita. Pauline nsdorff toteaa, että kansallisuusaatteessa suomalaisuutta etsittiin kaukaa rajan takaisesta Karjalasta ja Siperiasta, ja lisää: ”Näiden maisemien liittäminen suomalaisuuteen tapahtui ennen kaikkea mielikuvien tasolla, jolloin niiden maantieteellinen etäisyys oli analoginen niiden asemaan puhtaan ja alkuperäisen suomalaisuuden kuvastajina.” (von Bonsdorff 2005, 44–46.)

Lappi assosioituu rauhaan, puhtauteen, vapauteen ja aitoihin kokemuksiin, joita lomilla mennään etsimään. Toisaalta, kuten von Bonsdorff huomauttaa, Lapin tunturit olivat pitkään ”näkymättömissä”, kunnes ne taiteilijoiden ansiosta tulivat näkyväksi osaksi kulttuuriamme. Lappi on kuitenkin edelleen suurella määrällä tuntematon ja siellä pysyvästi asuvat ihmiset ”toisia”, ainakin jos asiaa tarkastelee populaarikulttuurin kuvausten pohjalta. Lappilaiset taiteilijat eivät kuulu samaan kaanoniin esimerkiksi kultakauden taiteilijoiden kanssa. Moni katselee nykyisinkin Lappia vain lasketelukeskuksiksi muutettujen tuntureiden huipuilta tai eri medioiden

välityksellä. von Bonsdorffin luonnehdinnan mukaisesti nuo maisemat ehkä kuuluvat meille suomalaisille, mutta emme varsinaisesti sijoitu niihin. (2005, 47–48.) Lappiin liitetty mystiikka selittynee myös *Umurin* tapauksessa osittain sillä, että Lappi on edelleen suurimmalle osalle suomalaisista tuttu vain representaatioiden kautta. Elokuvan keskeiset tekijät, ohjaaja-käsikirjoittaja Kai Lehtinen ja käsikirjoittaja Petter Sairanen tuntevat Lappia, mutta eivät ole sieltä kotoisin. Päivi Naskali (2003, 27) kiteyttää asian näin: ”Koska Lappi on kaukana (...) on se olemassa imaginaarisena kuvana, jota on helppo täyttää myyttisillä tarinoilla.”

Häyrynen toteaa, että suomalaisuuden ja maiseman suhde on monisyinen. Se ei tyhjenny kansallismaisemadiskurssiin. Kansallisromanttisen luontokultin oheen on tutkimuksessa ilmaantunut modernisaation ja taloudellisen ekspansion teemoja viime vuosina. (2005, 13.) Tämä tuodaan *Umurissakin* esiin, joskin varovaisesti. Petter Sairasen romaanissaan Pojan suulla esittämä voimakas kritiikki nykyihmisen luonnosta vieraantunutta elämäntapaa kohtaan on elokuvassa laimentunut muutamaksi varovaiseksi huomioksi.

Luontokuvaukseen on kuitenkin hiipinyt säröjä, jotka vihjaavat, että paratiisilla on kääntöpuolensa. Säröt muistuttavat siitä millainen Lappi todellisuudessa on ja toisaalta ne ovat tarinan sisäisiä oireita rakastavaisten suhteen kriisistä. Paisuva turismi nakertaa osaltaan sitä luonnontilaista maisemaa, jonka vuoksi sinne alun perin lähdettiin. Hakkuuaukealla linnunpönttöä kiinnittäessään Poika pohtii: ”On oltava efektejä. Viihdykkeeseen me olemme vaihtaneet tämänkin erämaan”. Hakkuuaukea on ainoa muutosta ja uhkaa ilmentävä luontokuva. Eettinen luontosuhde tuodaan esiin miehen äänen ja kokemusten kautta. Poika joutuu lähtemään rantamökistä, sillä maanomistaja aikoo rakentaa paikalle mökkikylän. Matkailijat sekoilevat liikenteessä ja Kilpisjärvellä järjestetty alkuperäiskansojen festivaali aiheuttaa järjestyshäiriöitä: ”joku eskimo oli heitetty baarin ikkunasta sisään”. Nämä ovat kuitenkin vain pieniä halkeamia ihanteellisessa kokonaiskuvassa. *Umurin* maisemakuvasto ei ole hengeltään kansallismielistä tai isänmaallista, vaikka siinä näkyy 1800- ja 1900-lukujen vaihteen maisemamaalausten vaikutus.

Siinä on hetkittäin samanlaista pateettisuutta, mutta maisemien jylhyys vaikuttaa kuitenkin palvelevan enemmän patriarkaalisia kuin patrioottisia päämääriä. (Vrt. Lukkarinen 2004, 20–21.)

Elokuvassa kritiikki ja huoli luonnosta ovat pikemminkin kääntyneet visuaaliseksi luonnon ylistykseksi. W.J.T. Mitchellin mukaan harmonian etsiminen maisemasta on nykyisin tulkittava yritykseksi kompensoida maisemille aiheutettua väkivaltaa. Maisemaan suhtaudutaan nostalgisesti ja arvostaen enemmän kuin koskaan siksi, että olemme niin vieraantuneita siitä. Kauniit maisemat saavat ihmiset yhä liikutuksen valtaan, vaikka perinteiset 1700- ja 1800-luvuilta peräisin olevat maiseman kuvauksen konventiot lue-taan nykyään kitsiksi. (Mitchell 2002, 7, 20.) Myös *Umurin* kohdalla ihannoiva luontokuvaus vaikuttaa yritykseltä uskotella, että Lappi on yhä koskematon erämaa, jossa myös ihminen puhdistuu. Erityisen merkittävä tästä näkökulmasta on päätöskuva, jossa Poika ikään kuin syntyy uudestaan puhdistautuessaan saunassa tunturin laella. Elokuvan pyrkimys esittää ihmisen ja luonnon välinen suhde ja maisema harmonisena havainnollistavat siten osaltaan Mitchellin väitettä. *Umurissa* yhteiskunnallisen näkökulman puuttuminen on merkilläpantavaa, mikä myös korostaa nostalgisoivaa, ajatonta suhtautumistapaa.

Maisema miehisyyden heijastajana

Umurin mieskuvauksessa ja kerronnassa yleisemminkin ilmenevä tunteellisuuden ja komiikan välinen ristiriita ja tästä aiheutuvat säröt voidaan tulkita tyypillisenä osana miehen esittämistä suomalaisessa elokuvassa sekä myös laajemmin osana miehisyyden kertomuksia, kuten psykoanalyttisessä tulkinnassa kävi ilmi. Pojan hahmossa on edistyksellisiä piirteitä, sillä hänet kuvataan tuntevana ja kaipaavana. Elokuvan loppuratkaisu viittaa kuitenkin haluun esittää mies viime kädessä luontoon palaavana erämiehenä, jolla on ollut sydänsuruja, mutta joka pääsee niistä yli voimaannuttavassa ympäristössä. Loppukohtauksessa on kaipuuta, mutta myös elä-

mänvoimaa. Poika on siellä missä hänen kuuluukin olla, avarassa luonnossa. Naisen elämä taas loppuu syksyn tullen neljän seinän sisällä kaupungissa.

Vaikka näkökulma on pääasiassa miehen, on kerronta osittain myös kaikkitietävää, mistä johtuen katsojalla on enemmän tietoa kuin Pojalla. Katsoja tietää, mistä Umurin outo käytös johtuu. Pojalle Umurin salaisuus ei kuitenkaan paljastu koskaan ja hän jää lopussa ”elättelemään pientä liekkiä”. Kaikkitietävä näkökulma tuntuu vihjaavan, että miehelle nainen pysyy aina mysteerinä.

Umur toistaa valtavirtaelokuvan perinteisiä nais- ja mieskuvauksia siinä mielessä, että mies on tuttu, aktiivinen hahmo (paitsi tunne-elämän alueella) ja nainen surumielinen, salaperäinen, traaginen ja pääsääntöisesti passiivinen hahmo. Vaikka katsojalle kerrotaan Umurin salaisuus, niin silti elokuva osallistuu naista koskevan fantasian luomiseen mystifioimalla hänet. *Umuria* ei kuitenkaan voi rinnastaa suoraan saman aikakauden Lappiin sijoittuviin miehisiin ”toimintaelokuviin”, kuten *Lapin kullan kimallukseen*, *Moskuun* tai vaikkapa *Napapiirin sankareihin* (2010). Toisin kuin edellä mainitut, *Umur* on ennen kaikkea rakkauselokuva, minkä vuoksi naisella on siinä suurempi rooli kuin esimerkiksi *Moskussa*, jossa naisen tehtävä on vain odottaa kotona ja tehdä miehelle palveluksia.

Umurissa Lappi esitetään ennen kaikkea maisemana ja erityisesti vielä Lappiin toisaalta tulleen miehen näkemänä maisemana. Vaikka Poika tekee rajavartijan ja myöhemmin maanmittaajan töitään ulkona, niin fyysistä luonnossa olemisen vaikutelmaa ei luoda. Tässä mielessä Lappi esiintyy enemmän maisemana, tapahtumien taustana, tai fantasian projisointialustana kuin konkreettisena paikkana. *Umurin* Lapissa mies voi toteuttaa itseään ja löytää henkisen kotinsa. Miehen sopeutumista tähän maisemaan kuvastavat laajat näkymät, joissa mies tarkastelee maisemaa ylhäältä. Naisen rinnastaminen pöllöön tekee hänestä eräänlaisen efektin, joka jää leijumaan maanpinnan yläpuolelle tai joka ilmaantuu maiseman pintaan. Rinnastus kuvastaa yhtäältä miehen hämmentynyttä suhtautumista naiseen ja toisaalta konventionaalista tapaa esittää nainen outona ja salaperäisenä.

VIITTEET

¹ Sairasen romaanissa rakkaustarina on vain sivujuonne. Siinä ei myöskään puhuta mitään Umurin sairaudesta. Romaani on nuoren syrjäseudulta kotoisin olevan miehen näkökulmasta kirjoitettua yhteiskuntakritiikkiä. Mies kritisoi nykyistä, luonnosta vieraantunutta elämäntapaa.

² Toisessa tekeillä olevassa artikkelissani analysoin *Umuria* yksityiskohtaisemmin draamana rakkauden miehisestä melankoliasta. Esimerkiksi valtakysymystä tarkastelen osana miehisen melankolian kertomusta. Teoreettisena viitekehystenä ovat psykoanalyttiset melankolian diskurssit, genreteoria ja miestutkimus.

³ Ville Lukkarinen (2004, 40–41) viittaa ranskalaisen filosofi, semiootikko ja taidehistorioitsija Louis Marinin huomioihin horisontista. Eurooppalaisen varhaisromantiikan horisontit saavat Marinin pohtimaan horisontin, joka on siis eräänlainen rajapinta, ”metaforista muuntumista äärettömyyden ja mysteerien lupaukseksi sen takana. Horisontin takana näyttäytyvät myös maallisemmat utopiat, joiden kirjallinen lähtökohta on tietenkin Thomas Moren *Utopia* (1516)”.

⁴ Ks. esim. Doane, Mary Ann 1987. *The Desire to Desire*. Hong Kong: MacMillan.

⁵ Freudin mukaan huumorissa on kyse mielihyväkokemuksesta, joka syntyy tunnekulutuksen säästymisestä. Huumori on yksi sielunelämän synnyttämistä keinoista torjua kärsimyksiä, ja se korostuu neurooseissa ja huipentuu mielisairauksissa. Freud näkee huumorissa ylevyyttä, uhmakkuutta ja suureellisuutta, mikä hänen mukaansa liittyy narsismiin, ”voitonriemuisesti julistettuun egon haavoittuvuuteen. (...) Ego kieltää sen, että todellisuuden vaatimukset voisivat sitä loukata ja pakottaa sen kärsimään, ja väittää hetyttämättä, että ulkomaailman iskut eivät siihen ulotu, (...)”Humoristinen tilanne voidaan rakentaa myös kolmatta osapuolta, kuten elokuvan katsojaa varten. Tällöin katsoja odottaa henkilöhahmon ilmaisevan esimerkiksi kipua tai epätoivoa valmiina eläytymään näihin tunteisiin. Kun henkilöhahmo lyö kaiken yllättäen lei-

kiksi, niin Freudin mukaan katsojan säästynyt tunnekulutus muuttuu humoristiseksi mielihyväksi. (Freud 2005, 69–75.)

⁶ Kiitos Antti Valliukselle, joka kiinnitti huomiota tähän romantiikan aikaiseen konventioon.

⁷ *Umur* on täynnä visuaalisia lainoja, osa niistä intertekstuaalisiksi viitteiksi luonnehdittavia. Se sisältää esimerkiksi useita kotimaisen elokuvan ikonisia kuvia, tai tilanteita, kuten alastonuintikohtaus, rakastavaiset katsomassa maisemaa korkealla paikalla (Alanen 2000, 34, 44). Synnyttämiensä assosiaatioiden seurauksena tällaiset visuaaliset lainat saattavat rikkoa fiktiokokemuksen, kun katsoja alkaa pohtia, mistä kyseinen näkymä on tuttu.

LÄHTEET

Ahonen, Kimmo (2003) ”Suomalaisen miehen omakuva. Matti Ijäs ja klassiset miehet.” Teoksessa Kimmo Ahonen, Janne Rosenqvist, Juha Rosenqvist ja Päivi Valotie (toim.), *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*, s. 141–153. Turku: Kirja-Aurora.

Alanen, Antti (2000) ”Laulu tulipunaisesta kukasta – perinne ja jatkuvuus.” *Lähikuva*, 3, 34–47.

Bowring, Jacky (2008) *A field guide to melancholy*. Herts: Oldcastle Books.

Conley, Tom (2006) ”Landscape and perception. On Anthony Mann.” Teoksessa Martin Lefebvre (toim.), *Landscape and Film*, s. 291–313. New York: Routledge.

Flatley, Jonathan (2008) *Affective mapping. Melancholia and the politics of modernism*. Cambridge: Harvard University Press.

Freud, Sigmund (2002) [1917] ”Mourning and Melancholy.” Teoksessa Jennifer Radden (toim.), *The nature of melancholy*, s. 283–294. New York: Oxford University Press.

Freud, Sigmund (2005) *Murhe ja melankolia*. Tampere: Vastapaino.

- Haapala, Arto & Emily Brady (2003) "Melancholy as an Aesthetic Emotion." *Contemporary aesthetics*, 1. Verkossa: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/journal.php?volume=1>
- Häyrynen, Maunu (2005) *Kuvitettu maa. Suomen kansallisen maisemakavaston rakentuminen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kilpi, Harri (2007) "Poliisiauton voltit ja Suomen sateet. Vares ja uusimman populaarin elokuvan banaali suomalaisuus." Teoksessa Henry Bacon, Anneli Lehtisalo & Pasi Nyysönen (toim.), *Suomalaisuus valkokankaalla: Kotimainen elokuva toisin katsoen*, s. 213–230. Helsinki: Like.
- Koivunen, Anu & Kimmo Laine (1993) "Metsästä pellon kautta kaupunkiin (ja takaisin). Jätkeytyminen suomalaisessa elokuvassa." Teoksessa Pirjo Ahokas, Martti Lahti & Jukka Sihvonen (toim.), *Mieheyden tiellä: Maskuliinisuus ja kulttuuri*, s. 136–154. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Koivunen, Anu (2006) "Do You Remember Monrépos?." Teoksessa Claire C. Thomson (toim.), *Northern constellations. New readings in Nordic cinema*, s. 133–148. Norwich: Norvik Press.
- Kristeva, Julia (1989) [1987] *Black sun. Depression and melancholia*. New York: Columbia University Press.
- Kukkonen, Pirjo (2007) "Nostalgian semiosis. Kevyden ja painon dialogia." Teoksessa Riikka Rossi & Katja Seutu (toim.), *Nostalgia: Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*, s. 13–50. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lahtinen, Toni (2008) "Sylissä höyryää elävä maa." Teoksessa Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki (toim.), *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*, s. 156–182. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehtola, Veli-Pekka (1998) "Lähtijät ja jääjät." Teoksessa Vesa Heikkinen, Harri Mantila & Markku Varis (toim.), *Tuppisuinen mies. Kirjoitelmia sukupuolesta, kielestä ja kulttuurista*, s. 228–238. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Lehtonen, Mikko (1999) ”Maskuliinisuus, kansallisuus ja identiteetti.” Teoksessa Arto Jokinen (toim.), *Mies ja muutos – kriittisen miestutkimuksen teemoja*, s. 74–88. Tampere: Tampere University Press.
- Lefebvre, Martin (2006) ”Between setting and landscape in the cinema.” Teoksessa Martin Lefebvre (toim.), *Landscape and film*, s. 19–59. New York: Routledge.
- Lousley, Cheryl (2009) ”’I love the goddam river’. Masculinity, emotion and ethics of place.” Teoksessa Mick Smith, Joyce Davidson, Laura Cameron & Liz Bondi (toim.), *Emotion, place and culture*, s. 227–243. Abingdon: Ashgate.
- Lukingbeal, Chris (2005) ”Cinematic Landscapes.” *Journal of cultural geography* 23: 1, 3–22.
- Lukkarinen, Ville & Annika Waenerberg (2004) (toim.), *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Majuri, Lasse (1999) ”Pelastakaa private Perkola, kuningasjätkä kulkureiden.” Teoksessa Arto Jokinen (toim.), *Mies ja muutos – kriittisen miestutkimuksen teemoja*, s. 266–289. Tampere: Tampere University Press.
- Melbye, David (2010) *Landscape allegory in cinema. From wilderness to wasteland*. New York: Palgrave Macmillan.
- Mitchell, W.J.T. (2002) [1994] ”Introduction.” Teoksessa W.J.T. Mitchell (toim.), *Landscape and power*, s. 1–4. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (2002) [1994] ”Imperial landscape.” Teoksessa W.J.T. Mitchell (toim.), *Landscape and power*, s. 5–34. Chicago: University of Chicago Press.
- Mulvey, Laura (1975) ”Visual pleasure and narrative cinema.” Teoksessa Leo Braudy ja Marshall Coen (toim.), (1999), *Film theory and criticism. Introductory readings*, s. 833–844. New York: Oxford University Press.
- Myllymäki, Lauri (2009) ”Suomalainen luontofantasia.” *Satyyri*, nro 1, s. 7. Verkossa <http://www.satyyri.net/9/sivu/7.htm>

- Naskali, Päivi (2003) ”Sukupuolen, kansallisuuden ja tutkijuuden risukoissa. Lappilaista sukupuolikulttuuria jäljittämässä.” Teoksessa Päivi Naskali, Mervi Autti, Seija Keskitalo-Foley, Anne Korhonen & Päivi Kutuniva (toim.), *Tuulia. Feministisiä näkökulmia lappilaiseen sukupuolikulttuuriin*, s. 13–39. Rovaniemi: Lapin yliopisto.
- Neale, Steve (1993) ”Masculinity as spectacle. Reflections on men and mainstream cinema.” Teoksessa Steve Cohan & Ina Rae Hark (toim.), *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, s. 9–20. London: Routledge.
- Nicholls, Mark (2004) ”Male melancholia and Martin Scorsese’s ‘The age of innocence’.” *Film quarterly*, 58: 1, 25–35.
- Rose, Gillian (1993) *Feminism and geography. The limits of geographical knowledge*. Cambridge: Polity Press.
- Saarinen, Heli (2011) *Valkoisen peuran myyttinen Lappi*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Soikkeli, Markku (1999) ”Miesrakastajan emansipatorisuus kirjallisuudessa.” Teoksessa Jokinen, Arto (toim.), *Mies ja muutos. Kriittisen mies-tutkimuksen teemoja*, s. 149–168. Tampere: Tampere University Press.
- Toiviainen, Sakari (2000) ”Maiseman lumous.” Teoksessa *Lumous. Maisemakuvia suomalaisen elokuvan kultakaudelta*, s. 7–11. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- von Bonsdorff, Pauline (2005) ”Eletty ja mielletty maisema.” Teoksessa Tero Halonen & Laura Aro (toim.), *Suomalaisten symbolit*, s. 44–48. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Wells, Marion A. (2007) *The secret wound. Love-melancholy and early modern romance*. Stanford: Stanford University Press.
- Williams, Linda (2009) ”Melodrama Revised.” Teoksessa Jennifer Harding & Deidre E. Pribram (toim.) *Emotions. A cultural studies reader*, s. 336–350. London: Routledge.