

# Helsinki Cowboys

## eller

### Ti fugle i hånden er bedre end én på taget

af Eva Jørholt

Trods danske Guldpalme- og Oscar-triumfer, og trods svensk films historiske kvalitetsstempel (norsk film forbigår vi i diskret tavshed), er der dem, der mener, at lyset i nordisk film kommer fra øst. Det er i Finland, det sner, hævder andre, og ingen af dem tænker på hverken midnatssol eller klimatiske forhold. Såvel sneen som lyset skyldes nemlig ene og alene to finske brødre, som op igennem 80erne har sprøjet film på film ud efter devisen 'Hellere 5 film på ét år end ét mesterværk på 5 år'. De er sande mestre udi low budget- (selv siger de no budget-)filmens vanskelige kunst, har eget produktionselskab, Villealfa Filmproductions, eget distributionselskab, Senso Films, egen biograf i Helsinki, Andorra, og er tillige initiativtagere til The Midnight Sun Film Festival i Sodankylä nord for polarcirklen, hvortil filmfreaks fra hele verden siden 1985 hvert år er valfartet for i den lyse nat at se sære film, bizarre film, aparte film, undergrundsfilm og mesterværker under indtagelse af (efter sigende) betragtelige kvanta vodka.

Kaurismäki er navnet – Aki og Mika – vogt Dem for efterligninger! Storebror Mika er født i 1955 og uddannet ved Hochschule für Fernsehen und Film i München fra 1977 til 1981, mens Aki, der er fra 1957, er hvad man kunne kalde indbegrebet af en self-made man. Han har ingen filmuddannelse, men startede som assistent for Mika. I en slags curriculum vitae, hvor Aki indledningsvis præsenterer sig selv som 'a maniac', oplyser han, at han begyndte at arbejde i 1973, men blev træt af det i 1974, hvorefter han for perioden 1975-1980 opfører sig selv som 'savnet'.

Da 1981 således er året, hvor Aki atter dukker op til jordens overflade, og Mika bliver færdig med sine studier i München, kan det være et rimeligt sted at

begynde denne Kaurismäki-saga. Ikke mindst da det også er i 1981, Mika barsler med sin første film, som Aki dels spiller hovedrollen i, dels har bidraget med manuskriptet til.

#### Åndeløs flugt

Valehtelija (eller 'Løgneren') hedder dette debutarbejde, som brødrene selv omtaler som 'a minor masterpiece' – 'minor' muligvis fordi der er tale om en kortfilm.

Løgneren er en ung mand med kronisk pengemangel og en udtalt tilbøjelighed til at lave mindst muligt. Han nyder at føre sig frem som Finlands proletariske forfatterhåb, men tilbringer langt mindre tid hjemme ved skrivemaskinen end rundt om på Helsinkis barer, hvor han med alle kneb søger at nedlægge ethvert yngre kvindeligt væsen, der måtte forville sig inden for hans horisont, eller prøver at slå venner og bekendte for penge. I begge sammenhænge er midlet fantastiske historier, som opfindes på stedet. En dag i en blomsterbutik møder han dog sin ikke mindre fantastiske skæbne i form af en maskeret røver, der brutalt skyder ham ned. Vor helt udånder på fortovet, men dog ikke værre end at han kan slå øjnene op og blinke skælmisk til drømmepigen, der bøjer sig bekymret ned over hans forment jordiske levninger.

Den unge hovedperson bærer det stolte navn Ville Alfa, og allerede her har vi et fingerpeg om, hvor les freres Kaurismäki har hentet en stor del af inspirationen, dvs. hvis vi bytter lidt om på faktorernes orden og ændrer et f til et ph. Formodningen styrkes kraftigt af denne Ville Alfas fremtoning, for i Akis

gestaltning kunne han næsten forveksles med den franske 60er-films enfant terrible par excellence, Jean-Pierre Léaud. Håret flagrer om kap med den unge døgenigts ustadighed, og også den særprægede neurotiske charme og det afvæbnende naive i hans Casanova-agtige forhold til det andet køn er som snydt ud af næsen på Antoine Doinel, Paul, Guillaume osv. Ja, vor ven Ville er sågar på et tidspunkt på vej i kloster, ligesom virkelighedens Léaud i slutningen af 70erne for en stund trak sig tilbage fra verdens vrimmel.

Men der er mere: faktisk kan hele filmen *Løgneren* ses som en finsk mosaik – pastiche, om man vil – over fransk 60er-film, fortrinsvis repræsenteret ved Godard og Truffaut. Filmens visuelle æstetik – de sort-hvide naturligt belyste billeder i bredformat – og dens musikalske blanding af jazz, rhythm & blues og klassisk musik fra post-Stravinskij-æraen er som hentet direkte ud af de tidlige nybølgefilm. Dertil kommer, at filmen er gennemsyret af mere eller mindre skjulte henvisninger til og citater fra forbilledernes film.

Klarest er det naturligvis, da Ville snyder sig gratis i biffen for at se intet ringere end Godards *Outsider-Banden* og bliver så fascineret af den berømte skudduel-scene, at han og en kammerat senere selv opfører den på en øde strand. Men det er nu især *Åndeløs*, der må holde for – helt eksplicit i Villes dødsscene og tidligere i hans 'OK! As you like it, babbi' (udtalt med umiskendelig Belmondo-accent), for slet ikke at tale om hans udredning af, hvordan han i valget mellem sorgen og tomheden ville vælge sorgen, men altid, tvunget af omstændighederne, ender med at vælge tomheden. Gad vidst, om Jean Seberg ville have været tilfreds med det svar. Videre kan man naturligvis se hele



filmens slentrede struktur, dens manglende kausallogiske plot, som en mere implicit hyldest til *Andeløs*.

Der er også referencer til andre værker i Godards omfangsrige oeuvre og i det hele taget en meget godardsk atmosfære over *Løgneren*, ikke mindst i form af højpandede, pseudofilosofiske diskussioner af sofistisk tilsnit om kvinden, kærligheden og erotikken samt om, hvorvidt Raymond Chandler kan siges at være influeret af Henri Bergson eller ej. Ved et animeret party vover filmens personer sig ydermere ud i en dybsindig diskussion om, hvorvidt Frankrig mon ikke i dag skulle have overladt sin position som eksistentialismens forjættede land til Finland. Svaret får lov at blæse i den helsinkiske vind.

Tillige har Truffauts debutfilm, *Ung flugt*, sat sine tydelige spor i de finske brødres opus nr. 1. Det kommer ikke mindst til udtryk i Villes mange frit opfundne historier til venner, der skal blokkes for penge. Det er ikke moderen, han lyver død – hun har blot været alvorligt syg i en længere periode! – men derimod broderen, der er omkommet ved en tragisk byggeulykke (han fik en stilladsarbejder i hovedet!), hvorfor Vile behøver whisky til at dulme sorgen og penge til begravelsen. Den velbeslåede ven, til hvis ære denne historie fortælles, er fuld af medlidenhed, indtil den

*Leningrad Cowboys og Matti Pellonpää i Leningrad Cowboys go America.*

'døde' pludselig gør sin entré i baren, og Ville skyndsomst fortrækker, da der 'vist ikke længere er brug for ham dér'.

Også i en anden scene spørger *Ung flugt*: Ville sidder og hører et program i radioen, hvor en mand i en lang monolog opruller sin tragiske tilværelse, kun afbrudt af en skarp kvindestemme, der med jævne mellemrum beordrer ham ned med skraldespanden. Hverken manden eller Ville efterkommer dog opfordringen, og der skal gå adskillige film, før brødrene Kaurismäki vender tilbage til skraldeverdenen.

I en vis forstand kan *Løgneren* siges at bære alle de senere Kaurismäki-film – Mikas såvel som Akis – i sig i kimform. Hovedpersonerne i deres film er altid marginale eksistenser, enten samfundets udstødte eller dets 'småkårsfolk'; som regel kender ingen af dem til en stabil og solid tilværelse i kernefamiliens skød og med penge på bankkontoen, de er i stadig bevægelse, enten fordi de er på flugt eller fordi de drømmer om en bedre tilværelse; og de skildres altid med en egen tragikomisk og kærligt ironisk poesi. Stilistisk har brødrene hentet broderparten af ingredienserne fra andre film (masterpieces såvel som stinkbomber),

der citeres lystigt, ligesom de altid lader musikken spille en særdeles aktiv rolle.

*Løgneren* er dog en god del mere studentikos end de efterfølgende film, ligesom den ikke har ret meget af den umiskendelige finskhed, som er en sine qua non-ingredient i det kaurismäkiske oeuvre i øvrigt. På helt deres egen måde er det nemlig efter *Løgneren* lykkedes brødrene i film efter film at kombinere finsk provinsialisme med pustet fra det store udland. Resultatet er altid aparte, ind imellem blændende, undertiden hårrejsende, men aldrig kedeligt!

### ***Underworld Finland: They Live By Night***

Arbejdsløse og subsistensløse, gangstere og (ikke rødgardister, men) lejemordere udgør hovedsubstansen i det kaurismäkiske persongalleri. Alle befinder de sig i udkanten af eller et godt stykke uden for det etablerede samfunds normer; alle næres de af mere eller mindre (mest mindre) realisable drømme, som synes overlevelsedygtige under selv de mest umulige omstændigheder; og alle som én er de naturgivne natsværmere.

Tag for eksempel Nikander, hovedpersonen i Akis tredje spillefilm, *Skygger i Paradis* (1986). Nikander (der spilles af en af Kaurismäki-brødrenes favoritskuespillere, Matti Pellonpää, som ved

sin blotte fysiognomi legemliggør den samlede filmhistories sociale tabere) præsenterer sig selv således: 'Jeg er Nikander. Forhenværende slagter, nuværende skraldemand. Dårlige tænder og dårlig mave. Leveren har kendt bedre dage, og hovedet er heller ikke noget at prale af. Så spørg mig ikke, hvad jeg vil!'

Han bor alene og drikker hovedparten af sin sparsomme løn op på Helsinkis ydmyge natsteder, indtil han en dag møder Ilona, der er kassedame i et supermarked. Han inviterer hende ud, men har som Travis i *Taxi Driver* ikke rigtig fornemmelse for, hvad der kan interessere unge damer – hun bliver slæbt med til bingo .... og går sin vej! Uden egen skyld bliver Ilona fyret fra jobbet og smidt ud af den tilhørende lejlighed. Resolut stjæler hun pengekasen og flygter med Nikander for en kort stund ud i det blå (læs: et snusket hotel, med en langhåret hotelportier spillet af instruktøren selv). Han leverer dog pengene tilbage, og hun flytter ind hos ham, men kan ikke rigtig indordne sig under tosomheden, hvorfor den relativt hurtigt revner. Ingen af de to sparsomt talende og sky personer kan dog glemme den anden, og til sidst møder Nikander op på Ilonas nye job, i en modebutik, og inviterer hende med på bryllupsrejse, hvorpå følgende replikskifte udspiller sig:

Hun – 'Det kan du ikke klare alene.'

Han – 'Det har du nok ret i.'

Hun – 'Kan du forsørge mig?'

Han – 'Small potatoes.'

Hun – 'Sagen er klar. Hvor skal vi tage hen?'

Han – 'Der går krydstogter til Tallinn.'

Hun – 'Jeg henter min frakke.'

I en af de store altædende skraldebiler transporterer en af Nikanders kolleger parret til skibet og ser til, mens det langsomt forsvinder i horisonten, på vej mod det forjættede Estland.

Hvor trist den end kan synes, er Nikanders skraldemandstilværelse det rene slaraffenland sammenlignet med den skæbne, der bliver Taistos, da han i *Ariel* (Aki, 1988) må flytte fra det høje nord til Helsinki, efter at den mine han arbejdede i har måttet lukke. Udstyret med sine sparepenge, en transistorradio og et flunkende hvidt åbent amerikansk 50er-dollargrin, som han har arvet fra en kollega, der skød sig efter at have modtaget fyresedlen, drager han sydpå. Ved det første stop undervejs bliver han slået ned og lænset for alle pengene, hvorefter han i Helsinki kan rulle op foran Frelsens Hærs natherberg iført dollargrin og transistor, men uden en



Susanne Haavisto, Eetu Hilkamo og Turo Pajala i *Ariel*.

øre på lommen. Aftenen efter charmer han sig fra en parkeringsbøde ved at invitere den kvindelige parkeringsvagt på middag i et sloppy cafeteria, og dermed er vejen banet for en romance, men ikke af den sentimentale slags. Da Taisto har kørt hende hjem efter middagen, sidder de to lidt i bilen. Noget tøvende inviterer hun ham med op på kaffe. Ja tak, siger han, hvorefter hun mener at burde oplyse ham lidt nærmere om, hvad han går ind til med den kop kaffe:

Hun – 'Jeg er skilt.'

Han – 'Det skal du ikke være ked af.'

Hun – 'Jeg har også et barn.'

Han – 'Så meget desto bedre. Så tager det ikke så lang tid at skabe en familie.'

Hun – 'Aldrig så fuld af selvtillid!'

Han – 'Nej, det er første gang.'

Hun – 'Bare du ikke støjer.'

Han – 'Ingen vil lægge mærke til noget.'

Hun – 'Hm. Jeg håber, jeg ikke kommer til at fortryde det.'

Raskt klip til hendes soveværelse, hvor Taisto nyder den obligatoriske 'bagefter'-cigarett.

Hun – 'Irmeli'

Han – 'Taisto'

Hun – 'Fint at møde dig'

Han – 'I lige måde.'

Dermed er Taistos lykke dog ikke gjort. Han kan stadig ikke finde arbejde, men bliver derimod buret inde, efter at han en dag har mødt en af dem, der stjål hans sparepenge, og givet ham en dragt velfortjente prygl. I fængslet kommer han til at dele celle med Mikkonen (Matti Pellonpää, endnu en gang), der

sidder inde for mord. De to flygter sammen, men for at få illegale pas er de nødt til at begå et røveri, der i klodsethed ikke kommer til at stå tilbage for Woody Allens i *Take the Money and Run*. I modsætning til Virgil Starkwell kommer Taisto og Mikkonen dog derfra med pengene, men kun for at blive fuppet af bagmændene, der stikker Mikkonen ned, hvorpå de selv må lade livet for Taistos pistol. Mikkonen dør og bliver efter eget ønske begravet på lossepladsen, mens Taisto, Irmeli og hendes søn får pladser som 'blinde passagerer' på fragtbåden Ariel, der skal til Mexico. Filmen forlader dem, da de indhylllet i Helsinkis nattedis i robåd er på vej ud til Ariel, mens en finsk smørtenor på lydsporet foredrager 'Somewhere Over the Rainbow', på finsk naturligvis.

På deres egen facon får disse to film fremstillet de sociale tabere og deres verden med en særgen poesi og skønhed. De hverken forfalder til sentimental rendestensforherligelse eller lader kærlighedshistorien løfte personerne ud af deres miljø, men fremhæver tværtimod eksistensen og betydningen af følelser som ydmyghed, værdighed og stolthed ikke mindst i situationer, hvor disse for en traditionel betragtning kan synes nærmest umulige. Kun Fassbinder har vel fremstillet disse miljøer i et tilsvarende usentimentalt og samtidig poetisk skær, men i modsætning til f.eks. *Frugthandlerens fire årstider*, *Angst æder sjæle op* og *Otte timer er ikke hele dagen* er Kaurismäki-filmene i besiddelse af en egen lakonisk humor, der befriende frel-

ser dem fra enhver antydning af løftede pegefingre.

Noget af det samme – omend på en anden måde – finder vi i Mikas *Cha Cha Cha* (1989), en slags finsk Pygmalion-historie om en subsistensløs (igen Matti Pellonpää, hvem ellers?), der får tilbud om at arve en rig amerikansk slægtning, mod at han demonstrerer at være i stand til at leve en 'normal' tilværelse. Matti er ikke til sinds at opgive sit liv på lossepladsen, men vennen Kari (spillet af den anden Kaurismäki-'stjerne', Kari Väänänen, der er blevet kaldt Finlands svar på Robert De Niro) kan ikke udholde tanken om, at alle de rare millioner skulle gå tabt. Kari, der er smart brugtvognsforhandler med mangt et trick i ærmet, udtænker derfor en snedig plan: Matti og han skal bytte tilværelse, indtil den endnu levende amerikanske tante er overbevist om Mattis dadelfri levned. Matti viser sig overordentlig god til at bruge Kari's penge, kurtiserer hans kone Sanna (spillet af Kari Väänäns kone i virkeligheden, Sanna Fransman, der tidligere var Matti Pellonpääs veninde!) og i det hele taget spille verdensmand, mens Kari med noget mindre udtalt fornøjelse hver aften må gå til ro under åben himmel, indpakket i et skønsomt udvalg af dagens aviser. Det er vel næsten overflødig at tilføje, at planen naturligvis går i vasken, og at de allesammen ender på lossepladsen, i Mattis gamle 'logi'.

*Cha Cha Cha* ejer vel ikke helt den poetiske dimension, som kendetegner *Skygger i paradiset* og *Ariel*, men ved i komediens form at tage den subsistensløse særlings parti får den gjort alt dét sært, som vi ellers opfatter som normalt, og dét i en grad så slutningen nærmest må betragtes som en happy ending. Faktisk er det kun en fordel for Kari at miste hus og hjem og sit småborgerlige ikkeliv, for i det kaurismäkiske univers er stabilitet, fastgroethed og uforanderlighed tre absolutte fy-ord. Praktisk talt alle Kaurismäki-brødrenes antihelte befinder sig derfor i konstant bevægelse. De har måske et sted at bo, men aldrig en lun hjemlig arne; de er ikke lænket af nogensomhelst form for ikke-mobil privat ejendom – af større investeringer er kun biler legitime (gerne gamle limousiner eller amerikanske 50er-drøn, komplette med hajfiner og kaleche, men en udbrændt spand fra bilkirkegården kan også gøre det), fordi de netop ikke står stille (med mindre der da er tale om en selvdød Wartburg, som ikke står i så høj kurs hos brødrene). Bevægelsen, rejsen, er sagen – målet er mindre vigtigt, for ikke at sige uinteressant. Vi oplever da heller aldrig, at nogen af

personerne faktisk når deres drømme mål, højst at de måske er på vej mod det, når vi forlader dem.

Denne stadige mobilitet kendetegner også – af gode grunde kunne man være fristet til at mene – en anden 'social gruppe', som har en særlig plads i brødrene Kaurismäki's hjerter, nemlig gangstere og andet kriminelt godtfolk. Undertiden er deres baggrund forklaret – som i *Ariel* – men for det meste er de bare kriminelle, ligesom man nu engang bare er det i amerikanske B-film. Det bedste eksempel herpå er *Akis Calamari Union* (1985), som jeg vil tage mig kærligt af senere, men også i Mikas film *The Clan – the Tale of the Frogs* (1984) og *Rosso* (1985) er vi i godt gammeldags forbryderselskab.

*Klanens* Frøer er en stærkt belastet familie, hvis mandlige medlemmer suser ind og ud af fængsel og faktisk efterhånden befinder sig bedre bag tremmerne end ude i den sære u håndterlige verden. På nær hovedpersonen, der i dåbsgave har fået navnet Alexander den Store Frø, bærer alle Frø-familiens medlemmer fornavne hentet fra Det Gamle Testamente: Lea, Rakel, Levi, Samuel, Benjamin osv., og det forklares, at ulykkerne har deres udspring hos familiens gamle bedstefar, der nu er religiøs, men som tidligere var en sand djævel. Hans synder er nu nedarvet på børnene.

Selv om *Klanen* har høstet megen ros for den måde, hvorpå den lader sin tematik vokse ud af syntesen mellem det hæslige forbrydermiljø og den skønne finske natur, er denne film for undertegnede et af de mørkere kapitler i Kaurismäki-sagaen. Det skal ikke udelukkes, at den kan indeholde subtile ironiske pointer, som går hen over hovedet på mig, men jeg har svært ved at sluge den tilsyneladende ret så bastante budskabsformidling som f.eks. i Levi Frøs forsvarstale for sig selv i retten: 'I vil spærre mig inde igen, men I kan ikke tage en mands virkelige frihed fra ham. I kan knuse mig, men jeres system kan ikke købe min sjæl. I foregiver, at der er lov og orden, men under overfladen lurer en fremmed, som I aldrig vil kunne tæmme, endsiges lære at kende. I kan træne ham og hjernevaske ham, sende ham på fabrik og lade ham sluge støv eller udmatte ham ved samleband eller på kontorer. I kan sparke ham og skubbe ham ned i rendestenen. I kan ydmyge ham så meget I vil, med jeres samfund, institutioner, love, orden og fængsler. Men I kan aldrig fjerne friheden fra hans hjerte.' Amen! Det er muligt, denne svada er et citat et eller andet sted fra, men det fremgår ikke af filmen, der serverer den med højtidelig patos, helt

uden tunge i kinden. I det hele taget er det småt med humoren i *Klanen*. Den er mere firkantet, har flere løftede pegefingre og er generelt langt mindre spiselig end de andre Kaurismäki-film, men hvordan skulle det næsten også være muligt at lave 3-4 vellykkede film om året. Hvor der handles, der spildes.

Man klasker sig heller ikke ligefrem på lårene af grin over *Rosso* (1985), Mikas beretning om en siciliansk lejermorder, der bliver sendt til Finland for at aflive sin tidligere veninde, Marja. Til gengæld er denne film i besiddelse af nogle lyriske kvaliteter, som løfter den et godt stykke op over det ordinære. På Rossos færd nordpå op igennem Finland ophæves gradvis alle tidslige og stedlige distinktioner. Fortid og nutid smelter sammen, ligesom tundraen bliver ét med Siciliens vulkan-landskab i filmens stadige flashbacks og 'flashsouths'. På lydsporet kører Rossos indre monolog, på italiensk naturligvis, blot afbrudt af hans 'samtaler' med finner, der kun snakker finsk, hvilket er så meget desto mere uheldigt som han selv bare kan italiensk. I en vis forstand bliver *Rosso* dermed også en film om kultursammenstød – den lapsede og lyriske italiener over for de finske bønder – eller måske snarere om et fællesskab på tværs af grænser og kulturelle og klimatiske forskelle. Som Rosso selv udtrykker det et sted undervejs mod det nordligste Finland, bliver han grebet af 'dette gudsforladte lands særegne melankoli'. Når filmen visuelt blander finsk ødemark og siciliansk havnemiljø sammen, er det således ikke bare stilistisk opvisning, men et æstetisk udtryk for en slags international samhørighedsfølelse, en kulturel kosmopolitisme, som står uhyre centralt i hele Kaurismäki-produktionen.

## *Alle veje fører til – og fra – Helsinki*

For i fratelli Kurismäki er verden skrumpet. Kulturudvekslingen over grænserne er i dag en lige så selvfølgelig del af vores hverdag som den nationale kulturarv, og netop denne hybridkultur har Aki og Mika gjort til en slags krumtap i deres oeuvre. Med deres udgangspunkt i et på mange måder hengemt og overset hjørne af verden formår de at blande det specifikt finske sindelag med såvel klassiske som aktuelle impulser fra resten af verden. De lader enten verden komme til Helsinki – det være sig i skikkelse af en figur som Rosso; i form af deres egne påvirkninger fra f.eks. Godard og Truffaut eller som en særlig B-film mentalitet; eller (ikke mindst) i form af et lydspor bestående af et skønsomt ud-



valg af de sidste 30-40 års angelsaksiske musik – eller de lader finner med finsk mentalitet drage ud og gøre verden usikker.

Som nævnt ender flere af filmene med, at heltene efter mange trængsler omsider ser ud til at slippe væk fra det finske fædreland. Man kunne derfor forledes til at tro, at Kaurismäki Bros. måske følte sig i et slags kulturelt eksil i det afsides liggende kolde og blæsende Finland. En sådan konklusion ville dog være lidt for hastig. Blandt andet er det jo ikke ligefrem hvad vi ville forstå ved jordiske paradiser, vore antihelte søger til. I to film forlader vi dem på vej til Estland (!) (*Skygger i paradiset* og *Calamari Union*), mens målet i *Ariel* er Mexico, som vel heller ikke akkurat kan betegnes som 'the land of milk and honey'. Men, som allerede omtalt, det er rejsen i sig selv, og ikke så meget målet, der tæller. Dog er der visse steder, som er direkte ikke-anbefalelsesværdige. Det gælder således nabolandene Norge og Sverige: i Akis film *Hamlet Goes Business* (1987) bliver Rosenkrantz og Gyldenstjerne sendt på hemmelig mission til Oslo; hvis nogen skulle spørge dem om formålet med rejsen, skal de bare sige, de er på fornøjelsestur – 'I Norge?', spørger de vantro. Og i *Skygger i paradiset* er Nikanders stakkels søster et afskrækkende eksempel på, hvor galt det kan gå folk, der rejser til Sverige: hun har studeret i Stockholm og sidder nu som grøntsag på en anstalt i Helsinki.

Ifølge Mika er der mange lighedstræk mellem estisk og finsk mentalitet. Det kan måske forklare, at man som Kaurismäki-finne kan vælge at flygte netop til Estland, for uanset alt det, der måtte være i vejen med det finske samfund, så har finsk mentalitet og finsk kultur en

Matti Pellonpää og Kari Väänänen i *Cha Cha Cha*.

varm plads i Kaurismäkiernes hjerter.

Men at Aki og Mika er finske i deres hjerter, forhindrer dem ikke i at skildre sig selv og deres landsmænd med en god portion kærlig ironi – selvironien er måske i virkeligheden noget helt centralt i finskheden. Når Aki f.eks. i *Ariel* lader Taisto pryde væggen over sin seng hos Frelsens Hær med præsident Kekkonens portræt, som han netop har stjålet, er det næppe udelukkende for at håne det system, der tvinger brave folk som Taisto til Frelsens Hær, men sandsynligvis også et udtryk for en vis veneration over for Kekkonen som en slags personifikation af finskhed. I *Hamlet Goes Business* bliver Kekkonen derimod spillet ned fra væggen og bagsiden af ham vendt ud, da de virkelig lyssky forretninger skal søsættes. Der er trods alt grænser for, hvad den gamle kæmpe kan stå model til eller drages til ansvar for.

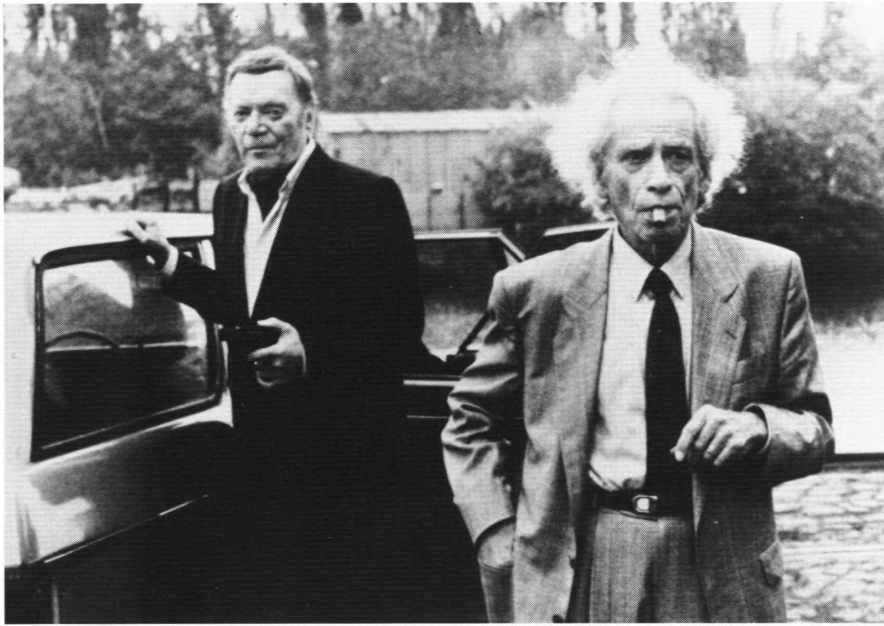
Finskheden forhindrer heller ikke, at brødrene (ifølge Mika) ville kunne føle sig hjemme hvorsomhelst i Europa eller USA. Der er et vist åndsslægtsskab, som bl.a. har ført til nære venskaber med Wim Wenders i Tyskland og Jim Jarmusch i USA. Trods de forskellige udgangspunkter, og selv om – eller måske netop fordi – de hver især er så stærkt præget af deres respektive nationale kulturbaggrund (Wenders måtte jo netop erkende, at han som tysker ikke kunne lave amerikanske film), har disse fire filmskabere meget tilfælles. Man behøver blot tænke på den betydning, de alle tillægger det at bevæge sig, at være undervejs, for ikke at tale om det kosmopolitiske element, som vi også finder

i alle Jarmusch's og de fleste af Wenders' film. Både Wenders og Jarmusch har i øvrigt optrådt i Kaurismäkiernes film, ja Wenders bad efter sigende selv om at få en lille rolle i Mikas *Helsinki Napoli All Night Long* (1989).

*Helsinki Napoli All Night Long* udspringer sig naturligvis hverken i Helsinki eller i Napoli (det ville have været for simpelt), men i Berlin – indbegrebet af en kosmopolitisk smeltning – hvor vi følger en af de udvandrede finner, taxidriveren Alex, i løbet af en bevæget nat, der bl.a. kommer til at danne ramme om narkosmugling, kidnapning, adskillige biljagter, mord og meget andet godt. Deltagerne i den komplicerede historie er af et utal af forskellige nationaliteter – ud over den finske Alex er der hans italienske viv og svigerfar, den russiske Igor, den amerikanske gangsterboss, de rivaliserende franske gangstere osv. osv., samt et par enkelte tyskere i biroller. Alle disse mange mennesker taler hver sit sprog (og undertiden hinandens, men da med stærk accent), ligesom de forsøger at kommunikere indbyrdes på en slags engelsk. En babylonisk kakofoni, kunne man vist kalde det.

Er *Helsinki Napoli* en mosaik ud fra en rent sproglig betragtning, så er den det ikke mindre ud fra en filmkulturel. I denne film har Scorseses og Fellinis italienske familier rendez-vous med bl.a. Travis Bickle, Popeye Doyle, Rosebud, l'Atlantide, Convoy og Subway, just to name a few. Den tydeligste reference er dog til *Taxi Driver*, som citeres helt ned på indstillingsniveau og i montagen af enkeltbilleder. Vi får alle de farvemættede nærbilleder af Taxi-skiltet, af taxameteret og af forskærmen, der langsomt glieder ind i storbyens nattejungle, afbrudt af kig fra chaufførsædet ud på aktivitetterne på fortovet og bagud på de tilsvarende på bagsædet. Illusionen er så komplet, at man næsten venter at se Scorseses himself dukke op på Alex' bagsæde i skikkelse af neurotisk ægtemand. Det gør han nu ikke, men til gengæld har Alex på sit instrumentbræt noget, som Travis ikke har: en glastingest med snevej og alt til faget henhørende!

Selv om Scorseses altså må glimre ved sit fravær, kan vi som nævnt opleve andre filmpersonligheder i små, men nok så markante, roller. Wim Wenders giver den som stærkt flegmatisk tankpasser, mens Jim Jarmusch viser et naturligt talent for at spille bartender. I rollen som den amerikanske gangsterboss finder vi ingen ringere end instruktøren Samuel Fuller (der i parentes bemærket også har optrådt hos både Wenders – *Den amerikanske ven* – og Godard – *Pierrot le fou* – og som således ved sin blotte tilstedeværelse



Eddie Constantine og Samuel Fuller i *Helsinki-Napoli*.

værelse bliver en hyldest også til et par af de filmskabere, der rangerer højest på den kaurismäkiske hitliste). Som endnu en hommage à Godard har Mika fået selveste Lemmy Caution, alias gode gamle Eddie Constantine, til at spille en af Fullers håndlangere.

Berlin som Treffpunkt for alverdens sære eksistenser og alle tiders kulturelle strømninger. Alle er de mere eller mindre fremmede i Berlin, men alle er de med til at få byen til at leve, på godt og på ondt. Foregår denne sameksistens imidlertid relativt gnidningsfrit i *Helsinki Napoli*, kan man vanskeligt sige det samme om Leningrad Cowboys' møde med USA.

Leningrad Cowboys er en slags 'band' (jeg er ikke sikker på, om det er det rette ord), som Aki i *Leningrad Cowboys Go America* (1989) sender over dammen, til Den ny Verden. Leningrad Cowboys har – trods navnet – aldrig set verden uden for den finske tundra. De er et familieføretagende, hvor alle medlemmer (inkl. hunden) bærer slægtens karakteristiske kendetegn: en stærkt fremskudt pandelok og sylspidse sorte lakske. Deres musik er, hvad man vel med et pænt udtryk kunne kalde stærkt folkloristisk, men business er ikke for god dér in the middle of nowhere, så den diktatoriske manager Vladimir (Matti Pellonpää, noch einmal) beslutter, at de skal prøve lykken i USA. Stor er deres forbavelse, da de ikke straks bookes til Madison Square Garden, men oplyses om, at 'Here we have something different – it's called rock'n'roll'. Vladimir forsøger at købe rock'n'roll, men må nøjes med en bog om emnet. I stedet for Madison Square Garden får de et job til et bryllup i Mexico, og så starter rejsen over

det amerikanske fastland i en vakkelvorn Cadillac (købt hos brugtvoognsforhandler Jarmusch, der giver indtryk af aldrig at have bestilt andet her i livet end at sælge suspekter biler) med et stift bandmedlem på taget – han døde hjemme i tundraen og transporteres nu med rundt i USA i en kasse med isklumper (som for øvrigt også er handy til Budweiser-opbevaring). Hele vejen forfølges bandet af den utrættelige landsbytosse Igor, der er fulgt med fra Finland. Igor har ikke noget højere ønske end at blive en Leningrad Cowboy, men uheldigvis lader hans hårpragt en del tilbage at ønske: den lille tot han har i panden vil ikke lade sig forvandle til stolt anderumpe, uanset hvor meget han hiver og flår i den.

Om denne højst bizarre film, der får *Blues Brothers* til at ligne en ren søndagskole-fortælling, har Aki selv skrevet: 'Den bygger på en speciel måde at bevæge sig og tale på, en blanding af total uvidenhed om det vesterlandske livs realiteter, ren dumhed og en stærk tro på en bedre fremtid.' Trods de iøjnefaldende forskelle er *Leningrad Cowboys* alligevel ikke så fjern fra Akis andre film af mere seriøs karakter – f.eks. *Skygger i paradiset* og *Ariel* – som den måske umiddelbart kunne synes.

I *Leningrad Cowboys* gøres musikken til en slags hovedperson, men også i de andre Kaurismäki-film, såvel Akis som Mikas, spiller den en meget fremtrædende rolle som en stadig kommentar (ofte ironisk) til handlingen og personernes sjælelige tilstand. Overalt i det

kaurismäkiske bar-univers optræder der jukeboxe, som altid sparkes eller bankes i gang (man ser aldrig nogen komme mønter i dem, men måske finske jukeboxe er anderledes indrettet?), ligesom de fleste af personerne nærmest fra naturens hånd synes at være udstyret med transistorradio. Fra jukeboxene, transistorradioerne, bilradioerne og fra de finske lørdagsbalsgrupper på danserestauranterne lyder til stadighed tango, swingende rhythm and blues, gammel 50er-rock (af den slags, der endnu havde saftige saxofoner), vemodige viser fra den finske sangskat eller finske trashversioner af amerikanske og britiske popklassikere.

Når musikken er en så væsentlig ingrediens i Kaurismäki-filmene, hænger det sandsynligvis sammen med, at de tilsyneladende ser den som en slags kulturelt esperanto, en fælles referenceramme, der er i stand til at bygge bro over transnationale kulturkløfter i øvrigt. Uanset om vi er fra Cagliari, fra New Orleans, fra Helsinki eller fra Rødovre, så er vi alle fortrolige med de musikalske rytmer og harmonier. Denne opfattelse af musikken som brobygger kommer vel nok tydeligst frem i *Rosso*, hvor Mika lader den sicilianske lejemorder og en finsk døgenigt få kontakt med hinanden gennem musik. De kan ikke tale med hinanden, men de kan sammen – omend på hver sit sprog – skråle en sang, som de i øvrigt hver for sig tror er hhv. italiensk og finsk.

Selv om Aki og Mika synes at have tilbragt størstedelen af deres ungdom med R&B og R&R i ørerne og film på nethinden, er der dog øjensynlig også blevet tid til fordybelse i .....

### *I maestri classici*

At Dostojevskij er en mindst lige så stor helt for kaurismäkierne som Godard og Elmore James er det, får man allerede en anelse om i *Løgneren*, hvor Villes ydmyge hybel prydes af et portræt af den russiske mester. Med sand dødsforagt valgte Aki da også 'Raskolnikov' som forlæg for sin debutfilm, *Forbrydelse og straf* (1983). Handlingen er flyttet til vore dages Helsinki, og hovedpersonen hedder ikke Raskolnikov, men Rahikainen. Nok er han forhenværende jurastuderende, men han er også nuværende slagter, og offeret er ikke pantelånerske, men en veldædig forretningsmand, der myrdes ikke så meget fordi Rahikainen tror at være et overmenneske, men fordi denne forretningsmand har dræbt Rahikainens forlovede i spritkørsel, og er blevet frifundet for det. Selv om det russiske storværk således har undergået

visse ændringer i den Aki'ske udlægning, er den dostojevskijske essens dog fuldt til stede i denne på én gang ækle og fascinerende film. Aki mener imidlertid selv, der er for mange ord i filmen.

Hvis Dostojevskij således trods alt nok kunne have bifaldet den helsinkiske Raskolnikov, så ville Shakespeare til gengæld sandsynligvis rotere i sin grav, hvis nogen nogensinde skulle være så ufin at fortælle ham om Akis mord på 'Hamlet'. I *Hamlet Goes Business* præsenterer Aki sin hovedperson som 'en følsom ung mand med et hjerte så varmt som et køleskab'. Ligesom Raskolnikov befinder dette prægtige unge menneske sig i vore dages Helsinki, men det ville nok være en overdrivelse at sige, at Aki har respekteret Shakespeares ånd på samme måde som han respekterede Dostojevskijs. Skelettet er dog, sådan grosso modo, det samme: Hamlet er søn af en stor forretningsmand, der myrdes af sin administrerende direktør, Klaus, som derefter gifter sig med Hamlets mor, Gertrude. Klaus har skumle planer om at sælge virksomhedens savværk til den svenske Wallenberg-koncern, der vil give en god pris for det, mod at finerne samtidig lukker deres skibsværft. Til gengæld kan Wallenberg så tilbyde Klaus m.fl. aktiemajoriteten i den svenske badedyrsindustri for en slik. Klaus er ikke sentimental og mener ikke, der er grund til at tage hensyn til alle de værftsarbejdere, der vil blive arbejdsløse ved denne transaktion, men Hamlet hensynker i melankoli .... også fordi den skønne Ophelia nægter ham sine søde frugter osv. osv.

So far minder det, alt taget i betragtning, trods alt en del om Shakespeares 'Hamlet', men f.eks. slutningen vil nok komme som lidt af en overraskelse for dem, der kan deres Shakespeare. Men på den anden side er det da ikke utænkeligt, at mesteren selv ville have ladet sit stykke slutte på denne måde, hvis han havde hørt om Freud og de små ødipussere. Måske Shakespeare-fans også kunne finde Hamlets entré i filmen lettere blasfemisk. Vi møder ham første gang i patriciervillaens store køkken, hvor kokkepigen netop er i færd med at skære skinke ud. Jeg har svært ved at gennemskue, hvad Hamlet siger på finsk, men i de engelske undertekster udbryder han i alt fald ved dette syn: 'Ham - let me!', hvorpå han overtager kniven. Endelig er denne Hamlet-version bemærkelsesværdig ved sandsynligvis at være den eneste overhovedet og nogensinde, hvor Hamlet ikke får lov at fremsige sin store 'To be or not to be'-monolog, men på den anden side: hvorfor skulle Aki dog spille tid og celluloid

på den, når f.eks. Lubitsch har givet os (i alt fald starten på) den til overflod.

Som sædvanlig i en Kaurismäki-film – men måske nok så usædvanligt for en Shakespeare-filmatisering – bobler lydsporet nærmest over af rock, blues og pop. Bl.a. lider Ophelias bror, Lauri Polonius, en misundelsesværdig død med hovedet inde i en højtspillende radio. Og cinematografien er lige så udsøgt – sort-hvide clair-obscure billeder som skåret ud af en amerikansk film noir – men Aki advarer os mod at falde i svime over billederne: 'Lad Dem ikke narre af denne films plastiske skønhed: det handler om penge – et spørgsmål om liv eller død!', skriver han i programmet til filmen.

Shakespeare, Dostojevskij .... og så Dante. Brødrene har ikke ligefrem filmatiseret 'Den guddommelige komedie', men på creditlisten til *Rosso* finder man en vis Dante Alighieri opført som medforfatter (sammen med Aki) til Rossos lange indre monologer. Hvis man orkede at gå i gang med en komparativ analyse af Dantes Inferno og Rossos oplevelser omkring polarcirklen, kunne man sikkert finde stof til en større afhandling – idéen være hermed givet videre!

### Villealfa Union

Når Kaurismäki Inc. er i stand til at vel-signere deres stadig voksende menighed – *Leningrad Cowboys* har ligget på de parisiske biografers top ti-liste over mest sete film – med 3-4 film om året, hænger det naturligvis sammen med, at filmene for det første er meget billige (de fleste har kostet under 1 million kroner); at de bliver lavet usandsynligt hurtigt (som regel med bare 2-3 ugers optagelser – Mika kan således oplyse, at han var 12 dage om at få *Cha Cha Cha* i kassen) – og glemt lige så hurtigt (brødrene kan ikke huske tidligere film og er kun i stand til at tale om dem, de er i gang med netop nu, og om fremtidige projekter); samt at de bliver produceret med et lille og udsøgt, fast sammentømret team, som er det samme fra film til film og for både Aki og Mika.

Krumtappen i maskineriet er produktionsselskabet Villealfa Filmproductions, der har produceret alle brødrenes film (og et par andres). Når den ene bror instruerer, producerer den anden, og omvendt. Med Villealfa i ryggen er brødrene selv herrer over økonomien og behøver således ikke tænke på, at filmene nødvendigvis hver gang skal give overskud. At nogle af dem så gør det, er bare heldigt, fordi disse penge bruges til at omsætte endnu nogle af de mange hi-

storier, der til stadighed rumsterer i de kaurismäkiske hoveder, til nye film. Flopper en film, bliver de implicerede ikke betalt, men de får så så meget desto mere ud af den næste succes.

Villealfa-brøderskabet omfatter imidlertid ikke bare brødrene og det tekniske filmteam, men også en række skuespillere, der går igen fra film til film. De to Kaurismäki-'stjerner' – den definitive anti-helt Matti Pellonpää med det ubevægelige stenansigt og den kamæleonagtige Kari Väinänen, der spiller actionhelt, lallende landsbytosse og kuert kontorius lige overbevisende og med lige stor naturel – er med i de fleste af brødrenes film, men lige så ofte i små roller som i hovedroller. De mindre roller udfyldes dog også generelt af skuespillere (og andet godtfolk), som bliver genkendelige efterhånden som man stifter bekendtskab med et større udsnit af det kaurismäkiske oeuvre. Alle som én er de bærere af den lige så særprægede som karakteristiske kaurismäkiske karisma; et utroligt flegma, der mestendels manifesterer sig som en fantastisk evne til ikke at fortrække en mine, selv om verden skulle falde sammen omkring dem (og det gør den ikke så sjældent i Kaurismäki-filmene). Denne evne deles ikke altid af statister og helt små birolle-skuespillere, som gang på gang kæmper en meget synlig kamp for ikke at komme til at fnise.

I skrivende stund – her må man tage alle forbehold – har brødrene beriget verden med siger og skriver 22 film (inkl. et par kortfilm), hvilket trods alt er lidt af en post, når man tager i betragtning, at de først begyndte at lave film i 1981. Mikas seneste opus hedder *Amazonas*, og den handler på meget jarmuschsk og kaurismäkisk vis om en type, der misser flyet til USA og i stedet havner i Brasiliens regnskov. Og Aki er ved at lægge sidste hånd på et værk med den forjættende titel *I Hired a Contract Killer*. Filmen vil blive præsenteret for verden ved filmfestivalen i Venedig, men fra sædvanligvis velunderrettet kilde forlyder det, at den skulle udmærke sig ved 1) at være en Aki-fortolkning af Goethes 'Faust', og 2) at lade Jean-Pierre Léaud, lui-même, genopstå på lærredet.

### Shit happens

Med en så omfangsrig produktion kan det ikke undgås, at man af og til rammer skævt. *Klanen* har jeg allerede været inde på som en af de – udi undertegnedes formening – mørkere pletter i brødrenes produktion. De andre film er også af stærkt varierende kvalitet, men Aki har med *Calamari Union* (1984), som han

selv tøver med at kalde en film – og da kun i gåseøjne – vist, at det lader sig gøre at ramme skævt med så megen brio, at trashen går hen og nærmer sig det sublime.

Selv beskriver Aki *Calamari Union* som 'the worst film I've ever made', og han foreslår, at vi stille drager et glemslens slør hen over den. Det har jeg nu ikke tænkt mig, for denne sublime stinker er ganske enkelt den galeste film jeg nogensinde har set. Uden at blinke overtræder den praktisk talt alle eksisterende regler – skrevne såvel som uskrevne – for, hvordan man skruer en film sammen i en eller anden form for kontinuitet, ligesom den befinder sig langt hinsides anstændighedens grænser, når det gælder lødigheden (eller manglen på samme) af den historie, man vil lokke folk til at bruge tid og penge på at se.

I *Calamari Union* er Hamlet, Nikander, Raskolnikov, Rosso e tutti quanti bragt sammen i en slags hemmeligt broderskab, hvis medlemmer alle lyder det prægtige navn Frank (bare for at gøre det simplere). I al sin gribende enkelthed handler ... 'filmen' om, hvordan organisationens 17 brødre begiver sig ud på en rejse fra én bydel i Helsinki til en anden. Værket starter med, at Frank læser en slags manifest højt. Det gengives her i sin fulde ordlyd, så læseren kan lodde dybderne i frankernes eksistentielle opgør med den omsiggribende spleen.

Frank: 'Mine herrer. Jeg vil ikke gennemgå alle de mange årsager til, at tilværelsen er blevet umulig i denne del af byen. Vi voksede op i overbefolkede hjem, i uvidenhed og sult, for slet ikke at tale om de overfyldte busser med uregelmæssige køreplaner. Der er flere bakker her end noget andet sted i verden! Løse hunde og børn har gjort det umuligt at færdes i gaderne. Som spe-dalske er vi henvist til baggårdene. Vi bliver ydmyget og spyttet på, som om vi ikke var medlemmer af en stolt og uafhængig nation. Forleden dag var der en ond gammel kone, der sparkede mig, bare fordi jeg åbnede munden. Jeg er ingen hund, og jeg ved, at også I om nødvendigt kan føle en smule selvrespekt. Derfor er vi samlet her i dag: ikke flere tårer, det er på tide at bryde op. Beslutningen var ikke nem. Vore rødder er her. Mange må ofre deres barndom, deres minder og deres familier. Men grenen på et råddent træ må søge en sundere stamme, om jeg så må sige. Vi har ofte hørt om Eira, et sted på den anden side af byen. Der er gaderne brede og luften ren og frisk. Eira er vores bestemmelsessted i aften. Alle må indse farerne og det ansvar, der er forbundet med vores rejse. Ordet er dit, Frank.', hvorpå Frank tager



Mika Kaurismäki.

## FILMOGRAFI:

### Mika Kaurismäki:

Valehtelija ('Løgneren') – 1981  
 Jackpot 2, kortfilm – 1981  
 Saimaa-ilmiö ('The Saimaa Gesture'), rockumentary, sammen med Aki Kaurismäki – 1981  
 Arvottomat ('The Worthless') – 1982  
 The Clan – the Tale of the Frogs – 1984  
 Rosso – 1985  
 Helsinki Napoli All Night Long – 1987  
 Nightwork, TV-film – 1988  
 Cha Cha Cha – 1989  
 Paper Star – 1989  
 Amazonas – 1990

### Aki Kaurismäki:

Saimaa-ilmiö ('The Saimaa Gesture'), rockumentary, sammen med Mika Kaurismäki – 1981  
 Rikos ja rangaistus ('Forbrydelse og straf') – 1983  
 Calamari Union – 1985  
 Varjoja paratiisissa ('Skygger i paradiset') – 1986  
 Rock'y VI, kortfilm – 1986  
 Hamlet Goes Business – 1987  
 Thru the Wire, rockvideo – 1987  
 L.A. Woman, rockvideo – 1987  
 Ariel – 1988  
 Leningrad Cowboys Go America – 1989  
 The Match Factory Girl – 1989  
 I Hired a Contract Killer – 1990

over og deler en kasse mønter, som broderskabet har arvet, ud til medlemmerne med ordene: 'Dette er Jesu Kristi legeme ...'

Frank falder fra, allerede før de har forladt det lugubre mødelokale – konen ringer og spørger, om han ikke snart kommer hjem med varerne til aftensmaden – men de andre begiver sig ud i natten, ekviperet i alt, hvad der nogensinde har været råt på film: trenchcoat med tilhørende Borsalino; sort læderjakke komplet med shades; battledress og crew-cut osv. ... De kaprer et undergrundstog (bemærk symbolikken!), der fører dem ind til centrum, hvor de tilbringer natten på forskellig vis: én i et træ, en anden i en kloak, to på Nationalgalleriet, og to går i biffen og ser russisk stumfilm – fra autoritativt hold oplyses det at være Jakov Protazanovs stærkt anti-klerikale *Sankt Jørgensfesten* (1930), som i øvrigt bygger på en roman af den danske forfatter Harald Bergstedt – mens de gnasker popcorn, som stjæles fra en forsagt kvindelig medtilskuer. Frankerne udtænker mange fantasifulde planer til, hvordan de skal komme til Eira, men efterhånden som tiden går, bliver de selv færre og færre. Adskillige af dem lider en voldsom død og udånder i indtil flere variationer over Belmontos dødsscene i *Åndeløs*; Frank lader sig charme væk fra pilgrimsfærden af en smart blondine i en lige så smart sportsvogn, mens Frank nyder sin nyvundne frihed og drukner sig i havnen. Til sidst er bare Frank og Frank tilbage, men selv om de konsulterer et kort, lykkes det dem ikke at finde Eira, eller måske kommer de for sent. Eira er der i alt fald ikke. I stedet stjæler de en robåd og sætter kurs mod Estland. Vi ser båden blive mindre og mindre i det sepiaagtige sort/hvid-billede, indtil kameraet til sidst tilter ned i vandet, og vi hører et skud off screen. LOPPU står der så på lærredet, vistnok en finsk betegnelse for SLUT, eller måske AMEN – hvem ved?

Lad os ikke fortabe os i dybsindige udlægninger af denne ... 'film', for som Aki så præcist udtrykker det: 'The world is full of films anyway. Sometimes we're happy, sometimes we're sad, and that's a tragedy common to all animals. Lord, spare us a quick prayer, and then go back to the mountains and leave us alone to work out our destiny ...'

LOPPU!