

Ola Lauritz Vollan Bekken

## Komisk seriøst – seriøst komisk

Om spor av det absurde teater i Aki World

Bacheloroppgave i Filmvitenskap

Veileder: Sven Østgaard

Mai 2022



Ola Lauritz Vollan Bekken

## **Komisk seriøst – seriøst komisk**

Om spor av det absurde teater i Aki World

Bacheloroppgave i Filmvitenskap  
Veileder: Sven Østgaard  
Mai 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden





**Ola Lauritz Vollan Bekken**

**Kandidatnummer: 10030**

**Komisk seriøst – seriøst komisk**  
**Om spor av det absurde teater i Aki World**

**Bacheloroppgave i Filmvitenskap**

**Veileder: Sven Østgaard**

**Mai 2022**

**ORD: ca 6000**

## **INNHOLDSFORTEGNELSE:**

<b>Forord.....</b>	<b>s.3</b>
<b>Innledning.....</b>	<b>s.4</b>
<b>Om Aki Kaurismäki.....</b>	<b>s.6</b>
<b>Om auteurteori.....</b>	<b>s.7</b>
<b>Om det absurde teater.....</b>	<b>s.9</b>
<b>Leningrad Cowboys og spor av Ionesco.....</b>	<b>s.10</b>
<b>The Other Side of Hope og spor av Pinter.....</b>	<b>s.12</b>
<b>The Man Without a Past og spor av Beckett.....</b>	<b>s.16</b>
<b>Oppsummering og konklusjon.....</b>	<b>s.19</b>
<b>Kildeliste.....</b>	<b>s.20</b>
<b>Filmliste.....</b>	<b>s.21</b>

## **FORORD:**

I arbeidet med denne oppgaven om den finske filmregissøren Aki Kaurismäki, har jeg fått hjelp av skuespiller og regissør Torstein Andersen som har vært så snill å låne meg filmer og litteratur. I tillegg vil jeg takke min veileder Sven Østgaard for god tilbakemelding i løpet av prosessen.

## INNLEDNING:

Jeg har lenge vært opptatt av det såkalte absurdistiske teater, først og fremst Samuel Beckett, men også Harold Pinter, samt Eugene Ionesco. Da jeg i fjor gikk FILM1104: Nordisk film og fjernsyn, så jeg filmen *The Other Side of Hope* (2017), som er den nyeste filmen Aki Kaurismäki har laget. Jeg oppdaget ganske fort en del likhetstrekk mellom Kaurismäkis humor, eller barnlige syn på verden om du vil, og det absurdistiske teater. Kaurismäkis filmer handler om relativt «små» og ensomme folk, gjerne i utkanten av det man kanskje ville kalt det normale. Disse folkene agerer og reagerer på situasjoner som ofte kan sees som tragiske, men grunnet karakterenes litt naive syn på ting oppstår gjerne en slags komikk, en komikk som kan sees på som en slags livsessens; en slags overlevelsesmekanisme. Det er meget mulig å hevde at Aki Kaurismäki gjennom sine filmer har skapt sitt eget univers både tematisk og filmspråklig. Dette universet har blitt døpt flere navn, blant disse er Aki World og Kaurismäki Land.

“Kaurismäki-land” is a land governed by its own rules, a parallel universe that overlaps with our own. The citizens of Kaurismäki-land are mostly working-class romantics and dreamers. Prone to depression, they drink and smoke their way through lonely nights in rented rooms, yet they maintain resolute resilience in the face of adversity. (Jones 2020)

Jeg vil derfor i denne oppgaven forsøke å finne ut noe om hvordan Aki Kaurismäki kan ta en sprent og dels usannsynlig rammefortelling å bruke den til å fortelle om noe så grunnleggende som menneskets overlevelse. For å gjøre dette vil jeg se på noen av Kaurismäkis filmer i lys av Ionesco, Pinter og Beckett, for å prøve å finne eventuelle likheter og ulikheter mellom disse forfatterne og Kaurismäki. Min metode er derfor med andre ord å se filmer og tolke disse i lys av teori og andre kunstneriske verker, noe som kan kalles en slags litterær tilnærming til temaer og fortellinger. Ut fra dette blir hovedproblemstillingen slik:

*På hvilke måter kan man eventuelt knytte Kaurismäkis filmer til såkalt absurd teater?*  
For å sammenligne Kaurismäki og Ionesco har jeg valgt å fokusere på den første helaftens filmen om Leningrad Cowboys; *Leningrad Cowboys Go America* (1989). Denne filmen kan



sies å inneha absurditet på et nivå som nesten grenser mot det vanvittige; et ord som av mange har blitt nevnt når Ionesco omtales. Her kan nevnes blant annet *Kongen dør*, et stykke som av enkelte sees som en slags selvbiografisk skildring av Ionescos eldre dager, der hovedrollen omtales som vanvittig. Også i Per Straumes tekst om Høgskulen i Volda sin oppsetning av Ionescos *Den skallete sangerinne*, nevnes ordet vanvittig. (Straume 2015/2017) Humoren kan sies å være et resultat av overdrivelser og vill fantasi. Dette kan innebære en viss bruk av den såkalte Verfremdungseffekten, som Law skriver om det på Mubi:

Brecht's widely influential Verfremdungseffekt or alienation effect is a theory where the artist aims to distance himself from the audience and vice versa and prevent attachment to the work so as to allow the audience to more carefully contemplate what the work is trying to express and the sociopolitical implications of it. (Law u.å)

For å se på Kaurismäki i lys av Harold Pinter har jeg valgt å ta for meg hans nyeste film som omhandler flyktningpolitikk; *The Other Side of Hope* (2017). Dette valget begrunnes blant annet med at det i denne filmen er en del roller som kan sies å «høre hjemme» i enkeltrom, det vil si at deres mentale rom kan se ut til å komme tydelig fram i det fysiske rommet de er i. Filmen skildrer også arbeiderklassekarakterer som i større eller mindre grad blir nødt til å forholde seg til karakterer utenfra, som kommer inn i deres tilsynelatende trygge lille «rom», både fysisk og psykisk, og tar plass. Dette er en tematikk som ofte går igjen hos Pinter, for eksempel i *The Caretaker* (1960), og *The Homecoming* (1965).

For å finne mulige likheter mellom Kaurismäki og Beckett vil jeg se til filmen *The Man Without a Past*, da hovedpersonens mangel på kontekst rundt sin egen situasjon kan sies å samsvare med tematikker og grep brukt av Beckett i hans verker. Av disse kan det nevnes både *Mens vi venter på Godot*, men også stykker som *Deilige dager* og *Sluttspill*.

Jeg har i denne oppgaven valgt å holde meg konsekvent til engelske filmtitler.

Dette er fordi noen av filmene har ulike norske navn, og selv om det i slike situasjoner er mest vanlig å ta originaltittel i bruk, har jeg valgt engelske titler da finsk ikke er et språk jeg kan sies å beherske.

## OM AKI KAURISMÄKI

Aki Kaurismäki er en filmregissør, født 1957 i Finland. Han debuterte som skuespiller i sin bror Mika Kaurismäkis film *The Liar* fra 1981. Akis debut som regissør kom imidlertid to år senere med filmatiseringen av den russiske forfatteren Fjodor Dostojevskis kjente roman *Forbrytelse og Straff*. I årene som fulgte adapterte han for lerretet flere teaterstykker og romaner, blant annet *Hamlet* av William Shakespeare; *Hamlet Goes Business* (1987), H. C. Andersens *Piken Med Svovelstikkene*; *The Match Factory Girl* (1990) og *La Vie de Boheme* (1992), basert på Henri Murgers roman, som også var inspirasjonskilde for Puccinis opera *La Boheme*.

På slutten av 80-tallet og starten på 90-tallet opparbeidet Aki Kaurismäki seg en ikke ubetydelig kult-status, ikke bare i Finland og Norden, men faktisk på den internasjonale scene med sine filmer om Leningrad Cowboys. Leningrad Cowboys er i utgangspunktet et fiktivt band fra Russland, som sies å «slite hardt med ubegavede trekkspillere fra Sibir» (sfanytime.com). Filmene *Leningrad Cowboys Go America* (1989), *Leningrad Cowboys Meet Moses* (1994) og konsertfilmen *Total Balalaika Show*, som også kom i 1994 var med å danne et karrieremessig springbrett for det etterhvert ekte rockebandet Leningrad Cowboys, som ved flere tilfeller har opptrådt med Den Røde Armes Kor; Alexandrov-ensemblet.

Selv om han har vært aktiv og regissert mange filmer, kom ikke hans brede internasjonale gjennombrudd før han i 1996 begynte sin første og foreløpig siste «Finland-trilogi» med *Drifting Clouds*. Denne trilogien tar for seg samfunnet i Finland og dets iboende urettferdighet sett fra et naivistisk og absurdistisk framstilt arbeiderklasseperspektiv. Film to i denne trilogien kom i 2002, og heter *The Man Without a Past*. For å fullføre trilogien kom *Lights in the Dusk* (2006), en krim noir med handling satt til Helsinki. Selv om det er stor forskjell på filmene vil det muligens kunne hevdes at denne typen absurdistisk fremstilling av situasjoner på mange måter også kan sies å utgjøre en stor del av Leningrad Cowboysfilmens uttrykk. De to seneste filmene er *Le Havre* fra 2011 og *The Other Side Of Hope* (2017), som begge behandler flyktning og migrasjonsproblematikk. Mange av Akis filmer har vunnet priser på filmfestivaler og store filmkåringer, blant disse FilmFestivalen i Cannes og i Berlin, og en Oscarnominasjon for filmen *The Man Without a Past* (2002). Aki Kaurismäki er i dag sett på som en av Europas fremste filmskapere.

## OM AUTEURTEORI

Auteur er et fransk ord som betyr forfatter. Ordet ble først brukt i filmverdenen på 1910-tallet. Begrepet brukes ofte i forbindelse med Kaurismäkis filmer, og det kan synes formålstjenlig å diskutere det kort her.

I forbindelse med filmskaping er en auteur en regissør som har så mye makt over hvordan filmene til slutt framstår at han/hun kan kalles «skaperen» av filmen, og videre kan sies å nesten skape et svært individuelt univers gjennom sine filmer. (Doughty og EtheringtonWright 2018, 1) Til tross for dette kan det på mange måter framstå som problematisk at én person skal sees som den eneste skaperen av en film. Filmskaping er gjerne en samarbeidsprosess som er avhengig av ulike arbeidsgrupper; som oftest langt flere enn bare en håndfull. Skuespillere, manusforfattere, filmfotografer, kostymedesignere og PRansvarlige er alle viktige personer i prosessen. (UNESCO 2017)

Å gjøre et kunstverk avhengig av opphavspersonen(e) er ikke noe nytt. David A. Gerstner formulerer det slik:

Identifying the singular and great author of the text is indeed not reserved for film studies. The long-standing tradition of the sole artist as creative force has evolved for centuries and can be traced from the arts' relationship to the sacred through our contemporary period of late capitalism. (Gerstner 2003)

Filmskaperne som får karakteristikken auteur, kommer ofte fram til en egen filmatisk verden med en stil der deres visjoner til enhver tid kommer tydelig fram. Aki Kaurismäki kan sies å være en av dem som har lyktes med nettopp dette. I sitt essay om *The Other Side Of Hope* skriver Ghirish Shambu at en auteurs stil stort sett ikke kan forstås ut fra enkeltfilmer, men at den framstår klarere først når du har sett noen, kanskje 2-3 av dem. Først da vil det være mulig å skimte tilbakevendende temaer og estetiske valg. I følge Shambu er dette en god og passende beskrivelse av Kaurismäki. Det kan altså sies at han har skapt sin egen filmatiske «verden», som blir tydelig gjennom hele hans produksjon:

The Finnish filmmaker Aki Kaurismäki, who made his first narrative feature thirtyfive years ago, is a model auteur: from the very start, his films have been firmly marked by

a strong directorial personality. Despite the fact that each of his movies is singular and distinct, Aki World (as some have dubbed it) has a compelling coherence, in both content and form. (Shambu, 2018)

I og med at tematikk kan være sterkt preget av filmskaperens ‘personlighet’ går det en linje fra Shambu sitt utsagn ovenfor til Janet Staigers vektlegging av at auteurisme kan være nyttig for de som i utgangspunktet ikke har noen hørbar stemme. Kaurismäkis stadige tilbakevending til arbeider- og utstøtte underklassekarakterer gir dem en stemme, noe som illustrerer Staigers poeng:

(...) authorship does matter. It matters especially to those in non-dominant positions in which asserting even a partial agency may seem to be important for day-to-day survival (...) (Staiger 2003)

Tidlig på 1960-tallet skrev den amerikanske filmkritikeren Andrew Sarris I sitt essay *Notes on the Auteur Theory in 1962* om tre kriterier som han mente måtte ligge til grunn for at en regissør skulle kunne kalles auteur. Dette var *teknisk kompetanse, regissørens personlighet*, og det han kalte *indre mening*. (Sarris 1962) Teknisk kompetanse hos Kaurismäki kommer blant annet til uttrykk i det nesten alltid temmelig stillestående kameraet, som gir et klart særpreg både til rytme og ro i filmene. Regissørens personlighet vil hos Kaurismäki kunne innebære et syn han selv kaller “froskeperspektiv” (von Bagh 2007, 186); å se samfunnet fra bunnen og opp. Han tar i svært stor grad utgangspunkt i ulike representanter for arbeider- og underklasse, og skildrer slike karakterer med stor medmenneskelighet. I den grad det er mulig å se regissørens indre mening kan det synes som om ulike former for identitetstematikk er tilbakevendende; i *Leningrad Cowboys*, *The Man Without a Past* og *The other Side of Hope* møter vi karakterer som utfordres i forhold til hvem de er, eller hvem de tror de er, og til hvordan de skal være dette ut fra sin egen situasjon. Dette leder i så fall over til sammenligningen med det som kalles *absurd teater*, der en eventuell ‘mening’ med livet stadig utfordres og diskuteres. Ut fra den definisjonen av auteur som står ovenfor vil det kunne argumenteres for at både Ionesco, Pinter og Beckett kan oppfattes som auteurer i sitt uttrykk.

## OM DET ABSURDE TEATER

Det såkalte absurdistiske teateret er ikke definert som en klar tradisjon eller retning innen teater, men er heller et resultat av samtidige kunstnere, uten et nødvendigvis uttalt kjennskap til hverandre, som speilet et samfunn dypt traumatisert av krig; et samfunn som hadde brutt gjennom sin egen forklaringshorisont. Flere av representantene for denne «retningen» mente at ordene kom til kort og at den eneste måten å behandle en absurd virkelighet kunstnerisk på var gjennom et språk med en tilsynelatende hel eller delvis mangel på syntaks. (Esslin 1983, 22). I tillegg ble det tatt til orde for en forstørring av «normale» handlinger satt i situasjoner med mangelfull eller feil kontekst. Den bevegelsen som her klassifiseres som absurd teater oppsto på 1950-tallet og blir fortsatt praktisert i dag.

Det *Absurde Teater* kan i mange tilfeller ikke sies å diskutere sin egen absurditet gjennom stykkene, men heller presentere noe for et publikum som deretter selv må avgjøre om det de har opplevd er absurd eller ikke; innholdet bestemmer formen, og formen bestemmer innholdet (Esslin 1983, 19-28). Et lignende poeng framkommer også i boka *Theatre Histories: An Introduction* redigert av Tobin Nellhaus:

One objection to the term «the theatre of the absurd» is that, unlike avant-garde artists prior to thesecond world war, these playwrights did not intentionally create a new genre and they were not part of a conscious movement. Rather, each artist, working independently (and often unaware of the others), happened to develop plays with shared characteristics. They were responding in the only way they could to an incomprehensible reality. (Nellhaus 2016, 451-452)

Her diskuteres det hvorvidt begrepet 'absurd teater' er adekvat for i det hele tatt å beskrive en kunstnerisk «tradisjon» eller «sjanger». Ifølge Nellhaus var det Martin Esslin som i 1961 kom med begrepet «*Theatre of The Absurd*», som dermed kan sies å bli en subjektiv term basert på Esslins egne opplevelser i møte med verkene.

Selv om *Det Absurde Teater* til dels kan sies å ha røtter i middelalderfarsene og Commedia dell arte-tradisjonen, oppsto ikke teaterformen som sådan før på 1950-tallet. Mange av de viktigste pionerene var dramatikere, forfattere og kunstnere som var innflyttere i Paris. De kom fra mange land, for det meste andre land i Europa. En av mange grunner til at disse

dramatikerne flyttet til Paris var at byen var ansett som en kulturell hovedstad i samtiden, og at de derfor antok at det var større toleranse for nyskapende kunstneriske uttrykk. Noen mente også at de kunne skrive friere i Paris fordi man ikke «...måtte se seg selv over skulderen for å se om naboene var sjokkert over noe» (Esslin, 1982, s. 26, min oversettelse). I tillegg var det dramatikere som eksperimenterte med å skrive fransk istedenfor sitt morsmål, med begrunnelsen at de følte seg for kjent med morsmålet. Av disse kan først og fremst nevnes Samuel Beckett. (Med dette tatt i betraktning kan det synes interessant at Aki Kaurismäki har laget filmer på nettopp fransk, dette er en parallell som eventuelt kunne blitt utgreid til en hel Bachelor alene, og vil ikke behandles videre i denne oppgaven.)

Det var i 1950 at den moderne utgaven av denne retningen først ble introdusert, av russeren Arthur Adamov og rumeneren Eugene Ionesco, med henholdsvis *Den Skallete Sangerinne*, *Stolene* og *La grande et La petite Manœuvre*. Allikevel var det ikke før Samuel Becketts *Mens vi venter på Godot* hadde premiere i 1953 at retningen fikk et gjennombrudd og et større publikum.

## LENINGRAD COWBOYS OG SPOR AV IONESCO

En utbredt beskrivelse av Kaurismäkis filmer er *absurd*, noe det kan sies vanskelig å være uenig i. Filmene er ikke nødvendigvis fulle av vitser, men heller en slags vits i seg selv; det morsomme er ikke direkte uttalt, men mer implisitt, og kommer fram i historiens brudd med virkeligheten. Samtidig blir resultatet av bruddet med virkeligheten, en nesten mer virkelig virkelighet. Disse karakteristikkene kan ikke sies å utebli fra *Leningrad Cowboys*-filmene, da disse kan sies å være Aki Kaurismäkis kanskje mest potente verker; karikert til verdens ende og tilbake står bandet Leningrad Cowboys som et bevis på surrealismens kobling til virkeligheten. Arik Devens skriver om *Leningrad Cowboys Go America*:

I don't have all that much to say about this film. It's hilarious, but not exactly funny, if that makes sense. It's more absurd than anything else really, and it's so absurd that it even made manifest its absurdity in the real world. (...) It's a case study in the ability of surrealism to shape our reality. (...) It's a narrative film, about people who were real when the film was made, but not as the people they're playing. This film made them real, which is the kind of magic we should all be very intrigued by. (Devens 2017)

Dersom begrepet *absurd* skal bety 'urimelig', 'fornuftsstridig' eller 'meningsløs' slik

Store Norske Leksikon definerer det kan det ikke sies å være vanskelig å karakterisere virkemidler, handling og fortelling brukt i *Leningrad Cowboys*-filmene med dette begrepet. (Snl.no 2021)

Den første Leningrad Cowboys-filmens handling kan oppsummeres på denne måten: Bandet Leningrad Cowboys, med sine overdrevne Elvis-lignende hårsveiser og lange spisse sko som matcher, bor midt i et ingenmannsland i Russland. Manageren Vladimir prøver uten hell å promotere dem hjemme i Russland helt til han får en ide; dra til USA, der slukes alt rått. De tar med seg bassisten som frøs i hjel under en utendørs øving dagen i forveien, samtidig som de prøver å hindre 'landsbyidioten' Igor i å bli med. Igor lurer seg derfor med som blindpassasjer. I USA finner de en agent som vil booke dem til en konsert i Madison Square Garden, men etter de har spilt noen sanger for han endres konsertlokasjonen til et bryllup i Mexico. I tillegg til å gi dem giggen i Mexico anbefaler han dem å skifte sjanger til rock 'n' roll. Bandet kjøper en brukt Cadillac limousin, fester kista med den ihjelfrosne bassisten til taket og tar fatt på veien til Mexico med Igor i hælene. På sin ferd gjennom de amerikanske sørstatene spiller de flere gigger på forskjellige klubber, barer og nattklubber hvor de må gjøre små lokale endringer på musikkuttrykket sitt. Et fellestrekk for alle gignene er at manageren Vladimir tar stort sett alle pengene selv og etterlater bandet med kun det absolutt nødvendige for å overleve. Bandet blir etterhvert klar over Vladimirs utnytting og binder ham fast, rett etter tar Igor dem igjen. Igor frigjør Vladimir som deretter gjør han til Road Manager. I det bandet ankommer Mexico, gjenoppliver Igor bassisten med hjelp av tequila og slutter seg til bandet på scenen. Filmens siste bilder viser Vladimir som går inn i den store ødemarken.

Filmen kan sies å inneholde bilder og behandling av klisjeer som på mange måter endevender vanetanker om hvordan Finland, Sovjetunionen, rockekultur og amerikanske kulturmyter kan framstilles. Det er her det begynner å bli interessant å trekke enkelte paralleller til Eugene Ionesco. Ionesco parafraseres av Esslin:

(...) the theatre must work with veritable shock tactics; reality itself, the consciousness of the spectator, his habitual apparatus of thought – language – must be overthrown, dislocated, turned inside out, so that he suddenly comes face to face with a new perception of reality. (Esslin 1983, 142)

Selv om Ionesco her tar til orde for en enevending av tilskuerens forventninger og forklaringshorisont, har han også uttrykt hvordan det må være en grad av gjenkjenning i det

absurde. Da Ionesco skulle sette opp Den skallete sangerinne ble det først forsøkt med en parodiert og vill scenografi, men etter hvert kom de fram til at for å få full effekt fra den grotesk absurde teksten måtte den framstilles «in deadly seriousness»:

(...) In fact, when asking Jaques Noel to design the set, Bataille (*regissøren, min anm.*) did not give him the play to read. He merely told him to design the drawing room for *Hedda Gabler*.» (Esslin 1983, 139)

Nettopp dette spennet mellom realisme og surrealisme er noe Kaurismäki benytter seg av. Samtidig som det er en fullstendig surrealistisk handlingsramme kan det sies å bli spilt ut med nettopp det Ionesco kaller «deadly seriousness» og i noenlunde «ekte» og sannsynlige settinger som blant annet klubbene de spiller på og bruktbilhandelen, ja til og med når Igor drar til frisøren midt i filmen. Selv om denne frisørscenens handling kan virke frakoblet fra realiteten, er stedet og spillestilen dypt realistisk. Han som spiller frisøren bruker eget navn; navnet står på vinduet til salongen, noe som sannsynliggjør at han er frisør i det virkelige liv. Det møtet mellom realisme og surrealisme som framkommer i denne scenen og for så vidt gjennom nesten hele filmen kan sies å bidra til at tilskuernes forståelseshorisont blir vrent og gjenfødt.

## THE OTHER SIDE OF HOPE OG SPOR AV PINTER

Aki Kaurismäkis seneste to filmer er de som innehar flest og sterkest tilknytning til absurdisten Harold Pinter. Alikevel har jeg valgt å ta for meg bare hans foreløpig siste film, *The Other Side of Hope*. Pinter, som levde mellom 1930 og 2008, var en brittisk forfatter, manusforfatter, dramatiker, skuespiller og regissør. Pinter var aktiv i over femti år, og noe av det siste han gjorde i karrieren var å spille tittelrollen i *Krapps Siste Spole* av Samuel Beckett, som også kan sies å være en pioner innen absurdistisk teater. Av alle de kunstneriske og teatertekniske virkemidlene og regigrepene Pinter benytter i sine stykker, kan særlig to sies å være relevante å ta opp når Kaurismäkis siste film skal diskuteres i lys av det absurdistiske teateret som «retning». Det ene av disse grepene er at *Mise-en-scène*, som man ville kalt det i film, er grunnleggende realistisk, denne realismen kommer også fram i dialogen. Det andre av disse grepene, riktig nok brukt forskjellig av Pinter og Kaurismäki, er hvordan karakterene



kan være plassert i rom som gjerne oppleves i varierende grad klaustrofobiske. Allikevel kan det sies at det er nettopp her karakterene helst vil være, til dels grunnet en frykt for hva og hvem som er utenfor. Der Pinter ofte bruker det trange rommet som setting for hele, eller store deler av handlingen (jfr f.eks *The Caretaker* (1960) og *The Homecoming* (1965)), kan Kaurismäki ofte sies å bruke mange ulike små trange rom gjennom filmene. Noen ganger har karakterene hver sine små 'soner' der de oppholder seg; skjermet fra verden utenfor. Dette forholdet mellom de små rommene og utenverdenen skaper spenning både hos Pinter og Kaurismäki. Esslin skriver om Pinters dramatikkk at den er

(...) a return to some of the basic elements of drama – the suspense created by the elementary ingredients of pure, preliterate theatre: a stage, two people, a door; a poetic image of an undefined fear and expectation. (Esslin 1983, 235)

I *The Other Side of Hope* kan dette sies å utgjøre en drivkraft i handling og fortelling. Derfor har jeg valgt å fokusere på *The Other Side of Hope*, der ulike rom benyttes av karakteren Khaled, og der følelsen hans av klaustrofobi og utenforskap kan sies å understrekes av dette.

## **Sammendrag**

Waldemar Wikström er en handelsreisende skjorteselger som bor i Helsinki. I starten av filmen krangler han med sin kone og forlater henne mens hun sitter og røyker og drikker ved kjøkkenbordet. Han selger de skjortene han har igjen og bruker pengene i et pokerspill, der han vinner en stor sum. Wikström kjøper en nedslitt restaurant, og med på dette kjøpet følger det tre nesten like nedslitte restaurantarbeidere. Til å begynne med er de til dels ganske så motvillige når han prøver å blåse nytt liv i restauranten. En hund ved navn Koistinen «bor» også på restauranten.

Samtidig kommer en syrisk flyktning til Helsinki med båt. Mannen som vi senere får vite at heter Khaled, melder seg selv for politiet og søker om asyl/opphold. Han blir sendt på et asylmottak, og der møter han en flyktning fra Irak ved navn Mazdak. Khaled spør Mazdak om hjelp til å finne søsteren sin. Hun forsvant da de reiste gjennom Balkan på flukt fra Syria. Når myndighetene nekter Khaled opphold i Finland, stikker han av. Wikström finner Khaled som gjemmer seg et sted rett ved restauranten og gir han et sted å sove, samt jobb på restauranten, etter at de først har utvekslet slag i bakgården. Takket være både Wikström og

restaurantpersonalet, får Khaled tak i falske identitetspapirer. Mazdak lykkes i å oppspore Khaleds søster, og Wikström betaler en lastebilsjåfør for å smugle henne ut fra en flyktningeleir i Litauen. Khaled blir dermed gjenforent med sin søster. Like etterpå blir han knivstukket av rasister på vei til boden Wikström har gitt ham til «bolig». Wikström, som har blitt venner igjen med kona, kommer hjem til sin gamle leilighet sammen med henne. Der ser han blodflekker og går ut for å lete etter Khaled. Filmen slutter med at Khaled sitter i sola ved vannet, under et tre, mens han smiler og blir slikket i ansiktet av en hund som ser ut til å være Koistinen.

### **Små rom i *The Other Side of Hope***

I *The Other Side of Hope* er det små rom; ikke bare fysisk klaustrofobiske rom, men man kan også oppdage karakterenes mentale rom. Det er særlig ett av disse mentale rommene som kan sies å gjenspeile Pinters rombruk: Khaleds, men kanskje også til dels Mazdaks. Her har jeg valgt å sette søkelys på Khaled sine rom, både fysiske og mentale. Det er særlig tre fysiske rom der Khaled opptrer som kan sies å være viktig for å sammenligne denne filmen med Pinter. Dette er også de to eneste rommene i filmen som kan sies å tilhøre Khaled: altså først sovesalen på asylmottaket, deretter boden til Wikström. Man kan si at Khaled tar med seg sitt mentale rom når han forflytter seg, og at Khaleds fysiske rom i filmen på denne måten ser ut til å påvirkes og formes av det mentale. Videre kan det argumenteres for at de fysiske rommene spiller inn på det mentale. Rommene påvirkes med andre ord av hverandre. Et tredje rom som kan sies å på flere måter bryte med de to andre er Wikströms restaurant. Restauranten er nemlig ikke Khaleds per se, men mer Wikström og de andre som jobber der sin sfære. Khaled blir etter hvert en del av Wikströms sfære, og rommet blir derfor delvis Khaleds allikevel.

### **Khaleds rom**

Sovesalen i asylmottaket er det første fysiske rommet der Khaled kan sies å «høre til», rommet kan sies å være i Pinters stil: et nakent, ganske upersonlig, sparsommelig utstyrt rom med dunkel belysning. Det er utstyrt med noen enkle jernsenger og noen skap som kan minne litt om garderobeskap i en gymsal. Noen av vinduene har både persiener og grå gardiner mens andre bare har persiener, under vinduene er det panelovner i knallgult, noe

som bryter med resten av det tilsynelatende fargeløse rommet på en side, men på en annen måte fremstår som grå og bleke likevel. I dette rommet oppleves tiden nesten å stå stille; eneste markør på tidens gang er variasjoner av lys fra vinduene. Personene i rommet lever alle i en slags limbo og de vet ikke hvor lenge de må være der, om de må hjem, eller om de får bli i Finland. Akkurat som mange av rommene i Pinters stykker er verden utenfor truende og usikker. Menneskene vet aldri hva som skal skje når døren mot verden utenfor går opp.

Det andre rommet som Khaled kan sies å tilhøre er den boden Wikström gir ham å sove i. Dette er den samme boden som Wikström oppbevarte skjortene sine i da han var en omreisende skjorteselger. Det tomme lagerrommet fremstår upersonlig og nakent, og eneste lyskilde er en enkel lyspære som henger på en krok i taket. Veggene er gråbrune og opp mot veggene står tomme stålhyller. Rommet har ingen vinduer og kan sies å oppleves som svært klaustrofobisk. I motsetning til asylmottaket kan dette rommet sies å være fullstendig uten utsyn mot verden utenfor, som derfor kan sies å framstå som enda mer truende og ukjent. I dette rommet er Khaled overlatt til seg selv i større grad enn i andre rom i filmen.

Det tredje rommet er restauranten til Wikström, og for å snakke om dette rommet, vil det nå bli gjort en kort gjennomgang av filmens «razziascene» som deretter vil settes opp mot noen av Pinters grep og tematikker. Denne scenen er perfekt for å synliggjøre hvordan Khaled, Wikström og resten av personalet blir en enhet som «beskytter» seg selv mot det som kommer utenfra og truer. Her kan man nok en gang se den «pinterske» grunnstemningen med noen mennesker i et rom, samt usikkerheten om hva som er utenfor, når dette eventuelt kommer inn og hvorvidt det i det hele tatt gjør det. I den ca. to minutter lange scenen skjer som følger:

Dørvakten Calamnius står utafør restauranten og røyker, motordur høres og når motorduren stopper får han det travelt med å stumpe røyken og går deretter inn og sier «razzia». Restaurantens personale får det travelt med å rydde bort utgått mat fra kjøleskap og fryser, samt fjerne askebeget fra bordene. Khaled som står og støvsuger gulvet blir satt inn på toalettet, kort tid etter får han også en hund i armene. Etter at alle forholdsregler er tatt, får Calamnius beskjed om å slippe inn de tre representantene for myndighetene som skal sjekke brannsikkerhet og arbeidspapirer, samt den generelle tilstanden på restauranten. Wikström

fører en kort, tørr samtale med kontrollørene, Calamnius har enkelte innspill gjennom samtalen. Replikkvekslinga inneholder lite om ikke ingen komiske elementer i seg selv, men framstår allikevel som absurd og komisk på grunn av skuespillernes mangel på mimikk og synlige emosjoner i spillet. Også samtalens normalitet og nøkternhet spiller inn på komikken. Dette er en teknikk som det kan sies at man finner igjen hos Pinter; det beint fram tørre offisielle språket som absurderes gjennom settingen det brukes i. Videre kan scenen sies å inneholde det pinterske ubehag og frykt i møte med det utenfor. Gjennom scenen vet man ikke hva som skjer, hverken om restauranten får forbli eller om Khaled blir kastet ut av Finland. I det store og det hele illustrerer scenen i Kaurismäkis film J. L. Styans oppsummering av Pinters dramatik:

Pinter's sense of theatre is firmer than that of any other absurdist. His audience is made to feel, through an exquisite friction of nightmare and normality, the earthy need for security, recognition and acceptance of some kind. But society, by expecting us to conform to its ways, can destroy the very security we seek from it. (Styan 1968, 247)

## **THE MAN WITHOUT A PAST OG SPOR AV BECKETT**

«The farther he goes the more good it does me. I don't want philosophies, tracts, dogmas, creeds, ways out, truths, answers, nothing from the bargain basement. He is the most courageous, remorseless writer going and the more he grinds my nose in the shit the more I am grateful to him.

He's not f---ing me about, he's not leading me up any garden path, he's not slipping me a wink, he's not flogging me a remedy or a path or a revelation or a basinful of breadcrumbs, he's not selling me anything I don't want to buy — he doesn't give a bollock whether I buy or not — he hasn't got his hand over his heart. Well, I'll buy his goods, hook, line and sinker, because he leaves no stone unturned and no maggot lonely. He brings forth a body of beauty. His work is beautiful.»

(Harold Pinter om Samuel Beckett; sitert i Federman & Graver 2006, 12).

Bunnlinja i dette sitatet er at Samuel Beckett ikke gir ved dørene eller pynter på sine historier for å få dem solgt, men at han serverer det han vil, og så får man finne seg i det. Ifølge Pinter endevender Beckett hele den menneskelige essensen; han lar ingenting være tilfeldig. Han serverer rett og slett en vakker sannhet, noe alle kan kjenne seg igjen i, men som allikevel kan synes noe ugjenkjennelig og utrygg.

Mye av Becketts dramatik omhandler karakterer eller skikkelser som har helt eller delvis mistet begrep om hva eller hvem de er og hva de driver med, samt hvorfor de driver med det. Derfor kan usikkerhet sees som en av hans hovedtematikker. Et eksempel er de to som kan sies å være hans mest kjente karakterer, nemlig Vladimir og Estragon i *Mens vi venter på Godot*, disse karakterene kan sies å se ut til å mangle viten om hvem de er, hvor de er og hvorfor de er der, for ikke å nevne hvordan de har kommet seg dit, hvor lenge de har vært der og hvor lenge de skal fortsette å være der. Det eneste de veit er at de venter (på Godot). Dette kan synes å ligge veldig tett opp mot essensen av hva usikkerhet er. Samtidig illustrerer det Esslins poeng om hva som er kjernen i Becketts dramatik:

Where there is no certainty, there can be no definite meanings – and the impossibility of ever attaining certainty is one of the main themes of Beckett’s plays.  
(Esslin 1983, 86)

I *The Man Without a Past* fremstilles det innledningsvis for seeren en mann, og før vi får vite hvem denne mannen er blir han overfalt og mister hukommelsen sin. Derav mister seeren muligheten til å lære seg navnet hans. Denne usikkerheten er ikke bare noe seeren opplever; den er også til stede i hovedpersonen, som får kallenavnet M. Det eneste M vet om seg selv er at han eksisterer; videre kan man også si at eksistens og venting er to sider av samme sak. Derfor er det mulig å si at det kan trekkes opp tydelige paralleller mellom *The Man Without a Past* og *Mens vi venter på Godot*, men også mange andre av Becketts verker. En av de store forskjellene mellom Kaurismäkis film og Becketts dramatik er at i *The Man Without a Past* løses mysteriet og man får vite hvem M er, mens Beckett beholder mystikken og utryggheten gjennom hele sine verk, som en slags konstant.

I Becketts dramatik er språk og dialog anvendt på en måte som får fram at språk som uttrykksform er i ferd med å falme og miste mening. (Esslin 1983, 86) Dette kan jo på flere måter synes paradoksalt siden Beckett nettopp bruker språk for å fortelle om hvordan nettopp språk ikke fungerer, noe han også har fått Nobelprisen i litteratur for. Uansett er Becketts dialoger og tankestrømmer fulle av humor som ofte spiller på at vi mennesker snakker om alt mulig, bare for å holde small talk-samtalen gående. Et eksempel på at Kaurismäki også behersker de teknikker som Beckett er mester i er scenen der M har invitert Irma hjem til containeren han bor i for å spise middag. Etter at middagen er blitt ihjelsaltet og fortært, begynner M å fortelle om at han var på månen dagen i forveien. Dialogen går som følger, levert med gravalvorlig mine hos begge karakterer; Irma, spilt av Kati Outinen og M spilt av Markku Peltola:

M: I went to the moon yesterday

IRMA: I see. How was it?

M: Peaceful.

IRMA: Meet anyone?

M: Not really, it was a Sunday

IRMA: Is that why you came back?

M: Yes. And for other reasons.

Dialogen er på finsk i filmen, så replikkene som siteres her er tatt fra engelsk undertekst. Likevel kan det trekkes paralleller til Beckett-dialog; samt til dialoger både hos Pinter, Ionesco og andre innenfor den absurdistiske teatertradisjonen. Humoren, og følelsen av absurditet, som kommer fram her er et resultat av den usannsynlige dialogen, gravalvoret hos skuespillerne, situasjonen (romantisk middag for to) og settingen (inne i en container). Som hos Beckett ser man her karakterer fra samfunnets nedre sjikt som snakker gravalvorlig om rare ting i helt sprenge situasjoner og settinger.

Beckett kan i *Mens vi venter på Godot* sies å bruke samme froskeperspektiv som Kaurismäki. Allikevel kan det skimtes en forskjell i at der Kaurismäki skildrer samfunnet fra bunnen og opp, gjennom at karakterene forholder seg til andre karakterer fra andre samfunnslag, er

Becketts karakterer til synelatende på bunnen uten noen reell interaksjon med andre sosiale klasser. Det er i det hele tatt uklart om andre klasser finnes. Dermed kan man si at det er både vesentlige likheter og forskjeller mellom Beckett og Kaurismäki, men at det tidvis er en felles grunnstemning i de to kunstnernes verker.

## OPPSUMMERING OG KONKLUSJON

Jeg har i denne oppgaven pekt på flere ulike aspekter ved Aki Kaurismäkis filmer som kan sies å ligge tett opp mot enkelte aspekter innen det absurde teater. For å få plass i oppgaven måtte valg foretas, derfor ble Ionesco, Pinter og Beckett valgt. Allikevel er det sannsynligvis mulig å finne likheter hos andre absurdister også. Dette vil i så fall kunne vært en større studie innenfor andre rammer.

Utfra det jeg har skrevet ovenfor er det mulig å finne fellestrekk mellom Kaurismäki og de valgte representantene for absurdismen både tematisk og formatisk, samt i språk og dialog. Ionescos ville handlinger kan enkelt skimtes i *Leningrad Cowboys Go America*, Pinters klaustrofobiske rombruk er gjenkjennbar i *The Other Side of Hope* og Becketts søken etter svar om hvorfor og hvem vi er kan sies å utgjøre deler av plottet i *The Man Without a Past*.

For å sammenfatte kan man si at: ja, Aki Kaurismäki har en del til felles med både Pinter, Ionesco og Beckett, men om absurdist er et ord man skal bruke om han, så er han definitivt sin egen absurdist. Kaurismäkis verden kan synes absurd, og denne absurditeten er noe av grunnen til at han blir gjenkjennbar på en slik måte at han kan kalles en auteur. I lys av dette er det mulig å skimte konturene av en filmskaper som har tatt klare politiske og verdimeslige standpunkter, og som lever opp til sitt eget ønske om å skildre verden fra et froskeperspektiv; se virkeligheten nedenfra, og å vise den følelsen av absurditet og tilfeldighet som ofte går hånd i hånd med å leve i utrygghet og uvisshet fra dag til dag.

## KILDELISTE:

*absurd* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 4. april 2022 .

<https://snl.no/absurd>

Devens, Arik. 2017. *Leningrad Cowboys go America*. Hentet 4. april 2022.

<https://cinemagadfly.com/essays/2017/leningrad-cowboys-goamerica/?fbclid=IwAR2A1aG92MHSnQ5UAOGEW6pmbnJ1h2MJRkS1pXDjZFh3h8WVuBKnlDWrM>

Doughty, Ruth og Christine Etherington-Wright. 2018. *Understanding film theory*. 2. Utg. London: MacMillian Education.

Esslin, Martin. 1983. *The Theatre Of The Absurd*. 3. utg. London/New York: Pelican Books.

Federman R. og L. Graver, red. 1979/2006 *Samuel Beckett. The Critical Heritage*. New York, Routledge.

Gerstner, David A. 2003. "The Practices of Authorship." I *Authorship and Film*. Redigert av Gerstner, David A. og Janet Staiger. New York: Routledge

Jones, WW. 2020. *Kaurismäki-Land: A Sad and Beautiful World*. Hentet 23. mai 2022.

<https://mubi.com/notebook/posts/kaurismaki-land-a-sad-and-beautiful-world>

Law. U.å. «*Verfremdung in Cinema*.» Hentet 23. mars 2022.

<https://mubi.com/lists/verfremdungseffekt-in-cinema>

Nellhaus, Tobin, red. 2016. *Theatre Histories: An Introduction*. 3.utg. New York: Routledge.

Sarris, Andrew. 1962. "Notes on the Auteur Theory in 1962." I Barry Keith Grant (red.) *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, 35-45. Malden, Oxford og Victoria: Blackwell Publishing.



Shambu, Girish. 2018. «The Other Side of Hope: No-Home Movie» *criterion.com*. 14.mai. Hentet 1. Mai 2022.

<https://www.criterion.com/current/posts/5662-the-other-side-of-hope-no-home-movie>

Staiger, Janet. 2003 «Authorship Approaches». I *Authorship and Film*. Redigert av Gerstner, David A. og Janet Staiger. New York: Routledge

Straume, Per. 2015/2017. «Byr på absurd og humorfylt forestilling». Hentet 24. mai 2022.

<https://www.hivolda.no/studentsorvis/byr-pa-absurd-og-humorfylt-forestilling>

Styan, J. L. 1968. *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*. 2.utg. London/New York: Cambridge University Press.

UNESCO. 2017. «Culture cycle». Hentet 10. april 2022.

<http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/cultural-diversity/culturalexpressions/programmes/global-alliance-for-cultural-diversity/culture-cycle/>

von Bagh, Peter. 2007 *Aki om Kaurismäki*. Stockholm: Alfabeta bokförlag.

## **FILMLISTE: (kronologisk)**

*Leningrad Cowboys Go America* (Aki Kaurismäki, 1989) Produksjonsselskap: Villealfa / Svenska Filminstitutet

*The Man Without a Past* (Aki Kaurismäki, 2002) Produksjonsselskap: Sputnik / YLE

*The Other Side of Hope* (Aki Kaurismäki, 2017) Produksjonsselskap: Sputnik



