

Afstandens æstetik

– En vandring gennem Peter Greenaways labyrinter

af Arild Andrézen

Ansigtet på Mr. Neville ses gennem en perspektivramme, et optisk redskab, som letter arbejdet med nøjagtigt at tillempe et tredimensionalt landskab til en todimensional billedflade. Hans mål er i sine tegninger at gengive en virkelighed finkæmmet for alle uregelmæssigheder, i en klassicerende stil at kopiere den i sig selv klassicistisk strukturerede engelske 1600-tals have, som er hans motiv. Mottoet for hans kunstneriske virke lyder: 'I try very hard never to distort or dissemble.'

Mr. Neville er tegneren, som titlen *Tegnerens kontrakt* henviser til, og hans kontrakt går ud på at lave tolv tegninger af haven til godset Anstey til gengæld for kost, logi og tolv seksuelle samkvem med sin opdragsgiver, godsets frue, Mrs. Herbert. Imidlertid rystes Nevilles tidstypiske, kartesianske længsel efter orden og overskuelighed i universet ved, at en række objekter – en stige, en skjorte, et par støvler – på uforklarlig vis dukker op i hans valgte udstil af omgivelserne. Disse objekter (eller billederne, som gengiver dem) kunne, kombineret på den rette måde, fortælle om et drab og en intrige tilrettelagt med den hensigt at klandre Neville for ugerningen. Men med sin utilstrækkelige indbildningskraft ser Neville ikke sammenhængen. Som kunstner er han ikke bare kontraktligt bundet til opdragsgiveren, men også til virkeligheden, og 'kontrakten' går ud på at rydde alle uregelmæssigheder af vejen for så at kopiere det han ser, uden hverken at trække noget fra eller lægge noget til.

Men 'nogen' trækker i tråde, som er usynlige for Neville og styrer ham mod hans tragiske og voldsomme endeligt. Han forlader Anstey, efter at den døde godsejer er blevet fisket op af voldgraven, men vender kort tid efter tilbage for at fuldføre et trettende billede. Da tvinges tegneren til en ny kontrakt, som indebærer hans død. Maskerede mænd tilhørende godset dræber Neville, og de tretten tegninger går op i flammer – som 'bevismaterialet', slæden, gør det i slutningen af Orson Welles' *Citizen Kane*. Med den forskel, at i *Tegnerens kontrakt* forbliver gåden uløst, også for publikum.

Peter Greenaway indrammer sin film i samme format som Nevilles perspektivramme og komponerer billederne med matematisk nøjagtighed efter klassiske idealer, som vi finder dem i Nicolas Poussins og Claude Lorraines landskabsmalerier fra det 17. århundrede. Gennem strenge symmetriske kompositioner (selv fårene stormer symmetrisk mod kameraet i denne film), statisk kamera og en række 'billeder i billedet', hvor Mr. Nevilles tegninger optager meget af eller hele filmbilledet – som selv kopierer den virkelighed, Neville kopierer – opstår der en klar analogi mellem det 17. århundredes kunstner (tegneren) og 1980'ernes kunstner (filmskaber). Nevilles opdeling af dagen i seks perioder à to timer, hvor hver arbejdsperiode har 'sit' billede i en bestemt del af haven, bliver også styrende for filmens struktur, eftersom den følger kunstneren i arbejde.

Ligheden mellem Neville og Greenaway går ikke udelukkende på det formæssige. Som Neville går til grunde på sit fastlåste virkelighedsbillede, kan vi også finde lignende undergangsmotiver i Greenaways øvrige spillefilm. Trods sine klassifikationssystemer, sin hang til at ordne en kaotisk virkelighed efter alle tænkelige – og utænkelige – strukturerende greb, såsom kontrakter, symmetrier, talrækker og alfabetet, påstår filmskaberens aldrig at komme frem til nogen 'højere' eller absolutte sandheder. I et stadigt og tilsyneladende uendeligt spil lader han snarere sine alter egoer, Neville og andre, gå til grunde, ude af stand til at erkende den almene, grundlæggende struktur, den skjulte lovmæssighed bag en verden af tilfældigheder.

Bag spillefilmdebuten *Tegnerens kontrakt*, der markerede Peter Greenaways internationale gennembrud ved Venedig-festivalen i 1982, og som er blevet efterfulgt af foreløbig yderligere fire spillefilm – *A Zed And Two Noughts* (ofte

kaldet 'Z.O.O.', for enkelhedens skyld) i 1985, *The Belly of an Architect* (1987), *Drowning By Numbers* (1988) og den nyeste *The Cook, The Chief, His Wife and Her Lover* (1989) – ligger en lang række kortfilm. Fra midten af 60'erne har han lavet en række egenfinansierede film, hvoraf *Windows* (1975) er den første, som har tiltrukket sig særlig opmærksomhed.

I 1980 kom den tre timer lange *The Falls*, en 'dokumentarfilm fra fremtiden', hvor 92 mennesker fortæller 92 historier på 92 sprog. Personerne er valgt ud efter det princip, at deres navne alle begynder med stavelsen Fall-, og søgelyset er rettet mod deres forhold til fugle! Dette noget besynderlige udvælgelses- eller sorteringsprincip er et godt eksempel på Greenaways forunderlige, og ofte nærmest absurde, men altid strengt systematiske, måde at angribe og kategorisere virkeligheden på. Denne trang til orden og symmetri har indbragt ham etiketter (med tiltænkt negativ klang) som 'formalist' og 'akademiker'. Selv hævder Greenaway, at hans metoder til at lave orden i verdens kaos bare bygger videre på den vesterlandske tanketradition – og fører denne ud i dens yderste konsekvens. For platonikeren, kartesianeren, empiristen finder alle ting deres retsmæssige plads i et afgrænset og forståeligt univers.

I *The Falls* dukker en lang række personer op, som Greenaway har benyttet sig af sidenhen, og han betragter selv denne film som sin bedste, et rigt reservoir, han stadig kan vende tilbage til og hente inspiration fra. Og når vi ved, at *The Falls* oprindeligt var en opsamling af ubrugt materiale og ideer fra Greenaways tidligere kortfilm... Selvreferencerne i Greenaways film er, som referencerne til litteratur, malerkunst, filosofi og film, uendelige. Filmene består af talrige lag af kulturel betydning, de forlanger at blive diskuteret og opfordrer til at blive set mere end én gang. Hvorlet er akkurat hvad Greenaway vil: 'man finder det normalt at læse en roman og høre et musikstykke flere gange (...). Hvorfor skal en film være udtømt efter bare en enkelt forevisning? (...) mit ønske er



at lave film, som tilskueren kunne have lyst til at se og gense med glæde.¹

Greenaways karriere står i stor gæld til Peter Sainsbury, der som leder af British Film Institutes produktionsbestyrelse siden slutningen af 70'erne har produceret eller coproduceret hovedparten af hans film. Også den uafhængige britiske TV-kanal Channel Four har været usædvanlig interesseret i Greenaway. Men han har også været ude af stand til at rejse penge til en række af sine projekter. En filmskaber er i særlig grad afhængig af økonomiske betingelser, og et af Greenaways yndlingsstemaer er netop kunstnerens problematiske forhold til sin opdragsgiver.

Problemet kommer specielt til udtryk i *The Belly of an Architect*. Her møder vi Chicago-arkitekten Stourley Kracklite (spillet af Brian Dennehy), som kommer til Rom for at lede et udstillingsprojekt i anledning af den (virkelige) franske arkitekt Etienne Louis Boullées (1728-99) 250-årsdag. Kracklite kolliderer frontalt med sine italienske kolleger, som er langt mere interesseret i de dollars han repræsenterer, end i hans ekspertise. I et turisteldorado af italiensk-romersk arkitektur – repræsenteret ved syv bygninger fra syv epoker i Roms totusindårige historie, med det fællestræk at de er gravbygninger (!) – udspilles den tragiske historie om idealisten og Boulléeselskeren Kracklites fornedrende og ensomme vej mod *sin* grav. Ude af stand til at kommunikere med andre end Boullée, som han sender postkort til, ude af stand til at beholde hverken sin udstilling eller sin kone, og med diagnosen mavekræft, begår Kracklite selvmord i samme øjeblik og i samme bygning, som udstillingen åbner og Mrs. Kracklite føder deres barn.

Parallellen mellem arkitekt og filmskaber ligger lige for. Denne 'selvansøgelsesproces' fortsætter i *Drowning By Numbers*, samtidig med at denne film har elementer tilfælles med den 'nye bølge' i engelsk film, den såkaldte 'drømmeagtige realisme', repræsenteret af instruktører som John Boorman, Terence Davies og Nicolas Roeg (samt manusforfatteren Dennis Potter). Barn-doms minder genfortalt med stærke indslag af elementer fra populærkulturen, såsom sange, regler og spil, og med psykoanalytisk farvede forhold langt fremme i det tematiske terræn, er blandt denne løst definerede strømningens kendetegn. Det selvbiografiske præg fremhæves hos Davies i *Fjerne stemmer, stille liv* og Boormans *Hope and Glory*.

Drowning By Numbers er en 'numerisk mordfortælling' om tre kvinder ved navn Cissie Colpitts, som indigneret

drukner deres udelige ægtemænd efter tur (by the numbers). De søger beskyttelse hos ligsynsmanden Madgett, som bejler til Cissie'rne og skjuler mordene. Madgetts søn Smut (de to har i øvrigt mange lighedspunkter og kan ses som to udgaver af samme person) har typisk det anstrengte forhold til sit eget køn og til ældre, moderlige kvinder (Cissie'rne), som vi genfinder i Davies' og Boormans film. Videre har Smut en speciel forkærlighed for 'violent deaths' – som han fejrer med fyrværkeri – og for ritualer, klassifikationer og lege med spilleregler så indviklede, at de bliver nærmest ubegribelige. Smut er altså en ægte lille Greenaway-skikkelse, og det som er på spil, er ritualernes, gentagelsernes og talrækkernes (manglende) evne til at ordne en ukendt og skræmmende virkelighed. Selvfølgelig må såvel Smut som Madgett bøde med livet i filmens løb.

Imidlertid afsløres det ved en bold-leg tidligt i fortællingen, hvem som skal 'svømme', og hvem som skal 'synke' i filmen. Når denne spænding er borte, trækkes tilskueren selv ind i en leg, som går ud på at finde tal – verbalt eller visuelt præsenteret i filmen – i talrækken 1-100. Når man kommer til 100, er legen, tællingen (og fortællingen) nået til sin konklusion. Dette er en ny måde at fange tilskuerens opmærksomhed på, men for en sikkerheds skyld dukker der med ujævne mellemrum en løber op (fra Alain Resnais' *Provvidence?*), som smider om sig med røde tråde, bogstaveligt talt, foran de handlende personer. Dermed er vi langt borte fra tendenser i engelsk film i øvrigt, og inde i den greenawayske verden.

Centralt blandt postmodernismes pionerer står den argentinske forfatter Jorge Luis Borges, der i novellen 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius' fortæller om en menneskeskabt verden, Tlön, som gradvis vinder indpas i og træder i stedet for vor verden. I Tlön er psykologien den enerådende videnskab, og man fornægter eksistensen af ydre objekter – materialismen må vige pladsen for en ren idealisme. Imidlertid kan man med *ønskets* hjælp 'producere' ting, man tænker på. Hvad bøger angår, har de det særpræg, at de sjældent bærer forfatterens navn, da 'alle bøger er én tidløs og anonym forfatters værk'. Dermed eksisterer begrebet 'plagiat' ikke. Bøgernes art karakteriseres således: 'Også bøgerne er anderledes. I skønlitteraturen indeholder hver af dem kun ét tema, som belyses med alle de mulige variationer. I de filosofiske værker er den ufravigelige regel at de indeholder både tesen og antite-

sen, en doktrins betingelsesløse pro og kontra. En bog, der ikke rummer sin kontrabog anses for ufuldstændig.'² Denne tænkte form for skønlitteratur minder påfaldende om den fremstillingsform, vi finder i Greenaways film. I *Tegnerens kontrakt* er det fænomenet repræsentation, som præsenteres, studeres og dissekeres på alle ledder og kanter: Mr. Nevilles repræsentation af verden, repræsenteret (bemærk ordet!) ved hans tegninger, teorier og perspektivramme; en klasses selvrepræsentation gennem konventioner i adfærd og klædesdragt (herunder ikke mindst parykker): en filosofisk lære repræsenteres gennem den velfriserede have; de mellem menneskelige forhold repræsenteres ved kontrakter etc. Filmen udgør et kinesisk-æske system af repræsentationer, hvor ejendomme repræsenterer menneskelig status, og repræsenteres af Nevilles tegninger, som igen repræsenteres i filmbilledet. (Den kinesiske æske kan være en rammende metafor for en postmodernistisk filmfortælling – i Lars von Triers *Forbrydelsens Element* består fortællingen af en lang række rekonstruktioner (og rekonstruerede rekonstruktioner) og gentagelser af tidligere begivenheder. På samme måde skriver Borges typisk fortællinger i fortællinger, kritik af eller kommentarer til indbildte værker e.l. Den kinesiske æske som metafor betyder selvfølgelig en formidlet, reproduceret og forvansket tilgang til en eller anden 'virkelighed'. Under det postmoderne vilkår, i en verden af tekster og information, bliver en kinesisk æske et billede på verdens og videns karakter).

I *A Zed and Two Noughts* udforskes forrådnelsesprocessen som en nøgle til livets og dødens mening, og i denne film træder også symmetrien som virkelighedsstrukturerende element klart frem. Filmen fortæller om tvillingebrødrene Deuce, som mister deres koner i en bilulykke og indleder et kærlighedsforhold med føreren af den anden bil i ulykken, Alba Bewick. Alba bliver gravid med de to dyrebehaviorister fra Zoo, som udforsker dødens mysterium ved at synliggøre frugters og dyrs forrådnelsesproces. Dette gøres ved at vise enkeltbilleder af de rådende objekter i filmhastighed, og disse forrådnelsesfilm holdes så op imod David Attenboroughs TV-serie om Darwins evolutionslære. Til slut begår Deuce-brødrene selvmord for at filme deres egen forrådnelse, men filmkameraets elektriske intervalstyring kortsluttes af snegle. Metafysik og behaviorisme, evolution og forrådnelse, frugtbarhed og død spilles ud mod hinanden i en formalistisk leg, som leder

tankerne hen på Tlön's filosofiske værker – med både tese og antitese, bog og kontrabog.

Det er let at anlægge et 'symmetrisk' syn på Greenaways film, såvel hvad angår banale tematikker og 'dybere' filosofiske anskuelser som konstruktionsmetoder. Hvor der er død – hvadenten denne hedder Deuce, Neville, Kracklite, Smut eller Madgett – må der være frugtbarhed og genfødsel, repræsenteret ved 'de greenawayske kvinder'. Kontrakter som styrende princip for mellemmenneskelige forhold, et yndet tema hos Greenaway, mødes i døren af konspirationer (gerne iscenesat af filmens kvindelige befolkning). Og mindre tydeligt: fakta og fiktion falder sammen, eksempelvis i *Act of God* (1981), en produktion for Thames Television, hvor otte personer, som er blevet ramt af lynet, fortæller fiktive historier – om lynnedslag! Knaldhård rationalisme trues af det irrationelle (som i *Tegnerens kontrakt*), et ordnet univers åbner samtidig for kaos.

Også i holdningen til kunst er det muligt at se på Greenaway som en filmskaber 'i den tlöniske tradition', hvor man ikke kendte til plagiat og forestillede sig en almen bevidsthedsbærer. Greenaway vedkender sig åbent sin gæld til vestlig kunst- og kulturhistorie og låner frit og frejdigt fra de kunstnere, forfattere og filosoffer, han interesserer sig for. Påfaldende er hans respektløse, men indsigtfulde, brug af malerier i sine film.

Denne side ved Greenaways filmproduktion – de kunsthistoriske citater og referencer – er ikke til at komme udenom, men må vurderes som et selvstændigt kompositions- og struktureringsprincip. Greenaway er også maler, og gennem sit virke som filmskaber vil han kombinere sine favoritkunststarter: maleri og litteratur (i litteraturens verden er den allerede nævnte Borges samt Italo Calvino hans favoritter). Georges de la Tour, Claude Lorraine og Poussin danner udgangspunkt for mange billedkompositioner i *Tegnerens kontrakt* (Renais' *Ifjor i Marienbad* er tydeligvis en yngre inspirationskilde). I *A Zed and Two Noughts* citeres hollænderen Vermeer van Delft gennem vægdekorationer, persongalleri og hele scenetableauer, som indgår i fortællingen. I filmen optræder den berømte Vermeerforfalsker van Meegeren, her som kirurg, og hans elskerinde, Caterina Bolnes, var i virkeligheden Vermeers kone. Ligeledes benytter *The Belly of an Architect* og *Drowning By Numbers* sig af henholdsvis Piero della Francesca, den italienske ungrenæssancemaler, og Pieter

Brueghel og venetianeren Giorgione som stilistiske forbilleder. Det er absolut på sin plads at nævne, at Sacha Vierny, kendt fra 'Marienbad', har fotograferet alle Greenaways spillefilm.

Greenaway er en mester, hvad angår farvekompositioner og strukturering af billedoverflade og flere plan i 'billedets rum'. Den smukke engelske have, de fantastiske nærbilleder af forrådnelsesprocesser, de symmetriske arkitektur- og byprospekter fra Rom (i en film, hvor alle kompositioner er baseret på grundformerne kugle, cylinder og pyramide), de spektakulære, ja faktisk smukke drukneulykker – samlet set er Greenaways film visuelle nydelser, som kun få filmskabere af i dag kan præstere.

Appetit på vores kulturelle fortid manifesteres ikke bare som en uforpligtende og æstetiserende leg med fiffige virkemidler. Greenaway nærer dyb respekt for renæssancemaleriet og de nederlandske mestre, og mener at centralperspektivet er et træffende udtryk for den vestlige tanketraditions altid ivrige ordning af verden efter fastlagte regler og ud fra individets udsigtspunkt. Denne praksis ligger naturligvis filminstruktørens nær, eftersom han netop rammer verden ind fra et fikseret punkt: kameraets (og tilskuerens) position.

Statisk kamera er et fremtrædende træk ved en Greenawayfilm. Hvis der er bevægelse, er denne som regel jævn og 'formel' og gør opmærksom på sig selv (gode eksempler er de 'replikforegribende', glidende bevægelser langs spisebordet i *Tegnerens kontrakt* eller den langsomme, halvcirkulære kamerakørsel i slutscenen i *A Zed and Two Noughts*). Kun i *Drowning By Numbers* er kameraet noget mere frigjort. Sekvensindstillingen bliver et centralt virkemiddel, som Greenaway bruger som en slags Verfremdungs-effekt, hvormed han tvinger tilskueren til at betragte billedet som billede. De lange, statiske indstillinger – som regel strengt komponeret og baseret på et kendt maleri – antager ikonisk karakter, skaber distance og tvinger tilskueren til at blive opmærksom på kvalitetene i billedets form.

Et af målene med Greenaways æstetik og opbygningen af hans fortællinger er at skabe afstand til det fremstillede. Den klassiske filmfortællings kausale, kronologiske handlingslinjer interesserer ikke Greenaway. Efter hans mening har TVs udbredelse frigjort den bevidste filmkunst fra den 'realisme', vi som oftest forbinder med film i Hollywood-traditionen, på samme måde som fotografiets muliggjorde maleriets udvikling fra naturalisme til eksperimenter og abstrakti-

on. Som eksempel på den type film, han ikke vil lave, nævner Greenaway *Kramer mod Kramer*, hvor tilskuerens indlevelse og følelsesmæssige engagement er det primære mål. I stedet længes han efter den *distance*, man ofte oplever, når man ser på et maleri – betragteren står *uden for værket*, og dettes form træder selvstændigt frem.

Det betyder, at Greenaway heller ikke vil give sine personer psykologisk dybde ved at lade os få indblik i deres 'indre tilstand' (en mulig undtagelse er Kracklite i *The Belly of an Architect*, Greenaways måske mest selvbioGRAFISKE film). Personerne fremstilles ikke som 'hele', men som todimensionale brikker i et rigt skakspil – uden at tillade nogen personlig interesse fra tilskuerens side. *Navnebrugen* antyder Greenaways intention i så henseende – de fiktive personers navn har som regel en medbetydning, som henspiller på deres funktion i plottet. Litteraturteoretikeren Philip Stevick mener inden for nyere litteratur at finde en lignende tendens, som signalerer et opgør med modernismens 'dybe' behandling af værkets personer. Denne tendens kan igen kobles til selvets problematiske situation i den kulturelle tilstand, vi kalder den postmoderne.³

I den forbindelse kan henvises til Alba Bewick (jvf. bilmærket Buick), som involveres i den bilulykke, hvor tvillingerne Deuces (=to) koner bliver dræbt i *A Zed and Two Noughts*. Vi møder van Meegeren, Vermeer-forfalskeren, som her både maler og 'opbygger' scener med bl.a. Alba udklædt som Vermeermodel. I *Drowning By Numbers* giver navnene Madgett, Smut og (3X) Cissie Colpitts associationer til ordene *magic*, *smart* og *culprit* (= synder, forbyrder). Personerne har ikke engang nogen selvstændig eksistens, men er hentet fra tidligere Greenaway-film, eller fra citerede malerier. Dermed må vi også godtage, at de til tider kan handle temmelig umotiveret: da den ældste Cissie bliver spurgt, hvorfor hun har druknet sin mand, svarer hun nølende, at han vaskede sig for sjældent, og at han havde hår på ryggen!

Både fortællingen – forstået som et lineært, logisk handlingsforløb med troværdige aktører – og den mere dybdepsykologiske fremstilling af en persons forhold til verden, er altså sat ud af spil som forenende princip i Greenaways film. Han må dermed udvikle sin egen metode for at strukturere sine films kaotiske sammensurium af digressioner, absurde indfald og filosofiske spekulationer. Formmæssige strukturer, symmetriske forhold og gentagelser bliver filmenes styrende principper. 'Symmetry

is all', siges det et sted i *A Zed and Two Noughts*. Alt er symmetrisk i en Greenaway-film, fra de enkelte billedkompositioner, over inter- og intrapersonale forhold (Alba mister et ben i bilulykken og må få det andet fjernet for at bevare den naturlige symmetri), til de overordnede forhold i filmen, såvel form- som indholdsmæssige.

Trods det nærmest hysteriske forhold til symmetrier, gentagelser og andre åbenbart pålagte strukturer i filmene, bruges virkemidlerne ikke uden selviro- ni og humor, og slet ikke som skjult manipulation. Greenaway spiller med åbne kort, og det mere end nogensinde i *Drowning By Numbers*. Således holder han hele tiden tilskueren på en arm- længdes afstand, hvorved han håber at fremelske refleksion i bytte mod ind- velse. Refleksion over billedernes for- melle kvaliteter, over vor evne til at se og forstå, over vor trang til at ordne ver- den – uden at man nødvendigvis skal fatte alt, hvad der præsenteres i filmene.

Men når de formmæssige strukturer, kompositionsprincipperne og de stilisti- ske virkemidler træder i forgrunden og bliver i den grad påtrængende, så klap- per den traditionelle (og gammeldags?) distinktion mellem form og indhold sammen. Verdens mysterium ligger i det synlige, ikke i det usynlige, sagde Oscar Wilde. Det kan virke meningsløst at le- de efter meningen 'bag', at tolke en Greenaway-film. Alt præsenteres på lærredet, det være sig malericitater eller de numeriske strukturer, som er grund- læggende for filmens form.

På lignende måde karakteriserer Greenaway-komponisten Michael Ny- man, en central figur inden for den bri- tiske musikalske minimalisme med stær- ke bånd til amerikanerne Steve Reich og Philip Glass, sin kompositions- måde som en åbenbaring af de musikalske strukturer. En blotlæggelse, som han betegner som den postmoderne måde at lave musik på, modsat ældre komponi- sters iver efter at skjule kompositions- principperne.⁴ I Greenaways film bruges musikken ikke til at understrege stemninger i billedet – den korrespon- derer med billederne på et numerisk, strukturelt plan, med tilbagevendende motiver og musikalske vendinger.

Borges identificerede en gang værket i værket, drømmes indvirkning på vir- keligheden, rejsen i tid og dubletten (the double, AA) som den fantastiske litteraturs grundlæggende virkemidler. 'Disse greb er både hans essentielle te- maer – verdens, videns, tidens og selvets problematiske natur – og hans essentielle konstruktionsteknikker', siger James E. Irby om Borges⁵. Særligt i sammen-

faldet mellem struktur, eller form, og 'dybere' mening, eller indhold, virker en sådan karakteristik også rammende for Peter Greenaway. Men også billeder i billedet, værker inden i værket, vrin- ler det med i Greenaways film – Nevilles tegninger, Deuce-brødrenes film, Krack- lites postkort og fotokopier. Og så selv- følgende malerierne, som anvendes til scenedesign. Begge former for billed- brug er relevante tematiseringer af simulakrum- (eller narrebillede-) teori- en, sådan som den er udlagt af Jean Baudrillard. Han kalder vor tid simu- lakrernes tid, hvor uendelige mængder af kopier og perfekte reproduktioner har ophævet originalen som gyldig stør- relse og udvisket skellet mellem fakta og fiktion. Med sin tilsyneladende 'histori- ske' orientering skaber Greenaway et reflekteret og nærmest dagsaktuelt ud- tryk.

Fortællingen om Tlön præsenteres som en artikel skrevet i 1940 og er forsyn- net med et angiveligt syv år yngre 'Efter- skrift', hvor Borges skriver: 'For ti år si- den var en hvilken som helst symmetri, der gav indtryk af orden – den dialekti- ske materialisme, antisemitismen, nazis- men – tilstrækkelig til at henrykke folk. Hvordan skulle de kunne undgå at un- derkaste sig Tlön, det minutøse, umå- delige vidnesbyrd om en velordnet plæ- net? Det er omsonst at indvende, at vir- keligheden også er velordnet. Det er muligt, den er det, men i overensstem- melse med guddommelige love – jeg oversætter: umenneskelige love – som vi aldrig vil kunne fatte. Lad Tlön være en labyrint, den er dog en labyrint, der er udtænkt af mennesker, en labyrint skabt for at blive tydet af mennesker'.

At opleve en Greenaway-film er som at vandre gennem en labyrint bestående af kulturelle artefakter og filosofiske tankemønstre iscenesat på særegen vis, stablet side om side og kodet i flere lag. En labyrint udtænkt af mennesker – Greenaways labyrint af andre menne- skers tankelabyrinter – hvis mening be- stemmes af tilskuerens kulturelle bag- grund og interesser. Tilskuerens vand- ring gemmen labyrinten er en afkod- ningsproces efter 'trial-and-error'- metoden, en visuel gætteleg, som udgør en ny form for møde mellem film og publikum.

Tilskuerens forhold til filmen kan og- så sammenlignes med oplevelsen af et fiksérbillede: hvor man står afgør hvad man ser (gå ikke glip af parallellen til filmskaberens forskellige forsøg på at ansue og klassificere verden). Når man ser fx. *Drowning By Numbers*, står man frit til at fokusere på den 'side' af filmen,

man selv måtte ønske: man kan 'tolke' de psykoanalytiske farvetoner i forhold- det Smut/Madgett og Cissie'rne; følge den mærkelige mordhistorie; lede efter tal fra 1-100; se hele filmen som en sort komedie (sådan er den markedsført i Danmark). Filmen er nærmest eksplicit konstrueret som et fiksérbillede, og pu- blikums deltagelse og valg af interesse- felt er afgørende for oplevelsen og ud- byttet. Moralisten vil ikke kunne finde meget at glæde sig over i Greenaways film, fulde som de er af grovheder, grote- ske vitser, respektløs omgang med alvor- lige forhold, tilsyneladende fatalisme og pessimistisk 'verden-som-skakbræt-og- vi-kender-ikke-reglerne'-livssyn. Går man imidlertid ind på legen og accepte- rer instruktørens sidestilling af mytolo- giske, filosofiske og kunstneriske ele- menter med personlige manier, vulgære og morsomme indfald, kan man deltage i et unikt spil med vor historie og kultu- relle ballast.

Labyrinten og fiksérbilledet er vel- kendte metaforer for den postmoderne tilstand. I Greenaways verden tjener malerier og andre levn fra vor kulturhi- storie som forbilleder for filmfortællin- gens labyrintiske og svimlende gang. En blanding af eventyr, historie, filosofi og selvbiografi, som er tro mod simulakrets princip: en højere sandhed findes ikke, eller er i alt fald usynlig for os. Som Bor- ges selv kunne have sagt det.

Greenaway formår gennem sin or- densmani måske først og fremmest at vi- se os tilfældets betydning i verden, sam- tidig med at han aldrig afdækker tilfæl- dighedernes skjulte princip (hvilket vil- le have været at give dem dødsstødet). Det gjorde Mr. Neville heller ikke – hans kategoriske, nøje afgrænsede tan- kesystem kunne ikke tømme virkelighe- den for betydning. Vi er tilbage i den engelske have i det 17. århundrede og har vandret i cirkel. Det gør man ofte i labyrinter, har jeg ladet mig fortælle.

Oversat fra norsk af Eva Jørholt.

Noter:

1. Oversat fra den franske publikation DIS VOIRs præsentation af Greenaway, s. 115 (Paris, 1987).
2. Jorge Luis Borges: 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', i 'Fiktioner', Rhodos 1969. (Oversættelsen lettere korrigeret).
3. Stevicks fremstilling er at finde i kapitlet 'Literature' i Stanley Trachtenberg (ed.): 'The Postmodern Moment – A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts', London 1985.
4. En mere omfattende redegørelse for samarbej- det mellem Nyman og Greenaway læses i Nymans bidrag til DIS VOIR (se ovenfor).
5. Oversat fra Irbys forord til den engelske udgave af novellesamlingen 'Labyrinths' (Penguin Mo- dern Classics, sidst udgivet i 1986), hvori bl.a. 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius' indgår.