CASINO

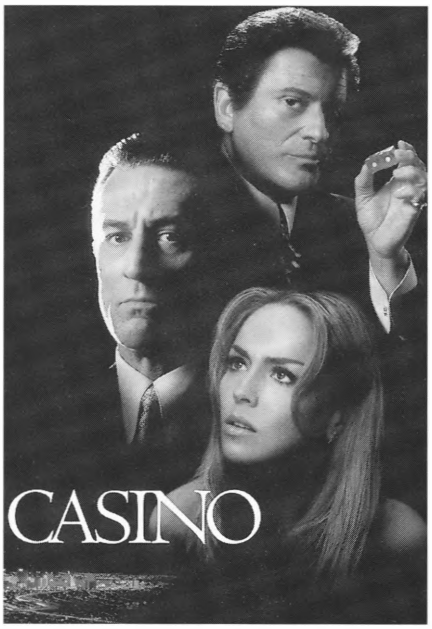
Martin Scorsese har altid været optaget af gale mænd. Manikere, som opslugt af deres passion satser alt for at nå det lokkende, umulige mål. Travis i *Taxi Driver* vil rense metropolen for den umættelig og utæmmelige synd og som en anden Jesus er den hjemløse taxachauffør tilbøjelig til at finde sig til rette i martyriets offerrolle. Travis går planken ud, omend hans moderne Jesusfigur også, og det i den grad, også retter sin vrede ud mod omverdenen. Jesus påtog sig menneskenes synder, der gør Scorseses besatte mænd ikke, de har nok at gøre med at kontrollere et indre der er alt for menneskeligt og dermed syndigt. Det jordiske tynger.

Scorseses figurer er porøse; deres forsvar mod omverdenen synes spinkelt. Hvorfor de kan fremstå bastant brutale overfor andre. Mændene er altid ved at gå op i limningen, ved at bukke under for paranoia eller andre uigennemskuelige driftkræfter. Derfor er *Uskyldens år* en vigtig film, for den synes at bryde med dette mønster (i Kosmorama 200, sommer 1992 argumenterer jeg yderligere for hvordan instruktørens produktion hænger sammen). Den mandlige hovedfigur er kontrolleret - og det bliver han ved med. Desværre kunne man sige. Han griber ikke livet da chancen er der, og vi sukker med ham. Daniel Day Lewis' karakterolle er en fængslet mand, og hans victorianske omverden gemmer nøglen til fængselscellen. *Uskyldens år* er en skæbnefortælling, fra dengang der ikke syntes at være andre veje end konventionernes. En borgerlig fortid som samfundsudviklingen afvikler mere eller mindre konsekvent i Scorseses mange gearede samtidsrealistiske film.

Det markante i *Uskyldens år* er ikke bare at den handler om en verden, der holder menneskene fast i tømmerne, den rummer også en accentforskydning i instruktørens fokusering på den udsatte mand: fra at have excelleret i mænd uden jegkontrol drejes opmærksomheden snarere i retning af figurer som er tillukkede, disciplinerede. Den tendens fortsætter i *Casino*, der på mange måder ligger smukt i forlængelse af *GoodFellas*. Og den var ikke ligefrem befolket med mænd som beherskede deres indre, men som nok kunne tyrannisere deres omverden, måske netop fordi de slet ikke kunne tæmme deres lidenskabelige drifter.

Selvfølgelig er der masser af god gammel Scorsesegalskab i *Casino*, det er ikke det. Pointen er blot, at Robert de Niros figur, unikumspillertalentet Ace, ikke flipper ud og ikke er psykopatisk, men nok en mand der elsker og derfor er sårbar. Han behersker sig hele vejen igennem, hvad man ikke just kan sige gælder for Travis, Rupert i *King of Comedy*, Jake La Motta i *Raging Bull* eller Max Cady-exfangen i *Cape Fear* fx. Tidligere ville de Niros figur have krakeleret og hærget, her tæller han til 10 mange gange og et par gange reagerer han aggressivt. Men det er småting i forhold til hvordan hans gangsteromverden fører sig frem. *Casino* har flere grumme voldscener og i tråd med *GoodFellas* er Joe Pescis figur (der her hedder Nicky) den, der udviser umenneskelig brutalitet. Den mindste er den største hvad angår evnen til at dræbe og bruge drifterne i destruktionens tjeneste.

På den ene side truer ungdomsvennen Nicky og hans voldsbande, der tilmed får status af bodyguard for det lukrative spillergeni Ace, som mafiaen installerer som en guldfugl i Las Vegas. På casinobestyrerens anden side er der kvinderne og kærligheden, in casu luderen Ginger (Sharon Stones figur), som Ace bliver forgabt i. Han ved godt selv, at lidenskaber gør blind, alligevel installerer Ace damen, der meget fair siger at hun ikke kan gengælde den varme Ace udstråler, i det overdådige luksushjem. Fra to sider trues Ace på sin integritet; *Casino* handler om hvordan han klarer omverdenens pres, såvel det som han selv har valgt som det han mere eller mindre er blevet prakket på. Hvad holder så Ace oppe? kunne man spørge. Den moderne epokes gud - begæret. I dette tilfælde er det ikke rettet mod den skinbarlige kapitalophobning – pengene – , snarere er Ace besat af spillet, og han har en guddommelig sans for det. Han kan spore alle de vigtige tegn og oplysninger, og når Ace gambler, hvad han gør uafbrudt, vinder han. Rigtigt; der er lidt af en kunstner i



Ace. Hans omverden har det bare med at sætte hans evner i bås og ville kontrollere dem (Man kan sikkert godt se *Casino* som instruktørens listige allegori om filmindustrien og en kunstners evige overlevelseskamp).

Den der får æren af at passe den intuitive gambler er den intuitive voldsmand, den ærgerrige Nicky, der skyr intet middel. Heller ikke da han bliver sat fra bestillingen, fordi han er ved at true Ace's gode forretning. Før Nicky dukkede op i Las Vegas var alt lagt i faste rammer, mafiaen fik sit og staten sin lille del. Med Nicky får byen en skinbarlig gangster, som ikke kender til grænser.

Filmen skulle angiveligt være baseret på 'levet liv', casinobestyreren Frank 'Lefty' Rosenthals meriter, men det ligner nu også et Scorsese stempel, når Ace og Nicky bliver det umage tvillingepar. Modsætninger mødes, og det betyder også at Ace ikke skal opfattes som en uskyldighed, der havner i forkerte hænder. I filmens start proklamerer Ace at han vil møde sine kære med tillid; den flothed er møntet på Ginger men kan også sige noget om den tætte forbindelse han engang havde med Nicky. De to er så nære hinanden, at de i filmens flotte indledning klippes sammen igen og igen: der skiftes synsvinkel og fortællerstemme mellem de to, og nok er der forskelle mellem de to. Men så er de heller ikke større.

Som bekendt kan Martin Scorsese sin filmhistorie, og det er nok ikke noget tilfælde, når den scene, hvor de mænds veje må skilles udspiller sig i en ørken. *Casino* er en moderne historie om *Greed*, og den er grum som Stroheims stumfilm. Til forskel fra den kan Scorsese bruge musikken som en tredje kommentar, og det myldrer med raffineret musik (overvejende amerikansk rock-pop) som ikke bare er tidscitater, men som også belyser og pointerer det vi ser og hører på lydsporet i øvrigt. Specielt i den første lille time kan *Casino* minde om en Fassbinders på lidt langsom hastighed.

Men når sandheden skal frem må jeg som Scorsese-fan indrømme, at ikke er nogen vellykket film. Det mest spændende i den er dens interesse for den kontrollerede psyke, uden at det betyder at det præpsykotiske er forsvundet. Problemet er blot, at der er for meget, der gentager *GoodFellas* og for mange scener der repeterer filmens grundkonflikter og spændinger. Jeg ville fx gerne have skrevet, at Sharon Stone var god og udfyldte en dragende rolle. Det kan jeg bare ikke; figuren er for enstrenget: Ginger kan snøre alle rige og begavede mænd, alligevel har hun en svaghed for sin gamle kæreste Lester (James Woods, han er god!), som er en billig fusentaster. Da Ginger må give afkald på ham, og da ægteskabet med Ace er og bliver et arrangement, er der kun massiv druk tilbage til at forsøde hendes liv. Med stirrende øjne vandrer Sharon Stones figur rundt og spreder uorden, desværre sker der ikke meget mere i rollen, så filmen beviser ikke at den magre Stone er karakterskuespiller.

Paradoksalt nok er den megen redundans udtryk for instruktørens næsten maniske insisteren. Igen og igen fabulerer Martin Scorsese om mænd med tynd hud og et exceptionelt labilt jeg. Gentagelsen siger noget om hvor vigtigt det er for Scorsese at stilisere dén spænding. *Casino* skildrer en verden der kører i ring, det gør den selv i for lang tid uden at de æstetiske eksperimenter er overvældende. Efter det uventede spring med *Uskyldens år* havde jeg håbet på endnu et uomgængeligt mesterværk. Det er *Casino* bare ikke.

Erik Svendsen

Casino (...), USA 1995. I: Martin Scorsese. M: Nicholas Pileggi & Martin Scorsese. P: Barbara De Fina. F: Robert Richardson. P-Design: Dante Ferretti. Kl: Thelma Schoonmaker. Medv: Robert De Niro, Sharon Stone, Joe Pesci, James Woods, Don Rickles, Alan King, Kevin Pollak. Længde: 176 min. Distr. UIP. Premiere: 08.03.96.

MED HÅRD HUD PÅ SJÆLEN

Nogen husker måske Arden for *Nøgen*, hvor en ekstremt genert og følsom knægt forelsker sig i en Iben Hjejle med langt mørkt hår og en voldelig kæreste. Andre husker tv-filmen *En succes*, hvor Dejan Cukic gav en magtfuld skitsering af en iskold mediemanipulator i en ellers intetsigende satire over det uforenelige i idealistisk politik og skrupelløs markedsføring. Glem nu alt om Niels Ardens blege og lidet mindeværdige kortfilm, for med *Portland* springer Arden Oplev ud som et teknisk velfunderet talent med vilje og mod til at forny dansk film.

"Hvis du ser nogen i denneher by, der er i godt humør, er det sgu' fordi, de er på piller", siger Janus til sin lillebror Jakob, inden de drager ud i Aalborg, et mytisk Portland, for at arbejde for rockerlederen Lasse.

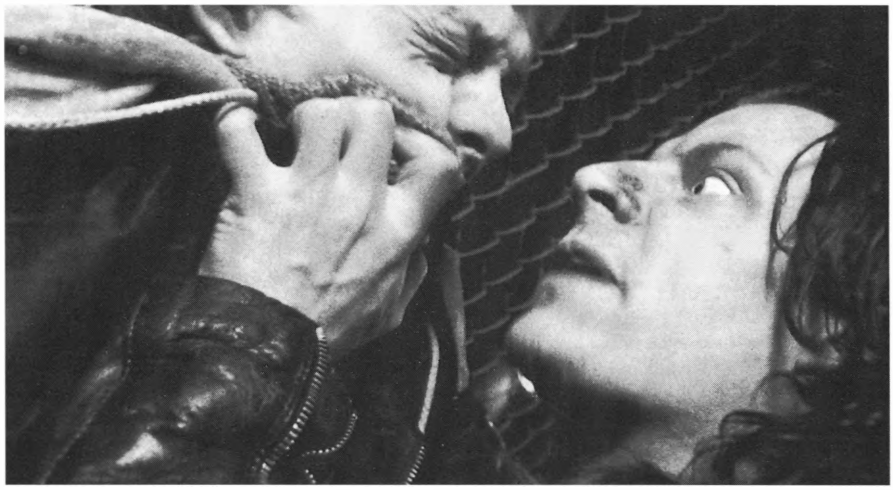
Janus er netop blevet hentet fra fængslet af sin følsomme bror. Han har opbygget en gæld på 80.000 kr til Lasse, der hersker i underverdenen med koben, knojern og bærbar computer. Janus får en mindelig afdragsordning og installeres sammen med lillebror hos Lasses halvsøster Eva. Nu drager brødrene ud i Portlands gylden-sorte nat, hvor trængte pensionister leverer deres medicin til en undergrundsøkonomi. "Det er os to mod alle de andre, okay?"

Brødrene er blevet svigtet af deres mor, og Janus bedøver sin egen følsomhed med piller og guldøl, mens han sætter sig for at hærde sin tyndskindede bror mod livets smerte. Filmen er således i første omgang en lektion i ufølsomhed. I anden omgang viser den, hvordan Janus alligevel møder kærligheden, men ikke kan få den uden at bryde alliancen med Jakob.

Følelseskulden

Idealet i denne verden er ufølsomheden. Janus indskærper ustandseligt dette for Jakob. Der må ikke være plads til medfølelse. Eller som det lyder i filmens første replik: "Du skal ku' gøre hvad som helst, uden det rører dig en skid."

Lasse hersker, fordi han er i stand til at beherske sig. For ham kan alt regnes ud, og menneskelig lidelse er aldrig noget personligt, men altid ren forretning. Han ser roligt til, mens en dårlig betaler får brækket begge arme. Da de bagefter kører bort, kan han vanskeligt skjule, at han alligevel er dybt berørt af volden. "Det er sørgeligt, det de tvinger os til. Det skal være betingelserne for at køre en sund forretning. Vi kan ikke lade følelserne løbe af med os." Det er ikke blot volden, han finder tragisk, men også den følelseskulde, der følger med den.



Arden Oplevs spillefilmsdebut, Portland, er en både barsk og munter beretning om følsomhedens omkostninger.

Instruktøren Arden Oplev (tidligere Niels Arden). Foto: Peter Bech.

Ømheden har to sider. Det er en følelse, der vender både indad og udad. Indad er den smerten, som livet afsætter på krop og sjæl. Udad er den kærligheden og omsorgen, der gør dig i stand til at knytte dig til en anden. De to følelser er tæt forbundet og i en smertefuld verden, hvor tabet er det eneste givne, er kærligheden derfor i første omgang en trussel, man må forsvare sig mod på enhver tænkelig måde.

Janus demonstrerer dette, da han først lader sig gennembanke uden at kny, for derefter at klynke, da Lasse nænsomt kommer jod på sårene. Det er omsorgen, der gør mest ondt.

Smerte og humor

Der er meget smerte i *Portland*. Også fysisk. Det er en voldelig film uden unødig vold. I modsætning til Tarantino, Rodriguez og andre trendy voldsdyrkere, blander Arden Oplev aldrig volden og humoren. Optakten til volden er ofte munter, men når Janus kommer i 'samtaleterapi' på politigården, er der ikke længere noget at grine af.

Ellers er det netop en underspillet, nogen ville sige jydsk, humor, der gør, at *Portland* ikke tynges af smerten. Og at det meget lidt flatterende billede af ordensmagten aldrig kammer over i social indignation. Både politi og de mere skæve miljøer karikeres med en uimodståelig charme. Især brødrenes besøg hos deres totalt udsyrede kammerater er komiske højdepunkter med finurlige detaljer; som f.eks. i valg af tapet. Her er replikkerne vittigt skåret ned til få rudimentære gentagelser. Det ville her være synd at citere udenfor sammenhængen, men enhver yderligere beskæring ville givet føre til et sprogligt sammenbrud, som man så ofte ser det hos Kaurismäki.

Stil

Filmens stil udspringer i høj grad af den måde billeder og klipperytme modarbejder hinanden. Fotografen Henrik Jongdahl lader konsekvent personerne være i fokus med skarpe konturer, mens baggrunden uskarpt flyder sammen. Janus og Jakob er som skåret ud af virkeligheden og bliver aldrig en del af den. Samtidig angriber han med håndholdt kamera, kornede billeder, filtre, bagprojektion, helikopterture og andet fiksfakseri som slow og fast motion. Jongdahl kan det hele, og det uden at stilen bliver for rodet eller dominerende.

Personernes lade bevægelser og kameraets ofte rolige indstillinger giver en langsom puls, der kolliderer frugtbart med Henrik Fleischers frækt afsnubbede og ekstremt veltrimmede klipning med masser af Godardske overspring og gentagelser, som om virkeligheden ikke rigtig vil hænge sammen. Ikke underligt minder det undertiden om måden, *Riget* blev klippet på, men her er de små overlap og de abrupte skift bare mere tydelige og påtrængende.

Kamera og klipning taler også med i en scene, hvor Janus har inviteret sin mor på restaurant. Janus taler og taler og forsøger at nå ind til moderen, der bare sidder tavs. Der klippes frit mellem Janus og moderen, mens kameraet konsekvent indskriver dem i en cirkel ved hele tiden at glide rundt om dem. Bevægelsen forsøger at knytte dem sammen, men det forhindres i klipningen. Siden gentages denne kamerabevægelse omkring Janus og Eva, men nu som et two-shot, der ikke klippes i stykker.

Foran kameraet har instruktøren et stærkt hold af relativt ukendte navne. Som den forsagte Jakob gør debutanten Michael Müller stort indtryk, mens Anders Wodskou Berthelsen og Iben Hjejle spiller Janus og Eva, så man aldrig ved, om de bør få hinanden. Og sådan skal dét jo gøres. Lasse får sin autoritet fra Ulrich Thomsen, som tidligere har spillet hård banan overfor Kim Bodnia i *Nattevagten*. At få os til at holde af Lasse er faktisk lidt af en bedrift.

På lydsiden viser Sons of Cain, at der bestemt findes liv på den anden side af Sort Sol. Med skiftevis hvisken og growl, med langsomme monotone guitarer samt med bas og tunge trommer, der undertiden eksploderer i afmægtig vrede, leverer Aalborgbandet sublime melodier gemt bag en dystert fortabt lyd, der perfekt komplementerer de mørke billeder.

Med et i øvrigt velskrevet og gennemarbejdet manuskript og en dialog, der er uden overflødige ord, er *Portland* den første rigtig gode danske film siden *Nattevagten*.

Henrik Uth Jensen

Portland Danmark 1996. I&M: Arden Oplev. P: Peter Aalbæk Jensen. F: Henrik Jongdahl. Kl: Henrik Fleischer. Mu: Sons of Cain, Morten Olsen. Medv: Anders Wodskou Berthelsen, Michael Müller, Ulrich Thomsen, Iben Hjejle, Birthe Neumann, Baard Owe, Edith Thrane. Længde: 100 min. Udl: Buena Vista International. Premiere: 19.4.96.

EN NY ENGAGERET FILM I FRANKRIG?

"Det er med gode (retfærdige) ideer, man laver dårlig litteratur", skrev den franske forfatter André Gide engang i et indlæg mod politisk engagerede værker. Mathieu Kassovitz' *Hadet* er i høj grad en film, som tager parti. *Mod* "systemet" repræsenteret ved voldeligt politi. Og *for* de unge, 2. generationsindvandrene og de andre franske unge i "la zone", de endeløse grå forstader, som er svulmet op rundt om de franske storbyer. Men det er også en spændende, ja uhyre effektiv og ganske originalt fortalt film. Hvilket er så meget desto mere bemærkelsesværdig som plottet kan synes yderst forudsigeligt: Et lille døgns tid følger vi tre unge venner i en parisisk forstad. En ung indbygger er dagen før blevet gennembanket af politiet og svæver mellem liv og død. Da den ene af de tre venner – den mest desperate af dem – finder en ladt revolver og sværger at hævne sin sårede kammerat, hvis han dør, ved vi, hvad timen er slået. Det her *må* ende galt. Så meget desto mere som en stemme indledningsvis fortæller os (tilskuerne): "Dette er historien om en mand som falder ned fra halvtredsindsstyvende etage. Og mens han falder gentager han hele tiden: Så langt, så godt. Så langt, så godt. Så langt, så godt. Men det vigtige er ikke hvordan man falder, men hvordan man lander".

En fransk Spike Lee?

Venskabet mellem en jøde, en sort og en farvede i forstadsslummen: Det lyder ikke som optakten til en fransk film, snarere til en amerikansk "sort" film eller måske en engelsk Channel Four-co-produktion. Men i Mathieu Kassovitz' *Hadet* er den sorte af afrikansk og den farvede af algiersk oprindelse, og fokus er ikke på indbyrdes racemæssige uoverensstemmelse, men på opgøret med et undertrykkende samfund, som over én kam har dømt de unge fra forstæderne til social marginalisering.

Det er en side af Frankrig, som vi ikke er alt for forvænte med at se skildret på film. Alt for længe har fransk film holdt sig til forlæg fra Frankrigs litterære Parnas, historiske rekonstruktioner (jo længere tilbage i tid desto bedre, syntes det), psykologiserende trekantsdramaer og sære komedier (i Danmark synes det ydermere til tider en betingelse for filmimport fra Frankrig, at Gérard Dépardieu spiller med).

Kassovitz' film er da også blevet sammenlignet med Spike Lees *Do the right thing*, som foregår – ligeledes inden for 24 timer – i et kogende racebetændt Brooklyn. Parallelen er ikke overraskende, eftersom den 29-årige instruktørs debut, *Métisse* (93), blev sammenlignet med Lees *She's gotta have it*. Kassovitz' amerikanske inspiration kommer i *Hadet* også til udtryk i en scene, hvor filmens desperado taler til sit spejlbillede a la Travis Bickles i *Taxi Driver* ("You're talkin' to me? You're talkin' to me?"). Og slutscenen, som fryser personerne, der holder hinanden skak mat med revolvere er taget ud af en John Woo-film.

Vi er langt fra parykkerne og kårderne, diligencerne og herskabslejlighederne, de trendy 80'er settings (en mand, som bor i en metrostation, i et fyrtårn eller i en overdimensionerede garage) og de diskrete stævnemøder. Bortset fra de tre hovedpersoner er de medvirkende i Kassovitz' film beboerne i byen Chante-loup-les-vignes. Instruktøren fortæller, at han lod sig inspirere af en af de mange "bavures" (fransk eufemisme: "fejlgreb") på franske politistationer: Endnu en ung "beur" (franskmand af algiersk oprindelse), som døde under et politiforhør.

Hadet er brandaktuel i sit emnevalg og er en advarsel mod et samfund i stadig forråelse. Et Frankrig med 3,5 millioner arbejdsløse og 6 millioner marginaliserede, hvoraf halvdelen må klare sig for under 70 kr. om dagen1. De sociale spændinger skaber grobund for racisme i det multietniske samfund: Le Pens højreradikale parti fik 16% af stemmerne ved sidste præsidentvalg. Filmen anviser ingen løsninger. Men den peger på en i fransk film overset virkelighed og formulerer en generel social anklage. Den slutter med en direkte anråbelse af tilskuerens sociale samvittighed.

Det glemte Frankrigs sprog

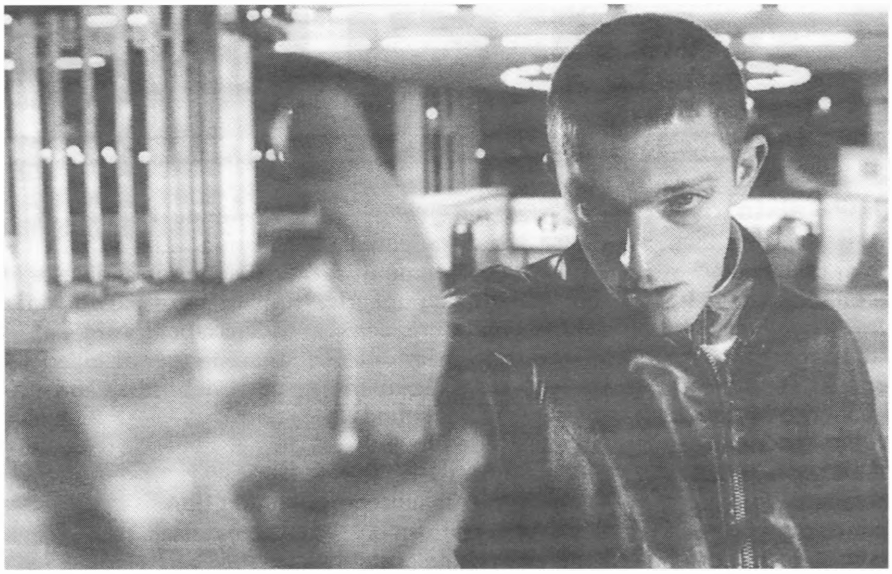
Den ulmende – og til tider sydende – uro i forstæderne er hidtil kun blevet skildret i fjernsynets nyhedsudsendelser klemt inde mellem underlødige serier og andre underholdningsprogrammer. Kassovitz'film indeholder et usminket angreb på fjernsynets overfladiske holdning til virkeligheden i en scene, hvor hovedpersonerne beskylder et tv-hold på besøg i forstaden for at agerere, som var det på fotosafari i Thoiry (det franske svar på Givskud Løvepark). Filmen indledes iøvrigt med autentiske tv-billeder af gadekampe underlagt Bob Marleys powerfulde "Burnin' and Lootin'". Men efter kredit-scenen er der ikke mere filmmusik. Billederne er sort-hvide og kornede, og lydsporet begrænses til reallyd – og dialog, masser af dialog. *Hadet* er nok så meget det glemte Frankrigs genvindelse af sproget, en sand lavine af ord fra et overdådigt morsomt slangforråd, så fjernt fra "korrekt" fransk, at sprogkustoderne fra Det Franske Akademi må slå syv kors for sig. Stavelser som placeres i omvendt rækkefølge, rablende udråb og manisk henrykt fortalte nonsense-anekdoter.

Det er Kassovitz store bedrift, at han holder filmen fri af glamourisering og reklameæstetik – modsat Spike Lees i hans tilstræbt oprørske komedie. Filmen sovses ikke ind i rap og musik-video-klipning, Kassovitz er tilsyneladende ikke til fals for Nike og Levis.

Filmens svaghed er måske dens lidt rigide episodiske struktur. Fra starten lægges der op til et uundgåeligt sammenstød. Det skæbnesvangre underbygges af stadige tidsangivelser. Hver begivenhed får herved pr. automtik karakter af at være endnu et led i en stadig eskalering –uden nødvendigvis at føje noget til persontegning og historie. Og det er lidt for meget, som om vi lige skal have det hele med. Det voldelige politiforhør. Det vildt delirerende coke-vrag. Sammenstøddet med skinheads.

Undertiden bliver det lidt konstrueret. Som da tv-holdet pludselig dukker op: De har for travlt til at stå ud af bilen, og råber de unge op: "Var I med i optøjerne i nat?" Eller det kulturelle sammenstød med kunstinteresserede på en ferniserin-g, som de tre venner gatecrasher. Og da det nu er en fransk film skal vi også lige have gæstevisit af en fransk-polsk filosof på et toilet, der - som i en anden Rohmer-film – fortæller en absurd anekdote – hvis eventuelle morale vi så må tænke videre over.

Men alt i alt er det imponerende, at Kassovitz – med en tæt klassisk



fortællestruktur, et minimalistisk plot og en iscenesættelse uden de store falbelader – til stadig formår at holde gryden i kog, og give historien små uventede drejninger, så vi uafbrudt "er på".

Cannes-udgaven af det franske filmtidsskrift "Les Cahiers du cinéma" taler om en ny slags fransk film: "Forstadsfilmen". Der nævnes bl.a. *Krim* af Ahmed Bouchala, *Raï* af Thomas Giliou og *Etats des lieux* af Jean-Francois Richet2. Film af unge, ukendte instruktører. Film, som viser et andet Frankrig og som laves under helt andre vilkår end de film, staten subventioner med henblik på at overgå amerikanske film på Hollywood-præmisserne. Sidstnævnte film blev faktisk lavet for sølle 360.000 kroner.

Det er film, vi endnu har til gode. Men hvis Kassovitz' film er eksponent for en ny slags fransk film, så lover det ganske godt!

Niels Boel

Le Monde Diplomatique, januar 1996
Les Cahiers du Cinéma, juni 1995

Hadet (La Haine), Frankrig 1995. I: Matthieu Kassovitz. P: Christophe Rossignon. F: Pierre Aim. Kl: Matthieu Kassovitz. Medv: Vincent Cassel, Hubert Kounde, Said Taghmaoudi, Karim Belkhadra m.fl. Længde: 95 min. Distr: Warner & Metronome. Premiere: marts '96.

B Ø G E R

AT KIGGE ET UNIVERSALGENI I KORTENE

TRE BØGER OM PETER GREENAWAY

Peter Greenaway arbejder som en krydsning mellem en forsker og en kunstner og i begge egenskaber snart seriøst, snart (selv)parodierende. Hans ambition er som en anden polyhistor at omfatte alt.

"I want to make films that rationally represent all the world in one place". At gå i krig med Greenaways egen verden er et tilsvarende umuligt projekt, men nu foreligger der tre forsøg, som her skal omtales i omvendt orden af udgivelsesrækkefølgen, vore hjemlige Carsten Thau og Anders Troelsens 'Filmen som verdensteater', Leon Steinmetz og Greenaways egen 'The World of Peter Greenaway' (begge nyudkomne) og Laura Denhams 'The Films of Peter Greenaway' fra 1993.

I tegnerens museum

Ikke for ingenting indeholder to af bøgerne ordet Verden i titlen. Greenaways verdensomspændende projekt modsvares af den besynderlige verden, han selv har skabt. Thau og Troelsens term verdensteater, theatrum mundi, er en barok betegnelse for de første universalmuseer, og blev siden en yndet betegnelse for de første biografer. I Danmark blev det til Kosmorama, som har levet videre i navnet på dette tidsskrift og i World Cinema. I Norge, hvor man ikke bryder sig om fremmedord, blev det til Verdensteateret, et biografnavn, der har overlevet i flere mindre norske byer. Titlen indeholder altså allerede tre bestemmelser i forhold til emnet: det filmiske, det barokke og det museale.

I forordet fastslår de to forfattere, at der ikke er tale om en kronologisk gennemgang af Greenaways værk, men om en samling essays af indkredsende karakter, hvor hans film og udstillinger bliver sat ind i en æstetikteoretisk og – vil jeg gerne tilføje – æstetikhistorisk sammenhæng. Det sker især i Thaus to indledende kapitler, hvor Greenaways produktion ses i relation til samtidige strømninger i engelsk og international billedkunst, i Troelsens omfattende redegørelse for Greenaways barokke rødder og i Thaus afsluttende beskrivelse af Greenaway som allegoriker.

Imellem disse utrolig oplysende essays er anbragt en række analyser af enkeltstående arbejder, *Tegnerens kontrakt*, *A Z and Two Naughts*, af Greenaways udstillingsvirksomhed og af *Arkitektens mave*. Spredt rundt i de store oversigtsafsnit gives mindre analyser af hans øvrige spillefilm til og med *Prospero's Books* og af videoproduktionerne *M for Man, Music, Mozart*, *A TV-Dante* og *Les morts de la Seine*, ikke i helt kronologisk rækkefølge, men tæt på. På den måde får vi alligevel en solid gennemgang af Greenaways spillefilm og nogle af hans vigtigste videoarbejder.

Ordet analyse er måske ikke helt dækkende, for det er ikke muligt at gøre Greenaways produktion til genstand, *objekt*, for analyse. Hans billedkunst, film, videoproduktioner rummer deres egen analyse, dels i deres struktur, dels i deres selvkommenterende fremgangsmåde. Den mand vil altid være subjektet, også i det, som skrives om ham. I denne erkendelse ligger ingen kunstnerdyrkelse, men en konstate-