

# TEGNERENS TEATER

Om Peter Greenaways 'Prospero's Books' og 'Baby of Macon'

af Susanne Fabricius

At Peter Greenaways *Prospero's Books* (91) og *Baby of Macon* (93) får dansk premiere med henholdsvis 5 og 3 års forsinkelse er ikke den store ulykke. Det havde selvfølgelig været en behagelighed at få sin nysgerrighed styret med det samme, men begge film fremstår stadig med en øjenåbnende originalitet – ligesom den nu 14 år gamle *Tegnerens kontrakt* og alle de mellemiggende film. Greenaway er uden tvivl en af – hvis ikke den – største fornyere af filmkunsten i vor tid, og hans film er lysår forud for den almindelige udvikling, så hvad betyder 3-5 år.

Denne fornyelse er sket ved konstant at udfordre filmsprogets A-B-C, at stille barnlige fantaspørgsmål til mediet og dets forhold til andre udtryksformer. I starten af den billedkunstuddannede Greenaways løbebane var det især filmens berøringsflader med male- og tegnekunst og arkitektur, der blev udforsket, samtidig med at forholdet mellem billede og tekst/ord – i bogstavelig forstand – blev undersøgt. Greenaways metode er som så mange store banebrydere en blanding af forskning og kunst. I spillerummet mellem disse to former udfolder han sin parodierende og selvparodierende humor.

Fra 88 begynder en anden kunstform, teateret, at brede sig i Greenaways produktion. Allerede *Tegnerens kontrakt* (82) havde rødder i engelsk restaurationsdramatik. En del af dialogen bygger på William Congreve og Richard Sheridan, hvis 'Bagtalelsens skole' tydeligt skinner

igennem i tonefald og tematik. I *Kokken, tyven, hans kone og hendes elsker* (89) skal selve intrigen være inspireret af det tidligere jacobeaniske teaters blodhævnssfarcer. Det teatraliske viser sig ikke blot i disse åbenlyse lån, men også i hele iscenesættelsen i denne periode. Sceneriet i *Les morts de la Seine* (88) er scenisk opbygget med de agerende på række frontalt vendt mod tilskueren som det også er i *Kokken, tyven...*, videoproduktionerne, *M is for Man, Music, Mozart* (91), *Rosa* (92) og *Darwin* (92).

Det er i samme periode Greenaway indfører sceniske udtryksformer som skønsang (*Kokken, tyven...*, *M is for ...*) og ballet (*M is for...*, *Rosa*). *Kokken, tyven...* indrammes af teaterforhæng, og de skraverede indramninger i de computermanipulerede videoproduktioner, *A TV-Dante* (89), *Les morts...* og *M is for...*, kan både ses som billede- og scenerammer. Gennem disse tydelige teatergreb peger filmene og videoproduktionerne på sig selv som ikke-virkelighed, som opspind, også når de beskæftiger sig med 'virkelige', 'historiske' foreteelser som druknede i Seinen og Darwin. *Prospero's Books* bygger på en teaterklassiker, og *Baby of Macon* er selv teater.

I 1995 tog Greenaway springet op på scenen som librettist, scenograf og instruktør af operaen 'Rosa – A Horse Story' med musik af Louis Andriessen på musikteateret i Amsterdam. Bag hele hans virke har fra starten ligget en drøm om gesamt-kunstværket.

## I troldmandens spejl: *Prospero's Books*

Fiktion-virkelighed-tematikken bliver udfoldet i en helt ny og hidtil uset form i *Prospero's Books*. Idéen til at lave en film over Shakespeares 'The Tempest' kom fra John Gielgud, som havde lagt stemme og ansigt til Ovid i *A TV-Dante*. Med sin metakarakter og elementtematik er stykket vand på Greenaways mølle. 'The Tempest' er den sidste af Shakespeares romancer og det sidste stykke, han skrev. Det blev trykt som det første i 1623-udgaven, der optræder i filmen som den sidste af Prosperos bøger, *The Thirty Six Plays*. I folio-udgaven er der 37, for Prosperos udgave mangler 'The Tempest'; de første 19 sider er blanke.

Traditionen har altid forbundet troldmanden Prospero med Shakespeare selv, en idé, som Greenaway bogstaveliggør ved at lade Prospero skrive stykket selv i et subtilt spil mellem virkelighed og fiktion. Da han mod spillets slutning nedlægger sin troldmandsværdighed og tilgiver, da stykket slår om fra hævndrama til komedie, begynder de andre personer at tale med egne stemmer. Almagts fortryllelse er brudt, og 'virkeligheden' tager over.

Den manipulatorrolle, som Greenaway tilskriver Shakespeare-Prosero-Gielgud, er ikke ulig hans egen i det quasi-dokumentariske univers, han selv opbyggede i sine yngre dage omkring ornitologen Tulse Luper, hans elskerinde Cissie Culpitt og arve-fjenden, uglepasse-



ren van Hoyten og den Gud-ligende skaberrolle, som enhver producent af (fiktive) verdner og skæbner tiltager sig.

I *Prospero's Books* er Greenaway selv er en mestermanipulator af synet og af forestillinger, som udspringer af synet. Han har i mange sammenhænge udtrykt sin foragt for flertallet af spillefilm som illustreret litteratur. I *Prospero's Books* sætter han selv sagen på spidsen; filmen er på sin vis en oplæsning af teksten ledsaget af billeder. Men i stedet for en udgave af Illustrerede Klassikere er filmen en forløsning af den ældgamle teksts visuelle potentiale med brug af den nyeste billedmanipulationsteknologi. Filmen er optaget på 35 mm, og ved hjælp af paintbox- og HDTV-teknik er den blevet bearbejdet og ført tilbage til film igen. Billederne ligger superimoseret over hinanden i transparente lag, som drømme- og spejlbilleder.

Historien kort: før stykkets nutid er Prospero, den lærde hertug af Milano, blevet fordrevet af sin yngre bror, Antonio, med hjælp fra kongen af Napoli. Antonio veg dog tilbage fra mord og satte Prospero og hans 3

årige datter, Miranda, ud på et rådent, utæt skib. Men Alonzo, en ærlig gammel hofmand, forsynede dem med proviant og et udvalg af Prosperos yndlingsbøger. Det lykkedes Prospero at styre skibet til en lille ø, beboet af ånder. Han har tæmmet dem, befolket øen med skabninger af eget påfund og forvandlet det vilde, elendige sted til en renæssanceverden en miniature, til en fortryllet utopi. Uhyret Caliban, afkommet af øens tidligere magthaver, heksen Sycorax, er hans modvillige slave og luftånden Ariel, som han har udfriet af en træstamme, hans tro hjælper.

12 år efter sin detronisering erfarer Prospero, at Antonio er til søs sammen med kongen af Napoli og hans søn Ferdinand på vej hjem fra Afrika, hvor kongens datter har holdt bryllup med kongen af Tunis. Den troldkyndige Prospero rejser en storm og sørger for, at selskabet lander på hans ø, hvor han anklager det for forrædderi. Men da Miranda og Ferdinand forelsker sig i hinanden, skifter han sind. Efter at have sat Ferdinand på en prøve, indvilliger han i de unges ægteskab og tilgiver

Herover: Fra '*Prospero's Books*'.

alle. Han frasiger sig sine magiske evner, angrer og beder selv om tilgivelse.

De bøger, som spiller en absolut hovedrolle i filmen, bliver i stykket blot nævnt i et par linier. Mens Gielguds monolog med nogle få forkortelser er taget ordret fra Shakespeare, har Greenaway selv digtet beskrivelserne af de 24 bøger, som vi finder i Prospero's bibliotek. Det er især disse bøger, som fylder filmen med de magisk manipulerede billeder. Alle bøgerne blev fremstillet som håndgribelige genstande, men bliver samtidig på filmen bearbejdet efter alle Greenaways regler som spejlinger, "shifting mirrors and mirror-images – true mir-ages" (indledning til manus s. 12). Samtidig er billederne fyldt med regulære spejle af forskellig størrelse og form. En af de første bøger, som vises, er "the book of mirrors".

Stykkets tekst kalligraferes undertiden henover billedet eller i bunden af det lig en tegneseries ta-

lebobler. Bøgerne kombinerer tekst og billede, og selve skrift-billedet er genstand for undren og udforskning. Siden begyndelsen af sin produktion har Greenaway i kortfilm som 'Dear Phone' (77) og 'Vertical Features Remake' (78) på forskellig vis udnyttet forskellige former for tekst ikke blot som et visuelt element, men kontrapunktisk i forhold til det 'ægte' billede. Her i 'Prospero's Books' bliver processen – fantasi, formulering i ord, forvandling til 'virkelighed'/billeder udforsket på en måde, som ikke blot beskriver Shakespeares stykke og hans arbejdsmåde, men også de muligheder, som ligger i den nyeste billedteknologi. Hele billedsiden med dens kinesiske æsker i svimlende perspektiver er ét med temaet – at skabe sit eget univers, at gøre virkelighed af illusioner og illusioner af virkelighed.

Midt i sine radikale visuelle innovationer rummer filmen en række karakteristiske Greenaway-træk, som vi kender dem fra begyndelsen af hans karriere: ud over fascinationen af skrift, besættelsen af vand og ild, referencerne til anden, især ældre, billedkunst, brugen af trekanter, kugler, cirkler og firkanter. I opbygningen af billederne har filmen mange lighedspunkter med *Kokken, tyven...* – de lange processioner parallelt med billedrammen og de tilsvarende lange vandrette travellings, teater-forhæng, skiftet i farve, fra blå til rødt, i Prosperos kostume, når han bevæger sig fra et rum til at andet. Fra *Le morts de la Seine* kan vi genkende de flotte vandplask, fra *Tegnerens kontrakt* og *Drowning by Numbers* referencerne til Demeter/Ceres.

Billedsiden har en række træk til fælles med billederne i en anden stor engelsk filmkunstners film, nemlig Ridley Scotts. Som Greenaway er han oprindelig billedkunstnerisk uddannet, og de deler en sans for belysning, for at blande varmt og koldt lys i det samme billede og for at fylde rummet med røg eller andre lysreflekterende elementer, som her flagrende hvide papirark, Prosperos manuskript.

### **Roller, skuespillere og publikum: *Baby of Macon***

De allegoriske figurer, som Prospero har befolket øen med, og som samtidig bidrager med deres kroppe til at fylde billederne, er både hans

skabninger og hans publikum. I *Baby of Macon* er 'publikum' et hovedtema. Som så ofte i Shakespeares stykker har vi et stykke i stykket og som på hans tid en stor forscene, hvor den prominente del af publikum indtager deres plads. Stykket, der opføres i 1659 i en lille norditaliensk by til ære for den tilrejsende 17 årige aristokrat Cosimo di Medici, udspiller sig 200 år tidligere i den franske by Macon, der som straf for kætteri og manglende vedligeholdelse af kirken var hærget af hungersnød, tørke, pest og svigtende børnefødsler. I følge Greenaway en original, from moralitet, som han i så fald må have demoraliseret.

I Macon føder en hæslig, fed kvinde langt ud over den avlsdygtige alder et perfekt, smukt drengebarn. Hans 18 år ældre søster, som øjner berømmelse og formue, udgiver barnet for sit og hele æfferen for et mirakel, en jomfrufødsel. Biskoppens søn, som er mere optaget af videnskab end af mirakler, stiller sig skeptisk an, og pigen forsøger at forføre ham i en stald, som har mange af kendetegnene fra et krybbespil. Men inden han knuser beviset på hendes jomfruelighed, kommer barnet til stede og iværksætter et sandt blodbad. En gravid ko stanger biskoppens søn ihjel, og hans søster dræber koen med en le. Publikum vælter ind og fratager pigen retten til at passe 'sit' barn, som kirken nu overtager og udnytter endnu mere kynisk ved at sælge hans kropsvæsker, udvundet ved skumle metoder. Søsteren kvæler i medlidenhed barnet. Straffen er svær at udmåle, for ifølge vedtægt kan en jomfru ikke henrettes, men hele militsen stiller op med bukkerne nede for at skaffe denne hindring af vejen. Seriøvdægtægt kommer også til at fungere som henrettelse. Masserne parterer barnets lig, og tørke og hungersnød vender tilbage til egen.

Forestillingen er slut, og tilskuerne afslører sig som skuespillere, der vender sig og bukker for at andet, større publikum, som vender sig og bukker igen, en bevægelse, som kunne fortsætte i det uendelige efter det princip om kinesiske æsker, som Greenaway elsker at benytte på forskellig vis.

Filmene *Baby of Macon* handler igen om forholdet mellem fiktion og 'virkelighed', mellem roller, skuespillere og publikum. Om repræ-

sentation og (u)troværdighed i tekst, på scene og lærred. Der er ting som universel vedtægt forbyder udført for et publikum, bogstavelig fødsel, samleje og død. Disse tabu'er overskrides i filmen, for fødslen fuldbyrdes, både biskoppens søn, barnet og pigen 'dør', og den seriøse voldtægt eksekveres for øjnene af os. Og det er ikke rollerne, som fødes, aflives og voldtages, men mennesker i kød og blod, skuespillerne, som lægger liv og underliv til. Det skal vi, biografpublikummet i hvert fald forledes til at tro. Hvor ender og begynder skuespillet? Hvem er roller, skuespillere og publikum? Hvor går grænsen til 'virkeligheden'?

Stykket/filmene er inddelt i tre akter, hver ledsaget af et farveskift i de kostumer, som bæres af Cosimo og hans følge fra rødt til hvidt til sort, fødsels, uskyldens og dødens farver. For både film og stykke handler om den illusoriske uskyld, om en beregnende kvindes og en endnu mere kalkulerende kirkes udnyttelse af et uskyldigt barn. Men denne uskyld er blot tilsyneladende. Han forårsager selv det første drab og sætter dermed hele kæden af destruktion i gang. Han er det foreløbig sidste af de betændte børn, som befolker Greenaways film fra Mr. Talmanns nevø i *Tegnerens kontrakt* over Smut og den sjippende pige i *Drowning by Numbers*. Det eneste måske virkelig uskyldige barn i Greenaways verden er kokkedrenge i *Kokken, tyven...* Hans puttiligende fremtoning med basunkinder og lyse krøller går igen i Ariel i 4 forskellige størrelser i *Prospero's Books* og i titelfiguren i *Baby of Macon*. Den sidste er virkelig gudommelig i arketypisk forstand. Et barn, der forener lidenhed med satanisk almagt.

I alle sine film kredser Greenaway om undfangelse, graviditet, abort og/eller fødsel. Man skulle tro, at han er et offer for et svært tilfælde af livmodermisundelse om end uden det kvindehad, som plejer at følge med. Han er så at sige besat af biologisk eksistens, af kropslighed. En besættelse, som tydeligt viser sig i hele konceptet i *Baby of Macon* og i den meget anatomiske koreografi, der udfoldes i *Prospero's Books* og *M is for...* Begge steder hyl-des også anatomen Vesalius. *Mis for...* udspiller sig ydermere i et anatomisk teater med et særdeles aktivt publikum.





I Macon føder en hæsleg, fed kvinde langt ud over den avlsdygtige alder et perfekt, smukt drengebarn. Hans 18 år ældre søster udgiver barnet for sit og hele affæren for et mirakel, en jomfrufødsel.

### Publikum, teksten, kroppen

Publikum bliver emnet for Greenaways næste store byinstallation i serien *Stairs*, som skal foregå i Barcelona. De to tidligere, som har udspillet sig i Genève og München, har handlet om 'locations' og 'projections'. Hele serien er tilrettelagt for at fejre filmens 100 år, og senere installationer om skuespillere og rekvisitter er planlagt. Hele rækken kaldes i Greenaways ånd for en fiktiv encyclopædi.

Publikumstemaet har Greenaway udforsket i årevis i en række tegninger og malerier af serielt fremstillede ansigter og hoveder, som man kunne beskue i udstillingen "Watching Water" i Palazzo Fortuny i Venedig 93, hvor også udsnit af Greenaways vand-baserede kortfilm, videoproduktioner og spillefilm, slutende med *Prospero's Books* var repræsenteret.

I sin seneste spillefilm, *Pillow Book*, som får dansk premiere allerede til efteråret, arbejder han videre med andre temaer fra *Prospero's Books* og *Baby of Macon*. I den er hovedpersonen, en ung japansk kvinde, besat af at bemale eller beskrive kroppe. Den japanske kalligrafi forener billede og ord, er skrifttegn, og må som sådan have en vældig appel til en kunstner, som fra første færd har set billeder som tekst og ord som billeder. Filmen er tilsyneladende inspireret af den japanske tradition for kropsdekoration, men det er netop en pointe, at kropstegnene ikke er tatoveringer, men forgængelige bemalinger, som vaskes, svedes eller slides bort. Forgængelighed er et andet stort tema hos Greenaway. Men mon ikke han selv er ved at skabe et uforgængeligt værk, som vil stå tilbage, når installationerne er pillet ned og film-

strimlerne og papiret smuldret? Et værk som i sin konsekvens og insisteren vil få betydning langt ud over sig selv.

### Litteratur:

- Peter Greenaway: *Prospero's Books*. Chatto & Windus, London 1991.
- Claus Schatz-Jacobsen: 'Knowing I Lov'd My Books': Shakespeare, Greenaway and the Prosperous Dialectics of Word and Image. in: Michael Skovmand (ed.): *Screen Shakespeare*. Århus University Press 1994.
- Peter Greenaway: *Baby of Macon*. Dis Voir, Paris 1994.
- Leon Steinmetz & Peter Greenaway: *The World of Peter Greenaway*. Journey Editions, Boston 1995.
- Peter Greenaway. Interview v. Alan Woods. in: *Transcript*. Vol. I, Issue three.