

San Luis Rey Broen passeret?

En bagudrettet foromtale

Af Adam Frederik Nissen Feldt

Peter Greenaways velsmurte intellektuelle had-kærlighedsforhold til filmen har fundet sit udtryk i en praksis, der stadig forsøger at gennemskære filmens kukkasse med tankeskarpe sabotagestrategier. Han angriber på skift filmens rammer indefra ved at lade sit vildtvoksende billedsprog gro ud over alle bredder og konstruere sindrige kinesiske æsker om sine fortællinger, og udefra ved at montere filmiske elementer sammen med andre udtryk i andre rum (udstillingsrum, installationsrum, performancerum, byrum. og ved at forsøge at sprænge selve filmens konventionelle værkbegreb. Hvad kan vi vente os af Peter Greenaway? Vil hans angreb bære frugt? Vil hans profetier om filmens fremtid blive realiseret, og vil han blive den der realiserer dem?

Hvor andre ynder at omtale filmen som et medie der nu, trods hast- og vokseværk, i dag vel er ud over sin første ungdom, hælder Peter Greenaway til den opfattelse, at filmen har været død temmelig længe, og at de projektioner fra maskinerne som vi i dag kan opleve i biograferne er dele af een stor livløs båndsløjfe, drevet af konventioner, vaner og kolde kontanter.

Selve biografrummet, og dets indretning er genstand for Peter Greenaways vrede. Det er unaturligt for mennesket, at

sidde i et mørkt rum i flere timer uden at bevæge sig, tale, handle eller gøre noget andet aktivt. Men her sidder biografgængerens altså, til Peter Greenaways store bitersøde fortrydelse og stirrer op på et rektangulært lærred, hvis form er dikteret af kunsthøjskolen der har rod helt tilbage i renaissance. Peter Greenaway gør i foredrag og interviews altid et stort nummer ud af, at han er uddannet kunstmaler.

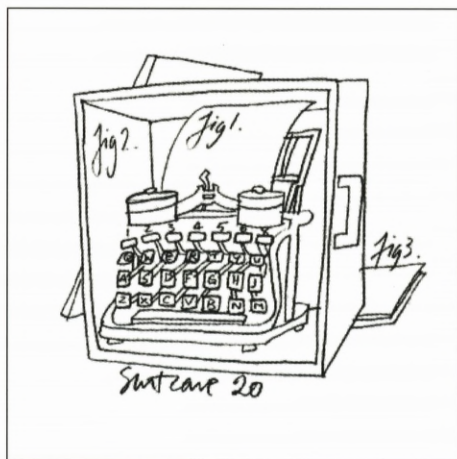
Han har udtalt, at han har været besnæret af at konstruere en hybrid mellem maleriet og filmen, der udnytter de to mediers tidslige fordele: Maleriets, som består i beskuerens tidslige frihed i forhold til værket, og filmens som består i instruktørens friere spil med sekvenser, tidlig konstruktion og ikke mindst dialog. Det ville være rart, mener Peter Greenaway, hvis publikum kunne forholde sig friere til mediet, samtidig med, at instruktøren beholdt sin kontrol over værkets tidslige organisation. Denne ambition manifesterer sig allerede tidligt i hans filmproduktion, som i *The Falls* (1980). *The Falls* er en travesti over den klassiske BBC dokumentar; på over tre timer gennemgår den 92 biografier over personer, der alle er ofre for en mystisk tildragelse kaldet VUE eller Violent Unknown Event. Alle har de som en konsekvens af VUE udviklet et mere eller

mindre anstrengt forhold til fugle, flyvning og kunstsprog. Filmen kan ses fra ende til anden, men instruktøren anbefaler at man ser den i små bidder i ny og næ. *The Falls* er, siger Peter Greenaway, en film der således egentlig egner sig meget bedre til videomediet end til biograferne.

De 92 biografier i *The Falls* præsenteres som et tilfældigt udsnit af et langt større katalog med svimlende 19 millioner biografier. De 92 portrætterede VUE ofre, hvis navne alle begynder med bogstaverne FALL, er således stillet op som repræsentativ delmængde af en større, mere kompleks sammenhæng.

Som katalog og som opslagsværk er *The Falls* særlig interessant, idet den udgør en række idéer, figurer og beskrivelser som dukker op igen og igen i Peter Greenaways senere værker. Peter Greenaway beskriver således også *The Falls* som sin egen kunstneriske encyklopædi, idet så meget af det han senere har lavet er foregrebet her.

The Falls er således fuld af interessante kim for den der ønsker at danne sig et billede af Peter Greenaways univers, således også hvis man skulle ønske at beskrive hans orientering, og den retning hans værk måtte komme til at få. I denne forbindelse vil jeg bide særligt mærke i et par af disse kim.



I biografi nummer 61 hører vi om Shey Fallenby. Fallenby, hører vi, er medlem af the San Luis Rey Society for VUE ofre der er blevet ramt af VUE på broer over rindende vand. Kendere af amerikansk litteratur vil vide, at Peter Greenaway her henviser til Thornton Wilders bog *The Bridge of San Luis Rey* fra 1927, en bog som selve Peter Greenaways titel *The Falls* og hele filmens projekt retter en markant henvisning til.

“On friday noon, july the twentieth, 1714, the finest bridge in all Peru broke and precipitated five travellers into the gulf below.” Sådan indleder Thornton Wilder sin bog. Den bro som peruanerne anså for uforgængelig og en enestående konstruktion, bryder sammen til deres store bestyrtelse. Dette til trods for, som Wilder siger, at det advokater kalder “Acts of God” hørte den peruanske dagligdag til med hyppige flodbølger, jordskælv og deslige. Én mand blev dog ikke lammet af chokket. Franciskanermunken Broder Juniper, der bevidnede det Wilder kalder “the accident” som bedre end det danske “uheldet” rammer elementet af tilfældighed. Broder Juniper, der brændende ønskede at føje teologien til de eksakte videnskaber så i “the accident” netop en “Act of God”, og en enestående chance for at konstruere et gudsbevis, at retfærdiggøre Guds uransagelige veje for menneskene, for hvorfor var det lige disse fem rejsende der skulle styrtes i afgrunden? For at finde frem til dette studerer og optegner Juniper nu de fem personers liv i en stor bog der som Wilder beskriver: “... deals with one after another of the victims of the accident, cataloguing thousands of little facts and anecdotes and testimonies, and concluding with a dignified passage describing why God had settled upon that person and

upon that day for His demonstration of wisdom.” Resten af *The Bridge of San Luis Rey* er en mere skeptisk forfatters senere genfortælling efter tur af de fem faldne ofres liv, der således kommer til at repræsentere Junipers værk.

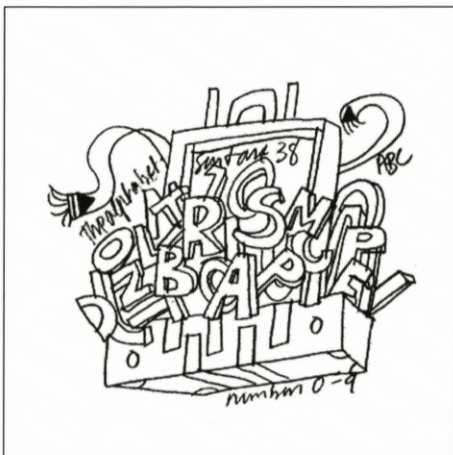
De spørgsmål der rejses i Wilders bog er i høj grad sammenfaldende med spørgsmål der rejses i Peter Greenaways værker: Hvad er tilfældets karakter? Hvad er en begivenhed? Hvad er en “Act of God”? Hvad er et katalog eller en liste? På hvilken måde står kataloget eller listen i forhold til viden, indsigt eller skuen (VUE)? Og fald fra broer synes da også at have fået en plads hos Peter Greenaway, om det så er fra de parisiske broer i Seinen i *Les Morts de la Seine* (1989) eller fra broen i voldgraven som i *The Draughtsman’s Contract* (1982) (eller styrter Mr. Herbert ud af et vindue som Kracklite gør det i *Belly of an Architect* (1987)? Eller som i *Windows* (1975)?).

Thornton Wilder er ikke en tilfældig valgt forfader til Peter Greenaway, for som Greenaway selv udtaler i et interview i Politiken d. 9. maj 1996: “Der er altid én bog, der har ændret vores liv og fået os til at tænke på en ny måde. For mig var det Thornton Wilders *San Luis Rey Broen*. Fem mennesker falder ned i en kløft, fordi en bro bryder sammen. Og følelsen af ‘hvorfor? hvorfor skete det?’ går igennem alle mine film. De er alle en slags undersøgelse, men undersøgelser, hvor facit er kendt. Alt beror på tilfældigheder, der findes ingen skæbne, der findes ingen Gud. Mine lister over ting, over begreber, over idéer er måske et forsøg på at holde mig kaos fra livet. Alle bøger, alle romaner og film er en form for lister. Politik, religion, moralske regler, alt sammen er et forsøg på at holde fast i noget midt i evige omskiftelser.”

Peter Greenaway vedkender sig sine lister og regimer, som perspektiver der indstifter en midlertidig orden i en kaotisk fluktuerende virkelighed. Disse perspektiver fungerer som kort eller designs, der virker som midlertidige guides eller opslagsværker over virkeligheden, men som med tiden vil vise deres utilstrækkelighed, bryde sammen og erstattes af andre. Mennesket er altid sat i perspektiver og/eller vælger perspektiver.

Den orden Peter Greenaway forsøger at sætte op imod kaos, synes at ligne den orden der hersker i det barokke allegoriske billede. Det barokke billede, med dets emblemer og allegorier, synes at bestå af uendeligt mange betydningslag. Ligesom labyrinten i den barokke havekunst. Indefra synes labyrinten uendelig i kraft af sine perspektiviske illusionsvirkninger. Billedet har dog ramme og overflade, og hæver man sig op i et fugleperspektiv over labyrinten vil illusionen om uendelighed brydes idet man skuer labyrintens afsluttede form og geometri. For Greenaway er denne form, dette kort, dette design og denne geometri suspect, men det er nødvendigt for ham hele tiden at udkaste, skabe og udfordre disse former i sine værker, der indeholder dette skisma i kraft af deres ironi. Herom senere.

Peter Greenaways kunstneriske aktiviteter er selvironisk afspejlet i *The Falls*, i biografi nummer 88, hvor der siges om Erhaus Bewler Falluper, at hans: “... half-fictions were valuable and effervescent by-products of his compulsion to draw maps, index disaster and break chaos into small pieces so that he might re-arrange those pieces in a different way, perhaps alphabetically.” I Peter Greenaways filmproduktion finder denne korttegning, indeksering af katastrofer og arrangering af kaos sted igen og igen. Indekseringen af katastrofer



er naturligvis udtalt i de to kortfilm *Windows* og *Act of God* (1981), mens korttegningen rendyrkes i *A Walk Through H* (1978). Antallet af arbitrære ordnings- og indekseringsprincipper i Peter Greenaways film i øvrigt er som bekendt legio: Alfabetet i *Misfor*, *Man*, *Music Mozart* (1991), tegningerne i *The Draughtsman's Contract*, numrene et til hundrede i *Drowning by Numbers* (1988), Prosperos personlige bibliotek i *Prospero's Books* (1991) osv.

Indeksering og katalogisering er i litteraturen, kunsten og filmen knyttet til teknikker som liste, montage og collage. Disse teknikker har i deres rene former den egenskab, at de ophæver den narrative tid. Alle punkter på listen, alle dele af collagen, alle monterede dele påkalder sig en samtidighed som sætter alt hvad der hedder plot eller lineært narrativ i stå (montagen skiller sig dog i sin klassiske filmiske definition i denne forbindelse ud som et eksempel på en teknik der muliggør etablering af en narrativ linearitet på kryds og tværs af tid og rum.) Hos Greenaway er listen et udtryk for hans ambition om at krydse film og maleri. Værkets tidsstruktur forskydes fra fortællingens tidslige udstrækning mod den tidslige udstrækning af beskuerens afkodningsarbejde. Til dette

hører også Greenaways velkendte fascination og brug af barokke emblemer og allegoriske billeder (*The Draughtsman's Contract*, *A Zed and Two Noughts* (1986), *Prospero's Books* m.fl.), det barokke teater med dets metamorfoser og opbrudte scenerum (*The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (1989), *The Baby of Macon* (1993) m.fl.) hans brug af billeder i flere lag og rammer på lærredet (*Prospero's Books*, *The Pillow Book* (1996) m.fl.), samt hans direkte allusioner til lærreder af Velasques, Vermeer, Rembrandt osv. (*The Draughtsman's Contract*, *Drowning by Numbers*, *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, *A Zed and Two Noughts* m.fl.)

I Danmark kunne denne side af Greenaway senest opleves på Holmen, med hans katalog over verden, repræsenteret ved 100 objekter, sammenstillet i en ambitiøs performance.

De arbitrære regimer Peter Greenaway opretter, låner eller overlejrer, er altid med til at tematisere selve meningsdannelsen. Der springer andre gnister af 100 objekter der er ordnet efter alfabetet end efter en livscyklus hvor fødslen eller skabelsen træder i stedet for A og døden eller dommedag i stedet for Z.

100 Objects to Represent the World knytter (tungen i kinden eller ej) med sin ambition om at beskrive hele verden, som andre af Greenaways værker, an til en ganske særlig form for katalog, nemlig encyklopædien, det ultimative katalog.

Peter Greenaway har i et interview udtalt, at encyklopædien er en form der synes skabt udelukkende med tanke på ham. Det er måske frugtbart at se dette i sammenhæng med hans forkærlighed for barokken. I generelle termer kan man beskrive encyklopædien som et produkt af oplysningstidens forsøg på, med videnska-

ben i ryggen, at rationalisere og samle det destabiliserede verdensbillede vi finder udtrykt i barokken. Barokken fordunkler, oplysningen, ja den oplyser og mellem disse to poler finder vi en Peter Greenaway, der igen og igen ironisk spiller barokkens vilde sanselige excesser, blændværker, forvandlinger og katastrofer ud imod den skematiske geometrisering af virkeligheden, der med Descartes forsøger at undslippe sansernes vold og komme sandheden om f.eks. betingelserne for San Luis Rey Broens kollaps nærmere.

Greenaways ironi kan i det hele taget siges at være gennemgribende, fra den form jeg just har beskrevet, som kan siges at være en art romantisk ironi i Nietzscheansk perspektivistisk udgave, disciplineret til en britisk version som han selv kalder lidenskabelig kølighed, til hans knivskarpe sans for ordspil og sarkasme, til stede i alt hvad han foretager sig. Greenaway selv er i stigende grad blevet en del af det globale medicirkus med sine omrejsende udstillinger, foredrag med mere. I takt med hans stigende anerkendelse får han i rigt mål mulighed for at ytre sig i medierne om sine værker, projekter, ideosynkrasier m.m. Han er sig naturligvis dette fuldstændig bevidst, og hans provokerende og sarkastiske stil i medierne, der raskvæk bliver udlagt som højpan-det arrogance, er ikke fri for selvscenesættelse. Til dette hører også, at Greenaway i sine film aldrig, med sin ironiske perspektivisme, har været belastet af intellektuelle ambitioner om at være folkelig.

Det kan i lyset af det ovenstående ikke undre, at Peter Greenaway ønsker at sprænge biografernes plysbløde tyranni, og at han gennem sin omfattende udstillings-, teater-, og operavirksomhed, samt sin nylige fascination for interaktive medier ønsker

til stadighed at konstruere sig væk fra mainstreamfilmens fladpandethed.

Mainstreamfilmen repræsenterer netop et perspektiv på virkeligheden der er så forstokket, at det i høj grad bliver forvekslet med virkeligheden. Mainstreamfilmen besinder sig ikke på sin tilstand af artefakt. Den er ren illusionskunst. Greenaways kritik har rødder i 50'ernes og 60'ernes eksperimenterende litteratur og kunst, og dens kritik af størrelser som romanen og den lineære fortælling. Det er i denne eksperimenterende litteratur og kunst listen, kortet, kollagen og andre greb bliver kørt i stilling.

Greenaways ironi er den sidste af de ting jeg i denne omgang vil putte i hans bagage. Den har han med sig, når han kaster sig ud i sine igangværende og kommende projekter, der måske, måske ikke skal komme til at indvarsle nye tider for filmmediet, sådan som Greenaway fremmaner det i foredrag og utallige interviews.

Griber vi et øjeblik tilbage til Greenaways kreative værktøjskasse *The Falls* finder vi adskilligt, der peger frem imod Greenaways kommende og igangværende projekter. I biografi nummer 91 hører vi om det af Leasting Fallvo indstiftede VUE bibliotek. På hylderne finder vi





adskillige interessante værker, men blandt dem et der særlig interesserer os her: *The Tulse Luper Suitcase*.

The Tulse Luper Suitcase er også navnet på et storstilet projekt der er i gang i øjeblikket, og som i løbet af en periode på tre år skal komme til at udgøre et værk bestående af intet mindre end fire to-timers spillefilm, en bog, 52 tv-programmer, adskillige CD-rom'er samt et omfattende website.

Udgangspunktet for værket er dels *The Falls*, idet Greenaway selv betragter *The Tulse Luper Suitcase* som en form for *The Falls 2*, dels historien om Raoul Wallenberg. Wallenbergs forsvinden, og skjulte skæbne i russisk fangenskab. Denne historie har inspireret Greenaway til historien om Tulse Luper, der mellem 1928 og 1989 kastes hid og did mellem forskellige fængsler i det meste af verden. En skælmefortælling, ikke fra trediveårskrigen men fra den kolde krig. Årstallene 1928 og 1989 markerer hhv. opdagelsen af Uran og berlinmurens fald. Uran har i denne forbindelse en særlig væsentlighed, idet dets atomnummer er 92, et tal der er helt centralt i *The Tulse Luper Suitcase*. Som et vildspor efterlader Tulse Luper sig rundt om i verden 92 kufferter, hvis ind-

hold værket vil gøre rede for. Nogle har han selv pakket, andre ikke. Undervejs på rejsen gennemleves 92 begivenheder, og vi præsenteres for 92 centrale personer med hver mindst 92 personlige karakteristika.

Særlig interessant er *The Tulse Luper Suitcase* som et værk, der i tid og rum sideordner en række forskellige medier og udtryksformer. Selv i værker som *100 Objects to Represent the World*, hvor de filmiske elementer måske nok kunne siges at være sideordnede med andre af de anvendte virkemidler, er der i langt højere grad en markeret ramme om værket, end det Peter Greenaway lægger op til med *The Tulse Luper Suitcase*. Når en af de 92 personer i historien ønsker at genfortælle *1001 Nats Eventyr* vil disse historier være tilgængelige i samlet form på en cd-rom eller på Internettet, således at man kan fordybe sig i dem eller skøjte hen over dem som man lyster, hvornår man lyster. I denne form vil de naturligvis være forsynet med referencer til andre dele af værket som man så kan frekventere.

Indtil videre har man på Internettet kunnet følge en række appetitvækkere til værket, i form af en række forskellige oplysningshierarkier: På 92 sider, der repræsenterer 92 dage, beskrives 92x10 handlinger og karakteristika ved 92 personer, illustreret af 92 tegninger af 92 kufferter. Herudover er man henvist til interviews fra de sidste 4-5 år for at få oplysninger om det kommende værks beskaffenhed. Man må derfor tage højde for Peter Greenaways egen notoriske evne til at lægge vildspor ud. Enhver beskrivelse af *The Tulse Luper Suitcase* inden det endelige værk foreligger vil på denne baggrund være meget modig. Jeg vil derfor indskrænke mine udtalelser til nogle generelle iagttagelser omkring *The Tulse Luper Suitcase*'s mulige skæbne.

De enkelte elementers samtidighed i *The Tulse Luper Suitcase* gør værket til et netværk. Det faktum, at Peter Greenaway nu for alvor bevæger sig ind på de hypertextuelle mediers område, betyder potentielt en ny åbning af hans værker.

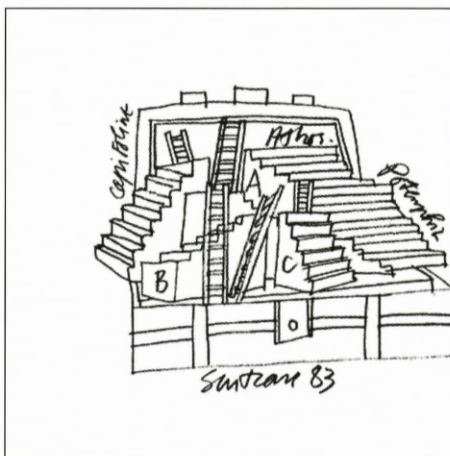
Den frihed til at organisere informationen som de hypertextuelle medier tilbyder publikum har en række forfattere og kunstnere med rod i 60'ernes eksperimenterende litteratur og fransk sprogfilosofi taget til sig. I et forsøg på at få taget livet af forfatteren eller kunstneren, ser de i hypertexten en realisering af et centrumsløst netværk, en have med stier der deler sig, hvor fortællingens begyndelse, midte og slutning kun giver mening i forhold til den individuelle læsning. Jeg tror ikke det vil træde mange over tærne, hvis jeg siger, at begejstringen for det kunstneriske potentiale i de hypertextuelle medier indtil videre har påkaldt sig mere opmærksomhed end egentlige kunstneriske landvindinger på dette felt. Den konservative kritik har forklaret dette med, at man ikke så godt kan tage sin computerskærm med i seng, eller have den med sig i bagklommen som en god bog, lige som man heller ikke lige hænger den op over sofaen til almen vederkvægelse. Den mere optimistiske kritik påpeger, hvor mange år der gik fra oliemalingens opfindelse til Michelangelo malede det Sixtinske Kapel.

Hypertextforekæmperen og forfatteren Robert Coover, der selv har rødder i 60'ernes eksperimenterende prosa i USA, var i halvfemserne blandt de første, der beskæftigede sig akademisk med hypertexter. I et indflydelsesrigt indlæg i *The New York Times Book Review* (21. juni, 1992) med titlen *The End of Books*, udtrykker han sin fascination af mediets evne til samtidigt at kunne indeholde elementer af tekst, film, lyd og billede i et interaktivt netværk. Nok

har Peter Greenaway udtalt sin interesse for de hypertextuelle medier, men jeg tvivler på, at han vil forsvare et medie, hvor publikum, interaktivitet eller ej, sidder alene bomstille (med mulig undtagelse af et enkelt klik på musen) foran en lille rektangulær computerskærm.

Det interessante ved Greenaways forventede sideordning af medierne i *The Tulse Luper Suitcase* er i denne forbindelse, at han kommer til at overhale udviklingen i hypertext indenom, i både ambitionsniveau, kunstnerisk udførsel og interaktivitet. Ikke alene ved at sideordne en række udtryk i cyberspace, men ved at sideordne hypertextmedierne med mere envejskommunikerende medier som film og tv, og derved skabe og pointere en fysisk afstand og aktiv forskel mellem de enkelte dele. Det er således tanken at drage fordel af det enkelte medies særlige styrke, i stedet for at være låst til et enkelt medies fordele og ulemper.

Værkets distribution mellem medierne beskrives delvist på <http://www.tulse-luper.net> således: "Because of the ambitious, encyclopaedic size, scope and length of the project, it demands new ways of presentation, and although the main narrative thrusts and agendas will be arranged as dramatic narrative for the big screen, the



examination and dramatic presentation of Luper's many projects, and the excessive details of all the biographies of the many characters involved will be pursued on the CD-Roms and on the Website." De grundlæggende narrative fremstød og dagsordener skal altså præsenteres på film, men selve den videre undersøgelse, og fordybelse i overfloden af detaljer, der er helt centrale praksisser for Greenaway, bliver lagt i hypertextuelle rammer. Det er derfor vanskeligt at tale om en entydig hierarkisering af medierne. Snarere er der tale om en funktionel rollefordeling, der lader filmen om det den er bedst til, nemlig fortælling. Opløsningen af hierarkierne mellem medierne er dog ikke en hindring for almindelig opbygning af formelle informationshierarkier i de hypertextuelle medier.

Inden for de hypertextuelle medier er labyrintmetaforen også meget vedholdende. Med baggrund i fransk tænkning hos f.eks. Roland Barthes og Gilles Deleuze har forestillingen om det centrumsløse værk eller netværk taget form, som en metafor for de æstetiske vilkår og muligheder i de nye medier. Indtil videre har det dog været den barokke labyrint, der har været den metafor, der bedst har kunnet beskrive de værker af forskellig karak-

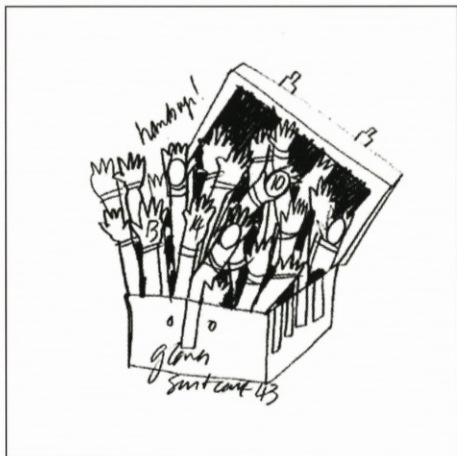
ter, der har set dagens lys inden for hypertextuelle medier. "Set ovenfra" har de alle haft logiske hierarkiske digitale strukturer, og kun Internettet som sådan har indtil nu lignet et bud på en størrelse, der besad den fraktale uendelighed, som med sin konstante flimren mellem orden og kaos har kunnet leve op til ironiens ultimative værkbegreb.

Hele Internettet som ironiens ultimative hovedværk, opfundet af den amerikanske hær (eller var det Al Gore?), se det er vel en tanke der kræver et minuts tavshed.

Jeg tror dog ikke, at Internettet endnu griber så meget ind i virkeligheden, at det alene kan tilfredsstille en Peter Greenaways ambitioner om rammerne for et interaktivt værk. For ham indeholder cyberspace og hypertextmedier ikke verden nok i sig selv, de har ikke historie nok, og netop den virkelige verdens historie er noget Greenaway ønsker at gribe fat i.

På *The Tulse Luper Suitcase*'s hjemmeside på Internettet kan man også læse lidt om Peter Greenaways næste projekt: *The Historians*. Ambitionsniveauet lader ikke til at falde for Greenaway. Om *The Historians* siger han: "Its ambition is to rewrite a century's history in all meticulous detail," med den ligeledes ambitiøse tilføjelse: "And a history of the world must surely be a history of all its inhabitants." Om drivkraften bag dette projekt siger Greenaway: "The fascination now is to examine exactly what an encyclopedia is - and to bend it to new uses."

Jeg vil ikke komme med spekulationer om *The Historians* ud fra disse løse antydninger, men konstatere, at hvis man læser Peter Greenaways tidlige udtalelser om *The Tulse Luper Suitcase* vil man erfare, at de to projekter engang var ét projekt, *The Historians* har altså udskilt sig undervejs og er nu et af Peter Greenaways næste sig-

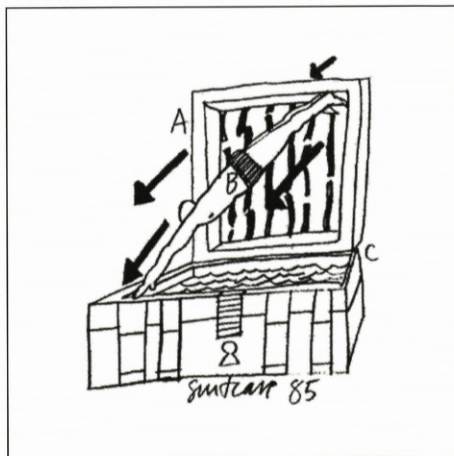


tepunkter. Tesen bag *The Historians* er, at Historien ikke eksisterer, kun historikere. Med foromtalen af *The Tulse Luper Suitcase* er det ikke svært at se ligningen mellem Tulse Luperes rejse med efterladte kufferter som spor og vildspor og Historien, sådan som dens vilkår er, vilkår der sammenlignes med den måde vi hver især forsøger at rekonstruere historier, f.eks. som publikum til *The Tulse Luper Suitcase*.

Begge projekter, *The Historians* og *The Tulse Luper Suitcase*, rejser dog nogle generelle spørgsmål vedrørende fordøjeligheden af Peter Greenaways værker. Som nævnt har Peter Greenaway med sin stigende anerkendelse opnået en større økonomisk frihed til at skabe sine værker. I værker som *The Falls* og en række af de tidlige kortere værker, var den økonomiske begrænsning ikke kun et onde. I mine øjne har Peter Greenaway været i stand til at indoptage stadig større dele af sine encyklopædiske udkast i sine film og værker. De tekniske muligheder og de flere resourcer har sat ham i stand til at visualisere stadig større portioner af de encyklopædier han før pga. tekniske begrænsninger var nødt til at fremmane for publikum, ved blot at antyde den større sammenhæng. Her tænker jeg især på hans besynderlige delmængder i *The Falls*, *Windows* og *Act of God*, hvor en række sager tilsyneladende vælges ud af en større sammenhæng og præsenteres for beskueren.

Peter Greenaways større fokus på de tekniske virkemidler, såsom paintbox-billederne i *Not Mozart*, *Prospero's Books* og *The Pillow Book*, samt øget frihed til at producere og optage film i bl.a. Asien, har i de senere år muligvis slidt lidt på den detaljeperfektionisme Greenaway er kendt

for. Hans film har haft en tendens til at lyde mere spændende end de var, på det seneste. En detalje som kvaliteten af replikarbejdet er en sikker indikator på dette. Peter Greenaway har aldrig været den store personinstruktør. Han har i sine bedste film et langt stykke hen ad vejen levet højt på fremragende skuespillere, hvis fornemme håndværk var med til at bære filmene igennem. Jeg tænker her særlig på Joan Plowright, Janet Suzmann, Michael Gambon og naturligvis Sir John Gielgud. I film som *The Draughtsman's Contract* blev replikkerne gennemterpet inden optagelse, idet meget af filmen stod og faldt med replikkernes vokale kvaliteter, da dialogen nærmest var endeløs i denne produktion. Siden har der været deciderede kiksere, hvad dette aspekt angår. Jeg tænker især på *The Pillow Book* (1996) og senest den ikke særlig vellykkede *8 1/2 Women* (1998). Da jeg spurgte Greenaway om dette, på Internettet, i anledning af hans besøg på Holmen, svarede han, at hans store optagethed af tekniske ting samt det faktum, at han i de to film arbejdede med asiatiske skuespillere, satte sine begrænsninger. I Asien er det nemlig ikke lige til at finde gode engelsktalende skuespillere med de rette vokale kvaliteter. Man har vel lov at håbe, at Greenaways fremtidige pro-



duktioner vender tilbage til fordums dyder på dette punkt.

Hvis det lykkes for Peter Greenaway at gøre *The Tulse Luper Suitcase* til et virkelig encyklopædisk værk, om ikke for andre end ham selv, bliver det ventetiden værd. Det er så tydeligt, hvordan den kraftpræstation *The Falls* udgør i Peter Greenaways værk, har givet liv til en række af hans bedste film. Kunne det nu ske igen, at han med *The Tulse Luper Suitcase* får lavet et forråd af sædekorn til nye radiokale værker, ville det være ikke kun fantastisk, men måske også tiltrængt efter et par film, der begge virkede forcerede.

Intet tyder dog på, at Greenaway med *The Tulse Luper Suitcase* vil passere San Luis Rey Broen og skrinlægge de temaer og figurer, som udsprang af den katastrofe der i Peru styrtede fem mennesker i afgrunden.

Af Greenaways indvendinger imod mainstreamfilmen kan man nok ikke lære så forfærdelig meget. Hans afstandtagen er meget iscenesat og polemisk. I stedet for at sætte sig i stand til at kunne diskutere god og dårlig film, kommer Peter Greenaway til at stille sig i en arrogant avantgardeposition, som ikke virker saglig og dermed ikke, selv ikke som satire eller ironi, når nogen vegne. Med kampråbet "Don't tell it, show it!" kunne man måske bede om at få lov selv at danne sig sin mening, og måske blive overbevist af Greenaways værker i stedet for af hans profetier.

"Peter Greenaway hopes to make a work that truly reflects the start of the new century and anticipates a great many of the possibilities of the new languages we know are going to radically change our thinking." (<http://www.tulseluper.net/>)

Tegningerne
stammer fra

The Tulse Luper Suitcase hjemmeside
<http://www.tulseluper.net/>

Litteratur

San Luis Rey Broen

Wilder, Thornton: *The Bridge of San Luis Rey*, Albatros 1947 (1927)

The Tulse Luper Suitcase:

<http://www.tulseluper.net/>

<http://www.worlds4.com/greenaway/movies/grtulse.htm>

<http://www.december.org/>

Greenaway chat-interview:

<http://www.live.eon.dk/>

Greenaway foredrag i RealAudio:

<http://www.fortunecity.com/wood/mugler/251/green.ram>

The Falls:

Greenaway, Peter: *The Falls*, Dis Voir, 1993

Greenaway og Barokken:

Thau, Carsten & Troelsen, Anders:

Filmen som verdensteater, Klim, 1995

Hypertext:

Coover, Robert: "The End of Books," in *The New York Times Book Review*, 21. juni, 1992

Coover, Robert: "Hyperfiction," in *The New York Times Book Review*, 29. August, 1993

Landow, George P.: *Hypertext - The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press 1992