

Jacob Greve

Greenaways hæse drama

I november 1994 var der verdenspremiere i Muziektheatret i Amsterdam på den britiske filminstruktør Peter Greenaways første forsøg som operaiscenesætter og -librettist, forestillingen *ROSA, a Horse Drama*, med musik af den hollandske komponist Louis Andriessen. Den spillede ti gange for udsolgte huse i Amsterdam og skal opføres på The Met i New York i 1996. Med en levende hest på scenen og med nøgne sangere i hovedrollepartierne lever Greenaway op til sit kontroversielle ry. Allerede ordspillet i undertitlen »A Horse Drama«, hvor 'horse' lyder som 'hoarse', hæse, markerer den skæve indfaldsvinkel. At en opera udover at være et heste-drama er et hæst drama vidner om en anderledes operaforestilling.

Greenaway er en mangesidig kunstner, der ved siden af sin allerede store produktion som filminstruktør også er billedkunstner, forfatter og, i de senere par år, curator for flere udstillinger. Og nu altså også operaiscenesætter og librettist. Jeg vil i det følgende vise, hvordan Greenaways første forsøg med opera har været længe undervejs og samtidig, hvad angår både tematik og teknik, følger sig naturligt til hans øvrige produktion.

Der har været tilløb til opera i hvert fald i de seneste tre spillefilm. Det sidste kvarter af *Kokken, Tyven, hans Kone og hendes Elsker* (1989) er næsten opera. *Prospero's Books* (1991), som er en version af Shakespeares teaterstykke *The Tempest*, er meget opera-agtig i dens brug af musik, sang, dans og et stort antal koreograferede statister, selv om den er udsat for den nyeste digitale filmteknik. Og *The Baby of Mâcon* (1993), som i øvrigt var Greenaways første forslag til Louis Andriessen til en opera,¹ er filmet totalteater med masser af sang. Greenaway har gennem hele sin filmproduktion nærmet sig teatret. De mange ord i hans films overlagt deklamatoriske og kunstige dialoger kræver brug af teaterskuespillere, men det er især brugen af lange indstillinger med stationært kamera, ofte symmetrier, der får biografgængeren til at føle sig som hensat i teatret.

Efter den hurtigtklippede *Prospero's Books* lavede Greenaway den 50-minutter lange tv-film *Darwin* (1992), opbygget af kun 18 scener, der hver er optaget uden klip. Hver scene er således koreograferet, lyssat og arrangeret i lange sekvenser som i teatret. Greenaways interesse for levende tableauer er

fortsat i *The Baby of Mâcon* og føres helt igennem i *ROSA*, hvor der naturligvis ikke kan 'klippes' som normalt i film.

Operaen *ROSA* foregår i 1957 i et nedlagt slagtehus i Fray Bentos i Uruguay, hvor komponisten Rosa holder til. Han skriver filmmusik til Hollywood-westerns og bor sammen med sin forlovede, Esmeralda, og i særdeleshed med sin hest, den sorte hoppe Ebola. Rosas store forbillede er gaucho'en, og han slår plat og krone om hvem af de to han har lyst til at ride. I det ydre minder han om Honoré de Balzac, let kvabset i sin hvide, flagrende skjorte og med det lange, løse, midterskillende, sorte hår. Esmeralda føler sig svigtet og bliver tilmed jaloux på hesten. Hun underkaster sig Rosas bizarre seksuelle ønsker for at vinde hans gunst; det går så vidt, at hun smører sig ind i sort blæk for at komme til at ligne hans elskede sorte hoppe, og hun begynder at fnyse, kaste med hovedet og lave skrab-ud med benene.

En dag dukker to mystiske mænd op i horisonten, mens Rosa er ude at ride på Ebola. De kommer nærmere og skyder og dræber Rosa og hans hest, hvorefter de på sand western-manér igen rider bort. Under opklaringen af mordet foretages en rekonstruktion af begivenhederne omkring mordet bl.a. efter avisernes omtale. Denne rekonstruktion forestås af *The Investigatrix* sammen med hendes to håndlangere Lully og Alcan. Men hvem har myrdet Rosa? Hvem er de to cowboys? Er det Rosas parisiske lærere, der er fortørnede over, at Rosa spilder sin dyre uddannelse ved at sælge sin sjæl til Hollywood? Er det Esmeraldas to brødre, der hævner familiens navn? Det eneste sikre svar vi får fra *The Investigatrix*, selv om en mængde teorier gøres gældende, er, at et stort antal spor peger på, at mordet på Rosa kan kædes sammen med en større konspiration mod komponister, en sammensværgelse mod musik.

Filmlærreder og tekst

Når Rosa bliver skudt, sker det med tre skud fra et filmlærred. De to mystiske mænd kommer ridende på en film på bagscenenlærredet. Det er opera udsat for film eller film udsat for opera. I bogstaveligste forstand er der tale om film-shooting, en film der skyder. Præindspillet film interagerer med den levende opførelse på scenen. Men bagscenenlærredet er kun ét blandt flere. Det mest spektakulære er en transparent skærm, der ind imellem ruller ned foran sceneåbningen som et andet scenetæppe og udnyttes som et kæmpemæssigt lærred, hvorpå der både projiceres tekst, still-billeder og levende billeder.

Greenaway skaber derved et spil mellem scenens tredimensionelle dybde og skærmens todimensionelle flade, et spil han også har benyttet sig af i sine film. Den hyppige brug af kort og kalligraferet tekst i billederne har samme

virkning; skrevne ord på en flade påmindelse om, at billedets dybde er en illusion. Greenaway demonstrerer samtidig, at film, netop er levende billeder som i billedkunst. Deraf de mange tableauer eller scenebilleder, der som navnet lyder trækker på lige dele teater og billedkunst.

Greenaway tydeliggør, at film i grunden ikke kun er teater og billedkunst, men også litteratur. Enhver forestilling er altid før noget andet en tekst. Det bliver en billedlig pointe i *ROSA*. Sceneåbningen, den transparente skærm, kan der skrives på, som på en side i en bog. Her fremvises i begyndelsen fodnoter til stykket, som passende synges på scenen (i bunden af sceneåbningen) af The Footnotes Singer, den sanger som senere agerer fortællerske med navnet Madame de Vries. Den anden kvindelige hovedaktør befinder sig ved stykkets start på en afsats oppe til venstre for scenen placeret i en kommentatorboks, ligesom kommentarer sættes i venstre margin af en tekstside, og kaldes The Commentary Singer. Det er hende, der synger op af Esmeraldas breve til moderen om sit forhold til Rosa og bliver så opslugt af Rosas forlovede, at hun trækkes ned på scenen og ind i rollen som Esmeralda til den forestående rekonstruktion af begivenhedernes gang.

Det gøres helt fra forestillingens begyndelse klart, at der er tale om en rekonstruktion af begivenheder omkring mordet på komponisten Rosa, som muligvis kan kædes sammen med en mere omfattende konspiration mod komponister. Fem kister bæres ind på scenen, fem komponister er allerede døde. Greenaway problematiserer her kunstværkers iboende rekonstruktive karakter. Hvis enhver forestilling altid er en opførelse af et tekstligt forlæg, er den også en rekonstruktion, en fortolkning.

Det sjove er, at denne opera i høj grad eksisterede som tekst før opførelsen. Knap halvandet år før verdenspremieren på operaen *ROSA* i Amsterdam udkom bogen *ROSA*,² hvor Greenaway fortæller historien, som om den blev opført som opera. Den tænkte forestilling beskrives komplet med libretto, regi-bemærkninger, bemærkninger om publikum i salen, om sangerne og statterne, om motiver og bevæggrunde.³ Fortællestilen er formet som en direkte henvendelse til læseren, som så skal forestille sig den opførte opera.

Indeksangeren

For at fuldende denne tekstuelle opera, slutter forestillingen med The Index Singer. Som indledning blev vi præsenteret for fodnoter og kommentarer sunget og vist på skærmen, så det virker næsten naturligt, at operaen rundes af med et index.

Efter at de ledende aktører, stadig uden at træde ud af deres roller, har modtaget de obligatoriske klapsalver, stående i hver sin spotlightede firkant, og efter at dirigenten Reinbert De Leeuw og selveste komponisten Louis Andriessen har indtaget scenen til stående hæder fra et trofast hollandsk publikum, og efter at folk er begyndt at forlade salen, begynder en båndafspilning af en tung hip-hop rytme (i øvrigt også komponeret af eklektikeren Andriessen). Ind på scene-balkonen, kommentatorboksen til venstre for sceneåbningen, kommer The Index Singer, Phyllis Blanford (sort sangerinde fra New York) og rapper operaens index, hvis tekst samtidig vises på det transparente lærred, der dækker hele sceneåbningen. Indexet forklarer ord, ting, steder og begreber, der er blevet brugt i løbet af operaen, fra A for 'abattoir' (slagtehus) til Z for 'zig-zag'. Men ikke nok med det, det publikum, der allerede har forladt salen, kan på vej ud følge med i index-sangerens rap-foredrag på monitors stillet op i foyeren. Iscenesættelsen bliver total, når man opdager, at index-sangeren bærer samme blodrøde tøj som billetkontrollørerne, programsælgeren og garderobe- og barpersonalet. Jeg ved ikke om personalet i Muziektheatret i Amsterdam normalt bærer røde dragter, men ihvertfald glider index-sangeren ind på lige fod med dem. Hele teatret er iscenesat, Index-sangeren er en yderligere service til publikum, specielt dem der har følt sig mystificeret undervejs, selv om de sikkert ikke føler sig mindre mystificerede med indexets tørre og snurri-ge forklaringer.

I de sidste linier af bogen *ROSA* bemærker Greenaway om indexet: »Måske har De en trykt tekst i deres program. Den er kun til reference-brug naturligvis. Hvis det morer Dem kan de slå op i indexet under Komponist eller Opera, og se om De er enig«. ⁴ Og ikke kun måske, programmet til operaen (altså med premiere halvandet år efter udgivelsen af bogen) indeholder rigtignok indexet, og selv om der ikke er noget opslag på Komponist eller Opera, er der ét på Opera-hus, som det kan være værd at citere og vurdere, om man er enig i: »Opera-hus. Mulighedernes hjemsted udnyttet af komponisten for at tjene penge«. ⁵ Unægtelig en bedsk kommentar til komponiststanden, der jo inkluderer denne operas komponist Louis Andriessen. Opslaget efter beskriver i øvrigt orkestret: »Orchestra. Anagram for 'carthorse'«. Den legesyge og hestegale forfatter ser kun orkestret som en arbejdshest spændt for forestillingens vogn. Andre eksempler på opslag er: »Løn. Hvad forhåbentlig enhver sanger og skuespiller håber på at modtage regelmæssigt. Musik-manuskript. En håndskreven instruktion, der opfordrer til at synge, danse og blive komponist. Wild-West. Området arrangeret som cowboy-land; allitterationen giver betegnelsen større styrke end det fortjener.«

I bogen *ROSA* og i indexet synes Greenaway at hælde sin ironi og sorte satire udover alle og enhver, inklusive dem han er afhængig af, sangerne, kom-

ponisten og publikum. En satire, der nærmer sig paranoia, og som synes at hænge tæt sammen med alle de uhyrlige sammensværgelsesteorier, der altid er på spil hos Greenaway.

Det nybarokke Gesamtkunstwerk

Det er ofte sagt om Greenaways film, at de er nybarokke. Det er der mange gode grunde til. De tematiske excesser og den fremholdte artificialitet er barok. Samtidig kan operaens fødsel føres tilbage til barokken, hvor man forsøgte at genoplive det antikke drama som det oprindeligt blev fremført, med musikledsagelse. Operaen var dengang, som senere hos Wagner, tænkt som et 'Gesamtkunstwerk', der indbefattede alle de øvrige skønne kunster; litteratur, dans, sang, skuespil, skulptur og billedkunst. Med det in mente er det nemt at se, hvilken interesse Greenaway har i operaen. At han alligevel først og fremmest er filminstruktør ligger samtidig lige for. Greenaway tilføjer Gesamtkunstverket den såkaldt syvende kunstart, filmen. Ydermere reflekterer Greenaway over og med nyere 'kunstarter' som fotografi og video-digitalteknik. Tænk bare på fotografen Flavia i *Arkitektens Mave* eller Smut og hans polaroidkamera i *Drowning by Numbers*. Digitalteknikken bruges i *Prospero's Books*, som også inkluderer dans i skikkelse af Michael Clark som Caliban. Sang og dans spiller endvidere en stor rolle i videoen *M is for Man, Music, Mozart* (1991), som i øvrigt var Louis Andriessens første samarbejde med Greenaway, og vel det allernærmeste på en opera indtil *ROSA*.

Greenaway samler ikke bare de forskellige kunstarter op i det enkelte værk, film eller opera, som Gesamtkunstwerk, hans 'forfatterskab' eller samlede værk er konciperet som ét stort Gesamtkunstwerk i sig selv, der inkluderer film, bøger, udstillinger, installationer, opera og billedkunst.

Opera som slagtehus

Der er formodentlig også en kommentar til operaen som genre eller institution i Greenaways valg af et nedlagt slagtehus som 'setting'. Operaen blev opfundet for at genoplive det antikke drama, som man mente oprindeligt bestod af sang. Det antikke drama var stedet for rituelle mord og dermed et slags imaginært slagtehus. At slagtehuset i *ROSA* er nedlagt og dermed et spøgelseshus, synes at være Greenaways kommentar til nutidige operaers behagesyge og ufarlighed. Hvis opera i vore dage er et nedlagt slagtehus, spørger det stadig i det her. Kvæg bliver under forestillingen kørt ind på kroge, og det store antal

statister, der skiller dem ad og fejrer blod op fra gulvet kun iført sparsomt dækkende forklæder, ligner slagteriarbejder-genfærd, der er kommet op fra helvede. De efterligner på dens egen dovne måde hovedaktørernes bevægelser i en stiliseret koreografi.

Greenaways inspiration fra det voldsomme barokke teater og Brooks Theatre of Cruelty (især *Kokken og Tyven* og *The Baby of Mâcon*) fornægter sig heller ikke her. Greenaway benytter selvfølgelig også denne slagtehus-metafor for at fortælle os, at vi overværer en partering af selve operaen. De forskellige dele af operaens krop, der får det hele til at fungere, tages ud og vises frem. Vi ser ikke alene ind i den parterede ko, men ind i den parterede opera. Når vi sidder i de blodrøde plyssæder i det moderne amsterdamske operahus, befinder vi os i forestillingens bug. Derfor bliver operahuset inddraget via det rødklædte personale.

Når Greenaway iscenesætter en opera er det altså også for at undersøge, hvordan opera opererer. På et overfladisk niveau overholder Greenaway konventionerne for opera, der aldrig har lidt under problemet med virkelighedsnær repræsentation i samme grad som andre kunstarter. Alene det faktum, at personer går rundt på scenen og synger til hinanden, borger for en vis fremholdt kunstighed.

Men Greenaway overholder samtidig konventionerne så bogstaveligt, at han ligefrem introducerer de ingredienser enhver opera består af: En tekst, en scene, en lyssætning, et begrænset antal hovedpersoner, helst tre, mellem hvilke et kærlighedsdrama udspiller sig. Der er oven i købet et kor i orkestergraven, og forestillingen indledes med en ouverture (at Greenaway fik avantgardekomponisten Andriessen til at skrive noget så konventionelt som en ouverture, er i sig selv en bedrift), hvor først korret, så den første sanger, den senere Investigatrix, synger: »Lad mig beskrive scenen. Et lille natligt lys kryber ind. Med musik«. Tekst, scene, lys og musik introduceres.

Med rekonstruktionen er der også tale om instruktion. Greenaway skriver da også i bogen *ROSA*, at Madame de Vries alias The Investigatrix »introducerer os til en aften med instruktion [of instruction]«, hvor vi som publikum vil blive instrueret 1) som en del af forestillingen, 2) om tingenes rette sammenhæng og 3) om iscenesættelse/instruktion som sådan. Dette er en invitation ind i kunstværkets konstruktion, som gør Greenaways film såvel som hans opera til operative indgreb til ære for beskueren.

Farlig identifikation

Den blonde kvinde i kommentatorboksen identificerer sig så meget med Esmeralda, hvis breve til moderen hun synger op af, at hun nemt kan trækkes ned på scenen, hvor hun afklædes af de to gigoloer og må tilbringe resten af tiden nøgen i rollen som Esmeralda. Esmeralda ønsker brændende at være en hest, misbruges først af Rosa, og senere, da mordet skal rekonstrueres, af Lully og Alcan, gigoloernes nye inkarnation, hvor hun stoppet ind i Ebola bliver taget bagfra! Så galt kan det gå, så meget ondt skal man igennem, hvis man identificerer sig for meget, synes Greenaway, der er kendt for sin aversion mod følelsmæssige indlevelspsykologi i den gængse Hollywoodfilm, at sige.

Den rolleglidning, den blonde kvinde i kommentatorboksen foretager til Esmeralda, gælder for så vidt også fodnotesangeren, der under navnet Madame de Vries indtager rollen som fortæller, og som i western-sceneriet dukker op som bordelmutteren The Texan Whore, mens hun under opklaringen er The Investigatrix, som hun måske har været hele vejen. Hendes to håndlangere begynder som gigoloer, betræder heste og filmlærred som de to cowboys og vender tilbage til rekonstruktionen som Lully og Alcan. Vi får som publikum ikke lov til at identificere os med dem og glemme, at eksempelvis stakkels nøgne Esmeralda også er den amerikanske skuespiller og sanger Marie Angel, der udfører sit usædvanlige og ekshibitionistiske job.

I bogen *ROSA* nævner Greenaway flere gange sangernes og skuespillernes løn, og anfører ligefrem, at de statister, der koster blod af vejen, skal hænge med hovedet og se dovne ud, da deres løn er så sølle, at man ikke forlange mere af dem. Når The Texan Whore kommer på scenen funderer Greenaway over, om ikke en bordelmutter fra Texas i sine velmagtsdage tjente langt mere, end man i dag kan tilbyde hovedrolleindehaveren i en opera. At vi inviteres til at tage disse omstændigheder med i betragtning, er en del af Greenaways stadige, brechtske ønske om at bryde illusionen ved at vise den frem. Personerne er allegoriske figurer snarere end psykologiske portrætter. Da Rosa er allermindst inspireret til at skrive sin western-musik kommer statisterne ham til hjælp som arketypisk western-inventar: whiskey-præsten, revolvermanden, indianerhøvdingen og bordelmutteren, figurer der stammer fra forrige århundrede, men som her ophøjes til allegorier,⁷ til ny mytologi.

I *The Baby of Mâcon* benytter Greenaway sig på grotesk vis af illusionsbruddet omkring skuespillerne. I filmen, som er opførelsen af et teaterstykke med et deltagende publikum, påstår den ærgerrige datter, skønt hun er jomfru, at hun er mor til det mirakel af et barn, hendes egen mor lige har født. En jomfrufødsel giver selvfølgelig barnet en særlig status, som det går op for datteren,

at man kan tjene penge på. Mellem to akter møder vi hende bag scenen, mens hun bader: »Jeg må have varmere vand. 'Jeg kunne være rig'. Hvis bare... Det skal være varmere endnu! 'Jeg kunne være rig'. Sikke hule linier! Hent mig noget at drikke«. ⁸

Også som skuespiller er hun ærgerrig. Hun har tilkæmpet sig en hovedrolle som datteren, men ærgrer sig over dårlige replikker og hundser rundt med de øvrige medvirkende. Det er selvfølgelig ironisk, at replikken netop beskriver datterens griske ambition, og at Julia Ormond, der spiller datteren, selv er en fremstormende ung skuespiller, der har fået en hovedrolle. Spiller hun sig selv, spiller hun overhovedet? Det virker, som om Greenaway næsten går bag om ryggen på skuespillerne. I scenen svarer skuespilleren, der bare spiller soldat, hende da også: »Du ønskede dig rollen så brændende, du ville have givet penge for den«. ⁹ Senere bliver det blodig alvor. Datteren skal straffes med døden, fordi hun har dræbt mirakelbarnet fra Mâcon, der i mellemtiden har forvoldt hende så meget ondt, men ifølge byens love må man ikke henrette en jomfru. Den bizarre løsning bliver, at hun skal voldtages for at miste sin jomfruelighed. Den blodige alvor udspiller sig i sengen på scenen, igen bag et forhæng:

»Datter: Okay, dit fjols, du behøver ikke spille komedie mere, publikum kan ikke se dig, tåbe! Soldat: Du ønskede dig rollen så brændende – du burde gennemføre det (...) Anden soldat: Forestil dig, omkranset af et publikum på trehundrede og ingen ved at du ikke spiller! Datter: Jeg er jomfru, I kan ikke gøre det. Hvad gør I? Gør det ikke. Røvhuller! Gør det ikke...«. ¹⁰

Soldaterne, der kun er statister, vælger at hævne sig på den opblæste skuespiller. Hun bliver voldtaget til døde af ikke mindre end 208 mænd, og skal vi tro filmen, dør ikke kun datteren, men også skuespilleren, der spiller datteren; hun fragtes tilsidst ind på scenen til modtagelse af publikums hyldest slængt i en trillebør. ¹¹ Ikke nok med at Greenaway her fremviser et ubehageligt billede af mænds opførsel, det er sandelig heller ikke et særlig smigrende billede af skuespillerstanden. Greenaway inkluderer dermed skuespillerne i filmens selv-analytiske blik.

Den stædige påpegning af kunstigheden kan synes trivial og irriterende. Greenaway mener åbenbart, at al god kunst handler om sig selv. Vermeer laver billeder af kunstneren, der laver billeder, og Hamlet er et skuespil om skuespil. Mediet krænges ud og parteres som en ko i et slagtehus. Påstanden synes at være, at selvreferentialitet er et uomgængeligt træk ved stor kunst, og at det skal kundgøres, at der ikke er tale om virkelighed, men en repræsentation af virkeligheden. 'Verfremdungseffekter' er aldrig fremmede for Greenaway.

Brugen af hesten i *ROSA* kan tjene som hovedeksempel. Hesten rides ikke bare af Rosa, men af *ROSA*, operaen. Først præsenteres vi for en levende hest

på scenen. Den bliver vist frem som før et væddeløb, og vi konstaterer, at sådan ser en rigtig hest ud. Derefter spilles Ebola af en meget vellignende, mekanisk hest, der står i en trædemølle og kan bevæge benene og fødderne (flere gange undervejs er man faktisk i tvivl, om det er en rigtig hest eller ej), og til sidst er hesten blevet yderligere stiliseret, den bevæges nu ved hjælp af fire store hjul, og den er stor nok til, at den som en anden trojansk hest kan udstoppes med Esmeralda og alle pengene. Hestens fald ind i repræsentation og kunstighed fortsætter. De to heste på filmklæret præsenteres godt nok i levende billeder på skærmen, men bliver afspillet i en filmbåndsløjfe, der gør deres bevægelser mekaniske, som trædemøllehestens. Der kommer endda en gyngestuehest på scenen båret af Texasluderens dreng, der ligner Little Lord Fauntleroy. Vi bliver opmærksomme på repræsentationen i teatret alene ved at se en 'live' hest på scenen og endnu mere ved at se dens mere og mere kunstige repræsentationer. Effekten på denne tilskuer var et skærpet syn på heste i alle afskygninger, fra legetøjsbutikkens vindue til Rijksmuseets billeder, lang tid efter at have set operaen. Og pointen: Hesten er en trist skikkelse, som den står der på scenen i vore dage uden betydning som transportmiddel eller arbejdshest. Hesten er tilovers og har kun betydning i historiske film eller i en opera som denne, hvor Greenaway ligesom i filmene viser sin kulturhistoriske sans.

Hvad lagenerne fortalte

Det hvide papir, der overført henviser til et lagen, udnyttes her som i *Tegnerens Kontrakt* (i det hele henledes tankerne ofte til Greenaways gennembrudsfilm fra 1982), hvor folio-papirerne ikke kun langsomt smudses til af tegnerens streg, men også af genstande der er placeret i det ellers rensede landskab, og som bliver vigtige spor i kriminalintrigen, f.eks. vaskede lagener. Denne subtile brug af lagen-metaforen med dens renhed og uberørthed over for det beskidte og tilsmudsede går igen i *ROSA*. Greenaway udnytter sprogets bogstavelighed og vækker døde metaforer til live ved at tilbageføre dem til deres bogstavelige mening. At blive hængt ud er i bogstaveligste forstand, hvad Rosa og Esmeralda bliver i den udførlige fremvisning og eksplikation af pletter på lagener, som Greenaway i bogen *ROSA* kalder for Lagenernes historie eller *Hvad lagenerne fortalte* [The History of the Sheets]. Et overraskende, morsomt og vovet tableau bliver der da også ud af, at gigoloerne med forlængede billard-køer udpeger forskellige pletter på de ophængte lagener, som snot, sæd, kaffe, blod, tårer, spyt, opkast, urin og sved, men også parfume, øl, juice, mælk og aske, som fortæller historien om Esmeraldas og Rosas gradvist grovere forhold.

At lagenet er så vigtigt for Greenaway bliver selvfølgelig, når man tænker på, at filmlærredet også er en slags hvidt lagen, der belyses eller besmudses med billeder. Dette sidste udnyttes ved, at der projiceres en film af Rosa og Esmeraldas sammenstød på lagenerne op på de fire sammensyede plettede lagener, der udgør et af lærrederne på scenen. Som Madame de Vries synger: »Hvordan kan opera udtrykke dette komplicerede spørgsmål vedrørende lagener?«¹² Svaret blæser ikke i vinden, men svæver i luften foran vores øjne ved hjælp af film-lærreder. I sandhed en eksponering af historien om Rosa og Esmeralda!

Et opslag i omtalte index forstærker lagenets betydning: »Sheet. A substance for writing on and sleeping under.« 'Sheet' er på engelsk både 'ark' og 'lagen', og her har vi igen Greenaways bogstavelige tænkemåde: Pletterne på lagenet er læselige som bogstaverne på et ark papir, de fortæller en historie, ligesom lærredet belyst med billeder gør det. Også på denne måde vises tekstens tilstedeværelse.

Mange af Greenaways tableauer suger næring fra en særlig art metaforisk bogstavelighed, hvor ord tilbageføres fra deres metaforiske betydning til deres – måske glemte og arkaiske – bogstavelige mening. Dette udnyttes i billederne, såvel som i teksten.

Når Esmeralda i forsøg på at tiltrække Rosa smører sig ind i sort blæk for at ligne hans sorte hoppe Ebola, sværter hun sig samtidig til. Man kan også blive sværtet til i en avis. Aviserne skrev, at hun lignede en hest. Derfor gentager Lully og Alcan nummeret, og for anden gang smøres hun ind i sort blæk. Den simple sort-hvide metaforik får en effektiv billedmæssig udnyttelse.

Esmeralda begynder som den blonde sanger i kommentatorboksen i letbetnet, hvidt, halvtredseragtigt tennistøj, for at understrege hendes ungpige-uskuld, og går fra hvid mod sort indtil hun ender med at gå i ét med den sorte hoppe Ebola, da hun stoppes ind i den. Hvide, nøgne og uskyldige Esmeralda er bogstaveligt blevet beskrevet med blæk, og skriften er aldrig uskyldig. Hun bliver endda gjort skyldig selv, og dermed er vi straks inde i en aktuel kønspolitisk diskussion. Var hun selv ude om, at hun blev udnyttet, eller var Rosa en gemen og voldelig mandschauvinist? Det udnyttes i alt fald i aviserne og i den efterfølgende rekonstruktion, at hun lod sig udnytte af Rosa.

Rekonstruktionen af begivenhederne omkring mordet går frem, efter hvad aviserne skrev og Rosas testamente. I aviserne stod, at de var gift, at penge og kone forsvandt efter mordet, at Rosas ønske var, at ingen andre skulle ride hans hest, hvis han døde, og at den derfor skulle slås ihjel og udstoppes. Og det er så hvad håndlangerne Lully og Alcan gør: udstopper hesten med penge og forlovede.

Det giver et på én gang storslået og komisk slutableau. Rosa, i al sin nøgne dødvægt, bliver placeret højt tilvejs på sin hest (som nu er på hjul og af træ), som en rytterstatue, med sin ejendom under sig – eller snarere mellem benene – som udgøres af hesten, udstoppet med hans forlovede og hans penge, og han synger nu passende i falset for at understrege sin nye tilstand. Med dette tableau formår Greenaway på én gang ironisk at alludere til myten om Orfeus og Eurydike, som jo er kendt opera-stof: Rosa som Orfeus kan ikke vende sig om, eftersom han er død, og hvis han kunne, kunne han ikke se Esmeralda som Eurydike, da hun er under ham i hesten. Der alluderes til Jesus på korset: Rosa er tablett op på en trækonstruktion, men ikke just nogen frelst person. Til myten om Pasifae, der fik Dedalos til at bygge en træko hun kunne kravle ind i, så hun kunne tiltrække en smuk, ung hvid tyr, hun brændende ønskede at blive befrugtet af: Esmeralda bliver som Pasifae taget, liggende i hesten, af Lully og Alcan, men ikke just efter eget ønske. Og selvfølgelig til den trojanske hest: Esmeralda i Ebola på hjul, men hun kører ingen vegne, for det ender med en bålfærd, hvor Esmeralda og Ebola går op i flammer. Det er typisk for Greenaway i et enkelt tableau og i én forestilling at henvise alle vegne hen i den vesterlandske mytologi fra antikken til westerns.

Det spændende ved Greenaways postmoderne, legende side er, at hans filmværker samtidig altid er ekstremt lukkede og endelige. De slutter, og det altid med hovedpersonens død, uden løse ender. Det har netop den effekt, at vi ikke keder os over den uendelige åbenhed nogle postmoderne forfattere efterlader os med. Vi skal ikke digte videre på historien efter den er slut, men vi vil have mere at vide om den afsluttede historie, vi har foran os. I *ROSA* illustreres dette ved brugen af index-sangeren til sidst, som ud over at understrege det tekstuelle, netop peger tilbage ind i historien. Med *ROSA* peges der dog også på Greenaways eget værk og egen historie.

Genealogi

Ifølge Greenaway er *ROSA* den første opførelse i en serie på 10, der udgør operaprojektet *The Death of Webern and Others*. Projektet omhandler en mulig konspiration mod komponister, der startede med Schönberg-elleven Anton Weberns død i 1945, og som foreløbigt er afsluttet med mordet på John Lennon i 1980.

Operaprojektet har været længe undervejs. Det afsløres allerede i et interview i 1984,¹³ altså hele ti år før dets første opførelse med *ROSA*. Greenaways oprindelige idé var at genetablere en forbindelse mellem en levende, opført musik og præindspillet film, som i filmmediets begyndelse, dels med stum-

filmen, dels med René Clairs eksperimenterende filmforestillinger, hvor skuespillet foregik foran et filmmærred. Senere har Woody Allen i *Den Røde Rose fra Kairo* afprøvet lignende effekter. Musikken skulle i live-udgave spille en større og vigtigere rolle end i biografisalen.

Det overordnede tema for *Death of Webern*, en det tyvende århundredes verdensomspændende konspiration mod komponister, har dog en endnu længere forhistorie i Greenaways eget værk. Mordene på Anton Webern og John Lennon er faktuelle yderpunkter på listen, myrdet henholdsvis i 1945 og 1980 i Østrig og New York, repræsentanter for moderne klassisk musik og rock og pop. Med denne spredning tidsmæssigt, geografisk og musikalsk har Greenaway givet sig selv frit spillerum til at fylde de sidste otte ind. I en sand barok sløring af fakta og fiktion vil han derved have os til at tro, at de også rigtig har levet. Om i hvert fald to af de otte findes der faktisk tidligere vidnesbyrd – i Greenaways eget værk. Ligesom andre greenaway-personaer som Cissie Colpits og Tulse Luper, der også optræder flere steder, er henholdsvis nr. syv og otte på listen over de ti myrdede komponister (hvis biografier gengives i programmet til *ROSA*), Geoffrey Fallthuis og Corntopia Felixchange, også at finde i Greenaways obskure mesterværk, den over tre timer lange debutfilm *The Falls* fra 1980. Den er bygget op af 92 biografier af mennesker, hvis efternavne begynder med bogstaverne FALL og som har været offer for en uventet voldelig begivenhed (Violent Unexpected Event, VUE). Teksterne til biografierne i *The Falls*¹⁴ udgør endnu en af Greenaways bøger og er som sådan et selvstændigt lille, legende, postmodernistisk mesterværk i stil med Calvino, Perec og Borges, med næsten ligeså mange krydsreferencer og ledemotiver som hos Joyce. Greenaway har selv betegnet *The Falls* som en skraldespand, hvori massevis af halvfærdige og uafsluttede ideer og filmklip er blevet samlet hulter til bulter. Men den er altså også at betragte som et reservoir, hvorfra ideer kan hentes op til fremtidige projekter.

I *The Falls* optager Geoffrey Fallthuis biografi nr. 83, og her er han filminstruktør, og ikke komponist som i *Death of Webern*: »For elleve år siden var et træ, der groede ved siden af The Royal Festival Hall, emnet for en kort ufærdig film af Geoffrey Fallthuis, elev af Tulse Luper [...] På grund af et antal sammentræf omkring dato, navn, geografi og personlig forbindelse havde Geoffrey Fallthuis valgt at strukturere sin film over Anton Weberns Fem Stykker for Orkester«. Ti år senere, efter at Fallthuis er blevet gift med operasangeren Corntopia Felixchange, vender han tilbage til The Royal Festival Hall, hvor Corntopia skal synge, og hvor imellemtiden The South Bank Centre i al sin cement og beton er bygget færdigt: »Fallthuis tændte en cigar og gik langs den nye cement balkon med udsigt over Thames-floden til en vinkel, han næppe kunne have forestillet sig som kameravinkel ti år før. Mens han lænede sig

ud over balkonen faldt han. Eller han blev skubbet. Eller han sprang. Et vidne sagde, at der havde lydt et pistolskud. Webern var blevet skudt. Han havde også stået på en balkon en september aften i 1945 og den tændte ende af hans cigar havde tilsyneladende gjort ham til mål, efter spærretid, for en overivrig amerikansk soldat ved navn Bell«.

Her sammenkædes altså Weberns død med Fallthuis' og grunden til teorien om et komplot er lagt. Fallthuis er i en vis forstand Greenaways eget alter ego, for den lille film, der omtales, er en af Greenaways egne allertidligste kortfilm, *Tree*, optaget i 1966. Greenaway har selv sagt om filmen: »Uden for The Royal Festival Hall på The South Bank i London, musikkens centrum i England, var dette forbandede træ, som havde været der i mange år og gradvist var blevet omringet af beton, men stadig holdt ud. Så filmen var et grundlæggende økologisk budskab forbundet med frembringelsen af musik«. ¹⁵

Økologisk er det da også at genbruge filmen *Tree* i *The Falls* og Geoffrey Fallthuis i *Death of Webern*-projektet. Hans alter ego status qua filmen *Tree* fuldender forviklingerne, som igen er et eksempel på en barok sløring af identiteter og et sløret forhold mellem fiktion og virkelighed. Man kan således sammenstykke personer fra forskellige kilder. Om Corntopia Felixchange ved vi fra *The Falls*, at hun, før hun mødte Fallthuis, var gift med en canadisk tømrer, der hed Bell, og fra *Death of Webern*, at hun efter Fallthuis' død sprang ud som homoseksuel, hvilket kan have været årsagen til hendes død, da yderligtgående amerikanske kvindebevægelser i deres arbejde mod sædernes forfald stræbte hende efter livet. At man kan trække en linie fra Greenaways første film til *ROSA* forstærker fornemmelsen af ét stort værk, som kan genbruges og hele tiden elaboreres. En sådan stort tilrettelagt produktion har samtidig den virkning, at tilskueren trækkes ind og rundt i hele værket, gennem alle værkerne.

Portræt af kunstneren som mislykket og middelmådig mand

Ikke kun ved fuldbyrdelsen af teaterinteressen ligger operaen *ROSA* fint i forlængelse af Greenaways spillefilm. Som i tidligere film har også *ROSA* en middelmådig, mandlig kunstner som hovedperson. Denne gang altså en komponist, tidligere har der været arkitekten Stourley Kracklite, tegneren Mr. Neville, ligsynsmanden og livskunstneren Madgett. Hvorfor dette genkommende tema? Måske forsøger kunstneren at lykkes ved at kaste de mislykkede, middelmådige af sig. Kunstnerens socialhistorie synes at være på spil overalt hos Greenaway, hvadenten vi befinder os i Rom i 1980'erne i *Arkitektens Mave*

eller i det engelske landskab i 1690'erne i *Tegnerens Kontrakt*. Som han selv har sagt, ligger det snublende nær at oversætte tegneren, arkitekten, kokken, komponisten med filmskaberens, og så rykker kunstnertemaet selvfølgelig nærmere som selvrefleksion. Greenaway sagde selv i et nyligt interview: »I en vis forstand er alle mine film bekendelser. De drejer sig allesammen om kunstnere, i øvrigt mestendels middelmådige kunstnere der aldrig befinder sig i en tilstand, hvor de kan leve op til de krav, de indbildsk sætter sig selv, og som aldrig kommer overens med det pres, verden omkring dem udøver. Og det tror jeg er meget selvbiografisk«. ¹⁶

Den normalt kølige og distancerede Greenaway går til bekendelse. Det er svært at fange Greenaway, selvbiografi og socialhistorie er ligeså passende som intertekstualitet og metafiktion. For overvejelserne over kunstens rolle og formåen ser Greenaway som sagt afspejlet i al den klassiske kunst, han læner sig op ad og altid alluderer til. Greenaway fortsætter højmodernismens kunstneriske tradition. Da det blev for svært for kunstneren at repræsentere andre dele af den komplicerede verden end sig selv og de nærmeste omgivelser, skrev de store modernistiske forfattere kunstnerromaner, og senere inviterede de læserne til at deltage i konstruktionen af kunstværket og i kontemplationen af dets form. Men der er altid masser af forbindelseslinier ud af kunstnerlabyrinten. Der synes altid at være samtidsdiskussioner på spil i Greenaways film. *Kokken og Tyven* havde som bagtæppe Thatcher-Englands ny-rige grådighed, *Baby of Mâcon* behandler vor tids baby-boom og skildrer en gold tid, hvor børn giver status, som tilhører og udnyttes til vokses vinding gennem reklamerne. I *ROSA* er der i høj grad en kønspolitisk diskussion. Det hele med en overlegent overdreven satire, der er en Jonathan Swift værdig.

Med sin blanding af kriminalintrige og konspiration er Greenaway i *ROSA* for så vidt tilbage ved *Tegnerens Kontrakt*, hvor tegneren kommer anstigende til landstedet Compton Anstey kun for at blive trukket ind i en kompliceret intrige, der viser sig at være en sammensværgelse mod indtil flere mænd, instigeret og intrigeret af to kvinder, mor og datter, men investigeret af os, beskuerne. I *Drowning by Numbers* gentages sammensværgelsen af kvinder mod mænd, denne gang de tre kvinder der alle bærer navnet Cissie Colpits. For den mandlige hovedperson Madgett er de et dragende trehovedet uhyre. De har oven i købet en modsammensværgelse, der bærer navnet The Water Tower Conspiracy. Arkitektens mave er også udsat for en sammensværgelse, tænk på det grove portræt af de neo-fascistoide mafiosa med Caspasian Speckler i spidsen. At forestille sig en sammensværgelse mod musik, som Greenaway gør i *ROSA*, er dog en fantastisk konstruktion. Hvem skulle ville gøre det af med musik som sådan? Filminstruktørerne? Måske har Greenaway for

at imødegå en sådan beskyldning netop valgt at træde ud af filmen og ind i operaen for at kunne fremlægge teorien om komplottet mod komponister.

Musikken: Nyman, Andriessen og Rosa

At første del af operaprojektet *The Death of Webern and others* skulle blive realiseret i kølvandet på bruddet med den faste musikalske leverandør, Michael Nyman, behøver ikke at være nogen tilfældighed. Bruddet mellem Greenaway og Nyman, som tidligere havde arbejdet sammen på fire spillefilm og et hav af kortfilm og videoproduktioner, kom i forbindelse med *Prospero's Books*. Nyman blev utilfreds med, at hans længere, elaborerede kompositioner, ofte skrevet før filmen var færdigoptaget, blev hugget op i urimelig grad i den klippede film. En klassisk tvist mellem to selvstændige kunstnere, komponisten og filminstruktøren, der ellers havde forestillinger om et samarbejde i stil med det mellem Prokofiev og Eisenstein, hvor det lykkedes at få to forskellige kunstformer til en indgå i en mærkværdig og perfekt syntese. Det var en idé, de havde »i den idealistiske periode, før han blev multimillionær«, som Greenaway har sagt om Nyman.¹⁷ Efter bruddet med Greenaway lavede Nyman musik til Jane Campions succesrige film *The Piano* og har solgt over en million cd-eksemplarer af lydsporet.

Det er ironisk at netop det, der forårsagede bruddet mellem Nyman og Greenaway – den elaborerede, længere komposition, musikkens større betydning – er det, den hollandske komponist Louis Andriessen har fået mulighed for i operaen *ROSA*, og er det, Greenaway også oprindeligt så som muligheden ved at lave en opera. Han har udtalt, at han altid var ked af, at Michael Nymans musik ikke fik den fornødne placering og volumen på grund af tekniske forhindringer. Andriessens musik i *ROSA* er høj og fremtrædende. Samarbejdet med Andriessen begyndte, i øvrigt på Andriessens initiativ med videoen *Miss for Man, Music, Mozart*, der blev lavet i anledning af 200-årsdagen for Mozarts død. Ifølge noterne til cd'en¹⁸ med musikken til videoen, så Andriessen i Greenaways film, hvad han selv kan lide i musikken, nemlig kombinationen af aggressivitet, mærkværdighed og ekstrem formalisme.

Live-bandet i *ROSA* er ikke just noget symfoni- eller kammerorkester. Her er der to trommeslagere, elektrisk bas, masser af blæsere og percussion, og som om det ikke var nok, er det hele forstærket gennem højttalere. Andriessen blander da også 'høj' klassisk og 'lav' populær, rytmisk musik, på samme måde som Greenaway blander 'høje' og 'lave' elementer som opera og western. Skulle man udpege en forskel på Nyman og Andriessens musik, der begge har udgangspunkt i en europæisk, eklektisk minimalisme, er det forskellen i eks-

pressivitet og aggressivitet. Måske er det derfor, man savner Nyman en smule. Det er, som om Greenaways i forvejen 'støjende' tematik og billeder støder sammen med Andriessens ditto musik; man opdager, makkerparret Nyman og Greenaway var unikt, fordi Nymans mere repetitive, pastiche-kompositioner i højere grad var et ordnende princip for Greenaways mættede billeder og verbale overbud, på lige fod med alfabetet og talrækken.

Andriessens musik i *ROSA* er en skøn blanding af Stravinsky, sort big band jazz og amerikansk minimalisme à la Cage og Riley. Der er pastiche-western-musik og tunge boogie-woogie-rundgange. Boogie-woogien er interessant, eftersom den kan siges at være mødested mellem den sorte big band jazz og minimalismen med dens melodiløse, rytmiske gentagelser. Andriessen har i et tidligere værk, *De Materie* [Materien] brugt boogie-woogien i en afdeling, der handler om den hollandske kunstretning De Stijl og maleren Piet Mondrian, der var kendt for sin kærlighed til boogie-woogien. Andriessens beskæftigelse med repetitioner adskiller sig dog fra de amerikanske minimalisters, der synes mere rigide, verdensfjerne og fundamentalistiske i forhold til Andriessens eklektiske og ekspressivt dissonante dynamik. Han mener selv, at man i hans tilfælde kan tale om en art europæisk minimalisme, der i stedet for amerikanerne ville inkludere Wim Mertens og Michael Nyman, som begge har samarbejdet med Greenaway.

At Rosa komponerer musik til filmfabrikken Hollywood er måske ingen tilfældighed i forhold til bruddet med Michael Nyman og den omtalte diskussion omkring komponistens muligheder og musikkens placering og vægt. Det er under alle omstændigheder et subtilt valg af hovedperson til en opera, som jo netop er musikkens domæne. Andriessens eksperimenterende 'nye' musik står i skarp kontrast til alt, hvad vi kan forestille os fra Rosas hånd. Rosa ser oftest kun få scener af kort varighed, altid med ridende heste, for at komponere sin trivielle ledsagemusik. Den filmstrimmel, der vises i operaen, og som sætter Rosa igang med at komponere, er en slidt båndsløjfe, der kører igen og igen, men så begivenhedsløs, at man kun lige lægger mærke til overgangen. Der er helt sikkert her vink til Nyman, filmmusik over for opera, og måske også til den minimalistiske musik.

Operaen handler også om prostitution. Om at sælge sig selv. Komponisten Rosa prostituerer sig ved at lave filmmusik til westerns. Hans forlovede prostituerer sig for at vinde hans gunst. Nogle vil sige, at de begge som sangere og skuespillere prostituerer sig ved at optræde nøgne. Den eneste hovedaktør, der ikke er nøgen, er klædt på som ærke-prostitueret og optræder som bordel-mutter i western-sceneriet, nemlig *The Investigatrix*, og hendes håndlangere kaldes gigoloer.

The Investigatrix fremstår som det pludselige sæt (Z), der træder ind på scenen og retrospektivt arrangerer Rosas liv, død og efterliv. Lully og Alcan svarer så til de to nuller fra *A Zed and Two Noughts*.¹⁹ Hun er endnu en inkarnation af Cissie Colpits, den stærke kvinde bag sammensværgelsen mod mænd i *Drowning By Numbers*. Især den ældste Cissie, der sætter mandemordene igang, fremstår tilsvarende som den store arrangør. Hun optræder endda som en art heks i en mærkelig scene, hvor hun blitzes ind i billedet. Det er nemt at se Madame de Vries alias The Investigatrix i *ROSA* som en slags Hexia de Trix. Hun fremhæver de ti hovedspor, der knytter Rosas død til den større konspiration mod komponister, ligesom hun forestår hele denne rekonstruktion. Hun skærer så at sige Rosas død til, så den passer ind i den postulerede konspiration. Det synes unægteligt, som om en stærk kvinde igen hos Greenaway kontrollerer de svage mænd.

Noter

1. Andriessen syntes ikke, at den historiske Mâcon-fortælling var passende, og mente i øvrigt, at der var alt for meget tekst til en opera-libretto. Greenaway lavede så filmen i stedet for. Den fik sammen med *Prospero's Book* endelig premiere i Danmark i maj 1996.
2. Peter Greenaway: *ROSA*, Paris 1993.
3. Greenaway har tidligere begået den ugerning ekstensivt at kommentere en af sine egne film nemlig med bogen *Fear of Drowning/Règles du jeu*, Paris 1988, der fulgte i kølvandet på filmen *Drowning by Numbers* (1988). Bogens dobbelttitel på engelsk og fransk er interessant, fordi den viser et bevidst spil med publikum. Filmens druknedød frygtes i forhold til englænderne, der anser Greenaways film for sære og svære og derfor må have forklaringer, mens et sofistikeret fransk publikum, der forstår og værdsætter hans legende film, får spilleregler.
4. *ROSA*, p. 117.
5. *ROSA*-program, p. 68.
6. Op.cit., p. 44.
7. Interessen for allegoriske figurer, der som cifre bærer på en bestemt betydning, ses også i filmtitlernes bestemte former, Kokken, Tyven, hans Kone, hendes Elsker, Arkitekten og Tegneren. *The Baby of Mâcon* starter og slutter med figuren Famine (sult), og installationen *The Stairs* (1993) i Geneve var befolket af allehånde, fantastiske allegoriske figurer.
8. *The Baby of Mâcon*, Paris 1993, p. 62.
9. Op.cit., p. 107.
10. Op.cit.
11. Skuespillerinden Julia Ormond døde dog ikke, hun spiller Smilla for Bille August.
12. *ROSA*, p. 24.
13. I det franske filmmagasin *L'Avant Scène* no. 333.
14. *The Falls* (Paris, 1993) er også udgivet på video (Connoisseur Video, 1994). Harlan Kennedy skrev profetisk om *The Falls* i *Film Comment*, jan.-feb. 1982, da

hjemmevideoen var ny og Greenaway kun havde lavet denne ene spillefilm: »*The Falls* er ikke bare en stor og fortryllet have i sig selv, men en mistbænk for fremtidens filmproduktion. Med den forårsagte fremkomst af hjemmevideosystemer og den faldende efterspørgsel på biografæder er film mere og mere under individuelle seeres trykknapp kontrol. Greenaways storværk er profetisk indstillet på put-mig-ind-tag-mig-ud videofænomenet, hvor tilskueren har rettigheden over den endelige version [...] Cineastere med samme interesse, som er heldige nok til at have deres egen kopi af et Greenaway-opus, kan udfolde hans filmlabyrinter igen og igen hjemme hos sig selv og opdage nye spidsfindigheder og skøre harmonier for hvert gennemsyn«. Måske kunne man profetisk tilføje, at nye formater som CD-ROM med tiden, når lyd og billede bliver bedre, vil egne sig endnu bedre til en rundtur i den kulturhistoriske karusel, som Greenaways samlede værk allerede er.

15. Fra »'A Greenaway Inventory', Greenaway interviewed by Gavin Smith«, in: *Film Comment*, may-june 1990.
16. *Odeon* 17, 1994, interview af Neil van der Linden.
17. Den hollandske avis *De Volkskrant*, nov. 1994.
18. Louis Andriessen: *De Stijl/M is for Man, Music, Mozart*. Elektra Nonesuch, 1994.
19. Lully og Alcan optræder som tvillinger og gentager dermed et yndlingsmotiv hos Greenaway, hvis værk vrimler med tvillinger: Selvfølgelig Oliver og Oswald Deuce fra *Z.O.O.*, men også Ipson og Pulat Fallari (The Quay Brothers) i *The Falls* og The Poulencs i *Tegnerens Kontrakt*.