

Tómas Gislason

Tómas Gislasons film er temperamentsfulde værker, der viser en iver efter at indpode filmmediet energi og fornyelse. Den viltre, overraskende og voldsomt smukke stil rækker effektivt ud og påvirker fortællinger, genrer og tematik

Tómas Gislason (f. 1961) er uddannet som klipper på Den Danske Filmskole, hvor han sammen med fotografen Tom Elling var med til at skabe holdkammeraten Lars von Triers tidlige stil i film som *Nocturne* (1980) og *Befrielsesbilleder* (1982). Gislason har været kendt for dette samarbejde, som han fortsatte som klipper på *The Element of Crime* (1984, *Forbrydelsens element*), og desuden var han med til at udvikle billedstilen i *Europa* (1991), *Riget* (1994) og *Dancer in the Dark* (2000). I de senere år er han imidlertid kommet ud af Triers skygge og har markeret sig som instruktør med originale og temperamentsfulde værker, der viser en iver efter at indpode filmmediet energi og fornyelse.

Polaroidkunst. I sin første film som instruktør, *Fra hjertet til hånden* (1994), bliver Gislason inden for portrætdokumentarens rammer ved at lade filmskaberne, manden, danskeren, journalisten, kunstneren Jørgen Leth være det absolutte omdrejningspunkt. Filmen har Gislasons meget voldsomme og iøjnefaldende stil. Stilen understreger Jørgen Leths personlighed og psykologi som i den virkningsfulde lyd- og billedmontage, der beskriver Leths nervesammenbrud under Tour de France. Stilmærker bliver også brugt til at markere overgange, hvor det fortrinsvis er polaroidmotivet, der på forskellige

måder udnyttes som kapitelinddelinger.

Man mærker en sprudlende lyst til at tage livtag med dokumentargenren, som da Leth taler om, at film ikke skal manipuleres. Scenen brydes op af klip og computereffekter, og replikken "fra hjertet til hånden" gentages, så den nye sammenhæng ganske programmatisk kommer til at modsige Leths udtalelse: Hos Gislason bliver film nemlig manipuleret. Enkelte andre gange blander Gislason sig i filmen; da Leth f. eks. udtaler sig forbløffet om sex og bryder grinende sammen, har han tydeligvis en kontakt med den ligeså lattermilde Gislason bag kameraet. Gislasons filmværk er på ingen måder stilhedens, roens og eftertænksomhedens. Der er i den grad drøn på hans film, der er ultramættede med sansestimuli og æstetisk krævende i deres formfornyelse.

USA på vrangen. *Patrioterne* (1997) er en film om mysteriet USA. I centrum har vi Tómas Gislason selv, der introducerer os til problematikken og guider os igennem begivenhederne. Det er en dokumentarisk roadmovie, hvor Gislason rejser ud for at finde 'USA Gone Wrong.' Desværre er det et lidt tvivlsomt journalistisk projekt. I løbet af filmen møder vi militante ekstremister, der mener at NATO er antikrist, og igen andre der mener at det jødiske holocaust er en løgn, designet for at glemme de sortes smertelige historie. Horrible og

paranoide udtalelser strømmer fra filmens personer og får kun et ringe modspil af Gislason. Til gengæld har han fundet en ekspert som med jævne mellemrum udlægger og modbeviser, hvad vi har hørt. Denne polarisering af sandt og falsk gør Gislasons verden klar og overskuelig, selv om han i starten af filmen benægter, at det er tilfældet. Som i *Fra hjertet til hånden* er stilen primært brugt til at understrege og udpege personers eller situationers karakteristika. Ultrasensibelt synes kamera og mikrofon at afsløre sindssyge, had, paranoia, trusler og at markere dem med en foruroligende og tydelig stil. Denne strategi understreger polariseringen og kommer til at fremstille flere af filmens personer som moralsk og ideologisk anløbne.

Gislasons tendentiøse brug af stilen hjælper os til at udpege skurke, men det er som om han går i sin egen fælde: *Patrioterne* er som en løbsk løgnedetektor, der har så travlt med at finde og sanse sammensværgelser, at journalisten Gislason kommer til at fremstå som en naiv, selvgod paranoiker.

Rødt chok. *Den højeste straf* (2000) er Gislasons tredje film som instruktør og hans afgørende gennembrud som filmmand. Filmen beskriver Ole Sohns forsøg på at finde ud af, hvad der skete med kommunisterne Arne Munch-Petersen og Claus Jensen i Stalintidens USSR. Vi følger ham fra Moskva til Sibirien, på gader, i arkiver, fængsler og fangelejre. Sohns status som tidligere formand for DKP gør, at hans eftersøgning forekommer som en slags bodsvandring, hvilket markeres frækt og til tider provokerende, når Sohn monteres i selskab med kommunismens symboler. *Den højeste straf* benytter sig netop af en slags collagestrategi, der via

Jacob Thuesen og Pernille Bech Christensens fantastiske klipning sammen-smelter forskellige medier, tider og realitetsslag. Nutidige miljøer levendegøres med klip fra gamle dokumentar- og fiktionsfilm, levende billeder i farver monteres med kommunismens symboler tintet i rødt, fortid i sort-hvid veksler og kombineres med nutidens billeder og stemmer. Til tider fungerer filmen næsten som en pegebog, der ved ords nævnelse indklipper illustrerende billeder og lyde. Det giver en vældig dynamik til det fortalte, som når fødslen af Claus Jensens barn illustreres meget direkte ved et ganske kort rødtonet indklip af et barn, der presses ud af sin moders skød.

Filmens stil bruges langtfra kun som understregning af personers følelser eller fortælle-mæssige højdepunkter. Det er som om filmen helt automatisk åbner sig for stilistisk mangfoldighed. Således sammenklippes for eksempel Sohns mange enetaler så insisterende, at vi bliver opmærksomme på konstruktionen. Han har tydeligvis fortalt historien mange gange, og det muliggør, at historien sammenføjes til sin oprindelige form - bare fortalt fra forskellige steder og tider. Det er ikke en erkendelsesmæssig pointe om sandhedens flertydigheder, der her slås fast. Snarere er der tale om, at den historiemæssige og tematiske entydighed gør det muligt for Gislason at markere sit temperament gennem en fornyende og markeret stil. *Den højeste strafs* mangede elementer er underlagt en gennemgående grafisk stil, som har mindelser om den kommunistiske konstruktivisme. På denne måde markerer *Den højeste straf* sig meget tydeligt som et stykke anti-kommunistisk kunst, samtidig med at den er ikklædt kommunismens spektakulære form.



Den højeste straf

Gåden om de forsvundne kommunister er til tider fremstillet ganske overvældende og dristigt. Således er Sohns redegørelse for Munch-Petersens arrestation eksempelvis klippet sammen med en arrestation i Moskvas gader af en mand uden opholdstilladelse, og det giver en overraskende og pludselig nærhed, at vi sådan får en uventet og flygtig identifikationsfigur. Denne identifikation per stedfortræder gentages senere i filmen, hvor Sohn og en kammerat af Claus Jensen i korte øjeblikke genskaber Claus Jensens første møde med sin voksne datter. Gíslason eksperimenterer her suverænt med dokumentargenren og skaber en vellykket balance mellem film og virkelighed. Dog kan filmens virkelighedsrepræsentation også være problematisk, som når det viser sig, at en del af filmens hovedpræmis - spørgsmålet om hvad der blev af Claus Jensen - er inaktuel, fordi der aldrig har været tvivl om Jensens konkrete skæbne. Påstanden om hans forsvinden holder spændingen kunstigt oppe, mens det egentlige spørgsmål om og svaret på Claus Jensens skæbne synes at være af mere flygtig karakter.

Trods den farverige og til tider kritisable

fiktionalisering er *Den højeste straf* et kunstnerisk højdepunkt for Gíslason, og det virker som om iscenesættelsens urolige temperament har fundet en perfekt modstilling i den alvor og eftertænksomhed, som Sohn står for.

Amerikanske landskaber. I Gíslasons tre første dokumentariske film er der en stadig stigende tendens til at fiktionalisere virkeligheden med narrative, stilistiske og dramaturgiske effekter. I hans første spillefilm, arbejdstitel: *P.O.V. - Point of View* (2001, også arbejdstitel: *Like a Rock*), er der derfor meget passende tale om en slags dokumentarisering af fiktionen.

Gíslason lader virkelighedens uforudsigelighed være bestemmende i filmarbejdet for eksempel ved at have ladet spontanitet være bestemmende for manuskriptskrivningen, der er foregået fra dag til dag og så at sige vokset ud af optagelserne. Den kronologiske optagelse og uforudsigeligheden har givet skuespillerne mulighed for at komme tættere på deres karakterers psykologi og i sidste ende komme med mere levende portrætter.

P.O.V. er historien om den åbenhjertige Camilla (Trine Dyrholm), der på sin bryllupsdag i Las Vegas flygter fra sin kæreste og slår pjalterne sammen med den modvillige og tavse motorcyklist Rock. På deres tur til Los Angeles og senere op ad Californiens kyst kommer hun tættere og tættere ind på livet af Rock, hvis livsmod er blevet vendt til selvhad og destruktionslyst på grund af et fadersvigt. Trine Dyrholm kropsliggør med en fænomenal tilstedeværelse den irriterende, naive dansker, der med sin spontanitet sætter en række konflikter i gang. Anderledes uforløst er Rock (Gareth Williams), hvis figur noget bastant er skabt som symbol på den amerikanske drøm der er blevet til et

mareridt. Filmen har det samme polariserede verdenssyn som vi mødte i *Patrioterne*, men her i en næsten allegorisk form med USA som et symbolsk landskab, hvor flere af personerne optræder som abstrakte ideer, hvilket gør den en del mere indholdsmæssigt krævende og interessant.

Filmens clou er den fænomenale brug af filmiske virkemidler, og titlen refererer netop til den subjektive point of view-indstilling, hvor filmen lader os opleve handlingen gennem en persons øjne. P.o.v.'erne bruges overrumplende og foruroligende, når Gíslason i pludselige klip lader filmen blive set igennem sære bevidstheder som den voldelige klovn eller den mediterende fredselser. I scenerne ved Big Sur danner bølgerne, klipperne og stranden baggrund for handlingen, og via klipning, billed- og lyd manipulation kommer de til at afspej-

le stemningen mellem Camilla og Rock, samtidig med at det er en vældig sanselig stimulus for tilskueren. Det samme gælder da Rock fortæller om sin kones selvmord. Gíslason klipper flere gange et lynmotiv ind, der både lyd- og billedmæssigt bryder fortællingen, samtidig med at det giver oplevelsen rytme og intensitet.

Gíslason går til bestemte emner og kulturelle forhold med et polariseret verdenssyn. Alligevel er hans film fascinerende, fordi han - så suverænt som få andre - formår at komponere sit filmiske materiale. I *P.O.V.* og *Den højeste straf* er filmens virkemidler tilstede som markører, der guider eller manipulerer os til indsigt og identifikation. Men stilen er også tilstede som mål i sig selv, og filmene bliver voldsomme symfoniske værker, der insisterer på filmmediets æstetiske muligheder.

Niels Henrik Hartvigson

Filmografi

- 1994 Fra hjertet i hånden (dok)
- 1997 Patrioterne (dok)
- 2000 Den højeste straf (dok)
- 2001 P.O.V. (arbejdstitel)