

# Jean-Luc Godard – den siste tenker

**FILMESSAY:** I Frankrike utgis nå endelig et av Jean-Luc Godards fremste mesterverk, *Histoire(s) du cinéma*, på DVD. En av vår tids store kunstnere vender tilbake, i en helt annen form enn som Den nye bølgens *enfant terrible*. En kunstner som ser på kunsten som en kamp, et permanent opprør. Godard blir ofte framhevet for sine revolusjonerende filmer på 60-tallet, mens hans senere verk blir fortolket som famlende forsøk på å gjenfinne kreativiteten. Godards utvikling må leses som en kamp mot å redusere filmkunsten til en simpel vare. Godard er filmskaperen som nekter å gi etter for vår tids kulturindustri.

**GUY SCARPETTA**

Forfatter. Av hans bøker kan i første rekke nevnes L'impureté («Urenhetens», 1985), L'Age d'or du roman («Romanens gullålder» (1996), Variations sur l'érotisme («Variasjoner over erotikken», 2004).

Jean-Luc Godards posisjon er underlig. Alle kjenner ham, men nesten ingen viser den minste interesse for hans nye filmer. Bildet av en slags filmens Sokrates har festet seg hos det store publikum, en man venter seg minneverdige eller gnistrende formuleringer av, i intervjuer eller på pressekonferanser: «Filmen skaper minne, TV skaper glemsel.», «Det er ikke et sant bilde, men sant nok et bilde.»<sup>1</sup> «Kulturen er regelen, kunsten er unntaket.» Det finnes også en legende om Godard som gir ham en nesten mytologisk status: Det var han som på 1960-tallet oppfordret teknikerne tilknyttet fagbevegelsen CGT å sabotere TV-talene til general de Gaulle. Det var han som interverteer da den gaulistiske statsmakten ville avskjedige Henri Langlois fra lederstillingen i Cinémathèque française, som Langlois hadde grunnlagt og var drivkraften til. Godard førte da an i en spektakulær motoffensiv, og henvendte seg til André Malraux<sup>2</sup> fra et «land» som sistnevnte hadde sviktet, «Det frie Frankrike». Det var han som i mai 68 sammen med noen gode hjelpere klarer å avbryte Cannes-festivalen. Det var han som lærte de streikende Rhodiaceta-arbeiderne<sup>3</sup> å bruke kamera, og dermed anvende motpartens våpen mot dem selv. Det var han som fikk en nyhetsvert på TV til å innrømme at han ikke så på nyhetsbildene som han kommenterte, men snudde ryggen til dem.

### De nye kinofilmene hans er resolutt ’motstrøms’ og har en overflod av oppfinnsomhet

Til tross for disse bragdene og legendene om ham, finnes det en framherskende fordom når det gjelder Godard: At han lagde de store filmene sine på 1960-tallet (*Til siste åndedrag*, *Le Mépris*, *Pierrot le Fou*, «Min venn, Pierrot») – men at hans kreative åre deretter tørket inn, og at han i fortsettelsen kjørte seg fast i famlende, ufullførte og besværlige prosjekter.

Det er ikke fjernliggende å tenke på Picasso i denne sammenheng. På 60- og 70-tallet betraktet så å si alle ham som en «foreldet» kunstner (enkelte mente til og med at han ikke hadde lagd noe viktig siden *Guernica* i 1937) – men tvert imot var hans siste periode (han døde i april 1973) en av de mest strålende i hele malerihistorien. Det er bare det at anerkjennelsen av



Fra Histoire(s) du cinéma. © Gaumont

det geniale i hans sene periode ikke kunne komme umiddelbart – siden Picassos kunst i denne perioden bevegde seg *motstrøms* i forhold til det som opptok forgrunnen av kunstscenen. For ikke å snakke om Beethovens siste strykekvartetter – der komponistens samtidige ikke oppfattet annet enn et kaos av lyder, og senillett.

**GODARD PÅ 60-TALLET?** En ny, praktfull bok av Alain Bergala<sup>4</sup> gjør det nettopp mulig for oss å vende tilbake til disse årene. Det er en forbløffende epoke, hvor en ung filmskaper brøt uforumsikkert med de framherskende konvensjonene (konvensjonene til «den franske kvalitetsfilmen», det vil si dialogens forrang foran den billedlige fortellingen, og castingens forrang over iscenesettelsen), gjenskaper den moderne filmen, knuser den vedtatte retorikken, smadrer illusjonseffektene, kunnngjør at montasjen er det avgjørende kreative element, legger avgjørende vekt på ver fremdungseffekter, collager, avledningsmanøvrer, sitater. Det mest forbløffende er at en slik formal dristighet på ingen måte utelukker det lyriske (jf. *Le Mépris*, Forakten), heller ikke det romantiske (*Pierrot le Fou*), at den slett ikke synker ned i en formalistisk innholdsløshet, men heller berettiger en filmkunst av den ypperste realisme, på bølgelengde med sin egen epoke, gjennom å utforske skygesonene i samfunnet (*To eller tre ting jeg vet om henne*), avdekker samfunnets latente barbari (*Week-end*), gjennomlyser forandringene i moral og skikker (*Masculin-Féminin*) eller de politiske omveltningene som var på gang (for eksempel måten som *La Chinoise* (Kineserinnen) foregriper Mai 68-eksplosjonen, ett år før «begivenhetene»). En filmkunst som også er i takt med de mest nyskapende verker innen andre kunstformer (en rekke Godard-filmer fra

denne perioden hører til popkunstens viktigste verker).

Men om Godard etter 1968 bryter med systemet, er det slett ikke for å gi opp den dobbelte funksjonen av oppfinnelse og oppdagelse som han tillegger filmen. (Filmkunsten er, kort sagt, bestemt til å gjøre gjeldende det som ikke kan komme til syne på noen annen måte.) Men han avviser fra nå å ethvert samspill med underholdningsscenen.<sup>5</sup> Dette er bakgrunnen for hans «militante» periode på begynnelsen av 70-tallet, en periode som utvilsomt har fått et ufortjent vanry: For om enkelte av filmene hans fra denne tiden kan være skuffende i sitt asketiske preg, og synes daterte på grunn av standhaftigheten i deres diskurs, etterstreber Godard ikke desto mindre hårdnakket (for eksempel i en film som *Ici et ailleurs*) ideen om at det ikke er mulig å bekjempe den etablerte orden uten også å omvelte denne ordenens representasjonsmåter og det «verdensbildet» som disse holder ved like (referansen her er Dsiga Vertov).<sup>6</sup>

Hva med den «eksperimentelle» perioden på andre halvdel av 70-tallet? Den var preget av en utforskning av tekniske innovasjoner (især videoens muligheter) og av en tålmodig og stadig undersøkelse av hva bildene kunne *avsløre* hvis de ble frigjort fra den audiovisuelle koden som i alminnelighet ble pålagt dem. I sitt laboratorium fortsetter Godard å hevde at fremmedgjøringen ikke kun er ideologisk, men at den også gjør seg gjeldende gjennom den persepsjonens konformitet som vi mer eller mindre ubevisst er underlagt (TV blir dermed hovedfienden).

**NÅR JEAN-LUC GODARD** i begynnelsen av 80-årene tilsynelatende vender tilbake til systemet igjen, skjer det på et tidspunkt som knapt begunstiger en jublende optimis-

me. Det dreier seg heller om å utarbeide en motstandsstrategi overfor Skuespilletets triumf, som resulterer i at vi blander sammen det reelle med de temmede og manipulerete bildene som det spektakulære gir oss. Det er på denne bakgrunn vi bør betrakte de nye kinofilmene hans, som er resolutt *motstrøms* og med en overflod av oppfinnsomhet: *Sauve qui peut* (*la vie*), *Passion*, *Prénom Carmen* – filmer som synes å være reddet fra skipbruddet, rykket ut av en verden hvor, for å bruke Serge Daneys<sup>7</sup> ord: «bildene i det hele tatt synes å være behersket av tilbud og reklame, det vil si av makten.» Motstandskampen består ifølge Godard i å opprettholde *kunstens* krav overfor den verden som avmønstret dem – det kan skje ved å redusere storyens plass til et minimum, ved å finne opp uvante former for hastighet eller skape filmer etter modell av «den store form» (med en arkitektur av visuelle motiver, et spill av distanserte ekkoer, rytmiske kontraster, dissonanser). Den består også i å konfrontere filmen med de store kunstners fremste representanter (fra El Greco og Delacroix til Beethoven), å forstå filmen som «kunsten å smelte sammen musikk og maleri.»

I forelgelsen av dette begynte Godard å utforske det hellige, som om det gjaldt å befri fra det usynlige domene det som religionene bevarte i mysteriet: inkarnasjonen (*Je vous salue, Marie*), oppstandelsen (*Nouvelle Vague*), reinkarnasjonen (*Hélas pour moi*, gjennom Amfitryon-mytten). Ordene som fylte lydsporet kunne komme fra Antonin Artaud, men også fra Hermann Broch (*Vergils død*) eller fra William Faulkner (*Absalom, Absalom!*). Logikken er klar: tekster som utfordrer filmen, idet de tilhører verker som bestemt ikke lar seg adaptere til film.

### For Godard dreier det seg om å tenke ’med’ bildene

Jean-Luc Godards filmkunst fra disse årene er i høyeste grad paradoksal: på én og samme tid totalt nyskapende (som om det var tvingende nødvendig å filme virkeligheten for ordene bemektiger seg den, som om det alltid var første gang) og mettet med minne (filmkunsten utvikler seg gjennom en opphopping og akkumulering av bilder og lyd, som så må bearbeides). Og det er også dette som skal bestemme det gigantiske arbeidet som Godard igangsetter i 90-årene, og som skal resultere i et verk helt utenom det vanlige, utvilsomt et av det 20. århundrets mesterverker: *Histoire(s) du cinéma*.

**HOS GODARD HAR** fiksjonen alltid vært sammenflettet med en meditasjon over filmen selv, noe som også i enkelte tilfeller er det sentrale tema (*Le Mépris*, *Passion*). På 90-tallet overskriver filmskaperen testkuler og lanserer en sjanger som er godt kjent innen litteraturen, men som filmen fram til da har holdt utenfor sitt sjangerregister: essayet. Således denne forbløffende *billedmeditasjon*en over filmen (over dens historie og over dens forhold til Historien)

hvorigjennom filmen på et vis og for første gang når fram til en bevissthet om seg selv, for å bruke Hegels term.<sup>8</sup> Men det er viktig å presisere at for Godard dreier det seg ikke om å illustrere en allerede fullbyrdet tenkning, heller ikke om å «tenke over bildene», men om å tenke *med* bildene, og å tenke ut fra dem, helt til man ser at bildene selv avføder tenkning. Dette skjer med et rekapitulerende særpreg som viser til legenden som sier at man i dødskampen ser sitt eget liv i hurtig bevegelse: Her skjer alt som om det var Filmen i egen person, via Godard, som i selve det øyeblikket den er i ferd med å dø som kunst, framkaller denne uimotståelige flyt av utprovende, fortettede og sammenstøtende bilder. Et øyeblikk da filmen konfronterer seg selv med sin gloriøse fortid (Hitchcock definert som «den største formskaper i det 20. århundre.»), men også med sine nederlag (å ikke ha klart å filme utryddelseleirene, noe som utgjør filmkunstens sorte hull eller blinde flekk: «Det tapte minne om utryddelsen er en del av utryddelsen.»

Således, tusenvis av bilder som kommer fra hele filmhistorien (inklusive Godards egne filmer), men også dokumentariske fotos, bilder fra malerkunsten (filmens viktigste rival, ifølge Godard) – alt dette legger seg oppå hverandre, glir over i hverandre, trer inn i dialog med hverandre, støter mot hverandre, filtrer seg inn i hverandre, iler mot hverandre, deler seg opp, setter seg sammen igjen: alt dette for bedre å kunne granske på hvilken måte filmen har ytt motstand mot historien, og hvordan den har vært involvert i den, hvordan den har vunnet verdighet som kunst på lik linje med andre kunster, og hvordan den i sin tur har mistet den.

**FILMENS DØD?** Er det ganske enkelt en fantasiforestilling fra Godards side? Eller bør man ta denne hypotesen på alvor? La oss konstatere følgende: En gang fantes det en formidabel italiensk filmkunst (la oss si mellom 1945 og 1975), en enestående tsjekkosllovakisk og polsk filmkunst (i 60-årene), en glimrende tysk filmkunst (i 70-årene). Av alt dette gjenstår det praktisk talt ingenting. Kanskje det er på tide å spørre seg hvorfor.

Frankrike, på sin side, praler av å produsere to hundre filmer per år – men er det nå sikkert at det stadig dreier seg om film? Film, i den artistiske betydning som dette ordet kunne ha for Eisenstein, Dreyer, Buñuel, Renoir, Mizoguchi, Welles, Hitchcock, Pasolini – disse fantastiske *filmskaperne*? Er det ikke blitt vanlig, på bedragersk vis, å bruke betegnelsen *cinéma*<sup>9</sup> om audiovisuelle produkter som i virkeligheten ikke er annet enn TV-filmer, produsert av franske TV-stasjoner for eget bruk og i tråd med deres normer? Hvis man fortsetter å kalle dette «film» og hyklerisk gjentar at «disse filmene skal jo vises på kino», er det vel framfor alt for å sikre at disse *produktene* mottar statlig støtte og således øker profitten til TV-kanalene som produserer dem?

Summa summarum: Det var en gang en kunst som, i likhet med alle andre kunster, visste å utvikle sitt spesifikke språk, et veldig rikt og variert sådan. Denne kunsten

visste å skape en estetikk, skape skjønnhet, og således utvide vårt intelligente blikk på verden: Det er alt dette som synes å være likvidert, idet «filmen» i stadig større grad blir en vare som enhver annen.

Jean-Luc Godard, den siste kriger for kunsten som liberalismens logikk ville fordomme. Men han er en av de få, svært sjeldne skaperne som ikke kommer til å resignere.

### «Kunsten gjør det mulig å snu seg og se Sodoma og Gomorra uten å dø.»

Godard

Hans seneste bravurnummer: en «installasjon» på Centre Pompidou 2006, der han uopphørlig og på utfordrende vis vektla kritikken mot institusjonen og *beviste* antagonismen mellom kulturen og kunsten, mellom regelen og unntaket – således en «utstillingsruin» hvor han ikke desto mindre, gjennom sin måte å organisere kaos på, klarer å skape noe som satte alle de andre «installasjonene» som dette museet har hatt å tilby oss, i skyggen.

En dag sa han: «Kunsten er det som gjør det mulig å snu seg og se Sodoma og Gomorra uten å dø.»<sup>10</sup>

Oversatt av A.B.

<sup>[1]</sup> Forsøk på å gjendikte et uoversettelig ordspill: Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image. Overs. ann.

<sup>[2]</sup> Den store forfatteren André Malraux (1901-1976) gikk fra å være kommunist før 2. verdenskrig til gaullist og konservativ etter krigen. Den første kulturminister i den 5. republikk. Det var han som avsatte Langlois (og måtte innsette ham igjen). Malraux var til tross for dette en betydelig filmtoretiker. Overs. ann.

<sup>[3]</sup> Imars 1967 brøt det ut streik blant arbeiderne på tekstilfabrikken Rhodiaceta (en del av Rhône-Poulenc-konsernet) i Besancon. Streiken var usevnelig i den forstand at arbeiderne satte frem kulturelle krav side om side med sosiale og lønnsmessige. Rhodiaceta-arbeiderne protesterte rett og slett mot livet som det kapitalistiske samfunn tilbød dem! Ikke rart at de fikk heltestatus året etter. En dokumentarfilm er lagd om konflikten: À bientôt, j'espère av Chris Marker og Mario Marret. Overs. ann.

<sup>[4]</sup> Alain Bergala: Godard au travail (les années 60) (Godard på jobb - 60-årene), Editions Cahiers du Cinéma, Paris 2006. Bergala er i dag utvilsomt den beste Godard-kommentator som finnes. Se også hans essayssamling Nul mieux que Godard (Ingen bedre enn Godard), samme forlag 1999. (Oversetterens tillegg: Bergala, som selv er filmskaper, har i mer enn tre år vært tilknyttet redaksjonen av Cahiers, i dag som medlem av redaksjonsrådet.)

<sup>[5]</sup> Scarpettas ord er «Spectacle», med liten forbokstav er det et vanlig ord for scene og underholdning(sindustri), men han alluderer åpenbart også til Guy Debord og situasjonistenes begrep om (La société du) Spectacle («skuespillsamfunnet»), som har vært på moten i Frankrike på slutten av 90- og begynnelsen av 2000-tallet. Situasjonistene hadde en fiendtlig og latterliggjørende holdning til Godard («le petit suisse»). Se Carsten Juhl: «Det situasjonistiske billedet og dets begrænsninger», pkt. 5, i Den æstetiske fordring. Det kongelige danske Kunstakademi, 1994. Overs. ann.

<sup>[6]</sup> Dsiga Vertov (1896-1954), russisk, eksperimentell filmregissør og grunnlegger av den sovjetiske dokumentarfilmen. Mest kjent for Mannen med filmkameraet (1929). Etter 1968 opprettet Godard, Jean-Pierre Gorin og likesinnede det såkalte Dsiga Vertov-kollektivet. Overs. ann.

<sup>[7]</sup> Serge Daney (1944-1992), fremtredende fransk filmkritiker. I redaksjonen for Cahiers du cinéma fra 1964 til 1981, sjefredaktør sammen med Serge Toubiana fra 1973, som markerte slutten på bladet «amoaistiske» (og med Daney ord: «ikke ledesluts») periode. Daney har betydd mye for konkretiseringen av Gilles Deleuzes filmtori. Overs. ann.

<sup>[8]</sup> «Conscience de soi», Hegels Selstbevisstsinns. Overs. ann.

<sup>[9]</sup> Her beholder jeg den franske termen for å understrøke demarkasjonslinjen Scarpetta trekker opp. For øvrig har jeg brukt «film» og «filmkunst» pragmatisk om hverandre når forfatteren skriver «film» og «cinéma». Grenseoppgangen mellom de to ordene har resultert i flere avhandlinger i Frankrike. Nok et bevis på det franske unntak. Overs. ann.

<sup>[10]</sup> Jean-Luc Godard i samtale med Dominique Paini og Guy Scarpetta, Art Press, spesialnummer om Godard, februar 1985.

# 5 løgner 2 centimeter til side for virkeligheten

**FILM:** Filmskaper Lars Daniel Krutzkoff Jacobsen er kjent for å ha innført trashfilmen til Norge og en rekke kontroversielle kortfilmer. Nå debutterer han som manusforfatter og langfilmregissør med filmen *Fem løgner*. Le Monde diplomatique har møtt Krutzkoff Jacobsen.

**EIRIK BØ**

Fast filmskribent i norske LMD.

Lars Daniel Krutzkoff Jacobsen kommer skyldene nedover Karl Johan i et nærmest filmnoiraktig stritegg, med én hånd på styret mens den andre prøver å kontrollere en oppslått paraply som ser ut til å leve sitt eget liv. Jeg må innrømme at jeg både er nervøs og nysgjerrig før møtet med denne filmskaperen, med et rykte som ankommer lenge før han skylls inn foran Grand Hotel der vi skal møtes.

Den nå 45 år gamle Jacobsen gjorde seg midt på 90-tallet like beryktet som kjent da han slapp løs trashfilmen på det norske publikum. Godt etablert som norsk søppelkonge fikk han i 2003 likevel et kommersielt gjennombrudd med kortfilmen *Fremdragende timer* som blant annet vant Teddyprisen i Berlin. Han er kjent for å være personlig og frittalende på grensen til det torettsiske, og har i tillegg levert flere både spissformulerte og velformulerte angrep på norsk film. Når man hever pisken på denne måten blir selvfølgelig fallhøyden stor, og det er kanskje derfor det er en overraskende ydmyk spillefilmdebutant som uttaler seg når vi endelig får satt oss ned.

### «Jeg tror kanskje jeg er litt småautistisk og litt schizofren.»

– Jeg føler ikke at jeg med 5 løgner har laget noen perfekt film, og jeg har heller aldri vært opptatt av å lage noen perfekt film. Jeg mener at filmen ikke skal være perfekt av den enkle grunn at menneskelivet heller ikke er perfekt. Og det er jo nettopp det film bør handle om: Menneskenes vilkår her på jorda. Man prøver jo å være et perfekt menneske og man prøver å lage et perfekt kunst, men det har jeg gitt opp for

lenge siden, for jeg klarer ingen av delene. Persongalleriet i *5 løgner* reflekterer i aller høyeste grad over dette perspektivet og gir oss fem historier der fokuset ligger på karakterer som på hver sin måte faller utenfor det vi gjerne anser som normalen. Løgner er muligens en livsløgn, for henholdsvis klovnen, forretningsmannen, den handikappede idealisten, den homofile minstepersonisten og den ukrainske importbrudet. Alle mislykkes i sine forsøk på realisere sine drømmer, men kanskje først og fremst i å se sitt eget liv i et sannferdig lys. For Jacobsen har denne typen karakterer vært et gjennomgående trekk. Han legger ikke skjul på at disse menneskene som alltid er utenfor, tilfidesatt, eller faller utenfor det norske sosialdemokratiets normalitetskrav, i stor grad gjenspeiler hans eget liv.

– Jeg har jo fra min barndom og oppvekst alltid vært utenfor. Jeg har aldri tilhørt det gode selskap. Jeg vokste opp i en borgerlig familie som hadde gått til grunne. Klassisk Ibsen-materiale. Jeg vokste opp i ruine av det som en gang hadde vært. Poenget er at jeg ble en outcast i alle henseender, og det at jeg var homse var jo selvfølgelig med på å forsterke dette. I tillegg har jeg som menneske alltid vært litt annerledes. Ikke verre eller bedre, men bare annerledes. Jeg befinner meg, som jeg pleier å si, to centimeter fra virkeligheten. Jeg tror kanskje jeg er litt småautistisk og litt schizofren. Ikke mye, men alltid litt annerledes. Dette har gjort at jeg alltid har vært eller følt meg som en utstøtt. Jeg har alltid vært utenfor gruppa, i periferien av livet, og dette går igjen i det jeg gjør. Jeg klarer ikke å delta i normaliteten, klarer ikke å være et gruppedyr som gjør film på riktig måte, eller lever på riktig måte. Jeg har til og med problemer med å bruke kondom når jeg har sex!

**JACOBSENS ROLIGE** og vennelige fintrøndersk viker plassen for et støvende latterbrøl, før han bestemr slår fast at dette i aller høyeste grad er et spørsmål om frihet.

– Jeg snakker jo til det kjedsommelige om dette her. Jeg er jo for eksempel dypt opprørt over denne nye loven hvor man tenker å forby kjøp av sex. Det handler om frihet. Om at jeg får være meg selv, bli meg selv og leve som jeg vil. Dette er knyttet til at jeg som barn, for å overleve en oppvekst der faren min var alkoholiker og min mor mye syk, holdt aggresjonen tilbake og utsettlet meg selv. Det jeg har jobbet mye med senere er at jeg på grunn av denne oppveksten har et veldig behov for å ta ut aggresjon og være synlig og fri.

– Jeg er vel en slags anarkistisk liberalist, en anarkoliberalist som man kaller det. Det handler om friheten til å være seg selv, om det også betyr friheten til å være irrasjonell, til å være sexistisk, og noen ganger urimelig. Friheten til ikke å ta hensyn, til å være gal og depriment. Rett og slett friheten til å ta fram mørket i seg selv. Det er dette som truer Norge i dag, den nye koalisjonen av nyfeminister, puritanske kristne og venstresosialister i Ap og Sv som er i ferd med å innskrenke livsrommet kraftig. Dette opprører meg!

### «Noen må representere det mørke og det irrasjonelle og tørre å være reaksjoner.»

På dette tidspunktet begynner unektelig intervjueren å bli litt opprørt han også. Ikke bare fordi situasjonen har blitt en tanke mer terapeutisk enn forutsett, men like mye fordi jeg både føler meg truffet av konspirasjonsteorien og samtidig, innerst inne, har litt lyst til å slutte meg til den. Som ethvert forulempet ego, konkluderer også jeg med at angrep er det beste forsvar, og spør:

– Som i *Fremdragende timer*, *skildrer du i en av historiene i 5 løgner et forhold mellom en prostituert gutt og en eldre mann der selve prostitusjonen er relativt uproblematisk og det utvikler seg varme og nærhet som grenser opp til mer tradisjonelle romanriske skildringer. Hva er det som gjør at denne skildringen skiller seg fra Pretty Woman og andre filmer som kan sies å ha gått i happy hooker-fella?*



Fra Fem løgner. © Scanbox Entertainment.

nerisk ståsted og kunstens rolle i det sosialdemokratiske Norge, som ren politikk. Til min store lettelse begynner vi i tillegg å snakke litt om film.

– Hvis du er en fri kunstner som for eksempel Jens Bjørneboe, da er du progressiv når det er nødvendig, og reaksjonær når det er nødvendig. Og da er du fri.

– Ta en mann som Lukas Moodyson. For meg er det svenske sosialdemokratiets hoffkunstner. Han er en fantastisk filmskaper som lager nydelige filmer, men det er hele tiden filmen som bekrefter det sosialdemokratiske samfunnet og deres mennekeideal. *Det* er hans problem slik jeg ser det. Den dagen han klarer å lage reaksjoner kunst, hvis det er nødvendig for å få fortalt sannheten, da vil jeg få skikkelig respekt for ham. En som tør dette er Lars von Trier. *Idiotene* for eksempel er jo svært reaksjoner ut fra et interegeringsideal, men den er ærlig og sannferdig og definitivt den beste dogmefilmen jeg har sett.

**JACOBSEN HAR TIDLIGERE** kritisert norsk film for ikke å drive med samfunnsanalyse, og med sitt fokus på karakterer i samfunnets randsoner blir *5 løgner* nærmest automatisk en politisk film. Historiene om de som faller utenfor samfunnet sier unektelig mye om hvordan dette samfunnet er skrudd sammen, og Jacobsen slår fast at han gjerne vil oppfattes politisk, selv om det individual-psykologiske fort kommer i forgrunnen. Likevel er det tydelig at

behovet for å være politisk ukorrekt veier like tungt. En nordnorsk klovn med kunstneriske ambisjoner, ekstremt usympatisk portrettert av Kim Sørensen, trer her fram som et djevelsk alter ego.

– Ja, det som er deilig med denne kjøpesenterklovnen som ønsker å bli stand up-komiker og kunstner, er at han sier alt man ikke har lov til å si i dag. Da jeg satt meg ned for å skrive den scenen så tenkte jeg at jeg skulle klare å fornærme så mange minoriteter som mulig: Homser, svarte, incestofre, handikappede og så videre. Jeg tror at i et samfunn som vårt, som er så preget av humanistiske idealer, utvikles det en slags humanistisk terror, eller det godes terror som jeg kaller det – og da må noen representere det mørke og det irrasjonelle og tørre å være reaksjoner. For det å være reaksjoner, å la karakterene være rasistiske, urimelige ekle og plumpe, det gir frihet. Det viser seg at veldig mange heterofile menn elsker denne klovnen fordi han sier ting rett ut og representerer noe dyrisk man ikke får lov til å ta ut lenger.

– Kunstens viktigste oppgave i dag er å stå i kontrast til velferdssamfunnet og sosialdemokratiets terrorvelde. Den nevnte koalisjonen av venstredisa og puritanere har et så enormt ideologisk overtak. De har jo sannheten på sin side og er så fordomde gode. Det er som *Den gode viljen* hos Bergmann. En godhet som odelegger. De

fortsetter på neste side