



Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948 (1992)

Serge Daney Ømhed for lømlerne

Det skal endnu engang handle om Straub, som er i Paris for at vise *Antigone* af Sofokles, Hölderlin, Brecht, Straub og Huillet for en lille gruppe standhaftige venner. Som det hører sig til, må de omtumlede beskuere, når filmen er slut og natten er faldet på, overgive sig til at trippe på stedet, stående på Rue Troyon, på fortovet og vejen, uden mulighed for at kunne gå på en café og diskutere filmen. Og som altid bliver man nødt til at gå hen og sige nogle pæne ord til skaberen af værket, der selv står og tripper på stedet. Hvor mange gange har dette Straub-ritual fundet sted i løbet af de seneste tyve år?

Men er det ikke netop det, *Antigone* og alle Straubs toga-film handler om? Tvinges vi ikke netop til, siddende, at se på oprejste kroppe, der er placeret som tinsoldater på klipper, udsat for sol, skyer og vind, fugleskræmsler og vejrhaner på én og samme tid? Og er det ikke på sin plads, at vi, når filmen er slut, må blive stående, stiv som en pind, i et komisk ubehag, som filmskaberne tydeligvis fryder sig over?

En dag vil det være nødvendigt at skrive om denne tinsoldatskrop i Straubs film. Denne krop, som i den

ene film efter den anden ikke længere går, ikke længere bevæger sig, fordi det eneste, den risikerer – i denne filmlogik, der minder så meget om Kurosawas – er at blive vraget og smidt væk. Det er fortrinsvis en mandekrop. Og i stigende grad en aldrende krop, der enten tilhører fugleskræmselfamilien (Moses' slægt) eller vejrhanefamilien (Arons slægt). Efter den kokette Empedokles¹ kommer lømlen Kreon, alderdommens sidste maske, lige dele fugleskræmsel og vejrhane, stående over for sin søn Haimon (scenen er enestående) og et par unge-gamle mænd i et folkekor, de er allerede godt skaldede og råber endnu engang deres opportuniste ud.

Er disse kroppe fædre? Da jeg bliver mere og mere overbevist om, at cinefili udelukkende drejer sig om kærligheden til en afdød, fraværende eller ødelagt far, er det svært for mig at se, hvordan Straubs film skulle udgøre andet end et stort øjeblik i denne historie samt være den ultimative forklaring på, hvorfor jeg holder fast i deres arbejde. Det er, som om Strauberne forsøger at sige, at enhver far – enhver tyrann – er uværdig, men at denne uværdighed i virkeligheden tilhører os, folket, der allerede har givet afkald på vores frihed. Og fordi folket udtrykker den menneskelige-alt-for-menneskelige evne til at indvillige sig i forbrydelser og underkastelse (jeg ser ikke anden mening i Straubs meget deprimerende “kommunisme”), må vi ikke overbebyrde de ledende tinsoldater med erindringer fra vores skoletid. Når alt kommer til alt, har lømlerne også gjort sig fortjent til lidt ømhed, og i *Othon* var Jean-Marie perfekt i rollen som Lacus: “Lad os tage vare på os selv og lade hånt om resten.”

En kvinde – er hun en mor? – giver sig til at danse (i *Schwarze Sünde*, det drejer sig om en squaw) rundt om nogle mandekroppe, nogle snaksalige stylitter, der står på usynlige søjler og udsættes for solens stråler. Denne dans graver en grøft mellem os og dem, og det er i denne grøft, i bunden af billedet, at der bliver gjort krav på, at vi “læser” Danièle

(09)

Balthazar Filmkritik

88

Huilletts undertekster, der i deres bogstavelige skønhed er udmattende (altså fuldstændig afskrækkende). Deri hviler det offentlige paradoks ved det straubske værk – i denne besynderlige omvending af rollerne, hvor kvinden *skriver* (skriver om billedet, skriver det over og streger det ud) og har til opgave ikke at lade sin mand komme for let til. Straub er tilfreds med at stå vredt i billedet, at “være” billedet (som fodboldspilleren, der er bænket under hele kampen) mellem to onde tanker eller to solstik.

Beskueren bliver stående. Utvivlsomt en *elev*, en *udvalgt elev* (men er han også et barn?). Jeg ser ham pludselig som den unge Jakob fra Det Gamle Testamente, der kun kan opnå sin blinde og mishandlede fars velsignelse ved listigt at iklæde sig Esaus stinkende pjalter, som Rebekka har stjålet. For Straubs film udsender en *lugt*, der i sidste ende kan minde om de bibelske klæder, “ordtogaens” beskyttende lugt. For dem er det sproget, der *lugter*, og sprog stinker (fra deres virkningsfulde udskillelse af det uønskede). Det er dette sproglige sammenkog, udgjort af alle skoleelevernes ordrethed og et sprogs måde at “bosætte” sig i et andet, som skaber de græske, franske, italienske eller tyske undertekster. Dette er Rebekkas hemmelighed, hustru til faderen og allieret med Den, der *er*, denne gud, som er blevet sagt at være en “tilføjelse til en kvindes nydelse”.

Serge Daney

Noter

(1) Serge Daney henviser til Huillet og Straubs to forudgående “togafilm”, *Der Tod des Empedokles* (1987) og *Schwarze Sünde* (1989).

Oversat fra fransk af Frederik Tøt Godsk

Dette er et uddrag af kapitlet “Journal de l’an présent” i *La Maison cinéma et le monde 4: Le Moment Trafic 1991-1992* (2015, Éditions P.O.L.).

89

Serge Daney

Love for the Thugs

Still, on the subject of Straub, who is visiting Paris to present *Antigone* by Sophocles, Hölderlin, Brecht, Straub and Huillet to a few dozen loyal friends. As the custom requires, dazed spectators must, once the film is over and the night has fallen, engage in a discreet exercise of collective *shuffling*, standing between the sidewalk and the street on Rue Troyon, without even the possibility of a discussion in a café. As expected, one must accept to say a few kind words to the author, himself shuffling. How many times have we performed this Straub ritual in the last twenty years?

But isn't *this* precisely what's happening in *Antigone* and in all of the Straubs' films? Are we not condemned to watch, seated, standing bodies, set down like tin soldiers on rocks, exposed to the sun, the clouds, and the wind, at once *scarecrows* and *weathervanes*? And isn't it fair that, once the film is over, it's our turn to stay standing in the comic discomfort of a brief *picket line* that visibly delights the authors?

One day, one will have to write about this tin soldier-body in the Straubs' films. This body that, film after film, stops

(09)

Balthazar Filmkritik

90

walking, stops moving, because its sole risk, in a logic reminding us of Kurosawa, is to be flicked or picked off. It's preferably a man's body. And increasingly an aged body, belonging either to the scarecrow family (Moses' lineage) or to the weathervane family (Aaron's lineage). After the coquettish Empedocles, here is the latest mask of oldness, here is Kreon the thug, both scarecrow and weathervane, facing his son Haemon (the scene is magnificent) and a few younger old men forming a people-chorus, bald and opportunistic.

Are these bodies fathers? Being ever more convinced that cinephilia is but the love for a dead, absent, or broken father, I cannot see how Straub's cinema wouldn't form, for me, a great moment of this history and the ultimate explanation of my fondness for their work. The Straubs seem to say: any father – any tyrant – is unworthy, but this unworthiness is really ours, the people who have always already renounced their freedom. And it's because the people are the human-all-too-human urge for consented crimes and desired servitude (I don't see any other meaning for the Straubs' rather depressing "communism"), that we mustn't overburden the chief tin soldiers with our high school memories. After all, even thugs deserve love and, in *Othon*, Jean-Marie himself was perfect as Lacus ("Let's take care of ourselves and scorn the rest").

A woman – is she a mother? – starts to dance (in *Black Sin*) around these men-bodies, chatty *stylites* perched on invisible columns and exposed to sunstroke. This dance creates a gulf between us and them, and it is in this gulf, at the bottom of the image, that we are given notice to "read" Daniele Huillet's subtitles, gruelling in their literal beauty (meaning completely discouraging). There resides the public paradox of the Straubi-an work, in this strange *reversal* of roles that gives to the woman who *writes* (and moreover, writes on the image, crossing and striking it out) the task to prevent too easy an access

Serge Daney

91

to *her* man. The latter is content to furiously *strike poses* inside the image, to “be” the image (in the sense of being a wallflower) in-between two evil thoughts or two sun strokes.

The spectator remains. Surely a *pupil*, an *elected* pupil (but a child?). I suddenly see him like the young Jacob of the Old Testament who can only obtain the blessing of the abused father via the tricks of Esau’s smelly clothes substituted by Rebekah. For Straubs’ films give off a *smell* eventually comparable to that of biblical clothes, the protective odour of a “word toga”. For them, the language *smells* and languages stink (from their efficient removal of the undesirable). It’s this language stew, made with all the schoolboy literalities and all the possible ways for a language to “inhabit” another, that feeds the Greek, French, Italian or German subtitles. It’s Rebekah’s secret, the wife of the father and the ally of the One that is, this god said to be “an addition to a woman’s pleasure”.

(09)

Balthazar Filmkritik

Translated from French by Laurent Kretzschmar.

This is an excerpt of the chapter “Journal de l’an present” in *La Maison cinéma et le monde 4: Le Moment Trafic 1991-1992* (2015, Éditions P.O.L.).