

Favorit film

Piger i uniform / Søren Kjørup

Mon ikke de film man holder mest af er dem der virker som de største intellektuelle og følelsesmæssige udfordringer på én? De behøver ikke være uplettede »mesterværker«, behøver ikke være blandt dem man ville anerkende som »de bedste« man har set. De er dem som man kan se igen og igen uden at trættes, som fascinerer én hver eneste gang man ser dem, og som man aldrig bliver færdig med at tænke over.

Den tyske film »Mädchen in Uniform« (tysk premiere, Berlin, 1.10. 1931, dansk som »Piger i Uniform« — efter at titlen »Ungpigerdrømme« var blevet opgivet — på Metropol, København, 4.4.1932) er en af de film, som i hvert fald jeg holder mest af (så med en lille følgeslutning fra ovenstående vil jeg altså vise at man ikke skal vente sig en fuldt færdig analyse af filmen i denne artikel). Dens fascination for mig begynder allerede i udenværkerne. F. eks. er »Mädchen in Uniform« iscenesat efter et teaterstykke af en kvinde, Christa Winsloes »Gestern und Heute«, af en anden kvinde, Leontine Sagan, og kvindelige filminstruktører hænger jo ikke just på træerne. (Danmark er vist forresten det eneste land hvor kvindelige filminstruktører udgør en blot nogenlunde betragtelig del af samtlige). Sagan var i øvrigt Leontines kunstnernavn; hun var født Schlesinger i 1889 i Østrig, voksede op i Sydafrika, men kom i 1910 tilbage til Europa og blev uddannet som skuespillerinde hos Max Reinhardt (og gift Fleischer). I 10-erne og 20-rne var hun en meget benyttet teaterskuespillerinde og -instruktør i Tyskland, og hun har også både optrådt og instrueret efter at hun i 1932 tog til England. Hun har imidlertid kun instrueret én film udover »Mädchen in Uniform«,

nemlig den engelske »Men of Tomorrow« fra 1932. Jeg ved ikke om hun stadig lever.

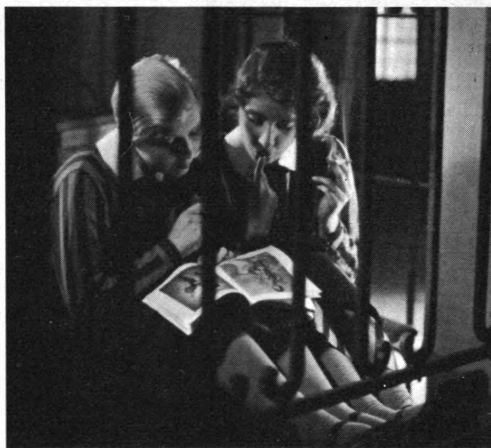
Fascinationen ved udenværkerne standser imidlertid ikke ved instruktøren. »Mädchen in Uniform« er også produceret på utraditionel måde, nemlig som den første produktion af organisationen Deutsche Film-Gemeinschaft, som instruktøren og producenten Carl Froelich skabte i 1931, og hvis princip det var — på ganske moderne vis — at skuespillerne indskød deres arbejde som kapital i filmen og lønnedes med en procentdel af et eventuelt overskud.

Froelich selv var i øvrigt mindst den filmdebuterende Sagens rådgiver på produktionen, måske mere. Skuespillerinden Hertha Thiele skal (25 år senere) til det schweiziske filmmuseum have udtalt at det var Froelich der var den dominerende kraft, mens Sagan kun tog sig af personinstruktionen. I begyndelsen af trediverne var der imidlertid ingen tvivl om at Sagan var den kunstnerisk ansvarlige, hvilket dog måske kan skyldes at man dengang netop lagde mere vægt på personinstruktionen end på den filmiske iscenesættelse. Hvordan dette end forholder sig, så må filmen i hvert fald i høj grad kunne betragtes som et slags remake af Leontine Sagens egen opsætning af »Gestern und Heute« på teatret, idet adskillige af de ledende skuespillere kom herfra, nemlig Hertha Thiele (Manuela), Emilie Unda (forstanderinden), Hedwig Schlichter (Frl. von Kesten, skolens næstkommanderende) og Ellen Schwanneke (den kvikke elev, Ilse). Dorothea Wieck (Frl. von Bernburg) var derimod hentet fra adskillige hovedroller i tyske hjemstavnfilm, og i pigernes roller havde man dels elever fra Max Reinhardt-skolen i Berlin, dels amatører.

Det mest udvendigt spektakulære ved filmen er dog nok — som ovenstående allerede lader ane — at alle de medvirkende uden undtagelse er kvinder. Hvor sjældent dette end er i filmhistorien (der jo nok indeholder adskillige film uden kvinder, men næppe andre film helt uden mænd end denne og Geza von Radányis remake med Romy Schneider og Lilli Palmer fra 1958), er det dog langt fra et »gimmick«, langtfra noget blot »udvendigt spektakulært« — og i en vis forstand end ikke korrekt (hvad jeg senere skal gøre rede for). Tværtimod har netop denne kendsgerning en fundamental betydning for forståelsen af filmen. Og denne kendsgerning er derfor også snævert forbundet med det der fascinerer mig stærkest ved »Mädchen in Uniform«, nemlig dens blanding af en overmåde kølig og klar, nærmest Brecht'sk fremlægning af et stof og nogle synspunkter, en stedvis meget stærk følelse, og en indre, næsten uoverskuelig dunkelhed.

»Mädchen in Uniform« er nemlig på én gang både klar og dunkel, både kold og følelsesladet — og dette gør det umådelig vanskeligt at give det traditionelle korte og klare handlingsreferat. Men da vel kun de færreste læsere vil have set filmen, og om muligt endnu færre vil have den præsent, er et handlingsreferat uomgængeligt; blot vil jeg bede om at man ikke opfatter det som en ramme der derefter skal udfyldes, men snarere som en første tilnærmelse der siden skal modificeres.

»Mädchen in Uniform« handler om den 14-årige officersdatter Manuela von Meinhardis, hvis mor er død og som derfor ved filmens begyndelse anbringes af sin tante på en pigekostskole for soldaterdøtre i Potsdam. Pigeskolen viser sig imidlertid under en stivnakket og temmelig mandhaftig forstanderindes ledelse snarere at være en krydsning mellem en kaserne og et fængsel end



Stills/ (1) Manuela (Hertha Thiele) er blevet bragt til pigeskolen af tanten (Gertrud de Lalsky), med hvem hun tager afsked, mens Frl. von Kesten (Hedwig Schlichten) og »plejemoderen« (Marga von Rasso) ser til. (2) Senere forklarer nogle af skolens piger Manuela, hvordan de alle sværmer for Frl. von Bernburg (Dorothea Wieck), og (3) uden for klassetimerne ses pigerne i mere eller mindre gedulgt erotiske situationer – de blader i »pornografiske« blade, og (4) de ligger drømmende sammen to og to; også afklædningsscener (5) giver anledning til uskyldig erotik, hvor man dyrker sin egen

en skole slet og ret: man har regulære appeller, pigerne har numre, går med sribede uniformer, sultes, og straffes med udgangsforbud for de mindste forseelser mod det strenge reglement. Kun én af lærerinderne forsøger at vise nogen menneskelighed overfor eleverne, nemlig Frl. von Bernburg, som alle pigerne til gengæld sværmer for og forguder. Stærkest i sin forgudelse – eller forelskelse – bliver Manuela, der efter en skoleopførelse af Schillers »Don Carlos«, hvori hun har spillet titelrollen, beruset af succes og punch, udbasunerer både sin kærlighed til Frl. von Bernburg og sin (overdrevne?) tolkning af lærerindens venlighed mod hende. Manuela spærres inde på skolens sygestue, men da Frl. von Bernburg gør hende klart at hun ikke mere kan tage sig af hende, prøver hun at begå selvmord ved at styrte sig ned igennem skolens trappes skakt. Hun forhindres dog deri (i filmen, i modsætning til i teaterstykket) i sidste øjeblik af de øvrige elever.

Hvad der gør et handlingsreferat af denne type af »Mädchen in Uniform« utifredsstillende er allerede at det nødvendigvis enten ved klarhed og knaphed må fortegne eller ved uklarhed må sløre hvad filmen egentlig siger på de tre (snævert forbundne) planer hvorpå den først og fremmest må læses: som en film om nogle individer, specielt Manuela og Frl. von Bernburg; som en film om pædagogiske metoder; og som en film om samfundsforhold. Og når filmen på disse tre planer er på en gang overdrevent klar og uoverskueligt dunkel hænger det sammen med selve filmens stil, som for mig også er et af dens meget fascinerende aspekter.

STILEN

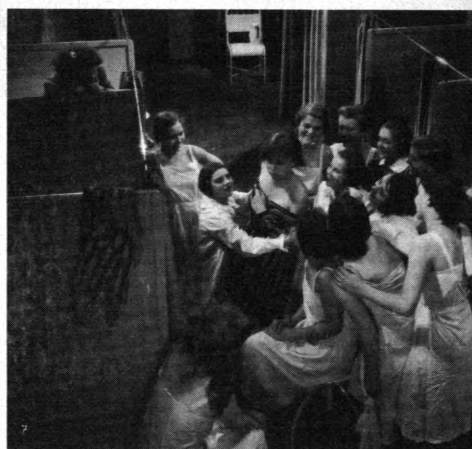
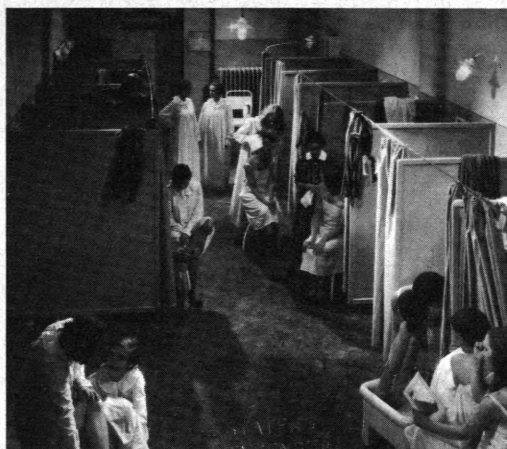
Man hører eller læser jo ofte at lydfilmens gennembrud i første omgang betød en væsentlig svækkelse af de filmiske udtryksmuligheder, og at de første lydfilm var meget primitive i deres fortællestil. Dette er imidlertid en sandhed med betydelig modifikation. Naturligvis blev der omkring 1930 overalt i verden lavet en god del kluntede rædsler – men det gjorde der sandelig også i stumfilmens sidste dage, og det gør der naturligvis endnu den dag i dag.

Hvad lydfilmens komme egentlig betød var for det første det beklagelige at den fuldkommen bjergtagende, helt frie og klare, stumme filmiske fortællemanér man ser hos de bedste instruktører fra midten af tyverne, helt forsvandt og vel aldrig vil vende tilbage. Men for det andet betød den det glædelige at der var ny udfordringer at tage op for de kunstnerisk bevidste instruktører – og dette giver sig i de bedste film fra gennembrudstiden udtryk i alt andet end lammelse, tværtimod i inspirerende, nyskabende vitalitet.

Hvad enten det nu er Sagan eller Froehlich der har ansvaret herfor, så er »Mädchen in Uniform« en af de film der på meget inspirerende og forudgribende måde udforsker det ny medium. Den er ikke perfekt fortalt. Hvad jeg kalder dens overdrevne klarhed skyldes blandt andet at den på nogle punkter er blevet tynget enten af reminiscencer fra stumfilmen eller af benovelse over at man kan lade en person sige hvad der sker eller hvordan en scene skal tolkes.

F. eks. kunne jeg godt have undværet et enkelt Eisenstein- eller Dreyer-agtigt nærbillede af en kommanderende mund og et voldsomt frøperspektiv af en buldrende forstanderinde. Og jeg kunne også godt have undværet en scene hvor eleven Ilse fortæller Manuela hvad både hun og tilskuerne sagtens kan se, idet det er fortalt så fremragende i billeder, nemlig at Frl. von Bernburg kysser eleverne godnat på panden – og at det er »wunderbar«. Eller en anden scene hvor vi først ser Frl. von Bernburg optræde yderst loyalt overfor to elever, og der så straks kommer to andre elever ind i det samme billede og den ene siger til den anden. »Du, das war eben furchbar anständig von Frl. von Bernburg!« Og der kunne gives mange flere eksempler på begge slags overtydelighed.

Men sådan noget er kun skønhedspletter, og bortset fra sådanne synes Sagan/Froehlich at have fundet frem til en helt sikker og fri tonefilmstil. Man veksler naturligt mellem på den ene side nogle få bredt karakteriserende hvilepunkter i handlingen, optaget stumt og gengivet med musik- eller lydmontage-ledsagelse, og på den anden side de egentlige lydoptagelser. Og blandt



og hinandens kroppe, og (6) en af pigerne beundres særligt for sin store barm. (7) Pigen Edelgard tager sig især venligt af Manuela, (8) og de to piger overraskes i denne lidt pinlige situation af Frl. von Bernburg, der irttesætter dem. (9) Senere er hele skolen samlet til en elevopførelse af Schillers »Don Carlos«. På første række sidder nogle af lærerinderne, bl. a. Frl. von Bernburg (nr. 3 fra højre), der ser særlig hengivent op på de optrædende. Hævet i baggrunden ses forstanderinden og hendes fornemme gæster.



disse veksler man igen elegant og sikkert mellem ret tæt klippede sekvenser og sekvenser med lange indstillinger der intet mangler i bevægelighed og spil i flere planer.

Samtalerne mellem Manuela og Frl. von Bernburg (spillet af to professionelle filmskuespillere) er gerne optaget i krydsklippede nære eller halvnære billeder, og man opnår her meget fine virkninger ved at antyde nærhed og fjernhed i relationen mellem figurerne med hhv. »over-shoulder«-billeder og singulære nærbilleder. Eleverne, derimod, og også de øvrige lærerinder, forstanderindens gæster osv. får gerne lov til at spille deres scener igennem i halvtotale eller totaler, og de gør det med en egen tørhed i afleveringen af de ofte knappe, præcist karakteriserende replikker, der kan lede tanken hen på Brecht eller (i en del frontalopstillinger af små grupper på 2–3 personer i snævre billedrum mod hvide vægge) på de senere tresseres film (f. eks. de unge italienere eller Godard).

En lidt nærmere analyse af et par sekvenser i filmens begyndelse kan måske give indtryk af det uprætentiøse mesterskab der udvises. Selve handlingen (efter en prolog jeg kommer tilbage til senere) begynder med en halvtotal af den utålmodige tante ved højre side af et

bord, hvorefter synspunktet drejes mod højre, og ind kommer — i total — skolens næstkommanderende, Frl. von Kesten, der går bagom over til venstre side af bordet. Og under samtalen mellem disse to i en halvtotal forgrund (altså den samme som i starten, omend der har været et umærkeligt billedskift, som måske snarere skyldes at den kopi jeg har set har været knækket, end et forsøg på at lave et »skjult« klip) ser vi nu Manuela, stående til venstre og lidt tilbage, reagere på hvad der bliver sagt.

Allerede her begynder man altså at ane at hverken Orson Welles/Gregg Toland eller William Wyler/Gregg Toland var dem der først så mulighederne i den såkaldte dybdefocus-stil, og denne anelse får man mildest talt bekræftet straks efter (og mange andre steder i filmen): Manuela er gået ud i hall'en udenfor og har en samtale — i total med skolens fine trappe som baggrund — med den pige der er hendes »plejemor« (tydeligt nok en slags underofficers- eller kapo-ordning).

Nu skifter synspunktet 180 grader, og samtalen fortsætter med rum bagved og bagest i rummet en åben dør ud af skolen. Ud af en dør til venstre i billedet (og stadig i samme indstilling) kommer så tanten og Frl. von Kesten, og alle fire danner en lille gruppe i total midt i billedet

og rummet. Tanten giver sine sidste formaninger og udbeder sig et kys på kinden til afsked, og mens hun derefter går bagud i rummet, »ind« i billedet, og Frl. von Kesten haster bort, begynder de to piger at gå fremad, samtalende. Kameraet følger dem et godt stykke ned ad en gang, så vi stadig ser dem i halvtotale mens billedet mørkner bag dem på grund af lysforskellen i hall og gang — og hundrede-procent lyden følger med (Sagan/Froehlich gør altså her lige nøjagtigt hvad man ifølge den traditionelle filmhistorie ikke kunne gøre omkring 1930 på grund af de tunge indkapslede maskiner og det dårlige lydapparat: lave tracking shots med hundrede-procent lyd). Et stykke nede ad gangen går en anden gang til venstre; pigerne vælger denne, og køreturen standser, men synspunktet drejes så vi ser efter pigerne, og det sidste kig tilbage til hall'en og udgangen forsvinder.

Bedre kunne en nouvelle vague-instruktør ikke have fortalt om hvordan et menneske bliver opslugt af et hus og dermed af et system. Sagan/Froehlich foregriber helt klart nogle af de ting Jacques Demy kan gøre med casinoet, mørke/lys og inde/ude i »Englebugten« — og bortset fra at sekvensen skifter synspunkt 180 grader med et billedskrift og ikke med en cirkelende kamerabevægelse ligger den uendeligt tæt op mod den måde hvorpå François Truffaut fortæller om Pierre Lachenays ankomst til det store hotel i Reims i »Silkehud«.

DET INDIVIDUELLE PLAN

Men lad os vende tilbage til de tre indholdsplaner og betragte dem nærmere: det individuelle plan, det pædagogiske plan, det sociale plan. Og lad os tage det første først: hvad er mon egentlig forholdet mellem Manuela og Frl. von Bernburg? Kort og godt: handler filmen (bl. a.) om forholdet mellem en lærerinde der er lesbisk og ved hun er det, men prøver at skjule det, og en ung pige der gennem lærerinden opdager at hun selv er lesbisk, og gennem skolens reaktion opdager at dette er socialt uacceptabelt, hvorfor hun vil tage livet af sig?

I hvert fald er der ingen tvivl om at forstanderinden og Frl. von Kesten opfatter Manuela som lesbisk. Forstanderinden taler om hendes »synd«, om at hun skulle »forbandes« og »udstødes af det menneskelige samfund«, om hendes »straffbare tilbøjelighed«, og Frl. von Kesten fortæller en af de andre piger at først når hun bliver rigtig voksen vil hun forstå hvorfor hun ikke må omgås sådan en som Manuela — og så vil hun blive taknemmelig for at man forhindrede hende deri.

Men forstanderinden og Frl. von Kesten er ikke filmens talerør — snarere tværtimod — og den mere sympatiske skildrede Frl. von Bernburg tager netop afstand fra forstanderindens hårde ord: »Hvad De kalder synd, fru forstanderinde, det kalder jeg en af den vidtspændende kærligheds tusinde former« (»den grossen Geist der Liebe, der tausend Formen hat«). Og selv om denne replik nok har en klang af »Vel er Manuela lesbisk, men er lesbisk kærlighed ikke fuldt så smuk som enhver anden?« betyder den dog sammen med lærerindens understregning af Manuelas modeløshed snarere at Manuela nok elsker hende, men at hun elsker hende som et barn elsker sin mor. Men igen, på den anden side: Lærerinden er jo part i sagen, er måske selv lesbisk, er måske ligefrem (som de gammeldags teorier om homoseksualitet havde det): en »forfører«. Hvilken vægt kan man lægge på hendes udsagn?

Og Manuela selv? Ja, at hun i en eller anden forstand elsker lærerinden er ikke til at tage fejl af; hun erklærer åbenhjertigt sin lykke og tryghed ved hvad hun opfatter som lærerindens kærlighed, og at hun ikke kan leve uden denne — og hun viser at dette ikke var en tom påstand. Men alle de andre piger sværmer jo også for Frl. von Bernburg — Manuela behøver ikke engang skrive sin elskedes navn ind i den skoleuniform hun overtager fra en tidligere elev, for det står der skam allerede. Og hele filmens skildring af pigerne er badet i erotik: de sender kærestebreve til hinanden, ligger to og to i sengene, beundrer åbenlyst deres egne og hinandens kroppe osv. — og alt dette skal naturligvis ikke forstås som en påstand om at de alle er lesbiske, men som en skildring af pubertetspigerne kaotiske kærlighedsbehov i almindelighed. Kan man da ikke også forstå Manuelas ganske særlige hengivenhed for lærerinden som et udtryk for det samme kærlighedsbehov, forstærket af savnet af en mor?

Er der da en nøgle at finde i iscenesættelsens enkeltheder, altså først og fremmest i den tydelige parallel der etableres mellem Don Carlos' forhold til dronningen, altså Elisabeth, i skuespillet og Manuelas til Frl. Elisabeth von Bernburg i filmens virkelighed? For det er netop efter at have spillet Don Carlos at Manuela, endnu iført Don Carlos' mandsdragt, springer op, ikke på scenen igen, men på den lave balkon, der derved kommer til at tjene som scene, og med sine egne ord og om sit eget forhold til lærerinden så at sige gentager den eneste af hendes replikker fra stykket som filmen insisterede på, nemlig Don Carlos' desperate kærlighedserklæring i 1. akts 5. scene — med dens klare hentydning til Manuelas senere selvmordsforsøg: »Lad dem blot rive mig herfra til marterbænken. Et øjeblik levet i Paradis betales ikke for dyrt med døden!« Siger filmen ikke herigennem noget om Manuelas kønsverskriddende konstitution (at hun først virkeligt er sig selv når hun er i mandsdragt), og om at hendes kærlighed til Frl. von Bernburg snarere er som en mands til en kvinde end som et barns til en mor?

Men igen, typisk for filmen og som en del af dens styrke: hvor klart dette udsagn gennem iscenesættelsen end er, så lader filmen det ikke blive derved, men dementerer igen gennem andre træk. For hvis Manuelas kærlighed er lesbisk, så er den ikke som en mands til en kvinde, men som en kvindes til en mand. Hvis forholdet er lesbisk fra begge sider er det (så meget står i hvert fald fast) et typisk »butch-femme« forhold — og det er tydeligt nok ikke Manuela der er butch.

Er Frl. Bernburg da en butch? Mærkeligt nok vover end ikke forstanderinden en sådan antydning på trods af at hun bebrejder lærerinden hendes pædagogiske metoder, hendes forsøg på at vise medmenneskelighed, og, især, at hun »indfører revolutionære og oprørske tanker« på skolen (hvorom mere senere). Intet ville være nemmere for forstanderinden end at skaffe sig af med Frl. von Bernburg og umuliggøre hendes fremtidige karriere ved at kalde hende lesbisk, og hun gør det dog ikke.

Filmens helhed er da heller ikke særlig tydelig i nogen påstand om at Frl. von Bernburg er lesbisk. Hun erklærer ganske vist som svar på Manuelas nærgående spørgsmål om hun er lykkelig, at det er »vidunderligt at leve for jer børn« — men selvom »børnene« er piger i pubertetsalderen er der vel ikke noget lesbisk i det. Hun kysser pigerne godnat på panden — som en mor vel ville gøre det (pigerne tager det dog anderledes, må man indrømme). Hun bjergtages af Manuela som Don Carlos

– men kan det ikke være af hendes spil og indlevelse? Og hun forærer Manuela noget af sit undertøj – men selvom Manuela opfatter dette som en intim kærligheds-erklæring, må man så ikke tro at en begavet lærerinde som Frl. von Bernburg ville vogte sig for således at udlevere håndfaste beviser mod sig netop hvis hun var lesbisk?

Men – hun kysser ikke Manuela på panden; hun kysser hende på munden. I en af filmens mest følelsesladede scener går Frl. von Bernburg, den første aften Manuela tilbringer på skolen, som sædvanlig roligt og sikkert gennem sovesalen og kysser pigerne, der sidder i natkjoler på knæ på deres senge, godnat på panden. Men da hun kommer til Manuela slår denne armene om hende, og efter skift til nærbillede bøjer hun sig roligt ned og kysser pigen på munden. Er dette ikke så tydeligt som man vel kan forlange?

Nej, for inden denne scene har Manuela haft en samtale med veninden Irmgard, netop om dette kysseritual, og netop i denne forbindelse har Manuela så fortalt om sin døde mor og om hvor vidunderligt det var når hun kyssede hende godnat. Og lærerinden ved at Manuela savner sin mor og at hun er på skolen netop fordi moden ikke er mere. Samtidig med at kysset altså har de fineste og tydeligste erotiske overtoner kan det derfor tages som en besegling af det løfte lærerinden netop har aftvunget Manuela om at hun må prøve at undgå på forhånd at regne med at hun vil blive ulykkelig på skolen.

Man vil måske spørge hvorfor jeg dog prøver så indgående at finde ud af om Manuela og Frl. von Bernburg er lesbiske; er det ikke ligegyldigt, skal en film absolut give et klart svar på et så firkantet spørgsmål? Mit svar er: nej, tværtimod. Hvad jeg prøver at forvisse mig om er at filmen ikke giver et klart svar, fordi jeg opfatter det som en styrke at den ikke putter sine hovedfigurer i bås, og fordi dette betyder noget for den mest centrale og stærkest følelsesladede scene mellem de to, en scene der hvor central den end er må forstås ud fra de øvrige.

Den scene – eller måske bare enkelthed – jeg tænker på kommer helt hen imod slutningen af filmen inde i sekvensen hvor Manuela vil til at styrte sig ned igennem skolens centrale trappe. Netop denne trappe er filmen igennem blevet ladet op med betydning: Det var her Manuela første gang mødte Frl. von Bernburg; det er her vi har set hende i baggrunden (igen en scene i flere planer!) skinsygt betragte et lille optog af lærerinden ledsaget af to elever, der åbenbart havde fået lov at bære lærerindens bøger fordi de havde kunnet deres lektie bedre end Manuela selv; og vi ved noget om hvor faretruende dyb trappeskakten er fordi vi har overværet at nogle elever smed en knaldperle ned igennem den.

Sekvensen indledes på lærerindens værelse hvor hun gør det klart for Manuela at hun ikke mere kan tage sig af hende, og Manuela atter næsten gentager en stump af sin scene som Don Carlos med Elisabeth: »Ja, jeg skal nok gå. A Dieu, Fräulein von Bernburg«. Netop som hun er gået udbryder lærerinden »Manuela!« og forsøger at løbe efter hende, men hun standses af forstanderinden, og sekvensen hvor Manuela går op ad trappen, fremmumlende et Fader Vor, og kryber ud over gelænderet (hvilket giver anledning til et billede ned i trappeskakten der bringer Hitchcocks »Vertigo« i erindring) er krydsklippet med billeder der viser hvordan de andre piger leder efter hende, og med et opgør mellem forstanderinden og Frl. Bernburg. Pigerne ledet begynder med at de ganske tyst lister sig ind på trappen og hviskende

råber: »Manuela!« Men deres råb og planløse leden tager til i hast, voldsomhed og forvirring, og pludselig kommer et stort nærbillede af Manuelas ansigt, der overtones næsten umærkeligt, omend hurtigt til et helt tilsvarende nærbillede af lærerindens ansigt, og lærerinden gyser, udbryder atter »Manuela!« og styrter ud efter hende, for næsen af forstanderinden.

Det er overtoningen det drejer sig om, denne overtoning, som jeg ikke blues for at kalde en af filmhistoriens stærkeste og mest overrumplende, men som ville have mistet en god del af sin hypnotiserende virkning om filmen inden klart havde fastslået at forholdet mellem Manuela og Frl. von Bernburg er et entydigt lesbisk forhold. Bevares, det havde stadig været ganske smukt om filmen med denne overtoning havde fortalt om hvorledes Frl. von Bernburg pludselig fornemmer at den hun elsker er i livsfare. Men som filmen nu er ligger der langt mere i denne overtoning (omend det er mindre håndgribeligt).

Ikke mindst knytter denne overtoning de to kvinder langt tættere sammen end f. eks. en noget lignende overtoning tidligere i filmen eller kysset gjorde. Den tidligere overtoning kommer under Frl. von Bernburgs overhøring af eleverne, mens en af pigerne aflirer en del af dagens lektie, nemlig første vers af kærlighedsdigtet »O, dass ich tausend Stimmen hätte«. Men hvor stærk denne overtoning fra lærerindens til Manuelas ansigt her end er, så er den dog hverken så præcis eller så meningsfuld som den senere. Den tidligere overtoning er en kombination af et subjektivt billede af hvordan Manuela ser lærerinden, og et billede af hvordan Manuela ser ud i denne situation (hun svømmer helt hen, og dette er grunden til at hun ikke kan sin lektie). Denne overtoning bringer altså ikke de to ansigter sammen. Det gør derimod kysset, men i profil, mod hinanden. Først i den sidste overtoning ser vi de to ansigter glide præcist over i hinanden en face, smelte sammen så ligheden mellem dem understreges og der fortælles noget om at Frl. von Bernburg ikke blot telepatiske fornemmer noget om Manuela, men at hun så at sige oplever hendes situation indefra, at de to kvinder ligesom deres ansigter glider over i hinanden, bliver identiske. Overtoningen bliver et øjeblik af umådelig skønhed og mystik.

Men hertil kommer at den også forbinder de to kvinders protest i opgivelsen og dermed (som så mange andre træk i filmen) det individuelle med det pædagogiske plan. Overtoningen kommer netop som Manuela vil kaste sig ud fordi hun ikke mere kan leve i anstalten, og netop som lærerinden over for forstanderinden har erklæret at hun tager sin afsked fordi hun ikke mere kan holde ud at se hvorledes forstanderinden »gør disse børn til hjælpeløse, ængstelige skabninger«.

DET PÆDAGOGISKE PLAN

Naturligvis er der ingen tvivl om filmens holdning til den form for repressiv pædagogik som skolen står for, men man kan meget vel (som f. eks. Erik Saxtorph i en film-museumsindledning), gøre gældende at filmen ikke opstiller noget alternativ hertil. Og dog er selv dette dunkelt, for på en måde er det ikke helt klart hvor langt filmen egentlig går i sin kritik – og omvendt kan man argumentere for at filmen sådan set både opstiller et alternativ og forkaster det igen.

Filmens kritik af skolen formuleres dels gennem skildringen af eleverne og deres forhold, dels gennem Frl. von Bernburg (men næppe gennem Manuela, der ligesom



Stills/ (1) i rollen som Don Carlos (i Schillers skuespil) erklærer Manuela sin kærlighed til Elisabeth, (2) og efter den vellykkede forestilling drikkes der punch, og pigerne danser med hinanden. Manuela bliver beruset og erklærer nu sin kærlighed til Frl. von Bernburg, hvorefter (3) hun spærres inde på skolens sygestue, hvor forstanderinden (Emilie Unda) taler dunder til hende, mens tremmeskygger på væggen giver værelset fængselskarakter. Næste dag er der fornemt prinsessebesøg på skolen, og Manuela får lov til at komme ud. (4) Efter besøget opsøger Manuela Frl. von Bernburg og kaster sig for hendes fødder, lige som hun som Don Carlos lå for fødderne af Schillers Elisabeth. (5) Forstanderinden og

er for »specielt« et tilfælde hertil). Og fra skildringen af eleverne bliver det klart at filmen naturligvis vender sig mod skolens militæriske karakter, uniformeringen, sultningen, brevcensuren, indoktrineringen (f. eks. gennem morgensangen: »So nimm denn meine Hände und führe mich!«), fratagelsen af personlige ejendele osv.

Mere speget er imidlertid skildringen af Frl. von Bernburg, der i Dorothea Wiecks tolkning er en yderst fascinerende, men også yderst uigennemskuelig figur. De »revolutionære og oprørske idéer« som forstanderinden tillægger hende, hverken ser eller hører vi ret meget til. Pigerne omtale af hende inden vi ser hende selv, er i virkeligheden yderst præcis: »Ja, du ved, det er altid meget mærkeligt med hende. Man ved aldrig hvordan hun mener det. Først ser hun frygtelig strengt på én, og så pludselig er hun igen frygtelig venlig mod én.« Hun kan være overordentlig smuk og særpræget i nogle billeder, mens hendes ansigt i andre virker grimt, hårdt og skævt; hun kan være lukket og utilgængeligt venlig, men kan i scenen hvor hun giver Manuela noget undertøj pludselig løse op og blive nærmest piget; hun kan være smilende og indtagende, og hun kan være overordentlig kold.

Da hun selv dukker op første gang er det da også hendes kulde vi først bemærker. Hun møder den sitrende Manuela på trappen med ordene (afleveret kort, tørt og præcist, men med et lille — ironisk? — smil om munden): »Nå, så du er altså den ny? Kom her hen. (Hun retter på Manuelas hår). Jeg forlanger absolut orden! Inden du går ned fra sovesalen må du melde dig hos mig! Snak ved af- og påklædning er absolut forbudt!«

Ved lærermødet bebrejder forstanderinden hende at hun næsten ingen anmærkninger uddeler, men hun forsvare sig med at hun ikke behøver dette — pigerne lærer hvad de skal og opfører sig som de skal også uden disse straffe. Men hvad er det Frl. von Bernburg lærer dem? Ja, filmen viser hende kun som lærer i religion og måske litteratur, og hvad pigerne her skal lære er åbenbart sød, men tåbelig udenadslapren af bibelhistorier og digte. Og hvor de andre, mere forpjuskede lærerinder altså må bruge truslen om straf som disciplinært middel,

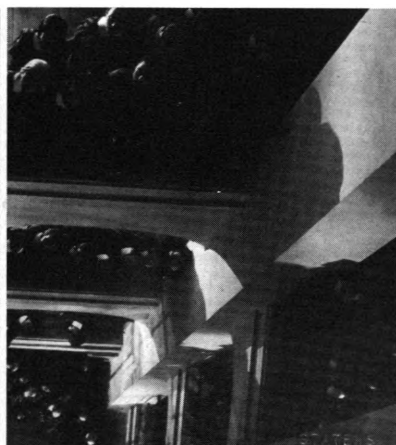
har Frl. von Bernburg en sådan personlig autoritet at hun kan nøjes med den åndelige terror der er beskrevet i den replik jeg citerede ovenfor.

Hvis »Mädchen in Uniform« opstiller et alternativ til den sorte skole som vi her ser den, er det altså ikke et alternativ til dens fundament, men til dens metoder: man foreslår åndelig terror frem for korporlig (nemlig udsultning og indespærring — der er aldrig i filmen tale om egentlig korporlig afstraffelse af pigerne). Hvis Frl. von Bernburgs figur står for ændringer, er det ændringer der skal forsvare skolens fundamentale værdier, ændringer der skal sørge for sikrere metoder til at nå skolens mål med eleverne. Måske vil man ikke uden videre lade hendes stadige opfordringer til Manuela om dog at affinde sig med skolen, stå som det endelige bevis for at hun i grunden er på systemets side, men da hun med en smule venlighed og lidt af sin kolde charme (og et klask i enden!) får en elev til at undlade at forsøge at flygte, kan man næppe forlange noget klarere indicium mod hende. At hendes åndelige terror i mindre grad end skolens officielle skulle eleverne til »hjælpeløse, ængstelige skabninger« er der intet der tyder på — flugtforsøget var måske netop udtryk for alt andet end hjælpeløshed.

Men filmen lader det jo ikke blive herved. Ved filmens slutning tager Frl. von Bernburg sin afsked, og dette kan næppe blot betyde, at hun opgiver at gennemføre sin åndelige terror af eleverne på denne skole. Hendes brud må være mere radikalt, må være et brud med hele systemet, et udtryk for en erkendelse af at også hendes egen måde at virke på indenfor systemet er umenneskelig. Spørgsmålet er ikke om pigerne skal holdes nede med det onde eller ledes med det halvonde. Hvad filmen lader én forstå gennem slutningens opgør mellem forstanderinden og Frl. von Bernburg er at intet af disse alternativer er holdbart. Og Frl. Bernburgs egen erkendelse heraf gives udtryk i at hun først efter, men så til gengæld lige efter at hun har taget sin afsked pludselig kan opleve Manuela indefra. Ganske vist slutter filmen med at forstanderinden, beskæmmet og til dels brudt ved konfrontationen med både Frl. von Bernburgs og Manuelas sluttelige konsekvens, går ned af en mørk



nogle lærerinder overrasker Manuela i hendes offentlige kærlighedserklæring til Frl. von Bernburg, (6) og det forbydes nu Frl. von Bernburg at have mere med Manuela at gøre, hvorfor Frl. von Bernburg vælger at sige sin stilling op. (7) Imens går livet sin trøstesløse gang på skolen, (8) indtil panikken bryder løs, da eleverne opdager, at Manuela gør anstalter til at begå selvmord ved at springe ud fra trappen, og i en vertigo-agtig indstilling vises subjektivt de mange elever set fra Manuelas synsvinkel. (9) Forstanderinden har sammenkaldt eleverne; efter at have talt til dem lyder reitraitens toner, og hun går alene og måske knækket ned ad gangen i baggrunden.



gang mens vi hører reitraiten blæst på lydbåndet (som reveillen blev hørt ved filmens begyndelse), men i filmens slutreplik inddrager Frl. von Bernburg udtrykkeligt sig selv — eller sit tidligere selv — i fordømmelsen: »Børnene har forhindret en ulykke som vi begge ville have haft på vor samvittighed resten af livet.« Men selvfølgelig må man give f. eks. Saxtorph ret i at der så herefter ikke stilles et yderligt alternativ op.

DET SOCIALE PLAN

Det pædagogiske plan står dog ikke alene, men er ikke mindst et gennemgangsled til filmens samfundsmæssige plan. Når forstanderinden går ind for de absurde pædagogiske principper »Hunger und Zucht« — »sult og tugt« — er det fordi »Durch Zucht und Hunger, durch Hunger und Zucht werden wir wieder gross — oder gar nicht« som hun siger: kun på denne måde kan Preussen atter blive mægtigt.

Det hele foregår altså for Preussens skyld, og filmen lægger fra starten ikke skjul på at soldaterstaten Preussen er baggrunden for skolen og begivenhederne. For selv om vi i hele filmens egentlige handlingsdel (som i referatet) ikke kommer udenfor skolebygningen, så be-

gynder filmen dog ikke der. Den åbner tværtimod med to korte montage-sekvenser, der udefra bringer os ind i skolen: først et klammesyntagma (en række af billeder udenfor handling og tid som skal læses under ét) som, ledsaget af klokkelyste og forvredet militærmusik, viser os eksempler på preussisk ikonografi i skulptur og arkitektur (optaget som spærrende sorte silhouetter mod en lys himmel): en uhyggelig, umenneskelig marmorverden af søjler og kæmpende — men også frosne — figurgrupper (en montage der har en forbløffende lighed med visse træk i en anden tysk kvindelig mesterinstruktør, Leni Riefenstahls film om olympiaden i Berlin 1936); der skal ikke være nogen tvivl om hvad det er for en verden skolen er placeret i. (Og for at vi ikke skal glemme det, dukker en tilsvarende kort montage op en enkelt gang inde i filmen, ligesom klokkelystene også dukker op igen et par gange). Og derefter den montage der dementerer påstanden om at der slet ingen mænd er i filmen, nemlig et kort parallel-syntagma (en sammenstilling af to billeder eller billedrækker med forskelligt motiv, her som udtryk for indholdet: som det ene, så det andet), et billede af marcherende soldater, efterfulgt af et billede af marcherende fødder, der i det tredje billede viser sig at være kostskolepigernes fødder.

Men Preussen står ikke blot for Preussen, og overhovedet at det er Preussen skolen ligger i er kun noget der fortælles dem, der kan genkende den nu sønderskudte potsdamer arkitektur i indledningssekvensen eller til nød skoleproletariatet, kokkepigeres preussiske regional-sprog; det siges ingen steder direkte. Det er altså næppe Preussen konkret som politisk-socialt fænomen skolen er anbragt i, men Preussen som ideologisk fænomen, som (og dette kommer igennem ligemeget om man genkender Potsdam eller ej) en ganske ekstremt chauvinistisk type af mandeverdenen.

For selvom der ikke havde været et enkelt billede af soldater i filmen havde det for en lidt dybere tolkning alligevel været forkert at sige at den foregår i en verden udelukkende befolket af kvinder. Tværtimod — på en måde er filmens hovedpersoner netop de ikke-tilstedeværende, mændene; og på en måde er filmens verden netop den vi ikke ser, mændenes verden. Den kvindernes verden vi ser har netop kun eksistens som et vrang- eller spejlbillede af mandeverdenen og er kun defineret ud fra denne. Skolen er ikke en pigeskole slet og ret; den er en skole for døtre af preussiske officerer, det sted hvor den chauvinistiske mandeverden kan lade spildproduktet piger opbevare til de er tjenlige som gode nationalistiske soldaterhustruer og soldatermødre (pigeres mødre har selv gået på skolen, forstår vi).

Og for at vi ikke skal glemme dette minder filmen os om det igen og igen. Det sker i replikker som den med »sult og tugt« eller som tantens »Soldaterdøtre græder ikke!« da Manuela kommer til at vise sin forknythed ved at blive afleveret på skolen. Og det sker visuelt. Overalt i skolens gange og officielle rum nidstirres pigerne af repræsentanter for en forstenet mandeverden, gipsbuster af store hedengangne (der naturligvis også bringer minder om indledningens figurgrupper). Og hvor den kan komme til det understreger filmen de respektable damers mandhaftighed: mens pigerne dog er kvinder med hud og hår og bryster og til dels endog erotisk interesse for mænd (som skuespilleren Hans Albers, der er pin-up man på indersiden af lses skabsdør), har lærerinderne og de tjenende ånder måttet undertrykke deres kvindelighed og nærmest optræde kønsløst (hvilket naturligvis er lykkedes bedst for den næstkommanderende, Frl. von Kesten), mens forstanderinden virker som et uhyre af en tvetulle — hverken kvinde, mand eller kønsløs — og de fine damer, mandeverdenens udsendinge med prinsessen og tanten i spidsen, skildres som store, klodsede mandfolk i kvindeklæder.

At »Mädchen in Uniform« er instrueret af en kvinde og med kvinder i alle roller er altså langtfra et »gimmick«. Det er et træk af væsentlig betydning for filmens indre sammenhæng og for dens »budskab«. »Mädchen in Uniform« er også en kvindefrigørelsesfilm, en film der handler om hvordan kvinder kun får lov at leve i mandeverdenens skygge, samtidig med at den viser at kvinder kan mere end dette — de kan f. eks. lave film. Når filmen kun insisterer på én replik i »Don Carlos« udover hovedpersonens allerede citerede kærlighedserklæring, nemlig på Marquis Posas udråb fra 3. akt, 10. scene: »Giv os tankefrihed!« da kan man nok tage dette både som pigernes råb til skolen, som den liberale tyskers råb til det samfund som er ved at sprede nazismens mørke ud over ham/hende, og som kvindeverdenens råb til mandeverdenen: »Giv os frihed til at tænke andre tanker end jeres! Giv os frihed til at være os selv!«

Men ser man filmen som handlende ikke så meget om

den preussiske stat som om kvindens undertrykkelse i en mandeverden, må tolkningen af det pædagogiske og det individuelle plan også ændre sig. På det pædagogiske plan bliver opgøret med både den korporlige og den åndelige terror et opgør med en kvindeopdragelse der blot er en let mildnet form for (og dermed næsten en karikatur af) den repressive mandeopdragelse, og hvis mål det er at gøre kvinden egnet til deltagelse i mandeverdenen på mandens vilkår.

Og på det individuelle plan må måske tolkningen af den erotiske tone der holdes i mange af scenerne med pigerne også ændre sig. Måske er den mere end et blot og bart udtryk for »pubertetspigeres kaotiske kærlighedsbehov«, måske er det vi her ser skildret også en gryende »søstersolidaritet« — en solidaritet der ganske vist endnu kun er vendt indad: man udveksler erfaringer og forventninger, men man drømmer ikke om at nægte at opføre skolekomedien for forstanderindens fine gæster da en af pigerne får frataget sin rolle på grund af et forsøg på at smugle et brev ud af skolen uden om censuren. Det nærmeste man kommer til en udadvendt solidaritet er da en af pigerne beslutter sig for at klage til den besøgende myndighed, prinsessen, over behandlingen af Manuela — men hun opgiver alligevel og giver selv begrundelsen at hun »er for velopdragen«. Og dette er jo netop sagen: pigerne i filmen er endnu for vel opdragne i mandssamfundets normer og opfattelse af kvindens rolle til at de tør tage deres skæbne i deres egen hånd.

Er jeg gået for vidt? Ser jeg syner? Er jeg langt ude i en overfortolkning når jeg begynder at se en moderne rødstrømpe-problematik i en film fra 1931?

I hvert fald føler jeg ikke at jeg har været tvunget til at foretage denne tolkning fordi jeg ikke kan pine mere ud af filmen på de mere »tekstnære« planer. Tværtimod, der er mange, mange spændende træk i Leontine Sagans »Mädchen in Uniform« som jeg ikke har kunnet komme ind på i denne artikel — og formodentlig endnu flere som jeg slet ikke har bemærket.

Men at se en ældre film som (også) belysende en aktuel problemstilling er under ingen omstændigheder at overfortolke filmen. Det er at bruge den. Og det karakteristiske for de film man kommer til at holde mest af er netop at de lader sig bruge, at de er så rige og facetterede i deres blanding af klarhed og dunkelhed at de set i stadig ny sammenhænge vil vise sig at være aktuelle på stadig ny måder. Man vil aldrig kunne trættes af en film som »Mädchen in Uniform«, man må se den, genopleve den, atter og atter.

■ PIGER I UNIFORM

Mädchen in Uniform. Tyskland 1931. **Dist:** Bild und Ton GmbH. **P-selskab:** Deutsche Film-Gemeinschaft GmbH. **P:** Frank Wysbar. **Kunstnerisk Sup:** Carl Froelich. **Instr:** Leontine Sagan. **Manus:** Christa Winslo, F. D. Andam. **Efter:** Skuespil af Christa Winslo: »Gestern und Heute«. **Foto:** Reimar Kuntze, Franz Wehmayr. **Ark:** Fritz Maurischat, Friedrich Wincker-Tanenberg. **Musik:** Hansom Milde-Meissner. **Tone:** Karl Brodmerkel. **Medv:** Dorothea Wieck (Frøken von Bernburg, lærerinde), Hertha Thiele (Manuela von Meinhardt), Ellen Schwanneke (Ilse von Westbagen), Emilie Uda (Forstanderinden), Hedwig Schlichter (Frøken von Kesten, lærerinde), Gertrud de Lalsky (Manuelas tante), Marte Hein (Storhertuginen), Lene Berdolt (Frøken von Gaerschner), Lisi Scheerbach (»Mademoiselle« Oeuillet), Margory Bodker (Miss Evans), Erika Mann (Frøken von Atem), Else Ehser (Elise), Ilse Winter (Marga), Charlotte Witthauer (Erika), Erika-Margot Biebrach, Margrethe Reschke, Annemarie von Rochhausen, Ilse Vigdor, Barbara Pirk, Dora Thalmer, Dolly Mathieu de Padilla, Lore Schützendorf, Marieluise Claudius, Liselotte R., Hertha Th., Rottraut R., Hildegard H., Elise N., Ellen B., Barbara P., Ilse V., Annemarie von R., Erika B., Mara S., Ethel R., Dora Th., Thea D., Charlotte W., Ilse W., Hilde H., Lilo R., Susanne K., Irma W. **Org. længde:** 98 min., 2682 m. **Længde:** 85 min. (filmmuseets kopi). **Censur:** Gul. **Udl:** Fotorama. **Prem:** Metropol 4.4.32.

En ny version af Christa Winslos skuespil blev filmet i 1958 som en vesttysk/fransk co-produktion instrueret af Geza von Radányi under samme titel.