

Jasmina Šepetavc

## Zvok onkraj zidov: Dekleta v uniformah

Vsakdo, ki se je/bo kdaj potopil v lezbično fikcijo, bo prej ali slej naletel na ljubezenske romance, ki se dogajajo v zaprtem homosocialnem okolju internata, kjer dekleta, odrezana od zunanje družbe in moških, med sabo spletajo čustvene in včasih seksualne vezi, za katere vseskozi vedo, da bodo le stežka preživele preizkus zunanjega sveta. Žanr internatske šole ima dolgo tradicijo (navsezadnje naj bi imela sama Sapfo svojo šolo in zaljubljene učenke) in svoja pravila časovnega suspenza, kjer je mogoče zapovedi heteronormativne družbe delno opustiti, dokler ne pride čas, ko dekleta zapustijo internat in izpolnijo svojo dolžnost do družbe ter se podredijo njenim pričakovanjem. Koncept časovno zamejenega lezbištva ni nič novega, delno izhaja iz zgodnejših proučevanj seksualnosti, svoje stabilno mesto pa je našel v filmu: odraslo dekle, piše Barbara Creed v svojem pregledu reprezentacij lezbičnega telesa, je primorano udobne pobalinske hlače in (lezbične) igre slej ko prej zamenjati za feminilno privlačnost in heteroseksualno zvezo. Danes, ko imata dve puncici v fiktivnem svetu romanov, filmov in japonskih mang (kjer ima žanr dolgo zgodovino in je priljubljeno čtivo japonskih

poslovnežev srednjih let) včasih celo možnost srečnega konca, se lahko žanr internatske šole bere kot homofobna ostalina starih časov. A pri sodbi je potrebna previdnost: bogati žanr se mogoče res začne kot *guilty pleasure*, v katerem spremljamo prisiljeno dramo, dolge poglede in prepovedane poljube, a ima tudi svoje klasike, ki so veliko bolj kompleksne in resne, kot bi jim pripisali na začetku.

**Dekleta v uniformah** (*Mädchen in Uniform*, 1931) so brezpogojna klasika žanra. Film, ki je ob svojem izidu hipoma postal kinematografski hit in mu je nemški filmski kritik Siegfried Kracauer namenil recenzijo z nekoliko senzacionalističnim naslovom *Upor v deklinški samostanski šoli. Dober nemški film!*, je nemški film brez svojega mesta: ujet med nemški ekspresionizem in visoko estetizirano propagando nacizma, ki je sledila v naslednjih letih. Čeprav izjemno delo, je film *Dekleta v uniformah* izginil iz nemške filmske zgodovine za nekaj desetletij, dokler ga ni ponovno odkrilo feministično gibanje sedemdesetih let prejšnjega stoletja. To je vzporedno s feministično filmsko teorijo vse bolj ustvarjalo svoje filme, kar pomeni, da je hkrati gradilo alternativno podporno filmsko infrastrukturo: feministične distribucijske mreže, feministične filmske festivale in feministične filmske arhive, kjer so film tudi odkrili, vložili denar v novo, boljšo kopijo in ga začeli prikazovati na feminističnih festivalih. Do takrat že ostarele igralkice so naenkrat spet postale kulturne zvezde in priljubljene intervjuvanke za akademske raziskovalke filma, film pa arhivsko politično opozorilo, vredno vedno nove analize.

Dekleta v uniformah, 1931



Dekleta v uniformah, 1931



Usoda filma namreč retrospektivno piše zgodbo, ki bi jo bilo mogoče spremeniti v popolnoma nov film: *Dekleta* so nastala po gledališki igri nemško-madžarske pisateljice Christe Winsloe, režirala jih je režiserka Leontine Sagan, ki je za vloge varovank uporabila večinoma amaterske igralke, film pa je bil financiran kot združniški projekt, preko neprofitne produkcijske družbe Deutsche Film-Gemeinschaft (vsi sodelujoči so bili plačani z delnicami, ne z denarjem). Zgodba se dogaja v internatski šoli, ki jo vodi stroga zagovornica pruskih vrednot, ostarela ravnateljica (sama v uniformi, s palico, ki je ne uporablja toliko za hojo kot za zastraševanje, je namerno predstavljena kot pruski kralj Friderik II. Veliki in falična ženska hkrati). Film vseskozi opozarja na strogo discipliniranje mladih deklet, ki so pogosto lačna: medtem ko v komičnih prizorih sanjarijo o tortah, oblitih s sladko smetano, ravnateljica svoji pomočnici (z grbasto postavo, ki opreza za prestopnicami in jih tožari) govori: »Prusi so bili od nekdaj lačni. One so otroci vojakov. In če bo bog dal, bodo matere vojakov. Skozi disciplino in lakoto bomo ponovno veličastni!« V ta svet vojaško organiziranega legla hčera vojakov, bodočih žena in mater vojakov, prispe Manuela (Hertha Thiele), kakopak hči vojaka in pokojne matere, ki se kmalu zaljubi v (priljubljeno) učiteljico Fräulein von Bernburg (Dorothea Wiek), kar zgodbo skorajda pripelje do tragičnega konca.

Film, ki ga je kritika retrospektivo brala kot protimilitaristično in protifašistično opozorilo, dejansko še danes deluje izjemno: ustrojeno korakanje deklet režiserka spretno vzporeja s posnetki mogočnih stavb in kipov generalov, glasno petje in pogovore deklet pa večkrat prekinejo zvoki iz za zidov internata – korakanje vojakov in bitje zvonca mogočnega zvonika –, ki opozarjajo, da gledamo svojevrstno heterotopijo, odmaknjeno od zunanje družbe, a hkrati neločljivo zvezano z njo. Kracauer je svojo prvo recenzijo leta 1931 zaključil s komentarjem, ki ga je danes mogoče brati kot tragično zmotno napoved širšega stanja nemške družbe – »Ta film je znamenje, da se pri nas prebujajo še dobre sile« –, sam film pa je nekoliko jasnovidno napovedal zgodovinsko družbeno spremembo, ki se je dokončno zgodila le dve leti pozneje.

Če je protifašistično sporočilo en del filma, je hkrati drugi, v kritikah prepogosto zamolčani del, feministična in seksualna osvoboditev. Ruby Rich v izjemni recenziji opozori, da film deluje tudi kot protipatriarhalni in lezbični tekst. Razveza protifašizma in (lezbičnega) feminizma filma namreč ni le netočna, temveč tudi nevarna, navsezadnje film vseskozi opozarja na nacionalsocialistično ideologijo združevanja tradicije pruskega militarizma in heteronormativne patriarhalne vzgoje »primernih« vojaških mater in žena, ki je v nefiktivnem svetu pomenila hkratno brutalno preganjanje tistih, ki so heteronormativne zapovedi prekršili.

Lezbična režiserka Barbara Hammer gre desetletja kasneje v Nemčijo, snema ruševine podobnih stavb, ki jih je v vsej mogočnosti prikazovala Leontine Sagan, in išče fragmente lezbične zgodovine. Te je bilo med vojno, ki je sledila filmu, moč najti v taboriščih, kjer so bile lezbijke za razliko od spolnega prestopništva moških homoseksualcev (roza trikotnikov) največkrat označene kot »asocialne«. Asocialnost je ženska, zaključí Barbara Hammer, podobno pa pokažejo *Dekleta*, ko postavijo v ospredje Manuelo, ki je ob prihodu v šolo nemudoma označena kot »emocionalno dekle«, potrebno prave vzgoje. »Emocionalnost« skozi film deluje kot prikrit govor o lezbištvu, ki zmoti pravila internata. Manuela se ob vsaki priložnosti oklepa Fräulein von Bernburg in joče, ko jo učiteljica poljubi za lahko noč – ne zaradi poljuba, temveč zato, ker ve, da bo nekoč morala oditi, učiteljica pa bo poljubljala nova dekleta. Kar se pred gledalci odvija od vsega začetka, je kompleksna družbena kritika militarizma, in to predvsem skozi ljubezensko zgodbo in seksualno transgresijo: ko Manuela dobi svojo uniformo (staro, podedovano od dekleta, ki je bilo tam pred njo), na njej opazi začetnice Fräulein von Bernburg, učiteljico pa kmalu za tem sreča na mogočnem šolskem stopnišču. Med kulisami veličastne stavbe, prepredene s prepovedanimi conami (ena teh je breznu podobno osrednje stopnišče, na katerem se odvija končna scena filma) ter sencami, ki implicirajo ujetost likov in vseskozi opozarjajo, da je heteronormativni patriarhat na platnu mogoče res odsoten, a hkrati dekleta popolnoma obkroža, se razvija verjetno prava eksplicitno lezbična zgodba, polna hrepenečih pogledov, poljubov (tudi na ustnice) in dolgih objemov. A če je Manuela odkrito zaljubljena, igra privlačna učiteljica Fräulein von Bernburg dvojno vlogo, opozori Ruby Rich: po eni strani je postavljena nasproti despotski avtoritarni oblasti ravnateljice, po drugi pa isto oblast ohranja, le na bolj human način. Seksualna represija v imenu družbene harmonije je ime učiteljčine igre, ki večkrat poudarja, da mora z vsemi dekleti ravnati enako, vsako od njih poljubiti za lahko noč v enaki meri. A hkrati se zdi, da Manuela v učiteljčino in šolsko fasado uspe vnesti razpoko, ki bo stvari spremenila za vedno. Ko Manuela po uspešni produkciji šolske igre pijana prizna svojo ljubezen pred vsemi, jo ravnateljica zgovorno zapre v šolsko ordinacijo (navsezadnje je lezbištvo zanjo bolezen), učiteljica pa se po začetni rezerviranosti na neki način osvobodi, ko despotski figuri reče: »Tistemu, čemur vi pravite greh, jaz rečem velik duh ljubezni.« Da je med Manuelo in učiteljico tesnejša povezanost, kot jo imata z drugimi ženskami v filmu, režiserka nakazuje s podvajanjem in mešanjem bližnjih planov njunih obrazov, kot da ženski skorajda telepatsko čutita druga z drugo. Tako tudi učiteljica hipoma ve, da je Manuela v stiski (obupano dekle poskusi storiti samomor)

in ji odhiti na pomoč, ravnateljica pa poraženo odkoraka med dekleti po temnem hodniku. A kritika do danes ni enotna, kaj zares pomeni konec filma: Je oblast poražena? Je oblast sploh lahko poražena, če vemo, da je ravnateljica le njen lakaj in da zidovi internata dekleta ščitijo pred nečim veliko bolj zlovesčim? So se Fräulein von Bernburg, Manuela in ostala dekleta lahko seksualno osvobodila ali so postala vojaške matere in žene? Kaj je pomen in kakšna je moč skupnosti, ki stopi skupaj proti despotski oblasti v skorajda feminističnem zavezništvu (*Dekleta* se od drugih del žanra namreč najbolj razlikujejo ravno v tem, da tu lezbična upornica nikoli ni sama v svojem boju proti pravilom internata)? In ali film z odprtim koncem pušča zadnje opozorilo, na katerega je kasneje odgovorila zgodovina?

*Dekleta v uniformah* so se lahko zgodila ravno v Weimarski republiki, znani po seksualni strpnosti in raznoliki LGBT sceni, tik preden je prevzelo nadzor nad filmom nemško ministrstvo za propagando z Goebbelsom na čelu. Režiserka je tako najprej odšla delat v Veliko Britanijo, nato pa se je preselila v Južno Afriko, kjer je bila med ustanovitelji Nacionalnega gledališča v Johannesburgu. Pisateljica originalne igre (kjer je Manuela na koncu naredila samomor) in filma, Christa Winsloe, je zaradi judovskega porekla zbežala v Francijo, kjer se je pridružila odporu in bila malo pred koncem vojne s svojo ljubimko usmrčena zaradi govoric, da je nemška vohunka. Velik del ženske zasedbe je zaradi porekla končal v taboriščih; Thiele, ki je igrala Manuelo, pa naj bi Goebbelsu, ki jo je povabil k snemanju propagandnih filmov, zabrusila, da se ne obrača z vetrom in odšla v Švico, kjer je večino časa delala kot medicinska sestra. Film, ki je bil v novi družbeni klimi kmalu prepovedan, je (sicer podvržen strogi cenzuri) preživel vojno in že zgodaj dobil več zvestih privržencev: Ruby Rich tako piše, da naj bi bila med oboževalci francoska pisateljica Colette in hollywoodski mogočnej Irving Thalberg, ki je igralko in scenaristko Salko Viertel – ta je v preteklosti delala z Leontine Sagan v gledališču – spodbujal, naj v film **Kraljica Kristina** (Queen Christina, 1933) z Greto Garbo v glavni vlogi vključi lezbični element. Več virov pa navaja, da naj bi bila med tistimi, ki so preprečili cenzuro in prepoved filma v ZDA, sama Eleanor Roosevelt. Poznejša različica filma iz leta 1958 z Lily Palmer in Romy Schneider v glavnih vlogah je obdržala okvir originala, s tiktakajočo uro v ozadju vred in veliko mero lezbične senzualnosti, a hkrati izgubila velik del političnega naboja: original je namreč prežet z urgentnostjo, ki se z vsako odbito uro približuje zgodovinski kataklizmi. V tem pomenu je film premetena dvojna heterotopija: tista, ki so jo gledalci gledali na platnu, in tista, v kateri so se leta 1931 znašli tudi sami – medtem ko so v fiktivnem časovnem suspenzu vsakdana sedeli v kinodvorani, se je zunaj nje že slišalo vojaško korakanje. **E**