

KONRAD KLEJSA

PAMIĘĆ O RODZEŃSTWIE SCHOLL W FILMACH MICHAELA VERHOEVENA I PERCY'EGO ADLONA - KONTEKSTY I INTERPRETACJE

ABSTRACT. Klejsa Konrad, *Pamięć o rodzeństwie Scholl w filmach Michaela Verhoevena i Percy'ego Adlona – konteksty i interpretacje* [The Memory of the Scholl Siblings in Michael Verhoeven's and Percy Adlon's Films – Contexts and Interpretations] edited by M. Adamczak – „Człowiek i Społeczeństwo”, vol. XXXIV, Poznań 2012, pp. 11-30. Adam Mickiewicz University Press. ISBN 978-83-232-2518-8. ISSN 0239-3271.

This paper analyses two German feature films dedicated to the life of Sophie Scholl: *The White Rose* (*Die Weiße Rose*, dir. Michael Verhoeven) and *Five Last Days* (*Fünfletzte Tage*, dir. Percy Adlon). They both premiered in 1982 and caused a nationwide debate on the legacy of German anti-Nazi movement. Drawing on German memory culture, which underwent vital changes in the post-1968 period, the author focuses on the dramaturgy of both movies and various differences in treating the material which is “based on facts”. It is argued that Verhoeven's film obliterates the religious background of the White Rose, while *Five Last Days* fails to discuss the group's political agenda. In the conclusion the impact of both movies on the German public is presented (a special attention is given to the prosecutions against war-time criminals who convicted and sentenced the White Rose's members).

Konrad Klejsa, Uniwersytet Łódzki, Zakład Historii i Teorii Filmu, Instytut Kultury Współczesnej, ul. Franciszkańska 1/3, 91-113 Łódź, Poland.

Antynazistowski ruch oporu w Niemczech¹ jest zjawiskiem, które do-
czekało się dziesiątek tytułów opowiadań i powieści oraz – *last but not least*
– studiów, analiz i monografii historycznych². W Republice Federalnej

¹ Warto zwrócić uwagę, że w niemieckim piśmiennictwie „opór” rozumiany jest, jak sądzę, inaczej niż wskazywałby na to uzus potocznej polszczyzny. Stąd niektórzy autorzy wyraźnie różnicują rozmaite formy oporu: sprzeciw (nieposłuszeństwo obywatelskie), „rezy-stencję” (siłową, militarną) i opozycję (wyłącznie w systemie demokratycznym). Zob. P. Stein-bach, *Opór – sprzeciw – rezystencja. Postawy społeczności niemieckiej w Trzeciej Rzeszy a pamięć zbiorowa*, tłum. I. Ewertowska-Kłaja, Poznań 2001.

² W języku polskim: J. Kozeński, *Opozycja w III Rzeszy*, Poznań 1987; S. Niesiołowski, *Niemiecy przeciwnicy Hitlera*, Łódź 1995; E. Schiele, *Niemiecki opór wobec narodowego socjalizmu w Niemczech w latach 1933-1945*, „Zeszyty Niemcoznawcze” nr 2, 1995.

Niemiec centrum owych *Widerstandsnarrative* stanowi nieudany zamach na Adolfa Hitlera z 20 lipca 1944 roku, dokonany w Wilczym Szańcu przez pułkownika Clausa von Stauffenberga. Z kolei w NRD antynazistowskie ugrupowania chadeckie były uznawane za faszystowskie, natomiast tradycja komunistycznego ruchu oporu stanowiła ważny element legitymizujący Niemcy Wschodnie jako samodzielny byt państwowy. Swego rodzaju „neutralnym” symbolem, najmniej kontrowersyjnym dla obu kultur pamięci³, była Biała Róża [*Weißer Rose*] – nielegalna organizacja działająca w Monachium na przełomie 1942 i 1943 roku, skupiająca wedle różnych szacunków od kilku do kilkudziesięciu młodych ludzi, głównie studentów. Grupa ta w potocznej świadomości Niemców utożsamiana jest z Hansem i Sophią Scholl – rodzeństwem, które 18 lutego 1943 roku zostało zatrzymane na monachijskim uniwersytecie pod zarzutem kolportowania antynazistowskich ulotek, a po krótkim śledztwie stracone pięć dni później.

Okoliczności tych wydarzeń zostały drobiazgowo opisane przez historyków; przypomnę je krótko w dalszej części tekstu, ale to nie one stanowią przedmiot mojej uwagi. Interesują mnie bowiem ich filmowe reprezentacje, a mianowicie dwa filmy fabularne opowiadające o Schollach: *Die Weiße Rose* (*Biała Róża*, reż. Michael Verhoeven, 1982) oraz *Fünf letzte Tage* (*Pięć ostatnich dni*, reż. Percy Adlon, 1982). W toku wywodu będę się również odwoływać do późniejszej produkcji *Sophie Scholl – ostatnie dni* (*Sophie Scholl – die letzten Tage*, reż. Marc Rothemund, 2005).

RODZEŃSTWO SCHOLL W NIEMIECKIEJ PAMIĘCI KULTUROWEJ

Pierwszym ważnym komentarzem dotyczącym znaczenia sprawy Schollów był radiowy komentarz Thomasa Manna, wygłoszony w maju 1943 w niemieckojęzycznej audycji nadawanej na antenie Radia Londyn; pisarz użył w nim sformułowania o „męczeńskiej śmierci pod nazistowskim toporem”, które będzie później po wielokroć przywoływane. W pierwszych latach po upadku III Rzeszy pamięć o Schollach nie zaistniała jednak w przestrzeni publicznej – w paru mniej poczytnych gazetach ukazało się zaledwie kilka skromnych artykułów na temat rodzeństwa. Sukcesem wydawniczym (w obu państwach niemieckich) była dopiero – opublikowana w RFN w 1953 roku – książka autorstwa Inge Aicher-Scholl,

³ Niemieckojęzyczna literatura na ten temat jest niezmiernie bogata; dobrym wprowadzeniem w problematykę jest praca: A. Assmann, U. Frevert, *Geschichtsvergessenheit, Geschichtssversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, Stuttgart 1999. Z literatury w języku polskim można polecić: A. Wolff-Powęska, *Pamięć – brzemię i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości*, Poznań 2011.

która w kolejnych latach stała się samozwańczą depozytariuszką pamięci po rodzeństwie⁴. Na początku lat 50. zaprotestowała przeciwko – planowanemu przez Artura Braunera – przeniesieniu na ekran opowieści o Białej Róży, a stanowisko to uzyskało wiele wpływowych głosów poparcia. Brauner wpadł wówczas na pomysł, by zmienić nazwisko spiskowców, ale projekt pod tytułem „Geschwister Haller” („Rodzeństwo Haller”) nie uzyskał dotacji Senatu ani pożyczki ze strony frankfurckiego Bürgerschaftsgesellschaft für Filmkredite⁵ i ostatecznie został porzucony na rzecz filmu o von Stauffenbergu⁶.

O Białej Róży stało się głośno po raz kolejny pod koniec lat 60., gdy studencka opozycja pozaparlamentarna przypominała losy rodzeństwa Scholl, profilując je jako przykład „obywatelskiego nieposłuszeństwa” wobec struktur państwa (wtedy też rozpoczęła się – trwająca do dziś, a prowadzona przez studentów lewicowej organizacji AstA – kampania mająca na celu zmianę patrona monachijskiego uniwersytetu: Ludwig-Maximilians Universität miałby zostać przemianowany na Geschwister Scholl Universität)⁷. Jeśli dać wiarę relacji Michaela Verhoevena, w latach 70. do realizacji filmu o Schollach przymierzali się ważni twórcy Nowego Kina Niemieckiego: Volker Schlöndorff i Hans W. Geissendörfer⁸; żaden z tych projektów nie wyszedł jednak poza fazę koncepcyjną. W konsekwencji, przez długi czas – do 1982 roku, gdy na ekrany zachodnioniemieckich kin weszły wspomniane filmy Verhoevena i Adlona – jedynym filmem podejmującym wątki historii o Białej Róży pozostawał telewizyjny film *Der Pedell* (Woźny, reż. Eberhard Itzenplitz, 1971), opowiadający o Jacobie Schmidzie, który schwytał rodzeństwo Schollów chwilę po rozrzuceniu przez nich ulotek na monachijskim uniwersytecie.

⁴ I. Scholl, *Biała Róża*, tłum. J. Myrcik, Koszęcin 2002. W języku polskim opublikowano również cykl rozmów z rodziną i przyjaciółmi członków grupy – zob. S. Bassler, *Biała Róża. Wspomnienia świadków historii*, tłum. W. Szreniawski, Gdańsk 2009.

⁵ C. Dillmann, *Konkurrenz, Konflikte und Kommerz. Die 20. Juli-Verfilmungen von CCC und Ariston*, [w:] 2 x 20. Juli. Die Doppelverfilmung von 1955, Hrsg. C. Dillman, Ronny Loewy, Frankfurt am Main 2004, s. 13-14.

⁶ Swoją drogą, rzadko spotykana sytuacja, by dwa filmy na ten sam temat miały swe premiery w tym samym czasie, zdarzyła się właśnie produkcjom o Stauffenbergu z 1955 roku. Zob. K. Klejsa, *Co się stało 20. lipca? Pierwsze filmowe opowieści o von Stauffenbergu i ich konteksty*, [w:] *Historie w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. M. Mazur. E. Solska, P. Witek, Lublin 2011, s. 167-200.

⁷ Przykładem tego jest praca: Ch. Petry, *Studenten aufs Schafott. Die Weiße Rose und ihr Scheitern*, München 1968.

⁸ M. Verhoeven, M. Krebs, *Die weiße Rose. Der Widerstand Münchner Studenten gegen Hitler. Informationen zum Film*, Frankfurt am Main 1982, s. 190. Informacji tych nie udało mi się potwierdzić w innych opracowaniach.

Niezwykły wzrost zainteresowania losami Schollów nastąpił dopiero po zjednoczeniu RFN i NRD. Lista publikacji książkowych na ten temat, które w ostatnich dwóch dekadach ukazały się w Niemczech, obejmuje kilkanaście pozycji – popularnonaukowych, akademickich i źródłowych (ukazały się na przykład dwie edycje korespondencji pomiędzy Sophią Scholl i jej narzeczonym, a także, zredagowany przez Inge Aicher-Scholl, wybór więziennych grypsów rodzeństwa). Wspomniany film z 2005 roku był olbrzymim sukcesem kasowym i należy dziś do kanonu kina niemieckiego; bywa także wykorzystywany w dydaktyce szkolnej⁹. Natomiast fabuły Verhoevena i Adlona rzadko pojawiają się w ramówkach telewizyjnych, są także trudno dostępne na nośnikach wtórnych (*Pięciu ostatnich dni* próżno szukać w edycji DVD; na nośniku VHS wydano go tylko w USA).

AUTORZY I DYSTRYBUTORZY

Zarówno Verhoeven, jak i Adlon są w piśmiennictwie niemieckim uznawani za przedstawicieli kina autorskiego. Paul Verhoeven (ur. 1938), który w latach 80. był już twórcą z dużym doświadczeniem realizacyjnym (i aktorskim), wiązany był z ruchem Nowego Kina Niemieckiego jako sygnatariusz manifestu z Oberhausen i autor skandalizującego filmu o wojnie w Wietnamie (*O.K.*, 1970). Dla nieco starszego Adlona (ur. 1935), znanego wówczas głównie z filmów dokumentalnych, projekt o Sophie Scholl był drugim filmem fabularnym (dopiero później okrzyknięty został – jak się później okazało; nieco na wyrost – czołową postacią autorskiego kina niemieckiego lat 80.).

O okolicznościach produkcji obu filmów nie wiadomo zbyt wiele – dysponujemy jedynie relacją Verhoevena, który wspominał o niechętnym stosunku instytucji federalnych do finansowego wsparcia jego pomysłu oraz wycofywaniu się kolejnych koproducentów¹⁰. Reżyser próbował nadać tym decyzjom polor politycznego skandalu, co jednak – jak przypuszczam – należy czytać w trybie autopromocji lub artystowskiej kokieterii, gdyż o wiele ważniejszym powodem wstrzeźliwości producentów był zapewne konkurencyjny projekt, o którym, co znamienne, Verhoeven nie wspomina.

⁹ Bundeszentrale für Politische Bildung (Federalna Centrala ds. Edukacji Politycznej) opublikowała specjalną broszurę poświęconą filmowi. Można ją pobrać z poświęconej Sophie Scholl witryny stworzonej przez BzPB: <http://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/weisse-rose/60955/sophie-scholl> (10 lipca 2012).

¹⁰ Verhoeven, Krebs, dz. cyt., s. 191-194.

Zachodnioniemieckie premiery kinowe obu filmów odbyły się w niewielkim odstępie czasu: fabuła Verhoevena pojawiła się na ekranach 24 września 1982, Adlona zaś – 15 października. Pierwsze z dzieł profilowane było jako ważne wydarzenie medialne przez CCC-Filmverleih (dużą firmę ze „stajni” Braunera, który ostatecznie został koproducentem filmu¹¹). Z kolei *Pięć ostatnich dni* wprowadziła na ekrany spółka Filmverlag der Autoren, wcześniej – w latach 70. – specjalizująca się w dystrybucji filmów z kręgu Nowego Kina Niemieckiego (Herzoga, Wendersa i Fassbindera); na początku kolejnej dekady firma zmieniła profil i osiągnęła komercyjny sukces, wprowadzając na ekrany gatunkowe filmy produkcji rodzimej i zagranicznej (*Terminator*, reż. James Cameron, 1984)¹². Zestawienie tych danych jest interesujące o tyle, że unaocznia pułapki rozgraniczeń pomiędzy polem kina „artystycznego” (autorskiego, „ambitnego” itp.) i kina „rozrywkowego” (gatunkowego, komercyjnego etc), nazbyt pochopnie czynionych na podstawie bądź hipotez wywodzących się z teorii autorskiej (casus Verhoevena), bądź kontekstu dystrybucyjnego (przypadek firmy rozpo- wszechniającej film Adlona).

Rozmach kampanii reklamowej filmu Verhoevena potwierdzają materiały archiwalne zgromadzone w Deutsches Filmmuseum we Frankfurcie. Przykładowo, zamiast tradycyjnego *press-booka*, wydano ponad dwustronicowy album promujący film. Wolumin zawiera głównie informacje o Białej Róży i przedruki archiwalnych dokumentów – co jest samo w sobie interesujące, wskazuje bowiem na ówczesną stosunkowo niewielką dostępność materiałów na ten temat¹³. W zamieszczonym w tomie wywiadzie reżyser mówi o tym wprost: „W szkole niczego się o tym nie dowiedziałem. To co zaś znałem z gazet, okolicznościowych przemówień oraz literatury na ten temat, sprawiało wrażenie wyidealizowanego obrazu heroicznego spiskowców”¹⁴. Druga część tej wypowiedzi jest typowym „rytuałem” twórców zachwalających dzieło oparte na wydarzeniach autentycznych (zazwyczaj używana jest – nieco magiczna w swej wymowie – formuła o „ludziach

¹¹ W obu wypadkach producentami filmu były spółki „rodzinne”, kierowane przez samych reżyserów (Sentana Filmproduktion – Verhoevena, i Pelemele Film – Adlona), zaś koproducentami – publiczni nadawcy telewizji regionalnych (Hessischer Rundfunk – Verhoeven i Bayerischer Rundfunk – Adlon).

¹² Obecnie Filmverlag der Autoren jest ponownie marką „koneserską” – także za sprawą edycji DVD z filmami Nowego Kina Niemieckiego. Co ciekawe, w prestiżowej serii „Filmverlag der Autoren Edition”, zawierającej – jak brzmi reklama – „5237 minut niemieckiej historii filmu” (50 filmów, głównie z kręgu Nowego Kina Niemieckiego), znajduje się film Verhoevena, nie ma zaś filmu Adlona.

¹³ Verhoeven, Krebs, dz. cyt., s. 189-212.

¹⁴ Ibidem, s. 189. Zob. także: *Schwierigkeiten mit der „Weißen Rose“*, „Sonntag” 1983, nr 15, brak numeracji stron (rozmowa Michaela Lachmanna z reżyserem Michaeliem Verhoevenem, współscenarzystą Mario Krebsem oraz aktorką Leną Stolze).

z krwi i kości"). Ciekawszy natomiast jest początek przytoczonej wypowiedzi Verhoevena. Potwierdza on fakt stosunkowo łatwy do zrekonstruowania na podstawie lektury podręczników do historii w niemieckich gimnazjach (odpowiednikach polskich liceów) z lat 70. – ten mianowicie, iż legenda Schollów nie była wówczas narzędziem szkolnej pedagogiki; praktyki komemoracyjne, o których mówi Verhoeven, utrzymane były zaś w tonie podniosłym, z tendencją do heroizacji.

FAKTY I NARRACJE

Jednym ze sposobów komparatystycznej analizy fabuł jest ustalenie korpusu najistotniejszych informacji składających się na opowiadanie. Taka swego rodzaju „kanoniczna” narracja byłaby oczywiście hipostazą budowaną w celach roboczych: pozwala bowiem dostrzec podobieństwa i różnice pomiędzy kolejnymi jej „aktualizacjami” – poszczególne teksty (w tym wypadku: dzieła filmowe) wykorzystują tylko niektóre elementy tej „wzorcowej” opowieści oraz/bądź uzupełniają je o dodatkowe motywy i wątki. Procedura taka wykorzystuje narzędzia analizy strukturalnej, szukającej „rdzenia” opowieści (w wymiarze dramaturgicznym i dyskursywnym) oraz swego rodzaju „satelitów”, których konfiguracje warunkowane są wymogami danej narracji (to strukturalistyczne działanie nie ma, rzecz jasna, wyłączności w procedurze interpretacyjnej – ale powinno być, jak sądzę, jej fundamentem).

Opisany tu (w największym skrócie) schemat interpretacyjny może zostać użyty w odniesieniu do różnego rodzaju komunikatów opartych na podobnej fabule, a zatem także adaptacji lub remake’ów; w analizach filmów opowiadających o wydarzeniach autentycznych tekstami „posiłkowymi” będą nie literackie (casus ekranizacji) czy filmowe (jak w wypadku remake’u) pierwowzory, ale zasoby wiedzy historycznej, która w znarratyzowanej (co nie jest przecież warunkiem niezbędnym) przybiera postać historiografii – w rozmaitych jej formach (od pamiętnikarstwa po rozprawę naukową). W wypadku tego rodzaju tekstów (remake’ów, adaptacji, biografii, filmów fabularnych „opartych na faktach”) mamy do czynienia ze szczególnym rodzajem relacji pomiędzy nimi a widownią – można bowiem domniemywać, że przynajmniej pewna jej część (zależna oczywiście od wykształcenia, ale też wieku czy kraju pochodzenia) wie, jak „potoczy się” przedstawiona historia, a odstępstwa od tej wyobrażonej narracji będzie odbierać z zaskoczeniem (które często bywa uzupełniane przez emocje negatywne: rozczarowanie, przeświadczenie o „zdradzie” pierwowzoru itp.).

Skrótowa rekonstrukcja działalności Białej Róży pozwoli wyodrębnić te elementy historycznej narracji, które mogłyby posłużyć do skonstruowania fabuły potencjalnego filmu. Poszczególne jej segmenty nie zawierają wątków pobocznych związanych z postaciami drugoplanowymi lub tych wydarzeń dotyczących głównych bohaterów, które dostarczałyby jedynie ich charakterystyk i psychologicznych uprawdopodobnień, a nie byłyby skorelowane z działalnością Białej Róży. Zakładam zatem, że „podręcznikowa” narracja o Białej Róży mogłaby składać się z sześciu segmentów.

1. **Formowanie grupy.** Jej początek dała przyjaźń pomiędzy Alexandrem Schmorellem oraz Christophem Probstem, którzy na początku wojny poznali Hansa Scholla i Alexandra Grafa, również studiujących na monachijskim uniwersytecie. Stworzyli oni grupę samokształceniową, w której ideowy fundament dyskusji o literaturze, filozofii i religii stanowiła tradycja chrześcijańska. Podobnie jak Dietrich Bonhoeffer (luterkański teolog, członek Kościoła Odwagi – *Bekennende Kirche*), sprzeciwiali się oni łączeniu protestantyzmu z nazizmem; cenili także kazania Clemensa Augusta von Galena, katolickiego biskupa Monastyru, który piętnował przeprowadzanie eutanazji przez nazistów.
2. **Początek działalności grupy.** Pierwsza ulotka kolportowana jest pod koniec czerwca 1942 roku; wkrótce potem, na przełomie 1942 i 1943 roku powstają kolejne trzy odezwy, sygnowane rysunkiem białej róży. Z czasem do grupy dołączają inne osoby, wśród nich Sophie Scholl, która wcześniej nie była wtajemniczona przez brata w jego antynazistowską działalność. Mentorem grupy był Kurt Huber, profesor filozofii na monachijskim uniwersytecie, sympatyzujący z postulatami innych narodowo-konserwatywnych grup antyhitlerowskich, skupionych wokół hrabiego von Moltke (Krağ z Krzyżowej) i generała Becka. Wiadomo także, że członkowie Białej Róży nawiązali kontakt z Falkiem Harnackiem z berlińskiej Czerwonej Orkiestry, ale do trwałej współpracy między organizacjami nie doszło¹⁵.
3. **Zintensyfikowanie działań.** Działalność Białej Róży zostaje zawieszona, gdy pod koniec lipca Scholl, Schmorell i Graf trafiają na front wschodni (jako praktykanci w szpitalu polowym). Po ich powrocie do Monachium, na początku 1943 roku, rozpoczynają także akcję malowania na murach Monachium antyhitlerowskich hasel; kolportują także piątą ulotkę, podpisaną już przez „Ruch Oporu w Niemczech” (szacuje się, że Biała Róża rozkolportowała łącznie od 6000 do 9000

¹⁵ Jerzy Kozeński (zob. przypis 2) umieszcza Białą Różę pośród ugrupowań lewicowych, co jest ewidentnym błędem merytorycznym.

ulotek, które były rozpowszechniane pocztą lub wrzucane do skrzynek pocztowych).

4. **Aresztowanie Schollów.** Ostatnia ulotka powstaje na początku lutego 1943 roku. Jej kopie Sophie i Hans Schollowie rozkładają 18 lutego 1943 roku w auli monachijskiego uniwersytetu. Zatrzymani przez woźnego, zostają aresztowani; przy Schollu gestapo odnajduje brudnopis kolejnej ulotki. Kilka godzin później zatrzymani zostają Willy Graf i jego siostra Anneliese; następnego dnia gestapo aresztuje Probstę.
5. **Śledztwo i proces.** Hans i Sophie Scholl są przesłuchiwanymi przez gestapo przez kolejne dwa dni; rewizja w mieszkaniu rodzeństwa dostarcza kolejnych obciążających ich dowodów (Zeznań świadków (m.in. Else Gebel, która dzieliła celę z Sophie Scholl) oraz protokołów śledztwa wynika, że zarówno brat, jak i siostra postanowili wziąć winę na siebie. Proces rodzeństwa oraz Probstę przed Trybunałem Ludowym¹⁶, pod przewodnictwem fanatycznego nazisty Rolanda Freislera, odbywa się 22 lutego w Monachium i kończy następnego dnia. Adwokat przydzielony z urzędu zgadza się z aktem oskarżenia; świadkowie obrony nie zostają dopuszczeni do głosu. Wszyscy sądzoni otrzymują karę śmierci; wyrok przez ścięcie gilotyną wykonano tego samego dnia.
6. **Dalsze reperkusje.** Do końca lutego aresztowani zostają Schmorell i Huber. W drugim procesie, 19 kwietnia 1943, Trybunał Ludowy skazuje ich (a także zatrzymanego wcześniej Grafa) na karę śmierci; dziesięć innych osób z kręgu Białej Róży otrzymało wyroki więzienia, uniewinniono jedynie Falka Harnacka.

Jeśli potencjalny film o Białej Róży miałby być fabułą opartą na faktach, a zarazem zachowywać opisywane po wielokroć w podręcznikach scenariopisarstwa zasady „dobrze opowiedzianej historii”, powyższy opis można by potraktować jako rezerwuuar dramaturgicznych pomysłów, spośród których scenarzysta dokonałby wyboru. Przyjąwszy, że takiej (strukturalistycznej) procedurze podlegały także filmy Verhoevena i Adlona, trzeba zauważyć, że w żadnym z nich (ani też w realizacji Rothemunda) nie został zwizualizowany ostatni segment, mający de facto charakter epilogu (informacje o dalszych aresztowaniach pojawiają się bądź w napisach końcowych, bądź w komentarzu ponadkadrowym). Innymi słowy, w klasycznym modelu preferowanym domknięciem narracji byłaby egzekucja rodzeństwa Schollów, zaś punktem zwrotnym – ich aresztowanie. Spośród filmów

¹⁶ Volksgerichtshof – specjalny sąd skazujący w trybie doraźnym na mocy specjalnych przepisów, stosowany jako narzędzie nazistowskiego terroru sądowego.

o Białej Róży, wydarzeń tych nie pokazano tylko w jednym (u Adlona) – choć oczywiście zostały one wzmiankowane w dialogach. Większość pozostałych wątków opisanych w segmentach 1-6 ogniskuje się wokół Hansa Scholla; tymczasem w dwóch fabułach (z wyjątkiem filmu Verhoevena) w centrum zainteresowania postawiono jego siostrę – jako postać z różnych względów bardziej „nośną” dramaturgicznie. O ile większą część sjużetu *Białej Róży* obejmują segmenty oznaczone jako 1, 2 i 3, zaś wydarzenia z partii 4 i 5 (które dominują w późniejszym filmie *Rothemunda*) pokazane są bardzo zdawkowo, o tyle *Pięć ostatnich dni* dotyczy – zgodnie z tytułem – wyłącznie segmentu 5.

FILM VERHOEVENA: MIĘDZY „TEENPIC” A „HEIMATFILMEM”

Film Verhoevena rozpoczyna się serią autentycznych zdjęć członków Białej Róży; po znanym (często reprodukowanym w materiałach o Schollach) zdjęciu zbiorowym, przedstawiającym przyjaciół na dworcu kolejowym, pojawiają się fotografie kolejnych członków organizacji, z informacją o dacie egzekucji oraz wieku skazanych. W sekwencji tej zapowiedziany zostanie wzór dramaturgii filmu, który rezygnuje z hierarchizacji bohaterów, typowej dla innych filmów o Białej Róży, koncentrujących się na Sophie Scholl. Wprawdzie początek filmu zdaje się nadawać tej właśnie postaci szczególne znaczenie (akcja rozpoczyna się w maju 1942 roku, gdy dziewczyna przyjeżdża do Monachium na studia), jej wątek wkrótce „rozcieńcza się” w innych.

Dramaturgię filmu wyznaczają dwie krzyżujące się linie narracyjne: budowanie grupy Białej Róży (poprzez wtajemniczanie kolejnych bohaterów – celowe lub mimowolne, jak w wypadku Sophie, która natrafia przypadkowo na pierwszą ulotkę Białej Róży i odkrywa, że wykorzystane w niej frazy pochodzą z lektur cytowanych przez brata) oraz śledztwo prowadzone przez gestapo. Są one uzupełniane przez stosunkowo liczne scenki „obyczajowe”, dzięki czemu scenariusz filmu Verhoevena przypomina z jednej strony „teenage movie” – film o nastolatkach, w którym ważną rolę odgrywają młodzieńcze miłości i erotyczne doświadczenia (rolę „łamacza niewieścich serc” zarezerwowano dla Hansa, który najpierw romansuje z Traute, później z Gisłą)¹⁷, z drugiej zaś – niemieckie heimatfilmy z lat 50.

¹⁷ W książce Bassler znaleźć można wiele relacji w rodzaju: „Najwięcej sympatii miałam dla Alexa [...] Pod każdym względem był najatrakcyjniejszy z ich grona; przez długi czas łączyły go bliskie więzi z Angeliką Probst. Hans [...] miał w sobie coś bardzo erotycznego” (Bassler, s. 73), „Christoph był taki, że na miejscu kobiety można się było w nim natychmiast

(szczególnie charakterystyczna jest sekwencja, w której bohaterowie świętują w wiejskiej karczmie chrzest jednego z członków Białej Róży). Jednocześnie – wzorem wielu „anty-heimatfilmów” z lat 70. – Verhoeven wprowadza do narracji elementy subwersywne, zaburzające ideologiczną „gładkość” tego gatunku (we wspomnianej sekwencji jest to donos na bohaterów, którzy bez stosownego pozwolenia władz ubili świnie¹⁸).

Jak w wielu niemieckich narracjach o II wojnie światowej, klęska pod Stalingradem przedstawiona jest jako wydarzenie graniczne. Jego znaczenie zostało u Verhoevena ukazane szczególnie interesująco pod względem *mise-en-scène*: w długim ujęciu, zdjętym z ptasiej perspektywy, kamera filmuje przestronny hall jakiegoś urzędu, wypełniony spieszącymi się gdzieś ludźmi; gdy spiker radiowęzła ogłasza wiadomość o klęsce, wszyscy stają nieruchomo, a ich reakcje filmowane są na planach bliższych, kontrastujących ze stylistyczną dominantą z początku sceny.

Jedną z centralnych (jeśli za kryterium wziąć czas trwania) sekwencji filmu jest awantura, do której doszło 13 stycznia 1943 roku w monachijskim Deutsches Museum w wyniku przemówienia skierowanego do studentów, wygłoszonego przez Paula Gieslera, gauleitera Bawarii. Wyraził był on opinię, że studentki powinny **podarować dziecko Führerowi [...] Jeśli niektóre dziewczęta nie są na tyle ładne, żeby sobie znaleźć chłopaka, chętnie przydzielę im jednego z moich adiutantów, i mogę im obiecać radosne doznania**. Świadek tych wydarzeń opisywał je tak: „Siedzące na górze studentki zareagowały głośnymi okrzykami protestu i zostały aresztowane. Wskutek tego doszło do ogromnych zamieszek. Studenci szturmowali podium i wzięli przywódcę narodowosocjalistycznej organizacji akademickiej jako zakładnika do czasu wypuszczenia studentek. Te zamieszki, z chóralnymi okrzykami, przeniosły się na ulicę. Kiedy wezwana policja rozprędziła studentów, ci próbowali znaleźć schronienie w pobliskich domach. Ani jedna osoba nie otworzyła im drzwi”¹⁹. Film Verhoevena przedstawia jedynie pierwszą część tak streszczonego zajścia (tj. zrezygnowano z wprowadzenia motywu wzięcia zakładnika); niemniej wrażenie oburzenia młodzieży i masowego protestu zostało w pełni oddane (poprzez sceny zbiorowe z udziałem wielu statystów oraz dynamiczny montaż).

Schwywanie, śledztwo na gestapo i proces przed Trybunałem Ludowym zajmują w ponad dwugodzinnym filmie Verhoevena łącznie mniej więcej

zakochać [...] Hans często zmieniał dziewczyny” (s. 83), „Sophie kochała się w tym czasie w Schmorellu” (s. 112) itp.

¹⁸ Kto wie, być może scenę tę należy czytać jako aluzję do sztandarowego anty-heimatfilmu *Sceny myśliwskie w Dolnej Bawarii (Jagdscenen aus Niederbayern)*, reż. Peter Fleischmann, 1969).

¹⁹ Bassler, dz. cyt., s. 89.

kwadrans czasu ekranowego. Nie są to sekwencje szczególnie udane pod względem dramaturgicznym, jeśli na przykład porównać je z późniejszym filmem Rothemunda, w którym to właśnie śledztwo jest główną osią fabularną, umożliwiającą także dyskursywną problematyzację (klasyczny „pojedynek sądowy” – pomiędzy śledczym i oskarżonym dochodzi do zderzenia postaw). W filmie Verhoevena sekwencja śledztwa złożona jest z ledwie trzech krótkich scen – Schollowie (pokazane jest także przesłuchanie Hansa) wzięci są w krzyżowy ogień pytań przez kilka osób, z których żadna nie jest zindywidualizowana; w konsekwencji mamy do czynienia raczej z „showing” (zilustrowaniem sytuacji) niż z „telling” (opowiedzeniem jej).

Jeszcze lepszym przykładem narracyjnego „przyspieszenia” filmu w ostatnim jego akcie jest rozprawa przed trybunałem Freislera. Scena ta składa się z dwudziestu ujęć, przede wszystkim zbliżeń (skutkiem braku dalszych planów nie widać na przykład, jak więźniowie są wprowadzani na salę; nie wiadomo także, ilu postronnych widzów zasiada na widowni sali rozpraw). Pod względem mise-en-scène epizod ten jest dość statyczny (bohaterowie siedzą pogrążeni w milczeniu, pozbawieni widocznych emocji w mimice i gestach) i „zlewa się” z sąsiadującymi scenami (rozgrywającymi się odpowiednio: podczas przesłuchania – w sekwencji poprzedzającej, oraz w celi widzeń – w następnej), w których więźniowie pokazani są podobnie. Ciekawe, że sam Freisler pojawia się ledwie w czterech ujęciach – w pierwszym mamy półzblizenie (obejmujące muszkę przypiętą do togi i podbródek), w drugim pokazany jest z profilu, natomiast ujęcia trzecie i czwarte pokazują sędziego en face, ale w ten sposób, że widoczny jest tylko jego tors, a twarz pozostaje ostentacyjnie w cieniu. W żadnym z ujęć nie widać twarzy Freislera, a słowa, które wypowiada, słychać wyłącznie z offu. Taki sposób prezentacji bohatera powiela znany z wielu zachodnioniemieckich filmów wzór (nie)pokazywania nazistowskiego zbrodniarza: jego sylwetka jest obecna w kadrze, ale – prawem swoistego ikonoklazmu (czy może raczej: lęku przed napotkaniem „wzroku Meduzy”) – twarz pozostaje ukryta.

FILM ADLONA: KAMERALNY FILM „ARTYSTYCZNY”

Film Adlona sprawia wrażenie, jakby był swoistym sequelem fabuły Verhoevena. Efekt ten wynika głównie stąd, iż w obu filmach w rolę Sophie wcieliła się ta sama aktorka (identyczna obsada nie jest warunkiem koniecznym sequela – ale zazwyczaj wzmacnia jego relacje z pierwszą „częścią”). Co więcej, w filmie Adlona mamy typowe dla sequela dramaturgiczne chwytły związane z „backstory” (a zatem wydarzeń z wcześniejszego

filmu, które „jakoś” należy widzowi przypomnieć). U Adlona jest ona prezentowana w partiach dialogowych pomiędzy Sophie a Elsą; oczywiście, informacje o przeszłości bohaterki w sposób naturalny odnoszą się do biografii autentycznej Sophie Scholl, ale zarazem te z nich, które zostały pokazane we wcześniejszym filmie, mogą być czytane w trybie intertekstualnym (a zatem relacja: film – historia zostaje uzupełniona przez relację film – film). Uruchamiany jest on na przykład w scenie, w której Sophie opowiada o fabryce zbrojeniowej i znajomości z poznaną tam Rosjanką. Detaliczność tej informacji jest znamieną nie tylko w wymiarze dyskursywnym (sensy wywarzone przez nią można by zawrzeć w słowach: „ludność cywilna została zmilitaryzowana, w fabrykach pracowali robotnicy przymusowi, Rosja wiele wycierpiała”), ale przede wszystkim właśnie w zestawieniu z wcześniejszym filmem – a w szczególności z zawartą w nim długą sekwencją, która pokazywała (z udziałem tej samej aktorki!) dokładnie to, o czym mówi bohaterka.

O ile epicka fabuła Verhoevena przybrała gatunkową postać thrillera politycznego, o tyle film Adlona ma charakter kameralny, bliski formule kina psychologicznego (brak plenerów i zamknięta przestrzeń, mała liczba bohaterów, wiele informacji przekazywanych poprzez dialogi, sporo planów bliskich). Być może ta właściwość filmu skłoniła jednego z komentatorów do wniosku, że dla Adlona „nie polityczne przesłanie, ale wymiar duchowy był na pierwszym planie”²⁰. Z opinią taką trudno dyskutować, głównie ze względu na mgławicowość określenia „duchowy” i jej silne subiektywne zabarwienie; jedynym argumentem przytoczonym przez autora na poparcie tego sądu jest zresztą uwaga dotycząca sekwencji otwierającej film. Trwa ona około minuty i składa się z kilku ujęć. W pierwszym, zrealizowanym w planie ogólnym, widzimy Sophie idącą z rozłożonymi ramionami podtrzymywanymi przez dwóch towarzyszących jej mężczyzn. Hasenbergowi obraz ten skojarzył się z... ukrzyżowaniem²¹. Jeśli faktycznie przypisać tej scenie „metafizyczny” charakter, to brałby się on raczej z korelacji dwóch elementów: pracy kamery (która „transcenduje” ku niebu) oraz prowadzenia aktorki (bierze ona głęboki oddech i spogląda ku niebu, a w zakończeniu sceny idzie w stronę kamery i uśmiecha się „do widza”). Wrażenie szczególnej wagi tego prologu jest wywoływane także przez ścieżkę dźwiękową – motyw z kwartetu smyczkowego Franza Schuberta *Śmierć*

²⁰ P. Hasenberg, *Heldin auf Augenhöhe. Wahrheitsanspruch und dramaturgische Bearbeitung in der Darstellung der Sophie Scholl im Film*, [w:] *Paradise now? Politik – Religion – Gewalt im Spiegel des Films*, Hrsg. D. Regensburger, G. Larcher, Marburg 2009, s. 135.

²¹ *Ibidem*, s. 136.

i dziewczyna nagle milknie, co daje wrażenie „przełamania” wzniesłego nastroju poprzez „wrzucenie” bohaterki w świat ciszy.

O ile nadawanie filmowi Adlona sensów „duchowych” zdaje mi się nadzbyt ryzykowne i nadmiernie osadzone w języku krytyki artystycznej, o tyle „kameralność” można wykazać stosunkowo łatwo, zwracając uwagę na zastosowane zabiegi inscenizacyjne i montażowe. Przykładowo, dość długa scena, w której bohaterki zapoznają się z aktem oskarżenia przeciw Sophie, zbudowana jest z jednego ujęcia zdjętego przez nieruchomą kamerę; co więcej, aktorki siedzą do niej tyłem i głośno czytają dokument (wraz z widzem przedzierając się przez prawniczy żargon). Podobny charakter ma wcześniejsza scena, w której aresztowana Sophie trafia na komisariat. W dziesiątkach filmów pokazujących analogiczne wydarzenia są one zazwyczaj narracyjnie zredukowane do krótkich ujęć zawierających najczęściej dwa obrazy: zdjęcie do akt i odciski palców. W filmie Adlona scena ta została wyraźnie rozbudowana (pomiar wagi dokonywany niespiesznie przez urzędnika, wylizywanie prywatnych rzeczy przekazywanych do przechowania), co nadaje jej niezwykle „protokolarny” charakter. Jednocześnie, w scenariuszu zrezygnowano z pokazania przebiegu samego procesu – potencjalnie atrakcyjnego pod względem dramaturgicznym, co nadałoby filmowi charakter bliższy formule „court movie” (na przykład poprzez skontrastowanie wyrazistych postaw – oskarżonego rodzeństwa oraz sędziego Freislera). W filmie Adlona nie słyszymy nawet samego wyroku – informacja o nim jest podana „z drugiej ręki”, zapośredniczona przez Elbę Gebel, która dowiadyuje się o werdykcie przez telefon.

To właśnie ta postać – nieobecna w filmie Verhoevena – jest równorzędną bohaterką filmu; narracja nadaje jej zresztą dodatkową rolę – swoistego „medium opowiadającego”. Przykładowo, pierwsze przesłuchanie, któremu poddana jest Sophie, nie jest pokazane – ale wprowadzone jako retrospekcja, narracyjnie awizowana przez opowieść dziewczyny, relacjonującej współwięźniarce przebieg wydarzeń. W gruncie rzeczy niewiele scen prezentowanych jest za pośrednictwem „wszechwiedzącej” narracji – większość wydarzeń jest opowiedziana przez ich świadków lub uczestników (nawet „obiektywna” scena, w której Mahr dyktuje raport informujący o treści listów napisanych przed śmiercią przez Sophie, kieruje uwagę właśnie na działania bohaterki, tj. na akt pisania listu). Uprzywilejowanie perspektywy Gebel podkreślone jest dodatkowo przez zakończenie filmu, które sugeruje, że opowieść była jej właśnie wspomnieniem (w ostatniej scenie słychać ponadkadrowy głos bohaterki: „mój brat został stracony 30 maja 1944 roku”).

DYSKURS WINY I PROFILOWANIE POLITYCZNE

Jak wspomniałem wcześniej, Biała Róża (a Sophie Scholl w szczególności) była w Republice Federalnej Niemiec symbolem antynazistowskiego ruchu oporu – „poręczniejszym” od grupy, która przeprowadziła zamach na Hitlera w Wilczym Szańcu, gdyż niewykłanym w instytucjonalne struktury III Rzeszy. Ten walor Białej Róży stał się szczególnie ważny w latach 70. dla pokolenia kontestującej młodzieży, odrzucającej „kanonizowanie” Stauffenberga przez komemoracyjne praktyki władz federalnych, a zarazem mit „dobrego Wehrmachtu”. Zmowa milczenia charakterystyczna dla wcześniejszej dekady ustąpiła zaś miejsca pytaniom o lata nazizmu (pod koniec lat 70. zwrot ten zaznaczył się także w pracach historyków, które z większą niż wcześniej uwagą zaczęły zajmować się *Alltagsgeschichte*, czyli badaniami sfery prywatnej i historią życia codziennego).

Na tle innych produkcji fabularnych o III Rzeszy, realizacja Verhoevena wyróżnia się stosunkowo niewielką ilością scen, w których bohaterowie zostają bezpośrednio skonfrontowani z funkcjonariuszami nazistowskiego systemu represji. Wprawdzie już na początku filmu (i kilkakrotnie później) protagoniści są legitymowani przez esesmana, to nie formacje mundurowe zdają się być głównym źródłem zagrożenia (scena ucieczki jednego z członków Białej Róży przed policjantem zakończona jest bez mała slapstickowym finałem – policjant zaklinowuje się w oknie, przez które bez trudu przeskoczył chłopak). Film Verhoevena wyróżnia się natomiast dużą ilością motywów ukazujących powszechne uwikłanie „zwykłych obywateli” w nazistowski system kontroli i represji. Nocny stróż (wita Sophie pozdrowieniem **Heil Hitler!**, na co dziewczyna odpowiada **Grüss Gott**), podejrzliwi sąsiedzi, urzędniczka pocztowa, która melduje przełożonemu o zakupie dużej ilości znaczków – wszystkie te drugoplanowe postaci współtworzą świat, w którym postawy pronazistowskie są powszechne („Chcieliśmy opisać faszystowski dzień powszedni, pokazując, jak działały mechanizmy cichego gwałtu”²² – mówili autorzy scenariusza). Kilkakrotnie pojawiają się także sceny unaoczniające strach (bądź zwykły *désintéressement*) przed angażowaniem się w antynazistowską działalność polityczną – przykładowo, pierwsze ulotki rozdawane na uniwersytecie nie cieszą się zainteresowaniem studentów, którzy przechodzą wobec nich obojętnie (w filmie Rothe-munda z 2005 roku materiały kolportowane przez Białą Różę są wręcz rozchwytywane). Także przez Adlona sygnalizowany jest powszechny charakter nazizmu (Sophie opowiada o zadenucjowaniu ojca przez jego sekretarkę – za to, że w prywatnej rozmowie określił Hitlera jako „dopust boży”).

²² *Schwierigkeiten mit der „Weißen Rose”*, dz. cyt.

Rozbudowanym segmentem sjużetu filmu Verhoevena jest epizod wojenny – Scholl i Schmorell, wysłani na front wschodni, są świadkami dokonywanych przez Wehrmacht zbiorowych egzekucji jeńców („Musiałem wykonywać rozkaz, i tak zrobiłby to kto inny” – mówi jeden z żołnierzy). Wątek ten jest istotny choćby dlatego, że problematyka zbrodni Wehrmachtu nie była w czasie realizacji filmu przedmiotem publicznego dyskursu. Tymczasem Verhoeven wprowadza ów temat w tekst filmu nie tylko w trybie uatrakcyjnienia akcji czy wzbogacenia psychologicznych sylwetek protagonistów, ale właśnie jako „problem do dyskusji”, akcentując także jego aspekt polityczny (w dwóch scenach filmu bohaterowie prowadzą dysputy o Wehrmachcie – zwolennikiem wsparcia opozycji przez armię jest profesor Huber, który ostrzega grupę przed izolacją).

W obu analizowanych filmach stosunkowo dużo (w porównaniu z późniejszą fabułą *Rothemunda*) dowiadujemy się o wcześniejszych nazistowskich sympatiach Schollów; informacje te nie są jednak wizualizowane, lecz przekazywane w dialogach. Przykładowo, w filmie Adlona członkostwo Sophie w *Bund Deutscher Mädel* (żeńskim odpowiedniku Hitlerjugend) wspomniane jest w rozmowie pomiędzy Gebel a jednym z urzędników (drugi raz relacja ta pojawia się z ust samej Sophie; mowa jest także o tym, że Hansowi imponowała działalność Hitlerjugend). Nie ma natomiast słowa ani o zbrodniach Wehrmachtu, ani o Holocauście (o istnieniu antysemityzmu zaświadcza jedynie wspomnienie Nocy Kryształowej przez Gebel).

Dla pokolenia 1968 roku, domagającego się „przeorania” zbiorowej pamięci Niemców, rodzeństwo Schollów miało jednak pewien „defekt” – ten mianowicie, który wiązał się z ich religijnym zaangażowaniem (widocznym bardzo dobrze w ulotkach przygotowywanych przez grupę). Lektura filmu Verhoevena przekonuje, że w jego wersji opowieści o Schollach dokonano znaczącej redukcji sygnałów, które uruchamiałyby ten właśnie kontekst. Wprowadzane są one niejako na marginesie, głównie w dialogach (jest mowa o ulotkach biskupa Galena, pada także nazwa *Bekennenden Kirche*); nie ma jednak ani scen rozgrywających się w kościele (co uderza zwłaszcza w porównaniu z filmami o Stauffenbergu z lat 50.), ani tych pokazujących modlącą się Sophie. To „wymazywanie” z dyskursu wątków religijnych jest szczególnie widoczne w sekwencji następującej po procesie. Pracownica więzienia wprowadzająca Sophie do celi zapowiada: „czeka na panią duchowny”; rozmowa z nim nie zostaje jednak pokazana, a całe oczekiwanie na egzekucję zawiera się w krótkiej scenie „ostatniego papierosa”.

W filmie Adlona wątek religijny obecny jest silniej. Można by sądzić, że nadanie postaci Gebel szczególnej roli narracyjnej pociągnie za sobą także budowanie jakiegoś znaczenia dyskursywnego, służącego na przykład

skontrastowaniu postaw reprezentowanych przez historyczne pierwowzory: Scholl, żarliwej protestantki, i Gebel – działaczki komunistycznej. Ale nic takiego nie następuje – sympatie polityczne obu więźniarek w gruncie rzeczy nie są przedmiotem ich rozmów ani nie są w jakikolwiek sposób demonstrowane. Można wręcz mieć wrażenie, że obie kobiety nie różnią się znacząco pod względem światopoglądowym. Else, podobnie jak Sophie, kojarzona jest ze sferą religii – opowiada o swoim śpiewie w chórze, a pod koniec filmu modli się. Nie można jednak mówić o „przemianie moralnej” czy „nawróceniu komunistki”, gdyż wcześniej informacja o powodach skazania Gebel jest jedynie krótko wspomniana²³.

Wątek „komunistyczny” został natomiast rozwinięty przez Verhoevena. W jego filmie eksponowane są – przede wszystkim poprzez rozbudowany wątek Falka Harnacka – związki Białej Róży z działającą w Berlinie komunistyczną Czerwoną Orkiestrą (akcentują je także motywy drugoplanowe – bohaterowie słuchają na przykład Radia Moskwa). Jedną z osi konfliktu jest spór pomiędzy profesorem Huberem, który proponuje szukanie sojuszników wśród oficerów Wehrmachtu, oraz opcją reprezentowaną właśnie przez grupę Harnacka. O ile Huber zaprezentowany został jako teoretyk (prowadzi wykłady z filozofii, podczas których zachęca studentów do namysłu nad teorią władzy u Lessinga), pryncypialnie sprzeciwiający się współpracy z komunistami, w dodatku nieco zastraszonej (jego żona prosi go o spalenie ulotek), o tyle Harnack zyskał cechy bez mała heroiczne – przedstawiony został jako dalekosiężnie myślący strateg, przychylnie nastawiony do innych grup oporu („Nawiązujcie dalsze kontakty, to jest w tej chwili najważniejsze. Także z kościołami. Ze starą socjaldemokracją i komunistami. W tym mogę Wam pomóc”). Rzecznikiem tej właśnie opcji staje się Sophie, która polityczną dyskusję podsumowuje koncyliacyjnym wnioskiem, że „wszyscy, którzy są przeciw nazistom” muszą współpracować.

23 Niezwykłą właściwością filmu Adlona jest osobliwy – nie wiem, czy zgodny z historyczną prawdą, ale z pewnością skrajnie odbiegający od dziesiątek analogicznych scen w polskich filmach i serialach – sposób pokazania aresztu oraz „dnia codziennego” osadzonych w nim kobiet. Else (aresztowana za koneksje z ruchem komunistycznym!) dostaje przepustki do fryzjera; dość swobodnie gawędzi z urzędnikami (jeden z nich wyraża troskę, że nie piła kawy). W jednej ze scen więźniowie siedzą przy stole, herbata serwowana jest w dzbanku; cela jest wyposażona w mebel przypominający komódkę, w oknach nie ma krat; na łóżkach leży pościel. Już po wyroku śledczy Mahr postanawia odwiedzić Sophię w celi, aby... dać jej herbatniki; dziewczyna zaś życzy mu miłego weekendu... W gruncie rzeczy, wrażenie grozy wytwarzane jest wyłącznie przez dźwięki (psy szczekające gdzieś za oknem); w filmie Rothemunda fizycznym zagrożeniem dla więźniarek będą także naloty aliantów.

RECEPCJA I KONTROWERSJE

Recepcja obu filmów wśród zachodnioniemieckich krytyków była dość przychylna; porównując ilość i objętość recenzji, lepiej omówiona została fabuła Verhoevena. Konkurencyjny film został natomiast zakwalifikowany do konkursu weneckiego (prawdopodobnie jako bardziej „artystyczny”); „Biała Róża” była pokazywana na mniej prestiżowym festiwalu w Karlowych Warach. Obie produkcje otrzymały także ex aequo wyróżnienie Niemieckiej Akademii Filmowej (Srebrna Taśma – *Filmband in Silver*), zaś Lena Stolze, odtwórczyni roli Sophie Scholl – nagrodę główną (Złota Taśma – *Filmband in Gold*) za oba filmy.

Recepcja prasowa obu filmów została jednak zdominowana przez okoliczności z kręgu kultury politycznej, związane z debatą wokół działalności nazistowskiego Trybunału Ludowego, która dotyczyła prawnej kwalifikacji wydawanych przez niego wyroków oraz odpowiedzialności jego członków. Aby wyjaśnić okoliczności tej debaty, należy przypomnieć, że w 1956 roku Federalny Trybunał Sprawiedliwości przyznał członkom Trybunału Ludowego tzw. przywilej sędziowski (niem. *Richterprivileg*), zgodnie z którym żaden z nich nie może zostać skazany, jeśli działał zgodnie z wówczas obowiązującym prawem. Stanowisko to było wielokrotnie krytykowane – pod koniec lat 60. wytoczono proces przeciw sędziemu Trybunału Hansowi-Joachimowi Rehse, jednak oskarżony zmarł, zanim zapadł wyrok ostatniej instancji. Pytanie o działalność Trybunału powracało w latach 70. jeszcze kilkakrotnie na fali wystąpień kontestującej młodzieży, domagającej się od „generacji ojców” wyznania zbiorowej winy i przyjęcia jednostkowej odpowiedzialności za zbrodnie III Rzeszy.

Bezpośrednio przed premierami filmów o Schollach, we wrześniu 1984 roku, zachodniobermberska prokuratura oskarżyła Paula Reimersa, członka składu orzekającego Trybunału Ludowego, o popełnienie zbrodni sądowych, w wyniku których życie straciło ponad 60 osób (jeszcze w tym samym roku, przed otwarciem procesu, 82-letni obwiniony popełnił samobójstwo²⁴). O konieczności rozliczenia zbrodni Trybunału Ludowego przypomnieli wprost twórcy scenariusza filmu „Biała Róża”. Premierowa kopia filmu wieńczona była planszą, której treść została utrwalona w recenzjach²⁵:

²⁴ Dalsze śledztwa musiały być ostatecznie umorzony w r. 1991, ponieważ nie było już obwinionych, którzy mogliby stanąć przed sądem. Więcej na ten temat: K. Marxen, *Das Volk und sein Gerichtshof*, Klostermann 1994.

²⁵ W każdej z zebranych w teczce Bundesarchiv/Textarchiv (teczka 27466) jest mowa o tej planszy: U. Greiner, *Zwei neue Filme über die Weiße Rose: Sophie Scholl als Identifikationsfigur*, „Die Zeit” z 24 września 1982; H. G. Pflaum, *Deutliche Spuren von Genre-Kino*, „Süddeutsche Zeitung” z 29 września 1982; K-L. Baader, *Kleine Siege gegen die Macht*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 5 października 1982; K. Niehoff, *Einige schwere Atemzüge*, „Der Tages-

„Zgodnie ze stanowiskiem Federalnego Trybunału Sprawiedliwości (*Bundesgerichtshof*) wyroki przeciw Białej Róży są zgodne z prawem i nadal obowiązują”. Wspomniany urząd zaprotestował przeciw takiej formule²⁶ i przeforsował zmianę zapisu, który miał brzmieć:

„1. Zgodnie ze stanowiskiem Federalnego Trybunału Sprawiedliwości, zapisy prawa, zgodnie z którymi skazano bojowników ruchu oporu, takich jak członkowie Białej Róży, nie były częścią nazistowskiego systemu terrorku, ale obowiązującym prawem;

2. Zgodnie ze stanowiskiem Federalnego Trybunału Sprawiedliwości, bojownicy ruchu oporu, w tym członkowie Białej Róży, obiektywnie rzecz biorąc wystąpili przeciw tym prawom;

3. Zgodnie ze stanowiskiem Federalnego Trybunału Sprawiedliwości, sędzieja Trybunału Ludowego, osądzającego bojowników ruchu oporu, takich jak członkowie Białej Róży, podlegał wówczas obowiązującym zapisom prawa;

4. Zgodnie ze stanowiskiem Federalnego Trybunału Sprawiedliwości, nie można zaskarżyć wyroku przeciw bojownikom ruchu oporu, takim jak Biała Róża, nawet jeśli wystąpili oni przeciw wówczas obowiązującym prawom w celu pomocy swojemu krajowi;

5. Zgodnie ze stanowiskiem Federalnego Trybunału Sprawiedliwości, sędziego, który wówczas udowodnił winę bojownikom ruchu oporu, nie można w świetle prawa oskarżyć o to, że wierzył, iż zgodnie z obowiązującym wówczas prawem musiał skazać ich na śmierć;

6. Jak dotąd żaden niemiecki rząd ani parlament nie zdecydował się na ustawowe zniesienie wszystkich wyroków Trybunału Ludowego.

Podpisali: Michael Verhoeven, Mario Krebs, 25.11.1982”²⁷.

Treść tej planszy była przypominana – lub wręcz przedrukowywana in extenso – w wielu recenzjach filmu Verhoevena; w artykułach prasowych wspominano także o kontrowersyjnym stanowisku Federalnego Trybunału Sprawiedliwości i dokonanej przez twórców korekcie napisu otwierającego

spiegel” z 6 listopada 1982. Film Verhoevena został zakupiony przez NRD; ukazało się także kilka recenzji, przeważnie pochlebnych (R. Stolze, *Denn ihr Sprengstoff waren Flüglblätter*, „Junge Welt” z 23 lutego 1983; H. Ulrich, *Widerstand unter Einsatz des Lebens*, „Neue Zeit” z 24 lutego 1983; H. Knietzsch, *Tapfer und unbeugsam gekämpft und gestorben*, „Neues Deutschland” z 25 lutego 1983).

²⁶ Z powodu treści wieńczącej film planszy (jej oryginalnego brzmienia) film nie mógł być pokazywany przez Goethe-Institut, który zwyczajowo zajmował się międzynarodową dystrybucją „prestizowych” filmów zachodnioniemieckich (Komunikat DPA – notatka z „Der Tagesspiegel” z 9 czerwca 1983).

²⁷ W 1985 roku reżyser zdecydował o usunięciu tej planszy z kopii filmu (choć wersja DVD nadal ją zawiera). M. Verhoeven, *Die Weiße Rose. Epilog zur Rezeptionsgeschichte eines deutschen Heimatfilms*, w: *Weitertragen. Studien zur Weißen Rose*, Hrsg. M. Kißener, B. Schäfers, Konstanz 2001, s. 134-144.

film. Kilka miesięcy po jego premierze (a zarazem po premierze filmu Adlona), parlamentarzyści z SPD wystąpili z wnioskiem, aby wszystkie wyroki nazistowskiego Trybunału Ludowego uznać za nieważne; prawnicy administracji federalnej przekonywali jednak, że wskutek wcześniejszych regulacji rozwiązanie takie jest niemożliwe. Ostatecznie w styczniu 1985 roku²⁸ Bundestag w specjalnej deklaracji jednogłośnie uznał Trybunał Ludowy za „instrument terroru nazistowskiej tyranii”²⁹.

Na ile fakt pojawienia się w niedługim odstępie czasu dwóch filmów o Białej Róży i Sophie Scholl mógł wpłynąć na podjęcie tych działań, można tylko spekulować. Niewątpliwie jednak, filmy Verhoevena i Adlona są ważnym etapem krystalizowania się kulturowej pamięci o rodzeństwie Scholl, stanowiąc zarazem interesujący przykład tego, w jak różny sposób można opowiadać i interpretować – zdawałoby się tę samą – historię.

Publikacja jest częścią projektu badawczego „Pamięć lat nazizmu w niemieckim filmie fabularnym” i została sfinansowana ze środków Narodowego Centrum Nauki (4289/B/H03/2011/40).

BIBLIOGRAFIA

- Assmann A., Frevert U. (1999), *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, Stuttgart
- Bassler S. (2009), *Biała Róża. Wspomnienia świadków historii*, tłum. W. Szreniawski, Gdańsk
- Dillmann C. (2004), *Konkurrenz, Konflikte und Kommerz. Die 20. Juli-Verfilmungen von CCC und Ariston*, [w:] 2 x 20. Juli. *Die Doppelverfilmung von 1955*, Hrsg. C. Dillman, Ronny Loewy, Frankfurt am Main
- Hasenberg P. (2009), *Heldin auf Augenhöhe. Wahrheitsanspruch und dramaturgische Bearbeitung in der Darstellung der Sophie Scholl im Film*, w: *Paradise now? Politik – Religion – Gewalt im Spiegel des Films*, Hrsg. D. Regensburger, G. Larcher, Marburg
- Klejsa K. (2011), *Co się stało 20. lipca? Pierwsze filmowe opowieści o von Stauffenbergu i ich konteksty*, [w:] *Historie w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. M. Mazur, E. Solska, P. Witek, Lublin, s. 167-200
- Kozeński J. (1987), *Opozycja w III Rzeszy*, Poznań
- Krebs M., Verhoeven M. (1982), *Die weiße Rose. Der Widerstand Münchener Studenten gegen Hitler. Informationen zum Film*, Frankfurt am Main

²⁸ W tym samym roku okazało się, że wdowa po Rolandzie Freislerze otrzymuje wysoką emeryturę po zmarłym w lutym 1945 roku mężu. Szczególnie kompromitujący był fakt, iż Frau Freisler otrzymywała także tzw. Berufsschadensausgleich, czyli swego rodzaju odszkodowanie za obniżenie poziomu życia (argumentowano, że gdyby pan Freisler przeżył wojnę, mógłby z powodzeniem utrzymywać rodzinę jako sędzia lub urzędnik administracji państwowej).

²⁹ Wyroki wydane przez Trybunał Ludowy zostały unieważnione ustawą dopiero w sierpniu 1998 roku.

- Lachmann M. (1983), *Schwierigkeiten mit der „Weißen Rose“*, „Sonntag“, nr 15, brak numeracji stron
- Marxen K. (1994), *Das Volk und sein Gerichtshof*, Klostermann
- Niesiołowski S. (1995), *Niemieccy przeciwnicy Hitlera*, Łódź
- Petry Ch. (1968), *Studenten aufs Schafott. Die Weiße Rose und ihr Scheitern*, München
- Schiele E. (1995), *Niemiecki opór wobec narodowego socjalizmu w Niemczech w latach 1933-1945*, „Zeszyty Niemcoznawcze” nr 2
- Scholl I. (2002), *Biała Róża*, tłum. J. Myrcik, Koszęcin
- Steinbach P. (2001), *Opór – sprzeciw – rezystencja. Postawy społeczności niemieckiej w Trzeciej Rzeszy a pamięć zbiorowa*, tłum. I. Ewertowska-Kłaja, Poznań
- Verhoeven M. (2001), *Die Weiße Rose. Epilog zur Rezeptionsgeschichte eines deutschen Heimatfilms*, [w:] *Weitertragen. Studien zur Weißen Rose*, Hrsg. M. Kibener, B. Schäfers, Konstanz, s. 134-144
- Wolff-Powęska A. (2011), *Pamięć – brzemień i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości*, Poznań