

Bogumiła Fiołek-Lubczyńska\*

### Intertekstualność i gatunkowość jako klucz interpretacyjny filmu *Trzy kolory. Biały* Krzysztofa Kieślowskiego

„W życiu najważniejsza jest pamięć” – stwierdza Mikołaj z *Białego*. Problem pamięci łączy w szczególny sposób dwa filmy trylogii Krzysztofa Kieślowskiego: *Niebieski* i *Biały*. Bohaterka pierwszego z nich – Julie de Coursy – chce zabić wspomnienia i zapomnieć, natomiast bohater drugiego – Karol – z pamięci o kobiecie, która była jego żoną, czyni swoją „podstawę egzystencjalną” – bez niej lub przynajmniej bez jej obrazu w swoich myślach nie potrafi już żyć. Psychologiczne aspekty procesów zapominania i pamiętania są w tych dwóch filmach niezmiernie ważne, to one w znacznej mierze determinują postępowanie bohaterów. Gdy Mikołaj mówi o tym, że pamięć jest najważniejsza, to odnosi to stwierdzenie do umiejętności zawodowego pokerzysty. Znaczenie tego zdania wykracza jednak daleko poza dosłowność użycia go w tej konkretnej sytuacji. Można je również uznać za klucz interpretacyjny, który nadaje się do analizowania losów bohaterów, a nawet do skierowania uwagi na intertekstualność jako zamierzony chwyt konstrukcyjny<sup>1</sup>.

Czym jest intertekstualność? Określeniem tej kategorii zajęli się Michał Głowiński, odwołując się do zjawiska dialogiczności<sup>2</sup> w ujęciu Michaiła Bachtina. Według Głowińskiego literaturę charakteryzują relacje, które można określić jako: wszelka rozmowa, dialogiczność słów. Bachtin nie wprowadził

\* Uniwersytet Łódzki.

<sup>1</sup> Piotr Lis stwierdza nie bez racji: „Kluczem do *Białego* wydaje się krótkie zdanie, które wypowiada Mikołaj w trakcie demonstrowania swoich umiejętności zawodowego pokerzysty: »Najważniejsza jest pamięć«. I odbiorca musi nieustannie pamiętać o młodym człowieku z *Niebieskiego* wkładającym tyle wysiłku w przekazanie Julii komunikatu bez znaczenia”. Z funkcją pamięci w filmie autor wiąże „pamięć formalną”, ważny element odbioru tekstu. W pamięci dostrzega źródło intertekstualnego czytania dzieła. O intertekstualności *Białego* Lis pisze następująco: „Krzysztof Kieślowski posługuje się uniwersalnym kodem arcydzieł światowego kina. [...] Gdy przetłumaczymy Karola na Charliego, przestaje razić i owa rudera (zakład fryzjerski – przyp. B. F-L.), i strój trampa w części paryskiej, a noc spędzona na ławce w pozie embriona, wygnanie i żywot żebraka układają się w logiczną całość, podobnie jak dwukrotne pobicie bohatera, zatrudnienie go w roli ochroniarza, sposób w jaki zagląda do lufy rewolweru, ośnieżone zbocza (nie gór, ale śmietniska), gipsowa Marianna jako substytut ukochanej, kaczkowaty chód, a przede wszystkim okrucieństwo, zawsze przecież obecne u autora *Cyru* [...]. A owa Polska budek z zapiekankami i kantorów w przyczepach, Polska, gdzie w mgnieniu oka można wspiąć się od skrajnej nędzy do bogactwa – to przecież Alaski z *Gorączki złota*”. Zob. P. Lis: „Trzy kolory. Biały”. *Chłód. Próba nowego odczytania – poprzez Chaplina, poprzez kino polskie. Film dla historyków kina?*, „Kino” 1994, nr 6, s. 16.

<sup>2</sup> Por. M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” LXXVII 1986, z. 4. s. 79 oraz Hasło: *Intertekstualność*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Warszawa 1988, s. 91. Głowiński posługuje się określeniem: dialogiczność, natomiast w *Słowniku terminów literackich* autorzy posługują się określeniem: dialogowość. Według Bachtina dialogowość cechuje wszelką wypowiedź, jest „podstawową formą funkcjonowania języka, który żyje w sferze dialogowego obcowania”. Oba określenia dotyczą tego samego zjawiska.

rozdzielenie między dialogicznością wewnętrzną, właściwą danej wypowiedzi a dialogicznością związaną z powinowactwem dwóch czy kilku różnych wypowiedzi. „W tym ujęciu – pisze Głowiński – zjawiskami jakby z natury jedno-rodnymi są: nakładanie się głosów na linii bohater – bohater czy bohater – narrator oraz parodia, pastisz, stylizacja”<sup>3</sup>. Dialogiczność objęła swoim zasięgiem szerokie zjawiska literatury, stając się tym samym źródłem nawiązań dla teorii intertekstualności.

Twórcą określenia *intertextualité* jest Julia Kristeva, która posłużyła się nim na gruncie semiotyki w 1969 roku. Jej rozważania na ten temat przyjęto wówczas entuzjastycznie. Dziś, z perspektywy lat, można powiedzieć, że koncepcja Kristewej graniczy z oczywistością, jak pisze Głowiński: „[...] nie można analizować struktury tekstu, jeśli nie sytuuje się jej w taki czy inny sposób wobec innych tekstów, a rozważania o intertekstualności wynikły z tej niepoważnej tezy”<sup>4</sup>. Szybko zorientowano się, że „[...] nie każdą relację, jaka zachodzi między danym tekstem a tekstem innym (bądź tekstami innymi), można zakwalifikować jako intertekstualną”<sup>5</sup>. Badania nad intertekstualnością musiały, rzecz jasna, porzucić wyjściową ogólnikowość. Zwrócono uwagę na fakt, że istotny jest nie tyle problem, skąd dany utwór czerpie niektóre ze swych elementów, raczej – jakie jest ich miejsce w strukturze utworu, jaką odgrywają rolę w budowaniu znaczeń.

Uwagę badacza powinny skupić wyłącznie te relacje, które stały się elementem strukturalnym – semantycznym, a więc relacje zamierzone i w pewien sposób ujawniające się odbiorcy. Rola relacji między hipertekstem i hipotekstem<sup>6</sup> ujawnia się w ich znaczeniowym nacechowaniu. „A dzieje się tak dlatego – zdaniem Głowińskiego – że odwołanie intertekstualne jest strukturalnym elementem tekstu [...]. [...] jest zawsze odwołaniem zamierzonym, a więc wprowadzonym świadomie (choć stopień owego uświadomienia może być różny), adresowanym do czytelnika, który winien zdać sobie sprawę, że z takich czy innych powodów autor mówi w danym fragmencie swojego dzieła cudzymi słowami [...]”<sup>7</sup>, czy jak określa to Bachtin – autor naśladuje język innego autora środkami języka własnego.

Praktyczne określenie zjawiska intertekstualności odwołuje się do konkretnej problematyki odwołań intertekstualnych i zależności tego, co „już zostało powiedziane” oraz tego, co „dopiero mówione”<sup>8</sup>. Funkcja i znaczenie „już powiedzianego” mogą się krystalizować wielorako.

Element zapożyczony może w nowym dla siebie otoczeniu pełnić role najrozmaitsze, czasem przeciwstawne tym, w jakie został wyposażony w swym otoczeniu macierzystym. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem dekontekstualizacji i rekon-

<sup>3</sup> M. Głowiński, dz. cyt., s. 78–79.

<sup>4</sup> Tamże, s. 75.

<sup>5</sup> Tamże, s. 75.

<sup>6</sup> Tamże, s. 80. Według Gerarda Genetta (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982) hipertekst to tekst B, a hipotekst to tekst A. Relacja jednocząca teksty została określona przez autora hipertekstualnością.

<sup>7</sup> Tamże, s. 87.

<sup>8</sup> Tamże, s. 86.

tekstualizacji. Dekontekstualizacji, bo jakiś element wyjęty został z tekstu lub pewnego typu tekstów, odłączony od tego, co nadawało mu znaczenie; rekontekstualizacji, ponieważ wprowadzony został w kontekst nowy, i to w nim właśnie ma funkcjonować, nie tracąc zresztą tego, co nazwać by można świadectwem pochodzenia<sup>9</sup>.

Znaczeniowość odwołań intertekstualnych, ustalenie ich funkcji w tekście można określić tylko w ramach analizy całego kontekstu. Przydatnym dla tej analizy jest termin „interpretant” – zaproponowany przez Michaela Riffaterre. Głowiński powołuje się na jego definicję: „interpretant to zespół czynników, który określa w nowym kontekście stosunek do tekstu przejętego czy – [...] intertekstu”<sup>10</sup>. Interpretant jest zatem pewnym wskaźnikiem określającym, jak „już powiedziane” traktować, postrzegać i w trakcie lektury zrekonstruować semantycznie. Pojęcie interpretantu związane jest więc w sposób bezpośredni z problematyką odbioru konstrukcji intertekstualnych, będących autorską subiektywizacją tekstu. Ich odczytanie jest odnalezieniem i zrozumieniem konstrukcji ukrytych w tekście przez twórcę. Głowiński pyta wprost: „[...] w jaki sposób intertekstualność wpływa na zmianę toku lektury, to jest, czy i w jaki sposób kwestionuje jej linearność; opowiadając fragment, w którym dominują relacje intertekstualne, przyciągając jednocześnie uwagę czytelnika, jakby kieruje ją w inną stronę, nie ku kolejnemu segmentowi tekstu, ale ku innym tekstom?”<sup>11</sup>. Można więc przyjąć za Riffaterre’em, że „[...] intertekstualność jest swoistym sposobem czytania”<sup>12</sup>.

Szansa dla twórcy, oferta dla czytelnika i zadanie dla badacza – tak określają ten aspekt intertekstualności Ewa Kraskowska i Anna Legeżyńska, zauważając, że „[...] intertekstualność to również a s p e k t odbioru dzieła literackiego. Bez czytelniczej reakcji na szeroko pojętą zasadę cytatu, intertekstualności po prostu nie ma...”. Jest to rodzaj intertekstualnej lektury – dodają autorki – „[...] taki rodzaj czytania, którego główną intencją jest tropienie obecności w dziele »cudzego słowa«. Styl ten, [...], dopuszcza także odczytanie nie zaprojektowane wcześniej przez twórcę, gdyż, jak z czarnym humorem zauważył Umberto. Eco, autor powinien umrzeć po napisaniu dzieła i pozostawić mu całkowitą wolność generowania swoich własnych sensów”<sup>13</sup>.

Pozostają jeszcze inne pytania związane z intertekstualną lekturą: „czy relacje intertekstualne zawsze są rozpoznawalne? Czy rozpoznawanie ich jest warunkiem koniecznym zrozumienia tekstu, w którym występują? Co się dzieje wówczas, gdy nie zostaną one zauważone, a więc czytelnik potraktuje je tak, jakby niczym nie różniły się od pozostałych segmentów tekstu?”<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Tamże, s. 87.

<sup>10</sup> Tamże, s. 87. M. Głowiński, konkretyzując wypowiedź teoretyka M. Riffaterre, przywołuje definicję interpretantu (M. Riffaterre, *Sémiotique intertextuelle: l'interprétant*, „Revue d'Esthétique” 1979 nr 1/2).

<sup>11</sup> Tamże, s. 92.

<sup>12</sup> Tamże, s. 92.

<sup>13</sup> E. Kraskowska, A. Legeżyńska: *Słowa, słowa, słowa... (O intertekstualności)*, „Polonistyka” 1993, nr 8, s. 455–456.

<sup>14</sup> M. Głowiński, dz. cyt., s. 92.

Relacje intertekstualne pomiędzy hipertekstem a hipotekstem stanowią składnik strukturalny dzieła. Ich odczytanie zależy w znacznej mierze od kompetencji odbiorcy. Intertekstualny współczynnik semantycznej struktury tekstu powinien być zauważony i w jakiś sposób zinterpretowany przez czytelnika. Nie zawsze jednak zostaje to zrealizowane. Słusznie stwierdza Aleksandra Okopień-Sławińska, że z punktu widzenia odbioru wszystko w tekście jest potencjalne<sup>15</sup>. Głowiński dodaje, że typ relacji intertekstualnych pogłębia stopień owej potencjalności, bo zależy od pola innych tekstów, wobec których dzieło określa swoją formę i znaczenie. Relacje intertekstualne są zatem typem gry, którą odbiorca podejmuje, uczestnicząc w odwołaniach i wchodząc na wyższy stopień znaczeniowości tekstu w takiej mierze, na jaką pozwala mu własna znajomość tych innych tekstów. *I n t e r t e k s t u a l n o ś ć* to po prostu *p a m i ę ć* – zarówno tworzącego, jak i tego, który w procesie lektury rozpoznaje ukryte znaczenia tekstu. Może się zdarzyć, że odbiorca poprzestanie tylko na odczytaniu znaczeń podstawowych, dosłownych. Bywa i tak, że intertekstualność staje się zgoła nierealna w odbiorze, ze względu na zbyt duże nagromadzenie tekstowych odwołań, które utrudniają proces czytania. W niektórych przypadkach czytelnik nie tylko musi się zorientować w tym, że dany tekst jest nacechowany intertekstualnie i określić jego sferę odniesienia, ale również powinien zrekonstruować ramę (interpretant), w którą intertekstualny element został ujęty.

Lektura intertekstualna zależy więc w dużej mierze od postawy odbiorczej, od pewnych nabytych umiejętności kojarzeniowych i interpretatorskich, od przygotowania do podjęcia gry semantycznej. W przypadku filmu owa gra może być wielce skomplikowana, gdyż odnosi się do różnych systemów znakowych – piktoralnych i werbalnych współlistniejących w dziele filmowym i wymaga często odniesień intersemiotycznych oprócz odniesień do innych tekstów filmowych.

W *Słowniku terminów filmowych* Marek Hendrykowski pisze:

**intertekstualność** (ang. *Intertextuality*) zjawisko wymiany semantycznej zachodzącej między danym tekstem filmowym a jego szeroko rozumianym kontekstem kulturowym, na który składają się inne dzieła filmowe i niefilmowe oraz formy, wzorce, style i sposoby kinematograficznego, bądź opartego na alternatywnych systemach znakowych, takich jak literatura, plastyka, muzyka itp., przedstawiania rzeczywistości. Każdy utwór filmowy funkcjonuje w określonej przestrzeni intertekstualnej złożonej z rozmaitych tekstów i konwencji przedstawieniowych stanowiących dla niego swoisty układ odniesienia i tworzących sieć relacji między nim a jego kontekstem kulturowym. Relacje intertekstualne stają się źródłem gry znaczeń, która sytuuje dany film w sferze jego powiązań i odniesień kulturowych, wyznaczając miejsce w polu innych tekstów i konwencji przedstawieniowych<sup>16</sup>.

Postmodernistyczne<sup>17</sup> inspiracje – pozwalające wykorzystywać szeroko gry intertekstualne, mieszać elementy stylu wysokiego z elementami charaktery-

<sup>15</sup> Tamże, s. 93.

<sup>16</sup> M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 127–128.

<sup>17</sup> Tamże, zob. hasło: *Postmodernizm*, s. 223.

stycznymi dla stylu niskiego, wykorzystywać różnorodne środki artystyczne – są, jak sądzę, źródłem ważnych tekstowych znaczeń w filmie *Trzy kolory. Biały*. Można zaryzykować twierdzenie, że one to właśnie organizują strukturalnie film, będąc przejawem strategii kina autorskiego, kina subiektywnego, uwzględniającego potrzebę nadorganizacji znaczeń wypowiedzi. „Opowiadam zawsze proste historie...” – mówił Kieślowski. Ale *Biały* to nie tylko zwykła „prosta historia”. W tym filmie można dostrzec prawdziwe bogactwo zmieniających się jak w kalejdoskopie zdarzeń. Kinooperator, który wyświetlił *Biały* na przedpremierowym pokazie, relacjonował: „*Niebieski* to był taki trochę nastrojowy, poetycki film, a tu nieustannie dzieje się mnóstwo różnych rzeczy”<sup>18</sup>. Istotnie – następstwo zdarzeń w tym filmie charakteryzuje się niebywałą dynamiką. Semantyczna gra intertekstualna przez wykorzystanie tego, co „już zostało powiedziane” dla zaistnienia tego, co „dopiero mówione” dotyczy już głównego tematu filmu *Biały* – czyli miłości oraz sposobu jej przedstawienia. Grażyna Stachówna mówi nie tylko o melodramatycznych proweniencjach filmu, ale wskazuje także konkretny melodramat, który zawiera podobny jak w *Białym* zamysł konstrukcyjny. Podobieństwa konstrukcyjne Stachówna dostrzega w *Białym* i *Casablance*, gdyż „[...] oba filmy – według autorki – przedstawiają ten sam fantazmat: opowieść o zazdrosnym mężczyźnie wymierzającym kobiecie karę za doznane upokorzenie”. I dalej:

Tylko prawdziwie męski mężczyzna – (dość kontrastowe nawiązanie do kreowanych przez Humphreya Bogarta twardych mężczyzn, zważywszy, że Karola gra drobny, niski Zbigniew Zamachowski; Karol jednak nabiera cech prawdziwie męskich w Polsce – przyp. B. F-L.) – silny, pewny siebie i swych możliwości – w konfrontacji ze światem potrafi zapanować nad kobietą, podbić ją i skłonić do miłości. Może Karol – domniemywa autorka analizy – był właśnie taki, gdy wygrywał konkursy fryzjerskie w stolicach krajów socjalistycznych, jeździł białym polonezem i żył w Polsce? Może przenosiny do Francji pozbawiły go siły, męskości i uroku, zmieniły w małego, szarego, śmiesznego człowieczka, którego nie może szanować piękna kobieta?<sup>19</sup>.

Dominique pogardza Karolem – francuskim Karolem, bo jest słaby i nie może sprostać jej potrzebom. Stachówna w demonstrowaniu tej pogardy dostrzega złożoną kombinację znaczeń nowych i zapożyczonych.

Gdy Karol wskazuje Mikołajowi, [...], okna mieszkania Dominique, jego ręka wyciąga się w kierunku wiszącego na murze plakatu do filmu „Pogarda” (*Le Mépris*, 1963), przedstawiającego Brigitte Bardot, co daje Mikołajowi powód do żartów. Bohaterka filmu Godarda, kochając męża, równocześnie pogardza nim za, jej zdaniem, niemęskie zachowanie odbiegające od tradycyjnego modelu funkcjonowania mężczyzny. Może to właśnie jest klucz do nieporozumień między Karolem a Dominique?<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> O. J.: Premiery, *Tylko Dominique*, „Film” 1994, nr 2, s. 16.

<sup>19</sup> G. Stachówna, *Trzy kolory – wariacje na jeden temat*, [w:] *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, pod red. T. Lubelskiego, Kraków 1997, s. 99.

<sup>20</sup> Tamże, s. 99.

Interpretacja relacji męsko-damskich w *Białym* dokonana przez Stachównę wydaje się bardzo logiczna. Trudno bowiem uwierzyć, by kobieta ubrana na początku filmu w białą suknię – na znak młodości i kojarzącej się z nią niewinności, kobieta o delikatnym uśmiechu, zdradzającym poczucie bezpieczeństwa i szczęścia mogła nagle przepoczwaczyć się w bezwzględną boginię zła. Retrospektywny obraz kościelnego ślubu Karola i Dominique powtarza się w filmie, zaświadczać o poczuciu dobra i zadowolenia tych dwojga – z pozoru niepasujących do siebie – ludzi. Ale czy to wszystko, co można powiedzieć o ich związku? Małżeństwo Karola i Dominique nie zostało skonsumowane. W sądzie tłumaczy się Karol – „[...] przedtem w Polsce, kiedy się poznaliśmy, i tutaj też na początku... Myślę, że satysfakcjonowałem żonę. Dopiero potem... [...]. Pożycie... Przestaliśmy się kochać przed ślubem. To znaczy... ja przestałem móc. To przejściowe”<sup>21</sup>. Karol tłumaczy sędziemu swoją trudną sytuację, bo... kocha żonę. Dominique na postawione przez sędziego pytanie:

- Czy kocha pani męża? [odpowiada:]
- Kiedyś tak... (A teraz?) Nie. Teraz już nie<sup>22</sup>.

W innej scenie Dominiue zarzuca mężowi:

- Nie rozumiesz! Nigdy mnie nie rozumiałeś. Nie rozumiesz nawet, że cię potrzebuję<sup>23</sup>.

Oni nadal się kochają, ale dzieli ich bariera i wynikający z niej tragiczny brak porozumienia. Wymiar bariery jest olbrzymi: kulturowy, językowy, narodowościowy, być może psychiczny. Zerwany lub zakłócony dialog pomiędzy kobietą i mężczyzną wpływa na to, że się nie potrafią zrozumieć. Krzysztof Kieślowski często podkreśla w swoich filmach znaczenie prawidłowo przebiegającego aktu komunikacji między ludźmi. W *Białym* aluzyjnie przywołuje swoją wcześniejszą twórczość, przede wszystkim zaś *Krótki film o zabijaniu*, w którym problem zakłóconego aktu komunikacji osiągnął śmiertelny wymiar. Véronique Campan tak opisuje znaczącą sytuację zerwanego dialogu w tym filmie:

Zablokowanie wymiany słownej powoduje przejście do czynu; przerwana wypowiedź ustępuje miejsca językowi ciała, a fizyczna kara sankcjonuje uniemożliwiony dialog. Według tego kanonicznego wzoru rozwija się akcja filmu *Dekalogu: Krótkiego filmu o zabijaniu*, który – autorka bezpośrednio nazywa fakty – jest ilustracją istnego dialogu głuchych<sup>24</sup>.

Zasada „dialogu głuchych” przejawia się również w postępowaniu Dominique. Kobieta wyrażając swoje niezadowolenie z sytuacji małżeńskiej i z samego męża, demonstrowa swoją pozycję, pozycję siły. Blokadę słowną pomiędzy Karolem i Dominique ilustruje najlepiej fragment z cytowanej już sceny 11:

<sup>21</sup> K. Kieślowski, *Trzy kolory. Biały*, scena 6 (wg własnego opisu).

<sup>22</sup> Tamże, scena 6.

<sup>23</sup> Tamże, scena 11.

<sup>24</sup> V. Campan, *Dziewięć krótkich filmów: od pojedynku do dialogu*, dz. cyt., s. 59.

Dominique – Nie wiesz... Boisz się, bo nie rozumiesz! Dlatego! A teraz patrz. (Dominique zrywa się. Karol siedzi wciśnięty w fotel, zakrywając ręką rozpięty rozprek. Dominique wyszarpuje z torebki zapalniczkę.)

Dominique – Patrz! (Podchodzi do okna i podpala białą, półprzezroczystą firankę. Ogień bucha natychmiast.)

Dominique – Włamałeś się tutaj i podpaliłeś zakład. [...] Już za chwilę będzie cię szukać policja. (Dominique sięga po słuchawkę i wykręca krótki numer. Karol zrywa się ze swojego miejsca. Łapie walizę. Biegnie do drzwi, story już się palą.)

Dominique – Klucze! (Karol odwraca się, rzuca klucze na parapet okna.)

W oczach żony Karol jest przegrany, Dominique nim pogardza. Żaloszny jest, ale zarazem nieco komiczny, już od pierwszych ujęć filmu wizerunek tego młodego mężczyzny. Początkowe ujęcia prezentujące bohatera są na tyle długie, by pozwolić czytającemu uchwycić ich semantyczny kontekst, podkreślony przez zbliżenie, które zwraca uwagę na znaczący szczegół stroju Karola:

Już pierwsze ujęcie *Białego* – nogi mężczyzny idącego gdzieś ulicą – charakteryzują bohatera – stwardza Stachówna – i wyznaczają ogólną tonację filmu: tak chodził Charlie w filmach Charlesa Chaplina [...]. Śmieszne, kacze dreptanie człowieka słabego i zagubionego. Gdy za chwilę kamera pokaże go całego, wrażenie się tylko pogłębi: mały człowiek w okropnym, sfatygowanym paletku, banalna twarz, mina niepewna, nerwowy ruch dłoni przy węźle krawata, okropny francuski w rozmowie ze strażnikiem pilnującym paryskiego Pałacu Sprawiedliwości. Przelatujący gołąb właśnie jemu brudzi ubranie – to gag prawie burleskowy – gdyż Karol Karol – któż może się tak nazywać? – jest ucieleśnioną ofiarą losu. Jednak Karol idzie właśnie do sądu, by z żaloszną determinacją walczyć o swoje małżeństwo ze śliczną Dominique. Oczywiście przegrać musi, klęska jest jego przeznaczeniem<sup>25</sup>.

Dodam od siebie, że komizm wizerunku Karola podkreśla także ten szczegół, że ptasie odchody spadają właśnie na jego ramię, a przesądny widz może w tym momencie zapytać: czy to nie na szczęście?

Charlie to postać samotnika, bezdomnego trampa w połatanym i wyświechtanym ubraniu z opadającymi zbyt dużymi spodniami, przyciasną marynarką i niby elegancką muszką pod szyją, i oczywiście w butach, które przeszły do legendy. Mówiono o nich: „Te wielkie buciory są zapięte na pięćdziesiąt milionów oczu”<sup>26</sup>. Charlie – to nieudacznik, trochę gamoń, ale zarazem człowiek o złotym sercu. Karol Karol ma twarz otwartą, w gruncie rzeczy nieciekawą. W jego pełnych dobroci oczach maluje się wyraz łagodności, która graniczy z naiwnością. Karol, tak jak Charlie, chodzi w wyświechtanym garniturku, z niby eleganckim krawatem pod brodą. Karol wygląda, jakby się ciągle czemuś dziwił. W pewien sposób nie przystaje do tej rzeczywistości, która go otacza i ciągle zaskakuje, tak zresztą jak duże buciory nie pasują do jego nóg.

<sup>25</sup> G. Stachówna, dz. cyt., s. 98.

<sup>26</sup> G. Morgan, *Dziennikarz z Chicago*, 1915. Cyt. za: D. Robinson: *Chaplin. Jego życie i sztuka*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1995, s. 5.

Ale... Karol kocha i to kocha wręcz fanatycznie. Ta miłość potrafi przeobrazić nieudacznika w „twardego” mężczyznę. To z jej powodu przeżywa metamorfozę, staje się interesowny, mściwy i cyniczny.

W *Światach wielkiego miasta* Charlie też zdobywa pieniądze dla swojej ukochanej niewidomej dziewczyny, przyjmując w zaskakujących i komicznych okolicznościach pomoc finansową od pijanego milionera. Motyw bogacza pojawia się również w *Białym*. O bogaczu wiemy, że ma na imię Mikołaj, jest karcjarzem, lubi zaglądać do kieliszka, ale... nie chce mu się żyć i chętnie zapłaci za swoją śmierć. I chociaż ten Mikołaj święty nie jest, to podaruje Karolowi prezent – przedziwny powrót do Polski, a w kraju jeszcze poratuje go gotówką. W wizerunku Karola odnajdujemy więc sporo aluzji do postaci Charliego, a typ komizmu bohatera *Białego* wyraźnie przywodzi na myśl komizm Chaplinowski. Bardzo ważną rolę w strukturze *Białego* odgrywa scena, w której Karol dowiadyje się, że godząc się na rolę wynajętego mordercy ma zabić... właśnie Mikołaja. Karol strzela, ale okazuje się, że w tym właśnie strzale nabój był ślepy. Twórcy filmu z całą powagą celebryją jednak scenę zabójstwa: posługując się zwolnionym ruchem i zbliżeniem dźwiękowym. Pada odgłos strzału i widz jest (ma być!) naprawdę przerażony. Mikołaj upada na kolana, ale szybko przekonujemy się, że bohater żyje. Całą resztę wyjaśnia krótki dialog:

Karol – To był ślepek. Następny jest prawdziwy. Tak? Tak?; Mikołaj – Nie. Już nie<sup>27</sup>.

Akt zabójstwa był psychologicznie prawdziwy, bo Karol nie był świadom, że w magazynku rewolweru był jeden ślepy nabój. Ta pseudośmierć Mikołaja to zarazem narodziny nowego Karola: umarł w nim bezwzględny, niewydarzony, cierpiętniczy kochanek, a narodził się człowiek czynu. Dla Mikołaja ta scena ma również charakter graniczny i decydujący. Wygrał życie jak w rosyjskiej ruletce. Miał fart. I nagle życie nabrało dla niego smaku. Kolejna scena kontrastowo jest zestawiona z poprzednią: Mikołaj i Karol szaleją z radości i, ślizgając się po oblodzonej Wiśle, krzyczą:

Mikołaj – Jezu... Czuję się jak po maturze; Karol – Ja też; Mikołaj – Wszystko jest możliwe<sup>28</sup>.

Jest to nagła manifestacja radości i upajania się życiem.

Wracając do analogii pomiędzy kinem Kieślowskiego i Chaplina – szczególnie znaczenie dostrzegam w symbolicznym rekwizycie: gipsowej Mariannie, figurce kobiecego popiersia. W scenie, w której pojawia się owa „gipsowa postać” w filmie Kieślowskiego, można dopatrzeć się podobieństwa do jednej ze scen ze *Światał wielkiego miasta*. Oto szczegółowy opis tej sceny z filmu Chaplina:

<sup>27</sup> K. Kieślowski, dz. cyt., scena 26 (wg własnego opisu).

<sup>28</sup> Tamże, scena 27.



Włóczęga zatrzymuje się przed wystawą sklepu z dziełami sztuki – pisze David Robinson – stoi na niej statuetka nagiej kobiety w lubieżnej pozie. Aby dać pozór godnych motywów swego zainteresowania, udaje znawcę, ocenia wystawione przedmioty z chłodnym krytycznym dystansem. Kiedy cofa się i przybliża, żeby uzyskać najlepszą perspektywę, nie wie, że w chodniku jest winda, która nieustannie jeździ w dół i w górę i za każdym razem szczęśliwie zatrzymuje się na poziomie ulicy akurat wtedy, gdy cofając się staje na niej. Wreszcie robi zbyt nagły krok wstecz i niemal wpada w dziurę, przy czym ostro beszta robotnika, któremu z dziury wystaje tylko głowa. Tymczasem winda jedzie w górę i mężczyzna stopniowo ukazuje się w pełnym wymiarze swoich 7 stóp (2,10 metra). Ujawnienie wzrostu oponenta jakby nieco mityguje oburzenie Charliego<sup>29</sup>.

U Kieślowskiego gipsowe popiersie nie ma w sobie cienia lubieżności, jest raczej wcieleniem niewinności. Związana z figurką scena ma raczej melancholijne zabarwienie. W scenariuszu *Białego* czytamy:

Scena 19, Ulice Paryża, plener noc.

Karol z kilkudniowym zarostem wlecze się dobrze oświetloną ulicą. Nie zwraca uwagi na pełne restauracje i rozbawionych ludzi. Coś jednak przykuwa jego uwagę. Podchodzi do wystawy (sklepu z dziełami sztuki – przyp. B. F-L.). Tuż przy szybie, obok błyszczących, starych komód, stolików i lamp stoi alabastrowe popiersie kobiety. Głowę okala wianek z tego samego materiału. Kobieta ma ładną, młodą twarz, delikatne usta, patrzy w górę. Karol stoi bez ruchu, wpatrzony w popiersie<sup>30</sup>.

Karol w *Białym* błąka się po ulicach miasta podobnie jak Charlie. Obaj są samotni i bezdomni, idą przed siebie jakby bez celu, mimowolnie, czują się obcy, zagubieni wśród przechodniów i świateł wielkiego miasta. Aluzyjność *Białego* sięga jednak głębiej: do biograficznego kontekstu. Dramatyczny bowiem wpływ na życie i twórczość Chaplina miał jego rozwód z Lillitą McMurray. Proces rozwodowy załamał twórcę – romantyka i społecznika – do tego stopnia, że ciążyła mu również własna popularność.

Kieślowski rozumiał to specyficzne poczucie twórczej alienacji, któremu dawał wyraz w swoich filmach. On zresztą podobnie jak Chaplin wcielał w tworzone przez siebie ekranowe postaci przeżycia, które sam dotkliwie odczuwał. W gruncie rzeczy jak Chaplin był typem samotnika i po trosze romantyka. „Robił tylko filmy. A przecież obcujemy z nim – zauważa Tadeusz Sobolewski – jak z romantycznym poetą”. Romantyka w Kieślowskim widzi także Bożena Janicka, która – przytacza Sobolewski – tak uzasadnia swoją teorię:

Jeszcze z innego powodu Kieślowski jest podobny do poety romantycznego: opowiadając „bajki o zwykłych ludziach”, o ich romansach i przygodach, i uczuciach, w gruncie rzeczy opowiada nam o sobie, wpisując w filmy siebie, starając się znaleźć dystans między sobą a odbiorcą, zarówno tym współczesnym – jak przyszłym<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> D. Robinson, dz. cyt., s. 342–343.

<sup>30</sup> K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Trzy kolory. Niebieski. Białe. Czerwony. Scenariusze filmowe*, Warszawa 1997, s. 92.

<sup>31</sup> Tamże.

Nic więc dziwnego – biorąc pod uwagę tak ogólnoludzką, jak i twórczą wrażliwość tych dwóch wielkich reżyserów – że najboleśniejszą udręką bohaterów Kieślowskiego i Chaplina jest samotność, bezdomność oraz pustka, tak fizyczna, jak i duchowa. Charlie próbuje tę pustkę wypełnić przez miłość. Tak jest przecież w *Gorączce złota*, *Cyrku*, *Światach wielkiego miasta*, *Brzdącu* (miłość do dziecka). Życie Karola również wypełniają miłosne mrzonki i marzenia o Dominique i to tak dalece, że można je określić jako uczuciowe natręstwa. Aura egzystencjalnej pustki jest u Kieślowskiego wzmocniona symboliką barwy: natrętna biel welonu ślubnego Dominique powraca w pamięci Karola, gdy najbardziej doskwiera mu osamotnienie, chłód pustki. Wolor bieli jest w filmie wyeksponowany. Białe są rzeczy z najbliższego otoczenia Karola: samochód, ściany hotelu, w którym spotyka się z Dominique, nawet jej włosy są jasne, a także gipsowa Marianna. Biały jest także lód, po którym Karol ślizga się z Mikołajem. Białym śniegiem przyprószone jest rozległe wysypisko śmieci, na którym Karol ląduje w ukradzonej na Okęciu walizce po swej niewiarygodnej podróży. Ta biel krajobrazu przywodzi na myśl porównanie ze śnieżnym pejzażem Alaski w *Gorączce złota*. Biel jest tu kolorem zimnym, śnieg, lód potęgują także doznawanie bieli. Ten chłód białości może być też kojarzony z aurą śmierci, śmiertelnych całunów. Biel stroju ślubnego panny młodej – Dominique może być zarazem symbolicznym całunem pośmiertnym miłości jej do Karola. Ale biel – jako światło – może być również w tej części tryptyku symbolem „pośmiertnej odnowy” miłości Dominique do Karola. W relacjach o „życiu po śmierci” bowiem powtarza się uparty motyw tunelu, w którym umierający leci ku światłu z dużą prędkością. Dokładnie taki obraz oglądamy oczami Dominique, kiedy ta ulega płomiennemu uniesieniu w ramionach Karola. Można powiedzieć, że Dominique odrodziła się duchowo. Albo po prostu próba „zabicia” miłości do polskiego męża nie udała się jej.

Biel wreszcie jest w twórczości Kieślowskiego intertekstualna. W poszczególnych filmach *Dekalogu* występuje postać nieznanego człowieka (grana zawsze przez Artura Barcisia), która jest personifikacją przeznaczenia. W *Krótkim filmie o miłości* jest personifikacją charakterystycznego typu przeznaczenia, bo przeznaczenia realizowanego w miłości. Nie bez znaczenia jest zatem fakt, że postać owego nieznanego ubrana jest na białe, niesie białe torby i ma białego pieska. Biel z *Białego* stanowi więc aluzję do własnej – określonej tematycznie – twórczości. Oba filmy mówią o miłości i problemach związanych z tym uczuciem, łączącym różnych ludzi, a więc jakże często różne „światy”.

By przedstawić pełny obraz relacji intertekstualnych dotyczących filmu *Trzy kolory. Biały* należy zająć się perypetiami fabularnymi znacznie dokładniej, aniżeli to miało miejsce w powyższej analizie. Ich konstrukcja bowiem prowadzi do rozpoznania charakteru gry konwencjami stylistycznymi i gatunkowymi. Perypetie fabularne w *Białym* są „niedorobione, jawnie lekceważone, lecz bynajmniej przez to nie strawniejsze”<sup>32</sup> – tak uważa Bożena Janicka. Autorka zauważa również:

<sup>32</sup> B. Janicka: *Kamień czy szkiełko*, „Kino”, nr 2, s. 8.

Z zupełną niefrasobliwością przechodzi się [...] (w filmie – przyp. B. F-L.) do porządku nad kwestiami, takimi jak: co ostatecznie stało się z pieniędzmi (żona miała je rzekomo odziedziczyć), na jakiej podstawie zamknęli ją do kryminału (to była jego wymarzona zemsta), co miałyby robić w Hongkongu (kupił już bilet) – itp.<sup>33</sup>

Janicka nazywa drugi film trylogii Kieślowskiego treściowym i formalnym dziwadelkiem. Ja uważam, że *Biały* jest czymś w rodzaju sensacyjnej komedii...

W fabularne perypetie wplecione zostały przez Kieślowskiego świetne obserwacje dzisiejszej Polski, występują w jego filmie postaci, którym rzekomo realistyczne zdarzenia mogły się nawet przydarzyć. Ale to wszystko nie dzieje się całkiem serio. I chociaż *Biały* opisuje rzeczywistość polską początkowych lat dziewięćdziesiątych XX wieku, to zarazem jednak odwraca się jakby od niej. O filmowej rzeczywistości *Białego* i jego „dziwnie” realistycznym sposobie opowiadania mówi Tadeusz Sobolewski:

To paradoksalne, bo przecież fabuła (*Białego*) pełna jest sytuacji wziętych prosto z życia, prosto z gazety. Brak jednak postaci tak wyraźnych, i tak prawdziwych, jak te z *Personelu*, *Spokoju* i *Amatora*.

I dalej autor zauważa:

Zimna konsekwencja, z jaką opowiadany jest ten film, wyklucza zarówno to, co jest siłą metafizycznych filmów Kieślowskiego, jak i to, co było siłą dawnych rodzajowych opowieści o prostych ludziach [...] <sup>34</sup>.

Film *Trzy kolory. Biały* trudno jest zaklasyfikować do jednego „czystego” gatunku. Odczuwa się tu wyraźnie pewną niekonwencjonalność. Film ten posiada bowiem pewne cechy melodramatu – rodem prosto z Hollywood, ale jest też wyposażony w elementy prawdziwego kina sensacji. Jest przecież amant – pisze Stachówna<sup>35</sup> – jest miłość i sam piękny obiekt pożądania. Dodam od siebie, że jest także akcja i bogactwo zdarzeń, a nawet motyw sensacyjny. Są wątki obyczajowo-społeczne. Jest w filmie wątek psychologiczny, szczególnie widoczny w motywowaniu postępowania głównego bohatera.

Żonglerka gatunkami uprawiana przez Kieślowskiego i Piesiewiczza już na etapie opracowywania scenariusza *Białego* jest wyraźnie zauważalna. Scenariuszowy schemat filmu wzbogaca niesłychanie operowanie cytatami i aluzjami. Gra intertekstualna jest kluczem do zrozumienia wspomnianej „dziwności” filmu. Dzięki intertekstualnym zabiegom Kieślowski niejednokrotnie dokonywał swoistego gwałtu na realistycznych konwencjach tworzenia obrazu. Jedynie intertekstualny klucz interpretacyjny *Białego* oddala takie zarzuty, jak chociażby: niepoważne zachowanie głównego bohatera, trudne do realistycznego wyjaśnienia zagadki sensacyjne, dziwne postępowanie żony Karola. W *Białym* trzeba nieustannie „szperać” i przez cały czas pamiętać, że obrazy – podobnie jak słowa – zawsze mogą zaistnieć ponownie, tylko trochę inaczej. Patrząc na

<sup>33</sup> Tamże, s. 8.

<sup>34</sup> T. Sobolewski: *Równanie w dół*, „Kino”, 1994, s. 11.

<sup>35</sup> G. Stachówna, dz. cyt., s. 99.

ten film, trzeba pamiętać o znaczących szczegółach, które tworzą konkretne obrazy i którymi reżyser inkrustował swój film.

Są rzeczy – powiedział kiedyś z wyrozumiałością dla swojego czytelnika Kieślowski – których widz nie zdąży zarejestrować. Ale to nie szkodzi. One są potrzebne. Jeżeli na 1000 – 40 komuś się z czymś kojarzy i będzie stanowił podstawę do zrozumienia filmu, to już wystarczy<sup>36</sup>.

Czytania *Białego* przez pryzmat filmów Charliego Chaplina nie można ograniczyć do zasygnalizowania istniejących w nim aluzji i cytatów. Ważnym elementem analizy relacji intertekstualnych w filmie Kieślowskiego jest „rozprawienie” się z filmowymi konwencjami stylistycznymi, gatunkowymi. Kieślowski w *Białym* dialogicznie odniósł się bowiem do ukształtowanego już typu komizmu Chaplinowskiego, a więc do konkretnej kategorii estetycznej.

Śmieszność Charliego w gruncie rzeczy skierowana jest przeciw światu, w którym Charlie egzystuje, jest też przyprawiona liryzmem, nostalgią, a nawet smutkiem. Charlie jest postacią posiadającą swoją niezmienną tożsamość. Charlie jest zawsze taki sam: patrzy na świat z ufnością (dużego) dziecka. Jest niezmiennie dobry, pozbawiony egoizmu. To przysłowiowy mały człowiek o wielkim sercu. Kieślowski kształtuje głównego bohatera *Białego* – Karola na wzór Chaplinowskiego Charliego, ale tylko na początku filmu. Analogie Karola i Charliego są widoczne w rysie osobowościowym (duchowa miłość do pięknej kobiety), w wyglądzie zewnętrznym (drobny, mały człowiek w skromnym ubranku) oraz w początkowych (paryskich) nieudolnych próbach odnalezienia się w świecie. Świat zresztą, do którego Karol nie pasuje, również konstruowany jest po chaplinowsku – to świat wielkiego miasta, pieniądza i trudnego do zdobycia obywatelstwa. Zauważa się właściwie, że Kieślowski tworzy swoje postaci i inne elementy świata przedstawionego, wpisując się w Chaplinowską konwencję komizmu, choć szybko ją zrywa, kończy zaprzeczeniem tej konwencji. To wywołuje (musi wywołać!) efekt zaskoczenia. Owe granie gatunkami, bo to przynosi zaprzeczanie wyjściowej stylistyce *Białego*, istnieje w konstrukcji tekstu na podobnych prawach, jak zaskoczenia suspense’y w filmach akcji. Więcej nawet, oba elementy „zwrotne” współlistnieją w tekście *Białego* i zagęszczają akcję, wyznaczając jej kulminacyjne momenty. Kiedy na przykład Karol podsłucha rozmowę dwóch kolegów z czarnorynkowej mafii, uda mu się (podstępnie) wykupić od miejscowych chłopów drogocenne ziemie pod budowę magazynów (Hartwing i Ikea). Kupno i sprzedaż ziemi zapewnią mu zdobycie dużych pieniędzy. Równoległe do tych zdarzeń przebiega proces metamorfozy osobowej bohatera. Karol z tej części filmu przestaje przystawać do obrazu Chaplinowskiego bohatera; przestaje patrzeć na świat z naiwnością, powoli przestaje się bać – odtąd inni będą bać się jego. Suspense dramaturgiczny pokrywa się zatem z elementem zaskoczenia związanym z grą konwencjami. Tę grę dostrzega się dlatego, że postępowanie Karola nagle zostaje podporządkowane innej konwencji gatunkowej. Kieślowski odchodzi bowiem od zgodności

<sup>36</sup> P. Lis, dz. cyt., s. 16.

twórczej z Chaplinowską koncepcją komizmu i jej regułom przeciwstawia reguły konstrukcyjne konkretnych filmów gatunku, którym również parokrotnie zaprzecza. Analogie gatunkowe dotyczą: filmu gangsterskiego; filmu przygodowo-sensacyjnego; filmu kryminalnego; thrillera; dramatu społecznego; melodramatu; psychologicznego filmu o miłości<sup>37</sup>.

*Biały* posiada cechy stereotypu filmu gangsterskiego. Są nimi na przykład: bohater wchodzący w świat grupy przestępczej, gangsterskiej (jej przedstawicielem jest postać grana przez Cezarego Pazurę); motorem postępowania bohatera jest chęć zysku materialnego; bohater godzi się na płatne morderstwo; bohater chodzi z rewolwerem „u boku”. Postaci gangsterów, jak i cały gangsterski „światek”, noszą wszelkie znamiona stereotypu gatunkowego. Są zresztą tak dalece zanurzone w konwencji, że zamiast budzić grozę, to chwilami śmieszą. Na przykład bohater kreowany przez Pazurę głupawo się śmieje – automatycznie licząc pieniądze (uważny widz dostrzeże w tej postaci charakterystycznego dla *Ziemi obiecanej* Andrzeja Wajdy, łasego na pieniądze Wilczka), a przy tym jeszcze daje się przechytrzyć nowo przyjętemu do „paczki” – ciapie Karolowi. Również Karol ze względu na swoją konstrukcję psychiczną – zaprezentowaną w pierwszej części filmu – jest w zasadzie antygangsterem, a jego gangsterskie poczynania przypominają raczej zwroty akcji na zasadzie *deus ex machina* niż typowe rozwiązania, z którymi mamy do czynienia w obrębie gatunku. Zachowuje się na przykład jak gangster i płatny morderca motywowany chęcią zysku tylko do momentu, kiedy dowiaduje się, że ma zabić przyjaciela. Nie potrafi zamordować człowieka z zimną krwią. W gruncie rzeczy Karol to taki trochę sympatyczny „gangster” z dyplomami, który mieszka w cichym domku u swojego troskliwego brata i czesze kobiety w salonie fryzjerskim.

Kieślowski wyposażył strukturę *Białego* również w elementy kina przygodowo-sensacyjnego. Wyznacznikami tego kina w filmie Kieślowskiego są: niewiarygodna podróż w walizce do kraju, kradzież tej walizki przez pracowników lotniska, pobicie przez nich Karola, inscenizacja rzekomo własnej śmierci, a także rosyjska ruletka, która okazała się „łaskawa” dla Mikołaja. O analogiach filmu kryminalnego i tekstu Kieślowskiego zaświadcza rozbudowany motyw morderstwa doskonałego, zaaranżowanego przez Karola, aby ukarać wiarołomną Dominique. W stereotypach tego kina mieści się również motyw poszlak, które prowadzą właśnie do Dominique i bezwzględnie ją obciążają zbrodnią. Jest w *Białym* również prawdziwy trup (o ironio! pochodzący z nielegalnego handlu i to „od Ruskich”). Jak na porządny kryminał przystało – reakcja policji jest także natychmiastowa a przestępca szybko uwięziony. Ale tutaj również możemy mówić o „gatunkowym zgrzycie”, odwróceniu mechanizmu tworzenia zgodnie z konwencją gatunkową. Morderstwo doskonałe bowiem polega na tym, że tak naprawdę w ogóle się nie zdarzyło. Istnieje jedynie w aktach policji i postępowaniu sądowym, które to prowadzą do skazania Dominique. W klasycznej zagadce kryminalnej mamy zazwyczaj: zbrodnię, poszlaki i dowody,

<sup>37</sup> Zob. charakterystykę wymienionych filmów, [w:] M. Hendrykowski, dz. cyt. oraz hasło: *Gatunek filmowy*, [w:] *Encyklopedia kina*, pod red. T. Lubelskiego, Kraków 2003.

które wskutek postępowania śledztwa mają prowadzić do znalezienia przestępcy. W *Białym* nie ma ani zbrodni, ani przestępcy, nie mówiąc już o motywach. Ale... jest skazana i aresztowana Dominique.

Ze względu na elementy niesamowitości i tajemniczości, które jednak znajdują swoją racjonalną motywację w chęci zemsty Karola oraz jego napaśtliwej wręcz miłości do żony, konstrukcja *Białego* nosi znamiona thrillera. W filmie występują również inne substytuty kina gatunku, takie choćby jak: kupiony trup ze zmiażdżoną głową, tunel ze światełkiem, alfabet migowy, futurospekcje przedstawiające zasmuconą Dominique w czerni.

W karykaturalnym natomiast obrazie przemian, jakie dokonały się w Polsce na początku lat dziewięćdziesiątych, można dopatrzeć się elementów dramatu społecznego. Ciekawie zderzają się w filmie dwa „światy” ludzkie, ustawione kontrapunktowo. Z jednej strony bowiem występuje świat wielkiego interesu, faksów, komputerów, neonów, kont bankowych, z drugiej biedny chłop mieszkający w małej chacie, który ukrywa pieniądze w ziemi oraz rudera Jurka (brata Karola), zupełnie przedwojenny zakład fryzjerski.

O melodramatycznych cechach filmu Kieślowskiego pisze Grażyna Stachówna. Stanowisko autorki zaprezentowałam wcześniej, dlatego jedynie w ramach uzupełnienia charakterystyki gatunkowej dodam, że rysuje się tutaj pewien paradoks. *Biały* to film o miłości w zasadzie bez miłości. Stąd jego zbliżenie konstrukcyjne do filmu psychologicznego o miłości. Uczucie jest nieosiągalne, choć... zakończenie filmu może mówić coś zupełnie innego. A może też więzienne wyznanie Dominique nie jest niczym innym, jak tylko wyrazem samoobrony przed władczym mężem, albo też czymś w rodzaju sennych marzeń duchowo załamane już Karola? Obraz jest bardzo sentymentalny. Świadczą o tym retrospektywne sceny ślubne oraz sceny z gipsową Marianną. Jednocześnie przekonują one, że Karol naprawdę za uczuciem tęskni. *Biały* jest zatem bardzo ciekawym studium miłości, choćby nawet miało jej w nim nie być. Może to wyraz przekonania o nieosiągalności prawdziwej miłości? W *Białym* nieosiągalny jest bowiem naprawdę przedmiot pożądania. A przynajmniej dla „słabego” mężczyzny, który może jedynie – w marzeniach – dokonać przeniesienia pożądania na obiekt zastępczy, będący zaledwie przypomnieniem obiektu właściwego.

Jeżeli nie uwzględni się tej gry konwencjami, film *Trzy kolory. Biały* może naprawdę wydać się swojego rodzaju dziwadełkiem – na co kładzie zresztą nacisk wspomniana Bożena Janicka. Wtedy też – i tylko wtedy – wolno ową „dziwadełkowość” *Białego* przyjąć. Użycie jednak klucza intertekstualnego, uwzględniającego filmowe cytaty, aluzje, nawet autoaluzje oraz grę konwencjami wykazałoby, że konstrukcja tego filmu jest wynikiem bezwzględnie celowych zabiegów twórczych. Kieślowski zresztą nie jest odosobniony w takiej celowej grze, którą nazywa się intertekstualnością, a coraz chętniej – ze względu na rozległość żonglerki tekstowej i gatunkowej, czyli zasięg zjawiska – postmodernizmem. Dzieje najnowszego kina przynoszą znamienne przykłady krańcowego zastosowania zabiegów gry konwencjami. W taką ramę intertekstualną wpisują się filmy Davida Lyncha, a szczególnie jego – najbardziej chyba znany

film – *Dzikość serca* oraz twórczość Quentina Tarantino. Ustawienie Kieślowskiego w szeregu największych postmodernistów kina nie oznacza bynajmniej, że jego twórczość można nazwać postmodernistyczną. Wspominając o pewnych tekstotwórczych analogiach, staram się jedynie wskazać na możliwość trochę innego pojmowania zabiegów intertekstualnych, których celem nie jest na pewno wpisywanie się w krąg – pozytywnie pojmowanej – tradycji i kultury. Postmodernizm postuluje definitywną negację tradycji oraz jakichkolwiek wartości z nią związanych. Twórcy tego nurtu sugerują raczej, że współczesny reżyser nie ma już nic do powiedzenia, że wszystko, co było klasyczne i wartościowe, do wartościowych już nie należy. Postmodernizm filmowy wyrasta z pewnej niemocy twórczej, utraty wiary w czysty obraz, w możliwość nawiązania kontaktu z odbiorcą. Kieślowski być może do twórczych optymistów nie należy i nawiązując do ideałów tradycji (np. rewolucji francuskiej) jednocześnie im zaprzecza, to jednak wierzy w moc oddziaływania obrazu oraz kontakt ze swoim inteligentnym odbiorcą. Kieślowski postmodernistą na pewno nie jest.

#### Streszczenie

##### *Intertekstualność i gatunkowość jako klucz interpretacyjny filmu „Trzy kolory. Biały” Krzysztofa Kieślowskiego*

W artykule tłumaczy się pojęcia typu: intertekstualność i gatunkowość filmu. Te pojęcia umożliwiają interpretację autorskiego filmu *Trzy kolory. Biały* Kieślowskiego. Odbiór filmu z perspektywy intertekstualnej pozwala wskazać na jego powinowactwa z twórczością filmową Charliego Chaplina. Bohater *Białego* – Karol to analogiczna konstrukcja charakterologiczna i ikonograficzna bohaterów Chaplinowskich, w takich filmach jak *Światła wielkiego miasta*, *Gorączka złota* czy *Brzdąc*. Kieślowski bawi się w swoim filmie konwencjami gatunkowymi, dlatego właśnie gatunkowość stanowi kolejny klucz interpretacyjny filmu *Trzy kolory. Biały*. Jego struktura fabularna zbudowana jest z elementów przynależnych komedii, filmowi gangsterskiemu, kryminalnemu, ale również melodramatowi. Gra konwencjami, którą Kieślowski zastosował w *Białym*, pozwala zaklasyfikować jego film do twórczości o cechach postmodernistycznych.

#### Summary

##### *Intertextuality and genres as an interpretative key to Krzysztof Kieślowski's „Three Colours. White”*

The article defines notions such as intertextuality and film genre. These notions enable the interpretation of Kieślowski's *Three Colours. White*. Its reception from an intertextuality perspective shows its affinities with Charlie Chaplin's productions. The hero of *Biały*, Karol, is a counterpart of the Chaplinian heroes. Kieślowski merges genre conventions, which is why genre theory offers another interpretative key to *Three Colours. White*. Its plot's structure is built on elements of comedy, crime story, as well as drama. Thanks to Kieślowski's convention manipulations, *White* shows postmodernist features.