

Pörös Géza

Életvégi (mozgóképes) színjátékok

Krzysztof Kieślowski (1941–1996) Trilógiájáról¹⁵

II.

Három szín: Fehér (Trzy kolory: Bialy Trois couleurs: Blanc, 1993)

„Amikor azt mondom, hogy szeretlek, nem érted. És amikor azt mondom, hogy utállak, azt sem érted. Nem érted, hogy akarlak, hogy szükségem van rád.”

(Dominique szavai a filmben)

„A Fehér leckéje világos: az egyének vagy országok között sohasem lehet egyenlőség, ha hiányzik köztük az erőviszonyok egyensúlya vagy legalábbis az erők összevethetősége...”

(Olivier Bert)

A *Három szín* sorozat középső darabja, a *Fehér* gondolati középpontjában az egyenlőség, a hatalom, valamint ez utóbbitól el nem választhatóan a kiszolgáltatottság összefüggésrendszere áll. Kieślowski rendkívül tisztán beszélt erről. „A Fehér az ellentmondásként értelmezett egyenlőségről szól. Az egyenlőség eszméjét úgy szoktuk érteni, hogy mi mindannyian egyenlők szeretnénk lenni. De úgy gondolom, ez egyáltalán nem igaz. Nem hiszem, hogy valójában bárki is egyenlő akar lenni a többiekkel. Mindenki még egyenlőbb akar lenni. Van egy lengyel mondás: vannak egyenlők, és vannak még egyenlőbbek. Ez a mondás járta a kommunisták alatt, és szerintem még ma is járja.”¹⁶ Amikor az emberek egyenlőségről beszélnek, akkor jogi és politikai egyenlőséget értenek ez alatt, ami pedig a hétköznapi élet valóságát illeti, ott az emberek közötti viszonyt a könyörtelen dominanciaharc szabályozza. Ebben a harcban az emberek nem egyenlők, hanem sikeresek, és nyertesek akarnak lenni. A film forgatókönyvét ezúttal is Krzysztof Kieślowski és Krzysztof Piesiewicz írták, de társíróként,

PÖRÖS GÉZA (1949) filmszakíró, szerkesztő, a Duna Televízió volt alelnöke. Legutóbbi kötete a Nap Kiadó gondozásában 2023-ban megjelent *Hamvak és gyémántok*, amely Andrzej Wajda munkásságáról nyújt átfogó képet.

15 Részlet egy hosszabb tanulmányból.

16 Krzysztof Kieślowski: Önéletrajz Danusia Stock gondozásában Budapest, 1996, Osiris Kiadó, 201.

valamint konzultánsként szerepet vállalt benne Agnieszka Holland, Edward Żebrowski és az operatőr Edward Kłosiński is.

A cselekmény Párizsban kezdődik, majd Varsóban folytatódik. A főcím alatt egy hatalmas bőröndöt látunk a repülőtér csomagszállító szalagján. A bőrönd régi, masszív, ormóttan és szokatlanul nagy, olyannyira nagy, hogy egy férfi is elfér benne. Ráadásul módfelett nehéz is, a szalagnál levő rakodómunkás alig bírja átemelni a targoncára. A nyitány számos vonatkozásban jelzi a mű építkezésmódját és stílusát. A kezdő képsor bőröndjének reális ideje a jövőben lesz. Ehhez hasonlóan Kieślowski a továbbiakban is él majd a cselekmény egy későbbi fázisának előre vetítésében rejülő feszültségteremtés lehetőségével (flash-forward). A bőrönd tulajdonosával, az egyik főhőssel, Karol Karollal (Zbigniew Zamachowski) a következő beállításban ismerkedünk meg közelebbről. Egy harmincas éveiben járó, átlagos természetű, jellegtelen arcú lengyel férfit látunk, amint a párizsi Igazságügyi Palotába igyekszik. Letaposott cipő, viseltes pantalló, gyűrött inggallér, hanyagul megkötött nyakkendő. Karol Karol félközelen mutatott kacsázó lábait a kritikusok nyomban Charlie Chaplinéhez hasonlították, mivelhogy ez idő szerint ő is éppolyan vesztes kisember, mint nagyhírű elődje. A film abban is rokonságot mutat a némafilm legendás klasszikusával, hogy a *Három szín: Fehér* a rendező korábbi műveitől eltérően a mondanivaló komolyságát a szatírajáték, az ironia és a komikum narrációs eszközkészletével társítja. Stanisław Zawisliński, a rendező egyik monográfusa például „komédia-grotesznek” nevezte a filmet.¹⁷ A komédia fogalmával Tadeusz Sobolewski is egyet értett, azzal a megszorítással, hogy „olyan komédia ez, melynek során gombóc kerül a torkunkba”.¹⁸ Joseph G. Kickasola úgy fogalmaz, hogy a *Fehér* valójában „...nem mimetikus realista elbeszélésként, hanem a jelenlegi materializmus és a veszendőben levő hagyományos értékek karikatúrájaként érthető igazán”.¹⁹ A humorral telített ábrázolásmód, a távolságtartó anyagkezelés arra ad lehetőséget a rendezőnek, hogy hőseinek próbatételein keresztül – lengyel szemszögből – megfogalmazza a kelet-európai rendszerváltozások, az átmeneti idők néhány fontos ismérvét. Ez utóbbihoz kapcsolódik Janina Falkowska észrevétele, aki szerint a rendező itt visszatért ahhoz a társadalmi problémakörhöz, amelyet a *Véletlenben* és az *Amatőrben* oly sikeresen ábrázolt.²⁰

A férfi felmutatja az idézést az örnek, majd felfelé igyekszik a lépcsőn, amikor egy fehér galamb váratlanul rápiszkít a felöltőjére. Szegény embert az ág is húzza. A balszerencsés napkezdet nem sok jót ígér, pláne hogy most lesz a válóperének a tárgyalása. Nem elég, hogy Karolnak a pocskék francia tudása miatt

17 Zawisliński, Stanisław: *Kieślowski*. Warszawa, 2005, Skorpion, 350.

18 Sobolewski, Tadeusz: *Trzy kolory: Bialy*. Kino, 1994/2.

19 Kickasola, Joseph G.: *The Films of Krzysztof Kieślowski*. New York–London, 2004, The Continuum International Publishing Group Ltd. 280.

20 Janina Falkowska: *The Double Life of Véronique and Three Colours* an escape from politics? In Paul Coates (szerk.): *Lucid Dreams The Films of Krzysztof Kieślowski*. 147.

tolmácsra van szüksége, felesége, a gyönyörű szőke fiatalasszony, Dominique (Julie Delpy) férje impotenciájára hivatkozva adta be a válókeresetet.

Pedig oly szépen indult a történetük. Mindketten fodrászok, s épp egy nemzetközi fodrászversenyen ismerkedtek meg egymással. Versenyeztek Szófiában, Budapesten és Párizsban, ahol közös fodrászszalonjuk van. Az „el nem hált házasság” azonban mindenütt felróható vétségnek számít, hisz ez az asszonyt és a férjet egyaránt megalázó helyzetbe hozza, s Dominique ragaszkodik a keresetében foglaltakhoz. A tárgyaláson Karol mindennel próbálkozik, bizonygatja, hogy eleinte – még Lengyelhonban, majd Párizsban is – működött a férfiassága s talán később is jó lesz, ám a bíróság az asszony álláspontját fogadja el s kimondja a válást. Amiképp a trilógia első darabjában a kék határozta meg a látványvilágot, ebben a filmben Edward Kłosiński operatőr a fehér szín vizuális formavariációit dolgozta ki. Nevezett szín jelentéstartománya tartalmilag a tisztaság, az ártatlanság köré szerveződik, esztétikailag pedig ebben a filmben Dominique szépsége a mérték. Fehér színe van a hősnő finom bőrének, az esküvőt megidéző s többször visszaidézett, túlvilágított emlékképeknek csakúgy, mint a befagyott Visztulának, a Dominique-re hasonlító mellszobornak és a hősnő film végi erotikus beteljesülésének. De ugyancsak a fehér a galambok Karol felöltőjére ejtett piszka és a varsói havas szeméttelép. Kiesłowskinál a kompozíciós elemek több vegyértékkel kapcsolódnak egymáshoz. A felröppenő és szárnyait csattogtató galambok például visszatérnek – pozitív konnotációval – az esküvői emlékképekben, majd negatívval a párizsi metróban, végül pedig Karol vállalkozásának raktárában.

Maradjunk még a bírósági tárgyalás eseménysoránál. A rendező a *Fehérben* is gyakran tesz utalást a sorozat többi részére. A tárgyalás során egy pillanatra feltűnik Julie, a *Kék* című film főalakja, amint Sandrine-t keresve épp benyit Karolék tárgyalására. Emlékszünk: az előző műben Karolék tárgyalása lett hasonlóképpen bevágva. Az ítélethozatallal folytatódik és tetőfokára hág a lengyel férfi vesszőfutása. A tárgyalást követően a fiatalasszony előáll a fehér Polonézzal, s kiteszi volt férje bőröndjét az utcára, majd még utoljára gúnyosan búcsút int neki és elhajt a helyszínről. Kiesłowski szarkasztikus iróniával, olykor kifejezetten fanyar humorral építi fel a cselekményt. Azt sem hagyja említés nélkül, hogy a tárgyalást követően Karol rosszul lesz, s telehányja a fehér fajtanszal teli férfimosdót. Arcán csak akkor fut végig egy részvételi mosoly, amikor este kimerülten leülve egy utcai padra, arra lesz figyelmes, hogy egy bottal járó öregember épp egy üveggel ügyetlenkedik, hogy azt a szelektív szemétgyűjtőbe dobja. (A jelenet rímeli a *Veronika*, a *Kék* és a *Piros* hasonló tartalmú mozzanataira.) No lám, nála is vannak szerencsétlenebbek az isten ege alatt – gondolhatja Karol, aki annak tud csak önfeledten örülni, amikor felfedezi, hogy a zsebében maradt a szalonjuk kulcsa. Amikor az asszony másnap odamegy, volt férje még alszik. Az utóbbi tesz még egy kétségbeesett kísérletet volt felesége visszahódítására, de férfiassága ezúttal is csődöt mond. Újabb esélyre már nincs lehetőség, s a hiúságában többszörösen megsértett asszonyka nem ismer pardont:

vagy azonnal elhagyja a közösen bérelt helyiséget Karol vagy rendőrt hív. S a nyomaték kedvéért meggyújtja a függönyt. Ha a férfi maradna, Dominique a rendőrök előtt őt vádolná meg gyújtogatással.

Karol úgy vallott egzisztenciális és érzelmi kudarcot a fény városában, hogy totális megaláztatása ellenére még mindig szereti volt feleségét, aki ráadásképp a hitelkártyáját is letiltatta. Az utóbbit épp a szeme láttára vágta ketté egy bankhivatalnok. „Elvesztettem az útlevelem, nincs semmi pénzem, nyomomban a rendőrség” – jellemzi tömören helyzetét. Karol impotenciája túlmutat férfiasága diszfunkcionalitásán, cselekvésképtelensége általános, hiszen Párizsban semmilyen módon nem tudott megkapaszkodni. Barátai nincsenek, a bajban magára maradt. Van-e innen számára visszaút, egyáltalán mit remélhet még az élettől a film hőse? – kérdezi szigorú szemüvege mögül Krzysztof Kieślowski.

A vég és a kezdet metszéspontja egy metróállomás, amely alvilágként a kudarcot vallott lelkek gyülekezőhelye. Karol tehetetlenségében és bánatában fésűjével egy régi lengyel slágert, *Az utolsó vásárnapot (To ostatni niedziela)*²¹ játssza, amiért néhány jólelkű utas pénzt vet oda neki. A dalra felfigyel egy arra járó honfitársa, Mikolaj (Janusz Gajos) is, majd egy üveg whisky mellett a két férfi összebarátkozik egymással. Mikolaj furcsa, egykedvű szerzet, remek kártyajátékos hírében áll, aki előkelő bridzsklubokban játszott. Az élettől azonban úgy elment a kedve, hogy akár tiszteletdíjat is felajánlana annak, aki végezne vele. Amikor Karolt beavattja e titokba, kilétét nem fedi fel, végig úgy beszél, mintha az önpusztítási szándékot latolgató férfi egy harmadik személy lenne. Mindazonáltal részvétellel hallgatja újdonsült barátja történetét, aki még mindig szereti Dominique-t. Szerinte volt felesége olyan szép, mint Brigitte Bardot. Hogy a fodrász szavai meggyőzően hassanak, Karol karon fogja Mikolajt, majd kijöve a metróból rámutat a szemközti épületre, amelynek falán Jean-Luc Godard *Le Mépris (A megvetés)* című filmjének plakátja látszik. A plakáton pedig maga Brigitte Bardot látható. Mikolaj voltaképpen félreérti a helyzetet, a francia új hullám szépségideáljáról tapintatosan csak annyit mond, hogy szép, szép, de benne van a korban, mire Karol közbeveti, hogy ne azt nézze, hanem a balra található kivilágított ablakot, ahol – fájdalom –, a függöny mögött jól kivehetően egy szeretkező pár sziluettje látható. S hogy a főhős újabb megaláztatása teljes legyen, amikor Karol maradék pénzén felhívja volt feleségét, az asszony a szeretkezése hangjait forgatja törként volt férje szívében. Talán a fentiekből is kiderül, Kieślowski úgy utal Godard nagy korszakának emancipált nőalakjára, hogy a főhajtás mellett a gesztusban benne van a könyörtelenség kritikája is.

Bármennyire híján van a szerencsének Kieślowski hőse, a rendező nem hagy kétséget afelől, hogy Karol még most sem adja fel a reményt. Megaláztatásaiért

21 Jerzy Peterburski és Zenon Friedwald 1935-ben komponált tangója, amelyet a néphagyomány az öngyilkosok tangójának is nevez. A szomorú hangulatú zenét Kieślowski előtt is gyakran felhasználták a filmalkotók: Andrej Mihalkov Koncsalovszkij: *Szibériáda* (1979), Nyikita Mihalkov: *Csalóka napfény* (1994).

revánsot akar venni. Mindent elvesztett, mindenben kudarcot vallott, ezért az jár a fejében, hogyan vegyen elégtételt, s miképpen tudná Dominique-t visszahódítani. Amikor a telefonközpont alkalmazottjától a neki járó kétfrankost követeli, tekintete olyannyira elszánt, hogy ölni is tudna. A központos is jobbnak látja nem vitatkozni, inkább megadóan kifizeti a lengyelnek az értmét. Ám a revansra még várni kell, előbb a bőröndben haza kell jutni Lengyelországba. Még az utazás előtt hősünk egy bolt kirakatából ellop egy mellszobrot, amely nagyon hasonlít volt feleségére. Joanna Dovalis és John Izod pszichoanalitikus alapozottságú tanulmányukban olyan szimbolikus értékekkel bíró „átmeneti objektumnak”²² nevezték a mellszobrot, amely a főhős számára egyrészt az anyát, másrészt a szeretőt testesíti meg. (Karol gyengéden bánik vele, gyakran megcsókolja a tárgyát.) A szerzők azt is hangsúlyozzák, hogy mivel az átmeneti objektumot magnetikus kapcsolat fűzi a tulajdonosához, az mással nem helyettesíthető.

Vágás: Varsó, Okecie repülőtér. Mikolaj szomorúan konstatálja, hogy bőröndjét s benne a barátját a repülőtéri szarkák ellopták. A rendszerváltozás utáni zavaros időkben járunk, amikor rendszeresen megesett az ilyesmi akkortájt, az újságok gyakran cikkeztek gátlástalan tolvajokról és túlszámlázó taxisokról. Most is hasonló történik, a banda egy poggyászokkal megpakolt kisbusszal tart egy szeméttelep felé. A tolvajok a túlsúlyos bőröndtől nagy fogást remélnek, hogy aztán megrökönyödésükre Karolnak a hosszú úttól elgémberegett testét találják meg benne. Az ócska órájáról azt gyanítják, hogy orosz, ezért jól elverik, a Dominique-ra emlékeztető szobrot összetörik, de mást nem tudnak csinálni. Ennek ellenére, amikor Karol több sebtől vérezve bár, de magához tér a szeméttelen, őszintén szakadnak ki belőle a szavak: Végre itthon! A filmtörténészek – Falkowska, Emma Wilson, Paul Coates és mások már említett tanulmányaira gondolok –, természetesen rögtön megjegyzték, hogy a jelenet Andrzej Wajda *Hamu és gyémánt* című művének közismert jelenetére rímel. Mindenesetre az a tény, hogy hősünk több sebtől vérezve bár, de hazaérkezett, azt jelenti, hogy van valami esélye az újjászületésre. Wajda filmjében Maciej embrióra emlékeztető teste a haláltusa dokumentuma volt, míg Karol ugyancsak embrióra emlékeztető alakja egy komédia stációjaként az újjászületés ígérését hordozza. Esetlenül bukácsol a bőrönddel, de örül, hogy hazaért. Ez az öröm manifesztálódik akkor is, amikor megpillantják egymást bátyjával, az ugyancsak fodrász Jurekkel (Jerzy Stuhr).

KAROL: Látom a neont megcsinálttad!

JUREK: Hát, Európában vagyunk!²³

22 Joanna Dovalis–John Izod: *Grieving, Therapy, Cinema and Kieślowski’s Trois Couleurs: Blanc. Culture and Psyche*, 2008. Vol. 2., no. 3. Summer, 39–57.

23 Az idézett dialógusokat a film magyar változatából vettük át. Fordította Székely Anna és Gonda Miklós.

Jurek háza és fodrászszalonja egy külvárosi lakótelep szomszédságában található. Jellegzetes kiségzisztencia az övé, szerény, de biztos vendégkör, ráadásul néha még kisebb fejlesztésekre is futja.

Jóllehet Karolnak tisztos megélhetést ígérne, ha betársulna testvéréhez, az asszony nép kedveli, mindenki azt szeretné, ha ő lenne a fodrásza, ám a még lábadozó férfinak nagyobb tervei vannak. Először is összeragasztja a Dominique-ra emlékeztető szobrocskát és azon töri a fejét, hogy miképpen csábíthatná újra magához volt feleségét. Hogyan tudhatna végre ő dominálni? Beszédes tény, hogy a szobrocska újjáragasztásakor csendülnek fel először Zbigniew Preisner *Tangójának* összetartozást sugalló akkordjai. Az életben az érvényesüléshez, mint tudjuk hatalomra és erőre van szükség, leegyszerűsítve ez úgy fogalmazható meg, hogy hősünknek pénzre és ezzel összefüggő társadalmi státusra kell szert tennie. Úgy ahogy épp lehet, Lengyelországban pedig a múlt század '90-es éveiben csaknem minden lehetséges volt. Karol tehát nem elégszik meg a külvárosi fodrászszalon szerény perspektívájával, ő igazi nagymenő akar lenni.

Miután Karol Franciaországban elvesztette önbecsülését, Lengyelországban a legfontosabb az lesz, hogy visszaszerezze önbizalmát. Erre minden esélye megvan, hisz visszatért a szülőhazájába, ahol ismeri a nyelvet, az embereket és a szokásokat. Janina Falkowska elemzésében azt hangsúlyozza, hogy a *Fehér* „...világosan beágyazódik a két ország, Franciaország és Lengyelország társadalmi és politikai kontextusába. [...] Lengyelországban Karol pszichológiailag és szexuálisan feleségénél magasabb rendűnek érzi magát, míg Franciaországban férjként, vállalkozóként egyaránt meg volt alázva.”²⁴

Karol életében az elhatározás visszafordíthatatlan pillanata akkor következik be, amikor egy ízben a Visztula partján állva a nála maradt kétfrankos érmét a folyóba akarja hajítani, ám az érme egy pillanatra furcsamód a tenyeréhez tapad. Ezt a csodás mozzanatot Annette Insdorf „metafizikai ragasztónak”,²⁵ nevezi, mivelhogy ez a – pusztán fizikai törvényekkel nehezen magyarázható – véletlen lobbantja lánggra hősünk képzetét, ekkor vetül előre fantáziájában a vágy titokzatos képe, amelyen majd Dominique belép a varsói hotelszobába. Kiesłowski persze jól tudja, hogy semmi sincs a képzetünkben, ami ne lett volna a tapasztalatunkban. Karol ábrándképei abból a számára megalázó látványból származnak, ami hősünk elé tárult a párizsi utcán. Ebben Dominique lakásának ablakán keresztül a hölgy sziluettszerű képe látszódott. A rendező tehát úgy jár el, hogy a valóságot tükröző képből először vágyképet teremt, ami a cselekmény végén majd realitásba fordul át. Szorosan ide tartozik a voyeurizmus fogalma is, Emma Wilson egyenesen azt írja, hogy „a voyeurizmus a kulcs a *Fehér*-hez”.²⁶ Karol tulajdonképpen hasonlót cselekszik, mint egykor Tomek a *Rövidfilm*

24 Janina Falkowska: The Double Life of Véronique and Three Colours: an escape from politics? In Paul Coates (szerk.): *Lucid Dreams. The Film of Krzysztof Kiesłowski*. 147.

25 Insdorf, Annette. Uo. 160.

26 Wilson, Emma: *Memory and Survival*. Uo., 67.

a szerelemről című műben, azzal a különbséggel, hogy abban a fiatalember egy távcsővel figyelte meg az áhított nőt, míg Karol a térbeli távolság miatt a képelet révén „lesi meg”, illetve idézi maga elé az asszonyt. A kukkolást mint kényszerűen választott cselekvésformát a térbeli távolság hívja életre. „Dominique lesz Karol kukkoló fantáziálásának a tárgya...”²⁷ Ez az az ábrándkép, amely a továbbiakban motivációt, célt és energiát ad Karol cselekedeteihez. Kiesłowski következetességét bizonyítja, hogy hősének ábrándképeit ugyanazzal az „előrevágásos” eljárással építi be a kompozícióba, mint a bőröndről fotografált szekvenciákat. Dominique valóságos belépése a varsói szállodai szobába majd csak a reális cselekmény végén, varsói látogatásakor történik meg. Dramaturgiaiailag a *Fehérben* számos olyan mozzanat található, amely túlmutat a materializmus keretein, s Kiesłowski világlátásának metafizikai nyitottságára utal. A főhöst például Propp mesemorfológiájának kifejezésével élve két segítő, két „angyal” támogatja céljai elérésében, Mikolaj mellett a testvére, Jurek. Mindketten önzetlenül, érdek nélkül segítik Karolt, cselekedeteiktől semmilyen hasznot nem remélnék.

Karol az egzisztenciateremtést az alapoknál kezdi, először egy kantor, azaz pénzváltó (Cezary Pazura) szolgálatában lesz őrszem. Az a feladata, hogy kiszúrja a környéken ólálkodó, gyanús fazonokat, s ha szükséges, ne ijedjen meg a gázpisztoly használatától sem. A foglalatosság néha vidéki utakkal is jár, a pénzváltó ez idő szerint egy nagyobb bizniszen töri a fejét, s nem árt, ha van mellette egy testőr is. Karolt annak idején azért fogadták fel, mert nem feltűnő jelenség, aki ráadásul olyan benyomást kelt, mint aki kettőig nem tud számolni. Az utazások során csendesesen bóbiskol a hátsó ülésen, még akkor is ott szuszog, amikor a többiek kiszállnak egy kis terepszemlére. A főnök egy ízben rá is kiállt, hogy ébresztő! Csakhogy hősünknek nagyon is helyén van az esze és a szíve. Alvást színlelve figyelmesen kihallgatja a rosszfiúk diskurzusát, amelyből megtudja, hogy a környéken az Ikea és a Hartwig nevű multinacionális vállalat nagy raktárbázist készül építeni, amelyhez majd felvásárolják a földeket. Az nyer a bolton tehát, aki a helyi gazdától mielőbb olcsón megveszi a földeket, s ő adja el azokat a multiknak. A lassú észjárásúnak látszó fodrászfi nem tétlenkedik, begyűjti a címekeket, s megállapodik a földek tulajdonosaival. A vállalkozás elindításához készpénzre is szükség van, ezért felkeresi Mikolajt, s megkérdi, hogy az a bizonyos régi ajánlat áll e még? Mint emlékszünk, az volna a feladat, hogy egy életét megunt embert a saját kérésére meg kellene ölni. Egyet érthetünk Joseph G. Kickasolával, aki a gyilkossági (öngyilkossági) kísérletet felidéző részt Kiesłowski pályafutásának „legnagyobb drámai pillanatai” közé sorolja.²⁸ A szóban forgó képsorok rendkívül összetetten és kifinomultan mutatják meg a sorsának kelepécéjébe esett embert az őt megkísértő evilági kihívások között, az embert, aki eljut ugyan a verem széléig, de még mielőtt

27 Wilson: Uo., 67.

28 Kickasola, Joseph G.: Uo. 288.

végzetes lépésre száná el magát, képes visszaretteni a lépés megtételétől. A jelenet azzal kezdődik, hogy egy közeli képet látunk a pergő kétfrankosról, ez volt előzőleg a „metafizikai ragasztó”. A tengelye körül megpördülő érme a véletlen megtestesüléseként szablya meg a hős további sorsát, jóllehet Kiesłowski meghagyja titoknak azt, hogy melyik oldalára dőlt a kétfrankos. Ezt követően a vágy titokzatos tárgyaként ismét látjuk azt a jövőbeli képet, amelyben Dominique belép a varsói szállodaszobába. Ennek alapján úgy értelmezhetjük a következő képsor tartalmát, hogy Karol a volt feleségének a visszahódítása végett megy le az alvilágba (a metróba), és vállalja fel azt, amely ellen minden porcikája tiltakozott. Másképpen fogalmazva: Dominique képe motiválja Karol ambícióit.²⁹ (Ekkor még nem tudhatja, hogy megússza az éles próbatételt.) A jelenet azzal kezdődik, hogy Karol lemegey a metró egyik üzemi területére, ahol Mikolaj vár rá egy oszlop mögött.

KAROL: Mi van, meggondolta magát az illető?

MIKOLAJ: Nem, én vagyok az. Ez változtat valamit a dolgon?

KAROL (*közömbösséget színlelve*): Nem.

MIKOLAJ: Szóval te vagy az. Mivel csinálod?

KAROL: Ma már mindent lehet kapni (*mutatja a nála lévő gázpisztolyt*).

MIKOLAJ: A boríték a zsebemben van. Utána elveszed. Na... (*Mikolaj Karol kezét és a benne lévő pisztolyt bátorítólag a saját melléhez szorítja.*)

MIKOLAJ: Lehet? (*Elsüti a pisztolyt majd Mikolaj lassított felvételen Karol karjaiba dől.*)

KAROL: Vaktöltény volt. A következő igazi lesz!

MIKOLAJ: Most már ne!

KAROL: Most elmondod, hogy miért? Mikolaj, mindenkinek sok baja van.

MIKOLAJ: Igen, de nekem elegendő lett. Ahogy megállapodtunk. (*Átadja a borítékot.*) Nesze, megdolgoztál érte.

KAROL: Na jó, mondjuk, hogy kölcsön.

A két férfi dialógusa arról árulkodik, hogy Karol mindvégig sejtette ugyan, hogy Mikolaj az, aki be akarja fejezni az életet, de az erkölcsi fenntartásoknál erősebben munkált benne a pénz megszerzésének motivációja, pontosabban az, hogy ezáltal közelebb kerülhet volt felesége visszahódításához.

A drámai pillanatokot ezután Kiesłowski egy idillikus jelenettel ellenpontozza. Felcsendül ismét a *Tangó*, amelynek dallamára Karol és Mikolaj felszabadult örömtáncát látjuk a befagyott Visztulán. Szikrázó fényben fürdik minden, a két csúszkáló férfi a végén kimerülten terül el a jégen. Mondják is, hogy úgy érzik magukat, mint érettségi után, amikor csalogatta őket az élet, s úgy látszott, hogy minden lehetséges.

29 Emma Wilson: Uo. 75.

Csakhogy a gondtalanság múltó pillanat, a szikrázó mappsütésből ismét az alvilágba kerülünk. Odahaza Karol épp a megvett földek térképvázatait szerkeszti össze, majd erős kopogás után a két ismerős gengszter tör be a lakásba. „Átvertél minket, megvetted a földeket!” – rontanak rá szemrehányóan a fodrászra. A fizikai abúzus során hősünk kínjában elismeri, hogy kellett neki a pénz, ezért vásárolta fel a legjobb földeket, s még mielőtt a fenyítés tovább folytatódna, Karol azt is hozzá teszi, hogy a legrosszabbra is gondolt, halála esetén minden tulajdona az egyházra szállna. A rosszfiúk némi szentségelés után belátják, hogy a rendszerváltozás utáni Lengyelországban a katolikus egyházzal nem szerencsés ujjat húzni, ezért, jobb híján, elfogadják Karol ajánlatát, s némi felár fejében visszavásárolják a földeket.

Közeledik a karácsony. Az üzleti életben egyre sikeresebb Karol meglátogatja Mikolajt, s felajánlja neki, hogy legyen a cége társtulajdonosa, már csak azért is, mert a tőle kapott pénz alkotja az alaptőke harminc százalékát. Kiesłowski most sem állja meg, hogy ne gúnyolódna az újjgazdagok mértéket nem ismerő tékozló szokásain. Mielőtt Karol Mikolajhoz indulna, Bronek úr (Jerzy Trela), a frissiben alapított cég sofőrje megkérdezi tőle, hogy leállítsa e a motort. „Hagyja csak Bronek úr, hadd fűtsön” – hangzik a nagyvonalú válasz, ami arra utal, hogy Karolék bizony nem verik fogukhoz a garast. Eközben hősünk arra lesz figyelmes, hogy az utca végén egy temetési menet kanyarog. Ez a kép indítja be fantáziáját, hogy mi lenne ha Dominique-t azzal az ürüggyel hívnák ide, hogy volt férje meghalt. De a gátlásokat nem ismerő mutatvány még odébb van, egyelőre a cégalapítás fázisában vagyunk. És hol legyen a vállalkozás központja? Ezt hivatott eldönteni a következő jelenet, amelyben a kiszemelt irodaház csinos tulajdonosnője dicséri a helyet, a kilátást, az ablakból ugyanis épp a Tudomány és Kultúra Palotájának impozáns épületére látni. A rendező nem kevés iróniával konstatálja, hogy az épületet, amelyet valaha a nagy Sztálin adományozott a lengyel népnek, most a szabad Varsó egyik ikonográfiai szimbólumaként tartják számon. Miközben az ablakban feltűnik a sztálinbarokk e jellegzetes építménye, Karol a titkárnőtől kér egy papír zsebkendőt, majd előveszi a fésűjét s eljátszik néhány taktust *Az utolsó vasárnapból*, mintegy barátja emlékezetébe idézve, honnan is indultak egykoron. S a megtett út bizony imponáló. Karol élvezi a sikert, a raktárban kihúzott mellel, magabiztosan jár-kei és intézkedik. Amikor például az építők szűkre méreteznek egy válaszfalat, ellentmondást nem tűrően ad utasítást a hibák kijavítására.

Mindeközben hősünk szorgalmasan tanul franciául, egyik este pedig a volt feleségére emlékeztető szobrot gyengéden megcsókolja, majd telefonon fel is hívja az asszonyt, aki azonban rövidre zárja a beszélgetést. Csakhogy hősünk nem tud lemondani arról, hogy visszahódítsa szerelmét. Másnap az ügyvédjével (Aleksander Bardini) végrendeletet készít, amelyben kijelenti, hogy halála esetén minden ingó és ingatlan vagyonát Dominique-ra hagyja. Ezt követően, konspirációs megfontolásból, a Tudomány és Kultúra Palotája előtt találkozik Mikolajjal, akit beavat élete nagy elhatározásába. Közli vele, hogy ne lepődjön

meg, ha az ő neve alatt jelenik meg egy nekrológ a haláláról. Karol azért játssza el a saját halálát, hogy ezzel a zsaroló gesztussal hívják meg a temetésre a volt feleségét, miközben ő a tervek szerint – nehogy a rendőrség gyanút fogjon – Hong Kongba utazik. A nagy gonddal előkészített manőver valamennyi mozzanata csaknem kifogástalanul kapcsolódik egymáshoz. Karol halálának hitelesítéséhez külföldről vásárolnak egy hullát, a beazonosítás nem lehet gond, a szerencsétlenek szétroncsolódott a feje, senki sem gyanakodhat arra, hogy a koporsóban egy idegen teste nyugszik. Mikolaj gondoskodik az útlevelelről, valamint Dominique meghívásáról, s máris kezdődhet a temetés. A szertartást, amelyen Dominique Mikolaj és Jurek társaságában látható, Karol egy távoli fa mögül, egy színházi látcső segítségével – ismét csak kukkolva – követi nyomon. A fiatalasszonyt láthatóan megrendítette volt férjének halála, őszintén sír, az érzelmek kinyilvánítása pedig Karolt is meghatja.

Ajtóblende jelzi a helyszínváltást: Dominique nyit be előkelő szállodai lakosztályába. Amikor felkapcsolja a hálósobában a villanyt, legnagyobb ámulatára Karolt találja a ágyban. Megtörténik a nász, a film élénk hanghatásokkal és vakítóan fehér fényvágással jelzi Dominique orgazmusát. Karol tehát revansot vett a párizsi megaláztatásokért. Visszahódította az asszonyt, úgy kerekedett fölé domináns férfiként, hogy szerelme is változatlan maradt. Amikor másnap a férfi a kéjtől jóllakottan távozik, Dominique-ot emberölés vádjával letartóztatja a rendőrség. Dominique nem érti a vádat, hiszen éjjel még mellette feküdt a férfi. (A vád alapja az, hogy az útlevel szerint a volt férje meggyilkolásának napján az asszony Lengyelországban tartózkodott.)

NYOMOZÓ: De akkor kinek a temetésén vett részt?

DOMINIQUE: Az övén.

NYOMOZÓ: De akkor ki él?

A mesterterv ugyan bevált, mindazonáltal módosításra szorul, az asszonyt börtönbe csukják, s bár az ügyvéd rövidesen „lát egy kis fényt az alagút végén”, a dolgok megnyugtató elrendezéséig Karol arra kényszerül, hogy Hongkong helyett otthon maradjon, s a Jurek által főzött pompás ételekkel rendszeresen belátogasson a börtönbe. Azazhogy csak inkognitóban, mert kilétét a személyzetnek fel nem fedheti, hiszen ő előzőleg félrevezette a hatóságot, s most de jure halott. A *Fehér* záró képsorában azt látjuk, hogy Karol egy este a börtön udvarán integet Dominique-nak, aki viszonzza az érzelmi jelzést: jelnyelven azt üzeni, hogy szabadulása után kész felvenni a gyűrűt, vagyis kész szentesíteni a köztük lévő köteléket. Ekkor Karol közeliben mutatott arcán könnycseppek csurognak le. Mindazonáltal hősünk tekintete nem felhőtlen, mosolya is zavart és visszafogott. Mintha nem örülne maradéktalanul annak, amit fentebb az ügyvéd mondott. Janina Falkowska is hivatkozik a szerzőpárosra, akik úgy értelmezik Karol visszafogott viselkedését, hogy a férfi „Ahelyett, hogy vágyainak engedelmességgel kiszabadíttatná őt, az előbbi hajlandóságát láthatóan egyensúlyba

akarja hozni egy másik felismeréssel, mely szerint mindez még korai lenne. Úgy látszik, tudja, hogy éreztetnie kell vele önérzetének erejét, amelyet korábban éppen az asszony sértett meg. [...] Ily módon a *Fehér* reménnyel, de nem megoldást felmutatva fejeződik be.³⁰ Ezzel a befejezéssel Krzysztof Kieślowski egy összetett igazságnak találta meg a legkifejezőbb formát. Dominique és Karol Karol szövevényes históriája azt idézi fel, hogy két egymásnak teremtett ember miféle erőfeszítések révén érik meg a szerelemre. Férfi és nő egymásra találása nem lágy és könnyed lírai futam, hanem harc, szenvedés és küzdelem. Az elején Dominique van fölényben, ő diktál és dominál, mindenéből kiforgatja, és minden módon megalázza a férjét, Karol pedig megtanul túrni és szenvedni. Ahhoz, hogy egyenrangú legyen az asszonnyal, az erők egyensúlyának törvénye szerint revansot kell vennie. Úgy kell fájdalmat okoznia, hogy – bármennyire paradoxonként hangzik is ez – cselekedeteit mindvégig a Pál apostoli értelemben vett szeretet vezérelje. A film szerint a revans sikerült, a lengyelül nem beszélő Dominique Vidal éppolyan gyámoltalanul viselkedik a kihallgatások során, mint Karol a párizsi Igazságügyi Palotában.

Kieślowski igazi *happy endinget* akart, s ennek nem lehet színhelye egy börtön. Az igazi, minden tekintetben megnyugtató befejezésre majd csak a *Piros* végén kerül sor, amikor a film két főhőse a trilógia többi főszereplőjével együtt túléli a kompkatasztrófát.

(Folytatjuk)

30 Joanna Dovalis-Izod John: Grieving: Therapy, Cinema, and Kieślowski's *Trois Couleurs*: Blanc. *Jung Journal*, 2008. vol. 2., number 3. 41.