

## Christopher Nolan – mroczny iluzjonista

Zaczął kręcić filmy w wieku siedmiu lat. Zdecydował, że zostanie reżyserem, gdy miał lat dwanaście. Christopher Nolan, syn Amerykanki i Anglika, nie podjął w swoim życiu żadnych studiów związanych z branżą filmową, a jednak z lat poświęconych na naukę wyniósł niemałe doświadczenie w tej dziedzinie. Podczas studiowania literatury angielskiej w Londynie należał do uniwersyteckiego stowarzyszenia filmowego, gdzie wraz z Emmą Thomas (późniejszą producentką jego filmów, obecnie żoną) organizował płatne projekcje. Pieniądze zarobione na biletach Chris i Emma przeznaczali podczas przerw wakacyjnych na tworzenie własnych utworów na taśmie 16 mm. Doświadczenie filmowca Nolan zdobywał również, kręcąc filmy instruktażowe dla firm. Zanim na czarno-białej taśmie 16 mm pojawiły się kadry *Śledząc* (1998) – pierwszego pełnometrażowego obrazu – reżyser zrealizował również kilka filmów krótkometrażowych: *Tarantella* (1989), *Larceny* (1996) i *Doodlebug* (1997).

### Droga do sławy

*Dla mnie film jest przede wszystkim rozrywką.*  
Christopher Nolan

Do tej pory Nolan zrealizował dopiero sześć pełnych metraży. Na pierwszy rzut oka tworzą one elementy całkowicie odmienne, nieukładające się w żaden spójny obraz,

który moglibyśmy zatytułować „Twórczość Christophera Nolana”. Reżyser zadebiutował „bezbudżetowym”, całkowicie niezależnym *Śledząc* – thrillerem psychologicznym o nieliniowej narracji. Film powstawał w weekendy, ponieważ wszyscy członkowie ekipy w dni powszednie chodzili do stałej pracy. Zdjęcia na ulicach Londynu kręcono bez zezwolenia, za wnętrza posłużyły mieszkania znajomych i rodziców, a członkowie niewielkiej ekipy pełnili w procesie produkcji kilka różnych ról<sup>1</sup>.

Film spotkał się z pozytywnym odbiorem (otrzymał m.in. nagrody na festiwalu w Rotterdamie oraz na Slamdance), co przyniosło Nolanowi rozgłos i szacunek w środowisku filmowym oraz pozwoliło nakręcić gatunkowo pokrewny *Memento* (2000). Tym razem produkcja miała już znaną obsadę (Guy Pearce, Joe Pantoliano, Carrie-Anne Moss), jednak reżyser nadal trzymał się po artystycznej stronie kina. Sprawilo to, że twórcy mieli niemałe problemy ze znalezieniem dystrybutora na rynek Stanów Zjednoczonych, nikt bowiem nie wierzył, że amerykańska widownia dobrze przyjmie nowatorskie *Memento*. Joe Pantoliano tak wspomina rozmowy z potencjalnymi kupcami na Independent Spirit Awards:

Podchodzi do mnie [Bill Block, szef Artisan Entertainment – dop. H.K.] i mówi: „Joey, to świetny film. Jesteś w nim niesamowity!”. Odpowiadam: „Dzięki. Kupisz go?”. On na to: „Nie”. Później znajduje mnie Russell Schwartz z Gramercy i mówi: „Joey Pants, Joey Pants! *Memento* – co za film! Zabójczy!”. Odpowiadam: „Dzięki, Russell, kupisz go?”. ... „Nie”. Następnego wieczoru na przyjęciu „Vanity Fair” Harvey Weinstein, którego nigdy nie miałem okazji poznać, zauważa mnie z drugiego końca sali: „Joey Pants? *Memento* – genialny film. Jesteś w nim zajebisty”. Odpowiadam: „Dzięki, Harvey! Kupisz go?”. „Nie”<sup>2</sup>.

Mimo dość długiego impasu, w jakim tkwili twórcy *Memento*, w końcu udało się znaleźć dystrybutora, a reakcja z jaką spotkał się film przeszła ich najśmielsze oczekiwania. Zarówno pod względem kasowym, jak i artystycznym *Memento* okazało się wielkim sukcesem. Sam wpływ z biletów w Stanach Zjednoczonych przekroczył 25 milionów dolarów, wielokrotnie przewyższając koszt produkcji, a podczas pierwszej projekcji na festiwalu filmowym w Wenecji film otrzymał owację na stojąco. Nolan zdobył nominację do Oscara i Złotego Globu za scenariusz, a także nominację do nagrody Gildii Reżyserów Amerykańskich. Do tej pory wielu krytyków uważa *Memento* za jego największe osiągnięcie artystyczne.

Trzeci film reżysera to remake norweskiego thrilleru *Insomnia* (1997) Erika Skjoldbjærga. Ponoć, kiedy producenci z Warner Brothers szukali reżysera do tego

projektu, odwiedził ich Steven Soderbergh. Poradził właścicielom wytwórni obejrzenie *Memento* i spotkanie z Chrisem Nolanem – człowiekiem idealnym do tego, by „wziąć film gatunkowy i zrobić z niego coś więcej niż zwykłego przedstawiciela gatunku”<sup>3</sup>. Nolan wywarł wrażenie, więc powierzono mu pieczę nad realizacją. *Bezsenność* (2002) była dla reżysera niemalym awansem, choćby ze względu na duży budżet. Od tej pory każdy jego film będzie zawierał obsadę pochodzącą z najwyższej półki, wliczając w to gwiazdy w rolach drugoplanowych (w filmie wystąpili laureaci Oscarów: Al Pacino, Robin Williams i Hilary Swank). *Bezsenność* pozostała jednak raczej kameralnym thrillerem.

Po realistycznych bohaterach *Bezsenności* Nolan sięgnął po najbardziej chyba intrygującą postać komiksowego superbohatera, decydując się napisać (wraz z Davidem S. Goyerem) i nakręcić prequel filmowych przygód Bruce’a Wayne’a i jego zamaskowanego alter ego. Zrealizowany za 150 milionów dolarów *Batman: Początek* (2005) był nie tyle krokiem w górę, ile raczej skokiem z pominięciem kilku stopni w drabinie na szczyt z napisem Hollywood. Po trzech kameralnych thrillerach rozmach produkcji – naturalny skutek tematu filmu – był dla Nolana nowym doświadczeniem, jednak, jak się okazało, reżyser nie miał problemu z dostosowaniem się do nowych warunków pracy. Efekt końcowy krytycy porównywali do najbardziej do tej pory uznanych adaptacji dzieł komiksowych – *Batmana* (1989) i *Powrotu Batmana* (*Batman Returns*, 1992) Tima Burtona.

Kolejny film Nolana, *Prestiż* (2006), to pełna magii opowieść o zaciętej rywalizacji dwóch iluzjonistów, niepozabawiona zresztą intrygą, morderstwami i romansów. W dziele tym Nolan wysnuł paralelę łączącą zawody prestidigitatora i reżysera: „cała sztuka – mówi – opiera się przecież na kłamstwach”<sup>4</sup>. *Prestiż* jest z jednej strony efektownym kryminałem, z misternie uknutą intrygą, z drugiej – to samoświadoma pochwała sztuki fałszowania rzeczywistości, odwiecznej podstawy rozrywki.

Ostatnie do tej pory dokonanie Nolana, *Mroczny rycerz* (2008), jest kontynuacją nakręconej trzy lata wcześniej genezy Batmana. Rekordowy pod względem kosztu produkcji (185 milionów dolarów) i kampanii reklamowej, ale też o kolosalnych zyskach (ponad 530 milionów dolarów) – film pod każdym względem przebił swojego poprzednika. Wciągająca intryga, gwiazdorska obsada, efekty specjalne oraz pojedynki i pościgi wypełniły wzorzec letniego przeboju i umieściły *Mrocznego rycerza* na drugim miejscu w zestawieniu wszech czasów pod względem wpływu z kin w Stanach Zjednoczonych<sup>5</sup>.

Nolan od dziecka był ogromnym fanem opowieści o Człowieku Nietoperzu, więc realizacja filmów o nim była do pewnego stopnia spełnieniem marzeń z dzieciństwa.

Za jej zapowiedź można uznać szczegół pojawiający się w debiucie reżysera – w jednym z ujęć *Śledząc* na drzwiach do mieszkania głównego bohatera dostrzeżemy logo, które do 2005 roku nie miało w kontekście twórczości Nolana większego znaczenia – znak nietoperza w locie – taki sam jaki zdobi kostium Bruce'a Wayne'a.



*Batman: Początek*

Zatem *Śledząc*, *Memento*, *Bezszenność*, *Batman: Początek*, *Prestiż* i *Mroczny rycerz*. Kiedy spoglądamy na to zestawienie, na pierwszy rzut oka między jego elementami więcej rozpoznajemy różnic niż podobieństw – odmienne wydają się tematyka, styl, forma, nie wspominając już o skali, w jakiej powstały. A jednak, jeśli przyjrzymy się im z bliska, dostrzeżemy wiele punktów wspólnych, zobaczymy, że tematy są odmienne tylko z pozoru, filmy zawierają powracające motywy, inne style są wyrazem tych samych dążeń, różne formy posiadają wspólne źródło, a, co chyba najważniejsze, obraz człowieka malowany jest w nich tymi samymi, ciemnymi barwami. Antycypację większości elementów, tworzących z filmowego dorobku Nolana spójną całość, znajdziemy nawet przed jego debiutem, bo już w krótkim metrażu z 1997 roku.

## Gatunek: neo-noir

*Neo-noir każe nam patrzeć na rzeczywistość w sposób, którego odmawia nam kino eskapistyczne. Pesymizm jest irracjonalny tylko wtedy, gdy w świecie brak dla niego uzasadnienia.*

Jason Holt

*Doodlebug* to trzyminutowa opowieść rozgrywająca się w ponurym, anonimowym mieszkaniu. Główny bohater, grany przez Jeremy'ego Theobalda (występującego również w kolejnym filmie Nolana pt. *Śledząc*), z obsesyjną pasją stara się dopaść biegającego po jego pokoju insekta. Gdy w końcu udaje mu się zabić robaka, odkrywa, iż owad jest jego zminiaturyzowaną kopią. W tym momencie jest już jednak za późno, ponieważ za „zabójcą” czai się jego większa kopia, by – powtarzając czynność bohatera – opuścić na niego ogromny but.

Już w tym krótkim metrażu można odnaleźć kilka elementów, które powrócą w niemal każdym pełnometrażowym filmie Nolana. Znajdziemy tu więc ciekawą strukturę narracyjną z rewelacją w zakończeniu, ponurą atmosferę i samotnego, opętanego obsesją bohatera w beznadziejnej sytuacji, a także motyw sobowtóra oraz pesymistyczną wymowę całości. Czarno-białe zdjęcia, uboga, sprowadzona do kilku starych przedmiotów scenografia, ujęcia ograniczone do zbliżeń sprawiają, że rzeczywistość, w której zanurzony jest bohater, zdaje się nieprzyjemnym światem rodem z prozy Kafki. Wrażenie zamknięcia i duchoty potęguje jeszcze dźwięk – uporczywe tykanie zegara oraz świdrujący dzwonek telefonu.

*Doodlebug* zapowiada atmosferę i styl przyszłych filmów Nolana, ale przede wszystkim rys, który reżyser będzie nadawał bohaterom swoich kolejnych dzieł. Temat, forma, klimat oraz pesymistyczna wymowa zawarte w tym krótkim metrażu są jednocześnie charakterystyczne dla nurtu, który rozwijał się w kinematografii amerykańskiej lat czterdziestych i pięćdziesiątych, a odrodził się w latach siedemdziesiątych i jest popularny po dziś dzień.

Mark T. Conrad dokonał przeglądu definicji filmu *noir*, zestawiając z sobą różne do niego podejścia: uznające *noir* za gatunek, traktujące go jako nurt (pe-wien okres w historii kina), twierdzące, że *noir* jest konwencją, oraz wychodzące z założenia, że... nie da się go zdefiniować<sup>6</sup>. Niezależnie od tego, jak będziemy traktować film *noir*, przejawia on szereg cech, które odnajdziemy również w jego młodszej wersji, *neo-noir*<sup>7</sup>: mroczny nastrój, cyniczny ton, pesymizm zakorzeniony w egzystencjalizmie, ponure spojrzenie na naturę ludzką, wykołajonego bohatera, który utracił wartości moralne, alienację, specyficzny, nietypowy dla kina klasycznego tryb opowiadania – najczęściej oparty na pierwszoosobowej narracji z zaburzoną chronologią. Jason Holt wskazuje również na kilka rzadziej podkreślanych aspektów, które są udziałem zarówno dzieł *noir*, jak i *neo-noir*: film czarny to kryminał, bohaterów filmu czarnego określa dwuznaczność moralna, filmy czarne są realistyczne<sup>8</sup>.

Dwa aspekty odróżniają w podstawie *noir* i *neo-noir*. Pierwszym z nich jest styl. Podczas gdy skodyfikowany styl klasycznego filmu czarnego jest łatwo rozpoznawalny (czarno-białe zdjęcia, specyficzna gra światła i cienia, niski klucz oświetlenia, pochyłe ujęcia, wykorzystanie głębi ostrości), styl *neo-noir* nie jest tak dosłowny, a jego przedstawiciele charakteryzuje raczej różnorodność niż jedność stylistyczna. Oba jednak, choć na różne sposoby, starają się zawrzeć to samo: subiektywizm opowieści, oddający naturę „nieheroicznego bohatera” – o zachwianym, często wywróconym do góry nogami systemie wartości oraz pesymizm otaczającego go świata. Drugi aspekt sprowadza się do, jak to obrazowo określa Jason Holt, zwiększenia intensywności czerni w młodszej odmianie *noir*. „Seks jest bardziej dosłowny, przemoc bardziej obrazowa, a siły kryjące się za nimi mają zdecydowanie ciemniejszy odcień”<sup>9</sup>. Co kiedyś trzeba było zasugerować, teraz można pokazać wprost. Filmy *neo-noir* mogą być więc „malowane grubymi pociągnięciami pędzla”<sup>10</sup>. Holt podkreśla znaczenie tego faktu, zaznaczając, że dzięki zarzuceniu Kodeksu Haysa twórcy *neo-noir* mogli sobie pozwolić na bardziej „prawdziwe” zakończenia (*Chinatown*, 1974, reż. Roman Polański; *Harry Angel*, 1987, reż. Alan Parker; *Memento*), a filmy mogły w efekcie stać się jeszcze bardziej realistyczne niż ich prekursorzy z lat czterdziestych i pięćdziesiątych.

Jerold J. Abrams wskazuje ponadto, że jednym z najistotniejszych elementów kina czarnego, łączących jego klasyczną i nową wersję, jest niemożność ucieczki<sup>11</sup>. W *neo-noir* obserwujemy w tym względzie pewne przesunięcie. Podczas gdy detektyw filmu *noir* nie mógł opuścić labiryntu mrocznego miasta<sup>12</sup>, jego młodszy odpowiednik nie może uciec iluzjom własnego umysłu.

## Czarny relatywizm

*Pamięć może zmienić kształt pokoju; może zmienić kolor samochodu.  
Wspomnienia mogą zostać zniekształcone.  
Są wyłącznie interpretacją, nie zapisem,  
i nie mają znaczenia, jeśli posiadasz fakty.*  
Leonard Shelby

Trop kina czarnego, na który naprowadził nas *Doodlebug*, w pełni potwierdza pierwszy pełny metraż Nolana. Śledząc to historia niedoszłego pisarza, Billa, który szuka inspiracji, śledząc ludzi po ulicach Londynu. Kiedy Bill łamie narzucone

sobie wcześniej zasady (nieśledzenie dwukrotnie tej samej osoby, przerwanie podążania za kimś, jeśli pozna jego miejsce pracy lub zamieszkania), nawiązuje kontakt z Cobbem, mężczyzną, który okazuje się włamywaczem. Bohater uczy się od niego złodziejskiego fachu, nieświadom, że wkrótce zostanie wplątany w sprawy znacznie poważniejsze niż włamanie czy kradzież.



Śledząc

*Śledząc* wpisuje się w nurt kina *neo-noir*, choć na pierwszy rzut oka wydaje się zbudowany z elementów charakterystycznych bardziej dla klasycznego *noir*. Czarno-białe zdjęcia, klaustrofobiczna atmosfera dusznego miasta – to składniki kina czarnego, które stopniowo usuwano z filmów *neo-noir*<sup>13</sup>. Łatwo rozpoznawalna jest również forma narracji, znana choćby z takich klasyków jak *Żegnaj, laleczko* (*Murder, My Sweet*, 1944, reż. Edward Dmytryk) czy *Dama z Szanghaju* (*The Lady from Shanghai*, 1947, reż. Orson Welles) – pierwszoosobowa relacja głównego bohatera, Billa, który, jak się na końcu dowiadujemy, opowiada swoją historię policjantowi na posterunku. A jednak dominują tu elementy charakterystyczne już dla *neo-noir*: brak happy endu, w którym główny bohater doprowadza przestępcę przed oblicze sprawiedliwości<sup>14</sup>, większe skomplikowanie narracji niż w klasycznym *noir* (film opowiada historię, mieszając z sobą różne jej fragmenty), ale przede wszystkim – „rozdwojony” bohater poszukujący tożsamości. Bill mówi, że śledzi ludzi w poszukiwaniu

natchnienia, jednak to ewidentny wyraz poczucia braku tożsamości i desperackich prób jej zdobycia. Kiedy bohater coraz lepiej poznaje Cobba, zaczyna się do niego upodabniać – goli się, strzyże podobnie, kupuje sobie takie same ubrania. Bill przeżywa stopniową transformację, krok po kroku zyskując nowe „ja”. Kiedy jednak dowiaduje się, że Cobb wrabia go w morderstwo, idzie na policję, by wyznać całą prawdę (także o popełnionych przez siebie przestępstwach). Po spowiedzi na posterunku Bill dowiaduje się, że nie ma żadnych śladów Cobba, żadnych dowodów na jego istnienie, a jedynym człowiekiem pasującym do jego opisu jest on sam.



*Memento*

W *Memento* popularne od połowy lat dziewięćdziesiątych eksperymenty z chronologią opowiadania filmowego Nolan doprowadza do poziomu do tej pory w kinie niespotykanego. Historię śledztwa Leonarda Shelby’ego poznajemy w przeplatających się scenach z dwóch porządków czasowych – rozgrywającego się chronologicznie i achronologicznego. W ten sposób jedna linia czasowa kończy się tam, gdzie zaczyna druga. Zamknięta forma odzwierciedla stan „uwięzienia w terażniejszości”, w jakim znajduje się główny bohater. Podczas napadu na jego mieszkanie włamywacze zgwałcili i zabili mu żonę, jego samego zaś ranili – w wyniku obrażeń głowy doznał uszkodzenia pamięci krótkotrwałej, przez co nie może zyskiwać nowych wspomnień. Shelby radzi sobie z tą przypadłością, zastępując pamięć sztucznymi wspomnieniami – fotografując polaroidem najważniejsze dla siebie osoby, przedmioty i wydarzenia oraz robiąc notatki, w tym tatuaże na własnym ciele. Ten, jak mówi o nim sam Leonard, „system” jest mu potrzebny, by odnaleźć i zabić morderców żony. Śledztwo Leonarda z początku wydaje się spójne i sensowne, jednak stopniowo przekonujemy

się, że składane przez bohatera części niekoniecznie należą do jednej układanki. Nie dość, że nie może ufać innym (osoby, które miały mu pomóc w śledztwie, tak naprawdę wykorzystują jego uposiedzenie dla własnej korzyści), nie może też wierzyć sobie samemu. Esencjonalny dla *neo-noir* pesymizm wywiedziony z egzystencjalizmu w *Memento* przyjmuje wyjątkowo ponurą formę. Relatywizm poznawczy został tu bowiem spotęgowany – przybrał postać radykalnego fatalizmu epistemologicznego. Nie dość, że nie możemy wierzyć bodźcom, jakie dochodzą do nas z otoczenia, to jeszcze nie możemy ufać sobie – my sami możemy się okłamywać.

W *Bezsensowności* Nolan wyzyskał motyw nietypowy dla kina czarnego, nawet dla *neo-noir*, a obecny zarówno w świecie Billa, jak i Leonarda – światło. Akcja filmu rozgrywa się latem w ciągu sześciu dni i nocy na Alasce. Małe miasteczko, do którego przylatuje detektyw William Dormer z partnerem Hapem Eckhartem, leży powyżej koła podbiegunowego (o tej porze roku nie zachodzi tu słońce). Podczas nieudanej obławy na zabójcę, którego sprawę prowadzi, Dormer przypadkiem zabija swojego partnera. Tak się składa, że Hap miał zeznawać przeciwko niemu w śledztwie o fałszowanie dowodów i teraz jego zabójstwo może nie wyglądać na przypadkowe. Dormer ukrywa fakt, że zastrzelił partnera, winę zrzucając na zbiegłego mordercę. W ten sposób sam jednak wiąże sobie ręce – nie może złapać przestępcy, ponieważ jest on jedyną osobą, która wie, że to on zabił Hapa. Dormer ma jeszcze jeden istotny problem – w przesładującym go wszechogarniającym świetle nie może zmrużyć oka. Z każdym nieprzespanym dniem jest coraz mniej pewny tego, co się dzieje, rzeczywistość zlewa mu się ze snem na jawie. A może to wyrzuty sumienia nie pozwalają mu zasnąć? Czy rzeczywiście strzelił do Hapa przypadkiem? Może wiedział, że w ten sposób uda mu się go pozbyć, nie wzbudzając podejrzeń? Wbrew pozorom William Dormer („dormire” to po łacinie, podobnie jak dziś po włosku, „spać”, to samo oznacza w języku francuskim i hiszpańskim słowo „dormir”) wcale nie jest w lepszej sytuacji niż Leonard Shelby.

*Batman: Początek* pozbawiony jest typowej dla kina czarnego konstrukcji kryminału. Nie ma tu zbrodni, która stałaby się centrum fabuły, nie ma też postaci detektywa, który poszukuje przestępcy czy próbuje rozwiązać zagadkę. W zamian za to mamy jednak charakterystycznego dla *neo-noir* bohatera poszukującego siebie. Film opowiada w końcu o powstaniu Batmana, czyli o tym, w jaki sposób Bruce Wayne dochodził do swojej podwójnej tożsamości.

Charakterystyczny dla wymowy trzech pierwszych filmów Nolana relatywizm poznawczy w dylogii o Batmanie przedstawia się nieco inaczej. Nie jest jednym

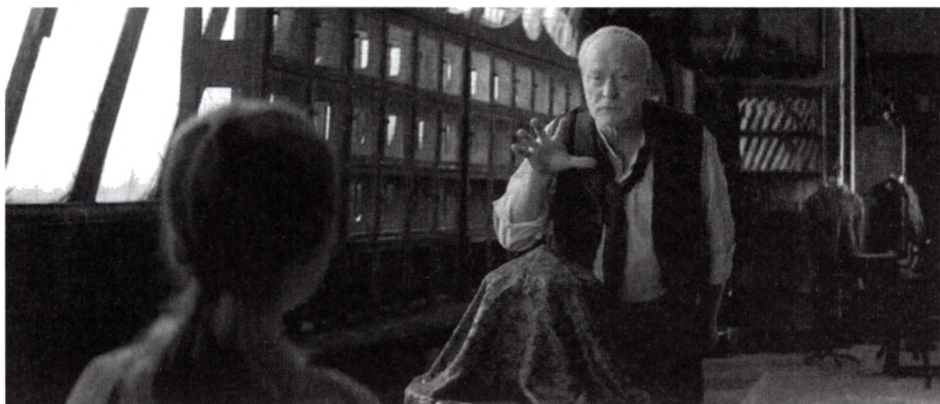
z ich głównych motywów (problemem, z jakim zmagają się protagoniści), ale przyjmuje formę dwuznacznych moralnie bohaterów oraz ambiwalentnego systemu wartości świata, w którym żyją. To już nie niespodziewany problem, jaki spotyka protagonistów, ale pewien „naturalny” stan rzeczywistości. Obie adaptacje przygód komiksowej postaci są w wykonaniu Nolana wyjątkowo mroczne. Mimo że w ich zakończeniach triumfuje dobro, nie niesie ono nadziei, a świat, w którym żyją bohaterowie, pozostaje ponury. W mieście rządzą przestępcy, łatwiej znaleźć igłę w stogu siana niż uczciwego glinę w policji, a mieszkańcy, by chronić własną skórę, gotowi są wydać jedyne go człowieka, który opiera się fali zbrodni zalewającej ich miasto. Ostatecznie Batman zostaje zmuszony do ucieczki nie przed przestępcami, lecz przed policją – przedstawicielami obywateli, których chroni przed zbrodniarzami Gotham. Samo dobro też zresztą jest jakby skażone, a bohater ze wstydem przyznaje, że znów musiał pobrudzić sobie ręce...

Najciekawszą bodaj realizacją wzorca czarnego kina w wykonaniu Nolana jest *Prestiz*. Dzięki osadzeniu akcji w XIX wieku powstało kostiumowe *neo-noir*. Rozpoczyna je scena, w której podczas sztuczki magicznej ginie iluzjonista. Wszystko wskazuje na morderstwo, więc kolejna scena, jaką oglądamy, to proces, podczas którego dowiadujemy się, że zamordowany to magik Robert Angier, a oskarżonym o morderstwo jest człowiek, którego widzieliśmy przy ginącym – Alfred Borden.

Treścią filmu jest historia, która doprowadziła do tych zdarzeń, a poznajemy ją poprzez zapiski z dziennika Angiera, które Borden czyta w celi śmierci. Razem ze skazanym cofamy się aż do początków scenicznej kariery obu prestidigitatorów. Odkrywamy wówczas, że Angier i Borden byli przyjaciółmi. Rodzi się więc pytanie, w jaki sposób doszło do tego, że jeden zamordował drugiego. Na nie właśnie stara się odpowiedzieć główny wątek filmu, jednak dzieło Nolana to o wiele więcej niż misternie uknuta zagadka kryminalna. *Prestiz* kontynuuje typowy dla *neo-noir* wątek sceptycyzmu poznawczego. Podobnie jak w *Śledząc* czy w *Memento* także i tu reżyser wykorzystuje instancję niewiarygodnego narratora. *Prestiz* wprowadza jednak pewne novum względem poprzednich filmów, mamy bowiem do czynienia z dwoma narratorami. Pierwszą część historii poznajemy razem z siedzącym w celi śmierci, zaczytanym w pamiętniku Angiera Bordenem, drugą – razem z Angierem, który studiuje zakodowany dziennik Bordena (druga opowieść zawarta jest w ramie tej pierwszej). Cóż jednak, jeśli w toku historii okaże się, że Angier, odkrywszy, iż dziennik Bordena był celowo podrzuconą przez iluzjonistę zmyłką, również stworzył fałszywy dziennik i podrzucił Bordenowi do celi śmierci? My, widzowie, zostajemy

z niczym – okaże się bowiem, że jedynym „obiektywnym” fragmentem historii było jej zakończenie, cała reszta to fikcja sfabrykowana przez iluzjonistę, człowieka, który tak jak reżyser zajmuje się przedstawianiem ludziom fikcji jako rzeczywistości.

Relatywizm poznawczy, w którym Nolan każe tkwić swoim niepewnym rzeczywistości bohaterom, jemu samemu zdaje się towarzyszyć jako dominanta w tworzeniu i interpretowaniu sztuki. W każdym filmie reżyser zawiera element wieloznaczny, najczęściej związany z tożsamością bohatera, który widzowie mogą odczytać na różne sposoby. Znaczenia nabiera w tym kontekście fragment wypowiedzi Nolana dotyczącej interpretacji jego filmów: „Liczy się wieloznaczność, liczy się niepewność. Nigdy nic nie wiesz na pewno, zawsze musisz wybrać, w co wierzyć”<sup>15</sup>. Takie podejście do tworzenia filmów zdaje się potwierdzać dyskusja na temat interpretacji zakończenia *Memento*, jaką w rok po nakręceniu dzieła odbyli twórcy podczas festiwalu w Wenecji. Jennifer Todd, producentka, wspomina: „Odbyliśmy dwugodzinną kłótnię. Nie mogłam uwierzyć, że w rok po nakręceniu filmu nadal o tym dyskutowaliśmy”<sup>16</sup>. Sam Nolan tak komentuje fenomen odmiennych interpretacji: „Wiesz, co jest najbardziej interesujące w zakończeniu filmu? Jedni widzą je jako niezwykle uporządkowane, jasne i kompletne. Dla innych jest wyjątkowo wieloznaczne i niedopowiedziane”<sup>17</sup>.



*Prestiż*

Niemal wszystkie utwory Nolana wpisują się w zdanie Abramsa o ułomności umysłowej bohaterów *neo-noir*, która nie pozwala im obiektywnie spoglądać na rzeczywistość. Powodem może być obsesja, jak w wypadku bohaterów *Prestiżu*, bądź rozdwajenie osobowości, jak u bohaterów *Podziemnego kręgu* (*Fight Club*, 1999, reż. David Fincher) czy *Śledząc*. Może wynikać z bezsenności i prowadzić do problemów

z odróżnieniem jawy od snu (*Bezsennosc*) lub być jakąś formą amnezji: „amnezja wsteczna, przez którą detektyw nie pamięta wydarzeń z przeszłości, amnezja następcza, przez którą nie może tworzyć nowych wspomnień, albo amnezja wysepkowa, która dotyczy utraty pamięci odnoszącej się do konkretnego wydarzenia”<sup>18</sup> (*Łowca androidów*, 1982, reż. Ridley Scott; *Harry Angel, Memento*). Niezależnie od tego, na czym będzie polegała ułomność bohatera, istotne jest to, że nie pozwala mu ona oceniać rzeczywistości obiektywnie, przez co poszukujący przestępcy detektyw z filmu *neo-noir* kończy przeważnie, odnajdując siebie.

Abrams wywodzi ten wątek z miejsca, w jakim na drodze ewolucji znalazło się *neo-noir*. Opisuje on ten nurt jako trzeci etap w rozwoju formy opowieści detektywistycznej. Pierwszą formą była jej dziewiętnastowieczna wersja, reprezentowana na przykład przez opowieści o Sherlocku Holmesie. Tam mieliśmy do czynienia z pierwszoosobową perspektywą Johna Watsona, który filtrował historię dokonywanego przez Holmesa poszukiwania zbrodni. W drugiej formie, czyli w klasycznym *noir*, Watson zostaje usunięty. Tutaj sam detektyw relacjonuje własne poszukiwania przestępcy (przykład może stanowić wspomniane wyżej *Żegnaj, laleczko*). Zmiana w *neo-noir* polega na zredukowaniu kolejnej osoby. Tym razem również detektyw relacjonuje własne poszukiwania, lecz nie ma już przestępcy – osobą, której poszukuje, jest on sam. Jak pisze Abrams, bohater „szuka siebie jako innego”<sup>19</sup>. Tym sposobem następuje zjednoczenie postaci detektywa i przestępcy w jedno, a w efekcie rozszczepienie tożsamości protagonisty. W czarnych filmach Nolana owo rozszczepienie niejednokrotnie przyjmuje jak najbardziej realną formę.

## Sobowtóry

*Mówię: On... gdyż nie mogę powiedzieć: Ja.  
Nie było niczego ludzkiego w tym dziecięciu piekiel,  
nie istniało w nim nic prócz lęku i nienawiści.  
Henry Jekyll*

Obdarzenie bohatera sobowtorem nie musi oznaczać stworzenia postaci bliźniaczo do niego podobnej. Strategie narracyjne – weźmy choćby prozę modernistyczną, której patronują E.T.A. Hoffmann, Poe czy Dostojewski – ukazujące tragiczną sprzeczność natury ludzkiej zawierają bardziej skomplikowane i ciekawsze przykłady tej konstrukcji. Sobowtór może być więc zwierciadlanym odbiciem swojego

oryginału – niekoniecznie w sensie fizycznej kopii (np. bliźniaka), bardziej istotne jest tu podobieństwo wewnętrzne. Może być negatywem, powiązaniem z oryginałem na zasadzie antytetycznej. Parę określa wtedy reguła kontrastu, negatyw będzie reprezentował więc poglądy i wartości sprzeczne z naturą „pierwszego ja” (albo przez nią wypierane jako np. sprzeczne z moralnością ogółu). Trzeci typ to sobowtór autonomiczny – postać stworzona z oryginału, jednak zbyt skomplikowana, by jej poczynania i poglądy można było tłumaczyć prostą zasadą podobieństwa lub kontrastu. Jedno jest pewne:

Nie spotyka sobowtóra ten, w kim nie ma rozdarcia. Ono może być przyślonięte, niedające się odczuć do czasu, nieujawnione, ale tkwi w bohaterze niby tajemna wada materiału. Spotkanie z drugim powoduje, że to pęknięcie otwiera się i zaczyna boleć<sup>20</sup>.

Konstrukcje sobowtórów zdają się szczególnie pasować do bohaterów *neo-noir*. Rozbite tożsamości, amnezje, schizofrenie – to przypadki, w których nietrudno o pojawienie się „drugiego ja”, ba, niektóre z nich wręcz bez drugiej tożsamości nie występują. Jeśli przypomnimy sobie omawiany wcześniej krótki metraż Nolana, zobaczymy, że już *Doodlebug* antycypuje jeden z bardziej charakterystycznych wątków twórczości reżysera. Tam można było mówić jedynie o prostym powieleniu osoby bohatera, jednak już pełnometrażowy debiut Nolana w interesujący sposób komplikuje sprawę. To, jak Bill śledzi ludzi – wybiera jednostki z tłumu i podąża za nimi – to metaforyczne poszukiwanie tożsamości. Wydaje się, że moment, w którym bohater łamie swoje zasady i po raz kolejny śledzi człowieka z torbą, zwiastuje jej odnalezienie. Człowiek z torbą rozpoznaje go w kawiarni i podchodzi do niego. Przedstawia się jako Cobb. Różni się od bohatera w każdym calu – jest zadbanym, dobrze ubranym mężczyzną, podczas gdy Bill przypomina raczej biednego studenta, z wiecznie tłustymi włosami i niedbałym zarostem (w filmie bohater zostaje określony takimi zwrotami jak „smutna pierdoła bez życia towarzyskiego”, „żałosny”, „zdołowany biedak”). Cobb zdaje się negatywem Billa, jednak ich relacje są bardziej skomplikowane. Bill jest aspirującym pisarzem. Cobb z kolei żyje ze złodziejstwa. Nie jest jednak zwykłym włamywaczem. Wchodzi do mieszkań ludzi i wynosi ich rzeczy, jednak nie kończy na tym. Swoim czynom przypisuje ideologię – twierdzi, że dopiero wtedy, gdy ktoś coś traci, uświadamia sobie, że to posiada. Ponadto Cobb jest w stanie bezbłędnie ocenić człowieka wyłącznie na podstawie przedmiotów pochodzących z jego mieszkania. Często również zmienia coś w ułożeniu przedmiotów

– na przykład podrzuca damską bieliznę do kosza na brudy w mieszkaniu pewnej pary – wpływając w ten sposób na życie obcych ludzi. Te cechy określają człowieka, którym chciałby być Bill. Jak każdy aspirujący pisarz, marzy, by z łatwością oceniać ludzi i na zawołanie tworzyć bogate portrety psychologiczne oraz by, poprzez swoją twórczość, mieć wpływ na życie innych.

Od momentu spotkania z Cobbem Bill zacznie się zmieniać. Zarówno pod względem wyglądu, jak i zachowania stopniowo będzie przypominał Cobba. W warstwie fabularnej transformacja ma swoją motywację w chęci dostosowania się do „nowego zawodu”. W warstwie metaforycznej jest jednak bardziej skomplikowana. Z jednej strony oznacza bowiem odnalezienie swojej (?) długo poszukiwanej tożsamości, z drugiej – jej rozszczepienie. Rozwiązanie filmu, w którym okazuje się, że nie ma dowodu na istnienie Cobba, a wszystkie jego przestępstwa (łącznie z morderstwami) przypisywane są Billowi, sugeruje, iż włamywacz był tylko alter ego bohatera.

Podobną historię znamy z powstałego rok później *Podziemnego kręgu* Davida Finchera – oba filmy stanowią rodzaj studium schizofrenicznego rozpadu osobowości. Jednak podczas gdy odpowiedź na pytanie o stan psychiczny bohatera jest w zakończeniu utworu Finchera dosyć jasna, u Nolana pozostaje niedopowiedziana. Sugerowana interpretacja zakłada, że Cobb jest alter ego Billa, jednak nie wyklucza ona czytania filmu jak zwykłego thrillera, w którym jeden człowiek tak pokierował działaniami drugiego, że nie dość, iż wrobił go w morderstwa, to jeszcze sprawił, że ten sam poszedł na policję się przyznać.

Najwięcej bodaj przykładów rozdwojenia tożsamości znaleźć możemy u bohaterów komiksowych. Rysunkowe opowieści obfitują w historie wyposażonych w niesamowite moce postaci, ukrywających swoje prawdziwe „ja” pod maską normalnych obywateli, lub historie zwykłych ludzi, którzy, by pomagać innym, przywdziewają kostium. Problemy rozszczepionej osobowości czy prowadzenia podwójnego życia poruszane są jednak wyłącznie przez niektóre z nich. Pojawiają się choćby w opowieściach o X-Menach czy o Strażnikach, a za sprawą Franka Millera ostatnio również w historii o Batmanie (komiks *Powrót Mrocznego Rycerza*). Na arenie filmu kwestie te podniósł w 1989 roku Tim Burton, a ostatnio swoimi utworami ożywił Nolan.

W *Batmanie: Początku* reżyser przedstawia dzieje powstania drugiej tożsamości Bruce’a Wayne’a. Cofa się w historii Człowieka Nietoperza aż do momentu dzieciństwa, kiedy wykształciły się jego lęki – nieopisany strach przed nietoperzami, który będzie prześladował go przez długie lata. Uważając strach za swój słaby

punkt, Bruce decyduje się go wykorzystać. Zanurza się więc w nim i przekuwa swoje lęki na najskuteczniejszą broń przeciw przestępcom. W ten sposób staje się uosobieniem własnego strachu. Staje się Batmanem. Ta introspekcyjna podróż bohatera skutkuje jednak dosłownym rozdwojeniem osobowości. Można śmiało stwierdzić, że miliarder stał się zamaskowanym mścicielem, jednak czy to Batman jest alter ego Wayne'a, czy Wayne alter ego Batmana? I czy ostatecznie da się rozstrzygnąć tę kwestię? W końcu Batman nie jest jedyną maską, którą zakłada Wayne. Po to, by ukrywać kim jest, niejednokrotnie zmuszony jest przywdziewać kostium zblazowanego miliardera.

Ten wątek bardziej zdecydowanie rozwija *Mroczny rycerz*. Tytułowy bohater nie może być jednocześnie Batmanem i Bruce'em Wayne'em – za dnia jest jednym, w nocy drugim. Jednak posiadanie podwójnej tożsamości okazuje się trudniejsze, niż na pierwszy rzut oka może się to wydawać. Nie można podzielić swojego ego tak, by powstały dwie niezależne części (nawet w panu Hyde było coś z doktora Jekylla). Dlatego zdarzą się sytuacje, w których to Batman będzie musiał odpowiedzieć za błędy Wayne'a, a Wayne za błędy Batmana.

Do *Mrocznego rycerza* Nolan wprowadza jeszcze jednego sobowtóra tytułowego bohatera. Joker nie pojawia się w Gotham City przypadkiem. To nie kolejny złoczyńca – złodziej, diler czy morderca. Joker nie ma historii – policja nie może go zidentyfikować, brakuje zapisów jego odcisków palców, DNA, brakuje historii medycznej. Joker jest ideą, która rodzi się w odpowiedzi na Batmana. Naturalną reakcją, mającą zrównoważyć szalę, którą zachwiał Batman, pojawiając się w Gotham. Jest jego mrocznym alter ego, jego panem Hyde'em, tyle że fizycznie wyabstrahowanym ze swojego oryginału. Joker powstaje jak Ewa z żebra Adama – powstaje z Batmana, jest więc do niego podobny, lecz zarazem jest jego przeciwieństwem. Nie są to jednak przeciwieństwa, które się znoszą – one się uzupełniają. *Mroczny rycerz* porusza tę kwestię w podobny sposób, jak dwadzieścia lat wcześniej zrobił to *Zabójczy żart*. Komiks Alana Moore'a rozpoczyna scena, w której Batman odwiedza Jokera w zakładzie zamkniętym Arkham. Mówi mu, że muszą coś zrobić ze swoimi relacjami, bo w końcu się pozabijają. Gdy jednak Batman kończy monolog, odkrywa, iż mówi do podstawionego dublera – Joker po raz kolejny uciekł. Akcja komiksu sprowadza się do porwania, tortur i morderstw, których Joker dokonuje na bliskich Batmana. Na końcu Człowiek Nietoperz znów łapie złoczyńcę. Ostatnia scena przedstawia dialog między nimi. Poważny i stoicki Batman wysłuchuje dowcipu, który opowiada Joker. Żartowniś zaczyna się śmiać do rozpuku z opowiedzianego

przez siebie żartu, a Batman... dołącza do niego. Wspólny śmiech zaciera granicę między nimi. Podobnie jest u Nolana. Joker podkreśla, iż obaj są dziwolągami, niezrozumianymi przez społeczeństwo odmieńcami. Trudno się oprzeć wrażeniu, że zestawiając ich razem, przesadza, jednak fakt, iż mieszkańcy miasta gotowi są wyprzeć się Batmana tylko po to, by uratować własną skórę, zdaje się potwierdzać jego słowa. W filmie Nolana – jak w zamkniętym pętli komiksie Moore'a – Batman i Joker są skazani na wiecznie trwającą walkę. „Myślę, że obu nam przeznaczone jest robić to już zawsze”<sup>21</sup> – komentuje ich sytuację Joker. „Pojawia się paradoks. Batman nie zabija Jokera. A Jokera nie interesuje ostateczne pokonanie Batmana, ponieważ jest nim zafascynowany i czerpie przyjemność z pojedynków z nim. To pułapka dla nich obu”<sup>22</sup>. Nolan parafrazuje scenę śmierci Jokera z wersji Burtona – tutaj Batman ratuje spadającego Jokera. Ta zmiana pociąga za sobą spore przesunięcie znaczeniowe. Batman i Joker Nolana są dwiema stronami tej samej monety – nie mogą się zabić, więc muszą istnieć obok siebie. Jak mówi Joker: „Tak się dzieje, gdy niepowstrzymana siła napotyka obiekt nie do poruszenia”<sup>23</sup>. Jeden jest rewersem drugiego, bez siebie nie istnieją, bo nie mają punktu odniesienia.



*Mroczny rycerz*

Zachodzi między nimi jednak jeszcze inny związek, a najpełniej ujawnia się on w scenie przesłuchania Jokera. Nolan widzi tę scenę jako rdzeń, na którym opiera się cały film: „Myślę, że zarówno Batman, jak i Bruce Wayne wiele dowiadują się o sobie w tej scenie. (...) Batman przykłada wielką wagę do swoich zasad, do kodeksu moralnego, czyli tego, co w jego mniemaniu odróżnia go od zwykłych mścicieli. Joker potrafi zwrócić go do wewnątrz niego samego i zmusić, by zakwestionował

swoje poglądy i swoje czyny”<sup>24</sup>. Joker jest więc dla Batmana zwierciadłem – w nim tytułowy bohater może się przejrzeć, by zobaczyć kim naprawdę jest i na co go stać. W scenie przesłuchania, spoglądając w Jokera, Batman zmuszony jest zajrzeć w głąb siebie, by znaleźć własną ciemną stronę.

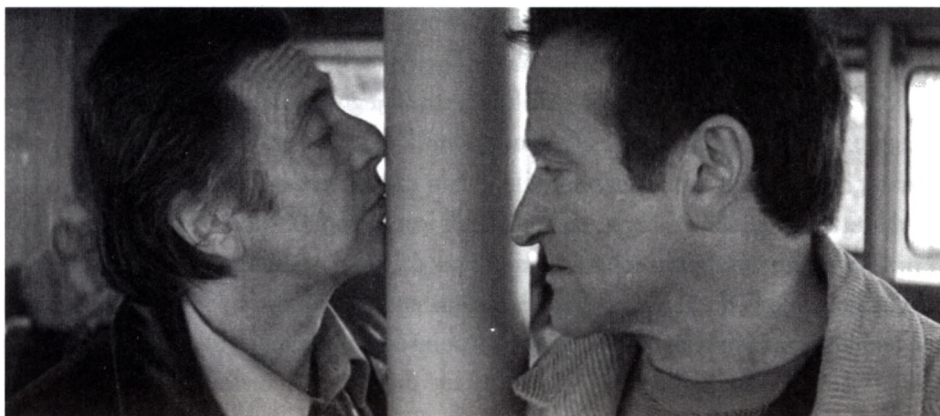
Dosłownie sobowtóry pojawiają się w *Prestżu*. Rywalizujący z Alfredem Bordenem iluzjonista Robert Angier ogarnięty jest obsesją. Koniecznie chce dowiedzieć się, w jaki sposób Borden wykonuje „Przeniesionego człowieka”, swój najlepszy numer sceniczny, polegający na zniknięciu człowieka w jednym miejscu i pojawieniu się w drugim. By poznać sekret rywala, Angier nie cofnie się przed niczym – kradzież, porwanie, zastraszenie to dla niego wyłącznie środki do osiągnięcia celu. Gdy ostatecznie nie udaje mu się rozwiłkać tajemnicy Bordena, postanawia wykonać ten sam trik, lecz nieporównanie lepiej. By dopiąć swego, gotów jest poświęcić o wiele więcej niż do tej pory. U słynnego naukowca i wynalazcy Nikoli Tesli zamawia maszynę, która pomoże mu w realizacji sztuczki. Maszyna, którą otrzymuje, nie działa jednak tak, jak pierwotnie zakładał – nie przenosi przedmiotu z miejsca na miejsce, lecz wykonuje jego dokładną kopię. Nie powstrzymuje to jednak iluzjonisty przed jej użyciem. Organizuje sto spektakli, których finałem ma być akt „Prawdziwie przeniesiony człowiek”. Każde użycie maszyny powoduje stworzenie sobowtóra Angiera. Magik nie może jednak pozwolić sobie na powielenie swojej tożsamości – wchodząc do maszyny, za każdym razem decyduje się na wejście do śmiertelnej pułapki, z której już nie wyjdzie. „Prawdziwym przeniesionym człowiekiem” staje się, o zgrozo, sobowtór, jednak i on kolejnego wieczoru będzie musiał wejść do maszyny, by zginąć. Przypadek Angiera zdaje się mówić, iż nie można stworzyć nowej tożsamości, nie zabijając starej – by stworzyć „nowe ja”, muszą pozbyć się „ja starego”. Z każdym aktem pojawia się nie zwykła kopia iluzjonisty, a kopia kolejnej jego kopii. Intrygujące w tym kontekście wydaje się pytanie, co z pierwotnego Angiera pozostaje w jego sobowtórze? Konstruktor maszyny twierdził, że kopia przedmiotu w niczym nie różni się od oryginału. Czy fakt ten ma jednak zastosowanie do ludzi? Czy kopia Angiera to nadal Angier? Wygląda na to, że nie do końca. Diabelskie urządzenie idealnie kopiuje kształty, materię, nawet pamięć i osobowość człowieka, jednak zdaje się szwankować, jeśli przychodzi do odtworzenia ludzkiej duszy. Igrając z prawami nauki, iluzjonista przeradza się stopniowo w postać demoniczną. Wydaje się, że każde powielenie nie tylko zabija „stare” ciało Angiera, ale w kopii pozostawia martwą częśćkę jego samego, znacząc przy okazji jego duszę, jak wystęпки Doriana Graya znaczyły jego portret.

Coś innego zdaje się mówić tajemnica sztuczki Bordena. Okazuje się, iż Borden używał sobowtóra – swojego brata bliźniaka, którego ukrywał przed wszystkimi, nawet przed najbliższymi. Bracia wiedli podwójne życie, wciąż zamieniając się tożsamościami: Alfreda Bordena, iluzjonisty, oraz Falona, jego menedżera. Przypadek Bordenów sugeruje, że można wieść podwójne życie, posiadać dwie tożsamości, jednak okupione zostać to musi całkowitym poświęceniem. Ostatecznie żaden z iluzjonistów, który igrał z niebezpieczną materią własnej tożsamości, nie wyszedł na tym dobrze.

Obu artystów – Angiera i Bordena – można postrzegać również jako sobowtórą konstrukcją tej samej postaci na zasadzie negatywu. Byliby oni przykładami przeciwieństw – dążą do tego samego, jednak różnymi ścieżkami. W kontekście poświęcenia braci – obaj musieli żyć z dwiema kobietami naraz (mimo że każdy kochał tylko jedną z nich) i w efekcie obu niewiastom zniszczyli życie – droga Angiera, mimo iż przerażająco okrutna, wydaje się drogą na skróty.

Inny przykład negatywu stworzył Nolan w *Bezsenności*. Po zastrzeleniu swojego partnera i zrzuceniu winy na mordercę, którego ściga, William Dormer zmuszony jest tańczyć tak, jak zagra mu ścigany – Walter Finch. Finch, autor powieści kryminalnych, szantażuje Dormera – jeśli detektyw wyda go policji, on powie prawdę o zabójstwie Hapa. Sytuacja, w jakiej znaleźli się bohaterowie, zmusza ich do współpracy. Dormerem targają sprzeczne uczucia – obawa o własną reputację walczy w nim z obsesyjną potrzebą złapania przestępcy. W porównaniu z oryginałem z 1997 roku *Bezsenność* Nolana kładzie zdecydowanie większy nacisk na relacje między postaciami detektywa i mordercy. Nolan rozbudował wątek i postać Fincha, a jego stosunek do protagonisty istotnie zyskuje na znaczeniu.

Z początku traktujemy Fincha jako lustrzane odbicie Dormera – obaj znaleźli się w podobnej sytuacji: przypadkiem zabili bliską osobę, teraz są trawieni przez żal. Nolan podkreślał, jak znaczące było zatrudnienie do roli Fincha właśnie Robina Williamsa. Komik budzi w widzach jednoznacznie pozytywne uczucia – kiedy tłumaczy Dormerowi, że zabił dziewczynę i oddałby wszystko, żeby cofnąć to, co się stało, nie jesteśmy w stanie uwierzyć, iż jest wyrachowanym mordercą. Relację, w jakiej znaleźli się bohaterowie, nakreśla Nolan podczas ich pierwszego spotkania. Scena konfrontacji, do której dochodzi na promie, nie przedstawia dialogu Dormera i Fincha w konwencjonalny sposób, stawiając ich naprzeciw siebie – w opozycji – jako protagonistę i antagonistę. Rozmawiają, stojąc do siebie bokiem i patrząc w tym samym kierunku. Kilka kolejnych ujęć zestawia ich z sobą w symetrycznej kompozycji kadru.

*Bezsensowność*

Relacje z początku podobnych do siebie postaci stopniowo przeradzają się z lustrzanego odbicia w negatyw. Z upływem czasu Finch zmienia się w coraz bardziej bezwzględnego – wrabia w morderstwo niewinnego chłopaka – z kolei Dormer powoli przestaje grać w jego grę – próbuje uratować chłopaka od tragicznego losu kozła ofiarnego. Bohaterowie zmieniają się, krok po kroku oddalając się od początkowego podobieństwa, by ostatecznie stanąć po przeciwnych stronach konfliktu. Finch z zimną krwią próbuje zamordować kolejną osobę – detektyw Ellie Burr, która wpadła na jego trop. Dormer, ratując ją, poświęca swoje życie, a tuż przed śmiercią wyznaje swoje winy i daje ostateczny dowód wiary w prawdę.

Sobowtórową relację bohaterów Nolan przypieczętowuje w finałowej konfrontacji – Finch i Dormer, niczym William Wilson i jego imiennik z noweli Edgara Allana Poe, giną razem, strzelając do siebie w tym samym momencie. Ciało Fincha odpływa w mroczną toń jeziora, by zniknąć na zawsze i, jak William Wilson drugi, nie pozostawić po sobie śladu.

*Memento* stanowi przypadek zupełnie odmienny od reszty konstrukcji sobowtórów u Nolana. „Drugie ja” nie pojawia się w świecie bohatera poprzez fizyczną reprezentację w przestrzeni, lecz zostaje wyodrębnione z jego tożsamości poprzez czas. Ze względu na swój stan (amnezję następczą) Leonard nie pamięta wydarzeń sprzed pięciu minut. Nie pamięta także wydarzeń sprzed minut piętnastu, trzydziestu, sześćdziesięciu, dwóch godzin, ani z wczoraj. Wie tylko, co robił przez ostatnią chwilę – reszta jest dla niego wielką niewiadomą, to dla niego sen, z którego budzi się co chwilę i z którego nic nie pamięta. Skoro ma świadomość siebie wyłącznie z kilku ostatnich minut, nie może utożsamiać teraźniejszego Leonarda z Leonardem

przeszłym; o Leonardzie sprzed godziny nie myśli „ja” – to dla niego „on”. Dlatego mówi i pisze do siebie w drugiej osobie. To wyjątkowe rozszczepienie tożsamości – skoro to, co robił pięć minut temu, nie jest już jego udziałem (a Leonarda przeszłego), to, co robi teraz, nie będzie udziałem Leonarda przyszłego. W ten sposób bohater rozszczepia swoją tożsamość z każdą czynnością, którą zapomina. Co kilka minut staje się kimś innym. Teoretycznie jest tą samą osobą, jednak w praktyce o przeszłym i przyszłym Leonardzie myśli jak o „nich”. A ich można przecież okłamać. Skoro nie będę pamiętał, że skłamałem, mogę podrzucić sobie fałszywy trop, mogę tak nagiąć fakty, bym w końcu mógł pomścić śmierć mojej żony. Dla teraźniejszego Leonarda nie jest istotne, że zemsty nie dokona na mordercy swojej żony, ale na kimś przypadkowym. Ponadto wcale nie jest powiedziane, że Leonard już się nie zemścił. Analizując *Memento*, Jacek Ostaszewski przedstawia formę filmu jako pętlę, w której zamknięty jest bohater<sup>25</sup> – taka pętla czasowa sugerowałaby nam, że Leonard nie może uwolnić się z sytuacji, w której sam siebie zamknął, i wciąż mści się na mordercach żony, wybierając coraz to nowych Johnów G. (nazwisko z „tropów” wytatuowanych na ciele).

Niektóre wskazówki wiodą nas ku teorii, iż to sam Leonard przypadkiem zabił swoją żonę, jednak tak pozmieniał fakty, że teraz ściga jej wymyślonych morderców<sup>26</sup>. W filmie wystarczająco dużo przemawia za tym, by twierdzić, że Leonard to Sammy Jankis – człowiek, którego historię wciąż opowiada. Sammy cierpiał na tę samą co Leonard przypadłość – amnezję następczą, przez którą zabił swoją żonę. Pewnego dnia, jak co dzień, miał podać jej zastrzyk insuliny, lecz zrobił to trzykrotnie, zapominając, że już go wykonał. W jednej z rozmów na temat swojego stanu Leonard usłyszy: „Więc okłamujesz siebie, żeby się uszczęśliwić? Nie ma w tym nic złego. Wszyscy to robimy”<sup>27</sup>. Leonard jest jednak w nieco innej sytuacji – on nie będzie pamiętał, że okłamał siebie, że pozmieniał fakty. Teoretycznie stawia go to w pozycji umożliwiającej mu uszczęśliwienie przyszłego siebie – mógłby skłamać, że pomścił już śmierć żony i że go to usatysfakcjonowało, mógłby spróbować „ruszyć dalej” – jednak zamiast tego Leonard zamyka siebie w pętli, z której prawdopodobnie nie wyjdzie nigdy; będzie się mścił na kolejnych Johnach G., dopóki starczy mu sił. To jeden z bardziej zawitych i mrocznych labiryntów umysłu, w jakim zamknięty zostaje bohater *neo-noir*, tym mroczniejszy, że nie ma z niego ucieczki, a protagonista zamiast szukać wyjścia, wchodzi weń coraz głębiej.

Sobowtóry, których w swoich dziełach prezentuje Nolan, spełniają dwie podstawowe funkcje. Z jednej strony konstrukcje, które wykorzystuje, są użytecznym zabiegiem formalnym – pomagają zdefiniować bohaterów jego opowieści. Czasem

sobowtór spełnia funkcję filtru, przez który bohater jest lepiej widoczny, czasem pełni rolę lustra, w którym oglądamy protagonistę (i w którym on sam się przegląda). Z drugiej strony, obecne w twórczości Nolana sobowtóry są wyrazem problemów psychologicznych czy tożsamościowych jego bohaterów. Powielenie tożsamości lub jej rozszczępienie wynika niejako z przyjętej formy nowego kina czarnego, lecz również skutkuje w charakterystycznej dla tego kina wymowie. Filmy Nolana bezsprzecznie są naznaczone czernią. Ich bohaterowie, niekoniecznie świadomie, dążą do samopoznania i bardzo często się do niego zbliżają. Jednak samopoznanie nigdy nie jest pełne i częściej przynosi zawód niż spełnienie. Jak pisze Abrams o niemożności ucieczki przed samym sobą w *neo-noir*: „To prawda, pod koniec filmu jesteśmy bliżej połączenia rozdzielonych części »ja«, jednak nie to jest istotne. Najważniejsze jest to, że całkowita, oczywista samoświadomość ucieka nieskończenie w przyszłość i nieskończenie w przeszłość, gotowa zawsze wymykać się poznaniu”<sup>28</sup>.

## Realizm

*Zróbmy to naprawdę.*  
Chris Nolan

W filmach Nolana pojawiają się niesamowite przedmioty rodem z gatunku science fiction, postaci z kart komiksowych, a całe opowieści konstruowane są tak, by zmylić lub oszukać widza. W żadnym stopniu nie przeszkadza to jednak, by jednocześnie były one wyrazem głębokiej wiary reżysera w rzeczywistość. Przyjrzyjmy się jego z pozoru najmniej realistycznym dziełom – *Batman: Początek* i *Mroczny rycerz*.

Już po raz piąty i szósty w ciągu ostatniego ćwierćwiecza kino sięga po postać Batmana. Dwie pierwsze adaptacje historii Człowieka Nietoperza należały do Tima Burtona – *Batman* i *Powrót Batmana* reprezentowały ekstensję mrocznych, ale poniekąd i bajecznych światów, z tworzenia których znany jest reżyser. Dwa następne filmy o zamaskowanym mścicielu zrealizował Joel Schumacher. Przystylizowane, zamierzone na widowiskowe filmy akcji *Batman Forever* (1995) oraz *Batman i Robin* (1997) stały się wyznacznikiem złego smaku i przykładami tego, jak adaptacji komiksowych robić nie należy.

W filmie, którego akcja dzieje się w nierealnym, wykreowanym lub przerysowanym miejscu, niełatwo o realizm. Gotham City z *Batmanów* Burtona było metropolią narysowaną grubą kreską, pełną mrocznych gotyckich budynków. Gotham Schumachera bardziej przypominało wesołe miasteczko gangsterów niż prawdziwe

miasto. W Gotham Nolana niewiele jest już kreacji – to miasto, jakie znamy z filmów akcji czy dramatów, ale przede wszystkim miasto, które ujrzymy wyglądając przez jedno z okien w Chicago czy Nowym Jorku. O ile w obrazie Gotham z *Batmana: Początku* można było dostrzec jeszcze rękę reżysera – wyraźny podział na dzielnice (centrum i Narrows) czy poziomy miasta, będący przedłużeniem podziałów społecznych i majątkowych – o tyle miasto Batmana w *Mrocznym rycerzu* jest już żywym obrazem Chicago, nieróżniącym się od innych metropolii z filmów głównego nurtu. Twórcy niemal w każdym wywiadzie i komentarzu podkreślali realizm najnowszych adaptacji opowieści o Człowieku Nietoperzu: „Zależało nam, aby przesunąć trochę środek ciężkości, jeśli chodzi o gatunek filmu, i spojrzeć na Gotham jak na wielkie płótno, na którym namalujemy tę w zamierzeniu uniwersalną historię. Teraz *Batman* jest bardziej dramatem kryminalnym, czymś w rodzaju *Gorączki* [*Heat*, 1995 – dop. H.K.] Michaela Manna”<sup>29</sup>. Zwążywszy na fakt, że branża filmowa jest okrutnym światem, w którym liczą się efekty, a nie chęci, zdanie twórców znaczy stosunkowo niewiele. Jednakże głosy widzów i krytyków chwaleńskich niespotykany w tego typu kinie realizm, mrok i głębię najnowszych *Batmanów* zdają się potwierdzać opinię ekipy realizatorskiej. „Punkt ciężkości z efektów specjalnych przesunął się na wiarygodną psychologię, a tanią komiksową umowność, ocierającą się momentami o gatunkową autoparodię, zastąpił posępny w tonie thriller z solidnie umotywowanymi dramatycznymi komplikacjami”<sup>30</sup>. Największe znaczenie miało jednak stworzenie realistycznych postaci – zadanie niebagatelne, biorąc pod uwagę mało realistyczną proveniencję ich komiksowych pierwowzorów. Rozwiewając obawy najwierniejszych fanów opowieści o Człowieku Nietoperzu, Nolan nie tylko nie uczynił z niego superbohatera, ale wręcz zaprzeczył jego heroizmowi – Batman, według słów komisarza Gordona, „nie jest bohaterem. Jest cichym strażnikiem, czuwającym opiekunem”<sup>31</sup>. Wystrzegając się pułapki, w jaką wpadł Schumacher, Nolan sprawił, że odziany w czarny kostium Bruce Wayne pod względem fizycznych możliwości nie przestaje być Bruce’em Wayne’em – Batman to człowiek z krwi i kości, można go posiniaczyć, zranić, otruć, połamać mu kości. Reżyser nie popełnił również błędu „pójścia w gadzecziarstwo” – owszem, superbohater używa efektownych „zabawek”, jednak działanie każdej z nich jest umotywowane w odpowiadającej jej historii (została wynaleziona dla wojska, była niewykorzystanym projektem CIA itp.). Wszystkie nowinki technologiczne, z których korzysta, są przy odpowiednim budżecie możliwe do realizacji, a Bruce’owi Wayne’owi pieniędzy wszak nie brakuje. Funduszy nie brakowało i ekipie Nolana – nawet Batpod, nietypowy motor o ogromnych kołach, który prowadzi się w pozycji leżącej, został na potrzeby filmu

zaprojektowany i zbudowany tak, by motocyklista mógł wykonywać na nim odpowiednie ewolucje.

Trudniejsze niż w wypadku Batmana wydawało się stworzenie dwóch innych kreacji, tak by nadać im rys realizmu – staczającego się w obłąd prokuratora generalnego Harveya Denta, a przede wszystkim głównego łotra, konstrukcji zdawałoby się tak sprzecznej, że nie do uprawdopodobnienia. Joker jest bowiem z jednej strony, przez naturalistyczną, nagrodzoną Oscarem kreację Heatha Ledgera, postacią niezwykle rzeczywistą, wręcz namacalną, z drugiej jest nikiem konkretnym – osobą bez właściwości, a przy tym całą siłą chaosu i antytezą Batmana. Dzięki Nolanowi i Ledgerowi pogodzenie tych sprzeczności nie tylko nie wydaje się sztuczne, ale i jest jedną z podstawowych wartości *Mrocznego rycerza*. „Nerwowo oblizujący usta klaun zrywa pakt między twórcami a widzami o umowności komiksowego kina. Obserwując go, widz jest gotów uwierzyć, że rzeczywiście istnieje coś takiego jak wcielone, czyste zło”<sup>32</sup>.

Nolanowska obsesja realizmu sięga jednak poza materię tradycyjnie rozumianego utworu filmowego. By jeszcze bardziej zbliżyć realia filmowe do rzeczywistości, twórcy sięgnęli po kilka nietypowych środków, intrygujących i niecodziennych. Kampania promocyjna *Mrocznego rycerza* rozpoczęła się wyjątkowo wcześnie, bo już w maju 2007 roku (premiera filmu odbyła się 8 sierpnia 2008). Jednym z jej elementów była ARG. Alternate Reality Game to typ gry, która w założeniu miesza fikcję z rzeczywistością. Jej platformą są szeroko pojęte nowe media, przede wszystkim Internet. Gracze, którzy stopniowo wciągani są w fabułę, z początku nie zdają sobie sprawy, że śledzone przez nich wydarzenia i poznawane fakty mają podłoże fikcyjne. Zbudowana na wykorzystanym później na plakatach hasła „Why So Serious?” gra zawierała liczne elementy, z których najciekawsze to strona internetowa Harveya Denta, kandydującego na stanowisko prokuratora generalnego (można tam było m.in. zobaczyć wypowiedzi na temat kandydata, przeczytać najświeższe wiadomości dotyczące jego oraz Gotham, czy ściągnąć plakaty, wywieszki i ulotki z hasłami z kampanii Denta) oraz strona [www.whysoserious.com](http://www.whysoserious.com), zawierająca linki do wielu miejsc w sieci. Niektóre odnośniki kierowały graczy w takie miejsca, jak [www.thehahatimes.com](http://www.thehahatimes.com), gdzie Joker urządził ponurą, a chwilami makabryczną parodię gazety „The Gotham Times”, przerabiając artykuły i fabrykując zdjęcia. Do graczy *Why So Serious?* należało między innymi wysyłanie na strony WWW fotografii – czy to w przebraniach i z makijażem Jokera, czy to z transparentami kampanii Harveya Denta. W obu wypadkach celem zadań było jeszcze większe przemieszanie świata fikcji ze światem rzeczywistym.

Inną metodą zwiększenia wiarygodności świata filmowego było stworzenie fikcyjnego programu telewizyjnego *Gotham Tonight*. W zamieszczonych na DVD i Blu-ray dodatkach do *Mrocznego rycerza* można obejrzeć kilka jego odcinków, których gospodarzem jest Mike Engel, dziennikarz znany widzom z filmu. W studio pojawiają się goście tacy jak Harvey Dent czy Sal Maroni, toczą się również dyskusje na tematy, które porusza film: przestępczość zorganizowana, korupcja, Batman – zbawca czy przestępca? Dodatkowo w mniej publicystycznym programie Lydii Filangeri (o bardziej plotkarskim charakterze) przedstawione zostały sylwetki osobistości z pierwszych stron gazet Gotham – multimilionera Bruce'a Wayne'a, ostatniego uczciwego gliniarza – Jima Gordona oraz „Białego Rycerza Gotham”, Harveya Denta.

Podobne metody, lecz z wiadomych powodów na mniejszą skalę, Nolan stosował już wcześniej. Przed premierą *Memento* jego brat Jonathan (notabene autor opowiadania, na podstawie fabuły którego powstał film) stworzył stronę internetową [www.otnemem.com](http://www.otnemem.com), gdzie zamieścił materiały audiowizualne oraz teksty dotyczące głównego bohatera filmu. Zdjęcia przedmiotów używanych przez Leonarda, artykuły z gazet, raporty policyjne, raporty medyczne ze szpitala psychiatrycznego, w którym przebywał, a także notatki z dziennika pisanego do siebie w drugiej osobie – te elementy uwiarygodniały postać Leonarda Shelby'ego, człowieka, który stracił wszystko: żonę oraz możliwość zapamiętania smaku zemsty na jej mordercach.

Jason Holt podkreśla jedną z cech kina *noir*, o której wielu badaczy zdaje się nie pamiętać. Filmy *noir* są realistyczne. Nie zwraca się na to uwagi, ponieważ w czarnym filmie zdecydowanie bardziej oczywiste są elementy surrealistycznej stylistyki rodem ze złego snu. Według Holta to właśnie te elementy, kreujące swoisty klimat i ton filmu, stanowią o jego realizmie. Nie jest to jednak realizm, jaki znamy z *Szeregowca Ryana* (*Saving Private Ryan*, 1998, reż. Steven Spielberg) czy z *Festen* (1998, reż. Thomas Vinterberg), ale, jak nazywa go Holt, realizm psychologiczny – „wrażenie świata, jakim może być i jakim często się wydaje”<sup>33</sup>. W tym typie realizmu nie liczy się pierwszoosobowy POV (*point of view*), nie minimalizuje się tu użycia środków stylistycznych – wręcz przeciwnie, poprzez ich odpowiednie wykorzystanie potęguje się wrażenie psychicznego punktu widzenia bohatera.

W pierwszych filmach Nolana można odnaleźć dążenie właśnie do realizmu psychologicznego. W *Śledząc* wyzyskał on styl klasycznego filmu *noir*, by oddać zagubienie bohatera, jego niemoc i niemożność uwolnienia się z labiryntu miasta,

a jak się okazuje na końcu, również z labiryntu własnego umysłu – czarno-białe zdjęcia, niewielkie wnętrza, w dzień przepelnione, a wieczorem puste ulice dusznej metropolii. Najistotniejszym elementem wydaje się tu jednak niechronologiczna narracja. Odślaniane przed widzem fragmenty opowieści w przemieszonym porządku oddają dezorientację protagonisty oraz jego niestabilność emocjonalną i psychiczną, skutkującą zaburzeniami tożsamościowymi, w tym, jak głosi jedna z interpretacji, rozdwojeniem osobowości.

Podobnie w *Memento* Nolan dostosował sposób narracji do stanu psychicznego głównego bohatera. Przez to, że oglądamy sceny w odwróconym porządku, nasza percepcja pracuje w zupełnie inny sposób niż normalnie – śledząc wydarzenia, najpierw poznajemy ich skutki, dopiero później przyczyny. Zbliża nas to do sytuacji psychicznej, w której znajduje się zamknięty w ciasnym świecie teraźniejszości Leonard. To właśnie esencja realizmu psychologicznego – takie wykorzystanie elementów języka filmu, by w możliwie nienachalny sposób pozwolić widzom zaznać stanów emocjonalnych i psychicznych bohatera, by przedstawić im spojrzenie na świat jego „oczami duszy”.

Ten typ realizmu, lecz już w mniejszym wymiarze, pojawia się również w innych filmach Nolana, najwidoczniej chyba w *Bezszenności*. By odzwierciedlić szwankującą po kilku nieprzespanych nocach percepcję detektywa Dormera, prócz ukazywania tradycyjnych przywidzeń na jawie, reżyser zastosował ciekawy zabieg. Niezdolność koncentracji i rozchwianie percepcji pokazują ujęcia, w których w nietypowy sposób w ostrość wchodzi tylko część przedmiotów oraz dźwięków z otoczenia.

Nolan słynie z nietypowego podejścia do tworzenia filmów pod względem samej realizacji. Nie przepada za sztucznymi planami, nie lubi kręcenia w studio. Kiedy tylko jest taka możliwość, pracuje z ekipą w rzeczywistych przestrzeniach. Żywi również niechęć do efektów komputerowych, dlatego w jego *Batmanach* CGI zostało użyte wyłącznie kilka razy, tylko wtedy, kiedy było to absolutnie niezbędne. Stały współpracownik Nolana (pięć wspólnie zrealizowanych filmów), operator Wally Pfister, mówi o jego filozofii kręcenia związanej z obsesją realizmu. Według Pfistera sprowadza się ona do jednego zdania: „Zróbmy to naprawdę”<sup>34</sup>. Nolanowi zależy na przekonującym efekcie realizmu do tego stopnia, że nie uznaje on kręcenia scen w pomieszczeniach spoza czwartej, usuniętej ściany – zawsze gdy powstaje scena we wnętrzu, Nolan stara się zmieścić wewnątrz aktorów i ekipę. Reżyser żywi przekonanie, że jeśli kamera znajduje się poza pomieszczeniem, widz podświadomie czuje „oszustwo”, którego dopuszczają się filmowcy.

Jest w twórczości Nolana pewne rozszczępienie. Relatywizm poznawczy charakteryzujący bohaterów jego opowieści zdaje się mieć swoje przedłużenie w odbiorze dzieł reżysera. Z jednej strony historie, które opowiada, są prawdziwym wyrazem wiary w magię kina, przez swój specyficzny realizm potrafią zauroczyć i przekonać do siebie. Z drugiej jednak – niemal każdy promyk nadziei, który pojawia się w świecie bohaterów, zostaje zgaszony ponurą prawdą o ciemnej stronie człowieka, jaką zdają się przemycać zakończenia. To czyni z Nolana twórcę dzieł pięknych i okrutnych zarazem.

Dbałość o realizm filmów, towarzysząca reżyserowi od początku jego kariery, jest bodaj najistotniejszym elementem wyróżniającym go spośród innych autorów głównego nurtu. Nolan niejednokrotnie podkreślał, jak ważne jest dla niego, by widzowie wierzyli w światy, które prezentuje przed nimi na ekranie. To do pewnego stopnia paradoksalne, a jednak leżące przecież u podstawy sztuk narracyjnych marzenie – budzenie wiary w nieistniejącą rzeczywistość – najdobitniej oddają ostatnie słowa iluzjonisty, Roberta Angiera:

Publiczność zna prawdę. Świat jest prosty... żalorny... nieznośnie materialny. Ale jeśli uda ci się oszukać ludzi, choćby na chwilę, oni zaczynają się dziwić. A wtedy... wtedy możesz dostrzec coś bardzo wyjątkowego. Naprawdę nie wiesz? To ten... to ten wyraz na ich twarzach<sup>35</sup>.

Sam Nolan dodaje:

Wiemy, że to, na co patrzymy, nie dzieje się naprawdę, a jednak chcemy w to wierzyć. Na tym polega sedno rozrywki<sup>36</sup>.

# Filmografia

## Filmy pełnometrażowe:

---

1998	<i>Śledząc (Following)</i>
2000	<i>Memento</i>
2002	<i>Bezsennność (Insomnia)</i>
2005	<i>Batman: Początek (Batman Begins)</i>
2006	<i>Prestiż (The Prestige)</i>
2008	<i>Mroczny rycerz (The Dark Knight)</i>
2010	<i>Inception (w przygotowaniu)</i>

## Filmy krótkometrażowe:

---

1989	<i>Tarantella</i>
1996	<i>Larceny</i>
1997	<i>Doodlebug</i>

Hubert Kubit

## Christopher Nolan – mroczny iluzjonista

- <sup>1</sup> Producentami byli: Nolan, grający główną postać Jeremy Theobald oraz Emma Thomas, która statystowała również w kilku scenach. Sam Nolan był ponadto autorem scenariusza, operatorem i współmontażystą. W niektóre z postaci wcielił się znajomi twórców bez doświadczenia aktorskiego – np. policjanta na posterunku zagrał wuj Nolana.
- <sup>2</sup> Cyt. za: James Mottram, *Making of „Memento”*, New York: Faber and Faber 2002, s. 50.
- <sup>3</sup> Wywiad zamieszczony w dodatkach do wydania filmu *Bezsenność* na DVD.
- <sup>4</sup> Christopher Nolan w wywiadzie udzielonym Romanowi Rogowieckiemu (*Nolan: Jestem magikiem*, „Dziennik. Polska. Europa. Świat”, dodatek „Kultura”, 10.01.2007, s. 28).
- <sup>5</sup> Za: <http://www.boxofficemojo.com> (14.03.2009).
- <sup>6</sup> Por. Mark T. Conrad, *Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir*, [w:] Mark T. Conrad (red.), *Philosophy of Film Noir*, Lexington: The University Press of Kentucky 2006, s. 7–22.
- <sup>7</sup> Wielu badaczy traktuje *neo-noir* jako naturalne przedłużenie klasycznego *noir*. Por. Foster Hirsch, *Detours and Lost Highways: A Map of Neo-Noir*, New York: Limelight 1999.
- <sup>8</sup> Por. Jason Holt, *A Darker Shade*, [w:] Mark T. Conrad (red.), dz. cyt., s. 24.
- <sup>9</sup> Tamże, s. 37.
- <sup>10</sup> Tamże.
- <sup>11</sup> Jerold J. Abrams, *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*, [w:] Mark T. Conrad (red.), dz. cyt., s. 11.
- <sup>12</sup> *Asfaltowa dżungla* (*The Asphalt Jungle*, 1950) Johna Hustona jest chyba idealnym przykładem funkcjonowania tego motywu w filmie czarnym, a scena, w której ostatni członek szajki zostaje zastrzelony, kiedy już się wydaje, że udało mu się uciec z objęć mrocznego miasta, stanowi najbardziej ponurą jego manifestację.
- <sup>13</sup> Zastąpienie czarno-białych zdjęć kolorowymi było koniecznym następstwem rozwoju technologicznego, jednak w wypadku ewolucji *noir* pociągnęło za sobą szersze zmiany w stylistyce, na przykład rezygnację z ekspresjonistycznego oświetlenia. Mimo to niektórzy przedstawiciele *neo-noir* (jak *Śledząc* czy *Memento*) nadal wykorzystują czarno-białe zdjęcia.
- <sup>14</sup> Jason Holt zwraca uwagę na fakt, że ze względu na Kodeks Haysa filmy lat czterdziestych i pięćdziesiątych musiały zawierać zakończenia „moralnie właściwe”, a więc winnych należało ukarać. Por. Jason Holt, dz. cyt., s. 37–38.
- <sup>15</sup> Cyt. za: James Mottram, dz. cyt., s. 64.
- <sup>16</sup> Tamże.
- <sup>17</sup> Tamże. Jacek Ostaszewski, m.in. na podstawie tego, co zebrał James Mottram, robi krótki przegląd „najczęściej wykorzystywanych tropów oraz najbardziej zaskakujących pomysłów interpretacyjnych”, jakie można znaleźć w recenzjach, analizach czy wypowiedziach widzów dotyczących *Memento*. Por. Jacek Ostaszewski, *W pętli zapomnienia. Analiza narracyjna filmu „Memento” Christophera Nolana*, [w:] Piotr Francuz (red.), *Psychologiczne aspekty komunikacji audiowizualnej*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2007, s. 154–155.
- <sup>18</sup> Jerold J. Abrams, dz. cyt., s. 10.

- <sup>19</sup> Tamże.
- <sup>20</sup> Małgorzata Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1987, s. 60.
- <sup>21</sup> Ze ścieżki dźwiękowej filmu *Mroczny rycerz*.
- <sup>22</sup> Christopher Nolan w wywiadzie udzielonym Geoffowi Boucherowi, *Christopher Nolan on „Dark Knight” and its box-office billion: „It’s mystifying to me”*; dostępny na stronie: <http://latimesblogs.latimes.com/herocomplex/2008/10/christopher-nol.html> (14.03.2009).
- <sup>23</sup> Ze ścieżki dźwiękowej filmu *Mroczny rycerz*.
- <sup>24</sup> Christopher Nolan w wywiadzie udzielonym Geoffowi Boucherowi, dz. cyt.
- <sup>25</sup> Jacek Ostaszewski, dz. cyt.
- <sup>26</sup> Por. tamże.
- <sup>27</sup> Ze ścieżki dźwiękowej filmu *Memento*.
- <sup>28</sup> Jerold J. Abrams, dz. cyt., s. 19.
- <sup>29</sup> Christopher Nolan w wywiadzie udzielonym Ewelinie Kustrze (*Wolę film od komiksu*, „Dziennik. Polska. Europa. Świat”, dodatek „Kultura”, 8.08.2008, s. 8).
- <sup>30</sup> Wojtek Kałużyński, *Mroczny rycerz*, „Dziennik. Polska. Europa. Świat”, dodatek „Kultura”, 8.08.2008, s. 5.
- <sup>31</sup> Ze ścieżki dźwiękowej filmu *Mroczny rycerz*.
- <sup>32</sup> Magdalena Michalska, „*Mroczny rycerz*”: *kinno nowych emocji*, „Dziennik. Polska. Europa. Świat” 2008, nr 184, s. 18.
- <sup>33</sup> Jason Holt, dz. cyt., s. 25.
- <sup>34</sup> *Saving Gotham* – film dokumentalny zamieszczony w dodatkach do wydania DVD filmu *Batman: Początek*.
- <sup>35</sup> Ze ścieżki dźwiękowej filmu *Prestizh*.
- <sup>36</sup> Christopher Nolan w wywiadzie udzielonym Romanowi Rogowieckiemu, dz. cyt., s. 28.