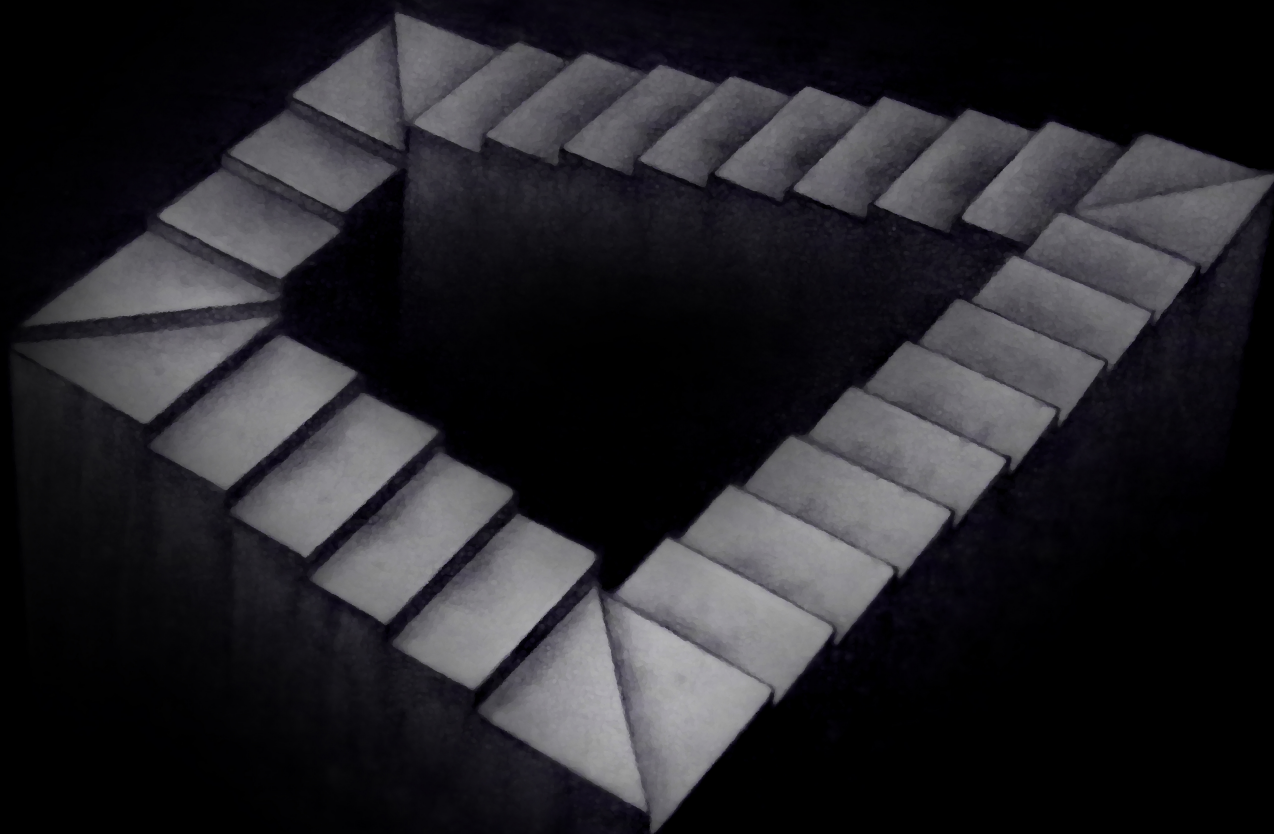


N O L A N



redakcja
Paweł Jaskulski
Adriana Brenda-Mańkowska

**WYDAWNICTWO
MEMENTO**

NOLAN

NOLAN

redakcja

Adriana Brenda-Mańkowska
Paweł Jaskulski

WYDAWNICTWO MEMENTO
WARSZAWA 2017

Recenzja naukowa: prof. Paweł Tański
Redakcja naukowa: Adriana Brenda-Mańkowska, Paweł Jaskulski
Korekta: Urszula Krzysiak, Michał Grzebyk
Projekt okładki: Stefan M. Ronisz
Rysunek: Robert Zybrant
Skład i łamanie: Joanna Poroś-Głuchowska



Wydano nakładem Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Publikacja dofinansowana ze środków Instytutu Polonistyki Stosowanej Wydziału Polonistyki UW.

Wydanie pierwsze elektroniczne

ISBN: 978-83-65667-58-8

Warszawa 2017

Wydawca:

Wydawnictwo Memento

Uniwersytet Warszawski, Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa
klubslobodzian@gmail.com, facebook.com/klubslobodzian

Pewne prawa zastrzeżone. Publikacja wydana w otwartym dostępie na licencji Creative Commons BY 4.0 (uznanie autorstwa). Treść i oprawa graficzna publikacji mogą być cytowane w utworach niekomercyjnych oraz edukacyjnych. Przy cytowaniu konieczne jest wskazanie zarówno autora przywoływanego utworu, jak i redaktorów całego tomu.

Druk i oprawa: Zakład Graficzny UW, zam. 466/2017

SPIS TREŚCI

<i>Nota wydawnicza</i>	VII
<i>Autorzy</i>	IX
<i>Wstęp</i>	XIII

Część 1

Kino Nolana a muzyka	1
----------------------------	---

<i>Agnieszka Cieślak: Rola muzyki w „Incepcji” Christophera Nolana</i>	3
----------------------------------------------------------------------------------	---

<i>Paweł Stroiński: Między czasoprzestrzenią a miłością. Kosmologia „Interstellar” Hansa Zimmera</i>	19
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Część 2

Nolan a religia i filozofia.....	33
----------------------------------	----

<i>Nikodem Bernaciak: Chrześcijaństwo i (kontr)rewolucja w trylogii o Mrocznym Rycerzu</i>	35
------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

<i>Bartłomiej K. Krzych: Elementy filozofii i nauki w „Interstellar” Christophera Nolana</i>	47
--------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Część 3

Nolan: interpretacje.....	63
---------------------------	----

<i>Iwona Grodz</i> : Labirynt czy/i kłące? Kilka uwag o „Incepcji” Christophera Nolana	66
<i>Agnieszka Kiejziewicz</i> : Awangardowe inspiracje. Nolan i twórczość braci Quay.....	87
<i>Bartłomiej Nowak</i> : Seks, gender i heteronormatywność w filmach Christophera Nolana	101
<i>Patrycja Rojek</i> : Mitologiczne bohaterki w „Incepcji” Christophera Nolana	111

NOTA WYDAWNICZA

Prezentowana monografia została podzielona na trzy części, każdą z nich poprzedzono krótkim wprowadzeniem, streszczającym poszczególne teksty oraz wyjaśniającym zastosowany podział. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia zostały sporządzone przez autorów poszczególnych tekstów.

AUTORZY

Nikodem Bernaciak

absolwent Liceum Akademickiego w Toruniu, student na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się historią (zwłaszcza XIX i XX w.), genealogią oraz (meta)polityką.

Agnieszka Cieślak

absolwentka Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Pracę magisterską na temat muzyki w filmie *Artysta* Michela Hazanaviciusa obroniła w 2013 roku pod kierunkiem prof. dra hab. Sławomiry Żerańskiej-Kominek. Została wyróżniona Nagrodą im. Zofii Lissy za najlepszą pracę dyplomową w roku akademickim 2012/2013. Rok później podjęła studia doktoranckie na Wydziale Historycznym macierzystej uczelni. Zajmuje się problematyką muzyki filmowej, ze szczególnym uwzględnieniem funkcjonowania muzyki w epoce kina niemego. Obecnie przygotowuje pracę doktorską na temat muzyki filmowej Bronisława Mirskiego.

Iwona Grodź

adiunkt w Zakładzie Filmu i Telewizji Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Prowadzi zajęcia dydaktyczne z filmoznawstwa i kulturoznawstwa. Autorka książki: *Rękopis znaleziony w Saragossie* (w serii Klasyka Kina, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005), *Zaszy-*

frowane w obrazie. O filmach fabularnych Wojciecha Jerzego Hasa (słowo/obraz terytoria, 2009) oraz licznych artykułów w czasopismach „Kino”, „Kwartalnik filmowy”, „Images”.

Agnieszka Kiejziewicz

doktorantka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współredaktorka tomu *Powieści graficzne. Leksykon*. Autorka artykułów zamieszczonych w tomach *Anatomia wyobraźni. 12 esejów o fantazjowaniu w kinie, telewizji, komiksach i literaturze popularnej; Świat zmysłów. O znaczeniu zmysłów w kulturze oraz Sacrum w kinie dekadę później. Szkice, eseje, rozprawy*. Jej zainteresowania to awangarda filmowa oraz nowy eksperyment wizualny. Zajmuje się dydaktyką języka angielskiego.

Bartłomiej K. Krzych

student filozofii Uniwersytetu Rzeszowskiego. Członek redakcji czasopisma interdyscyplinarnego „Amor Fati”. Zainteresowania szczególne: tomizm, metafizyka, historia i ceremonie kultu chrześcijańskiego.

Bartłomiej Nowak

absolwent filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim (2010). W 2015 obronił na tej uczelni doktorat poświęcony współczesnemu kinu brytyjskiemu analizowanemu przez pryzmat m.in. teorii postkolonialnych. W swoich badaniach naukowych zajmuje się m.in. kwestią podejmowania przez kino takich tematów jak przynależność narodowa, etniczna, orientacja seksualna i płeć kulturowa.

Patrycja Rojek

doktorantka Katedry Filmu, Telewizji i Nowych Mediów UAM. Publikowała m.in. w „Images”, „Kinie”, FIPRESCI.org, Stopklatka.pl. Współpracowała z Radiem TOK FM oraz festiwalami T-Mobile Nowe Horyzonty we Wrocławiu i Raindance Film Festival w Londynie. Od trzech lat jest programerką Międzynarodowego Festiwalu Filmów Młodego Widza Ale Kino! w Poznaniu. Wyróżniona w Konkursie im. Krzysztofa Mętraka. Naukowo zainteresowana funkcjonowaniem mitu w filmie.

Paweł Stroński

doktorant Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Do jego zainteresowań należą konteksty kulturowe kina, muzyka filmowa i kina gatunkowe. Jest redaktorem poświęconego muzyce filmowej portalu internetowego FilmMusic.pl oraz działu Presto Filmowe w kwartalniku „Muzyka. Film. Sztuka”. Przygotowuje pracę doktorską na temat kina wojennego Stanisława Różewicza. Oprócz pracy naukowej, gdzie jego wachlarz zainteresowań pokazują publikacje: retoryka (przekład artykułu Heinricha Pletta), literatura dawna (stan badań i edycji twórczości Wacława Potockiego), relacja słowo-obraz na przykładzie *Pojedyńku żołnierza chrześcijańskiego* tegoż autora oraz relacje między kinem gatunkowym a pamięcią kulturową na przykładzie *Szeregowca Ryana* Stevena Spielberga; pracuje także jako konsultant muzyczny dla kompozytorów i reżyserów filmowych.

WSTĘP

Piszemy te słowa na kilka dni przed polską premierą nowej produkcji Christophera Nolana pt. *Dunkierka* (*Dunkirk*). Z pewnością wielu kinomanów zdziwiło się na wieść o tym, że – ten specjalista od wielopiętrowych narracji, oniryzmu, ambitnej rozrywki, a przede wszystkim zwodzenia widza – staje w szranki z jednym z najbardziej klasycznych gatunków, jakim jest film wojenny. Ale czy aby na pewno taka decyzja powinna budzić zdziwienie? Rzecz jasna, zaskoczenie największych wyznawców, których reżyser przyzwyczał do pewnego typu kina, jest zawsze zrozumiałe. Ba, istnieje nawet termin „nolanizacja”, określający tendencje w współczesnym kinie akcji, filmach superbohaterskich etc. Oddziaływanie twórcy *Mrocznego rycerza* jest na tym polu bardzo silne. Każde dzieło Nolana stanowiło dla niego jednak kolejną formę wcielenia. Twórca *Śledząc* jest artystą, na którego filmy się czeka. Po premierze *Dunkierki* będziemy snuć przypuszczenia odnośnie przyszłości Nolana. Czy uda mu się nakręcić wymarzony film o Bondzie? Prawdopodobnie nadchodzi teraz moment ponownego spojrzenia na całą twórczość autora *Memento*. Być może też zmieni się odbiór jego kina na polskim gruncie. Odbiór, który przestał być jednoznacznie pozytywny po dosyć chłodnym przyjęciu *Insterstellar*.

Ciągle na wydziałach humanistycznych zdarza się słyszeć lekceważące głosy na temat popkultury postrzeganej jako zbędny dodatek do kultury głównego nurtu lub – różnie definiowa-

nej – kultury wysokiej. Te niepokojące sygnały wyciszają się. Młode pokolenie badaczy kultury popularnej podchodzi do tej problematyki w nowatorski sposób, nie zapominając zarazem o poszanowaniu tradycji. Niniejsza publikacja jest zapisem tego pozytywnego symptomu. Podziękowania składamy na ręce Pani prodziekan dr hab. Katarzynie Drózdź-Łuszczak oraz niezrównanej dyrekcji Instytutu Polonistyki Stosowanej: prof. Grzegorza Bąbiaka oraz doc. Tomasza Wroczyńskiego; pani Urszuli Krzysiak z Sekcji Wydawniczej Wydziału Polonistyki UW; osobne ukłony należą się z kolei pani Joannie Poroś-Głuchowskiej z Zakładu Graficznego UW. Zapraszamy do lektury.

Redakcja

CZĘŚĆ 1

Kino Nolana a muzyka

Hans Zimmer to jedna z największych sław wśród kompozytorów muzyki filmowej. Stał się również stałym współpracownikiem Christophera Nolana. Od czasów filmu *Batman: Początek* (2005) nie stworzył ścieżki dźwiękowej jedynie do *Prestiżu*. Wiąż między Nolanem a Zimmerem wydaje się nierozzerwalna, a muzyka do obrazów Nolana zdobyła status odrębnego dzieła. Przede wszystkim stanowi jednak znakomite uzupełnienie znaczenia treści filmów. Właśnie temu zagadnieniu została poświęcona pierwsza część tomu.

Autorką tekstu otwierającego publikację jest Agnieszka Cieślak. W swoich rozważaniach prezentuje zagadnienia związane z funkcjonowaniem muzyki w filmie *Incepcja*. Oryginalna ścieżka dźwiękowa autorstwa Hansa Zimmera otrzymała nominacje do najważniejszych nagród filmowych (Oscary, Złote Globy, BAFTA), zdobywając duże uznanie krytyki. Cieślak wskazuje na szczegółowe czynniki, które doprowadziły do takiego stanu rzeczy. Przybliży czytelnikowi konstrukcję warstwy muzycznej, dobór stylistyki kompozycji, wykorzystane techniki oraz środki kompozytorskie. Autorka skupia się również na roli muzyki w konstruowaniu narracji filmowej poprzez dostrzeżenie rozmaitych powiązań między strukturą oraz znaczeniem sfery muzycznej i wizualnej. Problematykę artykułu urozmaica umieszczenie ścieżki dźwiękowej do *Incepcji* w kontekście innych wspólnych

projektów Hansa Zimmera i Christophera Nolana, między innymi trylogii o Batmanie oraz *Interstellar*.

Paweł Stroiński – autor drugiego artykułu pt. *Między czasoprzestrzenią a miłością. Kosmologia „Interstellar” Hansa Zimmera* – Stroiński stawia tezę, że *Interstellar* stanowi próbę ambitnego kina fantastycznonaukowego, sięgającą również tematyki metafizycznej między innymi dzięki muzyce Zimmera. Co ciekawe, kompozytor pierwszy utwór napisał, nie znając jeszcze scenariusza. Celem artykułu była analiza muzyki do filmu *Interstellar* w kontekście dotychczasowego dorobku kompozytora (np. ścieżki dźwiękowej do *Cienkiej czerwonej linii* Terrence’a Mallicka), tradycji muzyki poważnej oraz wykorzystanej przez niego instrumentacji. Dzieło Niemca zostało także zinterpretowane przez Stroińskiego w kontekście odkryć fizyki, a ściśle, teorii względności Einsteina oraz teorii – stojącego za pomysłem na film – Kipa Thorne’a, jak również stylu i tematyki charakterystycznej dla reżysera (przede wszystkim pojęcia czasu i montażu równoległego).

Agnieszka Cieślak

Rola muzyki w *Incepcji* Christophera Nolana

Świat przedstawiony w filmie oraz świat wyobrażony we śnie mają ze sobą wiele wspólnego – stanowią rodzaj iluzji, która opiera się na zniekształconej interpretacji rzeczywistości. W obydwu przypadkach złamana zostaje linearność czasu, otoczenie nabiera fikcyjnego charakteru, a wydarzenia rozgrywają się w nieprzewidywalny sposób. Zarówno we śnie, jak i podczas oglądania filmu, człowiek staje się jednocześnie uczestnikiem i obserwatorem zaistniałych sytuacji. Z łatwością zatapia się w świecie iluzji, odrzucając wszelkie przesłanki, które wskazywałyby na to, że zastana rzeczywistość nie jest prawdziwa. Wszystko wydaje się na wskroś realne dopóki do głosu nie zostanie dopuszczona logika. W pewnym momencie każdy uświadamia sobie, że ma do czynienia jedynie z wytworem wyobraźni: po przebudzeniu się ze snu – swojej własnej, natomiast po obejrzeniu filmu – wyobraźni reżysera¹. Christopher Nolan, scalając ze sobą świat snu i filmu, pokazał, z jakim efektem można wykorzystać potencjał imaginacji – nie tylko własnej, ale także swoich współpracowników. Przedstawił historię, w której granica między fikcją a rzeczywistością, staje się na tyle cienka, że przestają ją dostrzegać zarówno główni bohaterowie filmu, jak i jego odbiorcy.

Akcja *Incepcji*, siódmego pełnometrażowego filmu w dorobku reżysera, toczy się w misternie skonstruowanym, wielopłaszczyznowym śnie. Główny bohater, Dom Cobb (Leonardo DiCaprio), to włamywacz znany z umiejętności wykradania z cudzych snów informacji przechowywanych w najgłębszych zakamarkach świadomości. Wraz z grupą zaufanych pomocników podejmuje się on zadania pozornie niewykonalnego – zaszczepienia w ludzkim umyśle pewnej idei, mają-

¹ Por. J. Michaels, *Film and Dream*, „Journal of the University Film Association” 1980, t. 32, nr 1/2, s. 85-87.

cej wpłynąć na rzeczywistość. Jego ofiarą staje się następca właściciela ogólnoswiatowego koncernu, Robert Fischer (Cillian Murphy), który ma doprowadzić do rozpadu imperium ojca. Wyjście cało z labiryntu pułapek i wykonanie zlecenia to dla ściganego przez władze bohatera jedyna droga, aby zapewnić sobie bezpieczny powrót do domu i czekających na niego dzieci. Przeszkodą na drodze do osiągnięcia tego celu staje się jednak obecna w snach Cobba projekcja jego żony, Mal (Marion Cotillard). Bohater nie potrafi poradzić sobie z jej śmiercią, obwiniając się za bieg przeszłych zdarzeń.

Kluczowym komponentem filmu, który ułatwia zrozumienie meandrów fabuły, a jednocześnie nadaje wydarzeniom określony kontekst emocjonalny, jest warstwa muzyczna. Autorem oryginalnej muzyki do *Incepcji* jest znany ze współpracy z Nolanem niemiecki kompozytor Hans Zimmer. Zdobywca Oscara za muzykę do animacji *Król Lew*, 1994, reż. R. Minkoff, R. Allers, stworzył między innymi oprawę muzyczną Nolanowskiej trylogii o Batmanie: *Batman – początek*, 2005, *Mroczny rycerz*, 2008, *Mroczny rycerz powstaje*, 2012. Pracował także nad muzyką do *Interstellar*, 2014, oraz najnowszego dzieła Nolana, *Dunkierka*, 2017. Mająca swoją premierę w 2010 roku, *Incepcja* była trzecim z kolei filmem, z którym przyszło się zmierzyć duetowi twórców. Wspólne dzieło przyniosło osiem nominacji do Oscara, w tym za najlepszy film, scenariusz oryginalny oraz muzykę². Warto zastanowić się, co przyczyniło się do nominacji *Incepcji* w ostatniej ze wspomnianych kategorii, a tym samym zdefiniować rolę, jaką odgrywa muzyka w odbiorze dzieła. Proces ten każdorazowo wymaga uchwycenia relacji między ścieżką dźwiękową a obrazem. Istotne jest zarówno współdziałanie muzyki z elementami świata przedstawionego, uzupełnianie przez nią treści oraz formy filmu, jak i jej oddziaływanie emocjonalne.

Podejście Nolana przy pracy nad warstwą muzyczną *Incepcji* było nieco inne niż w przypadku jego wcześniejszych projektów, w które zaangażowany był Zimmer. Nie chcąc ograniczać inwencji kompozytora, reżyser odsunął go od produkcji na etapie montażu materia-

² *Incepcja* ostatecznie zdobyła statuetki w czterech kategoriach: najlepsze efekty specjalne, najlepsze zdjęcia, najlepszy dźwięk oraz najlepszy montaż dźwięku. *Inception (2010): Awards*, w: Internet Movie Database (dostęp: 01.09.2016) <<http://www.imdb.com/title/tt1375666/awards>>.

łu zdjęciowego. Od tego momentu rozpoczęła się równoległa praca obu twórców. Zimmer porównał ją do pojawiającej się w filmie idei współdzielonego przez bohaterów snu³. Nolan czuwał nad koncepcją wizualną całości, podczas gdy Zimmer tworzył główne wątki muzyczne. Współpracował blisko z projektantem dźwięku Richardem Kingiem, prosząc go o regularne wysyłanie próbek wykorzystywanych przez niego odgłosów, co umożliwiło mu dopasowanie się do ogólnej koncepcji brzmieniowej filmu⁴. Kompozytor nie widział żadnych gotowych, finalnie zmontowanych scen – w swojej pracy kierował się intuicją, odwołując się przede wszystkim do nastrojowości tworzonej muzyki. Punktem wyjścia był dla niego scenariusz, kilkukrotna obecność na planie filmowym oraz życzenie reżysera, które zaważyło na ostatecznym kształcie całości ścieżki dźwiękowej – obecność piosenki *Non, Je Ne Regrette Rien* Édith Piaf⁵.

Utwór skomponowany w 1956 roku przez Charlesa Dumonta do tekstu Michela Vaucaire'a pojawił się w koncepcji Nolana już na etapie pisania scenariusza, pełniąc funkcję łącznika pomiędzy kolejnymi, coraz głębszymi płaszczyznami snu, na których rozgrywa się akcja filmu⁶. Refren piosenki słyszany jest przez bohaterów filmu i przypomina im o zbliżaniu się tak zwanego momentu zrywu (ang. *kick*), umożliwiającemu przeniesienie się na płytszy poziom snu. Przybiera on zatem charakter diegetyczny, czyli przynależny do świata

³ K. Cassidy, *Q&A: Composer Hans Zimmer*, „The Hollywood Reporter”, 13.07.2010 (dostęp: 01.09.2016) <<http://www.hollywoodreporter.com/news/qampa-composer-hans-zimmer-25455>>.

⁴ Tamże.

⁵ Po obsadzeniu w głównej roli kobiecej w *Incepcji* Marion Cotillard, zdobywczyni Oscara za najlepszą rolę pierwszoplanową w filmie *Niczego nie żałuję* – Édith Piaf, reż. Olivier Dahan, 2007, Nolan zastanawiał się nad usunięciem z warstwy dźwiękowej piosenki francuskiej piosenkarki. Zimmer przekonał go jednak do pozostawienia utworu, twierdząc, że związek pomiędzy dwoma filmami nie zakłóci odbioru dzieła. T. Martens, *Hans Zimmer and Johnny Marr talk about the sad romance of „Inception”*, „Los Angeles Times”, 20.07.2010 (dostęp: 01.09.2016) <<http://herocomplex.latimes.com/movies/inception-christopher-nolan-the-smiths-johnny-marr-hans-zimmer-and-johnny-marr-on-the-sound-of-inception-its-about-sadness>>.

⁶ R. Florino, *Interview: Hans Zimmer talks Inception Score*, 12.07.2010 (dostęp: 01.09/2016) <<http://www.artistdirect.com/entertainment-news/article/interview-hans-zimmer-talks-inception-score/7323382>>.

przedstawionego i mający w nim swoje źródło⁷. Twórcy posłużyli się oryginalnym nagraniem piosenki z 1960 roku, do którego dostęp uzyskali dzięki uprzejmości Archiwów Narodowych we Francji⁸. Sam Zimmer stwierdził, że w swoich kompozycjach wykorzystał jedynie jedną nutę wyciętą ze wspomnianego nagrania, podporządkowując jednocześnie muzykę podziałom rytmicznym piosenki. W związku z tym, że podczas snu umysł odbiera bodźce słuchowe, jednak czas zdaje się płynąć wolniej, wplótł on w warstwę muzyczną trzy różne wersje motywu rozpoczynającego piosenkę, odpowiadające kolejnym poziomom snu i utrzymane w relatywnie wolniejszych tempach⁹. Dźwięki wykonywane przez instrumenty dęte blaszane w niskich rejestrach, przywodzące na myśl brzmienie syreny okrętowej, ostrzegają bohaterów przed koniecznością obudzenia się ze snu, a jednocześnie spajają rozgrywające się w różnym czasie wątki filmu.

Wspomniane motywy odwołujące się do piosenki Édith Piaf można odnaleźć niemalże we wszystkich utworach zawartych w wydaniu płytowym muzyki do *Incepcji*, które ukazało się pięć dni po premierze filmu, 15 lipca 2010 roku¹⁰. Album *Inception: Music from the Motion Picture*, wydany nakładem wytwórni Reprise Records/Water Tower Music, zawiera około 50 minut muzyki wykorzystanej w filmie – w sumie 12 kompozycji – oraz, wzorem wcześniejszych wydań ścieżek dźwiękowych Zimmera, dwa utwory bonusowe, jakie korespondują z głównym materiałem muzycznym, o łącznej długości około 13 minut. Tytuły poszczególnych kompozycji nawiązują do fabuły, stanowiąc wskazówki pozwalające na przypisanie ich konkretnym sekwencjom filmowym. Utwory nie pojawiają się jednak na płycie dokładnie w takiej samej kolejności, w jakiej występują w filmie. Ze względu na to,

⁷ C. Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington 1987, s. 22.

⁸ S. Michaels, *Inception soundtrack created entirely from Edith Piaf song*, „The Guardian”, 29.07.2010 (dostęp: 01.09.2016) <<https://www.theguardian.com/music/2010/jul/29/inception-soundtrack-edith-piaf>>.

⁹ Wykreowane przez Zimmera brzmienia nawiązują także do wstępu do innej piosenki z repertuaru Édith Piaf, która została wykorzystana w filmie *Niczego nie żałuję – Édith Piaf*, reż. Olivier Dahan, 2007, a mianowicie otwierającego wydanie płytowe muzyki do filmu utworu *Heaven Have a Mercy*.

¹⁰ W tym samym roku nakładem wydawnictwa Cimmerion Record pojawiła się limitowana edycja rozszerzonego wydania soundtracku – *Inception. Expanded Motion Picture Score*, prezentująca ponad 115 minut materiału z sesji nagraniowych.

że bohaterowie ukazywani są równolegle na kilku poziomach snu, fragmenty poszczególnych kompozycji zostały wykorzystane w różnych scenach i dopasowane do ich wymogów formalno-strukturalnych. Muzyka została podporządkowana jednemu ze swoich głównych zadań w filmie, jakim jest wspomaganie narracji poprzez łagodzenie przejść montażowych, a tym samym scalanie ze sobą kolejnych ujęć.

Główne motywy płynnie przeplatają się ze sobą, tworząc warstwę muzyczną, określaną przez Zimmera mianem jednej długiej kompozycji¹¹. Muzyka nieustannie balansuje na granicy świadomości odbiorcy – w niektórych scenach wysuwa się na pierwszy plan, natomiast w innych jakby maskuje sama siebie, wtapiając się w warstwę dialogów i efektów dźwiękowych. Wątki muzyczne często wprowadzane są niepostrzeżenie, rozpoczynając się w tle dialogów i rozwijając się równolegle do akcji. Zdarza się, że dana fraza muzyczna zostaje niespodziewanie przerwana, co ma wywołać w widzach poczucie niepokoju. Za przykład może posłużyć jedna z początkowych scen filmu, kiedy główny bohater zostaje wrzucony do wypełnionej wodą wanny, co ma na celu obudzenie go z głębokiego snu poprzez zaburzenie równowagi. Samemu momentowi upadku, który ukazany jest w zwolnionym tempie, towarzyszą jedynie efekty dźwiękowe. Podobna sytuacja ma miejsce w scenie, gdy jeden z bohaterów wjeżdża vanem w barierkę na moście, po czym samochód powoli zaczyna spadać do rzeki. Muzyczny wątek zostaje także przerwany w scenie rozgrywającej się w śnieżnej forticy, kiedy Cobb zauważa próbującą zabić Fishera projekcję swojej żony. We wspomnianych sytuacjach muzyka początkowo buduje napięcie, a jej nagły brak wprowadza element zaskoczenia – cisza przyczynia się do kumulacji emocji, które zostają rozładowane w dalszej części sceny¹².

Ogromne znaczenie dla odbioru filmu ma stylistyka wykorzystanej w nim muzyki. Zimmer, znany z eksperymentalnego podejścia do kompozycji, łączy w utworach do *Incepcji* brzmienia orkiestrowe, gitarowe oraz elektroniczne, posługując się także elementami pro-

¹¹ K. Cassidy, dz. cyt.

¹² Podobny zabieg został określony przez niemieckiego teoretyka filmu Siegfrieda Kracauera „ciszą naładowaną napięciem”. S. Kracauer, *Teoria filmu*, Warszawa 1975, s. 157.

jektowania dźwiękowego (ang. *sound design*)¹³. Sekcji instrumentów smyczkowych oraz perkusyjnych towarzyszy niezwykle rozbudowana sekcja instrumentów dętych blaszanych (sześć puzonów basowych, sześć puzonów tenorowych, cztery tuby, sześć waltorni), która często imituje syntezowane brzmienia, stanowiące dla kompozytora punkt wyjścia w pracy nad utworami¹⁴. Warto zauważyć, że w kompozycjach do *Incepcji* nie pojawiają się instrumenty dęte drewniane¹⁵. Główne tematy wprowadzane są najczęściej przez skrzypce, fortepian oraz gitarę elektryczną, nadającą całości enigmatycznego charakteru. Wykonawcą partii gitary jest Johnny Marr – brytyjski muzyk, były instrumentalista i kompozytor legendarnej grupy The Smiths, został zaangażowany do pracy przy filmie na prośbę samego Zimmera¹⁶. Zrealizował on pomysły kompozytora na dwunastostrunowej gitarze, której brzmienie doskonale wpasowało się w koncepcję stylistyczną całości. Zimmer wysyłał propozycje kolejnych utworów reżyserowi, a ten pewnego dnia ponoć zadzwonił do niego i powiedział: „Przestań pisać. O to mi właśnie chodziło”¹⁷.

Ze względu na to, że podczas komponowania Zimmer nie miał wglądu w proces montażu obrazu, jego kompozycje są dalekie od ilustracyjności. Tworzone przez niego struktury muzyczne mają zwykle prostą budowę – składają się zaledwie z kilku do kilkunastu dźwięków, na bazie których powstaje cała tkanka utworu. Rozwijanie jednego bądź dwóch motywów na przestrzeni całej kompozycji decyduje o ich ewolucyjnej budowie. Kompozytora szczególnie zainteresowała kategoria czasu i możliwość manipulowania nim w muzyce¹⁸. W filmowym

¹³ Zob. D. Sonnenschein, *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*, Studio City 2001.

¹⁴ *Hans Zimmer – Making of Inception Soundtrack*, Elegyscores, 30.03.2011 (dostęp: 01.09.2016) <<https://www.youtube.com/watch?v=W1Fiv7rFbv4>>.

¹⁵ Jedyny wyjątek stanowią dźwięki saksofonu (m.in. w utworze *Old Souls*), jednak prawdopodobnie są to brzmienia uzyskane przy użyciu syntezatora.

¹⁶ J. Bentley, *Morning Becomes Eclectic: Hans Zimmer*, KCRW, 09.02.2011 (dostęp: 01.09.2016) <<http://www.kcrw.com/music/shows/morning-becomes-eclectic/hans-zimmer>>.

¹⁷ E. Sawdey, *Hans Zimmer and the Music of Inception*, 15.07.2010 (dostęp: 01.09.2016) <<http://www.popmatters.com/feature/128323-we-built-our-own-world-hans-zimmer-and-the-music-of-inception>>.

¹⁸ D. Itzkoff, *Hans Zimmer Extracts the Secrets of the Inception Score*, 28.07.2010 (dostęp: 01.09.2016) <<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/07/28/hans-zimmer>>.

śnie, bohaterowie poniekąd podróżują w czasie, pięć minut przeradza się w godzinę. W muzyce czas rzutuje na tempo oraz rytm – w jednej kompozycji można harmonijnie połączyć ze sobą różne, rozwijające się niezależnie wzorce rytmiczne, które poddają się dalszym podziałom bądź multiplikacjom. Muzyka styka się w tym wymiarze z matematyką, podporządkowując się jej regułom. Jednym ze źródeł inspiracji była dla kompozytora książka *Gödel, Escher, Bach* Douglassa Hofstadtera z 1979 roku. Autor rozpatruje w niej między innymi kategorię matematycznego żartu w muzyce, odnosząc się do prac logika Kurta Gödla i kompozytora Jana Sebastiana Bacha¹⁹. W kompozycjach o wielowarstwowej fakturze proste struktury motywiczne łączą się ze sobą, nakładają się na siebie bądź zazębiają się, wykonywane w rozmaitych tempach i rytmach.

Najlepszym tego przykładem jest utwór *Time*, który towarzyszy finałowej scenie filmu i jest utworem zamykającym całą ścieżkę dźwiękową, a tym samym podsumowuje jej najważniejsze wątki muzyczne. Kompozycja, stanowiąca dla kompozytora muzyczne odwzorowanie czasu, utrzymana jest w metrum cztery czwarte i wprowadza dwuczłonowy temat złożony wyłącznie z całych nut²⁰. Jego część pierwsza opiera się na dwóch wznoszących się kwintach oddalonych od siebie o sekundę małą, natomiast część druga wprowadza interwał septymy wielkiej²¹, a następnie przywołuje motyw z końca części pierwszej²². Tę prostą konstrukcję po raz pierwszy wykonuje fortepian, a pojawia się ona w większości kompozycji wykorzystanych w filmie, co pozwala

extracts-the-secrets-of-the-inception-score/?_r=0>.

¹⁹ K. Cassidy, dz cyt.

²⁰ Cała nuta to wartość rytmiczna o czasie trwania jednego taktu złożonego z czterech równych miar, czyli utrzymanego w metrum cztery czwarte. Takt to najmniejszy odcinek tekstu muzycznego, który wyznacza regularne odcinki czasowe określone przez metrum. Metrum to obowiązujący w utworze muzycznym schemat, który określa układ akcentów w obrębie taktu oraz sposób zapisu wartości rytmicznych.

²¹ Interwał to odległość pomiędzy dwoma dźwiękami. Nazwy interwałów pochodzą od łacińskich nazw liczebników i określają liczbę stopni zawartych między dźwiękami tworzącymi dany interwał, wraz z tymi dźwiękami: pryma (1), sekunda (2), tercja (3), kwarta (4), kwinta (5), seksta (6), septyma (7), oktawa (8).

²² Warto zwrócić uwagę, że nie jest to pierwsze wykorzystanie tego tematu w twórczości Zimmera. Z łatwością można wysledzić go w utworze *Journey to the Line* z filmu *Cienka czerwona linia*, 1998, reż. T. Malick. Został on także ponownie użyty przez Zimmera w kompozycjach z ostatnich lat, m.in. *Safe Now* z filmu *Kapitan Phillips*, 2013, reż. P. Greengrass czy *Solomon* z filmu *Zniewolony. 12 Years a Slave*, 2014, S. McQueen.

na określenie jej mianem motywu przewodniego²³. W dalszej części utworu *Time* konsekwentnie pojawiają się kolejne warstwy muzyczne – motyw czasu podejmują skrzypce, których melodię dopełniają dźwięki instrumentów dętych blaszanych, następnie gitara elektryczna wprowadza sekundowy motyw z utworu *Dream Within a Dream* (zbudowany na drugim i czwartym dźwięku motywu przewodniego), a kolejna grupa instrumentów dętych blaszanych wykonuje opadający kwintowy motyw z kompozycji *We Build Our Own World* (będący niejako odwróceniem pierwszej części motywu czasu). Pod koniec faktura kompozycji rozrzedza się – melodię prowadzi jedynie fortepian z towarzyszeniem skrzypiec. Ostatnie dźwięki wybrzmiewają w wykonaniu fortepianu solo, towarzysząc kręcącemu się totemowi w postaci bączka, którego upadek jest dla bohatera wskazaniem, że znajduje się w świecie rzeczywistym, a nie we śnie.

Ze względu na to, że dzieło Nolana ma otwarte zakończenie, fraza w pewnym momencie urywa się, łącząc się tym samym z początkiem pierwszego utworu ze ścieżki dźwiękowej, jaki rozpoczyna motyw czasu wprowadzony przez fortepian o oktawę wyżej. Filmowa historia zatacza krąg, stanowiąc odniesienie do omawianej w filmie wstęgi Möbiusa, osiągniętej poprzez sklejenie końców taśmy, odwróciwszy jeden z nich o 180 stopni. Jak powiedział sam Zimmer, przed pierwszą sceną ukazaną w filmie miały miejsce pewne zdarzenia, w związku z czym ostatnia słyszana nuta w filmie jest jednocześnie pierwszą, która pojawia się w jego wstępie²⁴. *Time* odsyła zatem do pierwszej kompozycji ze ścieżki dźwiękowej do *Incepcji – Half Remembered Dream*. Utwór towarzyszy napisom początkowym i prezentuje dwa najważniejsze wątki muzyczne filmu, pełniąc w pewnym sensie funkcję uwertury. Na motyw czasu, pojawiający się w dynamice *piano* w partii fortepianu, a w zakończeniu powraca w wykonaniu skrzypiec, nałożone zostają repetowane, ponure dźwięki w wykonaniu instrumentów dętych blaszanych, nawiązujących

²³ Niem. *Leitmotiv* – termin ten został zaczerpnięty od Richarda Wagnera, który po raz pierwszy zastosował go w kontekście dramatu muzycznego, do określania powracającego i istotnego dla treści dzieła motywu. M. Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge 2008, s. 80.

²⁴ R. Fisher, *Hans Zimmer Explains the Intersection Between Edith Piaf and the Inception Score*, 28.07.2010 (dostęp: 01.09.2016) < <http://www.slashfilm.com/hans-zimmer-explains-the-intersection-between-edith-piaf-and-the-inception-score>>.

do refrenu piosenki *Non, Je Ne Regrette Rien*.

Pomimo wewnętrznej niejednorodności i swobodnego wykorzystania zgromadzonego na płycie materiału muzycznego w filmie, utwory do *Incepcji* można podzielić na kilka grup: kompozycje obrazujące relację głównego bohatera z żoną (*We Built Our Own World*, *Old Souls*, *Waiting For a Train*, *Paradox*), towarzyszące scenom akcji (*Dream Is Collapsing*, *Dream Within a Dream*, *Mombasa*) oraz związane z tytułową operacją przeprowadzenia iniekcji, czyli zaszczepienia myśli w ludzkim umyśle (*Radical Notion*, *528491*, *One Simple Idea*). Kompozycje z pierwszej grupy wyróżnia melancholijny nastrój, osiągnąony poprzez wykorzystanie wolnego tempa, delikatnych brzmień instrumentów smyczkowych, fortepianu oraz gitary elektrycznej, a tym samym ograniczenie udziału instrumentów dętych blaszanych. Główne wątki muzyczne nieustannie przewijają się gdzieś w tle rozgrywających się wydarzeń, funkcjonując jakby w zakamarkach umysłu głównego bohatera. Towarzyszą one scenom, w których Cobb zdradza, zajmującej się architekturą snów, Ariadne (Ellen Page) kolejne epizody ze swojej przeszłości. Tłumaczy jej, że jedynie w czasie snu może być razem z żoną, a jego sny zbudowane są ze wspomnień – momentów, których najbardziej żałuje. Cobb opowiada Ariadne o tym, w jaki sposób znaleźli się z Mal w próżni (ang. *limbo*) i o ich wieloletnim życiu we śnie, będącym dla jego żony rzeczywistością. Wyjaśnia jej także, że to on zaszczepił w umyśle Mal ideę o nieautentyczności jej świata. Po przebudzeniu się była ona nadal przekonana o tym, że śni, a jedynym sposobem na obudzenie się jest śmierć, co doprowadziło ją do samobójstwa.

Kompozycje kojarzone z postacią Mal – *Old Souls* oraz *Waiting For A Train* – nawiązują do stylistyki ambient, stanowiącej rodzaj artystycznej muzyki tła. Wewnętrznie rozwija się ona w interesujący sposób, a jednocześnie jest łatwa do zignorowania przez słuchacza. Jej źródła należy szukać w eksperymentalnych kompozycjach muzyki elektronicznej Briana Eno z lat 70. ubiegłego wieku²⁵. We wspomnianych kompozycjach można dostrzec także pewną inspirację czy też świadome nawiązanie kompozytora do przesyconej elektroniką mu-

²⁵ D. Toop, *Environmental Music*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, J. Tyrrell, wyd. 2, t. 8, Londyn 2001, s. 260.

zyki Vangelisa do *Łowcy Androidów*, 1982, reż. Ridley Scott. Twórca wykorzystuje stale powtarzane, krótkie frazy melodyczne, opierające się na skokach kwintowych zaczerpniętych z tematu czasu, które przy każdej repetycji otaczane są przez nieustannie poddawane modyfikacji dźwięki warstwy elektronicznej. W efekcie nacisk przesunięty zostaje na brzmienie, stąd muzyka ambient postrzegana jest jako statyczna i znajdująca się poza czasem, co znakomicie wpisuje się w charakterystykę sekwencji snu. Prosta melodia wykonywana przez fortepian, gitarę bądź skrzypce na tle elektronicznych plam barwnych podkreśla obsesyjne myśli bohatera, który obwinia się za śmierć żony.

Druga wspomniana grupa utworów wykorzystanych w *Incepcji* to kompozycje towarzyszące scenom akcji. Prym w nich wiedzie gitara elektryczna oraz sekcja perkusyjna. *Dream Is Collapsing* oraz *Dream Within a Dream* opierają się na uparcie powtarzanym gitarowym motywie zbudowanym z opadającej sekundy małej. Główną melodię, której dynamizm podkreśla szybkie tempo i metrum trójdzielne, wprowadza gitara elektryczna, a dublują ją instrumenty smyczkowe. W niskich rejestrach instrumenty dęte blaszane wprowadzają natomiast motyw czasu. Kolejne, nakładające się na siebie, pozornie statyczne warstwy muzyczne, prowadzą do kulminacji, jaką w pierwszym przypadku rozładowuje pojawienie się przetworzonego motywu z refrenu piosenki *Non, Je Ne Regrette Rien* Édith Piaf, natomiast w drugim zmiana faktury. Utwór *Dream Is Collapsing* został wykorzystany w jednej z początkowych scen, kiedy bohaterowie podczas wspólnego snu próbują wykraść cenną informację z sejfu wpływowego biznesmena Saito. Ten orientuje się jednak, że nie znajdują się w świecie rzeczywistym i sen zaczyna się rozpadać. *Dream Within a Dream* ilustruje natomiast scenę walki wręcz w hotelowym korytarzu, na drugim poziomie snu, gdzie zaburzone zostaje oddziaływanie siły grawitacji.

Interesującym utworem na ścieżce dźwiękowej do *Incepcji* jest *Mombasa*, towarzysząca scenie ucieczki Cobba ulicami kenijskiego miasta. Wyeksponowana została tutaj sekcja rytmiczna – szybkie przebiegi perkusyjne w połączeniu z dźwiękami syntezatorów sprawiają, że wraz z pojawieniem się każdej nowej warstwy brzmieniowej muzyka nabiera rozmachu. Całość rozpoczyna solo perkusji, do której dołącza gitara elektryczna, a następnie instrumenty smyczkowe oraz dęte blaszane. Cie-

kawostką jest wykorzystanie przez kompozytora w tym utworze, a także w utworach *Old Souls* i *Radical Notion*, muzycznej iluzji stale opadającego dźwięku, opartego na tak zwanej skali Sheparda²⁶. Składa się ona z tonów powstających w wyniku nałożenia na siebie sinusoidalnych fal odległych o oktawę. Jeżeli wysokość podstawowej składowej tonu systematycznie opada, słuchacz ulega iluzji, że dźwięk stale się obniża (i odwrotnie). Jest to nawiązanie do pojawiających się w filmie schodów Penrose'a, załamanych czterokrotnie pod kątem 90 stopni. Prowadzą one w górę, a jednak nie można po nich wejść, gdyż ciągle wraca się do punktu wyjścia.

W ostatniej z wyróżnionych grup utworów warto zwrócić uwagę na kompozycję *One Simple Idea*. Tytuł odnosi się wprost do idei, jaką w procesie incepcji bohaterowie mają zaszczerpić w umyśle młodego biznesmena. Temat utworu opiera się na wielokrotnie powtarzanej, falistej linii melodycznej w wykonaniu gitary elektrycznej, której w dalszej części towarzyszy rozwijająca się sukcesywnie melodia w sekcji instrumentów smyczkowych. Fragment kompozycji po raz pierwszy pojawia się w jednej z początkowych scen, kiedy Cobb włamuje się do snu Saito, próbując dotrzeć do źródła skrywanych przez niego informacji. Towarzyszy także kilku innym scenom, mającym znaczenie dla powodzenia incepcji: testowaniu Ariadne, zadanie kobiety polega na narysowaniu w dwie minuty labiryntu, którego nie da się przejść w ciągu jednej minuty; formułowaniu przez bohaterów myśli zaszczerpionej później w umyśle Roberta Fishera; wchodzeniu na pokład samolotu i ostatnim przygotowaniu do przeprowadzenia tytułowej operacji; a także przeniesieniu się na trzeci poziom snu. Motyw z utworu *One Simple Idea* jest zatem swoistym wyznacznikiem rozwoju fabuły, zapowiadającym kluczowe dla przebiegu akcji wydarzenie.

Radical Notion, kolejny utwór ze wspomnianej grupy, towarzyszy scenie, w której Ariadne łamie prawa fizyki podczas nauki projektowania snów u Cobba. Przestrzeń miasta nagle ulega zakrzywieniu, sprawiając, że wszystkie budynki zyskują swoją lustrzane odbicia. Kompozycja przywodzi na myśl styl Dona Davisa z *Matrixa*, 1999, reż. Lana i Lilly

²⁶ R. N. Shepard, *Circularity in judgments of relative pitch*, „Journal of the Acoustical Society of America” 1964, nr 36, s. 2346-2353.

Wachowski, łącząc intrygujące, futurystyczne dźwięki z masywnymi, wolno zmieniającymi się pionami orkiestrowymi. Opiera się na opadającym motywie sekundowym, podobnie jak utwór *Dream Is Collapsing*, jednak utrzymanym w długich wartościach rytmicznych i wykonywanym przez orkiestrę, co nadaje jej monumentalnego wydźwięku. Tytuł ostatniej z omawianych kompozycji – *528491* – jest odwzorowaniem kodu do sejf. Towarzyszy ona scenie spotkania Fishera z umierającym ojcem. Mówi on synowi, że był rozczarowany jego postawą, ponieważ starał się być nim, zamiast realizować swoje plany. Jest to przełomowy moment dla akcji filmu, zwiastujący powodzenie całej operacji. Fisher otwiera sejf, w którym oprócz nowej wersji testamentu ojca znajduje zrobiony przez siebie w dzieciństwie papierowy wiatrak, co wzbudza w nim niebываły sentyment. Do melodii prowadzonej powoli przez instrumenty smyczkowe w najniższym rejestrze powoli dołączają kolejne sekcje instrumentów oraz brzmienia elektroniczne. Melodia nieustannie wznosi się, budując napięcie, aż do momentu, gdy przerywa ją przetworzony motyw refrenu z piosenki Édith Piaf, sygnalizujący moment zrywu. Ze względu na to, że bohaterowie znajdują się w tym momencie na trzech różnych poziomach snu, Zimmer łączy ze sobą wszystkie przekształcone wersje wspomnianego motywu.

Jak wynika z powyższych rozważań, muzyka w *Incepcji* w dużym stopniu wspomaga narrację, ułatwiając odbiorcom łączenie zdarzeń rozgrywających się na różnych płaszczyznach czasowych. Poprzez wykorzystanie fragmentu piosenki *Non, Je Ne Regrette Rien*, a także motywu przewodniego z utworu *Time* oraz grup kompozycji opartych na jego swobodnej alteracji, kompozytor odwzorowuje rozmaite nastroje i emocje, pozostając jednocześnie w określonej stylistyce. Zimmerowi z sukcesem udało się połączyć melancholijne brzmienia, charakteryzujące relację małżeńską głównego bohatera, z pełnymi dynamizmem frazami ilustrującymi sceny akcji, a także tajemniczymi brzmieniami charakteryzującymi tytułową operację przeprowadzenia iniekcji. Jego muzyka zapewnia ciągłość montażu oraz wypełnia przestrzeń między dialogami, ściśle łącząc się z warstwą efektów dźwiękowych. Nadaje także odpowiednią atmosferę określonym miejscom oraz podkreśla wymowę emocjonalną kluczowych scen, wspomagając proces identyfikacji widza z postaciami oraz wydarzeniami prezentowanymi w kadrze.

Wymienione funkcje muzyki można określić jako dramaturgiczne, epickie, strukturalne oraz perswazyjne, odwołując się do klasyfikacji niemieckiej muzykolog Claudii Bullerjahn²⁷. Wynikają one z przyjęcia perspektywy odbiorcy, koncentrującego się na percepcji dzieła, która wydaje się najbardziej adekwatna w kontekście omawianego filmu.

Należy przy tym pamiętać, że muzyka do *Incepcji* to przede wszystkim forma arealistycznego komentarza kompozytora, a tym samym jego własna interpretacja fabuły. Kompozycje Zimmera tworzą sieć misternie utkanych motywów, które konstytuują muzyczny świat filmu. Mimo, że na tle wcześniejszych dokonań kompozytora brakuje im innowacyjności, zarówno pod względem wykorzystanych struktur melodycznych, jak i rozwiązań fakturalnych, dobrze sprawdzają się w ramach kadru, współbrząc z surrealistycznym obrazem rzeczywistości. Istnieje przekonanie, że muzyka wtedy dobrze spełnia swoją rolę w filmie, kiedy nie przyciąga zbyt uwagi widza, pozostając w pewnym sensie niesłyszalną. Muzyka w *Incepcji* powoli dociera do świadomości odbiorców, podobnie jak czyni to piosenka Édith Piaf, wkradając się do świata marzeń sennych postaci filmowych. Jej rola polega przede wszystkim na kreowaniu poczucia niepewności w świecie snów, w którym według Nolanowskiej wizji ujawniają się najgłębiej skrywane sekrety ludzkiej świadomości – podobnie jak w filmie manifestują się wyobrażenia reżysera.

²⁷ C. Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001; M. Wilczek-Krupa, *Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków*, „Res Facta Nova” 2014, nr 15 (24), s. 108.

Bibliografia

Bentley Jason, *Morning Becomes Eclectic: Hans Zimmer*, KCRW, 09.02.2011 (dostęp: 01.09.2016) <<http://www.kcrw.com/music/shows/morning-becomes-eclectic/hans-zimmer>>.

Bullerjahn Claudia, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001.

Cassidy Kevin, Q&A: *Composer Hans Zimmer*, „The Hollywood Reporter”, 13.07.2010 (dostęp: 01.09.2016) <<http://www.hollywoodreporter.com/news/qampa-composer-hans-zimmer-25455>>.

Cooke Mervyn, *A History of Film Music*, Cambridge 2008.

Fisher Russ, *Hans Zimmer Explains the Intersection Between Edith Piaf and the Inception Score*, 28.07.2010 (dostęp: 01.09.2016) <<http://www.slashfilm.com/hans-zimmer-explains-the-intersection-between-edith-piaf-and-the-inception-score>>.

Florino Rick, *Interview: Hans Zimmer talks Inception Score*, 12.07.2010 (dostęp: 01.09.2016) <<http://www.artistdirect.com/entertainment-news/article/interview-hans-zimmer-talks-inception-score/7323382>>.

Gorbman Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington 1987.

Hans Zimmer – Making of Inception Soundtrack, Elegyscores, 30.03.2011 (dostęp: 01.09.2016) <<https://www.youtube.com/watch?v=W1FIv7rFbv4>>.

Inception (2010: Awards, w: Internet Movie Database (dostęp: 01.09.2016) <<http://www.imdb.com/title/tt1375666/awards>>.

Itzkoff Dave, *Hans Zimmer Extracts the Secrets of the Inception Score*, 28.07.2010 (dostęp: 01.09.2016) <<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/07/28/hans-zimmer-extracts-the-secrets-of-the-inception>>.

-score/?_r=0>.

Kracauer Siegfried, *Teoria filmu*, Warszawa 1975.

Martens Todd, *Hans Zimmer and Johnny Marr talk about the sad romance of Inception*, „Los Angeles Times”, 20.07.2010 (dostęp: 01.09.2016) <<http://herocomplex.latimes.com/movies/inception-christopher-nolan-the-smiths-johnny-marr-hans-zimmer-and-johnny-marr-on-the-sound-of-inception-its-about-sadness>>.

Michaels John, *Film and Dream*, „Journal of the University Film Association” 1980, t. 32, nr 1/2, s. 85-87.

Michaels Sean, *Inception soundtrack created entirely from Edith Piaf song*, „The Guardian”, 29.07.2010 (dostęp: 01.09.2016) <<https://www.theguardian.com/music/2010/jul/29/inception-soundtrack-edith-piaf>>.

Sawdey Evan, *Hans Zimmer and the Music of Inception*, PopMatters, 15.07.2010 (dostęp: 01.09.2016) <<http://www.popmatters.com/feature/128323-we-built-our-own-world-hans-zimmer-and-the-music-of-inception>>.

Shepard Roger Newland, *Circularity in judgments of relative pitch*, „Journal of the Acoustical Society of America” 1964, nr 36.

Sonnenschein David, *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*, Studio City 2001.

Toop David, *Environmental Music*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, J. Tyrrell, wyd. 2, t. 8, Londyn 2001.

Wilczek-Krupa Maria, *Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków*, „Res Facta Nova” 2014, nr 15 (24).

Paweł Stroński

*Między czasoprzestrzenią a miłością.
Kosmologia Interstellar Hansa Zimmera*¹

Kino metafizyczne wymyka się jednoznacznej definicji². Twórców z nim związanych można jednak wymienić stosunkowo łatwo: zaliczają się do nich chociażby Krzysztof Kieślowski w swej późnej twórczości, Ingmar Bergman czy Terrence Malick. Ostatni film Christophera Nolana, przez swą tematykę, nawiązuje właśnie do tego typu kina.

Współpraca między reżyserem a kompozytorem Hansem Zimmerem rozpoczęła się w 2005 roku. Począwszy od filmu *Batman – początek* Niemiec napisał muzykę do wszystkich filmów Nolana, poza *Prestizem*. Nie jest mu obca także formuła kina metafizycznego. W 1998 roku napisał muzykę do *Cienkiej czerwonej linii* (reż. Terrence Malick, USA 1998), filmu swoją drogą bardzo cenionego przez autora *Interstellar*. Nolan mówi o dziele Malicka następująco:

To jeden z niewielu widzianych przeze mnie filmów, który, choć oparty na powieści, dałoby się tylko obejrzeć w kinie. To istota filmowego opowiadania. Posiada hipnotyczny charakter [*hyp-*

¹ W tym miejscu chciałbym podziękować mgr Katarzynie Małgowskiej za pomoc stylistyczną, mgr Mai Baczyńskiej za pomoc w zrozumieniu tak skomplikowanego instrumentu jak organy oraz Hansowi Zimmerowi, który przejrzał tekst pod kątem merytorycznym.

² Na przykład popularny słownik terminów filmowych Marka Hendrykowskiego nie posiada w ogóle definicji kina metafizycznego. Zob. M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994. Podobnie *Encyklopedia kina* (red. T. Lubelski, Kraków 2010). Problematyka metafizyczna „wyrasta wprawdzie z faktualnej lub naukowej problematyki dotyczącej świata, lecz sięga znacznie dalej”. A. R. Lacey, *Mały słownik filozoficzny*, przeł. R. Matuszewski, Poznań 1999, s. 154. Warto także zwrócić uwagę na potoczne znaczenie słowa „metafizyczny”, wskazujące na związaną z nim abstrakcję. Z perspektywy współczesnej, bardziej analitycznej filozofii „kino metafizyczne” może być postrzegane jako pojęcie zbyt ogólne (skądinąd, przez to samo w sobie „metafizyczne”). Jednak broniłbym go w kontekście mówienia o kinie poszukującym reguł rządzących światem, tego, co wykracza poza świat fizyczny. Mowa oczywiście o transcendencji, jednak transcendencja ta nie musi mieć charakteru religijnego.

notic quality], gdzie punkty narracyjne tworzone są przez relację widza z obrazem i dźwiękiem³.

Choć trudno jednoznacznie stwierdzić, czy na współpracę obu artystów wpłynął właśnie ten film, pewne wpływy kina Malicka można dostrzec w *Interstellar*. Niektóre kadry, pokazujące z daleka farmę i dom Coopera, przypominają *Niebiańskie dni* (reż. Terrence Malick, USA 1978)⁴. Nie można także zapomnieć o castingu – Jessica Chastain, która gra dorosłą córkę głównego bohatera, została odkryta przez reżysera w *Drzewie życia*.

Współpraca z Terencem Malickiem ukształtowała najprawdopodobniej także proces twórczy Hansa Zimmera. Duża część muzyki była pisana przed filmem, bo Malick chciał puszczać ją na planie⁵. Potem, już po zdjęciach, kompozytor musiał tworzyć ją od zera, przez co w dziewięć miesięcy powstało aż pięć godzin muzyki. Od pewnego czasu praca przed rozpoczęciem zdjęć jest główną zasadą pracy niemieckiego kompozytora z Christopherem Nolanem i nie tylko (już prawie twórczą regułą Zimmera jest komponowanie przed zdjęciami albo w ich trakcie). Te pierwsze impresje, jak mi tłumaczył przy okazji sesji nagraniowej muzyki do *Sherlocka Holmesa: Gry cieni* (reż. Guy Ritchie, USA 2012), spisywane są w formie kilku- bądź nawet kilkadziesięciominutowej suity, stanowiącej podstawę muzycznej narracji. Suity te, często zwane po prostu pomysłami (*Ideas*) zyskują później charakter tak zwanego *temp tracku*, muzyki, pod którą montażysta montuje film⁶.

³ “It’s one of the few films I’ve seen that, even though it’s based on a book, could only really be done in cinema. It’s just the essence of cinematic storytelling. It has a hypnotic quality where the viewer’s relationship with the photography, and the sound particularly, creates narrative points”. Przekład własny za: Ch. Seelie, *10 Films That Had the Biggest Influences on the Films of Christopher Nolan*, Taste of Cinema, <<http://www.tasteofcinema.com/2014/10-films-that-had-the-biggest-influences-on-the-films-of-christopher-nolan/>>, 26.11.2014 (dostęp 28.04.2016).

⁴ Ujęcia farmy Coopera są podobne do wszystkich ujęć zniw w *Niebiańskich dniach*.
⁵ Zob. P. Stroiński, *Dzieło rozumiejące – o Cienkiej czerwonej linii Hansa Zimmera*, [w:] *FilmMusic.pl*, (dostęp: 17.10.2016), <<http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=28&id=17>>.

⁶ P. Stroiński, *Dobra zabawa i profesjonalizm, sesja nagraniowa „Sherlock Holmes 2: A Game of Shadows”*, [w:] *FilmMusic.pl*, (dostęp: 28.04.2016), <<http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=12&id=92>>.

Podobny proces miał miejsce przy pracach nad *Interstellar*. Nolan przyszedł do Zimmera z prośbą, by „dał mu jeden dzień swojej pracy” i jednostronicowym tekstem, poświęconym, jak wspomina kompozytor, miłości ojca do syna⁷, bez tłumaczenia, jaka jest fabuła filmu⁸. Z tego „Pierwszego dnia”, bo tak Hans Zimmer zatytułował przygotowany utwór (skrócona wersja *Day One* znajduje się na podstawowym albumie), wyszedł jeden z głównych tematów ścieżki, który można określić mianem tematu miłości. Jak wspomina reżyser, utwór ten, trwający w pełnej wersji około czterech minut, pomógł mu zarówno w trakcie pisania scenariusza, jak i na planie⁹.

Podstawą instrumentacji ścieżki, oprócz prawie pełnej orkiestry i chóru, są kościelne organy, nagrane w średniowiecznym Temple Church w Londynie. Wykonawcą partii, które były, jak wyznaje sam Hans Zimmer¹⁰, największą niewiadomą ścieżki, był muzyczny dyrektor kościoła, Roger Sayer. Niemiecki kompozytor wybrał ten instrument na prośbę samego reżysera. Jak pokazuje dokument o tworzeniu muzyki¹¹, Nolan, razem z organistą i kompozytorem, aktywnie uczestniczył w odpowiednim doborze rejestrów. Twórca filmu tłumaczy to religijnym brzmieniem instrumentu i interesującą go kwestią osiągnięcia technologii, która pozwoliłaby przekroczyć przestrzeń. Sam Zimmer dodaje do tego, że organy to najlepszy syntezator, w jakim brzmienie tworzy się w trakcie grania. Jest to przy tym bardzo ludzki instrument, ponieważ, jak mówi kompozytor, wymaga powietrza, tak jak człowiek potrzebuje oddechu.

⁷ Jak się okazało, dialog zawarty w tym krótkim opowiadaniu dotyczył Murphy, a więc córki głównego bohatera.

⁸ Tajemniczość Christophera Nolana ma już status prawie legendy. Jest to część strategii marketingowej, ponieważ na temat jego najnowszych filmów nie wiadomo prawie nic jeszcze przed samą premierą. Aktorzy muszą przeczytać scenariusz i podjąć decyzję albo w obecności samego reżysera, albo kogoś innego, i nie mogą sobie zachować kopii, przynajmniej w momencie decyzji. Do *Interstellar* Hans Zimmer był jedną z niewielu osób, które przed samymi zdjęciami znały scenariusz. Borys Tomaszewski, David Bordwell i, za nimi, Marek Haltof używają tu kategorii „biograficznej legendy”. Zob. M. Haltof, *Autor i kino arystyczne. Przypadek Paula Coxa*, Kraków 2001, s. 13-14.

⁹ Zob. Ch. Nolan, *Day One*, [wkładka w:] *Interstellar. Original Motion Picture Soundtrack*, Watertown Music/Sony Classical 2014 oraz znajdujący się na dwupłytyowym wydaniu Blu-Ray dokumentalny film *Cosmic Sounds of Interstellar*, USA 2015.

¹⁰ Zob. H. Zimmer, [wypowiedź w:] *Interstellar. Original Motion Picture Soundtrack*.

¹¹ *Cosmic Sounds of Interstellar*, USA 2015.

Nim będzie można przejść do samej interpretacji, jeszcze jedna uwaga. Jak wspomniano, *Interstellar* jest filmem metafizycznym. Choć inspiracją były kosmologiczne teorie Kipa Thorne'a, który sam zaproponował producentce Lyndzie Obst film na temat tuneli czasoprzestrzennych i czarnych dziur, a nauka pozostała bardzo ważną inspiracją dla filmowców¹², to metafizyczny charakter filmu wynika z przesłania i propozycji ukazania reguł rządzących światem. W tym przypadku regułą jest miłość, traktowana jednak przez filmowców jako wymiar w sensie fizycznym – obok długości, szerokości, głębokości, czasu i grawitacji.

Analiza muzyki Hansa Zimmera musi przebiegać zgodnie z przebiegiem procesu twórczego. Ze względu na charakter jego pracy nad filmem, należy brać pod uwagę koncepcyjne suity, które tworzy przed zdjęciami. Na szczęście są one często wydawane na albumach płytowych. W przypadku *Interstellar* jest to dwupłytkowa edycja, *Illuminated Star Projection*. Suity te pozwalają zrekonstruować sposób myślenia kompozytora o filmie.

Day One w wersji oryginalnego dema elektronicznego wykazuje kilka różnic w stosunku do o pół minuty krótszej wersji zawartej na oryginalnym albumie. Zwraca przede wszystkim uwagę brak organów. Można jednak podejrzewać, że Nolan jeszcze o tym instrumencie nie myślał. Najważniejszy temat ścieżki zostaje tu jednak zapowiedziany jako progresja akordowa. Finalna wersja utworu, już nagrana z orkiestrą i zawarta na oryginalnym albumie, zawiera linię melodyczną, jaką organy rozwijają także w suicie *Organ Variations*. Sama melodia stanowi dość typowy zabieg Hansa Zimmera, gdzie kilkunutowy motyw zostaje rozwinięty w kilku powtarzających się akordach. Kompozytor czyni tak od słynnej, często kopiowanej we współczesnej muzyce filmowej, *Journey to the Line* z filmu *Cienka czerwona linia*.

Progresja akordowa ma swoje źródło w romantycznych ścieżkach Niemca, zwłaszcza komedii *Holiday*. Początkowo takie odkrycie może dziwić, ale nie powinno. Jest to, po prostu, element jego stylu i pozwala

¹² Zob. D. Clery, *Physicist who inspired Interstellar spills the backstory—and the scene that makes him cringe*, [w:] *Science*, 06.11.2014 (dostęp 26.10.2016), <<http://www.sciencemag.org/news/2014/11/physicist-who-inspired-interstellar-spills-backstory-and-scene-makes-him-criinge>>.

zrozumieć oryginalny zamysł. Wcześniej nazwałem go tematem miłości. „Miłości”, a nie „miłosnym”, dlatego, że jest to ilustracja tematu, a nie wątku, filmu Nolana. Miłość, zwłaszcza rodzicielska, ale też romantyczna (co przedstawia wątek doktor Brand, kochającej jednego z uczestników operacji Łazarz), jest metafizyczną zasadą rządzącą światem. Dlatego właśnie można *Interstellar* nazwać kinem metafizycznym. Jak mówi w pewnym momencie, może trochę zbyt dosłownie, bohaterka, miłość jest jedynym dającym się zaobserwować fenomenem, przekraczającym czas i przestrzeń.

W ten sposób Hans Zimmer nawiązał do, rozumianej filozoficznie, kosmologii proponowanej w *Interstellar*. Przekładanie treści intelektualnych na czyste emocje nie jest w jego karierze niczym nowym, by przypomnieć wspomnianą już kilkakrotnie *Cienką czerwoną linię*. Refleksyjność i emocjonalność muzyki pogłębia jeszcze drugi z tematów, jaki posiada swoją suitę, pod tytułem *Murph*. Trudno melodię tę nazwać tematem córki bohatera, bo rzadko jej towarzyszy. W krótszej wersji wykorzystany zostaje w *I'm Going Home*, jednym z ciekawszych utworów w filmie, gdzie towarzyszy przygotowaniom Coopera do wylotu z planety Manna. Można to jednak tłumaczyć w ten sposób, a jest to jedna z funkcji muzyki w filmie, że kompozytor ujawnia myśli bohatera, jego obsesję na punkcie powrotu do domu, by uratować dzieci na zagrożonej Ziemi. Zofia Lissa powiedziała by, że muzyka przedstawia „imaginatywne treści psychiczne” Coopera, zarówno na pokładzie *Endurance*, jak i na planecie Manna¹³.

Temat ten jest początkowo dość niejasny pod względem emocjonalnym. Prosta, jak zwykle muzyka, oparta jest na pewnych harmonicznym niejednoznacznościach. Cały utwór prowadzony jest przez smyczki z towarzyszeniem fletów. Takie wykorzystanie fletu pojawia się w *Cienkiej czerwonej linii* i stanowi jedną z dominujących tam barw. Podobnie jak w tamtej ścieżce, z muzyki bije jednocześnie chłód i empatyczne ciepło. Utwór płynie powoli, rozwija się głównie przez dodawanie poszczególnych warstw. W końcu z dość prostą partią dołącza także fortepian i syntezator, który przypomina twórczość

¹³ Zob. Z. Lissa, *Funkcje sfery słuchowej w filmie dźwiękowym*, [w:] tejsze, *Wybór pism estetycznych*, opr. Ż. Skowron, Kraków 2008, s. 258-263.

Vangelisa. Jak wspominałem, celem suity jest przełożenie elementów narracji na język muzyki. Stąd powolny rozwój, ujawniający coraz bardziej romantyczny charakter utworu.

Zagadnienie treści filozoficznych, do których odwołuje się Hans Zimmer, już zasygnalizowałem. Film jest jednak oparty na założeniach fizyki teoretycznej oraz teoriach kosmologicznych. Z perspektywy muzycznej dla kompozytora najciekawsza wydaje się problematyka teorii względności i czasu. Kwestia ta zajmowała już Christophera Nolana przy pracy nad filmem *Incepcja*, co w muzyce oddane było przez wykorzystanie piosenki Edith Piaf. W przypadku *Interstellar* do dylatacji czasu nawiązuje głównie dość jednostajny rytm ścieżki i wybory instrumentacyjne.

Warto także podkreślić rolę minimalizmu w muzyce Zimmera. Tym razem można mówić o nim wprost. Legendarne już *Koyaanisqatsi* Godfreya Reggio było jedną z inspiracji samego Nolana (obok dokumentu *The Dust Bowl* autorstwa Kena Burnsa i filmu Phillipa Kaufmanna *Pierwszy krok w kosmos*). Wykazywano podobieństwo między ścieżkami Niemca i Phillipa Glassa. Elementy minimalistyczne pojawiają się głównie przy okazji tematu miłości, gdzie do organów często dołącza harfa i fortepian, w filmie słyszane lepiej niż na płycie, gdzie jednak preferowane są organy.

Przejdźmy jednak do samego ukazania problematyki czasu w *Interstellar*. Ciekawe, że Zimmer odnosi się do czasu głównie w utworach akcji bądź opartych na budowaniu napięcia. Kompozytor jest szczególnie znany z intensywnej ilustracji scen akcji, opartych głównie na rockowej konwencji. Jednym z podstawowych założeń tego projektu, takim, który już odsyła do jego bardziej refleksyjnych ścieżek jest rezygnacja z intensywnej perkusji, dominującej chociażby w filmach o Batmanie. Rytm w kontekście czasu pozostaje jednak ważny.

Do tej problematyki odnosi się tytuł jednej z suit, *Tick-Tock*. Tykanie zegara oddane jest głównie przez delikatną perkusję i specyficzną artykulację smyczków. Założenie jest następujące – wybijany rytm ma brzmieć jak wskazówki zegara. Zimmer osiągnął to, jak mówi w filmie *Cosmic Sounds of Interstellar*, przez uderzanie strun kontrabasów ołówkiem i ręką o pudło rezonansowe instrumentu. Można powiedzieć nawet więcej. W utworze *Wormhole*, ilustrującym wejście Endurance

w tunel czasoprzestrzenny, czyli moment, w którym bohaterowie zderzają się z Einsteinowską teorią względności po raz pierwszy, perkusyjne uderzenia pojawiają się po raz pierwszy na albumie. W filmie ten sam motyw wykorzystany został wcześniej, przy dokowaniu do stacji *Endurance*.

Charakteryzuje się on przede wszystkim precyzją, zarówno aranżacji, jak i ekspresji. Opierając się na smyczkach, chórze i delikatnej perkusji, kompozytor buduje napięcie powolnym *crescendo* o charakterystycznym suchym i drżącym brzmieniu. Wykorzystał bowiem połączenie *tremolo* ze sposobem gry *sul ponticello*, polegającym na przyciskaniu smyczka do strun blisko podstawka, dzięki czemu osiągnął szorstkie, dość nieprzyjemne i zimne brzmienie. Perkusja, razem z omawianymi już efektami granymi na kontrabasach, dosłownie odmierza czas. Uderzenia bowiem grane są równo co sekundę. Kolejny raz podobne techniki wykorzystane zostają w *Mountains*, już wyraźnie opartym na suicie *Tick-Tock*. Warto przypomnieć, że w filmie utwór ten ilustruje desperacką ucieczkę z planety Miller, gdzie względność czasu jest szczególnie dramatyczna. Różnica między upływem czasu na planecie i na Ziemi jest bardzo dokładnie wyjaśniona wcześniej, dramatyczny przebieg ucieczki wydatnie opóźnia powrót bohaterów, a jeden z nich ginie.

Przyspieszenie rytmicznych uderzeń nie tylko oddaje narastanie fal i buduje napięcie. W ten sposób Zimmer przypomina widzowi o upływie czasu na Ziemi. Wyprawa na planetę Miller komplikuje dalsze próby uratowania życia na naszej planecie. W ten prosty i subtelny sposób kompozytor oddaje zarówno problem związany z teorią względności, jak i bezpośrednio ilustruje odgrywający się na oczach widza dramat. Warto też zwrócić uwagę na narastający koniec utworu. Do orkiestry i organów dołącza krzyczący chór. W ten sposób kompozytor pogłębia dramatyzm sceny.

Podobnie rzecz się ma z późniejszą sekwencją nieudanej ucieczki doktora Manna i ponownym przejściem stacji kosmicznej przez Coopera i Brand. W tym celu jednak należy przypomnieć jeden z najważniejszych elementów stylu Christophera Nolana. Wybrany przez Hansa Zimmera sposób ilustracji przejścia do ostatniego aktu filmu został skrytykowany przez jednego z najpopularniejszych i jednocześnie

najbardziej kontrowersyjnych amerykańskich recenzentów muzyki filmowej, Christiana Clemmensena. Choć, jak sam przyznaje, jest on fanem kina Nolana, nie do końca, jak się zdaje, rozumie wszystkie elementy jego stylu¹⁴.

Autor *Mrocznego rycerza* buduje skomplikowane, dziejące się na różnych planach fabularnych i czasoprzestrzennych, sekwencje oparte na technice montażu równoległego. Najbardziej znanym przykładem jest tutaj *Incepcja*, gdzie akcja toczy się jednocześnie w trzech snach – ucieczka samochodem, walka w hotelu (gdzie wpadający do rzeki samochód, który ma wybudzić z następnego poziomu, wpływa na grawitację na tym właśnie poziomie), wreszcie, będąca nawiązaniem do serii filmów o Jamesie Bondzie, zimowa forteca. Recenzent skrytykował tam Zimmera z dokładnie tych samych powodów, co w przypadku muzyki do *Interstellar* – brakuje jakiegokolwiek wyróżnienia poszczególnych poziomów snu. Kompozytor oraz reżyser nie zmiernają jednak do takiego efektu¹⁵. Ilustracja, w obu filmach, jest faktycznie stylistycznie jednolita. Kompozytor wydaje się rozwijać jeden, długi utwór muzyczny, co szczególnie zwraca swą uwagę w opartej na ostinatach *Incepcji*.

W *Interstellar* także przyjęta została ta sama zasada. Scena toczy się na dwóch, a nawet trzech poziomach, choć Nolan na jakiś czas przestaje pokazywać pracującego z TARS-em Romilly'ego. Po pierwsze – rozmowa, a potem walka Coopera z Mannem, kłótnia między Murph a jej bratem, wreszcie próba ratunku bohatera. Następnie, już po eksplozji w bazie, Mann próbuje uciec z planety i film koncentruje się wyłącznie na jego nieudanej próbie dokowania i, wreszcie, uratowaniu przez bohatera oraz doktor Brand stacji Endurance. Muzycznie dochodzi do dwóch pauz. Najkrótsza z nich następuje już po uratowaniu Coopera, druga, dłuższa po dekompresji i śmierci Manna. Ta druga pauza pojawia się z powodu dramatyzmu, jaki przynosi cisza towarzysząca eksplozji. Na oryginalnym albumie wydano tylko pierwszą część¹⁶, zwaną *Coward*. Druga część

¹⁴ Zob. Ch. Clemmensen, *FilmTracks: Interstellar (Hans Zimmer)*, <<http://www.filmtracks.com/titles/interstellar.html>>, 17.01.2015 (dostęp: 25.09.2016).

¹⁵ Zob. tegoż, *FilmTracks: Inception (Hans Zimmer)*, <<http://www.filmtracks.com/titles/inception.html>>, 13.07.2010, (dostęp: 25.09.2016).

¹⁶ Wywołało to wielkie kontrowersje wśród fanów filmu i Hansa Zimmera. Powszechnie uznaje się ilustrację sceny drugiego dokowania do *Endurance* za najlepszy pod względem muzycznym fragment filmu i właśnie z tego powodu album był

ilustracji tej sekwencji, utwór *No Time for Caution*, został opublikowany tylko na dwóch ostatnich wersjach – elektronicznej *Deluxe* i dwupłytywowej, limitowanej *Illuminated Star Projection*.

Coward jest utworem powoli narastającym do dramatycznej kulminacji, opartym na prawie do końca jednolitym rytmie. I właśnie ten rytm, podobnie jak ostinato w *Incepcji* buduje całą skomplikowaną narracyjną sekwencję. W ten sposób kompozytor przypomina widzowi, że sceny są ze sobą powiązane i dzieją się jednocześnie. Innymi słowy, Zimmer wspomaga, budowany przez technikę montażu równoległego, efekt właśnie przez to, że nie stosuje lejtmotywicznej struktury, znanej chociażby z prac Johna Williama czy, mówiąc ogólnie, z muzyki filmowej klasycznego Hollywood¹⁷.

Precyzja, jak w przypadku *Wormhole*, ma zastosowanie do całej ścieżki, zwłaszcza do muzyki pisanej dla scen akcji i dramatycznych. Ponownie, choć już nie tak dźwiękonaśladowczo, rytm przypomina wskazówki zegara. Prosty, jednostajny rytm może także sugerować bicie serca. Organy włączają nowy motyw, który potem pojawi się przy scenie dokowania. Można go więc nazwać tematem akcji ścieżki, dzięki temu muzyka zyskuje dynamikę. Mimo wszystko muzyka może się wydawać mało dynamiczna, jak na scenę tego typu. Bierze się to nie tylko z kwestii chęci odniesienia się do specyfiki tworzenia przez Nolana sekwencji, ale też zbudowania nastroju spójnego z resztą ścieżki.

Koniec utworu się jednak wybija – desperackie wręcz partie forte-

mocno oczekiwany. Niestety album płytowy zawierał wyłącznie *Coward*. Elektroniczne rozszerzenie (edycja *Deluxe*) zawierała początkowo wyłącznie muzykę towarzyszącą dalszej ucieczce Manna – od uratowania Coopera do eksplozji przy nieudanym dokowaniu (*Imperfect Lock*). Dopiero później, pod wpływem nacisku fanów opublikowano utwór *No Time For Caution*. Z nieznanых powodów nie jest to jednak jego wersja filmowa.

¹⁷ Struktura muzyki filmowej z czasów klasycznego Hollywood jest głównym przedmiotem refleksji teoretycznej nad muzyką filmową w ogóle. Na tej właśnie podstawie powstały np. klasyczne już teoria Claudii Gorbmann (zob. C. Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington, Indianapolis, London 1987) i Roya Prendergasta (zob. R. M. Prendergast, *Film Music: A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*, New York-London 1992). Dla porządku tylko dodam, że Gorbman omawia strukturę na podstawie twórczości Maxa Steinera (zwłaszcza *King Konga*), Prendergast zaś na podstawie *Najlepszych lat naszego życia* Hugo Friedhofera.

pianu w porównaniu z organami to coś, czego w karierze Hansa Zimmera jeszcze nie było. Oba instrumenty, o których mowa, są jednymi z najważniejszych w całej konstrukcji muzyki do *Interstellar*. *Imperfect Lock* to czyste budowanie napięcia, następnie dramatycznie przerwane przez ciszę, która, jak wspomniałem, należy do filmowych zabiegów realistycznych – jak wiadomo, dźwięk się w przestrzeni kosmicznej nie przenosi. *No Time for Caution*, z którego albumowym wydaniem wiąże się pewne kontrowersje, ponieważ początkowo utwór ten nie znajdował się ani na płytowej, ani na elektronicznej wersji *Deluxe*, a należał do ulubionych fragmentów wśród fanów Zimmera, jest połączeniem motywu na organy z *Coward* z nieco inaczej rozwiniętym narastaniem z końca *Mountains*, łącznie z krzyczącym chórem.

Do analizy pozostaje tylko jeden temat, który jednak nie posiada swojej suity w wersji albumowej. Słysząc go w najważniejszych fragmentach filmu – na początku, przy wylocie misji Coopera w przestrzeń kosmiczną, w scenie odłączenia się bohatera od *Endurance*, nim jeszcze leci w stronę czarnej dziury, wreszcie na sam koniec filmu przed przejściem w motyw miłości. Temat ten można uznać za temat przygody, choć jest przede wszystkim nastrojowy. Osiągnięty zapewne akustycznie efekt burzy prowadzi do powolnego motywu, mogącego kojarzyć się z żeglugą. W ten sposób Zimmer (i Nolan także) odsyła do archetypu podróży.

W temacie przygody, bądź wyprawy, pojawia się crescendo na organy. Pierwszy raz w filmie słysząc je, kiedy przebudzony z koszmaru Cooper wygląda za okno. Istnieją dwa możliwe źródła tego crescendo. Najoczywistsze wydaje się *Tako rzecze Zaratustra* Richarda Straussa, którego najbardziej znane filmowe wykorzystanie to *2001: Odyseja kosmiczna* Stanleya Kubricka, oczywisty wzór dla *Interstellar*. Odesłać można jednak do wspomianej już *Cienkiej czerwonej linii*, gdzie wykorzystano podobny efekt. Na podkład przygotowany przez Zimmera nałożono nagranie *Annum per Annum* Arvo Pärta. W filmie Malicka pełni ono funkcję immersyjną, zanurza widza w świecie filmu. Wydaje się, że w filmie Nolana, nawiązał do obu dzieł – z jednej strony jest to dialog z filmem Kubricka, z drugiej ma zanurzyć w historii. Podobną funkcję muzyka pełni w kinie Ridleya Scotta.

Warto zauważyć, że, mimo tytułu jednej z suit, Hans Zimmer nie

stworzył tematów muzycznych poświęconych poszczególnym postaciom filmu. Raczej odnoszą się do pewnych idei – miłości, tematu filmu, myśli bohatera o pozostawionych na umierającej Ziemi dzieciach, koncepcji czasu (choć tam trudno mówić o temacie, raczej o brzmieniu) czy wreszcie podróży jako takiej. Jak zauważa pisząca o perspektywach narratologicznych Claudia Gorbman, temat filmowy, Wagnerowski leit-motyw nie musi odnosić się do poszczególnych postaci („obiektów”), a wtedy jest bardziej „ekspresyjny niż nawiązujący” (*referential*)¹⁸. Dzięki temu odnosi się bezpośrednio do metafizycznej problematyki filmu. W *Cienkiej czerwonej linii*, podejście do materiału tematycznego było bardziej tradycyjne – główny motyw, bynajmniej nie słynne *Journey to the Line*, poświęcony jest postaci Witta, choć pojawia się przynajmniej raz w scenach, w których bohatera nie ma na ekranie. Swój, złowrogi, temat posiada także pułkownik Tall. Nawiązanie stylistyczne do tego motywu w *Interstellar* znajduje się w scenie, gdy Murph dowiaduje się, że profesor Brand kłamał (*A Place in the Stars*).

W kinie metafizycznym muzyka, choć z reguły stosowana ostrożniej niż w omawianym filmie, pełni bardzo odpowiedzialną funkcję. Odpowiada za pokazanie tych treści, często nawet filmowej tajemnicy, których nie można pokazać bezpośrednio na ekranie. Tworząc muzykę do *Interstellar*, Hans Zimmer bez wątpienia pamiętał swoje, bardzo zresztą trudne, doświadczenie współpracy z Terrencem Malickiem.

¹⁸ Tamże, s. 29.

Bibliografia

Cienka czerwona linia, reż. Terrence Malick, USA 1998.

Clemmensen Christian, *FilmTracks: Inception (Hans Zimmer)*, <<http://www.filmtracks.com/titles/inception.html>>, 13.07.2016, (dostęp: 25.09.2016).

Clemmensen Christian, *FilmTracks: Interstellar (Hans Zimmer)*, <<http://www.filmtracks.com/titles/interstellar.html>>, 17.01.2015 (dostęp: 25.09.2016).

Clery Daniel, *Physicist who inspired Interstellar spills the backstory—and the scene that makes him cringe*, [w:] *Science*, 06.11.2014 (dostęp 26.10.2016), <<http://www.sciencemag.org/news/2014/11/physicist-who-inspired-interstellar-spills-backstory-and-scene-makes-him-cringe>>.

Cosmic Sounds of Interstellar, USA 2015.

Gorbman Claudia, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington-Indianapolis-London 1987.

Haltof Marek, *Autor i kino artystyczne. Przypadek Paula Coxa*, Kraków 2001.

Hendrykowski Marek, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.

Interstellar, reż. Christopher Nolan, USA 2014.

Lacey A. R. *Mały słownik filozoficzny*, przeł. R. Matuszewski, Poznań 1999

Lissa Zofia, *Funkcje sfery słuchowej w filmie dźwiękowym*, [w:] *też*, *Wybór pism estetycznych*, opr. Z. Skowron, Kraków 2008.

Niebiańskie dni, reż. Terrence Malick, USA 1978.

Nolan Christopher, *Day One*, [wkładka w:] *Interstellar. Original Motion Picture Soundtrack*, WaterTower Music/Sony Classical 2014.

Prendergast Roy M., *Film Music: A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*, New York-London 1992.

Seelie Christopher, *10 Films That Had the Biggest Influences on the Films of Christopher Nolan*, [w:] *Taste of Cinema*, <<http://www.tasteofcinema.com/2014/10-films-that-had-the-biggest-influences-on-the-films-of-christopher-nolan/>>, 26.11.2014 (dostęp 28.04.2016).

Stroiński Paweł, *Dzieło rozumiejące – o Cienkiej czerwonej linii Hansa Zimmera*, <<http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=28&id=17>>, (dostęp: 17.10.2016)

Stroiński Paweł, *Dobra zabawa i profesjonalizm, sesja nagraniowa „Sherlock Holmes 2: A Game of Shadows”*, [w:] *FilmMusic.pl*, <<http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=12&id=92>>, (dostęp 28.04.2016).

Zimmer Hans, [wypowiedź w:] *Interstellar. Original Motion Picture Soundtrack*, WaterTower Music/Sony Classical 2014.

CZĘŚĆ II

Nolan a religia i filozofia

Druga część tomu dotyczy również poważnych zagadnień. Z drugiej strony dla wielu fanów kina Nolana może stanowić nie lada zaskoczenie i swego rodzaju wyzwanie odbiorcze. Prawdopodobnie będzie także budzić kontrowersje. Wprawdzie bohaterowie filmów twórcy *Memento* często dokonują moralnych wyborów (jak choćby w finałowej sekwencji *Mrocznego rycerza*), to jednak rzadko są one interpretowane w perspektywie religijnej czy filozoficznej. Materiał zebrany w części *Nolan a religia i filozofia* pokazuje mniej znane polskiemu odbiorcy oblicze reżysera.

Tekst Nikodema Bernaciaka nosi tytuł *Chrześcijaństwo i (kontr) rewolucja w trylogii o Mrocznym Rycerzu*. Za punkt wyjścia autor obrał pierwsze „polityczne” recenzje ostatniej części trylogii z 2012 r. (pisane, wbrew intencjom brytyjskich scenarzystów, pod wpływem masowych protestów amerykańskiego ruchu „Okupuj Wall Street”). W dalszej części pracy Bernaciak przechodzi do głębszej analizy. Pisze o aksjologii, leżącej u podstaw konfliktów w Gotham. Pozwala czytelnikowi uchwycić proces stopniowego odchodzenia od kultu osoby na rzecz poświęcenia dla idei. W tym celu sięga między innymi po chrześcijańskie korzenie niezwykle bogatej symboliki (światło i mrok, niebo i otchłań, miłosierdzie i zemsta), którą przesycony jest

każdy z filmów trylogii; po twórczość Karola Dickensa, na której opierał się Nolan; aż po interpretacje reprezentantów zarówno konserwatywnej, jak i marksistowskiej wizji społeczeństwa.

Podsumowując, Nikodem Bernaciak przedstawia trylogię o Mrocznym Rycerzu jako współczesny moralitet i opowieść o cnocie – pojęciu odkrytym przez Hollywood na nowo.

Z kolei Bartłomiej K. Krzych w tekście *Elementy filozofii i nauki w „Interstellar” Christophera Nolana* wstrzymuje się wprawdzie od jednoznacznego rozsądzenia kwestii, czy film ten stał się wiekopomnym dziełem na miarę *2001: Odyseji Kosmicznej* Stanleya Kubricka, ale zostawia wystarczająco wiele znaków i poszlak, aby czytelnik odpowiedział na to pytanie samodzielnie. Krzych swoje tezy weryfikuje dzięki tekstom źródłowym autorstwa chociażby Kipa Thorne’a, Rogera Penrose’a, Stephena Hawkinga, Michała Hellera. Przed lekturą dla porównania warto zajrzeć do filmwebowej recenzji *Interstellar* pt. *Czy leci z nami pilot?*

Nikodem Bernaciak

Chrześcijaństwo i (kontr)rewolucja w trylogii o Mrocznym Rycerzu

„Baśnie są bardziej niż prawdziwe, nie dlatego, iż mówią nam, że istnieją smoki, ale że uświadamiają, iż smoki można pokonać.”

Gilbert Keith Chesterton

„Dlaczego upadamy? Abyśmy mogli lepiej nauczyć się wstawać.”

Thomas Wayne

Polityka bywa definiowana jako „roztropna troska o dobro wspólne”¹. Każde dzieło, traktujące o wspólnocie, posiada swój aspekt polityczny. Nie jest go pozbawiona również trylogia Christophera Nolana o Mrocznym Rycerzu, a odczytywanie jej wyłącznie jako opowieści o wybitnie uzdolnionej jednostce byłoby rażącym zaniedbaniem².

¹ Jan Paweł II, *Laborem exercens*, 14 września 1981 r., <https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091981_laborem-exercens.html>, (dostęp: 15.11.2016).

² Dla porównania: w otwierającym projekt „DC Extended Universe” *Człowieku ze stali* (2013), którego Nolan był producentem, wyodrębnić aspekt polityczny udało się amerykańskiemu księdzu Robertowi Barronowi – założycielowi katolickiej organizacji „Word on Fire”, który w 2015 r. został biskupem pomocniczym Los Angeles. Według niego generał Zod reprezentuje w nim postulowane przez Platona społeczeństwo totalitarne (apoteoza państwa; przekaz wzmocniony przez nakreśloną na początku filmu wizję trójklasowej hierarchii planety Krypton), Superman natomiast nietscheańskiego Übermenscha (apoteoza jednostki): R. Barron, *Superman, General Zod, and God*, 19 lipca 2013 r., <http://www.wordonfire.org/resources/article/superman-general-zod-and-god/465/>, (dostęp: 15.11.2016). Dostrzegł to również prof. Peter Lawler na łamach konserwatywnego portalu „The Federalist”, wyodrębniając przy okazji istotny wątek: tęsknotę za rodzicielstwem (w szczególności: ojcostwem) w dobie zaawansowanej kontroli populacji: P. Lawler, *Plato and The Man of Steel. What Superman says about our humanity*, 11 listopada 2013 r., <<http://thefederalist.com/2013/11/11/plato-man-steel/>>, (dostęp: 15.11.2016).

W jaki sposób Bruce Wayne zmienił oblicze Gotham? Jakie są korzenie idei, którą udało mu się zaszczepić wśród mieszkańców całego miasta? Wydaje się, że inspiracje te są głęboko chrześcijańskie i kontrrewolucyjne w tym znaczeniu, że starają się przeciwstawić rewolucji coś przynajmniej równie silnego jak ona.

Na trylogię Nolana składają się filmy: *Batman: Początek*, reż. Ch. Nolan, 2005, *Mroczny Rycerz*, reż. Ch. Nolan, 2008 i *Mroczny Rycerz powstaje*, reż. Ch. Nolan, 2012. Premiera ostatniego z nich miała miejsce w roku wyborów prezydenckich w Stanach Zjednoczonych, a od masowych protestów ruchu *Occupy Wall Street* minęło zaledwie dziesięć miesięcy i pomimo zapewnień Jonathana Nolana (scenarzysty i brata Christophera), że inspirował się raczej przebiegiem rewolucji francuskiej, a scenariusz powstał przed tymi demonstracjami, skojarzenia były nieuniknione. Recenzent amerykańskiego „The Hollywood Reporter” miał wyraźny problem z jednoznacznym przyporządkowaniem Batmana do amerykańskiej „prawicy” (*Tea Party*) albo do tamtejszej „lewicy” (*Occupy Wall Street*)³. Znacznie łatwiej jest bowiem dokonać tej klasyfikacji zgodnie z klasycznymi, europejskimi kryteriami podziału sceny politycznej. Katolicki i konserwatywny publicysta Ross Douthat („The New York Times”) słusznie zauważa, że „trylogia Christophera Nolana o Batmanie jest zdecydowanie bardziej prawicowa niż jakikolwiek hollywoodzki blockbuster ostatnich lat”⁴. Recenzent polskiego portalu „Lewica.pl” wprost nazywa Batmana „burżuazyjnym generałem na czele państwa policyjnego”, a samą trylogię „na wskroś konserwatywną farsą”⁵. Chyba najgłębiej w istotę filmu *Mroczny Rycerz powstaje* wniknął Slavoj Žižek, porównując Bane’a do Che Guevary i doszukując się w filmie pochwały „dobrego kapitalisty”⁶.

³ J. Zakarin, *‘The Dark Knight Rises’ Politics: Is Christopher Nolan’s Batman Series Liberal or Conservative?*, 18 lipca 2012 r., <<http://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/dark-knight-rises-politics-bane-occupy-limbaugh-nolan-351136>>, (dostęp: 15.11.2016).

⁴ Przekład własny za: „Christopher Nolan’s Batman trilogy is notable for being much more explicitly right-wing than almost any Hollywood blockbuster of recent memory”. R. Douthat, *The Politics of ‘The Dark Knight Rises’*, 23 lipca 2012 r., <<http://douthat.blogs.nytimes.com/2012/07/23/the-politics-of-the-dark-knight-rises/>>, (dostęp: 15.11.2016).

⁵ T. Kochan, *Zniszczyć Gotham City*, 5 września 2012 r., <http://lewica.pl/?id=26974>, (dostęp: 15.11.2016).

⁶ S. Žižek, *The politics of Batman*, 23 sierpnia 2012 r., <http://www.newstates->

Skąd wzięło się to intuicyjne przekonanie o prawicowości/konserwatyźmie ostatniej części trylogii? Pewnych symptomów można doszukiwać się w osobowości samego reżysera. W wywiadzie dla „The Hollywood Reporter” z 2012 r. Nolan zdradził, że nie używa ani telefonu komórkowego, ani poczty elektronicznej. Odżegnuje się jednak od oskarżeń o luddyzm – twierdzi, że po prostu woli rozmawiać z ludźmi osobiście⁷. Przyznał także, że obraz zrewoltowanego Gotham w trzecim filmie o Batmanie został oparty w dużej mierze na opisie rewolucji francuskiej z *Opowieści o dwóch miastach* – powieści Karola Dickensa⁸ z 1859 r.⁹ W jednej z ostatnich scen trylogii po domniemanej śmierci Bruce’a Wayne’a odczytywany jest jego testament, na którego treść składają się fragmenty zakończenia powieści Dickensa – ostatnie myśli jednego z jej bohaterów, Sydneya Carton’a. Był on jedną z wielu postaci drugoplanowych: niepozornym prawnikiem, nadużywającym alkoholu, jednak w finale to właśnie on dobrowolnie i bezinteresownie poświęca własne życie dla drugiej osoby – wykorzystując fizyczne podobieństwo do męża kobiety, którą sam skrycie kochał, podstępem zajmuje jego miejsce w więzieniu i zostaje ścięty gilotyną, zrezygnowawszy z własnego szczęścia. Przytoczmy słowa, wykorzystane przez Bruce’a Wayne’a w testamencie (w nawiasach istotne fragmenty, które pominięto w filmie):

Jam zmartwychwstanie i żywot, powiedział Pan. Ten, który wierzy we mnie, chociaż umrze – żyw będzie. A kto żywie i wierzy we mnie – nie

man.com/culture/culture/2012/08/slavoj-%C5%Bei%C5%Beek-politics-batman, (dostęp: 15.11.2016).

⁷ J. Riley, *‘Dark Knight Rises’ Director Christopher Nolan’s Shocking Admission: No Cell Phone, Email Address*, 19 lipca 2012 r., <<http://www.hollywoodreporter.com/news/dark-knight-rises-christopher-nolan-batman-352120>>, (dostęp: 15.11.2016).

⁸ S. Lesnick, *Christopher Nolan on The Dark Knight Rises’ Literary Inspiration*, 8 lipca 2012 r., <<http://www.comingsoon.net/movies/news/92305-christopher-nolan-on-the-dark-knight-rises-literary-inspiration>>, (dostęp: 15.11.2016).

⁹ Cesarzem Francuzów był wówczas Napoleon III, który osobiście spotkał się z Dickensem w Londynie dziesięć lat wcześniej po pierwszych, nieudanych próbach przejęcia władzy – osobowość względnie aktywna, ale przede wszystkim dziedzic tradycji stryja, która usiłowała łączyć zdobycze rewolucji z elementami starego porządku. Mogło to wpłynąć na ambiwalentny stosunek Dickensa do rewolucji, widoczny w powieści.

umiera. Widzę długie szeregi nowych gnębieli, którzy powstałi na zagładzie starych, jak giną od tego samego narzędzia, zanim wyjdzie ono z obecnego użycia.] Widzę wspaniałe miasto i naród wspaniały, jak powstają z otchłani, [jak walczą o to, by zdobyć prawdziwą wolność, a w ich triumfach i porażkach, przez owe długie lata, które nadejdą, widzę zło tego czasu i zło czasów uprzednich, z których ten się narodził – jak pokutuje ono za swoje grzechy i znika.] Widzę żywoty, dla których oddałem życie swoje, spokojne, szczęśliwe i bogate [...] Wiem, że mam w ich sercu sanktuarium i mam je w sercu ich dzieci, przez wiele pokoleń [...] To, co czynię teraz, jest o tyle, tyle piękniejsze od tego, co czyniłem dotychczas. [A tam, dokąd teraz idę, znajduję spokój o wiele większy niż kiedykolwiek doznałem¹⁰.

Z tego swoistego podsumowania można wyodrębnić następujące elementy: (1) poświęcenie własnego życia, (2) dla uratowania innych zagrożonych istnień, (3) w imię odrodzenia wspólnoty, która upadła z własnej winy, (4) zadbawszy jednocześnie o to, aby pamięć o poświęceniu zakorzeniła się we wspólnocie, stała się jej nową podstawą i przetrwała kolejne pokolenia. Oto plan Bruce'a Wayne'a dla Gotham, a zarazem najpełniejsza realizacja przykazań miłości chrześcijańskiej.

Zanim przejdziemy do omówienia realizacji tego planu, musimy zrozumieć przyczyny, dla których autor się nań zdecydował. W pierwszym filmie tytułowy heros pojawia się *de facto* dopiero po godzinie. Przedtem widz zapoznaje się z postacią Bruce'a Wayne'a. W wykreowanej postaci nie ma żadnych nienaturalnych, nadprzyrodzonych mocy. Wszystkie swoje zdolności zawdzięcza Wayne wyłącznie własnej ciężkiej pracy i odziedziczonej fortunie, którą sam umiejętnie pomnaża. W odróżnieniu od stereotypowego bogacza, któremu kult pieniądza już od najmłodszych lat stopniowo przesłania miłość i więzy rodzinne, Bruce spędził wczesne dzieciństwo przy kochających rodzicach i wiernej służbie. Wayne'owie posiadali własne tradycje, które uosabiał dom Wayne'ów. Podczas wojny secesyjnej przodek Bruce'a walczył z niewolnictwem, potajemnie wywoząc niewolników na Północ. Rodzina Wayne'ów nie gromadziła bogactw dla własnej przyjemności – od po-

¹⁰ Ch. Dickens, *Opowieść o dwóch miastach*, Warszawa 1948, s. 475-476.

czątku pracowali u podstaw na rzecz odrodzenia miasta Gotham, nie poddając się mimo panującej w nim dekadencji, grzechu i przemocy. Matka Bruce'a była również aktywnym członkiem lokalnej wspólnoty charytatywnej. Wszystko to ukształtowało osobowość głównego bohatera. Charakteryzuje go wierność dziedzictwu przodków (a gdy zdarzy mu się o nim chwilowo zapomnieć, przywołują go do porządku zasłużeni reprezentanci starszego pokolenia: Alfred, Fox, Fredericks) oraz niezgoda na zło i na odbieranie życia. W tym celu wykorzystuje zarówno prastare sztuki walki, jak i nowoczesną technologię.

Wszystko to pozostałoby jednak wyłącznie jedną z licznych historii o wybitnie uzdolnionych jednostkach, a poświęcenie, choć chwalebne, znaczyłoby niewiele, gdyby nie oryginalne rozwiązanie, wypowiedziane Wayne'owi przez jego mistrza. Ra's al Ghul jest depozytariuszem nieśmiertelnej prawdy: tym, co czyni człowieka istotą „na obraz i podobieństwo” Stwórcy, jest dana mu moc stwarzania, a sprowadzanie nakazu „rozmnażania się i czynienia sobie Ziemi poddaną” wyłącznie do płodzenia biologicznego potomstwa stanowi interpretację głęboko zawężającą. Proces, który Ra's al Ghul proponuje Bruce'owi, wymaga o wiele więcej wyrzeczeń i cierpliwości, lecz w ostatecznym rozrachunku owocuje przemianą znacznie bardziej głęboką i dynamiczną. „Musisz stać się ideą!” – oto rozwiązanie, przyświecające Wayne'owi do samego końca jego krucjaty. Mimo „szlacheckiego” pochodzenia oraz niewątpliwych zasług, nie będzie więc pretendował do bycia przywódcą politycznym ani społecznym liderem – to pozostawia instytucjom: burmistrzowi, prokuraturze, policji czy domom opieki. Ostatecznie Batman ujawnia prawdziwą tożsamość jedynie nielicznym, głównie swym bliskim (Alfred, Lucius, Rachel, Gordon). Inni domyślają się jej, jak na przykład Blake, który poznał tożsamość swego wybawcy na podstawie dobra, jakie ten okazał mu pod inną postacią.

Gotham, podobnie jak przedrewolucyjna Francja u Dickensa, jest organizmem chorym. Wiele cierpliwości wymaga pozbycie się wyniszczającej, zaraźliwej choroby bez unicestwienia zarazem samego chorego. Liga Cieni, czy to pod wodzą Ducarda czy Bane'a, wybiera to drugie rozwiązanie. Bruce mimo to postanawia unicestwić chorobę zamiast chorego. Jak jednak pozbyć się czegoś, co tkwi głęboko w każdym mieszkańcu Gotham, w każdej komórce zarażonego organizmu?

Rozwiązaniem może być jedynie coś jeszcze bardziej bezwzględnego od samej choroby i zdolne skuteczniej „zainfekować” miasto. Aby przezwyciężyć rewolucję, kontrrewolucja musi być równie dynamiczna. Co jest na tyle silne?

Odpowiedzi na to pytanie udziela Nolan w innym ze swoich filmów. „Jaki pasożyt jest najbardziej żywotny? Bakteria? Wirus? Glista?” – pyta Dom Cobb, bohater *Incepcji* (2010), po czym natychmiast odpowiada: „Idee. Żywotne, bardzo zaraźliwe. Gdy idea zagnieżdży się w umyśle, nie da się już jej usunąć. Idea w pełni uformowana i zrozumiana, zostaje na zawsze”. Cały film z 2010 r. jest opowieścią o wszczepieniu idei jednemu człowiekowi (do pełnego zrozumienia tego procesu z powodzeniem używa się dziś dawkinsowskiej memetyki¹¹). Trylogia o Batmanie idzie znacznie dalej – to nic innego, jak kolejna opowieść o incepcji, ale na znacznie szerszą skalę: dokonanej na całej, wielomilionowej społeczności miasta Gotham, której zostaje nieodwracalnie wszczepiona idea Batmana.

„Człowieka można zignorować, zniszczyć. Ale symbol... jako symbol mogą być czyste. Mogą trwać wiecznie” – tłumaczy Bruce Wayne, powracając do Gotham. „Coś rozpoznawalnego, coś przerażającego. Ludzie potrzebują dramatycznych przykładów, by wyrwać się z apatii”. Chrystus wybrał krzyż – narzędzie karności i cierpienia – aby poprzez złożoną na nim ofiarę mógł stać się znakiem tryumfu nad śmiercią i przemocą. „Znakiem, któremu sprzeciwiać się będą” (Łk 2,34¹²). Wayne z tego, czego bał się najbardziej – mrocznego, przerażającego nietoperza – potrafił uczynić symbol zwycięstwa nad strachem.

Jakkolwiek to pierwsza i ostatnia część trylogii tworzą spójną, fabularną całość (wątek Ligi Cieni), to jednak w środkowym epizodzie Batman mierzy się z najgroźniejszym przeciwnikiem, który jako jedyny rozumiał, z czym ma do czynienia. Jokerowi, podobnie jak Batmanowi, nie zależy na zdobyciu władzy dla siebie, w związku z czym ukrywa swoją ludzką tożsamość za symbolem (karty do gry, symbolizujące hazard i niepewność, czy dany dzień zakończy się niebotyczną wygra-

¹¹ Zob. J. Spalińska-Mazur, *Idea-wirus w Incepcji Christophera Nolana*, <https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs1314/JoannaSpalinskaMazur.pdf>, (dostęp: 15.11.2016).

¹² Wszystkie cytaty z Pisma Świętego pochodzą z: *Biblia Tysiąclecia Online*, Poznań 2003, <http://www.biblia.deon.pl/>, (dostęp: 15.11.2016).

ną i życiem ponad stan czy absolutnym bankructwem). Nie zamierza niszczyć Gotham, lecz zarazić miasto konkurencyjną ideą – chaosem¹³. Zniszczenie miasta wiązałoby się ze śmiercią nosiciela, na co wirus-idea nie może sobie pozwolić.

Jeżeli sama idea jest niemal niezniszczalna, ale przenika, póki co, zaledwie kilka osób, to – chcąc się jej pozbyć – należy wmówić tym osobom, że przecież nic ich nie łączy, „są tylko ludźmi”, a więc w domyśle jednostkami bez żadnych zobowiązań wobec wspólnoty, a następnie odnaleźć i zaatakować słaby punkt, który posiada każdy, choćby był on najmniejszy i pozornie nieistotny. Komisarz Loeb ucieczki przed strachem szukał w alkoholu – umarł od zatrutej whisky. Dent kochał Rachel ponad wszystko – jej śmierć odebrała mu zdrowy rozsądek. „Otóż jeśli twoja ręka lub noga jest dla ciebie powodem grzechu, odetnij ją i odrzuć od siebie!” (Mt 18,8) – mawiał Chrystus. „Wziąłem białego rycerza Gotham i sprowadziłem go na nasz poziom“ – kwituje Joker, a przegrywa dopiero wówczas, gdy usiłuje przejść na kolejny etap, zmuszając kilkaset osób, zgromadzonych na jednym statku, do zbiorowej akceptacji morderstwa w celu ratowania własnego życia. Ostatecznie nikt nie podejmuje ostatecznej decyzji i nie detonuje ładunku wybuchowego – jedni z powodu wewnętrznych przekonań, inni ze strachu, jednak dla działania wspólnoty wewnętrzne pobudki jej członków nie mają znaczenia – ważne, że zbiorowo, zewnętrznie wyraziła ona niezgodę na czynienie zła. Na drugim statku przebywają więźniowie wraz ze swymi strażnikami, którzy również zostali postawieni przed podobnym dylematem. Żaden ze strażników nie zamierza zabić, jednak po jakimś czasie krystalizuje się opcja „kompromisowa” – detonator można przecież przekazać więźniom, którzy tak czy inaczej już dopuścili się w swoim życiu tylu złych czynów, że wielokrotne morderstwo w niczym im już nie zaszkodzi. Najgroźniejszy z więźniów odbiera detonator niestawiającemu oporu strażnikowi, po czym... wyrzuca urządzenie do rzeki. Nawet skazani przez społeczeństwo na potępienie mogą odmienić swój los.

¹³ Por. P. Kaznowski, *Między fatum a marzeniem*, „Christianitas” nr 39/2008, s. 64: „Joker nie jest «typowym» zbrodniarzem (mordercą, zdrajcą czy gwałcicielem), lecz kimś, kto świadomie staje poza dobrem i złem, jako «sługa chaosu», ponieważ »tylko chaos jest sprawiedliwy«”.

Mija wyznaczona godzina. Joker domyśla się swojej klęski, a Batman – zwycięstwa. Od teraz to już Gotham, wzmocnione nowym doświadczeniem miłosierdzia, staje się bohaterem zbiorowym opowieści – tak, jak to od początku zakładał Bruce Wayne. Niestety Joker pozostawił po sobie jeszcze jedną zniszczoną duszę: dopuściwszy się kilku odrażających czynów, ginie Harvey Dent, którego Wayne przeznaczył na cywilnego lidera nowego porządku. Wraz z komisarzem Gordonem postawia zatem uczynić Denta ikoną, a siebie – złoczyńcą. Bierze na siebie wszystkie winy, jednak to poświęcenie jest pozorne. „Każdego zaś, kto tych słów moich słuca, a nie wypełnia ich, można porównać z człowiekiem nierozsądnym, który dom swój zbudował na piasku. Spadł deszcz, wezbrały potoki, zerwały się wichry i rzuciły się na ten dom. I runął, a upadek jego był wielki” (Mt 7, 26-27). Pokój jest rzeczą pożądaną, lecz ufundowany na kłamstwie „bohaterskiego” życia i śmierci Harveya Denta, nie przetrwa kolejnej dekady. „Szansa na poprawę, którą nam dałeś, umiera wraz z jego reputacją” – zauważa Gordon. Prawdziwy pokój musi być zakorzeniony w prawdzie, choćby była ona bolesna.

W ostatniej części trylogii upada zatem zbudowany na fałszu „stary porządek”. Dickensowscy „nowi gnębiciele” powstają na zgłiszczach starych, a spekulantów giełdowych, obracających zasobami ludzkimi jak walutą, zastępują trybunały rewolucyjne. Batman – przedstawiciel prawdy, którą porzucono na rzecz dobrobytu – trafia do więzienia najstraszliwszego z możliwych, gdyż najstraszliwszy w nim jest widok na utraconą wolność, kontrast własnego położenia z niedostępnym już światłem. „Gdy w Otchłani, pogrążony w mękach, podniósł oczy, ujrzał z daleka Abrahama i Łazarza na jego łonie. [...] Między nami a wami zionie ogromna przepaść, tak że nikt, choćby chciał, stąd do was przejść nie może ani stamtąd do nas się przedostać” (Łk 16, 23.26). W dzieciństwie został wyciągnięty z otchłani przez Ojca, w wieku dojrzałym musi jednak sam wymyślić sposób, w jaki się z niej wydostać. Ostateczne rozwiązanie też ma swoją symbolikę: z Otchłani nie wydostanie się nikt, kto jest z nią w jakikolwiek sposób powiązany. Droga do oswobodzenia Bruce’a odbywa się zatem bez liny. Gdy Batman powróci już do Gotham, przekaże wyzwolenie dalej, uwalniając z podziemi uwięzione tam rzesze policjantów, prowadzących potem całe miasto ku wolności.

„Panie, czy mamy uderzyć mieczem?” (Łk 22, 49). Batmana od złoczyńców, którym stawia czoła, ale także od sojuszników, nie pojmujących istoty jego walki ze złem, odróżnia to, iż nie odbiera on życia, dając każdemu szansę na sąd i poprawę. Podczas gdy Rā's al Ghūl czy Bane chcą odegrać raczej rolę starotestamentowego Bicza Bożego – dokonać podboju i zniszczenia Gotham jako kary za niemoralność obywateli, obrońca miasta woli szukać głównych sprawców i odebrać im możliwość czynienia zła. Potrafi dawać drugą szansę – ufa Selinie Kyle, choć wie, że ta dokonała wielu przestępstw i zamiast mu pomóc, równie dobrze może go oszukać. Potęgą wiary zapobiega katastrofie, a kobieta pozostanie przy Wayne'ie do samego końca.

Upadek do studni, gdzie mały Bruce zetknął się z własnym strachem, był jednym z wielu fizycznych upadków, jakich na co dzień doświadczają zarówno dzieci, jak i ludzie dorośli. Z ciemności wyciąga chłopca dopiero Ojciec, ale faktycznym przezwyciężeniem skutków klęski jest dopiero zrozumienie jej istoty – poprzez poznanie własnych słabości poznajemy także swoje mocne strony. Upadamy, aby powstać. Stąd też trylogia Nolana – świadectwo nieustannych upadków miasta Gotham – kończy się ostatecznie powstaniem.

W powszechnym odbiorze Bruce Wayne zginął gdzieś przypadkowo, a Batman jako osoba stracił życie – w wybuchu bomby atomowej. Narodził się jednak Batman jako idea – unieśmiertelniony jako symbol heroizmu, który może cechować każdego z mieszkańców Gotham – choćby poprzez pocieszenie i okrycie płaszczem małego chłopca, dopiero co pozbawionego rodziców. Poprzez uratowanie życia pasażerom sąsiedniego statku, choćby wcale na nie nie zasługiwali, a ratunek dla nich miał wiązać się z naszą śmiercią. Poprzez odwiedziny w szpitalu podstarzałego komisarza policji, w którego historii nikt już nie wierzy. „Bo byłem nagi, a przyodzialiście Mnie; byłem chory, a odwiedziliście Mnie” (Mt 25 ,36).

J. R. R. Tolkien określił raz *Władcę Pierścieni* „zasadniczo dziełem religijnym i katolickim”¹⁴. Trylogia o Mrocznym Rycerzu, podobnie jak dzieło Tolkiena, nie zawiera niemal żadnych odniesień do jakiegokolwiek religii. Nie sposób natomiast nie zgodzić się z twierdzeniem,

¹⁴ J. R. R. Tolkien, *Listy*, Poznań 2000, s. 258.

że jest ona dalece bardziej chrześcijańska niż niejedna współczesna produkcja, w której słowo „Bóg” jest odmieniane przez wszystkie przypadki, ale nie niesie ono ze sobą nic poza chwilowym uniesieniem. Nie popadajmy jednak w przesadę, doszukując się w niej dokładnego odwzorowania Ewangelii czy żywotów świętych. Batman może i oddał życie za Gotham – nowego bohatera zbiorowego, który wyrósł na micie Człowieka Nietoperza, ale Bruce Wayne przetrwał. Co więcej, reżyser sugeruje, że najwyraźniej wie, że on beztrudnie, anonimowo żyje w słonecznej Europie. Nie odmówił sobie także pozostawienia w Gotham następcy – „milczącego strażnika i czujnego obrońcy”. Nie ma w tym sprzeczności. Lata prowadzonej przez Wayne’a krucjaty o duszę Gotham nauczyły go przynajmniej tego, co streścić można – tak dobrze znanym fanom twórczości Nolana – prawem Murphy’ego: „Jeżeli coś może się nie udać – nie uda się na pewno”.

Bibliografia

Barron Robert, *Superman, General Zod, and God*, <http://www.wor-donfire.org/resources/article/superman-general-zod-and-god/465/>, (dostęp: 15.11.2016).

Biblia Tysiąclecia Online, Poznań 2003, <http://www.biblia.deon.pl/>, (dostęp: 15.11.2016).

Dickens Charles, *Opowieść o dwóch miastach*, Warszawa 1948

Douthat Ross, *The Politics of "The Dark Knight Rises"*, <<http://douthat.blogs.nytimes.com/2012/07/23/the-politics-of-the-dark-knight-rises/>>, (dostęp: 15.11.2016).

Jan Paweł II, *Laborem exercens*, <https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091981_laborem-exercens.html>, (dostęp: 15.11.2016).

Kaznowski Piotr, *Między fatum a marzeniem*, „Christianitas” nr 39/2008, s. 64.

Kochan Tymoteusz, *Zniszczyć Gotham City*, <http://lewica.pl/?id=26974>, (dostęp: 15.11.2016).

Lawler Peter, *Plato and The Man of Steel*, <<http://thefederalist.com/2013/11/11/plato-man-steel/>>, (dostęp: 15.11.2016).

Lesnick Silas, *Christopher Nolan on "The Dark Knight Rises" Literary Inspiration*, <<http://www.comingsoon.net/movies/news/92305-christopher-nolan-on-the-dark-knight-rises-literary-inspiration>>, (dostęp: 15.11.2016).

Spalińska-Mazur Joanna, *Idea-wirus w "Incepcji" Christophera Nolana*, <https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs1314/JoannaSpalinskaMazur.pdf>, (dostęp: 15.11.2016).

Riley Jenelle, '*Dark Knight Rises*' Director Christopher Nolan's Shocking Admission: No Cell Phone, Email Address, <<http://www.hollywoodreporter.com/news/dark-knight-rises-christopher-nolan-batman-352120>>, (dostęp: 15.11.2016).

Tolkien John Ronald Reuel, *Listy*, Poznań 2000.

Zakarin Jordan, '*The Dark Knight Rises*' Politics: Is Christopher Nolan's Batman Series Liberal or Conservative?, <<http://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/dark-knight-rises-politics-bane-occupy-limbaugh-nolan-351136>>, (dostęp: 15.11.2016).

Žižek Slavoj, *The politics of Batman*, <http://www.newstatesman.com/culture/culture/2012/08/slavoj-%C5%Bei%C5%Beek-politics-batman>, (dostęp: 15.11.2016).

Bartłomiej K. Krzych

Elementy filozofii i nauki w *Interstellar* Christophera Nolana

Rokrocznie pojawia się wiele filmów *science fiction*, w których nauka jest zaledwie domieszką dla misternie, choć nie zawsze logicznie i spójnie, budowanej fikcji (*Jupiter: Intronizacja*, seria *Transformers* czy nawet *Gwiezdne Wojny*). Produkcje, w których elementy naukowe przedstawiają rzeczywistą wartość edukacyjną i poznawczą, są rzadkością. Dla niektórych niedoścignionym (przynajmniej jak na ówczesne czasy) wzorem harmonii *science* oraz *fiction* pozostaje płodne filozoficznie i kultowe dzieło Stanleya Kubricka *2001: Odyseja kosmiczna* z 1968 r. Gdy świat obiegła informacja, że Christopher Nolan pracuje nad filmem poświęconym tematyce podróży kosmicznych, konsultując się przy tym z Kipem Thornem, znanym amerykańskim astrofizykiem, specjalistą od teorii względności i współczesnej kosmologii, pojawiły się głosy, że produkcja, będąca owocem ich współpracy, będzie nową *Odyseją*. Wstrzymuję się od rozsądzenia tej kwestii. Niewątpliwe jest jednak, że nolanowski *Interstellar* jest filmem wartościowym z punktu widzenia nauki i filozofii. Na tych dwóch aspektach – z konieczności wybiórczo – chcę się skupić w niniejszej pracy.

Interstellar wywołuje znaczne emocje, również w grupach niezwiązanych ściśle z kinematografią. Powodów jest kilka, między innymi: a) aura otaczająca Christophera Nolana oraz jego wcześniejsze filmy; b) zaangażowanie w produkcję filmu znanego i cenionego naukowca, Kipa Thorna – przyjaciela Stephena Hawkinga i autora bestselleru *Czarne dziury i krzywizny czasu*¹; c) przedpremierowa otoczka tajemniczej wzniosłości wokół filmu, spotęgowana przez porównania do największych dzieł gatunku.

¹ K. Thorne, *Czarne dziury i krzywizny czasu. Zdumiewające dziedzictwo Einsteina*, tłum. D. Czyżewska, Warszawa 2004.

Zatem zainteresowanie jakie budzi *Interstellar*, zwłaszcza wśród użytkowników Internetu, nikogo nie dziwi. Na wielu stronach i forach prowadzone są długie dyskusje dotyczące wątków filozoficznych oraz naukowych w filmie². Poziom wielu wypowiedzi pozostawia jednak wiele do życzenia. Niniejszy tekst jest głosem w całej dyskusji, zaś jego nadrzędny cel to ukierunkowanie jej na właściwsze, to znaczy bardziej merytoryczne tory.

Zanim przejdę do sedna, chcę zaznaczyć, że sam Thorne opublikował książkę (dostępną również w języku polskim³), w której szczegółowo, ale przystępnie objaśnia naukowe podstawy filmu. Publikacja ta powinna być punktem wyjścia do zabrania głosu w dyskusji o scjentystycznej zawartości filmu dla każdego amatora nauki i kina. Istnieją również filmy dokumentalne wyjaśniające niektóre z wielu naukowych aspektów *Interstellar*. Są one dostępne w rozszerzonych wydaniach DVD i Blu-ray⁴. Opierając się na tych materiałach oraz wiedzy własnej wynotowałem łącznie ponad pięćdziesiąt kwestii filozoficzno-naukowych w *Interstellar*, które zasługują na merytoryczne przedyskutowanie⁵. Ze względów ograniczonej objętości

² Przykładowo: P. Stanisławski, *Interstellar – naukowa recenzja filmu*, [w:] *Crazy Nauka*, 07.11.2014 (dostęp: 10.08.2016), <<http://www.crazynauka.pl/interstellar-naukowa-recenzja-filmu/>>; A. Adamczyk, *Garść szybkich uwag na temat „Interstellar”*, w: *Kwantowo.pl*, 19.11.2014 (dostęp: 10.08.2016), <<http://www.kwantowo.pl/2014/11/19/garsc-szybkich-uwag-na-temat-interstellar/>>; *Interstellar (forum)*, w: *Filmweb*, 2014- (dostęp: 10.08.2016), <<http://www.filmweb.pl/film/Interstellar-2014-375629/discussion>>.

³ K. Thorne, *Interstellar i nauka*, tłum. B. Bieniok, E. L. Łokas, Warszawa 2015.

⁴ Niektóre filmy są dostępne również w sieci internetowej: <https://www.youtube.com/results?search_query=science+interstellar> (dostęp: 10.08.2016).

⁵ By wymienić choć niektóre z poruszanych w *Interstellar* filozoficznych i/lub naukowych zagadnień: prawo Murphy’ego, możliwość podróży w czasie i istnienia lub tworzenia tuneli czasoprzestrzennych; unifikacja czterech podstawowych oddziaływań fizycznych oraz możliwość sformułowania ogólnej teorii grawitacji, łączącej mechanikę kwantową z teorią względności Einsteina; ochrona środowiska, koncepcja zrównoważonego rozwoju oraz zagadnienia ekofilozoficzne i zoologiczne; miejsce człowieka we Wszechświecie, istota człowieczeństwa, jak też pragnienie poszukiwania sensu swej egzystencji wpisane w naturę ludzką; robotyka i sztuczna inteligencja (prawa i moralność robotów, ich emocjonalność oraz etyczne granice postępowania); moralność/niemoralność i zasadność/niezasadność kłamstwa w słusznym celu; zdobycie i kolonizacja kosmosu; natura czasu (i próby jej okiełznania), ale też przestrzeni, wielowymiarowości rzeczywistości; problem zdefiniowania nauki, jej granic oraz przystawalności do rzeczywistości; etyczna dychotomia korzyści jednostki względem ogółu i *vice versa*, innymi słowy – w kontekście opowiadanej przez Nolana historii – przetrwania jednostki,

artykułu skupię się w tym miejscu na kilku subiektywnie wybranych zagadnieniach.

Zacznijmy od jednego z najcenniejszych zagadnień poruszonych w *Interstellar*, czyli miejsca i znaczenia człowieka we wszechświecie. Przyzwyczailiśmy się do naszego zacisznego domowego zakątka, jakim jest Ziemia⁶. Z punktu widzenia psychologii to całkowicie zrozumiałe. O przywiązaniu człowieka do otaczającego go świata świadczy na przykład trudność w porzuceniu systemu struktury wszechświata wypracowanego przez Arystotelesa i umocnionego w średniowieczu, zwłaszcza przez filozofię spekulatywną oraz geocentryzm Eudoksosa i Ptolemeusza. Rewolucja kopernikańska (XV-XVI w.), a następnie objęcie tronu przez fizykę newtonowską⁷ (XVII-XVIII w.) i jej despoticzna władza znacząco zmieniły postrzeganie naszego świata na mapie uniwersum. Był to jednak obraz statyczny oraz antropocentryczny. Człowiek czuł się bezpieczny w swoim zakątku wszechświata, którym rządziły twarde i absolutne prawa mechaniki klasycznej. Czuł się na Ziemi dobrze i ani myślał jej porzucić. Prawdziwy szok oraz diametralną zmianę perspektywy przyniosły badania Alberta Einsteina. Jego szczególna, a potem ogólna, teoria względności odebrały ludzkości raz na zawsze poczucie bezpieczeństwa oraz stałości. Poczucie zagubienia, bezradności i bezsilności mogą potęgować coraz to nowsze odkrycia z zakresu fizyki. Innymi słowy: człowiek znalazł się na rozdrożu. O tej sytuacji oraz o przywiązaniu człowieka do swego domu rodzinnego, łączącego się z przeświadczeniem, że gatunek ludzki winien dokonać w nim swego ewolucyjnego żywota, mówi Nolan. Niech za przykład posłuży zachowanie nauczycieli szkoły, do której uczęszczają dzieci Coopera. Twierdzą oni, że należy uczyć o tym, jak zrealizować plany pozostania ludzkości na Ziemi, nie zaś o tym, jak ją opuścić

pokolenia bądź też całego gatunku; wiarygodność nauki, jej założeń, granic i zastosowań, jak też przekładalność na codzienność i indywidualne wybory; motyw rodzicielski (rola rodziców, miłość rodziców do dzieci i *vice versa*); relacja możliwość a konieczność; czy wreszcie kwestia życia pozaziemskiego, i tak dalej.

⁶ A. Adamczyk, *Szanuj swój statek kosmiczny*, [w:] *Kwantowo.pl*, 06.08.2016 (dostęp: 10.08.2016), <<http://www.kwantowo.pl/2016/08/06/szanuj-swoj-statek-kosmiczny/>>.

⁷ Warty odnotowania jest fakt, że Newton łączył zagadnienia fizyczne z filozofią, o czym świadczy w pierwszym rządzie tytuł jego *opus magnum: Principia mathematica philosophiae naturalis* (w dosłownym tłumaczeniu z łaciny: „Matematyczne zasady filozofii naturalnej”).

(stąd zakłamania historyczne o podróżach w kosmos znajdujące się w podręcznikach Murph i Doyle'a). Na tym samym założeniu oparte jest kłamstwo i manipulacja prof. Branda, jak też motywacje Coopera, pragnącego za wszelką cenę uratować swoją córkę, z którą łączy go bardzo bliska więź.

Jaka jest rzeczywista kosmologiczna pozycja człowieka? W wyraziisty sposób pisze o tym abp Życiński w jednym ze swych pośmiertnie wydanych dzieł:

Podczas gdy średnia gęstość wszechświata jest rzędu $10\text{-}29\text{ g/cm}^3$, w naszym najbliższym sąsiedztwie typową gęstością jest różna o 29 rzędów gęstość wody 100 g/cm^3 . Wiele nietypowych pod względem fizycznym parametrów było niezbędnych, aby mogły rozwinąć się białkowe formy życia. Znamienna pozostaje dysproporcja między wiekiem wszechświata a wiekiem człowieka. Początki obecnego stadium kosmicznej ewolucji są umieszczane $13,7 \times 10^9$ lat temu, podczas gdy początki gatunku *homo sapiens sapiens* zaledwie 105 lat temu. Znaczy to, iż egzystencja człowieka stanowi zaledwie 0,00073% wieku obecnej formy wszechświata. Ponad 99,99% swej historii wszechświat rozwijał się więc bez ludzkiego obserwatora. Co więcej, obserwując wcześniejsze etapy kosmicznej ewolucji, hipotetyczny obserwator nie mógłby widzieć ani tych konkretnych obiektów, które wyznaczają nasz horyzont działania, ani też galaktyk czy planet, które nie istniały w okresie, gdy przestrzeń kosmiczną wypełniało promieniowanie⁸.

Okazuje się również, że nie tylko nasz Układ Słoneczny, ale również nasza Galaktyka (Droga Mleczna) nie stanowi wyjątku w skali kosmicznej. Wszechświat przestał być przytulnym miejscem, choć – jako taki – nadal pozostaje naszym domem⁹. Do takiego wniosku, w dramatycznych okolicznościach, dochodzą bohaterowie *Interstellar*, zwłaszcza w czasie wydarzeń, rozgrywających się na planecie Miller.

⁸ J. Życiński, Świat matematyki i jej materialnych cieni, Kraków 2011, s. 100-101.

⁹ Zob. tamże, s. 103-111.

Wtedy też młoda dr Brand w rozpaczy mówi, że przecież znała teorie, ale rzeczywistość okazała się, o wiele bardziej okrutna niż wszelkie przewidywania, bezpardonowa i zabójcza. W podobnym tonie wypowiada się Cooper, stwierdzając, że zdolnościami przetrwania w kosmosie nie przewyższamy grupki skautów. Czy oznacza to, że jesteśmy we wszechświecie sierotami, efektem ubocznym jego powstania i rozwoju? Odpowiedź będzie przecząca. Oznacza to opowiedzenie się za umiarkowaną zasadą antropiczną. Jak pisze Życiński: „[P]owstanie białkowych form życia byłoby niemożliwe wyłącznie w rozległym wszechświecie, który ewoluował przez miliardy lat”¹⁰. Wobec tego „człowiek nie jest więc kosmicznym nomadą zabłąkanym w naszych rejonach czasoprzestrzeni. Jest on dzieckiem wszechświata w tym sensie, iż jego powstanie i rozwój ściśle zależą od wielu parametrów kosmicznych”¹¹.

Okazuje się, że jesteśmy dziećmi wszechświata. Powstanie naszego gatunku i powstanie życia na Ziemi w ogóle nie byłoby możliwe, gdyby choć jeden niewielki parametr w całej ewolucji kosmosu uległ zmianie. W sposób symboliczny przedstawia to Roger Penrose na jednym ze swych rysunków z *Nowego umysłu cesarza*, gdzie Bóg wybiera jeden mikroskopijny punkt początku wszechświata na palecie niewyobrażalnie licznych możliwości¹²: biorąc pod uwagę wszystkie zgromadzone przez nas dane, szansa na to, że zaistnieje taki, a nie inny wszechświat wynosiła $1/10^{10}$ do 10^{123} . Jest to jeden z najpoważniejszych argumentów na rzecz wspomnianej już zasady antropicznej (przybierającej, rzecz jasna, różne warianty). W ogólnym znaczeniu mówi ona o tym, że cały wszechświat istnieje dla człowieka, po to, by taki byt jak człowiek mógł zaistnieć. Jednakże coraz mniej osób zakłada, że ludzkość winna zamykać się w tej niewielkiej ziemskiej przestrzeni, mimo tego, że „ten świat to skarb, to od dawna chce byśmy odeszli” (Cooper). Odnajdujemy tu niewątpliwie nawiązanie do wątków ekologicznych, o czym w dalszej części niniejszego opracowania.

Pozostając jeszcze w optyce (za)istnienia człowieka, dotykamy również kwestii czasu, obszernie podejmowanej przez Nolana. Wy-

¹⁰ Tamże, s. 107.

¹¹ Tamże, s. 108.

¹² R. Penrose, *Nowy umysł cesarza. O komputerach, umyśle i prawach fizyki*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 2000, s. 379.

kształcenie się istoty ludzkiej wymagało miliardów lat ewolucji wszechświata. Istnieją teoretyczne (a więc możliwe do uargumentowania na drodze racjonalnej) przesłanki za tym, że nasze życie, które obejmuje również szeroko rozumianą sferę duchową, nie kończy się w chwili fizycznej śmierci. Można więc powiedzieć, że „tajemnica czasu jest jednocześnie tajemnicą naszego życia”¹³. W *Interstellar* prof. Brand na niedługo przed śmiercią mówi: „Nie boję się śmierci. Jestem starym fizykiem. Boję się czasu”. To właśnie walce z nieubłaganym czasem poświęcona jest nolanowska odyseja, a jej główne przesłanie brzmi: „Okiełznaj czas, a zdobędziesz nieśmiertelność”.

Nie sposób nie przyznać racji Nolanowi, który pokazuje, że jesteśmy zdobywcami i odkrywcami, że posiadamy pasję nieustannego przekraczania granic. Mimo tego, że ludzkość powstała na Ziemi, to (najprawdopodobniej, co też sugeruje brytyjski reżyser), na niej nie zginie ani nie pozostanie. Wszystko wskazuje na to, że – prędzej czy później, w taki czy inny sposób – scenariusz *Interstellar* zrealizuje się w rzeczywistości. Wspomnijmy tylko narastającą degradację ziemskiego środowiska naturalnego czy też poważne zamiary kolonizacji Marsa (plany NASA i turystyka SpaceX Elona Muska). Jeśli jednakże Ziemia jest naszym domem, choć nie należy wyłącznie do nas – jak to wynika z jednej rozmowy przeprowadzonej przez prof. Branda i Coopera – winniśmy ją pielęgnować i troszczyć się o nią. W omawianym filmie nadmierne wykorzystanie ziemskich zasobów, bezmyślne jej sobie podporządkowywanie doprowadziło do buntu Ziemi przeciw człowiekowi. O ile z naukowego punktu widzenia scenariusz z *Interstellar* przeanalizował w swej książce Thorne¹⁴, o tyle zasadne wydaje się wskazanie na teoretyczne podstawy troski o nasz dotychczasowy kosmiczny dom.

Koniecznym jest odwołać się do nurtu tak zwanej sozologii czy też ekofilozofii/ekologizmu¹⁵. Są to dziedziny z pogranicza filozofii, przy których ufundowaniu wielkie zasługi mają polscy myśliciele¹⁶. Nie sposób nakreślić w tym miejscu historii i doktryny tych prądów myślowych.

¹³ M. Heller, *Podglądanie wszechświata*, Kraków 2011, s. 25.

¹⁴ K. Thorne, dz. cyt., s. 129-139.

¹⁵ Odwołuję się do: „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2015, t. XI.

¹⁶ L. Gawor, *W poszukiwaniu rozumienia bytu społecznego człowieka. Filozofia polska końca XIX wieku i w XX stuleciu*, Rzeszów 2015, s. 165-224.

Wspomnę tylko, że te uzupełniające się, a czasami tożsame dziedziny namysłu teoretycznego nad światem i środowiskiem, postulują zerwanie z biblijnym „czyńcie sobie ziemię poddaną” (jest to jedna z wiodących idei tradycyjnego humanizmu) na rzecz postulatu pokojowej oraz harmonijnej koegzystencji czy wręcz poddania się człowieka naturze i Matce Ziemi. Fundamentalne są w tym względzie raporty Klubu Rzymskiego, dobitnie – według ich autorów – ukazujących, że ludzkość nie nadąża z rozwiązywaniem problemów, które sama stwarza, na przykład z nadmiernym wykorzystywaniem surowców naturalnych. W jednej ze scen *Interstellar* dr Mann wygłasza doniosłe zawezwanie: „To my [czyli ludzie – B. K.] jesteśmy przyszłością”. Być może, ale – w świetle badań ekofilozoficznych – równie dobrze możemy być przyczyną samozagłady.

Z ekologią wiąże się inne pytanie, które pada z ust Coopera: „Czy natura może być zła?”. Idąc dalej tym tokiem myślenia: czy mierząc się ze wszechświatem mierzymy się tylko ze śmiercią, jak twierdzi dr Brand, czy również ze złem? By na nie odpowiedzieć trzeba się zapytać o to, czym jest zło? Czy obok zła metafizycznego istnieje też zło fizyczne? Ksiądz prof. Heller twierdzi, że w pewnym wymiarze można mówić o złu fizycznym, różnym od moralnego, które wpływa z wolnej woli pozwalającej człowiekowi dokonywać mniej lub bardziej niezdeteminowanych wyborów. Złem fizycznym ma być zasada entropii – jej wzrost będzie trwał aż do osiągnięcia przez wszechświat termodynamicznej równowagi. Zasada ta opiera się na drugiej zasadzie termodynamiki, co oznacza, że nieuchronnie prowadzi do spadku energii, co w rezultacie równa się zniszczeniu i zanikowi wszelkiego życia, a więc powszechnej śmierci. Dla człowieka zrównanie się temperatur jego ciała i otoczenia wyznacza moment śmierci. Globalnie śmiercią będzie rozpad materii przejawiający się w starzeniu i umieraniu istot. Kres tego procesu wiąże się z zakończeniem egzystencji cieplnej całego wszechświata. W teologicznej, ale też teleologicznej perspektywie oznacza to – w pewnym uproszczeniu – że wszelka kreacja związana jest z dobrem (intuicyjnie wiążemy stwarzanie z czymś pozytywnym), zaś niszczenie i destrukcja ze złem (intuicyjnie wiążemy śmierć, rozpad, zabijanie i niszczenie z czymś negatywnym)¹⁷.

¹⁷ M. Heller, *Od Wielkiego Wybuchu do Gułagu. Jak usprawiedliwić historię Wszech-*

Przedstawione problemy wiążą się z zagadnieniami etycznymi, jakie Nolan również porusza. Widz, obserwując zmagania bohaterów ze światem przyrody, swymi ograniczeniami, ale też nimi samymi, z ich wewnętrznymi uwarunkowaniami i pobudkami, musi sam udzielić sobie odpowiedzi na wiele pytań, na które reżyser nie podaje gotowej odpowiedzi, wskazując przy tym na to, by nie oceniać pochopnie bohaterów, gdyż, jak mówi dr Mann do Coopera: „Nie oceniaj mnie, ciebie nie wystawiono na taką próbę”. Oto kwestie i pytania etyczne, które odnajdujemy w *Interstellar*: czy jednostka jest ważniejsza od ogółu? Czy jednostka jest zobowiązana poświęcać swoje dobra lub siebie samą dla dobra całości gatunku? Czy ważniejsze jest zapewnienie bytu danemu, aktualnemu pokoleniu czy przyszłym pokoleniom? Czy winniśmy walczyć, w obliczu zagrożenia, o przetrwanie nas samych, choćby nieprosperujące, czy o przetrwanie gatunku, nawet jeśli równałoby się to zakończeniu naszej indywidualnej egzystencji? Czy kłamstwo w słusznej sprawie (dla kogo i w jakim znaczeniu, w jakich granicach?) może być moralnie uzasadnione i dobre? Czy zatajenie prawdy celem chronienia drugiej, zwłaszcza bliskiej nam, osoby nie wystawia jej na jeszcze większe niebezpieczeństwo, być może na samotność? Jaka jest wartość ludzkiego życia, jak wiele można poświęcić dla zakończenia zadania sukcesem? Czy w problematycznych sytuacjach powinniśmy się kierować tylko rozumem i wyrachowaniem czy jednak pewna doza irracjonalności, emocji oraz uczucia winna odgrywać rolę w podejmowaniu trudnych wyborów? Czy da się wpływu tych przedostatnich uniknąć? Jak daleko możemy wejść i zawłaszczyć przestrzeń drugiej osoby, by pokazać jej, że się myli lub, że istnieją rzeczy istotniejsze od spokoju czy własnej wygody?

W *Interstellar* prof. Brand wypowiada kwestię, w której z przekonaniem stwierdza, że „musimy myśleć jako gatunek”. Czy jednak, gdyby Cooper myślał właśnie w taki sposób, to zdołałby wypełnić swoje „przeznaczenie”? Z nolanowskiej produkcji bije pewien antymechanistyczny, powiedziałbym też, że antykartezjański i antypozytywistyczny optymizm, którego fundamentem – raz jeszcze: u Nolana – jest miłość

świata? [wykład], 18.11.2014 (dostęp: 10.08.2016), <<https://www.youtube.com/watch?v=nlM2ADweMM8>>.

oraz tęsknota za bliskimi nam ludźmi. Tęsknota ta jest tak potężna, że dr Mann uznaje ją za podstawę człowieczeństwa. O miłości – w imieniu reżysera – wypowiada się dr Brand: „Miłość jest jedyną rzeczą, jaką potrafimy dostrzec, która wykracza poza wymiar czasu i przestrzeni”. Jest to hasło nośne, mimo tego dość naiwne, bardziej charakterystyczne dla romantycznego podejścia do miłości niż dla nauki. Jednakże w życiu człowieka ogromną rolę odgrywają uczucia. Ich połączenie z chłodnym i racjonalnym podejściem do życia nierzadko graniczy z cudem. Trudności te stara się uwypuklić w swym filmie Nolan.

Przejdźmy do kolejnego wątku. W *Interstellar* zostali przedstawieni tajemniczy „Oni”, będący ludzkością przyszłości. Istoty te żyją w pięciowymiarowej rzeczywistości. Czas jest dla nich fizycznym wymiarem, gdzie przeszłość jest jakby kanionem, przyszłość zaś górą (według słów dr Brand). Istoty te mają dostęp do czasu i przestrzeni (rozumianej w odniesieniu do ludzi żyjących w XXI w., a więc egzystujących w czterech wymiarach), nie mogą jednak na nie wpływać, a tym samym komunikować się z bohaterami filmu. W tym miejscu dotykamy kilku doniosłych kwestii, chociażby: istoty człowieczeństwa, wielowymiarowości rzeczywistości, odnalezienia (zadowolającej) ogólnej teorii grawitacji. Skupmy się na dwóch pierwszych.

Samą kwestię „Ich” nazwałbym problemem transcendencji człowieczeństwa, szeroko podejmowanym przez współczesną kinematografię. Wiąże się ona z równie popularną kwestią sztucznej inteligencji oraz transhumanizmu. By wspomnieć tylko takie produkcje jak *Chappie* (2015), *Transcendencja* (2014), *Ja, Robot* (2004) czy *ExMachina* (2015). Zogniskujmy nasze rozważania na człowieku. Czy istotnie będziemy mogli kiedyś transcendować do większej liczby wymiarów? Czy skazani będziemy na zawsze – jeśli chcemy utrzymać swoje człowieczeństwo, to co nas definiuje jako ludzi – na funkcjonowanie w „naszej” czasoprzestrzeni (trzy wymiary przestrzenne i wymiar czasowy)? Czy będziemy kiedyś w stanie, tak jak Cooper, jednak bez pomocy „Ich”, poruszać się po wymiarze czasowym, jak po pagórkach?

Jest to bardzo ekscytująca wizja, jednakże naukowcy oraz filozofowie studzą wszelkie fantastyczne i elektryzujące naszą wyobraźnię pomysły. Uczeni, a wraz z nimi Stephen Hawking czy Kip Thorne, nie twierdzą, że „nasza” czterowymiarowa czasoprzestrzeń jest jedyną

nam znaną teoretycznie i faktycznie wymiarowością (czy lepiej: jawieniem się) rzeczywistości. Współczesne teorie kwantowe zakładają wręcz kilkuwymiarowość rzeczywistości (by wspomnieć tylko teorię strun czy M-teorię). Jednakże człowiek jako jestestwo jest ze swej natury trójwymiarowym bytem przestrzennym i jednowymiarowym bytem czasowym. Oznacza to, że swoje istnienie – we właściwej mu perspektywie bytowej – realizuje i wyłącznie może realizować w czterowymiarowej czasoprzestrzeni. Ni mniej, ni więcej. Wszak, gdybyśmy byli dwuwymiarowymi istotami żyjącymi na jednowymiarowej ziemi, wtedy nie moglibyśmy się na przykład mijać, nasze organizmy nie mogłyby spełniać funkcji życiowych, każdy organ dzieliłby nas, jako poszczególne istoty, na odrębne części. Podobnie, więcej wymiarów uniemożliwia istnienie bytu, jakim jest człowiek. Hawking w *Krótkiej historii czasu* pisze:

W trzech wymiarach siła ciężenia maleje cztery razy, gdy dystans między ciałami jest podwojony. W czterech wymiarach zmalałaby ośmiokrotnie, w pięciu szesnastokrotnie i tak dalej. Oznaczałoby to niestabilność choćby naszego Układu Słonecznego – najmniejsze zaburzenie orbity kołowej, na przykład przez inną planetę, wprowadziłoby planetę w trajektorię spiralną, w kierunku do lub od Słońca. Wtedy, albo spalilibyśmy się albo zamarzli¹⁸.

Już te rozważania pokazują, że – jak to podkreśla również polski filozof, Andrzej Zachariasz – trzy wymiary przestrzenne i jeden czasowy, tworzące „naszą” czasoprzestrzeń są konstytutywnymi, ale też koniecznymi warunkami zaistnienia człowieka jako organizmu biologicznego: „Człowiek jest tym jestestwem (bytem) należącym do świata materialnego (empirycznego), który istnieje jako byt przestrzenny, a zarazem czasowy i jako taki byt może istnieć jedynie w czterowymiarowej czasoprzestrzeni. Czterowymiarowa czasoprzestrzeń jest tym samym warunkiem istnienia i funkcjonowania jestestwa ludzkiego”¹⁹.

¹⁸ S. Hawking, *Krótką historia czasu. Od wielkiego wybuchu do czarnych dziur*, tłum. P. Amsterdamski, Poznań 2008, s. 153.

¹⁹ A. L. Zachariasz, *Istnienie. Jego momenty i absolut czyli w poszukiwaniu przedmiotu*

Spróbujmy spojrzeć na podniesiony problem z innej strony i zapytajmy, czy Nolanowscy „Oni” są ucieleśnieniem transhumanistycznych ideałów? Czy nie są ucieleśnieniem postulatów stworzenia Człowieka 2.0? Wszak u podstaw tego poglądu „leży niezgoda na ludzką kondycję i związane z nią biologiczne, psychiczne i społeczne ograniczenia, a także wiara, że dzięki rozwojowi nauki i techniki ograniczenia te zostaną przekroczone”²⁰ – jak czytamy we wstępie do 111 numeru kwartalnika *Ethos* w całości poświęconemu tematowi transhumanizmu. Sami transhumaniści traktują realizację swej wizji jako drogę ku wyzwoleniu ludzkości ze wszelkich ograniczeń, rozumianych zwłaszcza w wymiarze fizycznym, cielesnym i materialnym. Nie rozwodząc się zbyt nad ocenami owego stanowiska, należy wobec tego z całą pewnością stwierdzić, że jest to radykalny, ale jednocześnie utopijny program dehumanizacji. By nie pozostać gołosłownym, spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, czym jest współczesny transhumanizm? Jego przedstawiciele twierdzą, że nie jesteśmy już niewolnikami ewolucji czy natury, ale winniśmy przekroczyć jej granice za pomocą konwergencji obecnych i przyszłych technologii: nanotechnologii, biotechnologii, technologii informacyjnych, kognitywistyki, kroniki, sztucznej inteligencji, transferu umysłu, sztucznego życia etc. Celem jest utworzenie społeczeństw doskonale zorganizowanych przez doskonałych ludzi na doskonałej Ziemi (lub lepiej: „ziemi”). Pozostaje jednak pytanie: na czym miałyby polegać kryteria tej doskonałości? Co najmniej niepokój mogą budzić przeszłe doświadczenia w tym względzie (hitleryzm, marksizm, komunizm, socjalizm). Pytając o to, czy przypadkiem nie jesteśmy jednym z ostatnich pokoleń *Homo sapiens* Fukuyama stwierdza, że transhumanizm jest najniebezpieczniejszą ideą współczesności. Dlaczego? Bo jeśli (wkrótce?) zaistnieje możliwość głębokiej modyfikacji genów potomstwa, to następne pokolenia nie będą już efektem naturalnej rekombinacji ewolucyjnej DNA, ale będą sztucznymi tworamami (a może lepiej: potworami?), zarówno kulturowymi, jak i technicznymi. Transhumanizm chce wykorzystać narzędzia umożliwiające przez (lub też w niedługim czasie umożliwi) biotechnologię do integralnej zmiany

einanologii, Rzeszów 2004, s. 256.

²⁰ A. Lekka-Kowalik, *Quo vadis humanus?*, „Ethos” 2015, nr 111, s. 5.

natury ludzkiej, tak by móc przenieść całą ludzkość w „począłowieczy” etap historii. Czy to możliwe? Nie rozsządam. Pewne jest jednak, że nie są to kwestie błahe i łatwe do rozstrzygnięcia²¹.

Owe post- czy też transhumanistyczne zagwozдки w naturalny sposób prowadzą nas do ostatniego tematu, jaki poruszę, mianowicie sztucznej inteligencji, której nadzwyczaj sympatycznymi przedstawicielami w *Interstellar* są TARS, CASE i KIPP. Nie sposób omówić tu choćby w zarysie wszystkich kwestii, łączących się z tą coraz popularniejszą żywszą domeną nauki. Z pożytkiem można odnieść się chociażby do niedawno wydanej w języku polskim *Superinteligencji* Nicka Bostroma²². Warto zwrócić uwagę na tę kwestię w ujęciu Nolana. Otóż zadziwiające, choć tak prawdziwie ludzkie, jest traktowanie przez bohaterów jego dzieła wspomnianych robotów, czy nawet „zwykłych”, niemówiących maszyn. Przykładem jest scena z początku filmu, którą nazwijmy „polowaniem na drona”. Po wszystkim młodziutka Murph pyta ojca: „Czy nie można go wypuścić? Przecież nikomu nie robił krzywdy?”. Sam Cooper wypowiada też interesujące słowa (względem maszyn): „One muszą się adaptować [do sytuacji – B. K.], tak jak my”.

Każdy robot prezentuje inny typ osobowości: jeden jest gadułą z poczuciem humoru, drugi raczej milczącym „zadaniowcem”. Podobnie też, jak to było w przypadku drona i Murph, otaczane są one troską ludzi, którzy się do nich przywiązują i wchodzą z nimi w isticie ludzkie relacje, by wspomnieć tylko o reakcji dra Brand na poświęcenie, którego będzie musiał dokonać TARS, pozwalając się zrzucić do czarnej dziury. Co więcej, sam TARS, kiedy to bohaterowie filmu znajdują się na planecie Manna, zamartwia się o to, jak czuje się KIPP.

Jaka, według Nolana, ma być granica (dodajmy: bezpieczna), która ciągle pozwalałaby panować ludzkości nad swymi wytworami? Odpowiedź znajdujemy w ustach dra Manna: „Maszyna nie improwizuje, nie ma strachu przed śmiercią. To nasz instynkt przetrwania jest najwspólniejszym źródłem inspiracji”. Czy są to kryteria wystarczające? Z pewnością nie, o czym świadczą niekończące się debaty. (Zauważmy jeszcze

²¹ Niniejszy akapit jest streszczeniem tekstu: B. K. Krzych, *Post-człowiek i sztuczne życie. Utopia transhumanizmu?*, „Forum Filozoficzne” 2016, nr 11, s. 5-7.

²² N. Bostrom, *Superinteligencja. Scenariusze, strategie, zagrożenia*, tłum. D. Konowrocka-Sawa, Gliwice 2016.

na marginesie, że w sposób potoczny mówimy nawet o inteligencji urządzeń codziennego użytku, na przykład pralek; w budowaniu ściśle naukowego dyskursu należałoby dokonać stosownych i nieodzownych rozróżnień terminologiczno-pojęciowych).

Wobec powyższego spróbujmy zapytać się o możliwe przyszłe formy życia, o tak zwane typy post-ludzi, którzy mieliby być połączeniem istot ludzkich i sztucznej inteligencji, w pewnym zakresie również realizacją celów transhumanistycznych. Za prof. Marianem Wnukiem opiszę krótko pięć możliwych przyszłych form życia²³. Tak też organizm ludzki gatunku *homo sapiens sapiens*, będący białkową formą życia, dla której „naturalnym” otoczeniem jest ziemska infrastruktura można nazwać bio-orgiem. Możliwe przyszłe formy życia to natomiast:

a) cyborg – organizm cybernetyczny, będący produktem kombinacji techniki i biologii człowieka; popkulturową realizacją tego projektu jest znany wszystkim Robocop;

b) silorg – organizm krzemowy będący „nieczłowiekiem człowieko-podobnym”, formowanym przez kodowanie sztucznego DNA na związki krzemowe, z amoniakiem jako rozpuszczalnikiem; ten typ post-człowieka miałby być przeznaczony dla pozaziemskiej infrastruktury w przestrzeni kosmicznej w nadziei opanowania innych planet, do których środowisk się zaadaptuje (znajdujemy się więc w pełni w optyce Nolanowskiego *Interstellar*); futurystyczną wizję z podróżami w czasie (do przodu i do tyłu) kreśli Thorne w słowie wstępnym do swojej najlepszej popularnonaukowej książki *Czarne dziury i krzywizny czasu*;

c) symborg – czyli organizm symboliczny, będący samo-refleksyjnym reprodukcującym się samo-świadomym „żywym programem” w obrębie Internetu jako swego „naturalnego środowiska”; posiadałby on zaawansowane funkcje kontaktu z innymi gatunkami rozumnymi bądź urządzeniami technicznymi; byłaby to już zupełnie odcieleśniona forma życia rozplywająca się w przestrzeni cyfrowej; swoisty organizm wirtualny; innymi słowy symborg byłby informacją i tworzył informację; przykład symborgów znajdziemy we wspomnianej w filmach takich jak *Transcendencja* (2014) oraz *Chappie* (2015);

²³ M. Wnuk, *Życie sztuczne? Post-człowiek. Szansa czy iluzja?*, [w:] A. Maryniarczyk et al. (red.), *Spór o początek i koniec życia ludzkiego*, Lublin 2015, s. 283-284.

d) geborg – czyli forma życia uzyskana dzięki inżynierii genetycznej, która czyni obecnie ogromne postępy, również w badaniach nad sztucznymi chromosomami ludzkimi – mają one zasadnicze znaczenie dla realizacji transhumanistycznych celów;

e) technoborg – czyli technologiczna forma życia obejmująca egzozszkieletoborgi (z zewnętrznym szkieletem jak u owadów) lub inne formy, jakich dziś nie potrafimy sobie wyobrazić.

Poruszone pokrótce kwestie ukazują bogactwo elementów naukowych i filozoficznych *Interstellar* Christophera Nolana. Jednocześnie nie wyczerpują one możliwych interpretacji. W zamierzeniu autora niniejszy tekst stanowić ma przyczynek do poważnej dyskusji o nauce i filozofii w odniesieniu do nolanowskiej odysei kosmicznej.

Bibliografia

Adamczyk Adam, *Garść szybkich uwag na temat „Interstellar”*, w: Kwantowo.pl, <http://www.kwantowo.pl/2014/11/19/garsc-szybkich-uwag-na-temat-interstellar/>, (dostęp: 10.08.2016).

Adamczyk Adam, *Szanuj swój statek kosmiczny*, w: Kwantowo.pl, <http://www.kwantowo.pl/2016/08/06/szanuj-swoj-statek-kosmiczny/>, (dostęp: 10.08.2016).

Bostrom Nick, *Superinteligencja. Scenariusze, strategie, zagrożenia*, tłum. D. Konowrocka-Sawa, Gliwice 2016.

Gawor Leszek, *W poszukiwaniu rozumienia bytu społecznego człowieka. Filozofia polska końca XIX wieku i w XX stuleciu*, Rzeszów 2015.

Hawking Stephen, *Krótką historia czasu. Od wielkiego wybuchu do czarnych dziur*, tłum. P. Amsterdamski, Poznań 2008.

Heller Michał, *Od Wielkiego Wybuchu do Gulagu. Jak usprawiedliwić historię Wszechświata?*, <https://www.youtube.com/watch?v=nlM2AD-weMM8>, (dostęp: 10.08.2016).

Heller Michał, *Podglądanie wszechświata*, Kraków 2011.

Krzych K. Bartłomiej, *Post-człowiek i sztuczne życie. Utopia transhumanizmu?*, „Forum Filozoficzne” 2016, nr 11, s. 5-7.

Lekka-Kowalik Agnieszka, *Quo vadis humanus?*, „Ethos 2015, nr 111, s. 5.

Penrose Roger, *Nowy umysł cesarza. O komputerach, umyśle i prawach fizyki*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 2000.

Stanisławski Piotr, *Interstellar – naukowa recenzja filmu*, w: Crazy Nauka, <http://www.crazynauka.pl/interstellar-naukowa-recenzja-filmu>,

(dostęp: 10.08.2016).

Thorne Kip, *Czarne dziury i krzywizny czasu. Zdumiewające dziedzictwo Einsteina*, tłum. D. Czyżewska, Warszawa 2004.

Thorne Kip, *Interstellar i nauka*, tłum. B. Bieniok, E. L. Łokas, Warszawa 2015.

Wnuk Marian, *Życie sztuczne? Post-człowiek. Szansa czy iluzja?*, w: *Spór o początek i koniec życia ludzkiego*, red. A. Maryniarczyk, A. Gudaniec, Z. Pańpuch, Lublin 2015.

Zachariasz L. Andrzej, *Istnienie. Jego momenty i absolut czyli w poszukiwaniu przedmiotu einanologii*, Rzeszów 2004.

Życiński Józef, *Świat matematyki i jej materialnych cieni*, Kraków 2011.

CZĘŚĆ III

Nolan: interpretacje

Ostatnia część *Nolan: interpretacje* jest zbiorem czterech artykułów, w których badacze przedstawiają nowatorskie ujęcia interpretacyjne, a także odnajdują nieoczywiste tropy w twórczości brytyjskiego artysty.

Iwona Grodź w tekście *Labirynt czy/i kłącze? Kilka uwag o „Incepcji” Christophera Nolana* przekonuje, że Nolan wpisuje się w paradygmaty współczesnej narracji filmowej, a samo „uporządkowanie świata przedstawionego w dziele sztuki na wzór labiryntu czy/i kłącza stało się standardowym chwytem”. Taka struktura filmu wpływa na percepcję widza, czyni go bardziej uważnym. Grodź w obszernej rozprawie rozwija wątek główny, nie zapominając o historycznych i kulturowych kontekstach. Połączenie tych elementów pozwoliło autorce na dokonanie wyczerpującej i wszechstronnej analizy.

Interesujące informacje zawiera praca Agnieszki Kiejziewicz: *Awangardowe inspiracje. Nolan i twórczość braci Quay*. Badaczka przypomina, że zanim reżyser zasłynął na gruncie kina popularnego, próbował swoich sił jako twórca niezależny. Wynikiem jego pierwszych eksperymentów filmowych była krótkometrażówka *Doodlebug* (1997), stanowiąca preludeum do późniejszych doświadczeń z ekranową czasoprzestrzenią. Jednakże w 2015 roku, mając już ugruntowaną pozycję w świecie

filmowym, Nolan zaskoczył odbiorców próbą powrotu do źródeł swoich dawnych inspiracji. Dokonał tego podejmując współpracę z braćmi Quay – weteranami onirycznych animacji poklatkowych, tworzonych z wykorzystaniem unikatowych, mrocznych lalek. Kiejziewicz przybliży czytelnikowi tę historię.

We właściwej partii tekstu autorka dokonuje analizy krótkometrażowego dokumentu Nolana pt. *Quay* oraz projektu, który twórca realizuje razem ze wspomnianymi artystami. Ponadto w artykule zostały wskazane inspiracje dokonania animatorów, obecne w dotychczasowej filmografii brytyjskiego reżysera. Kiejziewicz dostrzega fenomen zjawiska, jakim jest chęć powrotu Nolana do skrywanych fascynacji kinem awangardowym, dlatego konkluzją tekstu czyni próbę odpowiedzi na pytanie: w jakim kierunku rozwinie się twórczość reżysera?

Bartłomiej Nowak w analizie *Seks, gender i heteronormatywność w filmach Christophera Nolana* skupia się głównie na kwestii obrazowania w nich miłości, także fizycznej. Równolegle interesuje autora funkcjonowanie w diegezie jego dzieł filmowych płci kulturowej oraz uwikłanie tej kategorii w heteronormatywność.

Nowak odwołuje się do spostrzeżeń Lindy Williams z książki *Seks na ekranie*, dotyczących przemian w sposobach prezentowania seksualności w kinie od jego zarania do czasów współczesnych. Wobec tego zadaje pytania: czy filmy Nolana, oskarżane czasem o rugowanie z diegezy seksu, świadomie wracają w obrazowaniu do amerykańskich standardów 'aseksualnych' czasów kodeksu Haysa, czy może kwestia ta jest bardziej skomplikowana? W jaki sposób (jeśli w ogóle) filmy Nolana przełamują schematy ról płciowych? W literaturze przedmiotu ponadto pojawiają się badania dotyczące funkcjonowania płci kulturowej w kinie i poza nim, a więc m.in. prace Judith Butler i Laury Mulvey. Celem artykułu Nowaka jest wprowadzenie do badań filmografii Nolana ukierunkowanych na kategorie płciowe i seksualne.

Na roli kobiety – choć w innym kontekście – zasadza się koncept Patrycji Rojek, autorki *Mitologicznych bohaterek w „Incep-*

cji" *Christophera Nolana*. Stwierdza ona, że rosnąca w ostatnich latach popularność hollywoodzkich filmów o mitycznych greckich herosach nie idzie w parze ze wzrostem ilości produkcji, w których protagonistkami byłoby najwspanialsze z antycznych kobiet. Figury mitologicznych bohaterek odnaleźć za to można znacznie częściej w filmach nierzadko pozbawionych kostiumu antycznego, które wchodzą w interakcję z mitem na nieco głębszym poziomie; czyli tam, gdzie manifestuje się zainteresowane konkretną postacią, jej moralnymi postawami, gdzie uwidacznia się próba skonfrontowania ich ze współczesnością.

W głównej części rozważań Rojek koncentruje się inspiracjach mitologicznych w *Incepcji*. Píše o tym, że z jednej strony wieloletnia tułaczka Doma Cobba przypomina zmagania Odysa, z drugiej zaś silne eksponowanie motywu labiryntu odnosi nas do mitu o Tezeuszu. Wreszcie – w ekranowym życiu bohatera niezwykle ważną rolę pełnią kobiety – Ariadne i Mal. Badaczka analizuje komponenty, które składają się na kulturowy rodowód bohaterki. Uzyskane dane służą do odpowiedzi na pytania: 1) Jak wiele bohaterki Nolana dziedziczą od swoich mitologicznych poprzedniczek (Ariadny, Penelopy i Eurydyki)? 2) W jaki sposób są obrazowane? 3) W jakim stopniu mitologiczne kobiety funkcjonują dziś jako figury zdemityzowane?

Iwona Grodź

Labirynt czy/i kłacze? Kilka uwag o *Incepcji* Christophera Nolana

„Wiemy, że to, na co patrzymy, nie dzieje się naprawdę, a jednak chcemy w to wierzyć. Na tym polega sedno rozrywki”.

Christopher Nolan

Uporządkowanie świata przedstawionego w dziele sztuki na wzór labiryntu czy/i kłacza współcześnie stało się standardowym chwytem¹. To też niezaprzeczalnie jedno z paradygmatów współczesnej narracji w kinie². Twórcy dzięki nim inspirują widzów do bardziej czujnego i wyrafinowanego odbioru (por. błądzenie w labiryncie interpretacji). Zwykle bowiem ‘labirynt’ i ‘kłacze’ oznaczają konieczność sięgnięcia do tajemnic przeszłości (por. prawdy mitologiczne)³, zmierzenia się z tym, co jest nieznanne, obce, a jednocześnie obecne w teraźniejszości, ciągle zmieniające swoje oblicze, multiplikujące się i „zagarniające” coraz większe przestrzenie percepcji.

Współcześnie tworzy się coraz więcej filmów, w których zarówno struktury labiryntu, jak i kłacza współlistnieją ze sobą. Ta druga jest jakby „dziką”, bo „niehumaniczną” odmianą tej pierwszej. Filmoznawcy zazwyczaj wskazują następujące filmowe źródła i przykłady potwierdzające tę tezę: *Rękopis znaleziony w Saragossie* Wojciecha Hasa (1964),

¹ Uporządkowanie przestrzeni na wzór labiryntu jest znane od dawna. Struktura kłacza typowa jest przede wszystkim dla sztuki powstałej po przełomie poststrukturalistycznym.

² Zob. M. Jakubowska, K. Żyto, *Labirynt i kłacze. Paradygmaty współczesnej narracji filmowej*, [w:] *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R. Kluszczyński, Łódź 2015, s. 11-21.

³ M. Thalmann, *Labirynt*, przeł. A. Sąpoliński, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 345-374.

Lśnienie Stanleya Kubricka (1980) czy *Incepcję* Christophera Nolana (2010), która stanie się przedmiotem tych rozważań. W każdym z trzech przypadków skomplikowanie (labiryntowości czy porównanie do struktury kłacza) przestrzeni diegetycznych towarzyszy podobnej organizacji na poziomie narracji⁴. Od razu nasuwa się jednak pytanie: jaka struktura organizacji świata przedstawionego we wskazanym filmie dominuje? A także, która ma priorytetowy wpływ na przyjętą przez reżysera strategię narracji⁵? Pojawiają się też liczne wątpliwości, co do tak sformułowanych pytań, gdyż sugerują one dychotomię, istnienie wyraźnego podziału, spójnej granicy: labirynt czy kłacz? A przecież twórcy kultury współczesnej starają się unikać takiego postrzegania sztuki, a nawet szerzej: rzeczywistości. Konieczne jest więc wstawienie między te dwa pojęcia, dwie idee na przykład spójnika „i”, który odsyła do dążności odnajdywania połączeń, „przenikań” (por. *infiltracja*), elementów spójnych, wspólnych, wynikających z siebie nawzajem. Wydaje się, że *Incepcja* jest filmem, pozwalającym na dokonywanie właśnie takich poszukiwań.

Stwierdzenie, że struktury labiryntowe, a także odwołujące się do konstrukcji kłacza, to elementy tworzące tak zwany paradygmat współczesnej narracji filmowej, spełniającej oczekiwania wielu odbiorców, pozwala wyznaczyć konkretne działania badawcze. Przede wszystkim warto podjąć próbę ich opisania i dookreślenia na konkretnym przykładzie czy przykładach. A jednocześnie wskazać różnice między tymi modelami⁶.

⁴ Por. M. Jakubowska, K. Żyto, *Labirynt i kłacz. Paradygmaty współczesnej narracji filmowej*, dz. cyt., s. 19.

Wcześniej autorki wskazują film *Memento* Nolana jako przykład struktury labiryntowej opartej na motywie koła, oraz piszą o narracji szkatułkowej w *Incepcji*.

⁵ Strategie narracyjne: zob. m.in. Alicja Helman, Andrzej Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008 i <<http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/narracja/348> – *Słownik filmu*>, red. Rafał Syska, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010 (dostęp: 30.04.2016).

⁶ Nie jest to także dążenie nowe, podjęte zostało w badaniach z chwilą narodzin konieczności pisania teorii badań nad kulturą, swoje apogeum osiągnęło w czasie dokonywania rekapitulacji, reinterpretacji, a więc wraz ze wszystkim metodologiami postrukturalistycznymi. W polskim filmoznawstwie również sporo na ten temat pisali, m.in. Maryla Hopfinger, Andrzej Gwóźdź, Ryszard Kluszczyński i wielu innych. Labiryntowość i struktura kłacza stały się podstawą rozważań, np. Małgorzaty Jakubowskiej czy Kamili Żyto. Warto również zwrócić uwagę na ujęcie ogólne postmodernizm w filmie fabularnym, które zaproponował m.in.

Mag z Londynu... Christopher Nolan

„Dla mnie film jest przede wszystkim rozrywką”.
Christopher Nolan

Krytyka różnie oceniała działalność artystyczną Christophera Nolana, ale to nie przeszkadzało mu w tworzeniu inspirujących i godnych uwagi filmów. Pisano na przykład, że reżyser „zatrzymał się w miejscu artystycznego rozwoju, szczególnie od czasu realizacji filmu *Bezsenność*”, że „kręci projekty coraz mniej ambitne”⁷. Niemniej nie trudno zauważyć, że jest to jeden z ciekawszych twórców kina postmodernistycznego (a więc kina sięgającego do utrwalonych schematów i igrającego z nimi)⁸. W kontekście *Incepcji* pisano ponadto, potwierdzając wcześniejsze konotacje, o cyberpunku i przeboju *technoir*, a więc mieszanu tego, co zaawansowane technicznie z buntem czy rewolucją (zob. Bruce Bethke *Cyberpunk* z 1984 roku czy *Neuromancer* Williama Gibsona)⁹.

Pozornie filmy Nolana są różne, z uwagi na inne tematy, formy, ale w istocie wiele je łączy, na przykład wspólne motywy, te same dążenia stylistyczne, źródła inspiracji, ukazanie człowieka w ciemnych barwach, preferowane gatunki¹⁰. Niemal w każdym z projektów

Arkadiusz Lewicki w książce *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław 2007.

⁷ Przytoczenie m.in. za H. Kubit, *Christoper Nolan – mroczny iluzjonista*, [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*, red. Łukasz Plesnar, Rafał Syska, Kraków 2010.

Wydaje się, że opinie te dotyczyły przede wszystkim kontynuowania cyklu o losach Batmana (po *Batmanach* w reżyserii T. Burtona i J. Schumachera), np. *Batman – Początek* z 2005 roku. W reżyserii Nolana może być to wyśmienity przykład kina z gatunku *superhero movie* (przede wszystkim o superbohaterach z komiksów, np. *Superman*, reż. Richard Donner (1978, 1980), *Batman* w reż. Tima Burtona (1989), *X-Men*, reż. Bryan Singer z 2000 roku itp. To swoisty amalgamat realizmu i komiksu.

⁸ Odnowienie kina *noir* oraz eksperymenty z narracją, można zaobserwować już we wcześniejszych filmach Nolana, np. *Memento* (2000).

⁹ Zob. *Klącze*: zob. m.in. M. Jakubowska, K. Żyto, *Labirynt i klącze. Paradygmaty współczesnej narracji filmowej*, dz. cyt., s. 11-21.

¹⁰ Liczne nawiązania do filmu *noir* (zob. *neo-noir* – nurt, gatunek, styl), a więc eskapizm, pesymizm rodem z prozy Kafki, ciekawa struktura narracyjna, ponura atmosfera, samotność, cynizm, egzystencjalizm, opętanie, pojawienie się sobowtóra, uboga scenografia, użycie taśmy czarno-białej, stosowanie zbliżeń, uporczywie pojawiające się dźwięki, np. zegar, telefon (zob. H. Kubit, *Christoper Nolan – mroczny iluzjonista*, [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*, red.

Nolana ważną rolę odgrywają efekty specjalne, ale reżyserowi bardzo zależało, żeby ich znaczenie miało głębszą wymowę. Dążył także do tego, żeby to, co planowano jako czystą symulację, w jego filmach było prawdą, żeby działa się naprawdę (często więc świadomie rezygnował z wykorzystywania efektów czy komputerowej kreacji). Wszystkie filmy twórcy *Prestiżu* odwołują się ponadto do „egzystencjalnego lęku przed poczuciem bezsensu”¹¹. W ostatecznym rozrachunku nawet projekty czysto rozrywkowe okazały się sukcesami nie tylko komercyjnymi, ale i artystycznymi.

Incepcja... fatamorgany ludzkiego umysłu

„Cała sztuka opiera się na kłamstwie”.

Christopher Nolan

Od razu po premierze *Incepcji*, tj. w 2010 roku, doceniono walory dramaturgiczne projektu, nagradzając go „Nagrodam Hugo”¹². Film otrzymał też cztery Oscary: za zdjęcia, efekty specjalne, dźwięk i jego montaż. Lapidarnie ujmując, jest to opowieść o możliwościach, jakie daje nowoczesna technologia użyta w celu wpływania na proces ludzkiego śnienia¹³.

Ł. Plesnar, R. Syska, Kraków 2010).

¹¹ B. Paszyłk, Nolan, [w:] *Słownik gatunków i zjawisk filmowych*, Warszawa 2010, s. 124-127 (zob. też hasła: *film postmodernistyczny, neo-noir, superhero movie, cyberpunk, steampunk*).

¹² W filmie, rzecz jasna, pojawia się nawiązanie do tytułowej ‘incepcji’ (choć trzeba pamiętać, że w oryginale tytułowym słowem jest: SYNCOPY) w czasie rozmowy bohaterów o idei, która może opanować nasz umysł, rozplenić się w nim niczym roślina. W wersji polskojęzycznej chodzi o słowo ‘incepcja’, w oryginalnej ‘syncopy’. ‘Incepcja’ odsyła przynajmniej do trzech znaczeń: sugeruje początek czegoś, moment startu (1); oznacza awans, otrzymanie wyższego stopnia, np. naukowego (2); w świecie wykreowanym (zob. *science fiction*) „wkodowanie” komus jakiego pomysłu, idei czy zaprogramowanie czyjegoś umysłu zgodnie z jego marzeniami, snami (zob. też wyjaśnienie w słowniku *on-line*: <http://www.dictionary.com/browse/inception>, dostęp: 30.04.2016). ‘Syncopy’ dla językoznawców może oznaczać opuszczenie kilku liter w wyrazie (stworzenie tzw. skrótownca), przeskok. Podobne znaczenie ma to słowo w muzykologii. W medycynie natomiast odsyła do szybkiej, krótkotrwałej utraty świadomości w wyniku omdlenia, ataku serca, udaru itp. (zob. jw.).

¹³ Problemem do rozważenia jest ponadto ustalenie, jak nasz umysł stara się „złapać” ideę, która jest genialna. Jak poszukuje inspiracji? Jaki oferuje wybór? Jak można

Zainteresowanie snem w kinie, a nawet porównanie sensu filmowego z marzeniem sennym czy śnieniem, znane jest od narodzin sztuki ruchomych obrazów. Wielu teoretyków filmów już przed laty pisało o tym fenomenie (zob. m.in. Edgar Morin), liczni filmowcy realizowali filmy na ten temat. Jak to się jednak stało, że tym zagadnieniem zainteresował się twórca *Memento*? W jednym z wywiadów Nolan wyjaśniał:

Sny zawsze mnie interesowały, szczególnie jako reżysera. (...) każdej nocy we śnie tworzymy historie, tworzymy światy. Powołujemy do życia ludzi. Gdy z nimi rozmawiamy, mówią słowami, które sami dla nich ułożyliśmy. Ale nie zdajemy sobie z tego sprawy. Wydaje nam się, że faktycznie jesteśmy w innym, obcym świecie. Podczas gdy wszystko dzieje się wewnątrz naszego umysłu. Sny to fascynująca sprawa. Pokazują, jak wiele nieznanych jeszcze możliwości kryje ludzki mózg¹⁴.

Ta wypowiedź niewątpliwie wiele wyjaśnia. Przede wszystkim sugeruje świadomość i spójną realizację własnych fascynacji. Potwierdzają to też konkretne projekty twórcy *Prestiżu*. Skomplikowaną strukturę narracyjną *Incepcji* zapowiedziało na przykład *Memento*¹⁵. W tym ostatnim filmie reżyser opowiada historię człowieka, który z powodu dysfunkcji pamięci krótkotrwałej zmuszony jest do ciągłego poszukiwania prawdy o sobie i swojej przeszłości. Nie jest to proste ani do werbalizacji, ani wizualizacji. W tym przypadku swoistym labiryntem-kroniką wydarzeń staje się ciało głównego bohatera. Ta próba zobrazowania stanu braku orientacji w czasie i przestrzeni skłoniła

nią zainfekować innych? Nawet wówczas, gdy jej przedmiot w ogóle nie istnieje? To tak naprawdę pytanie o sposób funkcjonowania naszego umysłu? A więc organu-labiryntu myśli, którego tajemnicy nikt nie potrafi do końca zgłębić, a to przecież dzięki niemu kreujemy siebie, innych, całą naszą rzeczywistość. Bohaterowie wiele rozmawiają też na temat snów i reguł, które pozwalają ustalić, kto jest jego sprawcą (projektantem snów i ma zdolność rozmawiania z naszą podświadomością), a więc „władcą”, a kto tylko bohaterem? W końcu, jak działa podświadomość?

¹⁴ Zob. http://www.wired.com/2010/11/pl_inception_nolan/?pid=3929&viewall=true (dostęp: 17.08.2016).

¹⁵ J. Ostaszewski, *W pętli zapomnienia. Analiza narracyjna filmu „Memento” Ch. Nolana*, w: *Psychologiczne aspekty komunikacji wizualnej*, red. P. Francuz, Lublin 2007, s. 154-155.

Nolana do wprowadzenia dwóch czasoprzestrzeni. Jedna jest barwna. Druga czarno-biała. W tej pierwszej sceny przebiegają normalnie, lecz są przedstawione w odwrotnej kolejności. Widz, na podobnych zasadach (sukcesywnie), co bohater, zdobywa wiedzę na temat jego przeszłości. Wraz z nim uwikłany jest w gąszcz zagadek do rozwiązania i dróg do pokonania. W *Incepcji* natomiast reżyserowi zależało dodatkowo na emocjonalnej narracji, która reprezentowałaby świat wewnętrzny, intymny głównych bohaterów, np. zakochanej kobiety czy zakochanych kobiet: żony głównego bohatera: Mel, i jego przewodniczki: Ariadny. Dlatego zapewne to, co istotne w *Incepcji*, ma charakter mentalny¹⁶.

W filmie Nolana organizacja przestrzeni i jej architektura odgrywają bardzo ważną rolę. Dlatego warto pamiętać też o ich związku z labiryntem. Architektura była, jest i będzie ponadczasowym komunikatem¹⁷. Tak jak wszystkie sztuki narracyjne, np. film, „opowiada” jakąś historię. Architektura umieszczana jest dodatkowo „na granicy” tego, co nazwiemy *sztuką* i tego, co określimy *usługą*. Umberto Eco rozważał następującą kwestię:

Jeżeli kody architektury mówią o tym, jak ma być zbudowany kościół, aby być kościołem (kody typologiczne), to możemy co najwyżej wygrywać opisaną już dialektyczną walkę informacji z redukcją i starać się zbudować taki kościół, który choć będzie kościołem, będzie różny od dotychczasowych, a więc zmusi nas do niezwykłego sposobu modlitwy i niezwykłego ujęcia stosunku do Boga. Wtedy jednak przekroczymy już przepisy architektoniczno-socjologiczne, mówiąc o tym, jak należy budować i użytkować kościół. Jeśli kody architektoniczne nie pozwalają nam na przekroczenie tej granicy, to architektura nie jest sposobem zmieniania historii i społeczeństwa, lecz systemem reguł uczących, jak dawać społeczeństwu to, co właśnie społeczeństwo nakazuje architekturze. W takim układzie architektura jest

¹⁶ Wykreowana przestrzeń, niemal jak w grach komputerowych, wymusza też wchodzenie w różne role przebywających w niej bohaterów. Niekoniecznie zgodnych z tymi, które sami wybraliby w realnym życiu.

¹⁷ Zob. m.in. U. Eco, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996, s. 197-235.

usługą (...) zaspakaja z góry istniejące potrzeby za pomocą coraz bardziej wymyślnych urządzeń technicznych¹⁸.

W tym sensie architektura znajduje się „na pograniczu”. Jest usługą i sztuką – bo daje jednocześnie coś, czego użytkownik się nie spodziewa.

Architektura w *Incepcji* pobudza i wyzwala wyobraźnię do tworzenia wymaginowanych przestrzeni we śnie. Dlatego znaczącym obrazem jest widok budujących zamki z piasku na plaży dzieci. Film – choćby z powodu aluzji do tworzenia labiryntu czy pojawienie się postaci uczących się projektowania przestrzennego, Ariadny, a także długich jazd nad dachami wieżowców w wielkich światowych metropoliach – odsyła także do idei konstrukcji filmu czy narracji filmowej jako struktur odwzorowujących proces pracy architektów: zarówno budowli realnych, jak i wirtualnych. Możemy więc mówić o tym filmie w kontekście jego architektoniki. Obrazy prawdziwych miast były ważne dla reżysera, gdyż chciał dzięki nim pokazać, że w snach obowiązują podobne zasady tworzenia takich konstrukcji. Architektonika snów, filmów odwzorowuje architektonikę realnych miejsc¹⁹.

Incepcję cechuje także pomieszanie gatunków. Są w niej obecne bowiem zarówno elementy filmu czarnego, jak i akcji rodem z serii o przygodach Jamesa Bonda. Ponadto wiele „pierwiastków” klasycznego filmu o bohaterach, tzw. filmu epickiego. W tym kontekście na myśl nasuwa się od razu książka Josepha Campbella *Bohater o tysiącu twarzach*²⁰ (tytuł oryginalny: *The Hero with a Thousand Faces*).

Struktura *Incepcji* nawiązuje do wzorcowego schematu mitologicznej wyprawy. Jest więc oparta na powtarzających się wydarzeniach: oddzielenia (rozłąki z najbliższymi) – inicjacji (wędrówka przez cudze sny, poszukiwanie osoby, która pomoże czy umożliwi powrót do własnego świata marzeń) – powrotu (spotkanie z bliskimi na lotnisku i dziećmi w domu). To trzy etapy przemiany, w wyniku których dochodzi do wyzwolenia (wewnętrzna walka z własnymi słabościami, popędami), przebudzenia i ponownego narodzenia.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Zob. http://www.wired.com/2010/11/pl_inception_nolan/?pid=3929&viewall=true (dostęp: 17.08. 2016).

²⁰ Zob. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzach*, Poznań 2007.

Reżyser sugerował przede wszystkim pamięć o greckiej mitologii, a więc labiryncie zbudowanym przez Dedala²¹. Potwierdzeniem jest nie tylko wizualizacja motywu labiryntu, jaki pojawia się w napisach początkowych jako tło dla – pisanego wersalikami – tytułu: Synkopy, ale także werbalizacja: test, któremu zostaje poddana Ariadna. Przypominę, że chodziło o narysowanie na kartce papieru najtrudniejszego do pokonania labiryntu, początkowo opartego na prostokącie, następnie okręgu.

W związku z sugestią czytania *Incepcji* w kluczu mitologicznym, ważną kategorią może okazać się idea *katharsis* – czyli oczyszczenia, umożliwiającego silne doznanie, np. w czasie obcowania ze sztuką. Pozostaje jednak pytanie, czy reżyser zaszyfrował w filmie jakiś pomysł, strategię oddziaływania w taki sposób na widzów? Nolan zdaje się twierdzić, że kluczem są słowa Cobba na temat zwycięstwa pozytywnych emocji nad negatywnymi, a także totem obracający się wokół własnej osi, który pozwala zorientować się bohaterom, czy śnią czy nie? Spełnia on trochę funkcję tajemniczego słowa-symbolu: „różyczka”, z filmu *Obywatel Kane* Orsona Wellesa. Jego wizualizacja zostaje „wincypowana” w umysł widza na początku, po to tylko, żeby w ostatniej scenie oznaczała już coś innego²². Pierwotnie jest przecież drogowskazem pozwalający się obudzić i zorientować, czy aby na pewno jest się w swoim śnie? Na końcu filmu pozostaje, co prawda drogowskazem, który jednak nie oznacza przebudzenia, ale akceptację zastanej czasoprzestrzeni... szczęścia prawdziwego lub urojonego, własnego lub cudzego?

Czy kluczem do zrozumienia filmu nie jest pytanie: “Do you want to take a leap of faith?”. W prawdziwym życiu, jak we śnie nie wiemy, co będzie następnie. W *Incepcji* nie ma gotowych diagnoz, rozwiązań, nie ma wskazanej konkretnej drogi. Realnością jest to, czego najmocniej pragniemy. Główny bohater odnajduje prawdę tam, gdzie spełniają się jego marzenia, a więc we śnie o rodzinie.

²¹ Nie potwierdził natomiast znajomości książki Campbella. Oto jego słowa: “I’ve never read Joseph Campbell, and I don’t know all that much about story archetypes. But things like *The Inferno* and the labyrinth and the Minotaur were definitely in my mind”; http://www.wired.com/2010/11/pl_inception_nolan/?pid=3929&viewall=true (dostęp: 17.08. 2016). Potwierdza to też imię Ariadne, przewodniczki Cobba.

²² Tamże.

„Incepcja” wzoru i na wzór labiryntu/kluczca w *Incepcji*

„Liczy się wieloznaczność, liczy się niepewność.
Nigdy nic nie wiesz na pewno, zawsze musisz wybrać, w co wierzyć.
(...)”

Christopher Nolan

W potocznym użyciu słowo „labirynt” oznacza gmatwaninę, plątaninę (dróg, przejść, wydarzeń, sytuacji), a także starożytną budowlę (zob. labirynt kreteński zbudowany przez Dedala na polecenie króla Minosa), siedzibę potwora Minotaura, którego zabił Tezeusz, a następnie powrócił do świata żywych dzięki pomocy księżniczki Ariadny. Każdorazowo jest to budowla o rozmyślnie skonstruowanej strukturze, skomplikowanym układzie sal, korytarzy i przejść, z której osoba niewtajemniczona nie może znaleźć wyjścia²³. Plastikzne wyobrażenie labiryntu, jego eliptycznego kształtu, wywodzi się z obrazu ruchu planet, ciał niebieskich, wyobrażeń podziemnych światów, korzeni roślin itp.

W sztuce stosunkowo szybko zainteresowano się takim ukształtowaniem przestrzeni przede wszystkim w kontekście jego atrakcyjności wizualnej (fascynujące doznanie estetyczne) i intelektualnej (wyzwanie rzucone odbiorcy). Twórcy filmowi również zapragnęli spożytkować strukturę labiryntu dla potrzeb realizacji swoich nowych projektów. Przykładowo, labirynt jest typową organizacją czasoprzestrzeni w filmach czarnych (*noire*) z początku XX wieku. Z tymże był on w nich jeszcze „do pokonania”, przejścia w tym sensie, że można było z niego wyjść. Współcześnie ucieczką od niego jest „iluzja ludzkiego umysłu”. Dlatego coraz częściej niemal niezauważanie przemienia się on w kluczce. Dla którego typowy jest relatywizm poznawczy sztuki nowych mediów. Podobnie jest z Nolanem, dla którego ważna jest wielość, polifoniczność, konieczność dokonania wyboru, ciągła niepewność. Wiemy, że coś jest fikcją, patrzymy na to, ale i tak chcemy w to wierzyć, w tym tkwi – zdaniem reżysera – istota rozrywki²⁴.

²³ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 185-186 (por. labirynt kreteński, imię bohaterki: Ariadna, s. 249-250, labirynt ogrodowy) i K. Żyto, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, Łódź 2010.

²⁴ J. Ostaszewski, *W pętli zapomnienia. Analiza narracyjna filmu „Memento”* Ch.

W kontekście sztuki ruchomych obrazów 'labirynt' – przypomina Kamila Żyto – może być strukturą (1), symbolem (2), doświadczeniem (3)²⁵, a więc odpowiednio „zespołem formalnych paradygmatów, które stają się cechami filmowej przestrzeni i czasu, konstrukcją całej narracji; „pojęciem/ideałą konotującym określone, ukryte znaczenie”; „efektem obcowania z nim i przez niego determinowanym”²⁶.

Kłucze natomiast:

Nie jest (...) jednością, ma charakter mobilny i podlega procesom ciągłych zmian (logika myśli nomadycznej, zawsze się rozwija). Cechuje je to, że nie stanowi obrazu świata, ale stanowi kłucze z nim właśnie, nie ma więc granicy między wnętrzem i zewnętrzem, nie ma początku i końca, nie ma centrum, punktów orientacyjnych, wyznaczające ją kształty nie są formą, jest otwarciem, ciągle się zmienia, ma zdolność szybkiego rekonstruowania, ale nie według schematu, każdy dowolny punkt kłucza-dzieła łączy się z innym, dowolnym, bez zasad. Nie ma żadnych reguł, to wielość²⁷.

Znane są mechanizmy budowania narracji labiryntowej, a więc powtarzające się schematy²⁸, które również dość łatwo rozpoznajemy w filmie *Incepcja*, np.:

1. Narracja podąża tropem wybranej historii, pozwalając widzowi zaangażować się i uwierzyć w przypuszczenia co do dalszego przebiegu wypadków. W ten sposób pobudzony jest system oczekiwań widzów.
2. Za pomocą różnych chwytów narracyjnych następuje podważenie postawionych wcześniej przez widza hipotez, które okazują się sprowadzalne tylko do pewnego momentu. Odbiorca musi dokonać rewizji oczekiwań.

Nolana, w: *Psychologiczne aspekty komunikacji wizualnej*, Piotr Francuz (red.), Lublin 2007, s. 154-155.

²⁵ K. Żyto, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, dz. cyt., s. 10.

²⁶ Tamże, s. 10.

²⁷ K. Żyto, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, dz. cyt., s. 35.

²⁸ Tamże., s. 133.

3. „Świeżo skonstruowane przypuszczenia po raz kolejny podane zostają w wątpliwość²⁹.
4. „Pojawiają się nowe elementy kwestionujące zasadność części postawionych wcześniej hipotez, a wspomagają inne”³⁰.

Reżyser świadomie, a więc celowo, wyeksponował labiryntowość, a także ambiwalencję czy „nieskończoność” konstrukcji świata przedstawionego swojego filmu. Ważne jest więc rozpoznanie, w jaki sposób pojawiał się ten tym organizacji przestrzeni i jaką spełniał funkcję?

„Labiryntowość” *Incepcji* może być rozpatrywana jako struktura filmowa, a więc wyznacznik, który cechuje zarówno filmową czasoprzestrzeń, jak i konstruuje narrację. Sformułowanie to można odnieść także do psychologii percepcji, gdyż widz – przynajmniej początkowo – jest jak bohater zagubiony w labiryncie interpretacji. Co ważne, w każdym z tych aspektów „labiryntowości” filmu Nolana, mamy do czynienia ze strukturą opartą na planie koła, a nie na przykład prostokąta czy kwadratu. Jest to więc wyraźna sugestia, że chodzi o specyficzny typ konstrukcji. Z jednej strony odnoszącej się do figury idealnej, która symbolizuje nieskończoność, gdyż nie posiada ani początku ani końca. Z drugiej niespodziewanie bliskiej, już poprzez swój kształt, idei kłacza.

Konstrukcja całego filmu zamknięta jest w kłamrze wizualnej, ale nie do końca fabularnej. Jak można to rozumieć? Koniec filmu częściowo powtarza obrazy przywołane na początku. Nie chodzi jednak ani o czas, ani o przestrzeń, a bliskich głównemu bohaterowi, w tym przypadku jego ojca i dzieci (następców, potomków). W pierwszych scenach widzimy bowiem morze, plażę i dzieci bawiące się w budowanie zamków i domów z piasku. Jak się później okazuje, to dzieci głównego bohatera. Można mniemać, że właśnie to miejsce, ten czas jest centrum labiryntu, a więc najważniejszym miejscem, w którym ukryta jest tajemnica (jego przyszłego losu) i niebezpieczeństwo (jej zbyt wczesnego odkrycia albo zapomnienia). Do tego miejsca cały czas zmierza Cobb. Jak się jednak okaże, w scenie ostatniej, powtarza się tylko obraz bawiących się dzieci, ale w innej przestrzeni, na trawie, a ich dom, to już nie zamek

²⁹ Tamże, s. 133.

³⁰ Tamże, s. 133.

z piasku (aluzja do czystej imaginacji), a dom nad urwiskiem, dom ze skał. Mamy więc do czynienia z zupełnie inną czasoprzestrzenią. Centrum labiryntu nie stanowi przestrzeń czy czas, a człowiek – nam bliski, a więc emocje-uczucia-pragnienia-miłość.

Wszystkie „właściwe” drogi w labiryncie prowadzą do centrum, dlatego ważne jest rozpoznanie, kiedy i w jakim czasie, w jakich okolicznościach główny bohater spotyka swoich potomków? I czy chodzi o ten sam moment? Nie od razu orientujemy się, że w sensie fabularnym obrazy z filmu nie powtarzają tych z początku, choćby z tak prozaicznych powodów, o których mówił sam reżyser, jak: zmienione ubrania i wiek dzieci. Za pierwszym razem bohater dociera do nich wpław, pokonując wzburzone morze? Dokonuje czynu heroicznego, ponad ludzkie siły. Za drugim, droga do nich wiedzie poprzez sen, w którym drogę wskazuje mu inna postać z filmu, o znamienym imieniu: Ariadne. Przed laty Nietzsche podobno powiedział, że „człowiek w labiryncie nie szuka nigdy prawdy, lecz swojej Ariadny”. Przewodniczki, nici, dzięki której zostawiając ślady może powrócić do miejsca rozpoczęcia wędrówki. O labiryntowości *Incepcji* świadczy więc istnienie centrum, choć jest ono umiejscowione w sensie dramaturgicznym nie w środku opowiedzianej historii, a na jej początku i końcu. Cobb „wychodzi” z centrum albo po prostu traci je z oczu, po to, żeby w czasie całej akcji *Incepcji* poszukiwać drogi powrotnej. Inaczej niż w labiryncie, większość dróg, którym podąża, nie prowadzi go do upragnionego celu. Nie prowadzą do centrum, tylko celowo od niego oddalają. Ścieżki są zwodnicze, ślepe, bezcelowe i mają zdolność niespotykanego rozrostu oraz multiplikacji, są niczym odnogi kłącza, korzeni bulwiastej rośliny. To, co dzieje się w ciągu całej opowiedzianej historii, przywodzi na myśl zakłęty krąg „obcych” snów, w którym błądzi bohater, nie mogąc się wydostać. Celem jego działań jest odnalezienie drogi wyjścia z tej matni lub choćby dotarcia z powrotem do centrum, a więc do bawiących się dzieci.

Środek labiryntu zwykle skojarzone jest z przestrzenią porządkowaną, świadomie zorganizowaną i zbudowaną przez człowieka. Centrum w *Incepcji* – w znaczeniu przestrzennym – to pierwotnie plaża, a więc wytwór natury, a nie dzieło człowieka. Bliżej jest jej więc do struktury kłącza. Z czasem jedyną strukturą świadomie uporządkowaną, a więc stworzoną ręką ludzką, są zamki, domy z piasku i kamieni, które budują

dzieci. Mamy więc centrum, będące rodzajem amalgamatu tego, co typowe dla struktury labiryntu i kłącza. Fakt, że centrum w ogóle istnieje – to cecha labiryntu. To, jednak, gdzie ono się znajduje i kto jest jego stwórcą: przyroda i/lub dzieci; i że jest jak owe przysłowiowe „zamki z piasku” czystą iluzją naszej wyobraźni albo domem nad urwiskiem – przynależą już paradoksalnie – do świata natury. Dochodzi więc do swoistego błędu logicznego. Racjonalność zostaje ustalona, ale cała opowieść i jej wytwory są jej jawnym zaprzeczeniem. Dlatego zapewne w filmie tyle prób wyjaśnienia nieprawdopodobnych zjawisk, a dominującym tonem jest – mniej lub bardziej świadomy – pragmatyzm, dydaktyzm.

Centrum ujawnić może też niszczące oblicze, choćby w tym sensie, że nie pozwala głównemu bohaterowi *Incepcji* zapomnieć o przeszłości, żonie, dzieciach. Negatywne cechy labiryntu często pozwalają utożsamiać go z królestwem śmierci. Oglądając film Nolana istotnie widz ma nieodparte wrażenie, że osoby z rodziny Cobba, przede wszystkim jego żona i dzieci pochodzą z innego świata, z krainy mroku, cieni, śmierci. Z czasem potwierdza to też fabuła filmu, choćby poprzez informację o tragicznie zmarłej kobiecie. Wracając jednak do porównania labiryntu z przestrzenią śmierci, trzeba pamiętać o znakach, symbolizujących do niej wkroczenie, np. w mitologii przekroczenie progu zaświatów zazwyczaj sygnalizował wąż zwinięty w kłębek. W *Incepcji* takim sygnałem jest totem – a więc przedmiot-drogowskaz, którego znaczenie znane jest jedynie właścicielowi. Pojawia się w chwili, gdy Cobb wtajemnicza w meandry poruszania się w snach Ariadnę. Jest wówczas jedynie przedmiotem służącym dydaktyce. Prawdziwe przekroczenie, a więc wejście w przestrzeń śmierci, cieni, duchów, zmarłych, wieści w ostatniej scenie. Istotne są także liczne próby, jakim są poddawani wędrowcy, np. muszą zapanować nad własnymi myślami, świadomie poruszać się w skomplikowanych czasoprzestrzeniach snów swoich i cudzych, właściwie interpretować znaczenie pojawiających się na ich drodze ludzi, widzieć także powtarzalność, zaprogramowanie, kontrolę i niemożność wyzwolenia³¹.

³¹ Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966, s. 374-375.

„Najważniejsze to czuć w głębi serca i w głębi duszy, że zrobiło się najlepszy film, na jaki było nas stać. Czuć, że dało się z siebie wszystko, aby z jednej strony zapewnić widzom godziwą rozrywkę, a z drugiej zmusić ich do myślenia”.

Christopher Nolan

W podsumowaniu warto przytoczyć *passus* z tekstu Małgorzaty Jakubowskiej i Kamili Żyto o percepcji strategii narracyjnych we współczesnym kinie:

Fundamentalne są aspekty światopoglądu, w który uwikłane są narracje-labirynty i narracje-kłęczą. Widz-metafizyk będzie chciał odnaleźć rozwiązanie zagadki, obronić rozum i racjonalność świata, nawet jeśli narracja będzie umożliwiała także inne odczytanie. Widz-ironista nie szuka rozstrzygnięć, ale właśnie w postawieniu problemu, krytycznej postawie i wielości hipotez widzi wartość tego typu narracji. Ostatecznie labirynt wyraża świat uporządkowany i celowy (lub tęsknotę za takim światem). Jest zbudowany na kulcie rozumu, nawet jeśli ten jest krytykowany i kwestionowany, na przykład za sprawą choroby psychicznej. Natomiast kłęczą to świat nieuporządkowany, bez reguł, który sam dla siebie staje się celem. Jest kultem życia jako chaosu, w którym destrukcja splata się z rozwojem. Po stronie labiryntu, jako jego fundament, znajdują się siły rozumu, skierowane na opanowanie emocji; świadome wygrywa z nieświadomym, a rozum poddany próbie, wychodzi z niej zwycięsko. Po stronie kłęczą pierwszeństwo mają siły witalne – żywioł emocji, afektów, popędów; świadome i nieświadome zrastają się w kłęczę, a życie jest ujmowane jako Eros i Tanatos³².

Wynika z tego, że zakończenie filmu nigdy nie będzie jednoznaczne, choć otwiera „drogę rozsądku, porządku, zgody na grę”. Nie tylko dlatego, że niemal od razu pojawia się wątpliwość, czy przypadkiem bardziej nie maskuje lęku Cobba niż go niweluje? Ale przede wszyst-

³² Tamże, s. 21.

kim ze względu na punkt widzenia, a więc światopogląd konkretnego widza. Dzięki owej dwoistości Nolan tworzy świat tajemnicy, domysłów, niesamowitości, ale i wyrafinowanej rozrywki. Z jednej strony: labiryntowość przestrzeni zwielokrotnia wrażenie jej dwoistości, przed wszystkim w sensie otwartości i zamknięcia. Nie tyle zdolności odradzających czy niszczących. Z drugiej, struktura klącza, choć aktywizuje wrażenie chaosu, niepohamowanego i dzikiego „plenienia”, także odsyła do starego toposu snu, który „uczy” nas umierać. W tym kontekście sny są oknami, a przez nie widać świat w wielu perspektywach. Mimo, że wiemy, iż to pozór, bo Cobb zasadniczo jest ciągle w tym samym miejscu, w którym śni podłączony do specjalnej aparatury, a więc przestrzeni ciasnej, klaustrofobicznej, rozszerzającej się w umyśle, a nie naprawdę.

Wtajemniczenie oznacza więc odtworzenie śmierci, jej powtórzenie i zrozumienie. W tym ujęciu cały film opowiada o próbie wyjścia, wyzwolenia z alienacji, zagubienia. Próbie dotarcia do odpowiedzi na pytanie o swoje przeznaczenie. Wieszczy rodzaj odrodzenia wynikającego z samopoznania. To echa banalnej prawdy: życie jest skomplikowane i poplątane jak nić Ariadny. Trzeba dążyć do rozplątania tej nici, choć ta ciągle się płacze. Labirynt i klącze, podobnie jak hieroglif, cud, zagadka, tajemnica – są słowami-kluczami, które odsyłają do idei: labiryntu/klącza myśli, wspomnień, zdarzeń czy nawet całego życia³³. Wszystko zależy od tego, jaka „wincypowana” idea zwycięży w umyśle widza... w konkretnym czasie i przestrzeni.

³³ Labirynt jako całość, jako konstrukcja, jest wielką metaforą życia, jego powtarzalności, schematyczności, np. *Odyseja* Homera, *Proces*, *Zamek* Kafki, *Ulisses* Joyca, opowiadania Schulza. W *Incepcji* taka wizualizacja polega na powstawaniu – niejako na oczach bohaterów – rzeczywistości, ujawnianiu zasad, szwów (świat przedstawiony). W warstwie narracji są to sny w snach, piętra retrospekcji, a więc jej szkatułkowość.

Bibliografia

- Beier Lars-Olay, *Blockbuster z garażu*, „Forum” 2010, nr 31, s. 48-50.
- Bielik-Robson Agata, *Popkultura jako narzędzie dydaktyczne* (felieton m.in. o „Incepcji”), „Ekran” 2012, nr 03, s. 59.
- Ciapara Elżbieta, *Mroczny reżyser*, „Film” 2012, nr 7, s. 38-40.
- Ciapara Elżbieta, *Christopher Nolan. Box* (rec.), „Film” 2012, nr 7, s. 94.
- Deleuze Gillesa, Guattari Félix, *Kłucze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3.
- Głowiński Michał, *Labirynt. Przestrzeń obcości*, w: tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1990.
- Hrapkowicz Błażej, *Incepcja* (rec.), „Kino” 2010, nr 9, s. 70-71.
- Jakubowska Małgorzata, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a*, Kraków 2003.
- Jakubowska Małgorzata, *Żeglowanie po filmie*, Kraków 2006.
- Jakubowska Małgorzata, Żyto Kamila, *Labirynt i klucze. Paradygmaty współczesnej narracji filmowej*, [w:] *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R. Kluszczyński, Łódź 2015, s. 11-21.
- Kania Andrew (red.), *Memento*, Routledge 2009.
- Karpiuk Dawid, *Świat to za mało*, „Wprost” 2010, nr 31, s. 84-86.
- Konefał Sebastian Jakub, *Mroczne sny Christophera Nolana*, „Kino” 2010, nr 7/8, s. 14-16.
- Kubit Hubert, *Christopher Nolan – mroczny iluzjonista*, [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*, red. Łukasz Plesnar, Rafał Syska, Kraków 2010.

Lewicki Arkadiusz, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław 2007.

Michalska Magdalena, *Prawie jak we śnie*, „Dziennik. Gazeta Prawna – Kultura” 2010 (07.30), s. 2.

Mirski Piotr, *Filmowe Imperium Philipa K. Dicka*, „Kino” 2011, nr 3, s. 56-59.

Mottram James, *The Making of „Memento”*, Faber and Faber 2002.

Nieskończone możliwości umysłu (anonim), „Forum” 2010, nr 31, s. 49.

Nolan: „*Jestem magikiem*”. Rozmowa Romana Rogowieckiego z Christopherem Nolanem, „Dziennik. Polska. Europa. Świat” 2007, nr 008 (10.01), s. 28.

Nolan Christopher, *Memento and Following*, Faber and Faber 2001.

Olejarczyk Anna, *Labiryntabsurdu, absurd labiryntu*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1998, nr XXXIII.

Orliński Wojciech, *Nolan. Geniusz za 10 tysięcy funtów*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” 2012, nr 29, s. 1213.

Ostaszewski Jacek, *W pętli zapomnienia. Analiza narracyjna filmu „Memento” Ch. Nolana*, [w:] *Psychologiczne aspekty komunikacji wizualnej*, Piotr Francuz (red.), Lublin 2007.

Paszyk Bartłomiej, *Nolan*, w: *Słownik gatunków i zjawisk filmowych*, Warszawa 2010, s. 124-127 (zob. też hasła: film postmodernistyczny, neo-noir, superhero movie, cyberpunk, steampunk).

Pieniążek Przemysław, *Mroczni bohaterowie Christophera Nolana*, „FWM” 2013, nr 1, s. 138-141.

Piotrowska Anita, *Requiem dla snów*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 33, s. 38.

Podwójne bodźce (anonim), „Forum” 2010, nr 31, s. 50.

Reżyser obnaża ludzkie słabości (rec. DVD Ch. Nolan), „Rzeczpospolita” 2012, nr 174 (27.07), s. A17.

Reed Doob P., *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, New York-London 1993.

Russel Stephen, *Los człowieka. Christopher Nolan śpi i śni* - wywiad z Ch. Nolanem, „Świat Filmu” 2002, nr 3, s. 82-83.

Rybicka Elżbieta, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000.

Sadowska Małgorzata, *Niebezpieczny umysł*, „Newsweek Polska” 2012, nr 30, s. 82-85.

Sadowska Małgorzata, *Slalomem przez labirynt*, „Przekrój” 2010, nr 30, s. 49.

Santarcangeli Paolo, *Księga labiryntu*, przeł. Ignacy Bukowski, Warszawa 1982.

Szczerba Jacek, *Witajcie w moim śnie*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 176 (30.07), s. 14.

Szyma Tadeusz, *Nolan w atelier braci Quay*, „Kino” 2016, nr 1, s. 88.

Śmiałkowski Kamil, *Nolan zrobił swoje*, „Kino” 2012, nr 9, s. 30-32.

Świątek Rafał, *Jak ingerować w cudze sny*, „Rzeczpospolita” 2010, nr 175 (29.07), s. A16.

Wolę film od komiksu. Rozmowa Eweliny Kustry z Christopherem Nolanem. „Dziennik. Polska. Europa. Świat – Kultura” 2008 (08.08), s. 8.

Wróblewski Janusz, *Incepcja* (rec.), „Polityka” 2010, nr 31, s. 44.

Topolski Jan, *Obsesje Nolana*, „Kino” 2005, nr 9, s. 44-47.

Ziębiński Robert, *Szok w głowie*, „Newsweek Polska” 2010, nr 32, s. 85.

Zwانيةcki Andrzej, *Freudowski odlot kina akcji* (rec. „Incepcja”), „Film” 2010, nr 9, s. 81.

Zwodzenie widza (rec. DVD – Ch. Nolan), „Polityka” 2012, nr 30, s. 60.

Żyto Kamila, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, Łódź 2010.

<http://www.filmpolski.pl/rec/index.php/rec/45860> – bibliografia ad. twórczości Ch. Nolana (dostęp: 20.08.2016)

<http://www.filmpolski.pl/rec/index.php/rec/76179> – bibliografia ad. filmu „Incepcja” (dostęp: 20.08.2016)

<http://www.warnerbros.com/inception> - oficjalna strona filmu (dostęp: 30.04.2016).

Agnieszka Kiejziewicz

Awangardowe inspiracje. Nolan i twórczość braci Quay

Wstęp

Podjmując próbę opisu dokonań Christophera Nolana na polu sztuki filmowej, trudno oprzeć się wrażeniu, że ma się do czynienia z, jak to określił David Bordwell¹ za pomocą pojęcia zapożyczonego od Dwighta Mcdonalda, twórcą wpisującym się w ramy Midcultu². Połączenie cech kina artystycznego i pozornie wysublimowanych poszukiwań intelektualnych w filmach reżysera łączy się z celowym uproszczeniem, umożliwiającym odbiór obrazu widzowi masowemu. Jednocześnie, jak zauważa Bordwell, Nolan w swojej twórczości wzbogaca schematy narracyjne filmowego mainstreamu, co z kolei pozwala mu na kreację rozpoznawalnego stylu³. Obrazy reżysera zajmują wysokie miejsca w globalnych rankingach⁴, a sam Nolan jest wymieniany jako jeden z najbardziej utalentowanych, aktywnych zawodowo reżyserów⁵.

Jednakże, analizując filmografię Christophera Nolana, można zauważyć, że na początku kariery próbował swoich sił jako twórca niezależny. Wynikiem jego pierwszych eksperymentów filmowych były krótkometrażówki: *Tarantella* (1989), *Larceny* (1996) oraz *Doodlebug* (1997). Pośród wymienionych tytułów tylko ostatni obraz jest dostępny publicznie i może zostać poddany analizie, pozwalając wyznaczyć początek rozwoju stylu reżysera. Czarno-biały, utrzymany w mrocznym klimacie *Doodlebug* może być także postrzegany jako preludium

¹ D. Bordwell, K. Thompson, *Christopher Nolan. A Labyrinth of Linkages*, Madison 2013, s. 55.

² D. Macdonald, *Against the American Grain*, Nowy Jork 1983.

³ D. Bordwell, dz. cyt., s. 55-56.

⁴ Tamże, s. 5. W rankingu IMDB dwustu pięćdziesięciu najlepszych światowych filmów można odnaleźć cztery pozycje reżysera: *Mroczny rycerz* (2008), *Incepcja* (2009), *Memento* (2000) i *Prestiż* (2006).

⁵ Tamże.

do późniejszych eksperymentów z ekranowym czasem, przestrzenią i schematami narracyjnymi.

Wydawać by się mogło, że poczynając od obrazu Śledząc (1998), reżyser będzie do końca swojej kariery kultywował fascynację montażem równoległym, zyskując sobie coraz większe grono fanów *puzzle movies*⁶, a tym samym odchodząc od estetyki *Doodlebug* na rzecz wzorców wizualnych kina popularnego. Kristin Thompson zauważa, że konwencja „historii wewnątrz historii” osiągnęła w twórczości Nolana apogeum w filmie *Incepcja* (2010). Reżyserowi udało się stworzyć taki charakter narracji, który do granic możliwości wykorzystywał założenia *heist movie*⁷ i *puzzle movie*, łącząc je w jedną, wymagającą aktywnego odbioru, całość⁸. Kolejne filmy Nolana, *Mroczny Rycerz powstaje* (2012) oraz *Interstellar* (2014), wpisujące się w ramy kina Nowej Przygody⁹, tylko ugruntowały pozycję reżysera jako twórcy chętnie korzystającego z efektów specjalnych i konwencji oczekiwanych przez fanów. Jednakże w 2015 roku, mając już ugruntowaną pozycję w świecie filmowym, Nolan zaskoczył odbiorców próbą powrotu do źródeł swoich dawnych inspiracji. Dokonał tego podejmując współpracę z Braćmi Quay – weteranami onirycznych animacji poklatkowych, stworzonych z wykorzystaniem unikatowych, mrocznych lalek.

Celem niniejszego artykułu jest analiza tropów pojawiających się w twórczości Christophera Nolana, pozwalających wskazać dokonania Braci Quay jako źródła inspiracji reżysera. Ponadto, w dalszej części wywodu zostanie przedstawiony jego projekt *Quay*, realizowany razem

⁶ *Puzzle movies* to zbiorcze określenie obrazów filmowych w których, niezależnie od specyfikacji gatunkowej, twórca kreuje napięcie poprzez przełamanie tradycyjnych schematów narracyjnych na rzecz nielinearnego przedstawienia historii fabularnej. Jednakże, autorzy *puzzle movies* nie pretendują do miana twórców kina artystycznego. Ich poszukiwania nowych form wyrazu wpisują się w konwencje kina popularnego. Warren Buckland we wstępie do monografii *Hollywood Puzzle Films*, poświęconej zjawiskowi *puzzle movies*, zauważa, że poszukiwania artystów wiążą się z próbą odzwierciedlenia, za sprawą nielinearnej narracji, sposobu docierania informacji do użytkowników w dobie konwergencji i nowych mediów.

⁷ *Heist movie* – podgatunek filmu kryminalnego, w którym bohaterowie planują napad rabunkowy, zazwyczaj w celu pozyskania pieniędzy. W dalszych częściach obrazów gatunku protagoniści wykonują zaplanowane działania i uciekają, pokonując różne przeszkody, z miejsca przestępstwa. Zob. L. Daryl, *The Heist Film: stealing with Style*, Nowy York 2014, s. 1-14.

⁸ Tamże, s. 39-45.

⁹ J. Szyłak i in., *Kino Nowej Przygody*, Gdańsk 2011.

ze wspomnianymi artystami. Istotnym elementem badań nad fascynacją Nolana kosmopolitycznym rodzeństwem¹⁰ jest również ukazanie motywacji reżysera do publicznego ujawnienia swoich fascynacji kinem niezależnym. Dlatego też artykuł został podsumowany próbą odpowiedzi na pytanie o to, w jakim kierunku rozwinie się twórczość reżysera.

Lalki i miniaturowe światy. O twórczości Braci Quay

Pochodzący z Filadelfii bliźniacy zapisali się w historii animacji dzięki wytworzeniu unikalnego stylu wizualnego, łączącego w sobie zamiłowanie twórców do ukazywania mrocznych, klaustrofobicznych przestrzeni z metafizyczną tematyką dzieł. Jak zauważa Marcin Giżycki:

Magia kina: w odniesieniu do Braci Quay to określenie można stosować dosłownie. Ich protoplastami byli niewątpliwie jarmarczni iluzjoniści i „alchemicy” początków kina – Méliès czy Starewicz – ale również surrealiści, twórcy ekranowych snów z Buñuelem, Dalím i Janem Švankmajerem na czele¹¹.

Stephen i Timothy Quay inspirowali się również polską szkołą plakatu, dokonaniem Brunona Schulza, filmami Andrieja Tarkowskiego oraz wieloma innymi zjawiskami z kręgu kultury europejskiej¹². Stwierdzeniem doskonale oddającym ducha twórczości animatorów, pojawiającym się niezwykle często w wypowiedziach badaczy zjawisk audiowizualnych, jest określenie ich filmów jako dających się zrozumieć, ale wymykających się dokładnemu, jednoznacznemu opisowi¹³. Próbując jednak podać cechy charakterystyczne omawianych animacji, można

¹⁰ Zob. M. Giżycki, *Bliźniacy z Filadelfii w poszukiwaniu Europy*, w: *Trzynasty miesiąc. Kino Braci Quay*, red. K. Mikurda, A. Pródeus, Kraków – Warszawa 2010, s. 104-113. Mimo, że bracia Quay pochodzą ze Stanów Zjednoczonych postanowili zamieszkać w Londynie czując, że w Europie mogą lepiej realizować swoje artystyczne poszukiwania. Jednakże, w wielu wywiadach przyznają, że nie czują się Amerykanami, a raczej kosmopolitami, świadomie wybierającymi swoje miejsce zamieszkania. Dlatego też właściwszym wydaje się zastosowanie terminu akceptowanego przez artystów.

¹¹ Tamże, s. 106.

¹² Tamże, s. 107.

¹³ S. Buchan, *The Quay Brothers: Into a Metaphysical Playroom*, Minneapolis 2011, s. 11.

posłużyć się określeniami takimi jak: dopracowane w najdrobniejszych detalach, wymykające się logicznemu poznaniu, oniryczne, ale również porywające czy nowatorskie¹⁴. Punktem wyjścia w kreowanych przez nich obrazach jest ożywienie martwej materii (lalek, drobinek kurzu, narzędzi, przedmiotów codziennego użytku) w taki sposób, aby przedstawiane historie jednocześnie wprawiały widza w osłupienie, jak i koily zmysły zaproszeniem do wędrówki przez bogaty świat wyobraźni twórczej artystów. Suzanne Buchan zauważa, że jeśli podejmie się próbę klasyfikacji twórczości Quayów do jakiejś grupy, to „jedynie do hybrydycznej kategorii filmu poetycko-eksperymentalnego, postmodernistycznego, cechującego się głęboką refleksyjnością, fragmentarycznymi strukturami narracyjnymi, a także tematyzacją wątku odhumanizowanego przedmiotu”¹⁵. Jedną z ważniejszych cech charakterystycznych filmów Braci Quay jest więc intensywna ekspozycja przedmiotów, nieodwołująca się jednakże do reguł opowiadania filmowego i przypadku, w którym eksponowany przedmiot musi „coś znaczyć”¹⁶. Jak z kolei zauważa Kuba Mikurda: „Bracia Quay eksponują przedmioty jako »czystą powierzchnię«, pozwalając, aby widz, który odstąpi od hermeneutycznej dociekliwości, doświadczył ich w całej materialności i namacalności – ich faktury, ciężaru, stanu skupienia”¹⁷.

Wspomniana namacalność zostaje uzyskana poprzez zestawienie ze sobą różnych materiałów i substancji w obrębie jednego kadru, co jeszcze bardziej uwypukla przedziwny stan ożywienia nadgryzionych zębem czasu sprzętów, skrupulatnie gromadzonych przez artystów podczas wycieczek na targi staroci. Warto przywołać tutaj scenę z *Ulicy Krokodyli* (1986), w której wśród zakurzonego otoczenia pojawia się oślizgły kawałek surowego mięsa, a jego połykliwa faktura tworzy wrażenie namacalności i przesadnej realności¹⁸. Z drugiej strony warto także wspomnieć o scenie otwierającej

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, *Widz poruszony*, w: *Trzynasty miesiąc. Kino Braci Quay*, red. K. Mikurda, A. Prodeus, Kraków – Warszawa 2010, s. 254.

¹⁶ K. Mikurda, *Trzyście miesięcy*, w: dz. cyt., red. K. Mikurda, A. Prodeus, Kraków – Warszawa 2010, s. 6-7.

¹⁷ Tamże, s. 7-10.

¹⁸ Tenże, M. Oleszczyk, *Gabinet Braci Quay*, w: dz. cyt., red. K. Mikurda, A. Prodeus, Kraków – Warszawa 2010, s. 67.

film: paliwem napędzającym skomplikowany mechanizm zębatkowy okazuje się kropla śliny. Kluczem do zrozumienia twórczości Braci Quay jest również anamorfoza, czyli celowa deformacja, odchylenie i spojrzenie na dany przedmiot z innego, niecodziennego kąta¹⁹. Owo odmienne spojrzenie prowadzić ma do dostrzeżenia porządku w pozornie chaotycznym rozkładzie rzeczy, odkrycia znaczenia w niespójności²⁰. Studium tego zjawiska stanowi także jeden z filmów artystów: *De Artificiali Perspectiva albo anamorfoza* (1990).

Pierwszy film, *Nocturna Artificialia albo ci, którzy pragną bez końca*, Bracia stworzyli w 1979 roku. Od tego czasu ich filmografia rozrosła się do ponad trzydziestu pozycji, w tym dwóch filmów pełnometrażowych – *Instytut Benjamenta albo ten sen, który nazywają życiem* (1995) i *Stroiciel trzęsień ziemi* (2006)²¹. Rodzeństwo ma na swoim koncie również reklamy telewizyjne, które, jak sami przyznają, zostały stworzone nie z potrzeby poszukiwań artystycznych, a konieczności zdobycia funduszy na dalszą działalność²².

Doodlebug i inspiracje Braćmi Quay

Porównując jeden z pierwszych filmów Christophera Nolana z jego najnowszym krótkometrażowym dokumentem, można zauważyć, że pomimo różnic w budżetach obydwu projektów, zasięgu działań reklamowych towarzyszących produkcji (nieistniejących w przypadku filmu z 1997 roku) oraz wykorzystanych technikach montażowych i efektach, twórczość reżysera zatoczyła koło. Wychodząc od trzyminutowego, utrzymanego w czerniach i bielach obrazu niezależnego, a kończąc na projekcie stanowiącym hołd dla mistrzów animacji, którzy byli inspiracją Nolana, reżyser realizuje swoje marzenie o byciu (choćaby przez chwilę) artystą niezależnym. Jego działania można odczytywać również jako utopijną chęć powrotu do korzeni

¹⁹ J. Momro, *Materialność marzeń*, w: dz. cyt., red. K. Mikurda, A. Prodeus, Kraków – Warszawa 2010, s. 210.

²⁰ K. Mikurda, *Trzyście...*, s. 10-11.

²¹ K. Mikurda, *Filmografia Braci Quay*, w: dz. cyt., red. K. Mikurda, A. Prodeus, Kraków – Warszawa 2010, s. 327-330.

²² M. Brooke, *Słownik Braci Quay*, w: dz. cyt., red. K. Mikurda, A. Prodeus, Kraków – Warszawa 2010, s. 320.

i realizację założeń estetycznych porzuconych na rzecz zyskania aprobaty widza masowego.

W *Doodlebug* reżyser ukazuje mężczyznę miotającego się po obskurnym pokoju, próbując za pomocą buta unicestwić nieokreślonego insekta, którego tylko protagonista zdaje się widzieć. Jego działania są chaotyczne, natomiast sam bohater przywodzi na myśl paranoika, walczącego nie z realnym problemem, a wyimaginowanym wrogiem we wnętrzu własnego umysłu. Nic nie jest ważniejsze od zabicia intruza, dlatego, gdy rozlega się dzwonek telefonu, bohater bez zastanowienia umieszcza słuchawkę w dzbanku z wodą, podkreślając tym samym swoje rozchwianie psychiczne. W końcu nie tylko protagonista widzi przedmiot resentymetu, także widzowi jest dane dojrzyć poruszające się fragmenty ubioru, pod którymi, rzekomo, ma znajdować się insekt. Bohater ze zdwojoną energią rzuca się w pościg, przeskakując przez sprzęty, aby w końcu odnaleźć uciekiniera pod zmiętą bielizną ciśniętą na brudną podłogę. Gdy jednak podnosi materiał, okazuje się, że patrzy na samego siebie w wielokrotnie pomniejszonej wersji. Protagonista w osłupieniu przeskakuje nad swoją miniaturką, ze zdziwieniem odkrywając, że *doppelganger* kopiuje jego ruchy, również skacząc, jednakże z niewielkim przyspieszeniem, jakby przewidywał, co bohater ma zamiar zrobić. Właśnie owo przyspieszenie, powodujące, że miniaturowy naśladowca rzuca się na ziemię w próbie rozgniecenia czegoś swoim małym butem, pozwala jego dużej wersji wykonać dokładnie ten sam ruch i pozbyć się intruza, niszcząc go swoim butem. Jednakże właśnie w tym momencie reżyser ujawnia cały zamysł swojej koncepcji i po raz pierwszy stosuje schemat narracyjny opierający się na ukazaniu „pokoju wewnątrz pokoju” lub „historii wewnątrz historii”, skonstruowany niczym matrioszka posiadająca kilkanaście warstw, ukrytych przed wzrokiem widza do momentu rozłożenia²³. Chwilę po tym, jak protagoniście udaje się unicestwić swoją miniaturkę, tło kadru przesłania ogromna twarz, będąca z kolei powiększeniem fizjonomii bohatera, a on sam zostaje rozgnieciony wielkim butem przez swoją gigantyczną wersję. Nagły zwrot akcji, będący jednocześnie punk-

²³ W. Brooker, *Are You Watching Closely*, w: J. Furby, S. Joy (red.), *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*, Nowy Jork 2015, bn.

tem kulminacyjnym krótkometrażowego obrazu, opiera się na nagłej zmianie perspektywy czasowej i przestrzennej, co z kolei wprawia widza w dezorientację²⁴. Autor filmu nie daje wskazówek pomocnych w jego odczytaniu, stawiając odbiorcę przed problemem stworzenia własnej interpretacji obrazu, który może być odczytany zarówno jako rozrachunek głównego bohatera z przeszłością, jak i zły sen lub pytanie o kształt rzeczywistości.

Will Brooker w artykule *Are You Watching Closely?*²⁵, będącym wstępem do książki *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*, w całości poświęconej reżyserowi, zauważa, że trzyminutowy film, analizowany w kontekście całego dorobku twórcy, pokazuje, jak bardzo konsekwentny jest jego autor w realizowaniu raz przyjętych założeń. Brooker podkreśla, że wczesne wizje Nolana, pojawiające się w *Doodlebug*, stały się motywem powracającym w późniejszych filmach reżysera²⁶. Warto podkreślić, że Nolan natknął się na filmy Braci Quay jeszcze będąc nastolatkiem i zachwyił się nimi do tego stopnia, że, jak zauważają filmoznawcy, doświadczenie to było jednym z czynników kształtujących jego wrażliwość artystyczną²⁷. Unikalna wyobraźnia oniryczna, charakteryzująca się osadzeniem bohaterów obrazów filmowych w sztucznych i opresyjnych światach snu, będzie elementem łączącym twórczość braci Quay i Nolana²⁸.

Quayowski „bohater w klatce”, uwięziony w mikroświecie swoich obsesji i podglądany przez widza (mogącego pełnić funkcję socjologicznej metafory Boga)²⁹, to równocześnie protagonista w *Doodlebug*. Nolan zaprasza odbiorcę do zerknięcia przez dziurkę od klucza na bezcelową walkę mężczyzny już w pierwszych sekundach filmu, kiedy to zamiast dwóch liter „o” w tytule obrazu pojawiają się oczy, patrzące wokół z niepokojem. Sama przestrzeń klatki u Nolana również jest ściśle zdefiniowana do obszaru zagraconego pokoju, odwołując się

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ EtiudaAndAnima, *Twórczość braci Quay fascynuje nie tylko Christophera Nolana* (wypowiedź Bogusława Zmudzińskiego), w: *Youtube*, 23.01.2016 (dostęp: 2.10.2016), <<https://www.youtube.com/watch?v=Bwq3pfVf0KA>>.

²⁸ Tamże.

²⁹ O. Tokarczuk, *Niesamowity tygiel Braci Quay*, w: dz. cyt., red. K. Mikurda, A. Prodeus, Kraków – Warszawa 2010, s. 118–119.

do sztucznych światów Braci Quay. Przyglądając się opisowi quay-owskich przestrzeni Olga Tokarczuk pisze, że „ten sztuczny świat, nieporządnie powołany do życia przez jakiegoś nieudolnego demiurga, zostaje na dodatek uchwycony w ostatnim stadium swojego istnienia, kiedy niepodzielnie królują już tylko rozpad, zniszczenie i kurz”³⁰.

Analizując słowa autorki, można odnieść wrażenie, że ma się do czynienia z opisem świata przedstawionego w *Doodlebug*. Ponadto u Nolana obserwujemy nie tylko rozpad przestrzeni, ale również rozpad jaźni bohatera, trawionego gorączką niekończącej się pogoni za intruzem. W *Doodlebug* Nolan wykorzystuje także lubiane przez bliźniaków zajwisko anamorfozy, zniekształcając poprzez pomniejszenie lub powiększenie wizerunek protagonisty. To właśnie dzięki umożliwieniu odbiorcy spojrzenia na bohatera z innej, niecodziennej perspektywy, zachodzącej dzięki powieleniu postaci w obrębie jednego kadru, film Nolana zyskuje swój niejednoznaczny charakter i może być rozpatrywany na różnych płaszczyznach metafizycznych znaczeń.

Kolejny film Nolana, *Śledząc*, nakręcony w 1998 roku, jednocześnie rozwijał zapoczątkowane w *Doodlebug* poszukiwania własnego stylu reżysera, jak i podążał w kierunku kina popularnego. Montaż równoległy, który potem stał się znakiem rozpoznawczym reżysera, posłużył tutaj do stworzenia historii dającej się sytuować na granicy kina niezależnego, przypominającego błyskotliwą historię z opisywanej krótkometrażówki Nolana i kina popularnego, w którego nurt niewątpliwie wpisywał się kolejny film reżysera – *Memento* (2000).

Po latach działalności twórczej i niesamowitym sukcesie komercyjnych produkcji, Nolan stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych reżyserów na świecie. Uznanie fanów przyniosła mu nie tylko reinterpretacja charakterów postaci, zgodnie z komiksowymi pierwowzorami serii o przygodach Batmana³¹, ale również monumentalna kreacja „świata wewnątrz świata” w *Incepcji*³². W 2015 roku, udzielając wywiadu

³⁰ Tamże, s. 119.

³¹ D. Bordwell, K. Thompson, dz. cyt., s. 7-8.

³² Wygenerowane za pomocą efektów specjalnych “zakrzywione miasto snu”, będące jednym z najbardziej zaskakujących elementów filmu Nolana samo stało się inspiracją dla innych twórców. Warto tutaj przywołać film *Dr Strange* (2016) w reżyserii Scotta Derricksona (twórcy filmu *Egzorcyzmy Emily Rose*, 2005), w którym można obserwować podobną wizję, do złudzenia przypominającą miasto w *Incepcji*.

dla stacji BBC³³, twórca doskonale podsumował swoje dotychczasowe dokonania i przedstawił swój stosunek to materii filmowej, wynikający z doświadczenia zdobytego podczas pracy nad kilkunastoma produkcjami. Nolan dzieli się z odbiorcami dualistycznym podejściem do swojej pracy – z jednej strony jest mistrzem kina popularnego, z drugiej jednak posiada on ogromną wiedzę na temat kina niezależnego i technik filmowych, których nie może pokazać w swoich dziełach z uwagi na gusta masowego odbiorcy. Reżyser przyznaje, że widz jest dla niego najważniejszy, dlatego też stara się oddzielić personalne zainteresowania awangardowymi formami ekspresji od tego, co ukazuje na ekranie. W związku z tym poszukuje on kompromisu pomiędzy niezwykłą presją otoczenia a osobistymi fascynacjami, czego wynikiem jest właśnie próba inkorporacji na grunt kina popularnego technik omówionych przy okazji opisu *Doodlebug*, w uładowanej i okraszanej efektami 3D wersji³⁴. Z przywołanego wywiadu wyłania się więc obraz twórcy pragnącego przełamania pewnej tendencji wizualnej oraz marketingowej, jaka stała się jego udziałem. W kontekście przywołanej wypowiedzi Christophera Nolana, jego pierwszego filmu oraz źródeł inspiracji, odnalezionych już w czasach młodości, opracowanie oraz podjęcie opieki kuratorskiej nad projektem *Quay* zyskuje nowe znaczenie – dojrzałej decyzji reżysera, który po ogólnoświatowym sukcesie postanowił spełnić swoje marzenia.

Projekt *Quay*

Projekt *The Quay Brothers in 35 mm*, wspierany przez firmę dystrybucyjną Zeitgeist Films, jest wydarzeniem mającym na celu wypromowanie oraz popularyzację twórczości Braci Quay. Pokazy, podczas których filmy wyświetlane były wyłącznie z taśmy 35 mm, odbyły się w jedenastu miastach na całym świecie (między innymi Los Angeles, Cleveland, Toronto), w tym także w Krakowie. W skład działań kierowanych przez Christophera Nolana wchodziło wyselekcjonowanie filmów mających wejść w skład programu pokazów i pojawić się na

³³ BBC Newsnight, *Christopher Nolan: The full interview – Newsnight* (wywiad), w: Youtube, 16.10.2015 (dostęp: 2.10.2016).

³⁴ Tamże.

nośniku DVD, a także organizacja samych spotkań³⁵. Współpracując z animatorami, Nolan wybrał trzy filmy, które weszły w skład pokazów oraz wydania DVD: *In Absentia* (2000), *Grzebień* (1990) i *Ulicę krokodyli* (1989). Reżyser uznał, że te obrazy pozwolą na ukazanie stylu i głównych założeń bliźniaków.

W *In Absentia* widz może przyrzeć się eksperymentom Braci ze światłem, doświadczając projekcji opartej na założeniach, wcześniej przywołanej, anamorfozy. Film również odnosi się do zagadnienia czasu niechronologicznego, deleuziańskiej koncepcji obrazu-czasu, użytej tutaj w celu zobrazowania stanów wyobraźni bohaterki³⁶. Celem filmu było upamiętnienie Emmy Huck, będącej pacjentką szpitala psychiatrycznego w Heidelbergu, obsesyjnie skupionej na pisaniu listów do męża, w których prosiła o jego szybkie przybycie³⁷. Natomiast w *Grzebieniu* artyści ukazują granicę przekroczenia świata snu, przedstawiając interakcję śpiącej w zakurzonej, utrzymanej w czerniach i bielach pokoju, kobiety (określanej również jako „śpiąca królowa”) z lalką („księżę”), poruszającą się w ekspresjonistycznym, kolorowym świecie surrealistycznych snów. Rozgrywająca się w dwóch wymiarach akcja *Grzebień* opowiada o niespełnieniu i nienasyconym pożądaniu – kiedy księżę prawie dociera do śpiącej i ma już przekroczyć granicę rzeczywistości, pojawia się potwór, który udaremnia jego wysiłki³⁸. Osiemnastominutowy obraz powstał na podstawie prozy Roberta Welsera, a obrazowi towarzyszą słowa wypowiedane w różnych językach, tworzące unikalny styl narracyjny. *Ulica krokodyli* – ostatnia pozycja wchodząca w skład projektu, ukazująca podróż lalki, wzorowanej na opisach fizjonomii Brunona Schulza przez, jak pisał Peter Greenaway, miasto „ciemnych ulic, niejasnych rytuałów, opuszczonych scen, długich nocnych perspektyw, skrzypiących maszyn o niewiadomym pochodzeniu, paniki, nudy i melancholii”³⁹.

³⁵ Zeitgeist, *The Quay Brothers in 35mm Director: Quay Brothers* (strona internetowa dystrybutora), w: Zeitgeist Films. The Spirit of the Times, (dostęp: 3.10.2016).

³⁶ J. Spalińska-Mazur, *In Absentia Braci Quay*, w: dz. cyt., red. K. Mikurda, A. Prodeus, Kraków – Warszawa 2010, s. 261.

³⁷ Tamże, s. 257.

³⁸ K. Mikurda, M. Oleszczyk, dz. cyt., s. 79-80.

³⁹ P. Greenaway, *Ulica krokodyli*, w: dz. cyt., red. K. Mikurda, A. Prodeus, Kraków – Warszawa 2010, s. 127.

Opisując filmy wchodzące w skład projektu, nie można oczywiście pominąć pierwszego filmu dokumentalnego Nolana, zatytułowanego po prostu *Quay* (2015). W samym układzie pokazów ośmiominutowa podróż do wnętrza *atelier* bliźniaków została umieszczona na drugim miejscu, pokazywana po filmie *In Absentia*. Już samo umiejscowienie próby dokumentalnej Nolana w porządku wyświetlania przywodzi na myśl możliwą interpretację obrazu, jako rozbudowanego wstępu, wizualnego komentarza do później pokazywanych animacji. W trakcie wycieczki w głąb pracowni Braci Quay, Nolan pozostaje niewidocznym obserwatorem wnętrza i dokumentalistą wypowiedzi artystów⁴⁰. Sama konstrukcja filmu pozbawiona jest wstępu i zakończenia, a obserwacje mistrzowskiego rzemiosła animatorów przeplatane są kadrami z obrazów Braci. Artyści pokazują dokumentaliście wybrane lalki, opisując aspekty pracy w *atelier* w charakterystyczny dla siebie sposób, wzajemnie uzupełniając swoje wypowiedzi. Przyglądając się filmowi Nolana, widz balansuje na granicy doświadczania intymnej tajemnicy, którą dzielą się artyści i odczucia bycia intruzem, ukrytym za wszechobecnym, analizującym każdy detal, obiektywem kamery. Osiem minut spędzonych w pracowni animatorów to zdecydowanie za mało, aby zrozumieć, tylko zarysowane w dokumencie, aspekty ich pracy. Jednakże Nolan nie oferuje więcej informacji, w swoim filmie tylko przywołując, jego zdaniem najistotniejsze, wyznaczniki sztuki rodzeństwa.

Warto tutaj podkreślić, że *Quay* będzie niezrozumiały dla odbiorcy niezającego filmów rodzeństwa, dlatego też nie był wyświetlany nigdzie poza pokazami związanymi z projektem. Jest też dostępny jedynie na DVD promującym przedsięwzięcie. Jednakże warto podkreślić, że Nolan znacznie upraszcza przekaz omawianych animacji, czyniąc swój krótkometrażowy obraz rozbudowaną reklamą, mającą przybliżyć oniryczny styl Braci Quay widzowi po raz pierwszy zapoznającemu się z ich dokonaniem. Można zadać pytanie, czy film brytyjskiego reżysera jest świadomym działaniem w kierunku stworzenia niezależnego dokumentu krótkometrażowego czy jedynie strategią promocyjną.

⁴⁰ Z. Sharf Zack, *Why 'The Quay Brothers in 35mm' is One of Christopher Nolan's Greatest Accomplishments*, w: *IndieWire*, 20.08.2015 (dostęp: 4.10.2016), <<http://www.indiewire.com/2015/08/why-the-quay-brothers-in-35mm-is-one-of-christopher-nolans-greatest-accomplishments-59077/>>.

Popularność samego twórcy spowodowała wzrost zainteresowania awangardową animacją wśród miłośników kina popularnego, traktujących kuratelę Nolana nad projektem jak znak firmowy, obiecujący nowe doświadczenia wizualne. Sam reżyser przyznaje, że w spotkaniu z Braćmi Quay pełni rolę fana, zafascynowanego ich eksperymentami wizualnymi, unikalnym klimatem ich dzieł, a także samymi artystami⁴¹.

Zakończenie

Podczas analizowania nolanowskiej przygody ze sztuką Braci Quay na myśl nasuwa się pytanie: jakie będą następne projekty reżysera? Realizując jednocześnie dwa marzenia: o popularyzacji filmów źródeł swoich inspiracji oraz o powrocie do swoich niezależnych korzeni, Nolan jawi się jako reżyser dojrzały do wykroczenia poza główny nurt i realizacji, nawet kosztem wysokości przychodów, swoich odkładanych w czasie marzeń. Być może próba stworzenia awangardowego dokumentu nie jest jednorazową przygodą, a reżyser podejmie się kolejnych niezależnych projektów, poszukując nowych, nieoczywistych w wypadku reżysera popkulturowego, źródeł inspiracji.

⁴¹ Tamże.

Bibliografia

BBC Newsnight, *Christopher Nolan: The full interview – Newsnight* (wywiad), w: Youtube, 16.10.2015 (dostęp: 2.10.2016).

Buchan Suzanne, *The Quay Brothers: Into a Metaphysical Playroom*, Minneapolis 2011.

Buckland Warren, *Hollywood Puzzle Films*, Londyn 2014.

Bordwell David, Thompson Kristin, *Christopher Nolan. A Labyrinth of Linkages*, Madison 2013.

De Valk Mark, Arnold Sarah, *The Film Handbook*, Nowy Jork 2013.

EtiudaandAnima, *Twórczość braci Quay fascynuje nie tylko Christophera Nolana* (wypowiedź Bogusława Zmudzińskiego), w: Youtube, 23.01.2016 (dostęp: 2.10.2016), <https://www.youtube.com/watch?v=Bwq3pfVf0KA>.

Furby Jacqueline, Joy Stuart (red.), *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*, Nowy Jork 2015.

Lee Daryl, *The Heist Film: Stealing With Style*, Nowy Jork 2014.

Macdonald Dwight, *Against the American Grain*, Nowy Jork 1983.

Magliozzi Ronald S., Carels Edwin, *Quay Brothers: On Deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-reading Puppets*, Nowy Jork 2012.

Mikurda Kuba, Prodeus Adrianna (red.), *Trzynasty miesiąc. Kino Braci Quay*, Kraków – Warszawa 2010.

Sharf Zack, *Why 'The Quay Brothers in 35mm' is One of Christopher Nolan's Greatest Accomplishments*, w: IndieWire, 20.08.2015 (dostęp: 4.10.2016), <http://www.indiewire.com/2015/08/why-the-quay-brothers-in-35mm-is-one-of-christopher-nolans-greatest-accomplish->

ments-59077/.

Szyłak Jerzy i in., *Kino Nowej Przygody*, Gdańsk 2011.

Zeitgeist, *The Quay Brothers in 35mm Director: Quay Brothers* (strona internetowa dystrybutora), w: Zeitgeist Films. *The Spirit of the Times*, (dostęp: 3.10.2016).

Bartłomiej Nowak

Seks, gender i heteronormatywność w filmach Christophera Nolana

W tekście *Why is there no sex in Christopher Nolan's films?*¹, który ukazał się 15 listopada 2014 roku na internetowej stronie dziennika „The Daily Telegraph” (i stanowił reakcję na premierowe pokazy ostatniego filmu reżysera, *Interstellar*, reż. C. Nolan, 2014), jego autorka, Anne Billson, zauważa, że:

cały dorobek [Nolana] po [debiutanckim] *Śledząc* [...] można niemal streścić określeniem Klub Zmarłych Żon. Żony nie żyją w *Memento*, *Incepcji* i *Interstellar*. Żony (lub inne znaczące postaci kobiece) umierają w *Prestiżu* i *Mrocznym Rycerzu*. [...] Wygląda to tak, jak gdyby Nolan nie chciał zajmować się tymi sprawami [czyli seksem i namiętnością – dop. B.N.]. I nie chodzi mi o użytkową naturę bohaterów płci żeńskiej w filmach akcji (choć ten problem też ma swoje znaczenie); sprawia to raczej wrażenie patologicznego unikania wszelkiej maści relacji, które mogłyby ‘zagrabić’ [...] formy gatunkowe².

I rzeczywiście: seks (czy nawet sugestie erotycznych poczynań bohaterów) jest w filmach Nolana prawie nieobecny. Jego bohaterowie seksu nie uprawiają, reżyser decyduje się jedynie na sugestię zbliżenia.

¹ A. Billson, *Why is there no sex in Christopher Nolan's films?* (dostęp 20.08.2016), <<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/11228713/Why-is-there-no-sex-in-Christopher-Nolans-films.html>>

² Przekład własny za: „entire oeuvre [of Nolan] after *Following* [...] could almost be summed up as *The Dead Wives Club*. Wives are already dead in *Memento*, *Inception* and *Interstellar*. Wives (or significant others) die in the course of *The Prestige* and *The Dark Knight*. [...] It's almost as though Nolan doesn't want to have to deal with this stuff. My point here is not the disposable nature of female characters in action films (though there is that); it's what seems like a pathological avoidance of any sort of relationship that might be seen to clutter up the awesome genre trappings.” Tamże.

Kiedy bohater *Memento*, reż. C. Nolan, 2000, Leonard Shelby (Guy Pearce), zaprasza do swojego pokoju hotelowego prostytutkę, nie robi tego w celu zaspokojenia żądzy, lecz dla rozbudzenia pamięci, przywołania wspomnień zmarłej żony: prosi bowiem kobietę o rozrzucenie pamiątek po zmarłej, a następnie niewinne ułożenie się u jego boku. W *Incepcji*, reż. C. Nolan, 2010, której fabuła koncentruje się na konieczności zaszczepienia w umyśle bohatera granego przez Ciliana Murphy'ego (Roberta Fishera) myśli, mającej wpłynąć na jego działania w sferze zawodowej, słyszymy, że w celu zakorzenienia jej w mózgu, konieczne jest odwołanie się do 'samyh podstaw', czyli relacji bohatera z ojcem. Wbrew pozorom nie chodzi tu jednak (a przynajmniej nie takie znajduje rozwiązanie ten wątek w fabule filmu) o odwołania do psychoanalizy: symbolika związana z freudowskim kompleksem Edypa nie znajduje odzwierciedlenia w świecie przedstawionym (będącym najczęściej światem snów Fishera); demony podświadomości mają u Nolana zwyczajny wygląd ulicznych przechodniów, nie są demonami niezaspokojonych żądz. Zagrożenie płynące z ich strony nie ewokuje wrażeń bliskich freudowskiej „niesamowitości”. Niesamowite (*unheimlich*) budzi trwogę, płynącą z tego, co znane, ale obce jednocześnie.

U Nolana nie ma mowy o 'trwodze', mimo 'zakorzenienia' świata snów w 'znanej' rzeczywistości – inaczej dzieje się, zdaniem Lindy Williams, autorki książki *Seks na ekranie*, w filmie *Blue Velvet*, reż. D. Lynch, 1986 – głównie dlatego, że, jak twierdzi autorka, Lynch podejmuje temat lęku kastracyjnego: „Trauma związana z widokiem kobiecych genitaliów, jako źródło wiedzy o seksualnej odmienności i dowód kastracji, może znaleźć zaprzeczenie w fetyszu – stąd granatowy aksamit [tytułowy '*blue velvet*']”³.

Nie będę w tym miejscu przypominać fabuły filmu Lyncha. W odbiorze *Incepcji* Nolana ważniejszy jest fakt rozgrywania znacznej części układu wydarzeń w świecie snów. Dzięki temu udaje się (zapewne w zgodzie z wolą reżysera, a równocześnie scenarzysty filmu) oczyścić diegezę z seksualnej symboliki i intymistycznych konotacji. Przywołanie filmu Lyncha przypomina nam równocześnie o tym, że seksualność była tematem filmów amerykańskich od lat, i to nie tylko w nurcie

³ L. Williams, *Seks na ekranie*, Gdańsk 2013, s. 255.

kina awangardowego, czy tak zwanego kina 'eksploatacji'. Od dawna jest także obecna w kinie komercyjnym: w sposób bardziej lub mniej bezpośredni. Chociaż kino amerykańskie rzadko zapuszcza się w rejony odważnych i bezpośrednich prób przedstawiania fizycznego aspektu uczuć bohaterów, nawet na tle wielu innych produkcji hollywoodzkich filmy Nolana wydają się być zaskakująco pruderyjne. Raz jeszcze cytujemy Williams:

Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że w czasach, gdy nawet znana z purytanizmu opinia publiczna Ameryki nie próbuje uciekać od dyskusji o dosadnych reprezentacjach seksu [...], ciągłe unikanie tematu emocjonalnej i fizycznej specyfiki seksu – tematu, który wyraźnie pojawia się w debatach publicznych i prywatnych – jest w filmie amerykańskim coraz bardziej nie na miejscu⁴.

Nawet najbardziej otwarte spośród dzieł Nolana w kwestii 'sugerowania' seksu filmy o Batmanie (w nich najłatwiej odnaleźć sceny bezpośrednio odnoszące się do erotycznych przygód ich głównego bohatera, Bruce'a Wayne'a), ujawniają niesprawność reżysera w prowadzeniu scen, jakich tematem jest cielesność. Przykładowo, w *Batmanie – Początku*, reż. C. Nolan, 2005, pojawia się scena, w której obserwujemy, jak z samochodu Wayne'a wysiadają dwie młode kobiety: obie podróżowały na przednim siedzeniu pasażera (nie obok siebie, lecz na sobie). Później te same bohaterki kąpią się w restauracyjnym baseniku, dołącza do nich Wayne (w ubraniu), a następnie cała trójka, mokra od stóp do głów, opuszcza restaurację. Przed drzwiami Wayne spotyka miłość swojego życia, Rachel Dawes. Opisana sekwencja scen stanowi reakcję na porady udzielone wcześniej w filmie Wayne'owi przez jego kamerdynera Alfreda: Wayne 'zakłada kostium' milionera-playboya, żeby ukryć za nim swoje drugie 'ja', Mrocznego Rycerza. W scenach tych łatwo dostrzec powód działań Wayne'a: sprawiają wrażenie sztucznych, 'odegranych' dla widzów. Wayne wciela się w rolę playboya, ale w tej skórze czuje się nieswojo, co spotkanie z Dawes

⁴ Tamże, s. 322.

jedynie podkreśla. Mówi do niej: „To wszystko to nie ja. Wewnątrz jestem ‘czymś więcej’ [*I am more*]”. Dawes odpowiada: „Definiuje nas nie to, kim jesteśmy pod powierzchnią, ale to, co robimy”, po czym odchodzi, a Wayne spogląda za nią w milczeniu, wzrokiem, mającym zapewne podkreślać rozdarcie między rolę ‘rycerza w masce’, którego działania mogłyby się spotkać ze zrozumieniem Rachel, i koniecznością ukrywania tożsamości Batmana. Czy przygoda z dwiema kobietami znajduje jakiś ciąg dalszy, czy też urywa się w momencie spotkania dawnej ukochanej – nie wiemy, ale Nolan wartościuje w tej scenie bujne życie seksualne Wayne’a negatywnie i przeciwstawia je ‘prawdziwej miłości’ do Rachel, mającej swoje źródła w znajomości zakorzenionej w ich wspólnym dzieciństwie.

Następny raz Batmana w scenie sugerującej, że jego życie seksualne nie jest naznaczone ascezą, widzimy dopiero w filmie *Mroczny Rycerz powstaje*, reż. Ch. Nolan, 2012. Akcja zaczyna się osiem lat po drugiej części trylogii, w której Rachel ginie. Wyraźne są sugestie, że to wydarzenie miało znaczący wpływ na decyzję Wayne’a o wycofaniu się na długie lata z życia towarzyskiego, a na jego powrót do ‘świata’ wpływa między innymi wyznanie Alfreda, że przed śmiercią Rachel napisała do Wayne’a list, informując go, że postanowiła związać się nie z nim, lecz z Harveyem Dentem, miejscowym prominentnym politykiem. Dopiero przecięcie więzów łączących go ze wspomnieniem Rachel pozwala mu na otwarcie się na możliwość nowego romansu: z graną przez Marion Cotillard Mirandą Tate. Zbliżenia fizycznego kochanków znowu na ekranie nie oglądamy, ale stajemy się świadkami scen następujących po nim.

Sceny postkoitalnej bliskości poprzedza preludium: deszcz, namiętny pocałunek przemoczonej pary w rezydencji Wayne’ów, gasnące światło, cięcie montażowe zastępujące obraz właściwego fizycznego zbliżenia. Kiedy jest już ‘po wszystkim’, widzimy na ekranie Mirandę, owiniętą w płótno, poprawiającą pogrzebaczem węgle w kominku. Wayne leży obok, być może jest nagi (kadr pokazuje go jedynie od pasa w górę). Podczas następującej chwilę później rozmowy o przeszłości rodziny Mirandy, Wayne gładzi dłonią jej nagie plecy, Miranda obraca się do niego, kładzie u jego boku, wcześniej pieszcząc dłonią klatkę piersiową mężczyzny. Para obejmuje się pod futrzaną narzutą. Jeszcze przez chwilę

rozmawiają, wpatrzeni w siebie, całują się, po czym cięcie montażowe oznacza prawdopodobnie kolejny stosunek płciowy, mężczyzna wstaje i opuszcza śpiącą Mirandę.

Jest to sekwencja scen, którą można uznać za jedną z bardziej zaskakujących i nietypowych w filmowym dorobku Nolana: oczywiście niczego się tutaj nie pokazuje wprost, ale sugeruje znacznie więcej niż w innych produkcjach reżysera. Rozwiązania stosowane przez Nolana do przedstawiania seksu (obecnego raczej poprzez cięcia montażowe, a więc elipsy, niż mniej lub bardziej bezpośrednie obrazy cielesności) znane były w kinie prawie od jego zarania. Pierwszy pocałunek zarejestrowano w 1896 roku w kilkunastosekundowym filmiku wytwórni Thomasa Edisona *The Kiss*. Tak zwany Kodeks Produkcyjny/Kodeks Haysa, obowiązujący w klasycznym kinie hollywoodzkim przez długie lata, kodyfikował sposoby przedstawiania seksualności w amerykańskich filmach, ale już przed jego wprowadzeniem 'oralność' stanowiła, zdaniem Lindy Williams, główny przejaw prezentowania seksualności na ekranie: pocałunki (których dozwoloną długość w czasie funkcjonowania Kodeksu Produkcyjnego bardzo wyraźnie określano) zastępowały pokazywanie 'ciągu dalszego'. Williams przypomina, że:

Freud zaszokował świat, twierdząc, że dziecięca seksualność po raz pierwszy objawia się w trakcie ssania matczynej piersi oraz – nieco później – ssania kciuka (czyli „ssania związanego z rozkoszą”). [...] Pocałunek to zbliżenie seksualne, w którym usta prefigurują wzorzec późniejszego kontaktu innych części ciała. [...] Freud przekonuje, że celem seksualności – i jej charakterystycznym przykładem – jest genitalne odprowadzenie nagromadzonej ekscytacji⁵.

Kino, pozbawiając widzów 'genitalnego odprowadzenia nagromadzonej ekscytacji', fiksuje się na 'grze (bardzo) wstępnej'. Williams przypomina też zdanie Leo Bersaniego, który, zajmując się Freudem, utrzymywał, że „przyjemność to nie to samo, co satysfakcja; przyjemność łączy się czasem z nieprzyjemnością, która wzmacnia podniece-

⁵ Tamże., s. 59.

nie”⁶ – dlatego możemy przyjemność seksualną porównać do kategorii ‘swędzenia’ (czyli czynności przedłużającej ekscytację, a opóźniającej ‘odprowadzenie’) albo ‘drapania’ („zaspokojenia poprzez rozładowanie”⁷). Pocałunki w filmach mogą pełnić obie funkcje – ale te finalne (jeśli takie mają miejsce) z powodów cenzuralnych i możliwości medium – spełniają funkcję ‘drapania’, inne – a tak się dzieje w opisaney wyżej sekwencji z filmu *Mroczny Rycerz powstaje* – są wyłącznie ‘swędzeniem’; przedłużają rozkosz (czy też obrazy rozkoszy), fiksując ją na oralności. Równocześnie gesty fizycznej intymności (Wayne gładzący plecy Mirandy, Miranda pieszcząca dłonią klatkę piersiową Wayne’a) świadczą, że Nolan nie porzuca całkowicie cielesności. Pogrzebacz we freudowskiej symbolice mógłby pełnić funkcję fallusa: kiedy Miranda poprawia nim węgle słyzy od Wayne’a: „Jesteś w tym dobra”, kiedy go odkłada, obraca się do Wayne’a, a następująca chwilę później elipsa może sugerować, że symboliczny substytut fallusa został zastąpiony prawdziwym, kiedy widoczną na ekranie grę wstępną zastąpił (niewidoczny) stosunek płciowy.

Mimo częstego aseksualizmu bohaterów Nolana, podziały płciowe w świecie jego filmów są wyraźne – bohaterowie nie interesują się przedstawicielami własnej płci. Niewielka sugestia, że jeden z jego bohaterów mógłby być homoseksualistą pojawia się tylko w *Śledząc*, reż. Ch. Nolan, 1998. Historia opowiedziana w filmie zaczyna się od przedstawienia bohatera, który podąża za ludźmi przypadkowo spotykanymi na ulicy, podobno wyłącznie dla zabicia czasu. Kiedy w filmie pada pytanie, zadane bohaterowi przez policjanta: „Śledziłeś kobiety?”, mężczyzna odpowiada: „Nie, nie śledziłem *kobiet*. To nie była kwestia seksu.” Poprzez skojarzenie słów ‘kobiety’ i ‘seks’ (przy jednoczesnym zaprzeczeniu takim skojarzeniom), dokonane równolegle przez bohatera i policjanta, bohaterowi zostaje ‘przypisany’ ‘heteroseksualizm’ (myślenie heteronormatywne każe policjantowi założyć, że w celach seksualnych mężczyzna może śledzić kobiety, nie innych mężczyzn). Równocześnie filmowy obraz ujawnia, że bohater z tłumu przypadkowych i anonimowych osób często wybierał konkretnego czarnowłosego mężczyznę,

⁶ Tamże, s. 61.

⁷ Tamże.

Cobba. Kiedy dochodzi do pierwszej rozmowy śledzącego i śledzonego, czarnowłosa mężczyzna pyta głównego bohatera o przyczyny jego działań. Bohater stwierdza: „Po prostu myślałem, że wyglądasz interesująco”, po czym słyszy pytanie: „Co, jesteś pedałem?”, na które z kolei, wyraźnie obruszony, odpowiada: „Nie, nie”. Kiedy jakiś czas później główny bohater zaczyna towarzyszyć Cobbowi we włamaniach do mieszkań, a z pewnych względów jednym z nich jest jego własne mieszkanie, przez krótką chwilę otrzymujemy możliwość zajrzenia do książek leżących na biurku, przy którym mężczyzna ‘pracuje’ (marząc o byciu pisarzem). Cobb przerzuca kartki wielkiej książki ze zdjęciami, ewidentnie używanej (bo wyciągniętej spośród innych) niedawno przez głównego bohatera, a kamerze udaje się uchwycić dwie fotografie: jedna z nich przedstawia grupę umięśnionych i nagich od pasa w górę młodych mężczyzn (w centralnym punkcie widzimy mężczyznę, prawdopodobnie jasnowłosego, o typie urody Joego Dallesandro – aktora filmów Andy’ego Warhola i Paula Morriseya (zdjęcie Warhola wisi na ścianie przy biurku), druga – kilka ciał mężczyzn ukazanych od pasa w dół: naprzemiennie z nagimi pośladkami lub w bieliźnie, jeśli stoją frontalnie do aparatu. Choć z tego ‘przerzucania’ kartek książki nic dla dalszego biegu fabuły filmu Nolana nie wynika, nie bez znaczenia wydaje mi się fakt, że reżyser spośród milionów książek, których mógł użyć w tej scenie dla przedstawienia widzowi informacji na temat zawartości księgozbioru głównego bohatera, wybrał tę ze zdjęciami nagich i półnagich mężczyzn. Czy naiwna podatność głównego bohatera na magnetyzm Cobba (doprowadzająca go do finałowej zguby) może mieć związek z biseksualizmem lub stłumionym homoseksualizmem mężczyzny?

Filmy Nolana także później koncentrowały się na relacji dwóch mężczyzn, często graniczącej z obsesją: przede wszystkim w *Prestiżu*, reż. C. Nolan, 2006 (obsesja wzajemna, choć mocniejsza po stronie granego przez Hugh Jackmana Roberta Angiera), ale do pewnego stopnia także w *Bezsenności*, reż. C. Nolan, 2002 [Walter Finch (Robin Williams) i Will Dormer (Al Pacino)], *Memento* [Teddy Gammell (Joe Pantoliano) i jego zainteresowanie Leonardem Shelbym (Guy Pearce)], czy w *Mrocznym Rycerzu*, reż. C. Nolan, 2008 (Joker vs. Batman). Suggestie, że fascynacja ta ma wymiar także seksualny nie są już w tych

filmach obecne, choć często jest ona dla męskich bohaterów ważniejsza od relacji łączących ich z filmowymi kobietami: Olivia Wenscombe (Scarlett Johansson), partnerka Angiera w *Prestiżu*, zostaje przez niego 'oddana' Alfredowi Bordenowi (Christian Bale) także na kochankę. Relacja, jaka zawiązuje się między Dormerem i Ellie Burr (Hilary Swank) w *Bezsenności*, jest bliższa stosunkom ojca i córki (czy 'mistrza' i jego 'uczennicy') niż kochanków. O seksualnych inklinacjach Jokera nie można powiedzieć zbyt wiele, te Batmana (w *Mrocznym Rycerzu* skierowane na Dawes, związaną z Harveyem Dentem) zostały omówione wcześniej.

Mroczny Rycerz to także jedyny film Nolana ze sceną, którą możemy uznać za „transgenderową”: z udziałem Jokera. Image postaci kreowanej przez Heatha Ledgera stale zaciera granice między tradycyjnie rozumianą 'męskością' i 'kobiecością' (ze względu na stosowany przez niego makijaż), ale w scenie wysadzenia w powietrze szpitala, w którym znajduje się ranny Dent, Joker przebiera się w strój pielęgniarki. Mężczyzna w makijażu i sukience jest tutaj uosobieniem nie tylko terrorystycznego geniuszu, ale także kompletnego szaleństwa. Amerykańska teoretyczka Judith Butler w *Uwikłanych w płęć* sugerowała, że płęć kształtuje się (i 'wpisuje w ciało') w procesach jej odgrywania:

spójrzmy [...] na kulturową płęć jako na *cielesny styl* [...], jako na „akt”, który jest zarówno intencjonalny, jak i performatywny, przy czym „performatywny” odsyła do odgrywanego i przygodnego konstruowania znaczenia. [...] Kulturowej płci nie należy pojmować jako sztywnej tożsamości bądź siedliska sprawczości, z którego wypływają rozmaite akty. Trzeba raczej spojrzeć na nią jako na rozrzedzoną tożsamość, ustanawianą w czasie i zatwierdzaną w przestrzeni publicznej dzięki *stylizowanemu powtarzaniu aktów*. Efekt kulturowej płci jest skutkiem stylizacji ciała⁸.

Choć przekraczanie kategorii płci – i jej binarnego podziału na 'mężczyzn' i 'kobiet' – może, zdaniem Butler, stanowić wartość rozsa-

⁸ J. Butler, *Uwikłani w płęć*, Warszawa 2008, s. 251-253.

dzającą utarte schematy patriarchy i heteronormatywności, u Nolana 'transgenderowość' postaci Jokera stanowi raczej wartościowane negatywnie 'wykroczenie od normy' niż pozytywne jej 'przekroczenie'.

Równocześnie – jak można wnioskować z podporządkowywania narracji filmów Nolana bohaterom męskim – filmy reżysera wpisują się w tradycje kina amerykańskiego, o którym Laura Mulvey pisała w klasycznym już tekście *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*⁹ jako o podporządkowującym narrację i zachodzące u widza procesy projekcji-identyfikacji postaciom męskim: postaci kobiece stanowią jedynie przedmiot fascynacji (także widzów przed ekranem). Żeńskie postaci Nolana często giną karane w ten sposób – zgodnie z tradycjami na przykład amerykańskiego kina *noir* – za swój erotyzm „kobiety fatalnej” (Miranda Tate) albo ich szczęśliwe losy zależą od pomocy męskich bohaterów: Selina Kyle (Anne Hathaway), czyli Kobieta-Kot, otrzymuje w filmie *Mroczny Rycerz powstaje* możliwość powrotu na 'drogę cnoty' dzięki pomocy Batmana.

Aseksualizm filmów Nolana nie idzie zatem w parze (lub idzie rzadko) z wiarą w niezależność postaci kobiecych. Nolanowi nieczęsto też zdarza się przekraczać granice 'heteronormatywności', a jeśli tak się dzieje to z konserwatywną pointą: główny bohater Śledząc zostaje ukarany za swoją fascynację Cobbem – w finale zostaje oskarżony o jego zbrodnię. Filmografią Nolana rządzi konserwatyzm.

⁹ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, w: tejże, *Do utraty wzroku*, Kraków, Warszawa 2010.

Bibliografia

Bersano Leo, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, New York 1986.

Billson Anne, *Why is there no sex in Christopher Nolan's films?* (dostęp 20.08.2016), <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/11228713/Why-is-there-no-sex-in-Christopher-Nolans-films.html>

Butler Judith, *Uwikłani w płęć*, Warszawa 2008.

Mulvey Laura, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, w: *tejże, Do utraty wzroku*, Kraków, Warszawa 2010.

Williams Linda, *Seks na ekranie*, Gdańsk 2013.

Patrycja Rojek

Mitologiczne bohaterki w *Incepcji* Christophera Nolana

Rosnąca w ostatnich latach popularność hollywoodzkich filmów o mitycznych greckich herosach¹ nie idzie w parze ze wzrostem liczby produkcji, w których protagonistkami byłyby kobiety antyku. Figury mitologicznych bohaterek można za to odnaleźć znacznie częściej w filmach pozbawionych kostiumu antycznego. W filmach, wchodzących w interakcję z mitem na nieco głębszym poziomie – gdzie manifestuje się zainteresowanie konkretną postacią i jej moralnymi postawami oraz uwidacznia się próba skonfrontowania ich ze współczesnymi wartościami.

Inspiracje mitologiczne, pochodzące głównie ze śródziemnomorskiego kręgu kulturowego, widoczne są również w twórczości Christophera Nolana – zazwyczaj jednak funkcjonują w fabułach jego filmów jako sugestia, skojarzenia. Na poziomie eksplicytnym podawane są zwykle jako tropy prowadzące do pełniejszego odczytania dzieła, niewymagające od widza kompetencji mitoznawczych. Na takich prawach w *Interstellar* (2014) przywoływana jest biblijna historia o Łazarzu, a intryga w *Prestiżu* (2006) zbudowana została wokół motywu sobowtóra. Dostrzeżenie w filmach Nolana mitologicznych konstruktów fabularnych, a także cech bohatera mitycznego w bohaterze nolanowskim, wymaga zdecydowanie bardziej wnikliwego odbioru².

¹ Od 2010 roku w Hollywood powstało siedem wysokobudżetowych hollywoodzkich filmów, których bohaterami byli Perseusz, Tezeusz i Herakles: *Percy Jackson i bogowie olimpijscy: Złodziej pioruna*, reż. Chris Columbus, (2010); *Starcie tytanów*, reż. Louis Leterrier, (2010); *Immortals. Bogowie i herosi*, reż. Tarsem Singh, (2011); *Gniew tytanów*, reż. Jonathan Liebesman, (2012); *Percy Jackson i bogowie olimpijscy: Morze potworów*, reż. Thor Freudenthal, (2013); *Legenda Herkulesa*, reż. Renny Harlin, (2014); *Hercules*, reż. Brett Ratner, (2014). W produkcji są zaś kolejne filmy o Tezeuszu oraz Jazonie i Argonautach.

² Temat ten również wymaga wnikliwego opracowania. Bohaterowi mitycznemu w filmach Christophera Nolana należą uwagę poświęcam w przygotowywanej rozprawie doktorskiej.

W miejscu styku jawnych i ukrytych nawiązań do mitologii znajduje się *Incepcja* (2010), której poświęcona jest niniejsza analiza. To utwór, w którym odniesienia do mitologii pojawiają się na wielu poziomach – od refleksji nad znaczeniem symbolu, poprzez nawiązania do konkretnej opowieści, aż do sposobu kreowania postaci. Bardzo bliski mitu (w kontekście badań Carla Gustava Junga i Sigmunda Freuda) jest również sam sen – a śnienie jest przecież głównym tematem utworu, osią, wokół której budowane są wydarzenia. Sytuacja fabularna tak silnie związana ze snem wpływa na symboliczny odbiór filmu – skłania do interpretacji, snucia domysłów, szukania powiązań. Dodatkowo w fabule eksponowane są inne elementy antycznej proveniencji, wzmacniające przekonanie o istotności takiego odbioru – symbol labiryntu, imię bohaterki Ariadne, a także oparte na potrzebie dążenia do *katharsis* motywacje bohaterów, na przykład dwukrotnie wyrażone przez głównego bohatera Doma Cobba (Leonardo DiCaprio): „Każdy dąży do oczyszczenia, *katharsis*” oraz „Im większe problemy, tym większe *katharsis*”.

Po przystąpieniu do mitograficznej interpretacji okazuje się, że w *Incepcji* dominują nawiązania do dwóch popularnych mitów. Funkcjonują one wymiennie – każdy z nich odzwierciedla inny aspekt życia głównego bohatera. Życie zawodowe Doma Cobba powiązane jest z mitem o Tezeuszu. Cobb jest specjalistą od labiryntów, kimś, kto zna się na nich doskonale, przemierza je codziennie, by wypełnić powierzoną mu misję. Przed laty lepiej wykonywał swoje obowiązki, ostatnio jednak gubi się i zaczyna potrzebować pomocy kogoś z zewnątrz. Jego życie prywatne natomiast trafniej opisuje mit o Odysuszu. O tym świadczy wieloletnia tułaczka Doma – bohater to typowy *homo viator*, wszystkie jego zmagania podporządkowane są życiowemu celowi, za jaki uznaje powrót do domu. Cobb podobnie jak Odys rozgniewał kogoś ważnego – korporację bezimiennych bogów, którzy ścigają go po świecie, utrudniając powrót. Warto również zauważyć, że i Dom, i Odys walczą w cudzych wojnach – są (mimo oczywistego statusu protagonisty) pionkami w grze dużych graczy.

Tematy imienne

Aby dookreślić sposoby funkcjonowania tych dwóch tematów mitycznych w *Incepcji*, posłużę się badaniami tematologicznymi. Tematologia to nauka badająca w tekstach kultury między innymi serie tematyczne – zbiory tekstów spokrewnionych poprzez temat (jak pisze Janina Abramowska³) lub może raczej przez ów temat spowinowaconych (w ujęciu Jerzego Ziomek⁴). Te krążące w literaturze tematy określane są mianem obiegowych lub wędrownych – przez wzgląd na swoją naturalną mobilność (między różnymi gatunkami, epokami i mediami).

Trzy rodzaje tematów wędrownych wymienia Abramowska: elementarne sytuacje lub schematy zdarzeniowe (np. upadek władcy, mezalians, rywalizacja braci – występujące wszędzie, wskazujące na tożsamość ludzkiej natury i kultury na poziomie archetypowym), schematy fabularne przypisywane gatunkom folklorystycznym (skonkretyzowane na poziomie ról fabularnych – na przykład baran, wilk, starszy brat) oraz najważniejsze w kontekście niniejszych rozważań tematy imienne lub mityczne. W tych ostatnich główny bohater tematu jest skonkretyzowany, możliwy do wskazania z imienia. Każde imię, jakie jesteśmy w stanie wymieni, rozpoznając pokrewieństwo z bohaterem we współczesnym tekście kultury (na przykład w filmie), stanowi hasło odsyłające do pewnej sytuacji elementarnej lub przebiegu fabularnego. Do pewnego osobowego charakteru czy postawy⁵.

Bohater nie musi w pełni i konsekwentnie odtwarzać ścieżki, którą podążył jego pierwowzór – samo skojarzenie, nakreślenie paraleli wzbogaca postać o określone motywacje, dopełnia ją, dookreśla. „Bohater jest więc jedyny i wyjątkowy, ale zakodowane w jego losie doświadczenie ma charakter uniwersalny⁶” – wskazuje badaczka. Ma on zatem szczególny potencjał znaczeniowy.

Mit o Tezeuszu oraz mit o Odysie wyznaczają takie właśnie tematy imienne, wcielane na różne sposoby i za pośrednictwem różnych postaci w *Incep-*

³ J. Abramowska, *Serie tematyczne*, w: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 35.

⁴ Zob. J. Ziomek, *Powinowactwa przez fabułę*, w: *Powinowactwa literatury: studia i szkice*, Warszawa 1980.

⁵ J. Abramowska, dz. cyt., s. 36-37.

⁶ Tamże.

cji. Skoro określona została ambiwalencja postaci Doma Cobba, powrócić należy do bohaterek kobiecych – to one będą tutaj kluczowe dla rozpoznania przyczyny jego podwójnego mitologicznego rodowodu. O tym bowiem, w których momentach Dom wciela się w rolę współczesnego Tezeusza, a kiedy w rolę Odyseusza, świadczą jego relacje z dwiema kobiecymi bohaterkami – Ariadne (Ellen Page) i Mal (Marion Cotillard). Z ich osobami wiążą się także różne strategie wprowadzania motywu mitycznego: jawna i niejawna.

Ariadne

Ariadne w świecie *Incepcji* jest architektem – uczy się projektować strukturę snu w formie labiryntu, jej zadaniem jest zbudować go tak, by poruszając się po cudzym śnie, udało się oszukać tkwiące w umyśle podmiotu projekcje (wytworzone przez umysł śniącego wrogo nastawione figury osobowe). Ariadne jest więc bezpośrednio związana z labiryntem – jej profesja i przede wszystkim znaczące imię jednoznacznie wskazują, że nawiązanie mitologiczne jest tu zamierzone i świadomie poprowadzone. Ariadna, córka króla Krety Minosa, była jedną z niewielu osób potrafiących poruszać się po labiryncie – dzięki naukom jego konstruktora Dedala oraz kłębkowi, który od niego otrzymała. Początek nici wystarczyło przywiązać u wejścia do labiryntu i podążać za samoistnie rozwijającym się kłębkim do samego środka budowli. Drogę powrotną wskazywała rozwinięta nić. Ten magiczny przedmiot Ariadna podarowała później Tezeuszowi, by mógł samodzielnie wykonać swoją misję⁷.

Podobnie jak Ariadna, bohaterka Nolana również miała nie wchodzić do labiryntu – według pierwotnego planu jej zadanie tego nie obejmowało. Jednak w wyniku niedyspozycji psychicznej Doma postanawia osobiście się nim zaopiekować wewnątrz labiryntu – pilnować go, strzec i prowadzić. Projektowanie labiryntu było dla niej pracą. Natomiast zaferowana pomoc wykracza daleko poza to zadanie – zaistniała wskutek szczególnej więzi, która tworzy się między bohaterami. Wspierając Doma, Ariadne dużo poświęca i ryzykuje.

⁷ R. Graves, *Mity greckie*, Kraków 2009, s. 303.

Jednak w odróżnieniu od tej mitycznej, relacja współczesnej Ariadny i współczesnego Tezeusza nigdy nie miała charakteru miłosnego. W micie Ariadna jest zakochana w Tezeuszu i cierpi po tym, jak ją porzucił. Natomiast Ariadne nie czuje nic do Cobba. Wprawdzie troszczy się o niego, ale ich więź jest zupełnie pozbawiona pierwiastka uczuciowego (jej pocałunek z innym bohaterem ma to tylko podkreślić). Ariadne jest wcieleniem inteligencji i profesjonalizmu.

W sposobie kreacji tej postaci znamienne jest, że w pełnieniu swojej głównej funkcji Ariadne wychodzi niejako poza sferę fabularną. Otóż, jest ona przewodniczką nie tylko dla bohaterów *Incepcji*, ale i dla widzów. Mimo że Dom Cobb stanowi główną i centralną dla fabuły postać, w filmie dominuje jej perspektywa nowicjusza; to oczami bohaterki poznajemy mechanizmy nieznanego nam świata snu.

Pozostaje jeszcze jedna kluczowa kwestia – czy w ściśle określonych ramach fabuły filmu Ariadne jest świadoma kulturowo-znaczeniowego bogactwa, które stoi za jej imieniem? Wydaje się, że mit o Tezeuszu w rzeczywistym świecie jest powszechnie znany – czy wewnątrz świata przedstawionego również? Wszystko wskazuje na to, że nie. Christopher Nolan robi bowiem wiele, by to znaczenie pozostało na marginesie, nie koncentrowało na sobie uwagi odbiorcy. Imię bohaterki wymawiane jest bardzo rzadko. Pierwszy raz w momencie, kiedy poznaje ją widz. Kilka sekund później Ariadne dostaje zadanie od Cobba – w ramach rozmowy kwalifikacyjnej ma narysować na kartce papieru labirynt. Ani Cobb, ani ona sama nie dostrzegają swojego komizmu sytuacji rysowania labiryntu przez dziewczynę o imieniu Ariadne. Któraś z postaci mogła przecież zwrócić uwagę na ten zbieg okoliczności. Nic takiego jednak się nie dzieje. Możemy zatem myśleć, że wiedza o mitologicznej Ariadnie i jej słynnym sposobie na przejście labiryntu istnieje wyłącznie poza światem fabularnym. To znak pozostawiony dla widza, sygnał dla jego odbiorczej czujności – i nagroda za rozwikłanie niedostępnej dla żadnej z postaci zagadki kulturowego rodowodu bohaterki.

Mal

Mal to projekcja zmarłej żony Doma Cobba, pojawiająca się przy mężu w snach i sabotująca jego działania. Wprawdzie jej imię nie wskazuje na powiązanie z żadną z mitycznych heroin, za to określa jednoznacznie jej rolę w fabule filmu. Z łaciny *mala* oznacza po prostu „zła”. Jednoznacznie stawia to w Mal w pozycji głównej antagonistki w *Incepcji* Nolana.

W recenzjach i interpretacjach *Incepcji*, których autorzy posługują się kluczem mitologicznym, często eksponowana jest upiorna strona osobowości Mal. Nazywana jest harpią⁸, potworem⁹, nawet Minotau-rem¹⁰ – jej postać jest tym samym szczególnie silnie antagonizowana, stawiana po stronie zła. Wydaje się jednak, że to zbyt poważne uproszczenie. Należy bowiem zauważyć, że Mal – mimo specyfiki jej imienia – trudno nazwać po prostu złą. Jest raczej zaborcza, zazdrosna, zdeterminowana, oszukana. Nietrudno zrozumieć i zaakceptować jej motywacje. To antagonistka typowa dla kina Christophera Nolana, w którym nieczęsto pojawiają się jednoznacznie czarne charaktery. Postaciami o podobnym statusie są choćby Mann z *Interstellar* czy Harvey Dent z *Mrocznego rycerza*.

Mal można natomiast łatwiej połączyć z tematem mitu Odyseusza, choć jej postać stanowi zgoła inne odniesienie niż związek Ariadne z historią o Tezeuszu. W tym przypadku nie istnieją już jawne znaki obecności tematu, za to analiza sytuacji fabularnej, w jakiej funkcjonuje postać Mal, pozwala zauważyć znamienne podobieństwa jej losu i losu mitologicznej bohaterki, również pozostającej wbrew swojej woli w trudnym położeniu.

Jako żona Doma Cobba – wiecznego tułacza – Mal uosabia Penelopę. Wierną żonę, która nigdy nie pogodziła się z utratą męża, wytrwale

⁸ A.D. Jameson, *Seventeen Ways of Criticizing Inception*, 8.08.2010 (dostęp: 19.10.2016), <<https://bigother.com/2010/08/08/seventeen-ways-of-criticizing-inception/>>.

⁹ S. Lee, *Inception and Ariadne's Labyrinth*, 22.07.2010 (dostęp: 19.10.2016), <<http://www.so-rimlee.com/a-lonely-impulse-of-delight/2010/7/22/inception-and-ariadnes-labyrinth.html>>.

¹⁰ *Inception: Power, Revenge and Frustrated Staircases*, 26.08.2011 (dostęp: 19.10.2016), <<http://thefineartdiner.blogspot.com/2011/08/inception-power-revenge-and-frustrated.html>>.

czekającą w domu na jego powrót. I rzeczywiście Mal jest uwięziona w umyśle męża. Stworzył tam dla niej miejsce na wzór dawnego wspólnego domu. Mal pilnie strzeże tego domowego ogniska, od razu wyczuwa w nim intruzów i bezwzględnie się ich pozbywa. Przekonuje męża, że się pogubił, usiłuje sprowadzić go do domu, w którym nie było go od lat. Od słynnej mitologicznej poprzedniczki odróżnia ją przede wszystkim aktywność – współczesna Penelopa nie czeka latami beczynn timer, wsławiając się swoją nieprzejednaną cierpliwością. Mal działa – nie daje o sobie zapomnieć, zaciekle walczy. Jest wierna nie tylko mężowi, ale przede wszystkim wartościom, jakie wspólnie wyznawali¹¹.

Mal wydaje się postacią bardziej złożoną i nieco ciekawszą niż Ariadne ze względu na mnogość kierujących nią emocji (w finale Dom jednak wyznaje, że projekcja Mal jest zaledwie cieniem jego prawdziwej żony, pozbawionym wszystkich jej doskonałości i niedoskonałości). Ta różnorodność widoczna jest także w kwestii samych mitologicznych nawiązań, niewątpliwie ubogacających tę postać. Oprócz Penelopy w Mal odnaleźć można również cechy innych antycznych bohaterek. Medę przypomina wtedy, gdy bez skrpułów gra na emocjach męża, używając do tego ich dzieci, za którymi Cobb bardzo tęskni. Pamiętać również należy, że Mal przynależy już do świata zmarłych. Nie dopuszcza, aby mąż poszedł naprzód, zmusza go do nieustannego patrzenia wstecz. Zachowuje się wówczas jak Eurydyka – wyjątkowo niecierpliwa, niezadająca sobie sprawy, że takim postępowaniem w rzeczywistości oddala męża od siebie i odkłada moment ich prawdziwego spotkania. Ale bez winy nie pozostaje w tej kwestii również Cobb. „Utrzymujesz ją przy życiu, nie chcesz dać jej odejść” – zarzuca mu Ariadne. Być może ujawnia się tutaj ślad jeszcze jednej, trzeciej już mitologicznej twarzy Doma, który przypomina także Orfeusza. On również nie chciał pogodzić się ze śmiercią ukochanej i udał się za nią do świata umarłych.

Skojarzenie mitem o Orfeuszu i Eurydyce jest o tyle istotne, że centralnym jego wydarzeniem jest właśnie katabaza – zejście do pod-

¹¹ Zob. P. Rojek, *Penelopa i jej współczesne filmowe inkarnacje*, „Images” 2015, vol. XVII, nr 26, Poznań 2015, s. 177–187.

ziemi, do świata umarłych. Tej koncepcji odpowiada sposób kreowania przestrzeni snu w *Incepcji*, który w przekonaniu bohaterów rozszerza się w dół. „Parłem do przodu, coraz głębiej” – mówi Cobb. „W dół to jedyna droga naprzód”. O spotkaniu z dziećmi w prawdziwym świecie mówi, że zrobi to „na górze”. Aby więc dotrzeć do Mal zamkniętej w świecie snu, Dom musi zstąpić w dół. Tak jak i Orfeusz, by dojść do Eurydyki, musiał dokonać katabazy.

W przeciwieństwie do Ariadne, Mal nie zakochuje się. Mówi o sobie, że jest „połówką całości” – kobietą ukształtowaną przez miłość. Podczas gdy Ariadne kieruje się racjonalizmem, poczynianiami Mal rządzi emocjonalność. Znamienne jest to, że gdy Mal traci argumenty w rozmowie z mężem, apeluje do niego o akt wiary. Chce, aby po prostu uwierzył, że dom, w którym na niego czeka, jest tym realnym miejscem, gdzie powinien wrócić. Prosi o wiarę w ich miłość, w autentyczność swoją oraz ich dzieci. Ostatecznie ponosi porażkę, ponieważ w wyniku licznych apeli o porzucenie logiki na rzecz wiary, Dom zaczyna ją postrzegać jako postać nierzeczywistą, niepodobną do prawdziwej Mal¹². Tułacz wprawdzie wróci do domu – „na górę”, do świata, jaki uznaje za prawdziwy. Ale jest to dom, w którym od dawna nie ma już jego żony.

Konkluzja

Pewne jest, że Mal mimo swojego pokrewieństwa z Penelopą i Eurydyką nie jest osobą bierną – taką, jakimi były obie jej mitologiczne poprzedniczki; ciche, uległe, cierpliwe w czekaniu. Czyni za to wszystko, by odzyskać męża i skłonić go do powrotu do domu: jest zaborcza i inteligentna. Tak samo wyeliminowanie z życiorysu filmowej Ariadny elementu porzucenia przez ukochanego Tezeusza, czyni ją silniejszą od jej mitycznej poprzedniczki. Nolan eksponuje w niej natomiast te cechy mitologicznej Ariadny, które przez współczesnych mogłyby być uważane za atuty nowoczesnej kobiety – ponadprzeciętną inteligencję, kreatywność, empatię.

Incepcja prowokuje zatem specyficzny rodzaj odbioru – lekturę rozpoznającą. „Rejestrując niektóre elementy fabuły jako znane [w tym

¹² Tamże, s. 184.

przypadku: z mitologii greckiej – dop. P.R.], odbiorca przechodzi z nimi do porządku, skupiając uwagę na tym, co nowe, zmienione¹³ – pisze Janina Abramowska. To w punktach rozbieżności rozmieszczone są najważniejsze dziś znaczenia, pokazujące uniwersalizm pewnych sytuacji fabularnych bądź kreacji osobowych, ale również wskazujące na to, jak różne pełnią one funkcje w odległych epokach.

Nolan bowiem nie wykorzystuje w swojej fabule mitycznej koibiecości w sposób sztamkowy – ucieka od stereotypów tematycznych (czyli zestawów cech przypisanych postaciom, uważanych za oczywiste). Wykorzystuje bowiem te najlepsze, najciekawsze, najbardziej intrygujące cechy antycznych bohaterów. Mieszając je ze sobą, tworzy postaci złożone i głębokie – zarówno psychologicznie, jak i kulturowo.

Dlaczego tak się dzieje? To znak naszych czasów. Już w XX-wiecznej powieści powracające tematy imienne miały szczególną formę – wiązało się to z „transplantacją fabuły w nową, realną czasoprzestrzeń” oraz (jeszcze częściej) z „uwspółcześnieniem przypisywanego bohaterom doświadczenia psychicznego” – czego najbardziej reprezentatywnym przykładem jest oczywiście *Ulisses* Jamesa Joyce’a¹⁴. W XXI wieku twórcy wciąż podążają tą drogą – jeszcze więcej oczekuje się na przykład od występujących w tekstach kultury postaci. Bo tak jak i sam mit ulega przeobrażeniom, by wyrażać prawdę o najaktualniejszych potrzebach człowieka, tak i tworzone przez owego człowieka dzieła w mniejszym lub większym stopniu odzwierciedlają współczesny sposób myślenia.

Dziś nie ma już zapotrzebowania na bierną Penelopę, Eurydykę czy Ariadnę – spiżowe wzory postępowania dla bojaźliwych kobiet. Oczekuje się za to silnych bohaterów: inteligentnych, przenikliwych, zdeterminowanych. Jak Ellie w *Bezsensowności*, Natalie w *Memento*, Murph i dr Brand w *Interstellar*.

¹³ J. Abramowska, dz. cyt., s. 44.

¹⁴ Tamże, s. 40.

Bibliografia

Abramowska Janina, *Serie tematyczne*, w: tejsze, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*, Poznań 1995.

Graves Robert, *Mity greckie*, Kraków 2009.

Inception: Power, Revenge and Frustrated Staircases, <http://thefineartdiner.blogspot.com/2011/08/inception-power-revenge-and-frustrated.html>, (dostęp: 19.10.2016).

Jameson A.D., *Seventeen Ways of Criticizing 'Inception'*, <https://bigother.com/2010/08/08/seventeen-ways-of-criticizing-inception/>, (dostęp: 19.10.2016).

Lee So-Rim, *Inception and Ariadne's Labyrinth*, <http://www.so-rimlee.com/a-lonely-impulse-of-delight/2010/7/22/inception-and-ariadnes-labyrinth.html>, (dostęp: 19.10.2016).

Rojek Patrycja, *Penelopa i jej współczesne filmowe inkarnacje*, „Images” 2015, vol. XVII, nr 26, Poznań 2015, s. 177-187.

Ziomek Jerzy, *Powinowactwa przez fabułę*, w: tegoż, *Powinowactwa literatury: studia i szkice*, Warszawa 1980.

Monografia poświęcona twórczości
Christophera Nolana zapewni każdemu
zainteresowanemu antropologią filmu dużą
przyjemność intelektualną i emocjonalną.
Prezentowany zbiór pomoże wzbogacić
wiedzę o niezwykle istotnym świecie
współczesnej kultury.

prof. PAWEŁ TAŃSKI