

Czy patrzysz uważnie?

Autotematyzm w *Prestiżu* Christophera Nolana

ADRIANNA MICHNO

Pytanie o uwagę w trakcie seansu mógłby zadać widzowi w zasadzie każdy twórca filmowy. Nie chodzi jednak o wytykanie błędów montażowych, a o głębsze patrzenie wiążące się z odkryciem gry, jaką prowadzi on z odbiorcą. Gdy dobry film trwa, oglądający daje się porwać magii kina, zawiesza – najczęściej – swoją niewiarę, zawierza natomiast filmowej diegezie, która trzyma się swoich ontologicznych zasad. *Wrażenie realności* opisuje relację między filmem a widzem, choć czasem bywa zamiennie stosowane z pojęciem „iluzji rzeczywistości”, skupiającym się z kolei na zależności filmu i rzeczywistości (materii), czyli obrazującym podobne, ale w gruncie rzeczy odmienne jakościowo powiązania¹. Istotniejszy zdaje się właśnie fakt, że to widz obdarza ekranowy świat *własną realnością*², a więc także zaufaniem, implikując proces zapominania o dokonującym się przed nim oszustwie. Należy pamiętać, że przestrzeń pozakadrowa, choć niewidoczna, dla widza istnieje jako diegetyczna wskutek udziału wyobraźni w jej kreowaniu. *Ramą oddzielającą świat przedstawiony od rzeczywistości*, jak pisze Eugeniusz Biały, *jest więc moment przejścia odbiorcy od owego świata, czyli moment zmiany jego zewnętrznego wobec dzieła punktu widzenia na wewnętrzny*³, co podkreśla psychiczny charakter procesu nadawania realności ruchomym obrazom. Okazało się, że kino jako nowa forma sztuki jest w stanie oddziaływać na emocje widza w znacznym stopniu dzięki odwołaniu do rządzących nim zmysłów. Dorota Marchwicka uznaje niedoskonałość ludzkiego wzroku oraz iluzoryczność konwencji za cechy składające się na tezę o filmie jako zjawisku wizualnym, będącym „oszustwem” oczu⁴. Kultura oka, kultura audiowizualna, kultura okulocentryczna – określenia te zwracają uwagę na dominację wzroku, a także słuchu, podkreślając władzę tychże zmysłów, którym człowiek poddaje się i najmocniej zawiera.

O autoświadomości dzieła wolno mówić, gdy ono samo jest przedmiotem swojej refleksji – zarówno gdy komunikuje o tym wprost, jak też wtedy, gdy strategia autotematyczna jest subtelna i nieoczywista, co pozwala widzowi na samodzielne odczytywanie ukrytych znaczeń i nawiązań. Film może traktować o własnej treści, formie lub genezie. Takim wielopłaszczyznowym w odbiorze dziełem okazuje się *Prestiż* (*The Prestige*, 2006) w reżyserii Christophera Nolana. Film prowokuje do autotematycznych wniosków już pierwszą słyszaną z offu kwestią: *Czy patrzysz uważnie?*, która ma za zadanie – wbrew temu, o co pyta – odwrócić uwagę widza. Po ponownej lekturze tekstu filmowego pytanie to okazało się absorbujące również ze względu na wypowiadający je głos. Christian Bale grający jedną z głównych postaci, Alfreda Bordena, zadaje je w dwóch innych scenach: kiedy fortelem ośmiesza strażnika więziennego (po skupieniu jego uwagi na czerwonej piłeczce, upuszcza ją i szybko oswabadza się z kajdan, zakuwając w nie strażnika) oraz gdy

tłumaczy uważnemu chłopakowi magiczną sztuczkę po zakończonym występie (młodzieniec w czasie spektaklu zorientował się, że jeden z ptaków ginie w czasie pokazu, a na scenie pojawia się inny). Powtarzalność tej kwestii okazuje się znacząca, ponieważ zawiera całą ironię prowadzonej gry, jest także pierwszą z podpowiedzi do rozwiązania tajemnicy triku „znikający człowiek”, który się staje motywem przewodnim *Prestiżu*. Głos otwierający film może wydawać się nieznacznie inny od słyszanego później⁵ – po kilkukrotnym odsłuchu wzbudza pewien sceptycyzm. Po przesłedzeniu wywiadu z Christopherem Nolanem wątpliwości mogą się spiętrzyć, albowiem głosy Bale’a i Nolana brzmią podobnie. Chociaż niezależnie od tego, czy to głos samego reżysera, czy aktora grającego główną rolę pyta widzów o uważne patrzanie, twórca przecież przemawia przez swoje dzieło, przez nie komunikuje się z publicznością. Na jego pytanie (zadane widzowi osobiście lub przez postać filmową) odpowiada inżynier sceniczny odpowiedzialny za przebieg występu, John Cutter, zamykając film również bezpośrednim zwrotem do widza. Likwidacja czwartej ściany wskazuje na metafilmowy wymiar *Prestiżu*, podkreślając samoświadomość dzieła. Inaczej mówiąc, otwierająca sekwencja kryje, poza dosłownym znaczeniem, jeszcze inną wymowę.

Tymczasem tajemnica nie tylko filmowej formy, ale i jej początków zdaje się zakamuflowana przewrotnie na samym wierzchu, czyli w głównym magicznym motywie filmu Nolana. Tom Gunning spektakle iluzjonistyczne porównuje do współczesnych efektów specjalnych, a sam zwyczaj uczęszczania na jarmarczne pokazy jest rozpoznawany jako początek kina znanego nam do dziś⁶. Wspomniany historyk filmu, po zapożyczeniu pojęcia „atrakcji” od Sergieja Eisensteina, stworzył pojęcie „kina atrakcji” i powiązał je z historycznym kontekstem przestrzeni kulturowych⁷. Zatem interpretacja autotematyczna, w kierunku której chciałabym podążać w tym tekście, wydaje się uzasadniona. *Prestiż* w mikroskali opowiada o iluzjonistach i ich pracy, zaś w makroujęciu, dzięki kompozycji oraz konstruktowi narracyjnemu, ma nie tylko jej formę, ale po prostu jest prestidigitatorską sztuczką. Ponadto intertekstualne odwołania do źródeł kina narracyjnego są kolejnym tropem wzmacniającym motywację do podążania obraną ścieżką analizy.

Film, czyli magiczna sztuczka

Za dziełem filmowym kryje się praca wielu osób, wiele wersji scenariusza, a w końcu to, co znajduje się poza samą ramą kadru. Zatem traktowanie *Prestiżu* jako iluzjonistycznego triku nie tyle nabiera nowego wydźwięku, ile demaskuje jego cechy tak oczywiste, że pomijane w odbiorze. Wrażenie realności jest efektem zgody widza na przyjęcie oszustwa za realną opowieść, co uruchamia maszynę wykluczania niektórych przedmiotów w przestrzeni na rzecz innych, a więc i nadawania im nowych jakości. Odbiorca ignoruje swoje coraz bardziej nieostre rzeczywiste otoczenie i koncentruje się na kolorowym ekranie, zupełnie jakby był on sceną, na której są skupione wszystkie reflektory, zatem światło przyciąga uwagę, z kolei cień lub ciemność (zwłaszcza w sytuacji kinowej) stają się nieciekawą dla ludzkiego oka. Najatrakcyjniejszy w tym momencie okazuje się wyreżyserowany (ekranowy) spektakl. Wybrana ostrość kamery dokładnie wskazuje oczom, gdzie mają patrzeć, ignorując drugi czy trzeci plan; co ciekawe, tak samo zachowuje się magik, któremu pomaga światło i atrakcyjna kobieta, działająca w



Czy patrzysz uważnie?

rzeczywistości jako dystrakt zasłaniający tło. Jak stwierdził Tom Gunning, *kino i magia podążały podobnymi ścieżkami, a nawet stały się swoimi synonimami*⁸, a termin „ożywione obrazy” – powszechnie stosowany w odniesieniu do wczesnych filmów – był już uprzednio używany na określenie wielu odmian magicznych sztuczek, co mogło sugerować pogląd, że sama projekcja filmowa powstaje z użyciem magicznego urządzenia⁹, co z kolei może prowadzić do potwierdzenia stawianej przeze mnie tezy, że sam film odpowiadał swego rodzaju sztuczce magicznej.

Prestiż to luźna adaptacja książki Christophera Priesta o tym samym tytule. Film opowiada osadzoną u schyłku XIX w. historię dwóch rywalizujących ze sobą magików, sięgających w swojej walce po coraz bardziej radykalne środki. Ich konflikt rozpoczyna się, gdy jeden z nich nieumyślnie przyczynia się do śmierci żony drugiego. Chęć zemsty wdowca zmienia się w obsesję na punkcie konkurenta oraz jego tajemnicy, a z czasem przeistacza w rywalizację o stworzenie doskonałego przedstawienia iluzjonistycznego. Obydwaj przekraczają granice moralności, doprowadzając się wzajemnie do autodestrukcji, przez co nie sposób poprzeć postępowania któregośkolwiek. Finał filmu weryfikuje liczbę postaci biorących w nim udział, sprawia, że to, co było uznawane za niezwykle i czarodziejskie, staje się proste, ale zaskakujące, bo odbywało się tuż pod nosem zarówno bohaterów, jak i widza, przez co sytuacja traci na niezwykłości niczym iluzjonistyczny fortel, którego arkaną zostają zdradzone.

Prestiż rozpoczyna się i kończy prezentacją trzyfazowej (trzyaktowej) sekwencji sztuczki magicznej, a wraz z powracającym pytaniem oraz odpowiedzią na tle sterty powielonych przez maszynę kapeluszy oraz pojemników z zatopionymi w nich ludźmi, będącymi w rzeczywistości klonami jednego z bohaterów, sekwencja ta stanowi kłamrę kompozycyjną zwracającą uwagę na istotne przesłanie: film ten jest synonimem magii nie tylko samego dzieła Nolana, ale i współczesnego kina.

Na labirynt narracyjny w warstwie fabularnej składa się forma „dziennika w dzienniku”, czyli zawierania się jednej opowieści w ramie drugiej. Nolan do perfekcji doprowadził strategię zwodzenia widza, co dobrze obrazuje sam narratorski konstrukt, który nie przypomina szkieletu zdarzeń, ponieważ reżyser stosuje linię rozwijania akcji w retrospekcjach, wobec czego sposób opowiadania może zostać przyrównany raczej do szkatułki skrywającej kolejne wątki, trzy osie narracyjne (często wprowadzane głosem jednego z trzech obecnych w filmie narratorów), trzy wyodrębnione płaszczyzny czasowe i trzy fazy spektaklu. Ta układanka, wedle



słów Magdaleny Kudłacz, *zdradza widzowi sekrety warsztatu filmowego, a także sposoby filmowego „oszukiwania” odbiorcy*¹⁰.

Ciągłość narracyjna w *Prestiżu* zostaje celowo zaburzona i przedstawiona w wielu retrospekcjach, a ich łącznikiem są zapiski z dzienników obydwu bohaterów. Nie tylko rozłożona narracja, ale także elipsy czasowe mają pełnić funkcję „rozpraszacza”. Uporządkowanie przyczynowo-skutkowego ciągu wydarzeń to główne zadanie widza, który ma rozwiązać tę misterną strukturę. Choć stara się on uchwycić logikę opowieści, może pominąć szczegóły, które później okazują się symbolami lub trafnymi poszlakami. Gdy Alfred Borden zaczyna pisać o pierwszych ukazanych w filmie wydarzeniach (początki znajomości z Robertem Angierem), jest rok 1897. Wycieczka Angiera do Colorado, opisana z kolei w jego dzienniku, to rok 1899. Odywanie kary i wykonanie wyroku śmierci na Bordenie to prawdopodobnie rok 1901. W filmie natomiast te płaszczyzny przeplatają się, a epizody poprzedzone dniami lub godzinami nie następują chronologicznie.

Podobną, „matrioszkową” budowę ma świat przedstawiony w innym filmie Nolana, *Incepcji* (*Inception*, 2010). Sama incepcja to idea, którą przez operację ekstrakcji, czyli „zbiorowego snu” (podłączenia się do głównego śpiącego), zakorzenia się w umyśle śniącego tak, by została ona przez niego zinternalizowana, w pełni uznana za własną. By tego dokonać, należy przejść w głębsze stadia śnienia – im głębsze stadium, tym bliżej odsłoniętej, czyli podatnej na sugestie części umysłu. Są trzy takie etapy – jak w trzech fazach sztuczki magicznej. Konstrukt narracyjny jest taki sam – opowiadanie w opowiadaniu, pudełko w pudełku, dziennik i stopnie snów – to swego rodzaju „dziennikcepcja”, sposób Nolana na przekakiwanie między wątkami. Borden czyta dziennik Angiera. Pod koniec mściwie przyznaje się, że to on sam podsunął Angierowi swoje własne zapiski, mające go zmylić i zaprowadzić do Nikoli Tesli, naukowca, który zrewolucjonizował świat technologii¹¹. Następnie na jaw wychodzi, że Angier również sfałszował dziennik czytany w ekranowym międzyczasie przez Bordena. Tak samo robi z fazami snu, pomiędzy którymi prowadzi widza, coraz szybciej budując napięcie.

Sama zaś *Incepcja* również może być interpretowana w kluczu autotematycznym dzięki wykorzystaniu kreatywnego aspektu snu. Chciałabym się odnieść nie tyle do metafory filmu jako snu, ile do przyporządkowania każdemu z bohaterów swego rodzaju ról twórców filmowych (na przykład młoda architektka może znaleźć swój odpowiednik w funkcji scenografa na planie zdjęciowym). Motyw metafilmowy

zarówno w *Incepcji*, jak i *Prestiżu* powraca w postaci wątku zakamuflowanego¹², przejawia się ukryty w symbolach scenerii, w przenośnym odczytaniu fabuły, w kompozycji i konstrukcyjnej osi narracji, aż w końcu w bezpośredniej grze z widzem. Magia odpowiada tu diegezie filmowej, często tak sprzecznej z zasadami codziennej, a nie filmowej rzeczywistości, której widz daje się oszukać. Czym jest pokaz magika, jeśli nie podanym w pięknej formie oszustwem o złożonej konstrukcji?

Wedle jednego z narratorów, Johna Cuttera, pierwszą fazę sztuczki magicznej stanowi obietnica, czyli początek, prezentacja zwykłego przedmiotu lub zdarzenia. Drugą nazywa zwrotem – to element magiczny, czyli sprawienie, by przedmiot zniknął, a sytuacja stała się niezrozumiała. Wtedy widownia wstrzymuje oddech, napięcie rośnie, lecz jego rozładowanie nastąpi dopiero w kulminacyjnym punkcie, mającym miejsce już w fazie prestiżu. Wówczas właśnie rozlegają się brawa. Oryginalne odpowiedniki tych nazw to: *the pledge*, *turn* oraz *prestige*. Pierwsza część ma być rozumiana jako zastaw, zobowiązanie pod słowem honoru, wręcz ślubowanie, czyli jako doniosła obietnica. Druga z kolei stanowi zwrot oznaczający przemianę, przelom, a nawet przykrą niespodziankę związaną ze wstrząsem, a więc ma niekoniecznie pozytywne konotacje. Prestiż natomiast wiąże się z odprężeniem, aprobatą dla umiejętności oraz szacunkiem dla artysty.

Nolan składa widzowi obietnicę rozrywki, prezentując zwykłe przedmioty oraz sceny, które dopiero powtórzone nabierają sensu i pozwalają zagubionemu odbiorcy zrekonstruować przebieg zdarzeń i rozwiązać problem na płaszczyźnie poznawczej. Jego film można podzielić na trzy główne etapy.

Obietnica zaczyna się od przewrotnego: *Czy patrzysz uważnie?* przy wyjaśnianiu faz triku doskonałego, co ma pokazać jego zwyczajność oraz prostotę. Część ta metaforycznie wykląda nam zagadkę tego filmu. Pokazane są więc kopie kapełuszy i zamknięte w klatkach kanarki, co sugeruje widzowi dalsze zdarzenia oparte na koncepcji podwojenia i uwięzienia.

Na etap zwrotu, w dużym uproszczeniu, składa się wszystko, co się dzieje między otwierającym a ostatnim etapem. W zwrocie pojawia się kilka mniejszych zwrotów, wskazówki i numery bazujące na tym samym, co sztuczka zatytułowana „znikający człowiek”. Po pytaniu o uwagę kajdany z rąk Bordena przenoszą się na dłoń strażnika więziennego. Po tej samej kwestii za uchem chłopca pojawia się moneta, która przed chwilą zniknęła. W międzyczasie główni bohaterowie jako początkujący magicy mają za zadanie odgadnąć tajemnicę starego Chung Ling Soo¹³. Dla Bordena to nietrudne zadanie z racji tego, czego sam podjął się z bratem. Jak się okazuje, fortel opiera się na poświęceniu życia sztuce i traktowaniu życia jak ciągłego spektaklu odgrywanego przed publicznością. Chińczyk wydawał się ledwo poruszającym się starcem ze szpotawymi nogami, w rzeczywistości jednak między tymi szeroko rozstawionymi nogami, pod zwiewnym ubraniem chował szklaną kulę, która w końcowej fazie wracała na stół. Następnie zostaje odkryty sekret kluczowej sztuczki „znikającego ptaka”. Borden pełniący jeszcze funkcję asystenta magika, czyści złożoną klatkę z resztek po martwym ptaku, zdradzając jednocześnie, że jedno zwierzę ginie żegnane głośnym wdechem widzów, by drugie mogło przeżyć powitane oklaskami.

Wielkim prestiżem, obnażającym sekret „znikającego...” i „prawdziwego znikającego człowieka”¹⁴, jest moment rzucenia zaklęcia *abracadabra*, czyli przejście między sceną powieszenia Bordena a jego pojawieniem się w magazynie ciał Ro-

berta. Tutaj ponowiona i poszerzona o wyjaśnienia zostaje scena, w której Cutter wyklada fazy triku odnoszącego się do wersji z ptakiem, podczas kiedy na ekranie do małej Jess powraca jej ojciec. Następstwo nowych retrospekcji pozwala widzowi odtworzyć kompletną fabułę, by następnie mógł zrozumieć i docenić sposób, w jaki został oszukany.

Film ten to wspomniana narracyjna „matrioszka”. Metoda opowiadania filmowego Nolana polega na wykorzystaniu triady składającej się z obietnicy, zwrotu i prestiżu. Oto kilka przykładów tak poprowadzonych wątków.

Obietnica to dziennik przyniesiony przez prawnika uwięzionemu Bordenowi, zwrotem są słowa na jego końcu: *Tak, ty, Borden. A teraz siedzisz w celi, czekając na wyrok za zabicie mnie*. Prestiżem okazuje się przybycie Lorda Caldlow, czyli przebranego Roberta Angiera, do więzienia na spotkanie ze skazanym Bordenem. Sztuką jest przecież sprawić, by obiekt, który zniknął, pojawił się ponownie.

Alfred i Robert zostają pokazani w ich codziennym, zwyczajnym otoczeniu. Następnie Angier znikną w nadzwyczajnych rozbłyskach niebieskich iskier, natomiast Borden zostaje powieszony na szubienicy. Obydwaj powracają jako swoje duplikaty, zupełnie jak ptak pojawiający się już poza klatką.

Obietnica to także udany występ Miliona Magika¹⁵ z ratującą się Julią Angier – kobieta znajdująca się w wielkiej szklanej, wypełnionej wodą szkatule próbuje uwolnić dłoń z węzła zawiązanego przez jednego z pomocników. Zwrotem w tym wypadku jest nieudana sztuczka, w wyniku której żona Angiera umiera, tonąc. Ten nieszczęśliwy wypadek początkuje waśń i rywalizację między głównymi bohaterami, a także staje się sposobem, w jaki decyduje się „zginąć” w imię zemsty Robert Angier. Szkatuła jawi się jako symbol nie tylko śmierci, ale i porażki. I oto prestiż: Borden zwycięża w ich pojedynku na bardziej zmyślną sztuczkę i zabija rywala, obracając jego zemstę przeciw niemu.

Alfred¹⁶ (Al) obdarza miłością Sarah, po czym Alfred (Fred) zabiera tę miłość, w wyniku czego Sarah popełnia samobójstwo, wieszając się w pracowni męża. Alfred (Fred) z kolei ginie na szubienicy. Choć w tym filmie umiera wiele postaci (a raczej ich duplikaty), pojawia się symetria sposobu śmierci. Angier raz za razem tonie, tak jak jego żona.

Nolan prezentuje łatwą sztuczkę z obręczą (Borden na scenie). Następnie zaskakuje prawdziwą magią (wierzymy w działanie wynalazku Tesli, „prawdziwego magika”), wskazując na nadzwyczajny charakter tego przedstawienia. Na koniec prawda okazuje się zwyczajna – przecież to byli tylko bracia bliźniacy.

Nolan od pierwszych sekund daje widzowi wskazówki, strofuje pytaniem o uwagę i wprowadza kolejne odwołanie do tajemnicy znikania. Z drugiej strony, finał filmu w iluzjonistycznym rozumieniu to także pewien odwrócony prestiż, ponieważ o ile następuje wspomniane rozwiązanie zagadek, o tyle polega ono na zdradzeniu sekretu sztuczki, na co przecież żaden magik nie powinien sobie pozwolić, jeśli chce dalej móc zachwycać publiczność. Tak więc po raz kolejny przewrotność polega właśnie na tym, że gdy odbiorca dostaje długo wyczekiwane rozwiązanie, nie zauważa trwającego jeszcze większego spektaklu, spektaklu w spektaklu. Przecież tak naprawdę widz oklaskuje swoją naiwność, gratulując twórcy doskonałego oszustwa (filmu), na które znów dał się nabrać.

Drugi poziom odbioru sugeruje, że tak samo jest z każdym filmem przez jego obietnicę realności pokazującą zwykłą rzeczywistość za pomocą trików i narzędzi.



Gdy przyjrzeć się bohaterom *Prestżu*, można zauważyć pewne ciekawe prawidłowości. Alfred Borden ma swoją nietrudną sztuczkę „znikający człowiek”¹⁷. Gdy iluzjonista na scenie znika, przechodząc przez jedne drzwi, parę sekund później pojawia się i zamyka oddalone o parę metrów drugie drzwi. Tajemnicą numeru pod koniec filmu okazuje się brat bliźniak, sobowtór idealny. W czasie kiedy jeden z nich wiodł życie Bordena, drugi zadowalał się rolą pomocnika, Fallona, by po kilku godzinach lub dniach sprawiedliwie się zamienić. Fallon natomiast jest wielokrotnie ujmowany za pomocą kamery tak, jak dziennikarz w *Obywatelu Kane* (*Citizen Kane*, reż. Orson Welles, 1941). Jest bardzo ważną postacią, jednak filmowaną w cieniu, często tylko z tyłu lub półprofilu; ponieważ kapelusze zasłania jego twarz, nosi mocny zarost, jest słabo rozpoznawalny, bardzo rzadko się odzywa. Jak w czasie spektaklu: wszystko, co istotne znajduje się w cieniu, a to, co nieistotne – w pełnym blasku. Zresztą podobnie jest w filmie Wellesa. Za przykład może posłużyć scena narady po obejrzeniu kroniki: osoby, które mówią, są filmowane w cieniu, a oświetlana jest nieistotna część kadru. Intertekstualne nawiązania są ważnym elementem autotematycznej strategii filmowej stosowanej przez Nolana.

Rozróżnienie „Alfredów” to niełatwe zadanie, jednak nie niemożliwe. Bez sięgania do pierwowzoru literackiego można dostrzec, że mistrzem triku oraz osadzonym jest brat o nerwowym, złowrogim usposobieniu; wnioskować to można po jego zgarbieniu, marsowym czole, groźnym spojrzeniu, jeśli już pojawiającym się, to zaciętym uśmiechu, a także nerwowości. Żona Alfreda, Sarah, wyczuwała tę inność, zwłaszcza słysząc słowa „kocham cię”, ponieważ gdy wypowiadał je „zły brat bliźniak”, podważała prawdziwość tego wyznania. Nie oznacza to jednak niezdolności do kochania, ponieważ jego wybranką była Olivia Wenscombe, piękna blond pomocnica, której scenicznym zadaniem było odwrócenie uwagi widzów (i widza). W książce Priesta bracia nazywają się Al (miłe usposobienie) i Fred (nerwowy brat), co wyjaśnia imię wspólnie stworzonej przez nich postaci oraz pozwala uporządkować ich pojawianie się na ekranie.

Na koniec filmu zarówno wróg Bordena/Profesora, jak i widz odkrywają tę prawdę – prawdę, którą mieli na wyciągnięcie ręki, a którą wciąż odrzucali z powodu chęci znalezienia bardziej skomplikowanej odpowiedzi. Jedną z pierwszych takich efektownych sztuczek był film Georges’a Mélièsa *Zniknięcie pewnej damy w Teatrze Robert-Houdin* (*Escamotage d’une dame au théâtre Robert-Houdin*, 1896), znany wcześniej tamtejszej publiczności jako trik sceniczny iluzjonisty Bua-tier de Kolty „znikająca kobieta”. Film ten jest jego zapisem, jednak nie wymagał od aktorów (samego Mélièsa i Jehanne d’Alcy) używania zapadni, a jedynie zatrzymania nagrywania i wznowienia go po ułożeniu scenerii¹⁸. Nazwa „znikający człowiek” w zestawieniu ze *Zniknięciem pewnej damy*... jawi się niczym odwołanie historyczne, subtelna igraszka z widzem. Związki widowisk iluzjonistycznych i rodzin kina atrakcji są zatem wyraźne, co pozwala dojść do wniosku, że postać Alfreda Bordena wraz z jego przedstawieniem magicznym z powodzeniem daje się rozpoznać jako symbol tychże początków.

Roberta Angiera, znanego pod pseudonimem Wielkiego Dantona, można natomiast usytuować prawie wiek później, gdy efekty specjalne wymagają czegoś więcej niż tylko rzeczywistości przedobiektywowej, którą da się zmienić w procesie montażowym. Angier sięga po pomoc Nikoli Tesli, czyli po naukowe rozwiązanie. Nolan stosuje także subtelny grę cytatów i tak na przykład Andy Serkis

grający pana Alleya, pomocnika naukowca, przypomina Angierowi o sztuczce opierającej się na pytaniu: „co masz w kieszeni?” co nawiązuje do granej przez aktora postaci Golluma, znanej między innymi z trylogii o Władcy Pierścieni¹⁹, zadającego podobne pytanie Frodowi. Reżyser odwołuje się nie tylko do innych filmowych bohaterów, ale do rzeczywiście istniejących postaci, zarówno magików, jak i wynalazców. Nikola Tesla zaczynał karierę naukową u boku Thomasa Alvy Edisona, wspomina o nim w *Prestiżu* jako o swoim rywalu, z którym prowadzi wyścig na patenty i wynalazki. Niemniej ten fakt pozwala dostrzec symetrię między rywalizacją postaci fikcyjnych i rzeczywistych.

Tymczasem Amerykanie uważają Edisona za pioniera kinematografii, albowiem to pierwsza rejestracja ruchu (1889) jest przez nich traktowana jako moment zwrotny w historii kina, a nie późniejsza biletowana projekcja braci Lumière²⁰. Choć w *Prestiżu* jego postać nie pojawia się, to przywołanie samego imienia i nazwiska okazuje się istotne w kontekście fabuły, podkreślając obecne i w nauce, i w rozrywce współzawodnictwo oraz kierując uwagę na kategorię wynalazczości. Edison posiadający ponad tysiąc patentów przyczynił się przecież do rozwoju technologii, tak istotnej w sztuce iluzji ukazanej w filmie Nolana. Reżyser przemycą zatem odwołania do wielkich osobistości kina.

Efekty specjalne współcześnie nie są rozumiane jedynie jako ujęcia sfilmowane przy pomocy kaskaderów czy pirotechniki. Greenboksy pozwalają zaoszczędzić na skomplikowanych maszynierych lub scenografii, a niekiedy i na statystach. Współczesne kino korzysta z odkryć przełomu cyfrowego, sięgając między innymi po grafikę komputerową, aby odtworzyć czy przetworzyć wedle wyobraźni rzeczywistość lub na nowo zinterpretować znane schematy filmowe. W tym miejscu należy ponownie przypomnieć pierwsze ujęcie w *Prestiżu*, czyli zbliżenie na zbieraninę porzuconych na trawie kapeluszy, kopii pierwszego kapeluszowego oryginału, czemu towarzyszy głos pytający: *Czy patrzysz uważnie?* Odpowiedź przychodzi na sam koniec filmowego spektaklu w kwestii Cuttera: *Wtedy wężycie podstęp. Ale i tak go nie odkryjecie, bo nie patrzycie, jak należy. Chcecie dać się nabrać.* Sam Angier próbował powtórzyć sukces Alfreda przy pomocy sobowtóra, lecz temu właściwemu sposobowi brakowało poświęcenia życia rozumianego jako jego przeżywanie (Al i Fred dzielili się rodziną i pracą). To proste rozwiązanie, choć dla Bordena skuteczne, nie było wystarczające dla Angiera, który decyduje się używać maszyny klonującej stworzonej przez naukowca, jednak ztraca w ten sposób swoje „ja”. Tę sytuację filmową można tym samym przyrównać do montażu i trików z nim związanych, jakie wraz z postępem oczekiwań publiczności okazywały się niewystarczające dla ich zaspokojenia. Twórcy filmowi zaczęli sięgać po rozwiązania naukowe, czyli po efekty specjalne lub po prostu efekciarstwo cechujące wiele filmowych remake'ów. Przez takie spojrzenie możliwe jest rozumienie *Prestiżu* jako krytyki współczesnej kinematografii. Ponadto ostatnie słowa Cuttera-narratora brzmią jak oskarżenia wobec widowni, która „chce dać się nabrać”. Umierający Angier przyznaje, że publiczność zna prawdę, lecz w obliczu prostej i żalostnej rzeczywistości woli o niej zapomnieć, by dać się oszukać artyście na skutek wyjątkowej mocy sztuki iluzji i samej sztuki właśnie. W ten sposób krytycyzm *Prestiżu* przejawia się na dwa sposoby: jako zarzut wobec konsumpcjonizmu (Cutter) oraz wobec niewystarczającej, bo smutnej, materialnej rzeczywistości (Angier).



Przypadek?

Jednak czy film Nolana prezentuje się także jako jedna z marnych kopii, skoro obnaża mechanizmy działania filmu? Wymaga wzmożonej partycypacji widza, zwłaszcza przy łączeniu w składną całość trójkowej układanki: faz sztuczki, kolejności narracji oraz czasu wydarzeń. To właśnie autotematyczny klucz interpretacyjny pozwala sytuować go ponad produkcjami nastawionymi tylko na masową rozrywkę, tzw. blockbusterami²¹. Paweł Biliński proponuje następujące rozróżnienie rodzajów filmów autotematycznych:

1. *Filmy o tworzeniu filmów – realizatorzy niejako „expressis verbis” opowiadają o etapie powstawania danego utworu;*

2. *Filmy, w których głównym tematem jest samo kino – jego fenomen, możliwości, jakie ma jako instytucja, miejsce spotkań;*

3. *Tzw. kino „otwarte” – bazujące przede wszystkim na grze z widzem, rozmaitych filmowych cytatach, niekonwencjonalnych rozwiązaniach formalnych*²².

Prestiż należy do ostatniej kategorii. Jego zabawa z odbiorcą polega na porządkowaniu zdarzeń, odkrywaniu tajemnic bohaterów i dawaniu mu pstryczka w nos za każdym razem, gdy jest pewien swoich osądów. Twórcy filmu rzucają zaklęcie na widza, kiedy Borden tuż przed wykonaniem wyroku, czyli zawieszeniem na szubienicy, wypowiada ostatnie słowa: *Abrakadabra!* – wtedy akcja przenosi się w czasie i przestrzeni, do momentu odkrycia sekretu zagadki – a piłeczka, którą jako więzień wykorzystał do przechytrzenia strażnika, prowadzi do sceny kulminacyjnej, gdzie zostają zdradzone tajniki życia, a zarazem popisowego numeru bliźniaków. Prowadzi widza, nie samego bohatera. Podczas gdy elementy układanki po wyjaśnieniach Alfreda wskakują na swoje miejsce, odbiorca trwa w innym spektaklu magicznym, jakim jest film.

Istotna dla wymowy dzieła jest również filmoznawcza gra odwołań. Należy przyrzeć się wiktoriańskim czasom, w których rozgrywa się akcja. To XIX-wieczny klimat powieści Dickensa był inspiracją dla uchodzącego za ojca kina fabularnego Davida Warka Griffitha. To on jako jeden z pierwszych odkrył narracyjny potencjał filmu i przeniósł go z ciasnych nickelodeonów do obszernych sal kinowych z orkiestrą²³, zmieniając sam seans w wielki spektakl. W tak przemyślanym dziele filmowym trudno o przypadek, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę literaturoznawcze wykształcenie reżysera. Nolan wykorzystuje metodę opowiadania filmowego, czyli zabiegi świadomie stosowane i spopularyzowane (choć niekoniecznie zawsze wymyślone) przez Griffitha, a zaczerpnięte często z prozy Dickensa. Mowa tu o technice narracyjnej, która przeszła do historii kina jako Griffithowskie „ocalenie w ostatniej chwili”, możliwe dzięki zastosowaniu montażu równoległego.

„Ocalenie w ostatniej chwili” w sensie technicznym polega na przeplataniu ujęć zagrożenia i ratunku, a ich wynikiem jest ocalenie bohaterów znajdujących się w niebezpieczeństwie. Są to zawsze końcowe sekwencje, mające za zadanie rozwiązać fabularną akcję. Ten zabieg rozciągnięcia akcji oraz mieszania ujęć krótkich z długimi powoduje narastanie napięcia, czyli buduje cały suspens. Nolan nie traktuje „ocalenia w ostatniej chwili” w dosłowny sposób, bo przeżywa tylko jeden z Bordenów, któremu na ratunek przybywa inny bohater, Cutter, tym samym wyrównując siły – odbiera przewagę Angierowi oraz zwraca córkę ojcu, ocalając ją od wpływów zdeprawowanego Roberta.



Charakterystyczne dla Griffitha jest swobodne operowanie czasem i przestrzenią, czyli przenoszenie akcji w inny czas i w inne miejsce. Jak sam przyznawał, Dickensowskie „powtarzanie scen” przekształcił w akcję równoległą, „opowiadanie w opowiadaniu” przez zmianę scen²⁴. Jak pamiętamy, w *Nietolerancji* (*Intolerance: Love's Struggle Through the Ages*, 1916) przeplatają się aż cztery wątki równoległe, czyli cztery odległe od siebie płaszczyzny czasowe. Małgorzata Hendrykowska podkreślała, że możliwości percepcyjne widowni początku XX w. i nieumiejętność połączenia w spójną całość konstruktu narracji spowodowały odrzucenie tego filmu²⁵. Nolan nie napotyka tego problemu, lecz zamiast stosować elipsę czasową sięgającą wieków, wykorzystuje potencjał operowania czasem do poruszania się swobodnie po kilku latach życia głównych bohaterów, stosując liczne retrospekcje oraz – im bliżej punktu kulminacyjnego – tym częstsze retardacje. Jak to zazwyczaj jest rozwiązywane w filmach kryminalnych, końcowa sekwencja jest powtórzeniem-upełnieniem początkowej. Cutter przemawia do dziewczynki (i widzów), przedstawiając kolejne fazy na przykładzie numeru „znikającego ptaka” – to metafora powrotu jednego z Bordenów. Jeden ginie, by drugi

pojawił się w prestiżu. Jednak ten drugi ptak, zupełnie jak Angier wchodzący do klonującej maszyny, nie wie, czy następnym razem nie będzie tym, który umrze. Tymczasem powracająca postać dla małej Jess jest po prostu tatą-magikiem wypełniającym wymóg ostatniej fazy.

Końcowa sekwencja czaruje i odczarowuje zarazem, podsumowuje i porządkuje filmową oś czasu. Stawia także pytania o sztukę magiczną, a pośrednio o samą kondycję filmu oraz jego relacje z widzami. Griffith zdawał sobie sprawę z potencjału kina, a także roli publiczności. Film z jarmarcznych bud został przeniesiony do atrakcyjnych sal, przestał być rozrywką głównie dla niższych warstw społecznych, stał się widowiskiem. Bohaterzy *Prestiżu* przechodzą podobną drogę. Borden jako Profesor (początki kina) pozostaje w mniejszym teatrze, Wielki Danton natomiast (kino graficznych efektów specjalnych) zbiera oklaski wśród najznamienitszej publiczności.

Nolan rozumie zasady działania przemysłu filmowego i znajduje to odbicie w dobieganych przez niego aktorach. Ma swoich ulubionych odtwórców, Christiana Bale'a oraz Michaela Caine'a, których zaangażował do współpracy również w nowej serii o Batmanie: *Batman: Początek* (*Batman Begins*, 2005), *Mroczny Rycerz* (*The Dark Knight*, 2008), *Mroczny rycerz powstaje* (*The Dark Knight Rises*, 2012). Pojawia się tam też inny jego ulubieniec (występuje w pięciu filmach Nolana), Cillian Murphy. Natomiast samego Caine'a możemy zobaczyć jeszcze w dwóch innych produkcjach reżysera – w przywoływanej już *Incepcji* oraz w *Interstellar* (2014). Warto więc przyjrzeć się jego znaczącej kreacji w samym *Prestiżu*.

Prawdę zdradza nam częściowo każdy z narratorów, których jest trzech, tak jak trzy są fazy sztuczki magicznej. Angier i Borden czytają swoje zaszyfrowane dzienniki, co z początku powoduje chaotyczność wątków retrospektywnych. Inżynier Cutter zajmuje się konstrukcją zagadki i jako pierwszy natrafia na jej rozwiązanie. Sugeruje to ważną pozycję tej postaci w filmowej opowieści. Tak naprawdę dzięki niemu pozbawiony skrupułów Angier zostaje ukarany, elementy układanki wracają na swoje miejsce, a córka Bordenów odzyskuje ojca wedle złożonej jej w więzieniu obietnicy. Cutter jest przewodnikiem spędzającym większość czasu w ukryciu, za kulisami, ale czuwa nad całością jako inżynier magicznego występu. Spaja akcję, rozpoczyna i zamyka śledztwo, udziela nagany, domyka dzieło filmowe przez bezpośredni zwrot do widza, burząc zasadę czwartej ściany i wydostając się z ram filmu. Można go sobie wyobrazić w sytuacji, gdy staje obok ekranu z założonymi za plecy rękami, ale nie oczekuje oklasków. Występuje jako ten, który wskazuje palcem na metawymiar *Prestiżu*.

Christopher Nolan miesza gatunki w obrębie jednego dzieła, czerpiąc z nich to, co najlepsze, pozbawiając je za to bardzo istotnego wyznacznika klasycznego kina gatunkowego – przewidywalności²⁶. Jego film można uznać za thriller lub melodramat, choć ma również cechy filmu kryminalnego i obyczajowego z elementami *science fiction* i dramatu. Reżyser wyraźnie korzysta z rozwiązań filmów *noir* z lat 40. i 50., ale używa nowszych chwytów wizualnych. Łączy porządki i gatunki, stawiając na hybrydowość.

Zabawa konwencjami, dbałość o formę filmową wraz z warstwą metafilmową mogłyby sugerować postmodernistyczny charakter *Prestiżu*, ale najwyraźniejszym wskaźnikiem zdaje się, obok nastawienia komercyjnego, autorskość tej twórczości. Jak pisze Ludwika Mastalerz: *W przeciwieństwie do większości filmów gatunko-*

wych fabularna kulminacja u Nolana niczego istotnego nie rozstrzyga, przeciwnie – dopiero teraz niewiadome ulegają spiętrzeniu²⁷. Widz zostaje z pozornie rozwiązaną zagadką, wszakże wciąż trwa w mocy czaru, zaskoczony i otumaniony.

Trzy fazy doskonałej sztuczki magicznej odpowiadają zasadom tworzenia filmu, który ma zdobyć wielką popularność, a więc oczarować tłumy. Miarą wielkości magika (jak dziś reżysera) była liczba zajętych miejsc na sali, przekładająca się nie tylko na zyski, ale także na prestiż. Iluzjoniści stawiali pierwsze kroki na ulicy, lecz ci najlepsi kończyli w wielkich teatrach.

Prestiż przywołuje dwóch twórców, którzy przebyli podobną drogę, jednak swoje docenione przez liczną publiczność dzieła okupili poświęceniem i stratą. Czy właśnie morał związany z ciemną stroną sukcesu stara się nam przekazać Christopher Nolan, odkrywając mechanizmy działania przemysłu nie tylko kinowego, ale i rozrywkowego? Georges Méliès zaczynał jako prestidigitator, ale stał się jednym z najważniejszych twórców kina. Walka z rządzącym się bezlitosnymi prawami przemysłem filmowym okazała się nie do wygrania. Skończył jako sprzedawca zabawek i słodczy w małym sklepiku na dworcu²⁸. Miarą wielkości, a może raczej popularności, okazują się często wcale nie wybitne umiejętności oraz pomysły artysty, lecz spryt i rozumienie praw rządzących biznesem.

Rick Altman pisał o przemyśle rozrywkowym, że *stale dostarcza nam okazji do zaspokojenia – bezpośrednio lub zastępczo – tych potrzeb, które w codziennych okolicznościach społeczeństwo uznaje za szkodliwe i zakazane. Gdyby społeczeństwo brało rozrywkę na serio, nigdy nie pozwoliłoby na taki luksus*²⁹. Iluzjonistyczne spektakle, koncerty czy projekcje kinowe to zabawa przemycająca wartości o różnym statusie. Nolan pokazuje widzowi świat obsesji, rywalizacji, lęków i zdrady własnej tożsamości. Obnaża działanie nie tylko filmu, stającego się dziełem otwartym, ale i mrocznych zakamarków ludzkiej duszy.

ADRIANNA MICHNO

¹ Zob. Ł. Demby, *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej*, Rabid, Kraków 2002, s. 9.

² Tamże, s. 10.

³ E. Biały, *Narracja a rama modalna dzieła filmowego – uwagi analityczne*, w: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*, red. M. Hendrykowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1982, s. 10.

⁴ D. Marchwicka, *Stylotwórcza funkcja koloru w filmie Andrieja Tarkowskiego „Andriej Rublow”*, w: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*, dz. cyt., s. 45.

⁵ Postać Alfreda Bordena to postać „dwutożsamościowa” w tym sensie, że Alfred raz jest Alem, raz Fredem, o czym piszę później, jednak tylko Fred pyta: *Czy patrzysz uważnie?* swoim głębszym, mniej entuzjastycznym tonem.

⁶ Zob. T. Gunning, *Jesteśmy tutaj i gdzie indziej. Magia sceniczna końca XIX wieku a pojawienie się (i znikanie) wirtualnego obrazu jako korzenie kina*, tłum. A. Rogoziński, M. Pabiś-Orzeszyna, Ł. Biskupski, „Kultura Popularna” 2013, nr 3 (37), s. 6-17.

⁷ Zob. J. Budzik, *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 18.

⁸ Zob. T. Gunning, dz. cyt., s. 7.

⁹ Tamże.

¹⁰ Zob. M. Kudłacz, *Sekrety iluzji. Autotematyzm w filmach Christopfera Nolana*, w: *Kwadratura koła. Pierwsza dekada XXI wieku w obiektywie*, red. A. Andrysek, P. Świerczek, Koło Naukowe Filmoznawców Uniwersytetu Śląskiego „Kinotok”, Katowice 2011, s.19.

¹¹ Nikola Tesla zaczynał jako pomocnik innej realnej i przywoływanej w filmie postaci, Thomasa Alvy Edisona.

- ¹² Zob. M. Kempna-Pieniążek, *Mroczne przejścia. O nieuchwytnych granicach w kinie neo-noir*, w: *Granice kultury*, red. A. Gwóźdź, M. Kempna-Pieniążek, „Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2010, s. 525.
- ¹³ To postać, która ma swój pierwowzór w rzeczywistości. William Ellsworth Robinson, bo tak naprawdę nazywał się ten udający Chińczyka magik, zginął w trakcie triku z bronią, ponieważ ktoś włożył do lufy prawdziwy pocisk. Motyw tej nieudanej sztuczki pojawia się również w filmie. W jego wyniku Borden traci dwa palce.
- ¹⁴ Robert Angier kopiuje pomysł przeciwnika i najpierw wraz z dublerem wystawia go jako „nowego znikającego człowieka”, jednak gdy dubler zostaje zmanipulowany przez Bordena, Robert zostaje ośmieszony, a tajemnica jego sztuczki z zapadnią obnażona przed publicznością. Aczkolwiek sztuczka „prawdziwy znikający człowiek” polega na tym samym, co w wykonaniu Bordena, inny jest sposób jej realizacji, bo wykorzystuje maszynę zaprojektowaną przez Nikołą Teslę. Taka rywalizacja i kradzież triku ma swoje odpowiedniki w historii magików również w czasach wiktoriańskich. Za przykład może posłużyć *Levitation of Princess Karnack* wystawiana przez Harry’ego Kellara, a skopiowana od Johna Nevila Maskelyne’a.
- ¹⁵ Z ang. *Milton the Magician*. Postać tę zagrał aktor, który w rzeczywistości jest magikiem scenicznym, Ricky Jay. W Hollywood niejednokrotnie pracował jako konsultant-specjalista od magii, hazardu czy teorii gry.
- ¹⁶ Alfred to anagram imion braci, Al oraz Fred. Informacja ta jest zaczerpnięta z pierwowzoru literackiego C. Priesta.
- ¹⁷ Oryginalna nazwa to *The Transported Man*, w tłumaczeniu polskim występuje jednak częściej jako „znikający człowiek”, a nie „przeniesiony...”, w związku z czym posługuję się pierwszą formą. Ponadto w triku chodzi o to, by postać wróciła w czasie występu, nie zaś zniknęła, a więc sens sztuczki zarówno z *Pres-tiżu*, jak i z filmu Mélièsa jest taki sam. Możliwe, że z tego względu takie tłumaczenie pojawia się częściej.
- ¹⁸ Zob. T. Lubelski, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, w: *Historia kina: kino nieme*, t. 1, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2012, s. 114-115.
- ¹⁹ Na wyreżyserowaną przez Petera Jacksona trylogię składają się kolejno: *Władca Pierścieni: Drużyna Pierścienia* (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, 2001), *Władca Pierścieni: Dwie wieże* (*The Lord of the Rings: The Two Towers*, 2002), *Władca Pierścieni: Powrót króla* (*The Lord of the Rings: The Return of the King*, 2003).
- ²⁰ T. Lubelski, dz. cyt., s. 77.
- ²¹ Twórczość Christophera Nolana jest niejednokrotnie krytykowana jako jedynie wysokobudżetowy produkt. Wytwórnice filmowe wykładają ogromne sumy pieniędzy, będąc pewnymi sukcesu kasowego produkcji, do których angażują Nolana. I choć rzeczywiście zajmuje się on, między innymi, intratną serią o Batmanie, sukcesy jego filmów nie są zależne tylko od kwoty, która została w nie zainwestowana, bo nie przeszkadza to tworzyć mu kina o autorskim rysie. Jego opowieści są narracyjnymi labiryntami, kino popularne nie jest więc jednoznaczne z nieskomplikowaną, schematyczną fabułą.
- ²² P. Biliński, *Kino (ciągle) mówi o kinie. Filmy autotematyczne ostatniego dziesięciolecia*, <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12012-8/kino-cigle-mwi-o-kinie> (dostęp: 11.05.2016).
- ²³ Zob. M. Hendrykowska, *Dzielo przełomowe dla historii kultury*, „Kwartalnik Filmowy” 1995/1996, nr 12-13, s. 52.
- ²⁴ Zob. D. W. Griffith, *Czego wymagam od gwiazd*, tłum. L. Niedzielski, „Film na Świecie”, 1982, nr 3, s. 24.
- ²⁵ Zob. M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 46.
- ²⁶ Zob. C. F. (R.) Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 21.
- ²⁷ L. Mastalerz, *Magik Nolan*, <http://www.dwu tygodnik.com/artukul/3825-magik-nolan.html> (dostęp: 16.01.2016).
- ²⁸ Co prawda po odnalezieniu ośmiu z jego filmów (wcześniejszy spalił prawie wszystkie swoje taśmy) wrócił do życia publicznego, jednak było to dalekie od jego wcześniejszej sławy. zob. T. Lubelski, dz. cyt., s. 121-122.
- ²⁹ C. F. (R.) Altman, dz. cyt., s. 19.