

„Kwartalnik Filmowy” nr 117 (2022)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.1063>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Małgorzata Jakubowska**  
Uniwersytet Łódzki  
<http://orcid.org/0000-0002-9288-774X>

# Ukryte, jawne, zaszyfrowane... Retrospekcje w filmie na tle teorii narracji Mieke Bal. Opowieść a retrospekcja

**Słowa kluczowe:**  
retrospekcja w filmie;  
narratologia;  
Mieke Bal;  
filmoznawstwo

## Abstrakt

Autorka bada filmowe retrospekcje jako wieloaspektowe techniki narracyjne na tle narratologii Mieke Bal. Kreśli szeroką ramę dla rozważań nad retrospekcją, co pozwala jej zbudować bazę różnych kontekstów narracyjnych, w jakie można wpisać odsłanianie wspomnień, pamięci i historii. Następnie podejmuje próbę krytycznej analizy teorii Bal, chcąc wskazać sprzeczności czy nieścisłości w jej rozważaniach. Podążając za holenderską badaczką, jako podstawowe założenie przyjmuje jej tezę, że system narracyjny składa się z tekstu, opowieści i fabuły. Autorka koncentruje się na relacji między opowieścią i retrospekcją. Analizuje różne aspekty temporalne opowieści na tle porządkowania sekwencyjnego. Łączy przy tym klasyfikację opartą o koncepcję podziałów zaproponowanych przez Bal z własnymi badaniami. Ponadto uzupełnia aspekty „opowieści o czasie przeszłym” o kilka problemów (np. od retrospekcji do antycypacji, retrospekcja kontra odwrócona chronologia, retrospekcja prosta/złożona, wiarygodna/niewiarygodna).

*Jesteśmy tworem naszych wspomnień i nasza świadomość jest funkcją naszej pamięci. To nasza przeszłość domaga się od nas upamiętnienia i pragnienie upamiętniania przeszłości stale znajduje wyraz w naszych poczynaniach.*

Marek Zalewski, *Formy pamięci*

Jesteśmy świadkami rosnącego zainteresowania pamięcią nie tylko w filmie fabularnym, ale także w serialach. Współczesne kino proponuje wejście we wspomnienia ukrywane, blokowane, szyfrowane przez podświadomość, oferuje rozplątanie się w nostalgii za czasem minionym, ale również ruch przeciwny, wyrażony odmową pamiętania. Otwiera nas na wciąż inne doświadczenia czasu: błądzenie i gubienie się w przeszłości zarówno indywidualnej, jak i wspólnotowej. W redukcjach kinematograficznych klasyczny *flashback* najczęściej był motywowany psychologicznie, a powrót do wcześniejszych zdarzeń miał wyraźnie zaznaczony w strukturze opowieści początek i koniec, dzięki czemu punkt odejścia od chronologicznego opowiadania w narracji prymarnej był łatwy do zidentyfikowania. Dziś ten rodzaj wspomnień nie stanowi nawet uniezwyklenia, stał się techniką „przezroczystą”. Coraz częściej oglądamy skomplikowane sposoby budowania retrospekcji wpisane w złożone struktury narracyjne i dramaturgiczne, gdzie teraźniejszość płynnie zmienia się w przeszłość, a prawda w fałsz. Na poziomie opowieści retrospekcje stają się szczególną grą z czasem.

Aby jednak uchwycić zmiany i móc je analizować, potrzebne jest usystematyzowanie różnych form ukazywania pamięci tworzonych za pomocą medium audiowizualnego<sup>1</sup>. Celem niniejszego artykułu jest rozważenie retrospekcji jako elementu teorii narracji Mieke Bal, próba „zakrzywienia” jej teoretycznego projektu wokół tej właśnie kategorii<sup>2</sup>. Mam nadzieję, że umożliwi to nakreślenie szerokiego tła dla badań nad retrospekcją, a zarazem pozwoli zbudować mapę różnych kontekstów, w jakie można wpisać odsłanianie wspomnień i historii. Osiągnięcie takiego celu z jednej strony jest szansą na reinterpretację chwytu, który jako jeden z pierwszych pojawił się i w rozwoju kinematografii, i w refleksjach teoretycznych (u formalistów rosyjskich<sup>3</sup>); z drugiej zaś może stanowić próbę krytycznej analizy teorii Bal, jej szczególnego odczytania, ale także wskazania sprzeczności czy nieścisłości w jej rozważaniach. W tym drugim przypadku moja intencja nie jest „obrazoburcza”, a raczej ma na względzie obranie kursu – w myśl wskazówek autorki – na „demokratyczne” użycie jej teorii<sup>4</sup>.

## Podstawowe założenia

Bez wątplenia propozycja holenderskiej badaczki jest jedną z najważniejszych w narratologii. Szeroko zakreślony projekt Mieke Bal wychodzi poza perspektywę literacką w stronę obrazów oraz tekstów audiowizualnych i jako taki jest aplikowany do polskiego filmoznawstwa (przynajmniej jeśli chodzi o terminologię lub wybrane wątki)<sup>5</sup>. Zaproponowana przez teoretyczkę definicja retrospekcji jest skrótowa: *Wydarzenie przedstawione anachronicznie, rozpatrywane w odniesieniu do tego punktu fabuły, w którym pojawia się anachronia* [czyli zaburzenie czasu – M. J.], *może być usytuowane w przeszłości lub w przyszłości. Dla pierwszej kategorii będą używała terminu retrospekcja [retroversion], dla drugiej zaś antycypacja [anti-*

ipation]⁶. Słownikowe znaczenie pojęcia *retroversion* to patrzeć za siebie bądź odwracanie się w tył⁷. W swoje książce badaczka stosuje wymiennie z pojęciem „retrospekcja” termin „analepsa” (na określenie wydarzenia, które miało miejsce wcześniej niż „tu i teraz” postaci)⁸.

W tym kontekście konkurencyjnym określeniem jest *flashback*. Maureen Turim to kluczowe pojęcie rozpatruje w perspektywie opisowej i diachronicznej. Sięgając do jego etymologii, wskazuje, że narodziny owego terminu są skorelowane z dwoma fenomenami charakterystycznymi dla początku XX w.: fascynacją ruchem, prędkością i energią oraz narodzinami samego kina. Prawdopodobnie rzeczownik ten ma źródło w żywo rozwijającej się wówczas fizyce oraz mechanice, a pierwotnie oznaczał przepływ wsteczny (cofnięcie się mieszanki powietrzno-paliwowej w silniku)⁹. Badaczka popiera tezę, że pojęcie najpierw trafiło do filmu, a dopiero później powędrowało do innych form storytellingu. Jej szczegółowe analizy dotyczą także wewnętrznych napięć samego terminu, złożonego z dwóch słów. Turim tłumaczy efekt semantyczny: *Błyskawicznie – widownia jest transportowana w filmowej maszynie czasu – do przeszłości*¹⁰. Wskazuje także na funkcjonowanie tego pojęcia w innych rejonach: w slangu kontrkulturowym jako *drug flashback* (powracanie do przeżytych doznań po zażyciu narkotyków) czy *battlefield flashback* (nawiedzanie przez obrazy wiążące się z traumą wojenną).

Na marginesie chciałabym wskazać inną terminologię mogącą pojawić się w tym kontekście. Na przykład *flashbulb* to określenie wywodzące się z psychologii, podkreślające rozbłysk pamięci spowodowany nagłym wspomnieniem wydarzeń czy to traumatyzujących, czy szczęśliwych, jednak zawsze przełomowych i mających ogromny wpływ na psychikę. Opisowo stosuje się także termin *flash-bang time* na oznaczenie czasu między wybuchem atomowym a rozbłyskiem, co metaforycznie ma oddawać moment maksymalnego napięcia dramaturgicznego, kiedy to bohater może zdążyć zapobiec śmierci, katastrofie, zagładzie.

Ostatecznie Turim przyjmuje, że *flashback* odślania, bada i ukazuje dwa rejon: pamięć oraz historię, otwierając się na wspomnienia jako doświadczenia jednostkowe, jak również na makroskalę społecznych, politycznych oraz ideologicznych obrazów przeszłości¹¹. To fundamentalne ustalenie – mimo że pochodzi spoza teorii Mieke Bal – powinno być uwzględniane w badaniach narratologicznych dotyczących retrospekcji. Tymczasem Bal odżegnuje się od tego pojęcia z powodu (...) nieprecyzyjności oraz konotacji psychologicznych¹², chociaż w anglojęzycznej teorii narracji filmowej jest ono najbardziej popularne.

Używany przez holenderską badaczkę termin *retroversion* nie ma dosłownego polskiego odpowiednika. Przetłumaczenie go jako „retrospekcja” wydaje się słuszną decyzją. Trzeba jednak podkreślić, że pojęcie to oznacza – od łacińskiego *retrospicere* – oglądać się wstecz, co sugeruje, iż najważniejszym aspektem tej techniki jest prezentowanie obrazów z przeszłości. Zastanówmy się zatem nad definicjami, które funkcjonują w polskich badaniach. Marek Hendrykowski w książce *Narracja w filmie i ruchomych obrazach* proponuje bardzo skrótowe omówienie: *W klasycznym ujęciu mamy do czynienia z czterema aspektami narracyjnego oglądu rozważanego w perspektywie temporalnej i spacialnej. Są nimi: ekstraspekcja, introspekcja, retrospekcja i futurospekcja. Mowa tutaj o czterech czasoprzestrzennych wariantach sytuacji narracyjnej. (...) W przypadku retrospekcji w grę wchodzi ukazywanie wydarzeń poprzedzających czas zawiązania akcji będące wynikiem przejścia od czasu teraźniejszego*

do czasu przeszłego<sup>13</sup>. Formuła „w grę wchodzi” osłabia ostrość definicyjną samego pojęcia, zaś zastrzeżenie „w klasycznym ujęciu” sugeruje istnienie ujęcia nieklasycznego, ale autor nie rozwija tej myśli (być może pewne kwestie chciał tylko zasugerować).

We wcześniejszym o piętnaście lat *Słowniku terminów filmowych* została podana definicja retrospekcji w nieco innym brzmieniu: *ujęcie, scena lub sekwencje ukazujące wydarzenia wcześniejsze od bieżącego toku akcji filmu*<sup>14</sup>; następnie Hendrykowski skrótowo przedstawia tę „konwencję” i jej rozwój. Natomiast gdy omawia *flashback*, początkowo definiuje go podobnie (jako scenę retrospektywną), ale wprowadza także zaskakujące dopowiedzenie: *W znaczeniu szerszym [w odniesieniu do flashbacku – M. J.] – retrospekcja; chwyt narracyjny polegający na ukazaniu akcji dziejącej się w przeszłości, zaprezentowanej z punktu widzenia bohatera (w terminologii anglosaskiej chwyt ten określany jest również jako outback)*<sup>15</sup>. Po pierwsze, trudno przyjąć, że *flashback* z punktu widzenia jedynie narratora-postaci wiąże się z rozszerzeniem zakresu definicji. Wydaje się, że jest wręcz odwrotnie, skoro oprócz tego chwytu wprowadzany jest także narrator zewnętrzny, który również może relacjonować wydarzenia z przeszłości. Po drugie, nie odnalazłam znaczenia terminu *outback* w kontekście retrospekcji<sup>16</sup>.

W tej perspektywie Jacek Ostaszewski, definiując termin „retrospekcja”, pisze: *scena lub sekwencja, która przerywa chronologiczną ciągłość głównego nurtu opowiadania, przedstawiając zdarzenia z przeszłości. Retrospekcja stanowi podstawowy chwyt w kompozycji dzieła filmowego, który służy do uzasadnienia nieliniowej prezentacji zdarzeń opowiadanej historii*<sup>17</sup>. Opis techniki jest poszerzony o przykłady jej stosowania. W powszechnym obiegu funkcjonuje też definicja Davida Bordwella i Kristin Thompson z pracy *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*. Brzmi ona następująco: *retrospekcja („flashback”) – zmiana kolejności w porządku historii polegająca na tym, że fabuła cofa się w czasie, by pokazać zdarzenia, które miały miejsce wcześniej niż te, które zostały już pokazane*<sup>18</sup>.

Do dalszych badań potrzebne jest naszkicowanie zaplecza teoretycznego. Trzeba podkreślić, że Mieke Bal stosuje trójpodział w analizie tekstu narracyjnego, który skrótowo można zapisać formułą: tekst narracyjny = tekst (*text*) + opowieść (*story*) + fabuła (*fabula*). Teoretyczka wielokrotnie przystępuje do określania poziomów narracyjnych, chcąc możliwie precyzyjnie ukazać swoje stanowisko. Dla moich celów najbardziej użyteczna wydaje się następująca rozbudowana definicja: *Tekst narracyjny [narrative text] jest tekstem, w którym agens [agent] lub podmiot przekazuje odbiorcy (opowiada czytelnikowi) opowieść za pomocą określonego medium, którym mogą być język, obraz, dźwięk, budowla lub połączenie wymienionych. Opowieść [story] stanowi treść takiego tekstu i źródło konkretnej manifestacji, kształtu oraz „zabarwienia” fabuły. Fabuła [fabula] to układ powiązanych ze sobą logicznie i chronologicznie wydarzeń, spowodowanych lub doświadczonych przez aktorów i przedstawionych w określony sposób*<sup>19</sup>.

Problematiczne może tu być dwukrotne użycie kategorii „tekst”. Pierwsze rozumienie (*narrative text*) dotyczy systemu narracyjnego, jakim jest dzieło. Drugie zaś (*text*) odwołuje się do materialnej bazy, systemu znaków, które „opowiadają” („*tell*”). Cudzysłowy, które są w tekście anglojęzycznym, nie powinny zostać pominięte, bowiem wskazują, że sam proces opowiadania jest rozumiany bardzo szeroko i wychodzi poza klasyczną narratologię. Co więcej, w tym konkretnym przypadku myślące może być tłumaczenie: „opowieść stanowi treść”. W definicji

Mieke Bal nie chodzi bowiem o tradycyjnie rozumianą treść, ale o szerszej ujętą zawartość (*content*)<sup>20</sup> i związaną z nią czynność ustanawiania<sup>21</sup>. Opowieść jest zatem z a w a r t o ś c i ą, podlega formalnej organizacji (porządkowanie sekwencyjne, konstruowanie zawartości czy relacji między jej różnymi aspektami).

Na polskim gruncie filmoznawczym dominuje użycie schematu zaproponowanego przez Davida Bordwella: podział na sjużet (*plot*) i fabułę/opowieść (*fabula/story*)<sup>22</sup>. Jednak w tym ujęciu „opowieść” jest czymś zupełnie innym. „Opowieść” dla Bal nie jest wytworem schematów poznawczych i wyobraźni odbiorcy-widza, ale kompozycją zaplanowaną przez twórcę, „manipulacją”, która ma zbudować określony efekt w fabule i jej elementach. W konsekwencji wielu teoretyków, nawet jeśli przywołuje koncepcję Bal, odżegnuje się od jej stosowania, pozostając na bezpiecznych wodach neoformalizmu.

## Opowieść i jej aspekty – retrospekcja

Mieke Bal pisze: *Aspektami nazywam te cechy, które z jednej strony odróżniają uporządkowaną opowieść od narracji, a z drugiej od fabuły; za pomocą tego terminu chcę pokazać, iż opowieść – środkowa z trzech wyodrębnionych przeze mnie warstw tekstu narracyjnego – nie składa się z innego materiału niż tekst i fabuła, materiał ten jest jednak oglądany pod innym, specyficznym kątem*<sup>23</sup>. Podążając za słowami badaczki, będę konsekwentnie wprowadzać perspektywę filmoznawczą i poddawać analizie retrospekcje w ramach opowieści oraz w nawiązaniu do jej różnych aspektów. Jednocześnie będę przywoływać przykłady, które poszerzają bądź uzupełniają jej wywód.

## Wsteczny kierunek czasu

Prymarnym tłem dla umiejscowienia retrospekcji jest czas. Bal wpisuje tę technikę w perspektywę takiego porządkowania sekwencyjnego, które wprowadza zaburzenie konstrukcji czasu, aby przedstawić zdarzenia z przeszłości. Warto podkreślić, że ta technika kinematograficzna sięga wczesnego kina. Przed 1910 r. wspomnienia były ukazywane jako „sceny wizji” lub „obrazy w obrazach”, jednak ich status był niepewny; jako takie pozostawały rozpięte między marzeniami i fantazjami, dlatego w tym przypadku Turim postuluje ostrożne stosowanie terminu „retrospekcja”<sup>24</sup>. Proponuje historyczne ujęcie tego chwytu od kina niemego po modernistyczne, akcentując relacje między filmami awangardowymi a produkcją kinematograficzną na rynku amerykańskim i europejskim. Dodajmy, że nie dostrzega ona linearnego rozwoju retrospekcji od form najprostszych do najbardziej wyrafinowanych. Analizując techniki z lat 60., podkreśla także obecność podobnych chwytów w awangardowych realizacjach z lat 20.<sup>25</sup> Nawet jeśli progres w zakresie innowacyjności nie jest tu widoczny, to można wskazać cechy dominujące w każdej z epok, które są obecne także we współczesnych filmach europejskich i amerykańskich.

Retrospekcja jako biograficzne zwierzenie, wspomnienie-wizja narratora postaci (*character-bound narrator*) lub opowieść narratora zewnętrznego (*external narrator*) o minionych zdarzeniach to najprostsze formy przełamania chronologii głównego nurtu opowiadania. Podstawowa formuła retrospekcji ogranicza się do

prezentacji wydarzeń z przeszłości z perspektywy jednego źródła narracyjnego, co powoduje niechronologiczny układ zdarzeń w opowieści, możliwy jednak do chronologicznego zrekonstruowania w fabule. Tak rozumiana retrospekcja jest rozpowszechniona we wszystkich możliwych formach opowiadania audiowizualnego i oczywiście bardzo chętnie stosowana we współczesnych filmach czy serialach.

Warto zwrócić uwagę na specyficzność serialowego użycia wstecznego kierunku narracji. Po pierwsze, narrator zewnętrzny bardzo często proponuje nam konwencjonalne przypomnienie wydarzeń, które rozegrały się w poprzednich odcinkach; formalnie jest to przecież „spojrzenie wstecz”, które jednak nie przerywa chronologii, a wręcz przeciwnie – często ją ustanawia. Subiektywne powroty do minionych zdarzeń w scenach otwierających (*flashback opening sequence*) także nie są rzadkością. Po drugie, w produkcjach wielosezonowych popularna jest taka konstrukcja, gdy cały odcinek stanowi retrospektywę bądź został zbudowany z wielu retrospekcji (określany jest wówczas jako *flashback episode*). Twórcy sięgają po ten zabieg dla przypomnienia wydarzeń, które zainicjowały serialową opowieść bądź streszczają najważniejsze elementy fabuły, choćby przy okazji urodzin głównego bohatera. Taki układ znajdziemy na przykład w serialach *Poirot* (*Agatha Christie's Poirot*, 1989-2013; odcinek *The Mysterious Affair at Styles*, 1990), *The Morning Show* (2019-; odcinek *Lonely at the Top*, 2019) czy *Ordinary Joe* (2021-; odcinek *The Letter*, 2021).

Przyjmując jednak za punkt odniesienia klasyfikację Bal, warto wyjść poza oczywiste chwytły polegające na wglądzie w przeszłość i sproblematyzować tę kwestię na gruncie kina współczesnego. Możemy wskazać produkcje, w których wsteczny kierunek czasu jest kwestionowany, a w odniesieniu do „obrazów w obrazach” – podobnie jak w najwcześniejszym okresie kina – trudno zidentyfikować charakter relacji między wizją a ewokacją. W filmie *Nowy początek* (*Arrival*, reż. Denis Villeneuve, 2016) retrospekcja zmienia się w antycypację. Migawki zabaw z córką, które nawiedzają Louise Banks (Amy Adams), wydają się punktowymi wspomnieniami – niczym *flashbulb* rozświetlają pamięć nasyconą poczuciem radości i szczęścia. W kontraście do tych scen bohaterka ma wizje śmierci swojego dziecka ukazujące nieudaną walkę z nieuleczalną chorobą. Konstrukcja opowieści nawiązuje także do techniki *flash-bang time* – rozszyfrowanie piktorialnego języka obcych i uzyskanie wiedzy, dlaczego przybyli na Ziemię, jest jedyną szansą, by zapobiec wojnie międzyplanetarnej. W finale dowiadujemy się jednak, że dzięki nawiązaniu komunikacji z heptapodami Louise ma dostęp do przyszłych wydarzeń. Przekona to decydentów o pokojowych intencjach obcych, a zarazem wyjaśni i odwróci kierunek czasu w migawkowych ujęciach. Okaze się, że oglądaliśmy obrazy z przyszłości – widzieliśmy bohaterkę z jeszcze nienarodzoną córką. Zmiana kierunku opowieści przekracza prymarną narrację, ale też pokazuje, że nie wystarczy odnaleźć punkt fabuły, w którym pojawia się anachronia, aby usytuowanie w przeszłości było oczywiste i łatwe do zakwalifikowania.

Inny sposób skomplikowania opowiadanej historii to retrospekcja odwróconej chronologii<sup>26</sup>, która traktuje wsteczną narrację jako główną zasadę opowieści filmowej. Taka strategia retrospekcyjna została wykorzystana przez Gaspara Noégo w filmie *Nieodwracalne* (*Irréversible*, 2002). Przyczyna ukazanego na początku brutalnego morderstwa jest stopniowo odsłaniana, aż dowiadujemy

się, że było ono odwetem za bestialski gwałt. Narracja retrospekcyjna może być tutaj rozważana w kontekście stylistycznego napięcia między brutalną, naturalistyczną prezentacją (obrazy ataku, gdy protagonista miazdzy uderzeniami gaśnicy głowę napastnika, bądź drastyczne sceny gwałtu) oraz subtelną subiektywizacją czasu bezpowrotnie utraconego (sceny miłości, informacja o ciąży, idylliczne wybrzmienie)<sup>27</sup>. Czy wsteczny kierunek narracji to wystarczający warunek, aby mówić o retrospekcji? Nie mamy tu przecież do czynienia z techniką, która – by ponownie zacytować słowa Ostaszewskiego – *przerywa chronologiczną ciągłość*, ale z chwyttem, który ją odwraca. Jednak gdy raz jeszcze przywołamy definicję z *Film Art*, może się okazać, że to idealny przykład retrospekcji, gdyż *fabuła cofa się w czasie, by pokazać zdarzenia, które miały miejsce wcześniej niż te, które zostały już pokazane*.

Kompozycja opowieści w filmie *Matka Teresa od kotów* (reż. Paweł Sala, 2010) także polega na prezentacji wydarzeń w odwróconej kolejności, jednak wsteczna chronologia nie jest tu stosowana restrykcyjnie. Widz ma mniejszy horyzont poinformowania niż młodzi bohaterowie, którzy w początkowych scenach zostają zatrzymani przez policjantów i odwiezieni do aresztu. Strategia retrospekcyjna ma tu charakter dramaturgiczny – widz chce się dowiedzieć, co się stało, co zrobili chłopcy. Dopiero po dramatycznym wprowadzeniu przeszłe wydarzenia są odmierzane napisami: 2 dni wcześniej, 3 dni wcześniej itd. Wiemy, co się wydarzyło, ale nie wiemy, dlaczego. Odliczanie sięga dalej, gdy Teresa (Ewa Skibińska) jeszcze żyła: 2 tygodnie, 13 miesięcy wcześniej... Do złożonej kompozycji zostaje włączony refren – motyw nagrywania niepokojącej muzyki (Marcina Krzyżanowskiego) i rytualnego śpiewu. W finale wciąż wybrzmiewa pogrzebowa pieśń: (...) *rwie się życia przędza*. Gdy powracamy do następstwa czasu z sekwencji otwierającej, bracia są prowadzeni przez więzienne korytarze.

W omówieniach skomplikowanego sposobu strukturywania opowieści filmowej z retrospekcjami często jest także przywoływany film *Memento* (reż. Christopher Nolan, 2000), określany jako flagowy w kinie tzw. gier umysłowych<sup>28</sup>. Pod względem konstrukcji opowieści produkcja Nolana jest o wiele bardziej złożona, ma bowiem dwie równorzędne linie narracyjne<sup>29</sup>. Co więcej, jedna z nich – wspomnienia Leonarda Shelby'ego (Guy Pearce) jako agenta ubezpieczeniowego – nie jest *bezpośrednim zwróceniem się ku przeszłości*<sup>30</sup>, a raczej pośrednim bądź zaszyfrowanym przez podświadomość odsuwającą traumę.

*Memento* jest także przykładem wstecznej projekcji (ze zrobionego polaroidem zdjęcia, które ma być dowodem zemsty, znika sfotografowany wizerunek), podobnie jak *Ciekawy przypadek Benjamina Buttona* (*The Curious Case of Benjamin Button*, reż. David Fincher, 2008), gdzie zegar odmierzający czas w drugą stronę daje nadzieję na powrót żołnierzy, którzy zginęli podczas wojny (widzimy „powstawanie z martwych” we wstecznej projekcji w filmach stylizowanych na „stare kino”). Ponadto cofające się wskazówki zegara mają tajemniczy związek z narodzinami dziecka, które jest biologicznie starcem. Z upływem czasu Benjamin (Brad Pitt) młodsze, a u kresu życia znów staje się niemowlakiem, który nie pamięta przeszłości. Wsteczna projekcja może być zatem chwyttem zdjęciowym, strategią porządkowania sekwencyjnego w odwróconej chronologii opowieści, jak i pomysłem fabularnym, który odwraca prawa biologii, ale nie ma charakteru flashbacku.



*Nieodwracalne*, reż. Gaspar Noé (2002)



*Memento*, reż. Christopher Nolan (2000)



## Retrospekcja pełna i niepełna

Rozróżnienie między retrospekcją pełną (*complete*) i niepełną (*incomplete*) to pierwsza typologia, którą proponuje Mieke Bal. Przykładem pełnej jest początek *Iliady* Homera. Przedstawiony przez badaczkę schemat wskazuje, że opisane wydarzenia są „bezpośrednim” wglądem w przeszłość i pełnym wyjaśnieniem przyczyn obecnych zdarzeń. Natomiast opozycyjne rozwiązanie zostaje przedstawione dość ogólnie: *Retrospekcja jest niepełna, jeśli na przykład po (małej) rozpiętości czasu następuje ponowny skok naprzód*<sup>31</sup>. To dość enigmatycznie zdefiniowane rozróżnienie daje się z powodzeniem identyfikować w filmie, chociaż – moim zdaniem – opis tych technik powinien zostać skorygowany i uzupełniony. Retrospekcja niepełna może migawkowo ukazywać szybkie cięcia między krótkimi obrazami przeszłości, jednak punkt ciężkości definicji powinien zostać przesunięty na dramaturgiczną organizację opowieści. Retrospekcja ta jest przy tym zbudowana w sposób uniemożliwiający dowiedzenie się, co stało się wcześniej. Najczęściej jednak ciekawość widza zostaje po pewnym czasie zaspokojona. Retrospekcję pełną rozumiem jako rodzaj układanki dramaturgicznej, której rozwikłanie prowadzi do uzupełnienia horyzontu poinformowania widza. Szczególnie interesującym przykładem przejścia od retrospekcji niepełnej do pełnej jest serial *Sposób na morderstwo* (*How to Get Away with Murder*, 2014–2020).

W odcinku 1. czas teraźniejszy, czyli morderstwo Sama Keatinga (Tom Verica) – męża Annalise Keating (Viola Davis) – zajmuje jedynie 19 proc. czasu ekranowego, a pozostałe 81 proc. jest przeznaczony na retrospekcje obiektywne<sup>32</sup>. W trybie czasu przeszłego są opowiadane serialowe wątki zarówno epizodyczne (szukanie linii obrony do poszczególnych spraw sądowych w ramach jednego odcinka), jak i te kontynuowane, zbliżające nas do kulminacyjnego zdarzenia. Retrospekcje są porządkowane pisemną informacją o tym, kiedy się rozgrywają, niejako odliczając czas wstecznie do dwóch tygodni przed zabójstwem Sama (twórcy proponują tu odwróconą chronologię). Co ważne, mylący jest styl sekwencji dotyczących przeszłości, bowiem zostały one zrealizowane w konwencji czasu teraźniejszego – dominuje narracja obiektywna, choć pojawiają się elementy technik subiektywizacji. Natomiast migawkowo pokazywana teraźniejszość jest zestawiana w szybkie układy montażowe z zaskakującymi elipsami przypominającymi wizję. Poszczególne wstawki odnoszące się do teraźniejszości zajmują około dwóch minut i początkowo są mocno dezorientujące (nie jesteśmy pewni, czy to teraźniejszość, czy futurospekcje). Ponadto interpretację utrudnia fakt, że nie są one ukazywane chronologicznie. W odcinkach od 2. do 7. mamy do czynienia z przewagą czasu przeszłego, który zajmuje od 90 do 93 proc. rozpiętości narracji. W odcinku 8. twórcy dodatkowo komplikują strukturę przez wprowadzenie retrospekcji drugiego stopnia (zdarzenia poprzedzające śmierć studentki Leili). Dopiero w odcinku 9. *flashback* nie występuje i w trybie czasu teraźniejszego dowiadujemy się, w jaki sposób zginął mąż Annalise Keating. Powtarzanie migawkowych scen morderstwa z poprzednich odcinków w nowych konstelacjach buduje strukturę *puzzle*. W odcinkach 10. i 13. to rozwiązanie także jest stosowane. Natomiast w epizodach 11. i 12. oraz 14. i 15. twórcy powracają do obrazów przeszłości (od 3 do 30 proc. czasu ekranowego), uzupełniając wcześniejsze retrospek-

cje. Nie mamy zatem w tym serialu zachowanej reguły, na którą wskazywał m.in. Hendrykowski, że retrospekcja jest – jak było już cytowane – *wynikiem przejścia od czasu teraźniejszego do czasu przeszłego*.

## Rozpiętość czasowa retrospekcji

Autorka *Narratologii* stosuje następujący podział: *Anachronia ciągła* [nazwa stosowana wobec retrospekcji, jak i antycypacji – M. J.] *odnosi się do akcji, która trwa dłużej*<sup>33</sup>, natomiast termin „anachronia punktowa” wskazuje, że *przywoływana jest tylko jedna konkretna chwila z przeszłości lub przyszłości*<sup>34</sup>. Anachronia tego typu *odwołuje się do krótkiego, lecz ważnego doświadczenia, a jego waga uzasadnia użycie anachronii mimo jej małej rozpiętości czasowej*<sup>35</sup>. Stosowanie tego podziału wydaje się zasadne także w filmoznawstwie. W wielu produkcjach retrospekcje zajmują niemal całą opowieść filmową. Taką konstrukcję ma na przykład *Irlandczyk* (*The Irishman*, reż. Martin Scorsese, 2019), *Titanic* (reż. James Cameron, 1997) czy *Szeregowiec Ryan* (*Saving Private Ryan*, reż. Steven Spielberg, 1998). Na przeciwnym biegunie względem strategii retrospekcyjnej, która obejmuje większość czasu projekcji, sytuują się wspomnienia stop-klatki. Chris Marker w filmie *Taras*<sup>36</sup> (*La jetée*, 1962) umieścił w opowieści narracyjnej „zamrożone” kadry – punktowe, statyczne obrazy-wspomnienia bohatera. Co więcej, włączenie w opowieść podróży w czasie powoduje, że przywołane obrazy przeszłości stają się teraźniejszością. Retrospekcje mogą mieć zatem różną rozpiętość temporalną – od całego filmu do pojedynczego kadru. Należy także rozważyć retrospektywną funkcję fotografii włączonej w narrację filmową. Przykładowo w *Nakarmić kruki* (*Cría cuervos*, reż. Carlos Saura, 1976) scena otwierająca ukazuje chwile, gdy dorosła Ana (Geraldine Chaplin) ogląda album ze zdjęciami z dzieciństwa (towarzyszy temu melodia grana na pianinie). Jak dowiemy się później, to ulubiony utwór, który wykonywała dla niej matka. Sfera wizualna łączy bycie „teraz i tu” z uchwyconym na fotografii byciem „wtedy i tam”, a także z audialną warstwą bycia w „bliżej nieokreślonym w czasie minionym”.

## Dystans czasowy jako aspekt opowieści

*Mówiąc „dystans czasowy”, mam na myśli oddzielenie większą lub mniejszą przerwą wydarzenia przedstawionego anachronicznie* [na przykład retrospekcji – M. J.] *od „teraźniejszości”, to znaczy od tego momentu w rozwoju fabuły, który jest zaprezentowany w opowieści wtedy, kiedy anachronia ją przerywa*<sup>37</sup>. Podążając za ustaleniami Bal, będę wskazywać kategorie dystansu wewnętrznego i zewnętrznego w ramach opowieści. W *Narratologii* są one do pewnego stopnia propozycją analogiczną wobec kategoryzacji, której używa Bordwell<sup>38</sup>.

W pracy holenderskiej badaczki czytamy: *Ilekoć retrospekcja dokonuje się całkowicie poza rozpiętością czasową fabuły prymarnej, mamy do czynienia z analepsą zewnętrzną* [external analepsis], *czyli retrospekcją zewnętrzną* [external retroversion]. (...) *Jeśli retrospekcja pojawia się wewnątrz rozpiętości czasowej narracji prymarnej, to mamy do czynienia z analepsą wewnętrzną* [internal analepsis], *czyli retrospekcją wewnętrzną* [internal retroversion]. *Jeśli natomiast retrospekcja zaczyna się poza narracją prymarną, a kończy w jej obrębie, mówimy o retrospekcji mieszanej*<sup>39</sup>. Tego ostatniego rodzaju retrospekcji Bordwell i Thompson nie wprowadzają<sup>40</sup>. W odniesieniu do tych kwestii

cytowana definicja Marka Hendrykowskiego nie obejmuje wszystkich aspektów retrospekcji dotyczących dystansu czasowego – technika ta bowiem nie zawsze musi, jak sugerował badacz, wiązać się z przedstawianiem wydarzeń poprzedzających czas zawiązania akcji; może też ukazywać zdarzenia rozgrywające się już po jej zawiązaniu.

Ograniczenie w tym zakresie dotyczy także definicji Bordwella i Thompson, ponieważ nie zawsze retrospekcja to zdarzenie, które miało miejsce wcześniej niż to, które już zostało pokazane. Opowieść mogą otwierać wspomnienia. Takie rozwiązanie pojawia się w *Chłopcach z ferajny* (*Goodfellas*, reż. Martin Scorsese, 1990). Film rozpoczyna brutalna scena, w której gangsterzy dobijają nożem i strzałami z pistoletu człowieka zawiniętego w pokrwawione szmaty. Nie musimy poszukiwać punktu „zerwania” czy „przerwania” opowieści (jak ma to miejsce w literaturze, gdzie jest jedynie opowieść językowa), aby rozpoznać *flashback*. W tej produkcji narracja audialna z terażniejszości – słyszymy monolog Henry’ego Hilla (Ray Liotta) – nakłada się na kontynuowaną narrację audiowizualną o minionych czasach, ale jej nie przerywa. W zakończeniu okazuje się, że bohater jako świadek koronny powraca w retrospekcjach do swojego „życia z mafią”. Gdy przekroczymy poziom narracyjny opowieści i jej aspektów – z perspektywy samego tekstu audiowizualnego – można za Aronson ten rodzaj retrospekcji określić jako „zapowiadającą” ze względu na funkcję narracyjną, jaką pełni w tekście<sup>41</sup>.

## Retrospekcja a reminiscencja

W tym kontekście ważnym zagadnieniem (nie rozważa go Mieke Bal) jest analizowany przez Barbarę Szczekałę wpływ terażniejszości na wspomnienia, co określiłabym terminem retrospekcji z reminiscencją. Filmoznawczynie odwołuje się do ustaleń Syda Fielda i Waldo Salta: *retrospekcja („flash-back”) powinna być rozumiana jako reminiscencja („flash-present”). Jeśli więc retrospekcja to etymologicznie „spojrzenie wstecz”, reminiscencja byłaby „spojrzeniem z teraz”. Według rozumowania Salta, jeśli oczami duszy bohatera obserwujemy wydarzenia przeszłe, to obraz ten przefiltrowany jest przez terażniejszość: widzimy to, co wspomina bohater w bieżącym momencie fabuły. (...) Taka reminiscencja bynajmniej nie jest destylatem przeszłości oczyszczonym z terażniejszych naleciałości, lecz wręcz przeciwnie – fragmentem zaktualizowanym, a co za tym idzie, zmienionym przez fokalizację i terażniejszą perspektywę<sup>42</sup>. Szczególnym przykładem obrazującym taką kombinację jest film *Ojciec* (*The Father*, reż. Florian Zeller, 2020), zrealizowany w konwencji narracji niewiarygodnej z finałowym twistem, który okazuje się podważeniem czasu terażniejszego na rzecz reminiscencji. Elementy z „tu i teraz” bohatera (Anthony Hopkins) mieszają się z zaburzonymi demencją wspomnieniami-wizjami.*

Jeśli chodzi o sproblematyzowanie retrospekcji pod kątem wpływu terażniejszości, zupełnie inną strategię przyjmuje Carlos Saura w filmie *Nakarmić kruki*. Dorosła Ana, zwracając się wprost do kamery, komentuje własne powroty do dzieciństwa. Jednak same obrazy-wspomnienia są właśnie celowym – jak pisała Szczekała – *destylatem przeszłości oczyszczonym z terażniejszych naleciałości*. W koncepcji Saury zanurzenie w pamięci otwiera drogę do przeżyć dziecka, jego wspomnień (jest tu także retrospekcja w retrospekcji) i wizji spotkań z matką po jej śmierci. Mała Ana kieruje się dziecięcymi pragnieniami i wyobrażeniami, co dzięki dys-

tansowi czasowemu może zostać skontrastowane z jej terażniejszym odbiorem dawnych wydarzeń i przeżyć – byłaby to zatem retrospekcja bez reminiscencji.

O ile sądzę, że w naszej pamięci (zarówno indywidualnej, jak i wspólnotowej) dokonuje się nieustająca reinterpretacja przeszłości związana z aktualną perspektywą, o tyle nie jest to założenie zawsze realizowane w opowieściach. Wobec tego przyjmuję, że technika reminiscencji to jedna z form retrospekcji personalnej, która podkreśla zmiany dokonujące się w magazynie pamięci. Nie wyklucza to jednak występowania retrospekcji zaplanowanych jako obiektywne bez ukierunkowania na reminiscencję (na przykład w kinie klasycznym).

## Retrospekcje ramowe

W badaniach dystansu czasowego jeszcze inny – niedostrzeżony przez Bal – wariant jawnego włączania obrazów z przeszłości (najczęściej elementów biografii bohatera) do opowieści filmowej wydaje się wart wyróżnienia. To stosunkowo prosty zabieg, który osadza retrospekcje protagonisty w ramie rozmowy, zwierzeń, śledztwa lub pisania pamiętnika. W *Irlandczyku* Martin Scorsese powraca do relacjonowania przeszłości – długa jazda kamery w korytarzach domu starców buduje wrażenie punktu widzenia kogoś, kto przyszedł, aby wysłuchać opowieści, jednak jego istnienie nie jest potwierdzone. Mamy wrażenie, że Frank Sheeran (Robert De Niro) wspomina przestępczą karierę, kierując słowa w pustkę. Był, jak sam mówi, *malarzem domów*, jego rola sprowadzała się do zabijania na rozkaz bossów mafii. Czasy młodości Franka zostają niejako potwierdzone cyfrową rekonstrukcją twarzy aktora, pozwalającą w ten sposób powrócić do wyglądu młodego mężczyzny.

W *Pożegnaniu z Afryką* (*Out of Africa*, reż. Sydney Pollack, 1985) odnajdujemy bardziej skomplikowaną ramę, którą możemy również określić jako retrospekcję mieszaną. W warstwie audialnej głos Karen Blixen (Meryl Streep) stanowi początkowo rodzaj wprowadzenia złożonego ze zdań wyrwanych z kontekstu: *Na safari zabrał nawet gramofon. Trzy strzelby, zapasy na miesiąc... i Mozarta*. Bohaterka opowiada, jakby relacjonując historię od środka, a równocześnie dokonuje streszczenia jej najważniejszego wątku. W warstwie wizualnej pierwsze ujęcia to pejzaże sawanny o zachodzie słońca, filmowane kamerą z ręki zamazane obrazy przedzierania się przez busz (niczym metaforyczne zagłębianie się w meandry pamięci); dopiero po chwili pojawia się krótki fragment z wizerunkiem śniącej (?) kobiety. W końcu docieramy do właściwej ramy – Karen pochylona nad biurkiem pisze powieść autobiograficzną. Spisywana przez nią historia została poprzedzona i przepleciona rozbłyskami pamięci – punktowymi, najpiękniejszymi wspomnieniami z Kenii, jak podróż samolotem i zapierające dech w piersiach widoki Afryki czy taniec z mężczyzną (Robert Redford), którego pokochała. Są to obrazy zapowiadające widzowi przyszłe wydarzenia w kontrze do zasad klasycznej ramy opartej jedynie na czasie terażniejszym. Tutaj terażniejszość stanowi sam akt zapisywania, nie zaś jego treść. W scenie tańca *voice-over* niejako przywołuje do porządku bohaterkę-narratorkę: *Ale odbiegam od chronologii. Nie cierpiał, gdy to robiłam. Denys lubił słuchać dobrze opowiedzianych historii. A więc miałam farmę w Afryce u podnóża wzgórz Ngong*. Tu rozpoczyna uporządkowaną opowieść, a ostatnie zdanie

stanie się powracającym refrenem. W zakończeniu ponownie słyszymy komentarz poprzedzający sceny pożegnań: *Gdybym знаła pieśń Afryki (...). Czy wiatr będzie niósł nad rozedrganą równiną barwy mojej sukni? Czy dzieci wymyślą nową grę i nazwą ją moim imieniem? Czy księżyc w pełni rzuci na piaszczystą drogę cień, który mnie będzie przypominał?* Głos pochodzi z czasu teraźniejszego, obrazy reprezentują przeszłość, pytania zaś dotyczą przyszłości, stanowiąc antycypację. Ramy dopełnia informacja, że Karen Blixen opublikowała swoją historię w 1934 r.

W formie podstawowej retrospekcja ujęta w ramy nie uwzględnia przeskoków między teraźniejszością a przeszłością i często pojawia się w kinie głównego nurtu, chociażby w *Titanicu*, *Szeregowcu Ryanie* czy *Zielonej mili* (*The Green Mile*, reż. Frank Darabont, 1999). Oczywiście są także filmy, które wprowadzają ramę, ale korzystają w konstrukcji opowieści z przeplatania czasu teraźniejszego i przeszłego. W *Jak być kochaną* (reż. Wojciech Jerzy Has, 1962) pojawia się układ niechronologicznie uporządkowanych „skoków do przeszłości”. Bohaterka – Felicja (Barbara Krafftówna) – podróżuje samolotem, a jednocześnie odbywa swoistą wędrówkę w czasie. Pierwsza rama odwołuje się do teraźniejszości – to chwile przed startem samolotu i po nim. Mamy także dwa chwyt, które możemy określić jako retrospekcje ramowe wewnętrzne. Wtargnięcie przeszłości rozpoczyna gwałtowne pojawienie się obrazu szeroko otwartego okna z powiewającą firanką (retrospekcja punktowa). W warstwie audialnej słyszymy rozdzierający krzyk z offu. Ten traumatyczny obraz-wspomnienie zostanie powtórzony jako ostatni, zamykający ramę temporalną w monologu wewnętrznym i uobecniający samobójczy skok Wiktora (Zbigniew Cybulski). Nie tylko to wspomnienie powróci dwukrotnie. Podróż dorozką do mieszkania Felicji (pierwszy punkt zwrotny) i próba dotknięcia ręki mężczyzny także wyłamują się z porządku sekwencyjnego – powtórzenie podkreśla pragnienie bezpośredniego kontaktu zmysłowego.

Linda Aronson taką retrospekcję określa jako okładkową i wymienia jej dwa typy: wzruszającą i szokującą<sup>43</sup>. O ile retrospekcja okładkowa odnosi się do rejestru konstrukcji opowieści i wpisuje się w porządkowanie sekwencyjne, o tyle wyróżnione podkategorie wskazują na inny poziom struktury narracyjnej – określają uzyskany efekt emocjonalny retrospekcji (wzruszenie, szok) na poziomie fabularnym.

## Retrospekcja a równoczesność

Mieke Bal posługuje się przykładami filmów Alejandra Gonzáleza Iñárritu, które – jak pisze – *celowo gmatwają chronologię tak, by uzyskać niemożliwą równoczesność*<sup>44</sup>. Przywołuje między innymi jego *Amores Perros* (2000). Konstrukcja opowieści filmowej opiera się tu na powrotach do tego samego momentu w czasie. Za pierwszym razem ucieczka przed pościgiem, ratowanie rannego psa i finałowy wypadek samochodowy są opowiedziane jako retrospekcja zapowiadająca. W kolejnych odsłonach agens narracji powraca do tego samego momentu w przeszłości, opowiadając trzy historie różnych bohaterów biorących udział w jednym zdarzeniu, które zmienia ich życie. Zatem formalnie, wobec liniowej struktury tekstu audiowizualnego, powracanie do tego zdarzenia musi mieć charakter następstwa: jeden powrót po drugim. Mamy w opowieści wsteczny kierunek narracji (kluczowy moment już się dokonał), a dodatkowo wypadek samochodowy za każdym razem jest widziany z innej perspektywy i w odmiennym stylu fotografowany, co oddaje cha-

rakter poszczególnych postaci. W ramach tekstu audiowizualnego zaplanowane jest więc uzyskanie równoczesności jako efektu fabularnego – zorganizowania trzech opowieści wokół jednego, przełomowego zdarzenia z przeszłości. Trudno mi się zgodzić z Bał, że mamy tutaj *chaos chronologiczny*<sup>45</sup>; reżyser zbudował jednoczesność za pomocą konwencji znanej już w kinie niemy, zaś innowacyjność polega na umiejscowieniu jej w przeszłości.

## Retrospekcje proste i złożone

W kontekście kina współczesnego, na tle badanych technik retrospektywnych, celowe i funkcjonalne wydaje się uzupełnienie rozważań Bał i wprowadzenie rozróżnienia na retrospekcję prostą (zbudowaną z jednoogniskowej focalizacji, jednego źródła narracyjnego i osadzoną na jednym poziomie wypowiedzi) oraz złożoną (bazującą na wieloogniskowej focalizacji, wielu źródłach narracyjnych i wielu poziomach wypowiedzi, przy czym nie wszystkie te elementy muszą występować równocześnie).

Technika retrospekcji złożonej polega na pryzmatycznym rozszczępieniu wiedzy na temat przeszłości na wielu bohaterów-narratorów. Za przykłady mogą tu posłużyć *Obywatel Kane* (*Citizen Kane*, reż. Orson Welles, 1941) i *Rashomon* (*Rashômon*, reż. Akira Kurosawa, 1950), a z kina polskiego – *Człowiek z marmuru* (reż. Andrzej Wajda, 1976). Formuła wielu „świadków” i odmiennych punktów widzenia jest chętnie wykorzystywana także w serialach – w konstrukcji zarówno całego sezonu: *Wielkie kłamstewka* (*Big Little Lies*, 2017-) czy *The Affair* (2014-2019), jak i poszczególnych epizodów: *All in the Family* (1971-1979; odcinek *Everybody Tells the Truth*, 1973), *Z archiwum X* (*The X-Files*, 1993-2018; odcinek *El Mundo Gira*, 1997), *Czynnik PSI* (*Psi Factor: Chronicles of the Paranormal*, 1996-2000; odcinek *Force Majeure*, 2000), *Balthazar* (2018-; odcinek *Dos au mur*, 2020).

Można wskazać także inny typ retrospekcji złożonej. Przyjrzyjmy się porządkowaniu sekwencyjnemu w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* (reż. Wojciech Jerzy Has, 1964), który opowiada o przygodach van Wordena (Zbigniew Cybulski). W zamku podczas przedłużającej się uczty Don Avadaro – herszt Cyganów (Leon Niemczyk) – umila zebranych czas gawędą. Jego retrospekcje są przedstawione w mowie niezależnej. Odnosząc się do teorii Bał, trzeba podkreślić, że w tym wypadku moment mówienia jest częścią chronologicznie uporządkowanej opowieści prymarnej, początkowo jednoznacznie związanej z czasem teraźniejszym; jedynie treść zawiera opowiadaną przeszłość. Co więcej, do opowieści o swoich przygodach herszt Cyganów włącza opowieści relacjonowane przez innych bohaterów-narratorów. W efekcie kompozycja komplikuje się o retrospekcje czwartego, a nawet – w zależności od interpretacji – piątego stopnia. Konstrukcja przyjmuje hierarchiczny, szkatułkowy układ, a charakter narratora i focalizatora pozostaje wieloznaczny. Dodatkowo sprawę komplikuje rama z czytaniem/pisaniem książki. Alfons van Worden czyta o własnych przygodach, które jako zapisane powinny już się odbyć, a dopiero się odbędą. Być może jest to księga-przepowiednia, z której można odczytać przyszłość (antycypacja), albo księga-pamiętnik (retrospekcja głównego bohatera dotycząca jego podróży przez góry Sierra Morena). Możliwe jest także inne rozwiązanie – oba wyjaśnienia są równoważne. Zapętłona relacja przechodzi od antycypacji do retrospekcji – i odwrotnie.



*Pożegnanie z Afryką*, reż. Sydney Pollack (1985)



*Chłopcy z ferajny*, reż. Martin Scorsese (1990)



*Rashomon*, reż. Akira Kurosawa (1950)



*Rękopis znaleziony w Saragossie*, reż. Wojciech Jerzy Has (1964)



W produkcjach z ostatnich dwudziestu lat złożona, wielostopniowa retrospekcja przestała już być formą eksperymentalną. Możemy ją odnaleźć nie tylko w filmach Christophera Nolana, Gaspara Noého, Martina Scorsese czy Quentina Tarantino, ale także w produkcjach typowo komercyjnych, jak *Piła* (*Saw*, reż. James Wan, 2004), *Batman kontra Superman: Świt sprawiedliwości* (*Batman v Superman: Dawn of Justice*, reż. Zack Snyder, 2016) czy *Szybcy i wściekli 9* (*F9*, reż. Justin Lin, 2021). Ponad 70 proc. produkcji filmowej wprowadzającej zabieg *flashback within flashback* powstało w ostatnim dwudziestoleciu<sup>46</sup>.

## Retrospekcja wiarygodna i niewiarygodna

Problem wiarygodności w kontekście narracji nie jest rozważany przez Mieke Bal jako oddzielne zagadnienie. W erze kina postklasycznego to jednak kwestia często poruszana – swoista wizytówka współczesności, szczególnie w ramach teorii *mind-game films*<sup>47</sup>. Nie chodzi przy tym o odkrycie, bowiem chwyt ma już swoją tradycję w kinie klasycznym<sup>48</sup>. Gdy wrócimy do definicji opowieści przedstawionej przez Bal, trudno nie dostrzec, że wiarygodność i niewiarygodność składają się na istotny wynik uporządkowania opowieści, którego nie wskazała – co więcej, uporządkowania na drugim poziomie. Barbara Szczekała słusznie zauważa: *Skoro (...) klasyczna narracja „obrabia” materiał fabularny, jej rewizjonistyczna kontynuaturka – narracja postklasyczna – będzie manipulatywna podwójnie*<sup>49</sup>, a jednocześnie interesująco rozważa zagadnienie wiarygodności retrospekcji w filmach *mind-game*. Wyszczególnia też kilka form tej strategii: sprzeczności (serial *The Affair*), przebliski (*Memento*, *Mechanik /El Maquinista*, reż. Brad Anderson, 2004/), spiętrzenia (*Zwierzęta nocy /Nocturnal Animals*, reż. Tom Ford, 2016/)<sup>50</sup>. Niewiarygodność narracji, a na jej tle niewiarygodność retrospekcji, jest dobrze opisana w polskim filmoznawstwie<sup>51</sup>, zatem ograniczę się tu do wskazania tego rozróżnienia jako istotnego uzupełnienia teorii narracji Bal.

## Achronia a gry z chronologią

Mieke Bal dostrzega możliwe zastosowania upozorowanej bądź mylącej anachronii. Wskazuje także termin „achronia”, rozumiany jako sytuacja, gdy mamy do czynienia z *zaburzeniem konstrukcji czasu, którego nie można już dalej analizować*<sup>52</sup>. Jako zbliżony do achronii diagnozuje układ sceny, kiedy wewnątrz antycypacji mamy retrospekcję lub na odwrót – gdy w retrospekcji znajduje się antycypacja (jak pisałam, taki chwyt odnajdziemy w *Pożegnaniu z Afryką*).

Achronia jako odpowiednik temporalnych nierozstrzygalników wydaje się interesującą propozycją, chociaż brzmieniowa bliskość pojęć „anachronia” i „achronia” może być myląca. Stan zawieszenia między różnymi liniami temporalnymi, stosowanie współistniejących i wykluczających się wariantów czasowych czy zmienne umiejscowienie „punktu zero”, wobec którego określimy cofanie się w opowieści, domaga się jednak analizy. To szczególnie skomplikowana, często wielostopniowa forma wpisywania retrospekcji w przebieg opowieści. Właśnie ten rodzaj daleko posuniętych komplikacji stał się jedną z głównych cech filmów *puzzle* lub *mind-game*. Idąc tym tropem, proponuję stosowanie określenia Mieke Bal „gry z chronologią” jako oddzielnej kategorii, adekwatnej także do analizy gier z retrospekcją.



*Żwierzęta nocy*, reż. Tom Ford (2016)



*Mechanik*, reż. Brad Anderson (2004)

## Retrospekcja – w niechronologicznej i chronologicznej strukturze narracji

Podstawową, najczęściej akcentowaną cechą retrospekcji jest odejście od chronologii (tak czynili Hendrykowski, Ostaszewski czy Bordwell). Bal także wskazuje na zaburzenia konstrukcji czasu, przerwanie „tu i teraz” bohatera. Oczywiście rezygnacja z chronologicznego układu storytellingu z wbudowanymi w tok dyskursu opowieściami o przeszłości najczęściej charakteryzuje strukturę narracji z retrospekcją. Odmiernym ujęciem jest omawiana już odwrócona chronologia narracji. Czy „oglądanie się wstecz” jest nieuchronnie związane z niechronologicznym układem zdarzeń? Jakie są możliwości użycia retrospekcji, tak by wpisać ją w opowieść filmową, nie burząc chronologicznego uporządkowania narracji prymarnej?

Prześledźmy rozwiązanie zaproponowane przez scenarzystów w strukturze pierwszego odcinka serialu *Squid Game* (*Ojing-eo Geim*, 2021-). Sekwencja otwierająca ukazuje utrzymane w czarno-białej kolorystyce wspomnienia mężczyzny. Wraca w nich do czasów dzieciństwa i relacjonuje zasady gry, w którą grał z kolegami jako chłopiec. Retrospekcję charakteryzuje często spotykany zabieg połączenia opowiadania wizualnego (tu ukazującego chłopców podczas zabawy) z voice-overem, w którym męski głos komentuje to, co widzimy na ekranie. Niewątpliwie kategoria dystansu czasowego nabiera tutaj znaczenia, jest kluczowa do zbudowania napięcia między warstwami wizualną i audialną. Jednak nie ma powodu, aby traktować tę scenę jako unaocznienie przeszłości przełamującej chronologiczny układ zdarzeń. Zastosowana przedakcja, którą stanowią obrazy „oglądania się wstecz”, pogłębia horyzont poinformowania widza. Wiemy, że bohater lubi gry, co jest niezwykle istotne dla rozwoju akcji. Po obejrzeniu całego sezonu dowiadujemy się, że to wspomnienie jest jednocześnie subtelną antycypacją względem zakończenia, gdy bohaterowie muszą zagrać na śmierć i życie właśnie według zasad wspomnianej zabawy z dzieciństwa.

Ciekawe rozwiązanie wstępu retrospekcyjnego zastosował Robert Gliński w filmie *Wszystko, co najważniejsze* (1992). Obrazy z przeszłości łączą się w montażowy kolaż z wydarzeniami z przyszłości postaci – na przykład ślub Aleksandra (Krzysztof Globisz) i Oli Watów (Ewa Skibińska) – i ukazaniem dekadencjonalnej epoki lat 30. Czarno-biała stylistyka zdjęć dokumentalnych i stylizowanych na dokumentalne waha się między sięganiem do archiwum pamięci osobistej a wspólnym wizerunkiem historii, która staje się również bohaterem opowieści. Zatem wbrew klasycznej definicji retrospekcja nie musi burzyć chronologii opowieści filmowej, lecz może w różny sposób ją zachowywać.

## Definicja postklasyczna

W świetle prezentowanych przykładów klasyczna definicja retrospekcji wydaje się dziś niepełna i obciążona ograniczeniami, które wykluczają niektóre współczesne (choć także klasyczne) realizacje filmowe jako jej możliwe egzemplifikacje. Proponuję więc postklasyczną, poszerzoną definicję, która nie zawęży retrospekcji do sceny, sekwencji bądź serii sekwencji. Technika ta może być bowiem realizowana przez stop-klatki lub obejmować narrację całego filmu, a przy tym

wskazuje nie tylko na znaczenie rzeczownikowe, ale również na nazwę czynności. Retrospekcja byłaby zatem jednym z czasowych aspektów opowieści filmowej cechującym się ukierunkowaniem narracji na przeszłość. Opowiadanie bądź opowieść o wydarzeniu, przeżyciu czy historii usytuowanych w przeszłości zakłóca opowieść prymarną (a czasem ją zawłaszcza), co często (lecz nie zawsze) skutkuje przerwaniem chronologii. Retrospekcję charakteryzuje nie tylko dystans względem terażniejszości, ale także możliwy dystans wobec innego czasu przeszłego. Porządkowanie sekwencyjne wyłaniające retrospekcję nie zawsze ma precyzyjnie wskazany punkt fabuły, w którym pojawia się anachronia. Punkt ten może być zmienny bądź nieuchwytny, a rozpoznanie retrospekcji – utrudnione i uzależnione jedynie od kontekstu.

## Klasyfikacje i uzupełnienia

Narratologia Mieke Bal okazuje się niezwykle cennym zapleczem do rozważań poświęconych retrospekcji. Pozwala podzielić „wsteczne” opowieści na różne formy. W odniesieniu do wyróżnionego przez Bal aspektu opowieści, jakim jest kierunek czasu, jej przykłady uzupełniłam o kilka innych ujęć. Wskazałam na typowo serialowe techniki odtwarzania przeszłości: retrospekcyjne sekwencje otwierające, a także odcinki-retrospektywy. Przywołałam przykłady filmów fabularnych, których nie znajdziemy w *Narratologii*, a w których retrospekcja zmieniająca się w antycypację przybiera formę odwróconej chronologii bądź wstecznej projekcji. Jednocześnie wskazałam na funkcjonalność zaproponowanego przez Bal podziału na retrospekcję pełną i niepełną oraz ciągłą i nieciągłą (w ramach rozpiętości czasowej). Badaczka wprowadziła też rozróżnienie na retrospekcję wewnętrzną, zewnętrzną i mieszaną, co również z powodzeniem możemy przenieść na grunt filmoznawczy. Ja zaś rozwinęłam to zagadnienie, wprowadzając podział na retrospekcje z reminiscencją lub bez niej oraz wskazując retrospekcje ramowe, a także równoczesne.

W odniesieniu do kina współczesnego, w którym coraz częściej oglądamy wielostopniowe konstrukcje *flashback in flashback*, przyjąłam za celowe dodatkowe rozróżnienie na retrospekcje proste i złożone. Jednocześnie, dostrzegając najbardziej charakterystyczne tendencje kina z ostatnich dwudziestu lat, zaproponowałam podział na retrospekcje wiarygodne i niewiarygodne, a także szersze spojrzenie na odtwarzanie/konstruowanie przeszłości w kontekście nie tylko achronii, ale także retrospekcyjnych gier z czasem. Szyfrowanie i rozszyfrowywanie wspomnień, ich ujawnianie oraz skrywanie ustanawiają zmienne (a czasem niemożliwe do ustalenia) i zdemontowane porządkowanie sekwencyjne. Dlatego też proponuję sieć pojęć, które pozwolą uważniej spojrzeć na opowieści o wydarzeniach bądź przeżyciach z przeszłości.

## Protokół rozbieżności i kierunek dalszych badań

Mieke Bal rozpatruje powracanie do przeszłości w dwóch możliwych wariantach: retrospekcji obiektywnej i subiektywnej. Rozróżnienie to jedynie zasygnalizowała i wymaga ono zdecydowanie głębszej analizy, chociażby z perspektywy

funkcji i motywacji oraz poziomu samego tekstu narracyjnego w najszerszym rozumieniu (zgodnie z przywoływaną strukturą: tekst narracyjny = tekst + opowieść + fabuła). Charakter obu technik retrospekcji może oczywiście bazować na różnych typach focalizacji i odmiennych koncepcjach narratora. W swojej teorii Bal oddziela perspektywę narratora, wiążąc ją z poziomem tekstu. Natomiast kategorię focalizatora umieszcza na poziomie opowieści. Sądzę, że istotne jest tu nie tylko zachowanie podziału na trzy warstwy podmiotowości (narrator/agens – focalizator – aktor), ale przede wszystkim wskazanie na sam charakter tekstu językowego stanowiącego punkt wyjścia do przyjęcia takiego rozwiązania. Opowiadanie jako czynność to niezbędny warunek, aby zbudować opowieść literacką. Focalizacja rozumiana jako oddanie punktu widzenia w jego zmysłowości oraz osadzeniu w „tu i teraz” jest uzyskiwana dzięki określonym technikom literackim i odczytywana niejako na ich tle. Innymi słowy, wizualizacja jest wtórna; zostaje powołana wyłącznie przez formy opowiadania językowego. Dlatego focalizacja w tekście literackim może być rozważana na poziomie opowieści jako rodzaj manipulacji spojrzeniem narratora.

Natomiast w filmie role agensa/narratora i focalizatora mają moim zdaniem równorzędny charakter, czasem zmienny, ale bez bazowej wizualizacji nie ma przedstawienia filmowego. W kontekście filmu bardziej zasadne wydaje się zatem, aby wpisać obie kategorie (narratora i focalizatora) w poziom tekstu audiowizualnego. Co więcej, gdy Bal analizuje *Listę Schindlera* (*Schindler's List*, reż. Steven Spielberg, 1993), w odniesieniu do tekstu podkreśla właśnie fundamentalną rolę spojrzenia i focalizacji. Przemiana bohatera dokonuje się dzięki dostrzeżeniu człowieczeństwa Żyda<sup>53</sup>.

Kolejnym wątkiem, który domaga się zbadania i uporządkowania, są funkcje retrospekcji. Moim zdaniem należałoby przesunąć kategorię „funkcje anachronii” z poziomu opowieści do poziomu tekstualnego. Co za tym przemawia? Po pierwsze, logika teorii. Przyjęte funkcje retrospekcji muszą zostać wprowadzone już na poziomie tekstu audiowizualnego jako ułożenie znaków. Zaplanowane strategie opowiadania, stosowane techniki operowania obrazami-znakami i dźwiękami-znakami wynikają bowiem z motywacji i funkcji wpisanych w tekst filmowy (z pewnością dotyczą nie tylko opisu, ale także innych kategorii tekstualnych). Po drugie, holenderska badaczka nie podaje nam przemyślanej i pełnej kategoryzacji funkcji. Mamy raczej do czynienia z luźnymi uwagami i odniesieniami do różnych płaszczyzn analizy. Dowiadujemy się, że retrospekcja zewnętrzna subiektywna może realizować funkcję objaśniającą, ale też mieć znaczenie polityczne. Natomiast retrospekcje wewnętrzne niejednokrotnie pokrywają się z narracją i mogą ją niejako zawłaszczyć. Retrospekcja wewnętrzna wypełnia luki w opowieści, czyli pełni funkcję uzupełniającą.

Owe zagadnienia podzieliłabym na dwie grupy: te, które wiążą się z poziomem opowieści, oraz te, które powinny być analizowane na poziomie tekstu. Pierwsze proponuję pojmować w kontekście bardziej szczegółowych badań wskazanych typów retrospekcji. Każdy z nich można analizować z wykorzystaniem innych aspektów opowieści, nie tylko tych, które wiążą się bezpośrednio z czasem przeszłym. Przykładowo retrospekcje budują rytm całości, wykorzystują elipsy, stosują streszczenia, retardacje i pauzy. Wprowadzają także inne zależności temporalne: częstotliwość występowania, iterację (formy zapętlenia), repetycję (po-

wtórzenie) lub pojedyncze użycie z jego różnymi wariantami. Natomiast drugą grupę zagadnień należałoby badać na poziomie tekstu audiowizualnego. Konieczne jest rozważenie i usystematyzowanie funkcji retrospekcji, których z pewnością nie można ograniczyć do wyjaśniającej, uzupełniającej i zawłaszczającej<sup>54</sup>.

Zatem opowieść i jej aspekty to nie jedyna perspektywa badawcza. Moim zdaniem zasadne jest uzupełnienie rozważań holenderskiej badaczki o relacje: retrospekcja a tekst audiowizualny oraz retrospekcja a fabuła, a także poszerzenie podejścia heurystycznego. Nie przedstawiam przy tym – by strawestować słowa Mieke Bal – obiektywnej siatki ustaleń i pojęć, a jedynie proponuję pewne koncepcje, definicje i klasyfikacje jako intelektualne narzędzia, które mogą być przydatne, gdy próbujemy artykułować i porządkować nasze badania. Z taką intencją powstał ten artykuł.

<sup>1</sup> Istnieją różne częściowe typologie dotyczące retrospekcji, nawiązujące np. do teorii Géralda Genette'a, Seymoura Chatmana czy Davida Bordwella. Nie jest moim celem ich porównanie, śledzenie podobieństw i modyfikacji. Por. skrótowy przegląd typologii np. w: A. Gordejuela, *Flashbacks in Film: A Cognitive and Multimodal Analysis*, Routledge, London – New York 2021, s. 14-16.

<sup>2</sup> Dziękuję za współpracę Patrycji Adamczewskiej, Michalinie Majewskiej, Laurze Polak i Szymonowi Szulowi w ramach przedmiotu *Badania narracji filmowej – czas*.

<sup>3</sup> Por. M. Turim, *Flashbacks in Film: Memory and History*, Routledge, New York – London 1989, s. 5-8.

<sup>4</sup> M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. E. Kraskowska, E. Rajewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 2.

<sup>5</sup> Por. J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Universitas, Kraków 2018, s. 24, 29, 122, 127; R. Birkholc, *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Universitas, Kraków 2019, s. 22, 77-78, 89; B. Szczekała, *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*, Narodowe Centrum Kultury Filmowej EC1, Łódź 2018, s. 33, 62, 68, 77-80, 132, 136, 139, 177-178; W. Michera, „Obraz” w „Powiększeniu” – problem focalizacji, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 64, s. 46-56.

<sup>6</sup> M. Bal, dz. cyt., s. 85.

<sup>7</sup> Zob. hasło *retroversion* w: *Random House Kernerman Webster's College Dictionary*, <https://www.thefreedictionary.com/retroversion> (dostęp: 8.12.2021).

<sup>8</sup> Por. M. Bal, dz. cyt., s. 91.

<sup>9</sup> M. Turim, dz. cyt., s. 3-5.

<sup>10</sup> Tamże, s. 4. David Bordwell i Kristin Thompson podkreślają, że początkowo termin był

używany do określenia jakiegokolwiek gwałtownego przerwania jednej akcji przez drugą, wymiennie z *cut-back* i *switch-back* (por. *Jargon of the Studio*, „New York Times”, 21.10.1923, s. X5). Zob. D. Bordwell, K. Thompson, *Grandmaster Flashback*, w: tychże, *Minding Movies: Observation on the Art, Craft, and Business of Filmmaking*, The University of Chicago Press, Chicago 2011, s. 136.

<sup>11</sup> M. Turim, dz. cyt., s. 2.

<sup>12</sup> M. Bal, dz. cyt., s. 85.

<sup>13</sup> M. Hendrykowski, *Narracja w filmie i ruchomych obrazach*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019, s. 24-25.

<sup>14</sup> Tenże, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 2019, s. 253-254.

<sup>15</sup> Tamże, s. 102.

<sup>16</sup> Słownikowe znaczenie *outback* to słabo zaludnione tereny. Prawdopodobnie chodziło o *cutback*.

<sup>17</sup> J. Ostaszewski, *Retrospekcja*, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/retrospekcja/385> (dostęp: 8.12.2021).

<sup>18</sup> D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2009, s. 566.

<sup>19</sup> M. Bal, dz. cyt., s. 3.

<sup>20</sup> Taż, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, wyd. 4, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London, 2017, s. 5.

<sup>21</sup> Wojciech Michera zwraca szczególną uwagę na aspekt czynności, proponując nawet tłumaczenie *story* jako „opowiadanie”, a nie „opowieść”. Por. W. Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 118-119.

- <sup>22</sup> Niestety tłumaczenie tych pojęć zaproponowane przez Bognę Rosińską w przekładzie książki Bordwella i Thompson jest mylące, dlatego nie przytaczam go w tym miejscu. Por. T. Klys, *Bilans pożytków i szkód, czyli o polskiej edycji „Film Art: An Introduction”*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 323-327.
- <sup>23</sup> M. Bał, *Narratologia...* dz. cyt., s. 77.
- <sup>24</sup> M. Turim, dz. cyt., s. 27.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 6.
- <sup>26</sup> Barbara Szczekała analizuje szczegółowo fenomen odwróconej chronologii, jednak nie umieszcza go w perspektywie retrospekcji. Por. B. Szczekała, *Czas niszczy wszystko. Fenomen odwróconej chronologii w opowiadaniu filmowym*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 86, s. 47-66.
- <sup>27</sup> Trudno przyjąć za słuszną tezę Szczekały, że *radosna przeszłość* w tym filmie jest *zwycięstwem nad fatalizmem*. Wręcz przeciwnie, powrót do przeszłości jest możliwy w opowieści, ale nie w świecie przedstawionym. Por. tamże, s. 64.
- <sup>28</sup> Por. T. Elsaesser, *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*, red. M. Przyłipiak, tłum. zbior., Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018, s. 30-31, 36, 41, 44-45, 217-219; M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2016, s. 249. W pracy Barbary Szczekały to najczęściej przytaczany i analizowany film (por. też, *Mind-game films...* dz. cyt.).
- <sup>29</sup> Pominę tę analizę, ponieważ jest często przywoływana – por. np. J. Ostaszewski, *W pętli zapomnienia. Analiza narracyjna filmu „Memento” Christophera Nolana*, w: *Psychologiczne aspekty komunikacji audiowizualnej*, red. P. Francuz, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2007.
- <sup>30</sup> M. Bał, *Narratologia...* dz. cyt., s. 86.
- <sup>31</sup> Tamże, s. 94.
- <sup>32</sup> Por. S. Bednarek, *Sposób na złożoną narrację. Wykorzystanie montażu w serialu „Sposób na morderstwo”*, Łódź 2020, niepublikowana praca magisterska.
- <sup>33</sup> M. Bał, *Narratologia...* dz. cyt., s. 95.
- <sup>34</sup> Tamże.
- <sup>35</sup> Tamże.
- <sup>36</sup> W bazie Filmweb.pl funkcjonuje nieadekwatny polski tytuł *Filar*. Por. <https://www.filmweb.pl/film/Filar-1962-36618> (dostęp: 8.12.2021).
- <sup>37</sup> M. Bał, *Narratologia...* dz. cyt., s. 91.
- <sup>38</sup> D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Routledge, London – New York 1985, s. 87.
- <sup>39</sup> M. Bał, *Narratologia...* dz. cyt., s. 91.
- <sup>40</sup> Bordwell i Thompson nie są w tej kwestii konsekwentni – w wielu miejscach proponują całkowicie inne rozumienie kategorii „retrospekcja zewnętrzna”, odróżniając ją od tej, która „pochodzi” od bohatera (*character-based*), czyli „wewnętrznej”. Por. D. Bordwell, K. Thompson, *Grandmaster Flashback*, dz. cyt., s. 137.
- <sup>41</sup> L. Aronson, *Scenariusz na miarę XXI wieku. Obszerny przewodnik po technikach pisania nowoczesnych scenariuszy filmowych*, tłum. A. Kruk, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2019, s. 308.
- <sup>42</sup> B. Szczekała, *Mind-game films...* dz. cyt., s. 64.
- <sup>43</sup> L. Aronson, dz. cyt., s. 302-307.
- <sup>44</sup> M. Bał, *Narratologia...* dz. cyt., s. 82.
- <sup>45</sup> Tamże.
- <sup>46</sup> Są to oczywiście dane szacunkowe na podstawie zestawienia filmów znajdujących się w bazie IMDb.
- <sup>47</sup> Por. T. Elsaesser, dz. cyt., a także cytowane prace Mirosława Przyłipiaka, Barbary Szczekały i Jacka Ostaszewskiego.
- <sup>48</sup> Bordwell i Thompson pokazują przykłady *lying flashback* już w filmach z lat 20., popierając badania Maureen Turim (por. tychże, *Grandmaster Flashback*, dz. cyt., s. 138), a także w produkcjach z lat 40. i początku 50. (por. D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley 2006, s. 72).
- <sup>49</sup> B. Szczekała, *Mind-game films...* dz. cyt., s. 62.
- <sup>50</sup> Tamże, s. 67.
- <sup>51</sup> Por. tamże, s. 111-116; J. Ostaszewski, *Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 60-74; tenże, „*Podjejrzeni*” Bryana Singera. *Przypadek kłamstwa narracyjnego*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 46, s. 26-42; tenże, *W pętli zapomnienia...* dz. cyt.; W. C. Booth, *Rodzaje narracji*, w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- <sup>52</sup> M. Bał, *Narratologia...* dz. cyt., s. 99-100.
- <sup>53</sup> Tamże, s. 19-20.
- <sup>54</sup> Por. tamże, s. 92-93.

**Małgorzata  
Jakubowska**

Filmoznawczyni, profesor Uniwersytetu Łódzkiego (Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych). Publikuje eseje i książki z zakresu teorii i filozofii kina, analizy filmu oraz narracji filmowej. Wydała m.in.: *Teoria kina Gillesa Deleuze'a* (2003), *Żeglowanie po filmie* (2006), *Laboratorium czasu. „Sanatorium pod Klepsydrą” Wojciecha Jerzego Hasa* (2010), *Kryształ czasu. Kino Wojciecha Jerzego Hasa* (2013). W swoich badaniach naukowych łączy wiedzę o kulturze audiowizualnej i filozofii z analizą filmu.

## Bibliografia

- Aronson, L.** (2019). *Scenariusz na miarę XXI wieku. Obszerny przewodnik po technikach pisania nowoczesnych scenariuszy filmowych* (tłum. A. Kruk). Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Bal, M.** (2012). *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji* (tłum. E. Kraskowska, E. Rajewska). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bal, M.** (2017). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (wyd. 4). Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press.
- Birkholz, R.** (2019). *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*. Kraków: Universitas.
- Booth, W. C.** (2004). Rodzaje narracji. W: M. Głowiński (red.), *Narratologia* (ss. 212–233). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Bordwell, D.** (1985). *Narration in the Fiction Film*. London – New York: Routledge.
- Bordwell, D.** (2006). *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, D., Thompson, K.** (2009). *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie* (tłum. B. Rosińska). Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Bordwell, D., Thompson, K.** (2011). *Observation on the Art, Craft, and Business of Film-making*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Elsaesser, T.** (2018). *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej* (red. M. Przyłipiak, tłum. zbior.). Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Gordejuela, A.** (2021). *Flashbacks in Film: A Cognitive and Multimodal Analysis*. London – New York: Routledge.
- Hendrykowski, M.** (2019). *Narracja w filmie i ruchomych obrazach*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Hendrykowski, M.** (2019). *Słownik terminów filmowych*. Poznań: Ars Nova.
- Kłys, T.** (2010). Bilans pożytków i szkód, czyli o polskiej edycji „Film Art: An Introduction”. *Kwartalnik Filmowy*, (71–72), ss. 323–327.
- Michera, W.** (2008). „Obraz” w „Powiększeniu” – problem focalizacji. *Kwartalnik Filmowy*, (64), ss. 46–56.
- Michera, W.** (2010). *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Ostaszewski, J.** (2004). „Podejrzeni” Bryana Singera. Przypadek kłamstwa narracyjnego. *Kwartalnik Filmowy*, (46), ss. 26–42.



- Ostaszewski, J.** (2007). W pętli zapomnienia. Analiza narracyjna filmu „Memento” Christophera Nolana. W: P. Francuz (red.), *Psychologiczne aspekty komunikacji audio-wizualnej* (ss. 133-163). Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Ostaszewski, J.** (2010). Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym. *Kwartalnik Filmowy*, (71-72), ss. 60-74.
- Ostaszewski, J.** (2018). *Historia narracji filmowej*. Kraków: Universitas.
- Przylipiak, M.** (2016). *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*. Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Szczekała, B.** (2014). Czas niszczy wszystko. Fenomen odwróconej chronologii w opowiadaniu filmowym. *Kwartalnik Filmowy*, (86), ss. 47-66.
- Szczekała, B.** (2018). *Mind-game films. Gry z narracją i widzom*. Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej EC1.
- Turim, M.** (1989). *Flashbacks in Film: Memory and History*. New York – London: Routledge.

**Keywords:**

retrospection  
in film;  
retroversion;  
narratology;  
Mieke Bal;  
film studies

**Abstract**

Małgorzata Jakubowska

**Hidden, Explicit, Encrypted...: Flashbacks in Film Against the Background of Mieke Bal's Narrative Theory: Story vs. Retroversion**

The author examines film retroversions as multi-faceted narrative devices against the background of Mieke Bal's narratology. She outlines a broad framework for reflection upon flashbacks, which allows her to build a set of various narrative contexts for discovering recollections, memory and history. She then attempts a critical analysis of Bal's theory, seeking to point out contradictions or inaccuracies in her considerations. Following the Dutch theorist, the author takes her fundamental statement that the narrative system consists of text, story and fabula as a basic premise. The author focuses on the relationship between story and retroversion. She analyses different temporal aspects of story that characterize returns to the past against the background of sequential ordering. Consequently, she combines a classification based on Bal's divisions with her own research. Additionally, she complements aspects of "stories about the past times" with some of her suggestions (e.g. from retroversion to anticipation, flashbacks vs. inverted chronology, simple/complex and reliable/unreliable retroversion).