

# Czas niszczy wszystko

Fenomen odwróconej chronologii  
w opowiadaniu filmowym

BARBARA SZCZEKAŁA

*What we call the beginning is often the end  
And to make an end is to make a beginning.  
The end is where we start from.*

Thomas Stearns Eliot, *Four Quartets: Little Gidding*

*Chyba po prostu film wyświetla mi się od końca* – mówi Tod Friendly, narrator i bohater postmodernistycznej książki Martina Amisa *Strzala czasu*<sup>1</sup>. To ponure spostrzeżenie jest nie tylko chwilowym samopoznaniem bohatera mierzącego się z entropią czasową, lecz także drogowskazem dla czytelnika pomagającym mapować początkowo obcy świat literacki. Powieść Amisa jest bowiem przykładem dzieła, którego struktura narracyjna prezentuje wydarzenia fabularne w odwróconej chronologii. Została wydana w 1991 r., czyli dekadę przed premierą *Memento* (reż. Christopher Nolan, 2000) – filmu, który jest dziś modelowym przykładem nicowania chronologicznego układu opowiadanych wydarzeń. *Zawsze uważnie sprawdzam datę. To idzie tak: po drugim października – pierwszy. Po pierwszym – trzydziesty września*<sup>2</sup>. Powyższy cytat trafnie streszcza ideę filmów, w których czas fabuły jest odmierzany przez wsteczne odliczanie.

Odwrócony porządek prezentowania wydarzeń fabularnych jest przez widzów o tyle rozpoznawalny, że początkowo eksperymentatorska technika narracyjna zdążyła już się zmienić w użyteczną konwencję. Mimo tego w większości filmów wsteczna narracja znajduje różne zastosowanie i odmienną funkcjonalność uzasadnioną fabularnie i problemowo. Nie zmienia to faktu, że jej wydźwięk prawie zawsze zdaje się pesymistyczny. *Czas niszczy wszystko* – motto *Nieodwracalnego* (*Irréversible*, reż. Gaspar Noé, 2002) – to wyrok, który zapadł na bohaterów filmowych oraz podsumowanie fatalistycznej chronozofii wstecznej narracji.

## „Filmy od tyłu”

Precedensowe dzieło nicujące klasyczną sekwencję wydarzeń narodziło się w Czechosłowacji, dużo wcześniej niż wzmiankowane dwa filmy. W 1966 r. Oldřich Lipský nakręcił komedię *Happy End*, która nie tylko wykorzystywała odwróconą chronologię sekwencji, lecz także wsteczną projekcję. Większość scen uporządkowanych na wspak jest wsteczna „wewnętrznie” i zaprezentowana „od tyłu” – odwrócona została również kolejność kadrów składających się na ujęcie. Kolejny film, którego dominantą kompozycyjną jest odwrócona chronologia sekwencji, to *Zdrada* (*Betrayal*, reż. David Hugh Jones, 1983) – wierna ekranizacja

dramatu Harolda Pintera z 1978 r. pod tym samym tytułem. Zachowujący oryginalne dialogi film koncentruje się na problemie trójkąta małżeńskiego, u którego podstawy leży romans Emmy (Patricia Hodge) z najlepszym przyjacielem (Jeremy Irons) jej męża (Ben Kingsley). Wsteczna projekcja zagościła później na antypodach – w 1986 r. Jane Campion nakręciła kameralny dramat *Dwie przyjaciółki* (*Two Friends*) opowiadający o perypetiach dwóch uczennic prestiżowego liceum. Debiut nowozelandzkiej reżyserki nie wyjaśnia co prawda, dlaczego drogi bliskich osób nagle się rozeszły, ale z niezwykłą subtelnością bada psychologiczne i środowiskowe podłoże ich dojrzewania. Pod koniec lat 90. w Korei Południowej Chang-dong Lee kręci film *Miętowy cukierek* (*Bakha satang*, 1999). Jego odwrócona narracja prowadzi od czasów współczesnego raczkującego kapitalizmu po lata 80., kiedy Korea była jeszcze państwem policyjnym dalekim od demokracji. *Miętowy cukierek* nie koncentruje się wyłącznie na jednostkowej, egzystencjalnej problematyce, lecz dąży do refleksji historiozoficznej i społecznej.

W 2000 r. powstało najbardziej popularne dzieło utrzymane we wstecznej narracji – *Memento*. W tym autorskim i niskobudżetowym filmie Nolan nie tylko znalazł dla odwróconej chronologii uzasadnienie problematyczno-filozoficzne, lecz także spożytkował ją w nowatorskim sposobie identyfikacji widza z głównym bohaterem. Leonard Shelby to detektyw ubezpieczeniowy, który w wyniku napadu stracił żonę oraz zdolność do zapamiętywania wydarzeń. Mimo utraty pamięci krótkotrwałej decyduje się na odnalezienie zabójcy i wymierzenie mu sprawiedliwości. W *Nieodwracalnym* Gaspara Noé także jesteśmy świadkami zemsty mężczyzny za śmierć partnerki, jednak w szokująco drastycznej wersji. Wsteczna narracja wiedzie nas od momentu, w którym bohater (Vincent Cassel) postanawia wymierzyć sprawiedliwość gwałcicielowi swojej partnerki (Monica Bellucci), przez niezwykle brutalną, sugestywnie sfilmowaną w jednym ujęciu scenę gwałtu, po informację o ciąży głównej bohaterki – najprawdopodobniej utraconej w wyniku agresji seksualnej. Przeciwnieństwem do dynamicznego *Nieodwracalnego* jest kameralne *5x2* (reż. François Ozon, 2005) – pięć scen z życia małżeńskiego atrakcyjnej mieszczańskiej pary, którą poznajemy na rozprawie rozwodowej. Kolejne cztery sekwencje mają przybliżyć niepowodzenie ich dawnego gorącego uczucia: dowiadujemy się o wzajemnych zdradach i zaniedbaniach, obserwujemy wesele oraz początek romansu. Jak widać, krótka historia filmowej odwróconej chronologii osiąga punkt kulminacyjny na początku XXI w. Jej kolejny rozdział dopisała polska kinematografia. W 2011 r. Paweł Sala nakręcił *Matkę Teresę od kotów* – w tym przypadku wsteczna narracja miała być drogą do odpowiedzi na pytanie *unde malum?* Film opowiada o wydarzeniach poprzedzających morderstwo kobiety, którego z niewyjaśnionych przyczyn dopuścili się jej dwaj nastoletni synowie.

Wsteczna narracja, jako nadrzędna zasada kompozycyjna, uzasadnia znaczenie filmu, a wymienione tytuły dowodzą, że może być różnorako sfunkcjonalizowana. Ponadto taka kompozycja opowiadania jest modelem uniwersalnym, tolerującym zarówno wszelkie gatunki filmowe, jak i kino autorskie, historie kameralne i epickie, produkcje komercyjne oraz niskobudżetowe, perspektywę obiektywną i skrajnie zsubiektywizowaną. Dla kina operującego schematem gatunkowym może być rewitalizacją lub dekonstrukcją. Definiuje również rozmaite wymiary czasowości poruszane przez dzieło filmowe: od mikroczasu bohaterów, rozumianego jako *krótki czas chwili i doświadczeń życiowych o różnej intensywności, które przery-*

wają uregulowany czas codziennych zajęć, po eschatologiczną perspektywę czasu monumentalnego, czyli *temporalność, która zaprzecza nawet czasowi historycznemu i dąży do wieczności*<sup>3</sup>.

### Skończmy od początku

Przystępując do analizy fenomenu odwróconej chronologii w opowiadaniu filmowym, należy wprowadzić i wyjaśnić kilka pojęć. Najwłaściwszą tradycją teoretyczną wydaje się tutaj formalizm – zarówno ten „historyczny”, powstały na gruncie rosyjskim przed II wojną światową, jaki i jego współczesniejszy wariant związany z pracami Davida Bordwella i kognitywizmem. Rudymentarne założenia rosyjskiego formalizmu każą rozdzielać fabułę, czyli przyczynowo-skutkowy łańcuch wydarzeń tworzących historię oraz sjużet, czyli sposób jej organizacji i prezentacji. Wskrzyszający ten podział David Bordwell za główny nośnik komunikatu filmowego uznał narrację rozumianą jako proces dostarczania widzowi informacji oraz (re)konstrukcji znaczenia. Dla amerykańskiego kognitywisty opowiadanie filmowe dzieli się na historię (*story*), czyli materiał zdarzeń i fabułę (*plot*), nazywaną też dyskursem (*discourse*), czyli ich prezentację<sup>4</sup>. Podobną nomenklaturą posługuje się Mieke Bal, autorka monografii *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*. Dla niej opowieść (*story*) to treść tekstu narracyjnego, podstawa i źródło jego układu, manifestacji oraz kształtu, czyli fabuły (*fabula*)<sup>5</sup>. O ile w powyższym zestawieniu teorii terminy mogą się wydawać mylące, o tyle sedno sprawy pozostaje niezmiennie i oczywiste – historia rozumiana jako materiał opowieści nigdy nie jest całkowicie tożsama z jej prezentacją fabularną, czyli narracją.

Ten fabularno-narracyjny dysonans jest podstawą tworzenia oraz odbioru filmów o odwróconej chronologii wydarzeń. Historia w nich przedstawiona nie neguje przyczynowo-skutkowego i „zdroworozsądkowego” porządku wypadków, który jest podatny na proces rekonstruowania przez odbiorcę. Wypaczeniu ulega tutaj narracja, która prezentuje wydarzenia fabularne w odwróconej kolejności. Odwrócona chronologia przynależy więc do porządku strukturalnego, a nie do materiału opowieści (jak było na przykład w charakteryzującym się wstecznością czasową, ale klasycznie opowiedzianym *Ciekawym przypadku Benjamina Buttona* Davida Finchera z 2008 r.). Najkrócej rzecz ujmując, wsteczna narracja jest reprezentacją odwróconej chronologii wydarzeń filmowych ujętych w sceny lub sekwencje. Ma charakter totalny i jest dominantą formalną. To jeszcze nie koniec zawłości terminologicznych. Terminem pokrewnym do „wstecznej narracji” i „odwróconej chronologii” jest „wsteczna projekcja”, czyli zaprezentowanie materiału filmowego „od tyłu”, w odwrotnej kolejności kadrów lub klatek, tak jakbyśmy chcieli przewinąć kasetę VHS. Kolejnym pojęciem kluczowym dla tego kontekstu teoretycznego niech stanie się „chwyt” opisany przez Wiktora Szklowskiego<sup>6</sup>. W koncepcji rosyjskiego formalisty „chwyt uniezwykający” jest główną zasadą konstrukcji tekstów literackich. Jest zabiegiem estetyczno-formalnym, który deautomatyzuje percepcję czytelnika i skłania go do aktywniejszego odbioru tekstu; odbioru niecodziennego, wyjątkowego, który jest uważniejszy od powszedniej percepcji rzeczywistości. Koncepcja Szklowskiego zawiera więc element teorii komunikacji, co nie jest charakterystyczne dla formalizmu posądzanego często o wosbny estetyzm. Wsteczna narracja jako reprezentacja odwróconej chronologii

sekwencji filmowych jest „chwytym” dłużej koncentrującym uwagę widza na spektaklu filmowym oraz czynnikiem wzmagającym aktywność odbiorczą.

Dlaczego wsteczna narracja może wywoływać u nas kłopot poznawczy? Jest przede wszystkim zamachem na nasze codzienne temporalne strukturowanie doświadczeń, które już w refleksji Arystotelesa stanowiło punkt wyjścia mimetycznej konstrukcji wszelkich narracji: (...) *tragedia jest naśladowczym przedstawieniem pełnej, skończonej (...) akcji. Całością jest zaś to, co ma początek, środek i koniec. Początkiem jest to, co nie występuje na zasadzie konieczności po czymś innym, lecz po czym właśnie zgodnie z naturą rzeczy występuje lub powstaje coś innego. I przeciwnie – końcem jest to, co samo następuje po czymś innym, z reguły lub na zasadzie konieczności, a po nim już nie ma niczego. (...) Dlatego właśnie doskonale skomponowane fabuły nie powinny ani zaczynać się, ani kończyć w przypadkowym punkcie*<sup>7</sup>.

Wyławiam Arystotelesa z odmętów teoretycznoliterackiej przeszłości bynajmniej nie w celu instrumentalnego użycia jego tez jako staroświeckiego odniesienia. David Bordwell uważa, że klasyczne kino Hollywoodu opiera się właśnie na antycznych zasadach trójaktowej kompozycji dzieła, którego narracja przedstawia wydarzenia fabularne w kolejności ich właściwego, realnego „dziania się”<sup>8</sup>. Wydaje się, że zarówno tragicy antyczni, jak i twórcy kina bardziej lub mniej świadomie stosowali wyłożone przez Arystotelesa zasady z tego samego powodu: z zamiaru dochowania wierności swoiście pojmowanemu realizmowi. Dla starożytnych oznaczał on świętą zasadę trzech jedności, gdzie czas akcji widzianego na scenie dramatu miał jak najbardziej zbliżyć się do rzeczywistego czasu, w którym obserwowali ją widzowie teatralni. Dla współczesnych wariant realizmu filmowego to narracyjna przezroczystość czy neutralność, która pozwala widzom na immersję w filmowej historii, skupienie się na problematyce filmu, a w końcu na identyfikację z bohaterami ekranowymi. W powyższych ujęciach sjużet ma być wiarygodną reprezentacją fabuły. Inaczej mówiąc, sposób przedstawiania wydarzeń nie powinien zakłócać ani wypaczać historii filmowej czy dramatycznej.

Tymczasem wymienione filmy charakteryzują się wyraźną anachronią, czyli *różnicą między układem zdarzeń w opowieści a chronologią fabuły*<sup>9</sup>, której istotą jest – najkrócej rzecz ujmując – specyficzna trajektoria narracji przeciwstawiająca wektory fabuły i sjużetu. Podczas gdy wydarzenia dzieją się „jak w życiu”, linearnie i chronologicznie: od przyczyny do skutku, od A do Z, narracja ujawnia je w odwrotnej kolejności: od skutku do przyczyny, od Z do A. Z tego powodu filmowa achronologia wymaga od dociekliwego widza nieustannej rekonstrukcji, a „nienaturalna” wsteczna narracja podlega chronologicznej restrukturyzacji. Mieke Bal opisuje „wirtualny” proces porządkowania narracji w celu uzyskania fabuły na gruncie literackim w następujący sposób: *Logicznie rzecz biorąc, czytelnik najpierw „widzi” tekst, a nie fabułę. Fabuła tak naprawdę stanowi wynik aktywności umysłowej, jaką jest czytanie; jest interpretacją czytelnika, na którą wpływa zarówno pierwszy kontakt z tekstem, jak i manipulacje dokonane w warstwie opowieści. Fabuła jest śladem w pamięci [memory trace], który pozostaje po zakończeniu czytania*<sup>10</sup>. Zadaniem widza oglądającego filmy ze wsteczną narracją jest więc podążanie za „śladami w pamięci” w celu zrekonstruowania całej wypaczonej ścieżki fabularnej i – w pewnym sensie – jej dwukrotne przemierzenie: tam i z powrotem. Jak zauważa Edward Branigan, narracja *jest sposobem organizacji danych*

*przestrzennych i czasowych w przyczynowo-skutkowy łańcuch zdarzeń, posiadający początek, środek i zakończenie*<sup>11</sup>. Co ważne, ich kolejność wcale nie musi być tak rygorystyczna, jak chciał Arystoteles. *Początek, środek i koniec nie mieszczą się w nieciągłych elementach, powiedzmy w pojedynczych zdaniach powieści, lecz są oznaczane w ogólnych związkach między elementami czy zdaniami całości (...); początek musi być oceniany jako odpowiednia część uporządkowanej sekwencji czy wzoru elementów. Elementy same w sobie nie stanowią wzoru*<sup>12</sup>. Innymi słowy, o znaczeniu sekwencji filmowych świadczy ich umiejscowienie i relacyjność. Wdzięczną prefiguracją teorii Branigana jest *bon mot* Jean-Luca Godarda: *Film powinien mieć początek, środek i zakończenie, choć niekoniecznie w tej kolejności*.

### Archeologia

XX-wieczne poczucie względności czasu okazało się niewyczerpanym źródłem eksperymentów narracyjnych. Kinowe innowacje nie powstają w warunkach odosobnienia produkcyjnego, lecz są efektem działania trybów napędzających intertekstualną maszynę kultury. Co musiało się stać, by na początku nowego milenium powstało *Memento*? Narracja filmowa często bywa posłuszną córką literatury, której wpływów nie sposób pominąć także w tym przypadku<sup>13</sup>. Najwięcej przykładów dostarczają opracowania literatury i kultury anglosaskiej. W 1934 r. powstała sztuka George'a S. Kaufmana *Merrily We Roll Along*. Jej bohater to samotny dramatopisarz, który by zdiagnozować przyczyny swojego żalosego życia, cofa się pamięcią do przeszłości. Każda kolejna scena ma miejsce kilka lat wcześniej niż poprzednia. Podobnie dzieje się w powieści *Christopher Himm* Charlesa Huberta Sissona wydanej w 1965 r. Książka kończy się narodzinami głównego bohatera i niezwykle pesymistyczną konstatacją – zapewnieniem, że jego los został już przesądzony na początku, a dalsze życie jest fatalistycznie zaprogramowane. W 1978 r. Harold Pinter opublikował *Zdradę* – niewielki dramat rodzinny rozpisany na cztery osoby, a zarazem dwie pary, które uwikłane w międzymatrzeńskie zdrady roztrząsają własną przeszłość. Pierwszy akt sztuki dzieje się w 1977 r., a kolejne odpowiednio wcześniej – aż do roku 1968. Wspomniana na wstępie *Strzala czasu* Martina Amisa jest dużo bardziej radykalna w swoim achronologicznym eksperymencie. Główny bohater to cierpiący na rozdwojenie jaźni lekarz-imigrant, który po przyjeździe do USA realizuje plan minimum w ramach swego *american dream*. Wraz ze wstecznym biegiem narracji dowiadujemy się, że doświadczenie medyczne zdobywał jako nazista eksperymentujący na więźniach Auschwitz. Odwrócona chronologia została tu zastosowana zarówno w skali makro (w układzie rozdziałów i dłuższych fragmentów wewnątrz nich), jak i mikro – sekwencje wypowiedzi w niektórych dialogach są zapisane w odwróconej kolejności. Rozmowa zaczyna się tam, gdzie powinna się skończyć, a odpowiedź poprzedza prowokujące ją pytanie. Opisuje to „metafikcyjna” wypowiedź narratora: *Oczywiście nieraz już zauważyłem, że większość rozmów miałaby dużo więcej sensu, gdyby je puścić od tyłu. Ale w sprawach męsko-damskich można je puszczać w dowolną stronę i nie ruszyć naprzód*<sup>14</sup>.

Odwrócona chronologia znakomicie sprawdza się także, a może przede wszystkim, w mniejszych formach – kilkakrotnie była wykorzystywana w odcinkach seriali telewizyjnych, m.in. *Z Archiwum X*, *Star Trek*, *Ostry dyżur*. Wsteczną narracją

charakteryzuje się także krótkometrażówka *Mia* w reżyserii Jennifer Aniston wchodząca w skład filmu nowelowego *Five* (2011). Ta wyreżyserowana przez pięć kobiet produkcja telewizyjna porusza temat zmagania się z nowotworem piersi. Segment Aniston rozpoczyna się ślubem głównej bohaterki, która pół roku wcześniej dowiedziała się, że rak został całkowicie wyleczony. Następnie odwrócona chronologia scen prezentuje coraz wcześniejsze etapy choroby Mii – chemioterapię i diagnozę, a tym samym informuje widza o goryczy i problemach choroby, które nie mijają wraz z nagłym i szczęśliwym wyzdrowieniem. Z kolei wsteczna projekcja z powodzeniem znajduje zastosowanie w teledyskach, na przykład do utworów *The Scientist* Coldplay i *Return to Innocence* Enigmy. W tym przypadku główną inspiracją użycia chwytu „przewijania do tyłu” wydaje się kultura VHS i związane z nią rytuały odbiorcze. Rzecz jasna nie można pomijać tu przemian zachodzących na gruncie narracji filmowej oraz jej ewolucji. Poszukując protoplastów odwróconej chronologii sekwencji w kinie, należy wspomnieć przede wszystkim filmowy modernizm ze strategiami dystansującymi, samozwrotnością i rozbijaniem czasoprzestrzennej jedności diegezy, a także niewiarygodność i subiektywizację narracyjną kina *noir* oraz rozwijający się od połowy lat 90. nurt *puzzle films*, charakteryzujący się fragmentarycznym opowiadaniem, achronologią przebiegu zdarzeń i alinearnością wątków, piętrzeniem poziomów rzeczywistości, niejasnymi relacjami w czasoprzestrzeni oraz bardzo często skrajnie subiektywną perspektywą bohaterów ogniskujących fabułę<sup>15</sup>.

### Czas przyszły dokonany. *Happy End*

Seymour Chatman zaproponował typologię czasowej wsteczności w utworach narracyjnych<sup>16</sup>. Dzieli ją na dwa rodzaje: retrospekcyjną (*fashbacked* – taką, która jedynie okazjonalnie przerywa „klasyczny”, chronologiczny układ fabuły) oraz ciągłą (*sustained* – inaczej mówiąc, dominantę kompozycyjną). Ta druga, szczególnie interesująca nas z perspektywy wstecznej narracji, została podzielona na podkategorie: epizodyczną (*episodic*) i kontynuacyjną (*continuous*). Epizodyczna prezentuje wydarzenia, które zostały rozstrzelone w czasie. Fabuła tego typu utworów składa się z segmentów (w przypadku filmu ze scen lub sekwencji) wyraźnie oddzielonych elipsami czasowymi. Przykładem są filmy: *Zdrada*, *5x2*, *Miętowy cukierek*, *Dwie przyjaciółki*. Wsteczność ciągła kontynuacyjna nie zawiera elips czasowych między wydzielonymi, ułożonymi w odwrotnej chronologii segmentami. Mówiąc prościej, pierwsza sekwencja filmu zaczyna się tam, gdzie kończy się druga, której początkiem jest z kolei koniec trzeciej itd. Ostatnie gałęzie diagramu Chatmana rozrastają się właśnie w tym miejscu. W obrębie ciągłości kontynuacyjnej badacz wyróżnia jeszcze dwie podkategorie narracji: z odwróceniem czasowym (*time reversal*) i bez niego. Strukturalistyczny tok myślenia amerykańskiego narratologa kieruje go ku coraz mniejszym cząstkom znaczeniowym, które mogą się charakteryzować wstecznością czasową. Na gruncie omawianych filmów ograniczylibyśmy się więc do kadrów, a odwrócenie czasowe byłoby tu tożsame z wsteczną projekcją. Filmy, których wsteczna narracja mieści jeszcze wsteczną projekcję, to *Happy End* oraz *Memento*. Z kolei kontynuacyjne *Nieodwracalne* i *Matka Teresa od kotów* takiej „szkatułkowości” są pozbawione.

Porządkujący podział Seymoura Chatmana koncentruje się na syntaktyce – sposobach, w jakie wsteczna narracja łączy i strukturyzuje elementy historii. Inne próby typologii wewnątrz tej konwencji narracyjnej mogłyby zakładać na przykład rozdział na narrację subiektywną i obiektywną, czasoprzestrzenne uwarunkowanie odwróconego porządku chronologicznego czy w końcu funkcjonalność takiego „chwytu”. Choć nie zaryzykuję tutaj konkurencyjnego podziału, postaram się przedstawić analizy oparte właśnie na motywacji uniezwyklenia, jakim jest wsteczna narracja. W przypadku filmu *Happy End* była ona sposobem na karnawałowe wywrócenie porządku świata i „przepisanie” autobiografii bohatera na jego korzyść. Dla filmów *Zdrada* i *5x2* stanowiła grę z konwencją gatunkową i oczekiwaniami widza. W *Memento* redefiniowała funkcję retrospekcji filmowej oraz sposób identyfikacji odbiorcy z głównym bohaterem. Z kolei w *Nieodwracalnym* sprowokowała autotematyczną i epistemologiczną refleksję o czasie.

Odwrócona chronologia w opowiadaniu filmowym z reguły miewa pesymistyczny wydźwięk. Takie formalne rozwiązanie czasowo ubezwłasnowolnia bohatera, którego przyszłość jest już przesądzona. Tymczasem *Happy End* – pierwszy film czyniący z czasowej wsteczności dominantę kompozycyjną – jest wyjątkiem niosącym pocieszenie. Jego bohater, Bedřich Frydrych, zostaje skazany na śmierć przez ścięcie głowy. Wsteczna narracja przedstawia to wydarzenie na wspak – głowa bohatera nie zostaje oderwana od ciała, lecz ponownie do niego przytwierdzona. Ta „re-dekapitacja” okazuje się dla niego początkiem życia. Narrator homodiegetyczny, ironicznie komentując wydarzenia, których jest uczestnikiem, odwraca ich bieg: od narodzin (fabularnej śmierci – gilotynowania), przez wyrok i schwytanie przez policję, poćwiartowanie ciała (czyli ponowne „złożenie” z rozparcelowanych członków) i zabójstwo niewiernej żony, ślub (dla bohatera jest on rozwodem i początkiem powtórnej wolności kawalerskiej), po śmierć (narodziny).

Narracja *Happy Endu* jest subiektywna. Spośród wymienionych wcześniej tytułów film Lipský’ego jest jedynym przypadkiem również fabularnej wsteczności. Bohater interpretuje własną biografię w formie narracji *post mortem* prowadzonej z offu i jako demiurgiczny fokalizator wywraca na nice własną historię. Zmienia wektor autobiografii i odwraca logiczne zależności – przyczyna jest następstwem skutku, a skutek początkiem przyczyny wydarzenia filmowego. Protagonista jest zaklinaczem własnej historii, a realizując topos powrotu do przeszłości, „odwraca czas” i przedstawia własny tragiczny (zakończony egzekucją) życiorys jako komedię omyłek zwieńczoną tytułowym happy endem. To właśnie narracyjna nadświadomość „samowskrzeszającego się” narratora filmu uwierzytelnia nieprawdopodobny tok zdarzeń.

Czasowa wsteczność *Happy Endu* jest ciekawym przykładem trawestacji. Za pomocą osobliwej strategii narracyjnej tragedia zamienia się w komedię. Podstawą humoru jest kontrast polegający na odwróceniu następstwa przyczyny i skutku. Film Lipský’ego zaczyna się modyfikacją przysłowia – jego motto brzmi: *Jak się wyśpisz, tak sobie pościelesz*. Od tego momentu opowiadanie filmowe zostaje odwrócone zarówno na poziomie makro – w układzie sekwencji, jak i mikro – w kolejności kadrów i podobnie do *Strzały czasu* w przypadku wypowiedzianych kwestii dialogowych, a nawet artykułowanych fonemów (czasem bohaterowie mówią „od tyłu”). Główną funkcją wstecznej narracji jest uzyskanie efektu komicznego, który

został osiągnięty na kilku poziomach. Na pierwszym z nich wsteczna projekcja jest gagiem filmowym – bohaterka zamiast zjadać ciastko, wyciąga je z ust, a wyrzucony przez okno kochanek z powrotem „wpada” do mieszkania. W odsłonie drastyczno-groteskowej zazdrosny mąż zamiast poćwiartowania ciała żony kuchennym tasakiem, składa części jej ciała, a ożywienie bohaterki komentuje stwierdzeniem: *Nasze szczęście zacznie się dziś*. Ponadto komizm *Happy Endu* jest budowany na kontraście historii i nicującego ją sjużetu obudowanego słownym komentarzem; inaczej mówiąc: na nieprzystawalności wydarzeń fabularnych rekonstruowanych przez widza oraz ich interpretacji przedstawianych przez narratora. Mięso wołowe po uboju znowu staje się żywym zwierzęciem – krowa wstecznym krokiem maszeruje w kierunku górskiego landszaftu, w tle słychać ludową muzykę i jodłowanie. Bohater odwiedza kabaret i za pośrednictwem wstecznej projekcji widzi kobietę nie rozbierającą się, lecz stopniowo nakładającą kolejne warstwy odzienia, co podsumowuje słowami: *Kabaret to miejsce, gdzie kobiety ubierają się do muzyki*. Odwróceniu ulega także klasyczna zasada dramaturgicznego użycia rekwizytu. Jeśli Antoni Czechow twierdził, że strzelba przedstawiona w pierwszym akcie musi wystrzelić w trzecim, to Oldřich Lipský odwraca tę zależność przyczynowo-skutkową: tasak, który pojawił się na początku filmu jako narzędzie zabójstwa żony bohatera, zostaje powtórnie wyeksponowany kilka scen później jako prezent ślubny dla szczęśliwej młodej pary. Narracja *Happy Endu* za pomocą uwstecznienia kontrastuje ze sobą fragmenty opowiadania filmowego. Przecistawia szczęście i smutek, śmiech i rozpacz, życie i śmierć, początek i koniec. Udowadnia tym samym względność opozycyjnych kategorii oraz ich zależność od relacyjnego (syntaktycznego) ułożenia w strukturze opowiadania, która zyskuje główną moc sensotwórczą.

Jeśli narracja jest sposobem organizacji ludzkich doświadczeń, to główny bohater filmu *Happy End* jest nie tyle narratorem, opowiadaczem, ile samostworzycielem. Jego akt autokreacji dokonuje się właśnie na płaszczyźnie układania własnej biografii. Parafrazując Paula Ricoeura, można stwierdzić, że stosunek życiowej historii Frydrycha do jej narracyjnej prezentacji jest „życio-mówieniem” – uprawomocnianiem wydarzeń przez ich słowne opisanie. Frenetyczny, podporządkowany woli narratora autobiograficzny strumień opowieści zmienia życiorys w życie – nie odwrotnie. Oto kolejny aspekt wstecznej czasowości filmu Lipský’ego – narracja jest katalizatorem wydarzeń, a nie ich wtórną reprezentacją. Tak jak Szeherazada w *Księżce tysiąca i jednej nocy* odraczała swoją śmierć przez opowiadanie sułtanowi kolejnych historii, tak bohater filmu Lipský’ego swoją śmierć zaklina, oszukuje, zwycięża. W skali makro wsteczna projekcja, nad którą została nadbudowana odwrócona chronologia sekwencji, jest podważeniem opozycji życia i śmierci, a na poziomie metanarracyjnym – początku i końca. *Happy End* okazuje się tym samym komediową wariacją na temat idei Wiecznego Powrotu, który jest szansą na ponowne przeżycie najszczęśliwszych chwil. Film jest apoteozą narracji jako formy obracającej czas i wydarzenia na korzyść wszechwładnego podmiotu. Samospełniająca się wsteczna narracja snuta przez bohatera obniża rejestry tragicznej historii morderstwa i czyni z niej komedię – rozumianą nie tylko jako zbiór humorystycznych scen, lecz przede wszystkim jako pomyślne zwieńczenie perypetii bohaterów. Początkowy fatalizm zostaje osłabiony przez karnawałową siłę odwróconego porządku temporalnego. W odróżnieniu od bohaterów późniejszych



dziel protagonistę czeskiego filmu nie jest więźniem czasu, lecz demiurgicznym gawędziarzem, który obraca historię na swoją korzyść i doprowadza ją do szczęśliwego końca. Analizując film Lipský'ego, nie sposób pominąć kontekstu społeczno-politycznego, w którym powstał. Czeskie kino tamtego okresu w subtelny sposób demaskowało absurd systemy i rzeczywistości. Nowofalowe eksperymenty z formą filmową były jednym z przejawów zaangażowania kamuflowanego z przyczyn cenzuralnych. Odwrócona chronologia i wsteczna projekcja wywracają porządek świata, czyniąc go nonsensownym i nielogicznym. Paradoxy filmowej diegezy byłyby więc komentarzem do pozafilmowej, politycznej rzeczywistości rządzonej przez absurd. Filmowa forma zyskuje tutaj aspekt krytyczny, a ideologiczny wydźwięk filmu nie jest zasługą jego tematyki czy deklaratywności, lecz struktury.

Wsteczna narracja stała się sposobem na refleksję natury historycznej również we współczesnym koreańskim filmie *Miętowy cukierek*. Jeśli mowa o cofaniu się w czasie, film mógłby powstać w Polsce przełomu lat 50. i 60., wydaje się bowiem niezwykle symptomatyczny dla dzieł szkoły polskiej. Jego bohater Yong-ho jest marionetką najnowszej historii. Film jest co prawda pozbawiony tragikomizmu i groteski, które rządziły *Zezowatym szczęściem* Andrzeja Munka (1960), jednak koreańskiego obywatela łączy z Janem Piszczykiem tragiczne usytuowanie w meandrach dziejów, które zmieniają się zbyt szybko, by jednostka mogła za nimi nadążyć. Linie fabularną *Miętowego cukierka* wyznaczają perypetie głównego bohatera, jednak ze względu na ambicje historiozoficzne koreańskiego filmu protagonista nie mógł być zbyt zindywidualizowany. Yong-ho to *everyman*, reprezentant społeczeństwa Korei Południowej, który jest nieświadomą ofiarą dynamicznego procesu dziejowego. Każda z ułożonych wspaniałych sekwencji dotyczy istotnego momentu w polityczno-społecznych dziejach państwa, wydarzeń, których Yong-ho jest bezpośrednim uczestnikiem (m.in. masakry w Kwangdżu). Fokalizacja, która uprzystępnia widzom (szczególnie zagranicznym) trudną koreańską historię najnowszą, z „mikroczasu” bohatera kieruje odbiorców ku ogólniejszej perspektywie czasu historycznego. Rolą wstecznej narracji jest tutaj dodatkowe skomplikowanie galimatiasu dziejowego i podkreślenie fatalizmu Historii, która ubezwłasnowolnia niesuwerenne jednostki – prawdziwie tragicznych bohaterów filmu.

### Przeszła przyszłość, przyszła przeszłość

Może się wydawać, że filmy ze wsteczną narracją odbierają widzowi podstawową przyjemność śledzenia rozwoju historii i oczekiwania jej zakończenia. Jeśli prawdą jest, że film musi zaczynać się trzęsieniem ziemi, a potem napięcie powinno wzrastać, to wydaje się, że – podobnie jak w naturze – siła kinematograficznego rażenia rezonuje proporcjonalnie do rozmachu początkowej destrukcji. Według formuły mistrza Hitchcocka widz powinien płynnie opadać i wznosić się na filmowej sinusoidzie suspense, która została rozpoczęta w punkcie gwałtownych emocji ekranowych. W myśl tego stwierdzenia rozwinięcie i zakończenie filmu nie mogą ugiąć się pod ciężarem spektakularnego początku. Napięcie widowni musi być nieustannie podsycane aż do napisów końcowych, przed którymi wzniesi się największym żarem. Co jednak się stanie, gdy film „spali się” już na samym początku, zdradzając tajemnicę zakończenia? Wszak jedną z głównych przyjemności seansu



*Happy End*, rež. Oldřich Lipský (1966)



*5x2*, rež. François Ozon (2005)



*Memento*, reż. Christopher Nolan (2000)



*Nieodwracalne*, reż. Gaspar Noé (2002)



*Miętowy cukierek*, reż. Chang-dong Lee (1999)

jest poznanie jego finału. W historii kina niewielu odważyło się zatrząść w posadach swym filmowym światem i niejako podważając reguły narracji filmowej, opowiedzieć historię od końca. Ci, którym się to udało, mogą poszczycić się dziełami wydającymi się konkretyzacją Hitchcockowskiej maksymy. Najznakomitsze historie *à rebours* są gramy, w które jako widzowie chcemy być wciągnięci mimo tego, że już na początku rozdają odkryte karty. Nie przerywamy seansu *Memento* Christophera Nolana, choć w pierwszej sekwencji dowiadujemy się, kto jest ofiarą głównego bohatera. Jesteśmy towarzyszami małżeńskiej niedoli pary w *5x2* François Ozona, mimo że znamy beznamiętny finał ich zaprzeszłej miłości. Błądzimy w meandrach historii bohaterów granych przez Monicę Bellucci i Vincenta Cassela w *Nieodwracalnym*, choć los głównych bohaterów został przesądzony już w ekspozycji. Dlaczego? Jak zauważa Mieke Bal: *Typowa konstrukcja powieści to rozpoczęcie „in medias res”, które zanurza czytelnika w sam środek fabuły*<sup>17</sup>. Bohaterowie kinowi, a szczególnie ci hollywoodzcy, niemal zawsze są zakotwiczani w określającej ich przeszłości, która jest głównym budulcem tożsamości. O tym, dlaczego i jak zostali ukształtowani, dowiadujemy się najczęściej z retrospekcji oplatających linearną narrację filmową lub z wyeksponowanych na początku *back-stories* pozwalających zrozumieć motywację postaci i ich dalsze działania. Tymczasem w przypadku filmów ze wsteczną narracją zostajemy wrzuceni *in fine* – na koniec historii bohaterów, którzy pozbawieni przyszłości są zdeteminowani jedynie tym, co już się dokonało. Wywrócony porządek wydarzeń wymaga od widza wzmożonej uwagi: *Aby nie stracić wątku, należy zwracać pilną uwagę na następstwo wydarzeń, a już sam wysiłek zmusza czytelnika do zastanowienia się nad innymi elementami i aspektami powieści. Igranie z porządkowaniem sekwencyjnym to nie tylko literacka konwencja; to również metoda zwracania uwagi czytelnika na pewne sprawy, podkreślenia, uwypuklenia efektów estetycznych bądź psychologicznych, pokazywania różnych interpretacji wydarzeń i wskazywania subtelnej różnicy pomiędzy oczekiwaniem a realizacją*<sup>18</sup> – pisze Bal. Ciekawość poznawcza także jest podsycona przez fabułę lub intrygę ujęte w strukturze eksperymentalnej. Dynamikę opowieści filmowej można charakteryzować jako paradoksalny „regresywny rozwój”, który rządzi procesem dystrybucji informacji. Takie dzieła są świadectwem tego, że to nie historia jest główną atrakcją spektaklu filmowego, lecz narracja – sposób jej zaprezentowania, dawkowania i łączenia informacji o zdarzeniach.

Odwrócona chronologia opowiadania filmowego nie tylko eksperymentuje z przyzwyczajeniami filmowymi, lecz także wywraca na nice pojmowanie czasu. Filmy o wstecznej narracji podlegają rekonstrukcji dokonywanej przez widza, czyli mentalnemu uszeregowaniu – sprowadzeniu achronologicznej „fabuły” do „zdroworozsądkowo” uporządkowanej „historii”. W dziełach tego typu trudno mówić o przystawalności czasu oglądania i czasu fabuły. Podczas seansu klasycznego filmu przewodnikiem naszej podróży w czasie fabularnym jest bohater-fokalizator: jego przyszłość jest „naszą” przyszłością. Zarówno wiedzona przez narrację postać, jaki i identyfikujący się z nią widz nie wiedzą, co ich czeka. Tymczasem wsteczna narracja, umieszczając przyszłość bohatera na początku filmu, a jego przeszłość na końcu, sprawia, że między widzem a bohaterem filmowym rodzi się asymetria wiedzy – w danym punkcie oglądania filmu i biegu jego narracji wiemy więcej od bohatera, gdyż przyszłość jego historii została odsłonięta we

wcześniejszym czasie naszego seansu. Stosunek między narracją (czyli komunikatem filmowym śledzonym i rekonstruowanym przez widza) a materiałem fabularnym przybiera formę chiazmu – odwrócenia porządku syntaktycznego. Filmowy czas to jednocześnie przyszła przeszłość i przeszła przyszłość. Tym samym opozycja przeszłości i przyszłości, czyli tego, co było i tego, co będzie, zostaje zdekonstruowana.

Pętla wstecznej narracji wiąże się ściśle z kołem hermeneutycznym. Rozpatrując formy czasowego funkcjonowania dzieła sztuki, Umberto Eco uwzględnia także czas jego powtórnej lektury. Jest to *czas narracyjny pętli, loop, w którym odbiorca – potencjalnie – czyta tę samą książkę w nieskończoność*<sup>19</sup>. Rekonfiguracja dzieła nie zachodzi więc jedynie na poziomie jednostkowej lektury, lecz jest procesem ciągłym – zależnym od kolejnego odczytania. Hermeneutyka filmów ze wsteczną narracją zakłada ich szczególną podatność na reinterpretację wraz z każdym seansem, podczas którego podchodzimy do filmu z nowszą, pełniejszą wiedzą o bohaterach. Ta ekonomia doświadczeń odbiorczych tym bardziej niweluje opozycję początku i końca, gdyż początek powtórnego seansu, a zarazem koniec filmowej historii, jest przedłużeniem kończącego ją rozpoczęcia.

### Trzeba wskrzesić tę miłość. *Zdrada i 5x2*

*Zdrada* Jonesa oraz *5x2* Ozona, mimo dzielącego je czasu i miejsca powstania, są bardzo podobne. Operują niewielką liczbą sekwencji i – wyłączając wsteczną narrację – są klasycznymi opowieściami utrzymanymi w poetyce realizmu. Rozgrywają się w ciągu kilkunastu lat, zaczynają w momencie rozpadu związku głównych bohaterów, a kończą sielankowym początkiem romansu. Sekwencje zostały oddzielone elipsami czasowymi – punktami niedookreślenia, które mogą zostać przez widza wypełnione interpretacją wynikłą z rekonstrukcji anachronii narracyjnej. Oglądając „klasyczne”, chronologiczne historie miłosne, koncentrujemy się na rozwoju uczucia pary bohaterów i okolicznościach, które doprowadzą romans do szczęśliwego końca lub gorzkiego niespełnienia. Ewolucja stosunków między postaciami jest oparta na linearnej przyczynowości, zaczyna się od wzajemnego poznania i ulega intensyfikacji wraz z rozwojem fabuły. W wymienionych filmach poznajemy parę bohaterów nie na początku ich uczucia, lecz u jego kresu. Punktem wyjścia historii jest element melodramatycznie nieatrakcyjny – korozja uczuć, a nie ich nasilenie, zobojętnienie zamiast namiętności. Fabuła tych „wstecznych” koncentruje się na zdarzeniach następujących po ostatnich etapach popularnego schematu fabularnego. Marion i Gilles z *5x2* płomienny romans mają już za sobą. Wsteczna narracja zapoznaje widzów z byłym już małżeństwem. Rozwodnicy decydują się na spędzenie ze sobą ostatniej wspólnej nocy, mimo że są już w innych związkach. W każdej z pięciu odwróconych chronologicznie sekwencji występuje motyw zdrady – mniej wyeksponowany, choć pojawiający się częściej i silniej motywujący zdarzenia niż w filmie Jonesa. Odbiór fabuły przez pryzmat wstecznej narracji także stopniuje zainteresowanie widza, choć w sposób paradoksalny. *Romans à rebours* prowadzi do rozwiązania intrygi miłosnej, tyle że od końca. Widzowie są w tym przypadku „mądrzejsi” od bohaterów – wiedzą, jak skończy się ich historia, jednak nieustannie zgłębiają przyczyny kolejnych porażek; są diagnostami choroby uczuć, którą – jak się wydaje – leczy wsteczna narracja. *5x2*

i *Zdrada* nie zmierzają ku piętrzącym się komplikacjom, lecz wyjaśnieniom; gorzyc fatalnego końca historii miłosnej jest stopniowo osładzana, a panaceum na damsko-męskie problemy stanowi ułożenie tej historii wspan. Przebieg romansu podlega w obu przypadkach nieco moralizatorskiemu zapętleniu – związek dwóch osób nie mógł się udać, gdyż został zbudowany na zdradzie poprzednich partnerów: z perspektywy etycznej filmy zostały ujęte w klamrę kompozycyjną. Niemniej zostały zwieńczone pozornym happy endem. Zabieg ten można tłumaczyć na dwa podstawowe sposoby: jako próbę osłodzenia początkowej goryczy przez trik dobrego zakończenia lub wręcz przeciwnie – ironiczne przypieczerowanie fatalizmu historii. Nawet jeśli film skończył się pomyślnie, widz ma świadomość, że jest to jedynie zabieg strukturalny, a faktyczny koniec historii jest zgoła inny i – co gorsze – niezmienny. Obszarem eksperymentu narracyjnego są nie tylko zdolności poznawcze widza, lecz także jego emocje. Jak pisał Roger Ebert o bohaterach *Zdrady*: *nawet oglądanie ich radości sprawia przykrość*<sup>20</sup>. Wsteczna narracja jako konwencja grająca z gatunkiem mogłaby być odbierana w zgoła odmienne sposoby – po pierwsze jako potwierdzenie chwilowej mocy uczuć między dwojgiem bohaterów, możliwej do odtworzenia w ramach pozorowanego szczęśliwego zakończenia; po drugie jako kontestacja melodramatu i dekonstrukcja jego utopijności – zanegowanie przekonania o intensywności i żarliwości uczuć łączących bohaterów.

### **Zwielokrotniona retrospekcja. *Memento***

Opisując filmy ze wsteczną narracją, warto również przyjrzeć się zmiennym funkcjom i obliczom kinowej retrospekcji. Wydaje się, że – w daleko idącym uproszczeniu – odwrócona chronologia sekwencji opiera się właśnie na ewokowaniu kolejnych flashbacków, które następują po sobie nieuchronnie niczym w efekcie domina. Retrospekcja, podobnie do pojedynczych sekwencji w tego typu filmach, chronologicznie poprzedza akcję, lecz w sjużecie jest zaprezentowana po ciągu wydarzeń, które (bezpośrednio lub pośrednio) sprowokowała. Odwołując się do niezwykle popularnych w ostatnich latach kategorii napędzających merkantylne tryby „fabryki snów”, można z przymrużeniem oka powiedzieć, że *flashback* jest czymś w rodzaju prequelu wątków filmowych. Mimo że w świecie przedstawionym rządzącym się swoimi prawami dane zdarzenie wyprzedza fabułę, to widzom zewnętrznym wobec spektaklu filmowego zostaje zaprezentowane dopiero później. Retrospekcja i jej filmowe znaczenie mogą być synekdochą funkcjonalności opowiadania utrzymanego w konwencji odwróconej chronologii. W kinie głównego nurtu reminiscencje bohaterów są wytłumaczeniem ich obecnej sytuacji, a w ogólniejszym, niemal filozoficznym wymiarze – świadectwem determinizmu czasowego: retrospekcja to jedno z ogniw łańcucha przyczynowo-skutkowego (często tragicznych) wydarzeń, którym są spętani bohaterowie. Według Waldo Salta, zdobywcy Oscara za scenariusze do filmów *Nocny kowboj* (*Midnight Cowboy*, reż. John Schlesinger, 1969) i *Powrót do domu* (*Coming Home*, reż. Hal Ashby, 1979), *flashback* powinien być rozumiany jako *flashpresent*<sup>21</sup>. Jeśli więc retrospekcja to – etymologicznie rzecz ujmując – „spojrzenie wstecz”, *flashpresent* byłby „spojrzeniem ‘z teraz’”. Według Salta, jeśli oczyma duszy bohatera obserwujemy wydarzenia przeszłe, obraz ten jest przefiltrowany przez terażniejszość. Widzimy to,

co wspomina bohater w bieżącym momencie fabuły. Incydent ten bynajmniej nie jest destylatem przeszłości oczyszczonym z terażniejszych naleciałości, lecz wręcz przeciwnie – fragmentem zaktualizowanym, a co za tym idzie, zmienionym przez subiektywność i terażniejszość. Nietrudno zauważyć, że spostrzeżenia Salta są pokłosiem hollywoodzkiej tradycji scenopisarskiej, która czyni protagonistę głównym nośnikiem i centrum filmowej opowieści. Z tego względu Syd Field, autor kilku podręczników scenopisarstwa, radzi adeptom tej sztuki: *Jeśli decydujesz się na użycie flashbacku, myśl w kategoriach flashpresent. Zadaż sobie pytanie, co twoja postać myśli lub czuje w obecnym momencie* <sup>22</sup>. W tej koncepcji między przeszłością a terażniejszością dochodzi do sprzężenia zwrotnego i rozbicia opozycyjnego podziału na to, co było wcześniej i to, co jest teraz. Dawne wydarzenia ukształtowały bohatera takiego, jaki jest tu i teraz, a ciągły proces jego autoidentyfikacji dostosowuje je i kroi na miarę chwili obecnej. O ile nie ma terażniejszości bez przeszłości, o tyle przeszłość nie istnieje bez terażniejszości. Przeszła terażniejszość i terażniejsza przeszłość są konfrontowane między sekwencjami odkrywającymi głębię filmowej historii. Spoglądając na filmy z odwróconą chronologią sekwencji jako na multiplikację retrospekcji, dostrzeżemy podobieństwa w funkcjonalności obu chwytów. Wsteczna narracja i *flashback* eksponują zakotwiczenie bohaterów w czasie oraz ubezwłasnowolnienie ciągiem zdarzeń, które są efektem ich bardziej lub mniej przemyślanych decyzji. Są dowodem na niezmienność nieubłaganego czasu, który zawsze kształtuje to, co dzieje się teraz.

W przypadku *Memento* wsteczna chronologia będąca dominantą kompozycyjną dzieła okazała się ożywcza dla thrillera utrzymanego w poetyce *neo-noir* oraz dla sposobu funkcjonowania retrospekcji w filmie. Przestrzeń filmu Christophera Nolana jest miejscem przebudowy – rekonstrukcja tradycyjnych struktur stosowanych do przedstawiania zdarzeń owocuje nowym modelem (pod)gatunku, który James Hoberman określił jako *meta-noir* (*Wypożyczalnie wideo są przepelnione przykładami „retronoir” i „neo-noir”, ale zuchwały czaso-zaginacz [timebender] Christophera Nolana jest czymś innym* <sup>23</sup>). Ze względu na psychologiczną dysfunkcję bohatera prowadzone przez niego śledztwo ma podwójny stopień trudności – powiązanie wszystkich tropów musi być podbudowane nieustannym rekonstruowaniem pamięci przez Leonarda. Złożoność fabuły dodatkowo komplikuje narracja rozbita na dwie linie, z których kolorowa (bardziej wyeksponowana) jest prowadzona według odwróconej chronologii sekwencji, zaś druga, czarno-biała, przedstawia telefoniczne rozmowy-wyznania głównego bohatera, jest chronologiczna i prowadzi nas do fabularnie pierwszej (a narracyjnie ostatniej) zbrodni filmowej. *Memento* projektuje odbiorczą identyfikację z protagonistą nie przez kamuflowanie konwencjonalności filmu, lecz w drodze manifestowania jego struktury narracyjnej. To filmowe *novum* jest także paradoksem – utożsamianie się z protagonistą nie zachodzi jedynie na poziomie emocjonalnym, ale również poznawczym i znakomicie wpisuje się we wzmiankowaną wcześniej formalistyczną ideę chwytu dezautomatyzującego proces percepcyjny. Krótkie sekwencje są ekwiwalentem ulotnej pamięci bohatera – trwają tyle, ile jest on w stanie zarejestrować przed kolejnym nawrotem amnezji. Seria retrospekcji nie jest w tym wypadku środkiem do ukazania pamięci bohatera ocalającej od zapomnienia, lecz świadectwem jego poznawczej dysfunkcji. Jako widzowie mamy czuć się tak samo zagubieni w filmowym świecie. Jak pisze Jacek Ostaszewski: *Subiektywizacja perspektywy narracyjnej*

wciąża widza w pułapkę ułomnej pod wieloma względami pamięci Leonarda, ale – na drugim poziomie – uświadamia widzowi niedoskonałość jego własnej pamięci<sup>24</sup>. Nie tylko tematyka, lecz także estetyka filmu podejmuje kwestie epistemologiczne – formy istnienia czasowości i sposoby jej poznania. Anachronia *Memento* skutecznie wytrąca nas z komfortu poznawczego. Jako widzowie nie jesteśmy pewni, które wydarzenia są faktami, a które projekcją dysfunkcyjnego umysłu Leonarda Shelby’ego. Dodatkowym utrudnieniem jest funkcjonowanie pomocników protagonisty – zarówno przyjaciółka Natalie, jak i prowadzący domniemane śledztwo tajniak Teddy wykorzystują bohatera i proponują mu użyteczne dla siebie wersje wydarzeń. Leonard, który nieustannie błądzi w odmętach swego maniakałnego umysłu i raz po raz powraca do coraz odleglejszej przeszłości, bynajmniej nie wpisuje się we wzorcowy typ hollywoodzkiego bohatera. Peter Brooks twierdzi, że siłą napędzającą akcję współczesnych narracji jest ambicja bohaterów rozumiana jako realizacja ich dążeń: *Ambicja stanowi nie tylko typową tematykę powieści, lecz także główną dynamikę fabuły: siłę, która popycha bohatera naprzód, gwarantując, że żadne wydarzenie lub działanie nie zostanie zaniechane*<sup>25</sup>. W tym ujęciu dążenia bohatera znajdują odzwierciedlenie także w mentalności odbiorcy: *Ambitny bohater jest tym samym figurą wysiłków czytelnika polegających na budowaniu znaczenia coraz większych całości oraz uogólnianiu ludzkiego egzystowania w czasie – nadawaniu przeszłości, teraźniejszości i przyszłości znaczącego kształtu*<sup>26</sup>. Tymczasem protagonista *Memento* kieruje się dążeniami nad wyraz spaczonymi i nieukierunkowanymi, jeszcze bardziej komplikowanymi przez fragmentaryczną i niechronologiczną narrację, która bynajmniej nie zapewnia widzom poczucia ładu temporalnego. Eksperymentowi została tutaj poddana „instytucja” bohatera jako „nieambitnego” fokalizatora – pośrednika między filmowym widzeniem i tym, co widziane<sup>27</sup>. Relatywizacja czasu w filmie zostaje osiągnięta także przez figurę „odwróconego” suspense – opowiadanie nie zmierza w kierunku rozwiązania zagadek, lecz prezentuje przyczyny piętrzących się problemów Leonarda. Ta czasowa dystorsja okazuje się odzwierciedleniem skomplikowanej psychiki bohatera. Możliwe, że Leonard sam manipuluje ofiarami, by zadowolić się nieustannym wymierzaniem sprawiedliwości – jedyną czynnością, która scala jego fragmentaryczną osobowość. Motorem jego działań jest samonapędzająca się nienawiść, której ujścia obsesyjnie poszukuje. W *Memento* na próbę zostaje wystawiona nie tylko pamięć odbiorcy, która musi sobie poradzić z „wirtualnym” składaniem filmowych puzzli w trakcie seansu, lecz także nasza potoczna logika wydarzeń<sup>28</sup> wynikająca z linearnego pojmowania czasu.

### **Melancholia uroborosa. Nieodwracalne**

Główną rolę w „filmach od końca” odgrywa ich struktura. Identyfikując czy streszczając poszczególne tytuły, jako ich najbardziej charakterystyczną cechę podajemy właśnie wsteczną narrację. W opowiadaniu filmowym czasowa wsteczność jest więc, *nomen omen*, rodzajem samozwrotności – dzieło o tak skomplikowanej budowie zwraca uwagę na swoją własną konstrukcję. Jego architektura jest wyeksponowana i ewidentnie dominuje nad innymi elementami filmu, ważnymi na przykład dla narracji kina klasycznego. Takie zaakcentowanie struktury opowiadania filmowego sprawia, że jego czasowość urasta do rangi głównego problemu, a co



za tym idzie – film okazuje się traktatem o czasie. Jak pisał Michaił Bachtin: *Czas nabiera tutaj gęstości, nieprzejrzystości, staje się czymś artystycznie widzialnym* <sup>29</sup>.

Należy jednak zaznaczyć, że wsteczna chronologia łańcucha flashbacków czy też retrospekcyjny efekt domina nigdy nie przybierają prostej struktury linearnej. Ich figurami są raczej pętla (lub wstęga Möbiusa) i wąż zjadający swój ogon, wszakże koniec i początek narracji odpowiadają początkowi i końcowi historii. Uroboros jako metafora paradoksu temporalnego jest jednym z przykładów na interpretacyjną wieloznaczność „dzieła otwartego”, którą ewokuje wsteczna narracja. Tę niezwykle pojemną ramę narracyjną można sfunkcjonalizować na różne sposoby, co zresztą pokazuje zestawienie wymienionych wcześniej tytułów. Co jest głównym celem jej zastosowania? Upozorowanie happy endu i powrót do „złotego wieku” konkretnej filmowej historii czy gorzka ironia wyrażająca nieodwracalność historii oraz nieubłagany determinizm czasu? Wyjaśnienie zaprzeczonych wydarzeń czy celowa dezorientacja nadmiarem konfundujących, pozornych informacji? Wyrażenie pesymizmu poznawczego czy optymistyczne wyznanie wiary w pamięć, która ocala od zapomnienia? Wsteczna narracja może być także formą melancholii – brakiem zgody na stratę rozumianą jako niepomyślny finał filmowej historii. Przeszłość wskrzeszona kolejnymi sekwencjami byłaby wtedy lekarstwem na chro-nofobię, której przejawem jest lęk przed nieodwracalnym i złym zakończeniem. Niezależnie od tego, czy uznamy takie filmy za wariant czasu ocalającego, proustowskiego z ducha, czy czasu niszczącego, który jest nieodłącznym elementem naszego „bycia-ku-śmierci”, eksperyment wstecznej narracji wykracza daleko ponad poziom samej struktury filmowej. Filmy ze wsteczną narracją są metaopowieściami o czasie i sposobach doświadczania go. Wariant czasowości, który jest w tym przypadku eksperymentalnym konstruktem estetycznym, prowokuje u widza – jak to ujął Paul Ricoeur – *fikcyjne doświadczenie czasowe* <sup>30</sup>. Według niego: *To, co nazywamy tutaj doświadczeniem fikcyjnym czasu, jest jedynie aspektem czasowym proponowanego przez tekst potencjalnego doświadczenia bycia w świecie* <sup>31</sup>. Ten sposób „bycia w świecie” nie przynależy do warstwy tematycznej dzieła, lecz do sprzężonej z nią struktury narracyjnej.

W *Miętowym cukierku* odwrócony porządek chronologii odnosi się do czasu historycznego. W dziele Gaspara Noé sięga jeszcze dalej – do czasu monumentalnego i jest, by ponownie zacytować Ricoeura, *figurą ukrytej relacji wieczności ze śmiercią* <sup>32</sup>. Na film Noégo składa się jedenaście sekwencji ułożonych wspak, z których każda zachowuje zasadę trzech jedności: czasu, miejsca i akcji. Spina je niemal filozoficzna konstatacja: *Czas niszczy wszystko* – w pierwszej scenie wypowiedziana przez bohatera drugoplanowego, a na końcu filmu zapisana na ekranie bezpośrednio przed napisami końcowymi. W dziewiątej sekwencji Alex (Monica Bellucci) wspomina, że czytała książkę, w której *wydaje się, że przyszłość jest już ustalona*. Jak się okaże w epilogu, jest to *Eksperyment z czasem* Johna Williama Dunne’a napisany pod koniec lat 20. XX w. Film jest podzielony wyraźnym „midpointem” – kilkuminutowym ujęciem brutalnego gwałtu na głównej bohaterce, które w najnowszej historii kina uważa się za jedno z najbardziej kontrowersyjnych. *Nieodwracalne* wystawia na próbę wrażliwość i wytrzymałość widza. Proponuje mu nowy, sadystyczny sposób identyfikacji z bohaterką: kamera filmowa umieszczona na ziemi w przejściu podziemnym jest unieruchomiona, podobnie jak Alex. Widz – szczególnie kinowy, zamknięty w „jaskini Platona” – jest równie ubezwłas-

nowolniony jak bohaterka. Doświadcza także rodzaju przemocy mentalnej, której sprawcą jest kilkuminutowe sugestywne ujęcie nieprzerwane cięciem montażowym. Eksperymentalna narracja sprawia, że w drugiej części filmu trauma nie jest doświadczeniem bohaterki (gdyż kolejne sekwencje prezentują wydarzenia poprzedzające gwałt), lecz widza. Między focalizatorem (Alex) i odbiorcą wytwarza się asymetria wiedzy – nieświadoma tragicznej przeszłości kobieta jest obserwowana przez publiczność znającą finał historii. Z tej posttraumatycznej perspektywy ogromny dyskomfort budzą miłosne sceny kochanków, Alex i Marcusa.

Dzięki skomplikowanej strukturze podkreślającej temporalny aspekt utworu dzieło Gaspara Noé okazuje się przede wszystkim *opowieścią o czasie*<sup>33</sup> – *tym, o co chodzi w tych strukturalnych transformacjach, jest właśnie samo doświadczenie czasu*<sup>34</sup>. Doświadczenie to zostało w tym przypadku osiągnięte zarówno przez eksperymentalną anachronię, jak i sprzężone z nią tragiczne losy kochanków. Film kończy się informacją o ciąży głównej bohaterki oraz sielankową sceną, którą trudno jednoznacznie umieścić w porządku fabuły, lecz to właśnie ona otwiera *Nieodwracalne* na różne, nawet sprzeczne interpretacje. Trzymając rękę na brzuchu, Alex odpoczywa pod plakatem filmu *Odyseja Kosmiczna 2001 (2001: Space Odyssey, reż. S. Kubrick, 1968)*, a następnie leży na łące w otoczeniu bawiących się dzieci. Futurystyczne wizjonerstwo dzieła Kubricka i jego „monumentalna czasowość” byłyby w tym kontekście nader ironicznym komentarzem do przesądzonych losów bohaterki, której mikroczas został ustalony na początku filmu. Z drugiej strony, sielankowa scena mogłaby być interpretowana w oderwaniu od wstecznej chronologii jako koniec zarówno fabuły, jak i narracji – wymazanie traumy bohaterki i widza przez happy end tragicznej historii. Ewentualny optymizm odbiorczy zostaje szybko zmaćony przez narrację filmową domykającą całe dzieło napisem: *Czas niszczy wszystko*. Jak ujął to Ricoeur: *Czas odzyskał swą mityczną wielkość, swą ponurą reputację tego, który raczej niszczy, niż tworzy*<sup>35</sup>. Fatalizm tego typu filmów z największą siłą objawia się wtedy, gdy wsteczna narracja pozoruje wiarę w ocalającą moc czasu i pamięci.

W *Problemach literatury i estetyki* Michaił Bachtin przyjrzał się fenomenowi „inwersji historycznej”. Jak pisał: *Myslenie mitologiczne i artystyczne umieszcza w przeszłości kategorię celu, ideału, sprawiedliwości, doskonałości, harmonii człowieka i społeczeństwa (...); mamy w niej przedstawienie tego, co w istocie dopiero być może albo powinno urzeczywistnić się w przyszłości, jako tego, co już było, jako faktu przeszłości. To właśnie jest celem, powinnością, a nie rzeczywistością, która była*<sup>36</sup>. Z analizy mitograficznej Bachtina wynika, że ulokowanie przyszłego wydarzenia w przeszłości (na przykład biblijnego Edenu jako zapowiedzi wiecznego życia po śmierci) jest jego uprawdopodobnieniem. Wydaje się, że odwrócona chronologia sekwencji filmowych posługuje się podobnym zabiegiem. W *Zdradzie, Dwóch przyjaciółkach, 5x2 i Nieodwracalnym* radosna przeszłość okazuje się przypieczętowaniem całej historii – jej umiejscowienie na końcu narracji można odczytywać jako zwycięstwo nad fatalizmem. To, co dobre i szczęśliwe, zostaje przywrócone dzięki zabiegowi inwersji – zamiany początku i końca. „Cel” (miłość i przyjaźń) – mimo że jest zaprzeszyły z punktu widzenia bohaterów i opowieści filmowej – staje się możliwy do osiągnięcia, bo został ulokowany na końcu narracji, a tym samym przypieczętował fabułę. Najstarsze dzieła, zarówno dramatyczne, estradowe, jak i filmowe używały odwróconej chronologii, by wywołać efekt ko-

miczny. Przeciwwstawianie przeszłości i przyszłości rodziło gagi, a sztukę lub film napępniało humorem. Komizm wynikał z tego strukturalnego zabiegu był dla widzów pocieszeniem – świadectwem tego, że nawet jeśli przeszłości nie można naprawić, to przynajmniej należy wyciągnąć z niej wnioski. Czy ze współczesnych, wyraźnie fatalistycznych filmów można wykrzesać optymizm? Czy odwrócona chronologia przynosi widzom pocieszenie? Choć potraktowanie jej jako emisariuszki pesymistycznej chronozofii wydaje się łatwiejsze, jako że jest bardziej uzasadnione i oczywiste, zaryzykuję inne podsumowanie.

Wsteczna narracja jest narracją buntu. To przejaw „melancholii sprzeciwu”, świadomej niezgody na utratę szczęścia, miłości, powodzenia, a w końcu dalszego ciągu – dobrego zakończenia. Takie zorganizowanie doświadczeń na powrót wskrzesza byle już wydarzenia, pozwalając im na nowo zaistnieć. Inwersja chronologiczna jest niczym pamięć ocalająca od zapomnienia – archiwum dobrych chwil, które nie osuwają się w przeszłość, lecz zostają przywrócone do życia. Błogość bohaterki *Nieodwracalnego*, sielanka kochanków w *5x2*, szczęście rodzinne w *Matce Teresie od kotów*, głęboka i niewinna relacja *Dwóch przyjaciółek* urzeczywistniają się przez powtórzenie, gdyż upomniała się o nie narracja ocalająca filmową historię. Wsteczna narracja, nieustannie grająca dialektyką początku i końca, to apoteoza sprawczej mocy aktu opowiadania, który zaklina i przekształca rzeczywistość. Nawet gdy czas niszczy wszystko, opowieść o nim może jeszcze wszystko wskrzesić.

BARBARA SZCZEKAŁA

<sup>1</sup> M. Amis, *Strzala czasu*, tłum. M. Kłobukowski, Muza, Warszawa 1997, s. 14.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. zbior. pod red. E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 80.

<sup>4</sup> D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 86-92.

<sup>5</sup> M. Bał, dz. cyt., s. 3.

<sup>6</sup> W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, cz. III, wyb. S. Skwarczyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986. Na gruncie filozofii pojęcie „chwytu” zostało zrehabilitowane przez neoformalną teorię Davida Bordwella i Kristin Thompson. Zob. J. Ostaszewski, *Metoda analizy neoformalnej* w: tenże, *Film i poznanie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.

<sup>7</sup> Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, wyd. II, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa 1989, s. 16.

<sup>8</sup> D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Cinema*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 2006, s. 28.

<sup>9</sup> M. Bał, dz. cyt., s. 84.

<sup>10</sup> Tamże, s. 8.

<sup>11</sup> E. Branigan, *Schemat fabularny*, tłum. J. Ostaszewski, w: *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999, s. 114.

<sup>12</sup> Tamże, s. 115.

<sup>13</sup> Literacką archeologię wstecznej narracji i analizę *Strzały czasu* skrupulatnie przedstawia Seymour Chatman w artykule *Backwards*, „Narrative” 2009, nr 1.

<sup>14</sup> M. Amis, dz. cyt., s. 57.

<sup>15</sup> W. Buckland, *Introduction: Puzzle Plots*, w: *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, red. tenże, Blackwell Publishing, Chichester 2009.

<sup>16</sup> S. Chatman, dz. cyt., s. 33-35.

<sup>17</sup> M. Bał, dz. cyt., s. 85.

<sup>18</sup> Tamże, s. 83.

<sup>19</sup> U. Eco, *Czas w sztuce*, w: *Po drugiej stronie lustra i inne eseje*, tłum. J. Wąjs, WAB, Warszawa 2012, s. 165.

- <sup>20</sup> R. Ebert, *Betrayal*, <http://www.rogerebert.com/reviews/betrayal-1983> (dostęp: 21.10.2013).
- <sup>21</sup> Zob. S. Field, *The Use of Flashbacks*, <http://www.writersstore.com/the-use-of-flashbacks/> (dostęp: 19.10.2013).
- <sup>22</sup> Tamże.
- <sup>23</sup> J. Hoberman, *Persistence of Memory*, <http://www.villagevoice.com/2001-03-13/film/persistence-of-memory/1/> (dostęp: 13.10.2013).
- <sup>24</sup> J. Ostaszewski, *W pętli zapomnienia. Analiza narracyjna filmu „Memento” Christophera Nolana*, w: *Psychologiczne aspekty komunikacji audiowizualnej*, red. P. Francuz, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2007, s. 151.
- <sup>25</sup> P. Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge – London 1992, s. 39.
- <sup>26</sup> Tamże.
- <sup>27</sup> Zob. M. Bal, dz. cyt., s. 147.
- <sup>28</sup> Tamże, s. 81.
- <sup>29</sup> M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 279.
- <sup>30</sup> P. Ricoeur, *Fikcyjne doświadczenie czasowe*, w: tenże, *Czas i opowieść*, t. II: *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, tłum. J. Jakubowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- <sup>31</sup> Tamże, s. 164.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 165.
- <sup>33</sup> Niektóre filmy z odwróconą chronologią sekwencji są reprezentantami nurtu *puzzle* i *mind-game films* oraz *modular narratives*, które przede wszystkim – jak się zdaje – wyrażają kryzys tradycyjnego linearnego postrzegania czasu. Opisuje to Warren Buckland: *Te złożone historie nicują powszechne sposoby rozumienia i w ich miejsce prezentują skrajnie nowe doświadczenia oraz tożsamości, które zazwyczaj są postrzegane jako niepokojące i traumatyczne* (W. Buckland, dz. cyt., s. 1). Wtórjuje mu Allan Cameron: *Filmy, które nazywam „fabułami modularnymi”* [modular narratives], *traktują czas jako podzielny przedmiot manipulacji. Przywołują zarówno przyjemności, jak i zagrożenia oferowane przez modularną koncepcję czasu* (A. Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2008, s. 1).
- <sup>34</sup> P. Ricoeur, dz. cyt., s. 165.
- <sup>35</sup> Spostrzeżenie to dotyczy powieści *Pani Dalloway* Virginii Woolf. Tamże, s. 176.
- <sup>36</sup> M. Bachtin, dz. cyt., s. 353.