DOI: 10.14746/sh.2015.18.1.009

Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XVIII (2015/1)
s. 145-156

Kamil Lipiński
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Obraz odwróconej narracji. Przypadek filmu *Nieodwracalne*

Dla lat 90. XX w. wyróżnia się grupę produkcji filmowych odznaczających się szczególną predylekcją do rozbudowania osi narracyjnej. W szczególności mowa tu o takich filmach, jak: *Zagubiona Autostrada* i *Mullholand Drive* Davida Lyncha, *Memento* Christophera Nolana, tudzież *Nieodwracalne* Gaspara Noé[1]. Każdy z tych utworów cechuje się zerwaniem z linearnym modusem opowiadania, jak też budową przypominającą wielopoziomową konstrukcję. Ostatni z filmów wymaga w sposób szczególny analizy zagadnienia związku między czasem a przestrzenią w utworze filmowym. Owa struktura przypomina model opowiadania *à rebours* — opierając oś fabularną na zasadzie odwróconej chronologii[2], w której obrębie można wyróżnić zbieżne wątki treściowe pomijane przy jego interpretacjach. W odróżnieniu od zdewaluowanego chwytu w postaci Wagnerowskiego leitmotivu, korzysta się w filmie ze specyfiki rozwiązań stylistycznych w organizacji fabuły zrywającej z porządkiem osi linearnej, skierowanej w stronę narracji zdarzeń opartej na figurze metonimii. W rezultacie powstaje wtórna oś znaczenia. Zdaniem Alicji Helman, opiera się ona bowiem

> [...] na zastąpieniu danego wyrażenia przez inne, pozostające z nim w rzeczywistym — czasowym, przestrzennym lub przyczynowym — związku. Proces ten nie wymaga jakościowej zmiany, ponieważ utrzymuje przyległość między elementem znaczącym a znaczonym.[3]

[1] Pomijam w tym miejscu tytuły filmów o stosunkowo prostszej konstrukcji fabularnej, takiej jak *Zdrada* Harolda Pintera, *5 x 2 Pięć razy we dwoje* François Ozona.

[2] Przypisano mu taką kategorię na 9. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym Era Nowe Horyzonty w kategorii „Filmów o sztuce", v.: Katalog 9. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Era Nowe Horyzonty (s. 504).

[3] A. Helman, *Metonimia*,[w:] Słownik filmu, red. R. Syska, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005, s. 106.

W przypadku tej figury relacja między *signifiant* a *signifié* lokuje się „w układzie intersubiektywnie istniejącej zależności semantycznej”[4]. Roman Jakobson zauważa, iż

> […] proces metonimizacji obrazów rzeczywistości w filmie leży u podstaw wszelkich zabiegów semantycznych, w efekcie których rzecz (*resp*. obraz rzeczy) przeobraża się w znak filmowy kreowany na podstawie — typowej dla jednej z odmian metonimii zwanej synekdochą — zasady *pars pro toto* (część zamiast całości) realizowaną poprzez kadrowanie, montaż, zbliżenie itp.[5]

Metonimia ukazuje perspektywę teoretyczną w filmie pod postacią formy „krzywego” zwierciadła rzeczywistości, w którym

> […] stosuje […] w nich środki filmowego wyrazu, (takie jak: kadrowanie czy montaż) obrazujące daną rzecz na zasadzie *pars pro toto*. Synekdochę odzwierciedlamy natomiast za pośrednictwem form montażu i kadrowania jako jeden z elementów relacji metonimicznej.[6]

Okazuje się, biorąc pod uwagę perspektywę narracyjnych gier z czasem, że w filmie *Nieodwracalne* wykorzystano grupę metonimii temporalnych, których odmienna forma ufundowana jest na wiązaniu określonych tropów rozłożonych horyzontalnie w tekście kulturowym. Opierając się na wertykalnej relacji rzeczywistość — tekst, mamy do czynienia w tym przypadku z osią horyzontalną w postaci relacji dwustronnej. Efektem tych zdarzeń, jak zauważa Jakobson w przywołanym szkicu, jest to, iż podobnie jak metonimia, tak i metafora stanowią „dwa podstawowe rodzaje konstrukcji filmowej”, powiązane w filmie na zmianie proporcji i konfrontacji różnych co do wielkości fragmentów przedmiotów, różnych pod względem wielkości fragmentów przestrzeni i czasu, według podobieństwa i kontrastu[7]. Jakobson ukazuje metonimię jako trop stylistyczny w tekście poetyckim, usytuowany „w przestrzeni i w czasie” między zestawem kategorii szczególnie istotnych dla narracji w opowiadaniu filmowym. Omawianą figurę, zdaniem Jakobsona, szczególnie wyróżnia opozycyjność, zaś podobieństwo i kontrast opisuje nierozłącznie jej domenę. Jako znamienny przykład wyłonienia metonimii uznaje Jakobson pytanie „Czym jest śmierć?”, które występuje w wierszu Borysa Pasternaka *The Safe Conduct* po zestawie sentencji: „Gdybym rzucił okiem na twoją twarz / Mógłbym przestraszyć się na śmierć”.

[4] M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmoznawczych*, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1994, s. 174.

[5] *Ibidem*, s. 174.

[6] *Ibidem*.

[7] R. Jakobson, *Upadek filmu*, [w:] Estetyka i film, red. A. Helman, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 94.

W odpowiedzi na zadane pytanie poeta pisze: „Śmierć jest niczym innym / jak duszą oddzieloną od ciała". Nawiązując do natury śmierci, koreluje on tym samym z „osobą, formą, wyglądem" wprowadzanych przez poetę w łańcuch metonimicznych obrazów, takich, jak „zapach gnijących zwłok — ciała — przykład śmierci". Gdzie indziej oświadcza rosyjski językoznawca, iż w świecie poezji rządzonej przez metonimie kontury rzeczy są zamazane i różne aspekty jednego obiektu przekształcają się w niezależne obiekty w sobie[8]. W efekcie zamazywania i przekształcania konturów danych rzeczy zmianie ulega pole semantyczne całego utworu. W dalszym fragmencie wiersza pokazuje on relację metonimiczną ujmowaną jako „dekompozycję i wzajemne przenikanie się obiektów" z aspiracjami w konstrukcji do kompozycji właściwej dla malarzy kubistycznych. Zarazem „przyległości i dystanse pomiędzy rzeczami zmieniają się, jak też ich wymiary"[9], gdzie mamy do czynienia z nieustannym formatowaniem się relacji pozycji między rzeczami, jak ich wzajemnym przenikaniem. Dominująca funkcja języka krystalizuje się na poziomie metonimii w języku prozy, tymczasem porządek metafory charakteryzuje język poetycki. Ale inne metonimiczne kierunki są otwarte także dla poety — od całości do części i *vice versa*, od przyczyny do efektu i *vice versa*, od przestrzennych do czasowych związków i odwrotnie, od prostej przyległości do związku przyczynowego itd. Ale być może najbardziej charakterystyczną figurą Pasternaka jest substytucja aktu dla działającego lub stan, wyrażenie lub atrybut „na okaziciela nim"[10]. W tym punkcie Jakobson, charakteryzując metaforę, wiąże ją z zaburzeniem języka, jakim jest proces metaforyczny. Za pośrednictwem takich zabiegów, jak: zbliżenia lub oddalenia, podobieństwa i kontrast, przyległość i dystans powstaje nieustanny ruch i zmiana. Ciąg zdarzeń, odchodząc od prostego zestawienia przyczynowo-skutkowego, nawiązuje do osi metonimii, w której pozbawiamy go wtórnej linii narracji o poetyckim wymiarze, podczas gdy wspólne tropy ufundowane na ułożeniu kauzalnym, jak i na zestawieniu elementów w takim samym stopniu podobnych, co różnych, ostatecznie zaś przyległych.

W narracyjnych przekształceniach zastosowanych w filmie *Nieodwracalne* sjużet składa się z trzynastu ujęć ułożonych w odwróconym porządku chronologicznym, wywołującym wrażenie jednego ujęcia[11]. W pierwszej

[8] R. Jakobson, *Signum et Signatum*, [w:] Semiotics of Art, eds. L. Matejka, I. R. Titurnik, The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts 1976, s. 182-183.

[9] R. Jakobson, *Contours of The Safe Conduct*, [w:] Semiotics of Art, eds. L. Matejka, I. R. Titurnik, The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts 1976, s. 192.

[10] *Ibidem*, s. 191.

[11] Ujęcia są przerywane, cyfrowo retuszowane, choć dają wrażenie jednego ujęcia, patrz: M. Brottman, D. Sterritt, *Irréversible*, "Film Quarterly", Vol. 57, Issue no. 2, s. 37.

scenie, oznaczonej chronologicznie jako koniec historii, bohater grający główną rolę rzeźnika[12] wymawia najważniejsze zdanie filmu: „Czas niszczy wszystko", pochodzące z *Metamorfoz* Owidiusza i przejęte z filozofii Artura Schopenhauera[13]. Niemiecki filozof napisał w 1851 r., iż „Czas jest tym, na mocy czego, wszystko staje się nicością w naszych rękach [...] i traci całą swoją wartość"[14]. Natomiast dwa tropy wykazują w tym miejscu jednocześnie, iż historia nie tyle opowiedziana jest wstecz, lecz czas jest w niej zorganizowany w zupełnie odmiennej formie. W odróżnieniu od kierowania się w stronę wyjaśniania przyczynowo-skutkowego, kroczymy drogą węzłowej formy czasoprzestrzeni. W najczęściej komentowanej scenie w filmie obserwujemy scenę przedstawiającą zdehumanizowaną napaść na główną bohaterkę Alex w przejściu podziemnym jako pierwszy trop wtórnej narracji. Wkraczając tym samym od samego początku filmu do punktu w „ciemności", przechodzimy proces „desublimacji" jako odwrotnej strony tego, co stanowiło uosobienie fascynującego piękna przeobrażającego obraz brzydoty w momencie trwania gwałtu na głównej bohaterce Alex. Scena ta prezentuje „dramatyczny punkt kulminacyjny" (*dramatic climaxes*) wydarzenia o znacznym wpływie na przebieg fabuły (punkty zwrotne, momenty przełomowe, w których cała sytuacja się zmienia, linia fabularna zostaje przełamana)[15]. W sensie szerszym scena gwałtu, w przekonaniu Mieke Bal, reprezentuje „przywłaszczenie sobie innego podmiotu bez (zazwyczaj) jej lub (czasami) jego przyzwolenia — ma odmienne znaczenia w różnym czasie i w różnych kulturach"[16]. Niemniej zarysowuje ona nie bez racji, iż bez względu na różnice kulturowe: „Gwałt implikuje wydarzenie, a nawet całą opowieść z mnóstwem epizodów"[17]. Tej sytuacji odpowiada obraz, gdy wraz z przebiegiem fabuły, cofając nas chronologicznie w czasie, pojawia się scena ukazująca, jak Marcus podczas miłosnych zażyłości szepcze do ucha Alex, iż chciałby uprawiać z nią seks. W przedostatniej scenie wyłania się ostatni element kompozycji, gdy bohaterka dowiaduje się, że zaszła w ciążę i kładzie dłonie na swoim brzuchu, sugerując na drodze metonimii, iż nosi w nim dziecko. Gérard Génette zaznacza przy tym natomiast, iż ten element, będąc nieodłączny od repre-

[12] Bohater ten pojawia się także w filmach *Carné* (1991) i *Sam przeciw wszystkim* (1998).

[13] M. Brottman, D. Sterritt, *op. cit*., s. 38.

[14] A. Schopenhauer, *Essays and Aphorisms*, translated with an introduction by R. J. Hollingdale, Penguin Press, London 1970, s. 51 (cyt. za: M. Brottman, D. Sterritt, *op. cit*., s. 41).

[15] M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zespołowy pod red. E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 105.

[16] *Ibidem*, s. 160.

[17] *Ibidem*.

zentacji, może zostać „przeniesiony w inne miejsce snu”[18]. Ostatnia scena ukazuje ją leżącą w parku na trawie wśród bawiących się dzieci. Pierwsze zdarzenie — seks, jak drugie — ukradkowe pytanie o możliwość odbycia stosunku i trzecie — brzuch kobiecy konotujący narodziny człowieka, czy też wszechświata, składają się w jeden ciąg przyległych do siebie zdarzeń. Organizują się one wokół *implicite* seksualności Alex. W tym łańcuchu nie ma kauzalnych punktów wspólnych, ponieważ wtórna oś znaczenia wyłania się na poziomie metonimii, przybierając formę wstęgi Möebiusa definiowanej przez Slavoja Žižka jako sytuacja, w której „w samym sercu Inności napotykamy drugą stronę tego samego”[19]. Zwłaszcza owa relacja następuje w sytuacji, kiedy „nie ma stosunku pomiędzy dwoma poziomami podzielnej przestrzeni — chociaż są one blisko ze sobą związane, nawet identyczne w pewien sposób, są one, tak, jak były, na przeciwstawnych stronach wstęgi Möebiusa”[20].

Metonimia jako efekt przemieszczenia

Retrospekcyjne gry narracyjne opisane przez Gérarda Génette'a funkcjonują nie bez związku, gdyż w jego przekonaniu „narracyjny tekst, jak każdy inny tekst nie ma innej temporalności niż ta, którą zapożycza, metonimicznie, ze swojego własnego odczytania”[21]. W konsekwencji mamy tu do czynienia z powtórnym odczytaniem zachodzącym przez rekonstrukcję efektów metonimicznego przemieszczenia, z których formujemy fragment narracyjnej gry. Przedstawienie *Erzählzeit* opisuje zwłaszcza „błędny czas zastępujący prawdziwy czas” jako efekt konstruowany z kombinacji rezerwacji i przyzwolenia na „pseudoczas”[22]. W filmie *Nieodwracalne* stanowi on zwłaszcza rezultat „przemieszczenia freudowskiego wraz z przemieszczeniem afektu”[23] poprzez realizację napaści na główną bohaterkę Alex. Ową relację Christian Metz opisuje jako formę gry metonimicznej w hypallażu, mobilizującej z definicji całą grupę słów skupionej na montażu. Wśród niej ten-

[18] G. Génette, *Figures III*, Editions du Seuil, Paris 1972, s. 394-395.

[19] S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 238.

[20] S. Žižek, *Parallax View*, MIT Press, Cambridge & London, 2006, s. 4.

[21] G. Génette, *Narrative discourse*, transl. by J. E. Lewin, Foreword by J. Culler, Cornell University Press, Ithaca, New York 1980, s. 34.

[22] *Ibidem*.

[23] Ch. Metz, *Rhétorique et linguistique: le geste jacobsonien*, [w:] *idem*, Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et cinéma, Unions Générale d'Editions, Paris 1977, s. 212.

dencję dominującą stanowi synekdocha jako jeden z wariantów metonimii. Głównym aspektem, na który Génette zwraca swoją uwagę, jest przyległość przestrzenna uformowana przez stosunek części do całości, w której obrębie następuje podporządkowanie jednej figury do drugiej, pomiędzy jedną partią a innymi partiami, gdzie dominuje obraz przestrzenności powiększonej. Przyległość niekoniecznie jest przestrzenna, ponieważ podobnie jak synekdocha ulega ona redukcji do metonimii[24]. Według Gérarda Génette'a niektórzy retorzy, próbując w swojej pracy metaklasyfikować figury, gdy podporządkowują tropy pod względem stosunku jednych do drugich, opierają się na zasadzie związku między metonimią a synekdochą[25]. W filmie *Nieodwracalne* podwójna relacja powstaje w efekcie nawiązania do kreacji podwójności temporalnej analizowanej przez teoretyków niemieckich. Podwójna relacja ustala opozycję między czasem opowiadanym (*erzählte Zeit*, czas historii) i czasem narracji (*Erzählzeit*)[26]. Przesunięcia między czasem opowiadanym a czasem narracji charakteryzują odwrócony rozwój losów głównej bohaterki Alex, których rozbieżność powstaje w rezultacie wprowadzenia figury elipsy temporalnej, gdy stan rzeczy następuje bez konsekwencji dla celów, choć należy go czasami skorygować lub koryguje on sam efekty przemieszczenia metonimicznego. W rezultacie zachodzenia na siebie gier narracyjnych quasi-fikcyjny czas narracji następuje w drodze rezerwy i przyzwolenia na pseudoczas[27]. Zachodzący efekt przemieszczenia opisuje Christian Metz w charakterze synekdochy jako przedmiot „montażu metonimicznego", uformowany poprzez wprowadzenie większego planu[28]. Uzyskana jednocześnie relacja metonimiczna wynika z nawiązania do dwóch aspektów tej samej akcji, w której punkt ciężkości pada na przyległości referencyjne czasu i przestrzeni[29].

Retrospekcja jako odwrotność temporalna

Pośród ważniejszych głosów na temat odwróconej narracji Mieke Bal opisuje figurę *deixis*, definiowaną przez nią jako „odwracalność, możliwość zamiany pierwszej i drugiej osoby[30]. W tym znaczeniu figura ta „ilustruje

[24] *Ibidem*, s. 213.

[25] *Ibidem*, s. 214.

[26] G. Génette, *Figures III*, s. 77.

[27] *Ibidem*.

[28] Ch. Metz, *op. cit.*, s. 232.

[29] *Ibidem*, s. 233-234.

[30] M. Bal, *op. cit.*, s. 31.

krzyżowanie się dróg jednostkowych i społecznych Innych, które w moim pojęciu stanowi o kulturowej doniosłości narracji"[31]. Zwłaszcza retrospekcje subiektywne krystalizują się przez odwołanie do przeszłości, jawiąc się w każdym tekście jako forma retrospekcji subiektywnych. Osiągnięty tym samym „dystans czasowy" wyróżniają z kolei dwa rodzaje anachronii przedstawianej

> [...] ilekroć retrospekcja dokonuje się całkowicie poza rozpiętością czasową fabuły prymarnej, mamy do czynienia z analepsą zewnętrzną [*external analepsis*], czyli retrospekcją zewnętrzną [*external retroversion*], gdy za fabułę prymarną uznamy podróż powrotną.[32]

Wymiar temporalny charakteryzuje w szczególności odwrócone koleje losu Alex, poczynając od sceny w przejściu podziemnym. Zdaniem Bal, retrospekcja wyłania się wewnątrz rozpiętości czasowej fabuły prymarnej w momencie zetknięcia z analepsą wewnętrzną (*internal analepsis*), czyli retrospekcją wewnętrzną (*internal retroversion*). Ową retrospekcję wyróżnia prymarna rozpiętość czasowa dokonywana w przypadku retrospekcji mniejszej. Fragment z przykładu charakteryzuje retrospekcja wewnętrzna uznająca za prymarną rozpiętość czasową moment od ponownego spotkania aż do „teraźniejszości", wobec której „wszystkie retrospekcje są zewnętrzne[33]. Retrospekcje wewnętrzne pokrywają się (częściowo) z narracją prymarną i mogą ją „zawłaszczyć". Informacja dostarczona przez te retrospekcje jest nowa i stanowi poboczny wątek fabuły. Stąd uzyskane informacje na temat nowo wprowadzonego aktora, kiedy „podczas" wydarzeń fabuły prymarnej z perspektywy czasu okazuje się, iż ma spore znaczenie[34]. Zawartość retrospekcji wewnętrznej pokrywa się z treścią fabuły prymarnej, podczas gdy retrospekcja służy jako wypełnienie luki w opowieści. Elipsa ta ze względu na przyzwoitość pozostaje niewypełniona i może również zostać użyta z bardziej uzasadnionych powodów charakteryzujących opowieść. Następuje tutaj inny sposób typizowania anachronii pod względem rozpiętości czasowej, w której istotną rolę odgrywa anachronia punktowa (*punctural*) oraz ciągła (*durative*) zapożyczona z językoznawczego podziału aspektu czasowników. Tymczasem zabieg odwrotny wyróżnia drugą możliwość, czyli retrospekcję wewnątrz antycypacji (*retroversion-witihin-anticipation*), wyłaniającej się wtedy, kiedy z wyprzedzeniem dowiadujemy się, w jaki sposób okoliczności zostają nam zaprezentowane w „teraźniejszości". W rezultacie zapowiedzi wyjaśnienia

[31] *Ibidem*.

[32] *Ibidem*.

[33] *Ibidem*, s. 91.

[34] *Ibidem*, s. 92.

ogłoszonej jako „teraz”[35]. Dlatego w kontekście filmu *Nieodwracalne* należy podkreślić, iż stosunek między tym, co teraźniejsze a przyszłe powstaje, gdy Marcus składa propozycję inicjacji zażyłego stosunku z Alex, jednocześnie antycypując przyszłe zdarzenia (*erzählte Zeit*), tymczasem w narracji filmowej (*Erzählzeit*) zachodzą chronologicznie wcześniejsze wydarzenia w formie antycypacji wewnątrz retrospekcji[36]. W scenie trzeciej odpowiada on z kolei retrospekcji wewnątrz antycypacji w sytuacji cofania się do sytuacji, kiedy Marcus odczuwa ból w nodze — jako wydarzenia antycypującego jej przyszłe złamanie. Można odnieść wrażenie, iż zdarzenia retrospekcyjne „zawłaszczają” narrację prymarną opartą na retrospekcji wewnętrznej przez wprowadzenie zabiegu analepsy, z której wynikają metonimiczne relacje rozproszone w rozpiętości czasowej.

Temporalne gry z narracją

Charakterystyczną interpretację gier narracyjnych z perspektywy teorii czasu przedstawia powieść Johna Williama Dunne’a pt. *Eksperyment z czasem*[37]. Ponieważ nie istnieje ona wyłącznie jako jedna, linearna oś czasu, występuje w niej wiele tzw. stanów czasu. Punktem wyjścia w tym układzie jest „czas pierwszy”, leżący u podstaw życia codziennego. Układając się linearnie, postępuje stale naprzód, tak jak stany rzeczy w świecie zewnętrznym. W drugiej kolejności stykamy się z „czasem drugim” współistniejącym z „czasem pierwszym”. Nie przebiega on linearnie, lecz jest zintegrowany w rodzaj „czwartego wymiaru”, w którym przyszłość, przeszłość, teraźniejszość przenikają się wzajemnie. Choć większość naszego życia spędzamy w „czasie pierwszym”, zyskujemy zarazem dostęp do „czasu drugiego” w różnorakiej formie, także podczas snu. Nie jesteśmy wtedy tak intensywnie pochłonięci chwilą obecną. Autor *Eksperymentu z czasem* porównuje „czas drugi” do koncepcji „wiecznotrwałej chwili” w okcydentalnej sztuce i filozofii. Potencjalnie także stan hipnozy i transu daje dostęp do stanu „czasu drugiego”. Gdy z kolei budzimy się ze snu i pamiętamy wyśnione zdarzenia i próbujemy nadać im sens, następuje proces zazębiania się „czasu pierwszego” i „czasu drugiego”. Stan ten oscyluje między tym, co przeszłe i zapamiętane, tym, co wirtualne i wyśnione oraz tym, co teraźniejsze i racjonalne. Identyczną naturę gier narracyjnych w filmie cechuje ujęcie koncepcji me-

[35] *Ibidem*, s. 99.

[36] *Ibidem*.

[37] Książka ta została opublikowana w 1927 r. Dotychczas nie doczekała się ona polskiego wydania.

tafory obrazu — kryształu jako tego, co bezpośrednio charakteryzuje obraz temporalności w filmie. Figura kryształu odpowiada bowiem za przejście w kwestii przedstawiania związku między czasem a przestrzenią w obrazie filmowym z kina typu klasycznego, tj. kina „stylu zerowego", w którym najbardziej istotną instancją jest ruch[38], do rodzaju opowiadania, w którym to jednostka czasu stanowi dominantę[39]. Z kolei relacja obraz — czas konweniuje z teorią „materii", charakteryzując, jak pisze Małgorzata Jakubowska,

> [...] nieskończoną serię koegzystujących wirtualnych i aktualnych obrazów wzajemnie się w sobie odbijających, gdzie aktualne przegląda się w wirtualnym, a wirtualne w aktualnym tak, iż oddzielnie stają się nie do wyodrębnienia.[40]

W filmie *Nieodwracalne* krystalizuje się bowiem metafora obrazu — kryształu w scenie ilustrującej moment, gdy Marcus, budząc się ze snu w łóżku z Alex, nie ma czucia we własnej ręce, choć nie umie tego faktu racjonalnie wytłumaczyć. W uprzednich scenach ułożonych chronologicznie w przyszłości, obserwujemy, jak temu bohaterowi zostaje złamana ręka podczas bójki w klubie. Należy przy tym zwrócić uwagę na semantyczną paralelę między tymi zdarzeniami, nie tyleż linearną i kauzalną, co paralelną, łączone przez metonimie temporalne. Dominują w tej narracji zwłaszcza zdarzenia wykraczające poza prawa chronologii. Ową formułę pamięci charakteryzuje natomiast możliwość uchwycenia narracyjnego związku między czasem a przestrzenią, choć jawi się ona złudna, odwrócona i cząstkowa.

Christian Metz, analizując relacje zawarte w języku filmowym, podkreślał, iż symbol czytany przez widzów artykułuje „przekaz ideologiczny filmowca w utworze oznacza grupę *signifiés*", tymczasem „obecne w nim symbole psychoanalityczne, społeczne, ideologiczne odpowiadają grupie *signifiants*"[41]. Francuski semiotyk wskazuje jednocześnie, iż wiele autorskich metafor jest w rzeczywistości metonimiami[42], ponieważ odpowiadają one tym samym podziałowi na formę filmu i jego treść. Związek tych figur bu-

[38] Cechy stylu „zerowego" to: jednoznaczność i zrozumiałość, realizm i obiektywizm, przezroczystość, oddziaływanie na emocje. Patrz: M. Przylipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994.

[39] Ta przemiana miała miejsce wraz z wyłonieniem się nurtu kina nowej fali we Francji, a w szczególności idzie tutaj o takie obrazy, jak: *Hiroszima, moja miłość* i *Zeszłego roku w Marienbadzie* Alaina Resnais'go.

[40] M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuzea*, Rabid, Kraków 2003, s. 65.

[41] Ch. Metz, *Propositions méthodologiques pour l'analyse du film*, [w:] Essais sur la signification au cinema, Tome 2, Éditions Klincksieck, Paris 1971, s. 98.

[42] Ch. Metz, *Réferentiel, discursif*, Union Génerale d' Editions, Paris 1977, s. 240.

duje tymczasem znaczenie w filmie[43]. Pojęcie *signifiance* przysparza trudności w filmie *Nieodwracalne*, albowiem obraz odcina się od przezroczystości narracji i realizmu, nachylając się ku abstrakcyjnej formie przedstawienia, przede wszystkim ku narracyjnym ujęciom czasu i przestrzeni. W tym miejscu Daniel Wójcik odnajduje klucz do tego filmu w kategorii przeznaczenia implikującej „apokaliptyczną myśl à propos nihilizmu i fatalizmu ludzkiego istnienia"[44]. Zauważa on, iż „świat" nie jest „umeblowany" w modelu linearnym, ponieważ każdy może decydować o własnym losie i życie stoi przed nami otworem, lecz odwrotnie — jest to rzeczywistość a p r i o r y c z n i e przesądzona, od której nie ma odwrotu i ratunku. O osi historycznej można wspominać w takiej mierze, w jakiej następuje powtórzenie danego elementu, nigdy jednak do tego samego ani do jej negatywnej strony wiążącej wtórny element z tym samym odsyłanym do czegoś innego. Wyróżnia ją jakkolwiek konstrukcja diegezy w filmie *Nieodwracalne*, która splata przyległe względem siebie tropy w systematycznie rozlokowanych kontekstach fabuły. Owe znaczenia wykraczają poza porządek linearny i kauzalny. Podobnie jak Jakobson głosił formalistyczną interpretację metonimii, tak David Bordwell, jako przedstawiciel nurtu neoformalnego, zarysowuje chwyty narracyjne znamienne dla artystycznych środków wyrazu, przy użyciu których film ma ograniczone, choć wciąż „otwarte" zakończenie, czym wypełnia tym samym kolejną konwencję „kina sztuki"[45].

Między estetyką snu i szoku

Istotnym kontekstem, w którym można lokować transgresję poetyckiej moderny Gaspara Noé, byłaby natura kina Luisa Buñuela, oparta w konstrukcji diegezy na porządku metonimii w jego filmach. Już na początku lat 40. XX w. Buñuel stwierdzał, iż jest:

> To najlepszy instrument do wyrażania świata snów, emocji i instynktów. [...] Czas i przestrzeń stają się podatne na zmiany, kurczą się i rozciągają na życzenie, a porządek chronologiczny i względny przepływ czasu nie odpowiadają rzeczywistości. Obrót koła odpowiada kilku minutom lub kilku stuleciom; ruch przyspiesza opóźnienia.[46]

[43] *Ibidem*.

[44] M. Brottman, D. Sterritt, *op. cit*., s. 40.

[45] D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin 1985, s. 228.

[46] L. Buñuel, *Kino instrumentem poezji*, [w:] Europejskie manifesty kina, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 291.

W tych słowach odwołuje się w takim samym stopniu do wizji przenikającej swoistość narracji filmowej, jak i utożsamia z tą ostatnią, podobnie jak Deleuze, z doświadczeniem snu. Na tym kończą się paralele z estetyką modernistycznego surrealizmu w filmach *Pies andaluzyjski* i *Złoty wiek*, ponieważ koresponduje ona z estetyką *ébranlement* kina Gaspara Noé[47]. W latach 30. XX w. filmy Buñuela oskarżano o okrucieństwo, a „obrzydzenie wzbudzała scena przecięcia brzytwą gałki ocznej, teraz podobne reakcje wzbudzają werystyczne obrazy [...], przemocy i szoku"[48]. Tragizm stopniowo rozwijany przez niego przybiera w tym przypadku formę tak prowokacji, jak mówienia prawdy o tym, w jaki on sam świat postrzega. Film *Nieodwracalne* zwłaszcza stanowi przykład wykładni „obrazu pamięci" głównych bohaterów, w szczególności zaś „obrazu myśli" przedstawianego przez Ludwiga Wittgensteina pod postacią jednostki temporalnej, gdzie: „Więził nas pewien obraz", z którego: „Nie mogliśmy wydostać się, bo tkwił w naszym języku, a ten zdawał się nieustannie powtarzać"[49]. W konsekwencji mamy do czynienia z powtórzeniem na poziomie metonimii, uwięzionym w poetycznej wymowie tego filmu na poziomie tego, co nieświadome i ekstremalne. Podobnie jego uprzednie filmy *Carne i Sam i przeciw wszystkim* zalicza się do nurtu zwanego „nowym francuskim ekstremizmem"[50], usytuowane zdaniem Jamesa Quandta „między naturalizmem [...] i manieryzmem w charakterze afektywnego formalizmu"[51]. W filmie *Nieodwracalne* zastosowano bowiem ujęcia trwające do kilkunastu minut długości jako przykłady anachronii ciągłej. Są w tym filmie zastosowane cyrkularne „travellingi" kamerą 16 mm z ręki, z wieloma zmianami lokacji, niedoświetlone i zamazane zdjęcia implikują ziarnistość faktury przybierającej postać efektu stroboskopowego na kształt działania wynalazku Briana Gibsona i Williama Burroughsa wywołującego halucynacje na jawie[52]. Realizowane efekty nieokreśloności są potęgowane niskim szumen o wysokości 28 Hz oraz odgłosami zadawanego bólu, a krzyki egzemplifikują relację metonimiczną, sugerując powrotną drogę przez czyściec.

---

[47] Tym określeniem posłużyła się Eugénie Brinkema w ślad za Jeanem Laplanche'em w odwołaniu do estetyki filmów Noé. Oznacza ono tym samym pojęcie „perturbacja" lub „szok".

[48] J. Quandt, *Flesh & Blood: Sex and violence in recent French cinema*, „ArtForum", February 2004, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_6_42/ai_113389507/; dostęp: 3.10.2012.

[49] L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 73.

[50] J. Quandt, *op. cit*.

[51] T. Palmer, *Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of The Body*, „Journal of Film and Video", The Board of Trustees of the University of Illinois, Fall 2006, s. 26.

[52] Ową analogię wykazał Nik Sheehan, reżyser filmu pt. *Flicker* na spotkaniu w ramach *Cafe Gazeta na* 9. M.F.F. Era Nowe Horyzonty, dnia 28 lipca 2012 r.

Na premierze filmu *Nieodwracalne* na Festiwalu w Cannes 10% publiczności niezwłocznie opuściło widownię w reakcji na sceny obrazujące dehumanizację. Ową reakcję można określić jako efekt oscylujący pomiędzy tym, co zbyt prawdziwe i tragiczne a tym, co wymyślone i abstrakcyjne, rewidujące estetykę surrealizmu kina Buñuela i szeregu rozwiązań formalnych modernistycznej awangardy w takich filmach, jak *Balet mechaniczny* Férnanda Légera, opartych na związkach między czasem i przestrzenią. Nie bez znaczenia, jak pisał Krzysztof Teodor Toeplitz, w nawiązaniu do poetyki filmu *Złoty wiek* jest to, iż „są filmy, wobec których trudno zachować postawę obojętną czy neutralną. Filmy, które albo się uwielbia, albo których się nienawidzi”[53]. W filmie *Nieodwracalne* na istotne pytania o charakterystykę przekształceń czasoprzestrzeni otrzymujemy jedną z możliwych odpowiedzi na przyczyny oraz konsekwencje tragicznego zdarzenia, które — pomimo ukazania ich w perspektywie nieciągłości temporalnej — pozostają w związku narracyjnym.

Kamil Lipiński

The Image of Inverted Narrative. The Case of the film “Irreversible”

Abstract

The article analyzes the case of reversed narration in the film “Irreversible” by Gaspar Noé as a one of the examples of group of films produced in the 1990’s based on the reversed narration and complex, modern construction of the syuzhet. The author stresses that temporal aspects of metonymic contiguity shows parallels with displacement of one event on the axis of chronology and the transitions between erzählte Zeit and Erzählzeit. Narratological reading of retrospective events provides dating back in time from primary narrative as a result of the use of i.e. the internal analepsa showing the time span in the story told. The shift from present and past goes beyond the linear and causal order by drawing on a comparison between J.W. Dunne’s various forms of theory of time and the Moebius strip. The group of events arranged in the causal but discontinuous order show the parallels that precede climax event and initiate the secondary narrative dating back in time.

Keywords: “Irreversible,” Gaspar Noé, inverted narrative, image, history.

[53] K. T. Toeplitz, *Atrament na ekranie*, „Film na świecie” nr 397/398, [w:] Kartki z kalendarza Profesora Toeplitza, Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych, Warszawa 1996, s. 156.