

Nota autora: Niniejszy tekst w niezmienionej, antychronologicznej formie, ukazał się w czasopiśmie *Images* 2013 nr 1-2, ss.206-210. Redaktorzy pisma z niewiadomych względów postanowili uczynić z mego artykułu esej stosując w tym celu niezrozumiały zabieg usunięcia wszystkich (!) przypisów. Mimo próśb, nie przesłano mi tekstu do korekty, toteż nie miałem wpływu na ostateczny kształt artykułu. W wersji drukowanej zachowano kursywę cytowanych fragmentów ale nie bardzo wiadomo, czy to cytat czy wyróżnienie. W trosce o to, by czytelnik nie odniósł wrażenia, iż przypisuję sobie myśli i słowa takich autorów jak Mirosław Przyłipiak czy sam Jurij Łotman, prezentuję tekst w formie, w jakiej przesłałem go redakcji (usunąłem tylko bibliografię, uznając ją za zbędną. Z resztą, jej też nie opublikowali).

Maciej Maryl, Warszawa 28 XII 2013

6. KONKLUZJA

Nieodwracalne, jako dziwna mieszanka realizmu i postmodernizmu w kinie jest pod względem formalnym bez wątpienia jednym z ciekawszych filmów ostatnich czasów. Gaspar Noé rozwija pomysł Christophera Nolana, czyniąc z odwrotnego porządku czasowego czynnik istotny dla zrozumienia treści filmu, podczas gdy w *Memento* stanowił on jedynie ciekawą zasadę konstrukcyjną, jednorazowo modelującą spostrzeżenia widza.

Widz *Nieodwracalnego* zostaje postawiony w nowej sytuacji – zna dany stan rzeczy, ale nic nie wie o jego przyczynach¹, co zmienia odbiór filmu. Wydarzenia śledzone w taki sposób nabierają nowego znaczenia - reżyser prowadzi skomplikowaną grę z widzem, polegającą na ukazywaniu wydarzeń przez pryzmat nieuchronności losu bohaterów i jasno określonych konsekwencji ich działań. Widz jest w lepszej sytuacji, gdyż wie więcej, niż bohaterowie – wie, jak wszystko się potoczy. Gra reżysera polega więc na zaproponowaniu widzowi dokładnej analizy zastanego stanu rzeczy i jego genezy. Jak sądzę, warto ją podjąć i nie wychodzić z kina przed końcem seansu.

5. PROPOZYCJA TEORII NARRACJI ANTYCHRONOLOGICZNEJ W DZIELE FILMOWYM

Każda wypowiedź – więc także dzieło filmowe – podlega trzem porządkom czasowym. W zrozumieniu tego zagadnienia pomocna będzie analiza czasów gramatycznych czasowników Hansa Reichenbacha². Badając strukturę czasów gramatycznych, Reichenbach wyróżnia trzy punkty czasowe: punkt mowy (czas, kiedy wypowiedź zostaje wyartykułowana), punkt zdarzenia (czas, w którym ma miejsce wydarzenie, o którym jest mowa), oraz punkt odniesienia (czas z którego perspektywy obserwujemy zdarzenie). Punkt odniesienia może pokrywać się zarówno z punktem zdarzenia, jak i z punktem mowy.

Analiza Reichenbacha pomaga nam jasno określić stosunek czasu przedstawionego do czasu rzeczywistego. Punktem mowy będzie w wypadku dzieła filmowego zarówno czas, w którym dzieło powstawało, jak i czas, w którym odbiorca się z nim zapoznaje. Punktem odniesienia będzie dla odbiorcy swoiste „centrum orientacji czasowej” – perspektywa, z

¹ Naturalnie, w filmach o nieuporządkowanej strukturze czasowej również mamy do czynienia z podobnymi odczuciami, ale nigdy nie były one tak konsekwentnie projektowane, jako zasada całego filmu.

² Hans Reichenbach, *Analiza gramatyczna języka potocznego*, §51.. Przeł. Jerzy Pelc [w:] *Logika i Język*. Pod. red. Jerzego Pelca. Warszawa 1967, ss. 132-148.

której prowadzona jest narracja, z której przedstawiane są wydarzenia. Punktem zdarzenia będzie naturalnie to, co narracja opisuje.¹

W filmach opowiadanych od końca ulega zaburzeniu jeden z wymienionych porządków czasowych. Nie jest to naturalnie punkt mowy, gdyż film nie został ani nakręcony, ani też puszczony w odwrotnym kierunku. Nie chodzi też o czas zdarzeń, który – wzorowany na obiektywnym czasie świata lub też subiektywnym bohatera – nie może wymknąć się chronologii – nie żyjemy do tyłu. Deformacji ulega punkt odniesienia – sposób przekazywania opowieści.

Mirosław Przyłipiak² wyróżnia cztery strategie narracyjne, które możemy przypisać punktowi odniesienia : (1) chronologiczna – wzorowana na rzeczywistości, (2) symultaniczna – oparta na równoczesnym opowiadaniu zdarzeń, (3) niechronologiczna – posiłkująca się retrospekcjami i antycypacjami, i wreszcie (4) achronologiczna – przyjmująca za swoją zasadę chaos, w którym nie da się określić wyraźnych relacji czasowych. Ostatnio obserwujemy duże zainteresowanie nową strategią, opartą na opowiadaniu zdarzeń w porządku czasowym odwrotnym względem punktu zdarzenia; nazwę ją tu antychronologiczną.

Naturalnie nie mamy tu do czynienia z czystą antychronologią, która zakładałaby pełne odwrócenie porządku czasowego z poruszaniem się aktorów w ruchu wstecznym i wypowiedzianiem kwestii od tyłu, co uczyniłoby film skrajnie niezrozumiałym. Współczesne kino proponuje jedynie antychronologiczne przedstawianie ciągu wydarzeń – zamkniętych jednostek czasu, opowiedzianych w wewnętrznym rytmie chronologicznym. Chodzi więc o odwrócenie relacji przyczyna-skutek w łańcuchu wydarzeń.

Posłużmy się formalistycznym rozróżnieniem na fabułę (*ogół zdarzeń i informacji związanych z daną historią*³) i sjużet (*te zdarzenia i informacje, które rzeczywiście znalazły się w filmie*¹). W świetle poprzednich rozważań pojęcie fabuły rozpatrywać będziemy w kategoriach czasu zdarzenia, sjużetu zaś – czasu odniesienia. Cała tajemnica antychronologicznej strategii narracyjnej polega więc na ukazaniu sjużetu od końca. Ma to znaczący wpływ na fabułę, którą ostatecznie rekonstruuje sam odbiorca w oparciu o sjużet. *W obliczu niepewności co do przebiegu zdarzeń – pisze Peter Wuss – odbiorca może próbować*

¹ Świadomie rezygnuję tu z podobnego rozróżnienia autorstwa Jana Mukałowskiego, gdyż Reichenbachowska koncepcja trzeciej formy czasu lepiej posłuży mi do zilustrowania moich poglądów. Mirosław Przyłipiak proponuje wprowadzenie kategorii czasu odbioru filmu, którą pomijam tu, jako nie należąca do dzieła.

² Mirosław Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*. Gdańsk 1994, ss. 45/46.

³ Mirosław Przyłipiak, *Kino stylu zerowego...*, op. cit., s.65.

uzyskać orientację na podstawie nielicznych regularności, to znaczy intuicyjnie dokonać abdukcji², szukać w polu akcji inwariantnych elementów percepcyjnych.³

Możnaby zaryzykować tezę, iż widz przywiązuje większą wagę do szczegółów, oglądając film w porządku antychronologicznym. Dzieje się tak, gdyż każdy detal może mu pomóc w uzyskaniu orientacji w świecie przedstawionym. Fabuła jest więc zrekonstruowana w inny sposób, niż by to miało miejsce w wypadku przyjęcia strategii chronologicznej, kiedy czekamy na rozwój wydarzeń. Oglądając film antychronologiczny chcemy jak najszybciej zrozumieć, co się stało – ogarnąć go. Podobny zabieg może służyć podkreśleniu przekazu autorskiego¹

Napięcie oczekiwania na rozwój wydarzeń i ich finał, towarzyszące – z większym lub mniejszym natężeniem – większości filmów chronologicznych, zostaje w filmach opowiedzianych od końca zastąpione pragnieniem rozeznania się w sytuacji i poznania przyczyn, która ją wywołały. Pytanie „*co to będzie?*” zostaje zastąpione innym – „*jak do tego mogło dojść?*”. Umysł odbiorcy jest więc automatycznie przeprogramowany na inne tory myślowe. Wie, że nic nie może się już zmienić, że akcja nieuchronnie zmierza do znanych mu wydarzeń. Z takiej perspektywy łatwiej obserwować wpływ różnych czynników na losy bohaterów i analizować efekt ich działań „na żywo” – już podczas trwania seansu.

Posługiwanie się takim chwytem jest zwykle uzasadnione autorskim zamysłem wciągnięcia widza w grę. Filmy tego rodzaju, opowiedziane w porządku chronologicznym, wiele by traciły.

Podsumowując, film antychronologiczny jest to taki film fabularny, w którym ciąg wydarzeń opowiedziany jest od końca, by skłonić widza do pogłębionej, nastawionej na detale, obserwacji sjużetu; zasadą napięcia w takim filmie jest nieznanostwo genezy obserwowanych wydarzeń zarówno w relacji do filmu jako całości, jak i – poprzedzającej sceny.

4. PROBLEM PRZEZNACZENIA

Jedną z kluczowych kwestii pojawiających się w filmach opowiedzianych w odwrotnym porządku chronologicznym jest zagadnienie przeznaczenia. Nie potrzeba do tego

¹ Ibidem.

² Wnioskowania przez analogie – wyciągnięcia wniosków na temat zdarzeń poprzez skonfrontowanie obserwowanych zjawisk z własnym doświadczeniem.

³ Peter Wuss, *Struktury narracyjne filmu a pamięć widza*. Przeł. Jacek Ostaszewski [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Pod. red. Jacka Ostaszewskiego. Kraków 1999, s. 393.

pełnego odwrócenia zdarzeń – wystarczy, że na początku filmu poznajemy zakończenie, a resztę wydarzeń oglądamy w porządku naturalnym². Filmy antychronologiczne różnią się tym, iż pozwalają dogłębniej, krok po kroku, przeanalizować przyczyny takiego, a nie innego zakończenia.

Przypadek Krzysztofa Kieślowskiego jest chyba najciekawszym przykładem filmu poświęconego kwestii przeznaczenia, w którym ostatnia scena pojawia się na samym początku (Witek grany przez Bogusława Lindę krzyczy: *Nie!* na sekundy przed eksplozją samolotu, którym leci). Jak zauważa Anna Miler - Curtin³ - ukazanie tej sceny podkreśla realność trzeciego wariantu historii bohatera i naznacza jego postępowanie fatalizmem – widz wie, co się stanie. Takie postawienie sprawy wzbudza niepokój i bezsilność widza wobec potężnego przeznaczenia, którego reżyser już nie oszuka.

Oglądanie wydarzeń przez pryzmat ich nieuchronności daje nam okazję do namysłu nad złożonymi mechanizmami kierującymi ludzkim losem. Jak w serialu *Colombo* – od początku wiemy, kto i w jaki sposób popełnił zbrodnię i jasne jest, że wytrawny detektyw wszystko odkryje; nie wiemy wszakże jednego – jak to zrobi? Podobnie, oglądając film antychronologiczny możemy domyślać się wydarzeń poprzedzających, ale wciąż nie mamy pewności. Zamiast tego skupiamy się na tym, jak bohaterowie wypełniają role do których predestynował ich reżyser. Doskonale wiemy, które działania zakończą się niepowodzeniem – niczym bogowie- obserwujemy bezcelowe zmagania ludzi z fortuną.

Nie znaczy to, iż uważam filmy antychronologiczne za manifesty biernej postawy wobec losu i Kubusiowej wiary, iż wszystko jest zapisane w górze na Wielkim Zwoju. Przypuszczam, iż zamysłem twórców jest raczej pewna gra z widzem – zasadzająca się an wpisanym w konwencje fatalizmie - polegająca na zaskoczeniu odbiorcy nieoczekiwanymi zdarzeniami, rzucającymi – mimo wszystko – nowe światło na film jako całość. Widz powinien się raczej skupić na procesie odnajdywania drogi w labiryncie filmu, zamiast doszukiwać się w nim jakiejś głębszej postawy fatalistycznej.

¹ Np. Pojawienie się w początkowych scenach *Nieodwracalnego* wypowiedzi : *Czas niszczy wszystko* można traktować jako wskazówkę przekazaną odbiorcy; nitkę, która pomoże mu się odnaleźć w labiryncie dzieła.

² Pomijam tu kwestię oglądania filmu, którego zakończenie znamy skądinąd – np. z recenzji – gdyż nie jest to zamysł konstrukcyjny twórcy filmu i nie podlega specjalnemu traktowaniu w toku narracyjnym.

³ Anna Miler-Curtin, *Przypadek Krzysztofa Kieślowskiego. Problem kompozycji i interpretacji* [w:] *Film: symbol i tożsamość*. Pod red. Jana Trzynałdowskiego. Wrocław 1992, Studia filmoznawcze t. XIV.

3. STRATEGIA CZASOWA W *NIEODWRACALNYM*

Nieodwracalne jest filmem, w którym przyjęty porządek czasowy jest w zasadzie jedynym mechanizmem nieurealnijającym. W filmie nie ma w zasadzie montażu – jedyne cięcia mają miejsce przy kolejnych cofnięciach w czasie, co i tak reżyser próbuje zamaskować pracą kamery, która w takich wypadkach „odlatuje” gdzieś w przestrzeń, by powrócić po chwili, ukazując wydarzenia poprzedzające.

Mirosław Przyłipiak, przedstawiając teorię *stylu zerowego* – tj. niewidocznego, realistycznego – traktuje płynność i ciągłość obrazu jako jeden z jego kluczowych elementów. *Nieodwracalne* jako seria kilkunastu ciągłych scen warunek ten spełnia. Dodatkowym akcentem urealnijającym jest praca kamery, która niczym *niezmordowany insekt*¹ wciąż kręci się bez spoczynku, podpatrując akcję. Chwył ten rzeczywiście wywołuje wrażenie „podpatrywania”; złudzenie, iż kamera kinowa pozwala nam z ukrycia śledzić akcję dziejącą się w rzeczywistości.

Kolejnym chwytem urealnijającym jest improwizacja. Jak przyznaje Vincent Cassel, odtwórca jednej z głównych ról – *Gaspar [Noé] dał nam zarys w postaci kilku linijek dla każdej sceny i nie wiedzieliśmy nawet, jak długo dana scena ma trwać*.² Aktor wprost stwierdza, iż w procesie budowania roli, musiał korzystać głównie z własnego doświadczenia. Jego filmowa partnerka – Monica Bellucci – była wówczas jego żoną, co dodatkowo skłaniało do grania samego siebie. Aktorzy rozmawiając w *Nieodwracalnym*, improwizują. Są przy tym bardzo naturalni, co potęguje w odbiorcy poczucie podpatrywania prawdziwych zdarzeń.

Mamy więc do czynienia z przemieszaniem *stylu zerowego*, z wyraźną, antychronologiczną formą. Fabuła filmu jest na wskroś mimetyczna, natomiast sjużet – to, co bezpośrednio pokazane – nie jest do końca realistyczny za sprawą przyjętej strategii czasowej. *Uchwytność formy* – pisze Alicja Helman – *powstaje w rezultacie stosowania szczególnych chwytów artystycznych [...] skłaniających do odbioru formy. Efektem ich działania jest dezautomatyzacja nawyków odbiorcy, poruszenie emocjonalne*.¹ Antychronologia jest więc zabiegiem – jak sądzę świadomym – skłaniającym do głębszego namysłu nad tym, co pokazano w bardzo sugestywny sposób.

¹ restless insect. por. Craig Roush, *Irreversible*, [w:] - <http://home.earthlink.net/~kinnopio/reviews/2003/irreversible.htm>, 22 III 2003.

² *Interview with Vincent Cassel* [w:] http://www.bbc.co.uk/films/2003/01/22/vincent_cassel_irreversible_interview.shtml, 22 III 2003.

2. STRUKTURA NIEODWRACALNEGO

Film *Nieodwracalne* wzbudził wiele kontrowersji, głównie z powodu wyjątkowo brutalnych scen przemocy. Już w pierwszych minutach filmu, gdy oglądamy wędrówkę Marcusa i Pierre'a po klubie *Rectum*, oglądamy niczym nieuzasadnione zło. Zaburzenie chronologii każe nam patrzeć na przemoc (np. wobec taksówkarza) i mord dokonany gaśnicą na bywalcu klubu, z perspektywy kary, nie – winy². Do końca nawet nie wiemy, czy brutalne postępowanie bohaterów to wymierzanie sprawiedliwości, odpowiedź na jakiś równie potworny czyn. Wszak widzieliśmy ich już wcześniej (chronologicznie – później) wyprowadzanych z klubu – jednego na noszach, drugiego w asyście policji. Kara za brutalne czyny ich nie ominie. Powstaje więc pytanie – *skąd się wzięła ta przemoc?* – które będzie towarzyszyć nam podczas projekcji. W każdej kolejnej scenie, oglądając wydarzenia poprzedzające wejście do *Rectum*, będziemy świadkami agresywnego zachowania Marcusa, który bije niemal każdego, kogo napotka (transwestyta, taksówkarz, bywalcy pubu). Akcja jest szybka – nie wiemy do końca, co tak właściwie się dzieje i chwytamy się najmniejszych przesłanek – Pierre mówi coś o zemście, Marcus szuka niejakiego Tasiemca (*le Tenia*)... Akcja układa się w ciąg brutalności, który osiąga swe koszarne apogeum podczas sceny gwałtu na Monice Bellucci.

W drugiej części filmu, opisującej czas poprzedzający powyższe zdarzenia, rytm filmu ulega spowolnieniu. Poszczególne sceny są dłuższe i jest ich mniej. Kamera prowadzona jest spokojnie, pomieszczenia są jasno oświetlone, nikt nie krzyczy i – co najważniejsze dla budowy pogodnego nastroju – bohaterowie śmieją się w każdej scenie.³ Pod koniec filmu obserwujemy fragmenty z życia prywatnego Alex i Marcusa. Agresja i nieczułość z pierwszej części zostaje zatarta przez uczucia emanujące z ekranu. W rytm wielkiego wyznania miłosnego – *Mon manege a moi* w wykonaniu Etienne'a Dahu – bohaterowie beztrósco pływają po mieszkaniu, przekomarzają się, okazując sobie czułość. Nadchodzi czas ulgi, pewnego oczyszczenia. Nie jest to jednak *happy end* – mamy wszak świadomość, iż oglądamy to, co było wcześniej; to, co już nie wróci; to, co nieodwracalne.

Takie „skażenie percepcji” pozwala nam zwracać uwagę na detale, które pewnie umknęłyby nam w ciągu klasycznej narracji – prorocze wizje głównej bohaterki, czy

¹ Alicja Helman, *Forma* [w:] *Słownik pojęć filmowych*. Pod. red. Ewy Siemińskiej-Degler. Wrocław 1990, t. II.

² Dziękuję Dominikowi Mokrzewskiemu za naprowadzenie mnie na tę myśl.

³ Jak zauważa Jason Shawhan, kontrast dwóch części filmu zarysowany jest również w warstwie muzycznej. W klubie *Rectum* słyszymy muzykę z gatunku *gabba* – niemiecko-duńskie ostre techno, podczas, gdy na przyjęciu w drugiej części słyszymy „filter-disco” – spokojną, francuską odmianę house'u. Por. Jason

rozmowy o potrzebie egoizmu w akcie seksualnym. Wszystko to nagle urasta do rangi ponurych przepowiedni, przypominających widzowi wydarzenia z początku filmu. Detale mają również inny wymiar, ukazują to, co nieodwracalne. Trudno sobie wyobrazić, by po tych wszystkich zdarzeniach Alex mogła równie swobodnie prowadzić rozmowy o seksie i, że jej partnerzy będą się czuć przy niej równie naturalnie. Najmocniejszym przykładem będzie tu niewinna propozycja Marcusa dotycząca seksu analnego. Wszystko, co oglądamy w drugiej części filmu zostanie zmasane przez nieuchronnie nadchodzące wydarzenia z części pierwszej.

Czas niszczy wszystko.

Motto filmu wypowiedza w pierwszej scenie tłusty pedofil – rzeźnik (Philippe Nahon) który w poprzednim filmie Noého (*Sam przeciw wszystkim*) zgwałcił swoją własną córkę. To mroczne zaproszenie do filmu buduje od razu ramy, w jakich ten film mamy odbierać. Wszystko, co zostało w filmie pokazane podlega tej zasadzie.

Destrukcyjna siła czasu staje się widoczna, w momencie, w którym Alex zstępuje do tunelu. Kamera szybkim ruchem odwraca się w górę, by pokazać nam napis *PASSAGE* (przejście podziemne), który w kontekście całego filmu nabiera dodatkowego znaczenia – jako przejście z nieba do piekła¹. Mijający czas bezpowrotnie kruszy to, co było.

Niektórzy krytycy² zarzucają Noému efekciarstwo i silenie się na fałszywy artyzm, poprzez użycie chwytu Christophera Nolana z *Memento*, bez żadnych po temu przesłanek. Czy rzeczywiście antychronologiczność jest w wypadku *Nieodwracalnego* tylko pustym chwytym? Zanim zastanowimy się, czy ta strategia jest świadoma, pomyślmy chwilę, co by było, gdyby historię opowiedziano chronologicznie? Nie biorąc pod uwagę już choćby katarktycznego znaczenia przedstawienia wydarzeń przyjemnych na końcu, zauważmy, iż uległaby zamazaniu konsekwentna strategia reżyserska, polegająca na ukazaniu, jak czas niszczy wszystko. Historia opowiedziana chronologicznie straciłaby wiele ze swego przekazu, stałaby się banalniejsza, gdyż mniej uwagi przywiązywaliśmy do niektórych detali. Owszem, śledzilibyśmy te same zdarzenia, ale pod zupełnie innym kątem, z innym nastawieniem.

Shawhan, *It's Beginning, To, and Back Again: The Sense-Deranging Sound + Vision of Gaspar Noe's Irreversible* [w:] <http://www.thefilmjournal.com/issue4/irreversible.html>, 20 III 2003.

¹ Tę strategię interpretacyjną proponuje Tim Merrill, *Irreversible* [w:] <http://www.filmthreat.com/Reviews.asp?Id=4195>, 20 III 2003.

² np. Darrin Keene, *Irreversible* [w:] <http://www.filmthreat.com/Reviews.asp?Id=3995>, 20 III 2003. Warto zaznaczyć, że recenzja jest dość kompromitująca – autor myli zdarzenia, po czym wyciąga z nich wnioski.

1. WSTĘP

W niniejszej pracy zajmuję się chwytem pozornie nowym – zaburzeniami w toku narracji filmowej, wynikającymi z zaburzeń czasu opowiadania. Z podobnymi zabiegami mieliśmy już do czynienia wcześniej, by przypomnieć choćby klasyczne *Pulp Fiction*, w którym całość fabuły, wyłania się z sekwencji autonomicznych, pozornie nieuporządkowanych scenek.

Konsekwentnie antychronologiczną narrację – tj. przedstawienie serii zdarzeń w odwrotnej kolejności czasowej, zastosował po raz pierwszy Christopher Nolan w *Memento* (2000), gdzie zabieg ten doskonale koresponduje z sensacyjną fabułą i dopełnia ją, poprzez wywoływanie w widzu poczucia zagubienia w wydarzeniach, jakie towarzyszy głównemu bohaterowi, cierpiącemu na zanik pamięci krótkotrwałej.

Gaspar Noé stosuje ten chwyt w *Nieodwracalnym*, z innym – jak sądzę – założeniem. Poprzez takie potraktowanie czasu opowiadania, reżyser modeluje proces odbioru dzieła, by wyrzeć na widzu określone wrażenie i zakreślić mu nowe pole poszukiwania wniosków. W obrazie Nolana mamy do czynienia jedynie z chwytem budującym napięcie.

Być może podobne stwierdzenia nie są uzasadnione i skazują mnie, jako głoszącego takie poglądy, na miano maszynki do przetwarzania kurzych odchodów na karmę dla kur, jak metaforycznie określił Piotr Kletowski krytyków, którzy doszukują się głębszych treści w filmach Noégo. Staję jednak twardo na stanowisku, iż forma *Nieodwracalnego* nie jest zwykłym, efekciarskim chwytem i ma głębokie uzasadnienie w treści filmu – gdy oglądamy utwór tego typu, zaczynamy od analizowania go pod kątem narzuconym przez autora w zakończeniu-początku i zajmujemy się weryfikacją jego tez, a dopiero potem wysuwamy własne. *Wartość dokumentuje się przez pierwszeństwo*¹.

Zagadnienie narracji antychronologicznej w filmie na przykładzie filmu

Gaspara Noégo - *Nieodwracalne*

Koniec (na) początku

Maciej Maryl

¹ Jurij Łotman, *O modelującym znaczeniu „końca” i „początku” w przekazach artystycznych (Tezy)*. Przeł. Jerzy Faryno [w:] *Semiotyka kultury*. Wyb. i opr. Elżbieta Janus i Maria Renata Mayenowa. Warszawa 1975, s. 376.