

5 x 2 – wersja żeńska i męska

SŁAWOMIR SIKORA

*Obcość zaczyna się nie na brzegu oceanów,
ale na granicy skóry.*

Clifford Geertz

*Fikcja to nie próba pokazania tego, co nie-
widzialne, lecz pokazanie rozmiaru, w jakim
niewidzialne tego, co widzialne, jest niewi-
dzialne.*

Maurice Blanchot

François Ozon należy zapewne do ciekawszych objawień w świecie filmu ostatnich lat. Choć prawdziwie intrygująca i nieoczywista, jak sądzę, jest dopiero historia opowiedziana w *5 x 2*. Wydaje się ona interesująca nie tylko na poziomie formy – na co często zwracali uwagę krytycy. To jednak ona staje się właśnie bardzo ważnym nośnikiem treści... co wcale nie znaczy – fabuły. Podobnie godny uwagi wydaje się jego kolejny film – *Czas, który pozostał* – który wychodzi w nieoczywisty sposób naprzeciw problemom i wyzwaniom, jakie może rodzić współczesność, wyjęta już z ram dominującej konwencji. Jego filmy w interesujący sposób relatywizują i przewartościowują naszą percepcję tego, co zwykliśmy nazywać kulturą, a co za Cliffordem Geertzem można by scharakteryzować jako szczególną sieć znaczeń, w której człowiek jest zawieszony i którą jednocześnie sam utkał¹. Ozon (podobnie jak to czasem czyni na przykład Almodóvar) konstruuje historie w bardzo mocny sposób podkreślające umowny i wyobraźniowy charakter norm i zwyczajów, w których jesteśmy „zanurzeni”, a zderzając bohaterów z „wyzwaniami”, pozwala im aktywnie przewartościowywać owe zastane (i dotychczas podzielane) znaczenia. Tak dzieje się przecież już w *Basenie*, gdzie świat wyobraźni dojrzałej kobiety-pisarki (obowiązek pracy, „tworzenie narracji”, *logos*) budzi się dla tu i teraz (ale i dla wspomnień) na skutek niezamierzzonego i niezaplanowanego kontaktu z młodą dziewczyną i jej stylem życia.

W tym tekście chciałbym się jednak skoncentrować tylko na *5 x 2*. Być może jedną z ciekawszych kategorii, jakie można do tego filmu zastosować, jest kategoria gry. Gry z widzem, ale nie tylko. Pierwszy element gry – właściwy zapewne każdemu reżyserskiemu zamysłowi, niemniej tu podniesiony do potęgi, wiąże się z konstrukcją filmu. Choć do kin trafiła tylko jedna wersja, to na DVD dostępne są dwie². Pierwsza – ta, która trafiła do dystrybucji kinowej, wydaje się bardziej przemyślana, intrygująca i stymulująca do myślenia, a opowiada ona w odwrotnej kolejności historię pewnego związku³; druga zaś (reżyserska, dostępna w dwupłytowym zestawie DVD) tę samą historię pokazuje już chronologicznie.

Redukuje w ten sposób postrzeganie „luk”, odstępów czasowych dzielących pewne fragmenty w opowiadanej historii związku – tym samym jednak zdecydowanie zmieniając znaczenia, jakie im przypisujemy, z uwagi na zmianę kontekstu pojawiania się scen. O ile w wersji drugiej owe odstępów czasowe nabierają znaczenia „skrótów”, do których jesteśmy przyzwyczajeni nie tylko zresztą w kinie, o tyle wersja pierwsza owe odstępów czasowe podkreśla, niejako zmuszając widza do ich dostrzeżenia (choć jednocześnie przejścia owe spaja, a tym samym znacząco redukuje drastyczność cięcia, tożsamość elementu muzycznego). Ów ciekawy zabieg formalny staje się czasem, jak sądzę, parawanem dla dość prostej i jasnej (w wersji chronologicznej) historii. Maurice Merleau-Ponty uznał niegdyś za ważne, byśmy byli zdolni dostrzegać nie tylko rzeczy same, ale również przestrzeń między nimi⁴. Narracja chronologiczna często zaciera owe odstępów, „odwrócona” – każe dostrzegać elementy historii w separacji – bierze też w nawias dominujące w naszym życiu myślenie przyczynowo-skutkowe. Poza tym obie wersje różnią się tylko nic nieznaczącymi epizodami – tak np. w wersji drugiej, chronologicznej, pojawia się pierwsze spotkanie biznesowe Marion i Gilles’a, jak sądzę, niewiele wnoszące.

W tej drugiej wersji końcowa scena „gwałtu”, którego Gilles dokonuje na bylej już żonie (eksmałżonkowie idą wszak dobrowolnie do łóżka, choć w pewnym momencie Marion aktywnie sprzeciwia się „miłości”), znajduje szczególne „usprawiedliwienie” (a cudzystów jest tu wyjątkowo ważny) w scenie „gwałtu założycielskiego” (i aktu zdrady), którego nad brzegiem jeziora dokonuje na Marion nieznanomy kochanek-agresor, a który „kładzie się cieniem” na całym jej późniejszym związku z Gilles’em. Jej opór, w czasie tego pierwszego, jest zdecydowanie słabszy – nie krzyczy (co robi przecież w pokoju hotelowym – będąc wszak z mężem, nawet jeśli już byłym), jej gesty sprzeciwu „zamierają”, powstrzymując i separując jedynie mężczyźną, zaś opór szybko przemienia się w aktywny współudział. Owa scena (drugiego) „gwałtu” (pieczętująca rozwiązanie związku Marion i Gilles’a) może się wydawać – w wersji chronologicznej – aż nazbyt jawnym dopełnieniem „niezakończonych” nocy poślubnej, kiedy pijany (również ze szczęścia), „Bogu ducha winny” Gilles zasypia w hotelu, nie doczekawszy przyjscia żony przygotowującej się na noc poślubną. W wersji pierwszej (kinowej) owa scena łóżkowa następuje po długiej sekwencji zdjęć u prawnika, gdzie „nieobecni myślami” małżonkowie wysłuchują umowy rozwiązującej ich kilkuletni związek, o którym nic wówczas jeszcze nie wiemy. W tej wersji pozbawione motywacji pójście do łóżka może budzić zdziwienie, a przebieg relacji „miłosnej” – z uwagi na brak jakiegokolwiek motywacji – wydaje się bardzo brutalny.

Podobnie następną sekwencją scen – zaawansowanej ciąży i porodu – kolejność ich pojawienia się diametralnie zmienia ich percepcję. W wersji chronologicznej „gwałt założycielski” (jak go dość arbitralnie nazwałem, a będący może tylko zwykłym /?/ aktem zdrady) od sekwencji szpitalnej (gdy Marion pojawia się w zaawansowanej ciąży) dzieli jedynie krótkie ujęcie powrotu Marion do hotelu. Znika ona za drzwiami pokoju, by po krótkiej chwili (cięcie) pojawić się już w ciąży na korytarzu szpitalnym (w wersji kinowej kobieta przytula się do ciągle śpiącego męża, zapewniając go o swojej miłości). A pojawienie się dziecka (w wersji chronologicznej) w sposób niemal „naturalny” wydaje się konsekwencją namiętnego stosunku pozamałżeńskiego. W wersji kinowej owe sekwencje



porodu wydają się jednymi z bardziej niezrozumiałych w filmie. Dlaczego Gilles nie jedzie do szpitala, gdy żona zawiadamia go o zbliżającym się porodzie? (Po telefonie od żony prosi sekretarkę, by nie łączyła go z nikim i oddaje się pracy). Dlaczego spokojnie (czy to aby właściwe słowo?) konsumuje w tym czasie obiad? Dlaczego zamiast wejść do szpitala, czeka w samochodzie? Dlaczego tak dziwnie reaguje, gdy matka żony pokazuje mu syna? Dlaczego robi to wszystko? Wydaje się, że na skutek dechronologizacji spora część publiczności (moje nieliczne rozmowy z osobami znającymi film nie pozwalają tu na zbyt śmiałe konkluzje) w ogóle nie łączy tych zachowań z totalną ambiwalencją i wątpliwościami Gilles'a wobec własnego ojcostwa (nawet po wyjściu z kina, kiedy w zasadzie znajomość wszystkich „faktów” pozwala na dokonanie reinterpretacji filmu). Warto zauważyć, że kiedy oglądamy film w wersji odwróconej, to nie tyle (nie tylko) nie rozumiemy, dlaczego Gilles tak się zachowuje, ile raczej aktywnie rozumiemy jego zachowanie inaczej, przypisując mu – najpewniej, nawet jeśli nie „mocno” – przede wszystkim negatywne cechy charakteru, obojętność itd.⁵ Dekontekstualizacja jest tu jednocześnie rekontekstualizacją... choć ów nowy kontekst tworzy przede wszystkim zbiór stereotypów w głowie widza...

To dlatego, kiedy matka Marion wskazuje mu dziecko, Gilles dopytuje, czy owym dzieckiem nie jest maleństwo leżące obok, o – jak się może wydawać – ciemniejszej karnacji (ów kochanek-gwałciciel był typem zdecydowanie południowym – ale czy aby Marion opowiedziała o swoim akcie zdrady aż z takimi szczegółami? Wydaje się, że w tym filmie pozostają punkty niedookreślone, które nie dadzą się wyjaśnić i sprowadzić jedynie do aktu „pierwotnej zdrady”). W tę niezrozumiałą ambiwalencję wokół narodzin dziecka ciekawie wpisuje się głos aktora odtwarzającego rolę Gilles'a. Stéphane Freiss powiada, że próbując znaleźć motywy dla „zachowania Gilles'a”, wyobraził sobie, że odtwarzana postać jest kryptohomoseksualistą. To ciekawe, bo jego słowa każą silnie domniemywać, że reżyser prowadził grę w niewiadome również z aktorami, czyniąc ich zachowania nieprzezroczystymi dla nich samych⁶.

Również zdecydowanie niejednoznaczna (w wersji kinowej) wydaje się historia, którą Gilles opowiada w ramach zabawy w trakcie wieczornego spotkania ze

swoim bratem Christophe'em i jego młodszym chłopakiem. Opowieść wyływa jako efekt dyskusji o szczerości w związkach, którą deklaruje para gejowska. Szczególnie młody chłopak przyjmuje tę historię małżeńskiego przekroczenia – gdzie scena orgii dotyczy relacji tak z kobietami, jak i mężczyznami – z wyraźnym zainteresowaniem. Obecna w opowieści Marion nie uczestniczy w tej „zabawie”, a jej rola sprowadza się tam jedynie do obserwacji biseksualnych wyczynów Gilles'a. Zaciekawieniu opowiadaniem, z pewną nutą niedowierzania ze strony pary gejowskiej, towarzyszy ukradkiem otarta łza Marion. I choć na prośbę męża potwierdza ona prawdziwość przygody, to przecież do niej, a nie do gości kierowana jest jego historia, która zapewne mogłaby znaleźć się jako *exemplum* w książce Erica Berne'a⁷. A pytanie: *W co grają ludzie?* pozostaje intrygujące tylko w pierwszej (kinowej) wersji, kiedy widoczna, lecz nieoczywista gra między małżonkami nie znajduje jeszcze jednoznacznej motywacji. W wersji chronologicznej wydaje się banalnym odegraniem „pierwotnego” zranienia. Widz kinowy może (choć, jak powiedziałem, chyba nie zawsze tak się dzieje) rozpoznać perfidię tej gry, w której Gilles jest w szczególnie bezwolnym narzędziem własnej nieświadomości, dopiero rekonstruuje całą historię po wyjściu z kina.

Owe dwie wersje można by chyba umownie nazwać „żeńską” i „męską”. A jeśli mówię „umownie”, to dlatego, że w gruncie rzeczy nie poznajemy wprost stosunku bohaterów do tego pierwszego aktu „grzechu” kobiety (od którego wszystko się zaczęło – prawie jak w Biblii, choć owo „prawie” czyni tu pewną różnicę). Reżyser pokazuje tylko niektóre wybrane zachowania bohaterów, odzierając je z codzienności, ale też w zasadzie pozbawiając jakichkolwiek dodatkowych wyjaśnień. (Obserwujemy jedynie zachowania i gry, które toczą się „obok”, na kanwie, jako reperkusje owej historii założycielskiej).

Czy można zatem twierdzić, że o ile wszystkie zachowania Gilles'a znajdują motywację i usprawiedliwienie w tym inicjalnym „akcie zdrady” (choć tak naprawdę wcale nie mamy pewności, czy Gilles jest świadom owej zdrady – nie zostało to nigdzie powiedziane *expressis verbis*, choć my wiemy, że ona się dokonała), o tyle „wersja kobieca” demotywuje zachowania Gilles'a, pozbawiając je wszechwładnej i zawsze obecnej przyczyny („męski logos”, logiczne myślenie przyczynowo-skutkowe, owo coś, co leży u podłoża wszelkich obserwowalnych zachowań Gilles'a), esencjalizuje każdorazowo tu i teraz dziania się? „Przekroczenie” nie wydarzyło się na początku, dzieje się zawsze właśnie tu i teraz. Nie znajduje wytłumaczenia w żadnej „założycielskiej przyczynie”. Czy tak właśnie możemy odczytać filozofię i przesłanie autora? To, co się wydarzyło kiedyś, nie motywuje dalszych zachowań. Deklarowana przez parę gejowską gra w szczerość wcale nie jest gwarantem sukcesu dla grających...

W tej drugiej wersji Marion jest zawsze „ofiara”. Właściwie można by tu skorzystać z wieloznacznego angielskiego słowa *game*, które pozwoliłoby zapewne na wprowadzenie pojęcia gry (myśliwskiej gry) – stawką w niej byłaby Marion jako zwierzyna łowna. W końcu jest ona ofiarą (choć ambiwalentną ofiarą) również w owej „założycielskiej” scenie gwałtu – a to, dlaczego zakochana kobieta w tak szczególnej chwili tak szybko ulega namiętności, pozostaje zagadką⁸.

W filmie widzimy trzy sceny miłosne, których wymowa nie jest do końca jasna. Podążanie ścieżką odwróconej chronologii, pozwala – jak sądzę – silniej wyakcentować pewną dwuznaczność. Opisana scena gwałtu na byłej (już) żonie,



aktu, który zaczyna się „dobrowolnie” (?), a kończy aktywnym i pogwałconym, sprzeciwem. Kamera w świetle dnia śledzi upadek i porażkę tak mężczyzny, jak i kobiety. Scena druga. Ów szczególny gwałt (uwiedzenie?), który choć zaczyna się od relacji siłowej – przypadkowy mężczyzna-agresor przymusza kobietę, lecz ta wkrótce odnajduje się w owej grze, odwzajemniając namiętność. Nie widzimy kontynuacji owej z pewnością gorącej relacji, która rozgrywa się w liminalnej sferze nad brzegiem wody w dwuznacznym świetle nocy, rozjaśnionej iluminacją z pobliskiego hotelu i przyjęcia weselnego. Przekroczenie Marion dokonuje się właśnie w atmosferze i przestrzeni transgresji: brzeg wody, jasna noc, obrzęd weselny. (Marion nie ulega przecież innym mężczyznom, którzy zabiegają o jej względy na dyskotecę, gdy jest jeszcze samotna). I pierwsza chronologicznie relacja między Gilles’em a jego wcześniejszą partnerką. Owa zdecydowanie chłodniejsza od Marion brunetka wydaje się też twardszą od niej partnerką. Miłosną scenę rozpoczyna utarczka, gra „o” i „z” partnerem. Valérie odsyła Gilles’a do Marion. Gilles demaskuje tę grę, pytając, czy rzeczywiście ona sobie tego życzy, a następnie inicjuje – jak się wydaje – z początku nieco wymuszoną miłość. Scena rozpoczyna się w jasno oświetlonym pokoju hotelowym. Kiedy na twarzy Valérie zaczynają pojawiać się sygnały „przełamania chłodu”, oznaki przyjemności, następuje cięcie i już w mroku (!) pokoju przez chwilę obserwujemy namiętną relację. W wersji kinowej jest to ostatnia relacja miłosna, jaką oglądamy. Chłód dnia i namiętność nocy (w wydaniu Valérie i Gilles’a) nigdy nie stają się (nie widzimy tego!) udziałem Marion i Gilles’a. Oni powtarzają ciągle tę samą grę w różnych postaciach. Rana Gilles’a nigdy się nie goi, pozostaje stygmatem, dlatego są skazani na powtarzanie ciągle tej samej rozgrywki, choć przecież wydaje się, że po obu stronach można dostrzec również objawy uczucia. Wyrывая się z tego zaczarowanego kręgu, kiedy Gilles proponuje, by spróbowali jeszcze raz, Marion po krótkiej chwili namysłu (?) zamyka za sobą drzwi hotelu.

SŁAWOMIR SIKORA

¹ Wierząc wraz z Maxem Weberem, że człowiek jest zwierzęciem zawieszonym w sieci znaczeń, które sam utkał, pojmuję kulturę jako owe sieci, których analiza nie jest zatem nauką eksperymentalną poszukującą praw, lecz nauką interpretatywną poszukującą znaczeń. C. Geertz, *Opis gesty: w stronę interpretatywnej teorii kultury*, tłum. S. Sikora, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, M. Kempy i E. Nowicka (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN 2003, s. 36.

² Pani Małgorzacie Kostro z firmy Gutek Film (dystrybutora filmu) dziękuję za udostępnienie mi kopii filmów.

³ Sam reżyser powiada, że pomysł na odwrócenie kolejności w relacjonowaniu historii podsunął mu film Jane Campion *Two friends*.

Por. wywiad z reżyserem w materiałach promocyjnych do filmu: <http://www.gutek-film.pl/5x2/> (28.10.2006).

⁴ M. Merleau-Ponty, *Film i nowa psychologia*, tłum. M. Zagajewski, w: A. Helman (red.), *Estetyka i film*, ISPAN, WAiF, Warszawa 1972.

⁵ To nieco szczególnie, że reżyser bagatelizuje owe fakty i związki. W filmie ukazuje w końcu jedynie znaczące epizody z życia pary, nawet jeśli je od razu dekontekstualizuje i tym samym pozbawia jasnego znaczenia. Por. rozmowa z reżyserem w materiałach promocyjnych do filmu (strona internetowa cyt.).

⁶ *Zaczęliśmy kręcić w takiej kolejności, w jakiej sceny pojawiają się na ekranie. (...) Zwykle, gdy zaczynam pracę nad filmem, dokładnie*

wiem, kim jest i dokąd zmierza mój bohater. Czytam scenariusz setki razy, a każda scena pomaga mi w kreowaniu mojej postaci. Każdy dzień na planie „5 x 2” zmuszał mnie do rezygnacji z tej metody. Musiałem skupić się na teraźniejszości, starać się stworzyć historię tego związku, nie wiedząc nic o mojej partnerce ani o tym, jak się poznaliśmy. Musieliśmy uważnie się obserwować i słuchać siebie nawzajem, otworzyć nasze umysły. (...) Kiedy czytałem scenariusz, znaczenie niektórych scen nie było dla mnie do końca jasne. Wiele z nich wyglądało całkiem zwyczajnie, ale skończony film wydobywa ich prawdziwy sens. (...) François rozmawiał z nami przed kręceniem, a także po skończeniu każdej części. Pytał nas, kim są nasze postaci, do czego dążą i co mają za sobą. Żeby sobie to wszystko jakoś poukładać, założyłem, że Gilles ma kłopoty ze swoją seksualnością. Jego nieudany związek z Marion, podobnie jak jego wcześniejsze niepowodzenia z kobietami, świadczą o tym, że mimo iż zawsze wiązał się z kobietami, tak naprawdę powinien być z mężczyzną – powiada Freiss w wywiadzie. Inną oczywiście sprawą jest to, dlaczego ów ukryty homoseksualizm miałby w taki sposób wpływać na stosunek do dziecka (w filmie pojawia się przecież ciekawa opowieść o alternatywnym sposobie poczęcia dziecka w „parze” lesbijsko-gejowskiej). Por. wywiad ze Stéphane'em Freissem w materiałach promocyjnych do filmu (strona internetowa cyt., podkr. moje).

⁷ E. Berne, *W co grają ludzie? Psychologia stosunków międzyludzkich*, tłum. P. Izdebski, Warszawa 1987.

⁸ To jeden z punktów niedookreślonych w filmie. Być może na nim mogłaby się opierać

hipoteza homoseksualności Gilles'a (stawiana przez Freissa), która poza tym wydaje mi się bardzo słaba (czy tropem nie jest raczej „południowość”, „włoskość” kochanka-agresora, jak i niedawnego chłopaka Marion?). Ale czy film, tak jak literatura, nie może pozostawiać takich właśnie niedomkniętych sensów? W dziwnym i intrygującym krótkim opowiadaniu Karen Blixen pisze o nieco podobnej historii (choć rozgrywającej się jeszcze w XIX stuleciu), a opis „sedna” tajemniczego spotkania młodej mężatki z „dzikim człowiekiem” sprowadza się do krótkiego „nieprzezroczystego” passusu: *To spotkanie w zaroślach od początku do końca przebiegło bez słowa. To, co się wydarzyło, można by oddać tylko pantomimą. Dla dwojga aktorów tej pantomimy nie istniał czas. Mierzona zegarem, trwała cztery minuty.* K. Blixen, *Pierścienie*, w: *tejże, Anegdoty o przeznaczeniu*, tłum. W. Juszcak, Sic! Warszawa 1995, s. 220.

⁹ K. Heider, *Ethnographic Film*, University of Texas Press 1976.

¹⁰ Taka jest też konkluzja Geertza w wymienionym już tekście odnośnie do opisanych w nim „wydarzeń etnograficznych”. Tam też wyłożona została idea „opisu gestego”. Por. C. Geertz, dz. cyt. Oczywiście nie chciałbym, aby opisana w niniejszym tekście opozycja „męskie – żeńskie” stała się podstawą przypisywania jakichkolwiek trwałych „jakości” poszczególnym płciom. Jest ona raczej pewną opozycją strukturalną, która może ulegać również odwróceniu... Za dyskusje o i wokół filmu dziękuję Teresie Rutkowskiej, Annie Oleńskiej i Karolinie Dudek.

