



Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w
Łodzi, Wydział Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej

Denijal Hasanović

*Analiza filmu „Dziecko” („L'Enfant”), według scenariusza i w reżyserii Jean-Pierre’a i Luca
Dardenne – łączenie różnych poetyk kina gatunkowego*

Rozprawa doktorska napisana pod opieką promotorską
dr hab Filip Bajon, prof PWSFTviT

Łódź 2024

Spis treści

Wstęp	5
1. Analiza.....	6
2. Styl i poetyka autorska braci Dardenne.....	79
3. Podsumowanie.....	81
Bibliografia	82

— blaq out collection —

LES FILMS DU FLEUVE ET ARCHIPEL 35 PRÉSENTENT



PALME D'OR
FESTIVAL DE CANNES 2005



l'enfant

UN FILM DE JEAN-PIERRE ET LUC DARDENNE

JÉRÉMIE RENIER

DÉBORAH FRANÇOIS

Foto: Christian Peters - Agence Debra - Via 66 - L'Espresso

avec Jérémie Segard, Fabrizio Rongione et la participation de Olivier Gourmet. Soutenu de Jean-Pierre et Luc Dardenne • Directeur de la photographie: Niko Matzaris • Costumes: Jean-Louis Bonnaire • Montageur: de Jean-Pierre et Luc Dardenne • Musique: Marco Ferreri • Chef décorateur: Igor Cabré • Chef costumier: Marc Paré • Bénéficiaire du programme Hors-Pair • Producteurs: Jean-Pierre et Luc Dardenne, Benoît Foyat • Producteur exécutif: Olivier Brécard • Producteurs associés: Michel J. Jacoby, Genevieve Lussat, Rosalinde Lippert • Film coproduit par Les Films du Fleuve, Archipel 35 • RTBF (Belgique) belge, Screen Invest, ARTE France Cinéma, avec le soutien du Centre de Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté Française de Belgique et des Vlaamse Mediamedia, du Centre de Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté Française, de la Communauté Française • Wallonie-Bruxelles et de la Ligue Nationale de ÉCRIMAGES, du Programme MEDIA Plus de la Communauté Européenne, avec la participation de Canal+ • du Centre National de la Cinématographie, de WALLIMAGE, avec le soutien de LAFAC • Distribué par Épiphanie

ÉDITION APPROUVÉE

PAR LES RÉALISATEURS

Fot. 1.

DIRECTORS' STATEMENT:

„This film probably dates from a day during the shooting of our previous film (THE SON). We were in Seraing, Belgium on Rue du Molinay. In the morning, afternoon and evening, we saw a girl pushing a pram along, with a newborn baby asleep inside it. She didn't seem to be going anywhere in particular – just around and around with the pram. We have often thought back to this girl, her pram, the sleeping child, and the missing character: the child's father. This absent figure would become our story... A love story that is also the story of a father.” Jean-Pierre and Luc Dardenne.¹



Fot. 2.

¹ <https://www.sonyclassics.com/thechild/externalLoads/presskit.pdf>

WSTĘP

Scenariusz filmu „Dziecko” („L'Enfant”), składa się z 88 scen. Poniższe opracowanie będzie polegało na analizie oryginalnego scenariusza pt. „Dziecko” autorstwa Luca i Jean-Pierre'a Dardenne (scenariusz opublikowany w angielskim wydaniu „On the back of our images. Volume one: 1991-2005” Luc Dardenne, translated by Sammi Skolmoski, published by featherproof books, Chicago, Illinois, 2019) oraz samego filmu „Dziecko” („L'Enfant”), w reżyserii Luca i Jean-Pierre'a Dardenne (rok produkcji 2005). Numeracja omawianych poniżej scen jest zgodna z numeracją scen w scenariuszu. Przytaczane cytaty ze scenariusza zawierają interpunkcję oraz pisownię zastosowane w scenariuszu.



Fot. 3.

ANALIZA

W scenie PIERWSZEJ poznajemy Sonię „*a young woman of eighteen years*”². Dziewczyna niosąc na rękach swoje niemowlę, wspina się schodami w bloku, w którym znajduje się mieszkanie jej i Bruna. Gdy otwiera drzwi kluczem, Sonia dowiaduje się, że w mieszkaniu nie ma Bruna, a zamiast niego mieszkają tam jacyś nieznani jej chłopak i dziewczyna. Lokatorzy nie chcą wpuścić Soni do środka i dochodzi do krótkiej szarpaniny pomiędzy nimi a nią. W trakcie tej szarpaniny Sonia dowiaduje się, że Bruno, nic jej o tym nie mówiąc, wynajął tej parze mieszkanie na tydzień. Soni nie udaje się wejść do mieszkania, ale udaje jej się dostać od młodej pary ładowarkę do komórki. Ładowarka jest Soni potrzebna, ponieważ bateria jej komórki wyczerpała się. Do czego konkretnie dziewczyna potrzebuje sprawnej komórki? Nie pada informacja na ten temat, ale domyślamy się, że Sonia zakłada, że w telefonie znajdzie jakąś wiadomość od Bruna. Dlaczego Sonia nie naładowała telefonu w szpitalu, z którego dopiero co wyszła po porodzie? Przecież mogła tam od kogoś pożyczyć ładowarkę i naładować komórkę. Na ten temat też nie pada informacja, ale możemy się domyślić, że Sonia po prostu o tym nie pomyślała. Dlaczego o tym nie pomyślała? Pewnie dlatego, że nie ma zwyczaju przewidywać i planować konsekwencji swoich działań. Dlaczego? Dlatego, że jest nieodpowiedzialna. Z czego bierze się u Soni ten brak odpowiedzialności? O tym dowiemy się później.

Już w pierwszej scenie zostaje w wyraźny sposób zasygnalizowany wewnętrzny problem Soni, a jest nim brak odpowiedzialności. Warto tutaj wyjaśnić, że w dramaturgii filmowej wewnętrznym problemem bohatera nazywamy ten problem, którego bohater nie jest świadomy, a widz jest. W tym sensie widz wie więcej o bohaterze niż bohater sam wie o sobie. Klarowne zarysowanie wewnętrznego problemu bohatera ma ogromne znaczenie w budowaniu postaci bohatera oraz w budowaniu samej historii ponieważ: 1) sprawia, że widz będzie oglądał film, śledząc losy bohatera w oczekiwaniu na ten moment w drugiej połowie trzeciego aktu, w którym bohater uświadomi sobie swój wewnętrzny problem (ten moment Arystoteles w „Poetyce” nazywa rozpoznaniem) i przejdzie końcową przemianę; 2) określa temat filmu, gdyż w momencie rozpoznania bohater uświadamia sobie swój wewnętrzny problem i na podstawie tego dokonuje konkretnego wyboru, który świadczy o tym, że bohater od teraz będzie uznawał inny od dotychczasowego system wartości.

Podczas wcześniej wspomnianej krótkiej szarpaniny, do której dochodzi pomiędzy nieznaną młodą parą a Sonią, niemowlę na rękach Soni zaczyna płakać. Nie przerywając walki z parą, Sonia wyjmując pierś i zaczyna karmić niemowlę, które uspokaja się. Już w pierwszej scenie zostaje w wyraźny sposób zasygnalizowany wewnętrzny potencjał do końcowej przemiany Soni (stanie się osobą odpowiedzialną). Czy w momencie, gdy niemowlę na jej rękach zaczyna płakać, Sonia przestaje walczyć o ładowarkę? Nie, nie przestaje. W ten sposób dostajemy wyraźny sygnał o magicznych mocach Soni: jest wytrwała, jest *fighterem* oraz ma zdolność do empatii. Magicznymi mocami nazywamy wszystkie te cechy charakteru danej postaci, dzięki którym potrafi ona mieć bezpośredni wpływ na swoje otoczenie. Te cechy charakteru mogą być pozytywne, jak np. zdolność do empatii lub negatywne, jak np. skłonność do przemocy – w zależności od danej postaci.

Czego dowiadujemy się o postaci Bruna? Dowiadujemy się, że podobnie jak Sonia jest nieodpowiedzialny, gdyż wynajął mieszkanie, mimo tego, że wiedział, że dziewczyna po porodzie

2 Luc Dardenne, *On the back of our images. Volume one: 1991-2005*, translated by Sammi Skolmoski, featherproof books, Chicago, Illinois, 2019, s. 207.

wróci do domu z niemowlęciem. Już w pierwszej scenie zostaje w wyraźny sposób zasygnalizowany wewnętrzny problem postaci Bruna, a jest nim, tak jak u Soni, brak odpowiedzialności. W tej pierwszej scenie Sonia (a widz razem z nią) dowiaduje się, że Bruno wynajął parze mieszkanie na tydzień. Dzięki temu otrzymujemy wyraźny sygnał, że uwaga Bruna jest skierowana na pieniądze. W systemie wartości, zgodnie z którym postępuje Bruno, pieniądze stoją ponad innymi rzeczami i/lub sprawami. Przy czym (i to jest istotne!) nie muszą to być jakieś duże pieniądze (bo ile można zarobić wynajmując mieszkanie na tydzień?), ale sam fakt, że chodzi o pieniądze, wystarczy, by określić system wartości Bruna. Skąd u Bruna wziął się właśnie taki system wartości? O tym dowiemy się później. Z samego faktu, że Sonia wraca do domu sama z niemowlęciem, wnioskujemy, że Bruno nie pojechał do szpitala, żeby ją stamtąd odebrać. Dlaczego tego nie zrobił? Czy dlatego, że nie zależy mu na Soni i na dziecku? Czy dlatego, że nie kocha Soni? A może dlatego, że coś mu się stało i nie mógł po nią przyjechać do szpitala? Odpowiedzi na te pytania też znajdziemy później. Oprócz tego, z pierwszej sceny dowiadujemy się o jeszcze jednej istotnej kwestii określającej relację Bruna i Soni: Bruno, nie tylko nie skonsultował z dziewczyną decyzji o wynajęciu mieszkania, ale nawet jej o tym nie poinformował. Czy to oznacza, że nie liczy się z jej zdaniem, że nie ma wobec niej szacunku? O tym dowiemy się później.

Podsumowując: pierwsza scena sugeruje widzom, że będą oglądali film, którego główną bohaterką będzie młoda matka – Sonia. Jej głównym problemem wewnętrznym jest brak odpowiedzialności, a jej magicznymi mocami są wytrwałość i zdolność do empatii (w jej zdolności do empatii zawiera się wewnętrzny potencjał do końcowej przemiany). Jej partnerem i ojcem jej dziecka jest Bruno, którego też cechuje brak odpowiedzialności (to jego problem wewnętrzny). Chłopak funkcjonuje zgodnie z systemem wartości, w którym pieniądze (nawet nieduże) są na pierwszym miejscu. Na końcu pierwszej sceny Sonia zostaje sama z niemowlęciem i bez mieszkania. Spodziewamy się, że będziemy oglądać dramat społeczny, w którym będziemy śledzić losy młodej matki poszukującej schronienia (mieszkania) dla siebie i swojego niemowlęcia, oraz że właśnie to niemowlę będzie tytułowym dzieckiem. W warstwie reżyserskiej scena została zrealizowana kamerą z ręki, przy użyciu tzw rozproszonego światła, z naturalnym dźwiękiem (brak muzyki oraz brak sound designu). Taki wybór narzędzi reżyserskich tylko potwierdza wspomniane oczekiwania widzów, że będziemy mieli do czynienia z dramatem społecznym i/lub kinem psychologicznym.

W scenie DRUGIEJ towarzyszymy Soni, kiedy dzwoni z budki telefonicznej w mieście. Rozmowa jest bardzo krótka:

SONIA

... It's Sonia. I'm looking for Bruno. I'll call back. Don't leave a message, I don't have any battery left...³

Nie wiemy do kogo dzwoni Sonia. Niewątpliwie jest to ktoś, kto zdaniem Soni mógłby wiedzieć, gdzie jest Bruno, ale kto to jest – nie wiemy. Nie słyszymy osoby po drugiej stronie, w związku z czym nie wiemy, czy osoba, do której dzwoniła Sonia, odebrała połączenie, czy też Sonia zostawia wiadomość na automatycznej sekretarce. W ten sposób zaczyna powstawać załóżek jakiejś tajemnicy i intrygi, a tajemnica i intryga są narzędziami dramaturgii filmowej, wpisującymi się w poetykę thrillera. Otrzymujemy sygnał, że być może film, który oglądamy, będzie zawierał w sobie także elementy thrillera. Jednak nie mamy co do tego pewności. Czy tak jest, czy nie –

3 Ibidem, s. 208.

przekonamy się później.

Tej pewności nie mamy, tym bardziej, że wspomniany załączek tajemnicy i intrygi pojawia się tylko w warstwie scenariuszowej (o czym świadczy wspomniana kwestia Soni), a nie w warstwie reżyserskiej. Zastosowane narzędzia reżyserskie nadal jednoznacznie wpisują się w poetykę dramatu społecznego i/lub kina psychologicznego. Decyzja scenariopisarsko-reżyserska dotycząca tego, że nie słyszymy osoby, do której dzwoni Sonia, ma jeszcze jeden istotny skutek: nasza uwaga jest skierowana na postać Soni, a nie na przepływ informacji pomiędzy nią a osobą po drugiej stronie. Dzięki tej scenariopisarsko-reżyserskiej decyzji dostajemy wyraźny sygnał, że w filmie, który oglądamy, bardzo ważnym narzędziem dramaturgicznym będzie psychologia postaci.

Wracając do zagadnienia gatunkowego: czy film, który oglądamy będzie wpisywał się także w poetykę thrillera psychologicznego? Na razie tego nie wiemy. Co do naszych oczekiwań, które wyniknęły z pierwszej sceny, związanych z tym, że będziemy oglądać historię o młodej matce szukającej schronienia dla siebie i swojego niemowlaka – te oczekiwania nie zostają zaspokojone, bowiem najwyraźniej Sonia szuka Bruna, a nie mieszkania lub noclegu. W związku z tym otrzymujemy wyraźny sygnał, że Bruno jest dla Soni bardzo ważny (mimo tego, że nie odebrał Soni ze szpitala i mimo tego, że wynajął komuś mieszkanie i Sonia nie ma gdzie się podziąć z niemowlęciem). Czy Bruno jest dla Soni tak ważny, bo ona nie potrafi sama o siebie zadbać (jest niesamodzielną)? Raczej nie o to chodzi, bo już widzieliśmy, że potrafiła sama z niemowlęciem przyjechać ze szpitala do domu oraz że potrafiła wywalczyć ładowarkę od nieznajomej pary. Przypuszczamy więc, że znaczenie Bruna raczej wynika z czegoś innego, np. z przywiązania emocjonalnego, z miłości. Czy naprawdę o to chodzi, przekonamy się później.

W scenie TRZECIEJ towarzyszymy Soni, kiedy z niemowlęciem na rękach, w poszukiwaniu Bruna, idzie do Bingo Pinball Cafe. Jest to pierwsze miejsce, w którym szuka Bruna. Widocznie Sonia uważa, że najprawdopodobniej tam go znajdzie. Co to za miejsce? W notatce w scenariuszu znajduje się następujące wyjaśnienie: „*A type of pinball machine in which gameplay corresponds to a number of bingo cards pictured on the cabinet. The bingo aspect affords players the opportunity to win additional credits or, in some cases, a cash payout.*”⁴ Podczas gdy w tej scenie o postaci Soni nie dowiadujemy się niczego nowego, o Brunie dowiadujemy się, że ma skłonność do hazardu (tzw. hazard groszowy) oraz że ma tendencję do spędzania czasu w tym miejscu. Dowiadujemy się więc, że brak odpowiedzialności jako wewnętrzny problem jego postaci dotyczy nie tylko jego relacji z Sonią, ale objawia się też w innych sferach jego życia. Dzięki faktowi, że o Soni (w odróżnieniu od Bruna) w tej scenie nie dowiadujemy się niczego nowego, uwaga widza (na poziomie podświadomości) zostaje przekierowana na postać Bruna. Pojawia się pytanie nie tylko o to, gdzie on jest, ale też kim jest. Czyli dochodzi do przesunięcia akcentu z Soni na Bruna, mimo tego, że Bruno w tej scenie nie pojawia się. A pytanie dotyczące Bruna („kim ten człowiek jest?”) wzmacnia wprowadzony w poprzedniej scenie sygnał, że bardzo ważnym narzędziem dramaturgicznym w tym filmie będzie psychologia postaci. Jednocześnie nasze oczekiwania wynikające ze sceny drugiej, dotyczące tego, że będziemy oglądać film o tym, jak Sonia poszukuje Bruna, potwierdzają się. Co do gatunkowości filmu pozostajemy przy naszym przypuszczeniu, wynikającym ze sceny drugiej: będziemy oglądać film, który wpisuje się thriller psychologiczny.

UWAGA: Ta scena istnieje w scenariuszu, ale nie ma jej w filmie. Zamiast niej w filmie mamy inną krótką scenę, którą nazwiemy sceną „Trzecią B”, w której Sonia z niemowlęciem na rękach przechodzi przez dwupasmówkę w przemysłowej części miasta. Scena jest krótka, trwa zaledwie trzydzieści sekund. Sonia, niosąc niemowlę, przechodzi przez jezdnię w miejscu, w którym

4 Ibidem, s. 209.

nie ma przejścia dla pieszych, a samochody przejeżdżają bardzo szybko. Nasza uwaga jest skupiona na Soni: zostaje nam przypomniany i ponownie podkreślony jej wewnętrzny problem, którym jest brak odpowiedzialności, z tą różnicą, że tym razem mamy okazję zobaczyć, jakie mogłyby być potencjalne konsekwencje tego jej problemu wewnętrznego – konsekwencje polegające na tym, że któryś z samochodów mógłby potrącić Sonię i zrobić krzywdę jej i niemowlęciu. Dzięki tej scenie stawka, która została poprzednio określona („czy Sonia znajdzie Bruna?”), tym razem rośnie, gdyż zostaje rozszerzona („czy Sonia znajdzie Bruna zanim jej i niemowlęciu stanie się krzywda?”). Uwaga widza zostaje jeszcze mocniej nakierowana na postać Soni, co tylko wzmacnia wprowadzony w poprzedniej scenie sygnał, że bardzo ważnym narzędziem dramaturgicznym w tym filmie będzie psychologia postaci.

Warto przy tym zauważyć, że po tej scenie dostajemy wyraźny sygnał, że do budowania psychologii postaci nie będą używane klasyczne narzędzia, za pomocą których to się zazwyczaj robi, (dialog i/lub monolog wewnętrzny) – wykorzystane będzie natomiast zachowanie bohaterów (ich behavior). Pod względem użytych narzędzi reżyserskich nie dochodzi do zmian: nadal mamy do czynienia z kamerą z ręki przy użyciu światła rozproszonego i z naturalnym dźwiękiem (brak muzyki oraz brak sound designu), które są charakterystyczne dla poetyki kina społecznego i/lub kina psychologicznego. Więc już teraz zaczynamy się domyślać, na czym będzie polegał wizualny styl filmu.

W scenie CZWARTEJ widzimy Sonię poszukującą Bruna na brzegu rzeki w mieście. Ten fragment brzegu rzeki jest częściowo zabetonowany, a częściowo pokryty żwirem. Widocznie chodzi o przemysłową część miasta. Sonia zagląda do jednego z tych porzuconych, postindustrialnych, zabetonowanych obiektów przybrzeżnych, poszukując w nim Bruna, ale go nie znajduje. Domyślamy się, że jest to jakaś jego kryjówka. W tej scenie nie dowiadujemy się niczego nowego o postaci Soni, natomiast dowiadujemy się czegoś nowego o postaci Bruna: ma swoją kryjówkę. Pojawiają się kolejne pytania o postać Bruna: po co mu taka kryjówka? Czym się zajmuje, że potrzebna mu kryjówka? Dzięki faktowi, że o Soni (w odróżnieniu od Bruna) w tej scenie nie dowiadujemy się niczego nowego, nasza uwaga zostaje przekierowana na postać Bruna i pojawia się pytanie nie tylko o to, gdzie jest, ale też kim jest. Dochodzi więc do przesunięcia akcentu z Soni na Bruna, pomimo tego, że Bruno w tej scenie się nie pojawia. W ten sposób, w sensie dramaturgicznym, nie tylko został pogłębiony aspekt psychologiczny postaci Bruna, ale też została wzmocniona tajemnica i potencjalna intryga związana z jego osobą. Mówiąc inaczej: zostały wzmocnione narzędzia dramaturgiczne wpisujące się w poetykę thrilleru psychologicznego.

Dochodzi tu do pierwszej różnicy pomiędzy scenariuszem a filmem: w scenariuszu do przesunięcia akcentu z Soni na Bruna dochodziło w scenie trzeciej, a w filmie to przesunięcie następuje w scenie czwartej. Scena, którą nazwaliśmy sceną „Trzecią B”, a która w filmie występuje jako scena trzecia (przejście Soni z niemowlęciem na rękach przez dwupasmówkę), nie istnieje w scenariuszu. Natomiast w filmie nie istnieje w ogóle scena, która w scenariuszu zajmuje miejsce trzecie: Sonia poszukuje Bruna w Bingo Pinball Cafe. Co te zmiany dały w sensie dramaturgicznym? Tak jak wspominałem, scena trzecia w filmie (przejście Soni z niemowlęciem na rękach przez dwupasmówkę), której w scenariuszu nie ma, zwiększyła stawkę. Natomiast usunięcie z filmu sceny, która w scenariuszu ma miejsce trzecie (Sonia poszukuje Bruna w Bingo Pinball Cafe), a której w filmie nie ma, poskutkowało pozbyciem się sceny, która pełniła tylko jedną funkcję dramaturgiczną: przesunięcie akcentu psychologicznego na postać Bruna. Czwarta scena w filmie jednocześnie pełni dwie funkcje dramaturgiczne: przesuwa akcent psychologiczny na postać Bruna, wzmacnia ten akcent oraz zwiększa tajemnicę związaną z jego osobą i potencjalną intrygę

wynikającą z tej tajemnicy. Pod względem użytych narzędzi reżyserskich nadal nie dochodzi do przesunięcia z poetyki dramatu społecznego i/lub kina psychologicznego w kierunku thrilleru psychologicznego. Wcześniejsze przypuszczenie, że przez dobór takich narzędzi reżyserskich będzie budowany wizualny styl filmu, zostaje potwierdzone. Jednocześnie nasze dotychczasowe oczekiwania, że będziemy oglądać film o tym jak Sonia poszukuje Bruna, też zostają potwierdzone.

W scenie PIĄTEJ towarzyszymy Soni, kiedy telefonuje z innej budki telefonicznej w mieście. Ponownie (tak, jak w scenie drugiej) nie słyszymy osoby z drugiej strony, ale z tego, co mówi Sonia wnioskujemy, że dzwoni do tej samej osoby, do której dzwoniła w scenie drugiej:

SONIA

... It's Sonia, did you get my my message? ... Do you know where he is? ... Did he tell you anything? ... About me and the baby...⁵



Fot. 4

Kim jest osoba, do której dzwoni Sonia? Jaką pełni funkcję dramaturgiczną w filmie? O tym dowiemy się później. Jak widać, autorzy kontynuują budowanie tajemnicy związanej z postacią Bruna oraz intrygi, która potencjalnie może wynikać z tej tajemnicy. Poza tym w scenie piątej zostaje rozwinięta zapowiedź, że mamy do czynienia z thrillerem psychologicznym. Na dodatek zostajemy utwierdzeni w naszych oczekiwaniach, że będziemy oglądać film o tym, jak Sonia poszukuje Bruna. Pod względem użytych narzędzi reżyserskich nadal nie dochodzi do przesunięcia z poetyki dramatu społecznego w kierunku thrilleru psychologicznego, więc nasze przypuszczenia, że styl wizualny filmu będzie budowany za pomocą narzędzi charakterystycznych dla kina społecznego i/lub kina psychologicznego ponownie zostaje potwierdzone.

⁵ Ibidem, s. 209.

W scenie SZÓSTEJ i SIÓDMEJ widzimy jak Sonia z niemowlęciem na rękach idzie do biednej robotniczej dzielnicy, gdzie drzwi otwiera jej Mika, „*a boy of thirteen/fourteen years*”⁶. U Miki Sonia usiłuje dowiedzieć się, gdzie jest Bruno i co się z nim dzieje:

SONIA

He doesn't have his cell phone anymore?

MIKA

We can't call him anymore. Too risky.

(a text alert, Mika looks at the screen)

*They're down by the dam.*⁷

Sonia wreszcie udaje się dowiedzieć, gdzie jest Bruno. Z powyższego dialogu wnioskujemy, że Bruno unika komunikowania się za pomocą komórki, bo jest to zbyt ryzykowne. Widocznie nie jest to niczym nowym dla Soni, gdyż dziewczyna nie próbuje dowiedzieć się od Miki, co jest grane. Zamiast tego, chce dowiedzieć się od Miki o czymś innym:

SONIA

Do you know who those people at my place are?

MIKA

No... Abdel will drive you back... In front of the Pam Pam?

SONIA

Yes... The girl has red hair...

MIKA

*Dunno.*⁸

W tych dwóch scenach dowiadujemy się, że Bruno zajmował się lub nadal zajmuje czymś, co sprawia, że dla niego komunikowanie się za pomocą komórki jest zbyt ryzykowne. Domyślamy się, że chodzi o coś nielegalnego, ale nie wiemy dokładnie co to jest. Na skutek tego, tajemnica wokół osoby Bruna narasta, a z nią narasta także potencjalna intryga, wynikająca z tajemnicy. Na podstawie reakcji Soni, a właściwie na podstawie braku reakcji z jej strony, wnioskujemy, że jest ona przyzwyczajona do tego, że Bruno potrafi znaleźć się w ryzykownej sytuacji i jednocześnie, że Sonia unika konkretnej wiedzy na ten temat i woli trzymać się z boku. Dlaczego woli trzymać się z boku? Nie otrzymujemy informacji na ten temat, ale możemy się domyślać, że skoro Bruno zajmuje się czymś nielegalnym, Sonia woli nic o tym nie wiedzieć, żeby nie znaleźć się w sytuacji osoby współoskarżonej. W kontekście gatunkowości, zaczynamy domyślać się, że film, który oglądamy będzie miał poza elementami thrillera psychologicznego i elementy kryminału.

Tych dwóch scen, które w scenariuszu występują jako SZÓSTA i SIÓDMA, w filmie nie ma. Co mogło stać za taką decyzją autorów? Domyślamy się, że chodzi o obronę postaci Soni w oczach widza, gdyż te dwie sceny, tak jak już wspomniałem, jednoznacznie sugerują, że Sonia wie, iż Bruno zajmuje się sprawami nielegalnymi i że ona nie ma problemu z tym faktem – ona ten fakt akceptuje. Dla potrzeb historii, dla potrzeb tematu, dla potrzeb postaci Soni, postaci Bruna i ich relacji, w sensie dramaturgicznym lepszym rozwiązaniem jest, jeśli postać Soni będzie „czysta” pod tym względem.

6 Ibidem, s. 209.

7 Ibidem, s. 210.

8 Ibidem, s. 210.

W scenie ÓSMEJ widzimy jak Sonia z niemowlęciem na rękach jedzie przez miasto na motorynce za plecami nastoletniego chłopaka Abdula „*who drives his moped at a rattling pace*”⁹. Domyślamy się, że Abdul jest tą osobą, z którą Sonia rozmawiała przez telefon w scenie piątej. Ale ważniejszy od tej prostej konkluzji jest fakt, że jadą motorynką z niemowlęciem na rękach z zawrotną prędkością. W ten sposób ponownie zostaje podkreślony wewnętrzny problem postaci Soni: brak odpowiedzialności, do którego teraz dochodzi bezmyślność (lub brak wyobraźni dotyczący potencjalnych konsekwencji braku odpowiedzialności). Jednocześnie wcześniej wspomniana stawka („czy Sonia znajdzie Bruna zanim jej i przede wszystkim niemowlęciu stanie się krzywda?”) rośnie. Poza tym, Abdul jest pierwszą osobą w filmie (choć nie w scenariuszu) ze świata Soni i Bruna, którą poznajemy. Fakt, że Abdul nieodpowiedzialnie i bezmyślnie pędzi z zawrotną prędkością, wioząc za sobą na motorynce Sonię z niemowlęciem na rękach, sygnalizuje nam wyraźnie, że w tym świecie, w którym funkcjonują i obracają się Sonia i Bruno, jest to czymś całkowicie normalnym. Nie ma w tym świecie nikogo, kto mógłby być lustrem dla bohaterów. W związku z tym domyślamy się, że Bruno i Sonia będą musieli wykonać „dużą robotę” w sensie dramaturgicznym, żeby pozbyć się własnej bezmyślności i braku poczucia odpowiedzialności. Dojechawszy do skrzyżowania, Abdul zostawia Sonię z niemowlęciem i odjeżdża, a ta rusza ku skrzyżowaniu, wołając Bruna – „*twenty years old, thin, clad in an old jacket, doesn't hear her. He is next to one of the stopped cars, panhandling with cardboard cup.*”¹⁰ Wreszcie, udało jej się znaleźć Bruna!

Przypuszczenia widzów, że będą oglądać film o tym, jak Sonia poszukuje Bruna, nie sprawdziły się, ponieważ dziewczyna go znalazła. W tym momencie widzowie znajdują się w tzw. martwym punkcie, jeśli chodzi o ewentualne domysły, w jakim kierunku mogłaby się potoczyć ta historia. Po pierwszej scenie mogło nam się zdawać, że będziemy oglądać kino społeczne o tym, jak młoda matka Sonia szuka dachu nad głową dla siebie i swojego dziecka. Już po drugiej scenie było jasne, że historia nie potoczy się w tym kierunku. Potem zakładaliśmy, że będziemy oglądać thriller psychologiczny z elementami kryminału, w którym Sonia będzie poszukiwać Bruna. Teraz zdajemy sobie sprawę z tego, że i to nasze przypuszczenie nie było trafne. W jakim kierunku potoczy się ta historia? Na odpowiedź na to pytanie będziemy musieli trochę poczekać, a na razie wróćmy do postaci Bruna. W jakiej sytuacji widzimy go po raz pierwszy w filmie? Bruno żebrze na skrzyżowaniu, chodząc między samochodami. Biorąc pod uwagę fakt, że autorzy, tak jak wspomniałem, zapowiadali thriller psychologiczny z elementami kryminału, w pierwszym odruchu czujemy, że Bruno nie jest tym, kogo się spodziewaliśmy. Później przekonamy się jeszcze wiele razy, że sprawy i losy bohaterów będą w filmie toczyć się w sposób, jakiego nie oczekiwaliśmy. Ale na razie wróćmy do sytuacji na skrzyżowaniu. Sonia woła Bruna i po kilku chwilach on ją zauważa:

While keeping an eye on the cafe at the corner of the intersection, he goes to her, happy to see her.

BRUNO

You're out...

SONIA

Yes...

*She adjusts the newborn baby in her arms to show its face to Bruno...*¹¹

⁹ Ibidem, s. 210.

¹⁰ Ibidem, s. 210.

¹¹ Ibidem, s. 211.

SONIA

*He looks like you...*¹²

Tym, co nas najbardziej zaskakuje w tym spotkaniu jest fakt, że Sonia nie ma żadnych pretensji do Bruna – ani za to, że nie przyszedł do szpitala odebrać jej z dzieckiem, ani z powodu tego, że wynajął ich mieszkanie. Wygląda na to, że do takiego zachowania Bruna Sonia jest przyzwyczajona i że takie zachowanie akceptuje:

Bruno smiles but is on the lookout, keeps an eye on the cafe.

BRUNO

There's a guy who is supposed to be coming out of that bistro... What did you call him?

SONIA

*Jimmy, like we said... he's sleeping...*¹³

Dowiadujemy się, że Bruno nie żebrał tak po prostu na skrzyżowaniu, ale że właściwie stoi na czatach i czeka na kogoś, żeby ten ktoś wyszedł z kawiarni. Rozumiemy z tego, że Bruno jest osobą, która nie traci czasu: jeśli ma czekać na kogoś, wykorzysta ten czas, żeby wyżebrać kilka groszy. Fakt, że jest osobą, która „nie traci czasu”, jest bardzo ważny w kontekście rozwoju historii i dalszych losów Bruna. Jednocześnie dowiadujemy się, że Bruno był przy Soni podczas ciąży (przecież razem wymyślili imię dziecka), nie porzucił jej, gdy się dowiedział, że będą mieli dziecko. W ten sposób otrzymujemy wyraźny sygnał, że Bruno ma w sobie wewnętrzny potencjał do końcowej przemiany. Widocznie to, że nie odebrał jej ze szpitala oraz to, że wynajął ich mieszkanie nie wynika z tego, że nie zależy mu na Soni lub że jej nie kocha. I wtedy następuje bardzo ważny moment:



Fot. 5

¹² Ibidem, s. 211.

¹³ Ibidem, s. 211.

She makes a movement with her arms to give the baby to Bruno, who hesitates before taking him...

BRUNO

He'll wake up...

SONIA

*No... Your hand underneath...*¹⁴

Bruno nie oponuje, nie wzbrania się przed wzięciem dziecka na ręce, a tylko, lekko onieśmiałony, stwierdza, że dziecko może się obudzić. Jest to kolejny sygnał, że Bruno ma w sobie wewnętrzny potencjał do końcowej przemiany. W tej chwili jesteśmy świadkami momentu, w którym Bruno ma dokonać bardzo ważnego wyboru: weźmie niemowlę na ręce i stanie się ojcem (rodzicem), albo nie zrobi tego i film będzie musiał toczyć się dalej, aż do chwili, kiedy Bruno dojrzeje do tego. W ten sposób została nazwana i określona konkretna stawka, dotycząca wewnętrznego problemu Bruna. Otrzymujemy sygnał, że będziemy mieli do czynienia ze ścieraniem się dwóch systemów wartości:

Suddenly, Bruno catches sight of an old man leaving the cafe, leaves the baby with Sonia, takes a cell phone from his pants pocket, pushes some buttons, brings it up to his ear, all the while watching the old man who is now crossing the street...

BRUNO

(into the cell phone):

*He just came out, he's crossing at the light! Mill around him!... No! No, don't take it! No! So much for that!"*¹⁵

Nie wiemy dokładnie, z kim Bruno rozmawia przez komórkę, ale widocznie chodzi o kogoś, dla kogo Bruno jest szefem, skoro wydaje mu polecenia i instrukcje. Jasne jest także dla nas, że chodzi o jakieś nielegalne działanie (domyślamy się, że chodzi o kradzież lub rabunek). O tym wszystkim dowiemy się później. W tym momencie otrzymujemy sygnał dotyczący magicznych mocy Bruna: jest on sprawny w swojej „profesji” i sprawczy – potrafi kierować podwładnym(i). O tym, że to złudne wrażenie, dowiemy się później. Pod względem użytych narzędzi reżyserskich nadal nie dochodzi do żadnych zmian: mamy do czynienia z kamerą z ręki przy użyciu światła rozproszonego i z naturalnym dźwiękiem (brak muzyki oraz brak sound designu), które są charakterystyczne dla poetyki kina społecznego i/lub kina psychologicznego. Nie było do tej chwili pod tym względem żadnych odchyłeń, więc możemy uznać, że styl wizualny i język filmowy zostały określone i zatwierdzone. Ten styl wizualny i język filmowy już do końca filmu pozostaną bez zmian, w związku z czym nie będę już przy omawianiu kolejnych scen poświęcać im czasu. W tej chwili można zrobić wstępne podsumowanie: na poziomie scenariuszowym (sposób budowania scen i postaci) autorzy zapowiadają thriller psychologiczny z elementami kryminału; natomiast na poziomie użytych narzędzi reżyserskich autorzy zapowiadają kino społeczne i/lub kino psychologiczne.

W scenie DZIEWIĄTEJ widzimy Sonię z niemowlęciem i Bruna w tym samym miejscu na brzegu rzeki, w którym Sonia szukała Bruna w scenie czwartej – tam, gdzie znajduje się jego kryjówka. Z dialogów dowiadujemy się, że Bruno wie, jak rozwiązać problem noclegu: będą spali w

¹⁴ Ibidem, s. 211.

¹⁵ Ibidem, s. 212.

noclegowni dla bezdomnych. Dowiadujemy się także, że Bruno wydał wszystkie ich wspólne pieniądze oraz że mieszkanie, które wynajął jest mieszkaniem Soni, a nie ich wspólnym. Wszystko, co Bruno ma do powiedzenia na ten temat to:

BRUNO

(who puts on his small hat):

I always find money. No reason to hang onto it. What do you think of this? It suits me well, doesn't it?...

SONIA

Stolen or bought with my money?

BRUNO

Impossible to steal. Can we go?...¹⁶

Dowiadujemy się więc, że Bruno beztrąsko traktuje pieniądze, tak swoje, jak i cudze. Poza tym dowiadujemy się (i to jest bardzo ważne), że Sonia wie o tym, że Bruno zajmuje się kradzieżą:

He turns to move away. Sonia trips him, he falls, catches himself with his hands... They both laugh...¹⁷

Po raz kolejny widzimy, że Sonia nie potrafi mieć pretensji do Bruna. Bardzo łatwo mu wszystko wybacza. W sensie dramaturgicznym jest to bardzo ważne, bo jej ogromna zdolność do wybaczenia będzie miała kluczową funkcję dramaturgiczną pod koniec filmu.



Fot. 6

¹⁶ Ibidem, s. 213.

¹⁷ Ibidem, s. 213.

Z dalszej części sceny dowiadujemy się, że mieszkanie będzie wolne pojutrze. Od Soni dowiadujemy się, że czekała na Bruna w szpitalu, myślała, że przyjdzie po nią i dziecko, dzwoniła do niego codziennie. Bruno tłumaczy się, że musiał zmienić kartę SIM. Widocznie nie przyszło mu do głowy, że powinien o tym poinformować Sonię. Sonia powiadamia Bruna, że poród był łatwy i że jutro powinni pójść do urzędu, żeby zarejestrować dziecko i żeby Bruno potwierdził ojcostwo, oraz że muszą znaleźć drugie imię dla dziecka:

SONIA
Any ideas?...

BRUNO
No... ¹⁸

Czy Bruno pójdzie do urzędu z Sonią i dzieckiem i czy przyzna się tam już w sposób oficjalny do ojcostwa? Tego na razie nie wiemy, bo nie pada żadne zapewnienie z jego strony. Ale zaczynamy już tworzyć przypuszczenia, że być może to właśnie tej konkretnej sprawy będzie dotyczyła historia. Czy tak będzie, to się okaże. Ta scena jest bardzo ważna, ponieważ pierwszy raz widzimy całą trójkę „na spokojnie”. W pewnym momencie Bruno przytula Sonię i na ułamek chwili widzimy szczęśliwą rodzinę: Bruna, Sonię i Jimmy’ego. W ten sposób stawka jeszcze raz zostaje wzmocniona. Pod względem gatunkowości scena ta wpisuje się w dramat psychologiczny.

W scenie DZIESIĄTEJ towarzyszymy Brunowi, gdy dzieli się pieniędzmi z dwoma chłopcami „*two boys of thirteen/fourteen, Steve and Thomas*”¹⁹. Wszyscy trzej chowają się w kryjówce Bruna nad rzeką (to kryjówka z poprzedniej sceny). Orientujemy się, że pieniądze, którymi się dzielą, pochodzą z kradzieży, którą Bruno kierował w scenie ósmej, a ci dwaj chłopcy są jego współnikami. Domyślamy się, że to do nich Bruno wtedy dzwonił, dając im instrukcje i wskazówki. Ze sposobu, w jaki ze sobą rozmawiają widzimy, że są zgraną drużyną, dla której z pewnością nie była to pierwsza kradzież. Chłopcy nie kwestionują przywództwa Bruna – to potwierdza naszą poprzednią konkluzję (która, później okaże się być błędną) dotyczącą jego magicznych mocy, że jest sprawny i sprawczy. Widzimy, że Bruno dzieli pieniądze po równo między nimi trzema – jest uczciwy. W sensie dramaturgicznym to bardzo ważne, bo otrzymujemy kolejny sygnał, że Bruno ma w sobie wewnętrzny potencjał do przemiany. W pewnym momencie Steve prosi Bruna, żeby mu dał odtwarzacz CD, który ukradli:

STEVE
The CD player, can I have it?...

BRUNO
(leaving the hideaway)
For what?

STEVE
My sister's birthday...

Bruno fixes his eyes on him... ²⁰

18 Ibidem, s. 214.

19 Ibidem, s. 215.

20 Ibidem, s. 216.

STEVE

I won't sell it, I swear...

BRUNO

Twenty euros...

Steve pulls the money that Bruno gave him out of his pocket, takes a twenty euro bill, gives it to Bruno.

THOMAS

And my share?

BRUNO

(handing him the coins):

Four euros...²¹

Z tej krótkiej wymiany zdań dowiadujemy się dwóch nowych ważnych rzeczy o Brunie. Pierwsza: Bruno wie, że kradzionych rzeczy nie wolno ot tak sobie sprzedawać, bo można na siebie ściągnąć policję. Rozumiemy, że on bardzo dobrze wie, jak funkcjonować, aby nie zostać złapanym przez policję. Druga: Bruno ma zaufanie do Steve'a, bo gdy ten zapewnia go, że potrzebuje odtwarzacz CD na prezent urodzinowy dla swojej siostry i że go nie sprzeda, Bruno mu ufa. To zaufanie, które Bruno ma wobec Steve'a jest bardzo ważne w sensie dramaturgicznym, ponieważ określa ich relację i będzie miało swoje konsekwencje dramaturgicznie związane z wewnętrznym rozwojem postaci Bruna później w filmie. W powyżej omówionym fragmencie sceny klarownie widzimy, że uwaga całej trójki skupiona jest na pieniądzu – pieniądz (nawet nieduży) jest królem tej sytuacji. Niemniej wkrada się do tej sytuacji jeden element, który pochodzi z innego systemu wartości: rodzina (urodzinowy prezent dla siostry Steve'a). Otrzymujemy więc kolejny sygnał, że będziemy mieli do czynienia ze ścieraniem się dwóch systemów wartości. Bruno, Steve i Thomas wychodzą z kryjówki i teraz widzimy, że na zewnątrz czekała na nich Sonia – karmiła dziecko.



Fot. 7

21 Ibidem, s. 216.

Tym samym jeszcze raz utwierdzamy się w naszej wiedzy co do tego, że Sonia wie, że Bruno zajmuje się kradzieżami oraz że wie, że ci chłopcy są jego współnikami. Czy Sonia użyje tej wiedzy później przeciwko Brunowi, to się okaże. W ramach tej sceny dokonuje się pierwsze przesunięcie punktu widzenia (POV) z Soni na Bruna: jest to pierwszy raz, kiedy autorzy opowiadają historię przyjmując jego perspektywę. Pierwszy raz otrzymujemy wyraźny sygnał, że bohaterem filmu być może będzie nie tylko Sonia, ale też Bruno. Poza tym otrzymujemy pierwszy sygnał, że film, być może, będzie opowiadał o kradzieżach Bruna. Tą sceną film wpisuje się w poetykę gatunku kryminału z elementami kina psychologicznego.

W scenie JEDENASTEJ towarzyszymy Brunowi, Soni i Jimmy'emu, kiedy idą do noclegowni dla bezdomnych. Mają problem z dostaniem się do środka, bo już minęła dwudziesta druga, a o dwudziestej drugiej noclegownia jest zamykana. Na nic się zdają zapewnienia Bruna, że go znają, ponieważ nocował tu już wcześniej. Niemniej, gdy Sonia ich powiadamia, że mają niemowlę i że nie mogą nocować na zewnątrz, drzwi otwierają się natychmiast. W tej krótkiej scenie dowiadujemy się dwóch ważnych rzeczy. Pierwsza dotyczy postaci Bruna: nie jest tak obrotny, jak nam się wydawało i jak on sam siebie widzi. W ten sposób otrzymujemy pierwszy sygnał, że Bruno nie posiada tych magicznych mocy, o których wspomniałem wcześniej, a które, jak mogło się widzom wydawać, posiada. Zdajemy sobie sprawę z tego, że Bruno nie ma świadomości granic swojego sprytu i swoich zdolności oraz że to może się stać dodatkowym źródłem jego problemów i kłopotów. Druga sprawa dotyczy świata: świat, w którym żyją nasi bohaterowie nie jest bezduszny i wyprany z ludzkich odruchów i uczuć – to będzie pełniło ważną funkcję dramaturgiczną później w filmie. Scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego.

W scenie DWUNASTEJ widzimy jak nasza trójka zostaje rozdzielona do dwóch różnych pokoi. Na dobranoc Bruno całuje Sonię.



Fot. 8

W chwili rozstania Sonia zatrzymuje Bruna:

She removes the baby's hood while bringing him close to Bruno face.

SONIA

Good night, daddy...

Bruno, after a moment of surprise, kisses him on the top of his head...²²

To bardzo ważny moment dla postaci Bruna, bo tu pierwszy raz wykonuje gest bliskości wobec dziecka. Co prawda wykonuje ten gest w sposób mechaniczny i na zawołanie Soni, a nie z własnej inicjatywy i wcale nie zwraca uwagi na dziecko, które całuje, ale jednak wykonuje gest. W ten sposób zostaje ponownie podkreślone, że Bruno ma w sobie wewnętrzny potencjał do przemiany.

Scena TRZYNASTA została określona w scenariuszu jako oddzielna scena, ale w filmie funkcjonuje jako kontynuacja sceny dwunastej z powodu braku cięcia. Scena trzynasta dzieje się w pokoju, w którym Bruno ma spać razem z innymi bezdomnymi. Różnica między scenariuszem a filmem wynika z tego, że w scenariuszu scena trzynasta zaczyna się od tego, że Bruno już leży w swoim łóżku. Natomiast w filmie towarzyszymy Brunowi jak wchodzi do pokoju, rozbiera się i kładzie do łóżka. Dlaczego autorzy zdecydowali się na tę zmianę? Dlatego, że bardzo ważne było pokazanie, w jaki sposób Bruno się zachowuje: w jaki sposób wchodzi do pokoju, w jaki sposób rozbiera się i kładzie do łóżka. Wszystkie te czynności wykonuje tak, by nie obudzić żadnej z osób, które tam już zasnęły. Zdaje się, że autorzy doszli do wniosku, że po tym mechanicznym pocałunku dziecka, który widzieliśmy dosłownie przed chwilą, trzeba dać widzom sygnał, że w Brunie jednak istnieje autentyczna świadomość ludzkiego odruchu wobec innych ludzi. Gdy tylko Bruno położył się do łóżka, dzwoni jego komórka:

Suddenly his cell phone rings, he finds it in his pants pocket, answers, turns toward the pillow so he won't be heard.

BRUNO

(into the cellphone):

Yes... I have some things... yes... No, I'd rather do it right now... I'm coming...²³

W odróżnieniu od scen jedenastej i dwunastej, które wpisują się w poetykę gatunków kina społecznego oraz dramatu psychologicznego, tutaj ponownie mamy do czynienia z elementami thrilleru i kryminału: budowana jest tajemnica przez to, że Bruno rozmawia przez telefon w taki sposób, żeby nie był słyszany przez inne osoby w pokoju (na wypadek, gdyby któraś z nich nie spała) oraz przez to, że nie słyszymy osoby po drugiej stronie połączenia telefonicznego, ale dostajemy informację że chodzi o kogoś, kto zajmuje się rzeczami, które Bruno (z chłopcami współnikami) kradnie. Nie wiemy, kto to jest, ale ta osoba jest dla Bruna ważna. Jeszcze jedna rzecz jest w tym istotna: Bruno nie chce czekać do rana (mimo tego że, jak się domyślamy, osoba po drugiej stronie taką propozycję mu złożyła) i chce działać natychmiast. Bruno funkcjonuje pod

²² Ibidem, s. 218.

²³ Ibidem, s. 218.

wpływem wewnętrznego impulsu do natychmiastowego działania. Po raz kolejny dostajemy sygnał, że Bruno jest osobą, która nie traci czasu na zastanawianie się. To bardzo ważne w kontekście dalszych losów Bruna.

W scenie CZTERNASTEJ widzimy jak Bruno spotyka się z osobą, z którą przed chwilą rozmawiał przez telefon. Ale zanim do tego spotkania dojdzie, najpierw widzimy scenę, którą możemy nazwać sceną „Czternastą B” – jest to scena, której nie ma w scenariuszu. Ta scena składa się z zaledwie jednego ujęcia, w którym widzimy Bruna, jak przychodzi do baru (w którym ma się spotkać z osobą, z którą przed chwilą rozmawiał) i wchodzi do środka. Ta scena w sensie dramaturgicznym nie jest potrzebna ani na poziomie postaci Bruna (nie dowiadujemy się niczego nowego o nim), ani na poziomie fabuły (nie wnosi nic nowego). Dlaczego w takim razie autorzy zdecydowali się dodać tę scenę do filmu? Jaką pełni funkcję dramaturgiczną? Jest to pierwsza scena w filmie, która całkowicie wpisuje się w gatunek thrillera: kamera jest za plecami Bruna i widzowie mogą odnieść wrażenie, jakby ktoś niebezpieczny go śledził; zaułek, przez który idzie Bruno, jest ciemny, w naturalny sposób skąpo oświetlony, co jeszcze bardziej podkreśla suspens wynikający z uczucia zagrożenia i tajemnicy. Jest to pierwsza taka scena w filmie: thriller w czystej postaci. Po tej scenie widzowie nie mają już żadnych wątpliwości co do tego, że elementy thrillera będą pełnić istotną funkcję w filmie, który oglądają. Wracając do sceny czternastej (która jest obecna tak w scenariuszu, jak i w filmie): scena dzieje się Bingo Pinball Cafe – w tym samym miejscu, w którym była umieszczona scena trzecia (istniejąca w scenariuszu, ale nieistniejąca w filmie, o czym pisałem powyżej). W Bingo Pinball Cafe Bruno spotyka się z osobą, z którą rozmawiał przez komórkę. Jest to „a forty-five-year-old woman”²⁴, która kupuje od Bruna ukradzione rzeczy. Paserka sprawia wrażenie osoby, która zna się na swoim zawodzie (np. twardo negocjuje ceny rzeczy, które kupuje od Bruna), ale jednocześnie nie sprawia wrażenia osoby, która mogłaby być groźna – podkreśla to zachowanie Bruna, który rozmawiając z nią „is facing a pinball machine, playing it”²⁵. Niejednoznaczność postaci Paserki (zna się na swoim zawodzie, ale jednocześnie nie sprawia wrażenia osoby groźnej) jest dramaturgicznie istotna, ponieważ tego rodzaju niedomówienia wpisują się w poetykę thrillera – wzmacniają suspens. W pewnym momencie ze strony Paserki pada pytanie:

WOMAN

You need anything?...

BRUNO

(while playing)

*No... A new card for my cell phone.*²⁶

W ten sposób otrzymujemy sygnał, który sprawia, że być może relacja między Brunem a Paserką jest trochę głębsza niż tylko zawodowa. Kilka chwil później, w tej samej scenie, otrzymujemy potwierdzenie tego przypuszczenia, gdy Paserka pyta:

WOMAN

(off-camera)

*I hear your girlfriend gave birth.*²⁷

24 Ibidem, s. 219.

25 Ibidem, s. 219.

26 Ibidem, s. 219.

27 Ibidem, s. 220.

BRUNO
(while playing)
Yes...
WOMAN
(off-camera)
Boy, girl?
BRUNO
(while playing)
A boy...²⁸

Nie wiemy skąd Paserka wie, że Sonia już jest po porodzie, ale domyślamy się, że to mały świat, w którym wszyscy się mniej więcej znają. Niejednoznaczność postaci Paserki i jej relacji z Brunem zostaje podkreślona, a elementy thrillera psychologicznego wzmocnione. Jest jedna istotna różnica pomiędzy tym jak ta scena została zapisana w scenariuszu a jaka jest w filmie. Mianowicie, w trakcie negocjowania z Brunem cen ukradzionych rzeczy, Paserka w pewnym momencie stwierdza, że zgodzi się na cenę Bruna pod warunkiem, że ten w ramach transakcji, da jej też swój kapelusz. Bruno natychmiast, bez chwili zastanawiania się i wahania, zgadza się. Jest to bardzo ważny NOWY sygnał dotyczący postaci Bruna: on nie przywiązuje się do niczego i wszystko jest na sprzedaż.

W scenie PIĘTNASTEJ towarzyszymy Brunowi i Paserce przy jej samochodzie:

„We notice, seated in the front passenger side, the silhouette of a man.”²⁹

Paserka nie jest sama. Fakt, że kobieta nie sprawia wrażenia osoby groźnej i niebezpiecznej, nie oznacza, że w jej otoczeniu nie ma takich osób. Jest to bardzo ważne w kontekście dalszego budowania suspense, tajemnicy i zagrożenia, które wpisują się w poetykę thrillera. Wręczając Brunowi kartę SIM (o którą poprosił w poprzedniej scenie), Paserka powiadamia Bruna o pewnej możliwości.

WOMAN
Are you taking care of the baby yourselves?
BRUNO
(busy taking the card out of his phone)
Yes...
WOMAN
If you don't think you can handle it, there are people who pay to adopt...³⁰

Pada bardzo ważna informacja: istnieje możliwość sprzedaży dziecka. Informacja ta jest sama w sobie szokująca, ale jeszcze bardziej szokujący jest w sposób, w jaki Paserka tę informację podaje: normalnie i „przy okazji”, jakby chodziło o sprzedaż worka ziemniaków. Tak samo szokujący jest sposób, w jaki Bruno na to reaguje, a właściwie wcale nie reaguje, ponieważ jego uwaga jest skupiona na wymienianiu karty SIM w komórce. Odnosimy wrażenie, że nie usłyszał, co kobieta powiedziała. Otrzymujemy bardzo ważny sygnał, że w świecie, w którym Bruno się obraca, istnieje prawdziwe zło, ludzie głęboko zdemoralizowani, i że w porównaniu z nimi Bruno jest

28 Ibidem, s. 220.

29 Ibidem, s. 220.

30 Ibidem, s. 220.

niegroźnym, małym złodziejaszkiem. Ta gradacja zła będzie pełnić później w filmie bardzo ważną funkcję dramaturgiczną. Na szczęście Bruno nie podejmuje tematu i widzowie oddychają z ulgą. Bruno rzuca swoją starą kartę SIM na ziemię, na co Paserka natychmiast reaguje:

WOMAN

Don't just throw it! What if someone found it!... ³¹

W reakcji na jej słowa, Bruno bierze z ziemi kartę SIM i podaje ją Kobiecie. W ten sposób otrzymujemy kolejny sygnał dotyczący tego, że Bruno nie jest tak sprawnym złodziejem, jakim nam się początkowo wydawał i jakim on sam siebie widzi. To złudzenie Bruna, co do własnej sprawności i sprawczości będzie bardzo ważne dla jego dalszych losów, o czym przekonamy się później w filmie. Scena wpisuje się w gatunek thrillera psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie SZESNASTEJ towarzyszymy Brunowi u Ditera samochodami. Nowy dzień. Bruno jest w trakcie rozmowy telefonicznej:

BRUNO

(into his cell phone)

... I would like to know if the girl with the baby has woken up yet?... Can you tell her to wait for Bruno?... Thanks. ³²

Bruno nie przenocował w noclegowni dla bezdomnych. Nie otrzymujemy informacji, gdzie spędził noc, ale domyślamy się, że nocował w swojej kryjówce nad rzeką. Podczas gdy Bruno rozmawia przez telefon, Diler sprawdza wartość ukradzionej biżuterii, którą Bruno mu przyniósł. Przy okazji sprzedaży biżuterii, Bruno wynajmuje od Ditera kabriolet „just for today”³³, przy czym w ogóle nie kwestionuje kwoty, której za wynajem auta domaga się Diler. Pod względem użytych narzędzi scenariopisarskich scena wpisuje się w poetykę kryminału z elementami kina psychologicznego.

W scenie SIEDEMNASTEJ widzimy Bruna w sklepie z nosidełkami dla niemowląt. Brunowi podoba się jedno z nosidełek:

SALESWOMAN

It's three hundred and fifty euros... because of the corduroy... ³⁴

Tak jak w poprzedniej scenie u Ditera, Bruno nie komentuje ceny, nie próbuje się targować. Najwyraźniej dla niego nie jest najważniejsze to, czy cena jest zbyt wysoka. Skoro ma pieniądze, na cenę nie zwraca uwagi. Ta scena istnieje w scenariuszu, ale nie ma jej w filmie. Dlaczego została usunięta z filmu? Domyślamy się, że scena nie znalazła swojego miejsca w filmie dlatego, że nie wnosi nic istotnie nowego ani w kontekście postaci Bruna, ani w kontekście samej historii, ani w kontekście świata, w którym historia się dzieje. Scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego.

31 Ibidem, s. 220.

32 Ibidem, s. 221.

33 Ibidem, s. 221.

34 Ibidem, s. 221.

W scenie OSIEMNASTEJ towarzyszymy Brunowi jak podchodzi do kabrioletu, który poprzednio wynajął od Ditera, i sprawdza, czy nosidełko zmieści się na tylnym siedzeniu. Pierwsze nosidełko jest za duże, ale kolejne pasuje. Bruno po tym, jak umieścił nosidełko w aucie, uruchamia automatyczny mechanizm, który podnosi dach samochodu. Na twarzy Bruna maluje się zachwyty, jak u dziecka, podczas gdy obserwuje unoszący się ruchomy dach kabrioletu – pierwszy raz w filmie widzimy Bruna jako chłopca, który potrafi szczerze się zachwycać. Wcześniej nie patrzyliśmy na niego w ten sposób. Scena jest ważna z jeszcze jednego powodu. Widzimy wyraźnie, że Bruno pamiętał o dziecku – kupił nosidełko i zadbał o to, żeby się zmieściło na tylnym siedzeniu kabrioletu. To jest w sensie dramaturgicznym istotne, ponieważ w ten sposób otrzymujemy kolejny sygnał, że Bruno ma w sobie wewnętrzny potencjał do przemiany. Scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego.

W scenie DZIEWIĘTNASTEJ jedziemy razem z Brunem i Sonią wynajętym kabrioletem. Jimmy śpi w nosidełku na tylnym siedzeniu. W poprzednich sześciu scenach (sceny trzynasta, czternasta, piętnasta, szesnasta, siedemnasta, osiemnasta) towarzyszyliśmy samemu Brunowi (bez Soni i bez dziecka). W ten sposób dokonała się już pełna zmiana punktu widzenia [POV], który całkowicie przejął Bruno. To on stał się głównym bohaterem i już zdajemy sobie sprawę z tego, że będziemy śledzić jego losy. Bruno i Sonia drczą się o to, co ma lecieć w radio: Sonia chce pozostawić walca, a Bruno chce zmienić stację:

*Sonia tunes the radio back to the waltz and, leaning forward, holds Bruno's hand between her teeth so that he can't put it back... She moves her head, Bruno's hand between her teeth, in the rhythm of a waltz...*³⁵



Fot. 9

Widzimy szczęśliwych Bruna i Sonię. Świetnie bawią się ze sobą. Są doskonałą parą. Ta scena też wpisuje się w gatunek kina psychologicznego.

35 Ibidem, s. 222.

W scenie DWUDZIESTEJ jesteśmy z Brunem, gdy siedzi w samochodzie, który zatrzymał się na parkingu obok autostrady. Soni nie ma:

*Bruno turns around... looks at the baby in the bassinet... then looks in front of him again, thoughtful... Sonia appears in the side mirror.*³⁶

Okazuje się, że Sonia poszła kupić dla nich kanapki i teraz wróciła zapytać się, jaki sos Bruno by chciał. Ta scena istnieje w scenariuszu, ale nie ma jej w filmie. Dlaczego została wyrzucona? Domyślamy się, że została usunięta z filmu, ponieważ sugerowała, że Bruno zastanawia się nad czymś, co dotyczy małego Jimmy'ego, a to byłoby sprzeczne z podstawową zasadą dramaturgii, zgodnie z którą działania bohatera muszą być nieprzewidywalne i wewnętrznie spójne. Dlaczego pozostawienie tej sceny w filmie naruszyłoby zasadę nieprzewidywalności głównego bohatera, dowiemy się z dalszej części filmu. Natomiast w jaki sposób zostałyby naruszona zasada wewnętrznej spójności działań głównego bohatera, wiemy już teraz: już parokrotnie w poprzednich scenach otrzymaliśmy wyraźne sygnały, że Bruno działa impulsywnie, pod wpływem chwili, tzn. że nie działa z premedytacją. Każda sugestia, że tak nie jest (a pozostawienie tej sceny w filmie z pewnością właśnie to by sugerowało) naruszałoby tę zasadę w kontekście postaci Bruna. Ta scena też wpisuje się w gatunek kina psychologicznego.

W scenie DWUDZIESTEJ PIERWSZEJ widzimy Bruna i Sonię jak radośnie gonią się wokół kabrioletu. Jest to w emocjonalnym sensie kontynuacja sceny dziewiętnastej, w której widzieliśmy ich, gdy się droczą i spierają o to, co ma lecieć w radio. Mamy więc ciąg dalszy szczęśliwej pary, która świetnie bawi się ze sobą.



Fot. 10

Warto tu zwrócić uwagę na to, w jaki sposób zostało zbudowane to, że Sonia i Bruno są szczęśliwą parą i że świetnie bawią się ze sobą. Nie ma tu standardowego przytulania się do siebie lub typowej dla par wymiany czułości, za to jesteśmy świadkami zabawy jaką zazwyczaj uprawiają ze sobą bardzo młode szczeniaczki. Stosując takie narzędzia behawioralne, autorzy skutecznie budują miłosną więź pomiędzy Brunem a Sonią, jednocześnie unikając jakiegokolwiek sentymentalizmu.

Po kilku chwilach para zatrzymuje się, żeby odsapnąć i dokończyć jeść kanapki, które w międzyczasie Sonia dla nich kupiła:

SONIA
Tomorrow morning, we have to go to city hall...

BRUNO
For?...

SONIA
To register the baby... We also have to give him a middle name... After your grandfather?...

BRUNO
Nicolas?...

SONIA
Should we?...

BRUNO
Yes... ³⁷

Ważne jest tu, że Bruno nie zaprzecza ani nie oponuje. Zgadza się pójść do urzędu. Wszystko wskazuje na to, że to robi, ale czy tak rzeczywiście się stanie, dopiero się dowiemy. Pamięamy, że już poprzedniego dnia, w scenie dziewiątej, Sonia stwierdziła, że jutro (tzn. dzisiaj) muszą pójść do urzędu i zarejestrować dziecko. Ale zamiast tak zrobić, pojechali kabrioletem na przejażdżkę. Nie pojechali do żadnego konkretnego miejsca w żadnym konkretnym celu (więc nie było to nic ważnego, co nie mogłoby poczekać), a po prostu pojechali na przejażdżkę. Z tego możemy wnioskować, na czym polega dynamika w ich relacji: Sonia ma tendencję dostosowywać się do decyzji Bruna. A wiemy już, że Bruno podejmuje decyzje pod wpływem chwili, impulsywnie, nie zastanawiając się nad skutkami wynikającymi z tych decyzji i działaniami, które są pochodnymi tych decyzji. Wnioskujemy z tego, że Sonia też nie zastanawia się nad konsekwencjami. To bardzo ważne w kontekście dalszych wydarzeń w filmie, bo wkrótce takie podejście Soni ulegnie zmianie. Nieplanowana przejażdżka samochodem, droczenie się w samochodzie, wygłupianie się na parkingu, które wynikają z decyzji Bruna podjętych pod wpływem impulsu – wszystko to jest częścią magicznych mocy Bruna. Problem polega na tym, że ta jego skłonność ulegania własnym impulsom, która czasami bywa urocza i porywcza, potrafi mieć też swoje ciemne oblicze, o czym przekonamy się później w filmie. Następną rzeczą, która jest bardzo ważna w tej scenie, jest pierwsza w filmie wzmianka o rodzinie Bruna. Jest to istotny element plantingu, ponieważ w późniejszej części filmu pewna osoba z rodziny Bruna będzie pełniła ważną funkcję dramaturgiczną. Po tej krótkiej przerwie, Bruno i Sonia znowu zaczynają się droczyć i gonić:

She puts her sandwich on top of the car, and, while looking at the bassinet to make sure Jimmy is fast asleep, she takes a can from the seat, shakes it, then suddenly pops it open in the direction of Bruno... who gets covered in

37 Ibidem, s. 223.

liquid... She runs away, chased by Bruno... They both run, coming to a picnic table and benches attached to the ground, Bruno climbs over the table to catch Sonia, who is on the other side... she gets away, they run... he catches her again... ³⁸

Para ponownie przypomina dwa beztroskie szczeniaki, które bawią się i drocą ze sobą. Scena kończy się w radosnym tonie – takim samym, w jakim się zaczęła. Pod względem gatunkowości scena wpisuje się w poetykę dramatu psychologicznego, gdzie psychologia postaci wynika z behawioralnej specyfiki bohaterów.

W scenie DWUDZIESTEJ DRUGIEJ jesteśmy w mieszkaniu pary, a mówiąc bardziej precyzyjnie – w mieszkaniu Soni (o czym dowiedzieliśmy się w scenie dziewiątej). Jest wczesnie rano i oboje śpią. Słychać dzwonek do drzwi:

Sonia wakes up, gets out of bed to open the door... We stay on Bruno, who, still asleep, turns to the side of the bed where Sonia was, closer to the bassinet where Jimmy is asleep... ³⁹

Po chwili Sonia wraca i powiadamia Bruna, że szuka go Steve. Ta scena istnieje w scenariuszu, ale nie ma jej w filmie. Domyślamy się, że została usunięta, ponieważ autorzy nie chcieli w jakikolwiek sposób (nawet w tak delikatny sposób, jak w przytoczonym powyżej cytacie) przypominać nam o relacji Bruna i Jimmy'ego. Pod względem gatunkowości scena wpisuje się w poetykę dramatu psychologicznego.

W scenie DWUDZIESTEJ TRZECIEJ towarzyszymy Brunowi w jego rozmowie ze Stevem na klatce schodowej. Steve przyszedł upomnieć się o swoją część pieniędzy ze sprzedaży kradzionych rzeczy. Widzowie oczywiście wiedzą, że Bruno większość tych pieniędzy wydał. Niemniej nie przyznaje się do tego Steve'owi, którego zapewnia, że swoją działkę dostanie „... after the next job... Friday...”⁴⁰. Zostaje nam przypomniane, że sposób funkcjonowania Bruna polega na ściemnianiu, okłamywaniu, składaniu fałszywych obietnic. Przy okazji autorzy przypominają też o postaci Steve'a. Ponownie widzimy, że Bruno cieszy się dużym zaufaniem Steve'a, ponieważ chłopak nie podważa jego obietnic. Podczas ich rozmowy pojawia się Pielęgniarka Rejonowa, która przyszła odwiedzić Sonię i dziecko. Scena ta wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie DWUDZIESTEJ CZWARTEJ jesteśmy z Brunem w kuchni, podczas gdy Pielęgniarka Rejonowa zajmuje się Sonią i dzieckiem. Bruno robi sobie kawę rozpuszczalną w taki sposób, że dosypuje kawę do szklanki i zalewa ją wodą z kranu „while glancing momentarily at Sonia and the nurse, busy with Jimmy”⁴¹. Scena wyraźnie wpisuje się w kino psychologiczne. Przyglądamy się Brunowi w tym pozornie pozbawionym dramaturgicznego przebiegu momencie. Niemniej scena skutecznie spełnia swoją funkcję dramaturgiczną, ponieważ wzmacnia ona nasze zaciekawienie postacią Bruna – zaczynamy się zastanawiać, co za chwilę zrobi.

38 Ibidem, s. 223.

39 Ibidem, s. 223.

40 Ibidem, s. 224.

41 Ibidem, s. 225.

W scenie DWUDZIESTEJ PIĄTEJ towarzyszymy Brunowi, Soni i Jimmy'emu w urzędzie miasta, gdy podpisują dokument potwierdzający ich rodzicielstwo:

Sonia signs the document with a pen the worker gives her... The worker slides the document to Bruno...

WORKER

You sign the other side...

Bruno, who takes the pen offered to him by the worker, hesitates for a moment, goes to sign. ⁴²



Fot. 11

Jest to scena, w której Bruno oficjalnie potwierdza, że jest ojcem Jimmy'ego. Stało się więc to, czego Sonia najpierw domagała się w scenie dziewiątej, a potem upominała się o to w scenie dwudziestej pierwszej. Bruno nie uciekł od tego zobowiązania, nie zostawił Soni samej, nie wyrzekł się Jimmy'ego. Wszystkie nasze obawy i wątpliwości co do tego, czy Bruno dokona tego kroku, zostają rozwiane. Scena wpisuje się w poetykę dramatu psychologicznego.

W scenie DWUDZIESTEJ SZÓSTEJ towarzyszymy Brunowi i Soni na ulicy, w mieście:

Sonia walks, pushing the stroller. Bruno walks alongside her... ⁴³

Sonia próbuje namówić Bruna, żeby podjął się normalnej pracy: gdy była w szpitalu, rozmawiała z główną pielęgniarką i ta wyraziła chęć odbycia rozmowy kwalifikacyjnej z Brunem. W tej krótkiej wymianie dialogowej między Sonią a Brunem, po raz pierwszy otrzymujemy sygnał, że

⁴² Ibidem, s. 225.

⁴³ Ibidem, s. 226.

w Soni coś zaczęło się zmieniać, skoro będąc w szpitalu, próbowała Brunowi znaleźć zatrudnienie. Domyśliłyśmy się, że Sonia pod wpływem porodu, zaczyna rozumieć konieczność dokonania kroku w kierunku dojrzałości i odpowiedzialności. Zaczyna rozumieć, że to jest ważne, ale Bruno nie jest zainteresowany pracą:

BRUNO

*I don't want to work, jobs are for assholes...*⁴⁴

Tu pierwszy i jedyny raz w całym filmie otrzymujemy klarowną i bezpośrednią informację o tym, jakim systemem wartości i filozofią życiową Bruno się kieruje. Bruno uważa, że normalna praca jest dla dupków. Najwyraźniej sam uważa się, za kogoś lepszego. Skąd u Bruna wzięły się akurat taki system wartości i filozofia życiowa? Nigdy nie otrzymamy precyzyjnej odpowiedzi na to pytanie, ale na podstawie niektórych wydarzeń, które będą miały miejsce później w filmie, będziemy mogli stworzyć przypuszczenia na ten temat. Sonia nie sprzeciwia się tym jego słowom, ani nie kontynuuje rozmowy o konieczności znalezienia normalnej pracy przez Bruna, bo ten skutecznie zmienia temat:

He abruptly stops in front of a store window that they had almost passed.

BRUNO

That has a stripe like mine...

In the window, a leather jacket similar to the one Bruno has on.

BRUNO

Do you want it?

SONIA

*It's expensive...*⁴⁵

Mimo tego, że mają bardzo mało pieniędzy, Bruno szybko przekonuje Sonię, żeby kupić jej kurtkę. Tu ponownie otrzymujemy sygnał, że Bruno podejmuje decyzje impulsywnie oraz że Sonia bezproblemowo za tym jego impulsem podąża. Co prawda chwilę wcześniej podjęta temat znalezienia normalnego zatrudnienia przez Bruna, ale widocznie ta „nowa Sonia” (która dopiero co się wykluwa) jeszcze nie zepchnęła na bok „starej Soni”. Scena wpisuje się w gatunek dramatu psychologicznego.

W scenie DWUDZIESTEJ SIÓDMEJ widzimy Bruna jak wychodzi ze sklepu odzieżowego: właśnie kupił Soni taką samą kurtkę, jaką sam nosi. Sonia natychmiast zakłada kurtkę i uradowana pozuje przed Brunem:

*Sonia playing with the collar, the opening of the jacket she has just put on, walks on the sidewalk like a model, striking poses, laughing, throwing suggestive glances at Bruno, who, near the stroller, on which her old jacket is placed, watches her, amused, seduced...*⁴⁶

44 Ibidem, s. 226.

45 Ibidem, s. 226.

46 Ibidem, s. 227.

Ubrani w takie same kurtki Bruno i Sonia wyglądają jednocześnie i zabawnie, i uroczo, i śmiesznie, i infantylnie – tak, jakby między nimi doszło do jakiejś kreskówkowej symbiozy. Czy ziarenko dojrzałości i potrzeby odpowiedzialności, które zakiełkowało w Soni pod wpływem porodu, doprowadzi do rozejścia się dróg życiowych jej i Bruna? Dalsza część filmu da odpowiedź na to pytanie. Ta scena też wpisuje się w gatunek dramatu psychologicznego. Warto tu zauważyć jeszcze jedną rzecz: sceny dwudziesta piąta, dwudziesta szósta i dwudziesta siódma w scenariuszu występują właśnie w takiej kolejności. W filmie natomiast występują w kolejności nieco innej: najpierw oglądamy scenę dwudziestą szóstą i dwudziestą siódmą, a dopiero po nich następuje scena dwudziesta piąta. Co jest przyczyną tej zmiany w kolejności? Domyślamy się, że ta zmiana wynika z porównania, w jakim stanie emocjonalno-psychologicznym zostawiamy Bruna w scenie dwudziestej czwartej:

Bruno, smoking a cigarette, finishes pouring some instant coffee into a beer glass, fills the glass with water from the tap while glancing momentarily at Sonia and the nurse, busy with Jimmy... He takes a spoon which he stirs his glass with, absentmindedly...⁴⁷

a w jakim go widzimy w scenie dwudziestej piątej:

Bruno, who takes the pen offered to him by the worker, hesitates for a moment, goes to sign.⁴⁸

Gdyby zostawić takie następstwo scen, w percepcji widza pojawiłaby się postać Bruna inna niż ta, z którą mieliśmy do czynienia do tej pory: pojawiłby się człowiek z rysem introwertycznym, skłonny do refleksji i wahań – w ten sposób zasada wewnętrznej spójności postaci Bruna zostałaby podważona. Poza tym, jak widać w powyższych cytatach, takie następstwo scen zbytby sugerowało, że Bruno zastanawia się nad czymś, co ma związek z Jimmym. W ten sposób widz otrzymałby sygnał, że Jimmy jest częścią horyzontu myślowego Bruna. To do tej pory nie miało miejsca i widocznie autorzy doszli do wniosku, że tak powinno pozostać. A o tym, że ta decyzja została podjęta jeszcze w okresie przygotowawczym (przed zdjęciami) świadczy fakt, że w scenie dwudziestej piątej Bruno i Sonia występują w tych samych kurtkach, co śledząc wyłącznie kolejność scenariuszową nie byłoby możliwe. Więc zamiana miejscami kolejności w/w scen skutkuje tym, że wewnętrzna spójność postaci Bruna zostaje utrzymana, a jego relacja z Jimmym zostaje w sensie dramaturgicznym odsunięta na bok.

W scenie DWUDZIESTEJ ÓSMEJ widzimy Bruno i Sonię, która pcha przed sobą wózek z Jimmym w środku – nowa rodzina.

Potem towarzyszymy Brunowi, który wchodzi do urzędu opieki społecznej, żeby sprawdzić jak szybko przesuwają się kolejki. Po chwili Bruno wychodzi na zewnątrz i dołącza do Soni, która z wózkiem dziecięcym stoi w kolejce na ulicy. Bruno powiadamia Sonię, że tylko jedno okienko działa i proponuje jej, żeby przyszli jutro. Sonia nie chce, bo uważa, że jutro będzie taka sama kolejka. Wtedy Bruno proponuje Soni, że weźmie Jimmy'ego na spacer, podczas gdy ona będzie czekać w kolejce:

47 Ibidem, s. 225.

48 Ibidem, s. 225.

BRUNO
I'll take Jimmy for a spin.
SONIA
(passing him the stroller)
If he cries, hurry back, it means he's hungry.
BRUNO
Ok...⁴⁹



Fot. 12

Tu ma miejsce bardzo ważna zmiana w porównaniu z filmem, ponieważ w filmie to Sonia proponuje Brunowi, żeby wziął Jimmy'ego na spacer. Co mogło być przyczyną tak istotnej zmiany? Autorom prawdopodobnie chodziło o to, żeby wyraźnie podkreślić, że to, co wkrótce Bruno robi, nie wynika z jego premedytacji, a jest po prostu efektem decyzji powstałej pod wpływem impulsu. W sensie dramaturgicznym była to bardzo trafna zmiana, ponieważ pozwoliła na dochowanie dwóch podstawowych zasad dramaturgicznych dotyczących budowania postaci. O tych dwóch zasadach wspominałem już wcześniej. Są to zasada nieprzewidywalności i zasada wewnętrznej spójności. Poza tym, ta zmiana ustawia postać Soni w innej konfiguracji dramaturgicznej, ponieważ, jeśli propozycja pójścia na spacer wychodzi od niej, tak jak to jest w filmie, Sonia będzie potem miała duże poczucie winy, które mocno będzie wpływało na jej późniejsze decyzje. Scena wpisuje się w gatunek kina społecznego i kina psychologicznego.

W scenie DWUDZIESTEJ DZIEWIĄTEJ jesteśmy z Brunem i Jimmym na spacerze. Widzimy, jak Bruno żebrze, prosząc przechodniów o pieniądze „na dziecko”. Już z wcześniejszych scen wiemy, że Bruno nie jest człowiekiem, który traci czas, więc tym razem też zachowuje się konsekwentnie. W pewnym momencie:

49 Ibidem, s. 228.

His cell phone rings... he takes it from his pocket...

BRUNO

(while walking):

Yes... no... no... no, I left yesterday... Friday... I will have something Friday evening...⁵⁰

Nie mamy pewności kto dzwoni, ale domyślamy się, że to kobieta-Paserka, którą poznaliśmy w scenie czternastej. I wtedy wydarza się coś ważnego:

He hangs up, puts the cell phone in his pocket, continues walking while pushing the stroller... makes a sudden stop to take the cell phone from his pocket, starts dialing a number but changes his mind, puts the cell phone back in his pocket, crosses the street and walks faster, pushing the stroller...⁵¹

Przyszło mu do głowy coś, o czym chciał porozmawiać z kimś przez telefon. Nie wiemy co to takiego, ale najwyraźniej to coś ważnego. Scena wpisuje się w gatunek kina społecznego i kina psychologicznego.

W scenie TRZYDZIESTEJ widzimy Bruna jak dzwoni z budki telefonicznej. Obok niego wózek z dzieckiem:

BRUNO

Hello, it's Bruno... No, no, in a phone booth... I wanted to know about... adoption... the people who adopt, how much do they pay?... Yes... Can I call them?... When?... No, now... Yes, both of us...⁵²

Teraz już wszystko jest jasne – Bruno zadzwonił do Paserki w sprawie sprzedaży dziecka. Sprzedaży, która dla niepoznaki została nazwana adopcją. Ta scena zostawia nas w głębokim szoku i niedowierzaniu. Czy to naprawdę się dzieje? Czy Bruno naprawdę ma zamiar sprzedać swoje dziecko? Bronimy się przed tą myślą, chcielibyśmy, żeby okazało się, że tak nie jest, ale jednocześnie mamy świadomość, że właśnie to Bruno zamierza zrobić. Świadomość, że właśnie tak jest, napawa nas przerażeniem. W tej krótkiej rozmowie telefonicznej została zawarta istota postaci Bruna: działa pod wpływem chwili, impulsywnie, nie zastanawiając się nad konsekwencjami; w ramach jego systemu wartości wszystko jest na sprzedaż, włącznie z jego własnym dzieckiem; wychodzi z założenia, że Sonia zgodzi się z jego decyzją – nie ma żadnych wątpliwości co do tego, że Sonia mogłaby mieć inne zdanie – własne. Jest jeszcze jedna rzecz, o której nam przypomniano w tej scenie: Bruno nie jest tak beznadziejnym złodziejaszkiem, jakim się wydawał. Świadczy o tym fakt, że nie zadzwonił ze swojej komórki, a z budki telefonicznej. Ma więc świadomość, że to, co robi jest prawnie naganne. Ale jeszcze nie ma świadomości, że to jest również moralnie naganne i nieludzkie. Ta scena wpisuje się w gatunek dramatu psychologicznego z elementami thrillera i kryminału.

50 Ibidem, s. 228.

51 Ibidem, s. 228.

52 Ibidem, s. 229.

W scenie TRZYDZIESTEJ PIERWSZEJ:

*Bruno is leaning against the wall of an underpass, the stroller next to him...
After some time, his cellphone rings, he answers it turns toward the wall...*

BRUNO

*Hello... yes, it's me... yes... we decided, we want to do it
right away... no... nine days... a boy... yes... yes...⁵³*

Przerażenie i obawy widzów, które pojawiły się w czasie poprzedniej sceny, nie zostają rozwiane, bo Bruno zdecydowanie brnie dalej w sprzedaż własnego dziecka. Choć na czysto informacyjnym poziomie zawartość sceny w scenariuszu niczym nie różni się od jej zawartości w filmie, scena w filmie jest bardziej wielopoziomowa niż jej zapis scenariuszowy. Z czego wynikają różnice? Ta krótka scena jest dobrą ilustracją tego, na czym polega reżyserskie podejście autorów, jeśli chodzi o wybór lokacji: lokacja jest inna niż ta zapisana w scenariuszu.

W scenariuszu scena dzieje się obok „*entrance to an underpass/city*”⁵⁴. Taki wybór lokacji podkreśla w sposób metaforyczny i symboliczny, że w trakcie tej sceny Bruno opuści nasz świat i ostatecznie zejdzie do podziemia (podziemie jako przeciwieństwo naszego świata nie tylko w sensie fizycznym, ale przede wszystkim w sensie innego systemu wartości moralnych). W filmie natomiast, scena dzieje się na ścieżce asfaltowej między parkiem a ścianą: z jednej strony kadru mamy zielen parku, a po drugiej stronie wysoki szary mur (który swoim wyglądem, szarością i fakturą kojarzy nam się z murem więziennym). Przez środek kadru przebiega wąska ścieżka asfaltowa, na której znajduje się Bruno. Gdy porównamy te dwie lokacje – scenariuszową z filmową – widzimy, że lokacja w scenariuszu funkcjonuje na poziomie metafory literackiej, gdyż obraca się na poziomie idei (przejście podziemne, tzn. podziemie jako przeciwieństwo humanistycznych wartości moralnych). Natomiast, lokacja w filmie (mur więzienny jako klarowna alternatywa wobec parku) pozwala na udratyzowanie tej idei na poziomie konkretnego filmu, z którym łączą się konkretne konsekwencje dramaturgiczne dla bohatera. Ale autorzy nie poprzestają na tym – dają murem (więziennemu) dodatkową funkcję dramaturgiczną. Bo co robi Bruno czekając na telefon? Po prostu stoi i czeka, paląc papierosa, tak, jak to zostało napisane w scenariuszu? Nie. Bruno brudzi podeszwy swoich adidasów błotem, które znajduje się pomiędzy parkiem a wąską ścieżką asfaltową, po czym bierze rozbieg i skacze, zostawiając błotnisty ślad swoich adidasów na murze (więziennym). Powtarza tę czynność kilka razy, za każdym razem zostawiając ślady swoich butów na murze trochę wyżej. Poprzez tę prostą czynność, której sens (a właściwie jego brak) jest skrajnie daleki od sytuacji, w której Bruno się znajduje (jest tuż przed sprzedażą własnego dziecka), autorzy w bardzo wyrazisty sposób podkreślają jedną z podstawowych cech Bruna jako postaci: jego amoralność. Przy czym (i to ma istotne znaczenie) klarownie nam sygnalizują, że jego amoralność wynika nie ze zła, które Bruno w sobie nosi, a z jego niezdolności do (auto)refleksji – tzn. z jego bezmyślności. To, co wcześniej nazywaliśmy działaniem Bruna pod wpływem chwili, tutaj, w tej scenie, znajduje swoje właściwe i precyzyjne określenie: bezmyślność. Czy Bruno pozbędzie się tej bezmyślności i zdobędzie zdolność do (auto)refleksji? Odpowiedź na to pytanie znajdziemy później w filmie. Jak na razie, widzimy, że nawet jeśli Brunowi to się uda, nie będzie to dla niego łatwe, ponieważ stawka jest bardzo wysoka. Tu dochodzimy do następnej funkcji dramaturgicznej, którą pełni ta scena – bardzo zwiększa stawkę. Scena łączy w sobie elementy thrilleru (wynikające z kontekstu sceny) i kina psychologicznego (wynikające z zachowania bohatera) z elementami kryminału.

53 Ibidem, s. 229.

54 Ibidem, s. 229.

W scenie TRZYDZIESTEJ DRUGIEJ towarzyszymy Brunowi, gdy ten jedzie autobusem miejskim. Bruno stoi i patrzy bezmyślnie przez okno jadącego autobusu, a przed nim znajduje się wózek z Jimmym w środku. Jaka jest funkcja dramaturgiczna tej sceny? Dlaczego autorzy uważali, że ta scena jest potrzebna? Na poziomie plotu ta scena niczego nie wnosi do filmu, ponieważ po prostu obserwujemy Bruna, jak jedzie autobusem. Nie dowiadujemy się też niczego nowego o Brunie, więc scena nie wnosi niczego również na poziomie postaci bohatera. Niemniej scena ta niesie ze sobą duży ładunek emocjonalny i napięcie, które wynika z tego, że czekamy (chcemy!), żeby Bruno zmienił decyzję i zawrócił. Zostało tu przez autorów zastosowane narzędzie ironii dramatycznej polegające na tym, że widz ma wyższy poziom świadomości niż bohater. Żeby określić funkcję dramaturgiczną tej sceny wystarczy, że przypomnimy sobie pytanie, które wyniknęło z poprzedniej sceny: czy Bruno wyzwoli się ze swojej bezmyślności i zdobędzie zdolność do (auto)refleksji? Czy zrozumie, co robi? Później w filmie jeszcze kilka razy będziemy mieli do czynienia z właśnie takimi scenami, scenami w których „nic się nie dzieje” jeśli chodzi o fabułę, za to dużo dzieje się w kontekście psychologii postaci bohatera i jego problemu wewnętrznego. W takich scenach autorzy będą dawali bohaterowi czas (tzn. szansę), żeby się zastanowił nad tym co w tej konkretnej chwili robi i żeby w związku z tym zmienił swoje postępowanie. Czy bohater z tych szans skorzysta? W ten sposób autorzy też sprawiają, że stawka rośnie. W odróżnieniu od zapisu scenariuszowego, w filmie oprócz sceny trzydziestej drugiej jest też jeszcze jedna dodatkowa scena, która dzieje się przed sceną trzydziestą drugą, a którą możemy nazwać sceną „Trzydziestą drugą A”. Jest to krótka scena, w której widzimy jak Bruno z wózkiem, w którym jest Jimmy, wchodzi do autobusu i jeden z pasażerów pomaga mu wnieść wózek do środka. Funkcja dramaturgiczna tej sceny polega na tym: 1) żeby przypomnieć widzom, że w świecie wokół Bruna postaci kierują się ludzkimi odruchami, więc amoralność Bruna nie wynika z moralnej deprawacji świata; 2) żeby dać Brunowi możliwość (szansę), by sam też zauważył i zrozumiał, że nie wszystko mierzy się pieniędzmi i że istnieje coś poza wymierną korzyścią materialną. Ta scena wpisuje się w gatunek thrillera psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie TRZYDZIESTEJ TRZECIEJ widzimy Bruna, pchającego po chodniku wózek z Jimmym w środku. Jest to kolejna scena, w której, jeśli chodzi o fabułę „nic się nie dzieje” i która pełni taką samą funkcję dramaturgiczną co scena trzydziesta druga. Jest to dla widzów klarowny sygnał, że działania Bruna związane ze sprzedażą dziecka będą obserwowane w sposób analityczny – autorzy będą dawać Brunowi mnóstwo szans, żeby przemyślał swoje działanie, żeby zmienił swoją decyzję i wycofał się z pomysłu. Czy Bruno te szansę wykorzysta, to się okaże. Tutaj analityczne podejście autorów skutkuje zwiększaniem stawki oraz wzrostem napięcia. Scena wpisuje się w gatunek thrillera psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie TRZYDZIESTEJ CZWARTEJ Bruno, pchając wózkiem z dzieckiem w środku, dochodzi do wejścia do budynku mieszkalnego – jest w trakcie rozmowy telefonicznej:

BRUNO

... Yes... almost... yes... yes... I'm out front... yes...⁵⁵

Rozumiemy z tego, że albo ludzie, z którymi Bruno ma umawiać się na transakcję, nie dali mu wcześniej dokładnego adresu i informują go o tym dopiero teraz, po tym, jak wszedł na osiedle, albo że ci ludzie są już znieczierpliwieni czekaniem na niego. W każdym razie stawka rośnie,

55 Ibidem, s. 229.

napięcie też. Drzwi od klatki schodowej otwierają się. Bruno, cały czas rozmawiając przez telefon, wchodzi do środka i wtedy padają bardzo ważne słowa ze strony Bruna:

BRUNO

... I understand... yes... yes... wait a second! I, I wanted to know... the family where he's going, will it be a good place?... I mean, will they have money?... he... yes... no, no... OK... OK...⁵⁶

Te słowa Bruna ważne są z dwóch powodów: 1) pierwszy raz u Bruna pojawia się jakiś malutki załączek rozważania o konsekwencjach tego co robi. Co prawda nie kwestionuje on swojej decyzji, żeby sprzedać dziecko, niemniej chciałby się upewnić, co do przyszłych losów Jimmy'ego. 2) otrzymujemy klarowną informację, że w systemie wartości Bruna „a good place”⁵⁷ (czyli rodzina) to takie miejsce (rodzina), gdzie są pieniądze. Przez krótką chwilę w widzu odżywa promyczek nadziei, że Bruno może jednak zrezygnuje ze swojego zamiaru. Stawka rośnie, napięcie też. Scena wpisuje się w gatunek thrillera psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie TRZYDZIESTEJ PIĄTEJ Bruno z wózkiem czeka na windę na klatce schodowej. Po chwili Bruno traci cierpliwość i:

opens the cover of the stroller, picks up the sleeping baby awkwardly but delicately...⁵⁸

To bardzo ważny moment, ponieważ to PIERWSZY RAZ, kiedy widzimy, że Bruno bierze Jimmy'ego na ręce – na dodatek robi to w sposób delikatny, mimo że przecież chce je sprzedać. Ironia dramatyczna w tym momencie zyskuje nowy walor. Scena wpisuje się w gatunek thrillera psychologicznego z elementami kryminału. Jak już pisałem wcześniej, śledzimy operację sprzedaży dziecka w sposób analityczny.

W scenie TRZYDZIESTEJ SZÓSTEJ obserwujemy jak Bruno z Jimmym na rękach, wspina się po schodach. Śledzimy go krok po kroku w sposób analityczny, aż dochodzi do drzwi mieszkania i wchodzi do środka. Scena wpisuje się w gatunek thrillera psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie TRZYDZIESTEJ SIÓDMEJ towarzyszymy Brunowi w mieszkaniu, które jest puste, nikogo w nim nie ma, nie ma nawet żadnych mebli, tylko zastony wiszą na oknach:

He starts to remove his jacket while being careful to not wake up the baby...⁵⁹

Jest to w przewrotny sposób bardzo wzruszający moment, ponieważ widzimy, z jak wielką delikatnością i ostrożnością Bruno zdejmuje kurtkę, trzymając jednocześnie śpiącego Jimmy'ego na rękach.

56 Ibidem, s. 230.

57 Ibidem, s. 230.

58 Ibidem, s. 230.

59 Ibidem, s. 230/231.



Fot. 13

Oczywiście, można by powiedzieć, że zdejmuje kurtkę w tak delikatny i ostrożny sposób, bo nie chce obudzić dziecka – to też prawda, bo wiadomo, że transakcja nie byłaby taka łatwa, gdyby dziecko płakało. Niemniej czujemy, że Bruno mógłby być świetnym ojcem i właśnie to nas mocno porusza. Jest to kolejny przykład świetnego użycia ironii dramatycznej:

*He puts his jacket on the floor, makes a small, makeshift mattress on which he places the child still asleep...*⁶⁰

Bruno wychodzi do sąsiedniego pokoju i tam czeka:

... his cell phone rings, he answers it...

BRUNO

*...Yes...*⁶¹

Bruno śledzi instrukcję, którą właśnie otrzymał i zamyka drzwi od pokoju. Po chwili słychać, jak ktoś wchodzi do mieszkania. Słychać, jak idzie do pokoju, w którym znajduje się Jimmy. Przez cały ten czas kamera oraz widzowie są z Bruno. Czekają razem z nim.

⁶⁰ Ibidem, s. 231.

⁶¹ Ibidem, s. 231.



Fot. 14

Po chwili słysząc, jak ktoś wychodzi z mieszkania. Po czym Bruno:

*enters the living room, takes a few steps up to his jacket, upon which the baby is gone, but there is an envelope... which he picks up, opens, takes out the bills to quickly count them. He throws the envelope, slips the bills into his pants pocket while picking up his jacket...*⁶²

Stało się! Transakcja została sfinalizowana! Bruno sprzedał dziecko! Widzowie są zdruzgotani i oburzeni zachowaniem Bruna. Czy można niżej upaść? Jak taki człowiek, jakim jest Bruno, może żyć dalej, po tym co zrobił? Te i podobne pytania mnożą się w głowach widzów. Nie mamy na nie odpowiedzi. Ani przez chwilę nie widzieliśmy ludzi, z którymi Bruno przeprowadził transakcję. Nie słyszeliśmy nawet ich głosów. To tylko wzmacnia tajemnicę i wyrastające z niej poczucie zagrożenia. Scena wpisuje się w gatunek thrillera psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie TRZYDZIESTEJ ÓSMEJ widzimy Bruna jak z pustym wózkiem wysiada z autobusu. Ponownie jeden z pasażerów bezinteresownie, w ludzkim odruchu, pomaga mu wynieść wózek z autobusu. (Zadaszenie wózka jest zamknięte i nie widać, że w środku nie ma dziecka.) Komórka Bruna dzwoni. Bruno spogląda na numer na wyświetlaczu i nie odbiera. Napięcie w scenie wynika z tego, że widzowie nie wiedzą, co stanie się dalej. Czy Bruno zostanie złapany i ukarany za to co zrobił? Co Sonia robi, gdy dowie się, że Bruno sprzedał ich dziecko? Wreszcie, co stanie się z Jimmym? Scena wpisuje się w gatunek thrillera psychologicznego z elementami kryminału.

⁶² Ibidem, s. 231.

W scenie TRZYDZIESTEJ DZIEWIĄTEJ widzimy jak Bruno:

*pushing the stroller, walks at a fast pace... descends the staircase with the stroller in his arms...*⁶³

Ta scena istnieje w scenariuszu, ale nie ma jej w filmie. Widocznie autorzy doszli do wniosku, że nie ma dramaturgicznej konieczności, żeby dalej odkładać spotkanie Bruna z Sonią.

W scenie CZTERDZIESTEJ Bruno, pchając wózek, przechodzi przez ruchliwą ulicę. Znowu dzwoni jego komórka:

... he hears Sonia's voice calling him from a distance. He stops, looks towards the bridge, sees Sonia... answers.

BRUNO

*... I see you... it was ringing then stopping... yes...*⁶⁴

Wiemy, że Bruno kłamie, bo przecież widzieliśmy, że nie chciał odebrać telefonu. Dlaczego nie chciał odebrać telefonu od Soni? Domyślamy się, że nie chciał się z nią spotkać w miejscu publicznym, np. przed urzędem opieki społecznej, gdzie ją zostawił, albo na ruchliwej ulicy. Chciał się z nią spotkać gdzieś na osobności i tam ją poinformować, o tym co zrobił. Rozumiemy z tego, że Bruno zdaje sobie sprawę, że czeka go niełatwa rozmowa. Scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

I w scenie CZTERDZIESTEJ PIERWSZEJ Bruno spotyka się z Sonią nad rzeką tam, gdzie znajduje się jego kryjówka. Okazuje się, że Bruno ma przygotowane to, co powie policji:

BRUNO

*... In an hour. I am going to botanical gardens, I'll go to sleep on a bench, then I'll go to the cops to say he was stolen...*⁶⁵

Sonia, dokładnie tak samo, jak widzowie wcześniej, nie może uwierzyć w to, co słyszy. Nie może uwierzyć, że Bruno sprzedał ich dziecko i w tak spokojny sposób o tym mówi, jakby nic się nie stało:

BRUNO

*Why are you making a face like that?... We can make another one... We have money... look...*⁶⁶

Bruno wyjmuje pieniądze, które otrzymał w ramach transakcji, żeby jej pokazać, i wtedy:

Sonia collapses, fainting, bringing the stroller, which she was holding with

63 Ibidem, s. 231.

64 Ibidem, s. 232.

65 Ibidem, s. 232.

66 Ibidem, s. 232.

both hands, down with her... Bruno looks at her surprised, then goes to her, squats down, picks her up so that she is partly lying on his thigh...

BRUNO

Sonia? Sonia?

(...) Sonia opens her eyes, looks at him absent turns her head away... tries to get up... he tries to help her... she makes a gesture of pushing him away... she gets up by leaning on the overturned stroller (...) when Sonia collapses again.⁶⁷

Bruno bierze ją na ręce i zanosi na drogę, gdzie próbuje zatrzymać któryś z przejeżdżających samochodów. Jest to jedna z emocjonalnie najmocniejszych scen w całym filmie. Interesujące jest to, że przez całą scenę POV należy do Bruna. Jest to bardzo odważna decyzja autorów. Odważna, ponieważ widzowie instynktownie nie chcą już mieć z nim do czynienia po tym, co zrobił. Autorzy stawiają widzów tam, gdzie instynktownie nie chcą być – sprawiają, że wchodzimy w buty Bruna. Niemniej jest to dramaturgicznie i reżysersko słuszna decyzja, bo Bruno jest głównym bohaterem i film opowiada o nim. Scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie CZTERDZIESTEJ DRUGIEJ jesteśmy z Brunem w szpitalu. Widzimy go, gdy dzwoni ze szpitalnej budki telefonicznej, jest w środku rozmowy:

He talks, making sure he is not overheard by the few people around him.

BRUNO

... No... she's going to tell them, it's too late... It's a hospital, when she tells them, they'll go to the cops... no, she's the only one they'll believe... it's too late, I'm telling you, she's not going to change her mind... no, I swear... he must call me back as soon as possible... I didn't touch it... yes...⁶⁸

Z tej krótkiej rozmowy telefonicznej dowiadujemy się, że Bruno już zawiózł Sonię do szpitala (domyślamy się, że ktoś zatrzymał się na drodze w poprzedniej scenie i zabrał ich). Dowiadujemy się, że Sonię, która jeszcze nie odzyskała przytomności, zajmuje się personel medyczny. Dowiadujemy się, że Bruno jest pewien, że Sonia o wszystkim powie lekarzom i że wtedy będzie miał do czynienia z policją. Dowiadujemy się, że Bruno próbuje „odkręcić” sprzedaż dziecka. Dlaczego Bruno chce wycofać się z transakcji? Czy dlatego, że jest to złe i amoralne? Nie. Bruno chce się wycofać, ponieważ boi się policji. Bruno jest więc jeszcze daleko od uświadomienia sobie właściwego znaczenia swoich czynów. Pojawia się też następujące pytanie: dlaczego autorzy uniknęli tych wszystkich momentów (potencjalnych scen) pokazujących jak Bruno z nieprzytomną Sonią jedzie do szpitala, jak przekazuje ją personelowi medycznemu, jak tłumaczy lekarzom (kłamiąc) co się stało, itd.? Przecież potencjalnie mogłyby to być bardzo dramatyczne i poruszające sceny. Z jednej strony, wszystkie te potencjalne sceny nie wносиłyby niczego nowego na temat postaci Bruna, ponieważ już wiemy, że potrafi kłamać i oszukiwać oraz że potrafi wzbudzać współczucie u innych. Z drugiej strony, wszystkie te potencjalne sceny nie wносиłyby niczego

⁶⁷ Ibidem, s. 233.

⁶⁸ Ibidem, s. 234.

nowego także do fabuły, a to dlatego, że Sonia jeszcze nie odzyskała przytomności, w związku z czym nikomu jeszcze nie mogła powiedzieć, co się wydarzyło. Wydaje mi się jednak, że najważniejszy powód, dla którego autorzy ominęli wszystkie te w/w potencjalne sceny, leży w fakcie, że widok nieprzytomnej i zdewastowanej Soni, sprawiłby, że nasze nastawienie wobec Bruna stałoby się jeszcze bardziej nieprzychylne. Do tego stopnia nieprzychylne, że postać Bruna stałaby się dla nas stracona i nie chcielibyśmy jej dłużej oglądać. Ta scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

W zapisie scenariuszowym sceny CZTERDZIESTEJ TRZECIEJ widzimy Bruna, gdy szybko idzie przez korytarz szpitalny. W filmie natomiast ten moment nie został zbudowany jako oddzielna scena, a jest bezpośrednią kontynuacją poprzedniej sceny: Bruno odkłada słuchawkę telefonu i idzie przez korytarz, a kamera idzie za nim. Co w sensie dramaturgicznym daje ta zmiana? Dlaczego autorzy nie potraktowali tego przejścia przez korytarz szpitalny jak oddzielnej sceny, tylko jako część sceny poprzedniej? Właściwie rozmowa telefoniczna Bruna i jego przejście przez korytarz szpitalny są zrobione w jednym ujęciu. W ten sposób autorzy osiągnęli dwie rzeczy: 1) emocja, która towarzyszy Brunowi podczas rozmowy telefonicznej (jest on w potrzasku) nie została przerwana przez cięcie, a w naturalny sposób (właśnie dzięki braku cięcia) przeniosła się do następnej sceny; 2) zmusili widzów, żeby w realnym czasie towarzyszyli mu w jego emocjonalnym stanie. W ten sposób autorzy „wstawili widzów w buty Bruna”. Zaczynamy mu współczuć, mimo że tego nie chcemy, bo instynktownie odrzucają nas i Bruno, i jego postępowanie. Użycie przez autorów realnego czasu w ramach jednego nieprzerwanego ujęcia jako narzędzia do budowania utożsamiania się widza z bohaterem, jest zastosowane konsekwentnie jeszcze kilkakrotnie w filmie. Skutkuje to tym, że widz głęboko emocjonalnie przeżywa razem z bohaterem określone sytuacje, przez które bohater przechodzi, przy czym u widza nie dochodzi do świadomego utożsamiania się z bohaterem, a zamiast tego to utożsamianie się zostaje zbudowane raczej na poziomie podświadomości (na poziomie instynktów). Biorąc pod uwagę fakt, że mamy do czynienia z bohaterem, którego nie da się łatwo lubić, taki wybór narzędzi reżyserskich dokonany przez autorów, jest bardzo trafny. Ta scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie CZTERDZIESTEJ CZWARTEJ towarzyszymy Brunowi jak wchodzi na salę, w której leży Sonia:

Sonia is lying down, her eyes closed, on a bed/stretchers, an oxygen mask over her face, a drip in her arm, two wires connected to a monitor... Bruno brings his face to hers.

BRUNO

Sonia? Sonia? Do you hear me?...

Sonia doesn't react... he looks at her, brings his lips to her temple, kissing it softly...⁶⁹

69 *Ibidem*, s. 234.



Fot. 15

Jest to bardzo ważny moment pod względem rozwoju postaci Bruna, bo tu pierwszy raz widzimy, nie tylko, że okazuje Soni czułość i miłość, ale też że robi to w sposób bezinteresowny. Nie ma nikogo w pobliżu, żebyśmy mogli pomyśleć, że robi to na pokaz. Ba, nawet Sonia nie może zauważyć tego gestu czułości z jego strony, bo jest nieprzytomna. Jest to więc moment czystego, niczym nie obciążonego, ludzkiego odruchu Bruna wobec dziewczyny, którą kocha. Ta chwila jest ważna nie tylko dla postaci Bruna, ale i dla widzów, w których zaczyna tlić się w malutka nadzieja, że być może Bruno, jako człowiek, nie jest zupełnie stracony. Czy tak jest czy nie jest, pokażą dalsze losy Bruna. Ten moment zostaje przerwany przez dzwonek komórki. Bruno odbiera. Okazuje się, że dzwonią ludzie, z którymi zrobił transakcję:

BRUNO

*Hello... yes... no... she agreed before, but she's changed her mind...*⁷⁰

Widzimy, że Bruno ich okłamuje. Jak na niego, to nic nowego. Pojawia się Pielęgniarka, która wyprasza Bruna, ponieważ w sali nie wolno używać komórki. Bruno wychodzi na chwilę na korytarz, żeby dokończyć rozmowę. Ze skrawków jego dialogów możemy się domyślać, że głos po drugiej stronie połączenia telefonicznego daje mu instrukcje, co dalej ma robić. Po zakończeniu rozmowy Bruno wraca na salę i powiadamia Pielęgniarkę, że będzie musiał na chwilę wyjść:

BRUNO

Will you be here when she wakes up?...

NURSE

Yes, with the doctor...

70 Ibidem, s. 234.

BRUNO

Could you tell her I was here... That Bruno went to fetch Jimmy and will come back with him?

NURSE

I'll tell her that you are coming back with Bruno?...

BRUNO

No, I'm Bruno. I'm coming back with Jimmy, that's the baby she was raving about when she was delirious... Tell her that everything is all right, that I'll come back with Jimmy...

NURSE

I'll tell her...

BRUNO

*Thanks.*⁷¹

W tym krótkim dialogu padają bardzo ważne informacje. Po pierwsze, Bruno idzie odwołać transakcję i ma wrócić z Jimmym. Po drugie, dowiadujemy się, że Sonia, gdy ją przywiózł do szpitala, była w delirium i majaczyła o Jimmym. Dostajemy więc potwierdzenie, że mieliśmy trafne przypuszczenie dotyczące powodu, dla którego autorzy zdecydowali się nie pokazywać widzom tych potencjalnych scen, kiedy Bruno przywiózł Sonię do szpitala – gdybyśmy zobaczyli Sonię w takim stanie, Bruno jako bohater byłby już dla widzów bezpowrotnie stracony. Po trzecie, w tym dialogu Pielęgniarka myli Bruna z Jimmym:

NURSE

*I'll tell her that you are coming back with Bruno?...*⁷²

w związku z czym Bruno musi jej wytłumaczyć, że to on jest Brunem, a dziecko to Jimmy. Przez tę przypadkową pomyłkę dialogową, w widzu zostaje zasiane podświadome pytanie: kto tu jest dzieckiem? To pytanie będzie miało swoje właściwe konsekwencje dramaturgiczne później w filmie. Ta scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie CZTERDZIESTEJ PIĄTEJ jesteśmy z Brunem w autobusie miejskim. Domyślamy się, że jedzie anulować transakcję, oddać pieniądze i odebrać Jimmy'ego. Scenariuszowy zapis tej sceny różni się od sceny w filmie. W scenariuszu Bruno siedzi:

*his head resting against a window of the bus, he yawns, rubs his eyes...*⁷³

Natomiast w filmowej wersji tej sceny Bruno nie siedzi i nie ziewa, a stoi i nerwowo wyczekuje przystanku, na którym ma wysiąść. Widać, że jest to człowiek w potrzasku, który boi się o to, co będzie dalej. Trudno o większy kontrast w odniesieniu do zapisu scenariuszowego. Jest oczywistym, dlaczego doszło do tej zmiany: scenariuszowy Bruno nie angażowałby widzów emocjonalnie, bo skoro on ziewa, to widzowie też by ziewali. Natomiast filmowy Bruno, który nerwowo, zestresowany wyczekuje przystanku, angażuje widzów emocjonalnie. Czy uda mu się zdążyć po dziecko na czas? Czy anulowanie transakcji się powiedzie? Napięcie rośnie. Ta scena wpisuje się w gatunek thriller psychologicznego z elementami kryminału.

⁷¹ Ibidem, s. 235.

⁷² Ibidem, s. 235.

⁷³ Ibidem, s. 236.

W scenie CZTERDZIESTEJ SZÓSTEJ widzimy, że operacja zwrotu Jimmy'ego odbywa się w innym miejscu niż to, w którym Bruno dziecko sprzedał. To nowe miejsce jest gdzieś na przedmieściach – widać niedokończone budowle i nieasfaltową drogę. Bruno rozmawia przez komórkę:

BRUNO

... Yes... yes... I'm here... yes...⁷⁴

Tym razem, w odróżnieniu od sceny trzydziestej czwartej, nie mamy już żadnych wątpliwości, że ludzie, z którymi Bruno zamierza anulować transakcję, nie dali mu wcześniej dokładnego adresu i informują go o tym dopiero teraz. Domyślamy się, że nie mieli do niego zaufania, nie mieli pewności, czy nie chodzi o jakąś „ustawkę”. Wszystko to wzmacnia poczucie niebezpieczeństwa, niepewności i zagrożenia. Napięcie rośnie, stawka też. Bruno:

*walks toward a building comprised of a few garages, somewhat off to the side... he lifts the garage door of the last garage halfway, bends to pass under it, closes it...*⁷⁵

Scena wpisuje się w gatunek thrillera psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie CZTERDZIESTEJ SIÓDMEJ jesteśmy z Brunem w garażu, do którego przed chwilą wszedł. W garażu nie ma nikogo oprócz niego. Jest dość ciemno. Bruno czeka. Po chwili słychać zbliżający się samochód. Ktoś wysiada. Po chwili otwiera się okienko na suficie garażu i słychać głos jakiegoś mężczyzny, który domaga się pieniędzy. Bruno daje mu pieniądze. Znowu zapada cisza. Bruno czeka. Pyta się o dziecko, ale mężczyzna nie odpowiada. Po kilku chwilach głos mężczyzny stwierdza, że brakuje jednego banknotu (widocznie tajemniczy mężczyzna policzył pieniądze, które Bruno mu dał). Okazuje się, że banknot przez pomyłkę został w kieszeni Bruna. Bruno daje mężczyźnie ten banknot. Mężczyzna domaga się od Bruno komórki. Bruno daje mu swoją komórkę. Bruno ponownie pyta się o dziecko. Zamiast odpowiedzieć na pytanie, mężczyzna daje mu instrukcje:

VOICE

(off-camera)

*When you can't hear the sound of the car, you leave. Not before, understand?*⁷⁶

Bruno czeka. Widzowie razem z nim. Wreszcie słychać, jak samochód odjeżdża i Bruno wychodzi z garażu. Scena jest zrobiona w jednym ujęciu. Jest to zgodne z reżyserskim podejściem autorów, o czym wspominałem już wcześniej, omawiając scenę czterdziestą trzecią: autorzy używają realnego czasu w ramach jednego ujęcia, jako narzędzia do budowania utożsamiania się widza z bohaterem. Skutkuje to tym, że widz, razem z bohaterem, głęboko emocjonalnie przeżywa daną sytuację, przez co u widza dochodzi do utożsamiania się z bohaterem, ale nie na poziomie świadomości, a na poziomie instynktu. I owszem, tutaj tak się stało: towarzyszyliśmy Brunowi, przechodząc przez te same emocje, co on. Po raz pierwszy widzieliśmy, że Bruno jest autentycznie przestraszony, przejęty i bezradny. To bardzo ważny moment tak dla dalszego rozwoju postaci Bruna, jak i dla stopniowej zmiany nastawienia widzów wobec niego. Przez całą scenę nie

74 Ibidem, s. 236.

75 Ibidem, s. 236.

76 Ibidem, s. 237.

widzieliśmy ani okienka na suficie garażu, ani tajemniczego mężczyzny. To, oraz fakt, że Bruno dwukrotnie pyta się o dziecko i nie otrzymuje odpowiedzi oraz że przez pomyłkę nie oddał jednego banknotu – wszystko to razem sprawia, że stawka i napięcie rosną. Scena wpisuje się w gatunek thrillera psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie CZTERDZIESTEJ ÓSMEJ Bruno wychodzi z garażu, w którym był przed chwilą i wchodzi do garażu obok. Tam znajduje Jimmy'ego w nosidełku. Dziecko śpi, wszystko jest w porządku. Ulga! Bruno delikatnie bierze Jimmy'ego na ręce, uważając przy tym, żeby go nie obudzić. Wychodzi z garażu i rusza, gdy zatrzymuje go Mężczyzna:

about twenty-five years old, catches up to him, is at his height...

MAN

We want to see you tomorrow morning at nine, here in this courtyard.⁷⁷



Fot. 16

Widocznie Mężczyzna upewnił się, że Bruno jest sam, że nie chodzi o żadną ustawkę, i doszedł do wniosku, że może się pokazać. Bruno nie odpowiada. Na jego twarzy maluje się strach i chce odejść, ale:

The man puts his hand on Bruno's shoulder to stop him. Bruno tries to move away, but the man holds him by his leather jacket. Bruno, holding the baby, doesn't try again...

MAN

The baby, you owe us for him.

BRUNO

I gave the money back.

MAN

We lost double that. We had already made an arrangement. Come tomorrow at nine. Got it?

⁷⁷ Ibidem, s. 238.

BRUNO

...Got it.⁷⁸

Brunowi udało się odzyskać Jimmy'ego całego i zdrowego, ale już mamy zapowiedź nowych kłopotów naszego bohatera. Niemniej nadal odczuwamy ulgę z powodu odzyskania dziecka. W trakcie tych scen, w których dochodzi do odwołania transakcji i odzyskania dziecka, nasze nastawienie wobec Bruna zaczęło ulegać zmianie, o czym wspominałem już wcześniej. Dodatkową cegiełką w tym kierunku jest sposób w jaki Bruno trzyma Jimmy'ego: delikatnie i opiekuńczo. Scena wpisuje się w gatunek thrillera psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie CZTERDZIESTEJ DZIEWIĄTEJ ponownie widzimy Bruna jak jedzie autobusem. Trzyma Jimmy'ego na rękach.



Fot. 17

Tak jak w przypadku sceny czterdziestej piątej ponownie scenariuszowy zapis tej sceny różni się od sceny w filmie. W scenariuszu widzimy:

*Bruno, the baby asleep in his arms, sited near the window, looking lost in thought, after some time, he yawns...*⁷⁹

Natomiast w filmie Bruno, owszem, siedzi z dzieckiem, które troskliwie trzyma na rękach, ale nie ziewa. Jest przejęty, bo nie wie, co się stanie, gdy wróci do szpitala do Soni.

Ta scena należy do kina psychologicznego z elementami kryminału. W tym miejscu możemy skonstatować, że wszystkie sceny, w których Bruno jedzie autobusem w trakcie operacji wycofania się z transakcji i odzyskania dziecka, są, w kontekście postaci Bruna, pod kątem emocjonalno-

⁷⁸ Ibidem, s. 238.

⁷⁹ Ibidem, s. 239.

psychologicznym lustrzanym odbyciem poprzednich scen w autobusie, kiedy Bruno jechał sprzedać dziecko.

W scenie PIĘĆDZIESIĄTEJ widzimy Bruna jak z dzieckiem na rękach wchodzi do szpitala. Zostaje zatrzymany przez Recepcjonistkę:

RECEPTIONIST

Sir! Sir!

Bruno has stopped, looking at the receptionist.

BRUNO

I'm going to my girlfriend...⁸⁰

Recepcjonistka każe mu zaczekać. Po chwili przychodzi Pielęgniarka:

and, a few meters behind, a man dressed in street clothes.⁸¹

Pielęgniarka chce wziąć dziecko od Bruna, ale on chce samemu zanieść dziecko do Soni.



Fot. 18

The man in street clothes takes out his police badge.

PLAINCLOTHES POLICEMAN

We want to hear what you have to say about a claim made by the mother of the child...

80 *Ibidem*, s. 239.

81 *Ibidem*, s. 239.

BRUNO
*What kind of claim?
(addressing the nurse)
Is she still delirious?*⁸²

Pojawia się Drugi Policjant.

NURSE
I'll take the baby, if that's all right with you...

*After a brief hesitation, Bruno opens his jacket and lets the nurse take the baby...*⁸³

Udało mu się dotrzeć z Jimmym do szpitala, ale nie pozwolono mu zobaczyć się z Sonią. Widzimy, że bardzo mu na tym zależało. Domyślamy się, że chciał ją przekonać, żeby nikomu nie powiedziała o tym, że on sprzedał dziecko. Ale nic z tego, bo dwóch policjantów zabiera go ze sobą na przesłuchanie. Otrzymujemy sygnał, że Bruno ma zamiar bronić się twierdząc, że Sonia majaczyła. Ale czy to mu wystarczy, by wyplątać się z tej sytuacji? Bez wątpienia położenie Bruna pogarsza się. Zagrożenie i napięcie rosną. Stawka też. W ramach tej sceny film przechodzi tranzycję od thrillera psychologicznego ku kryminałowi.

W scenie PIĘĆDZIESIĄTEJ PIERWSZEJ jesteśmy z Brunem na komisariacie, gdzie jest przesłuchiwany przez dwóch policjantów, których poznaliśmy w poprzedniej scenie. Bruno kłamie, że powiedział Soni, że sprzedał dziecko po to, by się na niej zemścić:

PLAINCLOTHES POLICEMAN
For what?...

BRUNO
... For him not being mine.

PLAINCLOTHES POLICEMAN
You're not the father of the child?

BRUNO
No...

PLAINCLOTHES POLICEMAN
Why did you register him as yours if you're not the father?

BRUNO
*... Dunno... just did...*⁸⁴

Policjant chce wiedzieć, dlaczego Bruno powiedział Soni, że sprzedał dziecko, skoro mógł powiedzieć, że dziecko zostało ukradzione. Bruno stwierdza, że nie ma różnicy, czy dziecko ukradziono, czy sprzedano. Policjant nie zgadza się z tym stwierdzeniem, ponieważ ze sprzedaży dziecka można otrzymać pieniądze:

82 Ibidem, s. 240.

83 Ibidem, s. 240.

84 Ibidem, s. 240.

PLAINCLOTHES POLICEMAN

... You had received money...

BRUNO

No.

PLAINCLOTHES POLICEMAN

You had shown it to her.

BRUNO

That's not true.

PLAINCLOTHES POLICEMAN

She said you had shown it to her.

BRUNO

She's lying.

PLAINCLOTHES POLICEMAN

It's you who's lying.

BRUNO

*It's her! She wants me to go to jail so she can screw whoever she wants!*⁸⁵

Policjant chce wiedzieć, gdzie dziecko było pomiędzy godziną 13:00 a 16:00. Bruno zapewnia, że dziecko wtedy było u jego matki. Policjant bierze od Bruna adres jego matki. W wersji scenariuszowej ta krótka scena przesłuchania dzieje się na komisariacie. W wersji filmowej natomiast, dzieje się w radiowozie policyjnym, który (w domyśle) jest zaparkowany przed szpitalem. Widocznie autorzy doszli do wniosku, że przesłuchanie samo w sobie jest wystarczającym zagrożeniem i presją nałożoną na Bruna, że nie ma dramaturgicznej konieczności tego jeszcze bardziej podkreślać, umieszczając scenę na komisariacie. Poza tym, umieszczenie przesłuchania w radiowozie, bardziej uprawdopodobnia fakt, że Bruno zostaje wypuszczony, tzn. że nie dochodzi do jego zatrzymania i zamknięcia w areszcie. W tym krótkim dialogu widzimy, że Bruno ucieka się do najgnuśniejszych kłamstw, włącznie z tym, że Jimmy nie jest jego dzieckiem oraz że Sonia chce, by Bruno poszedł do więzienia po to, żeby ona mogła „screw whoever she wants!”⁸⁶ Już wcześniej widzieliśmy Bruna jak kłamie. Ale nigdy te kłamstwa nie były do tego stopnia ohydne jak te. Można oczywiście powiedzieć, że czuje się przyparty do ściany, niemniej widzimy, że w sensie dramaturgicznym doszło do regresu w rozwoju postaci głównego bohatera. Wśród wszystkich kłamstw, które Bruno wypowiada w trakcie przesłuchania jest jeden moment, w którym chłopak mówi prawdę. Na pytanie Policjanta, dlaczego przyznał się do dziecka, skoro nie jest jego ojcem, Bruno odpowiada:

BRUNO

*... Dunno... just did...*⁸⁷

Znamy Bruna już na tyle, że wiemy, że to co mówi jest prawdą. Bruno faktycznie nie wie dlaczego przyznał się do dziecka. Czy Bruno zrozumie, dlaczego to zrobił okaże się później w filmie. W sensie dramaturgicznym jest to mały sygnał, że wewnętrzny potencjał do przemiany Bruna nadal istnieje. W tej scenie pojawia się jeszcze jedna nowa informacja, która później okaże się być bardzo ważna w kontekście budowy postaci Bruna. Dowiadujemy się, że Bruno ma matkę oraz że wie gdzie ona mieszka. Pierwszy sygnał, że Bruno ma jakąś rodzinę otrzymaliśmy jeszcze w scenie

⁸⁵ Ibidem, s. 241.

⁸⁶ Ibidem, s. 241.

⁸⁷ Ibidem, s. 241.

dwudziestej pierwszej, kiedy Sonia sugeruje, żeby nadać dziecku na drugie imię Nicolas, po dziadku Bruno. Ale, czy dziadek żyje, gdzie mieszka, jaka jest relacja Bruna z nim – wszystko to zostaje owiane tajemnicą. Dlaczego Sonia sugerowała, żeby nadać dziecku drugie imię właśnie po dziadku Bruna, dowiemy się później w filmie. Co w kontekście relacji Bruna i Soni oznacza fakt, że Sonia wie o dziadku - tego też będziemy mogli domyślić się później. Scena wpisuje się w gatunek kryminału z elementami kina psychologicznego.

W scenie PIĘĆDZIESIĄTEJ DRUGIEJ widzimy Bruna jak:

*crosses a courtyard to the emergency room entrance... walks down a hallway.*⁸⁸

Scenariuszowy zapis tej sceny różni się od sceny w filmie o tyle, że w filmie Bruno nie idzie a biegnie. Dzięki tej zmianie autorzy podkreślają poczucie pilności, z którym Bruno podchodzi do sytuacji, w której się znalazł. W sensie dramaturgicznym ta zmiana sprawia, że stawka rośnie. Ta scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie PIĘĆDZIESIĄTEJ TRZECIEJ Bruno stara się przekonać Recepcjonistkę, żeby mu pozwoliła porozmawiać z Sonią. Ale okazuje się, że Sonia nie chce go widzieć:

RECEPTIONIST

She doesn't want to speak to you, sir!

*Bruno stays next to the counter for a brief moment, turns, walks toward the exit...*⁸⁹

Jest to już druga próba Bruna, żeby porozmawiać z Sonią. Pierwsza miała miejsce w scenie pięćdziesiątej. Domyślamy się, że Bruno chce przekonać Sonię, żeby ta cofnęła swoje oskarżenia wobec niego. Widocznie Bruno nadal wierzy w swoją zdolność perswazji wobec Soni. Nadal myśli, że pod jego wpływem Sonia zmieni swoje zdanie. Jeszcze nie dotarło do niego, że WSZYSTKO się zmieniło. Scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie PIĘĆDZIESIĄTEJ CZWARTEJ widzimy Bruna idącego chodnikiem. Jest noc:

*Bruno climbs a wall, hoists himself over the top to see onto other side, looks down... he lowers himself, jumps onto sidewalk, walks along the side wall of the house...*⁹⁰

Nie wiemy, co to jest za dom oraz nie wiemy, dlaczego Bruno coś sprawdza przed podejściem do drzwi wejściowych. Scena ta buduje tajemnicę i zagrożenie. Wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

88 Ibidem, s. 242.

89 Ibidem, s. 242.

90 Ibidem, s. 243.

W scenie PIĘĆDZIESIĄTEJ PIĄTEJ Bruno dzwoni do drzwi. Po chwili drzwi się uchylają i pojawia się:

a man who doesn't seem happy to see Bruno... Silence.

BRUNO

... I have to say something to my mother...

The man closes the door... Bruno waits... After some time, the door opens again, revealing a woman of about forty... Off-camera, we hear the dog barking...

BRUNO

I thought he wasn't home, I didn't see his car in the courtyard...

BRUNO'S MOTHER

What do you want?...⁹¹

Bruno poszedł do swojej matki! Powiadamia ją, że urodziło mu się dziecko, chłopczyk:

BRUNO'S MOTHER

What's his name?...

BRUNO

Jimmy...

The dog barks louder...

BRUNO'S MOTHER

Drop by on Saturday to show him to me... at three o'clock...

She goes to close the door...⁹²

Jesteśmy zmrożeni tą rozmową, tym spotkaniem. Dlaczego? Dlatego, że domyślamy się, że chociaż mieszkają w tym samym mieście, Bruno nie widział się z Matką od dłuższego czasu. Mimo to, ich spotkanie jest zimne, pozbawione uczuć, przypomina spotkanie służbowe. Widz zaczyna łączyć kropki i dostrzega obraz przeszłości Bruna: Matka, która jest „*about forty*”⁹³, urodziła Bruna, który jest teraz „*twenty years old*”⁹⁴, gdy była w podobnym wieku co Sonia, która jest „*a young woman of eighteen years*”⁹⁵. Domyślamy się, że Matka oddała Bruna na wychowanie do dziadka Nicolasa, a sama ułożyła sobie nowe życie, ma nową rodzinę i męża, który nie chce znać za Bruna. Wszystko wskazuje na to, że dziadek, który już nie żyje, był bardzo ważną osobą w życiu Bruno. Nie wiemy, ile lat mógł mieć Bruno, gdy dziadek zmarł. Czy był jeszcze małym chłopcem, a może już nastolatkiem? Nie wiemy tego, ale możemy przypuszczać, że po śmierci dziadka, Bruno wylądował w domu dziecka. Odrzucony najpierw przez matkę, a potem straciwszy dziadka, Bruno, prawdopodobnie, ukształtował w sobie nieufność wobec ludzi i przeświadczenie, że nie można na nich polegać. Jest przekonany, że może liczyć tylko na siebie, a jedynym, co może zapewnić mu

91 Ibidem, s. 243.

92 Ibidem, s. 243.

93 Ibidem, s. 243.

94 Ibidem, s. 210.

95 Ibidem, s. 207.

względne bezpieczeństwo (tak fizyczne, jak i emocjonalne), są pieniądze. Konsekwencją tego jest system wartości Bruna i jego filozofia życiowa, którą poznaliśmy w scenie dwudziestej szóstej, gdy powiedział Soni:

BRUNO

*I don't want to work, jobs are for assholes...*⁹⁶

Oczywiście wszystko to są tylko nasze przypuszczenia. Nie możemy z pewnością stwierdzić, że właśnie tak było. Niemniej te skrawki informacji, które otrzymaliśmy na temat przeszłości Bruna, pozwalają nam skonstruować taką historię. Co do jednego możemy mieć pewność: dziadek Nicolas był ważną osobą w życiu Bruna. Dlatego też Sonia w scenie dwudziestej pierwszej zaproponowała, żeby dziecku na drugie dać na imię Nicolas. Skąd Sonia wiedziała o dziadku Nicolasie? Bruno jej o nim opowiedział. Zaczynamy rozumieć, że relacja Bruna z Sonią miała inny, w ludzkim sensie głębszy i uczuciowo bardziej intymny wymiar niż tylko to, co zobaczyliśmy do tej pory. Zaczynamy rozumieć, że Bruno zwierzał się Soni ze swojej przeszłości i że ona wie, jak trudne były jego dzieciństwo i jego dorastanie. Prawdopodobnie z tego powodu była wobec niego tak bardzo wyrozumiała i potrafiła mu przez długi czas tak wiele wybaczać. Zaczynamy rozumieć, że Sonia mu wybaczała nie dlatego, że jest głupia, albo zbyt naiwna, albo łatwo sterowalna, a dlatego, że ma w sobie ogromne pokłady empatii. To jest jej magiczna moc. Ta jej ogromna zdolność do empatii, która w jej stosunku wobec Bruna przejawiała się jako bezgraniczna i bezwarunkowa miłość, była tym, co utrzymywało Bruna na powierzchni i nie pozwalało mu spaść w otchłań, w której człowieczeństwo nie istnieje. Zaczynamy rozumieć, że prawdziwą stawką, o którą toczy się gra w filmie są nie losy Jimmy'ego, bo Sonia będąc silną i empatyczną osobą na pewno zajmie się swoim dzieckiem i nie powtórzy błędów matki Bruna. Zaczynamy rozumieć, że prawdziwą stawką jest Bruno – jego losy i przede wszystkim jego człowieczeństwo. Czy uda się uratować już mocno nadszarpnięte człowieczeństwo Bruna? Tego na razie nie wiemy, ale zaczynamy rozumieć, że poniekąd to Bruno jest tym tytułowym dzieckiem, które trzeba uratować. Ale czy Bruno też to zrozumie? Tego też na razie nie wiemy. Wszystko to sprawia, że stajemy się wobec Bruna coraz bardziej wyrozumiali i zaczynamy patrzeć na niego coraz bardziej przychylnym okiem – tak, jak do niedawna patrzyła na niego Sonia. Ale wróćmy do sceny. Matka chce zamknąć drzwi, ale Bruno ją zatrzymuje:

BRUNO

*... I wanted to ask you... I had a fight with the mother,
and the cops want to know where the baby was this
afternoon. I told them I was at your house. Are you OK
with that?...*⁹⁷

Matka zgadza się. Ten krótki dialog potwierdza nasze przypuszczenia, że relacja między Brunem a matką nie jest bliska. Bruno nie mówi, że pokłócił się z Sonią. Mówi „*I had a fight with the mother*”, nie wymieniając imienia Soni. Zdajemy sobie sprawę z faktu, że Matka i Sonia nie znają się. Brunowi udaje się osiągnąć cel, który miał w tej scenie: zapewnił sobie alibi. Czy policja uwierzy Matce? Przypuszczamy, że raczej tak, bo postać Matki została obsadzona aktorką, której twarz robi wrażenie porządnej i uczciwej osoby. Ta scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

⁹⁶ Ibidem, s. 226.

⁹⁷ Ibidem, s. 244.

W scenie PIĘĆDZIESIĄTEJ SZÓSTEJ widzimy Bruna nad brzegiem rzeki obok jego kryjówki, jak naprawia wózek dziecięcy. Pamiętamy, że wózek został popsuty w scenie czterdziestej pierwszej, kiedy Sonia straciła przytomność i upadła na niego. Bruno naprawia wózek z zaangażowaniem, widać że bardzo mu zależy. Ta scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego.

W scenie PIĘĆDZIESIĄTEJ SIÓDMEJ widzimy Bruna, jak siedzi na chodniku przed wejściem do szpitala. Czeki. Obok niego znajduje się wózek dziecięcy, który naprawił.



Fot. 19

Bruno zauważa, jak ze szpitala wychodzi Sonia z dzieckiem na rękach. Bruno rusza za nią, pchając wózek przed sobą:

... he approaches her... she hears him, turns around, stops... She starts walking again...

BRUNO

Do you want to put him in?...

Sonia doesn't respond, keeps walking, he follows her...⁹⁸

Scenariuszowy zapis sceny różni się od sceny w filmie tym, że w filmie Sonia nie zatrzymuje się i nie odwraca się ku nim. Wręcz odwrotnie, Sonia przez cały czas nie zwraca na Bruna uwagi i zdecydowanym krokiem idzie przed siebie. W sensie dramaturgicznym zmiana ta wzmocniła postać Soni i jej postanowienie, żeby nie mieć już do czynienia z Brunem. Jednocześnie ta zmiana utrudniła Brunowi osiągnięcie celu, którym jest zdobycie przychylności Soni. Scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego. Warto tu zauważyć jeszcze jedną zmianę: w scenariuszu sceny

⁹⁸ Ibidem, s. 245.

pięćdziesiąta szósta i pięćdziesiąta siódma następują bezpośrednio jedna po drugiej. W filmie natomiast pomiędzy tymi dwiema scenami, znajduje się krótka scena pasażowa. Nazwijmy tę scenę „Pięćdziesiątą szóstą B”. W tej scenie widzimy Bruna, jak idzie po krawężniku wzdłuż ruchliwej drogi w mieście, pchając przed sobą wózek, który przed chwilą naprawił. Funkcja dramaturgiczna tej dodatkowej pasażowej sceny polega na wzmocnieniu determinacji Bruna w jego zamiarze, żeby zawalczyć o Sonię.

W scenie PIĘĆDZIESIĄTEJ ÓSMEJ Bruno, pchając wózek dziecięcy przed sobą, wchodzi do autobusu miejskiego. Sonia już weszła do środka:

Sonia is seated in a single seat, holding the baby in her arms. He sits a few meters behind her... When the baby whimpers, Sonia searches something in her plastic bag, which falls. Bruno gets up to pick it up, but Sonia grabs it before he can get to it... He goes to sit back down... comes back to Sonia, who takes the bottle from the bag to give to the baby.

BRUNO

Can I have your cell phone?... Mine got stolen...

Sonia doesn't respond, stays focused on the baby, whom she is feeding with the bottle... Bruno sits back down... lets his body sink into the seat, his head resting between the window and the headrest... He yawns...⁹⁹

Scenariuszowy zapis sceny różni się pod kątem zachowania głównego bohatera w dość istotnym stopniu od sceny w filmie. W scenie w filmie Bruno jest o wiele mniej pewny siebie, przez cały czas ani razu nie siada, a tym bardziej nie ziewa. Stoi, trzymając się poręczy, i szuka odpowiedniej chwili, żeby zagadać Sonię. Możemy się domyślać, iż to, że w poprzedniej scenie Sonia go zignorowała, jednak zrobiło na nim wrażenie. Nie spodziewał się takiej reakcji z jej strony. Otrzymał wyraźny sygnał, że Sonia nie chce mieć z nim do czynienia. Zdajemy sobie sprawę, że po tym, co się wydarzyło, nie będzie mu łatwo jej do siebie przekonać. Kolejne jego próby nawiązania kontaktu z nią w tej scenie nie przynoszą żadnego efektu. Sonia całkowicie ignoruje Bruna. W/w zmiany, które autorzy poczynili, skutkują – w sensie dramaturgicznym – tym, że stawka rośnie. Scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego.

W scenie PIĘĆDZIESIĄTEJ DZIEWIĄTEJ towarzyszymy Brunowi na klatce schodowej mieszkania Soni:

Bruno, carrying the stroller, climbs the steps behind Sonia, who holds the baby and the plastic bag...¹⁰⁰

Dochodzą do mieszkania Soni:

Sonia takes the key from her jacket pocket, opens, enters, goes to close the door when Bruno, who rushes to the door pushing the stroller, puts his foot

⁹⁹ Ibidem, s. 245.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 245.

between the door and the doorframe... Sonia holds onto the door for a moment... She lets go...¹⁰¹



Fot. 20

Bruno wchodzi za nią do mieszkania. Sonia zostawia na łóżku śpiącego Jimmy'ego i idzie do kuchni, gdzie zaczyna robić zupę:

Bruno approaches... She puts down the small knife, takes a slice of bread from a bag, puts the bag back, opens a container of margarine... Bruno takes the bag of bread, she takes it from his hands...

BRUNO

I'm hungry...

He tries to take the bag back, which she has placed near the burner, she has grabbed the small knife and cuts his hand with it...

BRUNO

Ouch!... You... You...

He touches his bleeding hand... She tries to cut him again, which he narrowly avoids by recoiling... Silence... She is on the verge of tears, of an explosion...

BRUNO

What did I do to you?...

Silence.

101 Ibidem, s. 245.

BRUNO

*I... I thought we could make another one...*¹⁰²

Jest to bardzo ważny moment, ponieważ, jak widzimy, dochodzi do tego, że Sonia, zdesperowana żeby pozbyć się Bruna, rani go nożem. Czy sprawy mogą jeszcze gorzej pójść? Sonia domaga się od niego, żeby oddał jej klucze do jej mieszkania. Bruno daje jej klucze:

SONIA

Out!...

BRUNO

Sonia...

*He takes a step towards her... She tries to reach him with the knife...*¹⁰³

Dochodzi między nimi do szamotaniny. Bruno, będąc od Soni fizycznie silniejszym, obezwładnia jej ręce:

Sonia, exhausted, offers no more resistance, she is bent over, Bruno against her, still holding her arms...

SONIA

(in a weak voice)

*Get out of here... get out!*¹⁰⁴

Bruno rusza ku wyjściu. Sonia zatrzymuje go:

SONIA

(in a weak voice):

Take that...

*Bruno comes back for the stroller, takes it, and leaves...*¹⁰⁵

Sonia nie chce w swoim życiu nawet wózka dziecięcego, którego Bruno kupił, a co dopiero jego samego. Scena, w której doszło do ataku nożem i rozlewu krwi, oznacza „najniższy punkt” w relacji Bruna i Soni. Zdaje się, że niczego z tej relacji nie da się już uratować. Widzimy, że Sonia się pozbierała, wzięła w garść i wie, czego chce – chce żyć sama ze swoim dzieckiem i nie mieć już do czynienia z Brunem. Ale co z Brunem? Czy wreszcie do niego dotarło, że bezpowrotnie utracił Sonię? Co zamierza teraz zrobić? Między scenariuszowym zapisem sceny a sceną w filmie istnieje jedna istotna różnica. W scenariuszu kolejność wydarzeń jest następująca: Bruno chce wziąć kromkę chleba z opakowania i wtedy Sonia atakuje go nożem, po czym Bruno mówi:

BRUNO

*I... I thought we could make another one...*¹⁰⁶

102 Ibidem, s. 246.

103 Ibidem, s. 247.

104 Ibidem, s. 247.

105 Ibidem, s. 247.

106 Ibidem, s. 246.

Pamiętamy, że to samo Bruno powiedział Soni w scenie czterdziestej pierwszej, gdy powiadomił ją, że sprzedał ich dziecko. Wtedy po tych słowach Sonia straciła przytomność. W filmie kolejność jest odwrotna, bo najpierw Bruno mówi:

BRUNO

*... I thought we could make another one...*¹⁰⁷

W wersji filmowej Sonia na te słowa nie reaguje. Następnie Bruno chce wziąć kromkę chleba z opakowania i dopiero wtedy Sonia atakuje go nożem. W scenariuszu słowa Bruna („*I thought we could make another one...*”¹⁰⁸) są pochodną ataku nożem, w związku z czym te słowa nie mają żadnej funkcji dramaturgicznej, gdyż tylko potwierdzają to, co już wiemy: Bruno nie ma świadomości swojego czynu. Natomiast w filmie te słowa mają bardzo konkretną funkcję dramaturgiczną - wzmacniają budowanie motywacji Soni (tzw „trigger motivation”). Ta zmiana jest istotna o tyle, że zamykając relację Bruna i Soni w „najniższym punkcie”, nie zostawia przestrzeni na jej dalszy rozwój, co w konsekwencji zwiększa stawkę. Scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego.

W scenie SZEŚĆDZIESIĄTEJ widzimy Bruna, jak idzie chodnikiem, pchając przed sobą wózek dziecięcy. Znowu zadajemy sobie pytanie: Co on zamierza teraz zrobić, gdy stracił wszystko? Jest to krótka scena pasażowa, która wpisuje się w gatunek kina psychologicznego.

W scenie SZEŚĆDZIESIĄTEJ PIERWSZEJ dowiadujemy się, co Bruno ma zamiar zrobić. Idzie do sklepu z rzeczami używanymi, gdzie próbuje sprzedać wózek. Fakt, że Sonia ostatecznie z nim zerwała i wyrzuciła go z mieszkania, po prostu spłynął po nim. Przypuszczamy, że Bruno uważa, że sytuację z Sonią jeszcze da się naprawić. Nic do niego nie dotarło. Świadomość tego, nie zostawia widzów emocjonalnie obojętnymi. Wróćmy do sceny – Bruno się targuje:

BRUNO

*It cost three hundred and fifty, it's hardly used, two days...*¹⁰⁹

Wzmianka o tym, że tylko trzy dni minęły (pamiętamy, że Bruno kupił wózek dziecięcy drugiego dnia) od kiedy historia się rozpoczęła, porusza nas emocjonalnie. Tylko trzy dni z życia Bruna, Soni i Jimmy'ego minęły, a już tyle się wydarzyło! Targowanie się do niczego nie doprowadza, bo Sprzedawca jest gotów zapłacić tylko pięćdziesiąt euro i ani centa więcej. Bruno nie zgadza się na to. Wychodząc ze sklepu, Bruno zauważa:

*(...) saleswoman taking several packets of banknotes, which she slides into a small plastic bag...*¹¹⁰

Widok pieniędzy przyciąga uwagę Bruna. W tym momencie został zaplantowany motyw potencjalnej kradzieży. Czy Bruno pójdzie za tym pomysłem? Scena wpisuje się w gatunek kryminału z elementami kina psychologicznego.

107 Ibidem, s. 246.

108 Ibidem, s. 246.

109 Ibidem, s. 248.

110 Ibidem, s. 248.

W scenie SZEŚĆDZIESIĄTEJ DRUGIEJ widzimy jak Bruno, z wózkiem dziecięcym obok siebie, stoi przed wystawą jakiegoś sklepu. Nie za bardzo wiadomo, co tam robi. Być może chce spróbować sprzedać wózek w tym sklepie? Po chwili:

*the saleswoman, in her coat, passes behind him, carrying a used shopping bag in her hand... Bruno follows her, pushing the stroller...*¹¹¹

Po raz kolejny przekonujemy się, że Bruno nie jest człowiekiem, który traci czas. Jak tylko w poprzedniej scenie dostrzegł okazję, od razu z niej korzysta. W ten sposób otrzymujemy wyraźny sygnał, że Bruno wraca do swojego starego trybu funkcjonowania. W związku z tym słabnie nasza nadzieja co do tego, że Bruno kiedykolwiek zrozumie skutki swoich czynów. W takim razie, dlaczego nadal jesteśmy zainteresowani jego dalszymi losami? Z jednej strony, widok Bruna, który, pchając wózek dziecięcy, śledzi Sprzedawczynię, ma w sobie coś nieporadnego i absurdalnego – wprowadza lekką nutę komediową związaną z postacią Bruna, a to sprawia, że nastawienie widzów wobec niego ulega chwilowemu złagodzeniu. Z drugiej strony, autorzy rzucają nam dramaturgiczny haczyk na poziomie fabuły: „Czy Brunowi uda się dokonać kradzieży?”. Scena wpisuje się w gatunek kryminału z dodatkiem lekkiej nuty komediowej.

W scenie SZEŚĆDZIESIĄTEJ TRZECIEJ towarzyszymy Brunowi, który śledzi Sprzedawczynię aż do momentu jej wejścia do banku. Zobaczywszy, że kobieta weszła do banku, Bruno, pchając wózek przed sobą, oddala się ulicą. Rozumiemy, że Bruno zrobił rozeznanie i rozpracował drogę, którą Sprzedawczyni idzie ze swojego sklepu do banku. Domyślamy się, że jest to rutynowa część w jego przygotowaniach do skoku. Scena wpisuje się w gatunek kryminału z dodatkiem lekkiej nuty komediowej.

W scenie SZEŚĆDZIESIĄTEJ CZWARTEJ jesteśmy z Brunem w innym sklepie z rzeczami używanymi. Widocznie Bruno nie zrezygnował z zamiaru sprzedaży wózka. Sprawdzając stan wózka, Sprzedawca znajduje w nim kurtkę Soni. Nawet kurtki od Bruna Sonia nie chciała zatrzymać. Pamiętamy: to jest ta kurtka, którą pod wpływem impulsu Bruno kupił Soni w scenie dwudziestej siódmej. Chciał, żeby mieli takie same kurtki, żeby byli tacy sami. Sprzedawca daje kurtkę Brunowi, a ten przygląda się jej przez chwilę, ale nie wzbudza ona w nim żadnych uczuć. Po krótkim targowaniu się Bruno sprzedaje wózek za sześćdziesiąt pięć euro. Udało mu się wytargować piętnaście euro więcej niż w poprzednim sklepie:

BRUNO

And the jacket?...

The salesman looks at it while taking sixty-five euros from the wad...

SALESMAN

... One euro...

*He gives the sixty-five euros to Bruno, who puts the jacket on top of the stroller, for which the salesman gives him a one-euro coin...*¹¹²

111 Ibidem, s. 248.

112 Ibidem, s. 249.

Bruno sprzedaje kurtkę za jedno euro! Tę kurtkę! W tej chwili widzów ogarnia smutek z powodu Bruna. Nie złość na niego, a smutek z powodu tego, że jest jaki jest. Warto w tym momencie przyjrzeć się temu, w jaki sposób autorzy nadają wielopoziomowe funkcje dramaturgiczne rekwizytom występującym w filmie. Np. wózek dziecięcy kolejno: 1) służy do budowania postaci Bruna jako potencjalnie odpowiedzialnego ojca, kupującego wózek (sceny 17-18); 2) wykorzystany jest do budowania postaci Bruna jako zwyrodniałego ojca (sceny 29-40), który sprzedaje swoje dziecko; 3) pełni funkcję mającą podkreślać tragedię matki (scena 41), kiedy Sonia dowiedziawszy się, co Bruno zrobił, traci przytomność i upada na wózek; 4) pełni funkcję wzmocnienia próby odzyskania Soni przez Bruna, kiedy ten naprawia wózek (scena 56) oraz gdy namawia Sonię, żeby położyła dziecko do wózka (scena 57); 5) pełni funkcję podkreślającą odrzucenie Bruna przez Sonię, kiedy ta każe mu wynieść się z jej mieszkania i zabrać wózek ze sobą (scena 59); 6) pełni funkcję podkreślającą powrót Bruna do jego standardowego systemu wartości (pamiętamy, ten system: wszystko jest na sprzedaż), kiedy próbuje sprzedać wózek (sceny 61 i 64); 7) wreszcie, wózek pełni funkcję podczas budowania powrotu Bruna do jego starego trybu funkcjonowania (kradzieże) (sceny 62 i 63).

Z kolei kurtka Soni: 1) służy budowaniu wizerunku szczęśliwej, zakochanej pary (scena 27), kiedy Bruno kupuje kurtkę, a Sonia ją zakłada i „walks on the sidewalk like a model, striking poses, laughing, throwing suggestive glances at Bruno, who, near the stroller, on which her jacket is placed, watches her, amused, seduced...”¹¹³; 2) pełni funkcję podkreślającą obraz odpowiedzialnych rodziców (scena 25), kiedy w urzędzie podpisują dokumenty o przyznaniu się do rodzicielstwa oraz gdy czekają w kolejce przed urzędem opieki społecznej (scena 28); 3) pełni funkcję podkreślającą rozpad ich związku (scena 41), kiedy Sonia dowiaduje się, że Bruno sprzedał ich dziecko; 4) wreszcie, ma funkcję budowania powrotu Bruna do jego standardowego systemu wartości (scena 64), kiedy Bruno sprzedaje kurtkę za jedno euro. To jedynie przykłady dwóch rekwizytów, a podobnych przykładów tego, jak autorzy nadają wielopoziomowe funkcje dramaturgiczne rekwizytom występującym w filmie jest więcej. Scena sześćdziesiąta czwarta wpisuje się w gatunek dramatu psychologicznego.

W scenie SZEŚCZDZIESIĄTEJ PIĄTEJ jesteśmy z Brunem w Bingo Pinball Cafe. Pamiętamy, że jest to ten sam bar, w którym Bruno spotkał się z Paserką w scenie czternastej. To wtedy, w tym miejscu, Paserka mu zasugerowała, że mógłby sprzedać dziecko. Bruno zamawia kanapki przy barze, gdy podchodzi do niego Mężczyzna. Poznajemy, że jest to ten sam Mężczyzna, który groził Brunowi w scenie czterdziestej ósmej. Bruno chce zignorować Mężczyznę, ale:

*the man grabs him brusquely by the wrist, Bruno turns and tries to hit him with his other hand, but the man punches him in the stomach.*¹¹⁴

Żadna z osób obecnych w barze nie reaguje na tę sytuację. Przypuszczamy, że tego rodzaju sytuacje nie są tu czymś niezwykłym. Mężczyzna wyprowadza Bruna z baru. Zapis scenariuszowy sceny różni się od sceny w filmie tym, że w scenie filmowej Bruno nie próbuje uderzyć Mężczyzny, ponieważ ten go błyskawicznie obezwładnia i wyprowadza z baru. Na skutek tej zmiany zostaje wzmocniona nasza sympatia wobec Bruna. Scena ta wpisuje się w gatunek kryminału z elementami kina akcji. Jest to pierwszy raz, gdy w filmie pojawia się element kina akcji. Poetyka kina akcji będzie pełniła później istotną funkcję dramaturgiczną w filmie.

113 Ibidem, s. 227.

114 Ibidem, s. 250.

W scenie SZEŚĆDZIESIĄTEJ SZÓSTEJ Mężczyzna wyciąga Bruna z baru i zaciąga go na parking. Mężczyzna zabiera Brunowi pieniądze, które ten zdobył, sprzedając wózek i kurtkę:

BRUNO

No!... I need that to eat!...

*Bruno manages to turn around, rushes on the man, striking him, the man frees himself and lands a punch to his stomach, Bruno collapses...*¹¹⁵

Oprócz nich, na parkingu znajduje się też Starszy Mężczyzna. Mężczyzna daje Starszemu Mężczyźnie pieniądze, które zabrał Brunowi:

OLDER MAN

(counting the money)

You owe us four thousand nine hundred thirty-four more euros... Five thousand minus sixty-six, OK?

Bruno doesn't respond, he is on the ground, leaned against the wall, holding his stomach...

OLDER MAN

We will be back here every Sunday at noon, and you can pay us back at your own pace, OK?...

BRUNO

I can't...

OLDER MAN

*Yes, you can. You'll steal for us instead of stealing for yourself...*¹¹⁶

Los Bruna został przypieczętowany. Od tej chwili będzie musiał pracować dla tego gangu. Będzie w ich rękach przez długie lata, bo tak dużej kwoty nie uda mu się szybko spłacić. Scenariuszowy zapis sceny różni się od sceny filmowej tym, że w filmie Bruno nie uderza Mężczyzny. W filmie Bruno nie potrafi w żaden sposób obronić się i zostaje dotkliwie pobity. Wyraźna bezradność Bruna nie tylko wzmacnia sympatię widzów dla niego, ale też utwierdza widzów w przekonaniu, że jego los został przypieczętowany. Wiemy, że Bruno nie ma żadnych szans w zderzeniu z prawdziwymi gangsterami. No właśnie – prawdziwi gangsterzy! Do tej pory mieliśmy do czynienia jedynie z Brunem, drobnym złodziejaszkiem. Co prawda chciał sprzedać dziecko, ale w ostatniej chwili się przestraszył i odkreślił transakcję. Teraz, gdy Bruno został zestawiony z prawdziwymi gangsterami, przypominamy sobie, że istnieje jeszcze większe zło – zło, które nie cofa się przed niczym. W związku z tym zaczyna w widzach kiełkować myśl (co prawda podświadomie, ale jednak), że może jednak Bruno nie jest zupełnie stracony, że może jeszcze istnieje jakaś nadzieja, że jego człowieczeństwo dałoby się uratować. Jest jeszcze jedna rzecz, którą scena scenariuszowa różni się od sceny filmowej: lokacja. W zapisie scenariuszowym scena dzieje się na parkingu. W filmie natomiast scena dzieje się w ślepych zaułku, pomiędzy dwiema kamienicami.

115 Ibidem, s. 250/251.

116 Ibidem, s. 251.



Fot. 21

Ślepy zaułek, jak wiadomo, kończy się ścianą. W odróżnieniu od parkingu, który jest otwartą przestrzenią, nie da się ze ślepego zaułka uciec. Jedynym sposobem na ucieczkę byłoby fizyczne pokonanie gangsterów, a tego, jak już widzieliśmy, Bruno nie jest w stanie zrobić. Krótko mówiąc, Bruno doszedł do ściany. Już wcześniej, omawiając scenę trzydziestą pierwszą, zwróciliśmy uwagę na fakt, że autorzy dobierają lokacje w taki sposób, żeby pozwoliły one na udratyzowanie i przeniesienie na język filmowy idei ze scenariusza. Tu, w scenie sześćdziesiątej szóstej, mamy kolejny przykład takiego podejścia autorów. Scena wpisuje się w gatunek kryminału i kina akcji.

W scenie SZEŚCZDZIESIĄTEJ SIÓDMEJ pobity Bruno wspina się po schodach na klatce schodowej i podchodzi do drzwi mieszkania Soni. Potwierdziło się przypuszczenie widzów, o którym wspomniałem omawiając scenę sześćdziesiątą pierwszą: Bruno nadal uważa, że sytuację z Sonią jeszcze da się naprawić. Bruno puka do drzwi:

BRUNO

*Sonia... Open up... I want... I want... I want to say I'm
sorry... Sonia? Do you hear me?... Sonia?...¹¹⁷*

Nikt nie odpowiada. Bruno odchodzi. W tej scenie jest jeden bardzo ważny element: to pierwszy raz, kiedy Bruno przeprasza. Czy jego przeprosiny są szczerze? Czy za tymi przeprosinami stoi prawdziwe uświadomienie sobie popełnionego błędu? Co prawda widzimy, że Bruno został pobity, ale mimo to, do jego przeprosin podchodzimy z pewnymi wątpliwościami. Ta scena wpisuje

¹¹⁷ Ibidem, s. 252.

się w gatunek kina psychologicznego.

W scenie SZEŚĆDZIESIĄTEJ ÓSMEJ Bruno wychodzi z kamienicy Soni. Rozgląda się po ulicy, siada na chodniku obok wejścia, czeka. Noc jest chłodna, Bruno zapina kurtkę. Po chwili zauważa Sonię:

*She carries the baby in her arms, a bag of her groceries in her hand.*¹¹⁸

Bruno podchodzi do niej:

BRUNO

... I'm sorry, Sonia!...

SONIA

(continues to walk)

Shut up and stop following me!

He passes her, throws himself at her feet, keeping her from moving forward...

BRUNO

I need you, Sonia. I didn't want to hurt you... Don't leave me...

Sonia, immobilized, tries to move away.

SONIA

Move away from there!... Let go of me!...

BRUNO

(holding her)

You gave me up to the cops, we're through, is that it?... Let me come back...¹¹⁹

Sonia uwalnia się od niego i wchodzi na klatkę schodową. Wchodzi po schodach. Bruno idzie za nią:

BRUNO

We can start at zero, I'll get a job, do you hear me, Sonia?...¹²⁰

Jest tu jedna istotna różnica pomiędzy zapisem scenariuszowym sceny a jej wersją filmową. Ta różnica dotyczy słów Bruna. W zapisie scenariuszowym Bruno mówi:

BRUNO

(holding her)

You gave me up to the cops, we're through, is that it?...¹²¹

118 Ibidem, s. 252.

119 Ibidem, s. 253.

120 Ibidem, s. 253.

121 Ibidem, s. 253.

Natomiast w scenie filmowej:

BRUNO

*You gave me up to the cops, we're even.*¹²²

Ta zmiana w sposób wyraźny podkreśla, że Bruno nadal niczego nie zrozumiał. Jeżeli w poprzedniej scenie nie byliśmy pewni, co do tego, czy za jego przeprosiny stoi prawdziwe uświadomienie sobie błędu, teraz już nie mamy żadnych wątpliwości, że nie stoi. Wiemy, że przeprosiny są wyrazem jego desperacji. Czy Sonia także to wie? A może mu uwierzy? Scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego.

W scenie SZEŚĆDZIESIĄTEJ DZIEWIĄTEJ:

Bruno climbs the steps of a staircase...

BRUNO

*... I will change, Sonia, I promise!... Sonia!... Wait!...*¹²³

Sonia otwiera kluczem drzwi swojego mieszkania. Bruno podchodzi:

BRUNO

Sonia, listen to me!... Don't close it! I'm not going to try to come in. I promise!...

*Sonia is in the doorway holding it partially open, watches him...*¹²⁴

To bardzo ważna chwila: Sonia na spokojnie patrzy na niego, a więc daje mu szansę. Być może nadal go kocha? Jeszcze nie rozumiała, że jego słowa są puste?

Bruno comes closer...

BRUNO

I love you, Sonia...

*Sonia seems touched by what he has said, she stays there a moment without speaking.*¹²⁵

Wzruszyły ją jego słowa. Kto wie, może nigdy wcześniej Bruno nie powiedział Soni, że ją kocha. Przez chwilę mamy wrażenie, że Sonia mu uwierzyła. Ale po krótkiej chwili wahania, Sonia reaguje:

SONIA

You lie... You lie easily as you breathe...

¹²² Film „Dziecko” („L'enfant”), scenariusz i reżyseria Luc i Jean-Pierre Dardenne, rok produkcji 2005, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=nBBQeQZHb50>

¹²³ Luc Dardenne, *On the back of our images. Volume one: 1991-2005*, translated by Sammi Skolmoski, featherproof books, Chicago, Illinois, 2019, s. 253.

¹²⁴ Ibidem, s. 253/254.

¹²⁵ Ibidem, s. 254.

BRUNO

That's not true, I... Sonia!...

*Sonia has gone in and closed door.*¹²⁶

Jednak nie uwierzyła mu. Oddychamy z ulgą. Nie dała ponownie wciągnąć się w jego kłamstwa. Bruno zostaje przed zamkniętymi drzwiami jej mieszkania i prosi ją, żeby mu dała trochę pieniędzy, bo jest głodny. Obiecuje, że jej te pieniądze odda, lecz Sonia nie odzywa się i po chwili Bruno odchodzi. W tej scenie mamy do czynienia z jedną istotną zmianą między zapisem scenariuszowym a sceną w filmie. W scenariuszu Bruno mówi:

BRUNO

*... I will change, Sonia, I promise!...*¹²⁷

Natomiast w filmie:

BRUNO

*... I have changed. You will see!*¹²⁸

To ważna różnica, ponieważ fakt, że Bruno używa czasu dokonanego, sygnalizuje nam w przewrotny sposób, że do żadnej zmiany w nim jeszcze nie doszło i że jego zapewnienia są puste. Mimo tego, że autorzy, poprzez w/w zmianę dialogu, dają widzowi klarowny sygnał, że Brunowi nie można zaufać, Sonia przez chwilę się waha – jest to bardzo istotne. Co to mówi widzowi o postaci Soni? Dowiadujemy się, że gdzieś w głębi serca Sonia nadal ma miejsce dla Bruna. Co prawda to miejsce jest bardzo małe i pełne ran, ale nadal istnieje. To bardzo ważne w kontekście dalszego rozwoju postaci Soni, zgodnie z dwoma podstawowymi zasadami dramaturgii filmowej, o których pisałem wcześniej: zasadą nieprzewidywalności i zasadą wewnętrznej spójności. Następną bardzo ważną rzeczą, z którą mamy do czynienia w tej scenie, są zapewnienia i obietnice, które padają ze strony Bruna. Jak już skonstatowaliśmy, jego zapewnienia i obietnice są puste. Niemniej jednak, sam fakt, że się pojawiły (a warto podkreślić, że wcześniej ich w filmie nie było) sygnalizuje widzom, że gdzieś na poziomie własnego sprytu i własnej desperacji Bruno zdaje sobie sprawę z tego, która droga jest właściwa. Czy będzie potrafił wybrać tę drogę z pełną świadomością, która za tym wyborem będzie stała, tego nie wiemy. W tym kontekście bardzo ważny jest jeden szczegół – w pewnym momencie Bruno mówi Soni, żeby nie zamykała drzwi i składa obietnicę:

BRUNO

*(...) ... Don't close it! I'm not going to try to come in. I promise!...*¹²⁹

I faktycznie, Bruno dotrzymuje tej obietnicy. Nie próbuje za pomocą siły dostać się do mieszkania, tak jak to zrobił w scenie pięćdziesiątej dziewiątej. Fakt, że dotrzymuje tej obietnicy jest małym sygnałem, że być może dalszy rozwój postaci Bruna we właściwym kierunku jest możliwy. Scena wpisuje się w gatunek dramatu psychologicznego.

126 Ibidem, s. 254.

127 Ibidem, s. 253.

128 Film „Dziecko” („L'enfant”), scenariusz i reżyseria Luc i Jean-Pierre Dardenne, rok produkcji 2005, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=nBBQeQZHb50>

129 Luc Dardenne, *On the back of our images. Volume one: 1991-2005*, translated by Sammi Skolmoski, featherproof books, Chicago, Illinois, 2019, s. 253.

W scenie SIEDEMDZIESIĄTEJ Bruno idzie do swojej kryjówki nad rzeką i tam urządza sobie postanie z kartonów. Kładzie się spać. Dlaczego zdecydował się przenocować w tej kryjówce, a nie w noclegowni dla bezdomnych? Przecież widzieliśmy w scenie sześćdziesiątej ósmej, że noc jest chłodna. Być może jest już zbyt późno na pójście do noclegowni (pamiętamy ze sceny jedenastej, że noclegownia jest zamykana o godzinie 22:00). A może Bruno unika noclegowni, ponieważ przebywanie tam przypomina mu o tym, kim jest, a więc bezdomnym chłopakiem bez absolutnie żadnych życiowych perspektyw? Nie wiemy, która odpowiedź jest właściwa, ale ze sposobu w jaki Bruno urządza sobie postanie w kryjówce wiemy, że nocowanie w tym miejscu jest dla niego sprawą rutynową. Pewnie nocował tam regularnie, aż poznał Sonię i ona przygarnęła go do siebie. Scena wpisuje się w gatunek dramatu psychologicznego.

Następnego dnia w scenie SIEDEMDZIESIĄTEJ PIERWSZEJ:

Bruno smokes a cigarette while looking through the gap between two bars of the front gate of a school courtyard, where about a hundred teenagers are playing basketball, soccer... A teenage boy runs by the gap, Bruno calls to him, the teenage boy stops...

BRUNO

*Do you know Steve? He's short, he's in mechanics...*¹³⁰

Chłopiec odchodzi, żeby znaleźć Steve'a. Bruno czeka. Po kilku chwilach pojawia się Steve. Pamiętamy, że ten chłopiec to wspólnik Bruna (widzieliśmy go w scenach dziesiątej i dwudziestej trzeciej):

STEVE

Where have you been?...

BRUNO

I had to hide. Can you come tomorrow at one o'clock with the scooter?

STEVE

*If I give money to my brother, five euros an hour. Our money, you got it?*¹³¹

Przypominamy sobie, że Bruno jest winien pieniądze Steve'owi i drugiemu chłopcu, Thomasowi, za poprzednią kradzież, tę z początku filmu, której razem dokonali. Steve upominał się o pieniądze od Bruna w scenie dwudziestej trzeciej. Bruno obiecał mu, że odda je w piątek, ale jak widać, obietnicy nie dotrzymał. Mimo tego Steve zgadza się przyjechać skuterem we wskazane przez Bruna miejsce. Widzimy naiwność tych małych złodziejasków, którymi Bruno zarządza, i przypominamy sobie jak ogromna różnica dzieli ich i Bruna od prawdziwych bezwzględnych gangsterów, takich jak ci, którym Bruno musi spłacać dług i których stał się niewolnikiem. Ta myśl ponownie odrobinę zwiększa naszą sympatię, a raczej litość, wobec Bruna i chłopca, mimo tego, że wiemy, że przygotowują się do nowej kradzieży. Skąd u widzów przekonanie, że szykują nową

¹³⁰ Ibidem, s. 254/255.

¹³¹ Ibidem, s. 255.

kradzież? Widzieliśmy już wcześniej, że Bruno i Steve kontaktują się tylko w sprawach służbowych. Nie istnieje w ich relacji jakakolwiek inna forma wspólnego spędzania czasu, nie ma miejsca na kumplostwo, jest tylko „biznes”.



Fot. 22

Poza tym pamiętamy, że Bruno śledził Kobietę, która szła ze sklepu do banku. Scenariuszowy zapis sceny różni się od sceny filmowej tym, że w scenariuszu Bruno na początku sceny pali papierosa, a w filmowej scenie je kanapkę. Skąd ma kanapkę, skoro wiemy, że nie ma pieniędzy? Domyślamy się, że pewnie ją ukradł. To znak, że Bruno daje sobie radę. Druga różnica polega na tym, że w scenariuszowej wersji sceny Bruno umawia się z Steve'em na kolejny dzień, a w scenie w filmie umawia się z nim tego samego dnia, na godzinę 14:00, przy swojej kryjówce nad rzeką. Funkcja dramaturgiczna tej zmiany jest dość oczywista: skrócić czas i przez to zwiększyć napięcie. Scena wpisuje się w gatunek kryminału z elementami kina psychologicznego.

W scenie SIEDEMDZIESIĄTEJ DRUGIEJ widzimy Bruna, jak idzie przez przemysłową część miasta w kierunku swojej kryjówki nad rzeką. Scena składa się z dwóch ujęć pasażowych. Funkcja dramaturgiczna tej sceny polega na tym, że autorzy dają bohaterowi czas, z nadzieją, że nastąpi u niego chwila autorefleksji, na skutek której zmieni swoją decyzję dotyczącą zaplanowanej kradzieży. Scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie SIEDEMDZIESIĄTEJ TRZECIEJ widzimy Bruna nad rzeką w pobliżu jego kryjówki. Kuca nad rzeką i uderza o powierzchnię wody żelaznym prętem:

*He moves the bar in the water without intent, mechanically...*¹³²

132 Ibidem, s. 256.

Bruno za chwilę ma dokonać kradzieży, a co robi? Czy zastanawia się nad swoim zamiarem? Nie. Czy zastanawia się nad tym, że stracił Sonię i Jimmy'ego? Też nie. Scena swoją funkcją dramaturgiczną przypomina nam scenę trzydziestą pierwszą, bo podkreśla jedną z najważniejszych cech Bruna jako postaci – jego bezmyślność i brak zdolności do (auto)refleksji. Już wcześniej pisałem, że stawką w filmie jest człowieczeństwo Bruna. To, czy uda mu się ocalić swoje człowieczeństwo, zależy od tego, czy stanie się zdolny do (auto)refleksji. Scena siedemdziesiąta trzecia raczej nie napawa widzów nadzieją, że to mu się uda. Bruno słyszy jak Steve go woła. Przyjechał skuterem, tak jak się umawiali. Bruno w kryjówce szybko zdejmuje swoją brązową kurtkę (w której chodził przez większość filmu) i zakłada kurtkę czerwoną. Poznajemy: to ta sama czerwona kurtka, którą miał na sobie, kiedy pierwszy raz go zobaczyliśmy w scenie ósmej podczas nadzorowania Steve'a i Tomasa w trakcie innej kradzieży. Domyśliśmy się, że ta czerwona kurtka jest „mundurem” Bruna, gdy jest „w pracy”. Dlaczego czerwona kurtka? Prawdopodobnie dlatego, że kolor czerwony przyciągnie uwagę ewentualnych świadków, przez co nikt nie zapamięta twarzy Bruna ani innych cech charakterystycznych. Bruno zakłada czerwoną kurtkę i dołącza do Steve'a. Ta scena wpisuje się w kino psychologiczne z elementami kryminału.

W scenie SIEDEMDZIESIĄTEJ CZWARTEJ jesteśmy z Brunem i Steve'em na rogu ulicy. Obserwują wejście do banku:

STEVE

What time is it?...

BRUNO

(looking at his watch)

... Thirty-five after...¹³³

Rozeznanie, które zrobił Bruno w scenie sześćdziesiątej trzeciej nie poszło na marne, ponieważ wszystko jest zaplanowane co do minuty. Napięcie rośnie (stawka też), ale wtedy:

Bruno takes out his pack of cigarettes, pulls one out... Suddenly he pinches his nose, standing up on his legs and retreating.

BRUNO

Did you fart or what?

STEVE

No...

At that moment, Steve, still sitting on the seat, involuntarily lets out a musical fart. Bruno bursts into laughter...¹³⁴

Napięcie przed skokiem zostało rozładowane elementem komediowym. Funkcja dramaturgiczna tej zmiany tonu polega na tym, że zamiast dwóch złodziejasków widzimy dwóch zwykłych chłopaków, którzy śmieją się z powodu jakiejś błahostki. Nagle mamy do czynienia z ich ludzkimi twarzami i na krótką chwilę nasze negatywne nastawienie wobec nich ulega zmianie. Jest to bardzo ważne w kontekście tego, co wydarzy się za chwilę.

¹³³ Ibidem, s. 256.

¹³⁴ Ibidem, s. 256/257.



Fot. 23

Scenariuszowy zapis sceny różni się od sceny w filmie tym, że w filmie Bruno pyta „*What time is it?...*”¹³⁵, a Steve odpowiada „*Thirty-five after...*”¹³⁶. Funkcja dramaturgiczna tej zmiany polega na tym, żeby podkreślić, kto jest szefem i kto jest odpowiedzialny za całą sytuację. To też jest bardzo ważne w kontekście tego, co nastąpi później. Scena wpisuje się w gatunek kryminału z elementem komediowym.

W scenie SIEDEMDZIESIĄTEJ PIĄTEJ jesteśmy świadkami napadu. Bruno i Steve jadą na skuterze:

*Bruno looks ahead, over Steve's shoulder...*¹³⁷

Steve prowadzi, a Bruno siedzi za nim. Śledzą Kobietę. Pamiętamy: to jest ta Sprzedawczyni, którą śledził Bruno w scenach 61, 62, 63:

*At a point, Bruno gets off the scooter, which keeps moving, passing the saleswoman... Bruno walks behind her... moves closer... suddenly he grabs her shopping bag and runs toward the scooter, which waits for him a bit further up... and takes off.*¹³⁸

Kobieta zaczyna krzyczeć, że ją okradziono. Jakiś przechodzień zaczyna biec za skuterem, lecz nie ma szans, by go dogonić. Przechodzień zatrzymuje przypadkowy samochód. Scenariuszowy zapis sceny różni się od sceny w filmie jednym istotnym szczegółem: w filmie to Bruno prowadzi skuter, a Steve zeskakuje i wrywa Kobiecie torebkę z ręki. Samego aktu kradzieży dokonuje więc Steve, a nie Bruno. Ta zmiana pełni dwie funkcje dramaturgiczne: 1) zdejmuje w naszych oczach

¹³⁵ Film „Dziecko” („L'enfant”), scenariusz i reżyseria Luc i Jean-Pierre Dardenne, rok produkcji 2005, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=nBBQeQZHb50>

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Luc Dardenne, *On the back of our images. Volume one: 1991-2005*, translated by Sammi Skolmoski, featherproof books, Chicago, Illinois, 2019, s. 257.

¹³⁸ Ibidem, s. 257.

odium samego aktu kradzieży z Bruna; 2) nakłada na Bruna (jako na osobę, która prowadzi skuter) większą odpowiedzialność za to, co nastąpi za chwilę. Operacja kradzieży zostaje wykonana bezbłędnie, z czego wyciągamy wniosek, że Bruno i Steve są bardzo zgranym i sprawnym teamem. Z pewnością mają za sobą wiele takich kradzieży. Scena wpisuje się w gatunek kina akcji i kryminału.

W scenie SIEDEMDZIESIĄTEJ SZÓSTEJ Bruno i Steve uciekają na skuterze. Steve prowadzi skuter, a Bruno siedząc za nim buszuje w torbie Kobiety szukając pieniędzy. Po kilku chwilach:

*he takes out one small plastic bag with the banknotes and another with the coins, show them, elated, to Steve, they laugh.*¹³⁹

Bruno wkłada pieniądze do swojej kurtki, a torebkę wyrzuca. Ich radość jednak nie trwa długo, bo po chwili:

*a car is coming up behind the scooter... (...)*¹⁴⁰



Fot. 24

BRUNO
(yelling to Steve)
*The car behind us! It's the guy who was running after us!
Cross! Now!*¹⁴¹

Skuter zaczyna uciekać przed samochodem. Steve kieruje skuterem. Bruno daje mu

¹³⁹ Ibidem, s. 257.

¹⁴⁰ Ibidem, s. 257.

¹⁴¹ Ibidem, s. 257.

precyzyjne wskazówki, gdzie ma skręcić, którędy pojechać, itd. Widać, że Bruno dobrze zna wszystkie drogi, ulice i skróty. Niemniej nie udaje im się zgubić samochodu, który uparcie ich ściga. W pewnym momencie Steve, stosując się do wskazówek Bruna, przecina drogę i jedzie w odwrotnym kierunku. Udaje im się zgubić samochód. Zapis scenariuszowy różni się od sceny w filmie tym (jak już wspomniałem, omawiając scenę siedemdziesiątą piątą), że Bruno prowadzi skuter, a Steve siedzi za nim.



Fot. 25

Bruno jest więc w pozycji decydenta i to bezpośrednio na nim spoczywa odpowiedzialność za to, czy uda im się uciec, czy nie. Kwestia odpowiedzialności Bruna pełni bardzo ważną funkcję dramaturgiczną, która będzie miała swoje istotne konsekwencje w dalszej części filmu. Drugi szczegół, którym scena w filmie różni się od sceny w scenariuszu polega na tym, że na początku filmowej wersji sceny nikt nie buszuje w torbie Kobiety w poszukiwaniu pieniędzy, a Bruno i Steve po prostu uciekają na skuterze. W filmowej wersji sceny to buszowanie w torbie ma miejsce dopiero pod koniec sceny, kiedy Bruno i Steve (oraz widzowie) myślą, że udało im się pozbyć samochodu, żeby po chwili okazało się, że samochód ponownie ich namierzył i jedzie za nimi. Wtedy Bruno (to on kieruje skuterem filmowej wersji sceny) skręca w kierunku rzeki, na której brzegu znajdują się opuszczone budynki przemysłowe. Pod kątem gatunkowości scena wpisuje się w kino akcji. Byłaby to typowa scena pościgu z poetyki kina akcji, gdyby nie fakt, że chłopaki uciekają na skuterze (który ma niezbyt mocny silnik) i gdyby nie to, że osoby, które ich ścigają, jadą małym samochodem (zdaje się, że to stare renault clio), które też ma raczej słaby silnik. Więc nie są tu możliwe ani wielkie prędkości, ani brawurowe manewry pojazdami, a całość robi raczej groteskowe wrażenie i wprowadza do sceny nutę komediową. Na skutek tego zaczynamy kibicować Brunowi i Steve'owi.

W scenie SIEDEMDZIESIĄTEJ SIÓDMEJ Steve i Bruno jadą w kierunku brzegu rzeki, gdy:

An abandoned truck trailer loaded with rolls of iron wiring blocks the path... a narrow pathway remains between the trailer and the river bank, they rush through, getting off the scooter, which can't pass through because of a roll of iron on the ground.

BRUNO

*We'll go on foot!*¹⁴²

Steve nie chce zostawić skutera, którego koła zaplątały się w metalowe druty, ale Bruno bierze go za rękę i ciągnie za sobą. Uciekają, teraz już na piechotę, dalej ku brzegowi:

*Bruno notices a half-buried concrete platform, he takes the two plastic bags with the money out of his jacket and hides them under the platform in the dirt. They run toward a sheet metal fence protecting the engines of an abandoned ore transporter...*¹⁴³

Scena wpisuje się w kino akcji.

W scenie SIEDEMDZIESIĄTEJ ÓSMEJ:

*They hide behind the fence, short of breath, panting...*¹⁴⁴

Bruno zauważa, że metalowymi schodami, które prowadzą w dół w ich kierunku, schodzą dwaj mężczyźni. Bruno wzrokiem szuka drogi ucieczki:

*Bruno looks toward the river, the end of transporter leans and sinks below the water level of the river... Bruno descends the end of the transporter in backwards walk, crouched, holding the bars of the frame of the conveyor belt with his hands... Steve imitates Bruno... Bruno enters the water... keeping one hand hooked on the frame of the transporter... Steve also starts to get into the water...*¹⁴⁵

Po chwili Steve chce wyjść, bo jest zbyt zimno, ale Bruno mu nie pozwala, trzyma go w wodzie. Zostają w wodzie tak długo, aż mężczyźni, którzy ich szukają, odchodzą:

BRUNO

They're leaving...

Suddenly, Steve's hands let go of the bar of the frame, he panics, thinking he is drowning, grabs at Bruno, at his jacket, at his hair...

142 Ibidem, s. 259.

143 Ibidem, s. 259.

144 Ibidem, s. 259.

145 Ibidem, s. 260.

STEVE

Mommy! Mommy!

Bruno, keeping one hand hooked on the frame, does what he can to hold Steve out of the water...¹⁴⁶

Powolutku Brunowi udaje się wyciągnąć Steve'a z wody:

Steve is on his knees on the conveyor belt, trembling... dripping. Bruno tries to get out of the water, but Steve must move forward for him to be able to climb onto the conveyor belt.¹⁴⁷

Ale Steve się nie rusza:

as if he's paralyzed, he cries... Bruno bends down, is close to him...

BRUNO

What's the matter?

STEVE

(through his tears)

I can't move...

Bruno gently takes one of Steve's hands...

BRUNO

... Give me your hand... don't be afraid... let go... the other hand...¹⁴⁸

Bruno przechodzi obok Steve'a i bierze go na plecy. Widocznie Steve dostał szoku termicznego i jego ciało odmówiło posłuszeństwa. Scena w filmie różni się od zapisu scenariuszowego tym, że w wersji filmowej Steve zaczyna tonąć i panikując, ciągnie za sobą na dno Brunna, który próbuje go uratować. Dramaturgiczne konsekwencje tej zmiany polegają na tym, że stawka bardzo rośnie (utopią się, czy nie?). Jednocześnie wyzwanie, które pojawia się przed Brunem, staje się jeszcze większe, co oznacza, że jego determinacja i wysiłek, który musi wykonać, też muszą być o wiele większe. W pewnej chwili obaj znikają pod wodą i myślimy, że już po nich. Niemniej Brunowi, jakimś nadludzkim wysiłkiem udaje się wyciągnąć z wody Steve'a. W sensie dramaturgicznym w scenie siedemdziesiątej ósmej ma miejsce perypetia. Zgodnie z definicją, którą nakreślił Arystoteles w „Poetyce”: „*Perypetia jest to odwrócenie biegu zdarzeń według podanych wyżej zasad, w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci, i – jak powiedzieliśmy – zgodnie z prawdopodobieństwem lub koniecznością. Na przykład w Królu Edypie przybywa poseł, który chce pocieszyć Edypa i uwolnić go od lęku przed związkiem z matką, lecz skoro w tym celu wyjawia jego właściwe pochodzenie, sprawia, że skutek jest przeciwny.*”¹⁴⁹. W omawianej tu scenie Bruno, chcąc uratować siebie i Steve'a przed osobami, które ich ścigają, razem ze Steve'em wchodzi do lodowatej rzeki, żeby tam się ukryć. W lodowatej wodzie Steve dostaje skurczów i zaczyna się topić. Bruno rzuca się z pomocą i w pewnym momencie obaj zaczynają tonąć. Podsumowując,

¹⁴⁶ Ibidem, s. 261.

¹⁴⁷ Ibidem, s. 262.

¹⁴⁸ Ibidem, s. 262.

¹⁴⁹ Arystoteles, *Poetyka*, przełożył Henryk Podbielski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s.143.

Bruno, chcąc uratować siebie i Steve'a, doprowadził prawie do śmierci ich obu – sprawy potoczyły się więc „w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci”¹⁵⁰. Część sceny, od momentu wejścia do wody do wyjścia na konstrukcję metalową, kiedy Bruno bierze Steve'a na plecy, została zrealizowana w jednym ujęciu. Już wcześniej wspominałem, że jedną z cech charakterystycznych reżyserskiej metody autorów jest użycie realnego czasu w ramach jednego ujęcia, jako sposobu na zbudowanie utożsamiania się widza z bohaterami. Dzięki temu, że towarzyszymy bohaterom w lodowatej wodzie w jednym nieprzerwanym ujęciu, które trwa dwie minuty i dwadzieścia cztery sekundy ([od 01:14:04 do 01:16:28]¹⁵¹), w miarę jak to ujęcie się rozwija, zaczynamy razem z bohaterami odczuwać lodowatość wody, niemal czujemy skurcze mięśni i ten moment, gdy ciało zaczyna odmawiać posłuszeństwa. Zaczynamy niemalże odczuwać, jak toniemy i jak tafla zimnej wody zamyka się nad naszymi głowami. Zaczynamy czuć, jak łamie się nasz oddech, podczas gdy woda napływa nam do gardeł. Wszystko to robi piorunujące emocjonalne wrażenie na widzach. Zaczynamy czuć się fizycznie wykończeni i psychicznie zdruzgotani. Jednocześnie tym bardziej rośnie nasz podziw dla Bruna, który ryzykując własnym życiem, czyni wszystko, co w jego mocy, żeby uratować życie małego Steve'a. Po tym ujęciu nasze nastawienie wobec Bruna zostaje gruntownie zmienione – już jesteśmy emocjonalnie całym sercem całkowicie z nim, nie czujemy rezerwy, nie mamy żadnych wątpliwości co do jego osoby. Skoro tak jest, dlaczego film nie kończy się tą sceną? Odpowiedź na to pytanie znajdziemy później. Scena wpisuje się w kino akcji z elementami kina psychologicznego oraz z elementami kryminału.

W scenie SIEDEMDZIESIĄTEJ DZIEWIĄTEJ widzimy Bruna, który niesie na plecach płaczącego Steve'a:

*he walks as fast as he can... approaches a corrugated iron shed...*¹⁵²

Nacisk w scenie został położony na ogrom fizycznego wysiłku, który Bruno musi wykonać, żeby pomóc Steve'owi. Jest to ciąg dalszy ofiarności Bruna, której byliśmy świadkami w poprzedniej scenie. Ta scena też wpisuje się w kino akcji z elementami kina psychologicznego.

W scenie OSIEMDZIESIĄTEJ Bruno, z płaczącym Steve'em na plecach, wbiega do opuszczonej szopy. Bruno kładzie Steve'a na ziemi i zdejmuje mu buty:

BRUNO

... You have to warm up the blood...

Bruno has taken off Steve's soaking socks, rubs his foot energetically...

BRUNO

Can't stay here, if they tipped off the cops... You feel anything?

STEVE

A little, yes...

Bruno rubs the other foot...

¹⁵⁰ Ibidem, s. 143.

¹⁵¹ Film „Dziecko” („L'enfant”), scenariusz i reżyseria Luc i Jean-Pierre Dardenne, rok produkcji 2005, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=nBBQeQZHb50>

¹⁵² Luc Dardenne, *On the back of our images. Volume one: 1991-2005*, translated by Sammi Skolmoski, featherproof books, Chicago, Illinois, 2019, s. 262.

BRUNO

Warming up?...

STEVE

A little... here, my legs...

*Bruno lifts up Steve's pant legs, rubs his calves energetically...*¹⁵³

Przez dłuższą chwilę Bruno masuje stopy i nogi Steve'a, próbując w ten sposób rozmasować mu skurcze i przywrócić krążenie krwi. W pewnym momencie Bruno mówi Steve'owi, żeby sam kontynuował masaż mięśni i dodaje:

BRUNO

I'll quickly go get the money and scooter...

Bruno gets up and goes toward the opening of the shed...

STEVE

Wait!

Bruno turns around...

STEVE

(trying to get up but can't)

I'll go with you! You're going to take off with the money!...

BRUNO

*Are you dumb or what?... I'll be back...*¹⁵⁴

Bruno wybiega z szopy. W scenie jesteśmy świadkami dalszego ciągu ofiarności Bruna, który z pełnym zaangażowaniem stara się pomóc Steve'owi. Kluczowy w tej scenie jest moment, w którym Bruno chce pójść po skuter i pieniądze, a Steve go zatrzymuje, gdyż myśli, że ten go zostawi i ucieknie z pieniędzmi. W tym momencie rozumiemy, że Steve zwraca się ze swoimi podejrzeniami do starego Bruna (Bruna, który kłamie, oszukuje i ściemnia), podczas gdy my wiemy, że zaczął się przed naszymi oczami pojawiać nowy Bruno – Bruno, który jest ofiarny, solidarny i empatyczny. Bruno, który co prawda jeszcze nie przeszedł całkowicie na jasną stronę, ale który z pewnością jest w trakcie tego przejścia. Dlaczego ten proces przechodzenia jeszcze się nie dokonał w pełni, dowiemy się później. Ale nie mamy już żadnych wątpliwości, że ów proces już się rozpoczął. Scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie OSIEMDZIESIĄTEJ PIERWSZEJ Bruno biegnie do miejsca, w którym schował pieniądze. Znajduje je i wkłada do swojej kurtki, po czym biegnie tam, gdzie zostawili skuter. Bruno usiłuje wypłatać koła skutera z drutów metalowych. Po dłuższej chwili siłowania się z drutami, udaje mu się to zrobić. Gdy bierze skuter, żeby wrócić do Steve'a, zauważa, że do szopy, w której został Steve, biegną dwaj policjanci. Bruno chowa się i z ukrycia obserwuje, jak policjanci wyprowadzają

¹⁵³ Ibidem, s. 263.

¹⁵⁴ Ibidem, s. 263/264.

Steve'a z szopy i zabierają go ze sobą. Po chwili wahania, Bruno zabiera skuter i odchodzi w odwrotnym kierunku. Warto tu zauważyć, że Bruno na widok policjantów nie dokonał natychmiastowej ucieczki, chociaż mógłby to zrobić. Zamiast uciekać, Bruno z ukrycia obserwuje całą sytuację i dopiero po tym, jak policjanci zabrali Steve'a, odwraca się i powoli odchodzi. O funkcji dramaturgicznej tego momentu, opowiem później. Omawiając scenę siedemdziesiątą ósmą pisałem, że film nie może kończyć się tą sceną (sceną siedemdziesiątą ósmą), mimo tego, że już wtedy nasze nastawienie wobec Bruna zaczęło ulegać gruntownej zmianie. Już wtedy byliśmy emocjonalnie całym sercem całkowicie z nim i nie czuliśmy już wobec niego żadnej rezerwy czy wątpliwości. Teraz, po scenie osiemdziesiątej pierwszej rozumiemy, dlaczego film nie mógł się skończyć sceną siedemdziesiątą ósmą. Chodzi o to, że w scenie siedemdziesiątej ósmej, owszem, człowieczeństwo Bruna wygrało, ale tylko na poziomie instynktu. W sytuacji ratowania Steve'a z wody i ocalenie go od utopienia się, Bruno został sprowadzony do czystej fizjologii i w tej sytuacji człowieczeństwo w nim wygrało. Ale jeszcze nie wygrało na poziomie jego świadomości, jeszcze nie stało się wynikiem jego świadomej decyzji i świadomego wyboru. W scenie osiemdziesiątej pierwszej dostajemy odpowiedź na pytanie, dlaczego film nie mógł skończyć się sceną siedemdziesiątą ósmą. W scenie osiemdziesiątej pierwszej widzieliśmy, że gdy Bruno już nie jest sprowadzony do poziomu czystej fizjologii i instynktów, a jego świadomość zaczyna wieść prym, następuje regresja do starego Bruna. Dlatego film musi trwać dalej. Chcemy zobaczyć, czy przemiana Bruna dokona się na poziomie jego świadomości. Czy tak się stanie, dowiemy się w dalszej części filmu. Scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie OSIEMDZIESIĄTEJ DRUGIEJ widzimy Bruna jak, pchając skuter, idzie poboczem ruchliwej drogi na przemysłowych obrzeżach miasta. W następnym ujęciu widzimy go już w mieście, gdy nadal pchając skuter podchodzi do budynku, w którym znajduje się mieszkanie Soni. Bruno zostawia skuter przed wejściem i wchodzi na klatkę schodową. Jaka jest funkcja dramaturgiczna tej sceny, oprócz tego, że otrzymujemy informację, że Bruno przemieszcza się po mieście oraz że wchodzi do budynku, w którym mieszka Sonia? Znaczącym elementem dramaturgicznym w tej scenie jest fakt, że Bruno pcha skuter, mając przez cały czas na sobie swoją czerwoną kurtkę. Dlaczego Bruno nie porzucił skutera? Dlaczego nie zdjął czerwonej kurtki? Przecież to skuter i czerwona kurtka, są najbardziej oczywistymi znakami rozpoznawczymi dla policji. Czy Bruno pod naporem wydarzeń po prostu utracił swój samozachowawczy zmysł złodziejaska? A może, trzymając przy sobie skuter i czerwoną kurtkę, prowokuje los ryzykując areszt po to, żeby nie musiał samemu oddać się w ręce policji? Nie znamy odpowiedzi na te pytania, ale dostajemy wyraźny sygnał, że coś istotnego dzieje się wewnątrz Bruna. Scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie OSIEMDZIESIĄTEJ TRZECIEJ

Bruno climbing the last steps of the staircase, walks up to the door of Sonia's apartment... rests a moment in front of the door... knocks... No one answers...

BRUNO

... Sonia?...

*He is in front of the door, no one responds...*¹⁵⁵

Pojawia się pytanie, dlaczego Bruno idzie do Soni? Czy chce u niej szukać schronienia? A może chce się z nią pożegnać? Nie znamy odpowiedzi na te pytania, ale tak, jak w poprzedniej scenie, ponownie dostajemy wyraźny sygnał, że coś istotnego dzieje się wewnątrz Bruna. W tym momencie warto zauważyć, że na przestrzeni tej sceny ma miejsce domknięcie rozpoznania, tak jak je Arystoteles zdefiniował w „Poetyce”: „Rozpoznanie zaś, jak sama nazwa wskazuje, jest to zwrot od nieświadomości ku poznaniu, ku przyjaźni lub wrogości między osobami naznaczonymi losem szczęścia lub nieszczęścia. Najpiękniejsze jest takie rozpoznanie, które łączy się z perypetią, jak np. w *Edypie*”.¹⁵⁶ W przypadku filmu „Dziecko” rozpoznanie wynika bezpośrednio z perypetii (o czym wspomnieliśmy omawiając scenę siedemdziesiątą ósmą) i zostało rozłożone na przestrzeni kilku scen: zaczyna się w scenie osiemdziesiątej pierwszej, kiedy Bruno nie ucieka natychmiast na widok policjantów, rozwija się w scenie osiemdziesiątej drugiej i domyka w scenie osiemdziesiątej trzeciej, kiedy Bruno stoi przed drzwiami mieszkania Soni. W przypadku postaci Bruna ten „zwrot od nieświadomości ku poznaniu”¹⁵⁷ polega dosłownie na przejściu Bruna od bezrefleksyjności do (auto)refleksyjności. Jest to proces psychologiczny, który wymaga czasu i dlatego jest niezbędne, żeby Bruno przeszedł na piechotę tę całą drogę od miejsca nad rzeką do mieszkania Soni. Scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie OSIEMDZIESIĄTEJ CZWARTEJ:

*Bruno, pushing the scooter, crosses a bridge that straddles the river...*¹⁵⁸

Zapis scenariuszowy sceny mówi tylko tyle. W filmie natomiast widzimy najpierw ujęcie Bruna, który, pchając skuter, idzie między jakimś straganami, gdzie jest mnóstwo ludzi. A dopiero po tym następuje ujęcie, w którym Bruno, pchając skuter, przechodzi przez most. Dzięki ujęciu ze straganami jeszcze raz zostaje podkreślone to, że Bruno nie ukrywa się i że w otwarty sposób naraża się na ryzyko aresztu. W ujęciu przejścia przez most dostajemy sygnał, że na poziomie symbolicznym Bruno przechodzi przez pewną granicę. Scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie OSIEMDZIESIĄTEJ PIĄTEJ Bruno opiera skuter o ścianę jakiegoś budynku, do którego potem wchodzi. Jest to budynek komisariatu:

*Bruno pushes a door, enters a waiting room with service window... There is no one in the room or behind the window... He sits on a bench, waits...*¹⁵⁹

Bruno długo tam siedzi, aż przychodzi Policjant. Bruno chce się dowiedzieć, czy tutaj został doprowadzony Steve. Policjant sprawdza papiery i potwierdza. Bruno powiadamia Policjanta, że chciałby coś ważnego powiedzieć Steve'owi:

POLICEMAN

Tell it to me, I'll tell the detective.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 265.

¹⁵⁶ Arystoteles, *Poetyka*, przełożył Henryk Podbielski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 143.

¹⁵⁷ Ibidem, s. 143.

¹⁵⁸ Luc Dardenne, *On the back of our images. Volume one: 1991-2005*, translated by Sammi Skolmoski, featherproof books, Chicago, Illinois, 2019, s. 265.

¹⁵⁹ Ibidem, s. 265.

BRUNO

*I have to tell him myself...*¹⁶⁰

Policjant dzwoni do przełożonego z prośbą o zgodę. Uzyskawszy zgodę, Policjant informuje Bruna:

POLICEMAN

You can talk to him in front of the detective.

BRUNO

OK...¹⁶¹



Fot. 26

A zatem Bruno przyszedł na komisariat, żeby oddać się w ręce policji. Znaczącym elementem dramaturgicznym w tej scenie jest to, że autorzy na początku każą Brunowi usiąść i czekać aż jakiś policjant się pojawi. Jaka jest funkcja dramaturgiczna tej decyzji autorów? Już wcześniej omawiając poszczególne sceny w filmie, kilkakrotnie wspominałem, że autorzy celowo dają Brunowi czas, żeby przemyślał swoje decyzje i ewentualnie wycofał się z nich. Np. w sekwencji sprzedaży dziecka, w kilku scenach obserwujemy Bruna jak jedzie autobusem. W tych scenach „nic się nie dzieje”, a ich funkcja dramaturgiczna polega właśnie na tym, by Bruno miał czas na autorefleksję. W scenie na komisariacie autorzy stosują ten sam chwyt dramaturgiczny: każą Brunowi usiąść i czekać, dając mu w ten sposób czas, żeby na spokojnie zastanowił się, czy zdaje sobie sprawę z konsekwencji swojej decyzji i czy naprawdę chce oddać się w ręce policji. Okazuje się, że Bruno pozostaje przy swojej decyzji. W ten sposób autorzy budują końcową przemianę Bruna, która polega na tym, że człowieczeństwo w nim bierze górę na poziomie jego świadomości, a nie tylko na poziomie instynktu, jak miało to miejsce w scenie siedemdziesiątej ósmej. Scena

¹⁶⁰ Ibidem, s. 266.

¹⁶¹ Ibidem, s. 266.

wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie OSIEMDZIESIĄTEJ SZÓSTEJ jesteśmy z Brunem i Policjantem w windzie. Po kilku chwilach winda:

*stops, the door opens, the policeman exits, followed by Bruno, they walk down the hallway...*¹⁶²

Ta scena, w której też „nie dzieje się nic” pełni dokładnie tę samą funkcję dramaturgiczną, o której wspomnieliśmy przed chwilą: autorzy ponownie dają Brunowi czas, żeby się zastanowił nad swoją decyzją i nad konsekwencjami, które z niej wynikają, a więc czy naprawdę chce oddać się w ręce policji. Okazuje się, że Bruno pozostaje przy swojej decyzji. W ten sposób końcowa przemiana Bruna zostaje jeszcze raz potwierdzona. Scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie OSIEMDZIESIĄTEJ SIÓDMEJ Policjant wprowadza Bruna do biura Detektywa, po czym wychodzi:

Behind a table, and detective and, facing her, Steve, seated, dressed in dry clothes a bit too big for him...

DETECTIVE

(to Bruno)

You can talk to him...

A beat.

BRUNO

(to Steve)

... I brought back the scooter... it's here in front, in the station's parking lot...

A beat.

Bruno takes two plastic bags with banknotes and coins from his jacket, puts them on the table...

DETECTIVE

(off-camera)

Are you the ringleader?

BRUNO

*Yes...*¹⁶³

Wersja sceny w filmie różni się jednym szczegółem od jej scenariuszowego zapisu. Bruno

¹⁶² Ibidem, s. 266.

¹⁶³ Ibidem, s. 266/267.

po tym, jak kładzie pieniądze na stole, w filmie mówi:

BRUNO

*I did it.*¹⁶⁴

Tym samym całą odpowiedzialność za kradzież bierze na siebie, odciążając w ten sposób Steve'a. Teraz już nie możemy mieć naprawdę żadnych wątpliwości: końcowa przemiana Bruna dokonana się. Dlaczego w takim razie film nie kończy się w tym momencie? Przecież nie pozostało nic więcej, co Bruno mógłby zrobić. Widzieliśmy, że uprzednio poszedł do Soni, żeby się pożegnać (bo teraz już nie mamy żadnych wątpliwości co do tego, w jakim celu poszedł do niej w scenie osiemdziesiątej trzeciej). Ale nie zastał jej w domu albo, co bardziej prawdopodobne – nie chciała mu otworzyć. Widzieliśmy też, że oddał się w ręce policji, zwrócił Steve'owi skuter, oddał ukradzione pieniądze i całą winę za kradzież wziął na siebie. Co jeszcze Bruno mógłby zrobić? Nic. Mimo to film trwa dalej i za chwilę dowiemy się, dlaczego. Scena wpisuje się w gatunek kina psychologicznego z elementami kryminału.

W scenie OSIEMDZIESIĄTEJ ÓSMEJ towarzyszymy Brunowi, którego Strażnik prowadzi przez korytarz do sali widzeń. Bruno wchodzi do środka:

Bruno crosses the visiting room where other prisoners are seated at tables with their visitors... he slows down as he approaches the table where Sonia is sitting... sits on a bench... Sonia is on the other side of the table facing him... A long silence...

SONIA

... You want a coffee?...

*Bruno makes a sign with his head to say yes, without looking Sonia in the eyes...*¹⁶⁵

Sonia wstaje i podchodzi do automatu z kawą. Wrzuca monetę do środka, najpierw jedną, potem drugą i po chwili dostaje dwa kubki z kawą:

She walks toward the table with the two cups of coffee... puts them on the table... sits... Bruno makes a sign with head to say thank you... Sonia drinks a mouthful of coffee... A beat. Bruno takes his cup in his hand.

BRUNO

And... Jimmy?

SONIA

... He's doing well...

Bruno goes to drink... he cries... he puts his cup down, their hands wrapped around their cups are close to each other... Bruno melts into tears, takes

¹⁶⁴ Film „Dziecko” („L'enfant”), scenariusz i reżyseria Luc i Jean-Pierre Dardenne, rok produkcji 2005, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=nBBQeQZHb50>

¹⁶⁵ Luc Dardenne, *On the back of our images. Volume one: 1991-2005*, translated by Sammi Skolmoski, featherproof books, Chicago, Illinois, 2019, s. 267.

*Sonia's hand as she takes his... Bruno lifts his gaze toward Sonia, who looks back at him, also in tears... They both cry... Tears, tears, and more tears, of life... Fade to black.*¹⁶⁶



Fot. 27

Dopiero w tym momencie film się kończy. I teraz rozumiemy, dlaczego film nie mógł skończyć się wcześniej, dlaczego np. nie mógł skończyć się poprzednią sceną oraz dlaczego scena osiemdziesiąta ósma była konieczna. Dochodzi w niej do wybaczenia, z którego następnie wynika katharsis, które było potrzebne nie tylko Brunowi i Soni, ale także widzom.

166 Ibidem, s. 267/268.

STYL I POETYKA AUTORSKA BRACI DARDENNE

Często można usłyszeć o filmach braci Dardenne, że są zrobione w stylu paradokumentalnym. Być może taka opinia wynika z faktu, że obraz w ich filmach jest chropowaty z wyraźną fakturą, że światło sprawia wrażenie zastanego oraz że operują kamerą z ręki. Jednak nic bardziej mylnego. Co prawda obraz jest chropowaty i posiada wyraźną fakturę, ale ta chropowatość i faktura przekraczają ramy realizmu dokumentu lub paradokumentu i poprzez swoją skrajność ocierają się o hiperrealizm, czyli stylizację. Z kolei światło tylko sprawia wrażenie zastanego i przypadkowego, ale gdy zagłębimy się w analizę poszczególnych ujęć, dojdziemy do wniosku, że płaszczyzny światło/cień są bardzo precyzyjnie stylizowane i pełnią bardzo precyzyjnie przemyślaną i konkretną funkcję dramaturgiczną. Najlepszym przykładem na to są te sceny z filmu „Dziecko”, które wprost wpisują się w gatunek thrillera. Są to sceny: „Czternasta B”, kiedy Bruno idzie na spotkanie z Paserką oraz sceny trzydziesta piąta, trzydziesta szósta i trzydziesta siódma, w których Bruno dokonuje aktu sprzedaży dziecka, a potem scena czterdziesta siódma, w której cofa tę transakcję. We wszystkich tych wymienionych scenach precyzja i wynikająca z niej stylizacja światłocienia została zamaskowana poprzez użycie kontekstu danej lokacji oraz walorów światła, charakterystycznych dla określonej pory dnia albo nocy. Co do kamery z ręki, która też na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie, że „na gorąco łapie” filmowaną sytuację, tak jak się zazwyczaj (nieraz błędnie) uważa o pracy kamery dokumentalnej lub paradokumentalnej – po analizie także okazuje się, że inscenizacja jest wyjątkowo precyzyjna i nie pozwala na przypadkowość. Dotyczy to zarówno ruchów aktorów, jak i ruchów kamery, nie tylko na poziomie kadrowania, ale także na poziomie rytmów i akcentów inscenizacyjno-narracyjnych z nich wynikających. Prawie wszystkie sceny w filmie „Dziecko”, poza paroma wyjątkami, zostały zrealizowane w jednym ujęciu, a takie podejście nie tylko nie pozwala na możliwość manipulacji czasem i rytmem w montażu, ale również służy nadawaniu realnemu czasowi, w ramach poszczególnych ujęć, funkcji dramaturgicznej budowania utożsamiania się (nierzadko mimowolnego i podświadomego) widza z bohaterem. Jak już wspominałem parokrotnie w niniejszej pracy, widz przechodzi przez dane sytuacje (sceny) dosłownie w takim samym realnym czasie, co bohater, w związku z czym chcąc nie chcąc „wchodzi w buty” bohatera. Błędne wrażenie, że mamy do czynienia z paradokumentalnym stylem wizualnym, w dużym stopniu wynika też z wyboru obiektywów, gdyż mamy przez większość czasu do czynienia z obiektywem o standardowej ogniskowej z niedużymi odchyleniami w kierunku długiej lub szerokiej ogniskowej, przy czym tylko kilka razy w filmie zostały użyte długie obiektywy, a szerokie nie były użyte ani razu. Kamera z ręki w połączeniu z w/w obiektywami potęgują błędne wrażenie żywołości. Podsumowując, można stwierdzić, że autorzy tak na poziomie światła, jak i na poziomie pracy kamery, stosują coś, co możemy nazwać zamaskowaną stylizacją. Jaka jest funkcja dramaturgiczna tej zamaskowanej stylizacji? Z jednej strony pozwala ona na budowanie intensywnego przepływu emocji – nie tylko między postaciami, ale też pomiędzy filmem a widzem. Ten intensywny przepływ emocji jest pochodną właśnie tej pozornej przypadkowości i żywołości, które sprawiają wrażenie, że to co oglądamy, dzieje się tu i teraz. Z drugiej strony ta zamaskowana stylizacja umożliwia wydobycie prawdziwości, złożoności i głębi z bohaterów, którzy nie są postaciami psychologicznymi w klasycznym rozumieniu tego określenia, a archetypami. Bruno jest pewnego rodzaju synem marnotrawnym, który na końcu doczeka się wybaczenia (od

Soni i od widzów). Sonia jest pewnego rodzaju świętą, która dzięki swojej wyjątkowej zdolności do empatii, jest w stanie przekroczyć granicę często nieosiągalną dla zwykłych ludzi i w geście wybaczenia nie tylko nadać sens swojemu istnieniu i istnieniu Bruna, ale dać też nadzieję widzom, że ratunek jest możliwy. Właśnie z tego powodu w filmie jest niezbędna scena w sali widzeń w więzieniu, którą kończy się film. Skojarzenia ze Sanią Marmieładową i Raskolnikowem narzucają się tu same przez się. Bruno i Sonia są Raskolnikowem i Sanią Marmieładową na miarę naszych czasów. Podczas gdy Raskolnikow był studentem, który przesiąknięty wielką ideologią swoich czasów doszedł do wniosku, że istnieją ludzie lepsi i gorsi, jedni są gliną a drudzy tę glinę kształtują, nasz Bruno, który jest drobnym złodziejaszkiem, raczej nie przeczytał żadnej książki w swoim życiu i jest produktem swoich czasów: czasów konsumpcjonizmu, w których brak jakichkolwiek wartości.

Cała filozofia życiowa Bruna sprowadza się do zdania, które kieruje do Soni w scenie dwudziestej szóstej: „I don't want to work, jobs are for assholes.”¹⁶⁷. Raskolnikow i Sonia Marmieładowa zostały zbudowani za pomocą klasycznych narzędzi psychologicznych, gdzie bardzo ważną funkcję dramaturgiczną odgrywają dialog i monolog wewnętrzny. Przy budowaniu postaci Bruna i Soni psychologia jako narzędzie dramaturgiczne została zbudowana przy pomocy zachowania postaci (behavior), podczas gdy dialog został sprowadzony do krótkich zdań codziennej użyteczności, a monolog wewnętrzny w ogóle nie istnieje. Akcent jest położony na zachowania (behavior), które w przypadku Bruno sprowadzają się do działania bez udziału myślenia. W czym zatem tkwi dramaturgiczna siła, atrakcyjność i głębia Bruna i Soni jako postaci? Właśnie w tym, o czym wspominałem: bohaterowie noszą w sobie wyraźne znamiona archetypów. Potrzeba transcendencji (a archetypy prezentują sobą pewne wartości transcendentne) u współczesnego widza nie zaniknęła. Niemniej zmienił się sposób odbioru dzieła filmowego, a wrażliwość widza stała się bardziej wymagająca, żeby nie powiedzieć podejrzliwa. Już od dawna pozbawiony naiwności, która była organicznym tłem w odbiorze pierwotnych rozwiązań formalnych prezentujących archetypy, współczesny widz domaga się swojego rodzaju filtra przy obcowaniu z nimi. Do braku naiwności dochodzi też lęk przed czystymi, nieskrywanymi, pierwotnymi emocjami, których nośnikiem są archetypy. W filmie „Dziecko” braci Dardenne funkcję filtra pełni właśnie owa zamaskowana stylizacja, o której napisałem powyżej.



Fot. 28

167 Ibidem, s. 226.

PODSUMOWANIE

Film „Dziecko” nie jest jedynym filmem braci Dardenne, w którym w ramach jednej historii autorzy łączą różne gatunki filmowe. Takie podejście dramaturgiczno-reżyserskie zastosowali też w innych swoich filmach: „Syn” („Le Fils”, 2002), „Milczenie Lorny” („Le Silence de Lorna”, 2008), „Nieznajoma dziewczyna” („Le Fille inconnue”, 2016), „Młody Ahmed” („Le Jeune Ahmed”, 2019). Zresztą, łączenie różnych gatunków w ramach jednej historii nie jest wymysłem naszych czasów. Jednym z najbardziej znanych przykładów z literatury światowej jest „Hamlet”, który zaczyna się zawiązaniem intrygi (w terminologii filmowej nazwalibyśmy to elementem thrillera), która zostaje wzbogacona poprzez wprowadzenie ducha ojca (elementu nadprzyrodzonego, co byśmy w terminologii filmowej przypisali gatunkowi horroru), a następnie, w miarę jak historia się rozwija, łączy w sobie dramat psychologiczny, kryminał (śledztwo), historię miłosną oraz sztukę płaszcza i szpady (co w terminologii filmowej nazwalibyśmy kinem akcji).



Fot. 29

Największym wyzwaniem dramaturgiczno-reżyserskim przy konstruowaniu historii, która łączy w sobie różne gatunki filmowe, jest zbudowanie i utrzymanie wewnętrznej spójności dzieła. Pod tym względem wszystkie w/w filmy braci Dardenne, włącznie z omawianym tutaj filmem „Dziecko”, cechują dwie charakterystyki scenariuszowe: wyrazisty bohater oraz jedna wyrazista sprawa, wokół której historia się toczy; nie ma miejsca na dygresje i wątki poboczne, a wszystkie postacie drugoplanowe są absolutnie podporządkowane bohaterowi i jego sprawie. Takie samo podejście zostało zastosowane też w „Hamlecie”, przy czym oczywiście musimy pamiętać, że to nie film, a sztuka teatralna. Co do podejścia reżyserskiego, kluczowym są ograniczenia co do różnorodności stylu wizualnego. Im bardziej kamera i światło są ograniczone – zarówno pod względem środków wyrazu, jak i użytych narzędzi – tym lepiej.

LITERATURA ORAZ MATERIAŁY ŹRÓDŁOWE:

„On the back of our images. Volume one: 1991-2005” Luc Dardenne, translated by Sammi Skolmoski, published by featherproof books, Chicago, Illinois, 2019.

„Poetyka” Arystoteles, przełożył Henryk Podbielski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

Film „Dziecko” („L'enfant”), scenariusz i reżyseria Luc i Jean-Pierre Dardenne, rok produkcji 2005, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=nBBQeQZHb50> [dostęp 20.3.2024]

Director's statement (<https://www.sonyclassics.com/thechild/externalLoads/presskit.pdf>) [dostęp 20.3.2024]

Spis fotografii:

- Fot. 1. źródło: <https://www.amazon.pl/Lenfant-D%C3%A9borah-Fran%C3%A7ois/dp/B004WP1VCA> [dostęp 20.3.2024]
- Fot. 2. https://it.wikipedia.org/wiki/L%27Enfant_-_Una_storia_d%27amore [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 3. źródło: <https://www.rogerebert.com/reviews/lenfant-2006> [dostęp 20.3.2024]
- Fot. 4. źródło: <https://www.flagey.be/fr/activity/4321-l-enfant-luc-jean-pierre-dardenne> [dostęp 20.3.2024]
- Fot. 5. źródło: <https://www.ppe.pl/blog/14947/13018/obejrzane-czerwiec-2019-365challenge-gosc-gomlin.html> [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 6. źródło: <https://www.unifrance.org/film/25962/l-enfant> [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 7. źródło: <https://www.flagey.be/fr/activity/4321-l-enfant-luc-jean-pierre-dardenne> [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 8. źródło: <https://www.flagey.be/fr/activity/4321-l-enfant-luc-jean-pierre-dardenne> [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 9. źródło:
https://www.reddit.com/r/CinemaRetrospective/comments/1670s9o/lenfant_2005_dir_luc_dardenne_jeanpierre_dardenne/ [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 10. źródło: <https://www.unifrance.org/film/25962/l-enfant> [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 11. źródło: <http://www.phippsfilm.com/2015/02/lenfant-child-jean-pierre-and-luc.html> [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 12. źródło: http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews21/enfant_dvd_review.htm [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 13. źródło: https://www.movies.ch/de/film/enfant/media_scen_3.html [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 14. źródło: https://www.movies.ch/de/film/enfant/media_scen_4.html [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 15. źródło: http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews21/enfant_dvd_review.htm [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 16. źródło: <https://lesfilmsdufleuve.be/en/movies/lenfant/#&gid=1&pid=5> [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 17. źródło: http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews21/enfant_dvd_review.htm [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 18. źródło: <http://www.phippsfilm.com/2015/02/lenfant-child-jean-pierre-and-luc.html> [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 19. źródło:
https://www.reddit.com/r/CinemaRetrospective/comments/1670s9o/lenfant_2005_dir_luc_dardenne_jeanpierre_dardenne/ [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 20. źródło: https://www.movies.ch/de/film/enfant/media_scen_5.html [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 21. źródło: <https://lesfilmsdufleuve.be/en/movies/lenfant/#&gid=1&pid=2> [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 22. źródło: http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews21/enfant_dvd_review.htm [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 23. źródło: <http://www.phippsfilm.com/2015/02/lenfant-child-jean-pierre-and-luc.html> [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 24. źródło: http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews21/enfant_dvd_review.htm [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 25. źródło: <https://lesfilmsdufleuve.be/en/movies/lenfant/#&gid=1&pid=3> [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 26. źródło: http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews21/enfant_dvd_review.htm [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 27. źródło: https://www.facebook.com/cinemaofsensations/photos/a.2102471123299121/2702022920010602/?_rdr [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 28. źródło: <https://www.unifrance.org/film/25962/l-enfant> [dostęp 22.3.2024]
- Fot. 29. źródło: https://exclaim.ca/film/article/lenfant-jean-pierre_luc_dardenne-2 [dostęp 22.3.2024]