Joanna Ozimska

ULICA UBOGICH KOCHANKÓW: literacki świat via del Corno na cenzurowanym

*Ulica ubogich kochanków*¹ miała być pierwszym dziełem literackim w dorobku Vasco Pratoliniego. Zasłyszane historie oraz osobiste wspomnienia z pobytu przy florenckiej via del Corno w latach 1927–1930 stały się przyczynkiem do napisania powieści, na której publikację przyszło czytelnikom poczekać do 1947 roku². Przyczyn tego stanu można upatrywać w podjętej tematyce – akcja rozgrywa się w pierwszych latach włoskiego faszyzmu. Na tle codziennych wydarzeń ukazano różne oblicza oporu i walki ludności, zamieszkującej dzielnicę Santa Croce, z narastającym terrorem ówczesnych władz³.

Powieściowa via del Corno to faktycznie istniejący punkt na mapie Florencji. Niezbyt oddalona od Palazzo Vecchio, przytłoczona jego ogromem, licząca pięćdziesiąt metrów długości i pięć szerokości nie jest celem wędrowek turystów, a jednak pozbawiona uroku, tonąca w ciemnościach, „duszna” i nędzna, jak określa ją Pratolini, stanowi doskonałą scenerię dla przedstawienia skomplikowanych losów bohaterów. Losów – należy dodać – wspólnych poniekąd dla wszystkich przedstawicieli gatunku ludzkiego, bez względu na szerokość geograficzną, aktualny ustrój polityczny czy dekady życia.

¹ Tytuł powieści w oryginalnym włoskim brzmieniu *Cronache di poveri amanti*, nawiązuje do kronikarskiego charakteru utworu.

² Było to szóste z kolei opublikowane dzieło tego autora, uważane za jedno z najważniejszych w jego dorobku. Zob. Vasco Pratolini, *Ho trovato i poveri amanti*, „Cinema Nuovo” 1953, nr 20, s. 207.

³ Marcin Czerwiński, *Od tłumacza*, [w:] Vasco Pratolini, *Ulica ubogich kochanków*, Kraków: Państwowy Instytut Wydawniczy 1952, s. 5.

Tytułową ulicę poznajemy przez pryzmat czynności wykonywanych przez jej stałych mieszkańców – sklepikarzy i rzemieślników. Szczegółowo opisane uroczystości i święta pozwalają wczuć się w nastrój tutaj panujący, a zmiany pór roku wyznaczają tempo życia i dopełniają opisu. Tak barwnej ulicy nie da się zapomnieć.

Jak wspomina sam autor, przez dwadzieścia lat wydarzenia z tamtego okresu – zarówno te negatywne, jak trud pracy, narastające zmęczenie, ale i odbierane pozytywnie pierwsze zauroczenia oraz doświadczanie samodzielności – towarzyszyły mu nieustannie, jednak nie przypuszczał, że kiedykolwiek przybiorą formę inną niż literacka. Z zaskoczeniem przyjął fakt, iż wkrótce po opublikowaniu *Ulica* stała się obiektem zainteresowania filmowców. Dostrzegli w niej potencjał nawet przedstawiciele Hollywoodu⁴, jednak ostatecznie nie doszło do przeniesienia powieści na ekran w międzynarodowym składzie aktorskim.

Od Viscontiego do Lizzaniego

Kluczową postacią dla filmowego losu *Ulicy* okazał się Luchino Visconti, którego zainteresowanie i zaangażowanie doprowadziło do rozpoczęcia prac nad tworzeniem scenariusza. Poważne plany Viscontiego i rozmach, z jakim zamierzał zmierzyć się z literackim pierwowzorem, musiały ulec zmianie z powodu wycofania się podmiotów finansujących przedsięwzięcie⁵. Visconti ostatecznie porzucił pomysł. Ekranizacji *Ulicy* zamierzali się podjąć Mario Camerini i Giuseppe De Santis, ale dopiero Carlo Lizzani⁶ dzięki finan-

⁴ W obsadzie mieli się znaleźć, m.in. John Garfield, Gérard Philipe, Lucia Bosé. Zob. Vasco Pratolini, *op. cit.*, s. 207.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Carlo Lizzani – urodzony w Rzymie w 1921 roku krytyk i teoretyk filmowy, dokumentalista, barwna postać włoskiej kinematografii – oprócz scenariuszy i esejów ma w swoim dorobku także epizody aktorskie. W fabule *SŁOŃCE WSCHODZI*

sowemu wsparciu włoskiej publiczności kinowej, po sześciu latach od wydania książki zdołał dokonać filmowej adaptacji w oparciu o scenariusz, który powierzył mu producent Sergio Amidei.

Tajemniczym podmiotem, który umożliwił realizację *ULICY*, była *Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici*⁷ – instytucja powołana w 1950 roku z inicjatywy dwóch członków stowarzyszenia wspierającego rozwój kinematografii włoskiej – Gaetano Giuliani De Negri i Giuseppe Virgilio Dagnino. Świadomi oporu ze strony władz, z jakim spotkałaby się realizacja filmu, w którym motywem przewodnim miała być *Resistenza* w Genui, skorzystali z nowatorskiego sposobu finansowania. Wystosowali apel, który spotkał się z szerokim odzewem nie tylko środowisk związanych z branżą filmową. Zaproponowali widzom możliwość wsparcia swoich autorskich wizji. Chęć partycypowania w kosztach produkcji filmu wyrazili robotnicy, studenci i bezrobotni, oczekujący filmu, z którym wreszcie mogliby się całkowicie utożsamiać. Kilka lat później, na podobne wsparcie mógł liczyć Carlo Lizzani.

Już pierwsza lektura *Ulicy* wywarła na Lizzanim ogromne wrażenie. Wspomina o tym wielokrotnie w wywiadach prasowych. To swoiste spotkanie literatury i kina, powieści i filmu, reżysera z pisarzem nie było przypadkowe. Jako intelektualistów walczących i politycznie zaangażowanych⁸, połączyły ich wspomnienia wojennych przeżyć⁹. Swe czytelnicze doświadczenie *Ulicy* Pratolini porównał

(*Il sole sorge ancora*, 1946, reż. Aldo Vergano) wcielił się w rolę zabitego księdza, don Camillo; u De Santisa zagrał weterana. Zob. Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, Roma: Gremese Editore 2002, s. 244.

⁷ Assunta Petricelli, *Da „Achtung! Banditi!” a „Maria José”: La Resistenza nei film di Lizzani*, [w:] *La storia sullo schermo, il Novecento*, red. Pasquale Iaccio, Cosenza: Luigi Pellegrini Editore 2004, s. 39.

⁸ Warto zauważyć, że na kartach powieści lewicowe przekonania Pratoliniego stają się bardzo widoczne, wręcz rażą swym radykalizmem. Nie da się tego powiedzieć o filmie – wątki prokomunistyczne są obecne, ale nie dominują w sposób tak ewidentny. Można to uznać za kolejny przejaw cenzury, w tym przypadku – z korzyścią dla ekranizacji.

⁹ Guido Aristarco, *Cronache di poveri amanti*, „Cinema Nuovo” 1954, nr 34.

do „otwartego na oścież okna, z którego rozpościera się widok na nieznany ludzki krajobraz”¹⁰. Krajobraz tym atrakcyjniejszy, im bardziej przemilczany i pomijany przez oficjalną historię.

Oblicza cenzury

Mechanizm świadomego wyboru wątków interesujących i dających się ufilmować przybrał w przypadku *Ulicy* formę częściowej autocenzury. W obawie przed reakcją opinii publicznej zabieg ten zastosowano w odniesieniu do postaci Pani, wpływowej i ekscentrycznej lichwiarki, która w powieści odgrywa znaczącą rolę – decyduje o „być albo nie być” poszczególnych bohaterów, udzielając im niezbędnych dla przeżycia pożyczek. Na ekranie bohaterka nie wysuwa się na plan pierwszy. Pozbawiona swych rzekomo homoseksualnych skłonności¹¹, sugerowanych w materiale literackim, nie budziłaby kontrowersji ani zainteresowania, gdyby nie kunszt aktorski Wandy Capodaglio. Odarta z istotnej części literackiej tożsamości postać, odgrywana przez doświadczoną aktorkę, zyskuje, co nie będzie przesadą, dzięki jej mistrzowskiej, niemal teatralnej grze. Dla przykładu, Lizzani zdecydował się zrezygnować z przedstawienia burzliwych losów Pani u schyłku jej życia. Oglądając *ULICĘ* nie dowiemy się zatem o jej chorobie psychicznej, opisanej barwnie przez Pratoliniego w przytoczonym fragmencie:

Umysł Pani znajduje się obecnie na poziomie umysłu noworodka, instynkty zaś pozostały właściwe starej rozpustnicy, dla której nie istnieją żadne granice ani zakazy w dziedzinie seksualnej. Wszystko to spotęgowane jest jeszcze sprawnością fizyczną, która w ostatnich trzech miesiącach osiągnęła szczyt doskonałości. (...) Szaleństwo kazało jej zapomnieć, że wydała kiedyś wojnę płci odmiennej,

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Gualtiero De Santi, *Carlo Lizzani, Il rigore, l'impegno, l'attenzione ai fatti della storia, della cronaca e del costume nelle opere di un maestro del cinema*, Roma: Gremese Editore 2001, s. 25–26.

przywróciło jej nawet młodzieńczą niepowściągliwość, która zdecydowała ongi o jej profesji, zanim doświadczenie nauczyło ją cynizmu i opanowania. Teraz żaden mężczyzna nie może wejść do jej pokoju bez narażania się na zaczepki. Pani natychmiast ściąga z siebie ubranie i w bezwstydnym sposób narzuca się, czyniąc przy tym gesty nieprzyzwoite¹².

Trudno wyobrazić sobie sceny tego pokroju w filmie realizowanym wówczas we Włoszech. A jednak bohaterka, przykuta przez większą część filmu do swego łóżka, na trwałe pozostaje w pamięci widzów.

Celowego uproszczenia dokonano również w odniesieniu do pozostałych postaci kobiecych. W powieści Pratoliniego to Anioły Stróże oraz ich matki, teściowe i przyjaciółki wyznaczają rytm życia ulicy. Ekranizacja redukuje ich pełne skrajnych charakterystyk osobowości, sprowadzając je często do roli tła dla wyróżniających się postaci męskich¹³. Przykładowo, usunięto stanowiący istotną część pierwszego tomu powieści wątek węglarza Nesi, uwikłanego w romans z dużo młodszą od niego córką zamiatacza, Aurorą Cecchi. Skomplikowane losy Aurory oraz ich ówczesną nieprzystawalność do wyznawanego systemu wartości doskonale oddaje następujący fragment, zaczerpnięty z powieści:

Anioły Stróże, które kończą w składzie węgla, są potępione; uwijają się między górami węgla w nadziei, że wydostaną się na powierzchnię, a nie wiedzą, że coraz bardziej zapadają się w głąb ziemi. A jeśli nawet widzą, udają, że zapomniały. (...) Zapytajcie Aurory. Zapytajcie, czym jest dla niej znoszenie starego Nesi z całym jego niechlujstwem, oddechem zionącym wonią żółtego cygara, chudymi nogami, gwałtownością rozpustnika – co wieczór od ósmej do dziesiątej¹⁴.

Ograniczenia wynikające z konieczności dostosowania fabuły i struktury powieści do potrzeb kina okazały się jednak niczym wobec urzędowej cenzury. Wydawało się, że zakończenie wojny

¹² Vasco Pratolini, *op. cit.*, s. 160–161.

¹³ Gualtiero De Santi, *op. cit.*, s. 26.

¹⁴ Vasco Pratolini, *op. cit.*, s. 62.

przyniesie wreszcie upragnioną wolność słowa i ekspresji. Nic bardziej mylnego¹⁵. Mimo że w październiku 1945 roku zniesiono wiele spośród aktów prawnych wprowadzonych w okresie faszyzmu, jak choćby cenzurę przewencyjną, nie uchylono innego rozwiązania legislacyjnego – nadal obowiązywał regulamin kontroli rządowej ukończonych produkcji filmowych¹⁶, funkcjonujący od 24 września 1923 roku. W myśl tego dokumentu dystrybucja filmów w kraju oraz na rynkach zagranicznych musiała być poprzedzona uzyskaniem pozytywnej opinii specjalnej komisji. Co więcej, raz uzyskana zgoda mogła zostać uchylona po ponownym rozpatrzeniu wniosku. Również pozyskanie rządowego wsparcia finansowego, niezbędnego do realizacji dużych projektów, wiązało się z otrzymaniem zgody organów sprawujących nadzór nad zawartością fabuły. Ten mechanizm skutecznie wpłynął na powstrzymanie impetu, z jakim rozwijało się dotąd włoskie kino neorealistyczne¹⁷.

W takim kontekście polityczno-kulturalnym już pierwszy z filmów dokumentalnych autorstwa Lizzanego *TOGLIATTI POWRÓCIŁ* (*Togliatti è ritornato*, 1948, reż. Carlo Lizzani, Basilio Franchina) spotkał się z surowym przyjęciem cenzury i po licznych interwencjach dopiero trzy lata od ukończenia zyskał prawa do publicznego rozpowszechniania¹⁸. Ten epizod zapoczątkował długą serię biurokratycznych przepychanek, z jakimi przyszło borykać się w przyszłości reżyserowi *ULICY UBOGICH KOCHANKÓW* (*Cronache di poveri amanti*, 1954, reż. Carlo Lizzani).

¹⁵ Antonio Medici, *Gli anni della censura*, [w:] Carlo Lizzani, *Cinema, storia e storia del cinema*, red. Gualtiero De Santi, Bernardo Valli, Napoli: Liguori Editore 2007, s. 58.

¹⁶ W oryginalnym brzmieniu tytuł tego uregulowania prawnego to „Regolamento per la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche”; Antonio Medici, *op. cit.*, s. 58.

¹⁷ Chodzi o przyjęcie 29 grudnia 1949 roku ustawy Andreottiego. Por. Antonio Medici, *op. cit.*, s. 59–62; Tadeusz Miczka, *W Cinecittà i okolicach. Historia kina włoskiego od połowy lat pięćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych XX wieku*, Kraków: Oficyna Literacka 1993.

¹⁸ Więcej o trudnym losie filmów dokumentalnych reżyserowanych przez Lizzanego: Antonio Medici, *op. cit.*, s. 59.

Ówczesne włoskie władze, o ile początkowo wykazały się względną tolerancją podczas powstawania scenariusza, o tyle nie zezwoliły już na dystrybucję filmu poza granicami Włoch, mimo że chodziło o dzieło oparte na bestsellerze przetłumaczonym uprzednio na wiele języków, przyjęte pochlebnie przez międzynarodową społeczność czytelników. Problem tkwił w ukazaniu Włoch z perspektywy ludzi ubogich, prostych, o lewicowych poglądach. Nie na utrwalaniu takiego wizerunku Italii zależało władzom¹⁹.

Ale najgłośniejszym przejawem cenzury było nieoficjalne odebranie filmowi Złotej Palmy, przyznanej początkowo przez jurorów odbywającego się w 1954 roku. Festiwalu Filmowego w Cannes. Przewodniczący obradom reżyser Jean Cocteau potwierdził, że pod naciskiem włoskiego rządu zniszczono pierwotny protokół, w którym ULICĘ uhonorowano nagrodą Grand Prix. Ostatecznie ten zaszczyt przypadł w udziale japońskiemu filmowi WROTA PIEKIEŁ (*Jigokumon*, 1953, reż. Teinosuke Kinugasa). Na decyzję miał ponoć wpłynąć, jak opowiadano, gest jednego z przedstawicieli będącej u władzy prawicy, który zaniepokojony takim rozwojem wydarzeń i ewentualnymi jego konsekwencjami dla polityki wewnętrznej Włoch, zapukał nocą do pokoju Cocteau i na kolanach błagał go o ponowne rozważenie werdyktu. W przeciwnym razie, po sukcesie filmu, kręgi zwolenników ugrupowań komunistycznych mogłyby się powiększyć, przez co zwycięstwo wyborcze komunistów w kolejnych wyborach byłoby trudne do uniknięcia²⁰. Ostatecznie ULICA otrzymała nagrodę o mniejszym prestiżu²¹.

¹⁹ Ta decyzja polityczna uniemożliwiająca rozpowszechnianie filmu w szerszych kręgach publicznych przyczyniła się do upadku wspomnianej *Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici*. Zob. Assunta Petricelli, *op. cit.*, s. 45.

²⁰ Antonio Medici, *op. cit.*, s. 65.

²¹ Film nagrodzono w Cannes statuetką dla najlepszego filmu włoskiego. Innym przejawem uznania dla ULICY była nagroda na festiwalu w Saint Vincent. Zob. Gualtiero De Santi, *op. cit.*, s. 27–28.

Oblicza oporu – bohaterowie i ofiary *małego faszystowskiego światka*

Działalność w podziemnym ruchu oporu podczas II wojny światowej stała się osobistym doświadczeniem Vasco Pratoliniego. Jako Rodolfo Casati, pod przybranym nazwiskiem matki²², działał aktywnie w latach czterdziestych w faszystowskim Rzymie pod okupacją niemiecką, a swoim przeżyciom dał wyraz w zbiorze opowiadań *Il mio cuore a Ponte Milvio*. Sceneria Wiecznego Miasta posłużyła za tło dla utrzymanych w duchu neorealizmu kronikarsko-lirycznych epizodów codziennej, niekoniecznie spektakularnej walki z nazistowskim okupantem. Walka, jak wspomina Pratolini w pełnych detali opisach, przyjmowała różne oblicza – od utrudniania przejazdu nazistowskim ciężarówkom poprzez rozsypywanie na ich trasie gwoździ, po opracowanie i rozpowszechnianie ulotek o charakterze agitacyjnym, na tworzeniu uzbrojonych bojówek zdolnych podjąć wyzwoleniczą walkę skończywszy²³.

Temat oporu powraca na łamach *Ulicy*, tym razem w odniesieniu do przedstawicieli z pogranicza florenckiego lumpenproletariatu i drobnej klasy kapitalistycznej²⁴. Pratolini przywołuje początki faszyzmu, będącego wiodącym systemem władzy od zaledwie trzech lat. Charakterystyczne dla powieściowego ujęcia staje się zredukowanie świadomości politycznej bohaterów do kwestii ich gwałtownych uczuć. Dyskusje na tematy polityczno-ideologiczne często kończą się na via del Corno bójkami. Ugo i Maciste, Osvaldo i Karlino spierają się i zażarcie bronią wyznawanych wartości, ale z ich wewnętrznego buntu niewiele wynika dla ogólnowłoskiej

²² Ruggiero Jacobbi, *Vasco Pratolini*, [w:] *Cronache di poveri amanti*, Vasco Pratolini, Milano: Oscar Mondadori 2007, s. 7.

²³ *Pratolini e la Resistenza a Roma*, „Corriere della Sera”, 29.12.1993. Nie odnajdziemy tego rodzaju uwag w *Ulicy*, gdzie dominują opisy wewnętrznych przeżyć bohaterów.

²⁴ Ruggiero Jacobbi, *op. cit.*, s. 10–11.

walki z faszyzmem. Pratolini szczegółowo opisuje także przemyslenia Alfreda na temat obowiązkowych składek dla *fascio* i jego wspólne z Mileną rozważania, jak uniknąć ataków faszystów na ich rodzinny interes. Dysonans między deklarowanym zaangażowaniem politycznym a ostatecznym rezultatem prób i działań, mających stanowić opór, może i powinien drażnić. Epatowanie, w tym konkretnym przypadku, nadmierną emocjonalnością skłania do surowej oceny historycznego wymiaru *Ulicy*. Świat przedstawionych postaci, a wraz z nimi obraz początków walki z faszyzmem uległ w powieści, i częściowo na ekranie kinowym, nadmiernej teatralizacji²⁵, wyrażającej się przypisaniem bohaterom konkretnych ról dobrych bądź złych charakterów oraz skłonnością do przerysowanych gestów, póź, wypowiedzi.

Kwintesencję emocjonalnej przesady odnajdziemy u Pratoliniego w słynnej scenie „Nocy Apokalipsy”. Chodzi o wydarzenia, do jakich doszło 3 października 1925 roku. Faszyci postanowili załatwić porachunki z ideologicznymi przeciwnikami i w tym celu powołali trybunał, a jego wyrok wskazał osoby, których likwidacji miały się podjąć bojówki. Chodziło o swego rodzaju egzekucje, przeprowadzane znienacka w domach wytypowanych ofiar. Była to zemsta za zabicie jednego z faszystów. Atmosferę tej tragicznie zapowiadającej się nocy oddają następujące fragmenty powieści:

Ulice opustoszały, nocne kawiarnie zapuściły żaluzje, światła pogasły. Samochody faszystów jadą wśród kamiennej, księżycowej pustyni. Przy nich jest śmierć. (...) Śmierć towarzyszy im od domu do domu, jest w każdym ruchu i w każdej myśli. Kontakt ze śmiercią zmroził ich serca, rozpałił umysły swą opętającą ideą. Jej obecność dodaje faszystom odwagi i uczy ich ostrożności, podnieca i podnosi na duchu.

Po pierwszych napadach, które zaskoczyły mieszkańców, miasto zabarykadowało się w swoich murach. Napastnicy znajdowali opuszczone mieszkania, rozrzuconą i jeszcze ciepłą pościel na łózkach. W każdym z faszystów gorzała pasja

²⁵ Niektóre sceny powieści ustępują miejsca dygresjom narratora i znikają niczym po zgaszeniu teatralnych świateł. Zob. Ruggiero Jacobbi, *op. cit.*, s. 12–13. O „teatrze” pisze także Antonio Bitti, *Così in una strada di Firenze operai, artigiani e prostitute raccontano l'Italia*, „Corriere della Sera”, 12.05.2003.

mordercy, gwałtowna potrzeba zabijania, aby ratować własne życie, uniknąć przypuszczalnych zasadzek²⁶.

Na uwagę zasługuje wyraźna opozycja, dwoistość w sposobie przedstawienia głównych uczestników dramatycznych wydarzeń. Po przeciwnych stronach symbolicznej barykady odnajdujemy bezwzględne czarne bandy dokonujące morderstw i dobijające rannych oraz „ludzi z krwi i kości”, którzy narażali życie i zostali przedstawieni w zgodzie z biblijno-mitologiczną retoryką:

Motocykl pędzi jak kometa zwiastująca katastrofę ludziom dobrej woli. Przy kierownicy siedzi święty Jerzy, dwumetrowego wzrostu, z odkrytą głową, z przyczynioną wargą i utkwionym przed siebie wzrokiem; wygląda jak mitologiczny centaur ubrany w roboczą bluzę²⁷.

Powieściowe motywy mitologiczne znalazły potwierdzenie i urzeczywistnienie w doborze aktorów wcielających się w postaci antyfaszystów. W roli sprzedawcy owoców, radośnie pogwizdującego Uga, obsadzono młodego Marcella Mastroianniego²⁸. Warunki fizyczne, doskonała atletyczna budowa ciała przesądziły również o zaangażowaniu jako odtwórcy Maciste’a mistrza olimpijskiego w rzucie dyskiem, Adolfa Consoliniego²⁹.

Kluczowa dla całego filmu scena „Nocy Apokalipsy” została zrealizowana zgodnie z duchem powieści. Pościg ulicami Florencji trzyma w napięciu. Robi wrażenie epizod, podczas którego Maciste i Ugo docierają do willi posta Bastai, ale ich wysiłki okazują się da-

²⁶ Vasco Pratolini, *op. cit.*, s. 261.

²⁷ *Ibidem*, s. 250.

²⁸ Aktor przystał na udział w produkcji, mimo pewności, że przyjdzie mu poczekać na wynagrodzenie za stworzoną kreację aktorską. Zgodził się, jak pisze M. Hochkofler, z uwagi na zbieżność jego poglądów z wizją Lizzanego. Reżyser zaferował aktorowi jedną z pierwszych ważnych ról dramatycznych w jego dorobku. Zob. Matilde Hochkofler, *Marcello Mastroianni, il gioco del cinema*, Roma: Gremese Editore 2001, s. 20.

²⁹ Gualtiero De Santi, *op. cit.*, s. 26.

remne – martwy poseł, w otoczeniu rodziny, spoczywa na posadzce. Ale chyba najbardziej porażają finałowe ujęcia, zrealizowane na schodach prowadzących do kościoła św. Wawrzyńca. Ofiarę tej nocy ponosi także nieodżałowany Maciste. Kończy żywot u stóp kościoła, trafiony kulą w kark.

Wizja reżyserska Lizzaniego w tym przypadku nie odbiega znacząco od wydarzeń przedstawionych w *Ulicy*, ale pozbawiona komentarzy powieściowego narratora, zyskuje nowe życie. Sprzymierzeńcem realizatorów filmu staje się w tym przypadku ścieżka dźwiękowa – umiejętnie zestawiono dźwięk warkotu silnika z muzyką podkreślającą doniosłość toczącej się akcji. Pojawia się pytanie – ile takich korzystnych rozwiązań adaptacyjnych odnajdziemy w ULICY?

Ile powieści w filmie

Anna Przewłocka³⁰ w swoim artykule o znamienym tytule *Niepełne echo powieści*, opublikowanym na łamach tygodnika „Film”, zwróciła uwagę na stosunkowo wierne przedstawienie różnorodnej galerii mieszkańców via del Corno. Wyraziła w ten sposób dość częste oczekiwania wobec filmu tych spośród widzów, którzy na ekranie pragną dostrzec jak najwięcej podobieństw i zbieżności z literackim materiałem. Przewłocka wskazała jednak na poważne wady dramaturgiczne w końcowej części ekranizacji. Niekończące się, niedopracowane dialogi niszczą wrażenie napięcia i dramatyzm budowany w pierwszej jej części. Przewłocka pisze: „Lizzani potknął się tu na progu epickości książki Pratoliniego i wymagań filmowego dramatu. Zabrakło mu odwagi, by rzecz skondensować i odpowiednio uprościć”³¹. Powodem tego stanu może być pewien rodzaj lęku, którego nie zdołał przezwyciężyć reżyser. Osobowość

³⁰ Anna Przewłocka, *Niepełne echo powieści*, „Film” 1957, nr 26, s. 5.

³¹ *Ibidem*, s. 5.

Pratoliniego, miejsce, jakie *Ulica* zajmowała w ówczesnej literaturze włoskiej, oraz, być może, obawa przed zawiedzeniem pokładanych w adaptacji nadziei skłoniły Lizzaniego do nadmiernej fabularnej wierności wobec literackiego materiału³².

Również krytyk filmowy Mario Gromo³³ zauważa potrzebę znalezienia właściwszych słów, dopracowania dialogów, rezygnacji z niektórych scen, zbytecznych gestów działających na szkodę spójności filmu. Przykładem takich niedopracowanych, przesadnie długich scen może być wizyta Bianki u Maria, podczas której drukarz decyduje się zakończyć ich związek. Również spacer z Mileną, moment wyznania miłości, jak i rozmowa ze świadomym zachodzących zmian Alfredem, pogodzonym z mającą nadejść wkrótce śmiercią i gotowym powierzyć żonę opiece innego mężczyzny, to epizody, których zekranizowanie nadmiernie spowalnia akcję. Chodzi w tym przypadku głównie o sceny miłosne.

Mario Gromo pierwszą część adaptacji ocenia pozytywnie, dostrzegając istotny postęp w trudnej sztuce reżyserowania w porównaniu z debiutem długometrażowym *ACHTUNG, BANDITI!* (*Achtung, banditi!*, 1951, reż. Carlo Lizzani). Ekspozycja filmu, narastające napięcie, które znalazło kulminację we wspomnianej scenie ucieczki Maciste'a i Uga przed bojówkami faszystów, nawiązują, w jego odczuciu, do najlepszych tradycji włoskiego neorealizmu.

Sam Lizzani, pomimo dość pochlebnego przyjęcia filmu przez krytykę krajową i zagraniczną, dokonał surowej samooceny. W jednym z wywiadów przyznał, że gdyby miał na nowo nakręcić *ULICĘ*, z dawnego obrazu zachowałby kilka scen: „Zostawiłbym spotkania miłosne ze względu na ich prostotę, świeżość i wzruszający klimat liryczny. Cała historyczna część filmu powinna być gruntownie przerobiona i pogłębiona”³⁴. Co ciekawe, jako przyczynę, uzasadniającą

³² Guido Aristarco, *op. cit.*

³³ Mario Gromo, *Film visti. Dai Lumiere al Cinerama*, Roma: Edizioni di Bianco e Nero 1957.

³⁴ Lucio Callisti, *Filmowcy włoscy mówią o swej twórczości*, „Film” 1954, nr 47, s. 5.

skrócenie lub eliminację niektórych istotnych wątków pojawiających się na kartach powieści, Lizzani wskazał ograniczenia czasowe – istniały obawy, iż dystrybutorzy nie wyraziliby zgody na rozpowszechnianie filmu trwającego dłużej niż 100 minut. Reżyserowi brakowało wówczas, jak sam twierdzi, charyzmatycznej osobowości na miarę Viscontiego, aby kategorycznie bronić swych autorskich wizji³⁵.

O trudach filmowego transponowania tworzywa literackiego wypowiedział się w jednym z wywiadów Vasco Pratolini. To, co zapisane na kartkach powieści, powierza się wyobraźni czytelnika – każda postać, środowisko, gest – na ekranie przybiera konkretną formę. Ta swoista synteza rzeczywistości i wyobrażenia stanowi atut, ale i zarazem barierę materii kinowej. Doświadczenie tego stanu bezpośrednio podczas realizacji zdjęć w plenerach Florencji stało się udziałem pisarza³⁶. Pratolini pozytywnie ustosunkował się m.in. do obsady aktorskiej – odnalazł w wykreowanych przez aktorów postaciach ich literackie pierwowzory³⁷. Ogólna satysfakcja z efektów pracy filmowców, której dał wyraz pisarz, należy do rzadkich sytuacji. Na ogół twórcy adaptowanych dzieł narzekają na sposób odczytania tekstu i dokonane przez reżysera konieczne zmiany³⁸. Ale Pratolini dostrzegł między swoją powieścią i filmem

³⁵ Assunta Petricelli, *op. cit.*, s. 44.

³⁶ Wraz z Lizzanim, niejako „kadr po kadrze”, Pratolini uczestniczył w ponownych, filmowych narodzinach swego dzieła. Opowiada o tym w wywiadzie z 1953 roku; por. Vasco Pratolini, *op. cit.*, s. 207. Wspomina przy okazji o roli tego utrzymanego w antyfaszystowskim duchu filmu i jego odbiorze przez miejscową ludność. Podczas kręcenia sceny „Nocy Apokalipsy” do reżysera filmu zbliżyli się dwaj mężczyźni. Opowiadając o swoich przeżyciach z tamtego okresu, podkreślili konieczność mówienia o tych bolesnych dla ich losów wydarzeniach. *Ibidem*, s. 207.

³⁷ Także Anna Przewłocka dostrzega w wykonawcach zaangażowanych przez Lizzaniego grupę, dzięki której „w dużej mierze udziela się widzowi ciepło i umiowanie spraw prostych ludzi promieniujące z powieści Pratoliniego”. Zob. Anna Przewłocka, *op. cit.*, s. 5.

³⁸ Alicja Helman, *Dziesięć tez na temat filmowej adaptacji literatury*, [w:] *Wokół problemów adaptacji filmowej*, praca zbiorowa pod redakcją Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej i Zbigniewa Batki, Łódź: Centralny Gabinet Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży 1997, s. 11–12.

Lizzaniego wyjątkową więź³⁹. Można pokusić się o stwierdzenie, że słynne „najdroższe marzenie autora: przekształcić czytelnika w widza”⁴⁰ znalazło w kooperacji Pratolini-Lizzani dosłowne i pełne urzeczywistnienie. Stało się tak przynajmniej w odczuciu Pratoliniego.

Wielcy nieobecni

Analizując adaptację *Ulicy*, warto wspomnieć o stylu powieściowej narracji. Ten aspekt trudny do oddania za pomocą filmowego medium pozbawia widzów dostępu do charakterystycznej dla Pratoliniego ironii, z której dużą dozą relacjonuje dzieje mieszkańców via del Corno. Próbkę jego talentu można dostrzec w następujących fragmentach, będących dygresjami:

Pierwszą osobą, która wytworzyła sobie pogląd na to, jak potoczyły się sprawy, była Pani. Wiemy, że o przebiegu bitwy lepiej informuje wykład historyka niż bezpośrednie świadectwo generałów, którzy nią kierowali, i żołnierzy, którzy w niej walczyli. Ze swego „łoża boleści” pod numerem 2, na drugim piętrze, Pani śledzi bieg zdarzeń na via del Corno tak, jakby stała dzień i noc w oknie uzbrojona w lunetę z Arcerti. Wystawia ona w oknie zaufanego wartownika, Gesuinę (...). Ale jak każdy szanujący się dziennik, Pani rozporządza dwoma sprawozdawcami; ich ciekawość i bezinteresowność (poparte wdzięcznością i oddaniem, które żywią wobec jej osoby) pozwalają jej na kompletowanie serwisu ostatnich wiadomości z via del Corno⁴¹.

Musimy jednakże udać się teraz do więzienia delle Murate, jeśli chcemy wiedzieć, w jaki sposób brygadier pogrzebał Nesiego w grobie wykopanym przez Otella i Aurore. Przyda nam się to, jeśli nie na coś innego, to przynajmniej jako rozrywka⁴².

³⁹ Opinię pisarza przytacza krytyk Guido Aristarco, *op. cit.*, s. 723.

⁴⁰ Władimir Nabokov, *Rozpacz*, tłum. Leszek Engelking, Gdańsk: ATEXT 1993, s. 22.

⁴¹ Vasco Pratolini, *op. cit.*, s. 29.

⁴² *Ibidem*, s. 129.

Powieściowy narrator interweniuje wielokrotnie, nie dystansując się od swoich bohaterów. Komentuje ich stany emocjonalne i przeżycia, nie zawahawszy się nawet przed poruszaniem kwestii ostatecznych i tematów tabu:

Lecz śmierć nie jest damą, z którą można umówić się na randkę. Oczekiwana, każe na siebie czekać. Gdy Osvaldo mógł już przejrzeć się w lustrze kawiarni delle Colonnine, zauważył, że nie ma nawet znaku na policzku, jest tylko czerwony, oszołomiony i wyczerpany jak po długim biegu. Szumiało mu w uszach (...); ubranie było mokre, śmierdzące uryną. Przypomnił sobie, że Karlino, żegnając go ostatnim kopniakiem, powiedział: – To jest jeszcze cukiereczek. Dostaniesz znacznie więcej.

Bruno jest chłopcem pełnym prostoty. (...) Poznał kobietę, gdy był jeszcze chłopcem; piękna, bezwstydną i łatwo dostępną Eliza wywarła na nim tak wstrząsające wrażenie, że w okresie dojrzewania, pobudzając jego myśli, narażała go na niebezpieczeństwo onanizmu⁴³.

Carlo Lizzani nie zdecydował się na tak odważne potraktowanie losów tytułowych kochanków. Skorzystał jedynie z częściowej pomocy dodatkowego komentatora – w początkowej oraz końcowej części ekranizacji rolę narratora powierzono jednemu z bohaterów. Jest nim Mario, młody drukarz, który wiosną 1925 roku sprowadza się do dzielnicy Santa Croce, aby zamieszkać bliżej swojej narzeczonej Bianki. Mario przemawia głosem narratora nieprzypadkowo. Jego interwencje w formie komentarza spajają pozostające w luźnej relacji kadry filmu tam, gdzie literacki oryginał ulega znacznej transformacji⁴⁴. Jego głos towarzyszący przedstawianym wydarzeniom jest głosem mieszkańca Florencji, głosem Włocha, przedstawiciela nowej, mającej nadejść generacji.

„Filmowa” lektura powieści pozbawiła ją, co oczywiste, niektórych wątków. Brak epizodów o mniejszym znaczeniu można bez trudu wybaczyć, to zabieg konieczny przy pracy z tekstem tak wielowątkowym, gdzie na dodatek losy bohaterów toczą się równolegle.

⁴³ *Ibidem*, s. 168.

⁴⁴ Alicja Helman, *op. cit.*, s. 14.

Jednak usunięcie niektórych dialogów i komentarzy odnoszących się do faszyzmu, dobitnie wyrażających opinie o grupach społecznych aprobujących jego funkcjonowanie, może utrudniać odbiór tego historycznego zjawiska. Wygłoszonego podczas narady Uga, Maciste'a i innych przedstawicieli wskrzeszanej antyfaszystowskiej organizacji bojowej *Arditi del Popolo* zdania „wszyscy bogacze i burżuje przeszli na stronę faszystów, a księża zakasali sutanny i błogosławią ich”⁴⁵ próżno szukać w filmie. Wyraża ono cenną informację na temat panujących wówczas stosunków społeczno-politycznych i akceptacji *status quo* przez wybrane grupy ludności, w tym przez kler.

Kolejnym nieobecnym na ekranie elementem jest szczegółowo nakreślona w powieści sytuacja mieszkańców *via della Robbia*, przedstawicieli zamożnej i wpływowej warstwy mieszczaństwa, którzy w przeciwieństwie do ludu *via del Corno*, nie zaangażowali się w zwalczanie faszystowskiego reżimu. Interesującą analizę tego środowiska, pełną ironii i antagonizmów w stosunku do *via del Corno*, Pratolini zawarł w następującym fragmencie:

Via dei della Robbia jest ulicą spokojną i czystą. Przed progami domów leżą siatkowe wycieraczki (...). Mieszkańcy tych domów nie są ciekawi jak nasi plotkarze z *via del Corno*, nie znają gwałtownych uniesień ani niecierpliwości. Od wiadomości pantoflowej wolą relację dziennikarską, to znaczy, że dowiadują się o wszystkim dopiero nazajutrz. Odczuwają podświadomie zmęczenie swoich przodków, którzy tworzyli historię; oni sami powierzyli innym obronę zdobytych pozycji. Pokoje mieszkalne tych ludzi tchną porządkiem, czystością, dobrymi manierami, bojaźnią bożą i poszanowaniem prawa. To wszystko można dzisiaj uzyskać tylko kosztem egoizmu, uległości, umysłowego niewolnictwa. Na te warunki nie zgodziliby się mieszkańcy *via del Corno*, odpowiadają one natomiast całkowicie ludziom z *via dei della Robbia*; gwarantują im równowagę ducha i osobiste szczęście⁴⁶.

Dokonane w filmie uproszczenia i niedopowiedzenia napełniają obawą, czy widz, który nie dysponuje dostateczną wiedzą histo-

⁴⁵ Vasco Pratolini, *op. cit.*, s. 52.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 258–259.

ryczną, nie wyrobi sobie błędnej opinii na temat istoty faszyzmu, a w szczególności faszyzmu florenckiego.

Co więcej, nawiązując do sposobu ukazania na ekranie mikrokosmosu via del Corno, w szczególności cech fizycznych ulicy, warto zauważyć, że również w tym przypadku dokonano zabiegu, który miał na celu oszczędzić widzom nieprzyjemnych doznań estetycznych. Nędza, na której temat tak szczegółowo rozpisuje się w powieści Pratolini, na ekranie staje się niewidoczna. Ulica została w filmie niejako „ocenzurowana”, pozbawiona wątpliwej jakości zapachów, zatłoczonych ustępów, rynsztoków, tynków sypiących się z sufitów. To samo można by rzec o jej mieszkańcach. Zaangażowano aktorów o względnie przyjemnej aparycji. Zadbano o modne kostiumy, stylowe fryzury i makijaże, zdające się wyprzedzać opisywaną epokę. Wspomniane atrybuty nie potęgują wrażenia ubóstwa – świadczą raczej o dobrym guście kostiumologów i scenografów, uhonorowanych zaszczytną nagrodą Nastro d'Argento.

Podsumowanie

Zekranizowana adaptacja *Ulicy* nie jest idealnym dziełem z punktu widzenia sztuki filmowej. Rażą chwilowe dłużyzny, naiwność niektórych scen, schematyczność w ukazywaniu historycznych wydarzeń oraz częsty brak spójności między poszczególnymi epizodami. A jednak dzięki grze aktorów i umiejętnemu pokierowaniu ich przez młodego, zaledwie 32-letniego reżysera powstało dzieło filmowe przybliżające widzom włoską twórczość literacką, a jednocześnie będące autonomicznym, w pełni kompletnym bytem.

Scenariusz *ULICY* powstawał długo i nie oparł się cenzorskim zapędom, a jednak to w nim właśnie można upatrywać sukcesu ekranizacji. Kontakt z filmem nie wymaga wcześniejszego zapoznania się z literackim pierwowzorem, ale może stanowić zachętę do sięgnięcia po powieść Pratoliniego.

Dzięki odpowiedniej pracy kamer zdołano na ekranie osiągnąć efekt zanurzenia we florenckiej rzeczywistości. Filmowa *via del Corno* tętni życiem. I pozostanie wraz ze *ZMYŚŁAMI* Viscontiego (*Senso*, 1954, reż. Luchino Visconti) najważniejszym wyprodukowanym w 1954 roku włoskim filmem, drugim w ówczesnym czasie, według Guida Aristarca, po *ZIEMIA DRŻY* (*La terra trema*, 1948, reż. Luchino Visconti), udanym spotkaniem realizmu filmowego z włoską prozą.