



Studia  
Filmoznawcze  
30  
Wrocław 2009

**Agnieszka Sycińska**

**TRAGEDIA PRZY GŁÓWNEJ ULICY.  
LA SEÑORITA DE TREVÉLEZ  
CARLOSA ARNICHESA WEDŁUG  
JUANA ANTONIO BARDEMA**

**DWÓCH MISTRZÓW – DWA ARCYDZIEŁA**

Kiedy powstawała *Główna ulica* (woryginalie: *Calle Mayor*), w 1956 roku, nie wskazywało na to, że dzięki temu tytułowi Juan Antonio Bardem stanie się symbolem opozycji wobec dyktatury frankistowskiej. Aresztowany pod pretekstem popierania studenckich zamieszek w Madrycie (które nieświadomie zapowiedział w swym poprzednim filmie, *Śmierć rowerzysty*), został zmuszony do przerwania zdjęć. Fakt ten odbił się głośnym echem w europejskim świecie kultury – Cocteau, Sartre, Resnais, Picasso czy Clair, to tylko niektóre z nazwisk, jakie figurowały pod protestem przeciw działaniom hiszpańskiej policji. Również nikt nie przypuszczał, że film w ogóle znajdzie się na Festiwalu w Wenecji, ponieważ gabinet cenzury zabronił wysłania dzieła na konkurs, określając je jako „nieskończone” (co oczywiście było niezgodne z prawdą). Taśma została jednak „przemycona” do Włoch i wyświetlona we francuskim pawilonie dzięki temu, że film był koprodukcją.

W ten sposób, po wielu perypetiach, Bardem otrzymał nagrodę krytyki za „doskonałość techniczną i głębię moralną”<sup>1</sup>, a *Główna ulica* do tej pory uważana jest za „film intymnie najbardziej hiszpański”<sup>2</sup>, najbardziej inteligentny, dojrzały i poważny z całej historii kina hiszpańskiego oraz za „kulminację pewnego etapu

<sup>1</sup> J.F. Cerón Gómez, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia 1998, s. 141.

<sup>2</sup> J. Torras, *Cómicos de Juan A. Bardem*, Barcelona 1964, s. 26.

w twórczości Bardema”<sup>3</sup>. Skądinąd tytuł ten znakomicie wpisuje się w bardemiańską estetykę – neorealizm, realizm krytyczny, świadectwo społeczne, dydaktyzm, to tylko niektóre z elementów, jakie charakteryzują jego twórczość.

Nie bez znaczenia jest fakt, iż jako dzieło przełomowe określa się również farsę Carlosa Arnichesa *La señorita de Trevélez* (Panna Trevélez), która stanowi przedmiot adaptacji Bardema. Podobnie jak reżyser w świecie kina, dramaturg stał się legendą teatru hiszpańskiego końca XIX i pierwszej połowy XX wieku. Był to okres, kiedy w repertuarach królowały tzw. *género chico* (gatunek mniejszy) oraz *sainete* – dawniej krótkie, wykonywane podczas antraktów utwory sceniczne, które na przełomie wieków zyskały sobie pełną autonomię trzyaktowej sztuki teatralnej. Charakter popularny, kostumbryzm, portretowanie społeczeństwa, realizm, schematyczna typologia postaci, a przede wszystkim ludyczny styl to elementy charakterystyczne dla tego typu dzieł.

Carlos Arniches uważany jest nie tylko za wybitnego przedstawiciela, ale i za renowatora „teatru mniejszego”: jego poszukiwania i eksperymenty w tym zakresie doprowadziły do powstania nowego podgatunku zwanego „groteskową tragedią”, której prekursorem jest właśnie *La señorita de Trevélez* z 1916 roku. Choć jest to tragedia, komediopisarz nie rezygnuje w niej z humoru, a komizm słowny, *differentia specifica* teatru Arnichesa, jest elementem wyraźnie dominującym. Groteskowość zostaje osiągnięta dzięki zestawieniu tego, co zabawne z afektem, współczuciem, uczuciowym zaangażowaniem widza i moralizatorskim wydźwiękiem dzieła.

## CARLOS ARNICHES FUNDAMENTEM KINA HISZPAŃSKIEGO

Istotny, a zarazem interesujący jest fakt, że to właśnie *sainete* „stanowił naczelną filar przedwojennej kinematografii hiszpańskiej”<sup>4</sup>, co paradoksalnie zbiegło się z jego znikaniem ze sceny teatralnej (stąd mówi się, że przed nastaniem dyktatury Arniches był „autorem bardziej szanowanym niż żywym”<sup>5</sup>). W ten sposób dramaturg z Alicante przekształcił się w najczęściej adaptowanego autora hiszpańskiego, a przeniesienia jego sztuki na ekran nie powstydzili się nawet sam Buñuel<sup>6</sup>. *La señorita de Trevélez* także doczekała się swojej przedwojennej wersji kinowej, w której możemy spotkać się z nowym, kobiecym potraktowaniem dzieła Arnichesa. Jak zauważa Ríos Carratalá<sup>7</sup>, to właśnie swobodne potraktowanie tekstu wyjściowego było cechą charakterystyczną w procesie adaptowania *sainetów*.

<sup>3</sup> J.F. Cerón Gómez, dz. cyt., s. 138.

<sup>4</sup> J.A. Ríos Carratalá, *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante 1997, s. 9.

<sup>5</sup> Ríos Carratalá, *Carlos Arniches y el cine*, Alicante 1986, s. 6.

<sup>6</sup> Zob. scenariusz do *Don Quintín el Amargao* Luisa Marquiny (1935) oraz reżyseria drugiej wersji pt. *La hija del engaño* (Nieślubna córka, 1951).

<sup>7</sup> J.A. Ríos Carratalá, *Lo sainetesco en el cine español*, s. 10.

Głównym powodem, dla którego reżyserzy sięgali po popularne teksty sprzed kilkunastu czy kilkudziesięciu lat, pomijając rzecz jasna kwestie komercyjne, były przede wszystkim ich wartość realistyczna oraz poszukiwanie tożsamości narodowej – znane wszystkim sztuki były przecież znakomitym medium do tego typu ekspresji.

Powszechność adaptacji dzieł Arnichesa wskazuje zatem nie tylko na popularność, ale i na możliwości, jakie niósł ze sobą „teatr mniejszy”. Bardem był z pewnością tego świadom i znakomicie te możliwości wykorzystał. Spójrzmy więc, jak wyglądał proces powojennej adaptacji *Señority* i spróbujmy odpowiedzieć na pytania, dlaczego reżyser w ogóle sięgnął po dzieło Arnichesa, jaki zachował stosunek do tekstu wyjściowego i samego dramaturga oraz na czym polega bardemiańska „twórcza zdrada” i jaki jest jej cel.

## TEKST WYJŚCIOWY, CZYLI ŚMIECH W KRZYWYM ZWIERCIADLE

Dzieło Arnichesa ma tradycyjną strukturę dramaturgiczną, a zatem dzieli się na trzy akty, z których pierwszy przedstawia problem i poszczególne postaci, drugi zawiązuje akcję, aby w trzecim doprowadzić do jej kulminacji i rozwiązania. W pierwszej części sztuki poznajemy członków Guasa Club (Klub Żartownisiów), zbierających się w miejskim kasynie i z niecierpliwością czekających na rezultat pewnego żartu. Celem i zarazem ofiarą ich dowcipu staje się Numeriano, młody elegant (jak wskazuje jego nazwisko Galán, czyli galant) i Florita, stara panna, określana mianem „jamona de Trevélez” (tłuszcioch Trevélez), siejąca swoisty postrach wśród mężczyzn. Przedmiotem żartu zaś jest list miłosny Numeriana skierowany do Flority, który staje się motorem akcji, a jednocześnie przyczyną zguby obojga bohaterów.

Nietrudno się domyślić, że owa „kobieta-monstrum”, tudzież kobieta odgrywająca rolę patetycznego pajaca (epitet idealnie wpasowujący się w klimat groteskowej tragedii), zareaguje euforią na domniemane zaloty amanta, podobnie zresztą jak jej brat, don Gonzalo, który poświęciłby wszystko dla szczęścia swej siostry. Cieszą się także członkowie Guasa Club i to oni od tej pory będą cichymi obserwatorami wydarzeń. Radości tej nie podziela jednak Numeriano, który, wciągnięty w farsę wbrew swojej woli, zaczyna coraz bardziej w nią brnąć. Na ratunek ofierze przychodzą sami pomysłodawcy żartu: wymyślają nową intrygę, która ma wszystko naprawić. Jednak wobec niespodziewanego następstwa wypadków członkowie Guasa Club muszą w końcu wyjawić señorowi de Trevélez prawdę; prawdę, której Florita nigdy nie pozna.

*La señorita de Trevélez*, będąc komedią, jest zarazem tragedią. I nie chodzi tu – zaznaczmy – o śmiech przez łzy, typowy dla komedii romantycznych, lecz raczej o celową gradację emocji, która ma na celu zwrócić uwagę widza na to, co istotne. Ciekawą lekcją byłoby zatem przestudiowanie transformacji Arnichesowskiego dzieła, popatrzenie na widownię, której uśmiech powoli się kurczy i topnieje (ni-

czym samym bohaterom – pomysłodawcom żartu), czy wreszcie zaobserwowanie, w jaki sposób Arniches przekształca się z komediopisarza w dramaturga.

Kulminacją tej metamorfozy jest mowa końcowa intelektualisty i zarazem *alter ego* autora, don Marcelina, który ostro krytykuje grupę żartownisiów szukających rozrywki kosztem innych. Owa krytyka wpisuje Arnichesa w nurt *regeneracionismo*, czyli regeneracji, a więc „odrodzenia”, „odnowienia” Hiszpanii z początku XX wieku. Tak oto dramaturg nie oszczędza swego widza – jego śmiech, podobnie jak groteskowa bohaterka, jest jedynie karykaturą, krzywym zwierciadłem społeczeństwa. O tym jednak dowiadujemy się dopiero na końcu.

## TEKST DOCELOWY, CZYLI KRZYWE ZWIERCIADŁO BEZ ŚMIECHU

Już sam tytuł *Główniej ulicy* wskazuje na to, że film nie jest bynajmniej ekranizacją tragikomedii, jak to często bywa w przypadku adaptacji wielkich klasyków. Jest to, jak zaznacza się w czołówce, „wolna inspiracja” *sainetem* Arnichesa. Rodzi się tu zatem pierwsze pytanie: co skłoniło Bardema, którego estetyka była przecież wierna temu, co dzieje się „tu i teraz”, do sięgnięcia po tekst sprzed czterdziestu lat? Władysław Orłowski<sup>8</sup>, zastanawiając się, co decyduje o adaptacji danego utworu, wśród wielu czynników (takich jak indywidualne kryteria smaku, temperament twórczy adaptatora czy koncepcja adaptacyjna) wymienia najistotniejszy, a mianowicie stosunek do ideowo-artystycznej zawartości dzieła. Podobnego zdania jest Alicja Helman, według której sensu działań adaptacyjnych powinniśmy szukać „przede wszystkim w kręgu motywacji społecznych, decydujących o powstawaniu konwencji korzystania z materiału literackiego”<sup>9</sup>.

Podążając za filmoznawcami, zaryzykowałabym stwierdzenie, iż reżysera zafascynował właśnie nie temat, nie poszczególne postaci czy klimat hiszpańskiej prowincji (choć to doskonale oddaje w swoim filmie), ale przede wszystkim wspomniany wydźwięk ideowo-artystyczny i społeczny dzieła. A zatem to, co dramaturg jedynie zarysował w swojej sztuce, reżyser odmalował pełnymi kolorami. Właśnie Arnichesowska postawa krytycyzmu, moralizatorstwa i dydaktyzmu zachęciła Bardema do sięgnięcia po klasyka sprzed czterdziestu lat, którego temat, jak się okazało, znakomicie wpisywał się w realia Hiszpanii lat pięćdziesiątych. W ten sposób reżyser wybrał i niejako podsumował to, co najważniejsze ze sztuki, aby dalej pójść już swoją drogą i zaprezentować własną wersję *regeneracionismo*, a więc realizm krytyczny. Stąd też, na przykładzie *Główniej ulicy*, możemy powtórzyć za Alicją Helman, że filmowiec „nie adaptuje literatury, ale tylko z niej w różny sposób korzysta”<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> W. Orłowski, *Z książki na ekran*, Łódź 1974, s. 26.

<sup>9</sup> A. Helman, *Słownik pojęć filmowych*, t. X, Kraków 1998, s. 22.

<sup>10</sup> Tamże.

*La señorita de Trevélez*, jako dzieło doskonale wpisujące się w bardemiańskie idee realizmu, krytyki i świadectwa społecznego, stała się zatem znakomitym punktem wyjścia madryckiego reżysera. A skoro tak, to logiczne jest, iż w pierwszych scenach filmu widzimy te elementy, które Bardem zaczerpnął z tekstu oryginalnego: miejsce akcji (miasto na prowincji), motor akcji (okrutny żart) oraz postaci nią kierujące (grupa *señoritos*, prowincjonalnych, „złoty młodzieńców” oraz ofiary żartu). Zaznaczmy jednocześnie, że reżyser w żadnym momencie nie próbuje przenieść sztuki na ekran dosłownie, lecz raczej wydobyć z niej to, co istotne i aktualne, stając się pewnego rodzaju „interpretatorem” sztuki i jej „twórczym adaptatorem”<sup>11</sup>. Aby móc tego dokonać, musiał uwspółcześnić sztukę, wyeliminować teatralny język Arnichesa, a przede wszystkim zrezygnować z komizmu, zarówno słownego, jak i sytuacyjnego. Brakuje więc w *Główniej ulicy* skrajnych emocji, rozweselania widzów zabawnymi dialogami i wszystkiego, co mogłoby rozproszyć odbiorcę i zniwelować główne przesłanie autora. W tym sensie wersja kinowa jawi się jako bardziej jednolita i konsekwentna, a jeśli mowa o gradacji uczuć, podlega jej jedynie dramatyzm. Tak oto, krzywe zwierciadło pozostaje krzywym zwierciadłem, a tragedia rodzi tragedię...

## ISABEL – DRAMAT KOBIETY

Oczywiste jest, iż takie zmiany pociągnęły za sobą także inne modyfikacje, zarówno w fabule, jak i kreacji poszczególnych postaci. Główna bohaterka nie jest wcale stara (ma 35 lat) ani śmieszna, nie jest też uosobieniem brzydoty (w jej rolę wcieliła się sama Betsy Blair). Wręcz przeciwnie – Bardem przywraca jej utraconą godność, o czym świadczy chociażby sam fakt zmiany imienia z frywolnej Flority na dystyngowaną Isabel (Elżbietę). A więc reżyser *Główniej ulicy* nie zaprasza nas wcale, jak to się dzieje w tekście oryginalnym, do wyśmiewania się wraz z autorami żartu z ignoranckiej, starej panny, która ubiera się niczym gwiazda kina niemego i która nie może pogodzić się ze swym losem.

Postaci Bardema daleko od groteskowej karykatury – Isabel to kobieta skromna, powściągliwa, świadoma swojej pozycji społecznej i ograniczeń, jakie ta ze sobą niesie, odgrywająca sumiennie rolę kobiety samotnej, której nie pozostaje już nic innego, jak tylko „ubieranie świętych”. W dziele Arnichesa nie możemy zatem nie podzielać zdania otoczenia na temat głównej bohaterki. Wprawdzie w wersji kinowej mieszkańcy miasteczka również określają ją mianem istoty kuriozalnej i nieprzydatnej, tym razem jednak w widzu budzi się pewien niepokój i sprzeciw, bo przecież kobieta Bardema, tak dobra i niewinna, a jednocześnie infantylnie naiwna w swym sentymentalizmie, nie zasłużyła sobie na podobne traktowanie, lecz na współczucie.

Taka metamorfoza głównej bohaterki była zamierzonym celem reżysera, który – jak można przypuszczać – chciał w ten sposób wzmocnić dramatyczny wydźwięk

<sup>11</sup> Zob. tamże.

obrazu. Skoro Bardem zrezygnował z groteskowości Flority-Isabel, postać jej brata don Gonzala okazała się zbędna. Zauważmy, iż w tekście wyjściowym ofiarą okrutnego żartu staje się nie tylko tytułowa *señorita* de Trevélez, ale także, a może przede wszystkim, jej brat. Florita ukazuje się nam jako brzydka, stara panna, pasywna, nieświadoma realiów i niebędąca w stanie ich zaakceptować. Don Gonzalo natomiast jest osobą głęboko przeżywającą dramat siostry, bo tylko on zna prawdę i za wszelką cenę chce Floritę od niej uchronić.

Z kolei Isabel w wizji Bardema nie potrzebuje wsparcia, jest kobietą silną, cierpliwą, która, jak sama mówi, zniesie kolejnych kilka lat w oczekiwaniu na mężczyznę. To ona jest jedyną ofiarą dowcipu i to na niej skupia się cały dramatyzm filmu. Dodajmy, że dramat filmowej bohaterki staje się zarazem metaforą dramatu kobiety hiszpańskiej, która, zamknięta w narzuconych rolach społecznych, ogranicza się do fantazji i nadziei lub, jak to widzimy w końcowych scenach filmu, do rezygnacji i eskapizmu. Co więcej, wielokrotnie interpretuje się taki obraz głównej bohaterki jako symbol Hiszpanii, „wyczerpanej, porzuconej i żyjącej w kłamstwie”<sup>12</sup>, co nadaje jej jeszcze głębszy, transcendentny wymiar, którego Florita nigdy nie będzie miała możliwości osiągnąć.

## JUAN – DRAMAT SUMIENIA

Istnieje jednak jeszcze jedna osoba, która przeżywa swój osobisty dramat – jest to Juan, filmowa wersja Numeriana. I tutaj imię bohatera nie jest bez znaczenia: podobnie jak w innych dziełach, Bardem nadaje głównej postaci imię pospolite, jakby chciał zaznaczyć, że bohater reprezentuje całe hiszpańskie społeczeństwo. W kreacji Numeriana-Juana mamy do czynienia z takim samym zabiegiem, jak w przypadku Flority-Isabel, a więc z dramatyzacją postaci. Juan, biorąc udział w okrutnym żarcie, przeżywa głęboki kryzys wartości. I właśnie studium psychologiczne postaci stojącej przed dylematem moralnym to lejtmotyw powtarzający się w filmach madryckiego reżysera.

Podczas gdy Numeriano bardziej się boi siłowej konfrontacji z bratem Flority niż z własnym sumieniem, jego filmowy odpowiednik staje przed etycznym wyborem między tym, co słuszne i prawdziwe, a tym, co wygodne i fałszywe. Tego pierwszego strach doprowadza do skrucy (prosi don Gonzala o wybaczenie i zasłużoną karę), tego drugiego tchórzostwo doprowadza do szaleństwa, którego objawem jest chociażby chęć zepchnięcia Isabel w przepaść (aby pozbyć się „problemu”), czy niezrealizowana próba samobójstwa (aby uwolnić się od wyrzutów), a w końcu ucieczka, bo przecież łatwiej jest żyć w kłamstwie lub... w ogóle nie żyć.

<sup>12</sup> J.E. Monterde [w:] J. Pérez Perucha, *Antología crítica del cine español*, Madrid 1997, s. 304.

## FEDERICO A DON TOMÁS – BUNT WOBEC OPORTUNIZMU

Filmowy tragizm całej sytuacji osiąga kulminację w ostatnich scenach *Głównej ulicy*, kiedy to Isabel, w przeciwieństwie do swego literackiego pierwowzoru, dowiaduje się, że zaloty Juana były tylko złośliwym żartem. Osobą, która wyjawia prawdę, jest Federico – bohater wprowadzony przez reżysera jako *alter ego* czy *personaje conciencia* (postać-sumienie), pojawiająca się w bardemiańskiej twórczości równie często, jak imię Juan. I w tym przypadku filmowiec, niewątpliwie szanując tekst wyjściowy, „przefiltrował” go przez swoją ideologię i zaadaptował na własne potrzeby. Bardem zastosował ciekawy zabieg „podwojenia” postaci Arnichesowskiego don Marcelina, który w filmie wciela się w Federica i don Tomása.

Federico jest bohaterem neutralnym, przyjezdnym, z zewnątrz, poznającym dopiero zasady obowiązujące w prowincjonalnym miasteczku. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, iż zasady te wyjaśnia mu sam don Tomás, miejscowy pisarz, dojrzały intelektualista (analogia do don Marcelina), któremu dobrze znana jest prowincjonalna rzeczywistość. Jak się okaże, rzeczywistość ta, chociaż by była niemoralna, jest dla niego akceptowalna, wręcz naturalna, ponieważ – jak tłumaczy – „Ludzie nie są winni. Dowcip? To naturalne. Nudzą się. Nic ich nie interesuje. Wykonują pracę, czasem nawet dobrze. Potrzebują rozrywki. Pewnego dnia odkrywają, że bliźni może być znakomitym spektaklem, zwłaszcza jeśli jest się daleko od niego, bo wtedy zabawa jest najlepsza. Podobnie jak dziecko bawi się mrówkami, tak samo można bawić się bliźnim. Jak? Żartując z niego. Czego pan chciał? To jest prowincja”<sup>13</sup>. A zatem don Tomás reprezentuje tę część Hiszpanii, która wybrała drogę eskapizmu, wycofania i rezygnacji, godząc się ze społecznym złem (tu analogia do dyktatury).

Taką postawę pasywności i obojętności wykazuje z początku Arnichesowski don Marcelino, bo nie robi nic, aby zapobiec tragicznym konsekwencjom dowcipu; jest jednak świadom tego błędu i w końcu zdobywa się na ostrą (choć niepopartą działaniem) krytykę ówczesnej młodzieży, którą „należy zgładzić książkami”, bo – jak mówi – „[...] nie ma innego wyjścia. Kultura uwrażliwia i jak ci młodzi w końcu zmądrzeją, nie będą mogli być źli, nie zdobędą się na złamanie czyjegoś serca głupim żartem ani uprzykrzenie komuś życia dowcipem”<sup>14</sup>. Podobnie uważa Federico, który zachował ducha krytyki swojego literackiego pierwowzoru. Jednak bohater Bardema, tak samo zresztą jak sam reżyser, zdobywa się na większą odwagę: nie tylko gani żartownisiów, a wśród nich swego przyjaciela Juana („Jesteś tchórzem!” – mówi), ale i nie oszczędza samego don Tomása

<sup>13</sup> J.A. Bardem, *Calle Mayor*, Madrid 1993, s. 124–125.

<sup>14</sup> C. Arniches, *La señorita de Trevélez*, Madrid 1998, s. 201.

(„Wie pan? Pan jest martwy... tak jak i pańskie miasto”<sup>15</sup>). Jakby tego było mało, okazuje się jedyną postacią zdolną do działania, do „regeneracji” społeczeństwa. A tę naprawę zaczyna od powiedzenia Isabel prawdy.

Można wobec tego zauważyć pewną gradację postawy krytycznej wśród wspomnianych męskich postaci: don Tomás, choć ma za sobą wybitną intelektualną przeszłość, jest pasywny; don Marcelino swą aktywność redukuje do krytyki; Federico zaś jako jedyny decyduje się na działanie. Nietrudno się domyślić, że przyczyną pasywności dwóch pierwszych postaci jest fakt, że obie należą do społeczności małego miasteczka. Dlatego też Bardem potrzebował wprowadzić kolejnego, obcego bohatera, który byłby obiektywnym obserwatorem zdarzeń. Takie działanie miało z pewnością rozszerzyć perspektywę, jaką jedynie szkicuje się nam w tekście oryginalnym, ale także zaakcentować inne, współczesne Bardemowi problemy, jak na przykład wspomnianą stagnację i konformizm hiszpańskich intelektualistów wobec ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej.

## **POMYSŁODAWCY ŻARTU – OD NIEWINNYCH ŻARTOWNISIÓW DO OKRUTNYCH SZYDERCÓW**

Jeśli mowa o męskich postaciach, nie można zapomnieć o roli młodych bywalców kasyna, którzy stali się przecież główną przyczyną całej tragedii. Zarówno w utworze oryginalnym, jak i w adaptacji poznajemy w pierwszych scenach grupę mężczyzn, którzy zabawiają się kosztem innych. Gdy przyjrzymy się jednym i drugim, okazuje się, że postaci Arnichesa, a także ich pobudki, są bardziej niewinne. Opatrzony są też dużą dozą pomysłowości i oczywiście niepozbawione humoru, choć do czasu. Co więcej, w pewien sposób mężczyźni usprawiedliwiają swoje wygłupy tym, że przecież „[...] śmiech zawsze jest na miejscu; uzdrowia i oczyszcza; a przede wszystkim, jak to się dzieje w tym przypadku, wybiera swoje ofiary wśród osób komicznych. Drwina zabawia i naprawia”<sup>16</sup>.

Widz zatem, podobnie jak bohaterowie, zna motyw takiego, a nie innego zachowania wobec Flority (która jest przecież śmieszna i brzydka), i nie tylko je rozumie, ale i bawi się razem z postaciami żartownisiów. Grupę Bardema nie bez powodu określa się częściej mianem awanturników niż dowcipnisiów czy prześmiewców. A to dlatego, że jedynym uzasadnieniem ich żartu jest, jak mówi jeden z nich, samo „istnienie Isabel”. Reżyser rezygnuje tym samym z optymistycznej wersji Arnichesa, gdzie mężczyźni przyznają się do błędu, który zresztą, według don Marcelina, można naprawić edukacją i kulturą. W wydaniu Bardema okrucieństwo bohaterów okazuje się ich jedynym i nieustannym motywem działania.

<sup>15</sup> J.A. Bardem, dz. cyt., s. 120.

<sup>16</sup> C. Arniches, dz. cyt., s. 71.



Zauważmy ponadto, że wydzwięk krytyczny wobec grupy młodzieńców zostaje zwiększony dzięki kontrastowi między nimi a Isabel. A mianowicie, filmowi bywalcy kasyna, w przeciwieństwie do głównej postaci kobiecej, są jedynie szkicami bohaterów, stereotypami symbolizującymi hiszpańską prowincję. Dzięki takiemu zabiegowi spłylenia postaci reżyser potęguje w widzu sprzeciw i postawę krytyczną wobec ich postępowania. Co więcej, jak zauważa González Egido, ta znacząca różnica „posłużyła Bardemowi do skonstrastowania bogactwa wewnętrznego kobiety z duchową pustką mężczyzny”<sup>17</sup>.

## GŁÓWNA ULICA – ŹRÓDŁO SPOŁECZNEGO ZŁA

Podobnie jak Arniches Bardem także szuka przyczyny podłego zachowania mieszkańców miasteczka. Jednak gdy dramaturg kładzie nacisk na brak edukacji i odpowiedniego wychowania, to reżyser patrzy nieco szerzej na postawiony problem. Według Bardema podłożem takiego postępowania jest społeczeństwo, w którym żyją jego bohaterowie. Jak tłumaczy Ríos Carratalá, wybór takiego a nie innego miejsca akcji (zarówno przez dramaturga jak i reżysera) był całkowicie zamierzony, ponieważ prowincja „jest kwintesencją monotonii życia w kraju, gdzie nic lub prawie nic się nie dzieje”<sup>18</sup>.

Małe miasteczko stanowi nie tylko idealną przestrzeń do ulokowania konfliktów personalnych i pokoleniowych, ale i znakomitą metaforę krytyki zastanej rzeczywistości. Dlatego też Bardem umiejscowił swoje postaci w tym samym świecie przedstawionym, co Arniches – nie brakuje w filmie kasyna, biblioteki, którą don Marcelino nazywa „Saharą”, czy sali bilardowej. Jednak typologia prowincji, jaką zaprezentował nam reżyser, okazuje się znacznie bardziej precyzyjna niż w literackim pierwowzorze. Wraz z kamerą zaglądamy także na Główną ulicę, która – będąc „wybiegiem” dla mieszkańców, rytuałem, ogniskiem hipokryzji i siedliskiem obłudy – stanowi esencję życia na prowincji i staje się zarazem katalizatorem dramatycznych wydarzeń. Przypomnijmy, że to właśnie na głównym deptaku Juan poznaje Isabel, również tam zostaje zauważony przez kolegów, co daje początek dowcipowi. Stąd też reżyser nie tylko nie zmienia prowincjonalnego miasteczka jako miejsca akcji, lecz portretuje je wręcz znacznie dokładniej, nadając mu nową rolę – rolę protagonisty.

Co więcej, zauważmy, że każdy punkt w mieście ma konkretnych odbiorców i ich w pewien sposób charakteryzuje: dom, katedra, Główna ulica to miejsca przeznaczone dla kobiet; bar, dom publiczny, klub bilardowy to miejsca dla mężczyzn, w których kobieta stanowi jedynie punkt odniesienia, źródło rozkoszy, wreszcie temat do rozmów. W ten sposób przestrzeń, w jakiej porusza się (bądź raczej może się poruszać) Isabel, ogranicza się do jej pokoju (pełnego dewocjonaliów), kuchni,

<sup>17</sup> L. González Egido, *Juan Antonio Bardem*, Huelva 1983, s. 68.

<sup>18</sup> Ríos Carratalá, *La ciudad provinciana (Literatura y cine en torno a Calle Mayor)*, Alicante 1999, s. 8.

pierwszej ławki w kościele, głównego deptaka i oczywiście kina. Ponadto takie atrybuty jak klatka z ptakami czy rozsuwana firanka, przez którą bohaterka ogląda świat, symbolizują jej zamknięcie, zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne. Przestrzeń małego miasteczka okazała się więc doskonałym pretekstem do zarysowania kolejnego problemu: podziału społeczeństwa, w którym kobieta jest traktowana przedmiotowo („jak ci się podoba było?” – pyta jeden żartownisiów, mówiąc o płci pięknej), a mężczyzna jako wybawienie.

## KATEDRA – ŹRÓDŁO INWIGILACJI SPOŁECZEŃSTWA

Gdy mowa o miejscach, nie można nie zauważyć w *Główniej ulicy* centralnego punktu miasteczka, a mianowicie katedry. Świątynia, często przedstawiana z żabiej perspektywy, przekształca się w swoistego rodzaju punkt obserwacyjny, czy może lepiej – „kontrolny”. Jej dzwony towarzyszą mieszkańcom na każdym kroku, podobnie jak grupy seminarzystów, którzy przewijają się przez poszczególne sceny. Te dodane przez Bardema elementy pełnią funkcję metaforycznej krytyki fałszywej i dewocjonalnej religijności mieszkańców oraz roli, jaką odgrywał Kościół w kształtowaniu hiszpańskiego społeczeństwa.

Znakomitą sceną obrazującą ingerencję religii w życie bohaterów jest procesja, podczas której Juan deklaruje miłość Isabel. Sekwencja ta, pozostająca pod silnym wpływem neorealizmu, składa się z ujęć i przeciwnie połączonych montażem równoległym – taka gra spojrzeń Juana, Isabel i postaci drugoplanowych uczestniczących w procesji wspaniale oddaje kontrast i konflikt między tym, co *profanum* (oświadczenia) a tym, co *sacrum* (procesja). Podobnie ma się z elementami dźwiękowymi: „kocham cię” Juana zostaje zagłuszone przez dźwięki procesji. W ten sposób, stosując subiektywną kamerę i dźwięk, reżyser chce podkreślić znaczenie religii w życiu codziennym, a jednocześnie zaznaczyć, że religia nas omamia – wiemy przecież, za każdym razem, kiedy Isabel czy jej matka wznoszą oczy dziękczynnie ku niebu, że oświadczenia Juana są jedynie żartem i kłamstwem. Zaznaczmy jednak, jak wspomina odtwórczyni głównej roli, że Bardem nie chciał krytykować religijności czy Kościoła samego w sobie, bo to „w okrucieństwie ludzi, w pustej zgryźliwości ich uczuć powinniśmy szukać odzwierciedlenia prawdziwej prowincji – reżimu Franco”<sup>19</sup>.

## FINAŁ – POWRÓT ZAMIĄST UCIECZKI

Jak widać, Bardem wzbogacił dzieło Arnichesa o nowe, aktualne tematy i w ten sposób podporządkował je swojej wizji pokazywania rzeczywistości *hic et nunc*, choć, jak nas informuje narzucony przez aparat cenzury głos z *offu*, wydarzenia

<sup>19</sup> B. Blair, *The memory of all that*, London 2003, s. 246.

w filmie nie mają konkretnego miejsca – mogłyby się zatem wydarzyć w każdym mieście i w każdym kraju. Dla hiszpańskiego widza realia te były jednak na tyle bliskie, że mógł się z nimi bez trudu identyfikować.

Oprócz identyfikacji z miejscem wydarzeń i niektórymi bohaterami w widzu rodzi się także bunt, który narasta w miarę rozwoju akcji, a który nie ma prawa bytu w tekście oryginalnym. Arniches, dzięki końcowej mowie don Marcelina, ograniczył się jedynie do „spowaźnienia” wydźwięku swego dzieła, przez co skłaniał publiczność do autorefleksji. Reżyser natomiast idzie o krok dalej: oprócz refleksji budzi również sprzeciw wobec przebiegu wydarzeń, a rozwiązanie akcji filmu staje się odwróceniem tego, co nastąpiło w sztuce i czego z nadzieją oczekiwał widz.

Jak już zostało wcześniej wspomniane, Florita nigdy nie dowiedziała się o żarcie, jaki sprawiła jej grupa młodzieńców z kasyna – ochronił ją don Gonzalo, który umożliwił siostrze wyjazd, a zarazem ucieczkę od rzeczywistości. Isabel, dowiedziawszy się prawdy, staje przed życiowym wyborem: może zostać lub uciec z Federico do Madrytu, by rozpocząć nowe życie. Reżyser do końca pozostawia nas w napięciu, potęgowanym przez efekty dźwiękowe i montażowe (wspaniała gra spojrzeń znieczepionego kasjera pytającego „Dokąd bilet?!” i zdesperowanej Isabel); do ostatniej chwili mamy nadzieję, że bohaterka wejdzie do pociągu, a my odetchniemy z ulgą. Kobieta jednak, stawiawszy czoła swojemu losowi, powraca do miasta – jedynego świata, jaki zna i posiada. W strugach deszczu podąża przez Główną ulicę i, wysmia-  
na przez autorów żartu, odchyła firankę, aby jeszcze raz spojrzeć „na swój mały świat, być może na swoje życie”<sup>20</sup>. Jest to jednak wzrok innej Isabel – świadomej, silnej i zdeterminowanej, by zmierzyć się z rzeczywistością.

Nie ma tu zatem Arnichesowskiej kontemplacji groteskowości głównej bohaterki – reżyser „pozostawia w nas jedynie przedsmak groteski, aby w ostatnim spojrzeniu Isabel uniknąć drwiny jako finalnego wydźwięku filmu”<sup>21</sup>. Domyślamy się jednak, że kobieta Bardema podzieli los Flority – będzie musiała znieść ostracyzm, szyderstwa, izolację. Ale, jak zaznacza Ríos Carratalá, bohaterka *Główniej ulicy*, „będzie знаła miejsce, jakie zajmuje na tej małej wyspie”<sup>22</sup>, i to właśnie ta świadomość, paradoksalnie, pomoże jej przetrwać.

Wersja filmowa *Señority de Trévez* jest zatem nową lekturą oryginału. Obydwu autorom przyświecała ta sama idea: idea odnowy i realizmu, jednak każdy z nich rozumiał ją w odmienny sposób, odpowiedni dla uwarunkowań społeczno-politycznych, w jakich przyszło mu żyć. Z tego powodu adaptacja dzieła Arnichesa według Bardema polega nie na przeniesieniu akcji teatralnej na ekran, lecz na wykorzystaniu jej motywu na własne potrzeby i wedle własnych kryteriów. Wersja filmowa pozbawiona została zatem humoru i groteski, a jednocześnie wzbogacona o tragizm i świadectwo społeczne. Co zaś najważniejsze, pobudki działań bohaterów, a więc

<sup>20</sup> J.A. Ríos Carratalá, *La ciudad provinciana (Literatura y cine en torno a Calle Mayor)*, Alicante 1999, s. 114.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tamże, s. 116.

bezdusznosc, nieczulosc, podlosc, brak kultury, przecietnosc, nie sa owocem zastoju i izolacji spoleczestwa, lecz staja sie jego przyczyna. Brak zatem w bardemiańskiej wersji teatralnego, manicheistycznego moralu, bardziej lub mniej szczęśliwego rozwiązania. Reżyser, podobnie jak i widz, staje się jedynie świadkiem zdarzeń i sam musi dokonać ich oceny.

\* \* \*

Filmowy „przekład” *Señority* w ujęciu Bardema jest więc, idąc za terminologią Bolesława Lewickiego<sup>23</sup>, jego „interpretacją tematyczną”, swoistym „utrwalaczem oryginału”. W ten sposób *Główna ulica* stanowi doskonały „przykład niezależnej i twórczej postawy reżysera filmowego wobec literackiego mitu”<sup>24</sup>; mitu, który zostaje „skondensowany” w pierwszych scenach, aby później nabrać nowego sensu kulturowego i artystycznego. Ocena adaptacji, czy jej wierności wydaje się w tym przypadku równie pozbawiona sensu, co niemożliwa. Jedno jest pewne – z arcydzieła powstało arcydzieło.

## **TRAGEDY IN THE MAIN STREET. LA SEÑORITA DE TRAVÉLEZ BY CARLOS ARNICHES AFTER JUAN ANTONIO BARDEM**

### Summary

This article presents an immense role of Carlos Arniches in Spanish cinema. The work of this playwright is a subject of more than forty film adaptations. This fact changed him in the most adapted Spanish artist, which underlines the popularity and potential of his theater. There are many reasons why Arniches became the source of inspiration for film-makers. Apart from commercial reasons or limited possibilities of inexperienced art of film, the author also highlights the pursuit of realism and national identity, that constitute the key points of Arniches' work.

The author decided to focus our article on *Calle Mayor* (Main Street), directed by Juan Antonio Bardem and based on the best work of the playwright, *La señorita de Trevélez*. The film is a free reading of the original text, that serves merely as a starting point for the screenplay. Our critical overview of the film allow us to establish the main differences between these two versions and explain reasons for them. By observing the protagonists, the places and the meaning of the Bardem's work we intend to detect how Bardem refer to theatrical and cinematic tradition and transforms it according to his ideology and vision of the cinema. Thus, the 'regenerationist' and customary note of the play becomes in the movie critical realism and social testimony. Therefore, the tragicomedy is being reduced to the tragedy; and the society becomes a protagonist while the grotesque turns up to be replaced by the criticism.

*Translated by Agnieszka Sycińska*

<sup>23</sup> W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, s. 37.

<sup>24</sup> Tamże, s. 39.