

Na nabrzeżach Elii Kazana w meandrach historii kina

MARCIN PIENKOWSKI

Na nabrzeżach powstało w newralgicznym okresie kariery Elii Kazana. Na początku lat 50., po światowym sukcesie *Paniki na ulicach* (1950) i *Tramwaju zwanego pożądaniem* (1951), wydawało się, że reżyser na stałe trafi do czołówki amerykańskich autorów. Jednak Kazan nigdy nie był ulubieńcem krytyki i publiczności, przynajmniej tej kinowej – wszak na Broadwayu, za sprawą głośnych spektakli z końca lat 40., uchodził niemal za ikonę nowoczesnego teatru. Jak pisze Anna Misiak: *Część społeczność filmowej Hollywood pewnych zachowań Kazana nie tolerowała. Najpierw pojawiły się szeroko przez niego nagłościone problemy z wewnętrzną hollywoodzką cenzurą, potem jego zeznanie w Senacie Stanów Zjednoczonych na początku lat 50., które wzbudziło z jednej strony radość antykomunistów, z drugiej jednak, ze względu na podawanie nazwisk w trakcie przesłuchania, pogrążyło go w oczach nie tylko innych twórców, ale także wielu postronnych obserwatorów tamtych wydarzeń*¹. Po tym incydencie wydawało się, że jeden z najważniejszych autorów powojennego Hollywood może przestać realizować filmy w Stanach Zjednoczonych², tymczasem dwa lata po pamiętnych przesłuchaniach Kazan stworzył swoje najbardziej nagradzane dzieło. *Na nabrzeżach* otrzymało osiem statuetek Oscara, w tym za najlepszą produkcję roku, reżyserię, scenariusz, zdjęcia i dwie kreacje aktorskie (Marlon Brando, Eve Marie Saint). Niespodziewanie Elia Kazan triumfował.

Bardzo często odczytuje się *Na nabrzeżach* jako osobistą spowiedź reżysera, zaś postać Terry'ego Malloya jako jego *alter ego*. W mojej opinii analitycy twórczości reżysera dokonują w ten sposób pewnych uproszczeń. Z pewnością odwołania do *naming names* i związanych z tym dylematów Kazana są w filmie widoczne, jednakże *Na nabrzeżach* powinno być odczytywane w o wiele szerszym kontekście. Postaram się prześledzić, jak wydarzenia z 1952 roku wpłynęły na ostateczny kształt filmu i co stanowi jego główną problematykę. Chciałbym zmierzyć się z wieloma stereotypami, które spychają ten film na margines historii kina, podczas gdy w moim przekonaniu powinien być traktowany jako dzieło prekursorskie i przełomowy punkt w dziejach amerykańskiej kinematografii.

Na nabrzeżach stało się ofiarą historycznego kontekstu, który sugeruje pewne odczytania i tropy interpretacyjne. W ciągu 55 lat od powstania filmu w anglosaskim piśmiennictwie filmowym ukazał się zaledwie jeden tekst (autorstwa Sama Girgusa³), który wychodzi poza schemat analizowania materiału fabularnego w powiązaniu z zeznaniami Kazana i ich konsekwencjami. To każe się również zastanowić nad tym, jak pozornie zewnętrzna okoliczność decyduje o wyklucze-

niu dzieła z kanonu historii kina, a co za tym idzie, jak dany film postrzegają kolejne pokolenia widzów, którzy przyswajają powszechne sądy na jego temat.

Konteksty historyczne a tropy interpretacyjne

Kazan przez całe życie nie mógł się pozbyć etykiety „informatora”. Gdy w 1999 roku odbierał statuetkę Oscara za całokształt twórczości, część gości gali nie wstała z miejsc i nie biła braw jednemu z najważniejszych autorów amerykańskiego kina. Pamięć o kontrowersyjnych wydarzeniach z 10 kwietnia 1952 roku okazała się niezwykle trwała. Kazan wycofał się z kręcenia filmów już w 1976 roku (*Ostatni z wielkich*) i całkowicie poświęcił się pisarstwu. Właściwie już od *Twarzy w tłumie* (1957) pracował na planie dość rzadko. Od czasu premiery tej gorzkiej satyry na demoniczny świat mediów nakręcił jedynie sześć filmów, w tym dwa dzieła na poły autobiograficzne i jednocześnie adaptacje własnych powieści (*Ameryka, Ameryka*, 1963; *Układ*, 1968) oraz bardzo kameralny dramat, jako jeden z pierwszych na gruncie amerykańskiego kina poruszający problem wojny w Wietnamie (*Goście*, 1972). Warto przypomnieć, że od 1949 do 1957 roku Kazan kręcił regularnie jeden film rocznie. Najbardziej płodny okres twórczości przypadł na lata 1954-1957, kiedy poza *Na nabrzeżach*, powstała ekranizacja powieści Johna Steinbecka *Na wschód od Edenu* z legendarną kreacją Jamesa Deana, kontrowersyjna *Laleczka* na podstawie jednoaktówek Tennessee Williamsa i niedoceniana *Twarz w tłumie* – jedna z największych porażek finansowych reżysera.

Powolne wycofywanie się Kazana z przemysłu filmowego było spowodowane kilkoma czynnikami. Po pierwsze, na przełomie lat 60. i 70. coraz głośniej zaczęto publicznie potępiać okres maccartyzmu, wobec czego również sam reżyser często znajdował się w polu bezwzględnej krytyki mediów i środowiska filmowego. Po drugie, amerykańskie kino dynamicznie się zmieniało – w nowej sytuacji Kazan nie potrafił się odnaleźć, czego przykładem jest z jednej strony nostalgiczne, niepoprawnie staroświeckie pożegnanie z filmem, czyli wspomniany *Ostatni z wielkich*, zaś z drugiej zaskakujące eksperymentatorstwo formalne, niemal „nowofalowość” *Układu*, co jednak nie zapewniło mu sukcesu u krytyków.

Niedługo po zakończeniu wojny amerykański przemysł filmowy został poddany ścisłej kontroli przez HUAC – US House of Representatives Un-American Activities Committee. Jak pisze Anna Misiak: *Już na początku lat 40. pojawiła się w USA groźba polowania na komunistów, jednak wybuch wojny spowodował, że punkt ciężkości w poszukiwaniach wroga demokracji prowadzonych przez HUAC został przesunięty na faszystów. Jednak gdy tylko wojna się skończyła, HUAC wrócił do Hollywood. (...) Większość badaczy stwierdza, iż przyczyny tego, że to właśnie przemysł filmowy (...) znalazł się pod ostrzałem, legły wewnątrz Hollywoodu. Problemy ekonomiczne i strajki irytowały właścicieli wytwórni. Poszukiwali oni antagonisty, który zakłócał ich działalność. Prawdziwie czy nie, podejrzania padły na komunistów. Jesienią 1947 roku szefowie wielkich wytwórni: Jack Warner, Walt Disney i Louis B. Mayer zdecydowali się zeznawać jako „przyjaźni” świadkowie w przesłuchaniach antykomunistycznych w Kongresie Stanów Zjednoczonych*⁴. W ten sposób wielka machina maccartyzmu ruszyła z zawrotną prędkością, rujnując karierę wielu twórcom filmowym (oskarżenie

o sympatie komunistyczne oznaczało trafienie na „czarną listę” i zakaz wykonywania zawodu), a część z nich zmuszając do emigracji (taki los spotkał Charlesa Chaplina). Role „przyjaznych świadków” odegrali Elia Kazan oraz scenarzysta *Na nabrzeżach* i *Twarzy w tłumie* Budd Schulberg.

Kazan należał do partii komunistycznej w latach 1934-1936. Depresyjna atmosfera okresu Wielkiego Kryzysu spowodowała, że amerykańskie społeczeństwo dość łatwo przyswajało idee socjalizmu. Większość członków „Group Theatre”⁵ podzielała sympatie komunistyczne, jednocześnie fascynując się twórczością radzieckich mistrzów teatru i kina. O przynależności do partii Kazan zeznał podczas pierwszego przesłuchania przed komisją w styczniu 1952 roku, jednakże nie zdecydował się na podanie nazwisk. Misiak pisze: *Wiadomo skądinąd, że reżyser opuścił partię komunistyczną zaledwie po dwóch latach od momentu wpisania się w poczet członków, ponieważ uznał, iż komuniści wykorzystują niewłaściwie swoją pozycję obrońców ludu i pod przykrywką poparcia dla równości, demokracji i braterstwa próbują objąć kontrolę nie tylko nad umysłami swych członków, ale w zamierzeniu nad całym społeczeństwem*⁶. Sam Kazan często wspominał o metodach komunizmu jako o „praniu mózgu”. Podpisanie nazistowsko-sowieckiego paktu w 1939 roku raz na zawsze zmieniło jego podejście do tej ideologii⁷.

Atmosfera u Foxa zaczęła być coraz bardziej gorąca. Kazan został przyparty do muru – podobno szefowie wytwórni Darryl Zanuck i Spyros Skouras zaczęli nakłaniać reżysera do podania nazwisk, by uchronić Fox od podejrzeń o sympatie komunistyczne. Na dodatek ostatni film Kazana *Viva Zapata!* (1952), opowiadający o legendarnym przywódcy meksykańskiej rebelii, był często odczytywany jako prokomunistyczny. Misiak pisze: *Kiedy dodatkowo w prasie zaczęły pojawiać się artykuły potępiające milczenie reżysera w HUAC i podające szczegóły jego działalności w partii, Darryl Zanuck zaczął ostro nalegać (...). Było jasne, że te próby nakłonienia Kazana do zeznań nie tyle miały na celu wyratowanie go od kary za odmowę zeznań, ile ratowanie reputacji wytwórni*⁸. Ponad pół wieku po tych wydarzeniach, w wywiadzie dla Jeffa Younga, Kazan powiedział, że szefowie wytwórni nie wywierali na niego zbyt dużej presji i jest to jedynie kłamliwy mit⁹.

Być może reżyser bał się, że jeśli odmówi podania nazwisk, nie będzie mógł już pracować w przemyśle filmowym. Jednak również z tym mitem Kazan rozliczył się w rozmowie z Youngiem, przypominając, że przecież „czarna lista” nie obejmowała artystów broadwayowskich, więc wciąż mógł pracować przy realizacji spektakli teatralnych¹⁰. Wydaje się, że również to było swego rodzaju „zasłona dymną”, wszak trudno przypuszczać, aby Kazan porzucił świetnie zapowiadającą się karierę reżyserską. Tym bardziej że coraz bardziej cenił sobie pracę na planie filmowym, czego dowody dawał w licznych wywiadach.

Kazan musiał zdecydować: podać nazwiska swoich współpracowników z „Group Theatre” czy pogodzić się z zakazem wykonywania zawodu w Hollywood. Obie opcje pociągały za sobą nieprzyjemne konsekwencje. Po kilku miesiącach namysłu Kazan zgodził się na współpracę z HUAC i w przesłuchaniu 10 kwietnia 1952 roku podał nazwiska osób, które sympatyzowały ze środowiskiem partii komunistycznej. Wśród wymienionych znaleźli się również przyjaciele Kazana, co potraktowano jako zdradę. Walka z wewnętrzną cenzurą oraz zeznania przed senacką

komisją spowodowały, że Kazan spotkał się z miazdzącą krytyką mediów i środowiska filmowego. Reżyser zaczął się nawet bronić na łamach poczytnych gazet. Dwa dni po zeznaniach, w „New York Times”, ukazał się artykuł autorstwa Kazana, będący swego rodzaju usprawiedliwieniem dla jego kontrowersyjnych decyzji. Ukazał w nim „ciemną stronę” komunizmu, przedstawiając swój czyn jako *poświęcenie się dla dobra ogółu*. Próbował także przekonać, że jego filmy i sztuki teatralne miały więcej wspólnego z gloryfikacją amerykańskiej demokracji, aniżeli z sowiecką propagandą.

Na nabrzeżach to historia o byłym bokserze, pracowniku doków, który pod wpływem siostry swego nieżyjącego kolegi przechodzi metamorfozę. Z półgłówka pozostającego na usługach szefa związku zawodowego, używającego mafijnych metod, przestacza się w buntownika, który postanawia zerwać z brudną przeszłością i zeznawać w procesie przeciwko swoim skorumpowanym kolegom. W postaci Terry’ego Malloya krytycy widzieli samego reżysera, jego emocje i dylematy związane z przesłuchaniami przed HUAC. Kazan nie zaprzecza temu, ale również nie dopuszcza tezy, że film jest jedynie jego osobistym wyznaniem czy aktem oczyszczenia. Kazan mówił: *Scenariusz został oparty na prawdziwych wydarzeniach, niemających nic wspólnego z moim związkiem z Partią Komunistyczną i informacjami, których udzieliłem przed komisją. Faceci z „nabrzeża” byli kryminalistami. Film był oparty na prawdziwej historii człowieka o nazwisku deVincenzo, którego znałem. (...) Ale kiedy ludzie powiedzieli, że istnieją pewne paralele między tym, co ja zrobiłem, a co znalazło się na ekranie, nie mogłem zaprzeczyć. Film ma pewne analogie, ale nie był wokół nich skoncentrowany. (...) Chciałem zrobić film o nabrzeżu dużo wcześniej niż pojawiła się afera z HUAC*¹¹.

Trzy dekady wcześniej, w wywiadzie dla Michela Cimenta, Kazan przyznał: *Terry Malloy odczuwał to samo, co ja. Był jednocześnie dumny i wstydził się. Był rozdarty na dwoje, czuł się skrzywdzony przez fakt, że ludzie – jego przyjaciele – odrzucili go*¹². Być może więc Kazan wykorzystał nadarzącą się okazję do rozliczenia się z przeszłością, niejako obdarzając bohatera osobistą traumą. Małgorzata Radkiewicz stawia tezę: *Film „Na nabrzeżach” stał się dla Kazana formą uzasadnienia własnych działań, rodzajem rytuału pomagającego odnaleźć mu własną tożsamość*¹³. Z pewnością jest w tym stwierdzeniu odrobina prawdy, jednakże nie można filmu odczytywać jedynie przez pryzmat autobiografizmu, ponieważ tak wąska perspektywa jest krzywdząca dla wielu innych aspektów dzieła.

Dylemat Terry’ego Malloya różni się od sytuacji samego Kazana z prostego powodu. Ekranowy bohater dojrzeva do decyzji, zaczyna inaczej patrzeć na świat, zyskuje samoświadomość własnych czynów, przestaje odgrywać rolę marionetki. Ambiwalencja uczuć Malloya polegała na tym, że został wychowany w środowisku, które wymuszało pewne zachowania i tłumiło wiele innych. Terry jest tworem społeczności, w której się urodził. To nieszczęśliwy półgłówek, który żył wokół ludzi bezlitośnie go wykorzystujących. Dla Malloya zeznanie w sprawie przeciwko skorumpowanym szefom związków zawodowych stało się rytualnym zerwaniem z przeszłością i był to czyn ze wszech miar pozytywny. Dylemat Kazana był zupełnie inny. *Nie sądzę, by było coś w moim życiu, do czego odnoszę się w równie ambiwalentny sposób, ponieważ nie ma niczego bardziej ohydneho niż podawanie nazwisk*¹⁴ – mówił Cimentowi. W *Na nabrzeżach* akt informowania jest jakby na uboczu, jest dopełnieniem metamorfozy Malloya, która odbywa

się wskutek innych, o wiele bardziej dramatycznych wydarzeń. Nie chodzi tu o moralne konsekwencje bycia donosicielem, jak to było w słynnym *Potępieńcu* (*The Informer*, 1935) Johna Forda.

*Kiedy krytycy powiedzieli, że włoczyłem w ten film moją historię i uczucia, żeby usprawiedliwić moją decyzję, po części mają rację. Przeniesienie emocji z mojego własnego doświadczenia na ekran jest meritum wielu scen – wyjaśniał Kazan*¹⁵. Reżyser po raz pierwszy w karierze wykorzystał fakty ze swojego życia, by uwiarygodnić filmowy przekaz. Podobnie będzie chociażby w *Na wschód od Edenu* i *Wiosennej bujności traw*, w których będzie się rozliczał z kompleksem ojca. Żaden z filmów Kazana nie jest jednak dziełem czysto autobiograficznym. Użycie wątków ze swojego życia, odautorskie komentarze, filtrowanie fabuły filmowej przez bogactwo własnych doświadczeń – te wszystkie zabiegi pełnią podobną funkcję, jak rejestracja naturalnych plenerów i praca z aktorami wyszkolonymi według „metody”, a więc służą uwiarygodnieniu opowieści filmowej, wstrzyknięciu w jej strukturę sporej dawki realizmu i witalności. Pozwoliło to również Marlonowi Brando stworzyć jedną z najbardziej interesujących i wiarygodnych kreacji w jego karierze. Bardzo trafne wydaje się stwierdzenie Małgorzaty Radkiewicz: *Specjalnością Kazana było (...) rozgrywanie filmowego dramatyizmu równocześnie na dwóch poziomach: osobistym i społecznym*¹⁶. Doskonale to widać w *Na nabrzeżach*, wszak historia została zainspirowana prawdziwymi wydarzeniami, opisanymi w 1949 roku przez Malcolma Johnsona w serii artykułów dla „New York Sun”. Cykl dotyczył organizacji International Longshoremen’s Union (Narodowy Związek Dokerów), która kontrolowała nowojorskie doki. Johnson za swoje reportaże otrzymał nawet nagrodę Pulitzera. Początkowo autorem scenariusza miał być Arthur Miller, jednak jego wersja (*The Hook*) za bardzo przypominała dramaty sceniczne z lat 30.¹⁷

Warto zwrócić uwagę na kilka faktów, które stawiają *Na nabrzeżach* w odrobinę innym świetle. Pierwsze wersje scenariusza powstały długo przed zamieszczeniem zeznaniami Kazana. Pierwowzorem postaci Malloya był wspomniany Tony Mike deVincenzo, szef doku w Hoboken (gdzie był kręcony film). Johnson opisał jego historię w jednym z reportaży, zaś Kazan uznał to za świetny materiał fabularny. Wraz z Schulbergiem przeprowadzili wiele wywiadów z prawdziwymi dokerami pamiętającymi kontrowersyjne wydarzenia. Podczas tego śledztwa poznali również samego deVincenzo¹⁸, który zeznawał przed Waterfront Crime Commission, obciążając zarzutami swoich byłych współpracowników. W jednej chwili trafił na „czarną listę” środowiska dokerskiego, grożono śmiercią jego rodzinie, przyjaciele odwrócili się od niego, sam zaczął pracować jako roznosiciel gazet. Kazan wykorzystał więc stary motyw „człowiek przeciwko systemowi”, sprawdzony chociażby przez Franka Caprę w *Pan Smith jedzie do Waszyngtonu* (1939). Taki schemat fabularny sprzyja widowskowości filmu i łatwiejszej identyfikacji widza z protagonistą. *Na nabrzeżach* był również rzadkim w latach 50. przykładem dramatu społecznego wiernie odzwierciedlającego realia problemu – naturalne plenery, prawdziwi dokerzy jako statyści, autentyczna historia jako źródło fabuły. Prawdopodobnie gdyby w 1952 roku Kazan nie zeznawał przed HUAC, *Na nabrzeżach* ograniczałoby się do pokazania problemu korupcji dokerskiego związku zawodowego.

W pewnym momencie Kazan w historii deVincenzo zobaczył swoje dylematy związane z zeznaniami. *Kiedy Brando, pod koniec filmu, krzyczy na Cobba, szefa*

mafii: „Cieszę się, że to zrobiłem, słyszysz mnie? Cieszę się z tego” – to ja krzyczałem (...)”¹⁹ – pisał Kazan w swojej autobiografii. Podobną perspektywę, jak reżyser podczas realizacji filmu, przyjmują interpretatorzy *Na nabrzeżach*, mimowolnie skupiając się na paralelach między życiem Kazana a historią Malloya. Nie ma co się zresztą dziwić – taka perspektywa wydaje się atrakcyjniejsza dla czytelnika i widza. Kontekst historyczny (paradoksalnie nie ten pierwotny, związany z Waterfront Crime Commission i zeznaniami deVincenzo) stał się klątwą, która zawisła nad filmem Kazana. *Na nabrzeżach* potraktowano jako dzieło mające usprawiedliwić występki reżysera, gloryfikujące akt informowania i działalność HUAC. To spowodowało, że film został usunięty z kanonu historii kina mimo oskarowego sukcesu. O twórczości autora *Na nabrzeżach* pisze się niewiele – w porównaniu z Wilderem, Hawksem czy Cukorem – bibliografia poświęcona Kazanowi jest niezwykle skromna²⁰. Solidne analizy samego filmu można policzyć na palcach jednej ręki. Nobilitacji *Na nabrzeżach* dokonali dopiero współcześni twórcy kina amerykańskiego (choćby Martin Scorsese²¹), dla których dzieło Kazana pozostaje prekursorskie, jeśli chodzi o reżyserię i pracę z aktorem.

Nowatorstwo *Na nabrzeżach* – zapominając o kontekstach

Stylistyczny eklektyzm, niezwykle pomysły inscenizatorskie, precyzyjna dramaturgia, pierwsze udane przeniesienie założeń metody aktorskiej Stanisaławskiej na płaszczyznę filmu – te aspekty dzieła są w większości analiz pomijane. Postaram się krótko sformułować poetykę *Na nabrzeżach*, pomijając kontekst zeznań reżysera przed HUAC. Skupię się na zagadnieniach czysto filmowych.

Stylizacje: reportażowa, ekspresjonistyczna i oniryczna

Na nabrzeżach to kolejny w dorobku Kazana film zrealizowany w formule *docu-noir*²². Początkowa scena przypomina kronikę filmową. Kamera rejestruje rozległy pejzaż portowy Hoboken w Nowym Jorku, z detalami prezentując topografię terenu, gdzie rozegra się przeważająca część akcji filmu. Jednak następną sceną, w której Terry zwabia Joey’ego na dach, to już charakterystyczna dla *film noir* stylizacja ekspresjonistyczna – operowanie światłocieniem, które wzmaga poczucie zagrożenia, tło muzyczne o charakterze dramatycznym, wyraźna jest również kreatywna funkcja montażu wewnątrzkadrowego.

Część scen Kazan poddaje dramatyzacji, by wzbudzić u widza emocje, inne zaś są podane w surowej, reportażowej formie, bez formalnych fajerwerków – to z kolei ma służyć uwiarygodnieniu historii i przedstawieniu społecznego tła. Jak przyznawał Kazan: *To mój ideał robienia filmów*²³ – fotografowanie życia, wtopienie się w rzeczywistość, rejestracja autentycznych plenerów i postaci. Tak sformułowany manifest sugerowałby, że mamy do czynienia z twórcą kina faktu. Jednakże Kazan mówi, że wychodzi od autentycznych postaci i okoliczności, poddaje ten materiał dramatyzacji, dzięki czemu tworzy uniwersalną opowieść, która ma wszelkie znamiona filmu fabularnego. Reżyser jest według Kazana twórcą mitu (*myth-maker*). *Bierzesz rzeczywistość, zakorzeniasz się w faktach i podnosisz je do poziomu mitu*²⁴ – mówił o swojej metodzie kręcenia filmów.

Niektóre sceny przypominają drapieżny reportaż dokumentujący ciężkie warunki socjalne najniższej warstwy społecznej – kamera rejestruje bez zbędnej

dramatyzacji bezlitosne metody związku zawodowego, wobec których wiele osób zostaje bez pracy. W scenach „robotniczej selekcji” oraz pracy w dokach Kazan wykorzystał kilkunastu prawdziwych dokerów, mieszkańców Hoboken – niektórzy zapewne pamiętali jeszcze rządy mafii dokerskiej i zeznania deVincenzo. Najbardziej dramatyczne zdarzenia są jednak pokazane w stylizacji ekspresjonistycznej, skutecznie tworząc atmosferę osaczenia i zagrożenia. W scenach zabójstw Joey’ego i Dugana, odnalezienia zwłok Charli’ego na dokerskim haku oraz ataku na zebranie w kościele Kazan używa rozwiązań formalnych charakterystycznych dla *film noir*, który w połowie lat 50. pojawiał się w kinie sporadycznie. A więc mamy charakterystyczne dla takiej stylizacji czarno-białe zdjęcia Borisa Kaufmana, labiryntową scenografię Richarda Daya, dynamiczny ruch postaci w przestrzeni kadrowej, dużą dozę brutalności i wzmacniającą dramaturgię muzykę Leonarda Bernsteina. Ciasne uliczki Hoboken w dzień są mgliste, brudne, ospałe, zaś w nocy niebezpieczne i zdradliwe. Zdjęcia Kaufmana akcentują atmosferę klaustrofobii, ciasnoty, uwięzienia. W przestrzeni kadrowej bardzo często pojawiają się długie mury i siatki okalające ulice, parki i budynki, do tego mgła, która również wydaje się pewną przeszkodą, blokadą, czymś osaczającym. Hoboken jest labiryntem, z którego nie można uciec.

W kontrapunkcie do tych perfekcyjnych wizualnie scen znajdują się partie na dachu, które nie są już pełne drapieżności i okrucieństwa. Trudno je określić jako ekspresjonistyczne czy też realistyczne. W moim przekonaniu są odrealnione, oniryczne, miejscami wręcz surrealistyczne. Wskazuje na to osobliwa kompozycja kadru – w filmowanej przestrzeni znajdują się fabryczne kominy, kopuły budynków, anteny, druty, siatki, które tworzą przedziwną architekturę. Dodatkowo w kadrze pojawia się powłoka dymu, która wzmacnia wrażenie oniryzmu, pewnego udziwnienia scenerii. Sceny na dachu są w większości spokojne, pozbawione dynamiki i brutalności, charakterystycznych dla sekwencji ulicznych. Wydają się one projekcją podświadomości Malloya – pokazują jego frustracje, marzenia, niespełnione ambicje, nadzieje i niepewności. Być może więc sceny na dachu są nierealne, są jedynie próbą przetłumaczenia myśli i emocji protagonisty na język wizualny. Sceny na dachu znakomicie współgrają na zasadzie kontrastu z sekwencjami ulicznymi, symbolizując marzenia bohatera o ucieczce z nizin. To walka między marzeniami (stylizacja oniryczna) a drapieżną codziennością (stylizacja reportażowa i ekspresjonistyczna).

Nowatorstwo gry aktorskiej i konstrukcji bohaterów

Nie ma przesady w stwierdzeniu, że to właśnie Elia Kazan stworzył mit Marlona Brando. W pierwszej połowie lat 50. amerykański gwiazdor zagrał główne role w *Tramwaju zwanym pożądaniem*, *Viva Zapata!* i właśnie *Na nabrzeżach*²⁵, zaś swoje pierwsze kroki jako aktor stawiał pod opieką mistrza w scenicznej wersji sztuki Williama. Kazan doskonale wiedział, że dobry aktor to połowa sukcesu filmu – tej zasady trzymał się przez całą swoją karierę. Reżyser opowiadał się przeciwko mechaniczności i nieautentyczności, charakterystycznej dla amerykańskiego kina klasycznego. *Opowiadasz wewnętrzną historię poprzez zewnątrz – i to jest reżyseria. To przekształcanie psychologii w zachowanie. Inaczej aktorzy omijają uczucia. Musisz im pomóc je odnaleźć. Musisz stworzyć warunki, które pozwolą odczuć im odpowiednie emocje. Musisz zmusić aktorów*



do odczuwania, zaś widzów do współodczuwania²⁶. Według reżysera scenariusz jest jedynie mechanicznym zapisem zdarzeń, reżyser wraz z aktorami wyzwala ją z niego emocje. Praca reżysera z aktorem nie polega na suchym wykładaniu idei sceny, przypomina bardziej spotkanie psychoanalityka z pacjentem, więcej w tej współpracy dyskusji i perswazji ze strony autora.

W 1947 roku Kazan założył wraz z Robertem Lewisem i Cherylem Crawfordem nowojorskie Actors' Studio, w którym wykładano „metodę” mistrza radzieckiego teatru Konstantina Stanisławskiego. Nie ma przesady w stwierdzeniu, że to zrewolucjonizowało aktorstwo amerykańskie. Kazan uczył w nowej szkole niewiele, odgrywał raczej rolę patrona-mentora aniżeli wykładowcy. Actors' Studio było dla reżysera źródłem talentów, jednak wielu uznanych aktorów, którzy u Kazana stworzyli swe wspaniałe kreacje, nie było absolwentami szkoły. Twórca *Na nabrzeżach* miał niezwykle talent oceniania potencjału aktorskiego: *Materiałem nie jest wygląd aktora czy jego głos*²⁷, lecz plastyczność jego osobowości, wewnątrz zdolne do transformacji. Aktorzy Kazana nie specjalizowali się w graniu konkretnego rodzaju postaci – często igrali ze swym *emploi*, tworząc kreacje całkowicie niepasujące do stereotypowego wizerunku, na który wydawali się skazani.

Kazan szukał aktorów niejednoznacznych, mogących w pełni wydobyć z „martwej”, scenariuszowej postaci jej ambiwalencję, uwiarygodnić metamorfozę bohatera, przedstawić jego wewnętrzny konflikt w sposób autentyczny. Według reżysera Brando był aktorem *ultrarealistycznym*²⁸, potrafiącym zagrać wszystkie, nawet te najbardziej skrajne emocje. Kazan tylko o nim wyrażał się jako o geniuszu, podkreślając, że fenomen Brando nie wiązał się z gwiazdorską fotogenicznością, lecz niezwykłą zdolnością do transformacji, przeżywania po-



zornie obcych mu uczuć²⁹. W *Na nabrzeżach* aktor świetnie panuje nad językiem swojego ciała: gestyką, mimiką, kierunkiem wzroku, pozycją ciała. Brando często zmienia rytm wypowiedzania kwestii, niejako zmuszając widzów do słuchania przez improwizację, która daje element niespodzianki, żywotności. Aktorstwo w *Na nabrzeżach* nie trąci myszką, lecz zwiastuje zmiany w Hollywood, które będą następować w ciągu następnej dekady. Coraz mniejsze znaczenie ma dopracowany dialog, większe zaś wiarygodność wypowiedzi. Deklamacyjny charakter tradycyjnego aktorstwa hollywoodzkiego zostaje zanegowany. Urwane dialogi, często zakłócone przez dźwięki naturalnego otoczenia, powtórzenia, błędy językowe – wszystko to, co było wcześniej niedopuszczalne, stało się częścią warsztatu, zaś ciało i głos najważniejszymi tworzywami. Tu właśnie tkwi wielkość Brando – jego ciało było niezwykle „plastyczne”, zdolne do subtelnych transformacji dzięki przyswajaniu nowej gestyki i mimiki. Podobnie „elastyczny” był jego głos, nad którym świetnie panował. W *Na nabrzeżach* Terry właściwie nie porusza ustami, słowa wydobywają się przez zaciśnięte zęby, co nadaje tej postaci rys wyjątkowości.

W filmie Kazana nie ma „martwych scen”, wywiczonych podczas prób – wszystko powstaje podczas interakcji między aktorami, aktorami a scenerią, w której kręcony jest film oraz aktorami i rekwizytami. Według Kazana właśnie tutaj potrzebna jest pomoc reżysera – to on ma stworzyć odpowiednie okoliczności, przestrzeń, która ma wpływać na aktorów. Sceneria, obecność symbolicznych rekwizytów oraz wspomniane interakcje między aktorami mają dookreślać portret psychologiczny głównego bohatera.

W większości filmów Kazana (właściwie we wszystkich poza filmami na podstawie dramatów scenicznych, *Bumerangiem* i *Wiosenną bujnością traw*) akcja

koncentruje się wokół jednej postaci, która musi dokonywać trudnych wyborów, przechodzi przez wiele dramatycznych wydarzeń wpływających na jej metamorfozę. Nie inaczej jest w *Na nabrzeżach*, gdzie ten koncept jest wręcz modelowy. Postacie poboczne są w filmie również znaczące, jednakże to emocje i dylematy głównego bohatera stanowią centrum fabuły. Ojciec Barry, Edie, Joey, Johnny Friendly czy brat Terry'ego są jedynie figurami, które stanowią tło mające uwiarygodnić i jednocześnie udramatyzować konflikt wewnętrzny Terry'ego. Jako widzowie przeżywamy jego dylemat, zaś inne postacie traktujemy jako jednowymiarowe obiekty.

Kazan nie starał się pogłębić sylwetek psychologicznych swoich drugoplanowych bohaterów. Ojciec Barry to kliwy idealista, który głęboko wierzy, że zło można naprawić dobrem – pełni on niejako funkcję katolickiego sumienia Terry'ego, które tłumil kodeks mafijny. Kazan nie musiał umieszczać w filmie postaci kobiety, jednak szczerze przyznał, że dzięki temu uzyskał lepszy efekt dramaturgiczny³⁰. Edie jest *motorem sprawiedliwości i zemsty*³¹, jest główną przyczyną przemiany Terry'ego – ta w dużej mierze następuje nie tylko z poczucia winy, lecz również z miłości do dziewczyny o anielskim obliczu. Edie jest symbolem niewinności w drapieżnym świecie, w którym każdy walczy o przetrwanie. Joey właściwie nie pojawia się w filmie, ale jego śmierć uruchamia serię dramatycznych wydarzeń. Johnny Friendly to typowa postać negatywna, wzorowana na szefach gangów z klasycznych filmów z Edwardem G. Robinsonem. Wywodzi się z nizin społecznych, więc teraz pragnie władzy i pieniędzy, dążąc do celu po trupach. Jest tyranem, lecz jednocześnie przybranym ojcem dla Terry'ego. Chłopak zdaje sobie sprawę, że zeznając przeciwko swojemu szefowi, zdradza środowisko, które go wychowało. To tworzy kolejne źródło konfliktu wewnętrznego Terry'ego. Jego brat Charlie dodatkowo go pogłębia swoim ślepym przywiązaniem do kodeksu mafijnego. Śmierć Charlie'go ostatecznie przekonuje Terry'ego do zeznania w procesie przeciwko działającemu nielegalnie związkowi zawodowemu. Scenariusz filmu jest niezwykle precyzyjny, przez co metamorfoza bohatera jest wiarygodna. Dzięki interakcjom z pobocznymi postaciami główny protagonista dojrzewa, ewoluuje – z prostego chłopaka zamienia się w kontestatora.

Brando tak konstruuje swoją postać, że mimo zwierzęcości, jaka ją cechuje, potrafimy się z nią identyfikować. Nie budzi ona wstrętu, lecz litość. Terry pojawia się we wspomnianej scenie wabienia Joey'go na dach, z którego ten zostaje zrzucony przez zbirów Friendly'ego za rzekomą próbę złożenia zeznań w sprawie nielegalnych działań związków zawodowych. Kazan pokazuje swego bohatera jako outsidera, nieprzystosowanego do funkcjonowania w organizacji przestępczej. Terry jest traktowany jak półgłówek, chłopak na posyłki, który potrafi przeciwstawić się swoim „kolegom” jedynie umiejętnościami zdobytymi na ringu. Kazan nie demonizuje tej postaci, dzięki czemu widz traktuje ją bardziej jako ofiarę środowiska aniżeli pełnoprawnego członka gangu. Terry wydaje się nieświadomy konsekwencji swoich czynów, dopiero spotkanie z Edie powoduje, że inaczej zaczyna postrzegać otoczenie.

Terry to dziecko, które nie potrafi dojrzeć. Jedynym miejscem pozwalającym mu uciec przed przeciętnością jest dach jednego z budynków w Hoboken, gdzie zajmuje się swoimi gołębiami. Dach jest swego rodzaju *sanktuarium Terry'ego*³², miejscem modlitwy i skupienia dającym złudzenie bliskości Boga. To miejsce

było bardzo często używane w literaturze imigrantów jako *symbol ucieczki z ulic, królestwo wolności i transcendencji, miejsce poszukiwania odosobnienia i prywatności*³³.

Na dachu pojawia się mały Tommy w kurtce Żółtych Wojowników, klubu dzieciaków z ulicy, który niegdyś założył sam Terry. Chłopiec jest wpatrzony w swego idola, niedoszęłego mistrza boksu. Tylko na dachu, w oczach dzieci ulicy, Terry urasta do roli autorytetu. Tommy symbolizuje utraconą przeszłość, niewinne dzieciństwo, a także cząstkę niedojrzałości, która wciąż tkwi w Terry. Dla chłopca najważniejszy jest kodeks, niepisany regulamin, według którego najbardziej istotną wartością jest lojalność wobec innych członków klubu. Niedojrzałość Terry'ego wynika z tego, że podobnie jak chłopiec, wciąż ślepo wierzy w to, że jako członek danej społeczności musi się jej podporządkowywać. To zabija w nim indywidualność, zmusza do konformizmu i oszukiwania własnych ideałów. Terry stopniowo, przede wszystkim za sprawą miłości do Edie, zyskuje samoświadomość, buduje nową tożsamość, aż w końcu buntuje się przeciwko społeczności, która go stworzyła, wychowała i wpoila mu pewne wartości. Malloy odrzuca w sobie naiwnego chłopca, staje się mężczyzną, który zaczyna postępować według swojego sumienia, nie według przyzwyczajień i tradycji. Oczywiście wywołuje to w Terry poczucie dyskomfortu, a nawet zdrady. Jeśli traktować Tommy'ego jako lustrzane odbicie Terry'ego, symboliczną cząstkę naiwności i dziecinności, to scena, gdy chłopiec rzuca mężczyźnie pod nogi zabitego gołębia, będzie rytualnym wejściem Terry'ego w dorosłość, z zerwaniem z absurdalnym kodeksem związku zawodowego. Właśnie na dachu Terry przeprowadza wiele rozmów z Edie, tam zachodzi metamorfoza bohatera. W tym miejscu protagonista opowiada detektywom prowadzącym śledztwo o walce, która zadecydowała o jego sportowej klęsce. Szefowie postawili u bukmachera pieniądze na jego przeciwnika, więc Terry musiał się podłożyć. Ta zadra niewykorzystanej szansy tkwi w nim bardzo głęboko, o czym świadczy słynna scena rozmowy Terry'ego z bratem w taksówce. Malloy nie przeżywa tylko jednego konfliktu, jest rozdarty pomiędzy kilkoma stronami: lojalność wobec społeczności dokerskiej, wyrzuty sumienia po śmierci Joey'ego, miłość do Edie, wierność katolickiemu sumieniu, aż w końcu świadomość niewykorzystanej szansy. To najbardziej złożona postać spośród bogatej galerii bohaterów filmowych Elii Kazana, jednocześnie perfekcyjnie skonstruowana i zagrana przez Brando. Potencjał ambiwalencji został wykorzystany w filmie całkowicie.

Przez cały film bohater ewoluuje, zaś kolejne etapy jego dojrzewania kończą spotkania z Edie. Fizyczność Brando wskazywałaby, że mamy do czynienia z osiłkiem, którego jedyną bronią i sposobem komunikowania z otoczeniem jest przemoc. Jednak Kazan i Brando od samego początku nas zwodzą. Pisałem już, że w pierwszych scenach filmu Terry jawi się nam jako półgłówek manipulowany przez swoich inteligentnych szefów. W scenie na dachu pojawia się Terry pełen opiekuńczości wobec ptaków, dziecinny, niewinny i zaślepiiony przymusem absurdalnego posłuszeństwa położonym, a jednocześnie niejako przybranej rodzinie. Edie pojawia się w scenie „selekcji robotników”, kiedy próbuje pomóc ojcu w zdobyciu przydziału. Przez przypadek w ręce Terry'ego trafia kartonik pozwalający na pracę. Malloy zaczyna bawić się z dziewczyną, nie chcąc oddać jej papierka, by za chwilę dowiedzieć się, że to siostra zabitego Joey'ego. To budzi w Terry'm

wyrzuty sumienia, na twarzy Brando pojawia się grymas wstydu. Właśnie na takich sprzecznych emocjach opiera się gra aktora – z jednej strony fizyczny animalizm, zaś z drugiej niefrasobliwość, dziecięce zawstydzenie, pragnienie miłości.

Potencjał ambiwalencji w postaci Terry'ego polega na integracji skrajnych cech: drapieźności i delikatności, okrucieństwa i dziecięcej niewinności. James Naremore pisał: *Każde spojrzenie, ruch czy gest Brando potwierdzają dojrzewającą niepewność postaci. Przez cały film oscyluje między przemocą a dziecięcą dezorientacją, co czyni konflikt postaci widzialnym. Strategią filmu jest skonstruowanie postaci Terry'ego jako syntezy dwóch grup bohaterów: męskiego herosa, na tyle niezależnego, by przeciwstawić się gangsterom, oraz delikatnego i opiekuńczego mężczyzny zdolnego zdobyć serce Edie*³⁴.

Podczas oblawy w kościele Terry chroni Edie, udaje im się bezpiecznie wydostać na plac zabaw, który pełni w filmie podobną, symboliczną rolę, jak dach. Osilek zostaje nagle wyrwany ze swego okrutnego otoczenia, próbuje zrobić przed dziewczyną jak najlepsze wrażenie, otwiera się przed nią, by w pełni obnażyć swoje skrywane „ja” podczas następnego spotkania na dachu. Na placu zabaw Terry i Edie prowadzą niewinną, dość błahą rozmowę. On jest jakby skrupowany swoją sytuacją, możliwością rozmowy z dziewczyną, która w jego oczach uchodzi niemal za anioła. Takich scen, które można uznać za miłosne, chociaż z pewnością są pozbawione zabarwienia erotycznego, jest w filmie wiele. Często trwają one kilka minut, co w pewnym sensie pozbawia dzieło dynamiki charakteryzującej kino gangsterskie bądź drapieżne kino społeczne. Wątki sensacyjne są efektywnym ozdobnikiem dla wyrafinowanej wizualnie i świetnie zagranej historii miłosnej. Nic dziwnego, że często pisze się o *Na nabrzeżach* jako o melodramacie. Kazan ucieka od stereotypów klasycznej *love story*. Dzięki wiarygodnej, w wielu scenach spontanicznej, improwizowanej grze aktorów udaje się im uzyskać efekt żywego uczucia.

Scena na placu zabaw jest poprzedzona drastyczną sekwencją w kościele, na ekranie pojawia się brutalność i okrucieństwo. Potem następuje wyciszenie, widzimy ujęcie świątyni zanurzonej w dymie, czymś przypominającym mgłę. Widz czuje się, jakby wkroczył niespodziewanie w świat baśniowy, magiczny, nierealny. Rozpoczyna się spacer dwójki bohaterów. Jednak Kazan szybko sprowadza widza na ziemię – okazuje się, że owa mgła to dym, który wytwarza ognisko bezdomnych, próbujących się ogrzać. Po chwili pojawia się włóczęga, który zaczepia parę i prosi o kilka dolarów. Rozpoznaje w Edie siostrę Joey'ego i wspomina go jako świętego człowieka. Terry traktuje go brutalnie, nonszalancko, rzucając na chodnik garść bilonu.

W tym świecie nie ma miejsca na zauroczenie i proste zakochanie. Miłość jest uczuciem, do którego trzeba dojrzeć, zaś bohaterowie będą musieli pokonać kolejne bariery i konflikty. Przyjrzyjmy się uważnie scenie na placu zabaw. Terry jest chłopcem na posyłki, marionetką gangsterów, wychował się w brutalnej rzeczywistości nabrzeży, jednak zachował pewną niewinność, którą próbuje wydobyc interakcją z Edie. Jej czystość, doskonałość, wręcz boskość, onieśmiela, przytłacza Terry'ego – zakochuje się w niej i zaczyna mieć wątpliwości. Jeszcze w scenie w barze wyznaje dziewczynie swoją filozofię życiową opartą na egoizmie, walce o przetrwanie i lojalności wobec „rodziny” (Friendly wziął go na wychowanie z domu dziecka). Edie prosi go o pomoc, co sprawia, że Terry musi dokonać trudnego wyboru. Dziewczyna jest postacią bardzo jednowymiarową,

wręcz papierową, nie ma potencjału ambiwalencji, jednak oddziałuje na Terry'ego. Jej obecność jest niezbędna, by istniał konflikt między głównym bohaterem a szefami nabrzeży. Bardzo ważna jest wspomniana scena na dachu – Edie dostarcza Terry'ego z zupełnie innej strony, jako bezbronną ofiarę swojego otoczenia, wobec czego otacza go opieką. Jak mówił sam Kazan: *To historia rosnącego wstydu, budzącego się sumienia, które każe mu zrobić coś, co jest przeciwko całemu kodowi nabrzeży*³⁵. Ojciec Barry i Edie uruchamiają sumienie Terry'ego.

W scenie na placu zabaw bohater grany przez Brando wygląda, jakby się wstydził swojej fizyczności. Oczywiście postać Terry'ego nie mieści się nawet trochę w szablonach gangstera czy amanta, bliżej mu do cierpiącego outsidera. Widz ma w pamięci scenę „zabawy” z Edie podczas „robotycznej selekcji”, nie darzy więc sympatią Terry'ego. Jego postać wzbudza raczej litość i dyskomfort. Terry będzie musiał przekonać do siebie nie tylko dziewczynę, lecz również widzów. Pierwszym krokiem do tego jest uratowanie jej z obławy w kościele. Jednak cały czas Terry trzyma w sekrecie swój nieświadomy współudział w zabójstwie Joey'ego. W scenie na placu zabaw jest pozabawiony cech silnego, „męskiego” bohatera. W pewnym momencie zakłada rękawiczkę, którą upuszcza Edie, i siada na huśtawce. Terry ma w sobie pierwiastki dziecinności i „kobiecości”, nie pasuje do krajobrazu silnych mafiosów. Rekwizyty znakomicie dookreślają tę postać, uzupełniają jego portret psychologiczny. Równie udanym chwytem scenariuszowym jest opieka mężczyzny nad gołębiami, co już na wstępie naprowadza widza na jego niespodziewane cechy psychologiczne: delikatność, pragnienie oswobodzenia i wzniesienia się ponad przeciętność. Kazan mówił: *Z mojego punktu widzenia najlepszymi scenami w filmie są te z udziałem Brando i Saint w barze, kiedy on prosi ją o zrozumienie. Są w tych scenach świetni. Dlaczego? Ponieważ on jest twardym facetem, który ujawnia swoje cechy, jakich się nie spodziewasz, że istnieją... Jednocześnie jest sukinsynem i złą osobą. I zdrajcą. Mimo to, chcesz mu pomóc. I ona także. (...) Tkwi w nim sprzeczność – jest w jednym momencie twardy i obojętny, a także bardzo pragnie miłości*³⁶. W innej wypowiedzi Kazan porównuje postać Terry'ego do Stanleya Kowalskiego z *Tramwaju zwanego pożądaniem*: *Stanley jest jednowymiarowy. Jest pewny siebie, jest na szczycie, nie ma wątpliwości co do własnej osoby, nie ma problemu z seksem, nie jest samotny. (...) [Terry] jest połączeniem prymitywności i delikatności, fałszywego barbarzyństwa i zwątpienia w swoje czyny, a także poczucia winy. To mnie właśnie fascynuje w tej roli*³⁷. A więc Kazan idzie ścieżką wytyczoną przez *Bumerang* i *Panikę na ulicach* – wybiera postacie pełne sprzeczności, oraz aktorów, którzy wiarygodnie ów konflikt przedstawiają na ekranie. *Na nabrzeżach* jest pod tym względem największym dokonaniem dramaturgicznym Kazana.

Również inne rekwizyty pełnią w filmie funkcje symboliczne. Brat Terry'ego zostaje zamordowany przez zbirów Friendly'ego i powieszony na dokerskim haku. Ciało Charliego, zawieszane w ten sposób, przypomina mięso przypięte do marsarskiego narzędzia. To drastyczna metafora. Kazan nie pokazuje samego aktu morderstwa, nie ma więc krwi i okaleczenia, jest tylko głośny huk strzału z pistoletu. Jednak metaforyczność jest bardziej uderzająca aniżeli epatowanie okrucieństwem. Na nabrzeżach rządzi bezprawie, które zrównuje ludzi do poziomu pozbawionych ducha ciał – następuje proces odczłowieczenia, brutalizacji. Mafia

dokerska zabiera robotnikom wiarę (kościół nie jest bezpiecznym miejscem), pracę, podstawowe prawa, aż w końcu życie.

Kolejnym interesującym rekwizytem jest kurtka Joey'ego, będąca symbolem walki i buntu. Nosi ją każdy, kto próbuje przeciwstawić się skorumpowanemu związkowi i godzi się na zeznania. Po bracie Edie otrzymuje ją Dugan, który zostaje zamordowany w upozorowanym wypadku. W końcu trafia ona w ręce Malloya, gdy ten jest w decydującym momencie swojej przemiany. *Na nabrzeżach* wielokrotnie odczytywano przez pryzmat symboliki religijnej. Kurtka jest w tych analizach atrybutem osoby zbawiającej dokerską społeczność, symbolem poświęcenia się dla dobra ogółu.

Z tych rozważań można wysnuć dwa wnioski. Po pierwsze, każda z postaci pojawiających się w *Na nabrzeżach* spełnia precyzyjnie określoną funkcję. Fabuła filmu jest zbudowana nie tylko zgodnie z prostą logiką przyczynowo-skutkową, lecz również przez powinowactwa psychologiczne pomiędzy postaciami. To jest esencja dramatu według Kazana. Po drugie, sceneria nie jest tylko tłem wydarzeń. *Na nabrzeżach* jest oczywiście reportażowym spojrzeniem na rzeczywiście istniejący problem – związek zawodowy dokerów jako organizacja przestępcza – film jest więc zakorzeniony w faktach. Robotniczy pejzaż Hoboken również „gra” w filmie. Spełnia funkcję urealniającą przedstawioną problematykę. Malloy nie jest wtłoczony w sztuczne atelier, lecz pozostaje w naturalnym krajobrazie, który wypełniają prawdziwi dokerzy, staje się częścią tego środowiska. Dzięki realistycznej grze Brando postać Terry'ego nie wydaje się „wklejona” w ten krajobraz. Oniryczne sceny na dachu i na placu zabaw budują psychologię protagonisty, nie służą prostej, siermiężnej symbolice. Sceneria oddziałuje na aktora, wymusza na nim pewne zachowania, w niektórych momentach kieruje jego grą.

Kazan przedstawił reguły swojego kina w wywiadzie z Jeffem Youngiem. Najpierw powstaje zarys problematyki – koncept. Później następuje dobór aktora, tak by pasował do schematu, który wybrał reżyser (czyli aktor potrafiący uwiarygodnić konflikt). W końcu następuje aranżacja przestrzeni (sceneria, rekwizyty), która również wpływa na aktora-bohatera³⁸.

Mimo że mamy do czynienia z zaczątkami interesującej teorii konstruowania dramatu filmowego, to poetyka dzieł Kazana nie została profesjonalnie opisana. W latach 50. *Na nabrzeżach* odniosło sukces frekwencyjny, zdobyło wiele nagród, jednak w kolejnych dekadach wartość filmu była podważana.

Poza kanonem

Jedyną słabością *Na nabrzeżach* jest zbyt patetyczna scena finałowa, w której Terry musi odzyskać zaufanie społeczności dokerskiej. Walczy na pięści z Friendlym, po czym, ledwo trzymając się na nogach, prowadzi swoich kolegów do pracy w hangarze. Zakończenie jest klasyczne – protagonista przechodzi metamorfozę, zwycięża konkurentów w bezpośredniej walce, lecz również odnosi triumf moralny. Zupełnie jak bohater grany przez Gary'ego Coopera we wcześniejszym *W samo południe* (1952). Jednakże finał westernu Zinnemanna był bardziej wyważony. W *Na nabrzeżach* razi typowo hollywoodzka pompatyczność.

Film wszedł na ekrany w atmosferze odrzucenia. Nic nie zwiastowało wielkiego sukcesu oscarowego i w konsekwencji frekwencyjnego. Początkowe nie-

zbyt dobre przyjęcie filmu było spowodowane kilkoma czynnikami. Przede wszystkim środowisko filmowe i społeczeństwo amerykańskie pamiętało niedawne zeznania Kazana w Senacie, więc wszystkie przedsięwzięcia artystyczne reżysera budziły kontrowersje, zwłaszcza że „antykomunistyczna gorączka” była w czasie premiery filmu w apogeum. Drugim czynnikiem było odczytywanie *Na nabrzeżach* jako usprawiedliwienia Kazana dla swoich poczynań. Dostrzeżono analogie, które zresztą nie były skrywane. Interpretowanie dzieła w kategoriach „spowiedzi artysty” przysłańiało prawdziwą wartość filmu. Zresztą sam finał świadczy o tym, że *Na nabrzeżach* z historią samego Kazana ma tylko kilka punktów styecznych. Reżyser zeznawał przed komisją, ale do końca życia nie miał poczucia, że był to czyn pozytywny. Rzekoma walka Kazana z komunizmem zakończyła się wraz z jego zeznaniami i nigdy nie odzyskał zaufania środowisk twórczych, o czym może świadczyć wspomniany na wstępie incydent z oskarowej gali w 1999 roku. Reżyser o akceptację nie walczył – zawsze chodził własnymi ścieżkami. Terry toczy heroiczny bój o odkupienie ciemnej społeczności, ponowne do niej przyłączenie oraz o zyskanie samoświadomości – bycie indywidualnością, nie posłuszną częścią szarej masy. To znajduje się w centrum fabuły filmu. Można się w tym miejscu zastanowić, czy film ma wymowę proletariacką (a paradoksalnie takie zastrzeżenia również się pojawiały). Warto przytoczyć słowa Garbicza i Klinowskiego: (...) *dokerzy są tu tylko stadem swojego wodza, nie wykazują żadnej świadomości klasowej, a w dodatku co najmniej raz przedstawia się ich ze wzgardą*³⁹. Terry’ego także trudno uznać za świadomego rewolucjonistę – jest buntownikiem, ale ów bunt uruchamiają prywatne pobudki.

W końcu trzecim czynnikiem jest kontrowersyjny temat filmu, który poruszał trudną problematykę mafijnych metod dokerskich związków zawodowych. Kino amerykańskie rzadko dotykało w tym okresie tak drażliwych tematów. Film poruszył wiele środowisk, którym nie podobały się oskarżenia Kazana i Schulberga wymierzone w działanie dokerskiego związku. Kazan już wcześniej, w latach 40., skorzystał z odwilży cenzuralnej, realizując dwa odważne moralitety. Dotykały drażliwych tematów antysemityzmu społeczeństwa amerykańskiego (*Dżentelmeńska umowa*, 1946) oraz segregacji rasowej na południu Stanów Zjednoczonych (*Pinky*, 1949). W latach 50. takie filmy nie mogłyby powstać – w erze „zimnej wojny” i antykomunistycznej paranoi bardzo dbano o pozytywny wizerunek amerykańskiego mocarstwa. Tym bardziej dziwi, że rozgłos zyskał taki film jak *Na nabrzeżach*, który w realistycznej konwencji demaskował choroby amerykańskiej polityki. Niestety film Kazana posłużył jako antykomunistyczna propaganda. Oskarżycielska wymowa dzieła osłabła, kiedy film zaczęto odczytywać jako spowiedź reżysera i poparcie dla działań HUAC. Wątki mafii i sytuacji robotników na przełomie lat 40. i 50. stały się mało znaczącym tłem.

Na nabrzeżach otrzymało osiem Oscarów. *Jednym z moich najszcześniejszych momentów w karierze było zdobycie nagrody Akademii za ten film. (...) To było wspaniałe, ponieważ właściwie zrobiliśmy coś z niczego. Triumfowaliśmy. Co było później? Nagle nikt nie zwracał uwagi na moje upodobania polityczne, kontrowersyjność (...). Po „Na nabrzeżach” mogłem robić wszystko, co tylko chciałem. To jest Hollywood*⁴⁰ – mówił Kazan. Wśród oscarowych zwycięzców z lat 50. królują wystawne widowiska. Film Kazana oraz o rok późniejszy *Marty* (1955) Delberta Manna są wyjątkami⁴¹. Oba zwiastują okres „nowego kina amerykań-

skiego”, który rozpoczyna się w 1967 roku za sprawą głośnych premier *Absolwenta* Mike’a Nicholasa oraz *Bonnie i Clyde* Arthura Penna. W tym czasie dużą rolę zaczyna odgrywać „kino ulicy”, podejmujące problemy niskich warstw społeczeństwa, w centrum umieszczające outsiderów – antybohaterów. *Na nabrzeżach* zwiastuje renesans kina społecznego: *Nocnego kowboja*, *Stracha na wróble*, *Ulic nędzy* i wielu innych sztandarowych dzieł „nowego Hollywood”. Filmowcy amerykańscy wychodzą na ulicę i porzucają pracę w atelier, podobnie jak Kazan w latach 50. Miasto staje się pełnoprawnym bohaterem wielu filmów, krajobrazem, który twórcy zaczynają eksplorować – przestaje być widokówką, kolorowym tłem wydarzeń fabularnych. To nie tylko zasługa fascynacji neorealizmem czy francuską Nową Falą, lecz również twórczością Kazana.

Martin Scorsese, ikona kina amerykańskiego lat 70., nazwał *Na nabrzeżach* przełomem: *Kazan forsował nowy styl aktorski, który miał znamiona realizmu. (...) Wzmacniał naturalność zachowania postaci, której wcześniej na ekranie nie widziałem*⁴². Nie bez powodu Jack Nicholson często mówi w wywiadach, że aktorzy pokolenia lat 70. są „dziećmi Brandó”. Zresztą większość odtwórców głównych ról w głośnych dziełach amerykańskiego kina lat 1967-1975 było słuchaczami nowojorskiej Actors’ Studio (choćby Robert De Niro, Al Pacino, Dustin Hoffman, Ellen Burstyn).

Na nabrzeżach można interpretować z wielu perspektyw, w różnych kontekstach: jako melodramat, kino gangsterskie z zaakcentowaniem tła społecznego, pamflet polityczny, spowiedź twórców i ich sposób na usprawiedliwienie swoich poczynań. Jednak tylko w części analiz pojawia się opinia, że *Na nabrzeżach* jest historią znakomitą pod względem dramaturgicznym, skonstruowaną z wycuciem psychologicznego autentyzmu. A na tym przede wszystkim polega uniwersalizm i wielkość tego filmu – konteksty historyczne spowodowały, że o nowatorstwie stylistycznym dzieła pisało się niewiele. W piśmiennictwie filmowym *Na nabrzeżach* nie doczekało się solidnej analizy formalnej – film ocenia się tylko z perspektywy zeznań reżysera przed komisją senacką.

Dzieło Kazana pozostaje ofiarą kontrowersyjnego kontekstu historycznego. Mimo wielu zasług dla późniejszego kina amerykańskiego, w latach 60. i 70., kiedy zaczęto potępiać maccartyzm, *Na nabrzeżach* wraz ze swoim autorem zostali zepchnięci na margines historii filmu. Nawet u nas Aleksander Jackiewicz pisał: *Ten moment słabości [zeznania] bardzo zaważył na jego dalszej twórczości, która od tego czasu będzie aktem ekspiacji czy próbą usprawiedliwienia*⁴³. W krótkiej analizie twórczości Kazana nasz wybitny historyk filmu nie podaje jednak konkretnego przykładu – byłoby to trudne, wszak poza *Na nabrzeżach* i późnymi dziełami literackimi Kazan nie wraca do wydarzeń z 1952 roku, choćby metaforycznie. Zresztą w krótkim tekście Jackiewicza nie pojawia się nawet tytuł najbardziej nagradzanego filmu Kazana. To dowodzi, że także największe autorytety powielają stereotypy dotyczące *Na nabrzeżach*, jak i całej twórczości reżysera. Oczywiście można zrozumieć ciszę wokół tego filmu przed 1989 rokiem w Polsce – powstał w końcu w okresie walki antykomunistycznej w USA i był z nią kojarzony. Analogicznie za oceanem w okresie krytyki maccartyzmu obowiązywała jedna interpretacja filmu. Casus *Na nabrzeżach* każe spojrzeć inaczej na pisanie historii kina – zwraca uwagę na to, jak bardzo szkodliwe mogą być konteksty historyczne i opieranie się na tendencyjnych tekstach innych autorów. Być może

wiele filmów amerykańskich tamtej dekady powinno jeszcze raz trafić pod lupę historyków kina, nie tylko dzieła Kazana, lecz również innych zapomnianych *enfants terribles* Hollywoodu: Julesa Dassina i Edwarda Dmytryka.

MARCIN PIEŃKOWSKI

- ¹ A. Misiak, *Kontrowersyjna wolność: Elia Kazan w amerykańskim przemyśle filmowym*, „Kwartalnik Filmowy”, 2005, nr 49-50 (wiosna-lato), s. 172.
- ² W 1953 roku zrealizował w Europie film *Man on a Tightrope*, opowiadający o grupie czechosłowackich cyrkowców, którzy postanawiają uciec przed totalitarnym reżimem z za „żelaznej kurtyny”.
- ³ S. B. Girgus, *An American Conscience: Elia Kazan, w: Hollywood Renaissance: The Cinema of Democracy in the Era of Ford, Capra and Kazan*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- ⁴ A. Misiak, dz. cyt., s. 180.
- ⁵ Legendarny zespół teatralny założony w 1931 roku przez Lee Strasberga, Cheryl Crawford i Harolda Clurmana, w którym wykorzystywano metodę pracy z aktorem radzieckiego mistrza Konstantina Stanisławskiego. Do grupy dołączył również Elia Kazan. Pod koniec lat 40. założył on podobny zespół – słynne Actors’ Studio.
- ⁶ A. Misiak, dz. cyt., s. 183.
- ⁷ J. Young, *Kazan on Kazan*, Faber and Faber, London 1999, s. 120-121.
- ⁸ A. Misiak, dz. cyt., s. 183.
- ⁹ J. Young, dz. cyt., s. 119.
- ¹⁰ Tamże, s. 120.
- ¹¹ Tamże, s. 117-118.
- ¹² M. Ciment, *Kazan on Kazan*, The Viking Press, New York 1974, s. 110. Wykorzystałem tłumaczenie Małgorzaty Radkiewicz.
- ¹³ M. Radkiewicz, *Elia Kazan – na wschód od ...Hollywoodu w: Mistrzowie kina amerykańskiego: Klasycy*, Ł. A. Plesnar, R. Syska (red.), Wydawnictwo RABID, Kraków 2006, s. 337.
- ¹⁴ M. Ciment, dz. cyt., s. 167.
- ¹⁵ E. Kazan, *A Life*, Da Capo Press, New York 1988, s. 500.
- ¹⁶ M. Radkiewicz, dz. cyt., s. 337.
- ¹⁷ T. H. Pauly, *An American Odyssey: Elia Kazan and American Culture*, Temple University Press, Philadelphia, 1983, s. 183.
- ¹⁸ E. Kazan, dz. cyt., s. 499.
- ¹⁹ Tamże, s. 500.
- ²⁰ Paradoksalnie o swoich filmach najczęściej pisze i mówi sam Kazan. Wśród nielicznych publikacji na temat twórczości reżysera znajdują się dwa wywiady-rzeczki, autobiografia reżysera oraz dwie biografie. Książka, która byłaby analizą samych filmów, do tej pory się nie ukazała. Historyków kina najbardziej interesuje kontrowersyjny życiorys twórcy.
- ²¹ Scorsese mówi o wpływie *Na nabrzeżach* w filmie dokumentalnym *Historia kina amerykańskiego według Martina Scorsese* (1995).
- ²² Zestawienie tych słów wydaje się paradoksalne, podobnie jak wcześniejszy realizm poetycki we Francji. Styl paradokumentalny zostaje wymieszany, w filmach zrealizowanych w tej poetyce z neoekspresjonistyczną kreacją świata przedstawionego, jaką rozpowszechnili twórcy filmu czarnego. Pojawienie się dzieł w stylizacji *docu-noir* zbiegło się z fenomenem włoskiego neorealizmu. Sztandarowe przykłady to: *Panika na ulicach* i *Na nabrzeżach* Kazana oraz filmy Julesa Dassina i Henry’ego Hathaway’a z drugiej połowy lat 40.
- ²³ J. Young, dz. cyt., s. 124.
- ²⁴ Tamże, s. 124.
- ²⁵ Do wspomnianych tytułów należy dodać jeszcze *Dzikiego* (1953) Laslo Benedeka i *Młode lwy* (1958) Edwarda Dmytryka. Później Brando nie stworzył już w tak krótkim okresie tak wielu wybitnych kreacji. Do formy aktorskiej wróci dopiero na początku lat 70., kiedy zagra u Coppoli w *Ojcu chrzestnym* (1971) i u Bertolucciego w *Ostatnim tangu w Paryżu* (1972).
- ²⁶ J. Young, dz. cyt., s. 150.
- ²⁷ Tamże, s. 47.
- ²⁸ Tamże, s. 125.
- ²⁹ Tamże, s. 144.
- ³⁰ Tamże, s. 125.
- ³¹ S. B. Girgus, dz. cyt., s. 159.
- ³² Tamże, s. 155.
- ³³ Tamże.
- ³⁴ J. Naremore, *Acting in the Cinema*, University of California Press, Berkeley, s. 193-194.
- ³⁵ J. Young, dz. cyt., s. 149.
- ³⁶ R. Schickel, *Elia Kazan: A Biography*, Harper Perennial, New York 2005, s. 297.

³⁷ Tamże, s. 298-299.

³⁸ Zob. J. Young, dz. cyt., s. 161.

³⁹ A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino, wehikuł magiczny: Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż druga. 1950-1959*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 171.

⁴⁰ J. Young, dz. cyt., s. 122.

⁴¹ W 1953 roku *W samo południe* przegrało z *Największym widowiskiem świata* Cecila B. DeMille'a. Wśród zwycięzców z lat 50. są musicale *Gigi* i *Amerikanin w Paryżu* Vincente'a Minelli, historyczny *Ben Hur* Williama Wylera czy *W 80 dni dookoła świata* Mi-

chaela Andersona. Sytuacja wielkich wytwórni była trudna, rzadko więc ryzykowały produkcję kameralnych filmów. Akademia promowała wielkie widowiska, by poprawić fatalną kondycję amerykańskiej kinematografii, która zaczęła przegrywać walkę z telewizją o widza .

⁴² R. Schickel, dz. cyt., s. 311.

⁴³ A. Jackiewicz, *Mistrzowie kina współczesnego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s. 95.

