



Charlie włóczęga (1915 r.)

Psie życie (1918 r.)

Emigrant (1917 r.)

Dzisiejsze czasy (1936 r.)

CHARLIE CHAPLIN

Dla publiczności polskiej Chaplin jest postacią paradoksalną. Słyszymy o nim, że jest jednym z największych artystów naszej epoki. Jednak imię Chaplina dla olbrzymiej większości Polaków nie kojarzy się ani z żadnym dziełem, ani nawet z określoną ideą — poza setką głośnych superlatywów, jakie z jego postacią wiąże nasza prasa. Nieobecność dzieła Chaplina u nas jest tym więcej dziwaczna, że idzie o taśmę celuloidową, i to starą, czyli materiał, zdawałoby się, łatwy do uzyskania — inaczej niż bywa z unikatami: obrazem olejnym czy z utworem literackim wymagającym przekładu.

Ostatni film Chaplina przed wojną wyświetlany był u nas w roku 1936 (*Modern Times* — *Dzisiejsze czasy*). Po wojnie można było zobaczyć tylko *Monsieur Verdoux* oraz zlepek fragmentów jego komedijek z samych początków jego działalności, zmontowanych w Niemczech Zachodnich pod głupim tytułem *Śmiech zabroniony*. (Wyszła także drukiem jego „Autobiografia”, w której jednak nie mówi on o filmie, natomiast dużo o swoich perypetiach towarzyskich). Ale nawet te wymienione wyżej, nieliczne pozycje Chaplina nie były jego arcydziełami. Trzej główni monografiści Chaplina (Sadoul, Huff, Leprohon) stwierdzają zgodnie, że mimo błyskotliwych scen w *Dyktatorze*, *Dzisiejszych czasach* i *Monsieur Verdoux* (są to filmy już dźwiękowe) okres prawdziwie twórczy Chaplina zamyka się w latach 1915—25, w czasach filmu niemego.

Kariera Chaplina w tym okresie stanowi fenomen, jakiego nie znają dzieje nie tylko naszego wieku, ale ludzkości. Sadoul oblicza, że filmy Chaplina obejrzało przeszło 800 milionów widzów (z Japonią łącznie), co oznacza, że Chaplin miał więcej odbiorców niż jakikolwiek

inny artysta w historii cywilizacji. Sztukę jego, ze względu na jej uniwersalność, przyrównywano do dzieła Szekspira. Dzieje Otella wzruszają zarówno konserwatorów, jak i niewybrednych widzów, szukających krwawego, ulicznego melodramatu. Podobnie z Chaplinem: na uniwersytetach analizowano „źródła jego humanizmu”, zaś jednocześnie miliony analfabetów tłoczyły się, by śmiać się z tego największego clowna w historii.

Fenomen sztuki Chaplina polega też na jej niepowtarzalności. Chaplin miał imitatorów, ale do tej pory nie ma następcy. Co więcej, wydaje się, że sztuka mimiczno-filmowa, z pomocą której Chaplin potrafił wyrazić tak wiele, zjedzie z nim razem do grobu. Wyparł ją nie tylko film dźwiękowy — źródłem jej wyjątkowości trudnej do naśladowania jest też bogactwo treści, jaką potrafił nasycić ją Chaplin. „Spotykamy się często ze zdaniem, że Chaplin jest największym aktorem naszego stulecia — pisze René Clair, sławny reżyser francuski — nie na tym wszakże polega jego geniusz. Myślę, że wielu aktorów potrafiloby wywiązać się ze swej roli podobnie jak on — może nawet lepiej od

niego! Ale Chaplin jest przede wszystkim dramaturgiem, jednym z największych, jacy istnieli — i dlatego narzuca nam sugestię doskonałości”.

Rzeczywiście, w filmach ze swego najświetniejszego okresu Chaplin podejmuje — pod pozorem błazeńskiej burleski — główne zagadnienia moralne swojego czasu i swojego kraju, którym mimo wszystko jest jego przybrana i porzucona ojczyzna, Ameryka. Tak jest! Jest to jeszcze jeden paradoks chaplinowski: że jego twórczość, która była swego rodzaju szczytowym osiągnięciem kina komercyjnego, jednocześnie, jak to się u nas mówi, „odfajkowuje sprawy”! *Easy Street* — (Charlie policjantem) — traktuje problem przestępstwa, *The Cure* — (Kuracja), *The Court* — (Księż) — snobizm, *The Pawnshop* — (Charlie w lombardzie) — wyzysk nędzarzy, *The Immigrant* — (Emigrant) — emigrację europejską do USA w latach przed I wojną, w *A dogs life* — (Psie życie) — bezrobocie, *Shoulder Arms* — (Charlie żołnierzem) — wojnę, *The Kid* — (Brzdąc) — dzieci bezdomne (na 10 lat przed *Bezprizornymi* i na 30 lat przed *Dziećmi ulicy De Siki*), *Payday* — (Dzień wypłaty) — jałowość pracy w stroju kapitalistycznym (ten sam temat podejmuje Chaplin w dźwiękowym *Modern Times* (*Dzisiejsze czasy*); wreszcie, w swoim arcydziele, *The Gold Rush* — (Gorączka złota) z roku 1925 Chaplin, jako moralny krytyk swojego społeczeństwa, daje jedną z najświetniejszych satyr na kult pieniądza.

Z tego prymitywnego wyliczenia wynikałoby, że Chaplin zajmował się ilustrowaniem artykułów wstępnych, poświęconych problemom, co trudno pogodzić z faktem spontanicznego sukcesu, jaki osiągnął u milionów. Ale sztuka Chaplina polega na nasyceniu owych zagadnień ciepłą treścią i zarazem komizmem w sposób nie do rozdzielenia i tak, że elementy te nie wykluczają się wzajemnie — jest to ów „cud chaplinowski”, nad którym zastanawiali się krytycy. Wyjaśnić, na czym polega ta twórczość niezwykle, jest nielatwo. Może najprościej będzie opowiedzieć o własnym wrażeniu. Jeśli o mnie idzie, jednym z pamiętnych przeżyć związanych z Chaplinem było dla mnie zobaczenie *Charlie żołnierzem*, niemej komedijki nakręconej w 1918 r., na którą trafiliem przypadkowo, tłukąc się po świecie zaraz po wojnie, jeszcze w nastroju wstrząsu, z jakiego ledwie wyszliśmy.

Jest to zresztą jeden z nielicznych filmów, gdzie Chaplin występuje nie w tradycyjnym swoim kostiumie; ale w mundurze. W *The Pilgrim* — (Pielgrzym) nosi sutannę, bo jako zbiegły kryminalista przebrał się w strój duchowny i wskutek zbiegu okoliczności zmuszony jest grać rolę kapłana; w *Monsieur Verdoux* występuje zaś jako elegancki, podstarzały, francuski morderca bogatych kobiet — wreszcie w *Dyktatorze* (*The Great Dictator*) widzimy go w spardiowanym uniformie Hitlera. Ale w innych filmach Chaplin nie opuszcza kostiumu, który sprzął się raz na zawsze z jego postacią. Geneza tego stroju jest ciekawa, lecz Chaplin potrafił nadać mu nowy sens. Jest to przypadkowy ubiór włóczęgi, złożony z części garniturów niegdyś wytwornych, lecz za dużych na szczupłego Chaplina: spodnie zbyt szerokie sięgają mu do szyi, rozklapanne

buciska deformują mu krok na wzór kaczkę, zbyt wąska kamizelka dusi go. Obok tego melonik i laseczka bambusowa — rekwizyty charakteryzujące przeciętnego gentlemana, żyjącego w dobrobycie w krajach anglosaskich. Połączenie szmat i wytworności, bowiem bohaterem Chaplina jest ów „szary człowiek” z pierwszej ćwierci naszego stulecia, ofiara wojny, kryzysu, kapitalizmu. Ze wszystkiego, co posiadał lub mógł posiadać, zostały mu tylko przypadkowe części ubrań, ale wyrażające marzenie o lepszym życiu. Można powiedzieć, w grubym uproszczeniu, że treścią postaci Chaplina jest upór, by ocalić swoją ludzką godność. Podniósł się spod płotu, pod którym spędził noc, włóczęga-Chaplin zdejmując postrzępione rękawiczki gestem bywalca five-o'clocków, ściągając starannie każdy palec (mimo że nie ma ani jednego palca), po czym łachman ten wrzuca do kosza ze śmieciami, tak jak kładzie się białe rękawiczki przy wejściu do salonu. Gdy w *Światach wielkiego miasta* (*The City Lights*) dwaj ulicznicy wyrwyją mu kawałek dolnej bielizny, wystający przez dziurę w spodniach na siedzeniu, Chaplin odbiera im ten strzępek, otrzepuje go starannie, składa w czworo i chowa do kieszonki w marynarce niby naperfumowaną chustkę.

W *Charlie żołnierzem* Chaplin występuje w mundurze żołnierza amerykańskiego z czasów I wojny, który po męczącym dniu musztry ma sen o okopach Francji, w których niedorzeczność owej wojny przeplata się z typowym dla Chaplina tematem godności „małego człowieczka”, postawionego w obliczu kataklizmu.

W okopie Chaplin jawia się obwieszony dziesiątkami drobiazgów anachronicznych na froncie, ale wyrażających jego marzenie o stabilizacji, charakterystyczne dla postaci, którą zawsze wcielił: jest tam tarka, której Chaplin udręczony przez insekty używa, by drapać się w plecy (powiesiwszy ją uprzednio w okopie na słupie), oraz pułapka na myszy, która mu raczej przeszkadza, ponieważ przy meldowaniu chwytą go stale za palec. Raz tylko służy mu ona jako pocieszenie, bo gdy towarzysze broni dostali paczki z pocztą i każdy zajada smakowity pudding od rodziny, zasmuceniu Chaplin, który nic nie otrzymał, wydłubuje z pułapki resztkę słoniny z przynęty. Jest to typowy gest: bohater Chaplina zadawała się czymkolwiek, by poczuć się dobrze, możliwość szczęścia tkwi w nim samym, nie w okolicznościach, i ten upór stanowi żywotną siłę — ową „nadzieję chaplinowską”, tkwiącą w każdym człowieku, choćby nie posiadał on nic prócz starej pułapki na myszy. W klimacie, w jakim znajdowałem się wówczas, jak i wielu innych, po katastrofie wojennej, na obczyźnie, ów film, tak przecież stary, tak, zdawałoby się, nieaktualny, miał efekt wręcz wstrząsu ozdrowieńczego: promieniowanie jego apłaty, jego równowaga moralna niejako na samym dniu, jego pogoda tryumfu kogoś pozornie bezsilnego nad potęgami złowrogimi — i do tego wyrażona w sposób tak prosty, tak bezpośrednio zwracający się do każdego — bo przecież Chaplin chce nas „tylko” zabawić! — przynosiła, w tym momencie, istny ratunek psychologiczny, którego nigdy nie zapomnę.

Zygmunt Kalużyński

Gorączka złota (1925 r.)

