

retrospektiva

charles chaplin

Od potepuha do kralja

- 3 **Richard Schickel** Preobrazba potepuha
- 6 **James Naremore** Chaplin kot igralec
- 10 **Michel Chion** "Zvočni film me fascinira"
- 11 **Alenka Zupančič Žerdin** Chaplin filozof
- 14 **Marcel Štefančič, jr.** "Kot množični morilec sem v primerjavi z vsem tem le amater ..."
- 18 **Serge Daney** Slovo od odrskih desk
- 20 **Serge Daney** Kralj brez razvedrila
- 20 **Jonathan Rosenbaum** Znova odkrivati Chaplina

Chaplinova čitanka

- 23 **Élie Faure** Charlot
- 26 **Sergej M. Eisenstein** Charlie the Kid
- 29 **Walter Benjamin** Chaplin v retrospektivi
- 30 **Theodor W. Adorno** Dvakrat Chaplin
- 32 **Béla Balázs** Chaplinova skrivnost
- 33 **Roland Barthes** Revež in proletarec

- 35 Filmi retrospektive
- 49 Charles Spencer Chaplin in njegovi sodelavci
- 53 Chaplin je zapisal
- 55 Izbrana bibliografija



2010|2011



fotografiji iz filmov:
Lenuhi

Plačilni dan

Richard Schickel preobrazba potepuha

Charlie Chaplin je potreboval filme. In kot se je izkazalo, so tudi filmi potrebovali njega. Toda ta medsebojna odvisnost ni bila nemudoma jasna nobeni od obeh strani, ko je Mack Sennett zgodaj leta 1914 predstavil Chaplinove prve, primitivne filme na enem oziroma dveh kolutih. Komika, ki je bil pri svojih petindvajsetih mladosten veteran angleškega *music halla*, je Sennett izpulil iz ene od komedijantskih skupin Freda Karna, ki so takrat gostovale v ZDA. Pri Karnu je bil glavna zvezda, a plača je bila slaba. Bil je naveličan ceste. Tako sta bili poglavitni točki, ki sta v Sennettovi pogodbi pritegnili Chaplina, boljši zaslužek (150 dolarjev na teden) in priložnost, da se za eno leto ustali v prijetnem Los Angelesu. Nemogoče si je predstavljati, da bi si Chaplin takrat mislil, kako mu je film pisan na kožo, ali da se bo pri njem pomudil za daljši čas.

Kar pa zadeva filme, so bili ti še mlajši od Chaplina. Kot narativna umetniška zvrst so šteli kakšno desetletje in so ravno začeli pridobivati celovečerno dolžino (Griffith je prav tega leta posnel **Rojstvo naroda** [The Birth of a Nation, 1915]). V glavnem pa so bili še vedno vezani na dolžino enega koluta in večinoma distribuirani prek kinov za en groš. Zvezdniški sistem, ki bo kasneje motor njihove preobrazbe iz dobičkonosne muhe v glavno ameriško industrijo, se je šele stežka uveljavljal. Za zgodbo o Chaplinu pa je enako pomembno tudi to, da filmi takrat niso veljali za umetniško zvrst – še za potencialno umetniško zvrst ne.

Seveda so bili široko priljubljeni, a na splošno rečeno: pri "napačnih" ljudeh – večinoma priseljencih in delavskem razredu. Srednji razred je le občasno zašel v kakšen kino, največkrat v želji po pregrešnem razvedrilu. In pa takrat, ko so časopisi oznanili, da se predvaja kaj izjemnega, kakšna pasijonska igra denimo, ali da je Sarah Bernhardt nerodno odigrala glavno vlogo kraljice Elizabete (v **Les amours de la reine Élisabeth**, 1912), ali da je na sporedu kakšen od zgodovinskih spektaklov, ki so jih takrat uvažali iz Italije.

Velika izjema v tej ravnodušnosti do vsakdanjega nastajanja filmov je bil D. W. Griffith, neuspeli odrski igralec in dramatik, ki je začutil potencial medija in od leta 1908 režiral okoli štiristo vse bolj ambicioznih enokolutnikov, med katerimi je bilo veliko skrajšanih priredb slavni dram, romanov, celo pesmi, a tudi izvernih prikazov urbanega življenja, posnetih v realističnem in melodramatičnem tonu. Ljudje so pričeli opažati, o njegovem delu se je govorilo in pisalo. V letih po 1. svetovni vojni pa so določeno mero visoke kritične pozornosti že pritegnili drugi filmi (**Kabinet dr. Caligarija** [Das Kabinett des Doktor Caligari, 1920]) in drugi režiserji (Sergej Eisenstein in ostali sovjetski mojstri epskega filma). Chaplin v tistih letih prav gotovo spada v to družino. In prav takrat se z obotavljivimi koraki podajamo tudi na pot k dandanašnjem stanju – k filmskim arhivom, filmskim šolam, filmskim študijam, k akademskemu zanimanju za film, zdaj močnejšemu od zanimanja široke javnosti ali poljudnih publikacij, ki naj bi mu služile.

Chaplina si moramo v teh letih predstavljati kot preveč zaposlenega, da bi kulturnim komentatorjem posvečal kaj več kot le bežno pozornost. V zgodovini filma namreč ni bilo bolj bliskovitega vzpona od njegovega. Le leto po svojem debiju pri Sennettu je Chaplin podpisal pogodbo s studiem Essanay za 1250 dolarjev na teden. Leto potem je bil že pri Mutualu za 10.000 dolarjev na teden (in z dodatkom 150.000 dolarjev za prestop). Leta 1917 je podpisal milijonsko pogodbo s First National in pričel graditi lasten studio. Nekaj let pozneje si je z deležem v United Artists zagotovil polno lastništvo in popoln umetniški nadzor nad vsemi svojimi filmi. V štirih letih med svojim prvim nastopom leta 1914 in svojo prvo produkcijo za First National je Chaplin posnel enainšestdeset od dvainosemdesetih filmov, kolikor jih je ustvaril v svoji zelo dolgi karieri – in vsakega izmed njih se je vedno lotil na najtežji možen način.

To pomeni, da Chaplin ni mogel napisati scenarija, ga potem odigrati in se pri tem še režirati. Komične sekvence, po katerih slovi, so namreč morale nastajati v živo na njegovih odrih, pri čemer si je Chaplin izmislil vsako potezo svoje vloge in tudi vlog ostalih igralcev, ki jih je nato preizkušal z vsemi skupaj, spreminjal njihove točke, njihove interakcije – k svojim idejam je nenehno kaj dodajal ali odzema, velikokrat pa jih je tudi povsem opustil. Slovel je zaradi ponavljanja posameznih prizorov, včasih tudi po 80-krat, vse zato, da bi pridobil le del neke sekvence. In ko navdiha ni bilo, je Chaplin enostavno zaustavil snemanje in svoje igralce ter ekipo poslal na plačano brezdelje. To je bil drag način dela, še vedno pa je bilo to lažje početi kot kasneje, ko je zvočna produkcija bolj ali manj podvojila stroške in tudi kompleksnost snemanja. A za Chaplina je bil ta način edini možen. Njegova metoda dela je bila, enostavno rečeno, metoda koreografa in ne filmskega režiserja.

Kajti Chaplin – in to je pri njem bistveno – je bil v osnovi kinetični genij. Imel je le malo formalne izobrazbe, in čeprav je bil zagrizen samouk, njegova literarna inteligenca gotovo ni obratovala na ravni genija. Njegov izjemen talent je bil v gibanju – v zmožnosti, da izrazi čustvo v na videz brezbriznem, nepremišljenem, čisto instinktivnem dejanju. In nič zato, če je bil improvizacijski vtis, ki ga je spremljal, skoraj vedno rezultat vztrajnega in mukotrpnega eksperimenta. Tisto, kar je štelo, je bil vtis brezbriznosti.

V drugem desetletju 20. stoletja je bil Chaplin obseden človek – obseden z novim medijem, ki mu je bil pisan na

kožo, in s potrebo, da razišče in razširi svoj odnos do njega. Nič ni moglo zadržati njegove energije. Moč svojega zvezdnitva je za hip okusil, ko je odpotoval v New York, da bi podpisal pogodbo z družbo Mutual; osupnile so ga množice, nagnetene na vsaki postaji, kjer se je zaustavil njegov vlak. Toda ker je bil izoliran v Los Angelesu, daleč stran – pet dni vožnje z vlakom – od velikih mest Vzhoda, je vik in krič njegovih oboževalcev pridušila razdalja. Verjetno je prebral kakšen časopisni komentar o svojem delu, a težko si je zamisliti, da bi nanj naredil poseben vtis. Imel pa je seveda čas za svoje izjemno živahno romantično življenje, za vlogo mondenega šarmerja Los Angelesa, kjer so ga pogosto videvali na premierah in športnih dogodkih. Vendar pa provincialno in brezumno življenje Los Angelesa v ničemer ni vplivalo na njegovo ustvarjanje.

Na drugih področjih nedvomno obstajajo umetniki, ki so imeli tako plodna obdobja kot Chaplin takoj zatem, ko je zapustil Sennetta – obdobja, v katerih se je vse, česar so se dotaknili, spremenilo v zlato. Na splošno so ti umetniki, tako kot Chaplin, obsesivno raziskovali nove načine videnja – pri tem pomislimo na Matissovo fauvistično obdobje ali Picassovo priključitev kubizmu – a na splošno velja tudi, da so bili nemudoma nagrajeni s polemikami in kritičnim prezirom. Chaplinova nagrada je bila ravno nasprotna.

Večina zapisov o Chaplinu je pravzaprav zgrešila glavne poante njegovih del. Kritiki so se, tako kot tudi dobri režiserji, obupano trudili uveljaviti film kot umetniško zvrst; zato so si tako prizadevali, da bi Chaplinove korenine izsledili v gledališki zgodovini. Režiserji so istočasno počeli nekaj podobnega pri svojem izboru filmske snovi. Še zlasti Griffith – a tudi mnogi drugi –, ki je verjel, da bi si lahko s filmskimi priredbami literarnih del, ki so uživala ogromno priljubljenost v uglašeni salonski kulturi poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja, to kulturo dejansko prisvojil, jo iz domov premestil v dvorane, ki so postajale vse bolj umetelne in udobne. Ta strategija je delovala. Ni bistveno, da je bilo veliko tega, kar so prirejali za platno, sentimentalno in melodramatično, in ne nujno najboljše, kar je imela ponuditi stara kultura. Ni tudi bistveno, da nemi film ni bil zmožen reproducirati dialogov – mednapisi niso bili nikoli primerno nadomestilo za govorno besedo –, kar je prizadevanja ustvarjalcev pogosto usodno skazilo, saj so bila v osnovi kompleksna literarna dela zvedena na zgolj narativen oris. Ljudje so ta prizadevanja odobrvali; pričala so namreč o plemenitem in povzdigujočem poskusu, da bi film odmaknili od njegovih nizkotnih začetkov.

Zdelo se je, da ni nihče opazil, kako Chaplin pri vsej svoji sublimnosti ni bil del teh prizadevanj. Njegova senzibilnost je v svojem nazoru ostala tako viktorska kot Griffithova, vendar pa se ni loteval literarnih priredb. In v tem obdobju svojega materiala tudi ni umetno napihoval. Njegovi filmi so ostali kratki – trije ali štiri koloti, manj kot uro v dolžini –, njihova realizacija pa je bila zelo asketska. Po srcu je bil varčna duša, vekomaj fant brez pare, ki ga je skrbelo, da bo ob denar. Tako se denimo zdi, da v njegovih uličnih prizorih vedno primanjkuje ljudi, da njegove restavracije pogrešajo več strank. V jarkih 1. svetovne vojne v njegovem filmu **Puško na rame** ravno ne mrgoli vojakov. Instinktivno je vedel, da za kamero ni nič bolj zanimivega od njega samega. V glavnem je naredil to, da je vzpostavil nekakšno areno, v kateri se je lahko z enim ali dvema soigralcema in z neovirano komično gracioznostjo gibal pred kamero. Ta je bila v veliki meri zasidrana na srednji razdalji, od koder je pasivno opazovala igralce, navadno vidne v celoti, večinoma brez prekinitev z velikimi ali srednjimi plani ali z montažo zavoljo montaže same. Ko je Chaplin zapustil studio Keystone, je rekel, da je vse, kar potrebuje za film, park, policaj, lepo dekle in seveda on sam, da se komično zaplete z drugimi elementi svojega majhnega scenarija. Skozi leta je tej mešanici dodajal še druge like, a v bistvu je to estetika, ki vztraja do njegovega zadnjega nemega filma, do velikih **Luči vlemesta** leta 1931.

V 20-ih letih se je v časopise sčasoma prikradlo nekaj pritožb – nikoli jih ni bilo veliko in niso vplivale na njegov ogromen uspeh –, da je Chaplin filmsko "staromodno". Kritik Stark Young, denimo, ga je že leta 1922 spodbujal k boljšim, bolj ambicioznim stvarjem – na primer k drami *Liliom*, k *Peeru Gyntu* ali k *Oklofutnemu* Leonida Andrejeva. To je predstavljal temeljno nerazumevanje Chaplina, ki je bil solipsist svetovnega formata; vse, kar je proizvedel, je moralo biti izdelano ročno, in te roke so morale biti izključno njegove. Za razliko od ostalih velikih komikov svoje dobe ni zaposloval piscev gagov. Skoraj vsaka ideja, ki jo je raziskoval v svojih filmih, je bila njegova. Kolikor vemo, nanj ni mogel vplivati niti razvoj na drugih filmskih področjih; niso ga zanimali filmi "veličastnosti množic" (če si sposodimo starinsko frazo Vachela Lindsayja) ali eisensteinovska montaža ali pa ekspresionizem – veliki prispevek Nemčije k intelektualnemu nemiru okoli filma v 20-ih letih. Največji tekmeč, Buster Keaton, je bil za razliko od Chaplina veliko bolj pozoren do prizorišč, do navdušujočih trikov kamere, do komičnih možnosti katastrof – trčenj vlakov, orkanov, zemeljskih plazov – in sčasoma bo med cineasti in cinefili njegov režiserski ugled presegel Chaplinovega, čeprav se mu po priljubljenosti pri široki javnosti ni nikoli približal.

V teh letih je imel Chaplin popolnoma prav glede narave svojih talentov in najboljšega načina, kako jih predstaviti javnosti. Za mnoge kratke filme, ki jih je posnel po slovesu od Sennetta, se zdi, da njihove popolnosti ni mogoče na noben način izboljšati. Včasih so njegovi gagi precej kratki in enostavni. Pomislim, denimo, na tisti prizor, kjer mora predstaviti kakih ducat stolov iz krivljenega lesa. Kar naprej si jih nalaga na hrbet, vse dokler se naenkrat ne

preobrazi iz Chaplina v človeka ježa. Ali na film **Ob enih ponoči** (One A.M., 1916), v katerem je cel kolot posvečen poskusom okajenega Chaplina, da se po stopnicah povzpne do svoje spalnice. Ne morete si predstavljati zlobe tega stopnišča, njegove zmožnosti, da zatre vsak Chaplinov poskus doseči svoj enostaven cilj. Potem je tu **V zastavljalnici**, ki vsebuje nesmrtno sekvenco, v kateri stranka uslužbencu, ki ga igra Chaplin, kot varščino za posojilo ponudi budilko. Ta predmet Chaplin najprej podvrže nečemu, kar spominja na popoln zdravniški pregled. Nato pa ga, kot bi ga na vsem lepem nekaj pčilo, začne jemati za konzervo tune, ki se je loti z odpiranjem za konzerve. Pri tem nikoli ne spremeni izraza: je zgolj človek na delu, v okolju, ki se v svoji enostavnosti zdi skoraj opustelo – pult, za njim polica, še en igralec (stranka), posnet skoraj popolnoma od zadaj. To, da je demoliral predmet svojega zanimanja in pri tem reduciriral svojo stranko na trepetajočo maso zbegane protoplazme, ostane za Chaplina, ki je tako silovito zatopljen v nepopustljivo logiko svojih gagov, povsem neopaženo. Nisem videl nobenega komika, ki bi iz tako enostavne situacije izvlekel tako veliko.

Po drugi strani pa imamo filme, kot je **Kotalkanje** (The Rink, 1916), v katerem je Chaplinov sijajni, težkokategorni antagonist Eric Campbell odločen, da zapelje objekt Chaplinove naklonjenosti, sublimno dobrosrčno Edno Purviance. Film je pravzaprav ustvarjen iz Chaplina in Campbella, ki na kotalkah tekmujeta za deklo. Kontrast med Campbellovo zajetnostjo in Chaplinovo lahnostjo je že sam po sebi smešen. Kar pa je zares osupljivo, je Chaplinova inovativnost pri izmikanju potencialno drobilnemu prijemu velikana. Dokler tega ne vidite, si ne morete predstavljati, česa vsega se lahko domisli, da bi Campbella spravil ob živce. Na neki točki se Chaplinova palica preobrazi v sveder, ki ga zavrti v Campbellov ogromni trebuh, da bi tako ohranil varno razdaljo, s katere ga njegove opletajoče roke ne morejo zagrabiti.

Z vidika režije je ta film bistveno zahtevnejši od drugih, saj vključuje več (in večjo kompleksnost) gibanja v veliko večjem prostoru. A kot ostali je bogat z vizualnimi domislicami – palica kot sveder je dober primer –, ki so ena izmed Chaplinovih prednosti v njegovih zgodnjih dneh. Trenutki kot ta postavljajo na laž idejo, da se ni zavedal edinstvenih izraznih možnosti filma ali da je bil do njih ravnodušen. Instinktivno je razumel, da na primer gaga z uro ne moreš izvesti na odru, saj bi se njegovo bistvo v veliki meri izgubilo za gledalce na balkonu in tudi, če smo že pri tem, za tiste v zadnjih vrstah parterja. Intimnost kamere, njena zmožnost, da tako rekoč v trenu svojega pozornega očesa razkrije neko komično domislico, je tisto, kar omogoči, da šala deluje – ne glede na to, kje sedimo.

Približno takrat, ko je Chaplin začel delati za First National, je v njegovo delo začelo posegati vprašanje določenega samozavedanja. Njegov produkcijski tempo se je že začel upočasnjevati – odnos s financerji je skoraj od začetka njegove kariere kvarila nezmožnost, da bi izpolnil zastavljene načrte producentov, saj je ves čas iskal komično popolnost. Krivda za te težave ni bila izključno njegova. V tem času je že postajalo nemogoče, še zlasti za umetnika Chaplinovega kova, da bi uspeval s snemanjem kratkih filmov – z izdihljaji enega samega komičnega diha. Celovečerna dolžina je zahtevala še kaj več od parka, policaja, dekleta in moža v širokih hlačah. Daljši filmi so zahtevali bolj kompleksno naracijo.

In ker je bil vse prej kot brez ambicij, je moral Chaplin razširiti svoje horizonte. To nam ne pove ničesar o vedno večjih pričakovanih njegovih oboževalcev, tako med izobraženci kot navadnimi obiskovalci kinov. Njegovi zgodnji kratki filmi imajo pridih brezskrbne zamaknenosti. Zdelo se je, da sta ga novost filmov in svežina kalifornijske pokrajine, kjer je takrat Los Angeles le skica velemesta, v katerega se bo kasneje razvil, razbremenili njegove mračne preteklosti.

Ti filmi so bili le male vedenjske anekdote. Ni jim bilo treba pomeniti, morali so le biti. Toda daljši filmi so potrebovali ozadje, neki občutek človekovega – četudi je ta človek le ponižen potepuh – mesta v svetu, občutek njegovega odnosa do ljudi, s katerimi si deli ta svet. In tu je Chaplinova osebna zgodovina zastrla dobro voljo in čisto radost njegovih zgodnjih filmov. Moral se je soočiti s temačno preteklostjo, ki ji je za nekaj let ubežal, in iz nje

Prevedla Maja Lovrenov. tudi črpati. ■

Odlomek iz: Richard Schickel, "The Tramp Transformed", v *The Essential Chaplin: Perspectives on the Life and Art of the Great Comedian*, Ivan R. Dee, Chicago, 2006, str. 3–13.



Bertold Brecht je nekoč zapisal, da *"igralec Chaplin ... v mnogočem bolj ustreza zahtevam epskega kot dramatičnega gledališča"*. Ta ideja ni presenetljiva, najprej zaradi družbene kritičnosti Chaplinovih filmov, predvsem pa zato, ker ima *Verfremdungseffekt* marsikaj skupnega s standardnimi tehnikami komične potujitve. Navedemo lahko primer iz ne-brechtovskega konteksta: Cary Grant v dveh *screwball* komedijah omenja "Archieja Leacha",¹ v filmu **Njegovo nezvesto dekle** (*His Girl Friday*, 1940) pa pripomni, da je lik, ki ga igra Ralph Bellamy, videti kot Ralph Bellamy.

Komedija tako že po svoji naravi spodkopava našo zvezo z liki in komajda vzdržuje dramsko iluzijo. Četudi prikazuje nasilno ali smrtonosno dogajanje, to počne na način, ki nas vabi, da mehaniko zapleta opazujemo *kot* mehaniko. V vsakem komičnem igralcu je torej nekaj dekonstrukcionista, ki nas opozarja, kako se proizvajamo kot socializirani subjekti; to še zlasti velja za "nore" komedijante kot Chaplin, ki so nagnjeni k nečemu, kar sam opisujem kot "ekspresivna anarhija". Izgublajo nadzor, se spotikajo, padajo ali se neprimerno obnašajo; postanejo nervozni ali čustveni, odzivajo se brez dostojanstva; vstopajo ali izstopajo malo prezgodaj ali prepozno, in zdrsejo na olupku banane prav takrat, ko bi jih moralo najbolj skrbeti za njihov ugled.

A Chaplin je bil zmožen v isti sapi prehajati od komičnega razkazovanja svojega nastopa do izrazov "iskrenih" čustev, ostro ovinkati med lirično pantomimo, spakovanjem v *music hall* tradiciji in razodevanjem psihološke "globine" po metodi Stanislavskega. Brechtova hvala je bila torej upravičena: *"Chaplin natančno ve, da mora biti 'človeški', to pomeni fillistrski, da bi smel početi še kaj drugega, in v ta namen občasno precej brez pomislekov spremeni svoj slog (glej znameniti posnetek pasjega pogleda v velikem planu, s katerim se končajo **Luči velemesta**)"*²

Drži, da je bil Chaplin sentimentalist, ki se je naslanjal na tradicijo žalostnih klovnov, staro vsaj toliko kot Pierrot; a njegove karakterizacije znotraj tega stila so bile kompleksne, kombinirale so nežnost in satiro, hipoma so preskakovale od trenutka, ko je bil sam žrtev šale, do trenutka, ko jo je sprožil on. Na koncu se je Potepuh razvil v mešanico klateža in šaljivca, duhoviteža in bedaka – komičnega slehernika, ki je znatno vplival tudi na literarno domišljijo. Beckett ga je uporabil kot enega izmed modelov za Vladimirja in Estragona; Hart Crane in Brazilec Carlos Drummond de Andrade sta ga naredila za junaka lirske poezije; Edmund Wilson je zanj napisal baletni libreto, ki pa ni bil nikoli izveden; ultimativno posvetilo pa mu je verjetno namenil sam Brecht, ko si je za svojo igro *Gospod Puntila in njegov hlapec Matti* sposodil večino zapleta **Luči velemesta**.

Živopisne čustvene in kulturne kontraste, na katerih je Chaplin zgradil svoj sloves, je zaznali v vsakem vidiku njegovega fizičnega sloga. Bil je izboren igralec, "rahljučutna bilka", katerega agilnost in moč sta vedno znova presenečali. Njegova neznatna postava in delikatne, nenavadno drobne roke (ki se jih je v zasebnosti skoraj nevrotično zavedal) so mu dajale pridih senzibilnosti tudi takrat, ko je bila njegova komika kar najbolj robata. Čisto navadne padce na rit je izvajal s posebnim elanom: nogi je vrigel visoko v zrak in ju v popolnoma ravni črti iztegnil predse, medtem ko je pristajal na zadnjo plat; šok padca je nato absorbiral s hitrim prevalom nazaj čez hrbet, z nogami, ki so se graciozno razpele prek njegove glave in migotale kot pri prekucnjemem hrošču. Znane besede, s katerimi ga je opisal W. C. Fields – *"prekledo najboljši baletnik, kar jih je kdaj živelo"* –, sploh niso bile daleč od resnice. Chaplin je lahko, tako kot Keaton, izvajal vratolomne podvige, vendar pa si je v prvi vrsti prizadeval za neskladno mešanico romantične pantomime in rabelaisovske farse. Govorica njegovega telesa je imela včasih mencajoč, drobnjakarski videz pomehkuženega britanskega plemstva; spet drugič ga je naredila otroškega in ljubkega med surovinami ameriškega kova. Za kakršnokoli situacijo je že šlo, bil je najbolj kultiviran filmski komik. Chaplin je imel tudi izredno inteligenten občutek za način, na katerega se je njegov idiolekt, utelešen v postopoma razvijajočem se liku Potepuha, lahko prilagajal različnim kontekstom in tudi vedno bolj odkriti družbeni satiri. Zaradi **Velikega diktatorja** je nemogoče gledati filmske obzornike s posnetki Hitlerjevega krčevitega, prenapetega obnašanja, ne da bi ob tem v firerju videli perverznega klona Potepuha. In kot je izpostavil André Bazin, je v **Gospodu Verdouxu** izpod vloge meščanskega morilca znova in znova pokukal prav ljubljeni Charlie: Verdouxove mustače so sicer pristržene in privihane navzgor pod elegantnim kotom, vendar pa se tu in tam namuzne ter z njimi pomiga na dobro znan način. Verdoux ima tudi Charliejeve široko mežikajoče oči in poskakujoče obrvi, njegovo "feminilno" roko, ki jo položi na bok, njegovo plaho hihitanje, ki ga spremljata skomig z rameni ter sramežljivo kukanje izpod trepalnic. Opremljen je celo z dežnikom, zloženim kot sprehajalna palica, pred damami nenehno privzdiguje klobuk, s prsti pa izvaja tenkočutne kretnje, preden ponorelo plane v akcijo. Ta namerna evokacija Potepuha daje filmu njegovo prodorno, trpko ironijo. V nekem prizoru nam Verdoux na primer kaže hrbet, medtem ko čez balkon zasanjano strmi v naslikan mesec v pozi, ki spominja na Charliejeve najbolj sentimentalne trenutke; zavzdihne ob misli na mladega Endimiona, se obrne in stopi skozi vrata spalnice, da bi umoril svojo grdo nevesto. Lik Verdoux je še toliko bolj vznemirljiv, če ga beremo kot Potepuhovo "nezavedno" (ali pa, kot so pripomnili že drugi, kot hrbtno stran idealizacije žensk, ki poteka skozi ves Chaplinov opus); a hkrati je Chaplin vselej igral nekaj več kot zgolj šarmantnega komedijanta ali poetičnega vagabunda. Naj je bil amoralni razcapanec iz Sennettovih

1 Archie Leach je rojstno ime Caryja Granta.

Op. prev.

2 Brechtu je bil še bolj pri srcu bavarski komik Karl Valentin (1882–1948), ki je nastopal v Münchenskem kabaretu. Enega Valentinovih kratkih filmov, **Skrivnosti frizerskega salona** (*Mysterien eines Friseursalons*, 1923), ki je vseboval dovolj krutih šal, da bi bil zavisten tudi W. C. Fields, je Brecht celo so režiral. Glede sorodnosti med komično satiro, dekonstrukcijo in radikalnim marksizmom glej komentarje Walterja Benjamina v tekstu *"Brechtova Opera za tri groše"*. Marx, kot piše Benjamin, je bil *"prvi, ki je medčloveška razmerja dvignil iz njihove degradacije in omračenosti v kapitalistični ekonomiji ter jih postavil nazaj pod luč kritike"*, in s tem postal *"učitelj satire, ki mu ni veliko manjkalo, da bi bil tudi njen mojster. Brecht je bil njegov učenec."* (*Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Schocken, New York, 1986, str. 202)

enokolutnikov, nedolžni samotar nemih celovečercerov ali moralno dvoumni Verdoux, so njegovi nastopi neizogibno dajali vtis prečiščene lepote sredi vsega grdega, sredi bolečine in sredi vseh možnih oblik družbene in psihološke jeze. Preučevati njegove tehnike torej pomeni, da se veliko naučimo o vsem razponu igralskih učinkov; celo ko si nadene vlogo prikupnega zlatosledca v **Zlati mrzlici**, nam omogoči, da študiramo tiste trenutke, ko se igralec premakne od komedije k patosu, in da opazujemo umetelno spajanje domiselnosti, čustev in bolečine.

Absurdno bi bilo reči, da je katerikoli kot kamere inherentno komičen ali resen; kljub temu pa je bila večina ameriških komedij, od nemih filmov Chaplina in Keatona do najbolj zgovornih Hawksa in Lubitscha, razmeroma varčna pri uporabi velikega plana. Splošno veljavno načelo je, da je treba bližnje posnetke prihraniti za trenutke intenzivnega psihološkega poudarka. V **Zlati mrzlici** veliki plan tako vedno nastopi pri ne-komični igri ali pri nenadnih vdorih nedoločljivosti ali dvoumnosti v prizore komične melodrame. Zgodaj v filmu, denimo, se docela nepričakovano pojavi veliki plan "Black" Larsona (igra ga eks-vodvil komik Tom Murray), ki ga za hip preobrazi iz šablonskega zlikovca v izmučenega zlatokopa. Podobno lahko opazimo, kako se montaža obrazov, ki v salonu pojejo "Auld Lang Syne", zdi skoraj kot dokumentarec trpljenja. Kar pa se tiče velikih planov samega Chaplina, ti delujejo kot mikroskop ali rentgenski žarek, ki odstrani izraznost ličila, kostuma in geste – pravzaprav vsega, kar navadno ustvarja gledališko predstavo –, medtem ko razkriva njegov "resnični" izraz.

Pomemben primer tega je največji plan v filmu: trenutek, ko se Charlie prebudi iz svojih nočnih sanj in spozna, da na njegovi zabavi ni niti enega gosta. Podoba smejočih deklet se razblini in zagledamo ga v svečavi za prazno mizo, z glavo, upognjeno v spancu; zdrami se, odide k vratom, pogleda ven in obstoji v tem položaju, medtem ko film preskakuje med njim in prizori dogajanja v "Monte Carlu". Prizor ima skorajda učinek pristnosti, saj naredi vidne črte in brazde Charliejevega obraza, odreče mu distanco, ki naj bi bila nujna za komedijo ali celo gledališče. Iz tega gledišča in v tem kontekstu njegov izraz bežno spominja na trpeče Griffithove ženske. Vidimo ga v profilu, potrte, povešene glave, od spanca rahlo razmršenih las, obraz mu osvetljuje trda svetloba, ki meče le malo sence. V zavihku nosi ovenelo rožo – enako tisti na robu mednapisa, ki je občinstvu predstavil Georgio – in sloni nasproti črni praznini onkraj vrat. Ne nosi nobenega ličila in ne pači obraznih mišic, pač pa se zanaša na ohlapnost svojega lica in mešiček ali brazdo pod desnim očesom, da mu podeli izžet, zbledel videz. "Igra" le malo bolj od kakšnega drugega igralca, ko pomežikne in čisto malo pomakne ustnice, kot bi se hotel nasmehnuti, a ne bi mogel privzdigniti koticov svojih ust. Naposled zapre vrata in se obrne proti kameri, sklonjenega pogleda in, zdi se, solznih oči. Zavzdihne in izstopi iz kadra.

Če obstaja bistvena razlika med tem, kar igralci tipično počno v komediji in kar tipično počno v dramatičnih filmih, je njen zgledni primer prav ta "brezgestni trenutek", ko Chaplin svojega lika ne ustvarja več s prostorno in usmerjeno mimikrijo odrskega umetnika ali plesalca. Njegov pol-nasmeh, mežikajoče oko, povešena glava – vse to so konvencionalni znaki patosa, indikacije kazanja navzven; kljub temu pa je prvenstven vtis, ki ga naredi ta prizor, vtis človeka, ki *razmišlja*, ne da bi ga pri tem kdo opazoval. Igralčevi občutki, misli, ki se smukajo skozi njegove oči, ko se vstavi v svojo vlogo, so postali snov same igre. Zlahka prepoznamo, da je prizor fikijski, vendar pa se nam naenkrat zazdi, da igralec več ne "reprezentira" sebe; njegov veliki plan postane minimalistična umetnost, ki meji že na ne-umetnost.

Že vsaj od dni Griffitha so bili veliki plani uporabljani na takšen način, da bi filmske geste naredili transparentne, priklicali občutek emocionalne resnice. V Chaplinovem primeru pa imamo še posebej jasno opraviti z igralcem, ki uporabi cel razpon igralskih učinkov in ki z veliko hitrostjo manipulira z razmerjem med občinstvom in likom. Morda se zato odloči – kot bi hotel posebej nakazati svojo večščino – zaključiti **Zlato mrzlico** z bolj samorefleksivno noto: komične groze gorske kočje je konec, z Jimom sta zdaj milijonarja, ki zapuščata Aljasko na potniški ladji. Charlie privoli, da bo poziral za časnikarsko "prej in potem" fotografijo ter si za hip nadene staro opravo Potepuha. V komični nezgodi znova sreča Georgio, ki se skriva na ladji kot slepa potnica. V velikem planu se poljubita za fotografa. Charlie v mednapisu pripomni: "*Don't spoil the picture.*" Ta vrstica podeli tipičnemu hollywoodskemu srečnemu koncu neko genialno ironijo, hkrati pa nas opomni, kako so intimne geste ljubezni, naj se zdijo še tako transparentne, prav toliko stvar znakov igre, kot so to distancirane, "odigrane" geste nekega klovna. ■

Odlomek iz: James Naremore,
"Charles Chaplin in The Gold Rush",
v *Acting in the Cinema*,
University of California Press, Berkeley,
1988, str. 114–130.

Prevedel Nil Baskar.



fotografiji iz filmov:
Zlata mrzlica

Luči velemesta



fotografiji iz filmov:
Moderni časi

Veliki diktator

"zvočni film me fascinira"



Luči velemesta

Nemi film je težil k abstrakciji, k arhetipskim likom, k poenostavljenim zapletom: k vsemu tistemu torej, česar najbolj sistematičen izraz je bila tako imenovana "Kammerspiel" tendenca. Po tej plati pomenijo **Luči velemesta**, ki se navsezadnje odprejo z groteskno alegorijo, njen svojevrsten višek. Pa vendarle Chaplinove abstrakcije niso identične tistim, ki jih parodira: Mladenka, ekscentrični Milijonar in Potepuh – če naj uporabimo kar imena likov, kakršna so jim dodeljena v špici – so prej bliže splošnosti tipa kot pa ideje (Miru, Blaginje). Povsem upravičeno pogosto slišimo, da je zvočni film *partikulariziral* podobe in zgodbe, ko je vsilil like, opremljene z imenom, matičnimi podatki in akcentom. Že, že, toda zakaj? Oživiljena podoba brez zvoka, četudi njena nedoločnost dopušča večjo svobodo interpretacije in jo tako približuje pojmu, ni zaradi tega nič manj enkratna, nič manj edinstvena od taiste zvočne podobe.

Film namreč ni napeljeval k abstrakciji toliko zaradi tega, ker je bil "nem", kot radi pravimo – zaradi odsotnosti besed torej. Prej nasprotno: ravno zato, ker je bila prisotnost teh besed med podobami nekega teksta vidna v obliki *mednapisov*, uporabljenih v določenih kadrih, so bile le-te ožigosane s splošnostjo.

Zvočni film je nedvomno dovolil debitorati veliko večji količini besed kot nemi, vendarle s to razliko, da je poslej tekst istočasno, če naj tako rečemo, povzet v konkreten govor – medtem ko je ostajal v nemih filmih ločen element, resnična pisna obrazložitev podob, s čimer jih je postavil pod znamenje neke abstrakcije, ki so jo le-te s svojo partikularno naravo istočasno zavračale.

Kadar pod portret mladenke zapišemo "Mladenka", postane zadeva precej bolj resna. Tovrstna pretenzija, s katero se fotografskim podobam skuša pripisati občo simbolično vrednost, se nam zdi danes tu in tam prav smešna – in v tem smislu je zvočni film, ki je podobe strmoglavil v partikularno, resničnejši in bolj kinematografski.

S tem, ko **Luči velemesta** ohranjajo emblematične like in arhetipsko mesto ter korak za korakom branijo abstrakcijo lika, ki mu nočejo nameniti glasu, se sprva zdi, da se hočejo temu partikularizirajočemu učinku zvočnega filma upreti. Videli smo, kako film organizira ta upor – toda kaj, če se v tem primeru, povsem v skladu s časom, Chaplin upira sam sebi?

"Zvočni film me fascinira", je izjavil Chaplin. "*Fascinira me in plaši*". Če je bil v njegovih tisočkrat ponovljenih izjavah pogosto podčrtovan strah – kaj je tedaj s fascinacijo?

Na voljo imamo številna pričevanja – ne le v njegovih filmih –, da je Chaplin pisavi in besedam namenjal ogromno spoštovanje. Vse do konca življenja se je vsak dan naučil po eno novo besedo. V tem je med drugim tudi pomen anekdote, ki jo je pripoveduje Pola Negri, s katero je imel Chaplin razmerje: da bi ga ujela v njegovi maniji uporabljati med pogovorom izraze, ki se jih je pravkar naučil, se je zvezda na nekem sprejemu zabavala tako, da je besedo tistega dne vztrajno rabila v izmišljeni rabi. Chaplin je bil zgrožen: "*Kako si upate rabiti besede, katerih pomena ne razumete?*"

Skratka: kar ga je razburilo, ni bilo toliko dejstvo, da mu je Pola ukradla njegov efekt, temveč da je to počela ne oziraje se na to, kaj beseda pomeni – medtem ko je šlo njemu poleg postavljanja s kulturo samouka predvsem za njihovo kar se le da strogo rabo.

Chaplin je jezik dejansko jemal resneje od večine tistih, ki so ga uporabljali v zvočnem filmu; med drugim je ravno zaradi tega potreboval toliko časa, da je do njega sploh prišel. Kaj v tej evoluciji predstavljajo **Luči velemesta**? Svojevrstno pripravljajno zimsko spanje v noči nemega filma.

V dinamiki Chaplinovega ustvarjanja je ta film svojevrsten odmik, celo umik pred težavnim razcvetom. Pa vendar ponovimo: ne gre za učinek vnaprej zapisanega determinizma, ki bi ga vodil kot slepca; šele za nazaj je Chaplin temu delu dal tovrsten pomen – s tistim namreč, kar je izpeljal pozneje.

Ena od točk, ki je bila Chaplinu posebej pri srcu in ki jo je uporabil tudi v svoji zadnji pojavitvi na platnu, v **Grofici iz Hong Konga**, je točka s človekom, ki mu gre na bruhanje (prizor s piščaljo je le ena od tovrstnih inačic), s tistim neverjetnim izrazom na spodnjem delu obraza, ki ga je znal tako izvrstno odigrati. Je kot nekakšen pantomimik, ki mu gre na govornje.

Parodija uradnega govora, ki otvarja **Luči velemesta**, je bila očiten izziv zvočnemu filmu: nekateri si niso mogli kaj, da mu ne bi zoperstavili zaključnega humanitarnega govora iz **Diktatorja** in pri tem podčrtali, da se je avtor navsezadnje sam ujel v past, ki jo je bil nekoč že razkrinkal. Gotovo, toda kar preseneča, je dejstvo, da je bil Chaplin izbral prav neko tako situacijo, da jo posveti zvočnemu filmu: le-ta se namreč na svojih začetkih še zdaleč ni izražal z govori (velike sodnijske in govorniške pridige, npr. Caprove, bodo šele prišle), temveč kvečjemu s pogovori in s pesmijo. Chaplin na tem mestu preprosto prevaja svojo lastno govorniško obsesijo.

Kakor Pitija Paula Valéryja, je bil tudi Chaplin vse tja do norosti, do drhtenja, do trepetu poln tistega, kar je imel povedati. Poln besed, ki so drhtele v njem. V **Diktatorju** ga bomo videli, kako se kot pijan opoteka od zlobnih besed. V **Lučeh velemesta** govor tako zbada, prodira, pritiska skozi kolcanje, vre v mehurčkih besed, z besedami-baloni, pljuska v valovih. Jé ga in požira, a ga tudi izpljune ...

Toda mar ne bo ta zbadajoči govor v **Diktatorju**, v neki grozljivo agresivni obliki, dokončno prebodel prijazen videz njegovih filmov?

"I consider the talking pictures a valuable addition. [...] But I regard it only as an addition, not as a substitute," je v zvezi z **Lučmi velemesta** Chaplin izjavil leta 1931. Kar bi lahko prevedli približno takole: "Zvočni film imam za pomemben donesek. [...] Toda vidim ga ravno kot donesek, nikakor pa ne nekaj, kar bi lahko nadomestilo nemi film." Z besedo "donesek" je v zvezi s Chaplinovim položajem vse povedano. Kar bodo nekateri očitali zvočnim filmom – da so nehomogeni, neenotni, zmešani –, bo sam sprejel in upošteval.

Odlomek iz: Michel Chion, "Luči velemesta",
v *Filmska komedija*, ur. Zdenko Vrdlovec,
Revija Ekran, Ljubljana, 1989, str. 15–16.

Chaplin je velik, ker zavrača sleherno lepoto in sleherno dovršenost, ki bi bili doseženi na račun popačenja človeškega bitja v katerikoli od njegovih razsežnosti. Pač preprosto priznava, da v človeku soobstajajo protislovne in neodvisne razsežnosti. Pristaja na to, da odraščča, da z njim odraščajo tudi njegovi filmi – da torej v določenem pomenu izdajajo. Dovolil bo, da se njegovi filmi zlomijo, ko jih bo naredil za zvočne – ter temu manku enotnosti dodelil pomen nekega sprejetja in oznanjenja življenja takšnega, kakršno je. ■

Alenka Zupancič Žerdin **chaplin filozof**

Horace Walpole je zapisal pogosto citirano opazko: "Ta svet je tragedija za tiste, ki čutijo, in komedija za tiste, ki mislijo." Ta žanrski razcep sveta, kjer si nasproti stojijo emocije in smeh (pri čemer slednji seveda ni mišljen kot pomanjkanje občutka za bedo in trpljenje, temveč natanko kot njegova prestavitev v register misli), ni slabo izhodišče za vstop v Chaplina, ki s svojo osebo uteleša natanko nemogočo povezavo, kratki stik med obojima. Gilles Deleuze ne bi mogel imeti bolj prav, ko Chaplinovega genija opredeli kot zmožnost ustvariti krogotok smeh-emocija, kjer prvi napotuje na minimalno razliko, druga pa na veliko distanco, ne da bi se med seboj izbrisala. Pri tem seveda ne gre za krogotok med različnimi Chaplinovimi filmi, med katerimi se nekateri, zlasti pozni, mnogo bolj gibljejo v atmosferi emocij, otožnosti, celo patosa, kot smeha. Gre za krogotok, ki ga je sposoben vzpostaviti ne le znotraj istega filma, temveč celo znotraj istega prizora, in ki zlasti opredeljuje Chaplinov zgodnejši, decidirano bolj komičen opus. **Luči velemesta** so verjetno vrhunec tega krogotoka, ki ohranja tisti *ravno* še bližine obojega, medtem ko v **Odrskih lučeh** emocije zasedejo večji del prostora, pogoltnejo smeh in v nekem smislu prekinejo značilni chaplinovski "krogotok". Chaplinov genij je seveda tudi v tem, da emocij in smeha nikakor ne razporeja glede na resnost tematike, saj dobro ve, da komični smeh nikakor ni nasprotje resnosti in angažmaja. Vse najresnejše teme, od bede in trpljenja revnih do vzpona Hitlerja, obravnava skoraj izključno na strani smeha, tj. mišljenja, in ne emocij. Emocije so prihranjene po eni strani za osebne teme, intimno, ki jo Chaplin dopušča nekaterim svojim likom in ki sicer ni tipična za komedijo, po drugi strani pa za trenutke naključja, ko nas neki detajl komične sekvence nepričakovano gane. Toda poleg genialnosti vzdrževanja tega krogotoka smeh-emocije obstaja tudi in enostavno Chaplinov komični genij, in nanj se bomo osredotočili v nadaljevanju. Med številnimi Chaplinovi liki (Potepuh, Delavec, Zlatokop ...) ne najdemo Filozofa, ki sicer nikakor ni tuj panteonu komičnih likov. To bomo obrnili v svoj prid, zasukali mizo, in tule na hitro – nekako s komično brzino – izklesali Chaplina Filozofa. Ne filozofa kot komični lik, pač pa Chaplina kot filozofski lik. Izpostavili bomo štiri filozofske poante ali točke, ki seveda ne tvorijo izčrpnega seznama, vendarle pa dobro zarišejo koordinate Chaplinovega komičnega univerzuma na prav tistih mestih, kjer njegova singularnost sovпада s pojmom komedije kot take.

1) ne določa nas to, kaj mislimo o svetu, ampak to, kaj svet misli o sebi.

Na ideološki ravni je ena izmed značilnosti, po kateri prepoznamo dobro komedijo, ta, da preseka urok "fetišistične utajitve", v obliki katere se določena verovanja še naprej ohranjajo tudi potem, ko jih racionalno spoznamo za zmotna. Ohranjajo se namreč prek razcepa med racionalno boljšo vednostjo in našim vsakdanjim praktičnim delovanjem, zunanjimi rituali, v katerih zadevno verovanje nemoteno živi naprej. Za njegovo življenje je namreč odločilna prav ta zunanost, ona – in ne naše najintimnejše prepričanje ali vednost – je realno in odločilno mesto našega verovanja. Prav v tem je tista poslednja nemoč zgolj razsvetljenega uma, ki ve, da Drugi svet ne obstaja, a je hkrati nemočen ob vseh onih praksah (vključno z lastnimi), ki kljub tej vednosti še naprej izpričujejo vero. Tu gre natanko za paradigmo naslednjega znanega vica. Pacient v psihiatrični bolnici je prepričan, da je koruzno zrno. Skozi dolgo in mukotrpno obravnavo ga psihiatri končno privedejo do spoznanja, da ni koruzno zrno, temveč človek. Ko to dejstvo sprejme, ga odpustijo iz bolnišnice, a že takoj ves prestrašen priteče nazaj, rekoč, da je pred vrati piščanec, ki ga hoče pojesti. Njegov psihiater obupano vzdihne: "Pa saj vendarle veste, da niste koruzno zrno, ampak človek!" "Seveda," odvrne pacient, "jaz to prav dobro vem. Toda ali to ve tudi piščanec?" Z eno besedo: ni dovolj, da mi vemo, kako stvari v resnici stojijo, temveč morajo na neki način to spoznati tudi same "stvari". V kontekstu soočenja razsvetljenstva in religioznosti bi zgornji vic lahko preformulirali tudi takole. V razsvetljeni družbi revolucionarnega terorja zaprejo v psihiatrično bolnišnico nekoga, ki verjame v

Boga. Z različnimi prijemi, predvsem pa z razsvetljeno razlago, ga privedejo do vednosti o tem, da Bog v resnici ne obstaja. Ko ga nato odpustijo, "pacient" brž ves prestrašen priteče nazaj in izdavi, kako ga je strah, da ga bo Bog kaznoval. Seveda ve, da Bog ne obstaja, toda ali to ve tudi sam Bog? Kako skratka Boga pripraviti do tega, da bo to spoznal?

Že od svojih najzgodnejših filmov dalje je Chaplin izpričeval posluš za ta paradoks in hkrati dobro vedel, da je prav to mesto komične resnice – ne resnice kot smešne, temveč komičnega kot določene resnice. Kar najbolj neposredno uprizoritev tega najdemo na primer v **Zlati mrzlici**, v prizoru, kjer je komični obdelavi podvržen fenomen lakote in kjer ima, kot po kakšnem lepem "metafizičnem naključju", glavno vlogo prav tako – piščanec. Charlie in Big Jim v koči sredi zasneženih gora umirata od lakote. V nekem trenutku se Big Jimu zazdi, da je njegov zlatokopni kolega pravzaprav piščanec in ga hoče pojesti. Zanimivo je, kako je ta prizor dejansko nastajal. Prvih nekaj dni so snemali verzijo, v kateri Big Jim enostavno vidi prikazen ("fatamorgano") lepega debelega purana, ki sedi na mizi. Ko ga zgrabi, puran izgine in znova se pojavi oseba Charlieja, Big Jim pa ga z nožem lovi po koči. Nato pa je Chaplin prišel do boljše ideje: naročil je izdelavo kostuma piščanca v človeški velikosti, tako da si (v tem, kar vidimo na platnu) Big Jim *ne predstavlja* več, da vidi piščanca, temveč Charlie dejansko postane piščanec. Tu zdaj res zaživi vsa komedija prizora in se hkrati premakne na povsem drugo raven: ne gradi več enostavno na razmiku med tem, kaj Charlie "v resnici" je, in tem, kako ga drugi vidi (kot piščanca), temveč paradokсно razkrije "piščančevstvo" samega človeka-Charlieja. Kar naenkrat namreč uvidimo, da sam Charlie, v svojih običajnih chaplinskih gibih in brez piščančjega kostuma (v svoji račji hoji in načinu, kako ob hoji plahuta s komolci), izpričuje značilnosti, ki natanko sovpadajo z značilnostmi piščanca. Višek komičnega je skratka prav ta kratki stik: ne enostavno to, da Big Jim v Charlieju vidi piščanca, temveč to, da je na neki ravni Charlie pravzaprav "res" piščanec, piščanec pa Charlie. Lahko pa bi rekli tudi takole: za presekanje te piščančje utvare ni dovolj, da se Big Jim ove, da je piščanec v resnici njegov kolega, sam piščanec mora spoznati, da je v resnici Charlie Chaplin. V podporo temu lahko navedemo dejstvo, da zadevni prizor ni deloval, ko so Chaplina v piščančjem kostumu zamenjali z drugim igralcem. Kot je zapisal neki komentator: *"Igralec je zmoget biti zgolj človek v piščančjem kostumu. Chaplin pa, če je hotel, je lahko bil piščanec."*

To je neposredno povezano z naslednjo točko.

2) "delavec" je nekaj bolj konkretnega kot "janez novak".

Hegel, ki je komedijo štel za najvišjo duhovno umetnino, je med drugim postavil tezo, da je (formalni) problem tragedije v tem, da ohranja razmik med subjektom ali sebstvom in likom, "značajem", ki ga to sebstvo reprezentira. Pri komediji pa naj bi ta razmik padel. Na prvi pogled se zdi ta teza skrajno nenavadna, skregana z očitnimi dejstvi. Ali ni ravno komedija pravi arzenal raznovrstnih likov in značajev, "karakterjev", ki obstajajo precej neodvisno od konkretnih subjektov in ki si jih ti za potrebe komedije priložnostjo natikajo kot "maske" ("neumni gospodar", "prebrisani hlapec", "skopuh", "trmoglavka", "potepuh...")? In ali ni po drugi strani tragedija mnogo bližje nekemu organskemu, neposrednemu zlitju igralca in lika? Toda dejansko nam prav Chaplin lahko pomaga razumeti po eni strani Heglovo tezo, po drugi pa nesporazum, ki generira omenjene pomisleke. Tragedija deluje kot organsko zlitje ("sinteza") igralca-subjekta in lika prav in natanko zato, ker subjekt reprezentira lik (in odličnejša ko je reprezentacija, močnejši bo občutek "zlitja" tega dvojega, posebnega in občega). Problem je v tem, da to zlitje, naj bo še tako prepričljivo, vselej ostane prav to: *zlitje* (dvojega), individualna ali posamična reprezentacija občega. Še natančneje rečeno, tu imamo opraviti s tradicionalno logiko reprezentacije, logiko dveh elementov, kjer eden reprezentira drugega. V komediji pa se premesti samo mesto subjekta in revolucionarizira logika reprezentacije. Subjekt ni več tisti, ki nekaj reprezentira (kot igralec) in ki mu je nekaj reprezentirano (kot gledalcu). Heglova teza, da v komediji tisto pravo sebstvo igralca sovpadе z njegovim likom, ne pomeni nič drugega kot to, da se razcep med tem dvojim preseli ali naseli v *sam lik* (kot obče bistvo), pri čemer pa je prav ta notranji razcep zdaj mesto subjekta v "liku". Subjekt je skratka notranje gibanje samega lika. Zato pri komediji ne moremo reči, da tu subjekt-igralec reprezentira (komični) lik za gledalca, pač pa, da subjekt-igralec nastopa kot tisto, prek česar se občost lika nanaša sama nase. Prav to nanašanje "občih bistev" (likov) samih nase in enih na druge (nanašanje, ki vselej uspe "preveč" ali "premalo" – presežek, ki ga gradijo in s katerim gradijo vse komične situacije in dialogi) ustvarja gibanje, v katerem se abstraktna občost konkretizira. "Stereotipnost" likov kot abstraktnih občosti je pognana v gibanje, v katerem se skozi vse pripetljaje konkretizira in tako rekoč kondenzira tista subjektivna občost, ki je v dobrih komedijah tako prepričljiva in nezaustavljiva. Pomislimo samo na Chaplinov lik Potepuha (The Tramp), ki se ga je držal skozi celotno nemo obdobje (vse do **Velikega diktatorja**, ki je njegov prvi zvočni film; pred tem je Chaplin posnel okoli 75 filmov). Seveda je kot tak sam lik popolnoma "stereotipen" in (že v samih Chaplinovih filmih) ničkolikokrat viden. Hkrati pa bi težko našli kaj bolj konkretnega, v isti gesti subjektnega in univerzalnega, kot je prav Potepuh. Pa ne le Potepuh. Pomislimo na **Zlato mrzlico** ali **Moderne čase** – Chaplin v obeh primerih nastopa z generičnim imenom, "Iskalec zlata" oziroma "Delavec". V teh komedijah

tako začnemo pri neki abstraktni občosti, ki pa je Chaplin ne "predstavlja", "reprezentira", temveč prej prisili ali pripravi do tega, da se dvigne/sestopi v konkretno občost osebe, ki jo gledamo na platnu. "Potepuh", "iskalec zlata", "delavec" so v komediji samo gibanje, postajanje potepuštva, zlato-iskalstva, delavstva, torej (njihov) realni subjekt. Subjekt, ki je konec koncev veliko bolj konkreten kot ta ali ona "konkretna" oseba. In če malo pomislimo, imamo pri tragediji dejansko opraviti z nasprotnim gibanjem: tu vselej začnemo pri neki zelo konkretni osebi, s pomenljivim lastnim imenom (ki pogosto daje tragediji tudi njen naslov). Težko si predstavljamo, da bi bili naslovi tragedij obča generična imena, da bi na primer naslov *Antigona* spremenili v (*Neukročena*) *Trmoglavka*, *Othello* v *Ljubosumnež*, *Macbeth* v *Častihlepnež*, *Romeo in Julija* pa nemara kar v *Ljubezni trud zaman* – pri tem pa ostali na teritoriju tragedije. To seveda ni naključje, pri obeh dramskih praksah imamo dejansko opraviti z nasprotnim gibanjem. V tragediji mora delujoči subjekt, skozi preizkušnje, ki jim je podvržen, dopustiti, da – praviloma za ceno njegove smrti – na njegovem mestu v sublimnem blesku zasije neka obča Ideja ali Načelo, oziroma neka univerzalna poanta, če že ne kar Usoda. V komediji pa mora nasprotno neka občost ("potepuh", "delavec", "ljudomrznik" ...) dopustiti, da skozenj zasije subjekt v vsej svoji konkretnosti – a ne kot drugo te občosti, temveč kot njena inherentna resnica, kot njena gibkost in njeno realno, konkretno življenje.

3) pravi odgovor ni odgovor na nobeno vprašanje.

Komedija emfatično ni žanr vprašanja, postavljanja vprašanj, vprašanja kot vodila delovanja, temveč žanr, kjer začnemo z odgovorom, ki ni odgovor na nobeno predhodno vprašanje. Lahko bi zadevo formulirali tudi splošneje in rekli, da je diskrepanca, ki odpre in poganja komedijo, diskrepanca "nepotrebnega" dodatka in je kot taka pravzaprav dvojna: ne le da ne dobimo tistega, kar želimo in za kar prosimo, *povrh vsega* dobimo še nekaj, za kar sploh nismo prosili. In to nekaj začne komedijo. Pri tem je pomemben prav poudarek na "povrh vsega". Ne gre namreč za logiko kompenzacije (nekaj namesto nečesa drugega), ki vselej sloni na določeni ekvivalentnosti. Gre ravno za to, da tisto, kar dobimo, ni ekvivalent ničesar, je strogo vzeto neki heteronomni dodatek, ki s seboj pripelje čisto drugo, svojo logiko, ki se doda prejšnji, jo prečka.

Obstaja neka zabloda, ki komedijo vidi kot žanr, kjer se vedno vse izide, in ki s tem utaji realno človeškega položaja oziroma se ga sploh ne dotakne. To je seveda huda zabloda. Komedija vseskozi gradi z neujemanjem, diskrepanco, zgrešenimi srečanji ... Vendar pa tega neujemanja oziroma nezaokroženosti ne izpostavlja prek izčiščevanja področja čiste bolečine razlike ali manka, temveč prek izpostavljanja ireduktibilnega in nepričakovanega presežka, ekscesa. Ali še drugače rečeno, komedija nam kaže, da ne obstaja le strukturni, ireduktibilni manko, temveč tudi strukturni, ireduktibilni presežek. Pri tem nam ne gre za zoperstavljanje manka in presežka kot negativnosti in pozitivnosti, temveč za dva tipa negativnosti. Medtem ko je manko negativnost kot vezivo določene celote (ki jo prav kot manko drži skupaj), pa je presežek, eksces, ravno čista *negativnost*. Paradoks komičnih likov tako na primer ni v tem, da jim njihova dejanja vselej spodletijo, izzvenijo kot napačna, temveč prej v tem, da v vsej svoji spodletelosti in zmotnosti še *preveč uspejo* oziroma da že v izhodišču delujejo kot presežek, ki ne sodi nikamor. Na začetku Chaplinovega filma **Luči velemesta** imamo naslednjo paradigmatsko komično sekvenco: na trgu je zbrana množica ljudi in mestni veljaki, ki naj bi odkrili ogromni spomenik "Miru in Blaginji". Ko iz spomenika svečano dvignejo prekrivalo, zagledamo, kako v naročju osrednje ženske figure (Blaginje) zvit v klopčič spi Potepuh. Ko mu jezni in zadrege polni uradniki ukažejo, naj zleze dol, se Potepuh po svojih najboljših močeh trudi, da bi to tudi storil. A pri tem se njegove hlače nasadijo na meč Miru (*sic*), tako da z zadnjičnim delom hlač obvisi na njem. V tej pozi se nato na vse kripilje trudi ohraniti dostojanstven in spoštljiv položaj (omejiti svoje bingljanje), medtem ko igra državna himna ... Komedija se skratka začne, ko harmonično celoto zmoti neki presežek: diskrepanca ni v tem, kaj še manjka do polne harmonične celote, temveč v njenem ireduktibilnem presežku. Potepuh ni opomin, da smo še daleč od resnične Blaginje, temveč je "otrok", produkt, presežek same Blaginje. Pleza po njej, se zvira sem in tja in se pri tem nasadi na – meč Miru. Zdaj postane presežek Miru, ki nikakor ne more ostati "pri miru", temveč okorno binglja sem in tja. In to je neka ključna poanta, ki bi jo lahko v danem primeru formulirali tudi takole: revščina (ali vojna) ni "pereče družbeno vprašanje", temveč odgovor realnega, ki se dodaja obstoječi logiki blaginje (ali miru). Čim iz revščine naredimo *vprašanje* revščine in poskušamo nanj odgovoriti, se ujamemo v ideološki horizont prav tiste blaginje, ki je to revščino proizvedla. Revščina ni vprašanje, ki zahteva odgovor, temveč odgovor, ki zahteva spremembo samega horizonta vprašanja.

4) stvar sama je notranja razlika videza.

Umetnost komedije vsekakor vključuje določen sestop sublimne Stvari na raven običajnega objekta. Pa vendar, v dobrih komedijah ne gre enostavno za "ponižanje" sublimne ali grozljive reči, ki na ta način razkrije svojo smešno ali banalno plat. Čeprav nas takšno ponižanje lahko spravi v smeh, hkrati vemo, da za dobro komedijo to nikakor ni dovolj. V komediji je skratka na delu mnogo več kot le variacija na razkritje "cesar je nag". Resnične komedije niso toliko zaposlene z razkrivanjem, *razkrinkavanjem* golote/praznine za videzom polnosti, temveč

je v njih prej na delu neka konstrukcija golote/praznine s pomočjo samega videza. Vendar to ne pomeni, da komedija enostavno odpravlja razliko med Stvarjo samo in videzom, ohranitev, ali bolje konstrukcija njunega presledka ali intervala, ni za dobro komedijo nič manj ključna kot za dobro tragedijo. A namesto da bi igrale na razliko med videzom Stvari in njeno realno "usedlino" ali Praznino, komedije navadno storijo nekaj drugega. Namreč to, da podvojijo samo Stvar in igrajo na (oziroma z) razliko med njenima dvojniki. Drugače rečeno, razlika, ki poganja komično gibanje, ni razlika med Stvarjo na sebi in njenim pojavom/videzom, temveč prej razlika med dvema pojavoma ali videzoma, pri čemer je ta razlika natanko mesto stvari same. Tu seveda takoj pride na misel **Veliki diktator**, kjer je "Stvar z imenom Hitler" podvojena na diktatorja Hynkla in židovskega brivca in nastopa natanko kot minimalna razlika te podvojitve. Izvrstni primer enakega mehanizma, in za povrh prav tako v primeru Hitlerja, najdemo v Lubitschevi mojstrovini **Biti ali ne biti** (To Be or Not to Be, 1942). Na začetku filma imamo briljanten prizor, ko igralci vadijo gledališko igro, v kateri nastopa Hitler. Režiser ni zadovoljen z videzom igralca, ki igra Hitlerja, pravi, da je slabo namaskiran in niti najmanj podoben Hitlerju, da izgleda kot povsem navaden človek. Na to eden od igralcev odgovori, da konec koncev Hitler je zgolj navaden človek. A tu še ne dosežemo komičnega v strogem pomenu besede. Prizor se nadaljuje, režiser ni in ni zadovoljen, obupno si prizadeva, da bi formuliral, imenoval tisto skrivnostno "nekaj več", ki pojavo Hitlerja razlikuje od pojave igralca, ki ga vidi pred sabo. Išče in išče in končno na steni opazi lepo uokvirjeno fotografijo Hitlerja ter vzkligne: "To je to! Tako izgleda Hitler!" "Toda gospod," mu odvrne igralec, "na fotografiji sem jaz." To pa je že smešno na čisto drugačen način kot predhodna opazka. Skrivnostna karizma Hitlerja, tisto v Hitlerju več kot človek-z-imenom-Hitler, vznikne pred nami kot minimalna razlika med igralcem, ki predstavlja, "reprezentira" Hitlerja, in fotografijo (torej reprezentacijo) tega istega igralca. In, seveda, v enem nedvomnih vrhuncev **Velikega diktatorja**, kjer Chaplin izvede svojo monumentalno impersonacijo Hitlerja (v podobi Hynkla), ki naslavlja množico, imamo opraviti s prav takšnim nastopom Stvari same. Če se moramo ob tovrstnih govorih navadno vprašati, kaj je govorec dejansko hotel reči, kakšno je bilo "medvrstično" sporočilo njegovega govora (tj. njegovo "realno"), pa nam Chaplin pokaže ta "medvrstični" pomen v kar najbolj neposredni obliki, in sicer natanko tako, da v izhodišču eliminira samo vprašanje pomena. Govori v neobstoječem jeziku, nenavadni mešanici nekaterih obstoječih nemških besed (a la *Sauerkraut*) in pa besed, ki zvenijo "nemško", a nimajo nobenega pomena. Prizor od časa do časa prekine glas angleškega "prevajalca", ki naj bi za angleško občinstvo prevedel in povzel Hynklove besede, a se očitno trudi, da bi govor zvenel povsem nedolžno (po tem ko Hynkel nekaj minut zariplo bevsa v mikrofona, pljuva okoli sebe in histerično gestikulira, se oglasi mirni glas prevajalca: "His excellency has just referred to the Jewish people" – "Njegova ekselencija je pravkar omenila tudi Jude"). Ti sporadični prevodi sprožajo skoraj toliko smeha kot sam Chaplinov nastop. V smeh nas spravljajo, ker so tako očitno napačni. Toda samo dejstvo, da nas spravljajo v smeh, je na sebi dovolj smešno, saj ne moremo reči, da razumemo, kaj govori Hynkel. Drugače rečeno: čeprav ne razumemo praktično ničesar, kar pravi Hynkel, pa zelo dobro vemo, da je prevod napačen. Kar vidimo oziroma slišimo v tem prizoru, sta dva "umetna" govora, dva "dozdevka", pa vendar v njuni sopostavitvi natančno vemo, kaj govori Hynkel. ■

Marcel Štefancič, Jr. "kot množični morilec sem v primerjavi z vsem tem le amater!" zakaj je chaplin zbežal iz amerike

Po **Dečku**, ki je bil leta 1921 velik hit, je Chaplin posnel **Lenuhe**, v katerih je skušal revni, brezposelni, deklasirani Potepuh živeti kot bogataši: pelje se z vlakom (ne v vlaku, ampak pod njim), igra golf (toda z žogicami, ki jih najde na igrišču), zrine se na bogataški ples in tako dalje. Ker pa je imel na snemanju manjšo nezgodo s spajkalko, ki mu je ožgala azbestne hlače, je Carl Robinson, njegov tiskovni predstavnik, sklenil, da povsem nedolžno, rutinsko nezgodo za potrebe publicitete malce napihne, tako da so časopisi, vedno hvaležni *spin* doktorji, naslednji dan poročali, da je Chaplin skoraj zgorel – da si je ožgal roke, telo in obraz. Še sam Chaplin je bil šokiran, ko je to prebral, kaj šele javnost, ki je studio takoj zasula z zaskrbljeno pošto, med katero je Chaplin našel tudi prestrašeno, zgroženo pismo slovitega pisatelja H.G. Wellsa, avtorja *Časovnega stroja*, *Nevidnega človeka*, *Otoka dr. Moreauja* in *Vojne svetov*: zapisal je, da je šokiran, da je njegov fan in da upa, da bo lahko s svojim delom nadaljeval. Chaplin mu je odpisal, da ni nič hudega in da gre le za pretiravanje.

Kmalu zatem je odpotoval v Anglijo, kjer se je srečal z Wellsom, ki se je ravno dobro vrnil s strokovnega potovanja po Rusiji. Kako je v Rusiji? "Počasi napredujejo." Zakaj? "Lahko je pisati idealne manifeste, toda težko jih je potem udejanjati." Kaj je rešitev? "Izobraževanje." Chaplin o socializmu tedaj ni kaj dosti vedel, zato se je šalil, da ne vidi nič dobrega v sistemu, v katerem moraš delati, da bi živel. "Iskreno rečeno, raje imam sistem, ki ti omogoča, da

živiš, ne da bi delal." Kaj pa vaši filmi, je vprašal Wells. "To ni delo – to je otroška igra." V Angliji je spoznal mnoge veljake, duhovne in finančne, toda sodeč po njegovi avtobiografiji ga je najbolj impresioniral prav Wells. Deset let kasneje, po **Lučeh velemesta**, sta ste videvala pogosteje, včasih v družbi Harolda Laskija, vplivnega britanskega profesorja, aktivista in marksista, ki je kasneje, takoj po koncu II. svetovne vojne, pozival celo k revoluciji, in ki mu je pripovedoval o "neverjetnih inovacijah filozofije socializma". Wells je tokrat zaspal prej kot Chaplin.

Leta 1935, sredi hude finančne in gospodarske krize, ga je Wells obiskal v Kaliforniji, kar je bila lepa priložnost za nekaj podvprašanj o Rusiji. Wells je namreč o Rusiji pisal vse bolj kritično, celo prezirljivo – in predvsem zagrenjeno. "A ni še prezgodaj za sodbe," je rekel Chaplin: "Imeli so težko delo. Proti sebi so imeli opozicijo in zaroto tako znotraj kot zunaj. Čez čas bodo gotovo sledili tudi dobri rezultati." Ni šlo. Wells, ki je v Stalinu videl le še "tiranskega diktatorja", ni bil več fan Rusije – zdaj je vse svoje upe polagal v Rooseveltov New Deal, obenem pa je verjel, da se bo v Ameriki iz tedanjega depresivnega, umirajočega, admirajočega kapitalizma rodil nekak "kvazisocializem". Chaplin je vprašal: "Če si ti, socialist, prepričan, da je kapitalizem obsojen na propad, kakšno upanje ima potem svet, če socializem v Rusiji propade?" In tako sta predla o socializmu: Chaplin je trdil, da je Rusija zamočila, ker ni odplačala carjevih dolgov, s čimer si je nakopala sovraštvo Zahoda in kapitalizma, Wells pa je trdil, da je rusko ljudstvo in samo idejo socializma naelektrilo prav to, da carjevih dolgov niso odplačali. Ko sta o socializmu debatirala prvič, je bil Wells ta, ki je branil socializem – zdaj je bil Chaplin ta, ki je branil socializem. In ko ga je Wells vprašal, kdaj se je navdušil za socializem, mu je odvrnil, da se je to zgodilo šele, ko je prišel v Ameriko in ko je spoznal pisatelja Uptona Sinclairja, *hardcore* socialista, avtorja *Džungle*, v kateri je leta 1906 razkrinkal sanitarno bedo mesno-predelovalne industrije (kar je pripeljalo do sprejema zakona o neoporečnosti hrane in zdravil), in ustanovitelja Helicon Halla (Princeton, New Jersey), kolonije alternativnega, kooperativnega življenja, v kateri so nekaj časa – dokler ni pogorela (do tal!) – živeli tudi William James, John Dewey in Emma Goldman. Sinclair ga je nekoč, na poti v Pasadeno, vprašal, če verjame v profitni sistem – Chaplinu se je zazdelo, da je to vprašanje zadelo bistvo sveta, zato "politike nisem več videl kot zgodovine, ampak kot ekonomski problem".

Chaplin se je na začetku tridesetih spoprijateljil s Sergejem Eisensteinom, ki je prišel v Hollywood, da bi posnel film o mehiški revoluciji, toda Hollywood – niti studio Paramount, s katerim je imel podpisano pogodbo (in ki mu je ponujal druge projekte, recimo film o jezuitih, ki so pokristjanjevali Indijance, in Dreiserjevo *Ameriško tragedijo*) – ni trzil: mehiška revolucija je bila preveč kontroverzna topika, še zlasti posneta skozi komunistične oči. Zato je začel Chaplin prepričevati Sinclairja, naj on producira Eisensteinov epos, kar se je potem tudi zgodilo. Toda Sinclair ga ni le produciral, ampak tudi financiral – problem je bil le v tem, da je bil s produkcijskega vidika to zanj, popolnega filmskega amaterja, prehud zalogaj, še toliko bolj, ker so snemanje spremljale vse mogoče in nemogoče katastrofe. Denar, do katerega Eisenstein ni imel kakega sentimentalnega odnosa, je odtokal, filma pa ni bilo, zato je Sinclair – že precej izčrpan, pregorel – produkcijo prekinil ter dal del materiala zmontirati v film **Vihar nad Mehiko**, ki pa leta 1933 ni ravno vžgal. Kmalu zatem je najavil še večji, še bolj epski projekt: kandidaturu za guvernerja Kalifornije.

Z odlično predvolilno kampanjo, v kateri je obljubljal "konec revščine v Kaliforniji" ("End Poverty In California" oz. EPIC), se je prebil skozi primarni, znotrajstrankarski krog volitev in dobil nominacijo demokratske stranke, kar je bil znak za preplah. Kalifornijskemu establišmentu so se namreč ob misli, da mu bo vladal socialist, ježili lasje. Delodajalci in mediji so ga začeli šikanirati in razbijati: Komunist! Lunatik! Rdečkar! "Stop Sinclair!" Vsi so se obrnili proti njemu, celo sami demokrati, ki so ljudem širom Kalifornije svetovali, naj raje volijo republikanskega kandidata. Franklin D. Roosevelt, novi ameriški predsednik, kreator New Deala, zanj ni hotel niti slišati.

Sinclair, ki je imel široko javno podporo (leta 1934 je bilo v Kaliforniji 700.000 brezposelnih, štrajki so bili pogosti, spopadi med gostejšimi migrantskimi delavci in menedžementi še pogostejši), je med drugim napovedal, da bo v primeru izvolitve h'woodske studie prisilil, da bodo ponovno zaposlili vse, ki so jih odpustili, in da bo filmski industriji dvignil davke. Ne brez razloga: leta 1932, ko si je filme ogledalo 85 milijonov Američanov na teden, je kalifornijska davkarja h'woodskim studiem pobrala le 3142 dolarjev. Sinclair je v knjigi *Upton Sinclair predstavlja Williama Foxa* (Upton Sinclair Presents William Fox), sicer biografiji h'woodskega tajkuna Williama Foxa, "barona industrijskega fevdalizma", objavljeni leto prej, oznanil celo, da bi bilo treba Hollywood nacionalizirati – ali pa ga vsaj podvreči strogi zvezni regulaciji.

V hipu so ga razglasili za komunista, ki hoče sovjetizirati Kalifornijo, in "najbolj nevarno boljšeševsko zver". Louis Mayer, šef studia MGM, se je takoj vrnil z evropske turneje ter poskrbel za do tedaj največjo in najhujšo demonstracijo h'woodske predvolilne moči: mobiliziral je uspavane republikance, prirejal skrajno populistične shode, svoje uslužbenke, tudi zvezdnike, prisilil, da so enodnevni zaslužek darovali republikanskemu kandidatu Franku Merriamu, in lansiral serijo fiktivnih, sfabriciranih, zaigranih žurnalskih "dokumentarcev" (Metrotone News), čistih manipulacij, ki so Sinclairjeve volivce prikazovale kot umazane, razcapane, neizobražene prokomunistične klošarje s tujim akcentom. Tudi časopisa *Los Angeles Times* in *Los Angeles Examiner* sta objavljala fotografije

potepuhov, ki se valijo v Kalifornijo, toda kot se je izkazalo, so bile tudi to le fikcije: fotografije, objavljene v Los Angeles Timesu, so bile snete iz Wellmanovega filma **Divji fantje ceste** (Wild Boys of the Road, 1933), fotografije, objavljene v *Los Angeles Examinerju*, pa so posneli z igralci, ki so jih plačali h'woodski studii. Chaplin v svoji avtobiografiji pravi, da so mu politična stališča najbolj usodno zaznamovali predvsem trije – Upton Sinclair, H.G. Wells in Harold Laski. Toda bil je še četrti: Franklin D. Roosevelt. Prvič, Chaplin ga je med predvolilno kampanjo burno podprl, in drugič, ob inavguraciji ga je hipnotiziral prav tisti Rooseveltov mitski govor ("*The only thing we have to fear is fear itself*" itd.). Roosevelt je s kvazisocializmom, ki ga je napovedal Wells, reševal kapitalizem, Chaplin pa je z govori reševal Roosevelta in New Deal, ali bolje rečeno – nastopal je kot Rooseveltov surrogat. Rooseveltov inavguralni govor je – med vojno, v najtežjih trenutkih, ko ga je Roosevelt najbolj potreboval – impersoniral na shodu v San Franciscu, kjer je agitiral za pomoč Rusiji in odprtje še druge protinacistične fronte ("*Rusi so naši zavezniki, toda ne borijo se le za svoj način življenja, ampak tudi za našega*"), na shodu v New Yorku, kjer je spet agitiral za pomoč Rusiji in odprtje druge fronte ("*Demokracija bo živel ali pa umrla na ruskih bojiščih. Usoda zavezniških nacij je v rokah komunistov.*"), in na koncu **Velikega diktatorja**, svoje komedije, ki je pod krinko smešenja Adolfa Hitlerja agitirala za ameriško intervencijo, za ameriški vstop v II. svetovno vojno, s čimer se je kakopak dobro ujela s politiko samega Roosevelta; ta je iskal dobro pretvezo za ameriški vstop v II. svetovno vojno, ki mu je desnica – in tudi del demokratov, predvsem izolacionistov – ostro nasprotovala. Chaplinu se je zdel ta govor tako strateško pomemben, da je v filmu prvič spregovoril. V **Modernih časih**, posnetih leta 1936, ko je že kraljeval zvok, se je tako divje in panično boril s tekočim trakom in novodobnimi mašinami, kot da se ne bi mogel odločiti med kapitalizmom in komunizmom, toda njegovega glasu ni bilo slišati. Prvič je spregovoril kot Hitler, alias Hynkel, diktator Tomanie – in kot judovski brivec, njegov dvojnik. Da bi "zadel" Roosevelta, je moral spregovoriti – njegov glas je imel politično zrno. Če je hotel biti prepričljiv, potem je moral govoriti kot Hitler. (Do podobnega sklepa pride v **Kraljevem govoru** [The King's Speech, 2010] novi britanski kralj.) Njegova vojna govora – v San Franciscu in New Yorku – sta bila le nadaljevanji njegovega filmskega govora, ki je bil nadaljevanje Rooseveltovega inavguralnega govora.

Ko je bilo konec II. svetovne vojne, se je začela hladna vojna – ko se je začela hladna vojna, je Ameriko zgrabila paranoja – ko je Ameriko zgrabila paranoja, se je začel histerični lov na "čarovnice", komuniste, subverzivne, nelojalne in nepatriotske elemente. Med temi elementi se je hitro znašel tudi Chaplin. Trikrat so celo najavljali, da ga bodo poklicali pred Kongresno komisijo za protiameriške dejavnosti (HUAC), toda njegovo pričanje so potem vedno preložili. Iz preprostega razloga: Kongresna komisija ni imela niti enega dokaza, da je Chaplin član komunistične partije – ali pa da je bil član kdaj prej. Ja, udeležence na shodih je med vojno nagovarjal s "tovariši". Ja, rekel je, da noče "*stopiti med sovražnike komunistov*". In ja, rekel je, da "*se čuti dokaj prokomunistično naperjenega*". Toda njegove članske izkaznice niso našli. Na koncu so mu sporočili, da njegovo pričanje ne bo potrebno. Kongresna komisija se je očitno ustrašila, da ne bi mogla dokazati njegovega članstva v komunistični partiji, kar pomeni, da bi bil Chaplin zdaj čist – tega pa Kongresna komisija ni hotela, zato ga je raje pustila v tem nedorečenem, neodrešenem, kompromitiranem stanju, ki je dopuščalo manipulacije in šikaniranja.

Leta 1947, ko je Kongresna komisija začela s svojim prvim valom zasliševanj, je imel FBI o Chaplinu že več kot 2000-stranski dosje, ali natančneje: FBI ga je preiskoval, nadzoroval in zalezoval že 25 let. Preiskovati ga je namreč začel že leta 1922, v času protikomunistične histerije ("Red Scare"), ki je sledila oktobrski revoluciji in koncu I. svetovne vojne, potemtakem leto po srečanju s H.G. Wellsom. Toda preiskovati ga ni začel zato, ker ga je sprejel kontroverzni Wells, ampak zato, ker je on sam priredil sprejem za Williama Z. Fosterja, delavskega voditelja, ki se je kasneje – v tridesetih – prelevil v generalnega sekretarja ameriške komunistične partije. Pogosto je obiskoval tudi magnata D.C. Jamesa, čigar sin je bil komunist, družil se je z delavskim agitatorjem z vzdevkom "Plotkin", ameriški komunistični partiji pa naj bi daroval tisoč dolarjev – FBI ga je vzel na muho. Podpiral je Roosevelta in New Deal: v očeh ameriške desnice je bil zdaj to komunistični simptom. Med vojno je agitiral za pomoč Rusiji in odprtje druge fronte: v očeh desnice je bilo to podpiranje in legitimiranje komunizma, dajanje utehe drugi strani. In seveda, ker je imel burno romantično in seksualno življenje, ker se je stalno ločeval, ker se je poročal z mladoletnicami (Mildred Harris, Lita Grey) in ker je Joan Barry, nesojena starleta, bombastično oznanila, da je oče njenega nezakonskega otroka (in da jo je prej dvakrat prisilil v splav), je v očeh desnice veljal za nepatriotskega in neameriškega, za škandalozni tujek, ki ne spoštuje ameriške tradicije in ameriških moralnih vrednot. To, da je nasprotoval Kongresni komisiji in da je podprl progresivno stranko ter njenega predsedniškega kandidata Henryja Wallacea, ga je še dodatno "kompromitiralo".

Ko so ga enkrat zreducirali na komunist ali pa na komunističnega simpatizerja oz. komunističnega sopotnika, je tudi njegov *alter ego* – Tramp oz. Little Fella oz. Potepuh, mali človek s cilindrom, žaketom in prevelikimi čevlji, dober in zloben, mehak in trd, sočuten in krut, nežen in grob, pošten in zvit, dobrodušen in maščevalen, filantropski in egoističen, burlesken in patetičen, vedno sam proti represivnemu sistemu, vedno na begu pred zakonom in policijo ter vedno v boju proti grdim debeluhom – izgledal drugače: kot rušitelj kapitalizma,

podjetništva, privatne lastnine, volje do bogastva, ameriškega sna in ameriškega načina življenja. Nič drugače niso v novi optiki izgledali njegovi filmi, recimo **Deček, Zlata mrzlica, Cirkus** in **Luči velemesta**: to niso bile več burleske, ampak kritike moralnih in ekonomskih paradoksov kapitalizma. In tudi **Gospod Verdoux**, ki ga je posnel leta 1947, ni več izgledal kot film o serijskem morilcu, ki zapeljuje in pobija ženske, ampak kot film o komunistu, ki zapeljuje in pobija bogatašnje, da bi lahko preživel svojo ženo in otroka. Jasno, tudi **Gospoda Verdoux** je končal z rooseveltovskim govorom: *"Imajo me za množičnega morilca, toda mar svet ne spodbuja prav tega? Mar ne ustvarja orožja za množično uničevanje? Mar ni nič hudega sluteče ženske in otroke razstrelil na koščke? In mar ni tega storil znanstveno? Kot množični morilec sem v primerjavi z vsem tem le amater!"* To je bil protihladnovojni govor – in vsak protihladnovojni govor je v novem zgodovinskem kontekstu veljal za prokomunističnega. Kdor je proti hladni vojni, pomaga komunistom! Kdor je proti hladni vojni, je komunist! Kdor je proti hladni vojni, je proti Ameriki!

Kako to, da človeku, kot je Chaplin, sploh pustijo, da živi v Ameriki, je tedaj vprašal senator William Langer, ki je skušal skozi senat spraviti zakon, po katerem bi lahko Chaplina, ki ni bil ameriški državljan, po hitrem postopku deportirali, medtem ko je neki kongresnik zahteval takojšnjo deportacijo, to pa zato, ker kvari moralo, ker snema "gnusne filme" in ker noče sprejeti ameriškega državljanstva, ker torej sploh noče biti Američan. Chaplin je hotel leta 1948 odpotovati v Britanijo, kjer naj bi snemal film, a si je premislil, ker sta ga začela preiskovati še ministrstvo za finance in urad za naturalizacijo, tako da je kazalo, da mu ob vračanju v Ameriko vstopnega vizuma ne bodo izdali.

Leta 1952 je posnel tragikomične, somračne, avtobiografske **Odrske luči**, film o ostarelem, utrujenem, neperspektivnem klovnu, odvečni delovni sili, starem grešniku, ki ga nič več ne šokira in ki umira – ne prvič, ne zadnjič. Desnica je takoj pozvala k bojkotu. Dvorane so prikazovanje odpovedovale. Mediji so ga minirali. Še isto leto je odprodal svoj delež v filmski hiši United Artists, ki jo je ustanovil z Davidom W. Griffithom, Mary Pickford in Douglasom Fairbanksom, ter odšel v Evropo, na londonsko premiero **Odrskih luči**, toda ko je odhajal, ga je zvezni tožilec James McGranery obvestil, da ponovne vstopne vize morda ne bo več dobil, to pa zato, ker ni ameriški državljan in ker velja za moralno spornega ter politično nevarnega in subverzivnega. Če bo hotel dobiti vstopni vizum, bo verjetno moral najprej pred komisijo, ki bo preučila, ali je z moralnega in političnega vidika sploh sprejemljiv. V Ameriko se potem ni več vrnil.

Naselil se je v Švici, posle v Ameriki je urejala njegova žena, Oona O'Neill, hči dramatika Eugena O'Neilla, v Ameriki je prepovedal prikazovanje svojih filmov, leta 1957 pa je v Angliji posnel **Kralja v New Yorku**, fantazijsko satiro o ameriški demokraciji, v kateri je igral kralja fiktivne Estrovije, ki prebegne v Ameriko. Ker je nasprotoval jedrskemu orožju, so ga zrušili in izgnali. Tudi v Ameriki ni nihče navdušen nad njegovim predlogom, da bi jedrsko energijo uporabljali izključno v miroljubne namene. Ker je brez prebite pare, se začne preživljati z nastopanjem v reklamah, tako da postane zelo popularen. Vsi ga hočejo imeti v svojih reklamah. Kralj, ki se je še malo prej posmehoval Hollywoodu in rokenrolu, naposled vzljubi Ameriko, toda njegova fasciniranost traja le toliko časa, dokler ne sreča genialnega, brezdomnega dečka (Michael Chaplin), čigar komunistična starša so zaprli, ker nista hotela ovajati pred Kongresno komisijo za protiameriške dejavnosti, in ki se potem sam prelevi v ovaduha, da bi ju rešil. Kralj obsodi ameriško "norost", kar ga pripelje pred Komisijo, kjer naj bi odgovoril na "absurdno vprašanje" (Ste zdaj ali pa ste bili kdaj prej član komunistične partije?), toda na koncu Ameriko raje zapusti. Pod častjo mu je, da bi se skliceval na "kraljevski privilegij" (alias peti amandma).

Jasno, **Kralja v New Yorku** v Ameriki niso prikazali, ker je veljal za protiameriškega – za delo človeka, ki se je obrnil proti Ameriki. Prvič so ga prikazali šele leta 1972, ko se je vrnil v Ameriko, da bi prevzel častnega oskarja – ovacije v dvorani so trajale 12 minut. Naslednje leto je dobil še oskarja za glasbo v **Odrskih lučeh** – za melodijo, ki je bila velik radijski hit, ko je leta 1952 zapuščal Ameriko.

Kot je dahnil v **Odrskih lučeh**: *"Čas je najboljši avtor – vedno napiše perfekten konec." ■*



Odrske luči

*Trideset let mineva, odkar je Charlie Chaplin v **Odrskih lučeh** s sredstvi samega filma opravil s Charlotom.*

Film je prišel na dan leta 1952. Ganjena Francija si je popevala o "dveh copatkih iz belega satena / v srcu poplesujočega klovna". Dobro. Francija se je hitro razjokala. Predvsem zaradi olajšanja, da je pred njo zopet stari Charlot, ta uboga, še prečloveška para, ob kateri so lahko pozabili na vso filmsko jedkost **Gospoda Verdouxa**. Bil sem majhen, dovteten za vplive, vsega je bilo preveč in gotovo me je ganila špica filma. Spominjam se imena Calvero (zaradi "kalvarije") in takrat še neznane igralkice (Claire Bloom, ki bo nekega dne chaplinovska na čisto svoj način v velikem in neznanem Cukorju **The Chapman Report**, 1962). Pa našminkani, koprneč obraz starega klovna, ki sem se ga tekom let spominjal z vedno večjo muko.

Deset let pozneje pa je cela generacija cinefagov in pravičnejšev Chaplina pričela zavračati. Bahavo je ignorirala tega preveč uradnega velikana, sicer ne do te mere, da bi ga (kot Dalí) razglasila za "pavliho", a gotovo odločena, da se mu izogne. Genij – to je bil Buster Keaton. Večji poet, bolj beckettovski, bolj marsovski, bolj nadelan, manj sentimentalni in prav nič željan privrženec. Chaplin je poleg tega svoj neuspeh še predobro simuliral, medtem ko je Keatona dejansko za vekomaj pokopal. Krivica je bila res prevelika. Chaplinu se je posrečil še ta podvig, da v avtobiografiji niti enkrat samkrat ni omenil nekdanjega rivala Keatona, katerega je konec koncev dobro poznal in mu prav v **Odrskih lučeh** celo naklonil majhno nemo vlogo. Iz milostnih ali sadističnih vzgibov? Chaplin, pripoveduje Robert Benayoun, *"je angažiral Keatona, katerega kariera je bila v očitnem razsulu. Ponudil mu je nepomembno vlogo napol slepega pianista in ga, če gre verjeti govoricam, za ta kratek nastop sramotno podplačal."*

Mine še deset let. Celo cinefagi se naučijo živeti. Sam svet pa je obenem chaplinovski: brcamo in smo brcnjeni. In tudi pravici je bilo zadoščeno, dobro ji je bilo zadoščeno: Keaton je vstopil v panteon velikih cineastov *in extremis*. Lahko se torej povrnemo k Chaplinu, k njemu, ki je večno živ. Hipoteza vzhaja malo po malo. Zgodnji "Charlot"? **Gospod Verdoux**? Oba sta krasna v svoji hudobiji. **Parižanka**? Lepa, ker je neznana in ker v njej Chaplin ne igra. **Grofica iz Hongkonga**? Čudovita, ker se ob njej kuja skoraj cel svet. Itd., itd. Znova se izrisuje obraz človeka, ki je kljub vsemu svoboden. A **Odrske luči**? Ne in ne, zavoljo Keatona ne. Toda, ali moramo biti bolj keatonovski od Keatona? Slednji ni imel pripomb na Chaplinovo obravnavo: *"Ko so ga kasneje spraševali o tem,"* nadaljuje Benayoun, *"se je zadovoljil z veličastnim odgovorom: 'Za Chaplina bi delal tudi brez plačila.'" Kdo je potemtakem zmagovalec pri tem vzvišenem slepomišljenju? Ko so se leta 1978 **Odrske luči** spet pojavile na platnih, sem se torej radostno odpravil v Canosso. Od špice dalje sem bil povsem ganjen. Beli saten, copatki in klovno srce so bili še vedno v sijajni formi.*

Zgodba teh luči in tega odra je zelo preprosta. Smo v Londonu in Calvero, kabaretski komedijant (Chaplin), je le neki *has been*, ki je že preživel svoje najboljše dni in živi od priložnostnih nastopov. Mukoma se prebija skozi vsakdan, svojo bedo pa deli z mlado plesalko, ki jo je ohromila nesrečna ljubezen. Skupaj sta kot Losers and Co. A medtem ko njemu pri prvi vrnitvi na oder povsem spodleti (ko v Middlesexu prepeva obupni napev "Življenje sardine", ga izžvižgajo), pa se plesalki, zahvaljujoč njegovi pomoči, povrne volja do življenja in do ljubezni – postane zvezda. Calvero ponikne in berači po pubih: nato ga najdejo, ga kljub vsemu obsujejo z ljubeznijo, organizirajo njegov *comeback*, najamejo ploskače in Calvero prične svojo točko (prav to s Keatonom) pred "okronanimi glavami Evrope". Triumf. Calvero pade v velik boben in si polomi križ: umirajočega ga odnesejo (*"prav rad bi si odpočil, a sem se zagozdil"*). Gromki aplavzi, hudourniki solza. Konec. Tri opažanja.

1. Chaplin se prav dobro spozna na občutja. Če želite v delu videti, kaj je nezavedno, kako imajo besede svoj učinek ali kako se odvija nek transfer, si oglejte razmerje med postaranim glumačem in mlado plesalko.
2. Chaplin se prav dobro spozna na gledališki oder. Kako sicer pojasniti, da je njegova točka (z obupnim "Življenjem sardine"), s katero se je pred tem osramotil, pred okronanimi glavami takšen uspeh? Ta prizor je čuden, je malce "prelep, da bi bil resničen". Morda gre za smrt, o kateri sanja glumač, za nestalnost občinstva, ki se enkrat za spremembo obrne njemu v prid.
3. Chaplin se prav dobro spozna na film. Moledovati pred publiko iz mesa in krvi, na dejanskem odru, da naj ga ljubi in ne obmetava s paradižniki, je ceneno ali pa patetično – po izbiri. A to je pač teater: ne vleče se prav dolgo. Ko pa je vse to posneto na film, s strašljivo frontalnostjo Chaplina kot cineasta, se nas dotakne nekaj čisto drugega. V kadru: koprneči pogled genialnega glumača. V protikadru, okamnele vrste občinstva. In še mi sami, za povrh vsega.

Kajti Calvero gleda prav vsa občinstva (in tudi nas, ta večer, pred našimi majhnimi teveji). Občinstva prihodnosti, še nerojena, gleda jih, ne da bi jih videl. Tako na slepo, za vsak primer. In patetičnost tega ni sentimentalna, je esenca samega filma.

Na koncu le še to. Ves svet je **Odrske luči** razumel kot ganljiv večer poslavljanja, kot solze velikana, ki je na koncu. Mislili smo, da ta film ljubimo, ker je zadnji. Popolna zmota! Chaplin je preživel vsako svoje slovo, posnel je še dva filma (ki ju ni nihče videl). Zadnji film, **Grofica iz Hongkonga**, in svoj predzadnji (zame najlepši) **Kralj v New Yorku**. Tam ni več nobenega slovesa, nobenega patosa, temveč neka osvobojenost tona, ki je film ne pozna. Kot Tati, ki je pravkar umrl, Chaplin nikoli ni gledal nazaj. Pri **Odrskih lučeh** gre torej za resnično slovo, saj se je potem odpravil naproti nečemu drugemu. ■



Odrske luči

kralj brez razvedrila



Kralj v New Yorku

Leta 1957 je emigrant Chaplin v Londonu posnel **Kralja v New Yorku**. Formalno gre za: poravnavanje grenkih računov z makartizmom. V resnici gre za: željo nadaljevati, kljub vsemu, z novim svetom.

Rezime predhodnega poglavja. Po **Odrskih lučeh** Chaplin opravi s Charlotom. Bo ta zločin ostal nekaznovan? Pravzaprav ne, saj sta bila njegova zadnja dva filma dokaj čemerno sprejeta in le redko obravnavana kot pomembna. Leta 1957 torej emigrant v emigraciji v Londonu v enajstih tednih posname **Kralja v New Yorku**. V Parizu pa ga začudeni časnikarji vidijo, kako s seboj pritovori sto kilometrov posnetega traku, ki ga bo zmontiral sam ali skoraj sam, v zaporedju scenarija. Chaplin je bil genij, brez dvoma, a prereditko je povedano, da je bil tudi resnični garač. Mladi montažer iz tega obdobja, Henri Colpi, se spominja, kako je tega šestinšestdesetletnika videl v vsem dnevu jesti en sam paradiznik. En paradiznik!

Film (črno-bel, s fotografijo Georgesa Périnala) pripoveduje zgođe in nezgođe kralja Shahdova, ki ga je revolucija pregnala iz domovine in ki se je zatekel v Združene države, s svojim bogastvom, s svojim premierjem (ki mu nato bogastvo ukrade) in z neskončno zmožnostjo čudenja nad "american way of life" vred. Shahdov, ta poslovanjena senca s ščepcem Iranca, se hitro znajde brez prebite pare; po srečanju z An Kay (Dawn Addams), svojo mlado sosedo, ki dela za televizijo, pa odkrije svet oglaševanja. Padli kralj brez prestola tako zasluži nekaj denarja, a vse, kar mora povedati v reklami, je: "Mnjam, mnjam." Po enem razočaranju za drugim nato zagrenjen odide, kot je prišel.

Tega filma v celoti ni mogoče povzeti, saj ga sestavlja vse tisto, kar je Chaplina trpinčilo leta 1957, nekaj let po smrti Charlota torej. Prav gotovo gre za satiro Amerike, hladne dvoilčnosti družbe, ki se je mukoma izvila iz makartizma, ter novih tehnoloških oblik nekomunikacije med ljudmi. Ko je bil film prikazan, niso v njem videli ničesar drugega kot poravnavanje računov med Chaplinom in ZDA, pa še to ne najbolj prepričljivo. Danes se nas ta satira manj dotakne, ker sta televizija in oglaševanje del naših običajev in ker se na svoji poti Shahdov-Chaplin z obema srečuje le na bežen način. **Kralj v New Yorku** je filozofska, če ne kar voltairovska pripovedka, ki jo Chaplin (ki bo svoje življenje zaključil v Švici, v Veveyju) živi v nekakšnem imaginarnem Fernayu, od koder (s kotičkom očesa) nadzoruje svet.

Še več, mislim, da je mogoče na ta film gledati kot na zelo logičen trenutek v Chaplinovem življenju in karieri. Je njegov najbolj tatijevski film. In tudi film, ki je povrh vsega prepričan, kolikor se to že zdi naduto, da ima kaj za povedati o velikih vprašanjih tega sveta. Leta 1957 je med temi "velikimi temami" gotovo makartizem, med problemi "forme" pa so vprašanja, ki jih ostareli Chaplin zastavlja o prihodnosti *medijev* (četudi beseda takrat še ni v modi) in *komičnih* zmožnosti teh medijev.

Kot Tatija tudi Chaplina vznemirja možnost razčlovečenja sveta, a kot Tati se ji tudi sam ne more upreti, preveč si želi okusiti ta spremenjeni svet, ki se bo vrtel naprej brez njega. V filmu kar naprej srečuje stvari, ki so bolj "moderne" od njega: naj gre za obrazni lifting, ki se mu podvrže, za genialnega otroka (njegovega sina Michaela Chaplina), s katerim se sreča v napredni šoli, ali za vseprisotno oglaševalsko retoriko. Preizkuša jih, se zamisli, jih posname, in nato posname še sebe, kako jih preizkuša.

Tako vstopa v to "keep smiling" kraljestvo z vitalnostjo uničujočega smeha; tako vdira v svet simulakrov. On, ki je bil vaje preproste igre resnice-laži, je nekoliko zgubljen. A kar spotoma, potem ko ves čas snema na ta frontalen, ekonomičen način, s fiksnimi kadri in brez sence narejenosti, postane film hladnokrvno pretresljiv. Pretresljiv, kot sta srečanje z genialnim begavčkom in način, na katerega se stari Shahdov sooči s svojim nekdanjim diskurzom (dogmatičnim, levičarskim), ki prihaja iz dečkovih ust. Prisluhne mu s trpko dobrohotnostjo tistega, ki se je

osvobodil želje po razpravljanju na dolgo in široko. ■

Serge Daney, "Un Roi sans divertissement",
Libération. 13. december 1982.

Jonathan Rosenbaum znova odkrivati chaplina

Chaplinove pomembnosti ne moremo nikakor doumeti brez obdelave zajetnih zalogajev dvajsetega stoletja, in to z univerzalne, prej kot lokalne perspektive. Zato moram reči, da nimam veliko potrpljenja za kolege, ki še vedno mislijo, da je mogoče Chaplina na kakršenkoli način primerjati z Busterjem Keatonom, bodisi kot *slapstick* igralca bodisi režiserja. Kot je pred leti izpostavil Gilbert Adair, Chaplin enostavno ne pripada zgodovini filma; pripada zgodovini sami. Zato je zame pri primerjavah Chaplina s Keatonom glavni problem, da s takšnim dejanjem implicitno zanikamo prav zgodovino samo.

Še manj koristno od debate o Chaplinu proti Keatonu je neko sodobno zavračanje Chaplina, ki ga odpravi kot sentimentalista, kot relikvijo devetnajstega stoletja, kot neznosnega egoista, kot tehničnega ali intelektualnega primitivca. Ne zato, ker se ne moremo vrniti k določenim vidikom njegovega življenja in dela ter poiskati dokaza v

prid ene ali vseh navedenih obtožb, ampak zato, ker s se tem vdamo v reduktivno branje, ki izključi kopico drugih in enako pomembnih stvari. Veliko bolj sem naklonjen hiperboli Jean-Marie Strauba, ki Chaplina v provokativni obrambi razglasi za največjega vseh filmskih montažerjev – nazadnje in v najbolj tehni obliki se to zgodi v čudovitem dokumentarcu Pedra Coste **Kje počiva vaš skriti nasmeħ?** (Où ġit votre sourire enfoui?, 2001), ki beleži delo in pogovore Strauba in Danièle Huillet med montažo ene izmed verzij njunega filma **Sicilia!** (1999). Straubov zagovor te ekstravagantne trditve je nadvse premeten: ker je Chaplin natanko vedel, kdaj se kakšna gesta prične in kdaj konča, je natanko vedel tudi, kdaj opraviti rez. Ta opazka izdaja bolj bližnje in dolgotrajnejše ukvarjanje z nekim delom kot vsa jedrnata in ohola zavračanja skupaj. In ker je tudi sam Straub veliko bolj (radikalno) tradicionalen in konzervativen, kot se ga navadno slika, nam s tem mogoče pravi, da Chaplin, kljub vsemu, ostaja naš sodobnik – nekdo, od katerega se lahko še vedno učimo in se z njim pogovarjamo brez blagohotnosti in opravičil.

V podobnem duhu bi trdil, da tisti, ki se **Kralja v New Yorku** otepajo zato, ker se jim Chaplinove ideje v filmu zdijo preveč očitne, enostavne ali zagrenjene, prav gotovo spregledajo, kako večino svojih skrbno negovanih levičarskih in antinacionalističnih prepričanj položi v usta zoprnega in nesramnega mulca (Michael Chaplin), ki Chaplinovemu kralju med svojo tirado komajda pusti do besede. To nakazuje na Chaplinovo dialektično in tudi samokritično plat – da ne omenjamo določene intelektualne širine –, ki so mu jo pripravljene priznati le redki komentatorji. Kot pri Marilyn Monroe – karizmatični figuri, ki ima s Chaplinom več skupnega, kot bi se zdelo na prvi pogled – naletimo na neko kompulzivno zanikanje njegovega intelekta, ki je tako globoko vraščeno in privzema vrsto (nepremišljenih) oblik, vključujoč premiso, da je pomanjkanje inteligence nekaj samo na sebi razvidnega, da se lahko ob njej vprašamo o vseh ideoloških določilih, ki ta priljubljeni domislek ohranjajo pri življenju. In tudi ko se soočimo z določenimi anomalijami – kot je Chaplinovo občudovanje **Ivana Groznega** (svojo vzporednico ima v zanimanju, ki ga je Marilyn Monroe gojila do *Bratov Karamazovih*) –, je običajno impulz ta, da to ali ono pretenzijo filmske zvezde pokroviteljsko "toleriramo" ter skušamo takšno informacijo racionalizirati, dokler ne bo prenehala obstajati. Pogosto se zdi, da redni napadi na Chaplinovo "staromodno" tehniko temeljijo v predpostavki njegove naivnosti in/ali nečimrnosti. Domnevno naj bi to ilustrirala tipična anekdota: asistent na snemanju Chaplina opozori, da se v kadru vidijo tračnice, on pa odgovori: *"Nič hudega. Ko sem jaz na platnu, publika ne vidi ničesar drugega."*

Nimam pojma, ali je ta zgodba pristna, vendar pa v končni analizi to sploh ni pomembno. Naj je Chaplin kaj takega dejansko izrekel ali ne, je v njegovem delu preveč dokazov za točnost te izjave, da bi Chaplinova nedolžnost ali egoizem v njej sploh še lahko igrala osrednjo vlogo. Meni najljubši primer je hkrati ena najbolj znanih sekvenc v Chaplinovi kinematografiji, za katero bi potemtakem domnevali, da bo tudi najbolj skrbno preučevana: zaključni trenutki **Luči velemesta**, ko izmenjujoči se veliki plani Potepuha in dekleta s cveticami, ki se ji je malo prej povrnil vid, beležijo njeno spoznanje, da je on njen dobrotnik, da je on plačal njeno operacijo – kot tudi njegovo spremljajoče zavedanje, da je spregledala in da zdaj ve, kdo je on v resnici. *"Ko se ji v tišini približa, ga prepozna po njegovi plahi, prepričani in sijoči radosti,"* je v članku "Comedy's Greatest Era" nepozabno zapisal James Agee. *"In on prvič prepozna samega sebe v groznih spremembah njenega obraza. Kamera le izmenja nekaj tihih velikih planov čustev, ki prehajajo in se krepijo na vsakem od obrazov. Dovolj je videti to, da ti shira srce; gre za največji dosežek igre in najvišji trenutek vseh filmov."*

Seveda temu niti v sanjah ne bi oporekal. A koliko gledalcev je opazilo, da se izmenjujoči veliki plani, ki jih opisuje Agee, prav očitno ne ujemajo? Ko potepuha gledamo od zadaj, drži dekletovo cvetico ob boku; ko pa ga gledamo od spredaj, drži isto cvetico v isti roki pred svojim obrazom. Ta diskontinuiteta plana/kontra-plana se celo večkrat ponovi pri isti postavitvi kamere. Če se zaustavimo in vprašamo, zakaj skoraj nihče nikoli ne opazi te napake, bi sam ugovarjal tezi, da je kriv neki spodrsrljaj v Chaplinovem perfekcionizmu. Še več, vprašljivo se mi zdi, ali to sploh lahko imenujemo spodrsrljaj, ko pa so na koncu zares pomembna le čustva in dvoumnost, ki jih vsebujejo ti posnetki. Gre torej za sekvenco, ki bi jo morali pokazati in opisati vsakemu študentu filma, ki je kadarkoli verjel, da je ujemanje osi pogleda nekaj več kot zgolj rutina pri snemanju filma.

Pristopimo k zadevi z druge strani in pomislimo še na domeno surove doživetosti, ki jo ustvarijo Chaplinovi filmi. Je kdaj obstajal kakšen umetnik – ne le v zgodovini filma, ampak mogoče kar v zgodovini umetnosti –, ki je imel toliko in v tako živem detajlu povedati o tem, kaj pomeni biti reven? Dickens, še en umetnik, ki mu je pogosto očitana sentimentalnost, bi morda lahko nastopal v tej stavi, gotovo pa nobena druga figura dvajsetega stoletja. In ker v času Chaplinovega vrhunca na svetu nedvomno ni človeka, ki bi bil bolj znan in ljubljen – v pošteev ne pride niti njegov zapriseženi nasprotnik Hitler, še manj pa kakšen drug umetnik –, pomeni razpravljati o Chaplinu kot le še enem scenaristu, režiserju ali igralcu, da smo tisti svet in tisto zgodovino pustili na cedilu.

Odlomek iz: Jonathan Rosenbaum, "Rediscovering Charlie Chaplin", v *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia*, University of Chicago Press, Chicago, 2010, str. 88–90.

Edina figura umetnosti, ki se mi zdi vsaj približno primerljiva s Chaplinom – z velikim poudarkom na "približno" – je Louis Armstrong, in še ta v zgolj nekaj potezah: v tem, da prihaja z absolutnega dna družbe in si pribori določeno etično eleganco ter plemenitost, pa tudi zanj značilno vrsto karizme in radosti, ki sta jo oblikovala tako bistrost duha kot počestna komedija; v tem, da na novo definira parametre neke umetnosti, ki je takrat nova in povezana zlasti z Ameriko, medtem pa dozori v svetovno znanega popotnika in svojevrstnega državnika. ■

Prevedel Nil Baskar.



fotografiji iz filmov:
Kraj v New Yorku

Gospod Verdoux

I.

Vedno govorimo, da bi slepim povrnili vid. A zakaj le, če raje ne bi videli? Tega, kar je iz stoletja v stoletje pred njihovimi očmi, še niso zagledali, medtem ko so se videči tega že zdavnaj naveličali. Kako bodo torej spoznali to, kar le s težavo dobiva obliko in kar razumejo le redki, tudi med tistimi, ki vidijo? Kajti pred nami je nova umetnost, ki je umetnost gibanja, torej samega principa vsega, kar je. Umetnost, ki je od vseh najmanj konvencionalna, velikanski vizualni orkester, katerega predhodnike najdemo v indijskih reliefih in slikarjih drame linij ter množic v akciji – Michelangelu, Tintoretu, Rubensu, Delacroixu. Umetnost torej, ki je kot slikarstvo gibanja in nenehnega prerajanja, kot vidna simfonija, v katero se vpletajo ritem plesa in skrivnostne premene glasbene pesmi, se v njej včasih srečajo in se bodo nekega dne združili. Mehanka te nove umetnosti služi temu, da univerzum gibljivih oblik podvrže pogledu človeka in ga nato obnovi v prostoru, v katerem je trajanje časa pospešeno, potem ko ga je človek v svojem srcu že poduhovil in uredil. Nova umetnost torej, ki nima ničesar opraviti z gledališčem in ki jo je tudi zmotno – kot sem kdaj počel sam – povezovati s kiparstvom. Nova umetnost, še neorganska, ki bo svoj pravi ritem našla šele takrat, ko ga bo našla tudi družba. Zakaj jo torej definirati? Embrionalna je. Nova umetnost bo ustvarila svoje lastne organe. Kar lahko storimo, je, da jim iz kaosa pomagamo na svet.

En človek – en sam – vse to že dobro razume. En sam človek zna to novo umetnost igrati kot koncertni klavir, pri čemer se vsi čustveni in psihološki elementi, ki določajo vedenje in obliko bitij, zlijejo skupaj in prek enega samega filmskega izraza posredujejo kompleksno razodetje svojega notranjega doživljanja. Ta človek nikoli ne govori, nikoli ne piše, nikoli ne razlaga. Ni mu celo treba zamaskirati bežne geste v stilizirani simbol mimike. Človeška drama je z njim pridobila izrazni instrument, ki je onkraj vsakega dvoma in ki bo v prihodnosti najmočnejši med vsemi. Platno, na katerega pade snop svetlobe. Nasproti so mu naše oči. In za njimi srce. Nič več ni treba, da iz tega srca privre val deviških harmonij, nenanadno zavedanje nujnosti vseh stvari, zavedanje veličastne in poetične monotonije strasti. Kajti na tem platnu so oblike, ki se premikajo, obrazi, ki zrcalijo, tam je zamotana in nepretrgana igra vrednosti, luči in senc, ki se kar naprej oblikujejo in razkrajajo, da bi impulze in voljo, ki jo izražajo, združile z občutji in idejami gledalca.

Charlot je prvi med ljudmi, ki je uresničil dramo kineplastike – in nič drugega kot čiste kineplastike –, v kateri dogajanje ne ilustrira neke sentimentalne fikcije ali moralističnih namenov, temveč tvori monumentalno celoto; iz same notranjosti bitja projicira svojo vizijo nekega objekta v njeni dejansko vidni obliki ter v njenem dejanskem materialnem in čutnem okolju. Mislim, da je to izrednega pomena, da gre za velik dosežek, primerljiv s koncentracijo barvnih elementov v prostoru pri Tizianu ali koncentracijo zvočnih elementov v času pri Haydnu, kar ustvarja njihovo dušo in jo izkleshe pred našimi očmi. A tega se očitno ne zavedamo, ker je Charlot klovn, nasprotno pa je poet po svoji definiciji svečan človek, ki vas k spoznanju privede skozi vrata dolgčasa. Kljub temu pa je zame tudi Charlot poet, in to celo velik,

je kreator mitov, simbolov in idej, je porodničar neznanega sveta. Ne vem reči, česa vsega me je Charlot naučil in me ni pri tem niti najmanj dolgočasil. Tega ne vem in tudi preveč bistveno je, da bi se moralo definirati. Vsakič, ko se pojavi pred mano, me prevzame občutek ravnotežja in gotovosti, ki mi razmnoži ideje in odreši moje sodbe. Razkrije mi to, kar je v meni, kar je v meni najbolj resničnega, najbolj človeškega, če naj tako rečem. Mar ni izjemno, da lahko človek spregovori z drugim človekom na tak način?

Pred kratkim sem bral, ne vem več kje, da Charlot, kadar komponira svoje drame, ne spi. Da je nervozen, vzkljiv in raztresen ali da se ga polasti nenaden entuziazem, ko svoj razbolel in napet duh usmerja v njihovo realizacijo, tudi po šest mesecev skupaj. To me ni presenetilo. Še bolj pred kratkim sem bral, da se odpoveduje filmu. Temu nisem mogel verjeti. Kajti človek, ki razmišlja, se ne more odpovedati misli, če naj živi naprej. In Charlot misli, če mi odpustite ta obupen prislov, kinematografsko. Svoje misli se ne more rešiti drugače, kot da ji podeli čutno telo, v katerega je po naključju umestil neki simbol. Ne motimo se torej, ko rečemo, da je Charlot konceptualist. To, kar vtisne videzom, gibanjem, sami naravi, duši ljudi in predmetov, je njegova globoka realnost sama. Univerzum organizira v kineplastično pesem in to organizacijo kot kakšen bog zaluča v prihodnost – organizacijo, ki je zmožna usmeriti določeno količino čutenja in razumevanja in prek njih korakoma učinkovati na sleherni duh.

Vemo, kaj pravijo: Charlot ni nič drugega kot kinemimik.¹ Ne igra drugega kot svojo vlogo. Toliko bolje, kajti on sploh ne "igra vloge", pač pa zasnuje neki celovit univerzum in ga nato prevede s sredstvi Filma. Dramo si predoči, ji določi pravila, jo uprizori in izpopolni. Ločeno odigra vse svoje stranske vloge in svojo glavno, nato vse to združi v končno dramo, potem ko jo je raziskal z vseh koncev, si jo ogledal z vseh vidikov. Napreduje kot velik slikar, izhaja iz globalne gmote, po kateri je dramo zasnoval, nato ustvari njene štrline in vdolbine ter kontraste, ki izhajajo iz njih, in pri tem nenehno izbira, kombinira in karakterizira; ali kot skladatelj, ki razpolaga z orjaškim orkestrom in zajema v njegovo polifonično bogastvo, da bi v neskončnost variiral izraze svoje žalosti, radosti, osuplosti, razočaranja. Kar ustvarja, je v svoji osnovi arhitektura, ki vznika na vsakem koncu zasnovane, okoli katere je organiziran film; neka vase zaprta in pravzaprav krožna zgradba, katere sleherni del je določen v skladu z idejo celote, tako kot je pri starih bizantinskih cerkvah velika osredja kupola obkrožena z majhnimi, zajedavskimi kupolami, da se zazdi, da prav glasba vseh teh obel narekuje njihov ples in usmerja tekočo harmonijo njihovega gibanja. Arhitektura, ki je v Charlotovih možganih in ki se s tolikšno natančnostjo preslika v njegovo gesto, da se ta – naj deluje še tako nebrzdana – kot pri ritmičnem plesu ali baletu vselej uravnesi okoli osrednje ideje, žalostne in komične obenem, iz katere zajema svoja gibanja.

II.

Zelo očitno je, kaj Charlota ločuje od navadnega komika, od interpreta idej, čustev in oblik, ki jih ni ustvaril sam – a ne tudi od slikarja, glasbenika, geometra, pri čemer igrajo objektiv kamere, filmski trak in platno vlogo slikarskega platna, čopiča, barv, kompasa ali instrumentov orkestra. In očitno je tudi, kako kot slikar,

1 Govorim o Charlotu zadnjih dveh, treh let. Pred tem je bil le statist v tej in oni burki. Le kdo bi prepoznal Shakespeara ali Molièra, če bi nastopila v kakšni igri Eugèna Scriba ali celo Racina?

kot geometer, kot glasbenik zmagovito stopi v kraljestvo pesnikov ... Poglejte tega porogljivega škrate, kako poplesujoč izginja med sencami umazane ulice ali na obronku gozda. Pred nami je Watteau, je Corot, so velika drevesa, ki uokvirjajo venček plesalcev, je zelenomodri somrak, ki ponika pod listje. Je revež, ki ga odnaša sen, s svojimi pošvedranimi čevlji, z grotesknimi in očarljivimi burkami, med nimfami, ki se vrtijo prek sončnih trat. Obkrožen je z večnimi božanstvi – s čarovnico in sireno, s Herkulom ali celo Minotavrom, ki jih le s svojo majhno palico in s svojo nepremagljivo srčnostjo prežene nazaj v votlino –, ta vražič, ki svojo skromno radost in svoje smešne tegobe poveže v veliko, poetsko zaveznitvo z vetrom, s svetlobo, s šepetom v krošnjah, z odbleski v tokovih rek, s tožbo violine.

Drugje sem rekel, da ob Charlotu pomislim na Shakespeara. To sem prisiljen reči še enkrat, pa čeprav bo večina moje vztrajanje gotovo sprejela z vzvišenimi nasmeški; a ta vtis se mi vsiljuje vsakič, ko ga zagledam. Brez dvoma je njegova kompleksnost manj veličastna – Charlot ima trideset let in Shakespeare se mu odmika; in Shakespeare je le Shakespeare – a tudi pri njem je ta prestrastna, a lucidna liričnost. V srcu, ki se brez prestanka rojeva in brizga na dan, ima Charlot, kot on, to brezmejno domišljijo, ki v isti gesti spontano združi iskreno navdušenje nad tem, kako čudovito je življenje, in pa zavest, pospremljeno z nasmeškom in torej junaško, kako brezplodno je. Če se Charlot nagiba k smehu, kot se Shakespeare k lirični opojnosti, se tudi zato, da ubeži mučnim izkustvom življenja. Smeji se sebi, tudi ko trpi in tudi ko prepeva. Z neprizanesljivo jasnovidnostjo opazuje najbolj dehteče izlive srca in elemente čustev, v trenutku, ko se ti predajajo najisjajnejšemu objemu zvezd in polzijo po vijugah nekega ušesa.

Ubogi Charlot! Ljubijo ga in pomilujejo, on pa jih nasmeji, da jim je slabo. Kajti v sebi prenaša genij velikih komikov, kot breme, ki ga niti za hip ne odloži, razen ko bo na pomoč poklical še našo radost. Kot oni je obdarjen z izbrano domišljijo, ki v vsakem pripetljaju, celo v odvijanju vsakdanjega življenja samega, odkrije izgovor, da le malo ali pa močno trpi, da se sebi smeje na ves glas ali potih, predvsem pa vedno, ter mu omogoča videti ničevost pod razkošjem in čari videza. Vedeli smo, še preden je prišel, da se v vsaki drami skriva farsa in v vsaki farsni drama, a česa ne vemo zdaj? Pojavi se neki človek, in ker nam to odkrije, nas nauči vsega, kar smo vedeli. Njegova sredstva so enostavna, so sredstva, lastna veličini. Je Charlot, recimo, v veliki nevarnosti? Prav sredi nevarnosti se ga bo polastila ogromna raztresenost. Ga tare kakšna bridkost? Zamotil se bo z grotesknim užitkom, da jo pozabi. Ga prešine kakšno plemenito čustvo? Vmešal se bo človek ali narava, da ga osmeši. In ko ga bo sama ljubezen končno obsodila na kakšno patetično gesto, se mu bo pričelo kolcati.

Neskončna ironija strasti in vseh stvari! Naredila ga je takšnega, da lahko te strasti in stvari vidi le skozi njene oči. A poglejte, strašno je to, da si tudi on želi stvari in da izkuša strasti. Kdo lahko torej ugame, kaj si očita, kaj trpi in od kod mu ta izredni pogum, ki žene reveža, da se brez besede sleče za še večjega reveža? Njegova evangelijska dobrotà? Ljubi, in nihče tega ne vidi. Lačen je, in nihče tega ne ve. A to ga ne ujezi, celo osupne ga ne, saj se ves

čas opazuje in se zato ne more jemati resno. Da bi sprevidel vsa ta nasprotja, v katerih vsaka njegova gesta pridobi komično moč, mu ni treba opazovati sveta. Ta nasprotja so v njem, so on sam. So kristalno jasen izraz krutega spektakla, ki mu ga ponuja njegova lastna misel.

Da bi ta nasprotja dosegla neko višjo slogovno raven, jih Charlot premesti iz domene moralnega, ki odreja potek njegovih dni in ki njegovim plemenitim iluzijam neprenehoma zoperstavlja umazano realnost, v neskončno širšo domeno celote družbenega in psihološkega življenja, kjer se pod vsakim obrazom, vsako kretnjo, vsakim predmetom potuhnjen roga neki bog in čaka, da bo v srce nedolžnosti zadrhl zastrupljeno željo ali jo pobil z zmagošlavnim nasmehom neumnosti in surovosti ... Tako Charlot boksa, a ko se prikaže policaj, pleše. Tako ga pijanega vlečejo za noge, ko po poti ubere cvetico. Tako je težak in poprime, se utrdi, oznoji, vse zato, da bi ulovil muhe. Tako se odpravlja spat na odprtem polju in z desko zadela luknjo v ograji, da bi odvrnil prepih. Tako se v poplavljenem rovu, ko odbije ura, zavije v svojo odejo, se pretegne, zazeha in spokojen potone v vodo. Tako se umirajoč od lakote posadi pred krožnik fižola in ga nato prežvekuje ter požira enega po enega. Tako se odpravi sreči nasproti in tako zagledan je v oči svoje ljubljene, da spregleda vodnjak. Tako bi se odpočil od plesa, a usede se naravnost na kaktus. Tako bi lahko nadaljeval v neskončnost.

Njegova beda – kajti Charlot je beden, je boem, klatež, fantast, lahkovermež in tak lenuh, da je prisiljen za svoje preživetje ves čas sprejeti domišljijo in iznajdljivost, in tako naiven, da zapazi pest šele takrat, ko mu pristane na nosu –, ta njegova beda je platno, ki ga podolgem in počez izveze z zlato nitjo svoje fantastične, kipeče fantazije. Vidimo ga, kako nežno shrani svoje cape v sef banke, kako si pogladi nevidne manšete in kako všeč si je v hipotetičnem lošču popokanega in skrivenčenega usnja svojih švedrov. Kako skrbno omete prah s svoje palice. In eleganca, s katero to izvede, in tudi eleganca njegove prastare melone, rahlo povešene proti očem, ter vseh njegovih izrazov, pozdravov, manir in svetovljanskih nasmeškov, le še bolj poudari kontrast z njegovo pojavo – v obleki brez srajce, ki jo skupaj držijo zaponke, z enkratno silhueto razcapanega dandyja – in mu dodeli brezmejni komični čar, v katerem se razkriva izredna izvornost anglosaškega duha, od Shakespeara do njegovega poslednjega burkača.

Iz česa je ta izvornost sestavljena, sam težko povem. Bržkone iz nečesa radostnega in mračnega obenem. Brez dvoma tudi iz resnobne ravnodušnosti sredi največje farse. Iz naše volje po urejenosti in katastrofe naključja, ki sta vselej hkrati navzoči v vsaki besedi in gesti. Morda iz razmišljenosti sanjalca ob drami, ki se odvija pred njim, in njegovega presenečenja, ko ga ta potegne vase, ne da bi se je pred tem sploh zavedal, in njegovega ganjenega prihajanja k sebi, ker tej drami pač ne more ubežati. Kakorkoli že obrnemo, Charlot se je povzpел na enega najbolj strmih vrhov, kar jih je osvojil genij človeka, in tam vztraja s stanovitnostjo svojega sloga, ki ga je v celoti vtisnil svoji umetnosti. Ta veličasten slog je po monotoniji svojih osnovnih sredstev soroden antičnemu gledališču in siloviti osebnosti umetnika podeljuje neko usodno privlačnost,

neizogibno, kot sta noč in dan, kot letni časi, smrt ali usoda, a hkrati tudi neosebno. Govoril sem o njegovi palici in klobuku, o njegovih čevljih, o njegovih capah, ki so večni kot maske in koturni grške drame. A kaj poreči o njegovi hoji, ki sledi glasbenemu ritmu, o njegovih štrlečih stopalih, o njegovem radostnem, brezskrbnem poskakovanju, o obupanem majanju na eni peti, o nenadnih zasukih pod pravim kotom, o fantazijskih korakih v trenutkih nevarnosti ali borbe, o silueti tega mehničnega in neznatnega možica, pred katerim celo človeštvo poka od smeha?

III.

Naj povzamem. Človek, ki se izraža, nam zares govori šele takrat, ko pripoveduje o svojih doživljajih, in le če zna pripovedovati. O avanturah svojega duha, se razume, in ničemer drugem. Kajti kaj nam mar za to, kar se nam utegne pripetiti? Charlot uteleša svojo neprimernost za življenje, ki je tudi naša, kot to dobro ve filozof. Neprimernost, pred katero se umetnik tolaži tako, da svojim iluzijam nadene videz, in da s temi padlimi iluzijami odigra junaško farso, ki jo gleda v svojem ogledalu. Vselej tepen in vselej premagan se Charlot maščuje, a vselej brez kančka zlobe. Maščuje se s šalami ali pa – kar je še bolj smešno – z zmešnjavami, ki druge prisilijo, da sodelujejo pri njegovih ponižanjih. In to še kako. Ko izza ograje odveže vezalke policaju, ki ga čaka v zasedi, dobro vem, da to počne zanalasč. A ko pohodi protinasto nogo možaka, ki nadleguje njegovo drago, je to manj gotovo. Njegova nedolžnost in hudobija stopata vštric. A hkrati bo držalo, da se njegova nedolžnost razgalja prav prek hudobije. Ko se prepozno vrne v hišo svojega gospodarja in nastavi svojo ubogo zadnjo plat udarcem, ki pa ne pridejo, ali ko iz postelje rožlja s svojim umivalnikom in vlači čevlje po tleh, da bi gospodar mislil, kako je že pokonci, me prevzame neko božansko veselje. Kajti Charlot se ne maščuje samo v tistem hipu, ampak se maščuje za vse nas, za vse, ki so bili, in vse, ki bodo. S svojim fatalizmom in vdanostjo v usodo je premagal usodnost in vse despote. Kaj mu mar smrt in zlo? S svojim trpljenjem nam prinaša smeh. Bogovi se razbežijo na vse strani neba.

Bogovi bežijo, kajti Charlot stopi ven iz sebe, ko presoja strast, ki ga uničuje; in četudi sprejme njihovo nadvlado, jim odreče svoje spoštovanje. Tako si prisluži pravico, da sodi tudi našim strastem in nam dopusti, da se brez sramu soočimo z našimi hibami, našo bedo, našim obupom. Ne smeje se temu ali onemu, ampak sebi in potemtakem vsem nam. Človek, ki se lahko smeje samemu sebi, bo vse ljudi odrešil bremena njihove ničevosti. In ker je premagal bogove, bo za ljudi sam postal bog. Pomislite, Charlot nas lahko nasmeji s svojo lakoto – z *lakoto*. Njegovo obedovanje pri stojnici s krofi, ukane, s katerimi prikrije svoje zmikavstvo, se naredi raztresenega, brezbržnega; njegovo odsotno in ravnodušno vedenje, medtem ko mu želodec kriči od muk, ko je že ves slaboten, pepelnat, in ko na koncu pristopi policaj – vse to črpa svojo komično silovitost prav iz tistega trpljenja, ki ima smehu ponuditi najmanj. Lahkovernost sanjalca v dvorani nima s tem nič opraviti in tudi samoljubje bedaka ne. Zakaj se torej smejemo, ko pa smo bili sami lačni in so bili lačni celo naši otroci – sramota, ob kateri bi si iztaknili oči, si v grlo zabili pest, da bi ustavili krče, si polomili zobe v strašnem šklepetu? Mislim, da zato, ker gre za zmago duha nad

lastnim trpljenjem, zlasti ko je ta kontrast tako grozljiv. Ničesar ni, kar bi v naših očeh človeka bolj naredilo za človeka, naj bo klovn ali poet.

Ta pesimizem, ki nenehno premaguje samega sebe, naredi malega pavliho za duha žlahtnega roda. Človek, ki iluziji ves čas zoperstavlja realnost in ki se rade volje poigrava z njunim nasprotjem, je zame, kot sem že dejal, sorodnik Shakespeara, kaj lahko pa bi se skliceval tudi na Montaigna. Odveč je reči, da bi ju bil Charlot lahko bral – nekje sem slišal, da se od svojega Shakespeara ne loči –, a da mu sploh ne bi bilo treba. Kajti poteze najbolj daljnega svojih prednikov lahko prenašamo tudi nevede. V vsakem primeru je moderni duh, kot Shakespeareov, kot Montaignov, tisti, ki je usmerjal Charlota in vse razsvetlil s svetlobo zarje: plešoč človek, pijan od inteligence, na slemenih brezupa. Obstaja pa neka razlika. Pri Charlotu govorica ni več konvencija, beseda je potlačena in tudi njen simbol in sam zvok. Ko pleše, pleše s svojimi nogami, čeprav so obute v te nemogoče razvaline.

Vsako od teh stopal, tako žalostnih in burlesknih, za nas predstavlja enega od polov duha. Prvi se imenuje zavest in drugi želja. In Charlot, poskakujoč z enega na drugega, išče tisto točko ravnotežja duše, ki jo vedno najdemo le zato, da bi jo nemudoma spet izgubili. V tem iskanju je vsa njegova umetnost, kot je v njem umetnost vseh mislecev, vseh velikih umetnikov in konec koncev vseh, ki želijo živeti globoka življenja, četudi tega ne izrazijo. Če je ples tako blizu bogu, si mislim, je to zato, ker z najbolj neposredno gesto in nepremagljivim instinktom simbolizira prav vrtoglavost misli, ki doseže svoje ravnotežje le v tveganih pogojih stalnega kroženja okoli nestanovitnega mesta, ki ga zavzema, in ki išče svoj spokoj v drami gibanja. ■



Élie Faure, "Charlot",
v *L'Arbre d'Eden*, Les
Éditions G. Crès et Cie,
Pariz, 1922.

Prevedel Nil Baskar.

Charlie the Kid. Zdi se mi, da je naslov najbolj popularnega Chaplinovega dela povsem primerno postavljen poleg njegovega imena: njegovo osebnost pomaga osvetliti popolnoma enako kot poimenovanja "Osvajalec", "Levjesrčni" ali "Grozni", ki označujejo Viljema, osvajalca otokov bodoče Velike Britanije, legendarnega hrabrega Riharda iz obdobja križarskih pohodov in modrega moskovskega carja Ivana IV. Vasiljeviča.

Niti režija.

Niti prijemi.

Niti šale.

Niti tehnika komičnega.

To nas ne vznemirja.

Nočemo prodreti v to.

Ko razmišljaš o Chaplinu, hočeš predvsem prodreti v čuden miselni stroj, ki pojave vidi v tako čudni podobi in na njih odgovarja s tako čudnimi podobami. In znotraj tega stroja v tisti njegov del, ki, preden se oblikuje v pogled na življenje, obstaja v stadiju motrenja sveta naokoli.

Z eno besedo, ne bomo se ukvarjali s Chaplinovimi svetovnimi nazori, pač pa z dojetanjem življenja, ki rojeva neponovljive in edinstvene koncepcije tako imenovanega chaplinovskega humorja.

Vidni polji para zajčjih oči se sekata za njegovim tilnikom. Vidi za sabo. Ker je obsojen na to, da mora več bežati kot loviti, se nad tem ne pritožuje. Vendar pa se njegovi vidni polji ne sekata spredaj. Spredaj je pred zajcem neviden delček prostora. In zajec lahko med tekom naleti na oviro, ki mu prihaja nasproti. Zajec vidi svet drugače kot mi.

Ovca ima oči na takšnih mestih, da se vidni polji sploh ne prekrivata. Ovca vidi dva svetova – desnega in levega, ki se optično ne zlijeta v celoto.

Različno gledanje pogojuje tudi različne filmsko-figurativne rezultate tega gledanja. Če ne gre morda že za prehajanje tega gledanja v pogled in naprej v nazor od trenutka, ko se od ovc in zajčkov povzpemo do človeka v vsej obkroženosti z družbenimi dejavniki, ki vse to dokončno združijo v svetovni nazor.

Kako je postavljeno oko – v danem primeru oko misli, kako gleda to oko – v danem primeru oko miselne podobe; kako vidi to oko,

neobičajno oko,

Chaplinovo oko,

oko, ki je sposobno videti Dantejev pekel ali goyevski capriccio teme **Modernih časov** v oblikah brezskrbne veselosti?

To nas vznemirja,

to nas zanima,

to hočemo razvozlati;

s čigavimi očmi gleda na življenje Charlie Chaplin?

...

Chaplinova posebnost je, da je še kot sivolas starec ohranil "otročki pogled" in neposrednost dojetanja vsakršnih pojavov.

Od tod tudi njegova osvobojenost od "moralnih okovov" in sposobnost, da kot komično vidi tisto, kar druge zmrzi.

Podobno potezo pri odraslem človeku imenujemo "infantilnost".

In iz tega sledi, da komičnost Chaplinovih konstrukcij temelji

"v glavnem" na infantilnem prijemu.

Temu moramo dodati dva zadržka:

to ni edini Chaplinov prijem;

in tovrstni prijemi niso značilni le za Chaplina.

Res je, da se nismo preveč posvečali prijemu, pač pa smo poskušali razvozlati "skrivnost njegovih oči" – skrivnost njegovih pogledov, kot zibelke, iz katere lahko zrastejo kakršni koli prijemi.

...

Moderni časi so nedvomno razkrili "skrivnost njegovih oči". Dokler je šlo za verigo prekrasnih komedij o spopadih dobrih in hudobnih, malih in velikih, ki so, na videz naključno, hkrati razpadli tako na revne kot na bogate, se je njegovo oko smejalo in jokalo v sozvočju s temami. Ko so se v zadnjem času ameriške depresije dobri in hudobni "strici" nenadoma pokazali kot realni predstavniki nespravljivih družbenih skupin, je Chaplinovo oko najprej pomežiknilo, nato zavilo, a je še naprej trmasto gledalo na nove čase in pojave po starem; očitno je prišel navzkriž z lastno temo. V stilistiki stvari je to pripeljalo do razsula. V tematski interpretaciji do spačenosti in ukrivljenosti. Z vidika Chaplinovega značaja pa do popolnega razkritja skrivnosti njegovih oči.

S temi razmisleki nikakor nočem reči, da Chaplin ne sodeluje v dogajanju ali da ne razume (vsaj delno) vsega, kar se dogaja okrog njega. Ne zanima me, kaj razume. Zanima me, kako občuti. Kako gleda in vidi, ko se potaplja "v navdih". Kdaj najde serijo podob, ki se jim smeji, in kdaj se to, kar je sprejel s smehom, raztopi v obliko komičnih situacij in trikov; in s kakšnimi očmi moramo gledati na svet, da bi ga videli takšnega, kot ga vidi Chaplin. Skupina očarljivih Kitajčkov se smeji.

V enem planu. Drugem. Veliko. Srednje. Spet veliko.

Čemu se smeji?

Očitno prizoru, ki se dogaja v sredini sobe.

Kaj se tam dogaja?

Moški se je zvalil na posteljo. Očitno pijan. In po obrazu ga silovito tolče drobna Kitajka. Otroci se nezadržno in glasno smeji.

Čeprav je moški njihov oče. Majhna Kitajka pa njihova mati. In veliki moški sploh ni pijan. In majhna žena ga ne tepe po obrazu zaradi pijanosti.

Moški je mrtev.

In pokojnika tepe po licu prav zaradi tega, ker je umrl in lačni smrti prepustil tako njo kot te majhne otroke, ki se tako zveneče smeji. To, seveda, ni iz Chaplinovega filma.

Je iz gradiva bežne vrstice izjemnega romana Andréja Malrauxa Človekova usoda.

Kadar razmišljam o Chaplinu, ga vedno vidim v podobi veselega smejočega Kitajčka, ki gleda, kako smešno se vrti glava velikega moškega zaradi udarcev roke majhne ženske.

Ni pomembno, da je Kitajka mama. Da je oče nezaposlen. In sploh ni pomembno, da je mrtev.

V tem je Chaplinova skrivnost. V tem je skrivnost njegovih oči. V tem je edinstven. V tem je njegova veličina.

... Videti najbolj strašne, najbolj bedne, najbolj tragične pojave z očmi smejevega otroka.

Biti v stanju videti podobe teh pojavov spontano in nenadno – zunaj njihovih moralno-etičnih osmislitev, zunaj ocen in sodb in obsodb, tako kot na njih gleda v napadu smeha otrok – v tem je odličen, neponovljiv in edinstven.

Ta nenadna spontanost pogleda ustvari smešni občutek. Občutek se pretvori v koncepcijo.

Koncepcija je trojna.

Resnično neškodljivi prizor – chaplinovsko dojetje ga preoblikuje z neposnemljivo chaplinovsko komičnostjo.

Osebnostni dramatični prizor – chaplinovsko dojetje rodi humorno melodramatičnost najboljših primerkov njegovega individualnega sloga – povezavo nasmeška s solzo.

Slepo dekletu nam lahko izzove nasmešek, ko, ne da bi opazilo, Chaplina poliva z vodo.

Dekle, ki je spregledalo, je lahko melodramatično, ko pri dotikanju z roko ne dojame povsem, da je pred njo ta, ki jo ljubi in ki ji je povrnil vid.

In tukaj lahko to melodramatičnost znotraj iste stvari komično postavimo na glavo – slepemu dekletu sledijo epizode z bonvivanom, ki ga je Chaplin rešil pred samomorom; v njih bonvivan prepozna svojega rešitelja in prijatelja šele potem, ko ga "zaslepijo" vinski hlapi.

Nazadnje še družbeno tragični prizor – to ni več otroška zabava, ne več otroški problemi, ne otroške igrarke – a smejoči-otroški pogled osupne s serijo strašnih kadrov **Modernih časov**.

Pijano srečanje z brezposelnimi roparji v trgovini ...

Prizor z rdečo zastavico ...

Epizoda nenamerne provokacije pred vrati stavkajoče tovarne ...

Prizor upora v zaporu ...

Chaplinov pogled zaneti iskro smešnega videnja.

To neposredno povezuje etično tendenco **Dečka** ali **Luči velemesta** s sentimentalno priredbo svetega večera v **Zlati mrzlici**, obtožbo v **Pasjem življenju**.

Posrečeno v **Romarju**, genialno v **Lučeh velemesta**, neumestno v **Modernih časih**.

In to zgolj s sposobnostjo, da nenadoma začne gledati z otroškimi očmi, spontano. Da gleda prvinsko, brez moralno-etičnega dojetja in pojasnjevanja.

To je pretresljivo.

Priloga in uporaba.

Obdelava in priredba.

Zavedna ali nezavedna.

Ločljiva ali neločljiva od prvotnega "žara".

Usmerjena k cilju ali neodvisna.

Hkratna ali zaporedna ...

Vse to je drugotno. Dostopno. Naučeno. Dosegljivo. Profesionalno.

Obrtniško. Skupno vsemu komičnemu eposu ameriške kinematografije.

Sposobnost videti po otroško je neposnemljiva, neponovljiva in lastna samo Chaplinu.

Tako vidi samo Chaplin.

Skozi vse okraske profesionalne obdelave ves čas predirljivo gleda in nas pretrese prav ta posebnost chaplinovske zenice.

Vedno in povsod: od gaga **Noči v gledališču** do sodobne tragedije v **Modernih časih**.

• • •

– Se spomnite prizora iz **Dečka**, v katerem otrokom iz revne družine sipam krmo iz zaboja, kot piščančkom?

Ta pogovor je potekal na Chaplinovi jahti. Tri dni smo bili njegovi gostje na valovih poleg otoka Catalina, obkrožali so nas morski levi,

leteče ribe in podvodni vrtovi, ki jih lahko vidiš skozi stekleno dno posebnih parničkov.

– To sem vendar naredil iz prezira. Ne maram otrok.

Avtor **Dečka**, zaradi katerega je nad usodo zapuščenega otroka jokalo pet šestin zemeljske oble, ne mara otrok. Je "zver"?

Ampak kdo že navadno ne mara otrok?

Samo ... sami otroci.

Jahta se maje naprej. Charlieja njeno majanje spominja na majavo hojo slona.

– Preziram slone. Takšna moč, pa tako molčeče poslušna.

– Katero zver imate radi?

– Volka. – Odgovor brez premora. Tudi njegove sive oči, sive obrvi in sivi lasje se zdijo volčji. Oči so usmerjene proti svetlečim zaplatam tihoceanskega sončnega zahoda. Po zaplatah drsi torpedni čoln ameriške eskadre.

Volk.

Prisiljen živeti v tropu. In biti vedno sam. Kako je to podobno Chaplinu! Zavedno v sovražstvu s svojim tropom. Vsak je vsakemu sovražnik in sovražnik vsem.

Mogoče Chaplin ne misli povsem tako, kot govori. Mogoče je to le "drža"?

A če je to drža, potem je, najverjetneje, prav ta drža, v kateri Chaplin zasije s svojimi neponovljivimi in neposnemljivimi koncepcijami.

Šest mesecev kasneje, na dan mojega odhoda v Mehiko, mi Chaplin pokaže še neozvočene in še grobo zmontirane **Luči velemesta**.

Sedim v črnem svetlečem Chaplinovem naslonjaču. Chaplin je zaposlen: za klavirjem s premikanjem ustnic dopolnjuje odsotno montažo zvoka. Charlie je (na platnu) rešil življenje pijanemu buržuju, ki se je hotel utopiti. Svojega rešitelja rešeni samomorilec prepozna le v pijanem stanju.

Smešno? – Tragično.

To je Ščedrin. To je Dostojevski. Majhnega tepe veliki. Pretepen je. Najprej – človek človeka. Potem širše – družba človeka. Od osamljenega policista v **Modernih časih**. Od brezskrbnega veselja v **Noči v gledališču** do teatra groze v **Modernih časih**.

Tekoči trak, ki je pokazan v filmu, je neskončna natezalnica, motorizirana Golgota, Chaplin pa na tej natezalnici pleše menuet, ki je vreden Mozarta.

Srh te spreleti ob pogledu na ročico, ki z enim obratom spremeni tempo traku.

In tukaj tudi krčeviti smeh zaradi igre s to ročico.

Pred časom je bila zelo popularna fotografija iz londonskega Graphica ali morda iz Sketcha, pod katero je pisalo: "Stoj! Njegovo veličanstvo Otrok!"

Fotografija pa je prikazovala velikanski promet na Bond Streetu, Strandu ali Piccadilly Circusu, ki je nenadoma zastal zaradi znaka z roko, ki ga je naredil "bobi", angleški miličnik.

Ulico prečka otrok in promet ubogljivo stoji, dokler Njegovo veličanstvo Otrok ne pride s pločnika na pločnik.

"Stoj! Njegovo veličanstvo Otrok!" – želiš vzklikniti samemu sebi, ko skušaš stopiti do Chaplina s pozicije družbeno-etičnih in moralnih norm v najširšem pomenu teh besed.

"Stoj!"

Sprejmimo Njegovo veličanstvo takšno, kot je!

• • •

V Chaplinovem delu je pod vplivom fašizma, ki se je pojavil za Chaplinovimi **Modernimi časi**, opazen veliki premik.

Seveda je moral prav Chaplin narediti **Velikega diktatorja**.

Chaplin je moral ovekovečiti takšno nesmiselno figuro, ki se je postavila na čelo zaslepljene in zmedene države.

Infantilni manijak na čelu države.

V tem filmu je Chaplinova "infantilna metoda" gledanja na življenje in ustvarjanje filmskih komedij postala osnova za prikaz značaja živega človeka (če lahko prototip Adenoida Hynkla imenujemo človek) in norme za realno vodenje realne države.

Metoda komičnih učinkov, ki jih Chaplin uporablja in ki so jasno prevladali nad sredstvi njegovega "infantilnega" pristopa k pojavom, se spremeni v osnovne značajske poteze upodablajoče osebe (**Veliki diktator**).

Ne več v malodušni obliki, tako kot prej, pač pa v slavnostni, razbrzdani in neukrotljivi.

Avtorska metoda postane grafični prikaz značajskih potez njegovega junaka.

In poleg tega še junaka, ki ga na platnu z lastno igro upodablja sam avtor.

Tukaj je – "infantilni" junak, ki ima popolno oblast.

Hynkel si ogleduje izume neposrečenih izumiteljev.

Tukaj je "neprebojni" jopič.

Krogla, ki jo izstrelil Hynkel, gre brez težav skozenj.

Izumitelja na mestu ubijejo in pade kot neuporabna krama.

Človek s smešnim klobukom-padalom skače iz dvorca.

Diktator pozorno poslušša.

Gleda dol.

Izumitelj je umrl.

Njegova čudovita replika: *"Spet mi kažete nekakovostno sranje!"*

Mar ni to prizor iz otroške sobe?!

Otroška osvobojenost morale, ki je v Chaplinovem gledanju tako osupljiva. Osvobojenost moralnih okovov, ki avtorju omogoča, da kot smešnega prikaže kateri koli pojav, se tukaj spremeni v junakovo značajsko lastnost; je tako otroška poteza, ki je dana odraslemu, kot tudi grozljiva, ko predstavlja resničnega Hitlerja, in tudi pogubno satirična, ko je del parodije Hitlerja – Hynkla.

Prej je Chaplin vedno igral vloge ubogih, kot je vloga malega brivca iz geta, ki ga v dvojni vlogi igra v **Velikem diktatorju**.

Hynkli v njegovih drugih filmih so bili najprej policist, potem veliki družabnik v **Zlati mrzlici**, ki ga je, preoblečen v podobo piščančka, hotel jesti, potem še veliko policistov, tekoči trak in podoba obkroženosti z grozljivo resničnostjo v **Modernih časih**.

V **Velikem diktatorju** igra oba. Igra oba diametralno nasprotna pola infantilizma:

Odlomek iz: zmagovalca in poraženca.

Sergej M. Eisenstein, Očitno je črta mehiške meje iz zaključnega prizora v **Romarju**

"Charlie the Kid", prerezala Chaplina na pol. Hynkel je tukaj. Mali brivec pa tam.

v *Izbrannye proizvedenija* In ravno zato ima ta film verjetno tako velik učinek.

v *šesti tomah*, zvezek 5, In verjetno ravno zato v tem filmu Chaplin prvič govori.

Iskusstvo, Moskva, 1963 Ker ga prvič nimata v oblasti njegova metoda in način gledanja, pač

(1943–1944), pa sta metoda in k cilju naravnani prikaz v njegovih odraslih rokah.

str. 495–521. To pa zato, ker tukaj prvič do konca jasno, glasno in določno spregovori državljanski pogum, ne le odraslega, pač pa Velikega

Prevedla Daša Cerar. človeka, velikega z veliko začetnico.

Četudi prek podobe smešnega skakajočega malega človeka, tukaj veliki Chaplin veličastno izreče svojo odraslo, zrelo, ožigosano, grajajočo, obsojajočo besedo proti fašizmu.

Ker tukaj ni infantilni sam odnos do tega zla človeštva, pač pa je prvič infantilna zgolj forma podajanja te ožigosane obsodbe, iz katere ta odnos izhaja.

Finalni pozivni govor na koncu **Velikega diktatorja** je nekakšen simbol preraščanja Chaplina-otroka v Chaplina-govornika.

V nekem intervjuju je Chaplin o **Modernih časih** rekel:

"Veliko ljudem se je zdelo, da je v filmu nekakšna propaganda, a to je le norčevanje iz vsesplošne zmešnjave, zaradi katere vsi trpimo.

Če bi se že trudil povedati publiki, kaj morajo v zvezi s tem narediti, dvomim, da bi to zmoželi narediti v zabavni formi s pomočjo filma.

To bi moral narediti resno z govorniškega odra."

In Chaplinov film **Veliki diktator** na koncu postane govorniški oder.

Na protifašističnih mitingih pa sam avtor **Velikega diktatorja**

postane govornik, ki poziva k edinemu, kar mora zdaj delati človeštvo – k uničenju fašizma.

Članek o Chaplinu sem začel pisati okoli leta sedemindeset.

Leta 1937 še ni bilo **Diktatorja**.

In pogled nanj – ogabno podobo fašizma, ki je ravno, direktno iz umazanije in krvi v lastni državi začel stegovati roke po Evropi.

Tega leta, 1937, sem nehal pisati o Chaplinu. Članka nisem mogel zaključiti. Kot lahko vidimo zdaj, je za zaključek celostne podobe

Chaplina ustvarjalca in človeka manjkal **Diktator**.

Danes smo v boju s fašizmom do pasu v krvi.

In danes se drug ob drugem, ne le kot prijatelja, ampak tudi kot soborca in zaveznika, s Chaplinom bojujeva proti skupnemu sovražniku človeštva.

V tem boju ne potrebujemo le bajonetov in krogel, letal in tankov, granat in minometov, ampak tudi gorečo besedo, mogočno podobo umetniškega dela, uničevalen temperament umetnika in satirika, ki ubija s smehom.

Tako je danes –

s to metodo ali brez nje,

s tem ali s kakim drugim sredstvom,

po teh ali po drugih poteh –

prav Chaplin, prav Chaplin, s svojim ne le naivnim, ampak tudi otroško modrim za življenje odprtih pogledom ustvaril v **Diktatorju** sijajno in veličastno satiro v čast zmage Človeškega Duha nad Nečlovečnostjo.

Prav zaradi tega lahko Chaplina enakopravno in trdno postavimo v vrsto največjih mojstrov stoletne borbe z Mrakom – poleg Aristofana iz Aten, Erazma iz Rotterdama, Françoisa Rabelaisa iz Meudona, Jonathana Swifta iz Dublina, François Marie Aroueta de Voltaira iz Ferneya.

In mogoče ga lahko postavimo celo pred njih, če upoštevamo goljatovske razsežnosti fašistične Nizkotnosti, Podlosti in Mračnjaštva, ki jih z udarcem smeha razbije najmlajši iz plejade Davidov –

Charles Spencer Chaplin iz Hollywooda, od zdaj naprej imenovani Charlie the Grown-up. ■

Walter Benjamin chaplin v retrospektivi

Cirkus je prvi primer poznega dela v filmski umetnosti. Charlie se je od svojega zadnjega filma postaral. A takšnega se tudi dela. In najbolj garljivo pri tem novem filmu je, ko začutimo, da ima Chaplin zdaj pregled nad paleto možnosti svojega delovanja in je odločen, da bo z njimi in samo z njimi svojo stvar izpeljal do konca. Vseposod skrajno veličastno vznikajo različice njegovih največjih motivov. Zasedovanje je predstavljeno v blodnjak, nepričakovana pojavitev osupne čarovnika, z masko neprizadetosti Charlie postane lutka na sejmski stojnici ...

Nauk in svarilo, ki izhajata iz tega velikega dela, sta Philippa Soupaulta spodbudila k prvemu poskusu zapriseganja, da je podoba Chaplina zgodovinski pojav. Odlična pariška revija *Europe* (Rieder, Pariz), na katero se bomo kmalu izčrpeje sklicevali, je v novembrskem zvezku objavila esej tega pesnika, ki razvije niz misli, okoli katerih se bo nekega dne lahko kristalizirala dokončna podoba velikega umetnika /Chaplina, op. prev./¹

Tu je najprej s skrajnim poudarkom rečeno, da Chaplinov odnos do filma v bistvu nikakor ni odnos akterja, kaj šele zvezde. V Soupaultovem smislu bi smeli reči že kar: Chaplin je, če ga gledamo kot celoto, tako malo akter kakor igralec William Shakespeare. Soupault pravi, in to upravičeno: "Neizpodbitna premoč Chaplinovih filmov /.../ temelji na tem, da v njih vlada poezija, na kakršno v življenju naleti vsakdo, ne da bi, kajpak, to vselej vedel." To seveda ne pomeni, da je Chaplin "pesnik" svojih filmskih rokopisov. On je pesnik svojih filmov, se pravi režiser.

Soupault je videl, da je bil Chaplin prvi (Rusi so mu v tem sledili), ki je film utemeljil na temi, variaciji, skratka na kompoziciji, in da je vse to v popolnem nasprotju z običajno predstavo o napetem dogajanju. Zato je Soupault tudi tako odločno kot doslej bržkone še nihče vrhunec Chaplinove produkcije videl v **Parizanki**. V filmu, v katerem, kot je znano, sam sploh ne nastopi in ki je bil v Nemčiji predvajan pod trapastim naslovom "Die Nächte einer schönen Frau" ("Noči lepe ženske"). (V /kinu, op. prev./ Kamera bi ga morali ponavljati vsakega pol leta. Gre za ustanovno listino filmske umetnosti.) Ko izvemo, da je bilo za ta film, ki meri 3000 m, posnetih

125 000 m, si lahko predstavljamo strašansko količino predanega dela, ki tiči v Chaplinovih glavnih filmih. Predstavljamo pa si lahko tudi vsote denarja, ki jih ta mož potrebuje vsaj tako nujno kot kakšen Nansen ali Amundsen, da opremi svoje raziskovalne odprave na póla filmske umetnosti. S Soupaultom moramo deliti zaskrbljenost, da bodo nevarne finančne zahteve Chaplinove druge žene skupaj s konkurenčnim bojem, ki ga ameriški trusti vodijo proti njemu, ohromile produkcijo tega moža. Chaplin naj bi načrtoval filma o Napoleonu in Kristusu. Mar se ni bati, da so takšni projekti velikanski paravani, za katerimi veliki umetnik skriva svojo utrujenost?

Dobro in koristno je, da se v trenutku, ko se starost prvič kaže v Chaplinovih potezah, Soupault spomni mladosti in teritorialnega izvora Chaplinove umetnosti. Seveda je ta teritorij velemesto, London. "Na svojih neskončnih sprehodih po londonskih ulicah s črnimi in rdečimi hišami se je Chaplin naučil opazovati. Sam je povedal, da se mu je misel, da bi ustvaril tip moškega z melono, odsekanimi korakci, majhnimi, kratko pristrizhenimi brki in bambusovo paličico, prvič porodila ob pogledu na nižje uslužbenca

Prevedla Anja Naglič.

s Stranda. Zanj so ta drža in oblačila izražala prepričanje moškega, ki da nekaj nase. A tudi drugi tipi, ki ga obdajajo v njegovih filmih, izvirajo iz Londona: mlado, plaho, prikupno dekletje; čakati neotesanec, ki je vedno tik pred tem, da začne s pestmi udarjati okoli sebe, ko pa opazi, da se ga ljudje ne bojijo, jo popiha; naduti gentleman, ki ga prepoznamo po cilindru." Na to Chaplinovo pričevanje Soupault naveže primerjavo med njim in Dickensom, ki jo je vredno prebrati in ji slediti.

Chaplin s svojo umetnostjo potrjuje staro spoznanje, da zgolj socialno, nacionalno in teritorialno skrajno pogojen izrazni svet naleti na velik, neprekinjen, a vendar od naroda do naroda skrajno različen odziv. V Rusiji so jokali, ko so videli **Romarja**, v Nemčiji nas zanima teoretska plat njegovih komedij, v Angliji imajo radi njegov humor. Nič čudnega, da Chaplina samega te razlike spravljajo v začudenje in ga fascinirajo. Film s ničimer tako jasno ne kaže, kako silen pomen bo imel, kakor s tem, da nihče ni prišel ali ne bi mogel priti na misel, da nad občinstvo postavi višjo instanco. Chaplin je v svojih filmih nagovarjal obenem najbolj mednarodni in najbolj revolucionarni afekt množic – smeh. "Kajpada," pravi Soupault, "Chaplin nas zgolj spravlja v smeh. A ne glede na to, da je to najtežje od vsega, je tudi v socialnem smislu najpomembnejše." ■



Romar



Parizanka

I

kierkegaard je napovedal

V enem od svojih zgodnejših psevdonimnih spisov, "Ponovitev", se Kierkegaard podrobneje ukvarja z burko, sledeč prepričanju, zaradi katerega med odpadki umetnosti večkrat išče to, kar se pretenziji velikih zaprtih umetniških del morda izmuzne. Tam govori o starem Friedrichstädter Theatru v Berlinu in opiše komika po imenu Beckmann, v čigar podobo, z mehko zvestobo dagerotipije, priključijo podobo poznejšega Chaplina. Stavki se glasijo takole:

*"On ne le, da zna hoditi, temveč zna hodeče priti. Hodeče priti, to je nekaj čisto drugega, in s to genialnostjo obenem improvizira celotno scensko okolico, in ne le, da zna predstaviti potujočega rokodelskega pomočnika, temveč zna kot takšen hodeče priti, in sicer tako, da doživimo vse; s prašne podeželske ceste zagledamo prijazno vas in zaslišimo njen tihi hrup, zagledamo celo samo pešpot, ki pelje tam doli ob vaškem ribniku, če zavijemo pri kovaču – tam, kjer vidimo Beckmanna, ki prihaja s culico na hrbtu in s palico v roki, brezskrben in neutruden. Hodeče zna priti na oder, s potepini, ki jih ne vidimo, za seboj."*¹

Hodeče prihajajoči je Chaplin, ki kot počasen meteor pohajkuje po svetu, tudi kadar je videti, da miruje, imaginarna pokrajina, ki jo prinaša s seboj, pa je njegova avra, ki se tu v tistem hrupu vasi zbere v prosojen mir, medtem ko on s palico in klobukom, ki mu lepo pristojita, odkorači naprej. Nevidni rep potepinov je rep komete, ki ga, skoraj ne da bi se samega sebe zavedal, prereže Zemlja. A če pomislimo na prizor iz **Zlate mrzlice**, v katerem Chaplin kot kakšna fotografija, ki straši v živem filmu, hodeče pride v vas zlatokopov in drsajoče izgine v koč, potem je tako, kakor da je njegov lik, ki ga je Kierkegaard nenadoma prepoznal, kot štafaža naseljeval mestno pokrajino iz leta 1840, z njenega ozadja pa se je zdaj končno odlepila zvezda.

¹ Kierkegaardova *Ponovitev* je sicer v celoti dostopna v slovenščini (gl. Sören A. Kierkegaard: *Ponovitev; Filozofske drobtinice ali Drobec filozofije*, Slovenska matica, Ljubljana, 1987, str. 127–232), a ker se slovenski prevod citiranega odlomka precej razlikuje od nemškega, smo ga tu prevedli še enkrat. Op. prev.

² "Winter ade" je naslov otroške pesmi nemškega pesnika Augusta Heinricha Hoffmanna von Fallerslebn (1798–1874) – sicer bolj znanega kot avtorja nemške himne ("Das Lied der Deutschen") –, v kateri se šaljivo poslavlja od zime. Op. ur.

zanika. Šele tisti, ki bi obvladal smislu odtujeno govorico, ki je skupna klovnu in otrokom, bi razumel samega klovna, v katerem narava na begu jemlje pretresljivo slovo, tako kot stari mož na ilustraciji "Winter ade"² ("Zbogom, zima"); narava, ki je v procesu odrasčanja tako neizprosno potlačena, kot je tista govorica za odrasle dokončno izgubljena.

Ta izguba bolj kot ob komerkoli drugem zapoveduje molk ob Chaplinu. Kajti njegova prednost pred drugimi klovni, h katerim se ponosno prišteva – kolikor vem, je njihov klub edini, ki mu pripada –, zapeljuje k interpretacijam, ki mu delajo toliko večjo krivico, kolikor višje ga povzdigujejo: s tem se oddaljijo od tiste nerazrešljivosti, katere razrešitev bi bila edina Chaplina vredna naloga njegove interpretacije.

Zoper to se sam ne bi hotel pregrešiti. Zgolj zato, ker sem ga, pred davnimi leti, poznal, bom, brez vsakršnih filozofskih pretenzij, zabeležil dve, tri opažanja, ki bi nekoč morda lahko prispevala k *écriture* njegove podobe. Ve se, kako drugačen od potepuha na filmskem platnu je Chaplin videti zasebno. Toda to se ne nanaša zgolj na negovano eleganco, ki jo, po drugi strani, kot klovna parodira, temveč na izraz. Ta nima nobene zveze z usodi prepuščeno, neuničljivo žrtvijo, ki terja simpatijo. Njegova močna, nenadna in prisebna gibčnost prej spominja na zver, pripravljeno, da se požene v skok. Zgolj s to živalskostjo se je najzgodnejše otroštvo uspelo rešiti v budno življenje. Nekaj je na empiričnem Chaplinu, kakor da ne bi bil žrtev, temveč si takšne žrtve išče, jih naskoči, raztrga: nekaj grozečega. Zlahka bi si lahko predstavljal, da je njegova temačna dimenzija, ravno to, zaradi česar je najpopolnejši klovna več od svoje vrste, povezana z naslednjim: da na okolico tako rekoč projicira svojo nasilnost in obvladovanje in šele prek te projekcije lastne krivde ustvari tisto nedolžnost, ki mu nato podeli več moči, kot je ima vsa moč. Bengalski tiger kot vegetarijanec; tolažilno, ker je tisto dobro v njem, ki mu vzklikajo otroci, samo izsiljeno od zla, to zlo pa ga zaman skuša uničiti, saj je on zlo v svoji podobi uničil že prej.

Za empiričnega Chaplina je značilna tudi prisebnost, vsenavzočnost mimične sposobnosti. Najbrž je znano, da svojih mimičnih veščin ne hrani za filme, ki jih, vse od mladosti, producira le v velikih intervalih in očitno skrajno samokritično. Chaplin igra neprenehoma, tako kot Kafkov umetnik na trapezu, ki spi v mreži za prtljago, da le ne bi niti za trenutek popustil pri urjenju. Vsako druženje z njim je nenehna predstava. Človek si komajda upa govoriti z njim, ne iz spoštovanja do slave – nihče ne bi mogel iz nje potegniti manj, nihče ne bi mogel biti manj pretenciozen od njega –, temveč iz bojazni, da bi s predstavo vred zmotil urok. Tako je, kakor da bi odraslo, s smislom zapolnjeno življenje, samo načelo racionalnosti, spet zvedel na mimetično vednjenje in ga s tem pomiril. To pa njegovi pravi eksistenci podeljuje nekaj imaginarnega onstran uradnih umetniških form. Če mu zasebno manjkajo poteze slavnega klovna, kakor da bi ta bil tabu, pa ima toliko več značilnosti žonglerja. Kot Rastelli mimike se igra z brezštevilnimi žogicami svoje čiste možnosti in njihovo nemirno kroženje spleta v tkivo, ki ima s kavzalnim svetom le še tako malo skupnega, kot ima življenje v oblakih skupnega s silo težnosti newtonske fizike. Neprenehna in samodejna preobrazba: to je pri Chaplinu utopija eksistence, ki bi bila osvobodena bremena biti-ti-sam. Njegov lomilec ženskih src je bil shizofren.

Esej "Kierkegaard je napovedal" ("Prophezeit von Kierkegaard") je bil prvič objavljen leta 1930, "V Malibuju" ("In Malibu") pa leta 1964; skupaj sta – pod tukajšnjim naslovom ("Zweimal Chaplin") – prvič izšla leta 1969. Pričujoči prevod je narejen po knjigi Theodor W. Adorno: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Gesammelte Schriften, Band 10*, Suhrkamp, Frankfurt na Majni, 1997, str. 362–366. Prevedla Anja Naglič.

To, da govorim o njem, smem morda upravičiti s privilegijem, ki sem ga bil, ne da bi sam za to imel kakšne zasluge, deležen. Chaplin me je oponašal; gotovo sem eden redkih intelektualcev, ki se jim je to pripetilo in ki o tem trenutku lahko poročajo. Skupaj z mnogimi drugimi sva bila povabljeni v neko vilo v Malibuju, na obali zunaj Los Angelesa. Eden od gostov se je poslovil prej in Chaplin je stal ob meni. Gostu sem, drugače kot Chaplin, nekoliko odsotno ponudil roko in skoraj istočasno silovito odskočil. Moški, ki se je poslavljaj, je bil eden od glavnih igralcev iz kmalu po vojni zaslovelega filma **Najlepša leta našega življenja** (The Best Years of Our Lives, 1946); v vojni je izgubil roko in je namesto nje nosil iz železa narejene, vendar praktične klešče. Ko sem stisnil desnico in mi je ta stisk celo vrnila, sem se skrajno prestrašil, toda takoj sem začutil, da prizadetemu tega za nobeno ceno ne bi smel pokazati, zato sem prestrašeni izraz na obrazu v delčku sekunde spremenil v ljubeznivo grimaso, ki je morala biti še veliko bolj strašna. Takoj ko se je igralec oddaljil, je Chaplin prizor že zaigral. Tako blizu grozi je ves smeh, ki ga sproža in ki zgolj v takšni bližini postane legitimen in odrešujoč. Moj spomin na to in zahvala naj bosta čestitka ob petinsedemdesetem rojstnem dnevu. ■

fotografija iz filma:
Cirkus



Chaplin je bil v začetku nasprotnik zvočnega filma. Zoper zvok-šume ni imel pomisleka in jih je tudi sam takoj začel uporabljati. Nazadnje mu tudi že ni bilo več mar, če so druge osebe njegovih filmov govorile, samo da njemu ni bilo treba govoriti. Ta konservativnost pa je postajala nevarno zastarela tudi za slikovno tehniko njegovih filmov. Govorečih oseb namreč ni mogel približati niti v napetih, dramatičnih prizorih. V posnetkih v velikih planih bi bili namreč morali slišati njihove besede. Sicer bi si bili namreč – v času zvočnega filma – mislili gledalci, da se je pokvarila zvočna aparatura. Danes bi namreč nemosti filma ne imel nihče več za umetniški namen in pomen, temveč za tehnično napako. Tako se je zgodilo, da so se zdeli njegovi **Moderni časi** v primeri z njegovimi zadnjimi nemimi filmi bolj "začetniško", bolj starinsko posneti. Kaj pa smo izgubili s tem, da nismo mogli več gledati Chaplinovega obraza v posnetkih v velikem planu, to lahko presodi in doume le, kdor pomisli na ganljivo privlačne posnetke v velikih planih iz njegovih starejših filmov, na žalostno modri pogled njegovih oči, na očarljivo pobalinski smehljaj in na tragični izraz izrabljene in izdane dobre volje v njegovem dobrohotnem pogledu.

Če so bili Chaplinovi zadnji nemi filmi vendarle umetniško doživetje, niso bili zavoljo svoje nemosti, temveč kljub svoji nemosti. V teh filmih namreč ni bilo ničesar, kar bi opravičevalo umetniško nujnost njihove nemosti. Tako je ostal Chaplinov molk skrivnost in uganka vse do **Modernih časov**, v katerih je nazadnje spregovoril in zapel. In prav v prizoru s petjem postane očitno, zakaj ni maral govoriti. Ne, njegov glas ni neprijeten. Prav narobe, Chaplin ima zelo prijeten glas. Toda kako naj Charlie govori? Kako naj govori tako smešna, groteskna, stilizirana figura, ki nosi tako smešen polcilinder in tako široke mahedrave hlače, človek s takšno paličico, ki raca z navzven obrnjenimi stopali, podobnimi čolnu? Tako izrazita postava mora imeti tudi tako izrazit glas in pregnanten način govorjenja. Toda kakšnega?

Kako govori karikatura? Kako govori maska? Kakšen glas ima? Kako govori, da je prav tako komičen in učinkovit, neroden in virtuozen, dobrohoten in prebrisan, kot je vizualna podoba Charlieja? Ali lahko govori ta neverjetno in vendarle prepričljivo resnično, toda nenaravno, stilizirano bitje naravno in nestilizirano? Charlie, ta groteskni lik, je moral iznajti svoj lastni način govorjenja, ki se prav tako razlikuje od govorjenja drugih ljudi, kot se razlikuje njegova podoba od podobe drugih. Vemo, da igralci antičnih Aten, ki so igrali na koturnih, niso govorili naravno, temveč so deklamirali verze skozi svojevrstne megafone. Naravna nista bila ne njihov glas in ne njihovo govorjenje. Prav tako stilizirano govore maske starega japonskega gledališča. Tudi Chaplinova maska bi si bila morala nadeti glasovno in govorno masko.

Chaplin je moral molčati, ker je bil zaprt v lastno groteskno masko, ki si jo je izmislil zase, toda njen uspeh in priljubljenost ga nista več izpustila, temveč se je zaprla, je otrdela na njegovem obrazu kakor

Odlomek iz:
Béla Balázs, "Filmska kultura", Cankarjeva založba, Ljubljana, 1966, str. 290–293.

Zakaj pa je Chaplin v **Modernih časih** vendarle spregovoril? Zakaj je dopustil, da smo zaslišali njegov glas? Zato, ker je v njih pel in ker peto besedilo ni naravno in vpliva stilizirano in ker prenese tudi podobno groteskno prenavljanje in pačenje kot vizualna postava.

V omenjenem petem prizoru izgubi Chaplin svoje manšete, na

katero je napisal besedilo pesmi – in sicer zgolj zategadelj, da mu ni treba več izgovarjati razumljivih, naravnih besed. Chaplin začne nato govoriti v jeziku, ki ga ni, in počjo pripoveduje izmišljene in nerazumljive besede, igra groteskno zvočno pantomimo, ki njegovi vnanosti in bistvu docela ustreza – ker je prav tako stilizirana kot on sam.

To pa je bil le enkratni, duhoviti izmik nasprotju med govorečim Chaplinom in Chaplinovo masko, ni pa bila rešitev. Toda že je bilo mogoče čutiti, kako se poskuša Chaplin korak za korakom osvoboditi iz ječe svoje krinke. Njegov lik se razvija v drugo smer, psihološko se pogloblja in pridobiva na socialnem pomenu. Nespremenljiva shema groteskne maske zanj ni več dovolj izrazita. Po vsem svetu priljubljena Chaplinova krinka, ki je velikemu umetniku in človeku zapečatala usta, je morala odpasti.

Že v **Modernih časih** jo pričinja previdno odstranjevati s sebe. Svojo okrogli trdi polcilinder le še redko nosi, votlo paličico bambusko le še poredkoma vidimo v njegovih rokah in navzven štrleči čevlji na njegovih nogah niso več tako dolgi. In kdor je bil pozoren pri zadnjem filmskem prizoru, je lahko opazil, da tisti Chaplin, ki sedi z deklico v obcestnem jarku, sploh ni več maskiran, da sploh ni več svojevrstna, groteskna figura. Treba je bilo pričakovati, da bo Chaplin v svojem naslednjem filmu spregovoril.

In zares, v **Velikem diktatorju** Chaplin že govori.

Med starim in novim Chaplinom, med groteskno figuro in novim mnogoobraznim človekom pa je še neka zelo premisleka vredna razlika. V **Modernih časih** se namreč v poslednjem prizoru zgodi prvič, da Charlie ne odhaja v širni, daljni svet sam, temveč s svojo prijateljico. Nemi Chaplin je bil osamel! ■

Zadnji Charlotov gag je, da je polovico svoje sovjetske nagrade prenesel v blagajno Abbéja Pierra.¹ S tem se v bistvu vzpostavlja določena enakost v naravi reveža in proletarca. Charlot je namreč pod potezami reveža vedno videl proletarca: od tod človeška moč njegovih reprezentacij, a tudi njihova politična dvoumnost. To lahko prav dobro vidimo v tem občudovanja vrednem filmu, v **Modernih časih**. Charlot se v njem ves čas dotika proletarske tematike, vendar pa je politično nikoli ne posvoji; kar nam kaže, je proletarec, ki je še vedno slep in mistificiran, določen z neposredno naravo svojih potreb ter s svojo popolno odtujenostjo v rokah gospodarjev (šefov in policajev).

Za Charlota je torej proletarec še vedno človek, ki je lačen, in upodobitve lakote so pri njem vselej epske: sendviči neizmernih obsegov, veletoki mleka, sadeži, ki so ugriznjeni le enkrat in nato nemarno odvrženi. V posmeh temu pa stroj za jedenje (ki je v svoji osnovi šefovski) ne ponuja drugega kot hrano v koščkih, očitno neokusno. Zapeljan od svoje lakote je človek-Charlot vedno na pragu političnega ozaveščenja: stavka je zanj katastrofa, saj ogroža človeka, ki je realno zaslepljen s svojo lakoto; ta človek se pogojev svojega delavstva ove šele v trenutku, ko se revež in proletarec ujameta v pogledu (in pod udarci) policije. Zgodovinsko Charlotov človek bolj ali manj ustreza ročnemu delavcu iz časa Restavracije, ki se upira strojem, je med stavko povsem izgubljen in ga fascinira problem kruha (v pravem pomenu besede), a je še vedno nezmožen doumeti politične vzroke in nujnost kolektivne strategije.

A natanko zato, ker je Charlot figura nekakšnega surovega proletarca, ki je še vedno zunaj Revolucije, je njegova reprezentativna moč neizmerna. Še nobeno socialistično delo ni uspelo izraziti ponižanosti delavca s toliko nasilja in velikodušnosti. Morda je le Brecht uvidel, kako je za socialistično umetnost nujno, da vselej vzame človeka na predvečer Revolucije, se pravi človeka samega, še vedno slepega, na točki, ko bo zavoljo "naravnega" ekscesa svoje nesreče uzrl revolucionarno svetlobo. Ko druga dela kažejo delavca, ki je že angažiran v zavestni boj, ki je že zaobjet pod neko Stvarjo ali Partijo, s tem zamejejo v računico neko nujno politično realnost, ki pa je brez estetske moči.

Kajti Charlot v skladu z Brechtovo idejo publiko pokaže njeno slepoto na tak način, da ta hkrati vidi slepega in njegov spektakel; videti nekoga, kako ne vidi, je najboljši način, da silovito vidimo prav to, česar ne vidi: tako v Grand Guignolu otroci Guignola opozarjajo na tisto, za kar sam hlini, da ne vidi. In vzemimo Charlieja Chaplina v celici, kjer ga razvajajo pazniki in kjer živi ideal ameriškega malomeščana: prekrižanih nog bere časopis pod portretom Lincolna, vendar pa čudovita samozadostnost njegove drže ta ideal docela razvrednoti, tako da se ne more nihče več zateči k njemu, ne da bi v njem prepoznal neko novo obliko alienacije. Najbolj nedolžna slepila so tako izničena in revež je vselej odrezan od svojih skušnjav. In konec koncev je človek-Charlot prav zaradi tega vselej zmagovit: zato, ker vsemu ubeži, ker zavrne vsakega tihega družabnika in ker v človeka nikoli ne investira drugega kot človeka samega. Njegova anarhija, o kateri bi bilo politično sicer mogoče razpravljati, verjetno predstavlja najbolj učinkovito obliko revolucije v umetnosti. ■

1 Chaplin je leta 1954 gibanju Emmaüs, ki ga je ustanovil Abbé Pierre, daroval dva milijona frankov (del "mednarodne mirovne nagrade", ki jo je pod taktirko ZSSR podeljeval Svetovni mirovni kongres) z naslednjimi besedami: "Tega denarja ne poklanjam, temveč ga vračam. Pripada potepuhu, kakršen sem bil in ki sem ga utelešal."

Op. prev.

Roland Barthes, "Le Pauvre et le Prolétaire", v *Mythologies*, Seuil, Pariz, 1957, str. 40–42.

Prevedel Nil Baskar.





Obraz na barskih tleh



Ljubezenske težave



Njegova nova služba



Okrog in okrog



Smejalni plin



Dvajset minut ljubezni



Maškara



Mabel se moži



Ujet v kabretu



Naporen dan



Novi vratar



Živimo, kakor moremo



Žihnen dan



Njegova glasbena kariera



Usodno kladivo

filmi retrospektive

Živimo, kakor moremo (Making a Living)

ZDA, 1914, 35mm, 1.33, čb, 17'

r Henry Lehrman **s** Reed Heustis **f** Enrique Juan Vallejo, Frank D. Williams

i Charles Chaplin, Virginia Kirtley, Alice Davenport, Henry Lehrman, Minta Durfee, Chester Conklin **p** Keystone **pr** 2. februar 1914

Charlie se pretvarja, da je premožen plemič, da bi se tako priženil v bogato družino. Prvi Chaplinov filmski nastop, pri katerem še ni "odkril" lika potepuha, temveč si nadene visok cilinder, salonsko suktnjo, monokel in košate brke – opravo sumljivega angleškega aristokrata, ki ga je pogosto igral v predstavah Freda Karna.

"Premeteni igralec v vlogi kvartopirskega goljufa je komedijant najboljšega kova, je naraven kot sama mati Narava." – *Moving Picture World*, 1914

Težave s tangom (Tango Tangles)

ZDA, 1914, 35mm, 1.33, čb, 11'

r, s Mack Sennett **f** Frank D. Williams **i** Charles Chaplin, Ford Sterling, Roscoe Arbuckle, Chester Conklin **p** Keystone **pr** 9. marec 1914

Charlie se odpravi na ples, kjer se zaplete z napačnim dekletom. Izbruhne vsesplošni pretep. V napol improviziranem filmu, ki odraža tudi takratno ameriško obnorelost s tangom, bo poleg Chaplina – tokrat kar v vsakdanji opravi – za Keystone zadnjič nastopil komedijant Fred Sterling, dotlej glavna zvezda studia, ki ga Chaplin že kmalu povsem zasenči.

"Chaplina, Sterlinga, Arbuckla in Conklina smo odpeljali na plesišče, jih spustili z verige in vanje usmerili kamero. Zganjali so burke in to je to." – Mack Sennett

Dvajset minut ljubezni (Twenty Minutes of Love)

Legenda ZDA, 1914, 35mm, 1.33, čb, 15'

r režija **r, s** Charles Chaplin **f** Frank D. Williams **i** Charles Chaplin, Minta Durfee, **s** scenarij Edgar Kennedy, Gordon Griffith, Chester Conklin, Joseph Swickard, Hank **f** fotografija Mann **p** Keystone **pr** 20. april 1914

m montaža Charlie se brezskrbno sprehaja po parku in nadleguje zaljubljeni **z** zvok pare. Naposled vsi pristanejo v jezeru. Ker je povpraševanje po **i** igrajo filmih s Chaplinom vse večje, mu Mack Sennett dovoli, da se **g** glasba preizkusi tudi kot avtor: njegov prvi režijski poizkus, posnet v enem **p** produkcija popoldnevu, je hkrati tudi prototip za **V parku**, posnet za Essanay. **pr** premiera

n nagrade **Ujet v kabaretu** (Caught in a Cabaret)

ZDA, 1914, 35mm, 1.33, čb, 33'

Keystone **r** Mabel Normand **s** Mabel Normand, Charles Chaplin **f** Frank D. Williams

(Keystone Film Company) **p** Keystone **i** Charles Chaplin, Mabel Normand, Harry McCoy, Chester

Lone Star/Mutual Conklin, Edgar Kennedy, Minta Durfee, Josef Swickard, Alice Davenport

(Mutual Film Corporation) **pr** 27. april 1914

in njena podružnica Charlie je natakhar v cenemem kabaretu. Njegova posebna naloga **Lone Star Corporation**) je ustrahovanje zoprnih strank. Ko se zaljubi v dekle svojih sanj,

Essanay osramočen prikriva svojo službo. Ena redkih Chaplinovih komedij, **i** (Essanay Film Manufacturing Company) ki se zaključí z metanjem tort, sicer značilnim motivom Keystone

First National filmov. Chaplin, ki v tistih dneh vsak teden posname novo komedijo, **f** je v časopisih prvič naveden s svojim prvim imenom (dotlej ga **i** imenujejo "Chapman", "Chatlin" ali "Edgar English"). **p** Keystone **pr** 13. junij 1914

15 retrospektiva charles chaplin

"Superlativi so nevarni, še zlasti pri filmih. Zaradi tega je ta film nespametno oklicati za najbolj smešnega vseh časov, vendar pa se temu varno približa." – *New York Dramatic Mirror*, 1914

Ujet v dežju (Caught in the Rain)

ZDA, 1914, 35mm, 1.33, čb, 17'

r, s, m Charles Chaplin **f** Frank D. Williams **i** Charles Chaplin, Mack Swain, Alice Davenport, Alice Howell **p** Keystone **pr** 4. maj 1914

Charlie zapeljuje poročeno damo in se zameri njenemu možu. Eden Chaplinovih najboljših filmov najzgodnejšega obdobja in prvi, ki ga podpisuje kot celosten avtor (scenarist, režiser, igralec, koreograf). **Ujet v dežju** sicer združuje pogosta prizorišča in rutine takratnih Chaplinovih filmov: norčije v parku, pijančevanje v baru, kolobocije s hotelskimi sobami in končno intervencijo Keystone policajev.

"Ko sem pričel snemati svoj prvi film, nisem bil tako odločen, kot sem mislil, da bom; v resnici sem imel manjši napad panike. A ko je Sennett videl prve posnetke, sem bil pomirljen." – Charles Chaplin, 1964

Živahen dan (A Busy Day)

ZDA, 1914, 35mm, 1.33, čb, 7'

r, s, m Charles Chaplin **f** Frank D. Williams **i** Charles Chaplin, Mack Swain, Phyllis Allen, Mack Sennett, Billy Gilbert **p** Keystone **pr** 7. maj 1914

Charlie se prvič v svoji karieri preobleče v žensko. Upodobi ljubosumno ženo, ki svojega moža zaloti pri ljubimkanju z mlajšo lepoticco. V zakonski prepir poseže policija, vse skupaj pa se konča v morju. Podobno kot v **Kid Auto Races at Venice** (1914) se Charlie – kot ga. Mack Swain! – zavestno nastavlja kameri in nadleguje tudi samo filmsko ekipo. Chaplin posname film le tri dni po svojem "prvencu", v enem popoldnevu (Sennett mu za to obljubi 25 dolarjev bonusa), med proslavo ob inavguraciji pristanišča v San Pedru.

Usodno kladivo (The Fatal Mallet)

ZDA, 1914, 35mm, 1.33, čb, 19'

r, s Mack Sennett **f** Frank D. Williams **i** Charles Chaplin, Mabel Normand, Mack Sennett, Mack Swain, Gordon Griffith **p** Keystone **pr** 1. junij 1914

Chaplin in Sennett se potegujeta za roko Mabel Normand, ki pa se ne zmeni za napore obeh snubcev. Zdrami jo šele precizno odmerjena Charliejeva brca v zadnjo plat. Ko se pojavi še tretji oboževalec – Mack Swain – oba rivala naposled združita moči. Groba, neolikana farsa, ki se zanaša na takrat že nekoliko zastarelo rutino s pošastno velikim kladivom, je vseeno fascinantna zaradi popolne uigranosti med Chaplinom, Sennettom in Normandovo.

"Tale enokoltnik dokazuje, kako je tolčenje ljudi po glavi z opekami in kladivi včasih lahko zabavna reč." – *Moving Picture World*, 1914

Naporen dan za Mabel (Mabel's Busy Day)

ZDA, 1914, 35mm, 1.33, čb, 17'

r, s Mabel Normand **f** Frank D. Williams **i** Charles Chaplin, Mabel Normand, Chester Conklin, Slim Summerville, Harry McCoy, Wallace MacDonald, Al St. John, Charley Chase, Mack Sennett, Henry Lehrman **p** Keystone **pr** 13. junij 1914

Charlie je malopriden prevarant, ki se nadelan odpravi na dirkališče. Tam si poželi vročih hrenovk, ki jih prodaja Mabel. Sledi zmešnjava. Chaplin je tokrat ponovno odet v bolj elegantno suktnjo in pokrit s klobukom, ki pripada njegovemu tipu komičnega zlikovca. V filmu, ki je posnet med dejansko dirko v losangeleškem dirkališču, lahko opazujemo tudi reakcije mimoidočih, ki spoznajo, da so se znašli v kadru s Chaplinom.

Mabel se moži (Mabel's Married Life)

ZDA, 1914, 35mm, 1.33, čb, 17'

r, m Charles Chaplin **s** Charles Chaplin, Mabel Normand **f** Frank D. Williams **i** Charles Chaplin, Mabel Normand, Mack Swain, Alice Howell **p** Keystone **pr** 20. junij 1914

Charlie zapusti ljubosumno ženo Mabel in se odpravi v bar, kjer se tako napije, da pozabi na svojo odločitev in se vrne domov, kjer pa ga čaka presenečenje ... Celoten zaplet filma je v resnici le pretveza za Charliejevo petminutno boksarsko ekshibicijo proti lutki, ki naj bi prestavljala Macka Swaina.

"Zmešnjava med Mabel, Charlesom in lutko je izredno smešna, v restavraciji pa nam g. Chaplin predstavi odlično študijo opijanjenosti. Gotovo gre za eno najboljših Keystone komedij."
– Bioscope, 1914

Smejalni plin (Laughing Gas)

ZDA, 1914, 35mm, 1.33, čb, 15'

r, s, m Charles Chaplin **f** Frank D. Williams **i** Charles Chaplin, Fritz Shade, Alice Howell, Joseph Sutherland **p** Keystone **pr** 9. julij 1914

Charlie je neukrotljiv asistent zobozdravnika, ki se v odsotnosti doktorja loti pacientov z nadvse nevsakdanjimi metodami. Kasneje se odpravi v lekarno, kjer si nakoplje še dodatne sovražnike. Po vrnitvi v ordinacijo sledi zaključna zmešnjava. Film črpa navdih iz zobozdravniških skečev, ki jih je Chaplin spoznal pri Fredu Karnu, svojo nesorazmerno brutalnost pa iz Chaplinovega skrbno gojenega sovraštva do zobozdravstva, ki bo vztrajalo vse do **Kralja v New Yorku**.

"Huronska burka, ki bo svoj posebni tip občinstva gotovo privedla do nezadržnih radosti." – Bioscope, 1914

Obraz na barskih tleh (The Face on the Bar Room Floor)

ZDA, 1914, 35mm, 1.33, čb, 17'

r, m Charles Chaplin **s** Charles Chaplin (po pesmi Hughja Antoina d'Arcyja) **f** Frank D. Williams **i** Charles Chaplin, Cecile Arnold, Jess Dandy, Fritz Shade, Chester Conklin, Josef Swickard, Charles Bennett **p** Keystone **pr** 10. avgust 1914

V **Obrazu na barskih tleh** Chaplin parodira solzavo balado Hughja Antoina d'Arcyja, poetično štorijo o razcapanem nekdanjem umetniku, ki v baru pripoveduje zgodbo svoje tragične ljubezni. Film, ki je manj norčav in anarhičen kot ostale Chaplinove Keystone produkcije, je zlasti zanimiv kot ena prvih hollywoodskih literarnih parodij in obenem eden redkih Chaplinovih filmov, ki se pri svoji pripovedi zanašajo na sredstvo *flashbacka*.

Maškara (The Masquerader)

ZDA, 1914, 35mm, 1.33, čb, 15'

r, s, m Charles Chaplin **f** Frank D. Williams **i** Charles Chaplin, Roscoe Arbuckle, Chester Colklin, Charles Murray, Fritz Shade, Minta Durfee **p** Keystone **pr** 27. avgust 1914

Chaplin kot filmski igralec, ki pravzaprav igra samega sebe. Ko pride v Keystone studio, si nadene potepuhovo opravo in stopi pred kamere. A namesto da bi poslušal režiserjeve napotke, se raje posveča dekletom, zato je odpuščen. Preobleče se v žensko in vrne v studio, kjer režiserja tako očara, da mu nameni glavno žensko vlogo. Vendar je kmalu razkrinkan. Eden izmed treh Chaplinovih filmov ženske preobleke: če je v **Živahnem dnevu** zadirčna baba, se v **Maškari** in kasnejši **Ženski** (A Woman, 1915) preobrazí v čutno in zapeljivo dekle.

Okrog in okrog (The Rounders)

ZDA, 1914, 35mm, 1.33, čb, 17'

r, s, m Charles Chaplin **f** Frank D. Williams **i** Charles Chaplin, Roscoe Arbuckle, Phyllis Allen, Minta Durfee **p** Keystone **pr** 7. september 1914

Charlie in Fatty se zvečer odpravita na pivski pohod. Ko se vrneta domov, sta njuni ženi tako razsrjeni, da moška znova pobegneta v noč, kjer nadaljujeta s popivanjem. **Okrog in okrog** je vrhunski komični duet Chaplina in Arbuckla, ki sta se v krajših epizodah sicer srečevala tudi v drugih filmih.

"Vedno sem obžaloval, da nisem bil njegov partner tudi v daljših filmih in ne le teh enokolutnikih, ki smo jih tako hitro delali. Bil je popoln komični genij, nedvomno edini našega časa, o katerem se bo govorilo tudi čez sto let." – Roscoe "Fatty" Arbuckle

"Neotesan film za neotesance: ko ga bodo videli na platnu, se mu bodo morali verjetno smejati vsi, pa naj so sami neotesani ali uglajeni." – Moving Picture World, 1914

Novi vratar (The New Janitor)

ZDA, 1914, 35mm, 1.33, čb, 17'

r, s, m Charles Chaplin **f** Frank D. Williams **i** Charles Chaplin, John Francis Dillon, Gene Mash, Jess Dandy, Al St. John, Glen Cavender **p** Keystone **pr** 14. september 1914

Charlie se zaposli kot vratar, vendar ga zaradi nesposobnosti kmalu odpustijo. Vseeno se v podjetju zadrži še tako dolgo, da prepreči drzen rop. V tem humornem in napetem filmu, ki se ga loti s posebno skrbjo in zavzetostjo – snemanje traja kar sedemnajst dni! – Chaplin odkrije človeško in celo junaško plat svoje filmske persone, ki jo bo s pridom razvijal v naslednjih delih. **Novi vratar** ni le prototip za po tematiki sorodno **Banko** (The Bank, 1915), ampak tudi za Chaplinova bolj zrela dela, v katerih se bosta komedija in drama zlili v zmagoslavno celoto.

"Odzivi na film so potrdili tisto, kar sem pri sebi že čutil: da imam zmogljivost priklicati tako solze kot smeh." – Charles Chaplin, 1964

Njegova glasbena kariera (His Musical Career)

ZDA, 1914, 35mm, 1.33, čb, 17'

r, s, m Charles Chaplin **f** Frank D. Williams **i** Charles Chaplin, Mack Swain, Charley Chase, Billy Gilbert, Fritz Schade, Frank Hayes, Cecile Arnold,

Gene Marsh, Bill Hauber **p** Keystone **pr** 7. november 1914
Charlie in njegov pomočnik Mack Swain z oslovskim vozom po mestu razvažata klavirje. Seveda pa Charlie pomeša naslove in lotita se prestavljanja napačnih klavirjev. Povzročita zmedo in si naprtita še dodatne težave. Preglavice pa so tudi za kamero: Chaplin namreč med snemanjem s svojo vprego za več ur zaustavi promet v Hollywoodu in izzove proteste spodobnih meščanov, sitih kaosa, ki ga na mirne ulice mesta vnašajo vse številnejše filmske ekipe.

"Ena najboljših kratkih komedij v zadnjem mesecu. Smešnica s seljenjem klavirjev." – Variety, 1914

Ljubezenske težave (Getting Acquainted)

ZDA, 1914, 35mm, 1.33, čb, 17'

r, s, m Charles Chaplin **f** Frank D. Williams **i** Charles Chaplin, Phyllis Allen, Mack Swain, Mabel Normand, Harry McCoy, Edgar Kennedy **p** Keystone **pr** 5. december 1914

Charlie se z ženo odpravi na sprehod v park, kjer naletita na drug zakonski par. Začetnim ljubosumnim zapletom sledi gentlemanska izmenjava partnerjev, ki pa jo prekine zoprn policaj. **Ljubezenske težave**, posnete v enem samem dopoldnevu, so Chaplinov predzadnji film za studio Keystone. Teh dni se bo spominjal s slavno izjavo: "Vse, kar sem potreboval za film, so bili park, policaj in lepo dekle."

Njegova nova služba (His New Job)

ZDA, 1915, 16mm, 1.33, čb, 32'

r, m Charles Chaplin **s** Charles Chaplin, Louella Parsons **f** Harry Ensign, Rolland Theroth **i** Charles Chaplin, Ben Turpin, Charlotte Mineau, Charles Insley, Leo White, Frank J. Coleman, Gloria Swanson **p** Essanay **pr** 1. februar 1915

Charlie pride v filmski studio, da bi si našel delo. Zaposlijo ga kot scenskega delavca, kar pa mu ne zadošča, saj je prepričan, da je rojen igralec. Naposled se znajde v glavni vlogi, a njegova nerodnost pripelje snemanje filma na rob katastrofe. Prvi Chaplinov film v "njegovi novi službi" pri firmi Essanay in obenem edini, ki ga posname v Essanayjevem čikaškem studiu, se satirično loteva same filmske industrije (studio se zbadljivo imenuje "Lockstone"), zaradi svoje napol improvizirane narave pa nudi tudi dragocen, skorajda dokumentaren pogled na vsakdan filmske produkcije tistega časa.

"Dobri humoristi se nikoli ne smejejo svojim šalam. Dobro razumejo vrednost resnobe videza. In na prav takšen način se Charles Chaplin kaže kot brezizrazen, celo raztresen, tudi sredi svojih najbolj objestnih norčij." – Bioscope, 1915

Charlie se poroči (A Night Out)

ZDA, 1915, 35mm, 1.33, čb, 33'

r, s, m Charles Chaplin **f** Harry Ensign **i** Charles Chaplin, Ben Turpin, Bud Jamison, Edna Purviance, Leo White, Fred Goodwins **p** Essanay **pr** 15. februar 1915

Charlie se ga s prijateljem tako nadela, da ne ve več zase. V tem omotičnem stanju nehote postane tretja stranica ljuboznega trikotnika in si na grbo nakoplje srd ljubosumnega moža. Film,

posnet v Essanayjevem kalifornijskem studiu, je v osnovi variacija pijanskega motiva, ki ga je Chaplin obdeloval v **Okrog in okrog**, le da v njem namesto Swaina nastopi Ben Turpin. V vlogi lepega dekleta debitira Edna Purviance, ki bo v naslednjih filmih Chaplinova stalna komična in romantična partnerica.

"Junak je veličastno in konsistentno pijan od začetka do konca ... Turpin pa je sijajen partner, ki vse te silovite knokavte sprejema s paralično brezbriznostjo." – The Cinema, 1916

Boksarski prvak (The Champion)

ZDA, 1915, 35mm, 1.33, čb, 33'

r, s, m Charles Chaplin **f** Harry Ensign **i** Charles Chaplin, Edna Purviance, Lloyd Bacon, Leo White, Ernest Van Pelt, Bud Jamison, Billy Armstrong, Carl Stockdale, Paddy McGuire, Ben Turpin **p** Essanay **pr** 11. marec 1915
Lačni potepuh, ki ga spremlja njegov zvesti in enako lačni buldog Spike, po naključju zaide v boksarsko dvorano. V svojo rokavico skrrije podkev in kmalu zaslovi kot boksarski prvak. A ko pride trenutek velikega obračuna, se mora "Jersey Mosquito", kot ga poimenujejo, posloviti od svoje podkve. V **Boksarskem prvaku** se odraža Chaplinovo zanimanje za boks, ki je v večini ameriških držav takrat prepovedan, zato pa toliko bolj priljubljen kot filmska tematika. Spike sicer nekaj tednov po snemanju pogine v nesreči, a Chaplin bo odnos s pasjim partnerjem do popolnosti razvijal še v kasnejšem **Pasjem življenju**.

V parku (In the Park)

ZDA, 1915, 35mm, 1.33, čb, 15'

r, s, m Charles Chaplin **f** Harry Ensign **i** Charles Chaplin, Edna Purviance, Leo White, Margie Reiger, Lloyd Bacon, Bud Jamison, Billy Armstrong, Ernest Van Pelt **p** Essanay **pr** 18. marec 1915

Charlie se v vlogi malega potepuha znova poda na svojo priljubljeno lokacijo zganjanja vragolij, v park, kjer tokrat najprej trči ob nadležnega žeparja, nato pa še ob cel kup neugnanih likov. Seveda sledi nered. Chaplin posname **V parku** na zahtevo studia, da bi nadoknadil čas, ki ga je posvetil prejšnjemu, bolj ambicioznemu dvokolturniku. Film nastane hitro in po enostavni Keystone formuli, ki obuja zaplet in situacije iz **Dvajset minut ljubezni**.

Potepuh (The Tramp)

ZDA, 1915, 35mm, 1.33, čb, 32'

r, s, m Charles Chaplin **f** Harry Ensign **i** Charles Chaplin, Edna Purviance, Fred Goodwins, Lloyd Bacon, Bud Jamison, Paddy McGuire, Billy Armstrong, Leo White, Ernest Van Pelt **p** Essanay **pr** 11. april 1915

Novo poglavje Charliejevih zgod in prigod, v katerem mali potepuh rešuje farmerjevo hči pred tatskimi klateži. Chaplinov lik tokrat odločno razkrije tudi svoje nežnejše obličje in se od gledalcev poslovil z znamenitim odhodom proti obzorju, zavržen od družbe in vendar neuklonljivo optimističen. Navdih za film Chaplin črpa iz srečanja s potepuhom v San Franciscu, ki mu na dolgo in široko opiše svoje vsakdanje tegobe. Hkrati se Chaplin filma loti veliko bolj poglobljeno kot dotlej, napiše dodelan osnutek scenarija in s svojim snemalcem, Rolandom Therothom, skrbno izbere podeželske lokacije v okolici studia. S svojo prefinjeno mešanico patosa in komedije je **Potepuh** prva klasična mojstrovina zgodnjega Chaplinovega opusa in obenem film, ki lik malega potepuha ponese k svetovni slavi.



Puško na rame



Pastirček



V trgovski hiši



Ob morju



V zastavjalnici



Noč v gledališču



Boksarski prvak



Groj



Potepuh



V parku



Pasje življenje



Dejo



Charlie se poroči



Dan veselja



Potujoči glasbenik

"Ta kostum mi je pomagal izraziti moje pojmovanje človeka s ceste, tako rekoč slehernika, tudi samega sebe. Premajhna melona je poizkus, da bi deloval dostojanstveno. Brki so ničevost. Zapeta in preozka suknja, sprehajalna palica in vse njene poteze se trudijo dati videz obzirnosti, živahnosti in predrznosti. Ta človek skuša svetu nastaviti hrabro lice, ga preslepiti, in tega se zaveda. Tega se zaveda tako dobro, da se lahko iz samega sebe norčuje in sočustvuje s sebi podobnimi." – Charles Chaplin, 1964

Ob morju (By the Sea)

ZDA, 1915, 35mm, 1.33, čb, 20'

r, s, m Charles Chaplin **f** Harry Ensinn **i** Charles Chaplin, Edna Purviance, Billy Armstrong, Margie Reiger, Bud Jamison, Paddy McGuire, Carl Stockdale, Ernest Van Pelt **p** Essanay **pr** 29. april 1915

Charlie se sprehaja po plaži in spotakne ob bananin olupek, ki ga je sekundo prej sam odvrigel. Trči ob pijanca in se zaplete v pretep, ki se kmalu kot požar razširi po vsej plaži. **Ob morju** je drugi Chaplinov enokolutnik za Essanay, posnet kot popoldanska improvizacija na plaži Venice v Los Angelesu. Chaplin v njem prvič predstavi svojo točko z bolho, ki se bo ponovila v **Odrskih lučeh** in tudi v njegovem nikoli dokončanem filmu **Profesor** (The Professor) iz leta 1919.

Delo (Work)

ZDA, 1915, 16mm, 1.33, čb, 30'

r, s, m Charles Chaplin **f** Harry Ensinn **i** Charles Chaplin, Edna Purviance, Charles Insley, Billy Armstrong, Marta Golden, Leo White, Paddy McGuire **p** Essanay **pr** 21. junij 1915

Charlie je pomočnik soboslikarja in tapetnika. Med vožnjo z vozom na delo in v hiši, ki naj bi jo z mojstrom prebelila, povzroči kup nevšečnosti sebi in drugim. Idejo za izjemen uvodni prizor, v katerem ubogi pomočnik preko strmega klanca poriva voziček s svojim šefom, medtem ko ta vihti bič, je Chaplin dobil na ulicah Hollywooda, kjer je prisostvoval podobnemu dogodku. Z družbenimi in seksualnimi aluzijami **Dela**, ki se danes zdijo nadvse nedolžne, si je Chaplin nakopal tudi prve kritike: revija *Variety* je film razglasila za "neredno, zanemarjeno, umazano" delo, ki je "na mnoge trenutke ogabno, a ker se bo občinstvo smejalo, ni razloga za pritožbe."

Noč v gledališču (A Night in the Show)

ZDA, 1915, 16mm, 1.33, čb, 30'

r, s, m Charles Chaplin **f** Harry Ensinn **i** Charles Chaplin, Edna Purviance, Charlotte Mineau, Dee Lampton, Leo White, Wesley Ruggles, John Rand **p** Essanay **pr** 20. november 1915

Chaplin se tokrat predstavi v dvojni vlogi: najprej je preprosto "g. Nadloga", eleganten, z dolgočasen in zelo pijan gospod, ki meša štrene v parterju. Nato pa se pojavi še kot "g. Surovina", neukrotljivi lumpenproletarec, ki se vmešava z balkona. S skupnimi naporimi spremenita mirno vodvilsko predstavo v noč strahov. Film temelji na komičnem aktu z naslovom *Muming Birds*, ki ga je Chaplin, še pred prihodom k filmu, z velikim uspehom igral kot član Karnove Pantomime Company.

"Ko so mi pokazali to nesnažno in na trenutke prav neprijetno vizualno naracijo, sem jo prekinjal s prostaškimi vzkliki. Nisem mogel, da se ne bi gromko krohotal. Hura za Chaplina avtorja!" – Julian Johnson, *Photoplay*, 1915

V trgovski hiši (The Floorwalker)

ZDA, 1916, 35mm, 1.33, čb, 24'

r, m Charles Chaplin **s** Charles Chaplin, Vincent Bryan **f** Frank D. Williams, Rolland Totheroh **i** Charles Chaplin, Eric Campbell, Edna Purviance, Lloyd Bacon, Albert Austin, Leo White, Charlotte Mineau **p** Lone Star/Mutual **pr** 15. maj 1916

Charlie povzroči silno zmedo v trgovski hiši, v kateri ravno med njegovim obiskom poteka rop. Brezglavo preganjanje, v katerega se zaplete, bo eskaliralo na tekočih stopnicah. Chaplinova prva komedija za produkcijsko hišo Mutual se sicer ne ponaša s patosom in romantiko njegovih kasnejših del, vendar pa blesti s svojimi akrobatskimi koreografijami in čistimi kinetičnimi domislicami. Ideja tekočih stopnic mu pade na pamet, ko se s svojim bratom Sydneyem v New Yorku pogaja za prestop k Mutualu. Zaukaže jih zgraditi v novem Mutualovem studiu, kjer potem dneve in noči raziskuje komične potenciale takrat še eksotičnega izuma.

"Zakaj za vraga nismo mi nikoli pomislili na tekoče stopnice?"

– Mack Sennett

Potujoči glasbenik (The Vagabond)

ZDA, 1916, 35mm, 1.33, čb, 24'

r, m Charles Chaplin **s** Charles Chaplin, Vincent Bryan **f** Frank D. Williams, Rolland Totheroh **i** Charles Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Leo White, Lloyd Bacon, Charlotte Mineau, Ibert Austin **p** Lone Star/Mutual **pr** 10. julij 1916

Charlie je reven violinist, ki ga nihče ne mara poslušati. Posluh zanj najde le deklica iz bližnjega ciganskega taborišča, s katero se Charlie odloči pobegniti v lepše življenje. V Chaplinovem tretjem filmu za Mutual se komedija prepleta z melodramo; njegova režija se v odločilnih trenutkih izkaže za zadržano in občutljivo, njegova igra razkriva toplino in zrelega duha. Po tematiki in tonu lahko **Potujočega glasbenika** gledamo kot prototip **Dečka** in **Cirkusa**. Kljub tenkočutnosti pa filmu še vedno vlada Chaplinov instinkt za grobe *slapstick* domislice.

"Od samega začetka vas šokirajo koščki starih burlesknih domislic. Pobiranje pljunka, ki ga zamenjajo za kovanec, recimo. Pri filmu je mogoče pohvaliti marsikaj, a če bo Chaplin želel ohraniti svoj položaj najbolj mamljivega imena na platnu, se bo moral odreči takšnim trikoma." – *Variety*, 1916

Grof (The Count)

ZDA, 1916, 35mm, 1.33, čb, 34'

r, m Charles Chaplin **s** Charles Chaplin **f** Roland Totheroh **i** Charles Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Leo White, May White, Charlotte Mineau, Albert Austin **p** Lone Star/Mutual **pr** 4. september 1916

Kot krojaški vajenec Charlie povzroča glavobole svojemu šefu. Po naključju se znajde na prestižni zabavi, kjer ga zamenjajo za grofa. Charlie s svojimi domislicami zabava imenitneže in njihove soproge, a nato se pojavi tudi resnični grof in pokvari njegove radostne vragolije. V **Grofu** se Chaplin vrača k priljubljenemu motivu zamenjave med revežem in bogatašem, s katerim rad podčrta družbena nasprotja, najbolj očitno gotovo v **Lučeh velemesta**. Hkrati gre za eno najbolj zahtevnih Chaplinov produkcij dotlej; scenografija obsega tri ločene lokacije, za kompleksno sekvenco

plesa pa Chaplin najame celoten orkester, ki bo brez prestanka igral cele tri tedne.

"Preobčutljivi gledalci se bodo morda zgražali, ko si g. Chaplin zatiska nos med jedenjem smrdljivega sira, si z vilicami grebe po glavi ali za mizo umiva ušesa s sokom lubenice. A te vulgarnosti hitro izpuhtijo iz spomina pod udarom žlahtne komedije juhe in plesa. G. Chaplin ima zmožnost resne igre, vendar pa je predvsem burkež in tukaj so njegove burke prvovrstne." – *Chicago Tribune*, 1916

V zastavljalnici (The Pawnshop)

ZDA, 1916, 35mm, 1.33, čb, 32'

r, s, m, g Charles Chaplin **f** Roland Totheroh **i** Charles Chaplin, Henry Bergman, Edna Purviance, John Rand, Albert Austin, Wesley Ruggles, Eric Campbell **p** Lone Star/Mutual **pr** 2. oktober 1916
Charlie je zaposlen v zastavljalnici. Njegova vsakdanja opravila vključujejo nadlegovanje sodelavcev, šikaniranje strank, zapeljevanje šefove hčerke in predvsem neskončne bitke s predmeti in okolico. Film, ki s svojo asketsko atmosfero oživlja London Chaplinovega otroštva, še posebej odlikuje bogastvo komičnih transpozicij, s katerimi Chaplin na neživi, predmetni svet prenaša psihološke in vedenjske poteze človeškega sveta, v prvi vrsti seveda tiste najbolj komične. V filmu je zgleden primer tega Charliejeva slavna "operacija budilke", ki s svojo absurdno logiko in absolutno koncentracijo najavlja še bolj slavno uživanje čevlja v **Zlati mrzlici**.

"Domišljija je natančna. Igra je zadržana in naturalistična. Rezultat je histeričen. In niti za trenutek ne verjemite, da je mogoče takšno igro doseči z grobimi in preprostimi sredstvi. V svoji naravnosti je tako subtilna kot sence v intonaciji visokega govora tragedije." – Harvey O'Higgins, *The New Republic*, 1917

Pasje življenje (A Dog's Life)

ZDA, 1918, 35mm, 1.33, čb, 34'

r, s, m, g Charles Chaplin **f** Roland Totheroh **i** Charles Chaplin, Edna Purviance, Mut, Sydney Chaplin, Henry Bergman, Charles Riesner, Albert Austin, Tom Wilson **p** Chaplin-First National **pr** 14. april 1918
Mali potepuh in njegov pasji spremljevalec – mešanec po imenu Scraps – se trudita preživeti v velemestu. V filmu, ki ga mnogi razglasijo za "prvo popolno delo filmske umetnosti", se Chaplin predstavi v mnogo bolj resni in družbeno osveščeni podobi. Na trezen, celo realističen način sopostavi življenji človeka in psa, da bi ugotovil, kako se razlikujeta le na videz in kako so za preživetje obeh bistveni skupni napor. **Pasje življenje** je prvi Chaplinov film za produkcijsko tvrdko First National, s katero podpiše takrat nezasišano pogodbo za milijon dolarjev in hkrati prvi, ki ga posname v svojem lastnem studiu. Z njim najavlja nadaljnji razvoj svojih filmov, ki bodo postajali vse bolj sofisticirani v svoji zgradbi in izvedbi.

"Zgodba je imela element satire, primerjala je življenje psa in potepuha. Ta leitmotiv je bila zgradba, na katero sem postavil raznovrstne gage in slapstick rutine. O komediji sem začel razmišljati na strukturen način, zavedati sem se pričel njene

arhitekture. Vsak prizor je vodil k naslednjemu in vsi so se povezovali v celoto." – Charles Chaplin, 1964

Puško na rame (Shoulder Arms)

ZDA, 1918, 35mm, 1.33, čb, 38'

r, s, m, g Charles Chaplin **f** Roland Totheroh **i** Charles Chaplin, Edna Purviance, Sydney Chaplin, Jack Wilson, Henry Bergman, Albert Austin, Tom Wilson, John Rand **p** Chaplin-First National **pr** 20. oktober 1918
Charlie nastopi v vlogi rekruta v vojaškem vadbenem taborišču, ki sanja o tem, da bi globoko za sovražnikovimi črtami na lastno pest izpeljal drzno akcijo. Najbolj hvaljen in slovit Chaplinov srednjemetražni film, ki pa je v času svojega nastajanja (prvič je bil predvajan le nekaj tednov pred premirjem) za Chaplina predstavljal velikanski izziv in tveganje: kako skozi prizmo komedije ponazoriti katastrofične razsežnosti prve svetovne vojne in prikazati nečloveško trpljenje vojakov na fronti? Chaplinu je uspelo oboje; s **Puško na rame** je pokazal, kako neznatna je v resnici ločnica med tragedijo in komedijo.

"Med vojaki na fronti so bili popularni kartonasti modeli Chaplina v naravni velikosti, ki so jih med napadi razpostavili na prsobrane. Pojava grobo naslikanega potepuha z vrečastimi hlačami in polcilindrom je morala Nemce še prav posebej zbegati, saj niso imeli pojma, za koga gre. Dodatno zmedo so povzročali britanski častniki, ki so kultivirali chaplinovske brčice, v nemških taboriščih za vojne ujetnike pa je imela vsaka koliba svojega Chaplinovega oponašalca." – Kevin Brownlow

"Charlot se je rodil na fronti. Nemci so izgubili vojno, ker so ga prepozno spoznali." – Blaise Cendrars

Pastirček (Sunnyside)

ZDA, 1919, 35mm, 1.33, čb, 30'

r, s, m, g Charles Chaplin **f** Roland Totheroh **i** Charles Chaplin, Edna Purviance, Tom Wilson, Tom Terriss, Henry Bergman, Loyal Underwood, Tom Wood **p** Chaplin-First National **pr** 15. junij 1919
Charlie kot pastirček trdo dela na kmetiji. Zaljubi se v sosedovo hčerko Edno, vendar njen oče revnega snubca zavrača. Sledijo številne komične zgone in nezgode, v katerih Charlie niha med sanjskim in resničnim svetom. **Pastirčka** še zlasti zaznamuje Chaplinova ljubezen do baleta, ki navdahne tudi njegov slavni ples z gozdnimi nimfami – virtuosno točko, ki jo je Chaplin nedvomno posvetil slavnemu ruskemu baletniku Nižinskemu, ki ga je le nekaj tednov prej obiskal v studiu in mu povedal, da je "njegova komedija baletna". A **Pastirček** nastaja tudi v za Chaplina težavnem obdobju, ko se v naglici poroči z mlado Mildred Harris in to nemudoma obžaluje. Ljubezenske tegobe se v filmu razrešijo s potepuhovim brezskrbnim sanjarjenjem v idiličnem podeželju.

"Pastirček je v Evropi sprožil prave rapsodije pri francoskih kritikih, pri Dellucu in drugih, ki so zaneseno razlagali o njegovi poeziji, lirizmu, njegovem spretnem dotiku. Sanjski prizor so primerjali s slikami Corota. A tudi v Ameriki film ni bil brez vpliva. Prizor s kravami na paši je vpeljal novo komično situacijo, pri kateri nekaj ogromnega, neka žival ali stroj, uide nadzoru svojega nespametnega skrbnika. V kasnejših filmih so jo posvojili Keaton, Laurel in Hardy, Langdon in še mnogi drugi." – Theodore Huff, 1951

Dan veselja (A Day's Pleasure)

ZDA, 1919, 35mm, 1.33, čb, 19'

r, s, m, g Charles Chaplin **f** Roland Totheroh **i** Charles Chaplin, Edna Purviance, Tom Wilson, Sydney Chaplin, Henry Bergman, Babe London, Albert Austin, Loyal Underwood, Jackie Coogan **p** Chaplin-First National **pr** 15. december 1919

Charlie se z ženo in dvema otrokoma usede v avto in odpravi na izlet, vendar se načrtovani spokojni dan veselja po spletu naključij hitro prelevi v še eno komedijo zmešnjav. S tem lahkotnim in napol improviziranim filmom, ki s svojimi preprostimi gagi obuja najboljše trenutke Keystone obdobja, Chaplin svetu predstavi Jackieja Coogana, dečka, v katerem prepozna nadpovprečno talentirano – in miniaturno – verzijo samega sebe. Chaplin v filmu nastopi kot ljubeč in srečno poročen družinski oče, vendar pa se za brezskrbnim pročeljem filma skrivata njegova nesrečna poroka in smrt pravkar rojenega sina.

"Nestrpnost distributerja, ki je željno pričakoval nov film, je Chaplina končno prisilila, da je Dan veselja posnel v dobrem tednu. Najel je počitniško ladjico – rekvizit tiste vrste, ki ga je vedno navdihoval. In verjetno je prav hitrost, s katero je bil film dokončan, tisto, kar mu na koncu daje njegovo trajno svežino." – David Robinson, 1985

Deček (The Kid)

ZDA, 1921, 35mm, 1.33, čb, 54'

r, s, m, g Charles Chaplin **f** Roland Totheroh **i** Charles Chaplin, Jackie Coogan, Edna Purviance, Carl Miller, Tom Wilson, Henry Bergman, Charles Riesner, Albert Austin, May White, Lita Grey **p** Chaplin-First National **pr** 6. februar 1921

Chaplinov celovečerni prvenec, v katerem združi *slapstick* in čisto sentimentalnost. Klasični lik potepuha na cesti naleti na osirotelega dečka, ki ga nato zasleduje na vsakem koraku. Sprva se ga trudi otresti, a ko se pojavijo "negativni elementi", se v potepuhu prebudi starševski čut in dečka vzame pod svoje okrilje. Genialna kombinacija smešnega in ganljivega, ki jo imajo mnogi za Chaplinov najbolj popoln in tudi oseben film. Z razlogom, kajti **Deček** je v marsičem Chaplinova vrnitev k siromašnemu otroštvu v Londonu, ki mu vdahne življenje s pomočjo čudežnega dečka Coogana. Pri filmu pride do polnega izraza tudi Chaplinov perfekcionizem: prizore snema znova in znova, dokler ni zadovoljen z vsakim detajlom (razmerje med posnetim in uporabljenim materialom je na koncu 53 proti 1), med montažo pa se skriva v hotelsko sobo v Salt Lake Cityju, v strahu, da se bo First National vmešal v končni izdelek.

"Njegov najnovejši film, Deček, presega vse, kar je ta priljubljeni zvezdnik ustvaril do sedaj. Film proži skoraj toliko solz kot smeha, kar dokazuje, da je Chaplin enako nadarjen kot tragik in komik. Deček naj zagotovo obvelja za filmsko mojstrovino." – *Theatre Magazine*, 1921

"Njegova modrost, njegova iskrenost, njegova integriteta, ki se izkazujejo v tem filmu, bodo gotovo pripomogle k revoluciji filmske produkcije v tej deželi. Deček povzdiguje film iz industrije v umetnost." – Francis Hackett, *The New Republic*, 1921

"Pravijo, da so najboljši filmski igralci dojenčki in psi. Položite dvanajstmesečno dete v kopalno kad in dajte zraven milo: ko ga bo dete hotelo zgrabiti, bo to povzročilo izbruh krohotaanja. Vsi otroci imajo genij v takšni ali drugačni obliki; trik je, da ga iz njim izvabimo. Z Jackiejem je bilo to enostavno." – Charles Chaplin, 1964

Lenuhi (The Idle Class)

ZDA, 1921, 35mm, 1.33, čb, 33'

r, s, m, g Charles Chaplin **f** Roland Totheroh **i** Charles Chaplin, Edna Purviance, Mack Swain, Henry Bergman, Allan Garcia, John Rand, Rex Storey **p** Chaplin-First National **pr** 25. september 1921

Potepuh (Chaplin) se prikrade v prestižni golf klub in tam trči ob bogatašinj, ki se ravno preroka s svojim pijanim možem (tudi tega igra Chaplin). Stvari se zapletejo, saj ženska potepuha zameša za moža. V **Lenutih** Chaplin eksperimentira z dvojno vlogo Potepuha, ki obenem nastopa kot revni in bogati predstavnik istega razreda – razreda brezdelnih lenuhov. Filmu vlada obsedenost s takrat silno priljubljenim golfom, ki jo Chaplin s serijo domišljenih golfskih gagov izmolze do zadnje luknje.

"V številnih prizorih Chaplin pove več le s pogledom ali kretnjo kot drugi igralci izrazijo v osmih neprekinjenih kolutih. Glejte samo tisti njegov 'No ja, jaz sem uboga para, ona pa je fina gosposlična,' ko dekle na konju odjezdi proč. To je filozofija v trenu očesa." – *New York Times*, 1921

Plačilni dan (Pay Day)

ZDA, 1922, 35mm, 1.33, čb, 22'

r, s, m, g Charles Chaplin **f** Roland Totheroh **i** Charles Chaplin, Phyllis Allen, Mack Swain, Edna Purviance, Sydney Chaplin, Albert Austin, John Rand, Loyal Underwood, Henry Bergman **p** Chaplin-First National **pr** 2. april 1922

Charlie je strokovnjak v polaganju opek, vendar svoj zaslužek skriva pred nadležno ženo. Ta denar vseeno uspe najti v njegovem klobuku, vendar si ga Charlie skrivoma prisvoji nazaj in se odpravi zvečer v gostilno. Ko se vrne domov, ga žena pričaka z valjarjem. **Plačilni dan** je Chaplinov zadnji dvokolutnik, v katerem se za spremembo loti delavskega razreda. Nabrita in učinkovita farsa, posneta v enem mesecu, se ponaša tudi z za tiste čase ekspertno fotografijo nočnega prizora.

*"Plačilnemu dnevu so se smejale celo biljeterke v dvorani, kjer smo ga gledali. Biljeterke vidijo filme večkrat kot kdorkoli drug, morda z izjemo policajev. Na sporedu je bil že cel teden, ko so se mu še vedno smejale. Bolj jasne kritike ne moremo ponuditi. In Charles Spencer si ne more želeti bolj veličastnega epitafa, kot bi bil ta: 'V smeh je spravil celo biljeterke.'" – *Photoplay*, 1922*

Romar (The Pilgrim)

ZDA, 1923, 35mm, 1.33, čb, 41'

r, s, m, g Charles Chaplin **f** Roland Totheroh **i** Charles Chaplin, Edna Purviance, Kitty Bradbury, Mack Swain, Sydney Chaplin, Loyal Underwood, Charles Riesner, May Wells, Monta Bell **p** Chaplin-First National **pr** 26. februar 1923

Preoblečen v duhovnika Charlie pobegne iz zapora. Zateče se v mestece, kjer ga zamenjajo za pravega duhovnika in mu ponudijo

službo. Vendar prava identiteta pobeglega kaznjenca kmalu privre na dan in Charlie je soočen z dilemo.

Kljub temu, da je **Romar** blaga, celo dobrodušna satira verskih in moralnih vrednot ameriškega mesteca, ga je v izrazito puritanskih ameriških državah doletela cenzura. Zlasti pa **Romar** slovi po svojem zaključku, kjer se Charlie znajde na meji med Mehiko in Ameriko: ko se ne more odločiti, kam se bo odpravil, se razkorači nad mejo in tako ostane v obeh državah hkrati. Ta briljantna domisljica bo kasneje, ko je Chaplin pregnan iz Amerike, pridobila preroški pomen in grenak priokus. Chaplin bo takrat izjavil, da je "državljan sveta".

"Osnovna poteza Chaplinovega značaja je njegova sublimna nespoštljivost. Je vrhovni pobalin, ki se šopiri v ogrinjalu genija in kaže osle vsem institucijam, ki dišijo po dostojanstvenosti, pomembnosti in omejeni pompoznosti. Zanj ni nič svetega – razen človeštva, nič ni immuno pred sunkom njegove satire ali pred treskom njegovega eksplozivnega slapsticka /.../ Za najbolj smešen vidik **Romarja** pa so gotovo poskrbeli pennsylvanijski cenzorji, ko so film pregnali iz sakrosanktne Države, saj naj bi, kot pravijo, duhovščino kazal v smešni luči. Od takrat nas je kar nekaj, ki nestrpnost čakamo, da bodo pennsylvanijski cenzorji z isto obtožbo odstavili tudi par tisoč duhovnikov." – Robert E. Sherwood, 1923

Parižanka (A Woman Of Paris)

ZDA, 1923, 35mm, 1.33, čb, 84'

r, s, m, g Charles Chaplin **f** Roland Totheroh **i** Edna Purviance, Adolphe Menjou, Carl Miller, Lydia Knott, Charles French, Clarence Geldart, Henry Bergman **p** Regent-United Artists **pr** 1. oktober 1923
Marie, podeželska mladenka, je s svojim zaročencem, mladim umetnikom Jeanom, dogovorjena za pobeg v veliko mesto, v Pariz. Ko se Jean ne prikaže na železniški postaji, Marie zmotno domneva, da si je premislil in jo zapustil. Otožna vendarle odpotuje. Leto kasneje se v Parizu srečata, vendar je Marie sedaj oddana premožnemu Pierru.
Celovečerna **Parižanka** predstavlja pogumen korak v karieri Chaplina, ki je resne režiserske ambicije gojil že daljši čas: je prvi film, v katerem se sam pojavi zgolj za nekaj sekund (kot statist na železniški postaji) in tudi prvi film, ki ni komedija, temveč romantična drama. Hkrati **Parižanka** spreobrača tudi konvencije svojega časa; glavna junakinja je tako rekoč kurtizana, junak slabič, antagonist pa šarmanten in uglajen. Chaplin se predstavi kot trezen, realističen opazovalec nravi. Odzivi kritikov so ekstatični, publika pa filmu obrne hrbet. Chaplinov avtorski obrat, zlasti pa njegova odsotnost v samem filmu, je za marsikoga preveč radikalen.

"V svoji prvi resni dramati sem si prizadeval za realizem, zvest življenju. Kar boste videli, je življenje, kot ga vidim sam – njegovo lepoto, žalost, dotike, radost, vse, kar ga dela zanimivega /.../ Nočem, da bi **Parižanka** delovala kot pridiganje in tudi kakšne filozofije ne tolmačim, razen tega, da apeliram k boljšemu razumevanju človeških šibkosti." – Charles Chaplin, 1923

"Ena Chaplinovih priljubljenih vrstic je bila: 'Misli prizor! Vseeno mi je, kaj počneš s svojimi rokami ali nogami. Če boš mislil prizor, ga boš uspešno speljal do konca.' In potem smo morali vsak prizor snemati tako dolgo, da smo ga dejansko mislili – da smo ga igrali s svojimi možgani in ne le s stopali ali obrvmi." – Adolphe Menjou, 1952

"Ta film je tako velikodušen in preprost, tako fin in prepričan v svojem rokovanju z ljudmi in v tem, da na nikogar ne vali krivde, da bodo nekateri gledalci glede njega zmedeni; to bodo tisti, ki pričakujejo bodisi čisto melodramo bodisi čisto komedijo. In **Parižanka** ni nič od tega; je temna in zmešana kot življenje, ali kot knjiga Rute ali Estere v Stari zavezi." – Carl Sandburg, Chicago Daily News, 1924

"**Parižanka** je v film vpeljala resnične psihološke elemente, ki jih je opazovalo realistično oko: Chaplin je svojo naklonjenost do detajlov prignal do točke, kjer v njem nihče ni mogel več prepoznati brezskrbnega pouličnega komedijanta iz filmov Macka Sennetta, temveč prej maničnega perfekcionista kova Ericha von Stroheima." – G. Cabrera Infante, 1991

Zlata mrzljica (The Gold Rush)

ZDA, 1925, 35mm, 1.33, čb, 72'

r, s, m, g Charles Chaplin **f** Roland Totheroh **i** Charles Chaplin, Georgia Hale, Mack Swain, Tom Murray, Berry Morrissey, Kay Desleys, Joan Lowell, Henry Bergman, Malcolm Waite **p** Chaplin-United Artists **pr** 26. junij 1925

n dve nominaciji za oskarja l. 1943 (glasba, zvok)

Charlie se odpravi na Aljasko iskat zlato. Zaplete se v kup nevšečnosti, od sporov z rivali do silne lakote, naposled pa se v rudarskem mestecu zaljubi v prelesto Georgio. A preden mu bo uspelo osvojiti njeno srce, bo moral prestati še nekaj vratolomnih preizkušenj.

Zlata mrzljica je nedvomno eden najbolj ambicioznih in dovršenih Chaplinov filmskih podvigov. Romantično pustolovsko komedijo so navdahnile zgodbe o nesrečah, lakoti in tudi kanibalizmu zlatokopov, ki v Chaplinovi brezhibni komični obravnavi ne izgubijo svoje bridkosti in kritične note. Spektakularen film zahteva izjemne produkcijske napore: od 1200 statistov, ki cel dan korakajo čez prelaz Truckee v gorovju Sierra Nevade (Chaplin za prizor, ironično, najame vse potepuhe iz bližnje okolice), do velikanske studijske scenografije ter kompleksnih miniatur. Zlasti pa **Zlato mrzljico** odlikuje vrsta briljantnih, ponarodelih komičnih sekvenc, od Charlieja v opravi piščanca, kosila s kuhanim čevljem, plesa z žemljicami, do kolibe na robu prepada.

"Hvaliti filme gospoda Chaplina je približno tako, kot če bi dejali, da je bil Shakespeare dober pisec. Pa vendar še vedno srečujemo ljudi, ki prihajajo iz kinodvoran in pravijo, veste kaj, mislim, da je tale Chaplin genij. Seveda je genij, vendar to še nikoli poprej ni bilo izpisano s takšnimi gorečimi črkami." – Harriette Underhill, New York Herald Tribune, 1925

"Premiero filma v berlinskem kinu Capitol je zaznamoval morda edinstveni encore znotraj filma. Med 'Plesom žemljic' je občinstvo ponorelo od navdušenja. Upravnik kina je v trenutku izjemne prisebnosti pohitel v projekcijsko kabino in operaterju zaukazal, naj

prevrti film in še enkrat predvaja cel prizor. Orkester je na znak ponovno zaigral in repriza je bila deležna še bolj bučnega aplavza." – David Robinson, 1985

"Vsakič, ko med filmom omenja potepuha, ga Chaplin naslavlja kot 'the poor little fellow'. V tem ni nič poniževalnega ali ironičnega ali očitajočega. Kvečjemu je neka blaga nesramnost, ki ga žene k temu, da svoj lik ohranja pri življenju navkljub neusmiljenosti vremena, okoliščin in mož. To preživetje, bolj kot oživetje, je tisto, v čemer se *Little Fellow* odločno razlikuje od *Don Kihota* in se prej zblizuje z deklariranci dvajsetega stoletja, s preostanki starega v hrabrem novem svetu, s pregnancem iz viktorijske morale in buržoaznih navad, z likom nekega drugega Charlesa, Charlesa Dickensa." – G. Cabrera Infante, 1991

Cirkus (The Circus)

ZDA, 1928, 35mm, 1.33, čb, 72'

r, s, m, g Charles Chaplin **f** Roland Thorough **i** Charles Chaplin, Merna Kennedy, Allan Garcia, Harry Crocker, Henry Bergman, Stanley Sanford, George Davis, Betty Morrissey, John Rand **p** Chaplin-United Artists
pr 6. januar 1928 **n** izredna nagrada Akademije za "izjemne dosežke" na prvi podelitvi oskarjev l. 1929

Mali potepuh se znajde v cirkusu, kjer ga nemudoma začne preganjati policija, misleč, da je zmikavt. Ko se zrak razčisti, se Charlie zaljubi v upravnikovo hči, vendar pa mora za njeno naklonjenost tekmovati s postavnim vrhovodcem. Da bi ga prekosil in s tem osvojil dekletovo srce, Charlie še sam stopi na vrh, kjer pa ga čaka krdelo zlovoljnih opic.

Cirkus Chaplinu prvič prinese nagrado Akademije (preden se ta uradno imenuje oskar), ki si jo je film s svojo spretno kombinacijo komične domišljije in nadzorovane sentimentalnosti nedvomno več kot zaslužil. Film kar poka od napetih in virtuoznih vrhuncev, vendar pa ga Chaplin zavoljo silnih preglavic, ki spremljajo in ogrožajo njegovo snemanje (Chaplinova travmatična ločitev od Lite Grey; laboratorijska napaka pri razvijanju posnetkov; požar, ki uniči celotno scenografijo; cirkuški vagoni, ki jih ukrade skupina pijanih študentov), v svojih spominih ne omeni niti z besedo. Chaplin se s **Cirkusom** pobota šele kasneje, konec šestdesetih let, ko zanj napiše novo glasbeno spremljavo ter naslovno pesem.

"**Cirkus** Charlesa Spencerja Chaplina predstavlja čistokrvni, neomadeževani užitek od samega začetka do konca. Gre za bučen, srčen, srečen film, v katerem neprimerljivi Charlie ponuja neprimerno več smeha kot solz. Vsak kolut tega filma je razodetje humorja. Film je brez predaha spontan, inteligenten. Nič se ne vleče, noben del ni nepotreben." – Irene Thirer, *New York Daily News*, 1928

"Ko razmišljam o **Cirkusu**, ki sem ga videl večkrat, in o Chaplinovi umetnosti, ki jo v njem vidim, in tudi o Chaplinu samem, pomislim na to, koliko je šlo v stvaritev enega samega giba, enega samega popolnega izuma, motiva ali podobe, celo nekega premora; prav toliko, kot je šlo stoletij v razvoj organa, kot je oko, ali kot je šlo sil, letnih časov, vetra, dežja in kemije prahu v globoke odtenke neke cvetice. Sprašujem se, ali je umetnost vedno takšna, ali je nekaj, kar pride iz spomina, glas nečesa preteklega, nesmrtno, ki nam

prihaja naproti iz smrti; sprašujem se, ali je umetnost kot vrnitev duše k staremu življenju, duha k svojemu spominu." – Stark Young, *The New Republic*, 1928

Luči velemesta (City Lights)

ZDA, 1931, 35mm, 1.33, čb, 87'

r, s, m, g Charles Chaplin **f** Roland Thorough **i** Charles Chaplin, Virginia Cherrill, Florence Lee, Harry Myers, Hank Mann, Allan Garcia, Florence Lee, Henry Bergman, Albert Austin, John Rand **p** Chaplin-United Artists
pr 30. januar 1931

Mali potepuh se zaljubi v prelepo slepo prodajalko rož. Isti večer nato reši življenje milijonarju, ki mu bo v pijanem stanju stal ob strani, v treznem pa ga ne bo niti prepoznal. Da bi si prislužil dovolj denarja in svoji ljubljeni povrnil vid, potepuh prestaja najrazličnejša ponižanja in preizkušnje. A romantična podoba prijaznega neznanca, ki si jo o njem ustvari prodajalka, ne bo ustrezala vidni resničnosti. Najtežji film Chaplinove kariere, ki je nastajal skoraj tri leta in bil zaključen šele po 190 snemalnih dneh. Poleg glavne igralko Virginie Cherrill, nad katero med snemanjem skoraj obupa, Chaplina zlasti muči tudi dejstvo, da je medtem nepreklicno nastopil čas zvočnega filma. Zaveda se, da bi na silo govoreči potepuh v trenutku izgubil svoj univerzalni šarm, lirična pripoved, ki temelji na skrbno koreografirani mimiki, pa svojo strukturo, zato govorico ignorira; namesto nje za film spiše virtuozno partituro in jo zabeli še s peščico izrazito komičnih zvočnih učinkov. Ob premieri se Chaplinove bojzani glede odziva vse bolj razvajene publike razblinijo: **Luči velemesta** obveljajo za najboljši, najbolj duhovit in najbolj ganljiv avtorjev film dotlej; med zlasti goreče občudovalce se vpišeta Albert Einstein in Bernard Shaw. Tudi sam Chaplin bo **Luči velemesta** vselej navajal kot najljubšega svojih filmov.

"Prvi Chaplinov film po dobrih dveh letih dokazuje, da je tišina – če je Chaplin tisti, ki molči – še vedno zlata vredna. **Luči velemesta** nimajo dialoga. Toliko bolje, kajti če bi v filmu govorili, bi jih smeh in aplavz občinstva povsem preglasil." – Rose Pelwick, *New York Evening Journal*, 1931

"Priljubljen kliše filmskih kritikov, ko razpravljajo o filmih, je to, da rečejo, da se ne moremo več vrniti nazaj. Ker nam je tehnični razvoj prinesel zvok, nas prepričujejo, da morajo vsi filmi govoriti in da bo tako za vekomaj. Takšne izjave razkrivajo radikalno nerazumevanje narave napredka in umetnosti. Raziskovati zmognosti ne-govorečega filma, ga narediti v novo in individualno obliko umetnosti – to ne bi bil korak nazaj, temveč pomik naprej." – Winston Churchill, *Collier's*, 1935

"Gre za največji dosežek igre in najvišji trenutek vseh filmov." – James Agee, 1949

"V nobenem Chaplinovem filmu ni bila odtisnjena tako presunljiva grenkoba; in v nobenem ni bilo mogoče med vrsticami čutiti tako silovitega spoštovanja do lepote stvari in bitij /.../ O lepoti in krhkosti sveta, v katerem smo, nič ne priča bolje, kot govori pogled o človeku, kot roža o stvari. Chaplin ju je izbral za simbola tega dela, te himne življenja, ki že napoveduje in nakazuje **Odrske luči**." – Pierre Lepron, 1957



Deček



Lenuhi



Roma



Zlata mrzlica



Parížanka



Gospod Verdoux



Kralj v New Yorku



Pláčilni dan



Veliki diktator



Moderní časi



Luči velemesta



Cirkus



Odrske luči

Moderni časi (Modern Times)

ZDA, 1936, 35mm, 1.37, čb, 87'

r, s, m, g Charles Chaplin **f** Roland Totheroh, Ira Morgan **i** Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Chester Conklin, Stanley J. Sandford, Hank Mann, Louis Natheaux, Stanley Blystone, Allan Garcia **p** Chaplin-United Artists **pr** 5. februar 1936

Moderni časi so Chaplinovo slovo od lika malega potepuha, ki ga je popeljal do svetovne slave in ki še dandanes velja za enega najbolj univerzalno prepoznavnih fiksijskih likov človeške zgodovine. Charlie se tokrat znajde v vedno bolj poblaznelem, vedno bolj industrializiranem modernem svetu, ki se močno razlikuje od tistega, v katerega se je rodil dvajset let prej. Če se je lahko potepuh nekdanj umaknil na rob družbe, je novi realnosti ekonomske depresije, ki sovpaše z neslutnim razmahom avtomatizirane industrijske produkcije, nemogoče ubežati. Chaplinov mali človek je v precepu obojega; v tovarni je zapleten v ludistično vojno s stroji, na ulicah je naključni vodja množice brezposelnih, stradajočih žrtev kapitalizma.

Chaplinova nesmrtna, jedka satira se hrani z njegovim prebudnim političnim in družbenim čutom; leta 1931 odrine na 18 mesečno potovanje po svetu, kjer se sooča s pohodom nacionalizmov in posledicami gospodarske krize. Po vrnitvi prebira ekonomsko teorijo, simpatizira s komunizmom in agitira za Rooseveltov New Deal. Kljub pereči aktualnosti pa Chaplin v **Modernih časih** ne odstopi od svojih avtorskih načel; zvok v filmu nastopa v službi komičnih učinkov, sama zgradba filma, razdeljenega na štiri dejanja, pa ironično spominja na nekdanje dvokolturnike.

"Nekaj je narobe. Stvari so slabo upravljane, ko je v najbolj bogati državi na svetu brez dela pet milijonov ljudi. Mislim, da tega šokantnega dejstva ne moremo odpraviti s staromodno pametjo, ki pravi, da blaginji neizogibno sledijo težki časi. Mislim tudi, da za nastalo ekonomsko stanje ne moremo kriviti dogodkov v sedanjosti. Osebnost v to dvomim. Nekaj je narobe z našimi načini produkcije in s kreditnim sistemom. Seveda govorim kot laik, kot tisoči drugih, ki so zaskrbljeni nad resnimi razmerami." – Charles Chaplin, 1931

"Moderni časi so daleč od tega, da bi jim manjkalo enotnosti; nasprotno, so film, v katerem slog igre vztraja na stalni ravni, pri čemer odreja tudi slog gagov in celo samega scenarija. Zunanji ideološki pomeni se ne vtikajo v komični tok gagov. Prav njegova ravnodušna logika je tista, ki do skrajnosti razkriva absurdnost naše družbe." – André Bazin, 1947

"Ko se bo Amerika prihodnosti ponašala s svojimi slavnimi predniki, bo med njimi v prvih vrstah Charlie Chaplin. Chaplin pa ustvarja za milijone siromakov po East-Endih vsega sveta in slavili ga bodo revščine osvobojeni siromaki vseh dežel in vseh celin. Njegova umetnost raste iz spoznanja o bednem življenju devetih desetih ljudi. Zato je Chaplin slavni prednik človeštva, osvobojenega nasilja in revščine." – France Brenk, 1951

"[K]ar pa se tiče njegovih političnih idej, se zdijo stvari jasne: je (kot njegov lik) socialni anarhist, internacionalist, nekonformist, nepoboljšljiv romantik (vse to so njegove lastne označbe), sentimentalni socialist (Alexandre Lehtës), lumpenproletarec

(Béla Balázs), sentimentalni anarhist (Umberto Barbaro), branitelj človeškega dostojanstva (Pierre Leprohon) in pogumni liberalec (José Augusto França)." – Marcel Martin, 1966

"Marksisti, tako si mislim, si bodo film lastili kot njihov, vendar pa je po svojih namenih veliko več in hkrati veliko manj kot socialističen. Vanj ni vložena resnična politična strast: policaji v nekem trenutku človeka pretepajo, v naslednjem pa ga pitajo z žemljicami. V značaju delavcev tudi ni nobenega toplega, materinskega optimizma kakšne Naomi Mitchison: ko so policaji grobi, so možje strahopetni, mali človek pa vselej ostane na cedilu. In slednjega tudi ne vidimo, da bi se spraševal o tem, 'kaj bi moral storiti socialistični človek', ampak sanja o stalni službi in meščanskem stanovanju." – Graham Greene, 1971

Veliki diktator (The Great Dictator)

1940, ZDA, 35mm, 1.37, čb, 125'

r, s, g Charles Chaplin **f** Karl Struss, Roland Totheroh **m** Willard Nico **z** Percy Townsend, Glenn Rominger **i** Charles Chaplin, Paulette Goddard, Jack Oakie, Reginald Gardiner, Henry Daniell, Billy Gilbert, Maurice Moskovich **p** Chaplin-United Artists **pr** 15. oktober 1940 **n** pet nominacij za oskarja l. 1941

Chaplinov prvi povsem zvočni film, satirična kritika nacizma, v kateri igra Charlie dvojno vlogo revnega židovskega brivca in diktatorja Tomanie, Adenoida Hynkla. Edinstvena zmes tragedije, komedije in mirovnštva; dokument žalostnega obdobja človeške zgodovine, ko je po svetu razsajala norost in teptala vrednote človečnosti.

"Če bi vedel za dejanske grozote nemških koncentracijskih taborišč, ne bi mogel posneti Velikega diktatorja; ne bi se bil mogel norčevati iz morilske blaznosti nacistov." – Charles Chaplin, 1964

"Resnično veličasten dosežek velikega umetnika, ki ga lahko morda označimo celo za najpomembnejši film vseh časov." – Bosley Crowther, The New York Times, 1940

"Govorica je izraz visoko razvite človeške zavesti. Če je Charlie, ta s komičnimi sredstvi upodobljeni predstavnik malega ameriškega človeka iz kapitalističnega sveta, končno le spregovoril, ni spregovoril samo zato, ker ga je k temu prisilil napredek filmske tehnike, spregovoril je zato, ker ni mogel več molčati. Ni mogel molčati spričo fašizma, spričo nečloveških oblik boja, ki jih je privzel kapitalizem, da bi si za vsako ceno ohranil svoje razpadajoče življenje. Mali neboljani Charlie, ki je vse udarce resničnosti sprejemal s skromno vdanostjo, kot udarce usode, se je nenadoma zavedel sebe in družbene resničnosti, v kateri živi; skrajna stiska, ki se je v njej znašel sam in ki se je v njej znašla celotna družba, mu je odprla usta. Iz malega Charlieja je nastal nov človek, zavesten človek, glasnik boja za novo, človeka vredno življenje." – Drago Šega, Ljudska pravica, 1948

"Na svetu bi gotovo našli več ljudi, ki ne vedo za obstoj Napoleona, Hitlerja, Churchilla ali Stalina, kot pa tistih, ki ne vedo za Charlieja. Dokaz: Veliki diktator ne bi bil mogoč, ne bi imel smisla, če Chaplin ne bi bil gotov, da je Charliejev mit močnejši, realnejši

od Hitlerjevega; da bo njuna fizična podobnost koristila njemu ter da bo Charlie svojemu dvojniku izsesal vso kri in pustil samo prazno kožo. Razumeti moramo namreč, da film ne temelji na Chaplinovem izkoriščanju podobnosti z možem iz Berchtesgadna, temveč, prav nasprotno, na Hitlerjevem nenamernem oponašanju Charlieja. Dovolj je bilo, da je Chaplin svet spomnil na svoje avtorske pravice do brčic, pa je bil diktator razkrinkan." – André Bazin, 1952

Gospod Verdoux (Monsieur Verdoux)

ZDA, 1947, 35mm, 1.37, čb, 124'

r, s, g Charles Chaplin **f** Curt Courant, Roland Totheroh **m** Willard Nico **z** James T. Corrigan **i** Charles Chaplin, Martha Raye, Isobel Elsom, Marilyn Nash, Robert Lewis, Audrey Betz, Mady Correll, Allison Roddan **p** Chaplin-United Artists **pr** 11. april 1947 **n** nominacija za oskarja l. 1948 (izvirni scenarij)

Gospod Verdoux (Chaplin) predstavlja svojevrstno, elegantno različico zloglasnega Sinjebradca. Ko ga, kot marljivega birokrata, zavoljo stopnjujoče se gospodarske krize odpustijo iz banke, svojo družino (ljubečo ženo v invalidskem vozičku in otroka) preživlja tako, da zapeljuje premožne matrone po Franciji, se pod pretvezo lažne identitete z njimi poroči, iz njih molze denar in jih nato umori. Tragikomična, ob svojem nastanku šokantna in kontroverzna kriminalka je seveda le izgovor za enega Chaplinovih najbolj srditih napadov na dvojno moralo družbe in razraščajoči se imperializem Združenih držav Amerike. Brez kančka lažne skromnosti je Chaplin **Verdoux** opisoval kot nedvomno "najbolj inteligenten in najbolj dovršen film moje kariere".

"Verjamem, da ima film moralno vrednost. Von Clausewitz je rekel, da je vojna logično nadaljevanje diplomacije; g. Verdoux meni, da je umor logično nadaljevanje poslov. Izražati mora občutja časa, v katerem živimo – ljudje, kot je on, se rodijo iz katastrofe. Je značilen primer psihološke depresije. Frustriran je, zagrenjen, pesimističen. A nikoli ni morbiden; in tudi film ni morbiden ... Pod pravišnji pogoji je umor lahko komičen." – Charles Chaplin, 1947

"Chaplinov nastop v vlogi Verdouxa je najboljša igra, kar sem jih kdaj videl: tukaj ne morem podrobno navesti ducat ali več velikih planov, od katerih je vsak tako odlično in tako spretno podan in tempiran, da so sami zase in zvezani v nize videti kot note počasne, veličastne in srhljive skladbe, ki ji preostanek filma služi zgolj kot spremljava. Veliko strani bi porabil, da bi popisal bogastvo in kvaliteto filma kot umetniškega dela, kot dela genija pravzaprav; in še enkrat toliko, da bi skušal, brez upanja na uspeh, dognati, kako se Chaplinov intelekt, instinkt, intuicija, kreativna inteligenca in čista izkušnost mojstrskega umetnika in zabavljača med seboj dopolnjujejo, spet drugič pa si tudi nasprotujejo. Naj ga izčrpamo intelektualno ali na katerikoli možen drug način, je to onkraj vseh primerjav njegov najbolj ambiciozen film." – James Agee, *The Nation*, 1947

"Kar dobimo, je genij ekonomije in bistvenosti in iz tega sledi, da so najbolj enolični trenutki **Verdoux** tudi najbolj funkcionalni. In res, ekspozicija, ki nam predstavi družino Verdouxove žrtve, ni nič boljša kot v kateremkoli drugem profesionalnem filmu. A po nekaj ogledih

se ta slabost ne zdi le integralna za Chaplinov koncept, temveč celo izrazito brechtovska. Chaplin deli karte grobo in brez sramu, a v trenutku, ko prvič nastopi v svojem cvetličnem vrtu, ko s svojimi skrbno negovanimi rokami in kleščami naredi silo blagi naravi, je vse oproščeno, še posebej ostanki njegove žene, ki se kadijo iz peči." – Andrew Sarris, *Village Voice*, 1964

Odrske luči (Limelight)

ZDA, 1952, 35mm, 1.37, čb, 137'

r, s, g Charles Chaplin **f** Karl Struss, Roland Totheroh **m** Joseph Engel **z** Hugh McDowell **i** Charles Chaplin, Claire Bloom, Nigel Bruce, Buster Keaton, Sydney Chaplin, Norman Lloyd **p** Celebrated-United Artists **pr** 16. oktober 1952 **n** oskar za izvirno glasbo l. 1953

Chaplinov poslednji ameriški film, tragikomična drama, pripoveduje zgodbo o ostarelem, nekoč slovitem klovnu, ki se spopriema z dejstvom, da ga je povozil čas. Vrhunec filma zagotovo predstavlja klasični duet z edinim komikom, ki se je lahko kadarkoli kosal s Chaplinom – Busterjem Keatonom. **Odrske luči**, nesporna mojstrovina, so nemara najbolj otožen, nostalgичen in intimen Chaplinov film, posnet v času, ko je Chaplinova priljubljenost v Ameriki zavoljo histeričnih obtožb koketiranja s komunizmom na dnu. Prepričan, da so **Odrske luči** njegov labodji spev, se Chaplin po premieri za vedno preseli v Evropo.

"Molière je umrl tiho, med nekaj prijatelji, in bil pokopan ob soju bakel. Blagoslovljen bodi film, v katerem našemu Molièru ni treba umreti, da bi iz svoje smrti napravil svoje najlepše delo." – André Bazin, 1952

"**Odrske luči** niso niti čisto komedija, niti čisto tragedija, ampak briljantna tkanina komičnih in tragičnih niti, elokventna, solzna in zapeljiva v svoji vrhunski virtuoznosti ... Chaplin glavne vloge ne igra; čuti jo v njenem bistvu in jo projicira s platna." – Bosley Crowther, *New York Times*, 1952

"Težave, s katerimi se soočita Calvero in Keaton pri svojem krotkem poizkusu, da bi izpeljala koncert, so onkraj satire. Napoti jima je cel univerzum, in tudi ne zato, ker bi bil nepopoln, ampak zgolj zato, ker obstaja; sam Bog ne bi mogel ustvariti sveta, v katerem bi lahko ta dva najenostavnejšo stvar srečno pripeljala do konca. Ni dovolj, da njune note nočejo stati na stojalu, da se violina ne pusti uglasiti, da klavir razvije neko zločesto bolezen – violinist ne more računati niti na neko minimalno konsistentnost v vedenju lastnega telesa. In ko se povrhu vseh nesreč, ki utegnejo doleteti nastopajočega, ko si skromno prizadeva le za dober vtis, lahko pripeti celo to, da se ena ali obe njegovih nog muhasto skrajšata, medtem ko je na odru, se je znašel na samem koncu koncev: nič več ne preostane. Nič, razen globokega, blagega potrpljenja, s katerim dva nesrečna glasbenika sprejemata vse te težave z nekim zaupanjem – porojenim iz bogve katerega rezervoarja grozljivih izkušenj –, da bo nastopil trenutek, ko bosta naposled lahko odigrala svoj komad. In kot ta trenutek res nastopi, je tako radosten, kot si ga lahko v gledališču le poželim. Pride iz tiste globokosti, kjer se za umetnost, ki je postala popolna, zdi, da nima več nobenih implikacij. Prizor je nevzdržno smešen, a analogije, ki se mi ponujajo, so tragične: Learov 'Nikdar ne, nikdar, nikdar, nikdar, nikdar!' ali Kafkov 'Dovolj je, da se puščice natanko

prilegajo ranam, ki so jih zadale." – Robert Warshow, *Partisan Review*, 1954

Kralj v New Yorku (A King in New York)

VB, 1957, 35mm, 1.37, čb, 105'

r, s, g Charles Chaplin **f** Georges Périnal **m** John Seabourne **z** John Cox
i Charles Chaplin, Dawn Addams, Oliver Johnston, Maxine Audley, Jerry
Desmonde, Michael Chaplin, Harry Green **p** Attica-Archway

pr 12. september 1957

Ker njegovo državo doleti revolucija, se kralj Shahdov (Chaplin) brez prebite pare zateče v New York. Da bi preživel, se obrne na televizijo in kmalu po vsej Ameriki zaslovi kot televizijska zvezda. Po naključju se seznanj z otrokom, čigar starši so komunisti, kar je dovolj, da za komunisto obtožijo tudi njega in ga privedejo pred zloglasnega senatorja McCarthyja. S filmom **Kralj v New Yorku**, neznansko škandaloznem ob svojem nastanku, je Chaplin obveljal za prvega režiserja, ki si je s pomočjo satire in norčevanja drznil razgaliti absurdno ozračje paranoje in politične nestrpnosti, kakršno je tlačilo Ameriko na vrhuncu hladne vojne. Minilo je celih šestnajst let, preden je bil Chaplinov predzadnji film prvič predvajan v ZDA.

"Je treba biti komunist, da bereš Karla Marxa?" – Chaplin kot kralj Shahdov

"Res je, Charlie nas ne spravlja več v smeh. Po drugi strani pa me v smeh spravljajo njegovi kritiki. Najbolj neumne kritike **Kralja v New Yorku** odpišejo zaradi njegove zgodbe. Potemtakem pa odpišimo še Novo zavezo zaradi pomanjkanja suspenza /.../ Med prvo in drugo polovico **Kralja v New Yorku** sam nisem videl velike razlike; preprosto zato, ker nisem v zmoti čakal, da se bom smejal. Kot cel svet berem časopise in sem na tekočem s Chaplinovimi nezgodami z Ameriko; poznal sem zgodbo filma in tudi globoko otožnost njegovih prejšnjih del. Predvidljivo je bilo, da bo **Kralj v New Yorku** njegov najbolj žalosten in tudi oseben film.

Mož, ki je naredil **Zlato mrzlico**, nas lahko, če si želi, po svoji volji pripravi do smeha ali solz; pozna vse trike in brez dvoma je mojster. Če se pri **Kralju v New Yorku** ne jokamo in ne smejemo, je to zato, ker je Chaplin presodil, da nas mora udariti po glavi in ne po srcu. Grozna milina njegovega filma me spomni na **Noč in meglo**, ki je prav tako zavrnila lahkotnost pamfleta in maščevalnosti /.../ **Kralj v New Yorku** ni razvedrilen, ker je Amerika Josepha McCarthyja depresiven svet. Film je avtobiografski, a v tem ni nobene samozadovoljnosti. In če je bolj žalostna rezina življenja kot prejšnje, je to zato, ker Chaplin razume, da najbolj mučen problem naše dobe nista revščina ali napake, storjene v imenu napredka, temveč organizirani napad na svobodo, ki se odvija v svetu ovaduhov." – François Truffaut, 1957

"Je onkraj vseh pohval, ker je največji. Kaj drugega je mogoče reči? Edini cineast, ki ga lahko brez zadrege označimo s sicer zavajajočim pridevnikom 'humanističen'. Od izuma plana-sekvence v **Boksarskem prvaku** do vpeljave cinéma-vérité v zadnjem govoru **Diktatorja**, je Charles Spencer Chaplin vztrajal na robovih filma, da bi te robove končno napolnil z več stvarmi (uporabimo lahko tudi druge besede: ideje, gagi, inteligenca, dostojanstvo, lepota, geste?), kot so jih vsi drugi cineasti skupaj zbrali v notranjosti.

Danes rečemo Chaplin kot rečemo da Vinci; in rečemo Charlot kot Leonardo. Ali obstaja lepše posvetilo, ki ga lahko temu umetniku filma namenimo sredi dvajsetega stoletja, kot da ponovimo besede Rossellinija po ogledu **Kralja v New Yorku**: 'To je film svobodnega človeka!'" – Jean-Luc Godard, *Cahiers du Cinéma*, 1963-1964

Neznani Chaplin (Unknown Chaplin)

VB, 1983, DigiBeta, 1.33, čb/barvni, 156'

r, s Kevin Brownlow, David Gill **m** Trevor Waite **g** Carl Davis, José Padilla
z Freddie Slade **p** Thames Television

Nadvse dragocen dokumentarni vpogled v delo Charlesa Chaplina v režiji najznamenitejšega zgodovinarja nemega filma Kevina Brownlowa. Preplet filmskih odlomkov, redkih, nikoli poprej videnih neuporabljenih prizorov iz Chaplinovih filmov in intervjujev s številnimi sodelavci velikega avtorja.

"Posebno razmišljanje bi veljalo odlomku, ki ga je Chaplin izrezal iz **Luči velemesta**, čeprav je bil že v celoti zmontiran; angleška serija **Neznani Chaplin** ga izvrstno predstavlja. V njem se pokaže mali košček lesa, ki Chaplina za hipec zamoti, da se z njim poigra na rešetkah odtočnega jarka. To je vse! Mislim, da je treba to sceno, kratko in morda nepomembno, pravilno oceniti: iz ogromne množice posnetega materiala vidimo, da je Chaplin v največji možni meri iskal trenutno inspiracijo; pogosto jo je lovil z improvizacijami scen, ki jih je morda slutil, pa ne do konca zgradil. Verjetno je v teh prebliskih našel vrsto dragocenih misli, zaradi katerih še danes večino njegovih filmov občudujemo kot vzorno izpeljana dela. Lahko bi trdili, da se v tem, za mnoge povsem nepomembnem odlomku, že sluti spontanost 'filmov brez čvrste zgodbe', ki jo je odkrival šele evropski film petdesetih let. Odtod osupljiva izvirnost izjemno nadarjenega Chaplina, ki ni imel nobene prave vzgoje: najbolje se je razvijal z lastno produkcijo, ki je uveljavljala njegovo filmsko poetiko. Njegovi filmi so vrhunsko izdelani in premišljeni, še dandanes lahko v njih občudujemo vrsto izjemnih dosežkov! Naloge? Gibanje statistov, prometa? Stroški? Količina traku? Na 'klapah' filmov pogosto opazimo oznake repeticiij, ki se bližajo številkam dvesto, celo tristo ... Povsem nerazumno, objestno, noro!" – Matjaž Klopčič, 1998



fotografije:
Charles Spencer Chaplin,
star 9 ali 10 let

Mabel Normand

Sydney Chaplin

Edna Purviance

charles spencer chaplin in njegovi sodelavci

Charles Spencer Chaplin (16. april 1889–25. december 1977)

Znano je, kako močno Chaplina zaznamuje njegovo težko, dickensovsko otroštvo, ki ga preživlja v londonskih slumih. Rodi se, kot bo zapisal kasneje, v "*najrevnejši razred Anglije, ki nima preteklosti, gradov ali prednikov, ki bi jih moral braniti*". Oba starša, Hannah in Charles Spencer starejši, sta gledališka igralca in pevca. Oče, ki veliko pije, družino že leto pozneje zapusti; Charlie in njegov polbrat Sydney sta prepuščena skrbi bolehnne matere. Ko ta med nekim nastopom izgubi glas, se Charlie prvič znajde na odru in do konca odpoje njeno pesem. Občinstvo je navdušeno. Vendar pa je materina bolezen vse resnejša in Chaplinove vse pogosteje pesti lakota. Hannah je naposled prisiljena oddati sinova v sirotišnico, kjer se Charlie v osamljenosti in pomanjkanju zave, da je "*revščina zločin*".

Po mračnem soočenju z bedo viktorijanske Anglije se bratoma naposled nasmehne sreča; Charlie unovči svoje rosne talente in igralsko znanje, ko se pri desetih letih pridruži igralski skupini The Eight Lancashire Lads. Pod odrskimi lučmi tri leta kopiči izkušnje in priljubljenost. A odločilni preobrat nastopi, ko ju pod svoje odkrilje vzame veliki impresarij angleškega *music halla* – Fred Karno. Pod Karnom se Chaplin izoblikuje v komedijanta izrednega razpona. Ne preseneča torej, da se leta 1910 znajde na ameriški turneji Karnovega ansambla. Ta se izkaže za velik uspeh, in ko je skupina dve leti zatem znova v Ameriki, je med občinstvom tudi Mack Sennett, vodja studia Keystone, ki mlademu angleškemu komiku ponudi novo službo.

Pripoved Chaplinovega življenja se odtlej piše na samem filmskem platnu: zgodnji Keystonovi enokoltniki kažejo drobnega, a akrobatskega mladca, ki ga razganja od življenja in domislic. Spet drugič pa tudi neotesanega filmskega parvenija, ki v **Kid Auto Races at Venice** – kjer si prvič nadene ikonično klateško opravo – prav nesramno bulji v kamero. Chaplinu na začetku ni povsem jasno, kako se snemajo filmi (Theodore Huff opisuje njegove proteste, ko mora dva prizora odigrati v obratnem vrstnem redu, saj ne razume, da bosta nato premetana v montaži), vendar pa se njegova učna leta štejejo v dnevih – Chaplin prvič stopi za kamero že tri mesece pozneje. V naslednjih letih je njegov sloves v meteorskem porastu, a Chaplin hitro spozna, da bo za realizacijo svojih idej – in teh je veliko – potreboval popoln nadzor nad filmi. Prav ta ambicija ga od Keystona, primitivnega inkubatorja ameriške neme komedije, pripelje do studia Essanay in nato do Mutuala; vsak od teh korakov je evlucijski skok v razvoju njegove komične vizije, ki sčasoma privzema vse bolj očitne dramatične in sentimentalne poteze. Takrat Chaplin s svojim likom malega potepuha zleze pod kožo (ameriškega) slehernika, s svojo univerzalno mimiko preskoči oceane in kulturne meje. "*Ti njegovi preveliki čevlji,*" reče čikaški časnikar Gene Morgan, "*so zavezani s petdesetimi milijoni oči.*"

Leta 1918 podpiše milijonsko pogodbo z distribucijskim podjetjem First National in si v takrat še podeželskem Hollywoodu zgradi lasten studio (v ruralnem angleškem slogu, kajti vulgarna podjetnost filmskih prišlekov vznemirja staroselce). Tam se bo najprej drzno soočil z grozo pravkar minule vojne (**Puško na rame**), nato pa bo z **Dečkom**, elementarno tragikomedijo, ki ga odrešuje bremena mučnega otroštva, osvojil še svet. A to ne bo dovolj: naslednje leto se Chaplin s "triumviratom" Douglasa Fairbanka, Mary Pickfordove in D. W. Griffitha poveže v podjetje United Artists, ki jim zagotovi absoluten nadzor nad distribucijo lastnih stvaritev. Primerno ustoličenju na hollywoodski Parnas, so Chaplinove aspiracije s **Parizanko** dramske, resne. Spregovori namreč kar o človeških razmerjih, o naravi ljubezni, in pri tem ostane za kamero. Sij žarometov prepusti Edni Purviance, svoji zvesti soigralki, brez katere bi se njegovi zgodnji filmi bržkone gledali zgolj in samo kot dela še enega mojstrskega burkeža.

Od tu naprej so dogodki, ki zaznamujejo zgodbo nekega Charlesa Spencerja Chaplina, del obče zgodovine stoletja. Ko v paradiz nemih podob vdre vsiljivec zvoka, je Chaplin v **Lučeh velemesta** na barikadah, kjer bije obupan boj za svojo "prvobitno" umetnost, za pantomimo. Ob udaru ekonomske krize se v **Modernih časih** bori še za dostojanstvo pavperiziranih množic, ki jim je nekoč pripadal; kot se zdi, se še predobro zaveda, da je sam tisti "*človek, ki je z upodabljanjem najbolj revnih zaslužil kar največ*". In ko prikoraka fašizem, Chaplin ne zmore več molčati. A njegov glas ne osupne le gledalcev, ki pred sabo ugledajo človeške preostanke neke nadčasne, mitološke figure filma, temveč tudi ameriško politiko. Ta v govorečem Chaplinu naposled prepozna subverzivne poteze, ki so bile pri egoističnem potepuhu zgolj latentne in zato spregledane. In Chaplin govori vedno več, da se mnogi raje smejejo njegovim na videz naivnim humanističnim proklamacijam kot pa njegovim filigransko izdelanim poznim gagom. Kot **Gospod Verdoux** se na smrt zameri paranoični Ameriki. In ko z **Odrskimi lučmi** prizna, da je zgolj umrljiv klovn, ga lahko ta izloči iz svojega družbenega telesa kot nevaren tujek in obenem relikv anahronistične umetnosti, ki ne zmore več nasmejati.

Chaplin preživlja svoja pozna leta v spokojnem švicarskem preganstvu. K filmu se vrne le še dvakrat: da bi satirično potegnil črto pod svoje razmerje z Ameriko (**Kralj v New Yorku**) in preizkusil, kako je delati filme v nekem novem času, za ta čas in njemu navkljub (**Grofica iz Hongkonga**). Zapisuje svoje spomine, sklada novo glasbo za stare mojstrovine, predseduje svojemu številčnemu potomstvu. Na božični predvečer leta 1977 leže v posteljo, pri odprtih vratih, da lahko poslušša smeh otrok, ko odvijajo darila, in naslednje jutro umre.



Fred Karno (1866–1941)

Karno, ki prične kot skromen akrobat, se na prelomu prejšnjega stoletja z vztrajnostjo, poslovno žilico in megalomanskimi idejami prebije v sam vrh angleškega *music halla*; na vrhuncu svojih moči upravlja z več kot tridesetimi ansambli, ki jih pošilja na turneje širom sveta. Je "iznajditelj" nesmrtnega obmetavanja s tortami. Med številnimi igralci, ki jih izuri in predstavi svetu zabave, sta Chaplin in tudi Stan Laurel. Leta 1931 zapiše svoje spomine na Chaplina: *"Od nekdaj je bilo jasno, da je Chaplinu usojen film. Na turnejah je Charlie med predstavami vedno hodil v kino. Stal je na koncu dvorane in z improvizacijami sledil dogajanju na platnu, kar je zabavalo njegove tovariše in tudi gledalce, ki so nehali slediti filmu, da bi opazovali njegove burke."*



Sydney Chaplin (1885–1965)

Tudi Sydney, Chaplinov starejši polbrat, je od malih nog zapisan igralskemu poklicu. Leta 1905 se prvi pridruži Karnovemu ansamblu, kjer zaslovi kot nadarjen zabavljáč. Ko se mu pridruži Charlie, pa se Sydney znajde v dvojni vlogi igralca in upravnika poslova svojega brata; vlogi, ki ga bo spremljala tudi kasneje, po Charliejevem povabilu v Ameriko. Tam bo nadzoroval finance in trženje Chaplinovega vse bolj popularnega lika, predvsem pa se bo v njegovem imenu dogovarjal za prestop od Essanaya k Mutualu in nato od Mutuala k First National, kjer za Charlieja izpogaja rekorden znesek milijon dolarjev. Medtem ustanovi še prvo ameriško zasebno letalsko linijo (The Syd Chaplin Airline) in sporadično nastopa v izbranih Charliejevih filmih: vtis pusti kot lastnik vagona v **Pasjem življenju** in nemški Kaiser v **Puško na rame**, leta kasneje pa se zadnjič pojavi še v **Odrskih lučeh**. Do konca dvajsetih naniza še nekaj vlog v filmih drugih režiserjev, nato pa se nastani v južni Franciji.



Mack Sennett (1880–1960)

Michael Sinnott alias Mack Sennett stopi na filmsko pot kot igravec in režiser pri Griffithovem podjetju Biograph. Hitro se specializira za komedijo "francoskega tipa", ki se zgleduje po Maxu Linderju, najslavitejšem filmskem komiku z začetka stoletja. Griffith je z njegovim delom zadovoljen in Sennetta leta 1910 pošlje v Kalifornijo, kjer posname prvi film z bodočo superzvezdo Mary Pickford. Leta 1912 Sennett prevzame vajeti novega studia, ki se usmeri izključno v produkcijo komedij. Rodi se Keystone. Mack angažira perspektivno ekipo (Mabel Normand, Ford Sterling, Roscoe Arbuckle in naposled Chaplin), predvsem pa vzdržuje duh kolektivne ustvarjalnosti in improvizacije, značilen za slog in etos *slapsticka*; fizične komedije, ki je po svoji filmski govorici radikalno moderna, obenem pa vezana na izročila angleškega *music halla* in njegovega ameriškega ustreznika, vodvila. Leta 1917 Sennett svoje podjetje proda Paramountu, s čimer je ere Keystona konec. Ni pa konec Sennettovih uspehov; v dvajsetih nadaljuje z bolj subtilnimi, melodramatičnimi komedijami in si nakopiči znatno premoženje. Konec je leta 1929, ko se sesuje ameriška borza. Mack Sennett, ki je v svoji karieri produciral in režiral več kot 1000 filmov, odide v pokoj.



Mabel Normand (1892–1930)

Normandova začne kot model, od leta 1912 pa se udinja za studio Biograph v New Yorku, kjer spozna D. W. Griffitha in Macka Sennetta. Ko slednji prevzame vodstvo studia Keystone, mu Normandova sledi v Hollywood. Ob Chaplinovem prihodu je že prekaljena komedijantka, scenaristka, producentka, režiserka – je dejansko prva avtorica, ki si izbori mesto v nastajajočem studijskem sistemu. Čeprav je do Chaplina po njegovih prvih poskusih prav tako zadržana kot Sennett, je prav ona tista, ki ga prepriča, da mlademu angleškemu komiku ponudi še eno priložnost. Mabel in Charlie se kasneje spoprijateljita, tudi onkraj filmskega platna, in Chaplin se od nje uči filmske obrti. Normandova leta 1916 zapusti Sennetta in posname nekaj filmov za Samuela Goldwyna, vendar pa se njena kariera nenadno konča leta 1922, ko se znajde vpletena v dva nepojasnjena umora. Nekaj let kasneje umre za tuberkulozo.

Mack Swain (1876–1935)

Korpulentni Swain je sin mormonskih pionirjev, ki pri sedmih osnuje svojo pevsko skupino, pri petnajstih pa se odpravi na prvo vodvilsko turnejo. Leta 1913 ga Sennett priključi studiu Keystone, kjer je kmalu integralni del dinamičnega trikotnika Chaplin-Normand-Swain. Po Chaplinovem odhodu Swain vztraja pri Keystonu, kjer v duetu s Chesterjem Conklinom gradi lasten komični lik in rutine. A njegova kariera peša, vse dokler ga leta 1921 Chaplin z **Lenuhi** ne izvelče iz pozabe; sledijo še ostali Chaplinovi filmi za First National in nato **Zlata mrzlica**, kjer se kot sestradani zlatokop Big Jim McKay zapiše v zgodovino filma. Swain je nato s kakovostnimi vlogami preskrbljen do konca življenja.

Edna Olga Purviance (1896–1958)

Ena najslavnejših igralk nemega filma in Chaplinova prva muza. V Hollywoodu dela kot tajnica, ko jo Chaplin opazi v kavarni in ji ponudi vlogo v dvokolutniku **Charlie se poroči**. Edna se izkaže za rojeno komedijantko, s svojo umirjeno in "materinsko" prezenco pa kmalu postane tudi nepogrešljiv element v razvoju Chaplinove formule sentimentalne komedije. V devetih letih nastopi v petintridesetih Chaplinovih filmih; v zadnjem, **Parížanki**, blesti v zahtevni glavni vlogi, s katero ji hoče Chaplin utreti pot k "resni" dramski karieri. Po uspehu jo spodbudi, da nadaljuje v von Sternbergovem **The Sea Gull**, vendar pa Chaplinu rezultat ni všeč in si kot producent dovoli uničiti edino kopijo filma (ki s tem obvelja za eno klasičnih "izgubljenih del" zgodnjega Hollywooda). Ednina kariera obstane in leta 1926 se kot igralka upokoji. Chaplin ji do smrti izplačuje tedensko plačo; izmenjujeja si prijateljska pisma. Za njen priimek Chaplin v šali izjavi, da je neizgovorljiv in da bi se morala preimenovali v "Edno Pollolobus".

Ben Turpin (1874–1940)

S svojo krčljivo postavo in škilastim pogledom Turpin gotovo sodi med najprepoznavnejše igralce hollywoodskega *slapsticka*. Igralec se po enajstih letih nastopanja v vodvilu Chaplinu za kratek čas pridruži pri treh Essanayjevih filmih in neizbrisno vtisne v spomin kot njegov pijanski tovariš v filmu **Charlie se poroči**. Turpin, ki Chaplina nikakor ne prenaša, nato bežne v Sennettov Keystone, kjer pa uživa le skromno popularnost.

fotografije:
Mack Sennett

Mack Swain

Ben Turpin

Eric Campbell

**Eric Campbell** (1880–1917)

Težkokategorni antagonist Chaplinovih filmov za Mutual. Na Škotskem rojeni Campbell začne v *music hallu*, kjer ga odkrije Fred Karno in pošlje na ameriško turnejo. Njegov angažma pri Chaplinu – debitira s filmom **V trgovski hiši** – je sicer kratek, a zato toliko bolj markanten: kot krojač v **Grofu**, nasilnež v **Mirni ulici** in natakar v **Imigrantu** ustvari nesmrtno figuro zlovoljnega suroveža z nasršeniimi, mefistovskimi obrvmi, ki za zabavo terorizira malega človeka. Campbellovo osebno življenje je neverjetno nesrečno: leta 1917 mu najprej umre žena, nato hčerko povozi avto, nekaj mesecev kasneje pa se še sam smrtno poškoduje v avtomobilski nesreči.

**Albert Austin** (1885–1953)

Kot Chaplin prične tudi Austin svojo kariero v angleškem *music hallu* in prečka ocean v istem Karnovem ansamblu. Po številnih turnejah se leta 1916 pridruži Chaplinu pri Mutualu in ostane z njim vse do **Luči velemesta**, kjer nastopi tudi kot pomočnik režije. Austinova potegnjena figura in kultiviran idiotski videz sta idealna za vloge podrejenih in brezupno nespretnih uslužbencev, ki prestrezajo udarce, namenjene Charlieju. Največje muke pretrpi kot nič hudega sluteča stranka, ki Charlieju v **Zastavljainici** zaupa svojo dragoceno budilko.

**Henry Bergman** (1868–1946)

Dolgoletni Chaplinov igralec, pomočnik in prijatelj. Kariero začne v gledališču in glasbenih predstavah, leta 1914 se znajde pri filmu. Od leta 1916 dela izključno za Chaplina, sprva kot igralec (pogosto ga najdemo v vlogah obilnih matron ali hotelirjev), sčasoma pa postane Chaplinova zvesta desna roka, zlasti v prizorih, ko je režiser sam pred kamero. Ko se malo pred smrtjo pojavi na snemanju **Gospoda Verdouxa**, je preslaboten, da bi odigral svojo zadnjo vlogo. Takrat izjavi: "*Charlie je bil tako dober z mano. Vedno sem mu, vsaj tako mislim, prinašal srečo.*"

**Jackie Coogan** (1914–1984)

Coogan je in ostane predvsem **Deček**. Vodvilska starša ga na oder postavita pri dveh letih; ko ga pri sedmih odkrije Chaplin, so njegove mimične sposobnosti izpiljene že do popolnosti. Po vesoljnem uspehu **Dečka** se Cooganu nasmiha bleščeča kariera; pri enajstih letih zasluži že pol milijona dolarjev. A ko ga kasneje doleti serija nesreč, sodnih postopkov in škandalov, začne njegova zvezda ugašati. Vrne se šele po vojni in dela na televiziji, kjer v drugo zaslovi kot Uncle Fester v seriji **Adamsovi**. Coogan je, skratka, prototip vseh otroških zvezd Hollywooda.

**Georgia Hale** (1906–1985)

V Hollywood jo pripelje zmaga na lepotnem tekmovanju. Pri filmih statira, dokler ji Joseph von Sternberg ne ponudi glavne vloge v svojem prvencu **The Salvation Hunters** (1925). Chaplin je navdušen nad filmom in njeno igro. Ko se izkaže, da je glavna ženska vloga v **Zlati mrzlici** prosta (sprva jo želi nameniti svoji ženi Liti Grey, ki pa prav takrat zanosi), jo ponudi Halovi. Naklonjen ji je tudi kasneje: ko med snemanjem **Luči velemesta** obupava nad Virginio Cherill, zopet pokliče Halovo in naredi celo nekaj testnih

posnetkov, vendar pa do zamenjave ne pride. Georgia Hale zapusti filmska platna in se posveti učenju plesa.

Virginia Cherill (1908–1996)

Prodajalka rož iz **Luči velemesta**. Chaplin jo opazi na neki zabavi: za vlogo slepe prodajalke se mu zdi idealna, ker že sama po sebi "izgleda slepa" (v resnici je le kratkovidna). Vendar pa se stvari med snemanjem zapletejo, saj se izkaže, da Cherillova (po poklicu brezdalna salonska dama) dejansko je amaterka. Med prizorom srečanja potepuha in prodajalke se Chaplinu trgajo živci: način, kako dekle dviguje roko, nikakor ni pravi. Kasneje jo želi zamenjati z Georgio Hale, vendar Cherillovo varuje pogodba. Ironično je, da njuna vzajemna antipatija v filmu ne pusti nobenih vidnih sledi.

Paulette Goddard (1911–1990)

Ko Goddardova leta 1932 spozna Chaplina, ima za sabo že nastope v varietetu ("Ziegfeld Follies") in več manjših filmskih vlog: za razliko od nekdanjih Chaplinovih debitantk je torej izkušena in izoblikovana igralka. Njeni igralski kreaciji v **Modernih časih** in **Velikem diktatorju** sta tako na določen način "emancipirani", kar odraža tudi zgodovinsko transformacijo samega Chaplinovega lika. Paulette in Charles se domnevno poročita na nekem ladijskem križarjenju leta 1933, a se tega nikoli ne trudita dokazati (kar dodobra razburi dežurne ameriške puritance). Po **Velikem diktatorju** se prijateljsko razideta, Goddardova pa uspešno nadaljuje igralsko kariero pozno v petdeseta leta. ■

fotografije:

Albert Austin

Jackie Coogan

Georgia Hale

Virginia Cherill

Paulette Goddard



chaplin je zapisal

čemu se smejemo

Komični filmi so bili nemudoma uspešni zato, ker so večinoma kazali policajce, kako se prevračajo v šrambe za premog, drsijo v kadi z apnom, padajo iz policijskih avtov in se zapletajo v vsemogoče nevšečnosti. Ti možje, ki poosebljajo ugled oblasti in so navadno tudi zelo napihnjene, so bili prikazani na smešen in nespoštljiv način. Njihove nesreče so občinstvo takoj nasmejale dvakrat bolj močno, kot če bi te izkušnje doletele navadne državljane.

...

Še bolj smešen od človeka, ki je osmešen, pa je človek, ki se mu pripeti nekaj smešnega, a si tega noče priznati in skuša ohraniti svoje dostojanstvo. Najboljši primer tega je opijanjeni mož, ki vas skuša prepričati, da je povsem trezen, čeprav ga izdajata njegovo govorjenje in hoja.

...

Zaradi tega vsi moji filmi temeljijo na ideji, da se znajdem v težavah in da se z obupano resnostjo trudim ohraniti videz povsem običajnega gentlemana. Ne glede na to, v kako brezupnem položaju sem, se vselej zelo iskreno oprijemam svoje palice, poravnavam polcilinder in popravljam kravato, čeprav sem pravkar pristal na glavi.

...

V filmu **Pustolovec** (The Adventurer, 1917) sem se udobno usedel na balkon, kjer z mlado deklico jem sladoleđ. Nadstropje niže sem posadil za mizo zelo dostojanstveno in dobro oblečeno damo. Med jedjo mi izpade kos sladoleđa, se raztopi, teče po mojih hlačah in pada dami za vrat /.../. Kolikor se to zdi enostavno, sta pri tem vpletena dva elementa človeške narave: eden je užitek občinstva, ko vidi bogastvo in razkošje v bolečinah; drugi je njegova težnja, da čuti enako kot igralec na odru ali platnu. Ena od stvari, ki se jih v gledališču najprej naučimo, je to, da so ljudje na splošno najbolj zadovoljni, ko se bogatinom dogajajo razne neprijetnosti. To dokazuje, da je devet desetin gledalcev siromašnih in da v duši zavidajo bogastvo eni desetini. Če bi na primer stresal sladoleđ za vrat neki čistilki, bi to namesto smeha izzvalo simpatije, kajti ta čistilka nima kaj izgubiti na svojem dostojanstvu. Ko pa sladoleđ pada za vrat bogatinki, je občinstvo mnenja, da je dobila zasluženje. "What People Laugh At", *American Magazine*, 1918

inspiracija

Vir mojega navdiha je praviloma v glasbi ali abstraktnih predmetih. Menim, da navdih izhaja iz nekega izvira, ki obstaja sam na sebi.

fotografije:
Portreta

Umetnika se dotakne to ali ono čustvo, prejme ga in prevaja, podeli mu neko izrazno obliko. Ko se na slepo približuje ideji, je proces njegovega iskanja odvisen od okolja, v katerem se odvija.

Gostovanje v Veliki Britaniji, 1921

Če ta ideja pripada domeni komičnega, potem umetnik potrebuje svobodo, abstrakcijo, potem mora ubežati samemu sebi, občutiti utripanje življenja, se približati živim bitjem, mogoče poslušati simfonično glasbo.

Med montažo filma
Odrske luči

Tisto, kar je za ustvarjalni duh najbolj ponižujoče, je ponavljanje. Potrebno je povsem spremeniti ozračje in okolje. Tale soba v mojem stanovanju, recimo: koliko sem tu delal in koliko časa sem tu preстал! Slaba prevodnica idej je. V iskanju nove atmosfere se

Chaplin in George
Bernard Shaw, 1931

odpravim v studio. V trenutku, ko začnem delati, so moji možgani bolj živi in bolj občutljivi. Tako se rojevajo scenariji. Pred vsako stvarjo je ideja; nato ... delo. Delo rojeva drugo delo, tako kot ideja poraja druge ideje. Ko ne delam, se me polasti neka odrevenelost. Kot pri vseh stvareh je pri tem potrebna vaja. Ne moremo uganiti, kdaj bo prišel navdih. Na nek način mu je treba olajšati dostop: tako je, kot bi bil potisnjen pred zid in prisiljen v pretepanje. Veliko mojega dela je podobnega bežanju.

"Inspiration", *Los Angeles Times Annual Review*, 1928

nekaj opazk o režiji

Vsa modrovanja o linijah in prostoru, o kompoziciji, tempu itd. niso napačna, a bolj malo imajo opraviti z igro in prelahko zapadejo v suhoparne dogme. Najboljši pristop je vselej enostavnost. Osebnost sovražim trike, recimo to, da kamera snema iz kamina, kot z gledišča kakega polena ali da igralca spremlja po hotelski loži, kot bi bila na biciklu; zame so prelahki in preočitni. Dokler so gledalci seznanjeni s prizoriščem, si ne želijo razmazanega gibanja na platnu le zato, da bi videli, kako se igralec premakne z enega konca na drugega. Takšni pompozni učinki upočasnjujejo dogajanje, so dolgočasni, neprijetni in pogosto pomotoma označeni s tisto utrujajočo besedo "umetnost".

Moje postavitve kamere so takšne, da olajšajo koreografijo gibanja igralcev. Če je kamera položena na tla ali pa se premika okoli igralčevih nosnic, je to potem nastop kamere in ne igralca. Kamera se ne sme vsiljevati.

Varčnost pri času je še vedno osnovna vrlina filma. Eisenstein in Griffith sta se tega zavedala. Dinamika filmske tehnike je v hitrih rezih in prelivih.

Preseneča me, ko nekateri kritiki pravijo, da je moja tehnika snemanja staromodna, da nisem dohajal časa. Katerega časa? Moja tehnika je rezultat razmišljanja s svojo glavo, plod moje lastne logike in pristopa; ne izposojam si je pri drugih. Če bi morali pri umetnosti dohajati čas, bi bil Rembrandt v primerjavi z Van Goghom starokopitnež.

My Autobiography, 1964

o eisensteinu

Eisenstein, ruski režiser, je v Hollywood prišel s svojimi sodelavci, med katerimi sta bila Grigorij Aleksandrov in tudi mladi Anglež po imenu Ivor Montagu. Veliko smo se videvali. Na mojem igrišču smo igrali zelo slab tenis – predvsem Aleksandrov /.../. Ko sem z Eisensteinom nekega dne razpravjal o komunizmu, sem ga vprašal, ali misli, da je izobražen proletarec mentalno enakovreden aristokratu, ki ima za seboj generacije kulturnega ozadja. Mislim, da je bil presenečen nad mojo nevednostjo. Eisenstein, ki je prihajal iz inženirske družine srednjega razreda, je rekel: "Če so množice izobražene, je njihova možganska moč kot rodovitna zemlja."

Njegov **Ivan Grozni**, ki sem ga videl po drugi svetovni vojni, je vrhunec vseh zgodovinskih filmov. Zgodovine se je lotil poetično – kar je odličen način. Ko se zavem, kako izkrivljeni so postali celo nedavni dogodki, mi zgodovina kot taka vzbuja le sume. Poetična interpretacija pa ustvari generalna dejstva neke dobe. Konec koncev je v umetniških delih več tehničnih dejstev in podrobnosti kot v zgodovinskih knjigah.

My Autobiography, 1964

proti "talkies"

"Talkies?" Lahko bi rekli, da jih sovražim! ... Uničili bodo najstarejšo umetnost na svetu, umetnost pantomime. Pokončali bodo sijajno lepoto tišine.

Porušili bodo današnja platna, ta tok, ki je ustvaril filmske zvezde, cinefile, izjemno priljubljenost filma, mikavnost njegove lepote. Kajti pri filmu je najpomembnejša lepota. Platno je slikovno. Ljubka dekleta in čedni mladeniči v prav takšnih prizorih. Pravite, da ne znajo igrati? Potem očitno nimajo talenta. In potem? Komu bo mar? ...

Govoreči film napada tradicijo pantomime, ki smo jo tako trudoma skušali osnovati na platnu in po kateri mora biti presojana filmska umetnost.

Govoreči film uničuje vse tehnike, ki smo jih pridobili. Pripoved in gibanje se podrejata govoru, da bi omogočila natančno reprodukcijo zvokov, ki jih lahko sliši že gledalčeva domišljija. Naša igračka se je polagoma prelevila v priznano umetniško obliko. Igralci pa vedo, da objektivi kamere beleži misli in ne besede. Misli in čustva. Naučili so se abecede gibanja, poezije geste.

Sedaj pa se gesta začne šele, ko se konča govor.

Skrajne emocije duše so neme, živalske, groteskne, imajo neizrekljivo lepoto. Pomislite na morilca, ki se trga na dvoje, medtem ko opazuje poroto. Pomislite na mater, ki poljublja ročico otroka v svojem naročju. Iz te stiske nas reši le objektivi kamere. Film nima nobene veze z gledališčem; tisti, ki tako mislijo, se motijo. Je absolutno originalen. V **Zlati mrzlici** raztrgam na kosce neko blazino; perje frči, beli se na črnem platnu. Tak učinek v gledališču ni mogoč. Le kaj bi besede lahko dodale živosti tega prizora?

Filmska umetnost je bolj podobna glasbi kot katerakoli druga. Bolj ko delam, bolj sem osupel nad njenimi možnostmi in bolj sem prepričan, da danes ne vemo še ničesar.

"Rejection of the Talkies", *Motion Pictures*, 1929

na premieri luči velemesta

Film se je pričel. Prikazal se je naslov in pričakal ga je običajni otvoritveni aplavz. Nato prvi prizor. Srce mi je razbijalo. Komična scena odkrivanja spomenika. Pričnejo so smejeti! Smeh preraste v krohotanje. Pa sem jih! Vsi moji dvomi in strahovi se razblinjajo. Na jok mi gre. Smejejo se čez cele tri kolute. Od živčnosti in razburjenja se smejem z njimi.

Nato pa se pripeti najbolj neverjetna stvar. Naenkrat, sredi smeha, se slika ugasne! Prižgejo se luči in glas oznani prek zvočnikov:

"Preden nadaljujemo s to čudovito komedijo, bi radi, da si vzamete pet minut svojega časa in vam predstavili vse lepote naše nove dvorane." Nisem mogel verjeti svojim ušesom. Ponorel sem, planil s sedeža in stekel po prehodu: "Kje je upravnik, ta neumni pasji sin? Ubijem ga!"

Občinstvo mi je stalo ob strani, pričelo je topotati z nogami in ploskati, ko je idiot še naprej razlagal o prelepi opremi dvorane. Ko so ga izžvižgali, je prenehal. Odvrteti se je moral cel kolut, da je smeh ponovno pridobil svoj zagon. Zdelo se mi je, da se je v teh okoliščinah projekcija vseeno dobro iztekla. Med zaključnim prizorom sem videl, kako si je Einstein otrl oči – še en dokaz, da so znanstveniki neozdravljivi sentimentalneži.

My Autobiography, 1964

o stanovih

Pisatelji so fini ljudje, a ne preveč radodarni: kar vedo, le redko delijo z drugimi in večinoma hranijo med platnicami svojih knjig. Znanstveniki so odlična družba, a kakor hitro se pojavijo v sprejemnici, smo vsi ostali mentalno paralizirani. Slikarji so dolgočasneži, ker nas hočejo večinoma prepričati, da so bolj kot slikarji filozofi. Pesniki so nedvomno razred zase in kot posamezniki prijetni, tolerantni in odlični spremljevalci. Mislim pa, da so glasbeniki, gledano v celoti, bolj kooperativni kot drugi stanovi. Nič ni tako toplega in ganljivega kot pogled na simfonični orkester. Romantične lučke notnih stojal, uglasitev instrumentov in nenadna tišina, ko dirigent stopi na podij, poudarjajo družbeno, kooperativno občutje glasbe.

My Autobiography, 1964

napovedujem vojno hollywoodu in njegovim prebivalcem

Odločil sem se enkrat za vselej napovedati vojno Hollywoodu in njegovim prebivalcem.

Sam ne maram godrnjačev, domišljavi so in nepomembni, ampak ker nimam več nobenega zaupanja v Hollywood in na splošno tudi v ameriški film, sem odločen to povedati.

Veste že, kakšen sprejem je doživel moj zadnji film, **Gospod Verdoux**, v nekaterih ameriških kinih, zlasti v New Yorku. Veste, da me nekateri hujskači proglašajo za "komunista" in "protiamericana". In to zgolj zato, ker nočem razmišljati kot ves preostali svet; zato, ker hollywoodski vsemogočnejši menijo, da se lahko vsakogar znebijo. A kmalu bodo ob iluzije in zavedli se bodo določene resničnosti. Jaz, Charles Chaplin, pravim: Hollywood je v zadnjih vzdihljajih. Nič nima več skupnega s filmom, ki naj bi bil umetnost, temveč samo še z proizvodnjo milij in milij celuloida.

Dodal bi lahko, da ne more v tem mestu s filmom nihče uspjeti, če se ne ravna po drugih, če si drzne, kot kakšen pionir, nasprotovati pravilom, ki jih je postavil *big business* filma.

Ne mislite, da plediram le zase. Vzemimo, na primer, Orsona Wellesa. Gotovo je, da se v pojmovanjih filma ne strinja v vseh pogledih. Vendar pa si je velikim poslovnežem drznil reči *ne*. In sedaj je z njim v Hollywoodu konec.

Predvsem pa si ne domišljajte, da sem kakšen revolucionar, požigalec, kot je napisal nek bostonski časnikar. Izgleda pa, da sem zagrešil zločin. Večkrat sem izjavil, da se patriotizem ne zmeni za meje. To velja v enaki meri za film kot za politiko.

...

Hollywood se v tem trenutku spušča v svoj poslednji boj. In izgubil bo, razen če ne preneha delati filmov kar po tekočem traku, razen če ne dojame, da se filmske mojstrovine ne morejo rojevati iz serijske proizvodnje kot traktorji iz tovarne.

Objektivno mislim, da je čas, da stopimo na neko novo pot, da dosežemo, da denar ne bo več vsemogočno božanstvo neke propadle skupnosti.

Združene države bom brez dvoma kmalu zapustil, dasiravno so mi nudile toliko moralnih in materialnih zadoščanj. In v deželi, kjer bom prebil preostanek svojega življenja, se bom v mislih trudil ohranjati, da sem človek kot vsi drugi in da imam zaradi tega pravico do enakega spoštovanja kot vsi drugi. ■

"I Declare War on Hollywood and its Citizens", *Reynold's News*, 1947



izbrana bibliografija

- Amengual, Barthélemy. *Charles Chaplin*, Premier Plan, Lyon, 1963.
- Bazin, André. *Charlie Chaplin*, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Pariz, 2000.
- Brownlow, Kevin. *The Search for Charlie Chaplin*, UKA Press, London, 2010.
- Chaplin, Charles. *My Autobiography*, Penguin Books, London, 1964.
- Chaplin, Charles. *My Life in Pictures*, Grosset & Dunlap, London, 1976.
- Chaplin, Charles. *My Trip Abroad*, Harper & Brothers, New York, 1922.
- Chion, Michel. *Les Lumières de la Ville*, Nathan, Pariz, 1989.
- Delluc, Louis. *Charlot*, Éditions de Brunhoff, Pariz, 1921.
- Gifford, Denis. *Chaplin*, Macmillan, London, 1974.
- Huff, Théodore. *Charlie Chaplin*, Henry Schuman, New York, 1951.
- Kerr, Walter. *The Silent Clowns*, Da Capo Press, New York, 1990.
- Leprohon, Pierre. *Charles Chaplin*, Librairie Séghier, Pariz, 1988.
- Martin, Marcel. *Charles Chaplin*, Éditions Henry Veyrier, Pariz, 1989.
- Mellen, Joan. *Modern Times*, British Film Institute, London, 2006.
- Milton, Joyce. *Tramp: The Life Of Charlie Chaplin*, Da Capo Press, New York, 1998.
- Mitry, Jean. *Tout Chaplin*, Éditions Atlas, Pariz, 1987.
- Paumier, Pamela in David Robinson. *Chaplin: 100 Years, 100 Images, 100 Documents*, Roy Export Establishment, Le Giornate del Cinema Muto, Videm, 1989.
- Robinson, David. *Chaplin: His Life and Art*, Penguin Books, London, 2001.
- Robinson, David. *Chaplin: The Mirror of Opinion*, Secker and Warburg, London, 1983.
- Robinson, David. *Charlie Chaplin: The Art of Comedy*, Thames and Hudson, London, 1996.
- Sadoul, Georges. *Vie de Charlot. Charles Spencer Chaplin, ses films et son temps*, Les Editeurs Français Réunis, Pariz, 1952.
- Schickel, Richard ur. *The Essential Chaplin: Perspectives on the Life and Art of the Great Comedian*, Ivan. R. Dee, Chicago, 2006.
- Tyler, Parker. *Chaplin: Last of the Clowns*, Horizon Press, New York, 1972. ■

fotografije:

Na snemanju glasbe za film **Veliki diktator**

Na premieri filma **Luči velemesta** z zakoncema Einstein, 1931

Z družino v Švici

Kinotečni katalog, leto IX, številka 1

Charles Chaplin

marec, april 2011

izdajatelj Slovenska kinoteka
Miklošičeva 38, 1000 Ljubljana

zanj Ivan Nedoh

urednik Kinotečnega kataloga Nil Baskar

teksti Theodor W. Adorno, Béla Balázs, Roland Barthes, Walter Benjamin, Michel Chion, Serge Daney, Sergej M. Eisenstein, Élie Faure, James Naremore, Jonathan Rosenbaum, Richard Schickel, Marcel Štefančič, jr., Alenka Zupančič Žerdin

prevodi in priredbe Nil Baskar, France Brenk, Daša Cerar, Maja Lovrenov, Anja Naglič, Stojan Pelko

filmografski podatki Nil Baskar, Bojana Bregar, Jurij Meden

lektura Mojca Hudolin

fotografije © Roy Export S.A.S., arhiv Slovenske kinoteke

oblikovanje Metka Dariš, Tomaž Perme

tisk Matformat

Ljubljana, 2011

Na ovitku fotografije iz filmov: **Romar**, **Deček** in **Kralj v New Yorku** ter **Veliki diktator** in **Pastirček**.

Pri organiziranju retrospektive so nam pomagali naslednje organizacije in posamezniki, za kar se jim najlepše zahvaljujemo: Roy Export S.A.S. (Kate Guyonvarch), Cineteca di Bologna (Andrea Meneghelli, Carmen Accaputo), MK2 (Saadia Karim), Österreichisches Filmmuseum (Regina Schlagnitweit), FremantleMedia Ltd (Blayze Collins), Jugoslovenska kinoteka (Saša Banjović, Aleksandar Erdeljanović), Veleposlaništvo ZDA v Sloveniji (Christopher Wurst, Susan Wilson, Mateja Jurič), Kevin Brownlow, David Shepard, Koen Van Daele.

Za prijazno dovoljenje za objavo njihovih besedil se zahvaljujemo še Jamesu Naremoru, Jonathanu Rosenbaumu in Richardu Schicklu.

sofinancira: Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije

ISSN 1408-5224

