

BIBLIOTEKA ELDORADO
Knjiga VII

BIBLIOTEKA ELDORADO

ČAPLIN

Estetika vizeulne komike

Priredio Radoslav Lazić

Izdavači

NIŠKI KULTURNI CENTAR • FOTO FUTURA

Za izdavače

Srđan Savić

Angelina Karadžić

Glavni urednik

Verica Novakov

Urednik biblioteke

Zoran Ćirić

Recenzenti

Prof. dr Nikola Stojanović

Prof. dr Zoran Koprivica

Dejan Dabić

Lektor

Verica Novakov

Dizajn korica i tehničko uređenje



Štampa

Foto Futura, Beograd

Tiraž: 500

ISBN 978-86-84283-25-4

Priredio
Radoslav Lazić

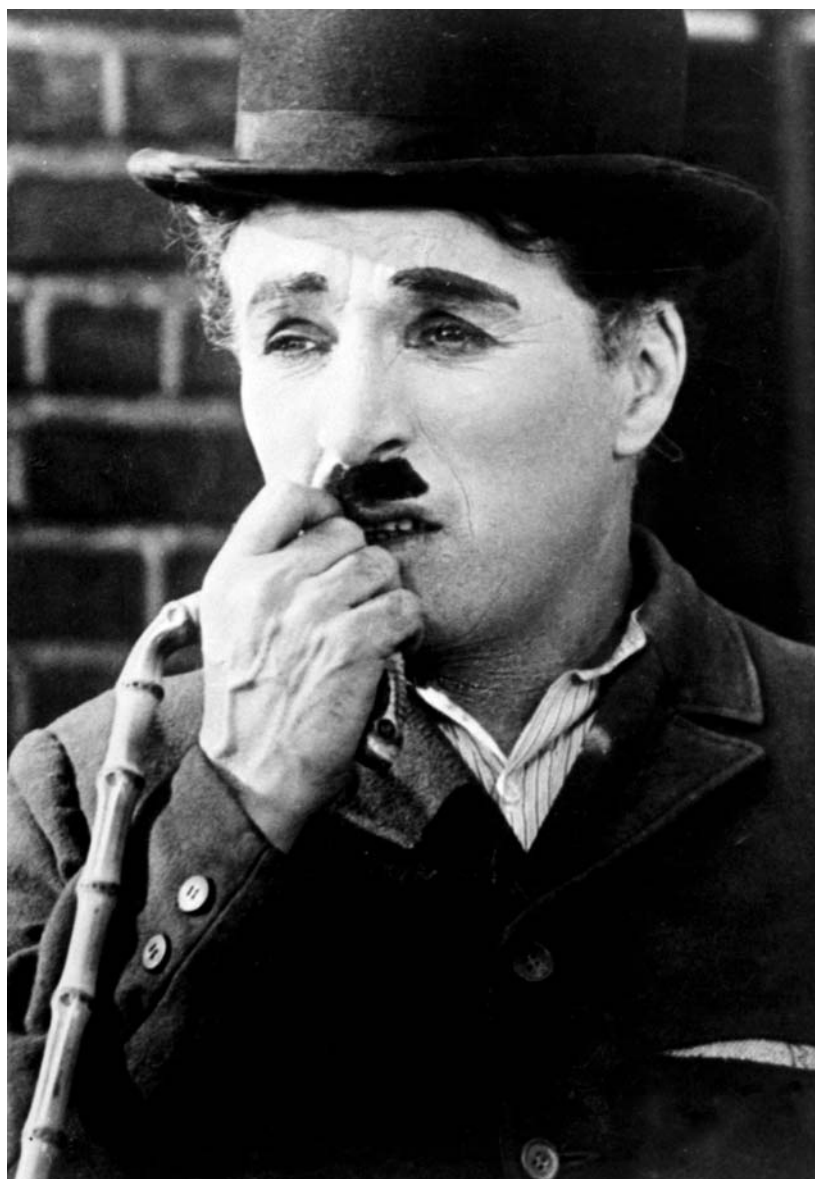
ČAPLIN



Estetika vizuelne komike



Beograd – Niš, 2009



P R E D G O V O R

Radoslav LAZIĆ

ESTETIKA ČAPLINOVE KOMIKE

*Koliko god sam malo poznavao rad
na filmu, znao sam ipak da ništa nije
tako važno kao ličnost.
Čarli Čaplin, Moj život, 154*

Čaplin je u svim svojim filmovima lice, ličnost, persona, maska, inkarnacija, ikona, protagonist, prvi glumac – svi drugi su likovi, uloge, deuteragonisti, triagonisti, poliagonisti... Čaplin je lice uvek jedan protiv svih – svi protiv jednog u tom neravnopravnom sukobljavanju. David – Čaplin, sam – protiv svih Golijata !

David protiv Golijata

Vođen idejom da ostvari nemoguće Čaplin kao Sizif želi da pomeri nepomerljive granice filmskog kadra. On nevođenom energijom gesta, mimike, stava i pokreta čini čaplinovska čuda i uvek ide glavom, njegov sizifovski kamen kotrlja se kroz filmsku akciju. U pokušaju da se pomere ivice gvoždenog filmskog kadra, Čaplin uvek pada, ali se ne predaje, podiže se na sve četiri strane, njega bubetaju, udaraju, gaze u filmskom prostoru i on se kao apsourni čovek, kao Sizif ponovo laća guranja kamena uz brdo iako zna da će kamen ponovo niz brdo... I tako u beskonačnost. Vrlo je teško odrediti dramaturške i kompozicione zakonomernosti tog čaplinovskog perpetuum mobile... Zato se Čaplinovi filmovi, njegove filmske burleske, groteske, cirkusijade, klovnerije, satirijade, mogu gledati s kraja ili iz sredine ili bilo koje sekvencijalne celine. U njima je uvek dominantna

komična akcija: Čaplin protiv svih – svi protiv Šarla. Zato je Čaplin Sizif filmske umetnosti. Ali, ne samo zbog agonu i proagonu, već pre svega široke lepeze izražajnih sredstava u kojima je glumac sam po sebi dramska partitura. Upravo to glumačko sopstvo određuje „Čaplina kao osu oko koje se okupljaju drugi likovi” – kako misli Mukažovski u pokušaju strukturalne analize fenomena glumstva, na primeru Čaplina u *Svetlostima velegrada*.

Čaplinova filmska komika

Čaplinov stvaralački opus najvećim svojim delom pripada epohi nemog filma. Upravo ta činjenica određuje estetiku Čaplinove filmske komike. Pojednostavljeno rečeno možemo je odrediti kao vizuelnu glumu. Ova plastična gluma ima svoje drevno poreklo u grčkim mitovima i rimskim atelanama, srednjevekovnoj glumi farsera, izražava elemente *comedia dell'arte*, još više liniju gestova, mimike, stavova i stilizovanih pokreta, koji se izražavaju pantomimom, klovnerijama i komičnim gegovima, lacijima, kao sistemom znakova, ali i kao izražajnim eksperijama individualnog, društvenog, ritualnog, religioznog značenja uglavnom u urbanim sredinama evropskog ili američkog modernog sveta.

Čaplin – super-marioneta

Čaplinova partitura plastičnog vizuelnog izražavanja predstavlja svojevrzni govor tela i telesnosti. Struktura gestualnosti, mimičnosti, pokreta i stavova predstavlja u Čaplinovoj dramaturgiji bez reči vrhunac neverbalnog filmskog izražavanja, a njegovu estetiku komike predstavlja kao vrhunac oslobađanja telesnosti u svojevrstnoj koreografiji supermarionetske samoanimacije. Upravo ta izražajna ekspresija na najbolji način svedoči utopijsku estetiku Edvarda Gordona Krega i njegov ideal glumca kao supermarionete. To je glumac koji svojom telesnom i duhovnom izražajnošću može da ostvari sve ono što reditelj zamisli. Takav glumac je idealni glumac. Takav glumac bio je i ostao na celuloidnoj filmskoj traci Čarli Čaplin. Svojom filmskom komikom on razmiče granice filmskog kadra i njegove ivice ostvarujući najviše domete filmske estetike u žanru filmske komedije i pred-

stavlja neprevaziđena dela filmske umetnosti, najviše domete umetnosti filmskog genija.

Čaplinova vizuelna gluma

Čaplinovi filmovi su filmske pantomime, govor bez reči. Radnja se pokazuje kao osnovna estetska vrednost, a tipsko lice Šarla kao nosilac filmske akcije. Čaplinova mimika, gestovi, stavovi, pokreti, koreografija, temporitam, gegovi, laciji, slepstici, burleske, groteske, satirijade, klovnerije, predstavljaju sistem estetike njegove filmske komike. Savremena filmologija dala je vredne studije prevrednovanju i aksiologiji Čaplinove filmske estetike i njenih društvenih značenja u eposi razvijenog kapitalizma modernih vremena. Mislim da ono što čini njegovo filmsko delo genijalnim jeste upravo činjenica svestremenosti i filmska umetnička slika sudbine malog čoveka u velikim društvenim procesima. Automatizacija u *Modernim vremenima* na najočigledniji način pokazuje upotrebu čoveka u mehanizovanom motorizovanom svetu. I tu se Čaplin pojavljuje kao supermarioneta u svetu u kojem moćnici povlače sudbinske konce u egzistenciji malog čoveka. Smeh i komika u Čaplinovim filmovima otkrivaju apsurdnost biomehaničke čovekove egzistencije. Šarlo u svim svojim ulogama je nosilac komike apsurdna na filmskoj celuloidnoj traci. Zato Čaplinovi komični filmovi predstavljaju savremene tragikomedije i imaju univerzalno planetarno značenje za sva vremena. Razumevanje i osećanje Čaplinovog komičkog filmskog panoptikuma moguće je savremenom hermeneutikom, asocijativnim učitavanjem u značenja i temporitam njegovih perpetuum mobile moderne dinamike i smehotvoračke heuristike za koju je još Rable odredio suštinu: – Smej se, jer smeh je čojstven!

Hermeneutika Čaplinove komike

Svet kapitalističke eksploatacije i kastinsko društvo bogate manjine i siromašne većine samo je metafora za svet marionetskog teatra u kome moćni manjinski manipulatori povlače konce i kao u kakvoj marionetskoj predstavi manipulišu većinom. Upravo, Čaplin je simbol te manipulirane većine sveta lutaka, a njegov Šarlo metafora poniženih i uvređenih. U tom i takvom svetu sveopšte egomanije i tiranije

bogataške manjine ključ je razumevanja Čaplinove estetike komike i poetike njegovog smeha kao humane katarze. Čaplin je genije sme-hotvorstva, a njegova vizuelna plastična gluma, dramturgija i režija, u virtouznim interpretacijama totalnog autora komičkog filmskog umet-ničkog dela, primer je savršenog stvaralaštva filma apsurdna. U tom manihejskom svetu ljudi se dele na manipulisane i manipulatore. Čaplin kao da je poznavao Platonovu paradigmu izrečenu u *Zakonima*:

Svakoga od nas, predstavnika živih bića, treba da smatramo kao lutku božanskog porekla (...) Pomenuta duševna zbivanja u nama predstavljaju neku zbrku žica ili uzica koje nas vuku, i kao što su međusobno suprotne, vuku nas na suprotna dela; na tome se upravo za-niiva razlika između vrline i nevaljalstva.

Sistem Čaplinove komike

O sistemu Čaplinove estetike komike i poetike njegovog filma mogla bi se napisati celovita studija o njegovom svetu supermarioneta i svetu kao velikoj lutkarskoj predstavi grandginjola.

Čaplin je idealan spoj glumca super-marionete, beskonačnih biomehaničkih komičkih virtouznih bravura, kojima sopstvenim re-žijskim postupcima ostvaruje genijalan opus komičkog filmskog ume-tničkog dela, njegovu estetiku komike i poetiku sme-hotvorstva uni-verzalnim znacima i svezremenskim značenjima. Otuda nije ni čudo da je Čaplin danas planetarna komička ikona. U Kini je u samom vrhu gledanosti. Naravno, ogroman je doprinos u recepciji Čaplina u svetu zahvaljujući malim ekranima televizije kao prenosnika njegovog ko-mičkog filmskog opusa.

Poetski svet Čaplinove komike

Blisko mi je mišljenje filmologa Ranka Munitića da Čaplinov skitnica Šarlo predstavlja „jednu od najgenijalnijih inkarnacija ikad stvorenih na ekranu”. Poniženi i uvređeni Šarlo je istinski simbol sa-vremenog čoveka u bezdušnom dehumanizovanom svetu današnjice. Izvesno, Šarlo je dvojnik većine ljudi danas u svetu. Munitić s pravom zapaža da Čaplin „nikad nije zanemario funkcionalnost svojih sred-stava poetske ekspresije.” Njegov vizuelni govor temeljen je na neko-liko klasičnih, sasvim jednostavnih figura jezičke ravnoteže filmskog

medija. Rakurs vjeran poziciji oka, pokret kamere kao škrta funkcija unutrašnje potrebe, montažni prosede na osnovi obične izmjene plano-va i kontraplano-va, jednostavno vođenje radnje – to su okvirni principi jednog svijeta, kojega su jednostavnost i sažetost mnogi ismijavali. Čudesnu strukturu Chaplinovog kadra – u kojem sve živi, smisleno djeluje i asocijativno angažira – također su mnogi pripisivali više vješтини estradnog klauna nego sineasta, više estetici sniljenog teatra nego organizmu kinestetske prirode. A sve to, naravno, bile su zablude, ponikle ili u želji da se genijalni umjetnik ponizi u svojoj jednostavnoj snazi, ili da se omalovažavanjem njegovih sredstava dokaže tobožnja zastarjelost ostvarenog svijeta i poetskog smisla” (*Poetski svijet Charlesa Chaplina, u Moj život*, 1966, 13-14). Naš ugledni filmolog Ranko Munić u razgovoru o Čaplinu posvedočio mi je njegov neposredni susret s genijalnim autorom u Švajcarskoj i da je Čaplin s razmevanjem i odobravanjem prihvatao Munićevo rasuđivanje.

Hommage za Čaplina

Godine 1986. boraveći u švajcarskom gradiću Veveju na Lemanskom jezeru, gde je Čaplin sa suprugom i mnogoljudnom porodicom proživio poslednje godine svoga bogatog i dramatičnog života, obišao sam njegovo poslednje ovozemaljsko stanište i poklonio se njegovoj seni. Na grobnoj ploči samo piše:

CHARLES SPENCER CHAPLIN
1889 – 1977

Čaplin o glumačkoj umetnosti

U *My Autobiography* (The Bodley Head, London, 1964) Čaplin beleži da mu je Vaclav Njižinski davao komplimente:

- Vaša je komedija nalik na balet, vi ste u stvari plesač.

Nema sumnje, Čaplin je bio izvanredan igrač, ali i daroviti muzičar, kompozitor, pevao je arije grimasama i mimikom u svojim nemim filmovima, bio je vrstan dramaturg, magični reditelj, a svoja scenska znanja i umenja sublimisao je u svojoj vizuelnoj glumačkoj

genijalnosti. Čaplin je totalni glumac, glumac supermarioneta, glumac koji je mogao svaku svoju ulogu da biomehanički otpleše u čudesnoj koreografiji mizankadra, Oduševljavao se svetskim velikanima scene Nižinskim, Djagiljevim, Anom Pavlovom, ali još više Sarom Bernar, Eleonorom Duze, za koju je rekao da je najveća glumica koju je ikad video.

Šta reći za Čaplina, osim jednu jedinu reč: Genije! On je bio glumac koji je mogao sve da ostvari što zamisli na savršen, virtouzan način. Apsolutni glumac! Genijalni reditelj sopstvene glumačke partiture. Čovek koji je izmislio filmsku komiku za sva vremena...

Čaplinova ars poetika

Čaplin u svojoj autobiografiji (objavljenj i u Zagrebu) pod naslovom *Moj život*, 1966. beleži da „mnogi komičari, klauni, i pjevači na putu svoga uspjeha dođu do one tačke kada zažele da obogate svoj um i osjete glad za intelektualnom manom. Priznaje da je čitao Platona, Loka, Kanta i Bartonovu *Anatomiju melanholije*...

Pročitao je svako slovo Plutarhovih *Života* u pet tomova. Čitao je razborito, neke knjige i po više puta. Navodio je misao kako je „gluma psihički doživljaj od kojega se širi duša.” Mislio je da i mišljenje zahteva stalnu vežbu. Smatrao je da je umetnik najsretniji kada je potpuno slobodan i da stvara neortodoksno. Bio je protiv intelektualizacije u procesima režije. Jednostavnost pristupa je uvek ponajbolja. Nije podnosio efekat radi efekta. Bio je protiv umetničarenja. Kao reditelj kameru je postavljao tako da ona olakšava koreografiju glumčevog kretanja. Kamera ne sme biti nametljiva. Upravljanje vremenom i ekonomija tempa su u umetnosti najveće vrline. Čaplin navodi da su to najbolje znali Ejzenšetjn i Grifit. Brzi rezovi i pretapanja iz jedne scene u drugu znače dinamiku filmske tehnike. Čaplin zaključuje: – Moja tehnika je rezultat mog vlastitog načina mišljenja, moje vlastite logike i pristupa. (...) Moji su osećaji odviše savremeni. (...) Ma kako scena bila uzbudljiva, tehničar u glumcu mora ostati miran i opušten, kako bi mogao nadzirati uspon i pad svojih emocija. (...) Ne verujem da se gluma može naučiti. Kad su intelekt i osećaji savršeno uravnoteženi imaćemo vanrednog glumca. (...) Uostalom gluma se sastoji u tome da se pretvaramo u neku drugu ličnost.

Filmologija Čaplinijana

Zbornik tekstova koji ima savremeni naš čitalac pred sobom samo je mali brevijar o velikanu filmske umetnosti. Paradoksalno je da su Čaplinovi filmovi, zahvaljujući televizijskim prenosima i još više digitalnoj diskografiji, posebno internetu, danas deo naše svakidašnje recepcije genijalnog Čaplinovog opusa, a da se knjige i literatura o Čaplinu kod nas mogu nabrojati na prste jedne ruke. Tekstovi sakupljeni u ovom zborniku predstavljaju bisere filmološke i estetičke literature o Čaplinu.

Sadržinu zbornika čine izabrani tekstovi Čaplina, o Čaplinu Jan Mukaršovski, Teodor Adorno, Anri Lefer, Sergej Ejzenštejn, Bela Balaš, Andre Bazen, Žorž Sadul, Ulrih Gregor, Klovn Grok, Žan Renoar, Dušan Matić, Stanislav Vinaver, Bora Ćosić, Dragoslav Adamović, Milutin Čolić.

Njegov magični filmski komički opus i za mene, koji sam sakupljao ove antologijske eseje, u proteklih pola veka na jugoslovenskom filmološkom prostoru, predstavlja riznicu znanja, tumačenja, analiza, svedočenja, malu filmologiju posvećenu estetici Čaplinove komike. Želim ovom knjigom da s čitaocem podelim zadovoljstvo u tekstovima o velikanu filmske umetnosti Čarliju Spenser Čaplinu, od milja zvanog Šarlo.

Pusto ostrvo svuda oko nas

P. S.

Ako biste me pitali šta bih poneo na pusto ostrvo. Moj odgovor bi bio: *BIBLIJA, HAMLET, ČAPLINOVI FILMOVI...*

MOJA TAJNA¹

Kad me mole da objasnim tajnu toga „kako ja nasmijavam gledaoce” – kaže Čaplin – obično osjećam nekakvu nelagodnost i pokušavam neprimjetno nestati. U mojem umijeću *nasmijati gledaoce* nema nikakvih tajni, kao što nema nikakvih tajni u Harry Laudera², koji također nasmijava publiku. Stvar je u tome, što nas dvojica znamo kojekakve jednostavne istine o ljudskom karakteru, kojima se i koristimo u svom zanatu. I ako baš želite, u osnovi svakog uspjeha leži poznavanje ljudske prirode, pa bili vi trgovac, vlasnik hotela ili glumac.

Prije svega ja stvaram, na primjer, da pred gledaoцем djeluje nekakav subjekt, koji je dospio u smiješnu nezgodnu priliku.

Šešir, vjetrom odnesen, nije smiješan sam po sebi. Smiješno je drugo – vidjeti, kako vlasnik šešira trči za njim, kako mu kosa vihori po zraku, kako mu se strane kaputa nadimlju. Kad čovjek ide ulicom, u tom nema ničeg smiješnoga. A stavite čovjeka u smiješnu ili neprijatnu situaciju, i on će postati smiješan. Bilo kakva komična situacija temelji se na tom. Komični filmovi postigli su odmah takav uspjeh, zato što su u većini njih prikazani policajci, koji padaju čas u kanale, čas u bure s krečom – koji ispada iz vagona – riječju, koji doživljavaju svakovrsne neugodnosti. Na taj način ljudi, koji personificiraju prestiž vlasti, i koji su nerijetko prožeti ovom spoznajom do u srž kostiju, prikazani su u smiješnom obliku i izazivaju smijeh, i gledajući njihove nezgode publika se mnogo smije, jače nego kad bi te iste neugodnosti zadesile obične smrtnike.

Još je zabavnije, kada lice, prikazano u smiješnom obliku, neće da prizna, da se s njim desilo nešto čudnovato, te uporno čuva svoje dostojanstvo. Najbolji primjer je za to podnapiti čovjeka, kojega izdaje i njegov govor i hod, ali koji pokušava uvjeriti vas dostojanstveno, da

¹ Iz knjige Louisa Dalluc-a „Charlie Chaplin”, Paris 1921., strana 86. do 103.

² Harry Lauder – poznati američki glumac komedije, koji je glumio 1914. g. u kratkometražnoj komediji „A Comedy Filmlet”.

je potpuno trijezan. To je mnogo smiješnije od čovjeka, koji je malo gucnuo i koji nipošto ne skriva svoje stanje i kojem je sasvim svejedno, ako to neko primjeti. Pijanstvo na pozornici osobito je zgodno, baš u povezanosti s ovim pokušajima da se očuva osjećaj vlastitog dostojanstva, i režiseri su već davno shvatili komičnost ovakvih pokušaja.

Zbog toga se svi moji filmovi temelje na tom, što ja dospjevam u najteže situacije, koje mi omogućavaju, da budem beznadno ozbiljan i da u svim trenucima izgledam potpuno normalan, mali gentleman. Zbog toga, dospio ja u kakav god težak položaj, prva mi je briga pokupiti sa zemlje svoj štapić, staviti polucilinder na glavu i popraviti kravatu, čak ako sam, recimo i razbio sebi glavu. Za mene je to toliko jasno, da ja ne postavljam samo samog sebe u tešku situaciju, nego pokušavam učiniti isto i u odnosu prema drugima.

U tim slučajevima pokušavam uvijek biti ekonomičan. Hoću reći, ako bilo kakva radnja može izazvati sama po sebi dvije odvojene eksplozije smijeha, to je onda mnogo bolje nego dvije odvojene radnje s istim rezultatom. U filmu *U potrazi za avanturama (Charlot s' évade)* sam se veoma spretno smjestio na balkonu, gdje zajedno sa mladom djevojkom jedem sladoled. Kat niže smjestio sam za stolić veoma dostojanstvenu i dobro obučenu damu. Dok jedem, ispada mi komad sladoleda, koji se rastopio te teče po mojim hlačama i pada dami za vrat. Prvu eksploziju smijeha izaziva moja nespretnost; drugu, i to mnogo jaču, izaziva sladoled, koji je pao dami za vrat, na što ona počinje vriškati i poskakivati. Jedna jedina radnja stavila je u težak položaj dvoje ljudi i izazvala dvije eksplozije smijeha.

Koliko god se to činilo na prvi pogled jednostavno, ovdje se uzimaju u obzir dvije osobine ljudske prirode: jedna – zadovoljstvo, koje oseća publika videći bogatstvo i sjaj u poniženju, a druga – težnja publike, da doživi one iste osjećaje, koje ima glumac na pozornici. Publika – a ovu istinu treba prihvatiti prije svega – naročito je zadovoljna, kad se s bogatašima dešavaju razne neugodnosti. To dokazuje, da je devet desetina publike siromašno, te u duši zavidi bogatstvu: jedne desetine. Ako bi meni, recimo, pao sladoled za vrat siromašnoj ženi, kakvoj siromašnoj domaćici, to bi izazvalo prema njoj ne smijeh, nego simpatiju. Uz to domaćica nema što da gubi u smislu svog dostojanstva, i

logično, ne bi se postiglo ništa smiješno. A kada sladoled pada za vrat bogatašici, publika smatra, da tako i treba. Ono što stavlja glumca u tešku situaciju, mora biti blisko gledaocu, inače on to neće shvatiti. Publika, na pr. zna, da je sladoled hladan i zato se trza. Kad bi mjesto sladoleda bilo nešto drugo, što publika ne pozna, ona bi se prema tome odnosila sasvim ravnodušno. Baš na tom svojstvu ljudske prirode temeljio se prekomjeran zanos u upotrebljavanju torta s kremom u prvim komičnim filmovima. Svi ljudi znaju, kako je lako zgnječiti takvu tortu i zato svaki saosjeća s glumcem, kojemu se to dogodilo.

Mnogi mi postavljaju pitanje, kako sam pronašao svoj žanr. Jedino što mogu odgovoriti – on predstavlja sintezu onog, što sam opažao za vrijeme svog boravka u Londonu. Kad me je društvo „Keystone”, za koje sam snimao u prvim filmovima, pozvalo, to sam se, prije nego što sam napustio Carnoa – gdje sam igrao u pantomimi „Noć u engleskom klubu”¹ – dugo kolebao, jer nisam znao, kakav ću zapravo izabrati žanr komedije. Ali nakon stanitog vremena – tokom kojega sam se prisjećao svih viđenih malih Engleza s crnim brčićima, u zategnutim pantalonama, i s bambusovim štapićem u ruci – odlučio sam, najzad, da ih uzmem kao uzor. Naročito je pogodan, po mom mišljenju, bio štapić, jer su me uskoro počeli prepoznavati po tom štapiću, i jer sam se njim na svaki način koristio, te je on sam po sebi postao komičan. Čas bi zakvačio njime nekoga za nogu, čas bi njim uhvatio susjeda za rame i na svaki način izazivao ovim gestom smijeh u publici. Ne mislim da sam ispočetka bio potpuno uvjeren u to, da za mnogo tisuća gledalaca štapić razotkriva u čovjeku „dandy-a”, i kad sam prolazio ležerno vrtom, noseći u rukama svoj štapić, davao sam dojam čovjeka, koji teži da očuva osjećaj dostojanstva, što je u suštini i bio moj cilj. Kad sam snimao svoj prvi film u društvu „Keystone”, imao sam svega 21 godinu, (sad mi je 29). Činilo mi se, da sam mogao znati u ovoj dobi nešto o ljudskoj prirodi. No ne treba zaboraviti, da sam igrao pred publikom od 14 godina.

Isto tako, kao što promatram publiku u gledalištu da bih ustanovio, šta je upravo nagoni na smijeh, isto tako ja promatram da bih crpio komične situacije. Jednom sam prolazio pored vatrogasnog spremišta

¹ Stari naziv pantomime „A Night in a London Club”.

baš u taj tren, kad je bio dan signal za uzbunu. Vidio sam, kako su vatrogasci klizili dolje po stupovima, penjali se u automobile i jurili na mjesto požara. I odmah su mi se tu ukazale sve komične mogućnosti, sadržane u toj sceni. Zamislio sam sebe, kako spavam, i kako i ne sumnjam da je počela vatra. To mora biti pojmljivo svakomu, jer svatko voli spavati. Zamislio sam sebe, kako ću kliziti po stupu, izvoditi razne stvari s vatrogasnim kolima, spasavati junakinju, padati na zavoj iz automobila i mnogo šta drugo, sve u istom stilu. Sve ove misli sam upamtio, mnogo kasnije snimajući film *Vatrogasac (Charlot Pompier)*, izvukao sam sve to na svijetlo. Da nisam onda promatrao rad vatrogasaca, svi ti trikovi mi ne bi pali na pamet.

Drugi put sam se spuštao i dizao po pokretnim stepenicama u velikoj trgovini i mislio, kako bih iskoristio u nekom filmu ovaj trenutak. Na kraju krajeva uveo sam ga kao glavni trik u filmu *Kontrolor Univermaga (Charlot chef de rayon)*.

Prisustvujući borbi boksera, odmah sam dobio ideju za film *Champion Charlot (Charlot boxeur)*, u kojem ja, čovjek malog rasta, nokautiram ogromnog momka.... jer sam sakrio u rukavicu potkovu. U drugom filmu iskoristio sam kao glavnu temu događaje, koji se dešavaju u uredu za najam. Ukratko, za svoje buduće lice, ili za komične situacije, uvijek sam iskoristio materijal, koji mi je davao život. Jednom, na pr. bio sam u restoranu, te sam odjednom primjetio na 10 koraka od sebe nekakvog muškarca. koji je počeo da se smiješka i da se klanja, i to čini se, kao što sam zaključio, baš meni. Uobrazio sam si, da on želi biti jednostavno ljubazan prema meni, te sam se i ja počeo smješhati i klanjati. Nakon jednog trenutka on se ponovno počeo smješhati. Nasmijao sam mu se također za uzvrat, ali se on najednom smrknuo. Nikako nisam mogao razumjeti zašto se čas smiješka, a čas mrknuo. Najzad sam se okrenuo i tek tada opazio, da on koketira sa zgodnom djevojkom, koja sjedi iza mene. Nasmijao sam se svojoj griješi – mogla se oprostiti. A kad mi se nakon nekoliko mjeseci pružila prilika da uvedem sličnu scenu u film *Liječenje (Charlot fai t une cure)*, ja sam je iskoristio.

Postoji još jedna ljudska osobina, kojom se često koristim, a to je ljubav publike prema kontrastima i neočekivanostima. Stara je istina, da publika voli borbu između dobra i zla, bogatog i siromašnog, sret-

nika i nesretnika, da ona voli smijeh i plač, a sve to u toku nekoliko minuta. Kontrast je zanimljiv publici, baš i zbog toga ja ga stalno iskorištavam. Ako me, recimo, progoni policajac, ja se uvijek činim nespretnim i nezgrapnim, dok istovremeno, kližući policajcu između nogu, izgledam publici lagan i spretna. Ako me netko vrijeđa, tad je to, po pravilu, neki ogromni momak, i zahvaljujući kontrastu, po mojoj maloj figurici, simpatija publike je na mojoj strani; ozbiljnost svog ponašanja nastojim uvijek suprotstaviti toj smiješnoj situaciji.

Očevidno, imao sam sreću, što sam maloga rasta, i što prema tome nije teško postići kontrast. Svatko zna, da je simpatija gomile uvijek na strani malenog, uvrijeđenog čovječuljka. Uzimajući u obzor ovu simpatiju prema slabijem pokušavam je još jače podvući, spuštam ramena, pravim tužno lice, hodam uplašena izgleda.

Sve je to, naravno, iz oblasti umjetnosti pantomime, ali da sam za trenutak veći rastom, bilo bi mi tada teže osvojiti simpatiju publike. Ta ja bih mogao sam sebe odbraniti. Ali takav, kakav sam, ja izazivam simpatiju publike, pa makar se ona čak i smije mojoj vanjštini.

Međutim, treba ipak postizavati jače kontraste. Na pr. na kraju filma *Pseći život (Une vie de chien)* ja postajem farmer. Činilo mi se, da će biti smiješno, ako izađem u polje, i ako budem vadio zrnice po zrnice iz džepa, i ako ga budem sadio, kopajući rupicu prstom. Zamolio sam jednog od svojih suradnika da nađe neku farmu, gdje bi se mogla snimiti ova scena. On je pronašao takvu farmu, ali sam je odbio zbog toga, što je bila odviše mala i nije predstavljala znatan kontrast mojem glupom načinu sađenja sjemeni, zrno po zrno. Možda bi se to i činilo dovoljno smiješnim na maloj farmi, ali na velikom polju – otprilike 25 hektara – scena bi izazvala divlji smijeh već samim kontrastom između moga načina sađenja sjemena i prostranog polja.

Istu takvu važnost, kao i kontrastu, pridajem i neočekivanosti. Neočekivanost ne stavljam obavezno u temelj opće kompozicije filma, ali pokušavam upravljati svojim pokretima tako, da bi se oni primali kao neočekivani. Pokušavam svaki put stvoriti to neočekivano nekim novim načinom: ako mi se, na pr., čini, da je publika uvjerena, kako ću je proći ulicom pješke, odjednom skočim u kočiju. Ako, recimo, želim privući na sebe pažnju nekog čovjeka, zakačim ga štapom za ruku i učtivo privučem k sebi. Za mene je ogromno uživanje pokušati sebi

predstaviti, što čeka od mene publika, te pristupiti baš obratno od ovog očekivanja. U jednom od svojih filmova *Useljenik (Charlot voyager)* – u prvim kadrovima stojim sagnuvši se preko ograde broda; vide se samo moja leđa, i ramena, koja se grčevito trzaju. U publici se stvara dojam, da imam napadaj morske bolesti. Kad bi to bilo stvarno tako, to bi bila najgrublja pogreška s moje strane. U stvarnosti – to je varka, jer ispravivši se, ja izvlačim ribu, i publika shvaća, da nisam imao uopće nikakve morske bolesti nego da sam se jednostavno zabavljao ribolovom. Ovo dobro pripremljeno iznenađenje izaziva gromki smijeh.

Postoji još jedna opasnost: pretjerati u smiješnome. U nekim filmovima i komadima gledaoci grohoću tako jako i od sveg srca, da pod kraj sasvim malakšu. Dotući publiku smijehom – to je vrhunac sanja mnogih glumaca. Međutim, ja dajem prednost, tako reći, prosipavanju smijeha po sali. To je mnogo bolje, nego neprekidni potok veselja.

Mene često pitaju, da li ja ostvarujem sve svoje zamisli, i da li je teško stvoriti komični film. Katkada dobijem želju da gledalac može, rame uz rame sa mnom, pratiti čitav put stvaranja filma, počevši od trenutka nicanja zamisli, pa do onog trenutka, kada se određuju karakteri, kad počinje snimanje, kad se umnože kopije itd. Često me plaši ona ogromna količina vrpce, koja je potrebna, da bi se ostvario kakav trik. Često sam puta morao snimiti 60.000 stopa, da bi dao publici film od 2.000 stopa. A da bi se na filmskom platnu mogao pogledati film od 60.000 stopa, treba utratiti oko 20 sati.

Drugi put, kad osjećam, da se ideja još nije konačno formirala u mojoj mašti i da zbog toga još nije gotova za snimanje, smjesta je ostavljam i prelazim na drugu. Smatram da ne treba gubiti vrijeme na ono, što ti je nejasno. Treba usredočiti svu svoju energiju na ono, na čemu sad radiš, a ako odjedanput, poslije svih tvojih napora stvar u tebi ne ide, moraš se na neko vrijeme baviti nečim drugim; i tek nakon toga treba se vratiti prvobitnoj zamisli, ako, naravno, vjeruješ u nju. Takva je moja metoda.

U svom radu imam povjerenja samo u svoj vlastiti sud. Više puta se slučajni gledaoci ushićuju ovom ili onom scenom, snimanom u njihovom prisustvu, međutim, ja ju izbacujem, jer se meni samome ona čini nedovoljno smiješnom. Sve se to događa ne zato što sam sebe

smatram najprefinjenijim arbitrom od svih njih, nego jednostavno zbog toga, što će svi prigovori i sve pohvale, koje će film doživjeti, pasti na moju glavu. Ne mogu ja pred početak filma izaći i izjaviti: „Gledaoče, ja se ne ljutim na tebe zato, što se ti ne smiješ. I samome meni to se uopće ne čini smiješnim, ali ljudi oko mene bili su drugog mišljenja, i ja sam povjerovao njihovom sudu”.

...Najviše se bojim da ne padnem u pretjeranost ili da ne potenciram suviše koju bilo pojedinost. Najlakše od svega jest ubiti smijeh pretjerivanjem. Ako ja budem pretpostavimo, suviše pretjerivao svoj hod, ako budem previše oštro srušio svog partnera ili uopće dozvolio sebi bilo kakvu pretjeranost u filmu. od toga neće ništa dobiti.

Ne samo za glumca, nego za svakog čovjeka, veoma je važno znati suzdržati se. Utišati svoj temperament, svoje apetite, svoje loše navike i sve ostalo – to je potrebna stvar. Svoje prve filmove ne volim baš zbog toga, što mi je bilo teško suzdržati se. Jedna ili dvije torte s kremom mogu biti i smiješne, ali ako smijeh izazivaju one, i samo one, film brzo zasićuje. Moguće je, da mi ne uspije uvijek ostvariti svoju zamisao, ali tisuću puta više volim izazvati smijeh nekom akcijom nego li grubošću ili banalnošću. Nasmijati gledaoca, u tome nema nikakve tajne. Čitava moja tajna je u tome, da se oči drže otvorene, um na oprezu, da se ne bi propustilo ništa, što se može iskoristiti u mojem radu. Proučio sam ljudsku prirodu, jer se bez toga moja umjetnost ne može zamisliti. I kao što sam već govorio u početku, poznavanje ljudske prirode jest osnova svakog uspjeha.

Što voli publika?¹

U ono vrijeme, kad kinematografija još nije poznavala ni složenih scenarija, ni pomno izabranog glumačkog ansambla, naručili su od mene, da za nekoliko sati sastavim malu komediju, obećavši, da će mi u slučaju uspjeha isplatiti 25 dolara više. Nisam imao ni scenarija ni ideje, ni glumaca, osim želje, da dobijem 25 dolara. Kao rezultat nastao je film, koji sam nazvao „Dvadeset minuta ljubavi”, i taj je film vrlo uspio. Publika ga je ocijenila kao veseli film, iako snimajući tu nezrelu malu komediju, nisam apsolutno mislio na publiku.

¹ „Kinogazeta”, br. 40, 1924.

Uporedi, kako je film napredovao, i kako se tehnika usavršavala, nestao je veliki dio filmova, koji su u prvo vrijeme, naročito privlačili gledaoce. Ujedno – finansijer, režiser, glumac, to jest ljudi, zainteresirani u poslu, htjeli su biti sigurni, da im je osiguran uspjeh kod publike. Zbog toga smo svi raspravljali o tome, šta „ona” voli, podrazumijevajući, naravno, publiku koja plaća. I tako izlazi, da težnja – ugoditi publici – bezuvjetno sputava fantaziju, ne daje mogućnosti originalnom stvaralaštvu i ne pokazuje se uvijek korisnom.

Ne mislim, da gledalac zna, što mu je potrebno. Do ovog sam zaključka došao sjećajući se svoje vlastite karijere. Sve dok nisam privikao gledaoce na onaj lik, koji sam davao u svim svojim komedijama, sukobljavao sam se s čitavim nizom prepreka. Ovaj lik zahtijeva mirnu, stalozenu glumu, a publika voli snagu i brzinu pokreta. Za ovaj lik potrebna je šminka, a to publika ne voli.

Na početku svoje karijere, kad sam radio zbog zarade i samo zbog radosti koju mi je pružao rad, davao sam pravu komediju. To je trajalo sve dotle, dok nisam postao čuven. Tada sam osjetio, da moram podržavati svoju reputaciju, osjetio sam odgovornost u sebi i, premda se moj rad usavršio u mnogim stvarima, moja je igra, uporedo s tim, postajala sve više umjetničkom. Proučavao sam svoj rad i pokušavao proučiti zahtjeve gledalaca. Htio sam, da se sviđam ljudima, koji su bili tako dobri, da se me primali znamenitošću, te sam smatrao svojom obavezom davati im takve scene, koje su bezuvjetno morale izazvati smijeh.

Kad sam mislio, da sam uspio potpuno upoznati ukus publike, a kod toga je moj uspjeh učvršćivao u meni to mišljenje, dobio sam pismo, gdje se govorilo: „...Bojim se, da vi postajete robom publike, dok je međutim prije publika bila vašom ropkinjom...” Ovo mi je pismo bilo dobra pouka. Shvatio sam, da za to, kako bi moja gluma bila dobra, moram sebe prožeti duhom istinskog veselja. Počeo sam povjeravati se isključivo svom vlastitom ukusu, shvaćanju i iskustvu, ne misleći više na gledaoce.

Kad je Douglas Fairbanks ostavio pozornicu i otišao u film, imao je ispočetka velik uspjeh. Pružio je nešto novo, što nije bilo nalik na običan tip mladog američkog filmskog junaka. Njegov su uspjeh režiseri pripisali samo njegovoj muskulaturi te su otvorili put čitavom nizu

akrobata i atleta, koji su oponašali Fairbanksa. Ali njima je nedostajao talenat i tehnika Douglasa, te su oni brzo sišli s ekrana. Brzo se istakao: Rudolf Valentino (*Četiri jahača*), i stoga su zaključili da su publici dojadila američka lica, i da želi vidjeti inozemce. To da je Valentino dobar glumac, da je lijep, živopisan i prirodan u kostimskim ulogama, to nisu primjetili. Prirodno je, da je svako oponašanje Valentina završilo s neuspjehom. Kada je Griffith objavio „Rođenje nacije” – film velike metraže, suparničke kompanije, koje su „poznavale ukus publike”, unaprijed su osudile njegov film na neuspjeh. Kad je taj film doživio bučan uspjeh, pojavili su se mnogi sledbenici Griffitha. Ipak oni nisu imali nikakvog uspjeha i okrivili su za to... gledaoce, koji su se tobože umorili od drugih filmova. Tako se u svemu i uvijek varaju oni, koji misle, da poznaju publiku. Kad im filmovi ne postizavaju uspjeh, oni brzo okrivljuju gledaoce zbog pomanjkanja ukusa. Počinju s dobrom idejom, zatim gube hrabrost i varaju sami sebe. Ako za vrijeme snimanja učine nešto izvanredno, zaboravivši privremeno svoj strah, kasnije to svakako prerade, sjetivši se gledalaca.

S gledišta čovjeka, koji stvaralački radi u filmu, film ima svoje tamne strane, ali ima i svoje radosti. Jedna od takvih radosti jeste u tom, što se vrlo često, potpuno neočekivano, čak i iz pogrešaka, postižava uspjeh. Radeći na komediji, ostavljam obično u njoj male pogreške, jer često ozlojađenost, koju one izazivaju, bude vrlo zabavna. Na pr. u *Piligrimu*, kad sam se šetao po peronu stanice, nastojeći da budem veoma ozlojađen, jer je do tada išlo sve glatko, a to je kvarilo čitav prizor. Morao sam ponovo snimati. Kod pregledavanja, kad su bila prikazana oba prizora, pokazalo se, da prizor sa šesirod izaziva uspjeh, te sam ga ostavio.

Smatram, da je nerazumno snimati filmove kroz 6 ili 8 nedjelja. Po mom mišljenju na dobrom filmu mora se raditi nikako manje od godinu dana.

O svom radu¹

Vrlo često susrećem u novinama i člancima časopisa, da sam imao neke vrlo važne razloge, što sam učinio ovo ili ono. Vjerujte mi, da je

¹ „Sovjetski ekran”, broj 83, 1926., str. 13.

sve to mnogo jednostavnije. Sve ja to brže naslućujem instinktom. Nikad ne gradim ni složenih planova, niti – još više – zamršenih pretpostavaka. Ništa ne rješavam unaprijed. Sve se odlučuje na licu mjesta. Tada jednostavno vidim što je dobro, a što loše.

Moj film *Parižanka*, nije imao uspjeha u Americi, jer ne daje nikakve nade svojim svršetkom. I zato, što je to život onakav, kakav jest. Publika voli da junak izmakne neizbježnoj pogibiji, i da se žena na kraju krajeva, vrati k njemu zbog „sretnog života”. A „Parižanka” – skoro je tragedija.

Volim tragediju. Volim tragediju zato što u osnovi tragedije leži uvijek nešto divno. A za mene je ljepota – nešto najdragocjenije, što nalazim u umjetnosti i u životu. S komedijom je vrijedno pozabaviti se ako tamo nalaziš baš tu ljepotu, ali to je tako teško...

U Evropi je ta ista „Parižanka” imala velik uspjeh. To je vrlo zanimljivo pitanje, i ne samo za mene. Ono zanima i sve moje kolege. Znam, da je s mojeg filma „Pilgrim” publika u Evropi odlazila dirnuta do suza. Naročito me u toj stvari privlače Rusi. Znam, da ih najmanje od svega privlači ono, što je zabavno kod mene. To je zato, jer me u Evropi smatraju umjetnikom istinskog života. U Njemačkoj mi povrh toga odaju priznanja mojoj visokoj intelektualnosti. U Engleskoj, više od svega, vole moje klaunijade.

Mislim, da se sada u filmu nazire zaokret prema pripovjedačkom žanru, prema proučavanju karaktera, kako to činim u svom filmu *Zlatna groznica*. Tamo je osnovna stvar – jednostavan događaj iz života malog čovjeka, koji je dospio u Aljasku i koji u apsolutnoj samoći traži izlaz iz stvorenih prilika.

Sad sam završio novi film *Život clowna*¹. Možda naša publika to također neće razumjeti, ali nisam mogao, a da ne ispričam ovu toliko dirljivu povijest. Također, mene već odavno privlači povijest druge osobe – Krista – od Papinija. Htio bih sam odigrati glavnu ulogu. Naravno, ja ne mislim tumačiti Krista kao tradicionalnu, bestjelesnu figuru bogočovjeka. To je istaknuti tip, sa svim ljudskim kvalitetama.

¹ Prvobitan naziv filma *Cirkus*.

Nadahnuće¹

Obično, izvorom mog nadahnuća jest muzika... apstraktni predmeti. Mislim da nadahnuće dolazi iz apstraktnog izvora. Umjetnika uzbuđuje u stanoviti trenutak neka emocija... on uzima ovu emociju i prevodi je.. daje joj izraz. Kad se umjetnik pipanjem približava ideji, proces razvoja ovih traženja zavisi od područja, na kojem on traži. Kad ideja leži na području komičnoga, umjetniku je potrebna sloboda... naročito apstrakcije... potrebno mu je da pobjegne sam od sebe, da osjeti kucanje života, da dođe u dodir sa živim bićima... moguće će zaželjeti da sluša simfonijsku muziku.

Najpogubnija stvar za stvaralački duh – to je ponavljanje. Potrebno je potpuno mijenjati atmosferu, okolinu. Na primjer, uzmimo ovu sobu u mojoj kući. Mi smo ovdje tako puno radili, proveli u njoj toliko dana. Ona je loš sprovodnik ideja. U potjeri za novom atmosferom, morali smo otići u studio.

Od trenutka početka mog rada, moj mozak postaje življi i osjetljiviji. Tako se započinju scenariji. Prije svega – ideja. Zatim - rad. Rad rađa rad; ideje rađaju ideje. Jedna ideja rađa drugu; kad ne radim, postajem u nutrini nepokretan. Kao i u svemu, ovdje je potrebna praksa. Ne smije se nagađati, kad će doći nadahnuće. Njemu je potrebno probijati put; kao da su vas pritislili leđima uza zid, i vi ste primorani, da se tučete. Mnogi moji radovi bili su nalik na bježanje.

Radeći na filmu u studiju, mi skoro svaki dan odlazio u polupraznu sobu, sjedimo tamo, okruženi sa četiri prazna zida. U sobi je samo stol i nekoliko stolica, i ništa više. Sjedimo tamo i stvaramo sebi raspoloženje pogodno za rođenje ideje. To je veoma tiha, udaljena soba. Telefon je isključen, nitko nam ne smeta. Mi zovemo ovu sobu „znojnicom”. U njoj provodimo mnoge dane, odmaramo se. Našu pažnju ne odvlači ni slika, ni linija, ni boja; atmosfera pogoduje samo razmišljanju. Sjedeći tamo, zauzeti smo samo jednim: govorimo ili mislimo. Naši umovi su zaposleni samo jednim – mišlju.

Dolazimo onamo oko 9 sati u jutro i odlazimo u 5 ili 6 ili 7 sati na večer. Nikad ne napuštamo prije ovu sobu... I eto, dolazi dan, kad zahvaljujući ovim prilikama počinju dolaziti ideje za idejama.

¹ Los Angeles Times Annual Preview, Part Two, travanj, 18. 1928., str. 4

Mislim, da je prije svega potrebno osjećati entuzijazam. Mislim, da je nadahnuće – uglavnom entuzijazam. Pretpostavljam, da nadahnuće dolazi od zainteresiranosti, od potpunosti interesom!

No obično je tako teško podržavati entuzijazam. Nakon toga, što je nađen uzor vašeg scenarija, i rad na njemu traje dvije ili tri nedjelje, gubi se za nj interes, i on postaje navikom.

Veoma bih želio raditi metodički, ali ne mogu. *Parižanka* je bio jedan od naših filmova, najbolje unaprijed prostudiranih. Stvarno, u njemu je bilo sve unaprijed prostudirano; naravno, pisanog scenarija nije bilo.

Kao primjer dobrog razvoja sižea, koji nadmašuje sve moje filmove, može poslužiti *Pilgrim*. Svršetak *Pilgrima* moj je najmiliji „komad”. To je ona epizoda na granici, u kojoj šerif želi, da ja pobjegnem, a ja se neprestano vraćam. Ona divno prikazuje naivnost lika.

Ona se rodila pod utjecajem onog trenutka, kad smo snimali u studiju ovu scenu. To je najbolja vrst nadahnuća, koja dolazi baš tamo i baš u to vrijeme, kad je najviše trebaš. Osjećao sam velik priliv entuzijazma, kad sam snimao *Zlatnu groznicu*. Gledajući unatrag, ne znam točno, što da mislim o tom filmu. Smatram, da je bio suviše dug. Mislim, da komedija može biti duga, ali u tom uvijek ima opasnosti, koja se sastoji u tom, da je fizički nemoguće nasmijavati ljude, neprekidno tokom dva sata.

Vrijeme – to je veliki psihološki faktor. Svaka epizoda može trajati samo određen odsječak vremena. Zatim, potrebno je uvesti nešto što ponovno privlači pažnju. Psihologija ima već značenje u komediji, nego u bilo kakvoj drugoj formi predstava. Nedopustive su pogreške, koje proilaze iz nepoznavanja psihologije. Pitanje vremena, osjećaj fizičke prijemljivosti smijeha, i granica mogućnosti mozga, da se može skoncentrirati na jednoj stvari – sve to mora biti pravilno odmjeren. Kad ste došli do granice, nastupilo je vrijeme, da se uvede novo! Taj osjećaj mora biti instiktivan.

Mi često znamo, da je na ovom ili onom mjestu filmu potrebno skraćivanje, ali nam je žao izbaciti scenu, te mislimo: „Neka je pomalo predugo – provjerit ću na gledaocima”. I uvijek nakon toga požališ. Prva reakcija je uvijek pravilna. Ako postoji sumnja, znači da za to

postoji razlog. Obično to znači, da treba nešto izbaciti. Ja se uvijek veoma uznemirim kad sam u nečemu nesiguran.

Uvijek sam bio čvrsto uvjeren u svoje ponavljanje osnovnih stvari, koje izazivaju smijeh. Osjećam uvijek kada je misao smiješna s filmske točke gledišta a tretiranje ili tehnika izvršenja zamisli mogu biti neistiniti. Kad znate da je vaša metoda pogrešna, vi ste u sigurnosti – tada tu metodu možete još uvijek ispraviti. Ali kad vidiš stvar u cjelini i govoriš sebi: „Savršenije i jasnije ne mogu učiniti”, a u podsvijesti osjećaš makar trunak sumnje, eto, tada je pravo vrijeme zvoniti na uzbunu, zato što se pogreška krije u samoj osnovi.

Usprkos tome, da možeš i ne znati, što ćeš raditi u ovoj ili onoj epizodi filma, može se imati određeno gledište. Eto, zašto ja sad ne radim filmove. Kad se u mom mozgu čvrsto istaknu konture cilja i predmeta, kad ih vidim kao jednu cjelinu; tada sam spreman početi sa radom. Moguće je, da neću imati izrađenih detalja, ali ću znati, da tu i tamo u zamisli postoje komični akcenti, mogućnosti za razradu smiješnih epizoda. S njima ću se baviti onda, kad dođem do njih.

Mi smo počeli *Cirkus* izmislivši samo trik s hodanjem po žici. Mi smo rekli: „To je dobra ideja; u njoj ima ogromnih mogućnosti za komediju”. Mi smo znali, da ja – hodajući po žici – predstavljam bogat materijal za smijeh. Misao o iskorištavanju majmuna došla je tek nakon početka rada, a trik s pojasom – još kasnije. Veoma složena situacija. U njoj postoje sve mogućnosti i za napetost i za smijeh. Stvaranje situacije, koja daje raznovrsne prijelaze, bogato je dobrim posljedicama. Ona sama pokreće vlastiti mehanizam.

Ja ne promatram lice, koje igram na ekranu, kao karakter. Za mene je ono više – simbol. Čini mi se, uvijek da je prije od Shakespearea nego do Dickensa. Ono po sebi personificira lik vječno tučenog čovjeka.

Lica Shakespearea nisu toliko lica, koliko simboli, koji prolaze kroz skalnu emocija. Oni su iznad tonova. Uzmite Hamleta – osjećajan i izoštreno emocionalan mladi student. Lear – to je jednostavno ostarjeli Hamlet, Falsaff – to je odebljali Hamlet i u veselom raspoloženju.

Kod Dickensa ima karaktera. U svakom liku ja katkada prebacujem mostić između karaktera i simbola. Nisam uvijek strogo dosljedan.

Lik, koji igram, izmijenio se. Postao je više tragičan i tužan – pomalo više organiziran! Izgubio je bufoneriju; postao je u nekoliko racionalnijim. Netko je rekao jednom prilikom: postao je manje maskom, a više živim stvorenjem.

Da li ću ikada izmijeniti vanjštinu svog lika? Ne mogu odgovoriti. Ako to učinim, tada će promjena biti potpuna. U *Cirkusu* htio sam vratiti malo prijašnjeg raspoloženja. Možda je to bio osvrt u prošlost. Uvijek je tako teško govoriti o budućnosti.

Kako se primorava publika na smijeh¹

Nemojte misliti, da postoji nešto tajanstveno u mojoj interpretaciji komičnih uloga na filmskom platnu. Ja smo težim, da osjetim u ljudima pravu istinu, koju zatim i iskorišćavam u svom radu.

Nije li osnova svakog stvaralačkog uspjeha – u kazalištu i na filmskom platnu – upoznavanje ljudske prirode, što dozvoljava, da se postigne razlika između stručnjaka i gostioničara, između publiciste i glumca.

Nema sumnje, to se znanje ne postiže instinktom. Mogu reći da sam za ono što je najbolje u mom radu, dužan školi, koju sam dobio u trupi Freda Carno-a.

Sve klasične tradicije kazališnog humora bile su brižno sačuvane u ovoj trupi: akrobatika, klaunski dijalozi, začinjeni „gorkim smijehom”, melankoličnom ironijom, plesovi, žongleri – jedno je slijedilo za drugim i stvaralo ni sa čim neusporedivu i punu snage sliku engleske pantomime. Kradljivci bicikla; bilijarski igrači, pijanice, koje se kasno noću vraćaju kući; satovi boksa. Čovjek, koji je uobrazio da je pjevač; žongler sa neuspjelim trikovima – to su teme lica, koja su predstavljale sadržaj pantomima XIX vijeka. Sve se to odvijalo u nevjerovatnom ritmu, u kom se sastojala snaga – snaga koja je proizlazila iz umjetnički stvorenih dosljednosti različitih točaka.

Često se pitam: nisam li ja dužan za svoj uspjeh u pantomimi daru, koji sam naslijedio od svoje majke? Ona je bila izvrsna mimičarka. Kad smo ja i moj brat Dis još bili djeca i živjeli u ćor-sokaku jednog londonskog kvarta, u blizini keningtonske ceste, ona je često sate i sate

¹ „Cinéma”, Paris, 1931., str. 195-196.

stajala kraj prozora, posmatrala ulicu i prolaznike, hvatajući njihove pokrete, nedostatke i točno ih oponašala pred nama – rukama, očima, izrazom lica.

Gledajući na nju, promatrajući je, naučio sam ne samo reproducirati osjećaje pomoću gestova i mimike, nego sam razumijevao unutrašnju suštinu čovjeka. Njezina moć opažaja bila je izvanredna.

Navest ću samo jedan primjer. Jednog jutra vidjela je ona kroz prozor nekog našeg susjeda: „Bil Smith jedva vuče noge, cipele su mu neočišćene, ima gladan izgled. Sigurno se posvadio sa ženom i odlazi od kuće bez doručka. Gledajte, ide u pekarnicu da si kupi kruščić”. U toku dana slučajno sam doznao, da se Bill stvarno veoma posvađao sa ženom. U drugim prilikama moja bi majka mogla biti izvanredan detektiv. Takvo umijeće posmatrati ljude – to je ono najveće i najdragocjenije, što me moja mati naučila; počeo sam živo opažati sve sitne, smiješne osobine ljudi i oponašajući ih primoravao sam ljude da se smiju.

Imao sam samo sedamnaest godina, kad sam po prvi put nastupio u trupi Carno. Dobio sam nekoliko malih uloga i počeo sam uporno raditi.

Posjetio sam s trupom Ameriku i vratio sam se trupom u Englesku. Nakon pet ili šest godina provedenih u ovoj trupi, proučio sam čitav njezin repertoar, čistoću i smisao njene tehnike. Rad me je nadahnjivao, i kad sam snimao *Charley u kazalištu* – taj monolog na filmskom platnu – i kad sam snimao *Jedan sat noći*, a i *Cirkus*. Uostalom, *Jedan sat noći* vuče svoj začetak neposredno iz kratkih pantomima istog sadržaja. Svi ovi režijski zahvati imali su mnogo zajedničkog sa cirkuskim klaunadama starog vremena.

Sjećam se, da me je jedan opasan skok odvratio od „svijeta pilovine”. Još kao dijete postao sam učenik akrobata. Vi znate, što je to život djeteta-akrobata. Svaki dan njegovog života znači užasnu dramu. Koliko vježbi mora on učiniti, koliko ih puta ponoviti, koliko puta je u opasnosti, da prelomi kost, dok postigne savršenstvo.

Baš u jednoj od tih vježbi nisam uspio. Morao sam izvršiti točku, koja se sastojala u slijedećem: stao bih na nožne prste akrobata, a on bi me bacio u zrak. Ja sam pak morao izvršiti opasni, dvostruki salto u zraku i, razumljivo, stati na noge. Međutim, akrobat me je bacio pre-

visoko, ja nisam napravio skok, kako je trebalo, pao sam, otkotrljao se poput lopte na pilovini i slomio palac. Da mi je uspio ovaj opasni, dvostruki salto, vjerovatno je, da bih do kraja ostao u cirkusu.

Prvi put sam bio u cirkusu kad mi je bilo 8 godina. To je bilo u Middlesbroughu u Engleskoj. U to vrijeme sam mislio, da nema ništa ljepšeg od clowna Lapaine-a.

Priznajem, da mi je on potaknuo želju biti nalik na nj. Kako sam ga volio i koliko sam se njime ushićivao? Zamislite si njega s kofom i loncem, kako briše sa sebe neku zamišljenu prašinu. On je izazivao takve eksplozije smijeha kod publike da je čitav grad hrlio da ga vidi.

Njegova popularnost učinila je na mene ogroman utisak.

U to vrijeme je čitava točka clowna bila osnovana na iznenađenjima. Izlazeći na scenu, nikad on nije znao što će raditi, ali je improvizirao sa sveobuhvatnom snagom. Čitav program držao se samo na njemu. On je u istoj mjeri bio izvrstan žongler, jahač, akrobat i mimičar. Dešavalo se, da bi skočio na konja i tokom nekoliko krugova po areni prikazivao gledaocima čitavu dramu: on voli, ljubomoran je, ubija suparnika, i okovan u verige ide u zatvor.

Smatrao sam to izvanrednim i od tog vremena nisam imao nikakve druge želje, nego da ga oponašam. U to doba bio sam maleni i debeljuškasti dječak, a moj brat mi je proricao:

„Jednom ćeš ti biti mali debeljko i veseli komičar”.

Šutio sam, jer, pravo da kažem, u dubini duše nisam htio biti toliko komičar, koliko veliki tragičar.

Preveo: Rudolf Sremec

Charles Spencer Chaplin, *Članci, rasprave i dokumenta*. Uredili: P. Atašev i Š. Akušakov, Biblioteka komisije za kinematografiju Hrvatske, Zagreb, 1948, str. 165-186.

ČAPLIN REŽIRA¹

Apton Sinkler (Upton Sincler), veliki američki pisac, upoznao me je s Čaplinom. Sinkler i Čarli su stari prijatelji, te me je veliki umetnik veoma lepo primio. Ipak, toga dana je bio naročito zabrinut, te smo osećali da je duhom daleko od banalne konverzacije koju smo vodili.

Čaplin je nešto mislio.

O čemu?

Posle dužeg ćutanja koje izaziva nelagodnost, Čaplin naglo ustaje i kaže nam:

- Bojim se da su promašene i da moram sve iz početka.

- ?

- Ma sve scene snimljene prošle sedmice.

Tog trenutka čitav hor asistenata, snimatelja, i tako dalje, uglas:

- Sve je savršeno, divno, nikada se ranije nije toliko smejal, nikada Čarli nije bio savšeniji.

Ali Čarli vrti glavom.

- Da izvedemo jedan eksperiment, hoćete li? Ova gospoda (Sinkler i ja) ne znaju ništa o mom filmu *Svetlosti velegrada (City Lights)*. Prikazaćemo im scene koje me brinu. posle toga ću da ocenim da li su konačne ili je potrebno da ih menjam.

Zatim svi prelazimo u projekcionu salu i dok operater priprema rolnu, Čaplin seda za harmonijum. Na poznatu ariju improvizuje reči koje nemaju nikakve veze s pesmom koju svira.

- Navratite jedne večeri kod mene, kaže mi, sviraću na orguljama, sviraću vam sve dok ne povičete – milost! Jer sviram strašno dobro, podrugljivo se smeje, ali eto, bojim se da nećete razumeti moju prokletu muziku.

¹ Naslov dao R. Lazić

Međutim, film je spreman. Mrak. Počinje projekcija. Odmah sam prasnuo u smeh. Ali osećam neku ruku na mom kolenu, a nekoliko reči blagog ukora me učutkuju. Ko se to usuđuje da mi brani da koristim svoje pravo da se smejem nekoj smešnoj ideji Čarlija Čaplina? Lično Čaplin koji sedi kraj mene. Mi smo tu da bismo mu „pomogli”; moj je smeh, dakle, deplasiran.

- Veoma dobro, veoma dobro, mrljamo, iskreno, posle projekcije, kada je svetlo ponovo upaljeno. „Gazda” protestuje i pita:

- Možete li mi ispričati šta ste videli?

- Rado.

I počinjem:

- Mlada devojka prodaje cveće na ulici, a Čarli Čaplin skreće na uglu, iz glavne ulice.

Čaplin me odmah prekide; to će, uostalom, stalno da čini.

- O! Još ne!

- Ne. U stvari, najpre dolazi jedan čovek i jedna žena, kupuju cvet.

- Čovek? Koji čovek?

- Muškarac koji liči na Adolfa Manžua (Adolphe Manjou).

- Dobro, elegantan gospodin u pratnji dame. To je važno. Zatim?

- Zatim, Čaplin skreće s ugla. Pred česmom se zaustavlja i skida rukavicu da bi pio. On je ne skida odjednom, već prst po prst. Jedan prst na rukavici nedostaje i Čarli ga traži, uzalud.

- Vidite li, Čarli? povika njegov asistent trijumfalno...

- Ne, odgovara Čarli, to nije jasno. To treba iz početka. Greška je pokušati najpre skidati prst koji nedostaje, da bi se potražio na zemlji, zatim skidati ostale...

- Zatim, nastavljam, Čarli skida lonče sa zida.

- ???

- Zar nisam tog trenutka drukčiji?

- Pa, da. Imate rukavice i malu leptir-mašnu. Bez sumnje hoćete da personifikujete lualicu koji pretenduje na eleganciju, zar ne?

Nastavljam opis.

- Čarli uzima u šaku lonče privezano o zid lancem koji stavlja pred grudi. Konstatuje da bi to bio lep satni lanac, te pokušava da ga otkači sa zida, sve pijuču. Ne uspeva i, pomiren sa sudbinom, nastavlja put koji ga vodi do cvećarke.

- Trenutak! Bilo je nešto pre toga.

Čaplin nas meri očima, Sinklera i mene, kao da strahuje, preklinje:

- Između ta dva kretanja nešto se dešava.

- Ne, ne sećamo se ničega drugog.

- Ma, stiže jedan auto.

- Ah, da. Iskrsava auto. Iz njega izlazi neki gospodin i prestiže Čaplina. Čarli ga pozdravlja, kao što to uvek čini.

- A šta je s kolima?

Odgovaram da ne znam. Apton Sinkler misli da su se udaljila.

- Do đavola, do đavola! mrmlija Čaplin. To je potpuno promašeno. I njegovi saradnici kao da su očajni.

Nastavljam:

- Devojka pruža Čaplina cvet koji pada. Oboje se naginju da bi ga podigli. Čaplin ga nalazi, ali devojka nastavlja da ga traži, mada ga on drži pred njom. Onda mu biva jasno da je – slepa. Kupuje cvet i odlazi. Ali kao da nešto sumnja, i da bi se ubedio da je nesrećnica zaista slepa, vraća se.

- Ne, ne! Kako se vraća po drugi put?

- Drugi put se vraća, ubrzanim korakom, kao da želi tako i da nastavi, ali se zaustavlja i podešava hod, pa se čini kao da se bat koraka udaljava, zatim se vraća prikradajući se i seda kraj devojke. Ona počinje da škropi cveće i nekoliko kapi vode padaju na Čaplina. On se udaljava krišom i vraća se da bi kupio još jedan cvet. Cvećarka pokušava da mu ga prikači za rever i oseti da se u rupici već nalazi ranije kupljeni cvet. Shvata da se čovek vratio nje radi. Čaplin joj daje na znanje da je druga rupica prazna, ali ona odgovara da muškarac ne bi trebalo da ima cvetove u obe rupice. On je zatim moli da zadrži cveće za sebe, te ga ona pričvršćuje o struk.

- I...

- Zaljubljuje se.

- U koga?

- U Čaplina.

- Do đavola! Do đavola!

- ???

- Zar neko ne prolazi?

- Nisam primetio.

- Do đavola! Do đavola! Zar niste primetili neka druga kola i drugog čoveka?

- Nisam.

- A vi, Aptone?

- Nisam.

Čarli je prekrpio lice šakama; prava slika očaja! Kakva katastrofa kada neko ko je slučajno naišao ne može da shvati scenu, ideju?

Po svemu sudeći, to je nešto više od scene. To je ideja, osnova filma. Ta ulica je elegantna, što oličavaju prvi kupac i dama. Cvečarka misli da je čovek, koji je izašao iz automobila, i kupio cvet, onaj isti koji joj se vratio. Kola su – na to nismo obraćali pažnju – ostala na uglu ulice za vreme čitave scene. I kada je devojkica na Čaplinov zahtev prikala cvet na rever njegovog sakoa, lice iz automobila se vraća u kola. Taj čovek u autu je predmet cvečarkine ljubavi. A Čaplin, žrtva te zablude u celom filmu, igraće ulogu bogatog obožavaoca; on će ukrasti novac potreban za operaciju koja će povratiti vid devojkici.

Odlazi da isplati lekara, kada ga hapse. Osuđen na zatvor, on ponovo sreće devojkicu pošto je izdržao kaznu i ona mu se smeje u brk kada ga je ugledala po prvi put, jer ona nema pojma ko je on i on joj, prirodno, izgleda komičan, komičan kao što to Čarli Čaplin i treba da bude.

Ako publika odmah ne shvati tragičnost tog nesporazuma – snažnu Čaplinovu emociju, iznenadno shvatanje siromaštva i njegovu odluku da krade da bi nastavio maskaradu iz ljubavi, i iz ljubavi prema njoj – ako to publika ne shvati otprve, kao elementarnu stvar, sve je propalo.

- Sve treba iz početka, izjavljuje Čaplin.

I počinje težak, bolan zadatak, da se potpuno razjasni taj detalj. Zadatak koji će potrajati jednu sedmicu, možda i duže, u toku koje će Čaplin, prekidajući čak i večernji odmor, stalno pitati: „Kako bi bilo kada bismo to izveli ovako, ili onako, sa cvečarkom?”

Jednom drugom prilikom, u Čaplinovom domu, dok smo pili čaj, najavljen je dolazak jedne veoma čuvene dame, najbolje Čaplinove prijateljice. Pohitao joj je u susret, a ja sam krenuo u susednu sobu da popravim frizuru. Pred ogledalom, na toaletnom stočiću, ugledao sam

beli češalj u čijim zupcima je još bio prstohvat ispalih dlaka. Izvukao sam ih, bacio na pod i počeo da se češljam. Onda mi je palo na pamet da bi neko mogao to da primeti na uglačanom parketu i da otkrije da je neki neovlašćeni sebi dozvolio da bude toliko slobodan u „gazdinoj” sobi za toaletu. Možda su te ispale dlake nešto značile? Pokupio sam ih i vratio na češalj.

I evo – Hari Kroker (Harry Crocker) ulazi da malo popravi svoj izgled. Pokazuje mi ono malo dlaka na belom češlju:

- Vidite li, reče mi, to su brkovi! Ima te iste već petnaest godina. Neki pozorišni vlasuljar u Njujorku je to izradio specijalno za gazdu. Nikakvi drugi nisu mogli biti upotrebljeni u toku dugog rada, a i ne zna šta je bilo dalje s tim njujorškim frizerom. Kada brkovi više uopšte ne budu bili upotrebljivi, Čarli izjavljuje da će igrati potpuno obrijan!

Mislim da sam prebledeo! Zamislite! Čarli bez brčića... a ja bih za to bio kriv!

Prevod s francuskog Borivoj Kaćura

Naslov originala: Egon Erwin Kisch, *Charlie Chaplin au travail*.
Objavljeno u: L'Avent-Scène du Cinéma, Pariz, 15. februar 1980, str. 17-19.

ČAPLIN PRIVATNO

Razgovor u četiri oka sa najvećim komičarem svijeta

Da je Čarli Čaplin bio rođen u bogatoj porodici ili da je samo desetak centimetara bio viši rastom, izgled kinematografije bio bi drukčiji. Njegov niski rast i rano zapadanje u bijedu doveli su ga zaista do inkarnacije jednog bijednika hendikepiranog životom, satrvenog siromaštvom, poznatog pod imenom Šarlo. Djetinjstvo Čarlsa Spensera Čaplina bilo je bijedno. Živio je doista na ulicama Londona (gdje je rođen 16. aprila 1889.) kao neko napušteno dijete iz Dikensovih romana. Po prvi put se popeo na daske u dobi od pet godina, bavio se najrazličitijim zanatima i, konačno, nakon što je igrao komediju u svojoj zemlji i u Njujorku, angažovao ga je Mack Sennet (Mak Senet) u Holivudu. U decembru 1913. snimio je svoj prvi film kao komičar ("Making a living") i, vrlo brzo postaje svoj vlastiti režiser. Pred filmovima „Emigrant” (1917), „Šarlo vojnik” (1918), „Kid” (1919), „Hodočasnik” (1923), „Potjera za zlatom” (1925), „Cirkus” (1928), „Svjetlosti velegrada” (1931), „Moderna vremena” (1936), „Diktator” (1940), „Gospodin Verdu” (1947), „Limelight” (Svjetlosti pozornice) (1952), i ne tako davno „Kralj u Njujorku” i „Kontesa iz Hongkonga”, gomile gledalaca iz svih zemalja svijeta su se tresli od smijeha ili su bili uzbuđeni. Danas Čaplin živi u Švajcarskoj u dvorcu Ban, u selu Korzije. Ako je Čarli Čaplin našao svoj konfor, mir, sreću, Šarlo, nastavlja za vječna vremena, svoja lutanja sa svojim dostojanstvenim šeširom, sa osvajačkim štapom u ruci, i sa probušenim cokulama na nogama. A tragikomično biće tog grandioznog junaka koji izaziva sažaljenje ne prestaje da vas uzbuđuje. Šarlo – to je on, to ste vi, to smo mi.

Sineast: Čarli Čaplin, Vi živite u Švajcarskoj već više od devet godina. Da li Vam nedostaje danas život koji ste upoznali u Holivudu i drugdje?

Čarli Čaplin: Ne, dvorac Ban, sada, to je pravi život. Uzgajam svoje jagode, šljive, kruške, svoju ženu i svoju djecu. Svako jutro se dižem u šest sati. Doručkujem nasamo sa Unom (Oona). Već dvadeset godina ona mi priprema svoju kafu. Odsedim do osam sati, čitam sve moguće novine. U osam sati počinjem da radim. Prije ručka ja se jedan

sat odmaram. Trideset minuta tenisa sa jednim profesorom i trideset minuta plivanja. Odmah nakon toga počinjem opet da radim. Nema poćinka poslije rućka. To je za Latince. Saksonci se ne smiju nikada opustiti, inaće se neće podići više. To priroda zahtijeva. U šest sati prestajem sa svim. Poduža topla kupka, trljanje sa kolonjskom vodom i, najzad prva ćašica „gin tonic-a”. Primam skoro svako veće uzvanike na većeru. Nikad više od šest osoba, rijetko poznate ljude u svijetu. Naši prijatelji su pisci, muzićari, glumci, u stvari to su sve lakrdijaši kao i ja: ŹorŹ Simenon, Igor Markević, DŹim i još mnogi drugi.

Sineast: Ćesto su, smatrali da ste vi škrćica. Šta vi na to kaŹete?

Ćarli Ćaplin: Ja jednostavno poštujem novac. Ja znam šta ćovjeka košta kad ga nema. John Pirepont Morgan, bankar i amerićki kolekcionar, mi je rekao jedanput: „Novac je, Šarli, koristan samo da bi ćovjek zaboravio na njega”. U to vrijeme ja sam „vrijedio” više od pet miliona dolara. Odgovorio sam mu: „Ja lićno, gospodine Morgan, mislim da je novac nešto ćega se ćovjek mora stalno sjećati.” Ali on nije mogao shvatiti. Morgan je bio roćen kao bogataš.

Sineast: A vi ste roćeni kao siromašni...

Ćarli Ćaplin: Mnogo su buncali a propos odnosa Ćaplin – novac – unesrećeno djetinjstvo. Somerset Maugham je napisao: „Za Ćaplina, ulice na jugu Londona su pozorište sa hiljadu zabava, veselih i neobićnih avantura. Uvjerem sam da on pati od neke nostalgije za predgraćima”. U izvjesnom smislu, on je imao pravo. Nisam nikada zaboravio ulice londonskih predgraća. Ni njihovu prljavšćinu, ni njihovu bijedu, ni njihov uŹas! Vidite li vi, ovaj naćin bogatih ljudi koji Źele da od bijede naćine nešto što će se svidjeti drugima, ima, za mene, nešto duboko potresno! To je Marija Antoaneta koja hvali vrline kolaća! Nisam nikada susreo nekadašnjeg siromaha koji je osjećao nostalgiju za bijedom. Lićno ja bijedu ne smatram ni primamljivom ni poućnom. Ona me baš nićemu nije naućila, izuzev moŹda to da ne precjenjujem kvalitete i ćari bogate klase i takozvanih superiornih.

Sineast: Vi dakle volite novac, a da stvarno niste škrćica...

Ćarli Ćaplin: Naravno da volim novac! Ali ja volim novac samo za to da bih ga trošio. Da se okruŹim lijepim stvarima, da pijem dobro vino, da jedem divne sireve! Vidite, reći da sam škrćica, to je dosta

praktičan pronalazak. To dozvoljava da se odmah doda kako je to sasvim prirodno pošto sam ja Jevrejin.

Sineast: Zašto, Vi to niste?

Čarli Čaplin: Ne. A ponekad dođem u iskušenje da kažem – avaj! Kad sam stigao u Holivud, prvi put, vrlo brzo sam bio svjestan da je za Jevrejina lakše nego za druge da naprave karijeru u novom miljeu, a to je kinematografija. Prvi producent koji se pozabavio mnome sasvim prirodno je smatrao da sam ja Jevrejin. Od trenutka kada sam se počeo baviti tim zanatom zar ne!... Ja ga nisam razumjevaio. Rođen u najsiromašnijoj porodici Engleske, bez prošlosti, dvorca i predaka koje je trebalo braniti, nisam ja bio čovjek da se uznemiravam zbog takve vrste predrasuda. Željeli su da budem Jevrejin, imali su me takvog.

Sineast: Rekli su također da ste komunist?

Čarli Čaplin: Da, i ima ljudi u Americi koji misle da sam ja komunist! Pogledajte oko sebe: kada je vedar dan od dvorca se može vidjeti krov jedne od filijala Udruženja ujedinjenih švajcarskih banaka! Lijepo je to, zar ne? Vjerujte u iskustvo starog kapitaliste: novac i ljepote uvijek idu zajedno. Da, pogledajte oko sebe: da sam komunist priznajte da bih bio smješni tip!

Sineast: Povodom kojih događaja su mogli misliti da ste Vi komunist?

Čarli Čaplin: Za vrijeme rata, stao sam na stranu Rusa kada su objavili otvaranje drugog fronta što bi ih oslobodilo strašnih njemačkih napada na vlastitom tlu. Ispred deset hiljada ljudi, u Medison Skveru, rekao sam: „Na bojnim poljima Rusije demokratija će živjeti ili nestati!” Desničarske novine, krajnje reakcionarne, tada su me optužile za pro-komunističke simpatije. Jedna široka kampanja klevete, kojom je štampa dirigovala, čak i ona koja je zavisila od mog prijatelja Rudolf Hearst-a razvila se cijelom zemljom, poprimivši vrlo brzo zastrašujuće dimenzije. To je tako trajalo godinama. Na dan premijere *Gospodina Verdua* koja se odigrala u Nju Džersiju (New Jersey) manifestanti desnice su defilovali ispred bioskopa, nosili su plakate koji su nosili natpise: „Čaplin komunist”, „Istjerajte stranca”, „Čaplin u Rusiju”.

Sineast: Uprkos ovih napada, vi ste ipak ostali u Sjedinjenim Državama i smislili ste „Limelight”...

Čarli Čaplin: Da. Ali, već sedmicama, Oona je htjela otputovati za Evropu i tamo smjestiti našu djecu u koledže. Počela je da prezire Hollywood. Ja sam snimio *Limelight*, zatim, poslije predstave za štampu, „Time” i „Life” su skrhalo film, mi smo otputovali u Evropu. Nakon kratkih posjeta Londonu i Parizu, smjestili smo se u Švajcarskoj, u hotelu Bo-Rivaž u Lozani.

Sineast: U trenutku odlaska iz Sjedinjenih Američkih Država, jeste li bili tužni što napuštate zemlju gdje ste realizovali vaše djelo i gdje ste se obogatili?

Čarli Čaplin: Bio sam naročito žalostan što sam tako malo uzbuđen.

Sineast: Niste nikada prihvatili američko državljanstvo. Zašto?

Čarli Čaplin: Dok sam bio u Sjedinjenim Državama, ja sam plaćao svoj porez američkoj državnoj blagajni! Oona, ona je ostavila svoju američku nacionalnost. Danas je Švajcarkinja.

Sineast: A vi ste ostali Englez. Niste li možda uvrijeđeni što vas britanska kruna nije učinila plemićem kao što je to učinila sa Lorens Olivijem, na primjer.

Čarli Čaplin: To je pitanje koje sebi mnogi postavljaju. Neka samo tako nastave. Ser Čarli Čaplin? Sasvim mi je svejedno.

Sineast: Kakvo sjećanje ste sačuvali na svoje roditelje?

Čarli Čaplin: Zovem se Čarli Čaplin, kao moj otac i rođen sam u Walworth-u, u predgrađu Londona. Ja nemam tog oksfordskog akcenta koji vas čini bićem u očima glupaka, ali ja sam Englez, čak i više nego što je to kraljica Engleske... Ali to mi ne smeta da imam „strance” u porodici. Moj djed koji se zvao Šarli Hilsa, bio je Irac. Obučar po svom zanatu, živio je presavijen na dvoje zbog reumatizma koji ga je stezao budući da je spavao pod vedrim nebom na vlažnim poljima grofovije Jork, onda kada se skrivao od policije za vrijeme krvavih nacionalističkih revolta krajem vijeka. Viski i džin su ga tješili zbog poznatog nevjerstva moje bake i koju je on konačno istjerao i koja, noseći sasvim nevino ime Smit, zbog toga nije bila manje Ciganka. Prvi

put kada sam se obratio svom ocu, bilo je to na ulici, ispred vrata kuće gdje je živio sa Lujzom, svojom ljubavnicom. Ja ga nikada nisam vidio dotad u svom životu, ali ja sam se zaustavio da ga pogledam, znajući instinktivno da je to moj otac. On mi je dao znak da se primaknem i upitao me kako se zovem. Svjestan toga koliko je situacija imala u sebi teatralnog, ja sam odgovorio: „Čarls Čaplin, gospodine”. On ne reče ništa. Baci saučesnički pogled ženi koja ga je pratila i dade pola krune. Taj plemeniti čovjek umro je kao alkoholik u tridesetsedmoj godini, nakon što se vukao po scenama svih mjuzikhola londonskog predgrađa, gdje su se divili njegovom lijepom baritonu. Ostavio je u bijedi jednu legitimnu ženu, dvoje djece – od kojih moj brat Sidnej nije bio njegov – ožalošćenu metresu zbog tog bijega u smrt i jednog nezakonitog sina kojem nije htio dati svoje ime.

Sineast: Vaša majka je bila umjetnica?

Čarli Čaplin: Da, i pjevačica također. Kada sam ja došao na svijet, porodica je imala tri člana: mama, koju je njen muž već bio napustio, Sidni moj stariji brat, koji je bio sin, po pričanju, jednog veoma bogatog lorda, onda kada je moja majka imala samo osamnaest godina, i ja. Srećem svijet, udoban dom, to su bile prve impresije moga djetinjstva. Mama, koja je tada imala trideset godina, bila je divno stvorenje, veoma blijedog tena, ljubičastih očiju i bujne kose na koju se moglo sjesti. Primala je dvadeset pet livri sedmično sa kraljevske blagajne i mogla se smatrati zvijezdom koja nije trebala da se plaši budućnosti. Ali, jedno večer, dok je pjevala u Aldershot-u, njen se glas iznenada prekinuo. Pošto je mama imala samo umjetničko obrazovanje, priključio se vrlo brzo milionima engleskih radnica koje su se borile za život u zastrašujućim okolnostima. U toj viktorijanskoj eri, bilo je samo krajnje bogatih i krajnje siromašnih. Neizlječivo situacija se pogoršala do apsurdna.

Trebalo je napustiti tri udobne prostorije da bi se smjestili u dvije, zatim u jednu i to u četvrtima sve ružnijim i ružnijim.

Konačno sve troje smo završili u siromaštvu Lambeth-a ne možete zamisliti šok koji smo osjetili ja i moj brat kada smo vidjeli kako je mama iznenadno ostarjela. Ali to još nije bilo najgore. Sve je išlo tako brzo. Odvojeni od majke, mene i Sidneja su prebacili iz sirotišta Lam-

beth u koledž Hanwel za napuštenu djecu. Nekoliko dana kasnije, moja majka je bila zatvorena u ludnicu u Cane Hill. Sva ta bijeda, taj očaj su do te mjere djelovali na mene da ne podnosim da se o novcu preda mnogom govori olako.

Sineast: Kako ste upoznali Oonu?

Čarli Čaplin: Mina Wallace, prijateljica koja je bila impresario u Holivudu, pozvala me jedno jutro da mi kaže da se u njenom uredu nalazi jedna klijentica koja je došla pravo iz Njujorka i da je podesna za glavnu ulogu u „Shadow and Substance” koji sam pokušavao da snimim u to vrijeme. Zatražio sam pojedinosti. Klijentica Mine Wallace se zvala Oona O'Neil.- Bila je kćerka čuvenog dramaturga. Prema naučnim djelima njenoga oca, zamišljao sam kćerku mračnih boja. Po Mininom mišljenju djevojka je imala neko pozorišno iskustvo. Isto veče sam došao na večeru kod impresarija. Stigavši dosta rano, našao sam mladu djevojku kako sjedi sama u Mininom salonu. Kad sam ušao ona se okrenula prema meni. Jedan trenutak sam ostao zabezeknut. Imao sam ispred sebe sjajnu i divnu divlju ljepotu koja me je gledala očima koje su izgledale kao da se smiješe. Odmah sam se zaljubio u nju. Moje oduševljenje za dramaturgovu kćerku je uplašilo Minu Wallace. Rekla je da gospođica O'Neil ima samo sedamnaest godina. Moje srce se steglo. Znao sam da su ispred mene beskrajni problemi. Što sam više otkrivao Oonu (Unu) sve sam više i više bio potčinjen njenom rezervom, njenom diskrecijom, plemenitošću njenoga duha. Ona je posjedovala rijedak dar da se uvijek stavi na mjesto drugih. Imala je također smisao za humor kao odrasla osoba i u isto vrijeme nevinost djeteta. Kada smo odlučili da se vjenčamo, Oona je imala osamnaest godina a ja pedeset. Razlika u godinama me veoma plašila. Ali, s druge strane, nejasno sam osjećao da Oona nema prirodnih kaprica svojstvenih mladosti. A zatim Oona je sebi utuвила u glavu da se uda za mene. Možda ona nije bila zaljubljena u mene nego u malog klovnovskog čovjeka koji ju je toliko zasmijavao.

Sineast: Kakva je bila reakcija Ooninog oca, Eugena O'Neil-a?

Čarli Čaplin: On je odmah osjetio očinsku odgovornost, do tada veoma neizraženu. Vjenčali smo se u Karpinteriji, veoma malom selu na 25 km. od Santa Barbose. Mjesecima smo bježali ispred razbjesne-

lih novinara. A zatim su se stvari smirile. Ali od tog vremena datiraju prvi simptomi mog udaljavanja od Amerike.

Sineast: To je bio Vaš četvrti brak...

Čarli Čaplin: Da. 1917. bio sam oženio Mildred Haris, mladu glumicu koju sam susreo kod Sam Goldwy-a. Razveli smo se nekoliko mjeseci kasnije. Mildred je imala maniju da kaže DA na sve ono što sam tražio od nje, a zatim da uradi upravo suprotno od toga. To me je dovodilo do očajanja. Oženio sam se po drugi put za vrijeme snimanja „Potjere za zlatom” sa Litom Grey. Pošto imamo dva velika sina koja mnogo volimo, ne bih ulazio u detalje, ali i taj brak se završio gorčinom. A zatim je došla Polet Godar, ali njene profesionalne aktivnosti su učinile kraj sreći koja je mogla biti moguća.

Sineast: Šta ste odlučili u pogledu budućnosti mnogobrojne Unine djece?

Čarli Čaplin: Mi više o budućnosti djece ne odlučujemo. Ja, ja od njih čak ne tražim ni to da budu inteligentnija od drugih. Ali zahtjevam da budu onoliko koliko su drugi. Sve što mi možemo učiniti za njih, to je da budemo prisutni kada si razbiju lice. A naša djeca imaju prilike za to! Naravno, moje kćerke se zagrijevaju za Kastru i za ono što one nazivaju „kubanskim čudom”. Šta mislite kako bi one mogle zamisliti borbu koju je vodio njihov otac da bi stekao sav ovaj luksuz u kojem su one rođene? Moje „kubansko čudo” bilo je da vidim mamu, ne u sirotištu, nego u najboljoj privatnoj klinici Kalifornije, među naranđinim stablima, sa kolima i šoferom pred vratima, okruženu hiljadama pažnji, pod brižljivom brigom njena dva sina koji su stekli bogatstvo.

Sineast: Da će Žori, koja ima dvadeset tri godine, biti pjevačica?

Čarli Čaplin: Da, mislim. Ona je uostalom velika prijateljica Kalasove. Ali ona je moja omiljena Kalas. Ona je udata za jednog krznara u Ženevi i, zahvaljujući njemu, mi podnosimo bez mnogo patnje oštre švajcarske zime. Ona vodi sa svojim mužem – zvao se Sistovaris – politički život koji me fascinira. Ona je protiv grčkih pukovnika, on, jadni dječak, je za! Najzad, vjerujem, Viki – ona ima dvadeset godina. To je srednja studentkinja ali zapažena balerina. Možda će i ona jednoga dana biti velika umjetnica? Ona to želi. Za sada, to je „passio-

naria” kuće. Ona bi htjela da ja živim pod šatorom, bez posluge. To će doći vrlo brzo. Ali to će biti zato što ću sve sluge postati pjevači na televiziji... Zatim tu je Ani, dvanaest godina. Ona još nema brade, ali to nije nimalo važno. Ni jedno Čaplinovo djete zaista nema brade prije dvaneste godine. Kristofer, također dvanaest godina, predstavlja atletu porodice. Kad mu je bilo osam godina, on mi je ozbiljno rekao: „Tata, ja volim velike grudi Sofije Loren”. Nadam se, u Sofijinu korist, da će Kristofer kazati to isto kad mu bude dvadeset godina!

Sineast: Izgleda da Vi volite djecu...

Čarli Čaplin: Ja ih obožavam. Ja bi ih još volio imati, ali Oona je malo stara za tu vrstu majstorija!

Sineast: Svake godine u Vevly-u, jedan cirkus se smjesti na velikom trgu. Svake godine Vi prisustvujete predstavi okruženi cijelom porodicom...

Čarli Čaplin: Cirkus je za mene najlepší spektakl na svijetu. Sa pozorištem cirkus je moja velika strast. Oona i ja idemo u London samo da vidimo jednu ili dvije predstave.

Sineast: A film?

Čarli Čaplin: Vi znate, u stvari, ja se veoma malo interesujem za posao drugih. Ja čak nisam vidio ni moju kćerku Džeraldinu u filmu „Doktor Živago”. Izgleda da je ona tu bila veoma dobra.

Sineast: Šta ćete učiniti sa Šarlom?

Čarli Čaplin: Ja ću, kao što sam to radio tokom cijelog života, biti okupiran njime. Jer Šarlo, znate, to sam još uvijek ja.

Sineast: Vi ste uvijek bili ateista. Sada kada ste osamdesetogodišnjak, šta mislite o vjeri?

Čarli Čaplin: Kako starim, sve sam više i više preokupiran vjeron. Uvjeren sam da je vjera produžetak našeg duha. Jednoga dana, pred velikim Rahmanjinovim, ja sam izjavio da nisam vjernik. „Kako se možete baviti umjetnošću bez religije?”, upitao me kompozitor. De-koncentrisan, odgovorio sam: „Za mene, umjetnost je više jedno osjećanje nego što je vjerovanje.” Rahmanjinov odvrati: „Religija također.” Sada znam de je imao pravo.

Sineast: Vi imate 83 godine. Šta mislite o Vašoj budućnosti?

Čarli Čaplin: Moj bože, šta da vam kažem? Život je tako dug! Nastaviću da radim kao i ranije, da kultivišem sve što se može kultivisati, naročito svoj duh. Jednoga dana prije mnogo godina, šetao sam se Market Stritom, kad mi je jedna ciganka predskazala budućnost za nekoliko dolara. „Vidim četiri braka, rekla je ona, od kojih tri neuspjela. Ali ćeš završiti život srećan sa četvrtom ženom koja će ti donijeti na svijet troje djece (tu se ciganka prevarila o broju djece). Steći ćeš veliko bogatstvo i umrijet ćeš od bronhijalne pneumonije u osamdeset trećoj godini”. Nisam praznovjeran ali, od izvjesnog vremena, ja pokrивam glavu.

Sa francuskog prevela: Haračić Zlata

Sineast, 20, 1973, 50-55.



CHARLIE THE KID

Charlie the Kid.¹ Meni se čini da naslov ovog najpopularnijeg Čaplinovog dela može sasvim dostojno da stoji uz njegovo ime: on pomaže da se Čaplinov lik razotkrije isto onako kao što epiteti „Osvojač“, „Lavovo srce“ ili „Grozni“ određuju unutrašnji karakter Viljema, koji je osvojio ostrva buduće Velike Britanije, legendarno hrabrog Ričarda iz epohe krstaških ratova ili mudrog moskovskog cara Ivana Vasiljeviča četvrtog.

Ni režija.

Ni postupak.

Ni trikovi.

Ni tehnika komičnog.

Ništa me od toga ne uzbuđuje.

Ne želim ja u *to* da proniknem.

Kad čovek razmišlja o Čaplinu, hteo bi pre svega da prodre u taj neobični misaoni sistem koji pojave vidi na tako neobičan način i odgovara na njih tako neobičnim likovima. A u samom sistemu – u onaj njegov deo koji pre nego što se formira u pogled na život postoji u stadijumu posmatranja okolnog sveta.

Jednom reči, nećemo se baviti Čaplinovim pogledom na svet, nego njegovim shvatanjem života koje rađa jedinstvene i neponovljive koncepcije takozvanog čaplinskog humora.

*

Vidna polja dva zečja oka seku se iza njegovog potiljka. On vidi iza sebe. Osuđen više da beži nego da proganja, on se ne žali na to. Ali njegova vidna polja se napred ne seku. Jedan deo prostora ispred zeca ostaje za njega nevidljiv. I zec u punom trku može da naleti na iskrslu prepreku.

¹ *Kid* (američki, razg.) – dete, mališan.

Zec vidi svet drukčije nego mi.

Kod ovce su oči usađene tako da se vidna polja uopšte ne pokrivaju. Ovca vidi dva sveta – desni i levi, koji optički ne čine celinu.

Različiti način gledanja povlači za sobom i drugačije slikovno-likovne rezultate toga gledanja. Da i ne govorimo o najvišoj preradi toga gledanja u *pogled* i, dalje, u *gledište*, od onog trenutka kad se mi od ovaca i zečića uzdižemo do čoveka u sveobuhvatnoj sredini društvenih faktora koji konačno dovode do *pogleda na svet*.

Kako je usađeno oko – u ovom slučaju oko misli,
kako gleda to oko – u ovom slučaju oko slike misli,
kako vidi to oko,
neobično oko,
oko Čaplina,

oko koje je sposobno da vidi Danteov pakao ili Gojine kapričose u temi *Modernih vremena* kroz formu bezbrižne veselosti?

Eto šta uzbuđuje,
eto šta zanima,
eto šta bi čovek želeo da odgonetne:
čijim očima gleda na život Čarli Čaplin?

*

„Tajna njegovih očiju” bez sumnje je otkrivena *Modernim vremenima*. Dok je bila reč o nizu njegovih divnih komedija, u sukobima dobrih i zlih, malih i velikih, - koji su se kao slučajno u isti mah delili i na siromašne i bogate – njegovo oko se smejalalo i plakalo unisono s njegovim temama. Ali kad se u modernim vremenima američke depresije najednom pokazalo da su dobre i rdave „čike” realni predstavnici dveju nepomirljivih socijalnih grupa, Čaplinovo oko je najpre zatrepalo, zatim zažmirilo, ali, tvrdoglavo nastavljajući da gleda moderna vremena i pojave *po starom*, Čaplin je, izgleda, došao u raskorak sa sopstvenom temom. U stilistici stvari to je dovelo do naprslina. U tematskoj obradi – do čudovišnosti i izvitoperavanja. U samom Čaplinovom unutrašnjem liku – do potpunog razotkrivanja tajne njegovih očiju.

U sledećim razmatranjima ja ne želim da kažem kako je Čaplin ravnodušan prema onome što se oko njega događa ili da Čaplin ne

razume (bar delimično) sve što se oko njega zbiva. Mene ne zanima šta on razume. Mene zanima kako on oseća. Kako gleda i vidi, kad se prepušta „nadahnuću”. Kad mu nailaze slike pojava kojima se on smeje i kad se ono što je kroz smeh pojmio pretapa u formu komičnih situacija i trikova; i kakvim očima treba posmatrati svet da bismo ga videli onako kako ga vidi Čaplin.

*

Smeje se grupa ljupke kineske dece.

U jednom planu. U drugom. Krupno. Srednje. Opet krupno.

Čemu se smeju?

Reklo bi se, prizoru koji se odigrava u dnu sobe.

Šta se tamo događa?

Jedan muškarac se izvali na krevet. Izgleda da je pijan. Po licu ga besno šamara mala žena, Kineskinja. Deca pucaju od smeha.

Iako je muškarac – njihov otac. A mala žena – njihova majka. I krupni muškarac uopšte nije pijan. I mala žena ga ne udara zbog pijanstva.

Muškarac je mrtav.

I ona udara pokojnika po licu zato što je umro i prepustio umiranju od gladi nju i tu malu decu koja se tako slatko smeju.

Naravno, to nije iz Čaplinovog filma.

To je letimično odabran pasus iz sjajnog romana Andrea Malroa „Ljudska sudbina”.

Razmišljajući o Čaplinu, ja ga uvek vidim u liku tog veselog, nasmejanog Kineščeta koje posmatra kako se smešno klata glava velikog muškarca od udaraca ruku male žene.

Nije važno što je Kineskinja – majka. Što je muškarac – nezaposleni otac. I više uopšte nije važno ni što je mrtav.

U tome je Čaplinova tajna. U tome je tajna njegovih očiju. U tome je on neponovljiv. U tome je njegova veličina.

... Videti najstrašnije, najžalosnije, najtragičnije pojave očima smešljivog deteta.

Biti u stanju videti sliku tih pojava neposredno, iznenadno – izvan njihovog moralno-etičkog smisla, izvan procenjivanja i izvan suda i

osude, onako kako na njih gleda dete kad prsne u smeh – eto po čemu je on osoben, neponovljiv i jedinstven.

Ta iznenadna neusiljenost pogleda rađa osećanje smešnog. Osećanje se pretvara u koncepciju.

Koncepcija može biti trojaka.

Ako je događaj *istinski bezazlen* – čaplinsko opažanje ga izražava nedostižnom čaplinskom lakrdijom.

Ako je *događaj dramatičan po određenu ličnost* – čaplinsko opažanje rađa humorističnu melodramatičnost najboljih uzoraka njegovog individualnog stila: spoj smeha sa suzama.

Slepa devojka koja je progledala može delovati melodramski da se, dodirujući rukom, ne doseća da je pred njom onaj koji je voli i koji joj je vratio vid.

A to melodramsko može istovremeno u samom sebi biti okrenuto glavačke – slepu devojku prate scene s „bonvivanom” koga je Čaplin spasao samoubistva; u njima bonvivan poznaje svog spasioca i prijatelja jedino kad je „zaslepljen” vinskom parom.

I najzad, ako je *događaj socijalno tragičan* – to više nije dečja zabava, nije detinjarija niti dečja igračka, i smešljivi detinji pogled stvara seriju strašnih kadrova iz *Modernih vremena*.

Pijani susret s nezaposlenim pljačkašima u radnji...

Scena sa crvenim barjačićem...

Epizoda nehotične provokacije pred kapijom fabrike u štrajku...

Scena pobune u zatvoru...

Čaplinov pogled rađa iskru smešnog gledanja.

Ono postaje sredstvo etičke tendencije *Mališana* ili *Svetlosti velegrada*, sentimentalne pripreme Badnje večeri u *Poteri za zlatom*, optužbe u *Psećem životu*.

Uspešno u *Piligrimu*, genijalno u *Svetlostima velegrada*, neu-mesno u *Modernim vremenima*.

Ali sama ta sposobnost neočekivanog gledanja dečjim očima, direktnog gledanja, čistog gledanja bez moralno-etičkog shvatanja i razjašnjenja – eto to je potresno.

Primena i upotreba.

Razrada i priprema.

Svesna ili nesvesna.

Posebna ili nerazdvojiva od prvobitne „udarne vatre”.

Sa određenim ciljem ili nezavisna.

Istovremena ili naknadna...

Sve je to drugostepeno. Dokučivo. Može se naučiti. Pristupačno. Profesionalno. Zanatsko. Zajedničko čitavoj epopeji i samo Čaplinu svojstvena.

Tako vidi jedino Čaplin.

Kroz sve smicalice profesionalne obrade nepokolebljivo prodor-
no posmatra i zadivljuje baš to svojstvo Čaplinove zenice.

Uvek i svuda: od beznačajne *Noći u pozorištu* – do tragedije
sadašnjice u *Modernim vremenima*.

*

Tako videti svet i imati srčanosti da ga tako prikaže na ekranu –
može samo genije.

Uostalom, njemu čak ni hrabrost nije potrebna.

Jer on tako i samo tako vidi.

Možda ja preterano insistiram na toj tački?

Moguće!

Ali mi smo ljudi „svesnog zadatka”.

I neizbežno – „odrasli”.

Mi smo odrasli koji su izgubili sposobnost da se smeju onome što
je smešno ne vodeći računa o njegovom, možda, tragičnom smislu i
sadržaju.

Mi odrasli izgubili smo doba „nedužnog” detinjstva, kad još nema
etike, višeg kriterijuma ocenjivanja itd. itd. itd.

Čaplinu sekundira sama stvarnost.

Krvava besmislenost rata – u filmu *Shoulder Arms*.

Modernim vremenima – nova era najbivijeg doba.

Čaplinov partner nikako nije visoki, strašni, jaki i nemilosrdni
debeljko koji u časovima slobodnim od snimanja upravlja restoranom
u Holivudu.

U čitavom svom repertoaru Čaplin ima drugog partnera.

Još krupnijeg, još strašnijeg, jačeg i nemilosrdnijeg, Čaplin i sama
stvarnost, udvoje, „upâreni”, igraju pred nama beskrajni niz cirkuskih
nastupa. Stvarnost je nalik na ozbiljnog „belog” klovna. Ona izgleda

pametna, logična. Oprezna i dalekovida. Ali u krajnjem ishodu baš ona ostaje nasamarena i ismejana. Pobeđuje njen partner, naivni i detinjasti Čaplin. On se bezbrižno smeje, ne primećujući da je uništava smehom.

I kao što mladi hemičar u svojim prvim analizama dodaje čistoj vodi (koja mu je lukavo podmetnuta) sve moguće i nemoguće sastojke, tako i u ovoj čistoj vodi infantilnog, bezazlenog viđenja smešnog svak nalazi svoje.

U detinjstvu sam video mađioničara. Kao nejasna fosforescentna avetinjska prilika kretao se po zamračenoj sceni.

„Mislite na onog koga želite da vidite, - vikao je s pozornice taj vašaški Kaliostro – i videćete ga!”

I u tom malom, veselom čovečuljku koji je sam i čarobnjak i mag, opet to „vide”. Vide ono što on nikad nije sam uneo.

Veče u Holivudu. Čarli i ja spremamo se u Santa-Moniku, na narodnu zabavu „Venis” duž morske obale. Uskoro ćemo pucati u mehaničke prasiće. Obaraćemo kuglama jabuke i boce. Poslovno nataknuvši naočare, Čarli će uredno beležiti pogotke, da bismo umesto više sitnih nagrada, kao što su na primer gipsane figure „Mačka Feliksa”, uzeli jednu veliku, recimo, budilnik. A dečurlija će ga familijarno udarati po ramenu. „Halo, Čarli!”

Sedamo u auto. On mi gura neku knjižicu. Na nemačkom. „Pogledajte, molim vas, u čemu je stvar.” On ne zna nemački. Ali zna da se u knjizi govori o njemu.

„Objasnite mi, molim vas.”

Knjižica je od Nemca, ekspresioniste, a na njenom kraju – pozorišni komad, naravno, o kosmičkoj kataklizmi: Čarli Čaplin, probijajući svojim štapom nanovo preporođeni haos, pokazuje izlaz van granica sveta i klanja se skidajući polucilinder.

Priznajem, i ja sam se zaglibio pri tumačenju tog posleratnog bunca.

„Objasnite mi, molim vas, u čemu je stvar” – mogao bi da kaže za mnogo šta što je rečeno o njemu.

Pravo je čudo kako za Čarlija Čaplina prijanja svaka metafizička zavrzlama!

Sećam se još jednog mišljenja o njemu.

Izneo ga je pokojni Eli For, autor istorije umetnosti u mnogo tomova.

On je pisao o Čaplinu:

„On skače s noge na nogu – tako žalosne i tako nezgrapne noge – i time predstavlja obe krajnosti mišljenja: jedna se naziva saznanje, druga žudnja. Skačući s noge na nogu i on traži ravnotežu duše, nalazi je, da bi je odmah zatim ponovo izgubio...”

Međutim, nezavisno od autorove volje, socijalna sudbina njegove sredine donosi nepogrešno pravilna tumačenja.

Ovako ili onako, istina na Zapadu bira tog smešljivog čovečuljka da bi pod ono što njega zasmehava podmetnula i ono što je samo po sebi često izvan kategorije ismevanja.

Čaplin radi „barabar” sa stvarnošću.

I ono što je satiričar prinuđen da uvede dvoplanski u samo delo, to Čaplin komičar čini jednim planom. On se smeje neposredno. Satirična posrednost dobija se iz pretapanja Čaplinove grimase u uslove koji su je stvorili.

*

„Sećate li se scene iz *Mališana* gde ja deci iz siromašne porodice prosipam hranu iz kutije kao pilićima?”

To je razgovor na Čaplinovoj jahti – mi smo tri dana kod njega u gostima na talasima kraj ostrva Katalina, okruženi morskim psima, letećim ribama i podvodnim vrtovima koje posmatraš kroz stakleno dno specijalnih brodića.

„To sam radio zato što ih prezirem. Ja ne volim decu.”

Autor *Mališana*, zbog koga je nad sudbinom napuštenog deteta plakalo pet šestina zemaljske kule – ne voli decu. Zar je on „zver”?!

Ali ko *normalno* ne voli decu?

Jedino... sama deca.

Jahta se ljulja dalje. Njeno ljuljanje podseća Čarlija na njihanje slona u hodu.

„Prezirem slonove. Tolika snaga, a pokorno poslušna”.

„Koju zver volite?”

„Vuka”, odgovara bez razmišljanja. I njegove sive oči i siva boja obrva i kose izgledaju vučji. Oči su uperene u sunčani blesak zalaska na Tihom okeanu.

Preko blistavih sunčanih mrlja klizi minonosac pacifističke flote SAD.

Vuk.

Primoran da živi u čoporu. I da uvek bude usamljen. Kako je to slično Čaplinu. Uvek u neprijateljstvu s čoporom. Svaki je neprijatelj svakome i neprijatelj svima.

Možda Čaplin ne misli baš sasvim tako kako govori. Možda je to pomalo „poza”?

Ali ako je poza, onda je to, verovatno, upravo ona poza u kojoj se osvetljavaju Čaplinove neuporedive i jedinstvene koncepcije.

Šest meseci kasnije, na dan mog odlaska u Meksiko, Čaplin mi prikazuje još neozvučenu, tek grubo montiranu kopiju filma *Svetlosti velegrada*.

Sedim u Čaplinovoj crnoj fotelji od voštanog platna. Sam je zauzet: on na klaviru i usnama upotpunjuje zvučnu montažu koje još nema. Čarli (na platnu) spasava život pijanom buržuju koji je hteo da se udavi. Spaseni samoubica poznaje svog spasioca samo kad je pijan.

Smešno? – Tragično.

To je Ščedrin. To je Dostojevski. Maloga bije veliki. On je istučen. Najpre – čovek od čoveka. Zatim još više – od društva. Od pojedinca policajca u *Psećem životu* – do regularne makljaže lavine policajaca iz *Modernih vremena*. Od bezbrižne veselosti u filmu *Noć u pozorištu* – do pozornice užasa u *Modernim vremenima*.

Tekuća traka prikazana u filmu - to je beskonačna sprava za mučenje, to je motorizovana Golgota, a Čaplin na spravi za mučenje igra menuet dostojan Mocarta.

Jeza te podilazi od ručice koja jednim pokretom menja tempo tekuće trake.

A ovde – grčevi smeha od svirke na toj ručici!

Nekada, vrlo davno, bila je veoma popularna jedna fotografija iz londonskog „grefika” ili „Skeča”.

„Stop! Njegovo Veličanstvo Dete!” – glasilo je natpis ispod nje.

A fotografija je pokazivala neobuzdanu bujicu uličnog prometa na Bond-Stritu, Strendu ili Pikadili Serkasu, koji je iznenada zamro na jedan pokret ruke „bobija” – engleskog policajca.

Preko ulice prelazi dete i bujice uličnog prometa pokorno čekaju dok Njegovo Veličanstvo Dete ne pređe s pločnika na pločnik.

„Stop! Njegovo Veličanstvo Dete!” – poželi čovek da dovikne samom sebi kad pokuša da priđe Čaplinu sa socijalno-etičkih i moralnih stanovišta u širokom i dubokom smislu reči.

„Stop!”

Primimo Njegovo Veličanstvo onako kakvo ono jeste!

*

Čaplinske situacije – pa to je isto ono čime se deca zanose u bajkama gde su mučenja, ubijanja, strahote i užasi neizbežni dodaci.

Omiljeni junak je strašni Barmalej („on jede malu decu”). Zatim Džebervoki Kerola, Baba Roga i Baš Čelik. Čelik.

Čitanje bajki traje suviše dugo. Zato se njihova svintesencija, radi što lakše upotrebe, destilira u stihove.

Tako se od pamtiveka po dečjim sobama Engleske i Amerike vuče veseli nekrolog o desetorici crnčića koji ginu jedna za drugim, od distiha do distiha, na sve moguće načine umiranja („Ten Little Nigger Boys”).

I to bez ikakve krivice ili bar truni bilo kakvog opravdanog razloga uopšte!

Jedno bumbar ubode, ostade ih pet.

Pet se crnčića u advokate dade.

Jedno bankrotira, četiri ostade.

Četiri crnčeta krenuše na more.

Jedno smaza haringa, ostade ih troje.

Tri crnčeta obilaze zoološki park.

Medved smljaska jedno, ostadoše dva.

Dva crnčeta na suncu presedeše dane.
Jedno se ispeče, a jedno ostane.

Jedno crnče tako živi usamljeno.
A kad se oženi – ne osta nijedno.

Od preostalih sedam jedan se preseče napola.
Ostaje šest.
Od ostale trojice jednoga pojede medved i ostanu dvojica.
Najgore je prošao poslednji: on se oženio!
I više nije bilo crnčića...

Uzgred budi rečeno, možda je u ovom poslednjem retku sav „smisao” stihova: ženidba, to je kraj dečjeg infantilnog postojanja – gine i poslednji crnčić i pojavljuje se odrastao crnac!

Bilo kako, za tendenciju koju analiziramo još je jasnija zbirka Herija Grejema: „Svirepi stihovi za nemilosrdne porodice”.

Kao predgovor stoji ova posveta:

Iako se stidim i kajem,
Ipak ove stihove dajem
Svoj deci što broje godine
Od dvadesete do stotine,
Da ih čita, blažen bio
U detinjstvo ko se povratio.

A sami stihovi, namenjeni onima koji su dospeli u drugo detinjstvo, sastavljeni su po svim pravilima onoga što je drago – pravom detinjstvu.

Strogi otac

Čim koje dete drekne jače,
Otac ga zadavi kao mače.
Kad poslednja dva uguši,
Reče: „Što od dece buče uši!”

Mister Džons:

„Sluga je vaš pao pod voz
I presečen je, molim, nadvoje!”
„Pošaljite – moli mister Džons –
Deo u kom mu ključevi stoje!”

Nužnost

Morao sam ubiti ženu
I leš gurnuti ispod kreveta,
A to se zbilo zato što mi
Hrkanje njeno noću smeta.

Mogla bi se napisati čitava disertacija o anglo-saksonskom humoru u poređenju sa „slovenskom dušom”, ako bismo se ovde, u vezi s poslednjim primerom, podsetili na dramski obrađenu priču Čehova „Željna sna”. Tamo dadilja-devojčica – i sama dete – takođe guši dete povereno njenom staranju zato što noću plače i ne da joj da spava. I sve se to događa uz mirne, tople odsjaje plamička iz kandila od zelenog stakla...

Na ovaj ili onaj način, u dramski skiciranom liku devojčice-šiparice, u fantastičnoj građi bajki braće Grim, ili u bezbrižno podsmešljivim „svirepim” stihovima – svuda je uhvaćeno ono što je glavno za psihologiju deteta i dečje duše, ono što je još davno zapazio Lav Tolstoj.

Maksim Gorki je zapisao njegove reči o tome:

„Andersen je bio veoma usamljen. Veoma. Ne znam njegov život; čini mi se da je živio lakomisleno, mnogo je putovao, ali to samo potvrđuje moje osećanje da je bio usamljen. Baš tako se obraćao deci, iako je to pogrešno, kao da deca tobože žale čoveka više nego odrasli. Deca ništa ne žale, ona ne umeju da žale...”

O tome govore i poznavaooci dečje duše.

I zanimljivo je primetiti da baš to leži u osnovi dečjih šala i priča. E. Kononjenko je zapisao o moskovskoj deci:

„Deda, a hoćeš li ti videti novu Moskvu? Šta misliš, hoćeš li biti živ do tada? – surovo pita Vladilen. I ja vidim da se on odmah zbunjuje, instinktivno shvativši da nije trebalo postaviti starcu to pitanje... Očigledno, on se malčice stidi i žao mu je dede. Uopšte uzevši, on starce ne žali, i kad su u dvorištu deca pričala kako će od staraca praviti tutkalo, on se smejavao do suza i lukavo me pitao koliko će tutkala izići od dede...”

O deci – engleskoj i američkoj – piše V. Kimins. U svojim tvrdnjama on se oslanja na ogroman statistički materijal. U njegovom radu „Čemu se smeju mala deca” čitamo:

„Tuđe nesreće kao povod za smeh male dece vrlo često leže u osnovi njihovih smešnih priča. Kod sedmogodišnje dece one sačinjavaju oko 25% kod dečaka i oko 16% kod devojčica. U osmoj godini procenat proporcionalno pada na 18% i 10%. Počev od devet do deset godina, pad je još приметniji...”

Međutim to se odnosi samo na *pripovetke*. A opisivanje sličnih činjenica zadržava i dalje svoj efekat koji izaziva smeh:

„... one su naročito popularne u periodu bujnog rašćenja između dvanaest i četrnaest godina.”

Isti Kimins u drugom svom radu, gde se bavi odnosom deteta prema životu na temelju analize dečjih pripovedaka, navodi jednu ovakvu dečju priču, tipičnu za srednji uzrast:

„Neki muškarac se brijao, kad se iznenada začulo kucanje na vratima; on se prepao pa je nespretnim pokretom odsekao sebi uvo. Od uzbuđenja je ispustio brijač, koji mu je odsekao prst na nozi. Pozvali su doktora i on je previo rane. Kad su posle nekoliko

dana skinuli zavoje, ispostavilo se da mu je nos bio stavljen na nogu a prst na lice. Čovek je ozdravio, ali je bio strašno smešan, jer kad god je hteo da obriše nos, morao je da skida cipelu...”

Ova situacija je potpuno u duhu engleskog Pjeroa (baš engleskog i tipično engleskog), koji je toliko zapanjio Bodlera, naviknutog na Francuza Debiroa.

Ali evo samog opisa:

”... to je bio vihor hiperbola.

Pjero prolazi pored žene koja briše pod na kućnom ulazu. Pošto je opelješio njene džepove, on pokušava da u svoje sopstvene nabije i sunder, i metlu, i kofu, i samu vodu...

... Nije jasno zbog kog je zločina Pjero na kraju krajeva morao biti giljotiniran. Otkud giljotina umesto vešala u Engleskoj?... Ne znam; verovatno zbog onog što biva dalje...

Pjero se otima i riče kao bik koji je nanjušio klanicu, ali na kraju podleže svome udesu. Glava se odvaja od trupa – ogromna glava, bela i crvena – i s tutnjavom se kotrlja prema šaptačnici, prikazujući krvavi disk prerezanog grkljana, presečenu kičmu i sve detalje mesine ovog časa raščerečene za prodaju. Ali najednom se skraćeni torzo, gonjen neodoljivom manijom pohlepe, uspravlja, pobedonosno grabi sopstvenu glavu i, postupajući mnogo praktičnije nego veliki Sen-Deni, trpa je u džep kao šunku ili bocu vina, sve u onaj isti džep svojih pantalona.”

Da bismo upotpunili buket, mogli bismo, recimo, da se prisetime još i priče Ambroza Birsaa. Svirepe „humoreske” ovog autora ovde su sasvim umesne, jer su veoma karakteristične za anglo-američki tip humora o kome je ovde reč i u celini izrastaju iz jedne, zajedničke podloge.

„... Čovek i Gusan.

Čovek je čerupao živog gusana, na šta mu se njegova nezadovoljna žrtva obrati rečima:

„Pretpostavimo da si *ti* gusan; zar misliš da bi *tebi* prijala slična operacija?”

„U redu”, odgovori čovek. „A šta misliš da li bi *tebi* prijalo da me čerupaš?”

„Naravno” – glasio je temperamentan, prirodan, mada neoprezan odgovor.

„Eto vidiš”, završi razgovor mučitelj, „to je baš ono što ja sad osećam.”

Skup gegova iz *Modernih vremena* u potpuno je istom duhu!

„Samo deca mogu biti srećna, pa i to ne zadugo”, kaže kod Gorkog mudra Vasa Žečeznova.

I zaista ne zadugo, jer surovo „ne smeš” vaspitača i budućih normi ponašanja počinje da stavlja svoje zabrane na neobuzdanost dečjih želja još od najranijih koraka.

Onaj ko na vreme ne bude umeo da se potčini tim okovima i da primora ta ograničenja da služe njemu, onaj ko postavši muškarac ostane i dalje dete – taj će neminovno biti nesposoban za život, uvek će se nalaziti u glupom položaju, biće uvek predmet poruge i podsmeha.

Ako metodika Čaplinovog dečjeg oka odlučuje o izboru tema i obrade njegovih komedija, onda to na sadržajnom planu gotovo uvek donosi komiku situacije, u kojoj se dečje-naivan pristup životu sukobljava s njegovim surovo-zrelim odgovorom.

Čaplin usred đubrišta i budžaka Ist-Sajda – to je pravi, dirljivi „siromašak u Hristu” o čijem je liku sanjao ostareli Vagner, a nikako vagnerovski „Parsifal” u bajrotskoj raskoši i pred licem svetoga Grala!

Svirepa amorálnost dečjeg shvatanja sveta, s Čaplinovskog stanovišta, ističe se u karakteru ličnosti njegovih komedija iznad svih ostalih oprostivih obeležja detinjstva.

Onih čarobnih obeležja detinjstva koja su odrasli, poput izgubljenog rafa, zauvek izgubili.

Otuda potiče Čaplinova istinska dirljivost, koja gotovo uvek ume da se uzdrži od namerne sentimentalnosti.

Ponekad je ta dirljivost u stanju da dosegne gotovo do patosa. Poput katarze deluje finale filma *Pilgrim*, kad šerif, izgubivši strpl-

jenje što Čaplin ne shvata njegovu dobru nameru, udara Čaplina nogom u zadnjicu – da bi njemu, odbeglom robijašu, pružio mogućnost za bekstvo preko granice u Meksiko.

Pošto je shvatio plemenitost dečje duše odbeglog robijaša Čaplina koji se lažno predstavljao kao propovednik, ali je pri tom spasao novac male mesne crkve, šerif neće da zaostane za njim u plemenitosti.

Vodeći Čaplina duž meksičke granice, na čijoj je suprotnoj strani sloboda, šerif se na sve moguće načine dovija da Čaplin to shvati i iskoristi tu blizinu za bekstvo.

Čaplin to nikako da shvati.

Gubeći strpljenje, šerif ga šalje po – cvet, na drugu stranu granice.

Čaplin poslušno prelazi jarak koji deli slobodu od okova.

Zadovoljni šerif odlazi.

Ali evo gde ga detinjstvo pošteni Čaplin stiže donoseći mu cvet.

Udarac u zadnjicu razrešava taj dramski zaplet.

Čaplinu je vraćena sloboda.

Sledi najgenijalniji finale svih njegovih filmova – svojim skakutavim hodom Čaplin se udaljava od kamere u dijafragmu:

duž granične linije – jednom nogom u Americi, drugom u Meksiku.

kao i uvek, najbolji detalji, epizode ili scene u jednom filmu su oni koji, pored ostalog, služe kao uzor ili simbol autorovog metoda što proizlazi iz njegove izuzetne individualnosti.

Tako i ovde.

Jednom nogom – na teritoriji šerifa, zakona, đuleta na nozi; drugom nogom – na teritoriji slobode od zakona, odgovornosti, suda i policije.

Poslednji kadara *Pilgrima* je prava šema unutrašnjeg karaktera glavnog junaka: to je zajednička šema za sve konflikte u svim njegovim filmovima, koji se mogu svesti na jednu istu situaciju; grafikon metoda kojim on postiže svoje izvanredne efekte.

Bekstvo u dijafragmu, to je gotovo simbol bezizlaznosti za odraslo poludete u uslovima i u društvu definitivno odraslih.

Zaustavimo se na tome!

Neka senka Elija Fora padne na naš put kao grozna opomena protiv unošenja suviše metafizike u cupkanje Čaplinovih cipela!

Utoliko pre što mi ovu dramu primamo šire, kao dramu „malog čoveka” u uslovima savremenog društva.

Faladino: „Kuda, mali čoveče?” – kao da je mostić što spaja ova dva štiva.

Kako god sâm Čaplin čitao svoj sopstveni finale – za malog čovečuljka u savremenom društvu nema izlaza.

Isto onako kao što malo dete ne može da ostane takvo zauvek.

Žalosno, ali se korak po korak mora odricati kako od privlačnih osobina –

eto, otpada naivnost,

sad, evo, lakovernost,

sad bezbrižnost,

tako i od osobina neumesnih u kulturnoj sredini... evo, otpada bezobzirnost prema interesima suseda, gubi se otpor prema potčinjavanju opšte priznatim pravilima, obuzdana je iskrenost dečjeg egoizma...

I ovde „sa smehom se rastajemo od svoje prošlosti”. Sa smehom i žalošću.

Ali zamislimo za trenutak da je čovek porastao i ujedno u punoj meri neobuzdanosti sačuvao čitav kompleks infantilnih osobina.

A kao prvu i najglavniju: potpuni egoizam, potpuno odsustvo „moralnih okova”.

Tada je pred nama bezobzirni agresor, osvajač Atila. Čaplin, koji je danas žigosao savremenog Atilu – Hitlera, u prošlosti bi svakako pozeleo da odigra – Napoleona.

On se veoma dugo bavio tom mišlju i tim planom.

U tom scenariju Čaplin ne umire na ostrvu Santa Jelena. On postaje pacifista, uspeva da pobjegne sa ostva i tajno se vraća u Francusku. Postepeno podleže iskušenju i počinje da priprema prevrat.

Ali u trenutku kad prevrat već mora da počne, sa Svete Jelene stiže vest o Napoleonovoj smrti. Tamo je, kao što se sećate, bilo Napoleonov dvojnik. Ali svi veruju da je umro pravi Napoleon. Svi Napoleonovi planovi se ruše i on umire od tuge. Njegove poslednje reči biće: „Ubila me ova vest o mojoj smrti”.

Ova rečenica nadmašuje besmrtni Tvenov telegram: „Saopštenje o mojoj smrti nešto je preterano”.

Sam Čaplin je film video kao tragičan.

Film je bio zamišljen, ali nije ostvaren.

Međutim, i obrada je jasna.

Napoleon koji se vratio pokazuje se kao nepriznat i uvređen Napoleon.

I na kraju – tragično potučen:

„... ubila me vest o mojoj smrti”.

Simptomatično!

Neuzdržani i neobuzdani infantilizam okovan je u normalnom ljudskom društvu.

Izvan granica određenog uzrasta, Njegovo Veličanstvo Dete je obuzdano.

Obuzdani Napoleon je u Čaplinovim rukama mogao postati drugi okovani Prometej infantične mašte.

U galeriji Čaplinovih likova Napoleon bi postao lik srušenog ideala infantilnosti.

U skladu s najnovijim dobom fašizma koje je smenilo epohu Čaplinovih *Modernih vremena*, u Čaplinovom stvaralaštvu se događa primetan preokret.

Metod Čaplinovih komičnih efekata koji su nepogrešivo trijumfovali nad sredstvima njegovog infantilnog pristupa životu preselio se u osnovu karaktera prikazanog lica (*Diktator*).

Ali ne više prigušeno kao ranije, već trijumfalno, silovito i neobuzdano.

Autorov metod postaje grafikon karakternih crta njegovog junaka.

I to junaka koga na ekranu sopstvenom glumom ostvaruje sam autor.

Eto „infantilnog” junaka na vrhuncu vlasti.

Hinkel pregleda predložene pronalaskeske neuspešnih pronalazača.

Evo „neprobojnog” kaputa.

Hinkelov metak bez prepreka prolazi kroz njega,

Pronalazač je na mestu mrtav i pada kao nepotrebna starudija.

Čovek sa smešnim šeširom-padobranom skače s najveće visine dvorca.

Diktator osluškuje.

Gleda dole.

Pronalazač je smrvljen.

Veličanstven je njegov komentar: „Opet mi podmećete kojekakvo đubre!”

Zar to nije scena iz dečje sobe?!

To je dečja sloboda morala što toliko zadivljuje u Čaplinovom gledištu. Sloboda od moralnih okova, koja daje autoru jedinstvenu mogućnost da prikaže smešnom svaku pojavu, postaje ovde karakterna crta njegovog junaka; dečja osobina primenjena na odraslog čudovišna je – kad se odnosi na hitlerovsku stvarnost, i ubitačno satirična kad je primenjena na parodiju Hitlera – na Hinkela.

Pre je Čaplin uvek igrao stradalničku stranu, kao što je mali berberin iz geta, koga igra u drugoj ulozi *Diktatora*.

Hinkeli njegovih drugih filmova bili su: najpre policajac, zatim džinovski partner koji je hteo da ga pojede kao pile u *Poteri za zlatom*, zatim buljuk policajaca, pa tekuća traka u *Modernim vremenima* i slika strašnog ambijenta stravične stvarnosti u tom filmu.

U *Diktatoru* on igra obojicu. Igra oba suprotna pola infantilizma: - pobjednika i poraženog.

Reklo bi se da je linija meksikanske granice u završnom kadru *Piligrima* presekla Čaplina nadvoje. Ovde Hinkel. Tamo mali berberin.

I verovatno je zbog toga tako čudnovat efekat baš tog filma.

I verovatno zato baš u tom filmu Čaplin prvi put govori.

Jer prvi put on nije u vlasti svoga metoda i načina gledanja, nego su metod i svesno usmereno prikazivanje u njegovim odraslim rukama.

A to je zato što tu prvi put do kraja jasno i glasno govori građanska hrabrost ne samo odraslog već i Velikog čoveka, velikog s velikim slovom.

Ne mari što se to vrši preko lika smešnog, skakutavog malog čoveka, jer tu Čaplin kao odrastao, veliki, iznosi protiv fašizma svoju odraslu, zrelu reč koja žigoše, raskrinkava i osuđuje.

Jer tu prvi put nije infantilan *sam odnos* prema toj rani čovečanstva, nego je infantilna *jedino forma iznošenja* te osude koja žigoše i koja leži u osnovi tog odnosa.

Govor u finalnom apelu na kraju *Diktatora* kao da je simbol preastanja Čaplina-deteta u Čaplina-tribuna.

Jednom prilikom u intervjuu koji je dao povodom *Modernih vremena* Čaplin je izjavio:

„Mnogima se učinilo da u filmu ima nekakve propagande, ali to je samo ismevanje sveopšte neodlučnosti od koje svi mi patimo. Kad bih pokušao da ispričam publici šta treba preduzeti u vezi sa svim tim, sumnjam da bih to mogao da učinim u zabavnoj formi pomoću filma. Morao bih to da radim ozbiljno, sa govorničke tribine.”

Čaplinov film *Diktator* na kraju postaje tribuna.

Sam autor *Diktatora* postaje trubun na antifašističkim mitinzima, tribun koji poziva na ono jedino što čovečanstvo u tom trenutku treba da učini: na uništenje fašizma.

Svoje beleške o Čaplinu počeo sam da pišem trideset sedme godine.

Godine 1937. još nije postojao *Diktator*.

A njegova meta – mrski lik fašizma – tek što je iz ovog blata i krvi svoje sopstvene zemlje počeo da pruža grabljive, krvave kandže nad Evropom.

Te iste trideset sedme godine prekinuo sam pisanje o Čaplinu. Članak je ostao nezavršen; - kao što se danas vidi: nedostajao je *Diktator* da bi se lik Čaplina stvarao i čoveka u potpunosti doneo.

Mi smo danas ogrezli u krvi borbe protiv fašizma.

Danas se zajedno s Čaplinom, rame uz rame ne samo kao prijatelji nego i kao saborci i saveznici, borimo protiv opšteg neprijatelja čovečanstva.

U toj borbi nisu potrebni samo bajoneti i kuršumi, avioni i tenkovi, granate i minobacači, nego i vatrena reč, moćan lik umetničkog dela, razoran temperament umetnika i satiričara koji ubija smehom.

I evo danas, ovim ili onim metodom, ovim ili onim sredstvom, ovim ili nekim drugim putevima – baš Čarli, baš Čaplin, svojim ne samo naivnim nego i *detinjski mudrim pogledom* uperenim u život, stvara u *Diktatoru* sjajnu i ubitačnu satiru u slavu pobjede Čovečjeg Duha nad Nečovečnošću.

Samim tim Čaplin se ravnopravno i sigurno uvrstio među najveće majstore vekovne borbe Satire s Mrakom, pored Aristofana iz Atine, Erazma iz Roterdama, Fransoa Rablea iz Medona, Džonatana Svifta iz Dablina, Fransoa Mari de Voltera iz Fernea.

A možda čak i ispred drugih, ako uzmemo u obzir razmere Golijata fašističke Podlosti, Zločinstva i Mračnjaštva, koga praćkom smehta uništava najmlađi iz plejade Davida:

ČARLS SPENSER ČAPLIN IZ HOLIVUDA

od danas nazvan:

CHARLIE THE GROWN-UP^{*1}

(1945)

Prevod s ruskog: Olga Vlatković

S. M. Ejzenštajn, *Montaža atrakcija*, Nolit, Beograd, 1964, 211-231.

¹ Čarli odrasli.

MOJ KOLEGA ČAPLIN

Godine 1931, Adrien Vetah (Adrien Wettach), alias klovn Grok, napisao je za njemački časopis „Der Querschnitt” jedan članak o Čaplinu, svome kolegi i prijatelju. U povodu stogodišnjice rođenja Čarli Čaplina objavljujemo ovo svjedočenje odajući istovremeno i počast poznatom klovnu muzičaru, koji je umro prije trideset godina.

Klovnova plaćaju da bi nas mijavao ljude: da bi se smijeh rodio iz ekscentričnosti koja je u osnovi našeg smijeha još od vremena mjuzikholova. Izazvati smijeh daleko je teže, ali time i dragocjenije, jer se to ne postiže osrednjom sposobnošću za komiku, nego onim što čovjek nosi u sebi i što zahtjeva duboku koncentraciju. Smijeh je živa stvar. To ne znači, međutim, da mi klovnovi patimo od kompleksa Bajaca. Mi smo ozbiljni kada se radi o našem poslu, o našoj umjetnosti: mi svakodnevno treniramo kako bismo održali fizičku kondiciju, moramo znati svirati na više instrumenata, kao ja na primjer. Sve to zajedno znači stalno vježbanje. Ozbiljni smo i onda kada smo zaljubljeni, a to se ne dešava često. Inače, mi smo komedijanti koji se uvijek trude da budu i da ostanu vrsni umjetnici, čak i onda kada se povučemo iz aktivne službe. Tada ne radimo na tome da nas mijemo druge; tada se smijemo mi sami: komotno, iskreno i prijatno. Mi klovnovi koje smatraju lutalicama i skitnicama, mi volimo građanski komfor. U tome smo čak jako ozbiljni! U tome nam niko nije ravan. Možda je to zato što smo dostigli izvjestan nivo. Moj stari prijatelj Čaplin nije bio tog mišljenja. Hoćete li da vam ispričam tu priču? Dva puta sam bio svjedokom kako se smijao Čaplin. To su bila dva momenta potpuno različita u razmaku od dvadeset godina, što predstavlja prokletu dugo vrijeme u životu umjetnika.

Rijetko je Čaplin bio u situaciji da se smije ili da se smiješi, jer je uvijek bio zaokupljen svojim poslom. On, koji je bio najveći ekscentrik na svijetu, nikada nije povrijedio status koji je za njega značio status umjetnika.

Upoznao sam ga u Londonu, preko njegovog brata Sida. Sid je tada igrao u jednoj pantomimi Freda Karnoa (Fred Carno): „Veče u londonskoj krčmi”. On je igrao pijanca, ulogu koja mu je donijela veliki uspjeh i koja je doprinela uveliko renomeu imena Čaplin. Sid Čaplin je u tom fahu bio veliki kreativac sa izrazitom originalnošću. Nekoliko godina kasnije našao sam se u Južnoj Americi. U jednom mjuzik-holu davali su „Londonsku krčmu”. Čaplin je učestvovao u distribuciji. Ima nešto čudno u prijateljstvu između umjetnika. Često prođu godine prije nego što se ponovo sretnete u nekom gradu ili nekoj zemlji. Tokom svih tih godina cirkuski umjetnik ili umjetnik mjuzik-hola, i slično, ide oko svijeta noseći u sebi instiktivno vezu sa svojim prijateljem ili kolegom. Bio sam zaista srećan kada sam ponovo vidio Sida i ponovo sam slušao njegove priče koje su uvijek bile o mladosti proživljenoj između siromaštva i bijede. U Americi umjetnici imaju malo slobodnog vremena. Ja sam žurio prema mom novom angažmanu. Tražio sam da vidim Čaplina. Evo ga, rekli su mi! Bio sam zatečen: taj beznačajni mali čovjek, kržljav i neuredan ne može biti Čaplin! U tom momentu on me opazi i pritrči mi: „Grok, to ste vi, zar ne, Grok? Brat mi je često pričao o vama. Ja sam Čarli Čaplin!” Čarli je bio preuzeo tu uspješnu ulogu svog brata Sida koji je otputovao na neku turneju. Kakav kontrast, Sid i Čarli! Sid, tako vedar, uvijek spreman na smijeh i Čarli, uvijek tako ozbiljan. Zajedno smo radili u istom pozorištu tokom čitave te sezone. Čarli je bio šutljiv. Svako veče je izazivao salve smijeha u publici a van pozornice je, kao jedan od malobrojnih humorista koji je znao šta su patnje i šta su brige, čitav dan hodao sa žalosnom facom. Jednog dana – toga se dobro sjećam – izašao je iz svoje povučeniosti. Govorili smo o budućnosti u našoj zajedničkoj loži. Pričao sam mu o svojim planovima: postati čuven, zaraditi puno novaca. „Ti?” uzviknuo je Čaplin, „ti? nikada!... Jesi li ikada čuo za umjetnika – koji je napravio karijeru? To je jako rijetko i to su posebni srećkovići. Tvoj posao te sigurno neće učiniti slavnim. Ni tebe, ni mene”.

Smijao se i taj me smijeh podsetio na moje djetinjstvo. Jednog dana objašnjavao sam majci da želim postati jako bogat, bogatiji od najimućnijeg čovjeka u kantonu Bern: na to me majka ošamarila. Čaplinov smijeh je djelovao na mene isto kao nekada majčin šamar.

Prolazile su godine. Čaplin je poistovjetio naš tip umjetnika sa posebnim tipom ekscentričnosti: u događajima koje smo igrali on je umio dati onaj ton koji sugerira gledaocu da se tako nešto vrlo lako može i njemu dogoditi.

I poslije smo se povremeno sretali. Sid me posjetio u Londonu. Čarlija sam sreo u Americi: „Grok, još uvijek nismo slavni, još uvijek nismo zvijezde, treba i dalje da se borimo i da radimo! Kada postanemo slavni, bićemo već stari”.

I opet se nasmijao. On, najveći komičar, najveći glumac na svijetu, Čaplin velikan. Ako sada sazna da sam se povukao, sigurno će reći: „Jadni Grok!” Ali možda on misli da ja nisam ništa postigao, da nisam niko i ništa. Moguće je. Sada radi na filmu, i ja takođe. Ne znam šta će iz toga ispasti. Da li ću ja biti u stanju da ostvarim, u tom jedinom zvučnom filmu koji planiram, moju scensku snagu, moje ideje? Želim samo da Čaplin vidi taj film i da se nakon gledanja ne nasmije: možda ću za njega u tom momentu biti Grok – filmski glumac. Može biti.

Prevod: Ksenija Crvenković

Sineast, 82, 1989, 5-7.

ČAPLIN U SVETLOSTIMA VELEGRADA

Pokušaj strukturalne analize fenomena glumstva

Pojam umetničkog dela kao strukture, tj. kao sistema elemenata esteski aktualizovanih i organizovanih u složenu hijerarhiju, koja je povezana dominacijom jednog elementa nad ostalima, nalazi se danas u osnovi teorije nekoliko umetnosti. Muzičkim i likovnim teoretičarima i istoričarima već je jasno da kada je reč o analizi određenog dela ili čak istorije date umetnosti, da se strukturalna analiza ne može zameniti psihologijom umetnikove ličnosti, a razvoj date umetnosti ne može nadoknaditi istorijom kulture ili, pak, samo ideologijom. To je prilično jasno i u teoriji književnosti, premda ne svuda i ne svakome. Zbog toga je prilično riskantno koristiti metode strukturalne analize za glumačku umetnost, osobito kada je reč o filmskom glumcu, čije građansko ime pokriva i njegovu ulogu na sceni i koji se u svim ulogama pojavljuje u istoj tipičnoj maski. Teoretičar koji hoće da odvoji masku od čoveka i izučava strukturalnu organizaciju fenomena glumstva ne uzimajući u obzir psihu i etos glumca, dovodi sebe u opasnost da bude shvaćen kao bezosećajni cinik, koji negira glumcu njegovu ljudsku vrednost. Neka mi bude dopušteno da se, u cilju svoje odbrane i zbog očiglednog objašnjenja, pozovem na nedavnu foto-montažu u "Prager Presse" koja je suprotstavila prosegodog muškarca bistre fizionomije naivnom licu crnokosog mladića u cilindru... Pored teškoća strukturalna analiza fenomena glumstva ima i izvesnu malu prednost: to se u dramskoj umetnosti danas, za razliku od drugih umetnosti, prihvata ravnopravnost različitih estetskih kanona, tako da se Kvapilov, Hilarov, Vojanov i Kohoutov Hamlet vrednuju u istorijskoj perspektivi bez obezvređivanja drugog. Zato ova studija ne može biti optuživana zbog nedostatka vrednosnog određenja.

Prva stvar na koju valja obratiti pažnju jeste to da je struktura fenomena glumstva delimična struktura koja postiže jednoznačnost

tek u celovitoj strukturi scenskog dela. Ovde se javljaju u mnogostrukim odnosima, na primer, glumac i scenski prostor, glumac i dramski tekst, glumac i ostali glumci. Razmotrimo sada bar jedan od tih odnosa, hijerarhiju lica u scenskom delu. S obzirom na pojedine periode i sredine, delimično u zavisnosti od dramskog teksta, ta hijerarhija je različita: jednom glumcu čine strukturalno povezanu celinu, iako u njoj nema niko dominantan položaj, niko nije središte svih odnosa među licima komada; u drugom slučaju jedno, eventualno nekoliko lica čini središte koje određuje ostala lica, koja se, čini se, javljaju samo da bi stvarala pozadinu, pratnju dominantnom licu (ili dominantnim licima); najzad, u trećem slučaju sva lica se nalaze na istom nivou, bez ikakvih strukturalnih veza: odnosi među njima su samo ornamentalno-kompozicioni. Drugim rečima: u različitim periodima i sredinama zadaci i prava pozorišne režije tretiraju se različito. Čaplinov slučaj spada, očigledno, u drugu kategoriju: Čaplin je osa oko koje se okupljaju druga lica, osa zbog koje se nalaze tu. Izranjaju iz senke samo koliko je to potrebno dominantnom licu. Ova tvrdnja će tek kasnije biti razvijena i dokumentovana.

Obratimo, sada pažnju na unutrašnju strukturu samog fenomena glumstva. Njeni elementi su brojni i raznovrsni, pa ipak, mogu se podeliti u tri očigledno posebne grupe. Pre svega, tu imamo kompleks glasovnih elemenata. On je veoma složen (visina glasa i njegova melodijska intonacija, snaga i boja glasa, tempo, itd), ali u datom slučaju on je za nas bez značaja. Jer, Čaplinovi filmovi su „pantomime” (tim nazivom Čaplin razlikuje svoj poslednji film od zvučnog filma); kasnije ćemo objasniti zbog čega ne mogu biti neme. Drugu grupu ne možemo označiti drugačije osim trostrukim određenjem: mimika, gestovi, stavovi. Ne samo objektivno, već sa strukturalne tačke gledišta, to su tri različita elementa, koji mogu biti paralelni, razilaziti se, tako da se njihov međusobni odnos oseća kao imterferencija (efikasno sredstvo komike); osim toga, moguće je da jedan povređuje sebi druge, ili obrnuto, svi se nalaze u ravnoteži. Pa ipak, svim trima elementima zajedničko je da ih osećamo kao ekspresivne, kao izraz duhovnog stanja, posebno osećanja lica koje deluje; upravo to svojstvo ih povezuje u jednu grupu. Treću grupu čine pokreti tela, pomoću kojih se izražava i menja odnos glumca prema scenskom prostoru. Elementi te grupe

ponekad se ne mogu objektivno razlikovati od elemenata prethodne grupe (npr. hod može biti gest, tj. ekspresija duhovnog stanja, a istovremeno izazvati promenu glumčevog odnosa prema scenskom prostoru), mada se u funkcionalnom pogledu ipak razlikuju od nje.

Naravno, ne treba dokazivati nadugačko i naširoko ako iznesemo tezu da kod Čaplina igraju dominantnu ulogu elementi druge grupe, koje ćemo, jednostavnosti radi, okarakterisati kao gestove, proširujući to određenje, bez veće zloupotrebe, na mimiku i stavove. Prva grupa (glasovni elementi) kod Čaplina, kao što smo već rekli, sasvim je potisnuta, treća grupa (pokreti) nalazi se, jasno, u podređenom položaju. Čak kada imamo pokrete koji menjaju odnos glumca prema prostoru, oni su preopterećeni funkcijom gestova (Čaplinov hod suptilno odslikava svaku promenu njegovog duhovnog stanja). Dominantan položaj, prema tome, spada u gestove (ekspresivne elemente) koji čine neprekidan niz pun interferencija i neočekivanih poenti, koji ne određuje samo dinamiku Čaplinove igre, već i celokupne predstave. Čaplinovi gestovi nisu podređeni nijednom drugom elementu, već obrnuto – upravo oni podređuju druge elemente; time se, jasno, Čaplinova igra razlikuje od običnih slučajeva koje srećemo. Gestovi, čak ako su glumački iscizelirani i jasni, imaju obično zadatak da služe reči ili pokretu, pa čak i radnji; prikazuju se kao pasivan niz čije peripetije nalaze motivaciju u drugim nizovima. Kako je kod Čaplina? Reč, koja može najviše uticati na gestove, mora biti sasvim prigušena, ako gestovi, kao dominantan element, treba da se probiju. Svaka jasna reč u Čaplinovom filmu bila bi ljaga: sasvim bi izokrenula hijerarhiju elemenata. Zbog toga ne govori ni Čaplin, ni ostale ličnosti. U tom pogledu tipična je početna scena filma, otkrivanje spomenika, u kojoj je jasna reč zamenjena zvucima koji imaju s rečju zajedničku intonaciju i boju. Kada je reč o pokretima u scenskom prostoru, oni su, kao što sam rekao, preopterećeni funkcijom gestova, oni su gestovi; osim toga, Čaplinova glumačka figura je slabo pokretljiva (njena nepokretnost podvučena je organskim nedostatkom nogu). Kada je reč o radnji, nedostaje joj svaka prava dinamika: sastoji se od niza događaja povezanih tankom niti. Radnja je, u suštini, supstrat dinamične linije gestova; prelomi među pojedinim zbivanjima služe jedino za određivanje pauza na liniji gestova, jer je to raščlanjivanje čini preglednom. Sve-

dočanstvo o atomizaciji radnje je i činjenica da ona ostaje nedovršena: Čaplinova drama nema sižejni završetak, već se završava gestom-potentom, i to čaplinskim gestom (pogled i osmeh). To se, istina, odnosi samo na evropsku verziju, ali je karakteristično da je takva forma ishoda komada moguća.

Ako kao dominantu čaplinovskog fenomena glumstva prihvatimo liniju gestova, onda bi valjalo bliže odrediti karakter te linije. Negativno se može reći da nijedan od tri elementa (mimika, gestovi u užem smislu reči, stavovi) ne dominira nad ostalima, već da drže svoje položaje u ravnoteži. Pozitivno određenje suštine te linije je sledeće: njena dinamika proizlazi iz interferencije (istovremene ili postupne) dve vrste gestova: gestova-znakova i gestova-ekspresija. Na ovom mestu treba ubaciti kratku primedbu o funkciji gestova uopšte. Već smo rekli da je ta funkcija, u osnovi, u svim gestovima ekspresivna. Pa ipak, ekspresivnost ima svoje nijanse: može biti neposredna i individualna, ali može imati i nadindividualno značenje. U tom slučaju gest postaje opšterazumljiv (uopšte ili u određenoj sredini) i konvencionalan znak. Takvi su, na primer, obredni gestovi (tipičan primer: gestovi religioznog kulta) ili, posebno, društveni gestovi. Društveni gestovi su znaci koji konvencionalno – u potpunosti kao i reči – izražavaju određena osećanja ili duhovna stanja, npr. iskreno saučešće, ljubaznost, poštovanje i sl. Pri tom nikada nije sigurno da duhovno stanje osobe, koja izvodi gest, stvarno odgovara vrsti preživljavanja, čiji je znak dati gest. Zbog toga se svi Alcesti sveta ljute na neiskrenost društvenih konvencija (individualna ekspresivnost – „iskrenost“) društvenog gesta samo se verodostojno prepoznaje ako sadrži neku nesvesnu nijansu, koja donekle menja njegov konvencionalni tok. Može se dogoditi da se individualno osećanje poklapa s duhovnim stanjem čiji je znak dati gest; u tom slučaju gest-znak uzdići će se znatno iznad mere vlastitog intenziteta (predubok naklon, preširok osmeh). Međutim, može se dogoditi i obrnuto: da se individualno stanje duha razlikuje od raspoloženja koje gest-znak treba da izražava. U tom slučaju doći će do interferencije, i to postupne, tj. takve zbog koje se narušava koordinacija niza gestova koji se razvijaju u vremenu (naglo uključivanje nesvesnog, individualno ekspresivnog gesta u niz gestova-znakova), ili simultane, tj. takve kraj koje će primera radi – gest-znak izražen mimi-

kom lica biti istovremeno osporen suprotnim gestom ruke, uslovljenom individualnom ekspresijom, ili obrnuto. Čaplinov slučaj je tipičan slučaj interferencije društvenih gestova-znakova s individualno ekspresivnim gestovima. U Čaplinovoj igri sve teži intenziviranju i zaoštavanju te interferencijom kao i njegova osobita maska: pocepano svečano odelo, rukavica bez prstiju, ali zato štap i crni cilindar. Zaoštavanju interferencije gestova doprinosi, ipak, socijalni paradoks Čaplina, sadržan u samoj temi: prosjak s društvenim aspiracijama. U ostvarivanju društvenih gestova činilac integracije je osećanje samopouzdanja i superiornosti, dok su ekspresivni gestovi Čaplina-prosjaka povezani s kompleksom niže vrednosti. Tokom čitave igre prepliću se ta dva plana gestova u neprestanim katahrezama, detaljna karakterizacija njihovog uzajamnog prožimanja značila bi sastavljanje beskonačnog spiska verbalnih parafraza pojedinih momenata igre. Bilo je to monotono i nedidaktički. Mnogo je zanimljivija druga okolnost: to da se dvostrukost plana gestova odražava i na raspored sporednih likova Čaplinovog komada. Postoje dve sporedne ličnosti; slepa cvećarka i pijani milioner. Svi ostali degradirani su na nivo statista, bilo delimično (starica), bilo u potpunosti (svi ostali). Svaki od sporednih likova je u takvom stanju da opaža samo jedan plan, jedan od interferirajućih nizova Čaplinovih gestova: kod devojke to jednostrano opažanje motivisano je slepilom, kod milionera pijanstvom. Devojka percipira samo društvene gestove-znakove; njena deformisana predstava o Čaplinu data je – postupkom dostojnim pažnje – pred kraj komada: u prodavnicu cvećarke, koja već vidi, dolazi da kupi cveće čovek koji je društveno neodređen tip, čiji je odlazak prokomentarisano natpisom: „Mislila sam da je to bio on”. Sve scene u kojima se Čaplin susreće s devojkom događaju se uvek nasamo, da prisustvo treće osobe, koja vidi, ne sruši devojčine iluzije – one se zasnivaju na osciliranju između dva suprotna plana Čaplinovih gestova, društvenih i ekspresivnih gestova. Svaki put kad se u tim scenama Čaplin približi devojci, imaju prevagu društveni gestovi, ali čim se udalji korak od nje, iznenada prevažu ekspresivni gestovi. To je posebno jasno u sceni u kojoj Čaplin donosi devojci poklone, naizmenično se krećući između stola na kojem se nalazi vrećica s poklonima i stolice, na kojoj sedi devojka. Nagle promene glasova gestova, prelaženja s plana na plan,

tu deluju gotovo kao poente epigrama. Zbog toga shvatamo zašto Čaplinov komad ne može da ima uobičajeni *happy end*. Srećan završetak bio bi potpuna negacija dramskog kontrasta između dva plana gestova, na kojima se komad temelji. Ako bi se komad završio venčanjem prosjaka i devojke, u retrospektivi bi delovao nejasno, pošto bi njegova dramska suprotnost bila obezvređena.

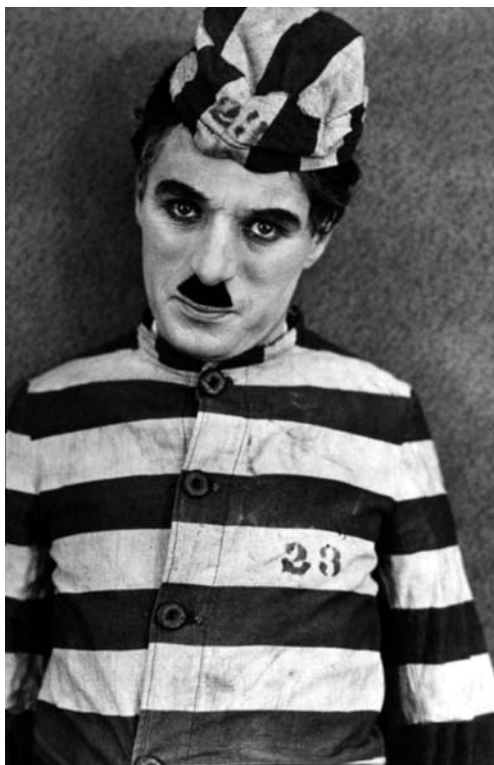
Sada o odnosu prosjaka i milionera; i milioneru je, kao što sam rekao, dostupan samo jedan interferirajući niz; naime, individualno ekspresivni gestovi. Data deformacija viđenja deluje uspešno, mora ipak biti pijan. Čim se otrezni, vidi, kao i ostali ljudi, komičnu interferenciju oba niza i prema Čaplinu se ponaša prezrivo kao i svi ostali. Dok je devojčina deformacija zapažanja trajna (sposobnost zapažanja samo jednog niza gestova), proteže se kroz čitav komad, to se kod milionera smenjuju stanje deformisanih viđenja sa stanjem normalnog viđenja. Time je, svakako, data i hijerarhija dveju sporednih likova komada: devojka je više u prvom planu, stalna deformacija zapažanja stvara širu osnovu za interferenciju dva plana gestova od isprekidanog milionerovog pijanstva. Pa ipak, milioner je potreban kao opozicija devojci; od prvog susreta s Čaplinom, kada prosjak peva svojim ekspresivnim gestovima pred milionerom patetičnu himnu o lepoti života („Sutra će se ponovo roditi sunce”), njihov kontakt je pun izliva prijateljstva: iz zagrljaja u zagrljaj. Tako smo došli sasvim neopaženo od strukturalne analize fenomena glumstva do strukture čitavog komada: nov dokaz da interferencija oba plana gestova čini osu Čaplinovog komada.

Ovim ćemo završiti, jer je sve suštinsko već rečeno. Kao zaključak – ipak! – neka nam bude dopušteno da dodamo nekoliko reči ocene. Ono što izaziva zaprepašćenje gledaoca pred Čaplinovom pojavom jeste ogroman raspon između intenzivnosti efekta koje postiže i jednostavnosti njegovih kreativnih sredstava. Za dominantu svoje strukture bira element koji obično ima (i u filmu) pomoćnu ulogu: gestovi u širem smislu reči (mimika, lični gestovi, stavovi). I, toj krhkoj, slabo nosivoj dominanti uspeva da podredi ne samo strukturu vlastitog fenomena glumstva, već i celokupnog filmskog dela. To pretpostavlja gotovo neverovatnu ekonomičnost svih ostalih elemenata. Kada bi samo jedan od njih istupio samo malo dalje, privukao samo malčice

više pažnju, došlo bi do potpunog rušenja konstrukcije. Struktura Čaplinovog glumstva slična je prostornoj formi, koja leži na svojoj najoštrijoj ivici, nalazeći se ipak u apsolutnoj ravnoteži. Otud iluzija nematerijalnosti: čista lirika gestova, oslobođenih zavisnosti od telesnog supstrata.

Prevod s češkog: Biserka Rajčić

Polja, oktobar-novembar, 1982, br. 284-285, 396-397. Tematski blok: *Aspekti moderne glume*, priredio Radoslav Lazić



VOŽNJA AUTOMOBILOM PO HOLIVUDU

Godine 1931. kada je A. A.¹ drugi put posetio Ameriku, na stanici u Los Angelesu dočeka ga je sam Čarli. A. A. je to primio kao veliku čast, jer je znao da Čarli ni za jednog državnika ne bi učinio takav gest. Provozali su se naokolo ulicama Holivuda – Čarli je lično vozio – i primali počast mase koja se gurala. Čarli svojim čarlijevskim cerekanjem, A. A., pak, sa zanosom je promatrao senzaciju koju su izazvali. Mislio je:

„Ako se ne osvrćem na neprijatni deo stvari, na galamu i neprestanu gužvu, onda bi zapravo trebalo da se radujem ovom slavlju. U njemu je izraženo kako masa poštuje nauku koju ne razume. No, ako poštuje, onda će moći i razumeti. Što da ne? Jer najnerazumljivije je na svetu ono što je razumljivo. Možda me upravo ovo ubeđenje čini popularnim. taman. Masa misli da sam ja prorok, vrač koji unapred govori šta će biti. Tome bi opet trebalo da se radujem. Najveći broj naučnika izmišlja teoriju za već postojeća iskustva, otuda su te takve teorije važeće samo dotle dok im se nova iskustva ne suprotstave. Međutim, ja sam najpre izradio svoju teoriju, a eksperimenti su je tek potom dokazali. Masa to doživljava na taj način da se stvarnost upravljala prema mojim rečima. Naravno, to je glupost; a opet dobro je ako poštuju snagu mišljenja koje se odvaja od opšteg shvatanja.”

Pogleda Čarlija i nastavi svoju misao:

„Naravno, ni Čarli me ne razume više od ovih ovde oko nas. To je Čarlijeva snaga: istovetan je s njima. To je tajna njegovog genija što u svom čilom malom telu koncentriše ogromnu duhovnu i duševnu energiju mase. Ako bolje pogledam, liči na mene: samo bi trebalo malo izmeniti njegovu frizuru i brkove. Pa i inače ličimo po mnogo čemu. Moj naučni rad podstiče neodoljiva želja da shvatim tajnu prirode; od toga je potpuno nezavisna moja ljubav prema istini i moja težnja da

¹ A. A. su inicijali Alberta Ajnštajna

pomognem kako bi se popravilo stanje čovečanstva. U ovom svom poslednjem svojstvu srodan sam ovom lakrdijašu, samo što je on, naravno, mnogo više isprednjačio na ovom području.”

Za to vreme Čarli je ovako razmišljao:

„Liči na mene ovaj čova – sjajno bi ga umeo odigrati. Nosi takve pantalone kao ja u mojim prvim filmovima. I kladim se da nema ni kaiš, ni tregere. Kad ustane, pantalone skliznu. Mora biti božanstveno kad ih neprekidno grabi.”

Čarli bi najradije isprobavao te pokrete, ali sedeo je za volanom. Tako je nastavio da razmišlja:

„Izgleda da je valjan momak. Smem se kladiti da i ne zna gde je. Ali se nadam da nije zaboravio pored koga sedi.” Namignuo je A. A., a ovaj njemu. Čarlijevo raspoloženje je šiknulo. „Zajedno ćemo provesti dobro veče. Neće mi objašnjavati svoje teorije, nije takav. Okrenut je sebi. Navodno, tek u trećoj godini je progovorio. Sigurno je dotad razmišljao i nije želeo da ga drugi uznemiravaju. I ja sam u nemim filmovima najbolji. Šta bi bilo kad bismo nešto zajedno snimili? Sjajan biznis – šteta što neće prihvatiti. Kakvu bismo sjajnu urnebesnu antimilitarističku paradu načinili. Što da ne? Upravo je u današnjim novinama izjavio da oni koji sa zadovoljstvom marširaju uz muziku greškom su dobili veliki mozak, njima bi dovoljna bila i kičmena moždina. U tome se slažemo, od toga bi se moglo nešto napraviti. Večeras ću mu prikazati Šarla vojnika, i gledaću kako se smeje. Tema vojnik neće zastareti, uskoro će celo čovečanstvo marširati. Ali ne on. Ni ja.”

Čarli prijateljski potapša A. A. po kolenu, nasmešiše se jedan drugom. Masa im prepreči put, opkoli automobil, razlegalo se ura i poklici.

- Vidite – reče glasno Čarli – meni aplaudiraju jer me svi razumeju, a vama, pak, zato što vas niko ne razume.

- Upravo sam i ja to pomislio – konstatovao je zadovoljno A. A.

Preveo s mađarskog Sava Babić

Ištvan Erši, *Valcer sa stvarnošću*, Rad, Beograd, 1989.

DVAPUT ČAPLIN

I Kierkegaardovo proroštvo

U jednom od svojih ranijih pseudonimnih spisa, u „Ponavljajući”, Kierkegaard se bliže bavi lakrdijom, vjeran jednom osvjedochenju koje mu u odricanju umjetnosti dopušta da traži ono što možda izmiče zahtjevu njegovog velikog zatvorenog djela. U tom spisu on govori o starom Friedrichstädterteatru u Berlinu i opisuje komičara po imenu Beckmann, u čijoj slici, blagom vjernošću dagerotipije, rječito odslikava kasnijeg Chaplina. Rečenice glase: „On ne može naprosto hodati nego se živo kreće tamo-amo kao da se nalazi u vrevi. Tamo se kretati posve je nešto drugo, a ovom genijalnošću on ujedno improvizira cijelu scensku okolinu i ne može predstavljati šegrtu koji se mirno šeće nego žustro korača tamo-amo i to tako da doživljavamo sve: kako se iz prašine seoskog puta pomalja selo i čuje njegova tiha larva, staza koja vodi tamo do seoskog jezerceta kad se skreće kovaču – na kojoj vidimo Beckmanna kako dolazi sa malim zavežljajem na leđima i štapom u ruci, bezbrižan i neumoran. Krećući se tako živahno on može doći na pozornicu sa uličnom mladeži iza sebe, koju ne vidimo”. – Čovjek koji se tako živo kreće je Chaplin koji poput kakvog polaganog meteora šara svijetom, pa i ondje gdje se čini da miruje, a imaginarni krajolik koji on sa sobom nosi njegova je aura koja se u tihoj larmi sela sabire u prozirno spokojstvo, dok on sa štapom i šeširom, koji mu dobro stoje, šeta dalje. Nevidljiva kolona mladeži sa ulice je rep komete koji presijeca Zemlju a da se gotovo i ne opaža. Sjetimo li se scene u *Zlatnoj groznici* kad Chaplin poput sablasne fotografije u živom filmu žustro koračajući dolazi u selo kopača zlata i pužući iščezava u kolibi, – čini nam se kao da je njegova figura, koju je Kierkegaard iznenada prepoznao, poput docrtanog lika naselila gradski pejzaž iz 1840, iz čije se pozadine napokon odvojila zvijezda.

II U Malibuu

Da je dubokoumnost dubokih stvari dosadna; da se on, prema Benjaminovoj formuli, radije veže za ono što je lišeno intencije, moglo bi mu se uračunati u dobro da on sam nije bio time toliko samozadovoljan i da se, neometan od objekta, nije do kraja izživio. On često koristi neotrcane teme kao izgovor za ono neobavezno i banalno, iskorištavanjem prividne neprotivrječnosti onoga što iz sebe ne ispostavlja nikakva značenja i možda, svojom neposrednošću, samo tendira onom banalnom ili luckastom, poput praznih pojmova na koje ga kruti duh apstrahira. Veza između duha i klovna jednako je razumljiva kao i nesretna. Ni jedna demonologija nije mimoišla ljubimca djece: njemu opšte najprije dugujemo to da mu ponovo potvrdimo smijeh koji on izaziva, prije nego ga zastremo lažnim sjajem velikih kategorija koje oko njega landaraju više (i manje zabavno) nego njegovo tradicionalno odijelo. U najmanju ruku temeljitije i duže bismo ga sačuvali.

Psihoanaliza nastoji da figuru klovna dovede u vezu sa načinima reagovanja u ranom djetinjstvu koji prethode svim kristalizacijama čvrstoga Ja. Kako god bilo, stvar stoji ovako: više obavještenja o klovnu trebalo bi tražiti kod djece koja se s njegovom slikom sporazumijevaju zagonetno kao i sa životinjama, kao i sa značenjem njegovog čina koji negira značenje. Tek onaj ko bi ovladao jezikom lišenim smisla, koji je zajednički klovnu i djeci, razumio bi njega samog, u kome se priroda na šokantan način rastaje, kao starac na ilustraciji „Winter adieu” (*Zbogom zimo*); Priroda tako neumoljivo potisnuta procesom odrastanja kao što je onaj jezik nepovratan za odrasle.

Njen gubitak nalaže ćutanje pred licem Chaplina, prije svih ostalih. Jer, njegova prednost nad ostalim klovnovima, u koje on sebe s pravom ubraja – koliko znam to je jedini klub kojemu on pripada – zavodi nas u interpretacije koje mu nanose nepravdu utoliko više ukoliko ga više uzdižu: time se one udaljavaju od onog nerazrješivog čije rješenje bi bio zadatak njegove interpretacije, dostojan samog Chaplina.

Tome nasuprot, ja ne želim da pogriješim. Samo zato što sam ga poznavao prije mnogo godina, iskazaću dva-tri uvida koji bi možda mogli doprinijeti jednoj *écriture* njegove slike. Zna se kako privatna osoba Chaplin izgleda drugačije nego vagabund na filmskom platnu. To se, međutim, ne odnosi samo na brižljivu eleganciju koju on kao

klovn, pet, parodira, nego na izraz. On nema ništa zajedničko sa simpatičnom žrtvom koja preklinje, koja je napuštena i koju ne možete povrijediti. Njegova snažna, naprasna i duhom prisutna pokretljivost prije podseća na zvijer koja je spremna na skok. Samo kroz ovo životinjsko moglo je najranije djetinjstvo pristupiti u budni život. Na empirijskom Chaplinu ima nešto što govori da on nije žrtva nego da žrtve traži, da ih zaskače da bi ih rastrgao: nešto prijeteće. Lako bi se moglo pretpostaviti da njegova bezdana dimenzija, baš to što najsavršenijeg klovn sačinjava više nego njegova vrsta, ovisi od toga: da on na svoju okolinu u neku ruku projicira svoju silinu i svoju moć ovladavanja, i tek kroz ovu projekciju vlastite krivnje proizvodi onu nedužnost koja mu tada daje više moći nego što ima sva sila. Kralj na tronu kao vegeterijanac: utješan, jer je njegova dobrota kojoj kliču sva djeca, iscjenjkan od zla koje ga uzalud nastoji uništiti, jer ga je on u vlastitoj slici ranije već uništio.

Duhovna prisutnost, sveprisutnost mimetičke sposobnosti svojstvena je i empirijskom Chaplinu. Svakako je poznato da on svoja mimetička umijeća ne šteti u filmovima koje je on od svoje mladosti pravio samo u velikim intervalima i očigledno u najvećoj mjeri samokritično. On igra neopušteno poput Kafkinog igrača na trapezu koji spava u mreži za prtljag da ne bi propustio ni jedna trenutak treninga. Biti u njegovom društvu uvijek je neprekinuta predstava. Jedva se usuđuješ da mu govoriš, ne iz respekta pred slavom – niko manje od njega iz nje ne bi mogao izvući, niko ne bi mogao biti manje pretenciozan nego on – nego iz bojazni da se predstavom ne ometa čarolija. Kao da je on odrasli, svrhoviti život, sam princip racionalnosti, postepeno okrenuo i mimetičke načine držanja, i to pomirio. Ali to je njegovoj tjelesnoj egzistenciji dalo nešto imaginarno, s one strane oficijelnih umjetničkih formi. Ako privatnoj osobi nedostaju crte poznatog klovn, kao da nad tim leži neki tabu, onda on utoliko više ima nešto od žonglera. Rastelli mimike, on igra sa nebrojenim modusima njene čiste mogućnosti i otkriva njeno nemirno kruženje u jednom tkanju koje s kauzalnim svijetom ima tako malo zajedničkog koliko i Zemlja nedodija sa gravitacionom silom Newtonove fizike. Neprestano i nehotično preobražavanje: to je kod Chaplina utopija jedne egzistencije koja bi bila

oslobođena tereta onog sopstva-onog-se (das Man-selbst-sein). Njegov lady killer bio je shizofreničan.

To da govorim o njemu, mogu opravdati privilegijom koja mi je pripala bez moje zasluge. On me je oponašao; sigurno sam jedan od rijetkih intelektualaca koji je to iskusio i koji o tom može položiti račun. Zajedno sa mnogim drugima bili smo pozvani u neku vilu u Malibuu na plaži izvan Los Angelesa. Jedan od gostiju se pozdravljao odlazeći ranije, dok je Chaplin stajao pored mene. Ja sam, ponešto odsutan duhom, onom čovjeku pružio ruku, drugačije nego Chaplin, i gotovo istovremeno je naglo trznuo nazad. Čovjek koji je odlazio bio je jedan od glavnih glumaca filma *The Best Years of Our Life*; on je u ratu izgubio ruku i umjesto nje nosio je metalnu ali praktičnu kuku. Kad sam prodrmao desnicu a ona još uzvratila pritisak, do kraja sam se prestravio ali sam odmah shvatio da to ni po koju cijenu ne smijem pokazati invalidu, i svoje užasnuto lice sam u djeliću sekunde preobrazio u obaveznu grimasu koja je morala biti daleko stravičnija. Glumac jedva da se udaljio kad je Chaplin ovu scenu već uspio imitirati. Užasu je tako blizu svaki smijeh da ga on priprema i da jedino u takvoj blizini dobiva svoju legitimaciju i svoju spasonosnost. Moje sjećanje na to i moja zahvalnost neka budu moje čestitke za sedamdeset peti rođendan.

S njemačkog preveo Sulejman Bosto

Odjek, 15-31, III, 1985, br. 6, XXXVII, str. 5.

O ČARLI ČAPLINU

Klaun Charlot ne nagoni na smijeh svojim kreveljenjima i grimasama. Od svojih prvih filmova on se razlikuje od ostalih filmskih komičara: Fattyja, Harolda Lloydja. Tajna njegove komične moći ne nalazi se u njegovu tijelu, nego u odnosu tog tijela s nečim drugim: u socijalnom odnosu s materijalnim svijetom i socijalnim svijetom. Charlot naivčina, Charlot spretna tijela, ali nevine duše, dolazi u jedan kompliciran i usavršen svijet ljudi i stvari utvrđena ponašanja (ljudi kao i stvari s njima). Fizička gipkost klauna, njegova sposobnost dakle da se prilagodi i da modificira svoje geste životinjskom brzinom ljudski ustupaju mjesto krajnjoj nespretnosti, što je dokaz i znak njegove naivnosti. Međutim, ta nespretnost nije nikada definitivna; situacija se obnavlja; Charlot se revanšira, pobjeđuje neprijateljske objekte – i ljude – da odmah ponovo zapadne u momentanu zbrku. Odatle jedan niz izobličjenih neadaptacija i pobjedničkih adaptacija koje sprečavaju da se prekine kontakt „glumac-publika”, dovede do veselja, i ne dopuštaju da komika zaluta u opasnu bijedu. kao zadovoljstvo, kao impresija harmonije, smijeh se povećava nizom razriješenih napetosti, olakšanja i još većih napetosti.

Polazna točka „vis comicae”, svojstvene Chaplinu, jest dakle jednostavnost djeteta, primitivca i barbara čudesno sposobnog, koji je odjednom uronjen (kao svaki od nas u svakom času) u svakidašnjost koja je u isti mah opora, načičkana uvijek novim teškoćama, predvidljiva i nepredvidljiva. U svojim prvim filmovima, Charlot ulazi u borbu – uvijek novi i uvijek isti dvoboj – s objektima, koji su svakidašnji: ki-šobran, prekooceanski naslonjač, motor, kora banane... Charlot uvijek začuđen, uvijek očaran čudnovatnošću i bogatstvom objekata, uvijek nespretn pred ritualiziranom praksom (neophodna ponašanja, nužne uslovljenosti) utvrđuje pred našim očima naše vlastito ponašanje pred tim banalnim stvarima. On ih iznenada pravi čudnovatim, dramatičnim i zabavnim. On ulazi kao stranac u obični svijet, on u

njemu krči svoj put, uz štetu koja izaziva smijeh. Odjednom nas zbunjuje, da bi nas bolje pokazao nama samima pred tim objektima; ti objekti postaju iznenada strani, obični objekti koji to nisu (kao, na primjer, kad mi dođemo u neku hotelsku sobu, ili u namještenu kuću, gdje svatko udara o namještaj, i gdje treba naučiti da se služi mlinom za kavu). Ali pod izlikom zbunjivanja i stranosti, Chaplin nas na višem nivou miri s nama, sa stvarima, i ljudskim svijetom stvari.

Sušтина te komičnosti ne otkriva se dakle u milosrđu, niti pak u stranosti (alijenaciji) nego naprotiv u trijumfu koji se stalno obnavlja i stalno stavlja u pitanje. Pas, lijepa djevojka, dijete, nisu sporedne stvari, nego nužni elementi za više ili manje potpunu konačnu pobjedu.

Prvi Chaplinovi filmovi mogu dakle da se nazovu kritika svakidašnjeg života: kritika na djelu, kritika u osnovi optimistička, sa živim i ljudskim jedinstvom njenih dvaju aspekata, negativnim i pozitivnim. Odatle njegov „uspjeh”.

U velikim Chaplinovim filmovima kritika se proširuje, dobiva više značenje. uspostavljenom svijetu (buržoaskom) koji uzalud nastoji da se usavrši i zatvori, suprotstavlja se ne drugi svijet nego jedan *tip*. Taj tip (jadni tip) je njegova emanacija, izraz, unutrašnja nužnost, suština izvan njega, a ipak u njemu (da upotrebimo ovdje apstraktni i spekulativni jezik, ali kondenziran i koji je bio u stvari jezik kojim je Marx izrazio svoje otkriće proleterijata kao klase).

Buržoaski svijet, isto tako kao što nužno proizvodi mašine i ljude-mašine, proizvodi zabludjela čovjeka. On proizvodi Vagabunda, njegovu *okrenutu sliku*. Odnos Vagabunda i buržoaskog poretka razlikuje se od odnosa „proleterijat-buržoazija”. On je zapravo neposredniji, osjećajniji, zavisi više od slika nego od pojmova i zahtijeva.

„Slobodni svijet”, u svojoj lažnoj i iluzornoj i euforičkoj i uobraženoj afirmaciji samoga sebe, odmah stvara svoje čisto negativno. Tip Vagabunda sadrži dakle izvjesne crte one slike koju Marx daje o proleterijatu u svojim filozofskim radovima: čistu alijenaciju čovjeka i ljudskog, koja se pokazuje dublje ljudskom od onoga što ona negira – negativnost koja je primorana po suštini da uništi društvo čiji u isti mah i jest i nije dio. Međutim „pozitivitet” proleterijata, njegova historijska misija, ne ostvaruje se na filozofskom ili estetskom planu, ona se ostvaruje politički, a filozofska kritika postaje politička kritika u

akciji... U tipu i „mitu” Chaplina, kritika ne izlazi iz čulne slike, neposredno dane na ekranu. Ona ostaje dakle ograničena, ali direktno prihvatljiva masama; ona ne vodi k revolucionarnoj akciji ili političkoj svijesti, a ipak duboko uzbuđuje mase smijehom. Komika Chaplinova poprima tako u velikim filmovima epsku uzvišenost koja joj dolazi od tog dubokog smisla. *Kao slika alijeniranog čovjeka, on otkiva alijenaciju obeščašćujući je*¹.

Mi ovdje susrećemo po prvi put jedan kompleksan problem, estetski i etički u isti mah, problem *preokrenute slike*, slike svakidašnje stvarnosti uzete u njenom totalitetu ili u jednom od njenih fragmenata, odrazujući je u njenoj dubini *preko* bića, ideja, stvari, koje su na izgled sasvim različite od svakidašnjosti, te su dakle iznimne, aberantne, anormalne.²

Tip stvoren od Chaplina postiže univerzalnost počev od krajnje preciznih oznaka: šešir, štap, hlače posuđene od londonske sitne buržoazije. Prijelaz od glumca u Tip označava datum i proširivanje u Chaplinovu djelu, proširivanje koje je unutrašnje tom djelu i koje je dopušteno samo njime; u izvjesnom momentu on postavlja u centar svojih filmova lik (sliku) već stvorenu od njega samog. On se postavlja na scenu, u veoma važnom smislu; iz toga nastaje novi razvitak.

Kritika svakidašnjeg života poprima tako oblik dijalektičkog i živog para. S jedne strane, „moderna vremena” (s onim što ona sadržavaju: buržoazija, kapitalizam, tehnika i tehnicizam i sl...) a s druge

¹ Jean Duvignaudova recenzija nedavno izašlih djela o Chaplinu, u *Critique*, maj 1954, pod naslovom: „Mit Chaplin”. Ali Duvignaud insistira suviše na momentu poraza, tragike „jednog tipa” kod Charlie Chaplina. – S obzirom na ovo, već nekoliko godina razvija se neka čudna mitologija neuspjeha, smatranog kao dokaz autentičnosti. To je razradeni (etički) oblik činjenice svakidašnjeg života, razočaranja, s važnim ideološkim dodatkom (dokaz autentičnosti). Mi ćemo morati proučiti to razočaranje, njegov sadržaj i njegov smisao. Takva mitologija bi učinila staljinistima one, koji nisu imali nikakvu namjeru da to budu, jer Staljin će imati ovo opravdanje pred historijom i nikakvu drugo: on je pobjedio. S druge strane, sigurno je, da bi za zasnivanje novog optimizma i obnovu humanizma, trebalo da se može pokazati barem jedna pobjeda bez laži nasilja, jedna pobjeda koja ne bi bila pokrivena blatom i krvi...

² Teorija *preokrenute slike* razlikuje se prilično od magične teorije *dvojnosti* koju Edgar Morin stavlja kao osnovu svoje analize filma. (Cf. *Le Cinema ou l'homme Imaginaire*. Edition de Minuit, 1956, naročito str. 31 itd.) - Mi ćemo naći u rubrici o savjetima za ljubavni život *preokrenutu sliku* svakidašnjeg života žena, njihovih težnja, njihovih dubokih potreba u sadašnjem društvu. Ali knjiga kao *Starac i more* od Hemingwaya sadrži također preokrenutu sliku rada, iluzija, neuspjeha svakidašnjeg individualnog i „privatnog” života. Ona ih prikazuje u njihovoj dubokoj drami, počam od onoga što oni upravo nemaju: svjetlost mora, ogromnost horizonta...

strane Vagabund. Između ove dvojice odnos nije jednostavan. Oni bez prestanka nastaju i uništavaju jedan drugog, u fikciji koja je istinitija od neposredno date stvarnosti. Komično i tragično nastaju tako jedno od drugog i uništavaju se; lakrdija nikad ne ide bez okrutnosti; okvir lakrdije se neprestano proširuje, grad, tvornica, fašizam, kapitalističko društvo u cjelini. Međutim da li se komično definira prikrivenom tragičnom ili pobjedom nad tragičnim? U samom gledaocu Charlie Chaplin neprestano realizira jedinstvo dvaju aspekata koji postoje, koji su u sukobu: tragično i komično; smijeh uspijeva uvijek da probije; i kao smijeh Rabelaisa, Swifta, Moliéra (to jest njihovih čitalaca ili gledalaca), on negira, on ruši, on oslobađa. Sama patnja se negira, i kao negirana se otkriva. U toj fiktivnoj negaciji umjetnost susreće svoju granicu. Izašavši iz tamne dvorane, mi ponovo nalazimo isti svijet, on se ponovo zatvara nad nama. A ipak komični događaj se zbio; i mi se osjećamo ozdravljeni, normalizirani, očišćeni u tom smislu i jači.

Kao rezime, ova analiza vidi u Chaplinu *tip* prije nego *mit*, koji je osnovan na općim oznakama (siromaštvo ali vitalnost – slabost ali snaga – snažna potjera za novcem, radom, prestižem, ali potraga ua ljubavi i srećom). Kako se može nazvati *mitskom* slika, u kojoj se tako direktno prepoznaje čovjek nazvan „modernim”, u onome što je u njemu najznačajnije?

Ono što je ovdje interesantno nije, uostalom, da se raspravlja o „mitu” Chaplina i mitskom karakteru slike koju daje o životu, nego upravo činjenica da se može nazvati „mitom” i smatrati *mitskom* jedna slika koja uranja u svakidašnji život.

Nema li ta iluzija opće značenje? Ono što je najizvanrednije, također je najsvakidašnije; najčudnovatije, često je najbanalnije, a pojam „mitsko”, danas, iluzorno prenosi tu konstataciju. Oslobođeno svoga konteksta, to znači svojih interpretacija, i onoga što ga opterećuje ali ujedno čini podnošljivim – prikazano u svojoj banalnosti, to jest u onome što ga čini banalnim, zagušujućim, mučnim – banalno postaje izvanredno, a obično postaje „mistično”. Isto tako, jedna skromna biljka oslobođena zemlje i ostalih trava, gledana izbliza, postaje čudo. Ali onda postaje veoma teško povezati te slike, koje su najprije oslobođene svog svakidašnjeg konteksta, da bi se prikazale u njihovoj suštinskoj svakidašnjosti.

To je tajna Fellinijeva talenta (*La Strada*) ili realizatora *Soli zemlje* i tu je možda jedna mogućnost realizma.¹

Henri Lefebvre, *Kritika svakidašnjeg života*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 9-13.



¹ Veoma često „realistički” pisci, autori ili režiseri suprotno djeluju: umjesto da odvoje *izvanredno* od *običnog*, oni uzimaju obično kao takvo (prosječne akte bilo kakvog čovjeka, i prosječne događaje bilo kojeg dana) i upinju se nevješto da ih učine interesantnim „pretjeravajući” ih, uvećavajući ih, izjavljujući da su *vrlo* interesantni. A oni su samo našarali lažnim bojama sivilo proleterskog, seljačkog ili sitnoburžoaskog života. Kao što je govorio Brecht, ti „realisti” uporno ponavljaju da kiša pada odozgo dolje.

ČAPLINOVA TAJNA

Čaplin je od samog početka bio protiv govornog filma, On nije imao ništa protiv zvukova, šumova; on ih je sam iskorišćavao. On je već pristao na to da u njegovim filmovima govore druga lica, samo da on prikazuje nemo. Zbog takvog konzervatizma Čaplin je pravio svoje filmove da izgledaju zastareli ne samo zato što su oni bili poslednji i jedini nemi filmovi na svetskom tržištu. Čaplin je bio prinuđen da prevede svoju tehniku u primitivniji stadijum od onoga u kome se nalazi nemi film, pa, naravno i njegovi sopstveni predašnji filmovi. U *Modernim vremenima* mi skoro ne vidimo krupne planove. Film je snimljen prema metodi koja se primenjivala pre petnaest godina. Zašto?

Danas je gledalac već tako navikao na zvučni film da videći čoveka koji govori hoće i da ga čuje. Nemost se sada ne doživljava kao umetnička zamisao, nego kao neispravnost aparature. Samo na opštem planu, gde se pokreti usta skoro ne vide, mogu se nemi naterati da razgovaraju.

Ali šta mi gubimo zbog toga što ne vidimo Čaplinove krupne planove, može da zamisli svako ko se seća nezaboravnih krupnih planova predašnjih filmova: njegov tužni, pametni i dobrodušni-lukavi osmeh, tragikomično dečje čuđenje, duboku dobrotu njegova pogleda.

Čaplinovi filmovi nisu ostali umetnička dela koja osvajaju zbog svog ćutanja, već naprotiv. U tim filmovima nije bilo ničega što bi nas ubeđivalo u neophodnost njegova ćutanja. Uporni Čaplinov konzervativizam bio je zagonetka za sve, i ta zagonetka je ostala neodgonetnuta do filma *Moderna vremena* u kome on peva. Kad smo u tom filmu prvi put čuli Čaplinov glas, postalo je jasno zašto on neće da govori.

Ne zato što mu je glas neprijatan. Naprotiv, on je vrlo prijatan. Ali kako bi Čarli mogao da govori? Kako bi mogla da govori ta groteskna, stilizovana figura u polucilindru sa štapićem, sa guščijim hodom, sa

lukavo-dobročudnim začuđenim očima, sa lukavom naivnošću i akrobatskom nespretnošću.

Kako govori karikatura? Kako govori maska? Kakav je njen glas? Kakav intonacija? Kakav način govora? Da li to istinsko, ali ne prirodno nego stilizovano stvorenje može da govori prirodno i nestilizovano?

Za Čaplina bi trebalo pronaći naročiti način govora, koji bi se isto tako razlikovao od načina govora drugih ljudi kao što se njegova spoljašnost razlikuje do spoljašnosti drugih ljudi.

Mi znamo da su starogrčki glumci, koji su igrali u maskama, govorili u stihovima i izgovarali ih kroz naročite trube. Njihov jezik je, znači, bio stilizovan. Isto tako stilizovano govore maske starog japanskog pozorišta.

Čarli je morao da čuti, jer je bio zatvoren u masku koju je izumeo za sebe i koja je, postavši tako značajna, postala za njega gvozdeni vizir.

Zašto nam je Čarli u *Modernim vremenima* dao mogućnost da čujemo njegov glas? Zašto Čarli peva, a ne govori?

Iz istog razloga se stilizacija pokazala kao prinudni princip. Čaplin ne može da govori stilizovano, ali zato on može da peva. Jer njegovo pevanje može da bude isto tako smešno stilizovano, kao i celo njegovo stvorenje. I eto, Čaplin gubi svoju manžetu, na kojoj je bio napisan tekst ne samo zato što bi to samo po sebi bila smešna izmišljotina. Zahvaljujući tome Čaplin se oslobađa preke potrebe da kaže nešto logično, puno smisla, normalno. prirodno, i on od reči čini samo nerazumljivu tonsku mimiku.

Ali se ipak oseća da Čaplin pokušava da zdere masku, da hoće da je se oslobodi. Čitav razvitak Čaplinov (ne samo razvitak njegove filmske umetnosti) gura ga ka pravom realizmu. Socijalna i psihološka produbljenost njegova lika zahteva reč. Groteksni pokret mu je nedovoljan. Maska, koja je poznata celom svezu, koja mu je zatvarala usta, mora da padne.

U idućem filmu će Čaplin progovoriti¹. Čak se i u *Modernim vremenima* jasno vidi kako počinje da se oslobađa stare maske. On retko

¹ U *Velikom diktatoru* Čaplin je progovorio. (Ured.)

nosi svoj polucilinder, štapić skoro uopšte ne nosi, i njegove cipele više nisu tako velike kao pre. I onaj ko je pažljivo gledao pretposlednji kadar gde pored puta sedi s devojkom kraj jarka, mogao je da vidi potpuno nemaskiranog, ne smešnog nego ozbiljnog Čaplina. Pa i u svet on prvi put ne odlazi sam nego sa svojom devojkom.

Prevod: Sonja Perović

Bela Balaš, *Filmska umetnost*, Filmska biblioteka, Beograd, 1957, 133-134. Štampano kao rukopis.



ŠARLO

Prijatelji koje sam imao za vrijeme rata, 1914. godine, nisu nosili za pojasom ni mušketerske sablje ni šubare od medvjedeđeg krzna na glavi, kao Napoleonovi grenadiri. Njihov jezik je bio jednostavan, bez pretjerivanja koja su u to doba svojstvena novinarima. u streljačkim rovovima nisu se čule riječi kao što je „Boche” (Boš – pogrdan izraz za Njemce), ali sam zato češće čuo riječ „bonhomme” (Bonom – dobar čovjek). Otkud takvo istrajavanje n pojedincu, pitao sam se. Nijemce smo tada krstili sa Fric (Fritz) i otuda je konačno nastao izraz „fridolin”.

Moj boravak u streljačkim rovovima dokrajčilo je njemačko tane. Rana koju sam zadobio na nozi imala je velike posljedice: od nje se nikada nisam oporavio. Čitav svoj život sam hramao, ali na neki paradoksalan način, smatrao sam to prednošću: šepavac ne gleda na život iz iste perspektive kao onaj koji ne šepa. Ja sam kreirao sa svojim nogama isto kao sa svojom glavom, i tako su posljedice ove rane, koja nikada nije zarasla, prije četiri godine prekinule moju karijeru kada sam imao 75 godina, a ja sam imao osjećaj da je ta moja karijera tek počela.

Nakon nekih lutanja, dospio sam u posadu bombardera, gdje sam se sprijateljio sa izvanrednim mladim čovjekom. On je bio sin čuvenoga profesora Riea (Rihet), nobelovca i pronalazača anafilaksije. Moji drugovi i ja slijepo smo se divili profesoru Rieu. Ni jedan od nas nije zna šta znači anafilaksija.

Kada se Rise vratio sa jednog odsustva, pričao mi je: „Moj otac me je poveo da gledam film koji je snimio jedna fantastičan glumac. – On tvrdi da je to najbolji komad koji je on video posljednjih godina. Ovog glumca stavlja on iznad Sare Bernar (Sarah Bernardt), iznad Lisjena Gitrija (Lucien Guitry) i drugih zvijezda. Glumac se zove Šarlo”. I Rie je tada objasnio da ovaj Šarlo vraća dramsku umjetnost na danas zaboravljenu jednostavnost, uvodeći u igru samo osnovne osjećaje: strah, glad, zavist, radost, tugu.

Kada sam dobio odsustvo, otputovao sam u Pariz u namjeri da vidim jedan film toga Šarla. Najprije sam otišao da pozdravim svoga

starijeg brata Pjera (Pierre) koga nikako nisam vidio od izbijanja rata. Jedna njemačka kugla razmrskala mu je ruku nakon čega je otpušten iz vojske. Profesor Gose (Gosset), genijalan hirurg pokušao je transplantacijom kosti iz drugih djelova tijela da mu ponovo omogući parcijalnu upotrebu desne ruke. Nikada se nije potužio. On se nada da će, zahvaljujući Goseovom umjeću, moći nastaviti da se bavi svojim pozivom glumca. Poslije su mu na ruku stavili posebnu protezu. Znao je prilikom kojih pokreta se može vidjeti njegovo oštećenje ruke i izbjegavao ih je.

Bio je oženjen glumicom Verom Seržine (Vera Sergine). Još nisam ni skinuo kaput i kapu, već me Pjer upitao: „Jesi li video Šarla?“ Ja sam mu rekao šta o njemu misli profesor Rie. „To me ne čudi“ – rekao je on – „veličina privlači veličinu“. Mi smo zajedno pogledali u jednom malom kinu u kvartu Tern (Ternes) jedan kratki film. Bio sam više nego oduševljen. Bio sam oboren s nogu. Doživio sam Čarli Čaplinov (Charlie Chaplin) genije kao otkrovenje.

„Šarlo“ (Charlot) je bilo ime koje su Francuzi dali Čarli Čaplinu. Godinama nisam znao pravo ime svog idola. Jedan škotski oficir koga sam sreo u vozu otkrio mi je Čaplinov identitet. On me je upoznao i sa viskijem svoje zemlje. Oba otkrića su mi pribavila isto ogromno zadovoljstvo. (...) Nakon različitih službi koje sam obavljao, na kraju su me poslali u domovinu. - Moji novi zadaci zadržavali su me u Parizu i ostavljali mi mnogo slobodnog vremena. Sjećanje na Čarlija nije me napuštalo. Gledao sam uvijek ponovo sve njegove filmove kada bi se davali u Parizu i moje oduševljenje nije popuštalo. Počeo sam da se interesujem i za druge filmove. Postao sam strastveni ljubitelj bioskopa. Čarli Čaplin me je obratio- Dospio sam do gledanja tri dugometražne filma na dan; dvije predstave popodne i jedna večernja. Zbog povrede noge nisam bio za duga hodanja. Kino je bilo upravo prava stvar za mene.

(1974)

Prevod s njemačkog: Slobodanka Živković

Sineast, 82, 1989, 7-8.

VEK ČARLI ČAPLINA

Burna vejavica stoleća, razorni vihor veka sa kobnim fijaskom juri u vremenu i prostoru, odvlačeći sa sobom i sve nas koji smo se zadesili u tom vremenu i tom prostoru. Vetar Istorije, dižući oblak prašine – a mi smo te čestice – neumoljivo vuče države, događaje, sudbine prema novoj granici. Dakle, XX vek je pri kraju, možemo da svedemo preliminarne rezultate. Vek je prohujao kao vazdušni vrtlog i pokazao se kao najbujniji u progresu nauke i tehnike, ali i verovatno i najpoznatiji po surovosti i nasilju. Ako bacimo letimičan pogled na red datuma XX stoleća, pokazaće se da je Istorija pomešala veliko i ništavno, blagorodno i prestupno, vrhunce ljudskog duha i ponore ljudskog pada. Ali niskog, krvavog, podlog, svirepog, nemilosrdnog, gnusnog, mučnog pokazalo se u životu naroda neizmerno više. Naš vek – to je epoha tragičnih kataklizmi i katastrofa: narodnih stradanja, pomame stihija, razornih ratova, nemilosrdnih revolucija, globalne gladi, užasavajuće bede, besmislenog terora.

Ono što je otkrivala nauka koristilo se protiv života. U prvom svetskom ratu na ljudima su isprobana dostignuća ne samo avijacije, već i hemije. Zatim je razbijen atom i to je rezultiralo bombardovanjem Hirošime 45-e, a kasnije tragedijom Černobilja. U našem apokaliptičnom stoleću mnogo miliona ljudi je ginulo prinudom, prevremenom, nasilnom smrću.

Pokušaćemo da se setimo događaja koji su doveli do naročito krupnih gubitaka i žrtava.

Prvi svetski rat kao prethodni englesko-burski i rusko-japanski; tri ruske revolucije i četvorogodišnji građanski rat u Rusiji; pokolj Jermena od strane Turaka; glad u Povolžju 1921. godine; velika depresija u Americi 1929. godine poklopila se sa ratom staljinističke vlade protiv sopstvenih seljaka; „vartolomejske noći” hitlerizma; još jedna skrivena, tajna, neobjavljena glad u našoj zemlji koja je 1932-1933 godine odnela milione života; agresija nemačkih i italijanskih fašista protiv Španije i Abisinije; nečuvveni obračun staljinističke klike sa

svojim narodom krajem 30-ih; masovno uništenje Jevreja od strane Hitlera i njegovih pomoćnika; drugi svetski rat, koji je po broju pobijenih i unakaženih fizički i moralno premašio sve prethodne ratove; takozvani „mali” sukobi, ratovi, konflikti – u Koreji, Vijetnamu, u Avganistanu, u Mađarskoj 1956. godine, između Izraela i arapskih zemalja, između Irana i Iraka; da dodamo trajnu bedu i glad u Aziji i Africi, beskrajna stradanja Etiopije, Libana, Olstera.

Svakoga dana ljudsko bezumlje i netrpeljivost donose mnogobrojne žrtve „veku-vučjaku” po proročkim rečima O. Mandeljštama...

Na čelu svakog istorijskog vrtloga stoje ljudi, lideri. Ako se setimo giganata našeg stoleća, onih koji su odredili najvažnija pomerenja vremena, među njima će se naći i geniji dobra, kao i geniji zločina. Ovde su i Tolstoj i Lenjin i Ajnštajn i Gandi i Hitler i Staljin i Mao Ce Tung i Dizni i Saharov i Hemingvej i Gorbačov i, naravno, Čaplin.

Čarli Čaplin je za mene i, mislim, za većinu stanovništva planete, bezuslovno genije, i baš genije dobra.

I ako se u okrutnoj melodiji XX veka mogu čuti i note samilosti, ljudske topline, saosećanja sa siromašnima i poniženima, to je neosporna zasluga velikog klovna. Da nije postojala Čaplinova umetnost, stoleće bi bilo još čudovišnije, još krvožednije. Ne postoji, na žalost, aparat koji bi mogao da izmeri dobrotu, saosećajnost, srdačnost, razumevanje bližnjih, to jest ona osećanja koja su filmovi malog Čarlija posejali u ljudskim dušama. Broj njegovih gledalaca se ne može izračunati. Mislim da je to mnogo milijardi. Jer se pokolenje za pokolenjem u raznim zemljama, dižući glave ka ekranu smejaloo, obamiralo, lilo suze, bilo ushićeno, navijalo za malog, smešnog, nelepog, bespomoćnog čovečuljka tužnih očiju. I upijalo pri tom ljubav i nežnost prema celom čovečanstvu, jer su se u Čaplinovim filmovima slili u jedno najveće umeće i najviši humanizam.

Komedija kao žanr uvek je demokratska, jer svoje poreklo vodi od pijačnih prizora, vašarskih lakrdija, uličnih lakrdijaša i putujućih komedijanata, koji su uveseljavali „svetinu”. Baš tamo, u pijačnoj galami i gužvi rođeni su omiljeni narodni likovi, naizgled glupi, a ustvari pametniji od ostalih. Sa improvizovanih podijuma komedijaša, klovnovi, mimičari pevali su, govorili, pokazivali smešnu i gorku istinu. I uprkos batinama i poniženjima su uvek pobeđivali siroti i ubogi. Panč,

Polišinel, Petruška, Kašparek, Nasradin-Hodža, Hansvurst. Kroz te junake ispoljila se neuništiva težnja naroda za pobedom nad nepravdom, ugnjetavanjem, obespravljenošću. Humor raznih nacionalnosti, kao svojevrstu zaštitu sačinio je prividnu budalu. Čaplin je, naravno, svojevrstni naslednik svih tih narodnih likova.

Pa kakva je to pojava, fenomen zvani „Čaplin“?

Sabiraka je veoma mnogo.

Organska legura takvih scenskih umetnosti kao što su cirkus, lakrdija, pantomima, mjuzik-hol, uz umetnost kinematografa – to je Čaplin.

Film je, kao što je poznato, kolektivna umetnost. U Čaplinovim filmovima autor sižea, scenarista, režiser, tumač glavne uloge, kompozitor, producent je jedan čovek. To je Čaplin. Po svoj prilici toliko različitih profesija u jednoj ličnosti nema analogije u istoriji kinematografije. A treba dodati da je „Svaki“ od tih profesionalaca blistavo talentovan.

Čaplin je praroditelj tragikomičnog žanra. Mogućno je da je i pre njega bilo pokušaja da se u jednom delu objedini smešno i tužno, veselo i žalosno. Ali samo je Čaplinu pošlo za rukom da to postigne na tako besprekoran način. Spajanje dramskog, a ponekad i melodramskog sižea sa komedijskom interpretacijom, sjedinjavanje komičarske ekscentrike sa tužnim, tragičnim scenama bila je novina u umetnosti. I nije bilo slučajno da su se gledaoci Čaplinovih filmova kidali od smeha, a u očima su im još blistale suze od prethodne epizode. I stvarno, ako razmislimo, svi njegovi sižei nipošto nisu bili komični, pre dramatični, često sentimentalni.

Mališan – majka koja napušta dete i prosjak lutalica koji zamenjuje detetu i majku i oca i čuva ga od užasa života.

Svetlosti velegrada – prosjak odbačen od društva zavoli slepu cvećarku, čini sve da pribavi novac za operaciju koja će devojci vratiti vid, a ona se užasava kad ugleda svog dobrotvora.

Moderna vremena – Čovek bez posla spasava siroticu od progoneja policije i pokušava da je učini srećnom.

Pilgrim – Zbog ljubavi varalica stupa u sukob sa banditima, ali bude policijski proteran iz zemlje. I simbolično finale: Čarli korača

zamišljenom linijom granice između SAD i Meksika, uskom trakom ničije zemlje, jer za njega – poniženog, jadnog, povređenog – nema mesta na našoj planeti.

Demokracičnost stvaralaštva – i to je Čaplin. Njegovi junaci su – vojnici, ljudi bez posla, skitnice, kelneri, tragači za zlatom, radnici, ali najvažnije kod njihovih likova nije profesija, ni dužnost, ni zanimanje, već to što su svi Čaplinovi junaci u suštini gubitnici, ljudi neprilagođeni neprijateljskim uslovima života. Herojska borba Čaplinovog neherojskog junaka usmerena je na dostizanje najprimitivnijih stvari, neophodnih za preživljavanje: krova nad glavom i komada hleba. A neprijatelji baksuznog nesrećnika uvek su policajci, fabrikanti, majstori, načelnici, bezdušni lakeji, trgovački pomoćnici, gazde, snažni obijači, špekulanti, oficiri. I u tim bitkama Čarli uvek gubi – prete mu batine, zatvor, nesreće, rastanak sa dragom, glad. Čaplinova simpatija je uvek na strani obespravljenih i to čini njegovu umetnost narodnom, voljenom, privlačnom za mnoge milione ljudi. Saosećanje sa nesrećnicima, iako ponekad i ironično – lajtmotiv je svih Čaplinovih filmova. I u tome je, takođe, fenomen većitog uspeha njegovih filmova.

Evo šta je o Čaplinu pisao moj učitelj, sjajni režiser Grigorij Kozincev:

„Najglavnija crta malog čoveka kojeg je Čaplin stvorio to je težnja ka sreći, a sreća je za njega povezana sa dobrom. On obavezno mora da dâ jedinu suvu koru hleba nekom još slabijem od sebe. On obavezno mora da zavoli nekoga prostom i ne lepom ljubavlju. Da udesi nečiju sreću i u toj udešenoj sreći da dobije i svoje malečko mesto. Sreća – to je ljubav prema bednom odbačenom detetu, mogućnost da se vrati vid oslepeloj, želja da povrati razuman život radnom čovečanstvu. Po tu sreću korača velikim putevima života, dižući prašinu svojim smešnim cipelama, mali čovek...”

Čaplinovoj ličnosti je strano osećanje zlobe. Čak kada se i ljuti u nekim filmovima, to nije odvratno, nego smešno, zabavno, simpatično. Ma kako to paradoksalno zvučalo, kada je Čaplinov junak ljut, on nije zloban, ipak je privlačan. Mali Čarli je čovek pun poverenja, lakomislen, nije zlopamtilo. On veruje u svaku iluziju, naivan je kao dete, u ispoljavanju svojih osećanja katkada se čini primitivnim, izvornim čovekom. Raduje se tuđem uspehu, nije koristoljubiv, zanesen je, on

je veliko, večito dete. Ali uz to u njemu je mnoštvo vrlina, samopoštovanje. Setite se kako kicoški, može se reći, izveštačeno on popravlja manžete svog ubogo iscepanog sakoa, kao da je na njemu skupi smoking. Uopšte, glavni Čaplinov način je – nesklad. Nepodudaranje cilja, po pravilu elementarnog i najzamršenijeg načina njegovog dostizanja, junakove rite dolaze u protivurečnost sa njegovim prefinjenim manirima, neadekvatnost zamaha i udarca, zaleta i skoka, napora i rezultata. Na taj način se veoma često postiže komični efekat sa nekim gorkim ukusom posle svega.

Čaplin je veliki satiričar. Evolucija njegovih umetničkih pogleda se lako prati. Isprva zabavljač, čisti humorist, koji želi da razveseli, nasmeje publiku. To je rani Čaplin nemih kratkometražnih filmova. Na granici 10-ih i 20-ih godina u filmovima se pojavljuje socijalna kritika. Čaplinovi filmovi počinju ne samo da zasmijavaju, već i da vređaju. Dalje sleduju vrhovi njegovog stvaralaštva – tragikomični filmovi *Zlatna groznica*, *Svetlosti velegrada*, *Moderna vremena*. Ovde gledaoca i tišti u srcu i rađaju se gorke misli o nesavršenosti sveta, o nepravdi, o surovoj obrnutoj strani progresa. U tim trakama Čaplin je ne samo umetnik, nego i filozof, mislilac.

Demokratska suština Čaplinove prirode dovodi ga aktivnom anti-fašizmu. Rađa se pamflet *Veliki diktator*. Taj film je stigao na ekrane u početku drugog svetskog rata. Sličnost Čaplinovog junaka sa umobolnim firerom nije izazvala sumnje. Ovoga puta satira velikog majstora nije bila apstraktna, uperena ne uopšte protiv socijalnih rana i grimasa društva, ona je tačno ciljala u tamno smeđu kugu i njenog lidera monstruma. Ne znam kako se poneo Adolf Hitler prema delu u kome je bio stavljen na porugu celom svetu. U svakom slučaju Čaplin je ostao u životu, i, koliko ja znam, nije bilo pokušaja atentata na njega od strane podivljalih fašističkih obožavalaca firera.

Zanimljivo je nešto drugo: naša zemlja (SSSR – *prim. R.L.*) je pre rata kupovala filmove svetskog komičara. Sećam se, u detinjstvu sam gledao u bioskopima i *Svetlosti velegrada*, i *Moderna vremena*. Ali *Veliki diktator* nije bio kupljen. Nisu ga prikazali narodu koji je u to vreme bio u očajničkom okršaju ne na život, već na smrt sa fašističkom vojskom. A Čaplinov film bi pomogao borcima. On je neprijatelja lišavao ugleda, uništavao ga smehom, ubijao na mestu. Ko je

zabranio Čaplinov antifašistički film? Da li sam Staljin, kada je video da neke analogije mogu da asociraju na njega? Ili neko od odanih prirepaka? Ne znam. Ali pada mi na pamet strašna zaverenička misao: „A šta bi bilo da je Čaplin u tom filmu imao drugačiju šminku? Šta kada bi Čaplinov junak bio u šinjelu, čizmama, nosio bujne brkove i pušio lulu? Kako bi u tom slučaju tekla dalja sudbina velikog majstora? Pa Staljin nije priznavao granice u uništavanju neprijatelja. Nije priznavao ni slavu, ni ime, ni genijalnost. Time ne želim da kažem da je Staljin bio gori od Hitlera. Obojica su gori! Ali to je tako, upoređenje nema smisla.

Istina, i kasnije naša zemlja nije kupovala filmove velikog majstora. Mi smo se upoznali sa filmovima *Mesje Verdu*, *Kralj u Njujorku*, *Grofica iz Hongkonga*, *Svetlosti pozornice* sa zakašnjenjem od deset do dvadeset godina. Objašnjavali su nam da su Čaplinovi filmovi veoma skupi, da za cenu koštanja jednog filma može da se kupi desetak drugih. I ti „drugi” su se kupovali. Država se natapa inostranim jevtinim u svakom smislu filmovima, mozak gledalaca je kljukan komercijalnim besmislicama, a filmove koje je gledao ceo svet, naš narod nije video. U suštini, narodu su ukrali Čaplina. Jer filmove treba gledati onda kada se snimaju, a ne decenije kasnije. Svaki film je dete vaš svoga vremena i deluje u njegovom kontekstu.

O Čaplinu je napisano veoma mnogo i teško da sam mogao da kažem nešto novo. Ali ja nisam postavljao sebi tako složen zadatak. Jednostavno sam želeo da još jednom kleknem pred genijem koji je 1989. godine napunio sto godina.

Čaplin je veliki glumac, veliki režiser, sjajan scenarista, veoma talentovan kompozitor. Imao je ogroman uticaj na celokupnu umetnost našeg veka, ne samo na film. Setimo se filma *Policajci i lopovi* sa Totom i Fabricijem, *Zakon je zakon* sa Totom i Fernandelom. Oni nose Čaplinovo obeležje, njegovu intonaciju. Očaravajući Lamarinisov *Crveni balon* takođe je film omotan Čaplinovom austom. Pa i čuveni osmeh Kabirijin – Đulijete Masine (Zvali su je „Čaplin u suknji”) teško da bi izašla na svetlo dana da nije bilo glumca Čaplina u pantalonama.

Čaplin je veliki, nedostižan. Učitelj ogromne armije filmadžija. Njegov uticaj se oseća ne samo u umetnosti, već i u životu. On je rastvoren u svemu što nas okružuje. Jednostavno, nismo uvek svesni šta

nas je to zagrlilo, dalo nam nadu, podiglo raspoloženje. A to je nešto što nam je u nasleđe ostavio Čarli Čaplin.

I kroz šarene događaje stoleća, kroz slike nesreća i uspeha, zlodela i tekovina, kroz potoke krvi, na fonu ljudi koji su pružili ruke miru, kao drugoj ekspoziciji, kao odsjaj, kao jedva primetno blistanje, pomaljaju se tragične, prodorne, sjajne oči i nežan, stidljiv osmeh velikog klovna, koji obasjava i greje naš preteći XX vek.

Prevod s ruskog Olga Marinković

David Robin, *Čarli Čaplin, Žizn i tvorčestvo*, Raduga, Moskva, 1990, 5-10. Predgovor Eljdara Rjazanova *Vek Čarli Čaplina*, 5-10, R.L.



ČAPLINOV MIT ZVANI ČARLI

Bio je – i ostaje – mit dvadesetog veka: Čarls Spenser Čaplin (Charles Spencer Chaplin) bez koga bi naša kultura, naš život bili siromašniji, ove bi godine¹ proslavio svoj stoti rođendan. Tim povodom se pojavljuje jedna „definitivna” biografija Skitnice (i kasnijeg multimilionera), one starije knjige doživljavaju nova izdanja – a zatim postoji i upečatljiva Čaplinova autobiografija. Beat Hugi piše o publicističkom raspravljanju povodom „fenomena” Čaplin – i njegovoj analizi.

Još u vreme kad je Čarls Čaplin već davno bio sedokosi starac u stolici na točkovima, bilo je ljudi u Korzije-sir-Veveju, kaže Fric Hircel (Fritz Hirzel) koji su pričali anegdote o svom susedu Čaplinu, izveštavali o ćaskanju preko baštenske ograde i zanosili se ovim ili onim zgodama čovečuljka u velikoj vili, kao da je Skitnica glavom i bradom upravo skrenuo iza ugla. I to je bilo utoliko snažnije zbog toga što oko velikog Čaplinovog imanja u Korzijeju, visoko iznad Lemanskog jezera, uopšte nikada nije postojala neka baštenska ograda. Tamo gore je sve suviše veliko: potrebno je punih tri četvrti sata da bi se to zemljište prepešačilo. Hircel misli da to pokazuje kako se stalno Čarls Čaplin preobražavao u Čarlija, te ga preko imaginarne baštenske ograde tapšu po ramenu. Tu skitnicu, sa malim, crnim polucilindrom, brčićima, prevelikim pohabanim cipelama, jedinstvenim gegavim hodom, štapom. „Zabludom” naziva taj fenomen Fric Hircel, sin jednog slikara iz Sankt Gelena, brat švajcarskog klovn Pika, nekadašnji filmski kritičar, novinar, pisac kriminalnih romana (*Schindelegeti*). I kaže: „Čaplin je uvek bio sasvim drugačiji”.

Hircel slaže nekoliko velikih i debelih knjiga na tu temu po stolu; dodaje debele fascikle. „Bio je sasvim drukčiji. Bio je kameleon.

¹ 1989. prim. R.L.

Jednog minuta ovo, drugog ono, veoma se brzo menjao. Bio je glumac skroz-naskroz. I u privatnom životu. Mogao je da posmatra ljude i odmah da ih imitira. Tako se munjevito uvlačio u najrazličitije uloge, da je to često na njegovu okolinu delovalo veoma frustrirajuće”.

Lilo je kao iz kabla: kao vatom postavljeno, sivo maglovito nebo skrivalo je pogled na Savojske alpe i Lemansko jezero, kada je Hircel 1977. otpočeo izveštaj o obezbeđenju tragova. Za dvadesetak minuta je sahrana, koja je trebalo da se održi u najužem porodičnom krugu, završena u potpunoj tišini; skup kojem nije prisustvovalo više od tridesetak osoba – omanji, pod raširenim kišobranima zbijeni tužni zbor.

Sahranjivao se Čarls Čaplin, 88-godišnjak, preminuo na Božić u četiri sata ujutru. Hircel piše: „Grob je ličio na usamljenu, u osnovi veselo delujuću cvetnu humku, preplavljenu desetinama ruža, ponajviše crvenih”.

Skroz pokisle povukle su se oko podneva i poslednje televizijske i filmske ekipe s groblja u Korzijeju. Prilazili su ljudi iz sela, običan svet, radnik na železnici, pismonoša, domaćice, stariji bračni par, đaci. Neki ljubopitivi osmogodišnjak, s cipelama za gimnastiku, stajao je minutima na kiši, dok mu je voda curila sa čuperka. Sve što je znao o Čaplinu bio je film sa Šarlom, koji je televizija emotivala povodom Čaplinove smrti. Dečko je stajao sam na izgaženoj, raskvašenoj travi, pred gomilom cveća na grobu i pitao: „Da li leži tu dole s brčićima i svojim štapom?”

Mit je preživio svoje tvorce.

Naravno, u Korzijeju, pod zemljom, nije ležala ta skitnica, nikako onaj čovečuljak s brkovima i štapom: takav postoji samo kao senka, kao lik na platnu i pre toliko godina se poslednji put pojavio u jednom filmu.

Čaplin, nemoćan, drhtav, sa bolesno podbulim licem i sedom kosom, pod stalnom lekarskom negom, slabašan, živio je u jednom drugom svetu; u svetu hotelskih apartmana i posluge. Dok se izvan tih zidova, svet držao jednog mita, mita zvanog Čarli, priče o Skitnici, slike toga malog ugursuza, šarmera, koji je elegantnije od svih drugih mogao da se izvali iz teškoća, Čarli – Skitnica: figura s ekrana iznikla je u sopstvenu egzistenciju. Blez Sandrer (Blaise Cendrers), pisac, je tvrdio jednom da su Nemci izgubili Prvi svetski rat samo zbog toga što

nisu poznavali Čarlija. Nasuprot Francuzima, preko puta, s druge strane, u drugim rovovima, gde se svako ko je bio na kratkom dopustu s fronta u Parizu, ojačan najnovijim pričama o drugaru Čarliju, ponovo ušunjavao u rov. I pobedio.

Tamo, u to vreme, nije bio samo čas rođenja filma, već tamo stoji i Čarlijeva kolevka, tamo je i nastao mit.

Do prvog Hircelovog susreta s tom skitnicom došlo je mnogo godina kasnije. Kada mu je otac za Božić poklonio filmski projektor na „ručni pogon” i grubu verziju Franca Karla Vebera (Franz Karl Weber) Čaplinovog *Vatrogasca* (Fireman). „To sam vrteo na stotinu puta, davao ‘porodične predstave’”, seća se Hircel. I seća se još da se njegov otac uvek glasno smejaio na tada još neotesane Čaplinove doskočice i da je majka smatrala da je Čarli suviše grub, a njegova komika preterano žestoka.

Fric Hircel se smeje.

„Za nas u porodici, su smeh, komika, često bili neka vrsta pomoći da se preživi. Tada smo imali poprilično crnih stranica u životu”.

U to vreme su on i njegov brat Pik zajedno razrađivali prve klovnovske tačke, i praktično bili u potrazi za mehanizmima komike. I, naravno, to pronašli kod Čaplina: „Čaplin je najveći komičar ovoga veka. I najfascinantniji. I bio je jedan od onih malobrojnih koji su mogli da čine ono što hoće”.

Hircel nakratko prestaje da priča, razmišlja, i onda mirno nastavlja: „Bio je slobodan čovek, jer je imao pare da sebi može da osigura položaj slobodnog čoveka”. Uz to je bio naš savremenik; poslednjih je godina živeo u Švajcarskoj, što je još više ojačalo Hircelovu želju da posle petnaestogodišnjeg bavljenja filmskom kritikom napiše nešto zaključno, obuhvatno, u formi Čaplinove biografije.

Hircel je 1982. objavio prvi deo svog trotomnog izveštaja o „obezbeđivanju tragova” o Čaplinu. Knjiga je naslovljena *Čaplinove senke* (*Chaplins Schatten*). I, u nedostatku izdavača, on je zajedno s bratom Pikom i drugim prijateljima, istovremeno osnovao izdavačku kuću „Kaleidoskop”, da bi *Čaplinove senke* uopšte i mogao da stavi na raspolaganje čitaocima.

Sada, o stotom rođendanu Čarlsa Čaplina, 16. aprila 1989, hoće da se kao „švajcarski doprinos Čaplinovom stotom” shvati ta knjiga

puna slika, puna priča, to neobično zanimljivo traganje za onim koje baca senku na ekrane, na zidove kao takve. „Tu knjigu nismo nikada u bescenje prodavali. Ona zadržava svoju vrednost. A proizvodni troškovi su već do danas pokriveni”. Sada nedostaje samo novac za dalja istraživanja. O onim godinama posle 1921, onim velikim američkim godinama Čarlsa Čaplina, o kojima se, misli Hircel, može pisati samo u Americi. jer tamo činjenice leže po arhivama, jer se tamo mogu obezbediti tragovi.

Hircel stavlja neku knjižurinu na sto. Čaplin – život, umetnost, ovde još samo na engleskom, a sada i na nemačkom (*Chaplin – Sein Leben, seine Kunst*) u izdanju Diogenesa. „Sigurno bih morao za sledeće tomove da dospem do privatnog Čaplinovog arhiva koji sada još leži u podrumu vile u Korzijeju”, kaže Hircel. Nešto što je njemu i mnogim drugima ostalo uskraćeno. Jedino Dejvidu Robinsonu (David Robinson) i nekoliko godina pre njega, jednom televizijskom posleniku po imenu Kevin Braunlou (Kevin Brownlove) bila su do sada otvorena arhivska vrata, a Robinsonova knjiga o Čaplinovom životu i delu važi i kao autorizovana od strane Čaplinove udovice Une (Oona)

„Robinson je, takoreći, kućni biograf Čaplinovih”, kaže Hircel, i kao dugogodišnji filmski kritičar (Times-a), odgovara naravno i standardu Čaplinovih. Robinson je navodno po mišljenju mnogih tako već napisao konačnu i zaokruženu biografiju Čaplina, ali, u svakom slučaju, ona je sigurno do danas najiscrpnija. I sigurno pravi biser među svim na brzinu i traljavo napisanih, jeftinim knjigama i Čaplinu koje ne prestaju da preplavljuju tržište. „Mnogo interesantnoga sam našao kod Robinsona. Pri čemu se moja knjiga teško može porediti s tom biografijom. Robinson je filmski kritičar. A ja sam neko ko se i praktično hvata s koštac s komikom. Svesno sam tragao za mehanizmima komike. I za njenim pokretom u Čaplinovom životu. Za sklonošću čoveka da postane komičar, klovn. Robinson je „samo” napisao izveštaj o životu, polazeći od Čaplinovog rada na filmu.”

Jednom, nekoliko godina pre Čaplinove smrti, Hircel se potrudio uostalom da obezbedi termin za razgovor u Korzijeju, napisavši pismo na engleskom, ali bez uspeha. Što se, uostalom, i moglo očekivati, jer su Čaplina više ili manje mučili radi pisanja o njemu, intervjuisali sve dok ne bi izgubio glas, te je to negativno reagovanje više nego razum-

ljivo. Sem toga Hircel je želeo tada da razgovara s Čaplinom o protivrečnostima u njegovoj autobiografiji, hteo da se raspita o tačnim datumima, da dobije bolje podatke o pojedinim doživljajima i događajima, što je u to vreme već svakako bilo nemoguće.

Čaplin se u svojoj autobiografiji (*My Autobiography*) još i sam bavio mitom o Čarliju, pripisivao mitu priče o sopstvenom liku, „zaokruživao” ono biografsko i „ublažavao” gdegod se postojali neki ćoškovi. „Međutim, život, pa i Čaplinov,” kaže Hircel, „daleko je komplikovaniji nego što nam to na izgled 'zaokružene priče' često žele da obmanu”. Nikako ne može potpuno da shvati zašto je Čaplinu to uopšte trebalo, zašto je tako nedolično morao da postupi sa sopstvenom biografijom. „Zašto je morao da se toliko preterano šminka?” I to on, Čaplin, smešno kasno unapređen u viteza, ser, večiti Londonac, milioner, zašto je morao da izmišlja priče? „Setimo se njegovog opisa pogleda punog suza,, piše Hircel u *Čaplinovim senkama*, „kada njegovoj majci pri nastupu u mjuzikholu otkazuje glas, tako da mora da se povuče s bine, dok njen mališan, upravo petogodišnjak, istupa pred publiku čije je simpatije odmah osvojio songom Džek i Džons: „Jack Jones, you'd know 'im/if you saw 'im/'round about the market place”. Olderšot 1894: to je, kaže, za njega bio prvi, a za njegovu majku poslednji nastup na sceni. I šta da pomislimo o toj priči kada smo slučajno naišli na pozorišni program u kojem se mis Lili (Lily) Čaplin pojavljuje 1896. u „Hatgham Liberal” klubu, dve godine posle svog navodnog silaska s pozornice?

Hircel to naziva mit „sa sporednim odajama”. A upravo su te sporedne odaje veoma zanimljive. I, prema mnogim izveštajima o posetama u velikoj kući Čarlsa Čaplina, nisu otvarane. Ili bile tek pomalo odškrinute. Na primer, „odaje” glavnog sluga, sekretara, poslovođe, Čaplinovih predstavnika za štampu, asistenata režije, svih onih „aminaša” koje je okupio oko sebe, i kao zaštitnike od javnosti, od neizmerne popularnosti, od reakcija koje je bez pogovora morao stvarati dobro negovani mit o Čarliju. Ili „odaje” mnogih žena u Čaplinovom životu, tih stvorenja sličnih Loliti koje je, neretko, kao i druge prijatelje, dalje vodio na svom platnom spisku, dugo posle zajedničkog života, ljubavne veze ili saradnje. Hircel: „Njegova naklonost prema bićima sličnim Loliti nije retko bivala i sudbonosna. Često je to bilo i veoma

skupo. Dva puta je Čaplin, preko noći, iz montaže u studiju morao da se krije u hotelsku sobu u državi Juta, iz bojazni da mu u Kaliforniji s njenim restriktivnijim zakonima o razvodu ne uzapte film”.

Ili, onda, one sporedne „odaje” u kojima Čaplin satima svira čelo, sedi za orguljama, danima, usamljen i ućahuren ne dozvoljava da ga posete, da bi, s vremena na vreme, nekoliko sati kasnije, opet, na nekom holivudskom prijemu izigravao gransenjere ili da bi na nekom maskenbalu izveo nešto jezivo. Pa bilo to u pozi Napoleona koga je, izgleda, veoma poštovao. „Sigurno je imao slabost prema hororu, prema horor-pričama”, kaže Fric Hircel, a to je, opet, veoma povezano s komikom. Jer smeh i užas su blizu, veoma blizu jedno drugog. I Hircel vidi u tome ključ Čaplinove komike, komike po sebi: u užasu, u strahu, u depresiji.

„Smeh je jedna mogućnost da se prevlada strah. U tragedijama, junakinje, kada se ubijaju – stoje, a zatim se skljojaku. U komediji možeš da im poturiš stolicu, pa mogu da sednu i – ne umiru. Ovde je prelom, tu doživljavamo, i kod Čaplina, uvek osećanje, ganutost. A onda smeh. Taj smeh nije „nabačen”, nisu to nikakve konfete, to je oslobađajući smeh, sporedne vrste kriz koje se spasavamo od užasa. Kod Čaplina sam uvek imao utisak kao da ga je to moralo spopasti u nekom trenutku njegovog detinjstva, koje u čuvenih šest prvih godina i nije bilo tako loše kako se to često misli. Tada mu je nešto u duši ostavilo duboku napuklinu. Bio mu je potreban smeh da to savlada. I zato je angažovao sav svoj šarm koji je imao od ranije.”

Smeh kao sredstvo za preživljavanje u svakodnevicu, ali i profesionalan smeh kod Čarlija na pozornici i u filmovima. Čaplin je ta sredstva za preživljavanje pretvorio u životni poziv: postao je klovn. I svima onima koji se još i danas hrane mitom o Čarlju poklonio je smeh. U stotinama filmova. U stotinama sporednih „odaja”. I sam se do kraja grčevito držao toga mita. Kao milioner pred čijom bi gospodskom kućom mala skitnica Čarli, visok 162 centimetra – kao i njegov tvorac, uskoro uzalud zvonio. Možda, jer je Čaplin upravo tada, odmah posle ponoći na Beverli Hilsu, upalio reflektore na svome igralištu da bi s jednim budućim filmskim junakom, a koga će sledećeg jutra već zaboraviti, igrao tenis. Čaplin je bio izvanredan teniser. Ili

zbog toga što je sedeo upravo za orguljama ili s piscima i intelektualcima uz piće raspravljao čitave noći.

„Ne radi se eventualno o tome”, odmahuje rukom Hircel predostrožno, „i treba da se čuvamo da ne padnemo u moraliziranje. Jednostavno sve to treba ostaviti onako kako stoji. I ne sme se – kontradiktorna postavka mnogih biografa – nikada verovati da smo shvatili život nekog drugog, niti da ga možemo objasniti. Sam Čaplin nije nikada shvatio svoj život. Pa kako onda to možemo mi?” Verovatno treba postavljati pitanja, i povremeno, davati više mogućih odgovora i onda ostavljati te odgovore i kao balast i kao protivurečnosti, pa kako ona jedina, čista istina ne postoji, to ćemo sobom vući pri dugom kretanju kroz sporedne odaje mita zvanog Čarli. „Strah me je od reči genije”, kaže još Hircel, „ne kazuje mi mnogo, i ne verujem da je Čaplin uvažavao taj pojam. Ono ‘ser’ mu je bilo važnije. Za mene je on najveći klovn ovoga veka. Etiketa ‘genije’ Čaplinu nije potrebna.

Prevod s nemačkog Borivoj Kaćura

Naslov originala: Beat Hugi, *Chaplin's Mythos namens Charlie*, objavljeno u Bücherpick, Bern, 1, 1989, str. 18-22.



ČAPLIN - KRETANJE NAVIJENE IGRAČKE

U Čaplinovim filmovima nema psiholoških sukoba, sukoba ideja, jer u njegovih ljudi i nema psihologije. Oni imaju samo tijelo, divlje, goropadno, surovo tijelo, pa su i sukobi sasvim tjelesni. Sudaraju se tijela o tijela, direktno i brutalno, lupaju se međusobno i ruše, padaju i ustaju... Uopće, Čaplinovi su filmovi puni padanja, udaraca, batina, bubotaka i svakovrsnih zlostavljanja tijela. A kroz to nisko i surovo mučilište prolazi pjesnički uzvišeno sanjarska pojava skitnice s naivnom dušom djeteta, koje pogledom punim povjerenja gleda u život pred sobom. No život je pun podmuklih zasjeda..., ali Čarli na uvrede odgovara uvredama, na udarce dvostrukim udarcima, i dobro je rekao neki pisac, da nas Čarli osvećuje za sve udarce nogama, koje nismo odrapili u stražnjicu nekim ljudima.

Samo čovjek, koji je jednom napisao. „U onim dalekim danima borio sam se s glađu i sa strahom od sutrašnjice, s neprestanim strahom od sutrašnjice. Nikakav prosperitet neće me nikada moći osloboditi tog straha. Ja sam kao čovjek, koji je opsjednut nekim duhom, duhom siromaštva i nevolje”, samo takav čovjek mogao je s onoliko superior-nog sarkazma i groteskne elegancije prikazati glad u filmu „Potera za zlatom”. Čarli kuha jednu od svojih glasovitih cipela, kao staru i tvrdu kokoš, negde u snježnim pustinjama Aljaske i zatim je s brižljivom delikatnošću domaćice servira dobroćudnom velikom Džimu, koji od gladi halucinira i gotovo postaje ljudožder. Glad, koja ih je povezivala kao zajednička sudbina neposrednim ljudskim vezama, najednom pokazuje svoje zversko lice i povezuje ih odnosima, kakvi postoje između životinje i njezina plijena.

Čaplin je jednom rekao o sebi da je „sentimentalna lutka”. Možda je istina što kaže o njemu Pjer Lepron, da se Čaplin čuva te svoje sposobnosti (tj. da bude sentimentaln), kao neke slabosti. („U njemu ima tvrdoće senzibilnih ljudi, kao i smionosti bojažljivih”), no njegov Šarlo je doista slika sentimentalna čovjeka, koji se obukao u automat. Njegov hod – to je kretanje navinute igračke, pingvinsko kretanje

lutke, jedna mehanika, koja je neizbježno podvrgnuta principu inercije. Šarlo trči i treba da zaokrene za ugao, no zbog inercije tijelo ga zanosi u pravcu kretanja, i da bi smanjio brzinu, on poskakuje na jednoj nozi, zatim drugim nogom okreće nogu na kojoj stoji, kao kormilo, da bi tijelu dao drugi pravac. No koliko god je podvrgnut svim zlostavljanjima mehanike prostora, isto je toliko izložen surovj uvjetovanosti društvenog mehanizma. Dovoljno se sjetiti prizora iz filma „Moderna vremena”.

„Oko Čarlija svijet stvari oživljuje kao uslijed kakve magije” (Lepron) i kroz tu šekspirovsku fantastičnu furiju, umjesto okretnog nestašluka malog vilenjaka, kreće se groteskna nespretnost čovjeka-automata koji pravedničkim očima lutke gleda u prostor pun podmuklih zasjeda.

(1962)



MOTTO
Čarli ČAPLIN

ŽELJA ZA REŽIJOM

Bili smo na okupu već u osam sati. Pošto nisam znao šta da radim, sedeo sam u svom boksu bez šminke. Senet promoli glavu kroz odškrinuta vrata.

- Čarli – reče Mak – hteo bih da razgovaram s tobom. Slušaj, reče mi toplo, začuđujuće prijateljski – Mabela te mnogo voli, svi te mnogo volimo i mislimo da si izvanredan komičar.

Iznenaden ovom iznenadnom promenom, počeh odmah da se topim.

- Čujte, ako biste mi dozvolili da režiram lično, ne biste imali nikakvih briga.

Mak je trenutak razmišljao.

- A ko će platiti troškove za film ako ga nijedan distributer ne bude hteo?

- Ja – rekoh. – Položiću hiljadu pet stotina dolara u banku. Ako se film ne proda, novac je vaš.

- Imaš li scenario?

- Sigurno, koliko god hoćete.

Bio sam ipak iznenaden naglom promenom raspoloženja mister Seneta. Prave razloge saznao sam tek nekoliko meseci kasnije: Rekli su mi da je nameravao da me otpusti krajem nedelje, ali je sutradan posle moje svađe s Mabelom primio telegram iz Njujorka u kome je pisalo da što je moguće pre snimi još filmova sa Šarlom – pošto postoji velika potražnja.

Iz autobiografije „Moj život” Čarlija Čaplina

Književne novine, 919/920, 1995, 27.

RAZMIŠLJANJA O ČAPLINU

Kada je mala ulična plesačica počela da nastupa u krčmi njene stvari krenule su nabolje i ona se lepše obukla. Čarli izlazi iz zatvora i sreće svoju drugaricu. Kakav žaket! Kakav šešir! Kakav neobičan šešir! Čarli je oduševljen. On čak želi da vidi kako izgleda šešir odozgo. Hvata se za kraj tog šešira i privlači ga sebi da bi doznao šta je to tamo na vrhu.

Ponekad se čini da se Čaplin obraća deci. Šta će se desiti ako uđeš u poslastičarnicu i poručiš šta hoćeš – a nemaš novaca! Ta misao pada na pamet svim dečacima. Čarli je ostvaruje. I u toj sceni pojavljuju se deca, dva dečaka.

U njegovim filmovima ima elemenata bajke. Oni su neuhvatljivi, ali su prisutni. Eto, on sedi na stepeništu. Gore je prizor. U njemu je saksija sa cvećem. Zatim se Čarli penje na bure i zaviruje kroz prozor. Nikoga nema unaokolo. Smešni čovečuljak stoji na rubu bureta.

Te su scene jednostavne i naivne, a videti ih mogao je umetnik koji ne zaboravlja bajke.

U Čaplinovom filmu koji se na engleskom zove Kid¹ učestvuju staklar i dečak. Oni su bez novaca. Kako da ih nađu? Dečak ide napred i iz pračke gađa u prozore. Iza njega staklar Čaplin nudi svoje usluge.

Ima nečeg zajedničkog između Čaplin i Andersena.

U čemu je čar Čaplinovih filmova? U tome što u njima dolaze do izražaja vrlo privlačna duševna svojstva samoga Čaplina.

Vidimo Čaplinovu ljubav. Ona je uvek čista. U Novim vremenima je scena u kojoj Čaplin i devojka ostaju preko noći sami u robnoj kući. Devojka legne u postelju. Reklo bi se, sve je dozvoljeno. Noć. Fantastičan sticaj okolnosti. Sve je kao u snu. Ali Čaplin ne dotiče devojku. Naprotiv, on čak sebi postavlja prepreke. U okolnostima u kojima je sve dozvoljeno, jer će ionako doći vreme buđenja, Čaplin

¹ Dete. – Prim. prev.

stavlja devojkju u postelju odevenu, čak više od toga – još je umotava u mantil.

Kako se odnosi Čaplin prema ženi moguće je zaključiti već i po onoj sceni iz *Svetlosti velegrada* u kojoj Čaplin na stepeništu, pritiskajući šešir na grudi i gotovo klekavši, kao mladić iz stihova nemačkih romantičara ili iz Šubertove muzike, smerno i zaneseno ljubi ruku svoje dragane.

S likom žene Čaplin sjedinjuje cvet. Puna je poezije scena u *Svetlostima velegrada* kada Čaplin, naslutivši da je devojkja slepa, prinosi njenim očima cvet. U umetnosti kinematografije malo je takvih scena.

Finalna scena toga filma prožeta je isto takvom poezijom. Ljubav je ostala bez odziva. Držeći cvet u ruci, Čaplin gleda devojkju koja ga vidi prvi put otkako je progledala.

Zar je moguće voleti takvog? Ne, nije – kao da joj odgovara Čaplin – ja sam skitnica i prosjak.

Zar sam kriva što ste me voleli? Ne, nisam kriva, kao da odgovara devojkja. Niko nije kriv, devojkja ima pravo, Čaplin joj sve prašta. Ali cvet se osipa u njegovim rukama.

Ponekad taj smešan lik postaje otmen. To je ona otmenost koja je svojstvena ponekad siromašnom dečaku kada ide u goste bogatim ljudima – možda je to mali violinist? Isti je kaput na njemu, ali pojavio se beli okovratnik, manžete. Bez obzira što mu je odeća iznošena, ceo izgled čini se vrlo uredan u nezavisan.

Taj lik je staromodan. Negde smo već nailazili na njega. Videći Čaplina nemoguće je ne setiti se ilustracija za Dikensa, Igoa. To nije potpuna sličnost, ali ona ipak postoji: kad se ulična plesačica obukla u novo bila je nalik na Kozetu iz *Jadnika*.

Ničeg zajedničkog sa koloritom savremenog grada nema onaj zaljubljeni par u finalnoj sceni *Novih vremena*, koji se, odmičući putem, sve više udaljava od nas.

Ta težnja da se u jedan umetnički sistem sjedine savremenost i književne uspomene, drage umetnikovom srcu, čine, verovatno, jednu od glavnih teškoća koje stoje pred Čaplinom u savlađivanju materijala.

On ulazi u socijalnu sredinu savremenog kapitalističkog grada celom galerijom likova koji su nekada oduševili njegovu maštu. To su

likovi iz starih knjiga: div, prosjak, slepa devojka, dobar bogataš, lopov, nahoče.

Kad se pred nama dovija film *Svetlosti velegrada*, koji je Čaplin nazvao komičnim romanom, čini se da je kimetograf pronađen još vrlo davno i da je u nizu velikih umetnika devetnaestog veka, koji su pisali o bogatima i siromašnima, bio takođe jedan koji je pravio filmove.

Čaplin vidi svu pokvarenost, sve protivrečnosti kapitalističkog sistema. I u *Novim vremenima*, svom poslednjem filmu, on daje satiru na taj sistem. Interesantno je da je taj film vrlo vedar u poređenju sa *Svetlostima velegrada*. Već i ljubavna tema u *Novim vremenima* zvuči drukčije. Čarli ima drugaricu. Oni su uvek zajedno. verni su drugovi. Čarli izlazi iz zatvora, a devojka ga već čeka, sakrivši se iza ugla. Saučesnici su, spasavaju jedan drugoga. Zajedno se i bore. Glavni im je neprijatelj – policajac.

Na kraju filma devojka se odjednom rastužila. Ona plače. Čarli je uvek bio njen stariji drug. On je jači, više zna; spasio ju je iz tamnice, brinuo o njoj. I videći da je ona umorna i da plače, govori joj: „Pogledaj, ja se smešim. Ne plači, vidiš, smešim se. Nasmej se. no, sve će biti dobro!”

I oni raspoloženi odlaze.

Kuda odlaze? U kakvom filmu će se pijaviti ponovo?

Čaplin ne veruje da čovek može da bude srećan. U *Novim vremenima*, ostavši bez posla, Čarli mašta o lepom životu. Želi da stekne novaca. On i njegova drugarica imaće divnu kućicu. I, gle, ta kućica niče u njegovoj mašti. Ulazi u sobu u kojoj su nameštaj, ćilimi, zavese. I prvo što čini – briše usta zavesom. Znači, nije mu potrebno blagostanje, on se tom blagostanju podsmeva. U istim tim *Novim vremenima* prikazan je srećan bračni par, supružnici koji žive u blagostanju. Prikazani su u ružnim, karikaturalnim tonovima. Govore da se Čaplin sprema da napravi film o sebi. Bio je prosjak – postao je slavan i bogat. Ali to mu nije donelo sreće, pa, odrekavši se bogatstva i slave, ponovo postaje skitnica.

Tako i Čaplin pravi onaj isti nepravilan zaključak kao i mnogi umetnici Zapada. Videći da je čovek nesrećan u kapitalističkom društvu zaključuje da je čovek nesrećan uopšte.

Ali taj umetnik učinio je herojem nezaposlenog radnika. On je shvatio strahote kapitalističkog rada. Video je čoveka koji je postao dodatak mašine. Čaplin je umniji, pronicljiviji i smeliji od mnogih. U tome je jamstvo da će uskoro shvatiti gde su upravo počela stvarno nova vremena.

Jurij Oleša, *Ni dana bez retka*, Kultura, 1964, 77-80.



PRIMERI IZ ČAPLINA

Fibi u ogledalu

Ima na kraju poznatog filma *Sve o Evi* jedna scena u kojoj mlada, buduća glumica proba pred ogledalom blistavu haljinu svoje slavne prethodnice. Ta neuka, plašljiva devojka Fibi našla se pred jednim novim i čarobnim svetom; ogledalo u kome je ugledala svoje lice sastoji se od tri dela, tako da njenu zanesenu, odsutnu iz vremena igru stvarima koje tek ima da dođu, optički zakoni prenose na ogromne prostore. Prvo tri, pa deset, pa ko zna koliko istih ovakvih Fiba ispušta njeno malo telo u neslućene daljine. Takva slika viđena je već u jednoj drugo atmosferi, u Čaplinovom *Cirkusu*. Začarana soba sa ogledalima, u kojoj ni jedan čovek ne ume najtačnije da se odredi, da označi svoje mesto u prostoru, i u koju mali skitnica upada zajedno sa svojim goniocem, ne pomaže mu samo da se ljupkim lukavstvom oslobodi rđavog položaja već na jedan posredan način govori neku svojevrсну istinu o onome što se zatekao u njoj. Postoje ti trenutci kada opkoljen sa svih strana vremenom, nalaziš jedinu mogućnost za spas u razvrstavanju na svoje dvojnike. Mnogi nekakvi ljudi, istovetni s tobom, tek nešto umanjeni, izlaze iz tebe i odlaze ravnomernim koracima na različite strane. U ovom smislu priča o ogledalima jasnije je ispričana kod Mankijevića, ali ima određenu poentu u Čaplinovom slučaju. Postoji jedno međuvreme u kome smo večni. Mnogoljudnost, sračunata za naše neprekidno raspolučivanje i slanje malih surogata ličnosti srcima ostalih ljudi. Soba sa ogledalima tako je soba popularnosti i slave.

Čaplin nije ušao slučajno u ovaj magični prostor. Njegove uvek budne oči postale su značajne za svet zbog lakoće i dubine kojom su umele da gledaju.

Jezik

Čaplinov početak je u njegovom tragičnom raskoraku sa svetom. Mali čovek, koga je on stvorio, temperamentan i usplahiren, inventivan i nežan, dobroćudan i siromašan, čudna je kost u grlu ove civilizacije. Već na svom prvom koraku, onom smešnom *Šarlo se kinematografira*, priliku svoju oseća kao neku vrstu poruge ili smetnje već poznatim načinima života. Trka se odvija, publika bodri svoje ljubimce, tu su i snimatelji koji žele da zabeleže uzbudljive trenutke. Čarlija ne interesuje ništa od svega ovoga. On okreće leđa trci a lice kameri. On ne može da se sviđi snimatelju: i sukob je otvoren. Tako *Šarlo se kinematografira*, ta prva Čaplinova šala ide dublje no što bi moglo da se učini u prvi mah. Na pola puta između kamere i nadolazećeg veka, ostaće on čitavih pola stoleća, a značaj tog dobronamernog naturanja spojiće se sa značenjem filma.

Čaplin nikada ne usvaja stečena iskustva sveta u kome se našao. Njegov Čarli smeje se na mestima, na kojima je prethodni razvitak civilizacije nalagao uzdržavanje a komične strane života čine mu se dosadnim i tužnim. Osećanje stvari i njihova namena nikada mu neće biti pristupačna. Nateran da radi u cirkusu on pokušava da riba pod posut strugotinom a brišući staklo akvarijuma, isto čini i sa ribama koje posle mirno vraća u vodu. Zube i nokte čisti vrhom štapa a pepeo redovno otresa u otvore tuđih skinutih šešira. Banjska masaža kojoj treba da bude podvrgnut, kod njega se pretvara u mučenje, koje je potrebno izbeći pod svaku cenu. Tako dolazi do onog niza komičnih situacija u *The Cure*, gde se lečilište pretvara u rvački ring. U *The Floorwalker*, upućen da održava red u radnji, Čarli će na opšti užas početi da zaliva cveće na ženskim šeširima.

Ali on se ne zadržava samo na nerazumevanju stvari. Situacije u koje stupaju ljudi oko njega, uvek i do kraja će ostati strane tom zalutalom, dobrom duhu ovog veka. U *The Vagabund*, Čarli svira nekoj sirotoj devojci u polju na violini, ali on ne oseća mesto na kome se nalazi i klanja se posle odsvirane tačke kao da se nalazi na koncertnom podijumu. U svom pohodu na opšta mesta života, Čaplin je ispreturao sve odnose i zamenio većinu osnovnih pravila. Jedno od takvih organizovanja odnosa suprotno opštem puls u navika i mogućnosti čovekovih, ono je parče iz *Cirkusa* gde bezazleno i bespomoćno dete hrani izglad-

nele skitnice. Isto će učiniti u *Psećem životu*. Tamo se Čarli trudi da zapuši ruku na daščanom zidu, kako bi se zaštitio od promaje, mada kuća u kojoj stanuje nije ništa drugo do s dve strane tarabom ograđeni prostor bez krova. Nepriznavanje i nepoštovanje udesa u koje uvek upada, jedno je od osnovnih oružja Čaplinovog malog čoveka.

Ima jedna tačka u ovim opisima raskoraka sa opštim rasporedom stvari, koja se nalazi na dobrom putu da stigne u iracionalno. To je priča o Viljemu Telu iz *Cirkusa*, u kojoj Čarli jabuku zamenjuje bananom jer u jabuci nalazi crva. Tvrdoglavo neshvatanje osnovne ideje priče, traganje za nekom novom mogućnošću, sasvim izvan glavne namere, otkriva u malom čoveku senzibilnost koju poseduje pesnik ili dete.

Jedino mesto gde Čarli usvaja nešto od već proverenog iskustva ljudi, ono je, kada prihvata poslovično određivanje potkovice kao znaka sreće onoga kome pripada. Ali način na koji on to priča, pretvara i ovo prividno popuštanje opštim pravilima gorkoj persiflaži. Potkovičica zaista pomaže malom čoveku, ali tek onda, kada je ovaj nedozvoljeno skriva u bokstersku rukavicu i tako postiže odlučujuću pobedu (*The Champion*).

A kao što je u stanju da izmeni odnose i raspored među stvarima, Čaplin je uvek u mogućnosti da promeni namenu suza u našim očima. Upravo izazvane komičnošću neke situacije, one umeju da se ohlade u suze stvarnog bola i tuge. Neka od ovih osećanja može da izazove priča o cipeli iz *Potere za zlatom* a postoji jedan mali red ljudi koji će to svakako osetiti u krajnje tragičnoj sceni crtanja *lica na podu bara* iz istoimenog filma.

Možda je moguće govoriti o nekoj vrsti duhovne čistote, čime se misli na osobinu naivnosti malog čoveka koga gledamo u Čaplinovim filmovima. Taj način nedostatka veze sa spoljnim činjenicama naročito je istaknut u scenama nekih nečasnih poslova, kojima je Čarli prinuđen da se bavi. On nikada ne ume da odredi pravu vrednost stvari. Tako u jednom filmu pokušava da prisvoji prazne police sa kojih je roba već ukradena. U tom smislu odvija se i čitava priča o Čarliju kao lopovu. Zavrbovan od nekog stručnjaka za ovaj posao, mali delija našao se u nekoj zaspaloj kući. Ali on ne ume da iskoristi svoj porok. U početku pokušava da obije klavir, pa kada mu to pođe za rukom,

shvata da dirke nisu prvo što bi moglo da se ukrade, a njihovo slučajno doticanje otkriva ga i budi zaspale ukućane. Docnije, kada mu se kaže da uzme prvu vrednu stvar na koju naiđe, Čarli se dvoumi između nekakvog lončeta i budilnika, da bi na kraju prisvojio buket cveća.

Karakteristično je da njegovo verovanje reči; bilo kojoj vrsti natpisa ili poruke. U *Kidu*, Čarli ne zna šta bi sa nađenim detetom. Očajan je i pomišlja da ga ispusti u ulični slivnik. Ali u tom trenutku nalazi u bankici cedulju i sudbina mališana je osigurana. Na hartiji je ljubazna molba za dobro postupanje s mališanom i Čarli se ovom povinuje bez predomišljanja.

Na ovo rđavo prijateljstvo sa stvarima direktno se nadovezuje izvrsna metaforičnost Čaplinova. Nezadovoljan rasporedom predmeta oko sebe, Čaplin liči na nekoga ko poetskom svojom igrom dovodi do nekih novih vrsta slobode. Ali njegova metaforičnost u poređenju sa istim poslom pesnika, mnogo je delotvornija. Trenuci ovih poređenja znače aktivno menjanje stvari i njihovih imena. Svi predmeti koji se nađu pred njegovom rukom, magično se pretvaraju u nešto drugo. neku njihovu suprotnost, negaciju, karikaturu ili ovaploćenje. U jednom kratkom filmu Čarli nema čime da prekrije sto za obed koji sprema svojoj dragani. Jedna karirana košulja za tren oka se pretvara u čaršav a izraštaji rukava sa strane, u dve veoma brižljivo savijene salvete. Čudesna je priča o časovniku u *The Pawnshop*. Nekakav čovek predaje Čarliju u ruke budilnik koji želi da založi. Od tog trenutka počinje put ovog sata pod različitim imenima i značenjima, što ih dobija u Čarlijevim svemogućim rukama. Veoma znalački on ga prvo otvara kao konzervu. Iluzija je potpuna na mestu gde Čarli otkriva poklopac i njuši sadržinu. Moć njegovog preobražavanja je toliko velika da gledalac posmatra istovremeno dva predmeta koji sinhrono traju u jednoj stvari: upropašteni sat i mirisno jelo. Docnije, pošto sva sadržina bude istresena na sto i neki delovi, namagnetisani stanu da skakući po astalu, dobija se nova metafora: insekti. Čarli ih brzo smiruje čekićem i posao je završen. Ova anegdota o časovniku inače je i mesto na kome će se više godina kasnije kao i u toliko drugih slučajeva susresti Čaplin i Dizni.

Takve su i scene iz filma *The Adventurer*. Čarli je pobegao sa robije i posle niza neprijatnosti nađen je u ukradenom kupaćem

kostimu, polumrtav na obali. Prihvataju ga neki imućni ljudi i on se sledećeg jutra budi u mekom i udobnom krevetu svojih dobrotvora. Ali ovo blagostanje stilizovano je na takav način da Čarliju prilikom buđenja mora da se otme uzvik straha. Pidžama u kojoj se našao, prugasta je, što zajedno sa šipkama na krevetu čini izvrsnu aluziju na robijaški život.

Kada je već spomenuta reč stilizacija, mora se ovom izrazu dodati ona scena u kojoj gonjen od policije mali delija postaje pokretna lutka na ulazu u cirkus.

Retko dobar *Vojnik (Sholder Arms)* donosi još neke slične elemente. Čarli je u rovu iznad koga zvižde neprijateljski meci. Ali on ih koristi na svoj način. Ako zaželi da puši, on uzdigne cigaretu iznad glave i ona je upaljena. Na sličan način otvara flašu piva. Ima u istom filmu i tragikomičnih elemenata ove vrste. Posle dugog čekanja Čarli je dobio paket. Ali u njemu je tek nekoliko prospekata, sir koji se užasno oseća, i neobično tvrd dvopek. Čarli se doseća. Navlači hitro gas masku i vešto izbacuje sadržinu svog paketa kao bombu u pravcu neprijateljskih redova.

Pa ni tu se ne završava nenadmašna moć preobraćanja stvari pod Čaplinovim rukama. Više no igde to će on postići u čudesnoj *Igri hlepčica iz Potere za zlatom*, čija popularnost ne dozvoljava da se o njoj govori onoliko koliko bi to bilo potrebno a kojom prilikom je ipak neophodno istaći jednostavnost, ljudsko poreklo materijala kojim se ovo postiže.

Sakriven grad u dnu

Pronalazački napredak Čaplinov beleži još jedna scena iz *Cirkusa*. Mali delija, već promašeni i nepotrebni klaun, trpi novi udarac; devojka koju voli, zaljubljuje se u Rekxa, veštog igrača na konopcu. I onda kamera priča ovu anegdotu: u levom uglu slike dvoje mladih zaljubljeno razgovaraju, držeći se za ruke. Sasvim desno, na nekom zaboravljenom sanduku sedi tužni i zapostavljeni Čarli. Ali nemoć njegova doseže tek izvesne granice. Mada sâm, neodlučan i sputan, Čarli ne ostaje dužan svom suparniku. U borbu s njim poslaće svog dvojnika. U jednom trenutku izaći će iz njega neki drugi Čarli, istovetan njemu, tek nešto odlučniji, a onaj autentičan u svojoj

podređenosti, koji je ostao na sanduku, pratiće s intenzivnom pažnjom svaki njegov pokret. Hrabri Čarli, na slici ni malo neravnopravan onom pravom, prilazi suparniku, udarcima ga obara na zemlju, hladnokrvno ga zasipa strugotinom i vraća se polako i dostojanstveno u svoju staru kožu. Istog trenutka začaranosti nestaje, junak nastavlja razgovor jer prekida nije ni bilo a Čarli i dalje tužan i usamljen sedi i posmatra. Ali daleko od toga da je time sve završeno. Pred očima gledalaca postojao je i onaj drugi pa je nemoguće zaboraviti ga.

Komičnom delu iskustva ove scene duguju danas mnogi filmovi među kojima i veoma popularan *Tajni život Voltera Mitija*.

O kontinuitetu

Čarli bi da se ne završi. Ovu njegovu težnju za neprekidnošću izaziva nestalnost ljudi i sveta oko njega. Devojke koje voli, izneveravaju ga; poslovi koje dobija, uvek mu izmiču na najčudnije načine. On bi da se održi u tom svetu stalnih promena i izgubljenog poverenja. Do ovog zaključka dolazi se tek posredno, kroz niz komičnih gesta, kojima se obično zadovoljava prvi zahtev gledalaca. Ova težnja njegova izaziva uvek, kao po pravilu smeh. Jer on ne nalazi pravi jezik za svoju tugu. Taj u suštini *sentimentalni pajac*. Tako, za vreme obračunavanja sa svojim protivnicima on obično čini niz komičnih pokreta sračunatih na proveravanje činjenice da li se devojka, koja obično prati ovakav duel, još uvek nalazi u blizini. Naizgled, slanje poljubaca između dva udarca, čine se superiornošću borca; duboko iza toga, nalazi strah i očaj.

Njegova želja za trajanjem nesmetanim i čistim, najjasnija je u scenama, opet na oko veoma smešnim, neprestanog čišćenja njegovog odela, ma to bilo i u trenucima, čije produžavanje neminovno donosi ponovna prljanja.

Negde ova težnja Čaplin dovodi do paradoksa, do strasne optužbe života u kome se našao. U već pomenutom *Vojniku*, Čarli, vraćajući se umoran sa traže, konstatuje da mu je krevet potopljen kišnicom, koja se tokom noći slevala u zemunicu. Ali želja da stvari idu normalno, onako kako su počele, čini da on ne shvata ovu promenu kao nešto na šta treba obraćati pažnju. Namešta pribrano već mokrak jastuk, leže zatim u vodu i udobno se pokriva, kao da je čitava ta situacija potpuno

razumljiva i kao da načinu na koji se ona odvija nema šta da se prigovori. Tragika, surovost i melanholija, kojima je ispričana ova scena spaja jednim delom njihovog tvorca sa piscem *Procesa*.

Samoća

Čarli je mali čovek među velikim i jakim, lepim i bogatim ljudima. Zato njegova čudna igra koja u svojim pokretima ima nešto od igrača na žici, nesigurnost i dostojanstvo pred opasnostima, nije lišena nekih malih gadosti, ulagivanja i odobravanja. Ali i ovi elementi u mnogome dopunjavaju ličnost, koju je Čaplin darovao našoj civilizaciji. Njihovi koreni nisu u kukavičluku ili podlaštvu; postupci ovi izlaze iz jednog ogromnog napora malog čoveka da shvati i pomogne velikom svetu koji ga okružava. On je taj što, i sam zaljubljen u devojkicu koja voli slikara, počinje da crta nespretno po zidu šupe, kako bi je odobrovoljio.

Povođenje kod Čaplina je one vrste koja se sreće u prirodi. Očišćeno svake veze i smisla za izvlačenje koristi, ono je uvek jednostavno i ljupko, ukradeno iz najsenzibilnijih pokreta biljki, vetrova ili dece. Ovde se pre svega misli na scenu uz *Cirkusa* u kojoj Čarli potrči za igračicom korakom kojim se ona udaljila. Ali smešne geste kojima mali čovek briše nečiji vetrom odneseni šešir, brani nejakom pseto od drugih pasa, ili gladi mesto na nekom čoveku, koji je sam trenutak ranije udario, izgledaju neshvatljive tvrdom i neprobojnom srcu čoveka jedne čelične civilizacije, pa tako gotovo nikada njegov znak dobrote i požrtvovanja neće biti shvaćen u ovom svetu izgubljene iskrenosti.

Samoća Čaplinova je nepresušna. Dovedena do simbola, do golih grafičkih aluzija je u završnoj sceni *Cirkusa*. Šator je oboren i cirkus u kome je Čarli radio, napušta svoje staro mesto. Čarli je ostao sam u krugu koji predstavlja jedini trag starog života, tužne *smese strugotina, smeha i suza*. Onih nekoliko trenutaka koliko Čarli, okružen jasnom linijom praznine, rešava svojoj budućoj sudbini, ako se odvoji u naše davne stvoreni, izvrstan vestern *Tačno u podne* ili tužni De Sikin *Umberto D*, najtačnija je priča o osami, za koju zna film.

Ali ova mala ličnost nikada neće ostati u krugu. Iz ovoga će ga goniti jedan revolt protiv ograničavanja, pa ma bile i granice zla one,

koje će on morati da prevlada. On uvek napušta sve linije i baca svoju simpatičnu, nejaku figuru u nepoznato, strašću istraživača. Poznati pokreti, zagrevanja, kuraženja i junačenja, čest su materijal za završetak njegovog filma. Nešto je još iznad toga. Igra. Ona, toliko tragična u *Poteri za zlatom*, u kući nad provalijom; manje uspela priča o tanjirima koji izmiču u *Useljeniku*, i ona tako prkosna, dostojanstvena i nonšalantna igra na roľsuama nad ponorom u *Modernim vremenima*. Ničega nema nedostižnog za malog deliju, koji u mračnoj samoći poslednjeg sprata jedne robe kuće, u trenutku noći, trijumfuje nečim, sa tolikim osobinama ptice u sebi.

Bez dodira

Postoji jedna kratka scena između Čarlija i Merne, negde na početku *Cirkusa*. Mali čovek čiji pokreti uvek nose sobom toliko teksta, pokušava da objasni nešto devojci, ali ona ne uspeva odmah da shvati, on je primoran da gest ponovi. To, što je jedna gluvonema scena postavila ovo pitanje, možda je zasluga slučajnog nedostatka režije, male pukotine u inače finoj građevini ovog filma, možda ipak, specifičnog načina da se nešto podvuče. Za mene, ova slika donela je čitavu novu mogućnost obraćanja pažnje na nemi film. Nespretnost ili sračunata finesa kazuje mi o nekom odsustvu stoprocentnog razumevanja junaka u neozvučenom filmu, tom životu u razređenoj magli zvukova, činjenicu, koja mi govori ogromno o njegovoj poetičnosti. Ljudi su to dake, koji poput dece ili životinja gledaju jedno drugom u oči i razumevaju tek ponešto od pokreta, mimike i ritma, koji ih ujedinjuje, svet je to nepotrebne doslovnosti, kojom se prodire u nenastanjene prostore sna i poezije. Gde ogromna prostranstva ostaju neobjašnjena i gola u svojoj lepoti a slučajna predstavljaju pravi smisao života.

Posle toga

Na kraju, pokušavam da odredim činjenice, koje je na neki novi način svrstavaju, grupišu u meni. To je onaj ugao gledanja, koji dobijamo u nasleđe od svake umetnosti. Moguće je da Čaplin, smisao njegove poruke ostavljene od trenutnih navala duhovitosti, počinje odsustvovanjem, izlaženjem iz bioskopa. Na novi način u stanju sam da odredim geste ljudi oko sebe; neke od njih bez ključa koga sada

nosim sumanute, pijane i neobrazložene; sitna povlađivanja, meke servilnosti, čine mi se manje grube, čitavi kontinenti ljudskih navika dobijaju tek iza ovog svoj puni smisao. I osmeh onog čoveka razumljiv mi je sada, koga sam uhvatio u nameri da na prevaru izvadi kartu ispred mene. I razloge svih onih pojednostavljenja u odnosima, ustupaka neprijatnostima, neshvatljivih pristajanja na čudne obrte.

Tako posmatranje nekog vidovitog čoveka dolazi preko umetničkog dela u kome je upotrebljeno, u mogućnost da se verifikuje ponovo na izvorima običnih ljudskih postupaka. Krug iskustava zatvara se.

Bora Ćosić, *Vidljivi i nevidljivi čovek*, Jedna subjektivna istorija filma, *Stvarnost*, Zagreb, 1962, 46-54.



UVOD U SIMBOLIKU ŠARLA¹

Šarlo je mitska ličnost

Šarlo je mitska ličnost koja vlada svakim doživljajem u koji je umešana. Šarlo postoji za publiku pre i posle *Policajca (Easy Street)* i *Hodočasnika (The Pilgrim)*. Za stotine miliona ljudi na ovoj planeti Šarlo je junak kao što su za druge civilizacije bili Odisej ili Rolan le Pre, sa tom razlikom što mi danas znamo za stare heroje preko *dovršених* književnih dela koja su konačno zabeležila njihove zgone i nezgone, dok je Šarlo uvek slobodan da uđe u nov film. Živi Čaplin ostaje stvaralac i odraz Šarlove ličnosti.

Ali čime Šarlo toliko privlači?

Doslednost i povezanost estetske egzistencije Šarla očigledno ne mogu da se shvate bez filmova u kojima on živi. Publika ga prepoznaje po licu i u prvom redu po brčićima u obliku trapeza i patkastom hodu pre nego po odelu, koje ni ovde ne čini čoveka. U *Hodočasniku* Šarlo se pojavljuje samo kao robijaš i sveštenik, a u mnogim filmovima nosi smoking ili elegantni frak milijardera. Ali ovi fizički znaci raspoznavanja bili bi od slabog značaja kada pre svega ne bismo nalazili naročite unutrašnje i stvarno bitne konstante ličnosti. One se teže određuju ili opisuju. Mogli bismo da pokušamo, na primer, da to učinimo po njegovom načinu reagovanja na određeni tip događaja. Tako, njemu potpuno nedostaje upornost kada mu svet suprotstavi suviše veli otpor. Onda se trudi da zaobiđe prepreku umesto da je razreši; privremeno rešenje mu je dovoljno, kao da za njega budućnost ne postoji. Na primer, u *Hodočasniku* on podupire oklagiju na polici pomoću boce mleka kojom će morati za koji trenutak kasnije da se posluži. Prirodno, oklagija će mu pasti na glavu. Ali iako mu je privremeno rešenje uvek dovoljno, u datom trenutku on pokazuje čudesnu dovitl-

¹* Odlomak iz *D.O.C. (1948)*.

jivost. Nijedna ga situacija nikada ne zbunjuje. On ima rešenje za sve, mada svet, možda svet stvari pre nego svet ljudi, nije stvoren za njega.

Šarlo i predmeti

Upotrebna namena predmeta poziva se na ljudski red, i sam koristan i smišljen u odnosu na budućnost. U tom svetu, našem sveti, predmeti su manje ili više celishodna oruža usmerena ka određenom cilju. Ali predmeti ne služe Šarlu kao što služe nama. Kao što Šarla ni društvo nikada ne prima potpuno, već privremeno i samo u slučaju nekog nesporazuma, svaki put kada on hoće da se posluži nekim predmetom u skladu sa njegovim, to jest društvenim načinom upotrebe, ili to čini sâm sa smešnom nespretnošću (naročito kada je za stolom) ili, u krajnjem slučaju, sami predmeti to svojevoljno odbijaju. U *Danu uživanja (A Day's Pleasure)* stari Ford prestaje da radi svaki put kada on otvori vrata. U filmu *Šarlo sahranjuje svoj momački život (One A.M.)* krevet na opruge izvodi akrobacije da bi ga sprečio da legne. U filmu *Šarlo časovničar (The Pawnshop)* točkići budilnika koji je rastavio počinju sami da gamižu kao crvi. Ali, naprotiv, predmeti, koji odbijaju da mu posluže onako kao što služe nama, služe mu sa mnogo više lakoće, jer ih on mnogostrano koristi i svaki put od njih traži uslugu koja mu je u tom trenutku potrebna. Ulična svetiljka u *Policijcu* postaje gasni šmrk koji on guši teroristu male četvrti. Nešto kasnije tučani tiganj će mu poslužiti da ga onesvesti (dok su mu od pendreka, „funkcionalnog” predmeta, samo malo zazujale uši). U filmu *Šarlo robijaš (The Adventurer)* štiti za lampu pretvara Čaplina u stojeću lampu koju policajci ne primećuju. U *Idili u polju (Sunnyside)* košulja služi kao stolnjak, a rukavi kao servijete, i tako dalje. Reklo bi se da predmeti pomažu Šarlu samo izvan okvira smisla koje im društvo nameće. Najlepši primer tih odstupanja je čuvena igra hlepčića, gde saučesništvo predmeta blista u neobaveznoj koreografiji.

Da razmotrimo sada još jedan karakterističan geg. U filmu *Šarlo robijaš* Šarlo misli da se otarasio stražara koji su ga gonili bacivši na njih kamenje sa hridi: zaista, stražari leže kao onesvešćeni. Ali umesto da iskoristi situaciju da bi povećao razdaljinu između njih i sebe, Šarlo se upušta u završavanje posla, bacajući šljunak na njih. Pritom ne vidi da mu iza leđa prilazi njihov kolega, koji gleda šta ovaj radi. Tražeći

kamen, Šarlova ruka napipa stražarevu cipelu. Divite se sada njegovom refleksu: umesto da pokuša da beži, što verovatno ne bi nikako uspelo, i pošto je ocenio svu beznadežnost situacije ako se preda zatvorskom čuvaru, Šarlo pokriva zloslutnu nogu sa malo prašine. Vi se smejete, vaš sused takode. Prvo se svi smeju istim smehom. Ali ja sam „slušao” taj geg dvadeset puta u raznim dvoranama, gde su publiku, ili bar deo publike, sačinjavali intelektualci (studenti, na primer): drugi talas smeha drukčije prirode, razlio bi se za prvim. U tom trenutku dvoranu nije ispunjavao početni prasak smeha, već nekoliko naizmeničnih odjeka: smeh se odbijao od duha gledalaca kao od nevidljivih zidova ponora. Ti odjeci ne mogu uvek da se osele u dvorani, pre svega zato što zavise od publike, a pogotovu zato što su Šarlovi gegovi često tako kratki da ostavljaju taman toliko vremena da ih shvatite i što ih ne prati nikakva pauza u priči koja bi dozvolila da o njima razmislite. Sušta suprotnost pozorišnoj tehnici koju je nametnuo baš smeh dvorane. Mada je prošao kroz školu mjuzikhola, Šarlo je prečistio njegovu komiku, odbijajući svako ravnjanje prema publici. Njegovi zahtevi u pogledu jednostavnosti i celishodnosti teže najsažetijoj jasnoći gega, ali čim se on završi, Šarlo odbija da o njemu misli. Šarlova tehnika gega zasluživala bi, razume se, čitavu studiju, koju ovde me možemo da započnemo. Dovoljno je, možda, što smo ukazali na to da ta tehnika dostiže neku vrstu krajnjeg savršenstva, vrhunske gustine stila. Apsurdno je, recimo, smatrati Šarla za genijalnog klovna. Da nije bilo filma, Šarlo bi verovatno bio genijalni klaun, ali film mu je dozvolio da uzdigne cirkusku i mjuzikholsku komiku na najviši estetski stupanj. Čaplinu se bila potrebna filmska sredstva da bi do najveće mere oslobodio komiku potčinjenosti vremenu i prostoru nametnutih scenom ili cirkuskom arenom. Zahvaljujući kameri razvoj komičnog efekta mogao je da se prikaže u svojoj dužini sa najvećom jasnoćom, jer ne samo da geg ne treba da se preuveličava kako bi ga čitava dvorana razumela, već on, naprotiv, može da se izbrusi do krajnosti, da se skreše i da mu se istanje točkići kako bi postao visoko precizna mehanika koja je u stanju da odmah reaguje i na najtanjanije opruge.

Uostalom, značajno je da najbolji Čaplinovi filmovi mogu da se gledaju beskonačno, a da zadovoljstvo ne bude manje; naprotiv. Verovatno da je uživanje u nekim gegovima neiscrpno zato što je tako

duboko, a naročito zato što komični oblik i estetska vrednost ne duguju ništa iznenađenju. Ovi se iscrpe pri prvom gledanju, a onda ustupa mesto mnogo tananijem zadovoljstvu, koje leži u očekivanju i prepoznavanju savršenstva.

Šarlo i vreme

Kako bilo da bilo, lepo se vidi da geg koji smo gore naveli otvara, posle prvog komičnog udara, duhovni ponor koji u gledaocu izaziva, iako on nema vremena da ga ispituje, ionu prijatnu vrtoglavicu što brzo menja prizvuk smeha. Šarlo dovodi do apsurdna svoju osnovnu težnju da ne prevaziđe trenutak. Oslobodivši se dvojice stražara zahvaljujući svojoj sposobnosti da iskoristi teren i predmete, on, čim prođe opasnost, prestaje da misli na stvaranje nove rezerve opasnosti – i kazna ga brzo stiže. Ali ovog puta ona je tako ozbiljna da Šarlo ne može u trenutku da nađe rešenje (budimo uvereni da mu za to ipak neće biti potrebno mnogo vremena); on ne može da prevaziđe refleksi i podražavanje improvizacije. Za sekundu, koliko traje pokret poricanja, pretnja će iluzorno biti otklonjena, izbrisana tim smešnim potezom gume. Ali ne treba da se grubo pomeša Šarlov pokret sa nojevim zavlačenjem glave u pesak! Čitavo Šarlovo ponašanje bi to poreklo. Šarlo je improvizacija sama, mašta bez granica pred opasnošću. Ali brzina, a naročito surovost pretnje, nasuprot euforičnom raspoloženju na koje je naišla, ovog puta mu ne dozvoljavaju da se odmah izvuče. Umesto da reši problem, Šarlo nema drugih mogućnosti do da ga prividno ukloni. Ko zna, uostalom, da li taj pokret, zbog samog iznenađenja koje izaziva kod stražara, jer je ovaj očekivao pokret straha, neće konačno doprineti dobijanju baš onog delića sekunde potrebnog da se nađe način za bekstvo?

Taj pokret brisanja opasnosti deo je, uostalom, niza čisto Šarlovih gegova, među kojima treba da pomenemo slavnu kamuflažu u drvo u filmu *Šarlo kao vojnik (Shoulder Arms)*. „Kamuflaža” nije prava reč. U pitanju je, tačnije, mimikrija. U krajnjoj liniji Šarlovi odbrambeni refleksi dospevaju do svođenja vremena na prostor. Pritešnjen vrhunskom opasnošću, neizbežnom, Šarlo se uvlači u privide kao račić u pesak (i ovo jedva da je metafora: na početku filma *Šarlo robijaš* vidimo robijaša kako izlazi iz peska i opet se njime pokriva kad se opas-

nost vrati). Drvo do obojenog platna u koje se Šarlo krije neverovatno liči na drveće u šumi. Podseća nas na neprimetne štapičaste insekte među iglicama ili na biljne vaši koje podražavaju listove čak i na delovima koje su pojele gusenice. Iznenadna „biljna” nepomičnost drveta-Šarla je nepomičnost insekta koji se pravi mrtav (uporedite s ovim i geg kada se Šarlo pretvara da je ubijen stražarevim puščanim hicem u filmu *Šarlo robijaš*). Ali Šarlo se razlikuje od insekata po brzini kojom od prostornog utapanja u kosmos kao drvo, on brzim i sigurnim pokretima „grana” udara jednog za drugim nemačke vojnike koji mu priđu na dohvat.

Udarac glavom je čitav čovek

To krajnje preziranje biografskog i društvenog vremena u koje smo mi utonuli i koje je za nas uzrok savesti i strepnje Šarlo izražava poznatim i uzvišenim gestom: onim izvanrednim udarcem noge koji mu daje mogućnost da odbaci koru banane koju je oljuštio ili zamišljenu glavu diva Golijata, a još idealnije – svaku neprijatnu misao. Značajno je da Šarlo nikada ne udara nogom unapred. Čak se trudi da i udarce u zadnjicu partnerima zada gledajući na dugu stranu. Obučar bi verovatno u tome video posledicu nošenja prevelikih cipela. Dozvolićete mi, ipak, da prevaziđem taj površni realizam i da u stilu i tako često upotrebi zaista svojstvenog udarca nogom unazad vidim odraz životnog stava. Sa druge strane, Šarlo ne voli da sačeka opasnost, ako smem tako da kažem, licem u lice: on više voli da je napadne iznenadno, okrenuvši joj leđa; zatim, i pogotovu kad nema određenog cilja (čak ni radi proste osvete), taj udarac nogom unazad odlično izražava stalno Šarlovo nastojanje da se ne vezuje za prošlost, da ništa ne vuče za sobom. Taj divni udarac nogom je, uostalom, u stanju da izrazi hiljadu preliva, od zlopamtilačke osvete do mangupskog izraza „najzad slobodan”, ukoliko se junak njime ne otesa nekih nevidljivih okova.

Greh ponavljanja

Cena njegovog nepristajanja za događaje i stvari jeste težnja ka mehanizaciji. Kako se predmet, kada je sa njim u odnosu trajanja, nikada ne projektuje u budućnost prema upotrebnom predviđanju, Šarlo vrlo brzo dobija nekakav mehanički grč, površnu naviku sa

kojom gubi svest o prvobitnom uzroku pokreta. Ta zlosrećna okolnost mu se uvek sveti. Na njoj se zasniva čuveni geg iz *Modernih vremena* (*Modern Times*), gde Šarlo, radeći na traci, nastavlja da u trzajima zavrće nepostojeće zavrtnje. Ali otkrivamo je u tananijem vidu i u *Policajcu*, na primer. U sobi, dok ga juri krupni siledžija, Šarlo između sebe i njega gurne krevet. Nižu se brojna uzmicanja, gde i jedan i drugi oprčavaju krevet u dužinu. Najzad, posle izvesnog vremena Šarlo se, uprkos očiglednosti opasnosti, navikava na tu provizornu taktiku odbrane i umesto da svoje zaokrete podredi stavu svog protivnika, on mehanički ponavlja trčanje gore-dole kao da je taj pokret sam po sebi dovoljan da ga večno zaštiti od opasnosti. Razume se, ma koliko protivnik bio glup, dovoljno mu je da jednom razbije ritam, pa da mu Šarlo sam utrči u naručje. Ne verujem da u celom Čaplinovom delu ima i jednog primera mehanizacije koji se ne sveti. Jer mehanizacija je u neku ruku osnovni Šarlov greh. Stalno iskušenje. Njegova sloboda u odnosu na svari i događaje može da se projektuje u trajanju samo u mehaničkom obliku, kao sila inercije koja se nastavlja pod početnim zamahom. Delatnost čoveka-u-društvu, to jest vaša i moja, organizovana je predviđanjem i proverava se tokom svog razvitka stalnim poređenjem sa stvarnošću koju hoće da izmeni. Ona za vreme čitavog svog trajanja prijanja uz razvoj događaja u čijem je okviru. Delatnost Šarlova je, naprotiv, niz trenutaka: svakom od njih je dovoljno njegovo zlo. Ali pojavi se lenjost i Šarlo u idućim trenucima ponavlja rešenje koje je odgovaralo određenom trenutku. Smrtni greh Šarlov – a on nas, uostalom, bez ustručavanja pušta da se zbog toga na njegov račun smejemo – sastoji se od projektovanja u vreme načina prilagođavanja trenutku; to je „ponavljanje”.

Mislim da na greh ponavljanja treba da nadovežemo porodicu dobro poznatih gegova u kojima vidimo srećnog Šarla koga stvarnost opominje na red. Slavni geg iz *Modernih vremena*, kada Šarlo hoće da se okupa i skoči u reku, koja je samo dvadesetak santimetara duboka, ili onaj na početku *Policajca*, gde Šarlo, preobraćen ljubavlju, izlazi sklopljenih ruku i očiju podignutih ka nebu i... razbija nos na stepenicama. Kad bih raspolagao određenim inventarom, tvrdio bih rado da je Šarlo, svaki put kada nas zasmehava na svoj račun a ne na račun drugih, na neki način neoprezno ili poistovetio budućnost sa sadašnj-

jošću ili se naivno uhvatio u igru sa ljudima-po-društvenim-normama i poverovao u neki od njihovih vrljih mehanizama za pravljenje budućnosti: moral, religiju, društvo, politiku...

Čovek izvan svetinje

Jedan od najkarakterističnijih vidova Šarlove slobode u odnosu na društvo jeste njegova potpuna ravnodušnost prema kategorijama svetoga. Pod svetim, razume se, podrazumevam pre svega razne društvene vidove religioznog života. Stari Šarlovi filmovi predstavljaju najviši domet antiklerikalizma koji može da se zamisli u odnosu na provincijalno puritansko društvo Sjedinjenih Država. Dovoljno je da se setimo *Hodočasnika* i čudovišnih lica đakona, crkvenjaka, ogorčenih i bezubih bogomoljki, svećanih i ćoškastih kvekerera. Dibuoov (Dubout) svet je detinjarija u poređenju sa tom društvenom karikaturom dostojnom Domijea (Daumier). Ali osnovna snaga slike leži u kiselini koja, iako je urezala bakrorez, u stvari nije antiklerikalizam, već nešto što bi moglo da se nazove potpunim aklerikalizmom. Uostalom, to filmu i dozvoljava da ostane u granicama podnošljivoga: nema uopšte težnje za huljenjem. Nijedan pastor ne bi mogao da se uvredi na Šarlovo narkaradno odelo. Ali to je još gore: kao neko svodenje na nulu onoga što opravdava ličnosti, njihovu veru i njihove postupke. Šarlo nema apsolutno ništa protiv njih. On čak može da podržava sve obrede nedeljne službe, da mimikom izrazi propoved kako bi ih zadovoljio ili skrenuo sumnju policije, a sve to izgleda kao da se umešao u obred verničke igre. Samim tim obredi i vernici se odbacuju u apsurdni svet, svode se na egzistenciju smeđih i skoro nepristojnih predmeta, jer su lišeni smisla. Smešnim nekim paradoksom, jedini postupci koji dobijaju smisao u tom obredu su oni kada Šarlo proverava težinu priloga na tasu i zahvaljuje osmehom plemenitim darodavcima a mršti se prekorno na najveće tvrđice. Tu spada i njegov način da se vraća i da se nekoliko puta klanja posle propovedi kao glumac u mjuzikholu, zadovoljan sobom, i nije slučajno što je jedini gledalac, koji prihvata njegovu igru i pljeska mu, prljavo, slinavo derište koje je za vreme čitave službe, uprkos majčinim prekorima, gledalo kako lete muve.

Ali religiozni obredi nisu jedini. Društvo održava hiljadu konvencija koje su i same neka vrsta stalne službe njemu samom. Tako je pre

svega sa ponašanjem za stolom u društvu. Šarlo nikada ne uspeva da pristojno drži pribor za jelo. Redovno umoči lakat u tanjir, prospe čorbu na pantalone, i tako dalje. Vrhunac svakako predstavlja situacija kada je on kelner u restoranu (na primer: u filmu *Šarlo se kliza – The Rink*). Religiozna ili ne, svetinja je svuda prisutna u društvenom životu; ne samo u sudije, policajca, sveštenika, već i u obredu jela, u profesionalnim odnosima, u zajedničkom prevozu. Zahvaljujući njoj društvo održava svoje jedinstvo kao uz pomoć magnetskog polja. Nesvesno, svakog minuta, mi sami obeležavamo magnetne linije sile. Ali Šarlo je načinjen od drukčijeg materijala. Ne samo da sila ne deluje na njega, nego je i sama kategorija svetinje za njega nepostojeća, isto toliko nepojmljiva kao cvet geranijuma slepome od rođenja.

Tačnije, dobar deo Šarlove komike nastaje iz napora koje on ponekad čini (zbog trenutne potrebe situacije) da ide sa nama u korak: kao, na primer, kada se trudi da pristojno, čak otmeno, jede ili kada se smešno kaćiperski oblači...

Prevod s francuskog Ivanka Pavlović Marković

Andre Bazen, *Šta je film? I*, Institut za film, Beograd, 1967, str. 62-68.

ČAPLIN U ISTORIJI FILMSKE UMETNOSTI

Čaplinovi rani kratki filmovi

Andre Malro (André Malraux) iznosi da je u Iranu „video film koji upravo nikada nije ni bio snimljen”: jednu Čarlijevu biografiju. Perzijski distributeri su montirali scene iz mnogih Čarlijevih filmova u jedan preterano dugi igrani film: „Čaplinov mit se pojavio u čistom stanju”. Ne znamo da li je ta montaža stvarno vodila računa o Čarlijevoj biografiji. Može se zamisliti takav film koji kompilacijom značajnih sekvenci iz svih faza Čaplinove filmografije ne izlaže samo mnoge Čarlijeve pustolovine, već i njegov razvoj. To ne bi bio običan pustolovni, već skoro prosvetiteljski roman. Jer Čarli nije – nasuprot tvrđenju mnogih njegovih tumača – nikada bio jedan jednom zauvek definisan lik. On sazreva od detinjastog sadiste iz perioda Eseneja i Mjučuela (Mutual) od 1915. do 1917. u osetljivog junaka filmova *Potera za zlatom (Gold Rush)* i *Svetlosti velegrada (City Lights)*, a u starosti pokazuje karakter jače nijansiran nego ranije, jer je i „veliki diktator” još uvek Čarli, gospodin Verdu ništa manje od Kalvera u *Svetlostima pozornice (Limelight)*. Međutim, paralelno sa likom menjao se i njegov „biograf” Čaplin, pisac scenarija i reditelj. O svom junaku i o svetu znao je Čaplin 1915. manje nego Čaplin 1947. Njegovo saznanje se širilo, a sa njim perspektiva njegovih filmova i njegov stil.

Čarls Spenser Čaplin (rođen 1889), sin engleskog glumca iz varijetea, došao je 1910. kao član putujuće pozorišne družine Freda Karnoa (Fred Karno) prvi put u Ameriku. Prilikom druge turneje dospeo je 1914. u kompaniju *Kiston* Meka Seneta, za koju je tokom te godine nastupio u trideset i pet kratkih filmova. U prva četiri filma bio je samo glumac, za osam sledećih davao je i ideje, a u sedam daljih napredovao do uloge koreditelja. Počev sa dvadesetim filmom bio je svoj sopstveni reditelj i to ostao. Čarli je početkom 1914. došao kod Seneta kao nepoznat, a još pre isteka te godine otišao kao „zvezda”. Uprkos javnim napadima, njegova popularnost u Americi ostala je netaknuta sve do pedesetih godina.

Sa umetničke tačke gledišta za Čaplina je godina provedena kod Seneta bila period eksperimentisanja. On je sebi oblikovao masku i kostim, koji su ga nekoliko decenija karakterisali: izgled društveno deklarisanog kakvim se on sve više definisao. „Čaplinov kostim oličava otrcanu otmenost, propalog aristokratu koji gleda siromaštvu pravo u oči. Štap je pokušaj sticanja dostojanstva, 'drski' brk ukazuje na sujetu”, kaže Teodor Haf (Theodore Huff). Međutim, lik je još uvek potpuno potčinjen brzom ritmu burleske, koja je svojim junacima dozvoljavala da imaju samo shematski karakter.

Tek u četrnaest kratkih komedija koje je Čaplin snimio 1915. i 1916. za *Eseneja* – između ostalih u *Večernjem izlasku* (*A Night Out*), *Šampionu*¹ (*The Champion*), *Lutalici*² (*The Tramp*), *Banci*³ (*The Bank*), *Prisilno ukrcanom*⁴ (*Shanghaied*), (svi iz 1915), *Karmen* (*Carmen*, 1916) – jasnije se vide crte Čarlijevog karaktera. U tvrdoglavom sukobu sa neprijatnostima sveta (*Lutalica*) Čarli se pretvara u individualistu. U ostalim filmovima produkcije Esenej jasnije istupa neki ironični odnos prema epohi. Oni ismevaju pomodne sportove (*Šampion*), društvene vrhove (*Banka*) ili operu (*Karmen*). Zatim je Čaplin svu pažnju opet posvetio obradi grotesknih situacija i gegova u Senetovom stilu (*Prisilno ukrcani*). Karakteristike Čaplinovog razvoja do njegovih poznijih dela je ju tome što ih on nije nikada razvijao linerano, već u razni, pravicima, naizmenično.

Mit („mit o Čarliju” o kojem je prvi progovorio Pjer Leproon – Pierre Leprohon), ironija i burleska koji su u filmovima iz perioda *Esene* još razdvojeni, prepliću se u većini od dvanaest filmova koje je Čaplin režirao za *Mjučuel* 1916. i 1917, a među kojima se nalaze njegova prva remek-dela – kao *Nadzornik u trgovini*⁵ (*The Floor-Walker*), *Skitnica*⁶ (*The Vagabond*), *U jedan sat po ponoći*⁷ (*One A.M.*), *Staza za koturaljke* (*The Rink*), *Tiha ulica*⁸ (*Easy Street*), *Lečenje*⁹ (*The Cure*), *Useljenik* (*The Immigrant*, 1917).

¹ Jugoslovenska kinoteka vodi ovaj film pod nazivom „Šarlo kao bokser”

² Jugoslovenska kinoteka vodi ovaj film pod nazivom „Šarlo, skitnica”

³ Jugoslovenska kinoteka vodi ovaj film pod nazivom „Šarlo u banci”

⁴ Jugoslovenska kinoteka vodi ovaj film pod nazivom „Šarlo kao mornar”

⁵ Jugoslovenska kinoteka vodi ovaj film pod nazivom „Šarlo u pomodnoj trgovini”

⁶ Jugoslovenska kinoteka vodi ovaj film pod nazivom „Šarlo kao violinista”

⁷ Jugoslovenska kinoteka vodi ovaj film pod nazivom „Šarlo kao pijanica”

⁸ Jugoslovenska kinoteka vodi ovaj film pod nazivom „Šarlo kao policajac”

⁹ Jugoslovenska kinoteka vodi ovaj film pod nazivom „Šarlo u banji”

Čarlijeva ličnost je ovde već završila svoje prvo obrazovanje. Rani Čarli je sav u volji za samopotvrđivanjem, za bezuslovnim slobodom. On je potpun egoista. Na prvom mestu lakomost određuje njegove postupke. Njegovo držanje prema ženama određeno je nepromišljenom željom. Pojava lepe devojke trenutno izaziva niz gestova u cilju pridobijanja, koji isto tako brzo mogu da promene svoj objekt čim se na slici pojavi neka privlačnija. To držanje koje nije određeno nikavim moralom amputira ranom Čarliju crte agresivnog deteta ili neukročene životinje,

Čarlijeva slika o svetu je egocentrična. On zapaža (i Čaplinova kamera samo pokazuje) ono što ga se tiče. Ali isto tako hitro kao i njegova želja da sve poseduje nije i odbijanje ljudi i stvari kada mu se predaju. Sve mu je suprotstavljeno: njegov skromni izgled, pretpostavljeni i policajci, pokretne stepenice i punjene životinje. Ponekad ponižavanje, kojem se izlaže, liči na društveno tlačenje. Uspomene na mladost u siromašnim četvrtima Londona preradio je Čaplin u filmu *Tiha ulica*, a metode njujorških vlasti za useljeničke poslove u *Useljeniku*. Ali se, uglavnom Čaplinova ironija tih godina pre odnosi na karaktere nego na društvene prilike. „Svet” većine filmova produkcije *Mjučuel* je shematski odraz stvarnosti. A ni Čarli nije još društveno deklasiran. Jednom je *Skitnica*, zatim fićfirić (u *Jedan sat po ponoći*) ili banjski posetilac (*Lečenje*). Društvena beda pojavljuje se samo kao oblik ponižavanja, a ne kao njegov izvor. Naprotiv, Čarli istupa kao izazivač čija krutost talno provocira sveta. Individualista je smetnja i za stvari i za ljude, i za slabe i za jake.

Čarlijeva apsolutna ljubav prema slobodi najčistije se izražava u igračkom gestu koji ga karakterizira sve do njegovih poznijih filmova. Ples se pojavljuje kao neposredni izraz slobode, kao trijumf ljudi čiste savesti i ismejavanje onih kojima je sve teško. U njemu se manifestuje pokušaj oslobađanja od sile teže i svih ostalih.

Dva filma koja je Čaplin snimio 1918, posve svog rada u *Mjuču-elu*, za *Ferts nešionel* (First National), predstavljaju nov početak. *Pasji život* (*A Dog's Life*) i *Pušku o rame*¹ (*Shoulder Arms*) su već bitno duži od dvočinki iz perioda *Mjuču-ela*. Ta razlika nije samo „statistička”. U kratkim filmovima se ređaju samo situacije, neki razvoj u njima nije moguć. Po tome struktura tih filmova odgovara dvodimenzionalnom

¹ Jugoslovenska kinoteka vodi ovaj film pod nazivom „Šarlo kao vojnik”

Čarlijevom karakteru i njegovom jednostranom stavu prema okolini. Ali već u srednjometražnim filmovima (na primer u *Useljeniku*) naziru se počeci diferenciranja Čarlijeve figure. Čarli ispoljava osećanja, voli, oseća bol. Tako su dramaturgija skeča, komika tipova u izolovani geg situacije potiskivali Čaplina u meru epskog pripovedanja, psihološke diferencijacije i tragikomike.

U *Pasjem životu* (uključenom u Čaplinovu reviju), prvom filmu iz perioda kod Ferst Nešionela, Čaplinu je prvi put dato za partnera jedno živo biće, pas Skreps. Čarli dokazuje na delu solidarnost sa svojim sapatnikom i raduje se dokazima njegove privrženosti. Komika prelazi poveću skalau nijansi. Scena je u jednom odeljenju za zapošljavanje, u kojoj Čarlija stalno potiskuju sa šaltera, te ne dobija posao, je neposredniji napad na društvenu stvarnost nego ijedna ranija scena u Čaplina, dok je završetak filma – Čarli radi na svojoj farmi – ironija na malograđansku predstavu o „sopstvenoj kući – sreći”.

Pušku o rame, Čaplinov drugi film iz 1918. bio je zamišljen kao doprinos ratnim naporima Amerike, ali je Čarlijev individualizam potisnuo rodoljubivu propagandu. U logoru za obuku instruktori pokušavaju da jogunaste Čarlijeve pokrete počine pravilniku o egzerciru – komična, i istovremeno prikriveno-snažna satira na vojničko „deterivanje” kojem je ovde očigledno cilj da se slomi individualnost regruta, a istovremeno i prkosno-vesela potvrda upornosti apsolutnih individualista. Isto tako i završetak filma – Čarli zarobljava nemačkog kajzera – teško može da bude dokaz rodoljubivih osećanja, već pre utopijski trijumf slaboga nad silom. Ne predstavlja nikakvu protivrečnost činjenica što se ovde Čarli pojavljuje kao američki, a u *Velikom diktatoru* (*The Great Dictator*) kao nemački vojnik u svetskom ratu: on služi svaku silu samo pod pritiskom, a u suštini ne pripada nijednoj državi.

Ulrih Gregor – Eno Patalas, *Istorija filmske umetnosti*, I, Institut za film, Beograd, 1977, 40-44.

MODERNI DON KIHOT

London je prvi vidio njegov šezdeset i deveti film. U četvrtak dvanaestog septembra 1957. godine jedan dio autobusa engleske prijestonice na svom prvom spratu nosio je plakat na kom se vidio Čarli Čaplin kako skakuće i kao da pleše na pozadini američkih nebodera. Reklamni slog je bio: „A King in New York, the King of Comedians in his latest and most hilarious film” (Jedan kralj u Njujorku – kralj komičara u svom najnovijem i najsmešnijem filmu).

Čaplinovo novo djelo je trebalo da započne svoju javnu karijeru na svečanoj predstavi u „Lejster skver teatru”, bioskopu od hiljadu i pet stotina sjedišta, sagrađenom, kao i još pet-šest drugih velikih premijernih sala, oko jedinog malog parka u srcu Londona. Za ovu premijeru, koja je bila priređena u korist društva slijepih, cijena najboljih mjesta bila je dvanaest gvineja, (tadašnjih dvanaest hiljada franaka). Ljudi su se otimali za karte, a organizatori premijere su odgovarali novinarima koji su došli u London samo radi ove predstave: „Žao nam je, ali nemamo više nijednog mjesta, u sali nema mjesta ni za muhu”.

Kad se noć spustila na platane Hejster skvera, vrapci su nastavili svoj prirodni koncert. Probudilo ih je pedeset projektoru koji su osvjetljavali fasadu bioskopa „Empajer”. I američka kompanija „Kolumbija” iste večeri je davala jednu svjetsku premijeru, premijeru filma „Visoki let”.

Prezirući to bogato osvjetljenje, radoznaoci su se okupili s druge strane trga pred „Lejster skver teatrom”. Bilo ih je dvije-tri hiljade. Pedeset policajaca u plavim kabanicama, s poznatim šljemom london-skih policajaca na glavi, održavalo je red.

Puna tri četvrti sata masa je posmatrala povorku automobila. Stare dame, prekrivene nakitom i obučene u krzno, izlazile su iz blještavih „rols rolsa”. Iz taksija su izlazila gospoda u smokingu, s crnim kratatama. Tamnu boju ove povorke kvarilo je nekoliko kola boje sladoleda.

Posmatrači svih doba starosti i svih društvenih položaja – od mladog prodavca novina s još neprodatim novinama pod rukom, pa do starog gospodina s uvijenim kišobranom, polucilindrom i crnim kaputom, predstavnika jedne ljudske vrste koja je već svuda u svijetu nestala osim u londonskom Sitiju – nisu došli da vide bogate posjetioci premijere.

„Čarli! Zdravo, Čarli! Dobro veče, Čarli!” Ti povici su u osam sati i dvadeset minuta dočekali jedan „rols rojs” tamnosive boje. Njime su stigli na predstavu Una, njen muž i njihovo troje djece. Pet kontinenata je pozdravljalo Čarla, jer je on drugar svakom čovjeku, imao on bijelu, crnu ili smeđu kožu. Ovdje je ulica mogla progovoriti drukčijim tonom nego u drugim gradovima: Čarli je potekao s londonske kaldrme isto onako kao Gavroš s pariske. Svaki čovjek s ulice ga smatra susjedom s istog stubišta, starim prijateljem, bliskim rođakom, jednom riječju – istinskim zemljakom.

Čaplin je rijetko u svojim filmovima bio britanski flegmatičan. I zato je londonska masa te večeri, nezadovoljna da ga samo pozdravi uzvicima, probila sve kordone i potrčala prema čovjeku malog rasta, čija mladolika pojava odudara od šezdeset osam godina upisanih u ličnoj karti. On im se zahvaljivao govoreći im: „merci” na francuskom jeziku. On im se smiješio, pozdravljao ih sklopljenim rukama iznad svoje guste sjede kose.

Prihvatilo ga je deset delija koji su bili obučeni u više zlata nego što ga imaju na sebi admirali Njenog Britanskog Veličanstva. To su bili vratari bioskopa, koji su se plašili gužve i polomljenih stakala na izlozima. U maloj pometnji osmogodišnja Džozefina se odvojila od majke. Jedan ogromni vratar je pronađe, uze u naručje i odnese u ložu Čarla i Une Čaplin, dočekan prijateljskim smijehom publike.

Bogati gledaoci iz Lejster skver teatra uskoro su imali da vide sebi slične, svoju rođenu braću okupljenu na platnu prilikom prijema organizovanog od strane jedne dame iz visokog društva u čast „Jednog kralja u Njujorku”.

Na trgu je predstava bila završena. Zadovoljni što su vidjeli svog zemljaka Čarlija, Londonci se razidoše. malo njih se zaustavilo i ped „Empajerom”, pred kojim je paradiralo dvadeset policijskih pasa i pedeset oficira engleskog vazduhoplovstva u paradnoj uniformi. Uprkos

njihovoj prisutnosti, njihova svjetska premijera nije privlačila toliko pažnje, koliko dolazak „prijatelja naroda broj 1” u bioskop preko puta. Iza reflektora, u noćnoj tami trga, jedan kameni Šekspir je pokazivao prstom na smotak na kome je napisano: „Ovdje nema mraka, nego samo neznanja.”

Sutradan i slijedećih dana formiraše se dugački redovi pred Leicester skver teatrom. Tri ulična pjevača su igrala, pjevala i skupljala priloge od pet stotina osoba koje su, u vrijeme ručka, čekale pred blagajnama bioskopa. Ti su ulični komedijaši nosili vještačke noseve, lažne brkove „a la Šarlo”, ekstravagantna, suviše tijesna odijela i rasparane čarape, crvene i zelene, drečećih neonskih boja, posljednju modu Lambeta. I tako su na ulici, između taksija i kamiona, ovi siroti klovnovi nastavljali tradiciju jedne velike narodske umjetnosti, iz koje je Čaplin potekao...

Njihove pjesme su nas pratile sve do bioskopskog hola u koji sam ulazio zajedno sa širokom publikom da bih postao jedna od prvih gledalaca koji će vidjeti na platnu živu sjenu kralja sjenke, „Kralja Šahdova”.

Čaplin je počeo da radi na ovom filmu od dana kad se smjestio na obali Ženevskog jezera, kad se smjestio u svoju novu kuću, gdje je artiljerijska paljba vrlo često prekidala tišinu. Švajcarska vojska je imala u blizini artiljerijski poligon. Kad je protestovao protiv buke, vlasti mu odgovoriše: „Rad gospodina Čaplina nije važniji od vojne odbrane Švajcarske”. Tek je Una svojom nasmiješenom upornošću uspjela da nagovori artiljerce da se zauvijek uklone iz susjedstva.

Kao što je to obično u Čaplina, ideja ovom filmu je prošla kroz dvadesetak transmutacija dok nije došla do svog konačno oblika. Ovako kolumbijski pisac Horge Zalmea opisuje, početkom 1954. godine, temu filma, kako mu je tada ispričao Čaplin:

„Avanture, zgode i nezgode jednog malog kralja, zbačenog s prijestolja zato što je htio da atomska energija posluži za mirnodopske svrhe, a ne za proizvodnju bombi. Čaplin se u toku ovog razgovora, razgovora koji je sam po sebi vjerovatno bio jedan trenutak stvaranja, toliko oduševljavao da je i odigravao ono što priča.

Već potpuno okupiran svojim djelom, on mi je pročitao jedan odlomak. Držanjem, gestovima, riječima ponašajući se kao gomila đaka iz osnovne škole Čaplin je stvarao duboku satiru.

„Jedan kralj u Njujorku” bio je drugačiji od onog filma koji će se pojaviti poslije dvije godine u definitivnoj knjizi snimanja.

Sve do *Modernih vremena* Čaplin se nije služio knjigom snimanja. Po ovom metodu, u stvari planu snimanja, svaki je kadar unaprijed pripremljen i stavljen na papir prije nego što će postati slika na filmskoj traci. Metod improvizacije u toku snimanja, metod bez krupnijih posljedica u vrlo primitivna vremena rada kod „Kistona”, pokazao se neobično skupim kad je Čaplin uporno nastojao da se njime služi prilikom snimanja *Svjetlosti velegrada*. Prepravljena stranica čak bačena u korpu i stotinu puta iznova počinjana, ne oduzima umjetniku samo njegovo vrijeme i njegove umne napore. U ateljeu, gdje s glumcima rade i desetine radnika i tehničara, cijena jedne „ispravke” plaća se po radnim časovima, koji mogu stajati i više stotina hiljada franaka.

Čaplin je mjesecima pripremao svoj novi film odigravajući svaku ulogu, svaku epizodu i svaki lik. Za to vrijeme je jedna sekretarica bilježila sve, bez izuzetka, prema strogo datim uputstvima.

Jedna od njegovih saradnika, Izabel Deliz, ovako karakteriše njegove metode stvaranja: „U toku dugih mjeseci Čaplin je izvukao isključivo iz svog mozga scenu za scenom, dijalog za dijalogom, sve crte svog budućeg filma. Njemu niko ne pomaže. On je sam sebi i pisac dijaloga i pisac scenarija. Njegov način mišljenja je nešto posebno. On ne misli u uobičajenom smislu riječi. On glumi.”

Izabel Deliz je godinu dana posmatrala Čaplina kako stvara kao autor glumac. Ona ga opisuje kako na sto raznih načina telefonom naručuje da mu se donese čaša pića u njegovu hotelsku sobu. On s veličanstvene uzvišenosti pređe na zbunjenu nemoćnog starca, a zatim iskuša više desetina drugih mogućnosti sve do časa kad uzvikne: „Evo je! Jeste li sve zabilježili?” Jer iako mu se trenutno učinilo da je našao pravi izraz, on je još sebi pridržavao pravo da se vrati na jedan od bezbroja drugih izraza koje je iskušavao u toku tog dana.

Kad je završio knjigu snimanja, Čaplin se, početkom 1956. godine, preseli u London da angažuje glumce, direktora fotografije (čuvenog Džordža Perinala), scenografe i tehničare. On osnova svoju vlas-

titu proizvodnu kompaniju „Atika film kompani”. Naručio je da mu se objekti izgrade u ateljeima Šepertonskog studija koji nisu ni najmoderniji ni najbolje opremljeni u Londonu.

Film je snimljen za deset sedmica, za vrijeme koje je ispod prosjeka za snimanje velikih filmova u Parizu, Londonu, Holivudu ili Moskvi. Troškovi proizvodnje, sto osamdeset miliona franaka, bili su niži nego i za jedan dosadašnji Čaplinov film.

Prvi put za posljednjih četrdeset godina Čaplin sad nije radio sa svojim starim prijateljima, nego sa saradnicima koje još nije poznao. Poslije je o tome rekao novinaru „Sandi tajms”.

„Osjećao sam se kao konj koji je zalutao u tuđu staju.. Svi ljudi su bili toliko Englezi da sam se ja osjećao usamljenim – mada sam i ja Englez.

U mom holivudskom ateljeu svako je sa mnom postupao kao s razmaženim djetetom, naročito u početku svakog novog filma. U to vrijeme svaki umjetnik još sumnja u sebe. Čovjek je uvijek prenapregnut, nervozan, uvijek se nešto izgubi. Ja zbog toga gotovo plačem. „Gdje su moje rukavice?” „Gdje mi je šešir?”. Mene hvata panika, a šest lica se rastrče u svim pravcima... Svi postupaju sa mnom kao s bolesnikom na neuro-psihiatrijskoj klinici. Svi nastoje da razbiju moj strah: „Sve je o.k., gazda, sve će se urediti”. Moja ekipa je uvijek imala mnogo strpljenja i prema meni. „On je uvijek takav kad god se počinje snimanje novog filma” – govorili su moji stari saradnici.

... Mi bismo se bacali na snimanje prve scene onako kako to čini čovjek kad se odluči da zagnjuri glavu u ledenu vodu. Počinjao sam sa scenom koju sam smatrao najsmješnijom. Da samog sebe ohrabrim...

Ali snimanje jednog komičnog filma je najmelanholičnija stvar na svijetu. Na objektu se vide samo očajna i snuždena lica. U prvom redu i naročito, lica reditelja i glumaca. To su jadni ljudi, dezorijentirani, nesigurni, umorni, izmučeni, poniženi, osim kad su po prirodi skloni filozofskoj rezignaciji.

A onda ono što u ateljeu izgleda smiješno obično propadne u sali, i obratno: ono što vam izgleda užasno za vrijeme snimanja bez izuzetka zasmijava publiku. Komičar treba uvijek da pamti koliko je njegova ideja bila smiješna u onom času kada se javila. Ako to stalno

nema u vidu, vrlo lako gubi pouzdanje. Kad pred kamerom vidi ljutit pogled ili snuždeno lice, onda se vrlo lako zbuni i izgubi osnovnu nit.

Za dramu je atmosfera na objektu sasvim drugačija. Tragičari su ljudi koji znaju da žive. Kad siđe s pozornice, Hamlet vas dočeka široko srdačno i s osmijehom protestantskog pastora kad mu vjernici čestitaju na uspjeloj propovijedi. A komičar čim završi s onim što mora da odigra, želi samo jedno: da se sakrije od svijeta.

I eto zašto je tako teško komičaru, kao što sam ja, da igra i da sa sebi režira u ateljeu koji nije njegov”.

Čaplinove metode snimanja sigurno su iznenadile nove saradnike. On je obično zahtijevao više dublova iste scene. Prema već uobičajenom postupku, snimatelj je pet, deset pa i petnaest puta ponavljao snimanje kada u kom Čarli Čaplin igra glavnu ulogu. Ali Čaplin je (suprotno ustaljenim navikama) zahtijevao da druga kamera u toj istoj sceni snima i nosioce sporednih uloga u krupnom planu.

Ni sve te varijante nisu bile dovoljne. Čaplinu: za jednu scenu u restoranu on je zahtijevao da mu Vali Vivers, specijalist za trikove, poveća snimak jedne pjevačice da bi mogao ubaciti u svoj film jedan krupni plan koji nije bio predviđen ni u knjizi snimanja ni u toku samog snimanja.

Lako je zamisliti kakve je teškoće predstavljala montaža ovog filma kad znamo da se za pojedine scene moralo raditi ne sa deset ili petnaest dublova, nego ponekad i sa pedeset, pa čak i sa stotinu. Ovaj posao je obavljen u Parizu pod rukovodstvom Džona Sibiorna (John Seabourne), jednog od najvećih engleskih montažera. Asistirali su mu mnogobrojni saradnici – među njima i Francuz Anri Kolpi, Kluzoov montažer za film o Pikasu. Samo Čaplin im nije dozvoljavao mnogo inicijative. On se sa već punih četrdeset godina bavi montažom. Nastojao je da sve uzme u svoje ruke.

Početak jeseni 1956. godine moglo se reći da je film završen – osim muzičke pratnje. Neki prijatelji i kolege Čarlsa Čaplina – kao, na primjer, Roberto Roselini – bili su prvi koji su vidjeli film na privatnim projekcijama; svi su iskreno rekli Čaplinu da je to njegov najbolji film.

Međutim, poslije svega Čaplin postade ovim djelom toliko nezadovoljan da počne iznova, ako ne samo snimanje (objekti su već odavno bili srušeni, a glumci radili na raznim stranama) ono svu montažu. Tre-

balo mu je više nedjelja velikih napora da dobije zvučne efekte kojima je bio zadovoljan. Tek onda je – po svom starom običaju – komponovao i muziku za svoj film. Muzika je snimljena u Parizu jula 1957. godine. Svirao je velik orkestar, a on je lično dirigovao.

Poslije toga se Čaplin povukao na nekoliko nedjelja na rt Fera, na Azurnoj obali, u divnu „Vilu Školjeto”. Tamo je primio nekoliko prijatelja, a među njima i Žana Koktoa. Ni Francuz ni Englez nisu znali drugih jezika osim svoj; zato je dijalog između Koktoa i Čaplina bio zamijenjen pantomimom i nizom gestova, koje su izmišljali čas jedan čas drugi. Više puta Čaplina je posjetio engleski novinar Verdžil Tomson; Čaplin mu je povjerio hiljade uspomena iz svog života i rada, često još potpuno nepoznatih.

Čaplin je prvu nedjelju septembra proveo u Parizu. Pratila su ga dva njegova sina: Majkl (jedanaest godina), koji igra važnu ulogu u filmu „Jedan kralj u Njujorku” i Sidni, koji mu je, budući da dobro zna francuski, pomogao da izabere glumce za postsinhronizaciju filma na francuskom. To je i te kako bilo korisno, jer je „dubliranje” „Verdua”, na primjer, bilo vrlo loše izvedeno baš zato što posao na tome nije nadzirao njegov tvorac.

Mnogobrojni novinari i radio-dopisnici dočekaše, 9. septembra, na londonskom aerodromu Čarlsa Čaplina i njegovog malog sina Majkla. Svi su bili vrlo nestrpljivi i željno su očekivali da vide film čiji se sadržaj može ovako sažeti:

Pobuna u zemlji primora Šahdova, kralja Estrovije (Čarls Čaplin), da pobjegne iz zemlje. On je već prije toga na sigurno mjesto sklonio svoje blago i kraljicu Maksin Odlej). Na aerodromu u Njujorku vladara dočekuju njegov predsjednik vlade (Džeri Desmond), njegov ambasador (Oliver Džonston), predstavnici štamše i radija. Kralj Šahdov izjavljuje na aerodromu da je svrgnut s prijestola zato što je htio da atom upotrijebi ne za bombe, nego za industriju. On toliko slavi Ameriku, zemlju slobode, da i ne opaža kako mu uzimaju otiske prstiju.

Tek što je stigao u svoj apartman u hotelu „Ric”, on žuri u banku da iz nje izvadi svoje blago. Suviše kasno, banka je zatvorena. On izlazi s ambasadorom da otkrije Ameriku i Brodvej. Mladi fanatici se tresu uz muziku rok en rola. Na velikom platnu neke supersinerame

odvijaju se revolveraški dvoboji. U jednom baru kralj je prisiljen da pokretima ruku naruči kavijar i supu, mimikom prikazuje jesetru i kornjaču...

Dvanaest sati poslije toga Šahdov gubi svog ministra. svoje blago (odnosi ga predsjednik vlade) i svoju suprugu (ona odlazi da se razvede u Parizu). Još mu je jedina nada prodaja (nesigurna) njegovih atomskih planova. Gurka se sa svojim, vjernim ambasadorom oko otvora na ključaonici, začuje jedno „u pomoć“, gurne vrata, čedno pokrije lice ručnikom i padne u kadu.

Lijepa kupačica (Don Adams) pravi se da je iščašila nogu. Odlična prilika da joj se malo pomiluje gležanj. Kad se vrati u svoje kupatilo, kralj, ponesem oduševljenjem, legne potpuno obučen u kadu punu vode. U kupatilu je (posljednji konfor) televizijski ekran s brisačem stakla protiv zamagljivanja i polijevanja vodom...

Oduševljen lijepom djevojkom (koja radi na televiziji), kralj prihvata poziv da posjeti gospođu Kromvel. Ovoj vrlo otmenoj večeri prisutno je dvadesetak uzvanika iz najboljeg njujorškog društva. Kralja nagovore da im deklamuje Hamletov monolog. Prije i poslije toga lijepa dama hvali osobine jedne paste za zube i jednog sredstva za uklanjanje mirisa. Bez kraljevog znanja njegova „tačka“ je skrivenom kamerom prenesena na televiziju. Tako se kralj pojavio na dvadeset miliona malih ekrana. Među ostalima, vidi ga i njegov ambasador, koji ne može da dođe sebi od iznenađenja.

Da bi se opravdala za ovu tajnu emisiju, lijepa dama predaje kralju u koverti ček na dvadeset hiljada dolara. On podere kovertu prije nego što je saznao šta je u njoj. Vrlo rado bi ponovo slijepio ček kad mu donesu hotelski račun.

Da bi do kraja igrao svoju ulogu vladara, Šahdov odlazi u posjetu jednoj eksperimentalnoj školi. U njoj djeca imaju potpunu slobodu. Neki dječaci su slikari, neki kipari, a neki poslastičari. Posljednji dječak (Majkl Čaplin) na kog nailazi, provodi vrijeme čitajući Karla Marksa. Dječak, pravi govornik sa mitinga, ne dopušta kralju da kaže i jednu jedinu riječ dok ga ostali đaci namještaju da sjedne na svoju astrahansku šubaru, koja se pretvara u tortu s kremom.

Kraljev račun u „Ricu“ postaje sve veći i veći, i on na kraju pristaje na prijedlog lijepo žene da za pedeset hiljada dolara reklamira

viski marke „Rojal kraun”. Za vrijeme probe on hvali (tom prilikom ne pije) vanrednu blagost moćnog alkohola. Proba uspijeva i prelazi se na direktno snimanje. Kralj prvi put u životu pije gutljaj viskija, naglo ga ispljune, lice mu se grči, grlo mu gori, oči mu se izbulje. Agent za reklamu prekida emisiju. Ali ta emisija je imala ogromnog uspjeha kod trideset hiljada gledalaca televizije. Po svim zidovima Sjedinjenih Država bide se izljepljeni plakati koji prikazuju kako se kralj Šahdov guši viskijem marke „Rojal kraun”.

Lijepa dama fotografira kralja u svom ateljeu. Fotografije treba da posluže za reklamu. Međutim, dama je lijepa, i kralj postaje vrlo preduzetan. Ona mu se prepušta, ali mu odmah zatim nudi dogovor na sto hiljada dolara za reklamiranje hormona za podmlađivanje. Zato on mora, prije nego što se pojavi na televiziji, da se podvrgne plastičnoj hirurgiji. Hirurg u zateže kožu na licu povlačeći je iza ušiju i izradi mu potpuno novi nos.

Njegovo novo lice zaprepašćuje ambasadora i lijepu damu. Najgore je to što on ne smije više da se smije, jer bi mu zbog prenapregnute kože popucali šavovi. Njegova prijateljica ga vodi u jedan noćni lokal s programom. Velika atrakcija lokala je polagač tapeta i jedan gospodin s kojim se on bje upotrebljavajući kao oružje kablove pune rastopljenog lijepka. Gledaoci se tresu od smijeha. Samo se kralj ne smije, on mora ostati nepomičnog lica. Na kraju ni on više ne može da izdrži. Svi mu šavovi popucaju. Nova operacija mu vraća njegovo staro lice.

Jedne snježne večeri na vratima „Rica” kralj nalazi mladog čitaoca Karla Marksa, povede ga k sebi i poče da se raspituje o njemu. Otac i majka jadnog djeteta bili su izvedeni pred komisiju za ispitivanje neameričke djelatnosti i osuđeni na dvije godine zatvora zbog uvrede Kongresa. Kralj tješi, kupa, hrani i zgrije dječaka. Na osnovu jedne zabune svi misle da je dječak kraljev sinovac - „Princ Rupert” ostaje sa s rukovodiocima jedne američke atomske komisije. Svojim ljevičarskim govorom uznemiri i začudi trojicu visokih državnih funkcionera. Kralj se mora pomiri s tim da mališana vrati u njegovu školu.

Televizija objavljuje nov skandal: „Kralj Šahdov štiti jednoga mladog „crvendaća”. Kralj i njegov ambasador drhte od straha. Oko njih se naglo množi broj špijuna. Pokušavaju da bježe. Ali, vjerujući

da daje autogram, kralj potpisuje poziv da se pojavi pred „Komisijom za ispitivanje neameričke djelatnosti“. Pred sam početak istrage on se sastaje sa svojim advokatom (Hari Grin) i zbog toga zakašnjava. U liftu mu se zaglavi prst u mlaznjaču crijeva protiv požara. Ne može više da ga izvadi.

Sav zadihan, kralj izlazi pred komisiju i diže ruku prilikom polaganja zakletve. Zajedno s rukom diže i crijevo, koga nikako ne može da se oslobodi. Dežurni vatrogasci opažaju razvijeno crijevo u hodniku, i puštaju vodu. I, evo, mlazevi vode prskaju komisiju, novinare, gledaoce i kraljevog advokata.

Komisija smatra da je on „iskren i prijateljski raspoložen svjedok“ i oslobađa ga od optužbe. No, kralj ipak više voli da ode iz Sjedinjenih Američkih Država, pa makar morao i da napusti onu svoju ljepoticu sa televizije. To mu je tim lakše što se miri s kraljicom. Na putu za aerodrom vladar navraća u eksperimentalnu školu da se pozdravi s Rupertom. Mladi Rupert pristaje da „sarađuje“ da bi oslobodio majku i oca iz zatvora. On imenuje F.B.I.-ju sve njihove prijatelje komuniste. Upravitelj škole mu kaže: „Ti si pravi Amerikanac, ti si velik patriot“. Mali dječak ponižen do krajnjih granica, zajeca u prekrštene ruke...

A Šahdov avionom napušta Ameriku i zajedno sa svojim vjernim ambasadorom odlazi u Evropu.

Na pitanje jednog novinara da li njegov film sadrži neku „poruku masama“, Čarls Čaplin na londonskom aerodromu odgovara: „Ja nemam tih pretenzija. Uostalom, ja i ne vjerujem u te „poruke“. Zadatak filma je da nasmije ljude. Moj film nije ozbiljan. On je komičan, ali sadrži i nešto ozbiljno u sebi, što po mom mišljenju odgovara svijetu ovog našeg dvadesetog vijeka“.

„Da li se osjećate usamljenim?“ – zapita ga jedan radio-reporter Bibisija. On prasnu u smijeh: „Usamljen? Ja! Trebalo bi da nas vidite kad se svi skupimo u kući, ja, moja žena i moje osmoro djece...“

Da li se ovo pitanje odnosilo na Čaplina kao na čovjeka? Zar se ono nije više odnosilo na Čaplina javnog radnika, već prilično izolovanog skorašnjim ofanzivama, koje nisu ostale bez uspjeha.

Nije dovoljno zamisliti i proizvesti jedan ,film. Treba mu i omogućiti da se prikazuje po svijetu. Djelo čija bi se karijera ograničila na

nekoliko malih sala ne bi postiglo svoje ciljeve, jer ne bi doprlo do široke publike.

Trebalo je da u Francuskoj „Jednog kralja u Njujorku” distribuiraju neka kompanija dovoljno uticajna da filmu objezbedi pristup u ve najveće bioskope u zemlji. Ali se u proljeće 1957. godine saznalo da je Holivud preduzeo energične mjere da spriječi distribuciju novog Čaplina. Predstavnici velikih američkih producenata rekoše da će, ako Čaplinov film bude distribuiran u Francuskoj, znati da spriječe distribuciju svih francuskih filmova u Americi. Tako bi prihodi francuske proizvodnje iz američkih bioskopa bili u praksi, svedeni na nulu.

Monopol u engleskoj kinematografiji ima lord Artur Renk. On kontroliše više od polovine distribucije i bioskopskih sala u Velikoj Britaniji. Ma koliko bila moćna njegova finansijska sredstva kao multimilijardera, ni on ne može da se odrekne američkog tržišta. Američko tržište je za njegovu londonsku produkciju neophodan „životni prostor”. Ako je Holivud ponovio istu prijetnju Renku, onda možemo lako pogoditi da je i on poslušao.

U svakom slučaju, ni „Junajted artists” ni Renk nisu preuzeli distribuciju Čaplinovog filma u Velikoj Britaniji. „Jednog kralja u Njujorku” je uzela u distribuciju mala nezavisna kompanija „Arčvej”. A izgleda da je Čaplin morao i u Londonu postupiti kao nekad u Njujorku za „Moderna vremena”. Iznajmio je od Renka veliku bioskopsku salu „Lejster skver teatar”, a osim toga je njegov film prikazivan i u „Kameo poli”, malom bioskopu specijaliziranom za prikazivanje nesinhronizovanih francuskih filmova. Na aerodromu je američku štampu predstavljao samo jedan mladić, koji upita Čaplina: „Jeste li vi zaista rekli da nećete dozvoliti da se film prikazuje u Americi i da vas se malo tiče gubitak prihoda?”

Prema Morisu Fardžensu, reporteru laburističkog „Dejli heralda”, Čaplinu se odmah izgubio osmijeh s lica. „Taj mladi Amerikanac je u jednom trenu bacio Čaplina u kolotečinu usamljenosti – piše o tome Englez. – Učinio mi se za jedna trenutak nevjerovatno usamljenim čovjekom, nevjerovatno zamišljenim čovjekom.” „Ja Americi ne mogu reći ništa što bi nju interesovalo – reče usamljeni čovjek. – Ništa što bi ona mogla razumijeti. Ništa! Ništa!”

... Moj američki kolega se okrenu meni i reče: „Mislim da je upravo sad g. Čaplin tačno rekao zašto on nepovoljno ocjenjuje Amerikance”.... „Ne Amerikance, nego Ameriku – ispravi ga Čaplin i okrećući se mladom čovjeku, zaključujući. – Ne želim da budem neprijateljski raspoložen prema ikome na svijetu. Samo ja se više ne interesujem za Ameriku, niti ću to više ikada činiti”.

Film je sutradan bio prikazan u londonskoj štampi. Engleski listovi su jedanaestog septembra 1957. godine tom događaju posvetili manje mjesta nego što su to učinili istog dana francuski dnevници. Nijednog članka ili naslova na prvoj strani – pa čak ni u Dejli heraldu. To nije bila zavjera ćutanja, nego su Britanci bili daleko od toga da procijene važnost prvog filma koji je Čaplin ostvario u njihovoj domovini.

U većini, krupna londonska štampa je bila više nego oprezna. Kritički osvrt su naizgled okretali svoju oštricu protiv umjetnosti u filmu. „Vanredan Šarlo, ali loš Čaplin” – rekli su mnogi istovremeno žaleći malog čovjeka s polucilindrom na glavi. Smatrali su da je film duhovit i dovoljno smiješan, ali samo zato da bi ga sveli na nivo torti s kremom, ili da bi mogli ocijeniti kao deplasirane neke od njegovih dramatičnih epizoda. U suštini, njihove primjedbe su ipak bile manje estetskog nego političkog karaktera. Vrlo konzervativan, Dejli mejl zaključuje: „To je mješavina bulevarskih vještina i nespretno političke satire”. To je bilo isto kao i zamjeriti Čaplinu što se prihvatio jedne tabu teme: „Lova na vještice”. Amerikanci su došli i velikom broju na konferenciju za štampu koja je bila sazvana odmah poslije premijere u salonima hotela „Savoy”.

„Od prvog časa – pisao je londonski dopisnik pariskog lista „Frans-soar” – američki novinari predoše u napad. Glas se odmah podigao i dostigao je nivo svađe. Naše kolege su mu zamjerile što je snimio jedno tendenciozno i antiameričko djelo. Čaplin mu živo odbrusi:

„je li trebalo da dozvolim da me šamaraju i vrijeđaju a da ne reagiram? Ja nisam napao Sjedinjene Države, nego samo jednu zlobnu manjinu. To što sa odbio da se moj film prikazuje u Sjedinjenim Državama sigurno odgovara odluci vaših vlasti. Ja u to nimalo ne sumnjam. Znam da nikada vaša cenzura ne bi dozvolila prikazivanje ovog filma.”

Drugi Amerikanac mu primjeti da je on četrdeset godina radio u Sjedinjenim Državama i da je iz toga izvukao prilične koristi. On mu odgovori:

„Ja to znam isto tako dobro kao i vi, samo ja sam se prije nekoliko godina nastanio u Evropi i vjerujte da sam pogriješio što to nisam prije učinio. Tu svoju odluku nisam požalio ni jednog jedinog trenutka.

A varaju se oni koji tvrde da sam u Sjedinjenim Američkim Državama stekao svoje bogatstvo. Tri četvrtine mojih prihoda su oduvijek dolazile iz Evrope i iz Azije. Sjedinjene Države su bile širokogruđe samo onda kad se radilo o porezu na moje prihode. Taj porez je ponekad dostizao i čitavih 100%. U stvari, ja sam bio za vašu zemlju jedan vrlo unosan klijent.

Jedina zapreka mom povratku u Sjedinjene Države jest ona zlobna manjina o kojoj sam već govorio. Dok god je ona tamo, ja više neću kročiti nogom u Ameriku.”

Nastade trenutak ćutanja, i pređe se na druge stvari. Poče razgovor o njegovom sinu Majklu i o Evropi. „Francuzi znaju šta znači uživati u životu” – zaključí on.

Kad je sutradan stigao u hotel „Dorčester”, svi zapaziše na njegovim elegantnom sivom odijelu crvenu mrlju jednog francuskog odlikovanja, rozete Legije časti. Čaplin je bio u tom hotelu gost na ručku „Udruženja strane štampe u Londonu”. To udruženje obično poziva na svoje prijeme samo šefove vlada, ministre spoljnih poslova i svjetske političare. Pri kraju ručka, uz slatkiše, prema ustaljenom običaju počеше pitanja.

Čaplin je tog dana uspio da čitavo vrijeme ostane dobrog raspoloženja. Kad se, vrlo brzo, prešlo na politiku, on odgovori otprilike ovo:

„Vrlo mi je drago što sam uspio da neke ljude uvrijedim i uzbu-nim. Život bez sukoba brzo bi postao dosadan. Sve što živi poziva na raspravljanje. Još kad sam snimio „Potjeru za zlatom”, bilo mi je zamjereno što sam u nju pomiješao i nešto političke filozofije. Povodom toga filma su mi isto tako rekli da sam postao suviše ozbiljan. A poslije su mi zamjerali što su „Svjetlosti velegrada” bile manje komične nego „Potjera za zlatom”, i tako dalje... Izgleda da ja volim da sablažnjavam druge.

„Jedan kralj u Njujorku” ni u kom slučaju nije film političke propagande. Hoću samo da pokažem kako se ljudska bića bore sa svojim vlastitim tvorevinama. Ja ne vjerujem da je „Lov na vještice” i nezdrava atmosfera oko njega dublje izmijenila Ameriku. Isto tako ja ništa manje ne vjerujem da moj film može i u čemu škoditi Sjedinjenim Američkim Državama. Moj film teži za tim da učini nešto za Sjedinjene Države, a ne nešto protiv njih.

Punih trideset godina sam srećno živio u toj zemlji. Prosječan Amerikanac je dobar čovjek, jedno vrlo privlačno biće. Nije istina da ja mrzim Ameriku. Ja je volim – čak i dan danas. Samo ja ne volim način na koji se postupalo sa mnom, a ni neke stvari koje je nametnula jedna manjina: učenje potkazivanju, na primjer. U svakom slučaju, Amerika je dovoljno snažna da podnese satiru.

Ja nisam političar. Ja nisam ni intelektualac. Ja nisam ni komunist, pa čak ni socijalist. Ja nikad nisam čitao Karla Marksa. A što se tiče prodaje mojih filmova, može se slobodno reći da sam kapitalist, ali s tom razlikom: najveća vrijednost za mene je ljudsko dostojanstvo. A ako baš apsolutno hoćete da mi prilijepite neku etiketu, onda me nazovite anarhistom. Ili, još bolje, - nekonformistom. Ja sam bio i ostajem nepopravljiv romantičar."

Humor je uvijek bio najbolje Čaplinovo oružje. Prestadoše da ga bockaju provokativnim pitanjima. Predstavnici mnogih zemalja među tih tri stotine učesnika ručka počеше da ga ispituju o njegovim planovima i njegovoj umjetnosti.

„Sada pomišljam – reče im on – na jedan scenario čija bi tema bio razvod braka u porodici razapetoj između Evrope i Amerike. Ja više nisam u godinama u kojim se udvara sobarici. Meni je već dosta filmskih junaka, mladih i svemoćnih, junaka koji se bore za svoju „dulčineju”.

Kralj Šahdov je ipak filmski junak, jedan savremeni Don Kihot (nimalo mlađi od Servantesovog junaka) koji se i te kako žestoko bori za svoju dulčineju: Slobodu. Ovaj film treba primiti onakvim kakav on u stvari i jest: to je komičan film u kojem smijeh prikriva satiru”.

Čaplinov učitelj, Maks Linder, prije 1914. godine zasnivao je svoju umjetnost na svom elegantnom izgledu. Za široku publiku torta

s kremom je smiješnija ako se zalijepi na sjajan cilindar nego ako padne na udubljeni šešir sirotog klovna.

Onaj ko stiže u Njujork više je nego džentlmen. Svojim sijedim kosama, svojom elegantnom odjećom, svojom šubarom od astragana, prisustvom predsjednika vlade i njegovog ambasadora, on otjelovljava vladarsko dostojanstvo. I dok on toplo pozdravlja zemlju slobode, agenti pogranične službe mu uprljaju prste mastilom da bi uzeli otiske prstiju.

Onoj „torti s kremom” niko se ne bi nasmijao da je taj „useljenik” običan siromašni čovjek. Ali ovdje se radi o kralju, i publika koja (na primjer) zamisli kraljicu Elizabetu u tom položaju praska u smijeh. To je početak lančane reakcije, stotina gegova će stalno održavati val za valom smijeha.

„Tajmsov” kritičar, pošto je rezimirao film formulom: „G. Čaplin stvara satiru na makartizam”, htjede ovu satiru svesti na beznačajno cirkusanstvo napisavši: „geg s vatrogasnim crijevom bi mogao biti upotrijebljen u bilo kom od starih „Kistonovih” komičnih filmova”.

Molijer je ostajao velik i u Skapenovom džaku, isto tako Čaplin ostaje u potpunosti veliki Čaplin i kad je neugodno zbunjen crijevom za gašenje požara (ili polivanjem prisutnih), a da pri tome ne plagira ni Maka Seneta ni Luja Limijera.

Poštujući osnovni zakon čaplinovske umjetnosti – ekonomičnost u rekvizitima i komičnim efektima – vatrogasno crijevo se nekoliko puta metamorfizira. Prvo se kralj, bježeći od prijetnje i od zabrinutosti, sapleće u njega kao u neke konopce ili lance. Zatim to isto crijevo postaje „makaroni opasniji od Laokonovih zmija” (Delik). Ono ga slijedi po hodnicima, po ulicama, do taksija; ono ga izlaže osveti javnosti, ono ga progoni, ono ga uznemirava onako kao nekad „Kistonovi” policajci – ali sad je epoha F.B.I. Pred sudom za neameričku djelatnost mlaznjača postaje, onog časa kad se ruka diže na zakletvu, sasvim slična buktinji u ruci kipa slobode. Zatim ona, vraćajući se svojoj pravoj funkciji, polijeva sudije i služi za čišćenje prostorije, ona sveti publiku onako kako su je „Diktatoru” svetile torte s kremom koje su jedan na drugog bacali Hitler i Musolini. Ova vatrogasna cijev je daleko od „polivenog polijevača”.

Torta s kremom ili udarac nogom u stražnjicu (komična sredstva stara kao svijet) imaju sasvim različito značenje ovisno o osobama na koje se oni primijene. Šamar nema isti značaj kad ga primi ljubavnik, lopov, policajac, lijepa žena ili predsjednik vlade. I žalosno bi bilo da neko napiše da se Čaplin ponavlja zato što u sceni eksperimentalne škole vidimo, kao u „Seoskoj idili”, nestašnog malog dječaka i šešir koji se pretvara u tortu s kremom.

Ovdje šešir nije Šarlo (ili Sidnijev) polucilidar. To je ovdje astraganska šubara, znak kraljevskog dostojanstva, gotovo kao neka kruna u svakodnevnom životu. Tome se djeca rugaju. A što se tiče dječaka on je nepodnošljiv na poseban način. On zbudjeno kralju objašnjava svoja shvatanje slobode i demokratije. U to ulaže puno ubjeđenje svojih deset godina.

Prestanite, gospodine Čaplin, da se skrivate iza tog djeteta i da govorite na njegova usta!” – doviknuo mu je za vrijeme ove scene jedan novinar u toku londonske premijere za štampu. Evo čudne zamjerke upućene velikom stvaraocu.

„Madam Bovari, to sam ja” – govorio je Gistav Flober. Tolstoj je to isto mogao reći za Anu Karenjinu, - ali i za njenog muža i za njenog ljubavnika. Pravi umjetnik uvijek daje nečeg svoga svojim likovima bili oni dobri ili rđavi, pozitivni ili negativni. Čaplin se „skriva” iza Ruperta isto onako koliko i iza kralja Šahdova, koliko iza lijepe dame ili iza svog vjernog ambasadora. Isto tako je on bio u „Svjetlostima pozornice” i Kalvero i Teri, u „Velikom diktatoru”, i brico Jevrejini i Hitler, u „Modernim vremenima” radnik i slijepa djevojka, a još dalje u prošlost staklar i kid. Genije je onaj ko zna da stvori svoj svijet.

Ne može se stvarati polazeći od ništa ili od same fantazije usamljene mašte. Umjetnik gradi „svoj” svijet i „svoje” ličnosti uzimajući materijal iz stvarnog svijeta, iz odrešenog društva, iz odrešenog historijskog trenutka. Čaplinov genije je najvidljiviji u filmovima u kojima je on umio u pravom času da stvori veliku filmsku metaforu koja je odgovala preokupacijama vremena. „Šarlo kao vojnik” u 1918. godini, „Potjera za zlatom” u 1925. godini, „Moderna vremena” u 1935, „Velik diktator” u 1940. godini svaki je na svoj način održavao u čaplinovskom ogledalu po jednu krupnu preokupaciju zajedničku većini

ljudi. To isto se ponovo može reći 1957. godine za „Jednog kralja u Njujorku”.

U drugoj polovici našeg vijeka taj film nije bio samo satira (bez gorčine i zlobe) koja bi ismijavala američku televiziju, a svi znamo da se ona koristi Betovenom i Šekspirom da u reklamne svrhe hvali blagotvoran uticaj pilula za čišćenje.

Da ne bismo otišli u prošlost do Aristofana, spomenimo Molijera. I on je u svom „Građaninu plemiću” upotrebljavao gegove da raspravio jednu duboku temu: sukob između plemstva i obogaćenog trgovca. Divno konstruirana radnja „Jednog kralja u Njujorku” je izgrađena oko logičnog niza komičnih efekata lija je osnovna tema sukob između poslovne koncepcije života (/Američki način života) i romantičnosti jednog Don Kihota.

Šahdov, kome neko u jednoj od ključnih replika kaže: „Koliko god da ste kralj, vi ste pravi demokrat”, novi je Vitez tužnoga lica. On se više ne tuče s vjetrenjačama, nego se bori protiv neljudske manjine iz nekih američkih nebodera. U svojoj novoj inkarnaciji Šarlo je još jedanput jedan od posljednjih humanista. I još jedanput njegova borba nadmašuje tradicionalni humanizam, jer se on bori za većinu ljudi. Njegov film, je zaista, poukama koje izvlačimo iz njega, napad na makartizam, koji potkazivanjem u „lovu na vještice” upropaštava čak i dječje duše. On također vodi i u prvom redu i mnogo opštiju bitku za slobodu i ljudsko dostojanstvo.

Ova borba se nije svima svidjela, a posebno ne velikim listovima zapadne Evrope u kojima vladavci modernog svijeta vjerovatno imaju nekog uticaja. Na stranicama pariskih listova isto se onoliko u oktobru 1957. godine diskutovalo o „Jednom kralju u Njujorku” kao što se dvadesetak godina prije diskutovalo o „Modernim vremenima”... Najnovije djelo se doticalo isuviše vrelih tema a da ne bi izazvalo oštre sukobe u mišljenjima. Razumije se, novo djelo nije dočekano onako jedinstveno kao što su u Francuskoj nekad bile primljene „Svjetlosti velegrada” i „Svjetlosti pozornice”.

Pariska publika je bila mnogo manje uzdržljiva nego kritika. Više od pet hiljada gledalaca je u najvećoj bioskopskoj sali Evrope, u „Gomon palasu”, strasno doživljavalo, za vrijeme premijere, zgone i nezgode kralja Šahdova. A kad se sala ponovo osvijetlila, pet hiljada

lica se okrenulo s oduševljenjem i zahvalnošću prema lijepom nasmiješenom licu Čarlsa Čaplina i mnogi uzviknuše: „Bravo, Šarlo, do sljedećeg viđenja!”

„Svjetlosti pozornice” su šekspirovske. „Jedan kralj u Njujorku” je molijerovski. Za velike genije ne postoje „plemeniti” i „niski” žanrovi. Tragika nije vrednija od komike. Ako bismo analizirali svaku bufoneriju iz ovog filma, u svakoj bismo našli neko dublje značenje. U ovoj savršenoj satiri smijeh nadvladava sve, čak i gorčinu. Ali ostaje da je svaka epizoda, makar kako izgledala čudna, zasnovana na strasnom posmatranju čovjeka i društva, njihovih mana i njihovih vrlina.

„Jedan kralj u Njujorku” je veliko komično djelo, potpuno dostojno drugih Čaplinovih remek-djela, bila ona komedije, drame ili tragedije. A novi Don Kihot je umio da na svoju stranu privuče u borbu sve one što su mu se smijali.

Čarls Spenser Čaplin, moderni vitez lualica, borac za svaku pravednu stvar, plemeniti sluga čovječanstva, sad će moći da nastavi svoje pobjedonosno traženje pravde i slobode.

Pariz – Raon Letap

25. septembar – 12. oktobar 1952. godine

Nova strana i francuska izdanja su revidirana i dopunjavana u novembru 1953., julu 1954. i avgustu-novembru 1957. godine.

Žorž Sadul, *Život Čarlija Čaplina*, IP „Veselin Masleša”, Sarajevo, 1960, 171-188.

ČAPLIN U FILMSKOJ ENCIKLOPEDIJI

CHAPLIN, Charlie (pr. ime Charles Spencer Chaplin), am. film-ski glumac, redatelj, scenarist, producent i kompozitor engl. podrijetla (London, 16. IV 1889 – Casier-sur-Vevey, 26. XII 1977). Otac – Geraldine Ch. Dijete bračnog para pjevača-zabavljača, imao je teško djetinjstvo. Prvi put je na sceni nastupio u četvrtoj godini, kada mu je majka izgubila glas usred nastupa na pozornici. Od tada on i njegov polubrat Sidney izdržavaju sebe i bolesnu majku pjevajući i plešući na ulici, pošto je otac napustio obitelj kada je Charlie-ju bilo godinu dana. S osam godina primljen je u profesionalnu dječju varijetetsku trupu The Eight Lancashire Lads koja je nastupala po predgrađima Londona i u provinciji. Od svoje devete do dvanaeste godine radio je kao prodavač cvijeća, trčkaralo u radnji, recepcionist kod liječnika i puhač stakla, izrađivao je igračke i radio kao drvodjelac, a istovremeno je učio plesati te vježbao akrobatiku i žonglerstvo. U dvanaestoj godini dobiva prvu vodviljsku ulogu u kratkom komadu *Jim, Cockenyljeva ljubav* i prvu pozitivnu kaz, kritiku koja mu je proricala veliku budućnost. Poslije četiri godine nastupanja bez većih rezultata i deset mjeseci bez posla, uz pomoć polubrata Sydneja 1906. konačno dobiva angažman u jednoj od 30 trupa Freda Karnoa, gdje je zapažen njegov talent komičara, posebno na turnejama u Parizu (1909) i na dva gostovanja u SAD (1910. i 1912.). Na drugoj turneji zapazio ga je Mack Sennet i ponudio mu angažman u kompaniji Keystone uz honorar od 150 dolara tjedno. Ch. krajem 1913. napušta Karnoa i od 1914. postaje film. glumac obavezan da u toj godini snimi 35 filmova. Prvi film, *Kruh svagdašnji* H. „Pathé” Lehrmana, u kojem je nastupio kao epizodist, pokazivao je svu Chaplinovu nesnalazljivost u novom mediju. Formiran kao evr. vodviljski glumac, nije se uspijevao uklopiti u „luckastost” Sennetovih burleski, što je predstavljalo razočaranje za obojicu. Tek se u idućim filmovima, u kojima je bio i scenarist i glumac, a režirao ih zajedno s Mabel Normand, naslućuje nešto od one originalnosti koju će Ch. kasnije ugraditi u svoje djelo. Svoj *image* –

cilindar, štap, iznošeno gospodsko odijelo, karakteristični brkovi i hod, lažna ležernost u ophođenju – počinje stvarati u svome drugom filmu *Trke dječjih automobila u mjestu Venice* (1914) H. „Pathé” Lehrmana. Iako ga je Sennett pokušao zadržati, Chaplin napušta Keystone i 1915. potpisuje ugovor s produkcijom Essanay; za potpis tog ugovora dobiva 10 000 dolara uz tjednu plaću od 1250 dolara. U Essanayu počinje surađivati sa svojim stalnim snimateljem (do 1947) R.H. Totherohom; iste godine, umjesto M. Normand, pronalazi svoju najčešću partnericu do 1923, Ednu Purviance; tu već snima i svoje prvo značajno ostvarenje, film *Skitnica* (*The Tramp*, 1915). Iako mu je plaća, zbog ogromnog uspjeha njegovih filmova, bila podignuta na 5000 dolara tjedno, Ch. napušta Essanay da bi prešao u Mutual – ne samo zbog ogromnog povećanja honorara (10 000 dolara tjedno, 150 000 dolara za potpis ugovora), već i zbog obaveze da snimi samo 12 filmova godišnje (do 15 min), što mu je pružalo mogućnost da se posveti usavršavanju tehnike komičnoga. Za novu produkciju, Ch. je snimio neke od svojih antologijskih kratkometr. filmova: *Grof* (*The Count*, 1916), *Mirna ulica* (*Easy Street*, 1917), *U banji* (*The Cure*, 1917), *Pustolov* (*The Adventurer*, 1917) i *Useljenik* (*The Immigrant*, 1917). Ovaj posljednji, koji označava Chaplinov prijelaz od „čiste komike” kao sociokritičkim temama, izazvao je i prve sumnje konzervativnog dijela am. društva u Chaplinovu „lojalnost”. Poslije prebacivanja što odbija primiti am. državljanstvo i nakon ulaska Amerike u rat 1917, kada se Ch. prijavio kao dobrovoljac u vojsku te bio proglašen fizički nesposobnim, povedena je kampanja koja je dovodila u pitanje njegov patriotizam. God. 1918. potpisuje s produkcijom First National Exhibitor's Circuit prvi milionski ugovor u povijesti Hollywooda (1 200 000 dolara) za 8 dvočinki (do 30 min) koje će proizvesti njegovo poduzeće, Charles Chaplin Film Company, u svojim ateljeima na Sunset Boulevardu u Hollywoodu. Novu seriju otpočeo je s tri poetska filma od kojih prvi govori o bjedi (*Pasji život – A Dog's Life*, 1918), drugi ismijava rat i militarizam (*O desno rame – Shoulder Arms*, 1918), a treći o bijegu iz teškoća svakodnevnog u snove (*Idila u polju – Sunnyside*, 1919). U međuvremenu je snimio kratki propagandni film za kupovinu ratnih obveznica (*Obveznica – The Bond*, 1918) i oženio se šesnaestogodišnjom statisticom Mildred Harris. Iako mu je

1919. umrlo prvo dijete odmah po porodu, Ch. te godine snima jedan od svojih najboljih i najveselijih filmova: *Dan zadovoljstva* (A Day's Pleasure, 1919). Iste godine zajedno s D. Fairbanksom, M. Pickford i D.W. Griffithom osniva kompaniju United Artists, režira svoj prvi cjelovečernji film *Mališan* (The Kid, 1921), više melodramu no komediju, o skitnici (Chaplin) koji se brine o napuštenom dječaku, podnosi s njim teškoće siromaštva, i kojeg na kraju odvođe roditelji; taj film, u kojem Chaplin dijeli gl. ulogu s „malim Charliejem” (jednom od prvih dječjih zvijezda svjetskoga filma, Jackiejem Cooganom), očigledno je bio inspirisan Chaplinovim tužnim djetinjstvom. Završetak snimanja poklapa se s brakorazvodnom parnicom, i Chaplin je prinuđen da bježi u državu Utah da mu ženini advokati ne bi oduzeli negative upravo snimljenog filma u ime tražene alimentacije. Kampanja protiv njegove „nemoralnosti” stišava se tek poslije ogromnog uspjeha filma 1921, kad kreće na trijumfalnu evr. turneju, o kojoj je zapisao beznačajnu knjigu *Moje putovanje u inozemstvo* (My Trip Abroad). Poslije dva srednjemet. filma, *Visoko društvo* (The Idle Class, 1921), o bjeguncu iz zatvora Sing-Sing koji se izdaje za pastora, počinje snimanje svoga jedinog filma-melodrame, u kojem se pojavljuje samo u jednoj epizodnoj ulozi: *Parizanka* (A Woman of Paris, 1923), o provincijalki u Parizu, u tradicijama franc. sentimentalne književnosti. Ovaj „najmisteriozniji Chaplinov film” bio je i prvi njegov komerc. neuspjeh, iako ga je kritika ocijenila kao remek-djelo pov. značaja: „Prvi put doživljavamo na filmu ne marionete s friziranim dušama, crno-bijele, već prave ljude” (R. Clair, 1924). U punom naponu stvaralačke snage Ch. 1924. otpočinje snimanje *Potjere za zlatom* (The Gold Rush, 1925) i ženi se šesnaestogodišnjom Litom Grey, koja će mu roditi dva sina i dovesti ga na rub moralne i materijalne propasti. *Potjera za zlatom*, jedan od najpopularnijih filmova svih vremena, tragikomedija s radnjom iz razdoblja „zlatne groznice” na Aljaski 1898, s Chaplinom kao tragačem za zlatom, predstavlja izvanredan spoj komičnih, romantično-sentimentalnih, pustolovnih, pa i fantastičnih komponenti; taj film, jednoglasno ocijenjen kao najviši domet film. umjetnosti, izaziva opće oduševljenje kritike i publike, a o Chaplinu se od tog časa govori kao o geniju. Slijedeće, 1926. godine počinje snimati *Cirkus* (The Circus, 1928), a Lita Grey

podnosi zahtev za razvod braka optužujući ga za seksualne nastranosti i zapuštanje obitelji. Brakorazvodnu parnicu prati bučna kampanja konzervativne am. štampe protiv Chaplina i vatrena podrška koju mu pružaju am. liberalna javnost i franc. nadrealisti. Tek pošto je okončan proces razvodom, uz odštetu od 2000000 dolara, poč. 1928. mogao se prikazati *Cirkus*; za taj film s radnjom u svijetu cirkusa, ambijenta koji u njemu dobiva vrijednost metafore za svijet u cjelini, Ch. je nagrađen specijalnim Oscarom „za svestranost i genijalnost u pisanju scenarija, glumi, režiji i produkciji”. Ne primjećujući pojavu zv. filma, Chaplin te godine započinje rad na novom, nij. filmu *Svjetla velegrada*. Iako je još 1960. izjavio da „nikada neće progovoriti u svojim filmovima”, na premijeri *Svjetla velegrada* (City Lights, 1931) publici je predstavljeno djelo praćeno glazbom koju je komponirao Chaplin, šumovima i s malo, vrlo značajnog dijaloga. I ovim filmom, prividno melodramatskim, a zapravo duboko društveno kritičnom pričom o skitnici koji se brine o slijepoj djevojci i u nju zaljubljuje, Ch. je potvrdio ugled „najvećega dramskog autora našeg vremena” (R. Clair). Poslije premijere filma, premoren, Ch. kreće na novu evr. turneju, kada ha u Berlinu nacionalsocijal. tisak dočekuje kao „Čifuta” i „plagijatora”. Tek 1933, poslije poznanstva i braka s Paulette Goddard, počinje pripreme za zv. film *Moderna vremena* (Modern Times, 1936), koji snima više od dvije godine. Ovaj film sa snažno naglašenom soc. notom, nastao iz Chaplinovog zanimanja za problem nezaposlenosti, istaknut i po svojoj oštroj satiri na dehumanizirane uvjete rada (čuvene sekvence rada na tekućoj vrpici), poslije premijere 1936, iako primljen od publike s nesmanjenim entuzijazmom, doživio je različite kritike; dok su konzervativci tvrdili da je to „sovjetski film”, drugi su isticali značajno sazrijevanje Chaplinovih pogleda na društ. problematiku. Sâm Chaplin je izjavio „da mu je jedini cilj bio da zabavi publiku” i da „film ni u kom slučaju nema politički karakter”. U međuvremenu njem. filmsko poduzeće Tobis-Film je podnijelo sudu tužbu zbog plagijata, navodeći kao uzor film *Dajte nam slobodu*, koji je R. Clair u njihovoj produkciji snimio 1931; optužba nacističkog poduzeća odbačena je, pošto je Clair podržao Chaplina izjavivši „da bi mu bila čast ako je tom remek-delu nešto pridonio”. U to vrijeme Ch. razmatra razne projekte: film o Švejkju, Hamletu ili Kristu, zatim film o Napoleonu u režiji J.

Renoira s Gretom Garbo kao partnericom, ali pritisnut događajima u svijetu, 1938. započinje rad na scenariju *Velikog diktatora* (The Great Dictator, 1940). Dva dana po izbijanju II svje. rata otpočelo je snimanje tog filma praćeno snažnom kampanjom protiv Chaplina u prohitlerovskome Herastovu tisku. Poslije „s najvećom nadom očekivane premijere u povijesti filma” viden je i oduševljeno pozdravljen „ne, možda, najbolji Chaplinov film, ali najvažniji od svih koji su snimljeni” (po mišljenju kritike), a Ch. na prijemu u Bijeloj kući kod predsjednika Roosevelta za uzvanike uživo ponavlja završni govor iz filma. Senat je obrazovao potkomitet za ispitivanje niza filmova pod sumnjom da su u službi ratnohuškačke propagande što se u prvom redu odnosilo upravo na Velikog diktatora, priču o malim ljudima kao žrtvama politike i rata, ujedno nedvosmisleni parodiju Hitlera i Musolinija. Istraga je obustavljena njem. objavom rata SAD (1941). Pošto se rastao od Paulette Goddard (protagonistice *Modernih vremena i Velikog diktatora*) i jedno vrijeme aktivno angažirao u Američkom komitetu za pomoć Rusiji, Ch. se ponovo upušta u ljubavnu aferu s dvadesetdvo godišnjom Joan Bery i dospijeva pred sud pod dvostrukom optužbom: da ju je odveo „u drugi saveznu državu da bi s njom spavao” (tzv. Mann-Act) i „da je otac njenog djeteta”. Oslobođen od prve optužbe – proglašen je krivim za drugu. Tek što je proces okončan, dok se još skandal u štampi nije stišao, izbija novi. Uz javne proteste i protivljenjen slavnoga am. pisca – dobitnika Nobelove nagrade E. O’Neilla, pedesetčetvorogodišnji Chaplin se 1943. ženi njegovom osamnaestogodišnjom kćerkom Oonom. Poslije dvije godine snimanja, premijera *Gospodina Verodouxa* (Monsieur Verdoux – A Comedy of Murder, 1947), crnohumornog filma u kojem tumači lik masovnog ubojice žena, parodije Modrobradog, poklapa se sa osnivanjem McCarthyjeva Komiteta za antiameričku djelatnost. Odbijajući kao brit. državljanin da se odazove pozivima na saslušanje, Ch. doživljava najteže napade na na svoje djelo i svoju ličnost. U tim danima „lova na vještice” 1951/52. snima svoj posljednji am. film *Svjetla pozornice* (Limelight), patetično djelo s autobiografskim elementima, svojevrsni *hommage* nij. komediji (jedan od glumaca je i B. Keaton), rasprodaje svoje studije i dionice United Artists-a i s obitelji odlazi u Englesku. Vrhovni javni pravobranitelj SAD zabranjuje mu

povratak, pa je premijera filma održana u Londonu u prisustvu kraljevske porodice (1952). Slijedeće godine Ch. kupuje imanje u Veveyju u Švicarskoj, gdje se trajno nastanjuje. Tek 1956. počinje snimanje filma – obračuna s Amerikom *Kralj u New Yorku* (A King in New York, 1957), za koji će njegovi neprijatelji poslije premijere u Londonu 1957. sa zadovoljstvom konstatirati da od njegove veličine nije ostalo „ništa ili vrlo malo”. Od 1959, do 1964. piše svoju autobiografiju (*Moja autobiografija* – My autobiography, prev.), a 1966. počinje snimanje svoga posljednjeg filma *Grofica iz Hong Konga* (The Countess from Hong Kong, 1967) sa S. Loren i M. Brandon u gl. ulogama, dok je sebi (kao u *Parižanki*) namijenio beznačajnu epizodu konobara; ta romant. ljubavna priča doživjela je pravi finan. krah i negativne kritike koje su isticale da je rađen „bez inspiracije” i da je staromodan. U promijenjenoj polit. klimi Amerika ga 1972. poziva da primi drugog Oscara za ukupno djelo, a 1975. brit. kraljica mu dodjeljuje počasno plemstvo (Sir), nakon Legije časti dodijeljene u Francuskoj. Preplašen financ. neuspjesima svojih posljednjih filmova, rasprodaje prava na ranija djela. Umire 1977, a njegov leš ukraden je iz grobnice u Veveyu i vraćen tek poslije isplaćene ucjene.

„Jedini genije filma” (G.B. Shaw) kao i da nije pripadao filmu u griffithovskom smislu ove riječi. Podređujući film svojoj glumi, izvanredno sugestivne mimike i gestikulacije, sjajan imitator, akrobatskih sposobnosti, majstor razrade gega (kojom oplemenjuje, „unosi dušu” u mehaniku – slapsticka), širokog raspona dočaravanja emocija (jednako ekspresivan u rasponu od sreće do očajanja), stvorio je najindividualiziraniji lik nij. filma – famoznog *Charlota*, lumpenproletera koji u sebi sjedinjuje nedužni praktikizam Sancha Panze i idealizam Don Quijotea. Proistekao iz Music-halla i pantomime, uvijek je ostao vjeran tom načinu izražavanja. Pojavivši se na filmu u trenutku kada je umirala sennetovska burleska i komedija smijeha radi smijeha, kada se svijet približavao velikoj ekon. krizi, Ch. je shvatio da obraćati se publici u prvom redu znači obraćati se siromašnima, poniženima i uvrijeđenima koji (po njemu sačinjavaju „devet desetina auditorija”, a „u duši zavide bogatstvu one jedne desetine”). Čitava „mehanika smiješnog” kod njega zasnovana je na tom kontrastu, „na borbi između bogatoga i siromašnoga, sretnoga i nesretnoga, velikoga i jakoga,

te slaboga i bijednoga”, i zbog toga je, u liku Charlota, uvijek „pokušavao da svoju slabost što više naglasi: spuštanjem ramena, pravljnjem tužna lica, hodom uplašena čoveka”. Iako ove definicije potiču od samog Chaplina i možda mogu objasniti oduševljenje njegovim filmovima kod najšire publike, mnogo je teže objasniti nepodjeljeno divljenje koje su mu iskazivali najveći umovi i umjetnici tog vremena; A. Einstein, P. Picasso, G. B. Shaw, Th. Mann, A. Gide, A. Breton i B. Brecht. Izraslo, očito, iz jednog novog vremena s početka ovog stoljeća – razdoblja indus. civilizacije, Chaplinov film. djelo je prezrenoj „zabavi za robove” (G. Duhamel) stvorilo ugled, čast i prestiž umjetnosti. Zato je možda razumljivo što se nove generacije odgojene u duhu audiovizuelne kulture u osvitu XXI st. kritički odnose prema Chaplinu, kome odriču vizualnu kulturu i zamjeraju „plačljivu sentimentalnosti”; ako su u pravu kad tvrde da njegovo djelo ne pripada filmu, jer se služio nefilm. kazališno-pantomimskim načinom izražavanja, onda valja konstatovati da se još jednom dokazalo da je za ličnost njegovog formata jedna medij bio suviše uzak.

Na prvom FEST-u 1971. odlikovan je Ordenom jugoslavenske zastave sa zlatnom zvijezdom.

I druge dvije njegove kćeri Victoria Chaplin i Josephine Chaplin okušale su se kao film. glumice.

Ostali kratkometr. filmovi (kao glumac) – 1914. *Mabeline neobične nevolje* (H. "Pathé" Lehrman); *Između dva pljuska* (H. "Pathé" Lehrman); *Momak filma* (M. Sennett); *Zamršeni tango* (M. Sennett); *Njegova omiljena zabava* (M. Sennett i G. Nichols); *Okrutna ljubav* (M. Sennett); *Najbolji stanar* (M. Sennett); *Mabel za volanom* (M. Sennett i M. Normand); *Dvadeset minuta ljubavi* (M. Sennett); *Nokaut* (M. Sennett); *Tillina razorena romansa* (M. Sennett, cjelovječernji).

Ostali kratkometr. filmovi (kao redatelj, scenarist i glumac) – 1914. *Zatečen u kabareu* (Caught in a Cabaret, suredatelj sa M. Normand); *Zatečen na kiši* (Caught in the Rain); *Naporan dan* (A Busy Day); *Kobna palica* (The Fatal Mallet); *Njezin prijatelj razbojnik* (Her Friend the Bandit); *Mabelin naporan dan* (Mabel's Busy Day); *Mabelin bračni život* (Mabel's Married Life; suredatelj sa M. Normand); *Plin smijavac* (Laughing Gas); *Rekviziter* (The Property Man); *Tip u točionici* (The Face on the Barroom Floor); *Razonoda* (Recreation);

Maskirani Charlie (The Masquerader); *Njegovo novo zanimanje* (His New Profession); *Izgrednici* (The Rounders); *Novi vratar* (The New Janitor); *Ljubavne boli* (Those Love Pains); *Lova i dinamit* (Dough and Dynamite); *Hladnokrvni* (Gentlemen of Nerve); *Njegova glazbena karijera* (His Musical Career); *Ugovoreno mjesto* (His Trusting Place); *Upoznavanje* (Getting Acquainted); *Njegova prepovijesna prošlost* (His Prehistoric Past); 1915: *Njegov novi posao* (His New Job); *Noćni izlazak* (A Night Out); *Željezni šampion* (The Champion); *U parku* (In the Park); *Vjenčanje na brzu ruku* (The Jitney Elopement); *Na morskoj obali* (By the Sea); *Rad* (Work); *Žena* (A Woman); *Banka* (The Bank); *Mornar na silu* (Shanghaied); *Noć na predstavi* (A Night in the Show); *Carmen*; 1916: *Pozornik* (Police); *Robna kuća* (The Floorwalker); *Vatrogasac* (The Fireman); *Lutalica* (The Vagabond); *Jedan poslije ponoći* (One A. M.); *Zalagaonica* (The Pawn shop); *Iza ekrana* (Behind the Screen); *Koturanje* (The Rink); 1918: *Trostruka nepravilika* (Triple Trouble), kompilacija neupotrebljenih materijala; 1922. *Dan isplate* (Pay Day).

FILMSKA ENCIKLOPEDIJA, 1, A-K, JLZ, „Miroslav Krleža”, Zagreb, 1986, 198-201.

O AUTORU



LAZIĆ, Radoslav – reditelj, estetičar, dramski pedagog – rođen u Sanskom Mostu, 13.9.1939. godine. Gimnaziju i Akademiju za pozorište, film, radio i televiziju završio u Beogradu, gde je diplomirao režiju u klasi prof. Vjekoslava Afrića, 1964. godine. Uporedo studirao Istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Post-diplomske studije iz oblasti teatrologije apsolvirao na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Specijalističke studije završio na Université, Paris VII, Diplome d'études approfondies (1981.) i Diplôme doctorat de 3^e cycle (1984.) iz oblasti Études techniques et estétiques du Théâtre. Doktorsku disertaciju *Jugoslovenska dramska režija, 1918.-1991., Teorija i istorija, praksa,*

propedeutika odbranio na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu 1993. Kao pozorišni reditelj režirao oko 50 dramskih predstava na scenama Beograda, Zagreba, Novog Sada, Subotice, Niša, Banja Luke, Varaždina, Kumanova, Leskovca, Zrenjanina, Sombora, Vršca, Pančeva. Režirao prvo izvođenje Sterije na sceni Državnog teatra Tirgu-Mureš (Rumunija). Pristalica multimedijalne orijentacije, režirao na televiziji, radiju i filmu, kao i za scenu lutkarskog teatra. Od 1976. godine bavi se pedagoškim radom na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, najpre kao umetnički saradnik za predmet režija, a od 1984. godine kao predavač za predmet Istorija i estetika režije (pozorište, film, radio i televizija). Od 1977. godine stalni je saradnik, a potom i urednik časopisa za pozorišnu umetnost *Scena*, kao i urednik rubrike *RTV-estetika* u časopisu *RTV-teorija i praksa*. Saradnik je mnogih časopisa u zemlji i inostranstvu, gde objavljuje rezultate svojih estetičkih istraživanja u oblasti pozorišne, filmske, radijske, televizijske, operске i lutkarske režije, njene istorije i estetike. Lazićevi radovi prevedeni su na više evropskih jezika. Autor je sledećih knjiga: *Estetika modernog teatra* (s D. Rnjakom) 1976; *Kultura režije*, 1984; *Dramska režija*, 1985; *Traktat o režiji*, 1987; *Pariska teatralia*, 1988; *Traktat o filmskoj režiji*, 1988; *Fenomen režija*, 1989; *Rasprava o filmskoj režiji*, 1991; *Traktat o lutkarskoj režiji*, 1991; *Svet režije*, 1992; *Hermeneutika režije*, 1993; *Rečnik dramske režije*, 1996; *Jugoslovenska dramska režija*, 1996; *Estetika TV režije*, 1997; *Teatrološki brevijar*, 1998; *Estetsko doživljavanje teatra*, 1999; *Estetika operске režije I, II*, 2000; *Nušićev teatar komike*, 2002; *Estetika lutkarstva*, 2002, *Umetnost rediteljstva*, 2003; *Filozofija pozorišta*, 2004; *Svetsko lutkarstvo*, 2004, *O glumi i režiji*.

Razgovori s Plešom, 2005; *Knjiga režije. Bojanov „Dundo“*, 2005; *Japanski klasični teatar. 12 Nô drama*, 2006; *Dijalozi o režiji. Od Stanislavskog do Grotovskog*, 2007; *Nušićev teatar za decu*, 2007; *Kultura lutkarstva*, 2007; *Umetnost lutkarstva*, 2007, *Propedeutika lutkarstva*, 2007; *Magija lutkarstva*, 2007; *Daske koje život znače*, 2007; *Estetika radiofonske režije*, 2008; *Teatar – život dvočasovni*, 2008; *Traktat o glumi*, 2008; *Traktat o scenografiji i kostimografiji*, 2009; *Biti glumac*, 2009; *Teatar/cirkus klovnova*, 2009; *Čaplin*, 2009.

Autor je oko 30 zbornika i tematskih brojeva časopisa posvećenih umetnosti pozorišta, filma, radija i televizije, u kojima režija zauzima središnje mesto. Opšta karakteristika ovog interdisciplinarnog projekta predstavlja istraživanje fenomena režije, estetskih procesa rediteljske umetnosti u sinhronim traganjima za estetikom režije, njene teorije, istorije i propedeutike. Za svoj rediteljski rad dobio je nagradu Akademije za pozorište, film, radio i televiziju (1964), a za režiju *Tri sestre* A.P. Čehova, subotičkog Narodnog pozorišta, na XX susretu vojvođanskih pozorišta *Pohvalu* (1970). Dobitnik je Povelje za saradnju i doprinos u ostvarivanju istraživačkih projekata Zavoda za proučavanje kulturnog razvitka Srbije i Povelje filmskog časopisa *Sineast*, 1988. Držao je predavanja na univerzitetima u Parizu, Beogradu, Zagrebu, Ljubljani iz oblasti istorije i estetike režije. Član je stručnih žirija, udruženja književnika, dramskih umetnika, i međunarodnih asocijacija SIBMASS, FIRT, AICET, počasni član UNIMA i ASSITEJ.

U novosadskom *Prometeju*, uređivao Biblioteku dramskih umetnosti (pozorište, film, radio, televizija, video), koju sada uređuje kao Autorska izdanja u Beogradu, gde objavljuje temeljna dela iz istorije, teorije i estetike dramskih umetnosti (Apija, Arto, Stanislavski, Tarkovski, Bergman, Grotovski, itd.). U *Autorskim izdanjima* objavljuju se dela iz sopstvene teatrološke, filmološke i estetičke istraživačke laboratorije. Autor posebnu pažnju posvećuje antologijama, hrestomatijama i zbornicima kao sintezama u panorami savremenih i klasičnih dela iz estetike, istorije i teorije dramskih umetnosti.

Sumu svog naučno-istraživačkog rada ugradio je u studiju *Jugoslovenska dramska režija (Teorija i istorija, praksa, propedeutika 1919-1991)*, uz *Rečnik dramske režije*, imenik osnovnih pojmova dramske režije.

Dobitnik internacionalne nagrade za životno delo „Mali princ“ za izuzetan doprinos razvoju kulture i scenske umetnosti za decu na XII Međunarodnom festivalu pozorišta za decu, Subotica, 2004.; Dobitnik nagrade „Boško Zeković“ Pozorišta mladih iz Novog Sada za sveukupan doprinos lutkarstvu, 40. susret profesionalnih pozorišta lutka, Niš, 2008; Dobitnik nagrade za sveukupni doprinos režiji lutkarstva u Srbiji, 2008 i dobitnik Međunarodne nagrade za doprinos razvoju dramskog odgoja, Mostar, 2009.

SADRŽAJ

<i>P R E D G O V O R</i> <i>Radoslav LAZIĆ</i> <i>ESTETIKA ČAPLINOVE KOMIKE</i>	5
<i>Čarli ČAPLIN</i> <i>MOJA TAJNA</i>	12
<i>Egon Ervin KIŠ</i> <i>ČAPLIN REŽIRA</i>	28
<i>Hose-Lui de VILALONG</i> <i>ČAPLIN PRIVATNO</i>	33
<i>Sergej M. EJZENŠTAJN</i> <i>CHARLIE THE KID</i>	42
<i>Grok (Grock)</i> <i>MOJ KOLEGA ČAPLIN</i>	62
<i>Jan MUKARŽOVSKI</i> <i>ČAPLIN U SVETLOSTIMA VELEGRADA</i>	65
<i>Ištvan ERŠI</i> <i>VOŽNJA AUTOMOBILOM PO HOLIVUDU</i>	72
<i>Teodor V. ADORNO</i> <i>DVAPUT ČAPLIN</i>	74
<i>Anri LEFEVR</i> <i>O ČARLI ČAPLINU</i>	78
<i>Bela BALAŠ</i> <i>ČAPLINOVA TAJNA</i>	83
<i>Žan RENOAR (Jean RENOIR)</i> <i>ŠARLO</i>	86
<i>Eljdar RJAZANOV</i> <i>VEK ČARLI ČAPLINA</i>	88
<i>Beat HUGI</i> <i>ČAPLINOV MIT ZVANI ČARLI</i>	95

<i>Ranko MARINKOVIĆ</i> <i>ČAPLIN - KRETANJE NAVIJENE IGRAČKE</i>	102
<i>MOTTO</i>	
<i>Čarli ČAPLIN</i> <i>ŽELJA ZA REŽIJOM</i>	104
<i>Jurij OLEŠA</i> <i>RAZMIŠLJANJA O ČAPLINU</i>	105
<i>Bora ĆOSIĆ</i> <i>PRIMERI IZ ČAPLINA</i>	109
<i>Andre BAZEN</i> <i>UVOD U SIMBOLIKU ŠARLA</i>	118
<i>Ulrich GREGOR</i> <i>ČAPLIN U ISTORIJI FILMSKE UMETNOSTI</i>	126
<i>Žorž SADUL</i> <i>MODERNI DON KIHOT</i>	130
<i>Vladimir POGAČIĆ</i> <i>ČAPLIN U FILMSKOJ ENCIKLOPEDIJI</i>	148
<i>O AUTORU</i>	156

CIP - Каталогизacija у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

791.635-051:929 Čaplin Č. (082.21)

ČAPLIN: estetika vizuelne komike /
[priredio i Radoslav Lazić. - Niš : Niški
kulturni centar; Beograd : Foto Futura, 2009
(Beograd : Foto Futura). 159 str. :
portreti ; 20 cm - (Biblioteka Eldorado;
knj. 7)

Tiraž 500. - Str. 5-11. Predgovor / Radoslav
Lazić. - O autoru [priređivaču]: str. 156-157. -
Napomene i bibliografske reference uz tekst.

ISBN 978-86-84283-25-4

1. Лазић, Радослав, [уредник]
а) Чаплин, Чарли (1889-1977
COBISS.SR-ID 167265548