

# Chapliniada w kręgach lewicy literackiej i artystycznej lat 20.

PRZEMYSŁAW STROŻEK

## Lewicowa chapliniada

*Kto teraz jest najpopularniejszym człowiekiem we Francji, w Anglii, we Włoszech i w innych państwach? Jest ich dwóch, LENIN i CHARLOT. Z zastrzeżeniem, że imię Lenina wywołuje zachwyt, walki, spory, imię CHARLOT tylko BŁOGOSŁAWIONĄ WESOŁOŚĆ*<sup>1</sup> – pisał Ilja Erenburg w 1922 r. Cytat pochodził z wydanej w Berlinie publikacji *A vse taki ona vertitsja*, tzw. „biblii konstruktywizmu”, objaśniającej idee nowej sowieckiej sztuki proletariackiej. Wyróżnienie i zestawienie Chaplina z Leninem nie było tu przypadkowe. Zarówno w oczach rosyjskich konstruktywistów, jak również innych ugrupowań lewicy artystycznej, oni obaj niejednokrotnie będą uchodzić za bohaterów III Międzynarodówki. Filmy amerykańskiego komika mogły uchodzić za uzupełnienie nauk Ulianowa, ukazując tragiczne położenie proletariatu i piętnując w wesołkowaty sposób zachowanie „burżujów”. Docierały one do większych miast i szerszych mas społecznych, które tłumnie odwiedzały kina. Ogromna popularność wizerunku Chaplina, natychmiastowa rozpoznawalność biednego człowieczka w meloniku i z laseczką, w poszarpanych spodniach i za dużych butach, świadczyły o szerokim rezonansie jego postaci również wśród klasy robotniczej. Chaplin był poza tym bohaterem, z którym każdy mógł się na swój sposób utożsamić. Podziwiała go też wszystkie sfery społeczne: proletariat, inteligencja, środowiska literackie, artystyczne, teatralne i filmowe, zarówno te konserwatywne, jak i te poszukujące nowego wyrazu w sztuce. W obliczu społecznych oraz geopolitycznych przemian w powojennej Europie lat 20. filmy Chaplina miały ogromne znaczenie dla nowo powstałych ugrupowań lewicowej awangardy, poszukujących wzorców dla nowej sztuki proletariackiej. To właśnie Chaplin okazał się wówczas jedynym w swoim rodzaju ponadnarodowym bohaterem lewicy: począwszy od Francji i Niemiec, aż po nowe państwa Europy środkowowschodniej i sowiecką Rosję.

Jeszcze w czasie wojny i zaraz po jej zakończeniu Chaplin był uwielbiany przez awangardowe środowiska poetyckie Paryża. Guillaume Apollinaire, Louis Aragon, Paul Éluard, Pierre Reverdy, Philippe Soupault, André Breton, Tristan Tzara i Jean Cocteau odwoływali się z entuzjazmem do jego filmów<sup>2</sup>. Blaise Cendrars twierdził nawet, że Chaplin był sekretną bronią ententy w walce z państwami centralnymi, a Jean Cocteau w maju 1919 r. opisywał swoją fascynację „antyniemieckim” filmem *Charlie żołnierzem* (*Shoulder Arms*, 1918)<sup>3</sup>. Nie bez przyczyny filmy ame-

rykańskiego komika były postrzegane jako wrogie narodowi niemieckiemu i od czasu I wojny aż do 1921 r. obowiązywał zakaz pokazywania jego filmów w Niemczech<sup>4</sup>. Wizerunek Chaplina stał się więc ważnym orężem walki politycznej lewicowego środowiska Berlin Dada, które od 1918 r. świadomie występowało przeciw polityce Rzeszy i zapowiadało walkę z tradycyjną, burżuazyjną, narodową kulturą. Zgrupowani wokół Berlin Dada Helmut Herzfelde oraz Georg Grosz, zamerykanizowali swoje imiona i nazwiska, by występować pod pseudonimami John Heartfield i George Grosz, dając wyraz antyniemieckiej postawie<sup>5</sup>. Od grudnia 1918 r. byli członkami KPD (Kommunistische Partei Deutschlands) i prowadzili walkę nie tylko z artystycznym establishmentem, ale też walkę przeciw rozporządzeniom rządzącej partii SPD.

Kilka miesięcy później, 15 lutego 1919 r., Grosz z Heartfieldem wydali w komunistycznym Malik Verlag pismo „Jedermann sein eigener Fussball” z myślą o propagandzie rewolucji proletariackiej w Niemczech. Na okładce można było rozpoznać postać przypominającą Chaplina. Ową sfotografowaną postacią był w rzeczywistości wydawca pisma Wieland Herzfelde, człowiek-piłka z laską, podnoszący w charakterystycznym geście melonik. Zdaje się, że pozdrawiał w ten sposób czytelników pisma, podobnie jak Chaplin czynił to w swych filmach wobec napotkanych osób. Mimo zakazu pokazywania filmów amerykańskiego komika wydawcy pisma zapewne świadomie wykorzystali jego wizerunek, zestawiając go z satyrycznym obrazem członków weimarskiego gabinetu występujących w konkursie piękności. Wkrótce ten pierwszy i jedyny numer pisma uznawany za organ Komunistycznej Partii Niemiec został skonfiskowany, a Herzfelde aresztowany<sup>6</sup>.

W 1919 r. portrety dedykowane Chaplinowi zaczęły coraz częściej pojawiać się w twórczości berlińskich dadaistów. Wśród powstałych wówczas prac można wyróżnić dadaistyczny kolaż *Gutenberggedenkbblatt. Ehrenporträt von Charlie Chaplin* Johanna Baadera, litografię *Selbstporträt: für Charlie Chaplin* Grosza, a także kolejny autoportret Grosza zamieszczony w drugim, grudniowym numerze pisma „Der Dada”. Ilustracja ta ukazywała postać wzorowaną zapewne na bohaterze filmu *Pieskie życie*<sup>7</sup>. Film Chaplina powstały w 1918 r. ilustrował sceny z życia bezdomnego proletariusza, którego całym dobytkiem był równie bezdomny i bezpański pies. Sytuacja bezdomnego Charliego odzwierciedlała nędzę i katastrofalną sytuację gospodarczą, która równie dobrze mogła zostać przypisana rzeczywistości powojennych Niemiec. Jego filmy przepełnione humorem i wiarą w lepsze jutro bywały zatem odczytywane jako pewna nadzieja na poprawę warunków życia proletariatu.

Trudno dziś rozszyfrować drogę, jaką wizerunek Chaplina przemierzał, by w 1919 r. znaleźć się w kręgu zainteresowania dadaistów tworzących w Berlinie, gdzie do 1921 r. obowiązywał zakaz wyświetlania jego filmów. Nie można wykluczyć, że mogli zapoznawać się z jego wizerunkiem za pośrednictwem kontaktów z dadaistami zuryskimi i paryskimi. *Charlot Chaplin powiadomił nas o jego przyłączeniu się do Ruchu Dada*<sup>8</sup> – informował wydany przez Tzarę w Zurychu i Paryżu numer 4-5 pisma „Dada” z maja 1919 r. W tym samym numerze ukazały się teksty Berlińczyków: Richarda Huelsenbecka i Raoula Hausmanna, tak więc musieli oni znać ów anons sygnalizujący wstąpienie Chaplina w szeregi dadaistycznego ugrupowania. Pismo „Dada” jednoczyło niemieckie, szwajcarskie i paryskie środowiska, świadcząc o tym, że istniała między nimi nieustanna wymiana lite-

racko-artystycznych idei. Rok później na łamach berlińskiego „Der Dada”, w kwietniu 1920 r., dadaiści z owych środowisk wspólnie podpisali się pod apelem „Międzynarodowej Dada-Kompanii”, domagając się od rządu niemieckiego zniesienia zakazu pokazywania filmów Chaplina w Niemczech:

*Międzynarodowa Dada-Kompania*

*Przesyła wyrazy sympatii CHARLIEMU CHAPLINOWI, największemu artyście świata i dobremu dadaistcie. Protestujemy przeciwko wykluczeniu jego filmów z Niemiec*

*Grosz – Heartfield – Hulsenbeck – Hausmann – Bloomfeld – Picabia – Guttman – Arp – Tzara – Serner – Schwitters – Ernst – Kobbe – Herzfelde – Archipenko – Chirico – Hustaedt – Noldan – Piscator*  
(„Der Dada” 1920, nr 3) <sup>9</sup>.

Komik stał się zatem bohaterem międzynarodowego środowiska dadaistów walczącego z rozporządzeniami narzucanymi przez konserwatywne sfery rządzące, a dla członków Berlin Dada symbolem walki z polityką prowadzoną przez SPD. Wśród sygnatariuszy „międzynarodowej kompanii Dada”, rekrutującej się z Niemiec, Francji i Włoch, figurował też Erwin Blumenfeld (Jan Bloomfield) – przedstawiciel Dada Zentrale w Holandii, który wprost nazwał się „chaplinią”<sup>10</sup>. Przyjaciel Blumenfelda, Paul Citroen, zaznaczał na łamach „Dada Almanach” (1920), że w Amsterdamie oglądali oni wszystkie filmy Chaplina i właśnie dzięki dadaizmowi popularny tramp stał się *największym artystą świata* <sup>11</sup>. „Dada Almanach” była najobszerniejszą wówczas antologią dadaistyczną, jaka ukazała się w Berlinie pod redakcją Huelsenbecka. Na jej okładce znalazła się fotografia pracy *Beethoven (Plastik)* Ottona Schmalhausena wystawionej na Dada-Messe w czerwcu 1920 r., która ukazywała kopię pośmiertnej maski Ludwiga van Beethovena, do której zostały doklejone włosy, brwi oraz wąsik Chaplina <sup>12</sup>. Twarz Beethovena, niemieckiego klasyka i symbol wielkości narodu niemieckiego, scalono z wizerunkiem biednego trampa – człowieka z tłumu, bezdomnego proletariusza, uosabiającego problemy społeczne i trudne powojenne czasy. Postać będąca wcieleniem narodowej kultury Niemiec została zastąpiona postacią uosabiającą kulturę Ameryki, rozrywkową, radosną, filmową, celebrycką, rozpoznawaną wówczas jako „antyniemiecka”.

Wizerunek Chaplina, który w latach 1919-1920 niejednokrotnie pojawiał się w pracach berlińskich dadaistów, wzbudził też szersze zainteresowanie lewicy weimarskiej. Alfred Polgar uznawał go za bohatera protestującego przeciw światowej niesprawiedliwości, a Kurt Tucholski dostrzegał w nim nowy światopogląd tak bardzo odmienny od tego, z którym identyfikowała się dotąd skoszarowana kultura i społeczeństwo niemieckie <sup>13</sup>. O związkach filmów amerykańskiego komika z lewicową propagandą przekonywał też przede wszystkim wpływowy artykuł *Apoloogia Charlota* Iwana Golla opublikowany w lutym 1920 r. w piśmie teatralnym „Die neue Schaubühne”. Goll uznał go za najwspanialszego człowieka nowych czasów, który występował przeciw autorytetom, współczesnemu porządkowi społecznemu, piętnując *opasłego burżuja* <sup>14</sup>. W tym samym roku wydał też poemat filmowy *Die Chapliniade* z okładką autorstwa Hansa Blanke <sup>15</sup>. Poemat ten ukazał się w wielu językach, a cztery ilustracje „kubistycznego Charlota” wykonał do

niego Fernand Léger. Wkrótce też ilustracje te były reprodukowane w wielu publikacjach książkowych i pismach modernistycznych, wchodząc tym samym do obiegu międzynarodowej awangardy.

Ilustracje Légera opublikowano w przywołanej wcześniej „biblii konstruktywizmu” Erenburga, a także na łamach wydawanego w Berlinie przez Erenburga i El Lissitzky’ego pisma „Veshch Objekt Gegenstand” (1922, nr 1-2). Było to wpływowe pismo, wydawane w trzech językach: niemieckim, francuskim i rosyjskim, które popularyzowało w Europie Środkowej idee radzieckiego konstruktywizmu i wyznaczało nowe drogi jego międzynarodowych wariantów. W piśmie „Veshch Objekt Gegenstand” Lissitzky i Erenburg opublikowali artykuł pt. *Blokada Rosji zakończyła się*, który miał za zadanie wpłynąć na świadomość intelektualno-artystyczną walczącego proletariatu w Niemczech. Lenin był w końcu przekonany, że Niemcy staną się wkrótce drugim państwem komunistycznym. Artykuły o rewolucji kulturalnej w sowieckiej Rosji intencjonalnie łączyły się z ilustracjami wynalazków technologicznych: pługów śnieżnych czy hydrosamolotów, a także z kubistyczną ilustracją bohatera filmowego wielbionego przez berlińskie i paryskie ośrodki awangardowe – Charliego Chaplina.

To właśnie od 1922 r. obserwuje się rosnącą popularność Chaplina w sowieckiej Rosji. O jego filmach entuzjastycznie wypowiadano się w środowiskach teatralnych, filmowych, a także poetyckich, o czym świadczyły wiersze Władimira Majakowskiego, Osipa Mandelsztama czy Anny Achmatowej<sup>16</sup>. Wiele uwagi poświęcono Chaplinowi na łamach wpływowego pisma konstruktywistów „Kino-Fot” (1922-1923) wydawanego przez Aleksieja Gana. Pierwszy numer zawierał ilustracje Légera oraz apel „międzynarodowej kompanii dada” przeciw wykluczeniu jego filmów z Niemiec. Konstruktywiści radzieccy łączyli się więc we wspólnym froncie walk politycznych z berlińskimi dadaistami. Okładka drugiego numeru wykonana przez Barbarę Stiepanową ukazywała fotografię Chaplina zestawioną z nowoczesnymi przedmiotami: młynkiem do mięsa, automobilem, oponą oraz produkowanym w Nowym Jorku piórem Watermana. Trzeci numer, również z chaplinowską okładką Stiepanowej, został niemal w całości poświęcony postaci amerykańskiego komika. Nikołaj Foregger, choreograf tzw. Tańców Maszyn, pisał na jego łamach o *dynamicznym aktorstwie* Chaplina, a radziecki reżyser i teoretyk filmowy Lew Kuleszow wskazywał na szczególną plastyczność jego ciała. W tym samym numerze Aleksandr Rodczenko zwracał uwagę na powinowactwa Chaplina z ideologią komunistyczną oraz zdobyczami nowoczesnej cywilizacji:

*Każdy mistrz-wynalazca inspiruje się nowymi wydarzeniami i potrzebami.*

*Kim oni są dzisiaj?*

*Lenin i technologia*

*I to, i to stanowią podstawy jego pracy*<sup>17</sup>.

Rodczenko, podobnie jak Erenburg w książce *A vse taki...* zestawiał w swoim tekście nazwiska Chaplina, Lenina oraz Edisona<sup>18</sup>, zwracając uwagę na wyjątkowe znaczenie owej trójcy dla obrazu nowoczesnych czasów: epoki filmu, komunizmu i nowych technologii (elektryczności). Dostrzegał mechaniczność ruchów amerykańskiego komika, które stały się wyznacznikiem jego maszynistycznej fizjonomii. Ta gra aktorska wzbudzała zainteresowanie nie tylko Rodczenki, Kuleszowa i Fo-

reggera, ale też członków FEKS (Fabryki Ekscentrycznego Aktora), Grigorija Kozincewa i Leonida Tauberga. W 1922 r. w nowej adaptacji scenicznej *Ożenku* Gogola na scenie pojawiły się wcielenia Alberta Einsteina, Chaplina, a także robotów pobudzanych energią radioaktywną<sup>19</sup>.

Konstruktywiści dostrzegali w filmach amerykańskiego komika ucieleśnienie lewicowej ideologii powstałej w epoce elektryczności i nowych wynalazków cywilizacji. W chaplinowskim numerze „Kino-Fot” (1922, nr 3) ukazały się też kolejne ilustracje Barbary Stiepanowej, ukazujące charakterystyczną postać Chaplina. Na jednej z nich obracał śmigło aeroplanu, a na następnym owym śmigłem się stawał<sup>20</sup>. Przypominał nowego, mechanicznego Don Kichota, który walczy nie z wiatrakami, ale wytworem nowoczesnej cywilizacji – śmigłem samolotu. Jego wizerunek został uchwycony w kubistyczno-konstruktywistycznej estetyce i – jak się wydaje – był inspirowany Légerowskimi ilustracjami znanymi z poematu filmowego Golla, które również pojawiły się w pierwszym numerze „Kino-Fot”.

Ilustracje Légera stały się ikonicznym wizerunkiem Chaplina zamieszczanym w pismach awangardowej lewicy. Reprodukowano je nie tylko w publikacjach rosyjskich konstruktywistów, ale też na łamach organu węgierskiej awangardy, „Ma” Lajosa Kassáka (1923), w praskim zbiorze *Devětsil* (1922) oraz almanachu „Život” (1922)<sup>21</sup>, a także w piśmie „Zenit” wydawanym wówczas w Zagrzebiu. Związany z tym ostatnim periodykiem Boško Tokin zaznaczał, że to właśnie on, przebywając w Paryżu, zainteresował Golla filmami Chaplina<sup>22</sup>. Tokin, Goll oraz Ljubomir Micić redagowali pierwsze numery „Zenitu” i sygnowali manifest zenityzmu, który stanowił podstawę działalności serbskiej lewicy literacko-artystycznej. Radziecki konstruktywizm był dla „zenitystów” punktem wyjścia, a Micić w utworze *Shimmy nad grobem w latynoskiej dzielnicy* uczynił z Monumentu III Międzynarodówki Tatlina wieżę radiową, z której Chaplin wraz z awangardzistami z całego świata, m.in. Erenburgiem, Majakowskim, Gollem oraz Hausmanem, rozślawiali ducha rewolucji proletariackiej<sup>23</sup>. W 1922 r. „Zenit” opublikował też utwór Guillermo de Torre zatytułowany *Charlot*, biorący za motto cytaty z *Chapliniady* Golla i określający „charlotyzm” *nową sztuką linearnego kłownizmu*<sup>24</sup>.

W pismach awangardy popularny okazał się też wizerunek kreskówkowego Chaplina, opublikowany w serbskich pismach awangardowych „Dada-Jok” oraz „Kino-Fon”, a także we wspomnianym czeskim zbiorze „Devětsil”. W tym ostatnim przypadku ilustrował on artykuł Jindřicha Honzla o nowym teatrze proletariackim, w którym podrozdziła o kinie informował o sukcesach amerykańskiego komika<sup>25</sup>. Figurująca w latach 20. właśnie pod nazwą Devětsil (Dziewięćsił) czeska grupa awangardowa uznała Chaplina za swego honorowego członka<sup>26</sup>, a „Život” za jednego ze współpracowników pisma. Zgrupowani wokół Devětsilu artyści traktowali takie zjawiska, jak film czy jazzband jako najwyższy wyraz sztuki kształtującej świadomość nowoczesnego człowieka. Główny teoretyk grupy Karel Teige charakteryzował nowy kierunek poszukiwań artystycznych czeskiej awangardy słowami: *Sztuka jako poetyzm jest nonszalancka, żywiołowa, fantastyczna, radosna, niebohaterska i erotyczna. Nie ma w niej nawet odrobiny romantyzmu. Została zrodzona w atmosferze wesołej wspólnoty, w świecie, który się śmieje (...) To oczywiste, że człowiek stworzył sztukę, jak wszystko inne, dla swojej własnej przyjemności, rozrywki i szczęścia. Dzieło sztuki, które nas nie uszczęśliwia i nie bawi, jest martwe, nawet jeśli jej twórcą mógł być Homer. Chaplin, Harold*

*Lloyd, Burian, reżyser sztucznych ogni, bokserski mistrz, wymyślny i zręczny kucharz, bijący rekordy wspinacz wysokogórski – czyż nie są oni większymi poetami?* <sup>27</sup>

Poetyzm przetwarzał idee futuryzmu, dadaizmu i konstruktywizmu, spajając je nierozłącznie z kulturą popularną i roztaczając przy tym w Czechach kult Charliego. Już w drugim numerze „Životu” z 1922 r. Teige opublikował tekst *Foto Kino Film*, w którym ukazały się zdjęcia z filmu *Brzdąc*, a także fragmenty książki *Charlotte* Louisa Delluca przetłumaczonej na język czeski w 1924 r. <sup>28</sup> Teige poświęcił Chaplinowi jeszcze kilka swoich esejów <sup>29</sup>. Okładkę jego książki *Film* (1925) zdobiło zdjęcie z filmu: *Brzdąc*, a okładkę *Svět, který se směje* (1928) fotomontaż z filmu *Cyrk* ozdobiony znacząco czerwonym kolorem. Fotomontaż wykonany przez Teigeego do pisma „Reflektor” (1925, nr 9), upamiętniający święto 1 maja, ukazywał tłum proletariuszy oraz dwie rozpoznawalne sylwetki: Lenina i Chaplina obok napisu: *Niech żyje III Międzynarodówka*. Teoretyk poetyzmu i tym razem wykorzystał zdjęcie z filmu *Brzdąc*, na którym Chaplin wraz z Jackie’em Cooganem, ukrywając się przed policją, wyglądają zza węgła. Podobnie jak dominujący w kompozycji wizerunek Lenina stają się symbolem burzenia ustalonego porządku społecznego. Wydawany przez Teigeego radykalnie lewicowy „RED” – „Revue Devětsilu” (1927-1931) niejednokrotnie będzie reprodukować wizerunki tych dwóch „liderów walczącego proletariatu”. Wspomniany na początku cytat Erenburga o Chaplinie i Leninie jako dwóch najpopularniejszych ludziach na ziemi nie tracił więc pod koniec lat 20. na swej aktualności.

### Chaplin w kręgu polskiej lewicy

W kontekście ogólnoeuropejskiej fascynacji lewicowych środowisk Chaplinem osobowość amerykańskiego komika w równym stopniu pociągała polską lewicę artystyczną i literacką, która pod koniec 1923 r. zaczęła zawiązywać wspólny front w walce o nową sztukę <sup>30</sup>. Po upadku polskich organów awangardy: „Formistów” (1919-1921), „Nowej Sztuki” (1921-1922) i „Zwrotnicy” (pierwsza seria 1922-1923) środowiskiem jednoczącym warszawskich futurystów i konstruktywistów z lewicowymi intelektualistami była „Nowa Kultura” Jana Hempla (1923-1924). Pismo wydawano w Warszawie i około 1924 r. związali się z nim m.in. Mieczysław Szczuka, Anatol Stern, Aleksander Wat, Bruno Jasiński, a także Witold Wandurski, znawca twórczości i tłumacz Iwana Golla. Wandurski uznawał sztuki niemieckiego dramaturga za ideał teatru robotniczego <sup>31</sup> i w zbiorze *Nowa Scena Robotnicza*, wydanym w 1923 r., podkreślił znaczenie tekstów Golla o Chaplinie: *Na wskroś oryginalny poeta i dramaturg o mocno zarysowanym światopoglądzie rewolucyjnym, lecz przede wszystkim jako doskonały krytyk artystyczny, teoretyk teatru i wielbiciel kina (on to pierwszy bowiem ocenił należycie ponury humor komika-rewolucjonisty, Charlie Chaplina, któremu poświęcił prócz kilku studiów poemat pt. „Chaplinada”)* <sup>32</sup>.

Wandurski zainteresował się postacią Chaplina za pośrednictwem opinii Golla o jego filmach. W styczniu 1924 r. opublikował tłumaczenie *Apologii Chaplina* na łamach „Nowej Kultury” i już we wstępie do przekładu podkreślał czynny udział Chaplina w politycznych ugrupowaniach amerykańskiej lewicy: *Zna go każdy robotnik Ameryki, Anglii, Francji... (...) Chaplin – to satyryk gorzki zmechanizowa-*

*nego i ogłupiałego w pogoni za zyskiem świata burżuazyjnego. (...) Jest on od lat wielu członkiem radykalnej partii robotniczej w Ameryce, przyjacielem Uptona Sinclaira i Bernarda Shaw'a, członka czynnego angielskiej Labour Party*<sup>33</sup>.

Opinia Wandurskiego, jakoby Chaplin od wielu lat uczestniczył w życiu politycznym amerykańskich organizacji lewicowych, była dużą przesadą. Rzeczywiście w 1922 r. wspierał Williama Z. Fostera, lidera strajków i członka partii komunistycznej; przekazał też tysiąc dolarów na jej działalność. Bardzo możliwe, że Chaplin przyłączył się wówczas do partii robotniczej, ale sam żywot partii był bardzo krótki. Osobiste kontakty amerykańskiego komika z lewicowymi organizacjami w Stanach Zjednoczonych zaczęły w rzeczywistości słabnąć już około 1923 r.<sup>34</sup>

Wandurski nie bez powodu opublikował tłumaczenie Golla w „Nowej Kulturze”, ponieważ tekst niemieckiego awangardzisty idealnie odzwierciedlał powinowactwa Chaplina z lewicową ideologią i potrzebami stworzenia podstaw nowej sztuki proletariackiej:

*Nie nienawidzić burżuja, lecz ignorować go! Inaczej nigdy go się nie utrupi.*

*Jeden już tak czyni, a ma w Paryżu powodzenie większe niż Poincare, Carpan-tier lub Gemier. Jest nim Charlot, Charlie Chaplin (...).*

*Charlot to geniusz naszych czasów. Kto mu płaci miliony dolarów za jeden film? Tłusty spocony burżuj? – Burżuj – to tylko pojęcie. Charlot skręca sobie papierosa i małpuje.*

*Charlot jest najlepszym człowiekiem w naszych czasach*<sup>35</sup>.

Tłumaczenie Wandurskiego zdobił układ typograficzny Szuczki przykuwający uwagę dużą liczbą wykrzykników, które wzmagały znaczenie tekstu na kartach „Nowej Kultury”. Okazał się też ważnym tekstem dla środowiska warszawskiego, o czym przekonywał artykuł Władysława Broniewskiego zatytułowany *Kino*. Broniewski uznawał bowiem, że tekst Golla o Chaplinie był najbardziej reprezentatywnym studium amerykańskiej komedii. Goll wyznaczył tym samym wyraźny kierunek interpretacji jego filmów, który został przyjęty jako pewien model przez inne środowiska lewicy domagającej się nowego kina dla proletariatu: *Film komiczny wymagalby osobnego omówienia, ponieważ jednak w Nr. 4 (19) „Nowej Kultury” został umieszczony obszerny artykuł Iwana Golla o Chaplinie, poprzestaną na odesłaniu czytelników do tego artykułu*<sup>36</sup>.

W tym samym roku na łamach „Wiadomości Literackich” Wandurski opublikował kolejny tekst o twórczości Golla, uznając go wprost za „apologetę Chaplina”. Chwalił pomysły inscenizacyjne wydanego w Niemczech i Francji poematu *Chaplinaida*, które mogły stanowić źródło inspiracji dla powołanej przez niego sceny robotniczej w Łodzi<sup>37</sup>. Artykuł zdobiła ilustracja Légera tak często reprodukowana w publikacjach światowej awangardy.

*Temu cierpiętnikowi ekranu, któremu każdy rozklejacz afiszów wytyka jego miliony dolarów za jeden film – poświęca Ivan Goll piękny „poemat kinematograficzny”, kinodram sceniczny p.t. „Chaplinaida czyli poeta Charlot”. Obok niezwykle ciekawych pomysłów inscenizacyjnych, obok błazenady cyrkowej ukrzyżowanego na tysiącach afiszów Chaplina, błyskają tu perły serdecznej liryki*<sup>38</sup> – pisał Wandurski, zwracając uwagę na ikoniczny wizerunek amerykańskiego komika, który wyłaniał się z poematu Golla. W swoim artykule podkreślał dalej, że istnieje *powinowactwo dusz pomiędzy Gollem a Chaplinem*. W jego przekonaniu ich twórczość cechowała szczególna rewolucyjno-anarchistyczna postawa.

W niedługim czasie od opublikowania tłumaczenia *Apologii* związani z „Nową Kulturą” Jasiński i Stern zorganizowali bal maskowy nowej sztuki „Pan-Pan”, na którym odbył się spektakl pt. *Chaplin i jego sobowtór*. Sprawozdanie z balu oraz artykuł Wata o Chaplinie ukazały się w pierwszym numerze „Awangardy” 16 lutego 1924 r. Publikacja ta została pomyślana jako dwutygodnik lewicy literackiej i określała program działań lewicowego frontu polskich artystów, wieszcząc początek rewolucji kulturalnej proletariatu. *Zorganizowaną awangardą planowo i metodycznie rozpoczynamy obłężenie okopów zagospodarowanego społecznego łgarstwa*<sup>39</sup> – głosił manifest grupy zatytułowany *Awangarda swoim przyjaciółom*. Zdobiły go charakterystyczne wykrzykniki Szczuki znane wcześniej z tłumaczenia *Apologii Chaplina* w „Nowej Kulturze”.

Bufonada *Chaplin i jego sobowtór* odbyła się w salach warszawskiego kina „Palace” udekorowanych na tę okazję przez warszawskich konstruktywistów: Teresę Żarnowerównę i Mieczysława Szczukę. Zamieszczona w „Awangardzie” recenzja zwracała uwagę na wydźwięk ideologiczny przedstawienia, wydobywając antyburżuazyjne przesłanie znane z *Apologii* Golla: *Fantastyczne dekoracje malarzy Awangardy T. Żarnowerówny i M. Szczuki, potężne konstrukcje maszynowe w połączeniu z odpowiednio wyzyskanymi efektami świetlnymi dopomogły jednym silnym wstrząsem zawiesić w powietrzu nogami burżuja na granicy wyobrażeń, gdzie teatr i życie podają sobie ręce. (...) Pocziwy warszawski burżuj wracał z balu „Pan-Pan” spocony i błyszczący unosząc ze sobą oprócz brzucha, portfelu i chaosu w głowie małego rozkraczanego na karku Chaplina – każdy swojego*<sup>40</sup>.

Wizualne fragmenty dekoracji zostały opublikowane w „Awangardzie” pod tytułem *Fragment balu pan-pan* i przypominały kolejno reprodukowane w konstruktywistycznym piśmie „Blok” *Konstrukcję filmową* Żarnower (1924, nr 8-9) oraz *Pięć momentów filmu abstrakcyjnego* Szczuki (1924, nr 1)<sup>41</sup>. Zestawienie Chaplina z konceptami filmów abstrakcyjnych na balu „Pan-Pan” nie wydawało się przypadkowe. Jego filmy niejednokrotnie łączono bowiem z eksperymentalnym kinem awangardy. Za przykład może posłużyć okładka Karela Teige do książki *Film*, gdzie scena z filmu *Brzdąc* została zestawiona z fragmentami filmu Hansa Richtera. Jeszcze wcześniej na łamach „Veshch Objet Gegenstand” na jednej stronie pojawiła się ilustracja Chaplina razem z wycinkiem z filmu Vikinga Eggelinga i artykułem o nowoczesnej kinematografii. Również Henryk Berlewi w artykule o eksperymentach Eggelinga uznawał kino amerykańskie i kreacje Chaplina za formę filmu, który ma wieczne zasługi<sup>42</sup>. Léger stworzył postać kreskówkowego Chaplina w eksperymentalnej produkcji *Ballet Mécanique* (1924), a podczas wystawy *Kino und Foto* w Stuttgarcie otwartej w 1929 r. wspomniany wcześniej Richter zorganizował festiwal filmowej awangardy, na którym wśród przykładów kina awangardy lat 20. pojawiły się właśnie filmy amerykańskiego komika<sup>43</sup>.

W kinie „Palace” na balu „Pan-Pan” sobowtóry Chaplina odgrywały swoje role na tle abstrakcyjnych konceptów filmowych warszawskich konstruktywistów. Tworzyły tym samym osobliwie awangardowy „Gesamtkunstwerk”, wpisany w założenia artystyczne rodzącej się grupy Blok. Pierwsza wspólna wystawa Szczuki i Żarnower z innymi konstruktywistami zorganizowana 20 maja 1923 r. miała miejsce w hallu kinoteatru „Corso”, a zdaniem samej artystki miejsce to miało szczególne znaczenie, ponieważ: *NAJWSZECHSTRONNIEJSZE pole do wyrażania się znajduje artysta w widowiskach KINOTEATRALNYCH, gdzie łączy ele-*



*menty poszczególnych odłamów sztuki (malarstwo, rzeźba, architektura, poezja, muzyka, kino, taniec) poparte doskonałością środków technicznych (wyzyskanie energii elektrycznej)* <sup>44</sup>.

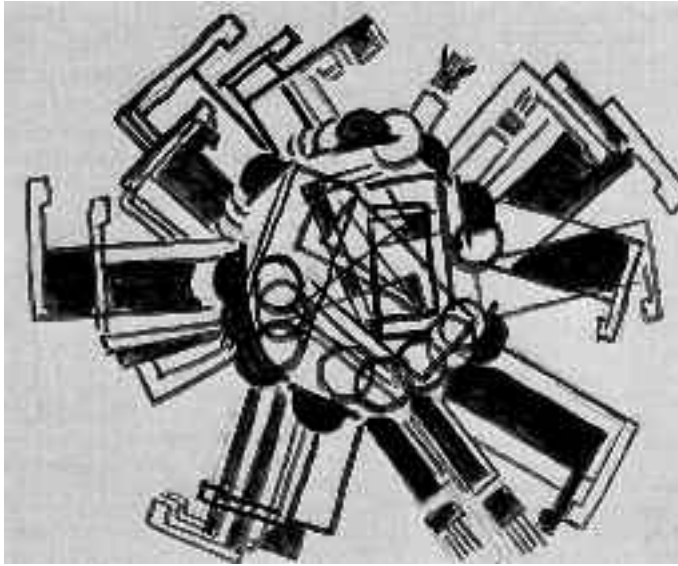
Urządzony w kinoteatrze bal „Pan-Pan” był więc kolejną ważną manifestacją artystów związanych z nurtem polskiego konstrukttywizmu. Warto zaznaczyć, że to właśnie w „Palace”, będącym najpopularniejszym z warszawskich kin, wyświetlano już od stycznia 1924 r. cztery dwuaktówki, w tym *Solistę* (*One A.M.*, prem. 1916), oraz *W lombardzie* (*The Pawnshop*, prem. 1916) <sup>45</sup>. Recenzję tego ostatniego filmu Chaplina opublikował Stern na łamach „Wiadomości Literackich”, uznając scenę z zegarami za klasyczny przykład metafory poematu filmowego <sup>46</sup>. Również Wat musiał widzieć ów seans filmowy, skoro analizował słynną scenę na łamach „Awangardy” w tekście *Charlie Chaplin. Pamflet, czy omlot? Zegarek jest dlań raczej pacjentem, którego pierś opukuje, raczej szczęką, z której wyrывa zęby, raczej wszystkim niż sobą i staje się zegarkiem dopiero wówczas, kiedy jest pozbawiony mechanizmu, kiedy już przestaje być zegarkiem* <sup>47</sup>.

Spostrzeżenie Wata przywodziło na myśl wczesne rozważania Louisa Aragona, który twierdził, że Chaplin swą aktorską grą jest w stanie dokonać radykalnej przemiany otaczających go przedmiotów w coś nowego i zaskakującego. Każdy martwy przedmiot może okazać się dla niego żywą postacią, a także on sam ma samoistną zdolność transformacji w postać przedmiotu <sup>48</sup>. Jego niezręczna i nieudolna walka z martwymi przedmiotami wykazywała ich demoniczną indywidualność. Mimo że ruchy Chaplina przypominały ruchy maszyny, Wat zaznaczał wyraźnie w swym tekście, że nie jest on uosobieniem człowieka mechanicznego. W gruncie rzeczy pozostawał bowiem wciąż małym człowieczkiem, a nie mechanizmem.

Wat, podobnie jak wcześniej Goll i Wandurski, dostrzegał powinowactwa filmów Chaplina z lewicową ideologią. Jawił się on w oczach współautora „Awangardy” jako uosobienie społecznej anarchii i zespolenie sztuki z rewolucją kulturalną: *Chaplin to walka z prawem, konsekwentna i bezwzględna. Chaplin ignoruje prawo, nie widzi go, jest to anarchista doskonały* <sup>49</sup>.

Wydana w 1924 r. publikacja Sterna i Jasińskiego, projektowana jako dwutygodnik ilustrowany lewicy literackiej, okazała się wydawnictwem jednorazowym. Zapowiadała powstały w tym samym miesiącu kolejny organ awangardy „F:24. Almanach nowej Sztuki”. Z pismem współpracowali poeci i artyści z „Nowej Kultury”, a jej redaktorem był Stefan Kordian Gacki, współautor „Awangardy”. W pierwszym numerze „Almanachu” ukazał się wiersz Jasińskiego *Do futurystów*, w którym pisał o znużeniu Chaplinem <sup>50</sup>, a także tekst Wata: *Bosel, Chaplin, Dempsey, Edison i M-elle Mimi*. Warszawski poeta zestawiał w nim bankiera, filmowego celebrytę, sportowca, wynalazcę i kurtyzanę, uznając ich za wcielenie pięciu cnót nowoczesności. Stylizując fragment swojego tekstu na język Starego Testamentu przedstawił moment spotkania tych pięciorga „ewangelistów” na dancingu, ukazując w ten sposób narodziny zupełnie nowej religijności zdominowanej przez kulturę popularną i kulturę masową <sup>51</sup>. *Kino i dancing – oto nocne oblicze duszy powojennego miasta* <sup>52</sup> – dodawał w tym samym numerze „Almanachu” Stanisław Brucz, przywołując nazwiska Chaplina i Ałły Nazimowej.

W niedługim czasie postać Chaplina pojawi się w sloganie Wata, przygotowanym na potrzeby jednej z reklam Henryka Berlewiego, tym razem obok nazwiska



Barbara Stiepanowa – *Chaplin* (1922)



Otto Schmalhausen – „Dada Almanach” (1920)

Einsteina. Hasło *Wiek Chaplina, jazz-bandu i Einsteina*, reklamujące czekoladę „Radio-deserową”, łączyło chęć skosztowania produktu spożywczego z pochwałą najnowszych zdobyczy kultury popularnej i nauki. Interesujące wydaje się pytanie, jak dobrze Wat był zaznajomiony wówczas z twórczością radzieckich konstruktywistów oraz radzieckim teatrem eksperymentalnym, ponieważ to właśnie w komunistycznej Rosji Chaplin pojawił się w zestawieniu z Edisonem (w książce Erenburga, w tekście Rodczenki dla „Kino-Fot”) oraz Einsteinem (spektakl *Ożenku FEKS*).

Wat był wielkim wielbicielem filmów Chaplina. Dla „Ekranu i Sceny” napisał entuzjastyczną recenzję filmu *Brzdąc*<sup>53</sup>, a w 1927 r. uczynił Chaplina bohaterem opowiadania *Bezrobotny Lucyfer*. Opowiadanie ukazywało perypetie diabła, biednego, sponiewieranego, wędrownego trampa, poszukującego pracy w świecie zdominowanym przez zło. Kiedy postanawia popełnić samobójstwo, przypadkowo spotkany dziennikarz sugeruje mu, by rozpoczął karierę filmową i podsuwa mu pomysły, które przywoływały na myśl fragmenty filmu *W Lombardzie: Konsekwentny anarchista – będziesz negocował nie tylko prawa, lecz i rzeczy same. Zagarek np., który Ci przyniesę do lombardu, będziesz traktował jako pacjenta, opukując go, i jak automobil pompując benzyną. Będziesz się tak obchodził z zegarkiem na ekranie, jak postępowałeś z wielkim zegarem świata*<sup>54</sup>.

Owa burleskowa scena urosła do rangi metafory, a komiczne zniszczenie zegarka okazało się gestem kosmicznej destrukcji<sup>55</sup>. Ostatecznie Lucyfer skorzystał z rady dziennikarza i wcielił się w postać najpopularniejszego komika filmowego. Utraconą we współczesnym świecie władzę nad ludzkością odzyskał więc jako artysta filmowy i okazał się nie tylko buntownikiem przeciwko Bogu, ale przede wszystkim konsekwentnym anarchistą, walczącym z maszyną. Opowiadanie Wata, które weszło do zbioru o tym samym tytule, stanowiło, jak wspominał później sam autor, ważny moment radykalizowania się jego poglądów, prowadząc nieuchronnie do zaangażowania w propagandę komunizmu. *Bezrobotny Lucyfer* zainteresował wkrótce środowisko lewicowych agitatorów, w tym korespondenta moskiewskiej „Prawdy” i członka KPP Józefa Kowalskiego, który pragnął wydać tłumaczenie zbioru Wata w sowieckiej Rosji<sup>56</sup>.

Rok 1927 stał się ważnym momentem radykalizowania się polskiej lewicy artystycznej i literackiej. Ważnym wydarzeniem był przyjazd Majakowskiego do Polski na zaproszenie Bloku<sup>57</sup>. Szczuka powołał też wówczas do życia pismo „Dźwignia” fundowane przez Komunistyczną Partię Polski. Współpracowali z nim Wandurski i Żarnowerówna, którzy od połowy 1927 r., po tragicznej śmierci Szczuki w Tatrach, byli redaktorami pisma. Na łamach „Dźwigni” (1927-1928) dyskutowano o nowym teatrze, architekturze, filmie i sztuce proletariackiej. I choć nie ukazała się w nim żadna recenzja z filmów Chaplina, warto zaznaczyć, że krótko na temat jego twórczości pisał Rodczenko w swoim paryskim dzienniku opublikowanym w numerze 2-3 warszawskiego pisma.

19 kwietnia 1925, Paryż

Widziałem słynny obraz Chaplina „Brzdąc” z Jackie Cooganem, to jest naprawdę godne uwagi. (...) znajduję, że najładniejsze kobiety w Paryżu to murzynki, które służą po domach; jak one zaraźliwie śmieją się z Chaplina!<sup>58</sup>

„Dźwignia” nawiązywała do tradycji „Nowej Kultury” i jednoczyła po przewrocie majowym środowisko polskiej lewicy w walce o sztukę proletariacką, ale

wśród współpracowników pisma nie figurowali ani *Wat*, ani *Stern*. Ten drugi w większym niż dotychczas stopniu zaangażował się w rolę scenarzysty i krytyka filmowego. Na łamach pisma „Kino Teatr” opublikował w 1928 r. artykuł *Charlie Chaplin i ja*. Był to pierwszy obszerny tekst Sterna, w którym pragnął zmierzyć się z wielkością kreacji amerykańskiego komika. Artykuł rozpoczął od przywołania najróżniejszych poglądów na temat Chaplinowskich filmów pióra awangardystów i znanych krytyków: *Jedni zwą go tam neuropatą, jak Epstein. Inni przypominają sobie mitologię i zdumiewają się jego dziewiczością i wstydlivością: znajdziecie to u Delluca. Ivan Goll czyni zeń kosmicznego clowna (w „Chaplinadzie”), Elie Faure jest, zdaje się, tym, który przeprowadza analogię między nim a bohaterami jarmarcznej komedii włoskiej, postaciami z commedii dell'arte. Jest rewolucjonistą społecznym, niemal komunistą dla Henri Poulaille'a i dla wielu innych. Jest wreszcie znużonym i humanitarnym globtroterem uczucia dla Pawła Miranda*<sup>59</sup>.

Stern, któremu wciąż nieobce były idee lewicy, przywoływał też poglądy wspomnianego Poulaille'a i wyraźnie dostrzegał w filmach Chaplina przesłanie polityczno-społeczne<sup>60</sup>. Ukazywały one, zdaniem Sterna, nędzę i głód oraz tragiczne położenie proletariatu, ówczesne życie wielkich miast z ich dzielnicami biedaków. Nie bez powodu przytoczył więc Stern słowa samego Chaplina, broniącego człowieczych wartości przed postępującą stopniowo mechanizacją w tych trudnych czasach globalnego ubóstwa: *Ponieważ jestem biedny, tak jak milion innych ludzi na świecie, więc uważam wojny za zbytek, jest to zabawa bogaczy. Ponieważ jestem biedny, więc oszukuję, a nawet kradnę: usprawiedliwiam tych, co kradną z głodu. Ponieważ jestem biedny, więc kocham biednych i nieszczęśliwych i pragnę, by ich było jak najmniej. Dlatego wolę w „Cyrku” zostać sam biednym i samotnym, aby za tę cenę „ona” była szczęśliwa.*

*Tak brzmi prymitywna ewangelia człowieka w czarnym melonie, którą wypowiada mniej słowami, bardziej obrazami, gdyż jest bardzo biedny w słowa i nieco gardzi nimi. Słowa bowiem są hałaśliwe i bufiaste, i często prawda ukrywa się niewidocznie w ich faldach, zduszona ich hałasem. (...) To automat, jeden z miliona zmienionych w automaty ludzi, wstąpił z widowni na ekran, i ukazuje nam potworne, masowe zautomatyzowanie – niedostrzegalne, a jednak najgłębsze nieszczęście ludzkości*<sup>61</sup>.

Wyrażone w ten sposób polityczno-społeczne przesłanie filmów Chaplina było w rzeczywistości wymową poematu Sterna *Europa*, wydanego w obszerniejszej wersji w 1929 r.<sup>62</sup> Poemat ten był protestem przeciw wojnie, która powodowała zamianę mas ludzkich w mięso armatnie i bezduszne automaty. Nieme filmy Chaplina były przepełnione obrazami, a nie pustymi sloganami wytrawnych polityków. Mały człowieczek z ekranu nie potrafił kłamać, nie potrafił zrobić nikomu krzywdy, zmieniając każde swoje niepowodzenie w sytuację przepojone wesołością.

*Europa* Sterna ukazywała katastrofalny obraz kondycji mas pracujących Europy, pozostawionych na pastwę losu, z pustymi kieszeniami i żądzą rewolucji:

*My – żrący mięso  
raz na miesiąc,  
my – oddychający  
siarką kosztowną siarką  
jak powietrzem,*

*my – wlokący ulicami*  
 *rząd zapadłych brzuchów,*  
 *z bezsilnymi pięściami*  
 *wypychającymi kieszenie,*  
 *m y*  
 *przegramy,*  
 *przegramy,*  
 *przegramy,*  
 *jak zwykle!*<sup>63</sup>

Filmy Chaplina przywracały wiarę w człowieczeństwo, miłość, dobroć oraz poświęcenie. Nie bez powodu poemat Sterna otwierała, wykonana przez Szczukę, ilustracja Chaplina<sup>64</sup>. Wychodzi on z filmu i wybucha śmiechem na widok rozgrywającego się przed nim spektaklu *rzezi, wesz, pożarów i miłosierdzia. Śmieszna, żalonna i tragiczna nędra głodomorów wielkich miast uwila sobie gniazdo w dziurawym meloniku Chaplina*<sup>65</sup>. W powojennym szkicu charakteryzował ilustracje Szczuki słowami: *Znalazł się więc tu i Chaplin sardonicznie śmiejący się na całym marginesie stronicy, przez którą wlokła się owa parada bezrobotnych, z „bezsilnymi pięściami wypychającymi kieszenie”*<sup>66</sup>.

W innym z późniejszych tekstów uznał, że ta ilustracja była *wyraźnie dadaistycznego pochodzenia*<sup>67</sup>, unaoczniając łączność wizerunku trampa z środowiskami paryskiej i berlińskiej lewicy artystycznej końca I wojny.

Okładkę *Europy* Sterna wykonała w 1929 r. Żarnowerówna, wykorzystując m.in. fotografię z filmu *Tajemnice duszy* G. W. Pabsta (1927) i inne materiały pochodzące z niemieckiej wytwórni Ufa<sup>68</sup>. Pojawia się też na niej głowa małpy, makaka, który często występował w amerykańskich komediach, m.in. w *Cyrku* Chaplina czy komediach Bustera Keatona. Mimo że w rzeczywistości było to niewielkie stworzenie, tutaj jest postacią dominującą w całej kompozycji. Szczerzy kły na widok dancingów, girłasów i obrazów wojny, jakby uosabiał metaforę gniewu proletariatu. Znajduje się obok innej małpy, ospałej i otumanionej, mogącej reprezentować marazm i bierność ludu.

W tym samym czasie i w latach późniejszych wizerunki Chaplina pojawiały się dość często w twórczości polskich fotomontażystów: u Karola Hillera, Mieczysława Bermana<sup>69</sup>, Mieczysława Choynowskiego oraz Kazimierza Podsadeckiego, a także na fotografii Władysława Bednarczuka. Podsadecki przeprowadził nawet fikcyjny wywiad z Chaplinem, ale dostrzegał już anachroniczność postaci komika<sup>70</sup>, którego uczynił bohaterem cyklu fotomontaży pt. *Sentymentalny robot* (1933). W przyszłej wizji świata, który zmierzał w stronę całkowitej mechanizacji, Chaplina wciąż wyróżniały więc ludzkie, sentymentalne uczucia. To właśnie wyreżyserowany w 1936 r. jego ostatni przedwojenny film *Dzisiejsze czasy* był obroną humanistycznych wartości w świecie zdominowanym przez postęp cywilizacyjny i masową produkcję. Słynny fragment filmu, w którym Chaplin przypadkowo stał się liderem strajku robotniczego, mógł być też ironicznym komentarzem wobec przypisywania mu łatki komunisty oraz kreowania jego postaci na bohatera III Międzynarodówki. Recepcja filmów Chaplina w kręgach lewicy lat 30. to jednak osobny problem, który z pewnością warto rozwinąć w oddzielnym studium.

### Wizerunek Chaplina w obiegu lewicowych publikacji lat 20.

*Fenomen Charliego polega na tym, że jest niemy. (...) Film niemy był czarno-białą metafizyką, czynną, prostą nie zaś czczą propagandą, jaką stał się później*<sup>71</sup> – wspominał Blaise Cendrars, jeden z pierwszych poetów awangardowych, który jeszcze w czasie I wojny adorował mistrza slapsticku. Niemniej z filmów Chaplina niejednokrotnie próbowano uczynić narzędzie propagandy awangardowych ideologii lewicowych. Dadaści i konstruktywiści dostrzegali w jego filmach mniej metafizyki, a więcej siły oddziaływania społeczno-politycznego. Film niemy był idealnym medium do komunikowania treści i wyobrażeń, a Chaplin był zapewne pierwszym tak znaczącym przykładem oddziaływania wizerunku aktora filmowego, na który rzutowano zbiorowe wyobrażenia. W sztuce lewicowych awangard niejednokrotnie uchodził za wcielenie komunistycznego bohatera przemawiającego do klasy robotniczej nie słowami, lecz obrazami projekcji filmowych. Mógł dopełniać w ten sposób wygłaszane na wiecach nauki Lenina i dzięki medium oraz popularności kina stać się nieformalnym liderem walczącego proletariatu na całym świecie. Warto wspomnieć, że w Niemczech jego wizerunek stał się symbolem walk politycznych KPD z rządzącą SPD, a Karel Teige utożsamiał z nim nadzieje na rewolucyjne dążenia III Międzynarodówki. Ten wspólny dla środowisk awangardowych Niemiec, sowieckiej Rosji, Czech, Węgier, Polski i Bałkanów dadaistyczno-konstruktywistyczny schemat kreowania Chaplina na bohatera wojującej klasy robotniczej miał przekonywać o potrzebie radykalnej rewolucji w sztuce lat 20.

Jego filmy, widziane jako podstawa nowej kultury proletariackiej, były postrzegane jako bardziej zrozumiałe dla masowej publiczności. Chaplin przekraczał podziały klasowe oraz narodowe, orientując się na najbardziej rewolucyjny afekt mas – ich śmiech<sup>72</sup>. Walter Benjamin przekonywał, powołując się na twórczość Picassa i Chaplina, że techniczna reprodukcja typowa dla filmu zmieniła stosunek mas do sztuki – przy czym efekt Picassa był najbardziej zacofany, a Chaplina – najbardziej postępowy<sup>73</sup>. Nie dziwi zatem, że postać Chaplina nie pojawiała się właściwie w eksperymentach malarskich i rzeźbiarskich, ale przede wszystkim w publikacjach książkowych i czasopiśmienniczych. To właśnie publikacje były podstawowym medium działalności grup awangardowych, stając się platformą wypowiedzi programowych i dyskusji, narzędziami upowszechniania nowych idei, wejściem na pole publicznych debat i konfrontacji z odbiorcami. Nade wszystko stanowiły rodzaj sieci<sup>74</sup>, wymiany artystyczno-ideowej, najszybszy sposób dostępnego przepływu informacji o najnowszych eksperymentach i wydarzeniach w międzynarodowym obiegu literatury i sztuki. Ilustracje „kubistycznego Charlota” stały się wówczas czymś na kształt współczesnego „wiralu”<sup>75</sup>, reprodukowanego na łamach wielu organów awangardy: „Veshch Objekt Gegenstand”, „Ma”, „Kino-Fot”, „Broom”, „Zenit”, „Devětsil”, „Le Disque Vert”, „La Vie des Lettres”, „Život” oraz publikacjach książkowych *A vse taki...* Ehrenburga, *Film* oraz *Svět, který se směje* Teige, a także *El sueño de Chaplin* urugwajskiego awangardzisty Ildefonsa Peredy Valdesa (1930)<sup>76</sup>. Również *Chapliniada* oraz inne teksty Golla o Chaplinie, weszły do tego obiegu. Tłumaczono je i dyskutowano o nich w najróżniejszych kręgach lewicy („Ma”, „Zenit”, „Devětsil”, „Nowa Kultura”). W znacznej mierze to właśnie Goll wyznaczył kierunek interpretacji filmów Chaplina w środowiskach lewicy artystycznej i literackiej lat 20.

W warstwie wizualnej awangardowych publikacji postać amerykańskiego komika najczęściej pojawiała się na fotomontażach<sup>77</sup>. Ta rewolucyjna technika kompozycji zdjęć była przykładem nowej praktyki artystycznej lewicy (zapoczątkowanej *nota bene* Chaplinowskim wizerunkiem Wielanda Herzfelde<sup>78</sup>), która pragnęła przemawiać do mas za pośrednictwem aktualnych wydarzeń, fragmentów codziennych gazet, reklam. Zdjęcia oraz fotomontaże Chaplina zestawione z sztuką, poezją i manifestami danych ugrupowań awangardy zbliżały owe publikacje do masowo wydawanej prasy codziennej. Niejednokrotnie reprodukowano też konkretne sceny z *Brzdąca*, ukazujące Chaplina w starciach z policjantem, wzmagając przez to anarchizujący charakter jego postaci. Okazywało się jednak, że teksty i wypowiedzi samego Chaplina nie miały większego znaczenia. Istotniejsze było to, w jaki sposób był odbierany przez lewicę, w jaki sposób pisano o jego zaangażowaniu w lewicową ideologię, niż to, co tak naprawdę miał do powiedzenia swoimi filmami.

To właśnie Chaplin był tym „anarchistą doskonałym”; „błogosławioną wesołością” burzył ustalony porządek, uosabiając jednocześnie postać człowieka-maszyny i małego człowieczka przegrywającego walkę z mechanizacją życia. Był też przede wszystkim odwzorowaniem postaci wynędzniałego, bezdomnego proletariusza, znajdującego się niemal zawsze na przeciw sytego burżuja. Twarz Chaplina była reprezentacją silnego wyrazu emocjonalnego, a jego kostium uzmysławiał grę atrybutów i dystynkcji klasowych, unaoczniając degradację klasy mieszczańskiej skazanej na proletaryzację<sup>79</sup>. Melonik, za duże buty i spodnie, wąsik oraz laseczka dandysa charakteryzowały postać z epoki, która już dawno minęła. Tradycyjne maniere, naiwność, skromność, wstydlivość i dobroć skazywały go w równym stopniu na społeczne wyobcowanie. W świecie nędzy znalazł się przypadkowo, dając do zrozumienia, że każdego może czekać podobny los. Lewica literacko-artystyczna lat 20. dostrzegała przede wszystkim właśnie te aspekty w jego twórczości. Wydaje się, że interesowała się przesłaniem jego filmów o tyle, o ile można było wydobyć z niej ideologiczne przesłanie.

Zdaniem Kazimierza Wierzyńskiego, który *nota bene* był związany z prawicowym środowiskiem „Gazety Polskiej”, Chaplin jawił się jako ucieleśnienie buntu wszystkich *underdogów świata*<sup>80</sup>. Pod pojęciem „underdoga” można rozumieć postawę człowieka, od boksera, który nie dorównuje przeciwnikowi na ringu, przez zakochanego, który cofa się przed wyższością rywala, aż do upośledzonych ras, narodów i warstw społecznych. Swoją postawą Charlie trafił w najgłębsze ludzkie uczucia, w ludzką obojętność, w nieczułość człowieka dla człowieka, w chwili gdy niepowodzenie było traumatycznym doświadczeniem milionów. Stał się przez to ponadnarodowym bohaterem lewicy, która potrzebowała lidera znanego robotnikom na całym świecie. Wspomniany na początku cytat z Erenburga, mówiący o dopełniających się postaciach Chaplina i Lenina jako najpopularniejszych ludziach świata, nie był więc w tym kontekście przesadzony. Komik został desygnowany na postać nierozzerwalnie związaną z komunizmem, co z jednej strony niezależnie, z drugiej za pośrednictwem twórczości literackiej Golla, trafiało na podatny grunt rozważań lewicy nad przyszłością proletariackiej sztuki.

- <sup>1</sup> I. Erenburg, *A vse taki ona vertitsja*, Berlin – Moskwa, 1922, s. 127.
- <sup>2</sup> O fascynacji paryskich środowisk Chaplinem zob. R. Abel, *The Contribution of the French Literary Avant-Garde to Film Theory and Criticism (1907-1924)*, „Cinema Journal” 1975, nr 3; *French Film Theory and Criticism: A History/ Anthology 1907-1939*, red. R. Abel, New Jersey 1988; L. Murphy, *Charlot Français: Charlie Chaplin, The First World War, and the Construction of a National Hero*, „Contemporary French & Francophone Studies” 2010, nr 14, s. 421-429, J. Wild, *The automatic chance of the modern tramp: Chaplin and the Parisian avant-garde*, „Early Popular Visual Culture” 2010, nr 3, s. 263-283; Ch. Wall-Romana, *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, Fordham, 2013.
- <sup>3</sup> J. Cocteau, *Carte blanche*, w: *French Film Theory...* dz. cyt., s. 173.
- <sup>4</sup> S. Hake, *Chaplin Reception in Weimar Germany*, „New German Critique” 1990, nr 51, s. 88.
- <sup>5</sup> Zob. B. Sell Tower, *Dada-merika and Dollarica*, w: *Envisioning America. Prints, Drawings, and Photographs by George Grosz and his Contemporaries 1915-1933*, Cambridge, 1990, s. 68-70.
- <sup>6</sup> Ch. Weikop, *Berlin Dada and the Carnavalesque. Jedermann sein eigener Fussball (1919) and Der Dada (1919-1920)*, w: *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines: Europe 1880-1940. Vol. 3.*, red. P. Brooker, A. Thaker, Ch. Weikop, S. Bru, Oxford 2013, s. 822.
- <sup>7</sup> Plakat z filmu *Pieskie życie* wisiał w pracowni Grosza, o czym wspominał m.in. Hans Reimann. H. Reimann, *Monumenta Germaniae 4. George Grosz*, „Das Tagebuch” (23 VIII 1923), s. 11-16.
- <sup>8</sup> „Dada” 1919, nr 4-5, s. 30.
- <sup>9</sup> *Die Int. Dada-Company...* „Der Dada” 1920, nr 3, s. 4.
- <sup>10</sup> E. Blumenfeld, H. Teicher, *Blumenfeld, my one hundred best photos*, London 1981, s. 126.
- <sup>11</sup> P. Citroen, *Eine Stimme aus Holland*, „Dada Almanach” 1920, s. 102-104.
- <sup>12</sup> S. Simmons, *Chaplin smiles on the Wall: Berlin Dada and the Wish-Images of Popular Culture*, „New German Critique” 2001, nr 84, s. 7.
- <sup>13</sup> T. Majewski, *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Łódź 2011, s. 96.
- <sup>14</sup> I. Goll, *Apologie des Charlot*, „Die Neue Schaubühne”, 1920 nr 2, s. 31-33.
- <sup>15</sup> I. Goll, *Die Chapliniade. Eine Kinodichtung*, Drezno 1920.
- <sup>16</sup> Utwór *Kinopovetrie* (1923) Majakowskiego ukazywał Chaplina jako antyburżuazyjnego rewolucjonistę. C. Cavanagh, *Rereading the Poet's Ending: Mandelstam, Chaplin, and Stalin*, „PLMA” 1994, nr 1, s. 75.
- <sup>17</sup> A. Rodczenko, *Charlot*, „Kino-Fot” 1922, nr 3, Tłum. za: *Burning City. Poems of Metropolitan Modernity*, red. J. Rasula, T. Conley, Indiana 2012, s. 437.
- <sup>18</sup> Erenburg pisał, że to właśnie Chaplin i Edison stworzyli kino. I. Erenburg, dz. cyt., s. 127-128.
- <sup>19</sup> R. Bruce Elder, *Harmony and Dissent: Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*, Waterloo 2008, s. 255.
- <sup>20</sup> Zdaniem Jurija Cywjana Stiepanowa odwoływała się w swych szkicach do filmu *Dizzy Heights* z 1915 r., który pomyłkowo był wyświetlany w Rosji jako film Chaplina. Główną rolę grał w nim Chester Conklin. Zob. Y. Tsvian, *Charlie Chaplin and His Shadows: On Laws of Fortuity in Art*, „Critical Inquiry”, 2014, nr 3, s. 71-84.
- <sup>21</sup> Czeskie tłumaczenie *Chapliniady* Golla miało ukazać się w planowanej serii książkowej *Devětsilu*. M. Witkowsky, *Surrealism in the Plural: Guillaume Apollinaire, Ivan Goll and Devětsil in 1920s*, „Papers of Surrealism” 2004, nr 2, s. 7.
- <sup>22</sup> B. Tokin, *Evropski pesnik Ivan Goll*, „Zenit” 1921, nr 1, s. 5-6, 8. Za zwrócenie uwagi na ten tekst chciałbym podziękować Bojanovi Jovićowi.
- <sup>23</sup> L. Micić, *Shimmy at the Latin Quarter Graveyard*, „Zenit” 1922, nr 12. w: *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910-1930*, red. T. O. Benson, E. Forgacs, Cambridge 2002, s. 505-508. Więcej o Chaplinie w serbskiej i światowej awangardzie zob. B. Jović, *Junaci Modernih Vremena. Čarli Čaplin u očima evropske avangarde*, Beograd, 2012; B. Jović, *Šarlo i Sloveni - Čarli Čaplin u poetikama slovenskih avangardista između dva rata*, „Zbornik Matice srpske za slavistiku” 2013, nr 83, 119-132.
- <sup>24</sup> G. De Torre, *Charlot*, „Zenit” 1922, nr 13, w: *Burning City...* s. 444-445.
- <sup>25</sup> J. Honzl, *O proletářském divadle*, „Devětsil: Revoluční sborník”, Praga 1922, s. 87-97.
- <sup>26</sup> Na łamach wydawanego w Brnie pisma „Pasma” ukazał się w języku angielskim następujący list do Rudolfa Myzeta, współpracującego z Chaplinem w Los Angeles: *Dear Mr. Myzet: Will you please accept Mr. Charles Chaplin's sincerest thanks and appreciation for your enclosure of the letter from Bohemian Literary Avant-garde „Devětsil” of Brunn,*



- Czechoslovakia, stating they have elected him an honorary member of their Society. In conveying his thanks to the society please also accept same for your interest in acquainting him of their action in honoring him. Yours faithfully Alfred Reeves, Manager. Lloyd, Ch. Chaplin a D. Fairbanks členy Brněnského Devyltsilu, „Pasma” 1925-26, nr 1, s. 14.
- <sup>27</sup> K. Teige, *Poetismus*, „Host” 1924, nr 9-10. Tłum. za: K. Teige, *Poetism*, w: *Between Worlds: a sourcebook of Central European avant-gardes, 1910-1930*, red. T. O. Benson, E. Forgacs, Cambridge 2002, s. 580-581.
- <sup>28</sup> Oryginał książki Louisa Delluca został opublikowany w Paryżu w 1921 r., rok później książka została przetłumaczona na język angielski.
- <sup>29</sup> K. Teige, *Chaplin*, w: K. Teige, *Film*, Praga 1925, s. 54-62; K. Teige, *Charlie Chaplin*, w: Ch. Chaplin, *Hurá do Evropy!* Praga 1929, s. 1-14.
- <sup>30</sup> O tym, jak polska Pierwsza Awangarda postrzegala Chaplina, pisał Aleksander Wójtowicz. Tęgoż: *Charlie w Inkipo. Chaplin według Pierwszej Awangardy*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 70, s. 6-14.
- <sup>31</sup> Za idealny przykład dramatu pisanego dla teatru robotniczego uznawał m.in. dramat *Wybuch* Golla przetłumaczony i opublikowany w zbiorze *Nowa Scena Robotnicza*.
- <sup>32</sup> W. Wandurski, *Od tłumacza*, w: tegoż, *Nowa Scena Robotnicza*, Warszawa 1923, s. 12.
- <sup>33</sup> [W. Wandurski, Słowo wstępne], I. Goll, *Apologia Chaplina*, „Nowa Kultura” 1924, nr 4, s. 85.
- <sup>34</sup> J. Milton, *Tramp: The Life of Charlie Chaplin*, Nowy Jork, 2014.
- <sup>35</sup> I. Goll, *Apologia...* dz. cyt., s. 86-87.
- <sup>36</sup> W. Broniewski, *Kino*, „Nowa Kultura” 1924, nr 12, s. 274.
- <sup>37</sup> W tekście *Scena Robotnicza w Łodzi* opublikowanym kilka lat później na łamach „Dźwignia” Wandurski wymieni Chaplina w jednym rzędzie obok największych autorów teatru, nieskażonego „burżuazyjnym” wykształceniem aktorskim: *Ajschylos, Meander, Plaut, Moljer, Lope de Rueda, Szekspir, Charlie Chaplin... Obchodzili się oni jakoś bez szkół dramatycznych, w których dzisiejsza burżuazja hoduje na własny użytek różnych „reduutowych” wymoczków*, W. Wandurski, *Scena Robotnicza w Łodzi*, „Dźwignia” 1927, nr 4, s. 22.
- <sup>38</sup> W. Wandurski, *Poeta bez ojczyzny. Ivan Goll*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 37, s. 3.
- <sup>39</sup> [B. Jasiński, A. Stern], *Awangarda – swoim przyjaciółom*, „Awangarda” 1924, nr 1, s. 1.
- <sup>40</sup> Pan-pan, „Pan-Pan” *Pan i Pani na reprezentacyjnym balu maskowym nowej sztuki w Warszawie*, „Awangarda” 1924, nr 1, s. 2.
- <sup>41</sup> Marcin Giżycki pisze, że „Pięć momentów filmu abstrakcyjnego” wypada uznać za pierwsze polskie studium filmu abstrakcyjnego. *Utrwalonych w nim zostało jakby, bo nie są one wyraźnie wyodrębnione, pięć faz filmu*. M. Giżycki, *Grafika, fotografia i film w konstruktywizmie polskim*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 38. Reprodukowany prawie miesiąc wcześniej w „Awangardzie” *Fragment balu pan-pan* Szczuki był w rzeczywistości jedną z jego faz.
- <sup>42</sup> H. Berlewi, *Viking Eggeling i jego abstrakcyjno-dynamiczny film*, „Albatros” 1922, wrzesień, s. 17-18, w: M. Giżycki, *Walka o film w artystyczny w międzywojennej Polsce*, Warszawa 1989, s. 117-120.
- <sup>43</sup> D. Campany, *Photography and Cinema*, London 2008, s. 9.
- <sup>44</sup> T. Żarnowerówna, *Cheć zbadania niezbadanego...* Katalog Wystawy Nowej Sztuki, Wilno 1923, s. 23.
- <sup>45</sup> Dane na podstawie doktoratu Wojciecha Świdzińskiego, *Obecność i recepcja zagranicznego repertuaru kinowego w Polsce w latach 1918-1929 na przykładzie Warszawy* (IS PAN, 2014, w druku), s. 120.
- <sup>46</sup> A. Stern, *Kurier kinowy. Palace: Chaplin – inne filmy – Film paskarzy i dla paskarzy*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 2, s. 3.
- <sup>47</sup> A. Wat, *Charlie Chaplin. Pamflet, czy omlot?* „Awangarda” 1924, nr 1, s. 2.
- <sup>48</sup> L. Aragon, *On Decor*, „Le Film” 1918, nr 131, w: *French Film Theory and Criticism...* dz. cyt., s. 165-168.
- <sup>49</sup> A. Wat, dz. cyt.
- <sup>50</sup> B. Jasiński, *Do futurystów*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1, s. 3.
- <sup>51</sup> A. Wat, *Bosel, Chaplin, Dempsey, Edison i M-elle Mimi*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1, s. 19.
- <sup>52</sup> S. Brucz, *Spirale*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1, s. 25.
- <sup>53</sup> A. Wat, *Najwybitniejsze filmy ostatniego sezonu*, „Ekran i Scena” 1925, nr 5, s. 7-8. Premiera *Brzdąca* miała miejsce w Warszawie bardzo późno, aż cztery lata po światowej premierze: 29 kwietnia 1925 r. Zob. W. Świdziński, dz. cyt., s. 225.
- <sup>54</sup> A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer*, w: A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści*, Warszawa 1993, s. 102.
- <sup>55</sup> Tak interpretuje ową scenę Aleksander Wójtowicz. Zob. A. Wójtowicz, *Charlie w Inkipo*, dz. cyt., s. 8.

- <sup>56</sup> A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. t. 1, oprac. R. Habielski, Kraków 2011, s. 91.
- <sup>57</sup> W zbiorze *Wybór poezji* z 1927 r. z okładką Teresy Żarnower i wydanym pod redakcją Anatola Sterna nie ukazało się jednak tłumaczenie wiersza *Kinopovetrie* o Chaplinie. Przekład tego utworu zamieścił Stern w książce *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa 1959, s. 218-220.
- <sup>58</sup> *Rodzenko w Paryżu. Z listów do domu*, „Dźwignia”, 1927, nr 2-3, s. 23.
- <sup>59</sup> A. Stern, *Charlie Chaplin i ja*, „Kino Teatr” 1928, nr 1, s. 5-6.
- <sup>60</sup> Warto zaznaczyć, że wspomniana przez Sterna publikacja *Charlie Chaplin* Henriego Poulaille’a z 1927 r. została przetłumaczona na język rosyjski i opublikowana w sowieckiej Rosji w 1928 r. Stern mógł ją znać właśnie z rosyjskiego przekładu.
- <sup>61</sup> A. Stern, dz. cyt., s. 7-8.
- <sup>62</sup> Wcześniejsza wersja ukazała się na łamach „Reflektora”. A. Stern, *Europa*, „Reflektor” 1925, nr 3, s. 99-101.
- <sup>63</sup> A. Stern, *Europa. Polski film awangardowy*, w: A. Stern, *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa 1959, s. 170.
- <sup>64</sup> Warto zaznaczyć, że niektóre projekty graficzne Szczuki mają podobne komponenty, co projekty Żarnower, a to może nasuwać podejrzenia, że mogły być ich wspólnym dziełem. Por. M. Giżycki, *Konstrukcja...* dz. cyt., s. 33.
- <sup>65</sup> A. Stern, *Na wielkich drogach filmu* (1927), w: A. Stern, *Wspomnienia...* s. 122.
- <sup>66</sup> Tenże, *Europa...* dz. cyt., s. 179.
- <sup>67</sup> Tenże, *Glód jednoznaczności i inne szkice*, Warszawa 1972, s. 345.
- <sup>68</sup> S. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000, s. 130.
- <sup>69</sup> Istnieją rekonstrukcje fotomontaży Bernmana prezentujące Chaplina datowane na koniec lat 20., ale wiele wskazuje na to, że były one jednak robione później, ponieważ niektóre wykorzystywały fragmenty zdjęć Chaplina publikowane w latach 30. Dziękuję Marcinowi Giżyckiemu za zwrócenie mi uwagi na tę kwestię. Zob. M. Giżycki, *Konstrukcja-Reprodukcja...* dz. cyt., s. 34.
- <sup>70</sup> K. Podsadecki, *Bunt Chaplina. Wywiad fantastyczny*, „Kurier Filmowy” 1933, nr 4, dod. do „Ilustrowany Kurier Codzienny”. Marcin Giżycki dodawał, że również marksistowski krytyk Seweryn Tross dostrzegał, choć z innych pozycji, anachroniczność jego postaci. Zob. M. Giżycki, *Awangarda...* s. 97-98.
- <sup>71</sup> B. Cendrars, *Charlie*, w: B. Cendrars, *Co jak co*, Warszawa, 2003.
- <sup>72</sup> Por. T. Majewski, dz. cyt., s. 94.
- <sup>73</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej*, w: W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, Warszawa, 2011, s. 43.
- <sup>74</sup> W publikacji *Between worlds. A Sourcebook of Central European Avant-gardes* Timothy O. Benson i Éva Forgács używają wyrazu „sieć” (*network*) w odniesieniu do tworzenia wzajemnych kontaktów i połączeń między różnorodnymi ośrodkami awangardy znajdującymi się w poszczególnych miastach. *The avant-gardes of Central Europe are mapped here as a network of cosmopolitan cities in which art movements emodied the tension between the regional and the cosmopolitan: Bucharest, Budapest, Cracow, Dessau, Łódź, Prague, Poznań, Warsaw, Weimar, Zagreb – all of these had direct links to Amsterdam, Berlin, Cologne, Hanover, Moscow, Vienna, or Paris*. T. O. Benson, É. Forgács, *Introduction*, w: *Between worlds.*, dz. cyt., s. 22.
- <sup>75</sup> „Wiral” to współcześnie potoczna nazwa, określająca inicjowanie sytuacji, w której poszczególne osoby rozpowszechniają między sobą grafiki i filmy w internetowym obiegu.
- <sup>76</sup> Warto zaznaczyć, że Chaplin zyskał duży rezonans w środowiskach awangardy literackiej Ameryki Łacińskiej. Peruwiański poeta César Vallejo opublikował utwór *La Pasión de Charles Chaplin* (1928), Jose Carlos Mariategui napisał esej *Esquema de una explicación de Chaplin* (1928), Xavier Abril utwór *Radio-grafia de Chaplin* (1929); argentyński pisarz Roberto Arlt napisał tekst *Apoteosis de Chaplin* (1929), a kilka lat później kubański literat Luis Felipe Rodríguez „tragikomiczną niespodziankę” *Don Quijote de Hollywood* (1936). Zob. J. Borge, *Latin American Writers and the Rise of Hollywood Cinema*, London 2008.
- <sup>77</sup> Warto wspomnieć, że obok przywołanych w tekście przykładów można wymienić jeszcze fotomontaże wykorzystujące wizerunek Chaplina w kręgu Bauhausu (Marianne Brandt, László Moholy-Nagy, Xanti Schawinsky, czy fotografię T. Luxa Feiningera jako Chaplina) i w twórczości Vinicio Paladiego, założyciela włoskiego kręgu imażynistów – lewicowego odłamu futuryzmu.
- <sup>78</sup> Okładka *Jedermann sein eigener Fussball* z 15 lutego 1919 jest uznawana za pierwszy przykład fotomontażu jako świadomej techniki artystycznej. Zob. Ch. Newton, *Photography in printmaking*, London 1979, s. 18.
- <sup>79</sup> Por. T. Majewski, dz. cyt., s. 98-99.
- <sup>80</sup> K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, Warszawa 1991, s. 290.