

Charlie w Inkipo

Chaplin według Pierwszej Awangardy

ALEKSANDER WÓJTOWICZ

Nie wielbi się dzisiaj bogów na wysokościach, świątynia Salomona przeszła do metafor, gdzie osłania jaskółcze gniazda i splóviałe jaskółki, a duch kultów, rozpraszając się w prochu, opuścił miejsca święte – pisał w 1926 roku Louis Aragon, wyrażając jednocześnie przekonanie, że taki stan rzeczy nie potrwa długo, bowiem już wkrótce miejscem objawiania się *nowej boskości* zostanie „współczesna mitologia”¹. Ten moment erozji tradycyjnego systemu wyobrażeń, wypieranego przez nowe jakości, stanowił węzłowy punkt awangardowego dyskursu o sztuce, opartego na przekonaniu, że przemiany owe można opisać za pomocą przejrzystych opozycji, wyodrębniając wartości „paseistyczne” oraz przeciwstawiając im nadchodzące wraz ze sławionym przez Apollinaire’a *L’Esprit Nouveau*. To właśnie pod jego dyktando na scenę dwudziestowiecznej sztuki wkraczali kolejni bohaterowie awangardowych mitologii: futurystyczny nadczołowiek, dadaistyczny prowokator, surrealistyczny rewolucjonista oraz konstruktywistyczny budowniczy, wszyscy stworzeni na miarę programowych haseł i postulatów. Ale nie były to jedyne postacie, wokół których ogniskowały się zainteresowania awangardzistów, ponieważ często zwracali się oni również ku „kulturze nizinnej”, zaś ich uwaga skupiała się przede wszystkim na filmie, uznawanym wówczas za laboratorium nowych form artystycznych mających doprowadzić do epokowego skoku w dziejach cywilizacji. *Narodziła się nowa rasa człowieka* – obwieszczał triumfalnie Blaise Cendrars w *L’abc du cinéma* (1921) – *jej językiem będzie kino*².

Nowy język wrażliwości tworzył nową mitologię, a ta z kolei potrzebowała nowych bohaterów. Dla awangardzistów były to przede wszystkim gwiazdy kina amerykańskiego: Buster Keaton, Douglas Fairbanks, William S. Hart, zwłaszcza Charlie Chaplin, artysta, który stał się inspiracją dla Ferdynanda Légera, Louisa Aragona, Philippe Soupault’a oraz przebywającej wówczas w Paryżu Gertrudy Stein³. Wszyscy oni byli przekonani, że Charlot – jak mówiono o nim wówczas we Francji – jest więcej niż aktorem, a mianowicie poetą, który bez trudu przekracza granicę między sztuką i życiem⁴. Dostrzegali w jego filmach znaczenia wykraczające poza walory komediowe, a Chaplinowska burleska nieco nieoczekiwanie stawała się wykładnią sensów filozoficznych. Podobne sądy można odnaleźć także w tekstach polskich awangardzistów; *kino* – pisał Adam Ważyk, komentując *ex post* swoje zainteresowanie postacią Chaplina – *wydało mędrca, który uprawiał filozofię nonsensu*⁵, a nie była to opinia odosobniona, bowiem odzwierciedla powszechną zwłaszcza wśród pisarzy związanych z „Almanachem Nowej Sztuki” fascynację postacią amerykańskiego aktora. Z tekstów Anatola Sterna, Aleksandra Wata a także bliższego „Zwrotnicy” Jalu Kurka, wyłania się

jego specyficzny portret, będący wypadkową wielu czynników, poczynszy od najzupełniej subiektywnych impresji, przez analizy filmów, aż po próby stworzenia ram filozoficznych, dzięki którym widziane na ekranie wydarzenia urastały do rangi nowoczesnej paraboli. Pierwsza Awangarda, przeglądając się w zwierciadle burleski Chaplina, odnajdowała w niej własne rysy.

Rafał Koschany, śledząc obecność twórcy *Dzisiejszych czasów* w polskiej poezji, odnotowuje, że niepodzielnie króluje w niej Charlie, filmowy tramp, uproszczona figura poetycka, która całkowicie przesłania skomplikowaną i zawiłą biografię Charlesa Chaplina. Utwory te nie wykraczają poza krąg stereotypowych wyobrażeń sprowadzonych do paru szczegółów wyglądu zewnętrznego (melonik, wąsy, bambusowa laseczka) oraz najbardziej rzucających się w oczy cech charakteru (poczcliwość, szlachetność, marzycielstwo) ⁶. Zupełnie inaczej było w przypadku awangardzistów, którzy co prawda również zatrzymywali się na granicy obrazu filmowego, nie wnikając w istotę relacji między kreacją ekranową a biografią aktora, lecz jednocześnie formułowali dalekie od schematycznych ujęć interpretacje postaci. Interesowały ich przy tym głównie wczesne filmy Chaplina, powstające mniej więcej między rokiem 1914 a początkiem lat 20. Taki stan rzeczy można tłumaczyć nie tylko paroletnim opóźnieniem, z jakim docierały one do Polski, lecz również tym, że ferment, w jaki wkroczyła polska sztuka u progu trzeciej dekady XX wieku, stworzył atmosferę sprzyjającą ich popularności.

Postać trampa była nie tylko antytezą bohaterów wczesnego modernizmu, lecz także figurą dylematów i problemów, przed jakimi stawała awangarda poszukująca poręcznych formuł do wyrażenia postawy wobec tradycji. „Charlie” był dla niej emanacją żywotnej kultury amerykańskiej, stanowiącej przeciwieństwo skostniałej, wyczerpanej czteroletnią rzezią Europy. *Oprócz konserw, mąki i dolarów* – zauważał Wat w 1924 roku – *Ameryka eksportuje zwierciadła, w których interkontynentalny kaliban ogląda siebie ze śmiechem*, dodając zaraz potem, że *Chaplin jest krzywym zwierciadłem Europy (...), starej, humanitarnej, zniehilizowanej i anarchicznej* ⁷. Podobne przekonanie można odnaleźć w powieści Jalu Kurka *S.O.S.*, gdzie aktor *rozmyśla o Europie, jak o chorej i dalekiej matce, czekającej na śmierć nieuleczalną i pewną, posyłając jej filmy (...), aby odświeżającym sokiem sztuki wlać radość życia w więdnące istnienia ludzkie* ⁸. Miały one wnieść świeży powiew do zatęchłej kultury starego kontynentu, przenosząc na jej grunt nowy typ humoru, realizujący tak cenione przez reprezentantów Nowej Sztuki walory ludyczne. *Raj Chaplina jest arcyśmieszoną amerykanizacją raj* ⁹ – stwierdzał Wat, nawiązując do filmu *Brzdąc* (*The Kid*, 1921), w którym obskurne slumsowe podwórko przeistacza się we śnie trampa w *Dreamland*, miejsce rajskiej szczęśliwości, gdzie lokatorzy ruder paradują ze skrzydłami u ramion. Być może właśnie takie obrazy sprawiały, że właściciele warszawskich kin nie kwapili się pokazywać „zbyt wulgarne go Chaplina”, a cenzura wstrzymywała projekcje niektórych jego filmów ¹⁰.

W podobnie parodystycznych scenach awangardziści dostrzegali znaczenia wykraczające poza ramy konwencjonalnej burleski. *Chaplin* – pisał Anatol Stern – *tworzy nową kategorię pojęć, pojęć wieloznacznych, które zachowują swój komizm z punktu widzenia życiowego, a równocześnie wkraczają do dziedziny czystej abstrakcji*. Jako przykład takiej techniki podawał scenę z filmu *Charlie w lombardzie* (*The Pawnshop*, 1916): *Komedia „Lichwiarz”* [pod takim tytułem znany był wówczas ten film – A. W.] *ukazuje jedno z genialnych objawień Chaplina. Chaplin prag-*

nać zbadać, czy budzik dobrze chodzi, opukuje go jak chorego, przykłada do niego słuchawkę, aby potem zniecać otworzyć go jak pudło i zacząć wachać jego zawartość. Zegar w ręku Chaplina staje się więc kolejno zegarem-człowiekiem, zegarem-pudełkiem konserw i w końcu dopiero budzikiem. Podobnie jest z człowiekiem, którego Chaplin bada, przykładając mu do piersi słuchawkę telefonu. To już nie tylko komediowe gagi, to metafory poematu filmowego¹¹.

W zbliżony sposób interpretował film Aleksander Wat, przywołując wspomnianą przez Sterna scenę w zakończeniu opowiadania *Bezrobotny Lucyfer* (1927), którego fabuła nawiązuje do oświeceniowej powiastki filozoficznej w stylu Woltera. Tytułowy bohater przybywa na ziemię, lecz rychło okazuje się, że jego obecność jest zbyt duża, bowiem zło wcieliło się w całą nowoczesną cywilizację, zaś świat jest „plus diabolique que le diable même”¹². Kiedy załamany takim stanem rzeczy postanawia popełnić samobójstwo, przypadkowo spotkany dziennikarz odwołuje go od tego zamiaru, radząc, aby zmienił zawód i został gwiazdą srebrnego ekranu: *Konsekwentny anarchista – będziesz negocjował nie tylko prawa, lecz i rzeczy same. Zegarek np., który ci przyniosę do lombardu, będziesz traktował jako pacjenta, opukując go, i jak automobil, pompując benzynę. Będziesz się tak obchodził z zegarkiem na ekranie, jak postępowałeś z wielkim zegarem świata. Gdyż jesteś dość mądry, aby zrozumieć, że ludzkość wymaga anarchii do końca. I oto spełni się twoje odwieczne pragnienie; albowiem – negując rzeczy – staniesz się równy bogu, który – afirmując je – stworzył. (...) Lucyfer został artystą filmowym – dopowiada narrator w zakończeniu – Znamy go wszyscy. To Charlie Chaplin*¹³. Burleskowa scena wykracza w tym momencie poza sferę komediowych gagów, urastając do rangi metafory; zegar staje się „wielkim zegarem świata”, jego zniszczenie – gestem kosmicznej destrukcji, Charlie zaś przeistacza się w uniwersalnego buntownika o władniętego duchem anarchii i niepokoju. Zbliży się tym samym do opisanej przez Junga figury Trickstera, czyli „mądrego błazna”, który dąży do odkrycia prawdy za pomocą żartu, dwuznaczności i parodii, zdobywając dzięki swojej głupocie to, czego inni nie potrafią osiągnąć inteligencją. Uosabia protest przeciwko hieratycznemu i hierarchicznemu porządkowi, prezentując cechy szczególnie bliskie anarchizującym dadaistom, w których wierszach często pojawiają się różne wcielenia tej postaci¹⁴.

Za komicznymi minami i gestami Charliego awangardziści widzieli tragiczne rozdarcie, dostrzegając w jego przygodach dylematy, które trapiły współczesnego człowieka, reifikowanego i degradowanego przez cywilizację o władniętą ideą wcielania w życie projektów modernizacyjnych. *Będziesz – mówi do Lucyfera wspomniany dziennikarz – stupiętrowym szlachcuzem z Chicago, obwieszonym wyrafinowaną pieszczotą Luwrów, będziesz wieżą Eiffel ducha, reklamującą samochody Citroëna i wyjaśnia zaraz potem istotę tych metafor: Odwieczny nihilista i deprawator – twarz twoja będzie wyrażała smutek i rozpacz, metafizykę i dobroć, głębię kosmicznej melancholii, duszę, duszę, człowieczeństwo, które jest wszak twą właściwą istotą (...) – ręce twoje będą Ameryką, maszyną, tayloryzmem, biomechaniką. I ten rozdźwięk między tragiczną duszą twarzy a zmechanizowanymi ruchami będzie pokazywał ludzkości jej własną karykaturę*¹⁵. *To automat, jeden z miliona zmienionych w automaty ludzi – wtórował Watowi Stern w artykule Charlie Chaplin i ja – wstąpił na ekran i ukazuje nam masowe, niedostrzegalne zaautomatyzowanie ludzkości*¹⁶.

Relacja człowiek-materia otrzymuje tu zupełnie inną wykładnię niż u Karola Irzykowskiego, który analizując filmy Chaplina, zwracał uwagę, że ich tematem jest *komiczne borykanie się człowieka z materią* (np. *Charlie piekarczykiem*, oryg. *Dough and dynamite*, 1914), które największą sugestywność osiąga w filmie *Solista* (*One A. M.*, 1916), gdzie na powracającego do domu pijanego bohatera *rzuca się zaczajona dotąd niewinnie w różnych sprzętach i urządzeniach wielopostaciowa materia*¹⁷. Wata i Sterna interesuje nie walka z materią, lecz z maszyną; rdzeniem podobnych wyobrażeń jest dynamiczne napięcie pomiędzy słabnącym indywidualizmem a coraz bardziej rozpowszechnioną mechanizacją oraz uniformizacją życia. W takim przeciwstawieniu można bez trudu rozpoznać jedną z kluczowych opozycji ówczesnego dyskursu katastroficznego, widoczną choćby w pismach Witkacego. Sąsiedztwo to mogło być dla awangardzistów nieco kłopotliwe, bowiem dość powszechnie uważano ich za wyznawców idei postępu oraz bezkrytycznych apologetów cywilizacji. Tymczasem w ich wypowiedziach na temat filmów Chaplina sprawa przedstawia się nieco inaczej, bowiem dochodzi do znamiennej przesunięcia akcentów, w rezultacie modernizacja zostaje zrównana z dehumanizacją, zaś porwana przez wir nowoczesności jednostka przeistacza się w jeden z trybów ogromnej maszyny, jak ma to miejsce w filmie *Dzisiejsze czasy* (*Modern Times*, 1936). Miejsce trickstera zajmuje humanista, czyli mniej oryginalna, choć z pewnością o wiele bardziej powszechna formuła interpretacyjna odnosząca się do fenomenu Chaplina.

Walka z maszyną, czyli wszechogarniającą techniką, nabiera cech heroiczych, bowiem Chaplin, jak twierdził Stern, jest tym, *który walczy o człowieka żywego*¹⁸. Podobne ujęcie można odnaleźć w jednym z rozdziałów *S.O.S.* Jalu Kurka, gdzie pracuje on w swoim hollywoodzkim studio nad scenariuszem filmu o wielkiej wojnie europejskiej, projektując scenę, gdy z *oparów barbarzyństwa, tragedii i rozpętanych instynktów wyrastała maleńka, groteskowa postać ze skrzywionymi nogami, podparta na laseczce, niosąca w ręce transparent z napisem „Ludzie miłujcie się”, aby tworzyć nowe państwo miłości, w którym nie będzie mordów ani krwi*. Jednak obraz ten nie kończył się *happy endem*, bowiem w *epilogu ma umrzeć, on, przedstawiciel ozdrowieńczej rewolucji, prekursor nowej epoki, pochłonięty przez fetyszym rozpędzonej powojennej cywilizacji*¹⁹. Postać jego urasta w ten sposób do rangi *wielkiego apostoła dobroci*²⁰, którego celem ma być odkupienie grzechów Europy, zaś ujęcie takie nie powinno dziwić, zważywszy na pojawiające się wówczas w prasie pogłoski, że Chaplin planuje film, w którym zamierza wcielić się w postać Chrystusa.

Śledzący na bieżąco filmy Chaplina awangardziści dostrzegali nasilającą się z czasem wymowę społeczną i etyczną, odnotowywaną zresztą również przez innych komentatorów jego twórczości, między innymi przez Antoniego Słonimskiego, który recenzując *Gorączkę złotą* (*The Gold Rush*, 1925), wskazywał na dokonującą się tam zmianę istoty komizmu, który *nie jest, jak dotąd bywało, czystą formą absurdałnego komizmu, jest misterną bronią do walki z wrogą naturą i niesprawiedliwością ludzką*²¹. Jednak komizm ów był nie tylko bronią przeciw absurdom i niesprawiedliwościom „epoki wielkiego zamętu”²², stanowił również „narzędzie” służące innym celom; *Chaplin poluje na hydrę zmechanizowania życiowego i konwencjonalizmu artystycznego* – pisał Stern, dodając, że *szczególnie dużo miejsca udziela on automatyzmowi procesu myślowego, nieoczekiwanie kom-*

*plikując jego czynności i wydobywając zeń, poza komizmem, całkiem odrębne wartości. Dzięki takiej strategii udało mu się stworzyć nową kategorię pojęć, pojęć wieloznacznych, które zachowując swój komizm z punktu widzenia życiowego równocześnie wkraczają do dziedziny czystej abstrakcji. I w tym wydobywaniu ze sztuki nierealności, a raczej nadrealności utajona jest jego wielkość*²³.

„Irrealizm”, „nierealność”, „nadrealność”; w takich, dość ogólnych formułach, kryje się klucz do wyjaśnienia przyczyn powszechnej wśród awangardzistów fascynacji burleskowymi przygodami Charliego. Jako wcielenie trickstera ukazywał umowność usankcjonowanego kulturowo porządku oraz absurdalność zdroworozsądkowego postrzegania świata, zaś ten gest subwersji przeciw powszechnie uznanym normom szedł w parze z oporem wobec wspomnianego przez Sterna „automatyzmu procesu myślowego”. W określeniu tym można dostrzec reminiscencję teorii głoszonych przez artystów skupionych w „Almanachu Nowej Sztuki”, bowiem wspomniany „automatyzm” to nic innego, jak jedna z figur „związków nawykowych”, czyli schematów myślowych i poznawczych, z których usiłowali oczyścić język poezji oraz świadomość człowieka. W ten sposób Charlie stawał się mimowolnym sprzymierzeńcem awangardzistów, dostrzegających w filmach z jego udziałem przede wszystkim skalę wartości, która pokrywała się z ich aspiracjami i poszukiwaniami.

Wydobywał na wierzch utajony nonsens rzeczywistości, dokonując tego w umownej, komediowej scenerii, bo świat wczesnych filmów z Chaplinem jest zredukowany do kilku ogólnych, pozbawionych głębi rysów, zaś on sam – jak zauważał Gilles Deleuze, pisząc o „prawie małej formy” i burlesce – porusza się pomiędzy jedną chwilą a kolejną, korzystając nieustannie z daru improwizacji²⁴. Ujęcie takie koresponduje z uwagami André Bazina, że komediowym światem Chaplina rządzi zasada niewykraczania poza aktualną chwilę, czego efektem jest odebranie bohatera od biologicznego i społecznego świata oraz uwolnienie go od wszelkich determinant i pozbawienie bagażu przeszłości²⁵. Słowem, rzeczywistość burleski przypomina świat współczesnych kreskówek: *Ani zbrodnia, ani śmierć nie istnieją w polimorficznym świecie burleski, gdzie na zawołanie otrzymuje się i oddaje ciosy, gdzie latają kremowe ciastka i gdzie, wśród gremialnego śmiechu, upadają budynki. W tym świecie czystej gestykulacji, który jest także światem kreskówek, bohaterowie w zasadzie są nieśmiertelni, przemoc – wszechobecna i pozbawiona konsekwencji, nie ma poczucia winy*²⁶.

Wydaje się, że awangardzistów fascynowała właśnie atmosfera owej polimorficznej, uproszczonej rzeczywistości, do której nie docierały realne problemy, z jakimi mierzyła się Polska u progu drugiej dekady XX wieku. W owym czasie przeżywali oni przyspieszony, powojenny karnawał, w którym euforia związana z zakończeniem wojny, mieszała się z satysfakcją z upadku tradycyjnych wartości oraz optymistycznym przekonaniem o możliwości wykonania autentycznego gestu założycielskiego, mającego stać się kamieniem węgielnym Nowej Sztuki. I pomimo że Stern i Wat ogłaszali z wielką pompą, że *wielka tęczowa malpa zwana djonisem już dawno zdechła*²⁷, to w gruncie rzeczy sytuowali swoje działania w nurcie żywiołu dionizyjskiego, poszukując sprzymierzeńca na terenie kultury ludowej, a mówiąc ściślej – w wyrosłym na jej gruncie światopoglądzie karnawałowym. Groteska, parodia, obrazoburstwo, dowartościowanie materialnego oraz cielesnego wymiaru egzystencji, a wreszcie wizja świata na opak to kategorie, które

zdaniem Bachtina mogły być potężnymi środkami artystycznego poznawania życia i właśnie na takie narzędzia przekuli je awangardiści. Miały służyć przede wszystkim kontestacji oficjalnych norm i wartości, lecz równocześnie skutecznie odrealniały przestrzeń, nadając jej specyficzny status, bliski rzeczywistości burleskowej, unieruchomionej w terażniejszości i pozbawionej kontekstu społecznego; wszak przygody „anielskiego chama” (tytuł tomu wierszy Sterna) i ekstrawagancje podmiotu wczesnych wierszy Wata, dokonujące się pod firmowym znakiem „Absurd i S-ka”²⁸, nie mogły spełnić się w świecie realnym, warunkiem ich rozpoczęcia było przejście do zupełnie innego wymiaru. Adam Ważyk do nazwania owej przestrzeni stworzył nawet własną metaforę: *Przypomniała mi się – relacjonował swoje wrażenia z lektury opowiadań Borgesa – atmosfera okresu, który w skrócie nazywają „lata dwudzieste”, tak jak ją odczuwałem należąc do pewnego pokolenia i pewnej formacji umysłowej – uroki mistyfikacji intelektualnej, paradoksów historii, fantazji Wellsa i pomysłów Chestertona, marzenia o połączeniu treści sensacyjnej myślą filozoficzną, smak do niesamowitości, uroki podmiejskich mitologii. (...) Po roku 1925 ta atmosfera miała zniknąć. Ale po co krążyć, kiedy można zacytować siebie, chociaż może to wyglądać nieskromnie: „Inkipo”*²⁹.

Inkipo, jak pisze w jednym ze swoich wierszy Ważyk, to *nieludzkie urojenie, końskie miasto, które sławili mistyfikatorzy, gdzie różowe klacze wyrastały nad ludzi / na przelaj stuleci biegly*³⁰, czyli – mówiąc inaczej – miejsce niepodlegające prawom zdrowego rozsądku oraz historii (dobitnie świadczą o tym wspomniane „biegnące na przelaj stuleci klacze”, ignorujące porządek i specyfikę doświadczenia historycznego). Królował tam duch absurdu i nonsensu, zawieszający aksjologiczną perspektywę wartościowania zdarzeń, sytuując je poza dobrem i złem, bowiem, podobnie jak w umownej scenerii burleski, nie brano tam *na serio zbrodni i człowiek jak las obojętniał*. Nierealność przestrzeni zostaje podkreślona przez przyrównanie panującej tam atmosfery do bajki; *żegnaj Inkipo* – powiada podmiot – *jeśli cię zobaczę / kiedyś, to chyba w książce pisanej dla dzieci*, dodając, że replika z pewnością unieważni najważniejsze cechy „oryginału”, zamieniając je w *sopczewiałe miasteczko oraz kalkomanię odartą z mgły perłowej*.

Wiersz jest próbą wskrzeszenia aury owej „perłowej mgły”, trudnej do uchwycenia atmosfery, która sprawiała, że Inkipo było czymś więcej niż tylko baśniową krainą, wcielając i wyolbrzymiając niczym w soczewce intencje patronujące poszukiwaniom awangardzistów. I chociaż przedstawia to miejsce jako wyludnione, to na początku lat dwudziestych przebywali w nim bohaterowie poezji Wata, Sterna i Ważyka, zafascynowani nonsensem, paradoksem i mistyfikacją. Obywatelom Inkipo był według nich również Charlie, dla których stanowił on wcielenie trickstera, anarchicznego buntownika, wnoszącego do świata pierwiastek karnawalizacji, rozsadzający od wewnątrz pozornie stabilne uniwersum. Jego burleskowe przygody nosiły przy tym piętno pewnej nierealności oraz tendencji do omijania poważnych problemów: *Nonsens Chaplina miał charakter na wskroś empiryczny, nie dążył do kwintesencji, ani do zamknięcia, nie mógł się przerodzić w formułę o bezsensowności świata czy egzystencji. Wesołe absurdy przechodnia w meloniku miały podkład melancholijny, liryczny, dramatyczny, ale nie było w nich rozpacz. Zrodziły się u schyłku epoki wiktoriańskiej i mogły się obejść bez myśli o śmierci. Dopiero pod koniec dwudziestolecia Chaplin odłożył melonik i zmienił się w rozpaczliwego mordercę, Pana Verdoux*³¹.

Brak „rozpaczy” oraz „myśli o śmierci” to wspólne cechy wczesnych burlesek Chaplina oraz Inkipo. Jednak „sojusz” pomiędzy nimi nie trwał długo, do literatury awangardowej niedługo potem wkroczyła problematyka psychologiczna oraz społeczna, a stawiający pierwsze kroki film dźwiękowy już wkrótce miał odmienić nieodwracalnie oblicze kina. Zestawienie tych dwóch pozornie odległych zjawisk pozwala zrozumieć, dlaczego awangardiści tak chętnie łączyli postać Chaplina z epoką filmu niemego, przypisując największą wartość jego wczesnym kreacjom. *Prymitywna ewangelia człowieka w czarnym melonie jest uboga w słowa i nimi gardzi* – twierdził Stern – *słowa bowiem są hałaśliwe, częstokroć prawda ginie zagłuszona ich hałasem*³², zaś Ważyk dodawał po latach: *Widziałem w nim filozofa raczej niż mędrca. Mędrzec może obejść się bez mowy. Niemota Chaplina utwierdziła mnie w przekonaniu, że ważna, jeśli nie najważniejsza część tego, co warto wypowiedzieć, tkwi w wyobrażeniach*³³. A kropkę nad „i” stawił Cendrars, który nostalgicznie wspominał: *Fenomen Charliego polega na tym, że jest niemy. (...) Film niemy był czarno-białą metafizyką, czynną, prostą nie zaś czczą propagandą, jaką stał się później*³⁴.

W słowach tych odbija się przekonanie, że film niemy był idealnym medium do komunikowania treści oraz walorów, na jakie zwracali uwagę awangardiści na przełomie drugiej i trzeciej dekady XX w. Ich atencja dla tej formy kina trwała dopóty, dopóki potrafiła wyrazić bliskie im idee, natomiast gdy repertuar jej środków okazał się zbyt wąty, czyli – mówiąc inaczej – kiedy pojawiła się konieczność wyjścia z Inkipo, poczuli dostrzegać jego ograniczenia. Jednym z sygnałów tej niewystarczalności było pojawienie się w filmie głosu, który, jak twierdzi Slavoj Žižek, *przerwał niewinność niemej burleski wprowadzając szczeliny do tego preedypalnego uniwersum nieśmiertelnej ciągłości oraz działając jak obcy obiekt plamiący niewinną powierzchnię obrazów*³⁵.

Pokonanie bariery dźwięku nie jest dramatem zarezerwowanym wyłącznie dla dzisiejszych lotników, pilotów naddźwiękowych bolidów, pisał na początku lat pięćdziesiątych Cendrars, łączący największe osiągnięcia Chaplina z czasami kina niemego³⁶. Przymus przekroczenia owego progu przez trampa rodził wiele problemów, szybko okazało się, że do karykaturalno-groteskowego sposobu bycia trudno dobrać adekwatny ton głosu, zaś ten kłopot doprowadził do pewnego impasu, bowiem *Charlie musiał milczeć, gdyż „zamknięty” był w swojej groteskowej sylwetce, którą sam dla siebie wynalazł, lecz której sukces i popularność nie wypuściły go już więcej i trzymały jak żelazna obręcz*³⁷. A kiedy w końcu zdecydował się przemówić, to początkowo sięgnął – jak w *Światłach wielkiego miasta (City Lights, 1931)* oraz w *Dzisiejszych czasach (Modern Times, 1936)* – po strategię subwersji, ukazując mowę *podminowaną od środka*³⁸, przeistaczającą się w parodię konwencjonalnego dialogu. Dlatego należy się zgodzić, że powszechnie znana awersja Chaplina do głosu nie może być lekceważona jako proste przywiązanie do niemego raj, odsłania bowiem o wiele głębszą wiedzę o destrukcyjnej sile głosu, przewartościowującego dotychczasowe formy reprezentacji oraz sprawiającego, że *niewinna wulgarna witalność filmu niemego zostaje zatracona, a w jej miejsce pojawia się królestwo podwójnych sensów, ukrytych znaczeń, represjonowanego pragnienia. Film was Chaplinesque, it will become Hitchcockian*, pisał Žižek, wskazując na istotę tej transformacji³⁹.

Nowoczesna mitologia każdego dnia rozwiązuje się i zawiązuje – pisał Aragon w przywołanym na początku tego szkicu *Wieśniaku paryskim*, wyrażając tym

samym przekonanie, że istotą epoki, w której przyszło mu żyć, jest wewnętrzna dynamika, ustanawiająca i obalająca coraz to nowe obiekty zainteresowań i fascynacji. Temu samemu prawu podlegały poszukiwania awangardzistów, usiłujących zamknąć swoje aspiracje w efektowne, poręczne formuły oraz znaleźć dla nich wyobrażenia i ikony, których specyfika korespondowałaby z charakterem ich poszukiwań. Fascynacja postacią Charliego jest jednym z symptomów zawiązywania się nowego systemu wyobrażeń o sztuce, systemu, któremu z różnych względów nie było dane ukonstytuować się do końca, bowiem euforyczna, nasycona karnawalizacją postawa, widoczna przede wszystkim w tekstach Wata i Sterna, została przez nich wkrótce zarzucona oraz wyparta przez zaangażowanie polityczne i społeczne. Pobyt w Inkipto stał się zamkniętym rozdziałem w ich biografii, nieco zresztą w powojennych wspomnieniach mitologizowanym, kiedy, jak pisał Ważyk, przebywali w oparach „różowej mgły”, usiłując wytyczyć dla swojej sztuki granice poza rzeczywistością społeczno-polityczną. W tym względzie burleskowa postać Chaplina, która, zależnie od interpretacji, przybierała oblicze humanisty, anarchisty bądź trickstera, stanowiła jeden z kluczowych ośrodków nowoczesnej mitologii, wcielając to wszystko, co wedle ich opinii nowoczesność miała do zaferowania.

ALEKSANDER WÓJTOWICZ

- ¹ L. Aragon, *Wieśniak paryski*, tłum. A. Międzyrzecki, PIW, Warszawa 1971, s. 17.
- ² B. Cendrars, *L'abc du cinéma*, w: *Tout autour d'aujourd'hui*, vol. 7, textes présentés et annotés par J.-C. Flückiger, Les Éditions Denoël, Paris 1986, s. 144.
- ³ Por. D. E. Shi, *Transatlantic Visions: The Impact of the American Cinema Upon the French Avant-Garde, 1918-1924*, „Journal of Popular Culture” 1981, nr 4, s. 583 i nast.
- ⁴ P. Soupault, *Note 1 sur le cinéma*, „SIC”, III, 1918, nr 25. Cyt. za D. E. Shi, dz. cyt.
- ⁵ A. Ważyk, *Kwestia gustu*, w: *Eseje literackie*, PIW, Warszawa 1982, s. 73.
- ⁶ R. Koschany, *Chaplin jako Charlie. Od figury kina do figury poetyckiej*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37-38.
- ⁷ A. Wat, *Charlie Chaplin*, w: *Pisma zebrane*, t. 5, *Publicystyka*, oprac. K. Pietrych, Czytelnik, Warszawa 2008, s. 25.
- ⁸ J. Kurek, *S.O.S. (Zbaw nasze dusze!)*, Zwrotnica, Kraków 1927, s. 31.
- ⁹ A. Wat, dz. cyt.
- ¹⁰ Por. A. Stern, *Polska myszeis kinematograficzna*, w: *Wspomnienia z Atlantydy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, s. 154 oraz A. Słonimski, *Romans z X Muzą*, *Teksty filmowe z lat 1917-1976*, wyb., kom. i red. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2007, s. 188.
- ¹¹ A. Stern, *Tajemnica Charlie Chaplina*, w: *Wspomnienia z Atlantydy*, dz. cyt., s. 40-41.
- ¹² A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer*, w: *Bezrobotny Lucyfer i inne opowiadania*, wstęp W. Bolecki, wyb. i oprac. W. Bolecki, J. Zieliński, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 101.
- ¹³ Tamże, s. 102.
- ¹⁴ R. Sheppard, *Tricksters, Carnival and the Magical Figures of Dada Poetry*, w: *Modernism – Dada – Postmodernism*, Northwestern University Press, Evanston 2000, s. 292.
- ¹⁵ A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer*, dz. cyt., s. 102.
- ¹⁶ A. Stern, *Charlie Chaplin i ja*, w: *Wspomnienia z Atlantydy*, dz. cyt., s. 44.
- ¹⁷ K. Irzykowski, *X muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1957, s. 67 i 69.
- ¹⁸ A. Stern, *Charlie Chaplin i ja*, dz. cyt., s. 46.
- ¹⁹ J. Kurek, dz. cyt., s. 30-31.
- ²⁰ A. Słonimski, *Chaplin w „Światłach miasta”*, w: *Romans z X Muzą*, dz. cyt., s. 198.
- ²¹ A. Słonimski, *Kino „Apollo”*: „Gorączka złota”, w: tamże, s. 144.
- ²² Tamże, s. 196.
- ²³ A. Stern, *Tajemnica Charlie Chaplina*, dz. cyt., s. 39 i 41.
- ²⁴ G. Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, tłum. H. Tomlinson, B. Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003, s. 169.
- ²⁵ *Aktywność istot społecznych – twierdzi Bazin – jest zaplanowana w sposób dalekowzroczny*

i w miarę jak się rozwija, kierunek tego rozwoju jest kontrolowany przez stałe odniesienie do rzeczywistości, która nadaje jej formę. Przylega ściśle do wydarzeń, których częścią się staje. Aktywność Charliego, wprost przeciwnie, jest złożona z serii samowystarczalnych, odrębnych chwil. Zob. A. Bazin, *Charlie Chaplin*, w: *What is Cinema?: Volume 1*, tłum. H. Gray, University of California Press, Berkeley 1967, 150-151.

²⁶ P. Bonitzer, *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Gallimard, Paris 1982, s. 49-50.

²⁷ A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do polski*, w: A. Wat, *Pisma zebrane*, dz. cyt., s. 7.

²⁸ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, w: *Eseje literackie*, dz. cyt., s. 336.

²⁹ Tenże, *Borges i inni*, w: tamże, s. 297.

³⁰ Tenże, *Pożegnanie Inkipo*, w: *Wiersze wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 179. Na

temat tego wiersza zob. Cz. Miłosz, „*Pożegnanie Inkipo*”, „Tygodnik Powszechny” z 27 lipca 2003.

³¹ Tenże, *Kwestia gustu*, dz. cyt., s. 75.

³² A. Stern, *Charlie Chaplin i ja*, dz. cyt., s. 44.

³³ A. Ważyk, *Kwestia gustu*, dz. cyt., s. 74.

³⁴ B. Cendrars, *Charlie*, w: *Co jak co*, tłum. J. Giszczak, Noir sur Blanc, Warszawa 2003, s. 190.

³⁵ S. Žižek, *Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Routledge, New York 2001, s. 1-2.

³⁶ B. Cendrars, dz. cyt., s. 189.

³⁷ B. Balázs, *Wybór pism*, tłum. K. Jung, R. Porges, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 235.

³⁸ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 129.

³⁹ S. Žižek, dz. cyt., s. 1.



Dzisiejsze czasy, reż. Charles Chaplin (1936)