

Chaplin jako Charlie

Od figury kina do figury poetyckiej

RAFAŁ KOSCHANY

Niniejszy tekst jest fragmentem większej całości¹, czyli opowieści o poezji, która bodajże od samych narodzin kina dawała świadectwa swych kolejnych filmowych zauroczeń. Lektura zebranych i omawianych przeze mnie tekstów za każdym razem uświadamia, że i autor, i czytelnik należą do tego samego świata kultury, w tej chwili określanego jako świat kultury audiowizualnej, która wykształciła w nas – czytających i piszących właśnie – kolejny zmysł, nazywany przeze mnie wyobraźnią filmową.

W pojęciu tym mieszczą się ludzkie marzenia. Wiadomo, iż film rozszerzył kompetencje powieści i dał niezastąpioną ucieczkę od rzeczywistości. Kino, pomieszczenie przeznaczone tylko do oglądania filmów, dodatkowo zwiększa iluzję cielesnej obecności-nieobecności. Wyobraźnia filmowa decyduje o tym, jak wyglądają marzenia, sny, jak przebiega „wyobrażanie sobie”. Zbieżność ta polega na wspólnym języku narracji filmowej oraz na wspólnym filmowym obrazowaniu. Wyobraźnia związana ze sztuką filmową, z budynkiem kina, z tajemnicą ruchomych obrazów kreujących rzeczywistość, jest wyobraźnią wspólną uczestnikom dwudziestowiecznej kultury. Ogrom tekstów poetyckich, które od kina pożyczają „narzędzia”, możliwości techniczne, motywy, tematy i plotki – najlepiej o tym świadczy. Spięcia, wynikające z potraktowania poetyckiej przenośni na sposób filmowy, są dowodami na różnorakie i wszechstronne oddziaływanie tajemnicy kina.

Film to sennie marzenie uobecnione, lecz równie nierzeczywiste. Sennym marzeniem bywa nazywana także poezja. To, co łączy te dwie sztuki i sprawia, że wzajemnie się sobą fascynują, stanowi jednocześnie apogeum wszystkiego, czym zajmuje się sztuka. Wszystkiego, czym jest wyobraźnia.

* * *

Przeprowadzony w 1998 roku przez „Politykę” ranking najwybitniejszych aktorów XX wieku prawie połową głosów wygrał – wśród indywidualności zagranicznych – Charles Spencer Chaplin². To swoisty znak niezmiennego, ponadczasowego gustu publiczności. Artysta ów nie jest przecież modny, nie prezentuje kanonicznego typu męskiej urody. Jego największe dzieła i role należą już właściwie do historii kina; po wojnie nakręcił jeszcze zaledwie parę filmów³, a kreowane w nich postaci nie zawsze i nie do końca są tożsame z wizerunkiem „wiecznego włóczęgi”. Telewizja w ogóle go nie przypomina, więc głos oddany na smutnego trampa jest głosem serca, pochodzi z dna pamięci.

Owo za *grobem* zwycięstwo świadczy na pewno o jednym – Chaplin to ktoś, kto z filmowego świata najbardziej utrwalił się w pamięci wzrokowej widzów. Wystarczy odwiedzić poznańskie a prowincjonalne kino „Malta” (lubitby je Gałczyński) i przyjrzeć się całej ścianie holu wyklejonej „Chaplinami”, by przekonać się o tym, że w tym wielokrotnie reprodukowanym wizerunku twarzy znalazła swe lustrzane odbicie X muza.

Zadaniem moim jest odpowiedź na podstawowe pytanie: jak fenomen Chaplina odzwierciedlił się w dwudziestowiecznej powojennej poezji? Pomoże to rozwiązać pewne problemy szczegółowe: w jaki sposób artysta ten utrwalił się w wyobraźni, czym jest jego postać dla współczesnej kultury audiowizualnej, na czym polega osobliwość tożsamości aktora i stworzonej przez niego postaci...? Wreszcie najważniejsze – jak poezja radzi sobie z takim fenomenem?

Pierwsze spostrzeżenia należą do sfery psychologii odbioru, a więc też – po trosze – do socjologii. Otóż podstawowym powodem, od którego zależy takie a nie inne przedstawianie postaci Chaplina, jest gest wyboru. To, że kultura odbija w swym lustrze pocziwego Charliego, a nie Charlesa Chaplina, jest tak samo zdumiewające (tak właśnie dziwimy się fenomenowi), jak i powszechne, neutralne. Hasło „Chaplin” przywołuje natychmiast wizerunek Charliego, postaci filmowej, natomiast pozostawia w głębi żywego aktora i reżysera. Według André Bazina *Charlie jest podświadomością Chaplina*⁴, zaś Marcel Martin komentuje owo zjawisko tak: *Moim zdaniem to Charlie stworzył Chaplina, jest to więcej niż oczywiste*⁵. Ów „gest wyboru” jest zatem zrozumiały i doskonale potwierdza się w wyborach poetów: w ich wierszach prawie bez wyjątku króluje Charlie-tramp.

Jego fenomen zaświadczony w poezji polega więc na wspólnocie postrzegania. Charlie „poetycki” jest taki sam jak Charlie każdego widza. Wygląd i gest smutnego włóczęgi tak zakorzeniły się w ludzkiej wyobraźni, że zanotowana wyżej tożsamość jest, właśnie, więcej niż oczywista.

Najpierw wygląd, czyli twarz, postać, rekwizyty. Kolejne wyliczenia brzmią jak refren tego samego utworu:

*Melonik – motyl, fryga, chrząszcz.
Pateczką czarnoksiężką – laska. [...]
Wąsiki. Kwiatek. Nawet frak.
Ale koszuli brak. Kłownada?...*
(Anatol Stern, *Charlie Chaplin*⁶)

*[...] Nie miał jeszcze
swojego stroju laseczki wąsików [...]*
(Wiktor Woroszyński, *Wczesny Chaplin*⁷)

*Święty garbusie, oto jest frak,
melonik, laska i światło miasta.*
(Tadeusz Nowak, *Moi doradcy*⁸)

*[...] facet w zakiecie z kwiatkiem w butonierce
idzie w meloniku [...]*
(Janusz St. Pasierb, *Chaplin w Lubawie*⁹)





Chronologiczny układ tych fragmentów poetyckich świadczy o niezmienności w odbiorze, ale to nie dziwi – tak właśnie Charlie wyglądał. Układ ten świadczy przede wszystkim – i to jest godne podkreślenia – o niezmienności wyboru. Można by tu sparafrazować zdanie Bazina: Charlie to podświadomość widza. Podobnie jest z materią gestu, mimiki, zachowania:

*I Chaplin W nim serce To serce jest kaczką
Już słyszał kobietę jak ptaszka
I dusi w swych szmatach zbyt wielką krzykliwość*
(Stanisław Grochowiak, *Kino*, z cyklu *Chaplin* ¹⁰)

*[...] Wstał
z ławki w parku publicznym i pokuśtykał
w dal z zakłopotanym uśmiechem [...]*
(Wiktor Woroszyński, *Wczesny Chaplin*)

*idzie w meloniku
żeby walczyć
z zawodowym bokserem*
(Janusz St. Pasierb, *Chaplin w Lubawie*)

Niewielkie różnice wynikają tutaj zapewne z konkretnych sytuacji filmowych. Przed oczami czytającego pojawia się jednak ten sam obraz: nieporadne ruchy i charakterystyczny, „kaczki chód” Charliego. Pięknym poetyckim skrótem (kondensacją) wyraził to Marian Hemar w słynnej piosence *Ten wąsik*:

*Łachmany, ale tyle gracji,
Melonik ten, melodia ta [...]
I buty, zdarte buty trampa,
I taki niepokąźny krok.
I wąsik, luksus mój i szyk,
Podkręcam go, a wszyscy w ryk ¹¹.*

Tekst ten pochodzi z 1939 roku, zatem wyprzedza przywoływane utwory, ale szczególnie w tych rozważaniach znaczy, gdyż istnieje, jest wciąż śpiewany, czasem w bardzo różnych kontekstach, a poza tym zawiera podsumowanie dotychczasowych uwag:

*Bez niepotrzebnej prezentacji
Wiadomo zaraz: Tak, to ja.*

Ów poetycki wyraz świadomości (filmowej i kulturowej zarazem) dopuszcza skonstruowanie swego rodzaju uogólnienia: w przypadku Charliego owa świadomość jest niezmiennym stanem wiedzy i wyobraźni. Poetyckie reprodukowanie tego samego wizerunku nie jest wyrazem „nieoryginalności” (rzecz przecież ważna w poezji), lecz stanowi wyraz utrwalonej w wyobraźni, a może nawet w podświadomości troistej kategorii: ikony, ikonu i mitu. Właśnie te trzy kluczo-

we dla zrozumienia całego zjawiska terminy najlepiej tłumaczą zanotowany tu fenomen.

Pojęcie ikony przedstawiam w kontekście kultury wizualnej i rozumiem je jako szczególnie utrwalony we wzroku (jako „pejzażu pamięci”) obraz. Powtarzany przez aktora wizerunek granej postaci, drukowany potem w nieskończonej liczbie reprodukcji, stał się ikonycznym schematem, portretem na wskroś uproszczonym, aż do granic karykaturalnego rysunku. Niemal każde dziecko przypisze natychmiast te stałe elementy – wąsik, wytuszowane rzęsy i brwi, melonik etc. – Charliemu (chyba że Hitlerowi, który to paradoks dziejów uwypuklił zresztą w *Dyktatorze* sam Chaplin). We współczesnej kulturze podobną ikoną stała się bodaj jedynie twarz Marilyn Monroe, ta w wersji Andy’ego Warhola.

Kolejny aspekt fenomenu Chaplina w poezji można objąć pojęciem ikonu (w semiotycznej triadzie Peirce’a). W powszechnej świadomości kino i Chaplin to bliźniacze figury tożsamości, w której Charles Chaplin, a właściwie Charlie-tramp, jest ikonem kina, jego personifikacją, cielesnością, rozpoznawalnym znakiem. To pierwszy powód najczęstszego (statystycznie) występowania tej postaci filmowej w poezji. Po drugie – tu rozpoczynam interpretacyjny pomost podobieństwa – dokonania Chaplina są odbierane jako szczyt możliwości w sztuce filmowej, jako najwyższa maestria, niedosiężny kunszt aktorstwa, wreszcie – jako figura poetycka kina. Te oto przyczyny zadecydowały o trwałym zadomowieniu trampa w polskiej poezji. Od dawna (od zawsze) zainteresowana kinem, wybrała jego swoiste *pars pro toto*, najsilniejszą pieczęć. Wizerunek Charliego po dziś dzień sygnuje wszystko, co „filmowe”: książki, plakaty, czołówki programów filmowych. Poetyckie analizy portretu ograniczają się do kilku kresek – wąsik, oczy, melonik, laseczka, frak – utrwalonych w ikonograficznej wyobraźni współczesności. Wykorzystywanie tych stałych, pojedynczych rekwizytów to następne piętro *pars pro toto*, abstrakt abstraktu, poetycka destylacja.

Trzecią próbę ogarnięcia omawianego fenomenu przynosi analiza mitograficzna. Charlie – jako dzieło Chaplina – nosi w świadomości widzów określone „cechy charakteru”, odzwierciedlone także w poezji. Oto kolejny „refren”:

*I pada z brzękiem krwawy nóż,
Gdy on o przystań pośród burz
Walczy – o prawo do marzenia.
(Anatol Stern, Charlie Chaplin)*

*I znów nań deszcz filmowy mży,
I biedny Charlie głowę traci...
I znów uśmiecha się przez łzy,
Patrząc nań, milion jego braci.
(Anatol Stern, Ballada o kłownie /Charlie Chaplin/ ¹²)*

*I Chaplin W nim serce To serce jest kaczką [...]
(Stanisław Grochowiak, Kino z cyklu Chaplin)*

*[...] Nie było
w nim złości tylko nadzieja Nie żądz*

*sukcesu lecz pragnienie
obrony godności ludzkiej [...]*
(Wiktor Woroszyński, *Wczesny Chaplin*)

*Mały biedny człowieczek
wśród małych biednych ludzi
radość smutną rozwlecze
wesoły smutek obudzi.[...]
Nie płacze, nie rozpacza,
nie śmieje się, nie straszy.
Mały biedny człowieczek
w sercach umiera naszych.*
(Jan Koprowski, *Chaplin* ¹³)

Postać Charliego – ta wyłącznie filmowa – funkcjonuje w odbiorze jako symbol ściśle określonych, szlachetnych ideałów. Jest to bohater-marzyciel, dający jednocześnie prawo do marzenia, bohater-bliźni ubogich, obrońca uciśnionych, w stylistycznym ujęciu – to bardzo charakterystyczne – nieco Chrystusowy, ale także przypominający współczesnego Don Kichota:

*idzie w meloniku
żeby walczyć
z zawodowym bokserem
a tu fortuna kapryśna
jak ekscentryczny milioner*
(Janusz St. Pasierb, *Chaplin w Lubawie*)

Wspólny mianownik poczciwości, szlachetności i marzycielstwa pozwala znowu patrzeć na poetyckie realizacje portretu aktora jak na jednolity obraz.

Zapewne stało się tak z powodu stworzenia genialnego dzieła – Charliego. Postać utożsamia się z twórcą. Opisywany mit rozumieć podobnie jak Jurij Łotman, który notuje, że *zmitylogizowana osobowość aktora okazuje się w filmie nie mniej realna niż jego rola* ¹⁴. I dalej: *Takie pojęcia, jak „Charlie Chaplin”, „Jean Gabin”, „Mastroianni” (...), mają znacznie większy wpływ na percepcję roli, niż się to dzieje w teatrze. Nieprzypadkowo publiczność kinowa stale grupuje różne filmy z głównym aktorem w jedną serię i rozpatruje je jako tekst, jako pewną całość artystyczną, nie bacząc na fakt, iż czasami zrealizowali je różni twórcy, ani na artystyczne różnice owych filmów* ¹⁵.

Potwierdzony realizacjami poetyckimi przypadek Chaplina jest tu szczególnie charakterystyczny. Dosłownie wyraża to Pierre Brossard: *Jednak zaledwie ten sam „obraz”, który pojawił się w jakimś filmie, zostanie podjęty, opracowany, wyolbrzymiony w innym, natychmiast nabiera on skłonności do stania się mitem, w miarę jak ten buduje się na powtarzalności statych szczególnych cech* ¹⁶.

Ostatnie ogniwo analizy mitograficznej jest zarazem podsumowaniem i klamrą spinającą całość zagadnienia. W tym miejscu ważne stają się już tylko poetyckie teksty i problematyka teoretycznoliteracka, wkraczamy bowiem w ob-

szar tematologii. Dla porządku wymienię najpierw wszystkie znane mi wiersze w całości poświęcone Chaplinowi:

- Kazimierz Wierzyński, *Film* (z tomu *Pieśni fanatyczne* z 1929 roku)
- Lucjan Faleński, *Charlie Chaplin* („Kino” 1930, nr 33)
- Marian Hemar, *Ten wąsik* (1939)
- Anatol Stern, *Charlie Chaplin* (1954)
- Anatol Stern, *Ballada o kłownie (Charlie Chaplin)* (1954)
- Jan Bolesław Ożóg, *Charlie Chaplin* (1954)
- Stanisław Grochowiak, *Kino* (z cyklu „Chaplin”) (1954–1956)
- Wiktor Woroszyński, *Wczesny Chaplin* (tom *Zagłada gatunków*, 1966)
- Jan Koprowski, *Chaplin* (1981)
- Janusz St. Pasierb, *Chaplin w Lubawie* (tom *Koziorożec*, 1988).

Na gruncie przeprowadzonych badań szczególnie przydatne są ustalenia Janiny Abramowskiej: *Seria tematyczna to zestawiony w porządku diachronicznym szereg wszystkich utworów realizujących dany temat*¹⁷. Oczywiście, mam świadomość braków w powyższym spisie; autorka cytowanych słów pisze zresztą o *utopii kompletności*¹⁸. Przypadek aktualizacji poetyckich postaci Chaplina także mówić o temacie imiennym lub mitycznym (jego bohaterem może być także postać rzeczywista; Abramowska przywołuje jako przykład Marilyn Monroe). Pojęcie serii tematycznej, a ściślej – tematu imiennego, ma także bardzo ważne znaczenie dla rozważań o wyobraźni filmowej poetów: *Odpowiednie serie mogą być i bywają konstruowane głównie przez badaczy zainteresowanych „odbiem” w literaturze takich czy innych zjawisk rzeczywistości*¹⁹.

W przypadku naszego trampa (jako tematu imiennego) mamy do czynienia z niezwykle ciekawym zjawiskiem. Ogólnie biorąc, każde ogniwo serii zawierając powinno kościć, rysy charakterystyczne i niezmiennie, część wspólną i stałą. Tutaj wszystko się zgadza. Jednakże schemat ów zazwyczaj bywa rysowany po to, by uwypuklić rzecz nową, by dokonać reinterpretacji (chodzi o element modyfikujący)²⁰. I tutaj seria tematyczna „Chaplin” zatrzymała się. Jedyny Woroszyński mówi o *wczesnym Chaplinie* (kiedy był jeszcze Chasem), ale tylko po to, aby zanotować moment przemiany w Charliego i wpisać się w schemat. Jedyny Pasierb w mit Chaplina wplata nić swej autobiografii. Jedyny Grochowiak opisuje postać aktora na wskroś metaforycznie. Poza tym, jak już zaznaczyłem, króluje Charlie-tramp. Być może, gdyby Richard Attenborough, autor filmu *Chaplin*, napisał także wiersz, zawierałby on taki oto wątek: dziwne, ale Charles Chaplin to także starszy, siwy pan. Podobne rozróżnienie daje co prawda Anatol Stern (kłown, a *siwy mistrz przez świat wielbiony*), ale portretuje, oczywiście, filmowego włóczęgę. To jakaś przedziwna, „martwa” seria tematyczna; rzadko pojawia się w niej reinterpretacja, apokryficzność, dialog z tym, co zastane w kulturze²¹.

Być może jest tak, że ciągle obecność Chaplina w polskiej poezji współczesnej dziwi już mniej. Dziwi jednak fakt, że w owych portretach poetyckich na uwagę nie zasłużył Chaplin, ktoś z krwi i kości, króluje zaś Charlie, postać filmowa. Zaciekawienie nietożsamością tych dwóch osób, tak przemożne chociażby podczas oglądania wymienionego przed chwilą filmu-biografii, przyczyniłoby się do powstania zupełnie innych tekstów poetyckich. Właśnie taki, jak przypuszczam, byłby wiersz Kazimierza Wierzyńskiego, gdyby napisał go po spotkaniu

z aktorem w 1931 roku. Fragment *Pamiętnika poety* przytacza i uzupełnia, również zdziwiony, Krzysztof Mętrak: *W salonie, w otoczeniu świty, siedział drobny człowieczek w białym chitonie. „To on, ale trochę inny” – skonstatował poeta. – „Ani śladu wąsika. Na głowie gęsta czupryna kolorowych włosów: czarne, rudawe i na skroniach siwe. Nad wargą krostka po grypie. Zauważyłem, że był bosy”. Później zauważył jeszcze, że miał niezwykle drobne stopy*²².

RAFAŁ KOSCHANY

¹ Zmieniony rozdział niepublikowanej pracy magisterskiej *Filmowość poezji polskiej XX wieku (po 1945 roku)*, Poznań 1999.

² Por. „Polityka” 1998, nr 33, s. 3-8.

³ *Monsieur Verdoux* (1947), *Światła rampy* (1952), *Król w Nowym Jorku* (1957), *Hrabina z Hongkongu* (1967).

⁴ Cyt. za: M. Martin, *Charles Chaplin*, tłum. I. Nomańczuk, Warszawa 1977, s. 97.

⁵ Tamże, s. 95.

⁶ *Wiersze zebrane*, oprac. A. K. Waśkiewicz. Kraków 1986, t. 1, s. 365-366; z tomu *Wiersze i poematy*, 1956; pierwodruk – „Nowa Kultura” 1954, nr 4.

⁷ *Z podróży, ze snu, z umierania. Wiersze 1951-1990*, Poznań 1992, s. 93-94; z tomu *Zagłada gatunków*, 1966.

⁸ *Moi doradcy*, w: *Bielsze nad śnieg*, Warszawa 1976, s. 34.

⁹ *Koziorożec*, Warszawa 1988, s. 68.

¹⁰ *Wiersze nieznane i rozproszone*, wybrał, wstępem i komentarzem opatrzył J. Łukasiewicz, Wrocław 1996, s. 86.

¹¹ M. Hemar, *Ten wąsik*, w: *Kiedy znów zakwitną białe bzy (Utwory wybrane)*, wybór i posłowie T. Szymański, Kraków 1991, s. 360.

¹² *Wiersze zebrane*. Oprac. A. K. Waśkiewicz. Kraków 1986, t. 2, s. 166-167, pierwodruk – „Głos Tygodnia” 1954, nr 22.

¹³ „Iluzjon” 1987, nr 4, s. 2, pierwodruk – „Literatura” 1981, nr 9.

¹⁴ J. Lotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno i T. Mieczka, Warszawa 1983, s.177.

¹⁵ Tamże, s. 178.

¹⁶ P. Brossard, *Szkic do portretu aktora*, tłum. E. Niewczas, „Kino” 1980, nr 9, s. 23.

¹⁷ J. Abramowska, *Serie tematyczne*, w: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 41-42.

¹⁸ Tamże, s. 48.

¹⁹ Tamże, s. 36.

²⁰ *Bohater jest jedyny i wyjątkowy, ale zachowane w jego losie doświadczenie ma charakter uniwersalny. (...) idzie tu o szczególnie potencjał znaczeniowy w konkretnym opracowaniu aktualizowany zawsze wybiórczo*. Tamże, s. 37.

²¹ Wyjątkiem potwierdzającym regułę jest tu Jan Bolesław Ożóg i jego obszerny poemat (10 stron) *Charlie Chaplin*. Oprócz cech typowych, zgodnych z zapisanym wyżej paradygmatem, ale też zgodnych przeciw z biografią artystyczną twórcy *Brzdąca*, w tekście poetyckim wyraźnie zaznacza się pierwszoosobowy zapis duchowy zmęczonego sławą aktora (i krytykującego amerykański kapitalizm...) powracającego z USA do Anglii. Chaplin, co prawda, znów współczuje ubogim i jednoczy się z angielskimi robotnikami, z rozżaleniem wspomina swą dawną nędzę, a wszystko to w duchu niejako programowego socjalizmu. Ta, jakkolwiek na to spojrzeć, reinterpretacja, jednak bardziej śmieszna niż skłania do analiz.

²² K. Mętrak, *Słownik filmowy*, wstęp i oprac. R. Konieczek, Warszawa 1995, s. 187.