

## Wojciech Świdziński

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza (PL)

ORCID: 0000-0001-6840-4069

# Zagrać Chaplina

## Wcielenia ikony kina na scenach kabaretowych międzywojennej Polski

### Abstract

#### Playing Chaplin: Portrayals of the Cinema Icon in Interwar Polish Cabaret

Cabaret-stage parodies of Charlie Chaplin were often presented in various Polish cities between 1923 and 1939; especially noteworthy here are Eugeniusz Bodo's performance at the Qui Pro Quo cabaret theatre and the song *Ten wąsik* (The Tache) performed by Ludwik Sempoliński. The authors of those numerous interpretations equipped the character not only with his iconic attributes, but also with props that referenced contemporary concerns. An important factor influencing Chaplin's image among Polish interwar artists and intellectual elites was his social and political engagement. Cabaret representations of Chaplin were most influenced by works from artists active in the avant-garde circle.

### Keywords

Charlie Chaplin, cabaret, interwar Polish theatre, theatre and film

## Abstrakt

Wśród wielu występów parodiujących Charliego Chaplina prezentowanych na scenach polskich kabaretów w różnych miastach w latach 1923–1939 na szczególną uwagę zasługują: propozycja Eugeniusza Bodo z *Qui Pro Quo* i piosenka *Ten wąsik* w wykonaniu Ludwika Sempolińskiego. Autorzy licznych interpretacji przypisywali odgrywanej postaci zarówno ikoniczne atrybuty, jak i rekwizyty nawiązujące do współczesności. Ważnym czynnikiem oddziałującym na obraz Chaplina w świadomości artystów i elit intelektualnych było społeczne i polityczne zaangażowanie aktora. Na kształt kabaretowych przedstawień gwiazdora największy wpływ miały utwory z kręgu awangardy.

## Słowa kluczowe

Charlie Chaplin, kabaret, teatr dwudziestolecia międzywojennego, teatr a film

---

Kiedy 28 listopada 1913 dwudziestoczteroletni Charles Chaplin rozstawał się z wodewilową trupą Freda Karno podczas *tournée* po Stanach Zjednoczonych, zapewne nie przypuszczał, że nigdy już do teatru nie wróci. W ciągu kilku miesięcy od zawarcia kontraktu z wytwórnią Keystone zrealizowane w niej krótkometrażowe komedie przyniosły mu ogromną popularność i bezpieczeństwo finansowe. Praca ta skutecznie odciągnęła go od sceny, podobnie jak wielu komików jego generacji<sup>1</sup>. Wcześniej, zwłaszcza we Francji, ekranową sławę traktowano jak uzupełnienie prawdziwie wartościowej pracy scenicznej. Max Linder, którego Chaplin postrzegał jako swojego mistrza, do wybuchu Wielkiej Wojny spełniał się przede wszystkim we wzbudzających olbrzymie zainteresowanie objazdach, podczas których łączył projekcje własnych filmów z gwiazdorskimi widowiskami na żywo<sup>2</sup>. Chaplin natomiast – podobnie jak praktykujący uprzednio na scenie Buster Keaton i Harold Lloyd – po osiągnięciu sukcesu na ekranie zerwał więzi z teatrem. Nie oznaczało to zresztą rezygnacji z różnego rodzaju występów na żywo, przejawiał bowiem skłonność do komicznych i parodystycznych improwizacji w sytuacjach prywatnych i półoficjalnych, z czasem zaczęła także angażować się w kampanie społeczne czy polityczne i okazał się skutecznym mówcą. Nie stanął już jednak na scenie, by stworzyć rolę w zaplanowanym uprzednio przedstawieniu, choć pewne przesłanki sugerują, że o tym myślał. W *Światłach rampy* (*Limelight*, 1952), będących rodzajem duchowej autobiografii, grany przez Chaplina podupadły gwiazdor music-hallu Calvero na zarzut, że nienawidzi teatru, odpowiadał: „Nienawidzę widoku krwi, ale wciąż mam ją w żyłach”.

Biograf Chaplina David Robinson przypuszczał, że jego marzenie o powrocie na scenę paraliżowała obawa przed treścią, która z wiekiem wzrosła<sup>3</sup>. Zniechęcać mogły także rzesze naśladowców, spośród których znani są przede wszystkim plagiatorzy filmowi, tacy jak Billy West, tworzący imitacje, sprzedawane z powodzeniem jako oryginalne krótkometrażówki Chaplina. Licniejsi byli naśladowcy, którzy występowali pod własnymi nazwiskami czy pseudonimami i nie próbowali czerpać korzyści z podszywania się pod gwiazdora, wykorzystywali jedynie jego popularność. Znaleźli się wśród nich: wywodzący się z trupy Karno Billy Ritchie, działający w Niemczech aktor używający pseudonimu Charley Kaplin, Australijczyk Clyde Cook czy Japończyk Shigeru Ogura. Największą grupę tworzyli jednak naśladowcy sceniczni, do których zaliczał się w pewnym momencie

<sup>1</sup> Zob. Iwona Sowińska, „Złoty wiek burleski”, w: *Historia kina*, t. 1, *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski et al. (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2009), 556–557.

<sup>2</sup> W 1914 Max Linder występował w Warszawie, podsycając dostrzegalne już wcześniej zjawisko makslinderomanii, zob. Jan Krusz, „Kiedy Max Linder przebywał w Warszawie”, *Film na Świecie*, nr 292 (1983): 80–81.

<sup>3</sup> Zob. David Robinson, *Chaplin: Jego życie i sztuka*, tłum. Wanda Wertenstein (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1995), 432.

nawet Stan Jefferson, znany później jako Stan Laurel. Chaplin z użyciem środków prawnych zwalczał najbardziej bezczelnych plagiatorów filmowych, natomiast ścigać wszystkich pozostałych nie miał możliwości lub ochoty.

Nad Wisłą przed 1939 również pojawili się filmowi naśladowcy Chaplina. Opisujący to zjawisko na łamach polskiej i francuskiej prasy branżowej Karol Ford<sup>4</sup> wymieniał niejakiego Bena Chapo – producenta jednego filmu, oraz młodego aktora Ludwika Rossa, który pojawił się u boku Zuli Pogorzelskiej i Hanki Ordonówny w agitacyjnej krótkometrażówce Wiktora Biegańskiego *Gorączka złotego* (1926)<sup>5</sup>. Były to jednak przypadki marginalne. Inaczej rzecz miała się z występami scenicznymi, znacznie liczniejszymi i przede wszystkim zwieńczonymi sukcesami artystycznymi. Zwłaszcza dwa z nich – w wykonaniu Eugeniusza Bodo oraz Ludwika Sempolińskiego – zapisały się w historii polskiego kabaretu, tworząc symboliczną klamrę jego dziejów w dwudziestoleciu międzywojennym.

Dla Eugeniusza Bodo występ w 63. programie *Qui Pro Quo*, którego premiera odbyła się 13 czerwca 1923, nie był ani debiutem teatralnym, ani na tej scenie. Wiele wskazuje jednak, że to właśnie wówczas, wcielając się w Charliego Chaplina, odniósł spektakularny sukces i zwrócił na siebie uwagę krytyki. Do tego stopnia, że gdy Karol Irzykowski dwa lata później recenzował *Rywali* (1925, reż. Henryk Szaro), pierwszy film z jego udziałem, przedstawił go: „Pan Bodo, naśladowca Chaplina w kabarecie, sam okazał się talentem à la Chaplin”<sup>6</sup>. Przymuszalnie więc rola z *Qui Pro Quo* należała do decydujących dla początków jego kariery. Naśladował w niej, jak zanotował recenzent *Kuriera Porannego*, „znakomitego komika filmowego tak dowcipnie, z taką dokładnością gestów, ruchów i z taką pomysłowością «kawałów», że sala nieustannie zanos[ła] się od śmiechu”<sup>7</sup>. Jednocześnie program 63. wpisywał się w okres kształtowania dojrzałej formuły programowej *Qui Pro Quo*<sup>8</sup> i – jak twierdził Ludwik Sempoliński – był pierwszym znaczącym sukcesem zespołu po kilku mniej interesujących propozycjach<sup>9</sup>.

Na program, wystawiany dwa razy w ciągu dnia i trwający około półtorej godziny, złożyły się *Chaplin i Pola Negri zaślubieni* – „jeden akt kinematograficzny

---

<sup>4</sup> Zob. Charles Ford, „Pologne”, *Cinémagazine*, nr 22 (1926): 471; „Ressemblances”, *Cinémagazine*, nr 19 (1928): 217–218.

<sup>5</sup> Zob. Karol Ford, „Naśladowcy Chaplina”, *Kino dla Wszystkich*, nr 70 (1928): 19. Żaden z filmów się nie zachował.

<sup>6</sup> Karol Irzykowski, „Rywale”, *Wiadomości Literackie*, nr 6 (1925): 5.

<sup>7</sup> And. Z., „Stańczyk i Qui Pro Quo”, *Kurier Poranny*, nr 162 (1923): 4.

<sup>8</sup> Zob. Tomasz Mościcki, *Teatr Qui Pro Quo: Kochana stara buda* (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 2008), 74–76.

<sup>9</sup> Zob. Ludwik Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen* (Warszawa: Czytelnik, 1968), 252.

pióra Willy”<sup>10</sup>, *Boska noc* – operetka w dwóch aktach oraz skecze *Szeik* – również pióra Willy’ego i z udziałem Bodo, *Morderstwo w hotelu Majestic*, a także szmonces *Beniek*. Ostatecznie w dniu premiery *Beniek* nie był pokazywany, a sztuka chaplinowska jako gwóźdź programu została umieszczona na końcu. Po dwunastu dniach program uległ zmianie, pozostały *Beniek* oraz *Chaplin i Pola Negri...*, dodano *Sitzbada w Wenecji* i *Suknię od Zmigrydera*. Ostatnie przedstawienie odbyło się 5 lipca. Recenzujący byli zgodni, że *Chaplin i Pola Negri zaślubieni* stanowi największą atrakcję pokazu, do pozostałych części zgłaszali różne zastrzeżenia. Najbardziej elegancko ujął to recenzent *Teatru i Kina*:

W reszcie programu widać, że sympatyczna trójka autorów (Willy, Tilly i Billy), której zawdzięczamy tyle prawdziwie wesołych wieczorów w Qui Pro Quo, powinna już zacząć korzystać z letnich wakacji.<sup>11</sup>

Ani tekst, ani nawet opis chaplinowskiej jednoaktówki się nie zachowały. Koncept oparty został na elektryzujących ówczesną opinię publiczną plotkach o romansie i rzekomym małżeństwie gwiazd ekranu. Poznali się podczas krótkiego pobytu Chaplina w Berlinie i gdy Negri przyjechała do Hollywood pod koniec 1922, zanim jeszcze doszło do premiery jej pierwszego filmu amerykańskiego, na niespełna rok stali się parą. Towarzyszyło temu ogromne zainteresowanie prasy, podsycane przez dział marketingu wytwórni Paramount, dążący do rozpropagowania sprowadzonej z Europy gwiazdy. Echa tych wydarzeń dotarły szybko do Polski. Niemal równoległe z premierą programu *Qui Pro Quo* miesięcznik *Pani* ironizował na temat wzmożenia medialnego wokół relacji aktorów:

zaręczają się, odręczają i na nowo zaręczają kilka razy w przeciągu jednego dnia, ku uciesze i zyskom reporterów. Rano Charlie oznajmia dziennikarzowi, iż nie może się żenić, gdyż jest za biedny, zarabia tylko 1000 funtów dziennie. Pismo wydaje dodatek nadzwyczajny. Po południu Pola Negri odpowiada w innym piśmie, wieczorem następuje zgoda.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> b.a., „Teatr Qui pro quo”, *Kurier Polski*, nr 159 (1923): 1.

<sup>11</sup> Bicz., „Qui Pro Quo”, *Teatr i Kino*, nr 67–68 (1923): 8.

<sup>12</sup> b.a., „Charlie Chaplin i Pola Negri...”, *Pani*, nr 6 (1923): 50.

Jako autor *Chaplina i Poli Negri zaślubionych* figuruje Willy. Pod tym pseudonimem teksty dla Qui Pro Quo pisał Andrzej Włast, znany później jako założyciel konkurencyjnego Morskiego Oka i najsłynniejszy warszawski twórca mało wyszukanych, choć przebojowych tekstów do muzyki Jerzego Petersburskiego czy Henryka Warsa. W 1923 był autorem bardziej ambitnego, utrzymanego w duchu skamandryckim tomu poezji *Serca tatuowane* oraz jednym z literackich filarów teatryku z Galerii Luxenburga, współpracownikiem, a zarazem konkurentem samego Juliana Tuwima. Zasłynął także jako krytyk filmowy i kinofil<sup>13</sup>, prowadzący autorską rubrykę w czasopiśmie *Ekran i Scena*. Na jego łamach nieraz wspominał o Chaplinie oraz Poli Negri, której kilka lat wcześniej poświęcił parodystyczną piosenkę. Utwór, o kalamburowym tytule *Lola Allegri*, dotyczy wyjazdu aktorki z Warszawy do Berlina. Rozpoczyna się od autoprezentacji:

Voilà... Oto jestem...  
 Czaruję wszystkich gestem...  
 Mam szyk, wdzięk i ogładę  
 bowiem z Berlina jadę...  
 Ten płaszcz – te gronostaje  
 jedwabne sukien skraje  
 to wszystko mam z Berlina  
 gdzie jest królową kina...  
 Dziwią się państwo może  
 skąd Berlin do mnie... Boże...  
 Był taki jeden frajer  
 zapragnął mnie okrutnie  
 w Berlinie mieć na... płótnie,  
 No, i raz dwa – zrobione –  
 w portfelu miał mamonę,  
 więc poszło jak trząś z bicza  
 bo czy nie jestem bycza.<sup>14</sup>

Następnie tytułowa Lola streszcza fabułę swojego (nieistniejącego) filmu *Pośród umarłych – żywa*. Piętrzą się w nim nonsensy dotyczące miłosego wielokąta. Po nieudanym samobójstwie zazdrosnego studenta

<sup>13</sup> Filmowe kompetencje Własta publicysta *Sceny Polskiej* nazwał „grandilokwencją kinofilską” m. „Co mówi Sasza Guitry, a co piszą u nas?”, *Scena Polska*, nr 1/3 (1923): 47.

<sup>14</sup> Andrzej Włast, *Estrada: Utwory Andrzeja Własta* (Warszawa: B. Rudziński, 1921), 18–19.

Woźni wynoszą ciało  
 Podnoszą mnie omdlałą,  
 Student rok tkwi w szpitalu,  
 Ja tańczę z kimś na balu,  
 Baron się w baka zgrywa  
 Ja jestem nieszczęśliwa...  
 Wreszcie go puszczam kantem,  
 i żyję z spekulantem...  
 ...Student już całkiem zdrowy  
 szwenda się, jak bez głowy...  
 Wreszcie nam robi kanta  
 okrada – spekulanta...<sup>15</sup>

Nie jest to styl szczególnie wyrafinowany, ale charakterystyczny dla ówczesnego kabaretu literackiego – utrzymujący szybkie tempo, pełen zaczepnego humoru, niepozbawiony pikanterii. Tak mogły wyglądać teksty z *Chaplina i Poli Negri zaślubionych*, o ile spektakl ten nie był pantomimą. Dla widzów i twórców filmowych w 1923 to, że film był niemy, stanowiło jego cechą immanentną, a nie niedostatek. Skoro spektakl w *Qui Pro Quo* określono jako „akt kinematograficzny”, powinien w zasadzie naśladować również tę właściwość kinematografu. Jednoaktówka nie figuruje ponadto w *Bibliografii dramatu polskiego* Ludwika Simona, co może sugerować, że jej tekst nie został spisany. Niemniej reklamowanym autorem sztuki był „Willy” Włast, który w *Loli Allegri* udzielił głosu gwiazdzie kina niemego. Najślynniejsze osobowości ekranu parodiowano na scenach już wcześniej, jak chociażby w wystawionej w 1914 w warszawskim Teatrze Nowoczesnym *Maxlinderomanii* Władysława Zalewskiego-Jastrzębca, w której pojawiali się dialogujący Max Linder i Asta Nielsen, pierwsze gwiazdy kinematografii europejskiej. Wreszcie w żadnej recenzji, sprawozdaniu czy wspomnieniu na temat spektaklu nie sugerowano, że chaplinowski punkt programu był pantomimą. Najprawdopodobniej więc stosowano w nim dialogi, choć zapewne pełniły funkcję podrzędną wobec działań. Możliwe też, że sztukę otwierała lub kończyła piosenka w stylu *Loli Allegri*.

W *Chaplinie i Poli Negri zaślubionych* w tytułowych rolach wystąpili Eugeniusz Bodo i Stanisława Nowicka – oboje mniej więcej o dekadę młodszy od swoich pierwowzorów. Poza nimi na scenie pojawiło się kilkoro innych wykonawców, a sprawozdawca *Kuriera Polskiego* uznał, że zapewne debiutująca

<sup>15</sup> Włast, *Estrada*, 21.

„osóbka, oznaczona w programie gwiazdkami, spisała się bez zarzutu z zupełnie niełatwego zadania”<sup>16</sup>. Reklama prasowa zapowiadała, że spektakl nie dotyczył samej ceremonii zaślubin, lecz nocy poślubnej<sup>17</sup>. Nie była to chyba jednak komedia buduarowa z uwagi na udział większego zespołu oraz wykorzystanie w ślapstikowym duchu zastawy stołowej. Na łamach *Teatru i Kina* tak opisano komizm sceny:

Niewzruszony spokój z jakim Charlie Chaplin-Bodo znosi wszystkie ciosy losu i tłuczonych na jego głowie talerzy, wykonując jednocześnie szereg sztuk żonglersko-ekwilibrystycznych, w przeciwstawieniu do pełnej temperamenti i dramatyzującej Poli Negri – daje efekt niebywale komiczny.<sup>18</sup>

Uwaga ta może sugerować, że sceniczny Charlie był niemy, w przeciwieństwie do „dramatyzującej” Poli. Oprócz tłuczenia talerzy zaaranżowano też zapewne jakieś inne efekty specjalne, co docenił autor cytowanego tekstu z *Kuriera Polskiego*: „Okazuje się, że wszelkie niemal triki kinowe można bez zbytecznego trudu odtworzyć na scenie”<sup>19</sup>. Recenzenci zgodnie zwracali uwagę nie tylko na celność parodii, ale też sprawność fizyczną wykonawców. Bodo i Nowicka „dokonywali prawie cudów swą zdumiewającą ruchliwością, żywością i giętkością”<sup>20</sup>. „Pani Nowicka wykazała prócz kunsztu aktorskiego, dużą technikę ekwilibrystyczną, a pan Bodo... Ale lepiej już nic nie powiem, bo ta para gotowa uciec od nas do jakiejś kalifornijskiej wytwórni filmowej”<sup>21</sup>.

Interesującą kwestią pozostaje sprawa ekranowych pierwowzorów, do jakich odnosili się Nowicka i Bodo, tworząc kreacje, a recenzenci, oceniając ich parodię. Z Polą Negri sprawa była oczywista – warszawska publiczność doskonale znała jej polskie produkcje. Ostatnia weszła do kin w drugiej połowie 1917, wszystkie były wznawiane. Wyświetlano także większość jej filmów niemieckich, w 1923 miała miejsce warszawska premiera *Głosu ulicy* (*Die Flamme*, 1923, reż. Ernst Lubitsch) oraz wznowienie *Madame DuBarry* (1919, reż. Ernst Lubitsch)<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> L-ski, „Premiera w Qui Pro Quo”, *Kurier Polski*, nr 159 (1923): 7.

<sup>17</sup> b.a., „Chaplin i Pola Negri w Qui Pro Quo”, *Kurier Polski*, nr 158 (1923): 7.

<sup>18</sup> Bicz., „Qui Pro Quo”, 7–8.

<sup>19</sup> L-ski, „Premiera w Qui Pro Quo”, 7.

<sup>20</sup> L-ski.

<sup>21</sup> Bicz., „Qui Pro Quo”, 8.

<sup>22</sup> Więcej o początkach kariery Poli Negri oraz recepcji filmów z jej udziałem zob. Władysław Banaszekiewicz, „Pola Negri: Początki kariery i legendy”, *Kwartalnik Filmowy* 10, nr 1 (1960): 37–80.

Do znacznie bardziej skomplikowanych należy sprawa obecności na polskich ekranach filmów Chaplina, w 1923 wciąż fragmentaryczna i wyraźnie spóźniona. Wynikało to przede wszystkim z utrzymującego się przez kilka lat po odzyskaniu niepodległości uzależnienia polskiego rynku filmowego od rynku niemieckiego, gdzie filmy Chaplina, ze względu na wojenne i powojenne embarga, docierały z opóźnieniem. Nie bez znaczenia była także wysoka cena najnowszych filmów komika, powstających dla wytwórni First National, z których część w ogóle nie trafiła na polskie ekrany<sup>23</sup>. Tak naprawdę to właśnie w roku 1923 twórczość Chaplina została w Polsce po raz pierwszy udostępniona nieco szerzej. Działo się to jednak po wystawieniu spektaklu w Qui Pro Quo lub równolegle. Dokładnie w dniu premiery *Chaplina i Poli Negri zaślubionych* w kinie Apollo zaprezentowano po raz pierwszy w naszym kraju długometrażowy film Chaplina – parodię *Carmen* Prospera Mériméego, zatytułowaną *Panna Carmena Nieanioł* (*A Burlesque on Carmen*, 1916). Kilka dni później kino Pan wyświetliło program złożony z pięciu krótkometrażówek różnych komików, w tym jednej lub dwóch Chaplina. Nawet jeśli ten film lub filmy nie mogły stanowić źródła bezpośrednich inspiracji dla artystów kabaretu, z pewnością wzbudzały zainteresowanie i skłaniały do porównań. W przypadku *Carmen* polscy recenzenci przyjęli ją z mieszanymi uczuciami, krytykując zwłaszcza nadmiar tablic dialogowych, w których nieudolnie zmieniano realia na polskie, dodając dowcipy o „paskarzach, lokatorach, Czechach i Bolszewii”<sup>24</sup>. W drugiej połowie roku, czyli już po premierze w Qui Pro Quo, w kinie Palace pokazano dwugodzinny program złożony z czterech słynnych krótkich metraży Chaplina<sup>25</sup>, a w Światowidzie – najstarszy długometrażowy film z jego udziałem, czyli *Miodowe tygodnie Chaplina* (*Tillie's Punctured Romance*, 1914, reż. Mack Sennett).

Co znała Warszawa przed 1923 rokiem, trudno jednoznacznie stwierdzić. Ogłoszenia kin w prasie codziennej sporadycznie informowały o filmach krótkometrażowych towarzyszących głównym projekcjom. Zdarzało się tak tylko wtedy, gdy „dodatek” uznano za szczególnie atrakcyjny. Na przykład 31 października 1921 w kinie Palace wyświetlano pięcioaktowy (zapewne niemiecki) dramat *Tajemnica jej oczu* oraz jednoaktowy (czyli trwający około 10–12 minut) film Chaplina pod tytułem *Oj, te dolary*. Był to słynny *The Immigrant* (1917),

<sup>23</sup> Więcej o tych komplikacjach zob. Wojciech Świdziński, *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918–1929 na przykładzie Warszawy* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2015), 275–281.

<sup>24</sup> Andrzej Włast, *Dziesiąta Muza (Impresje): Felietony filmowe z lat 1923–1924*, red. Wojciech Świdziński (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2017), 106.

<sup>25</sup> Były to: *Charlie strażakiem* (*The Fireman*, 1916), *Na kuracji* (*The Cure*, 1917), *Charlie przestępcą* (*Police*, 1916) oraz *Chaplin na wrotkach* (*The Rink*, 1916).

który jednak został drastycznie skrócony – nie wiadomo czy przez cenzurę, czy dbającego o czas seansu kiniarza. Zupełnie wyjątkowo nazwisko Chaplina i tytuł długometrażowego filmu zaanonsowano taką samą dużą czcionką, sygnalizując porównywalną rangę filmów.

Nazwisko Chaplina pojawiało się w ogłoszeniach kin w różnych miastach Polski co najmniej od 1918. Nie można wykluczyć, że jakiś jego film trafił na ekrany jeszcze podczas wojny, bo blokada frontowa i morska nie były całkowicie szczelne. Są świadectwa przedostawania się na ziemię polskie pojedynczych produkcji zachodnioeuropejskich, a nawet amerykańskich<sup>26</sup>. Tytuły krótkometrażówek Chaplina, które w tym okresie można zlokalizować, zazwyczaj nie pozwalają na pewną identyfikację (*Miłość na drutach*, *Zemsta małpy*). Wyjątek stanowi *Katorżnik nr 999*, wyświetlany w Łodzi na przełomie maja i czerwca 1919, którego polski tytuł nawiązuje do określenia postaci, w którą wciela się Chaplin – *Convict 999 alias Charlie* – w filmie *Police* z 1916 roku. Do tego nie ma pewności, czy wszystkie te najwcześniejsze projekcje były faktycznie filmami Chaplina. Na przykład wyświetlana we Lwowie w 1920 i reklamowana nazwiskiem Chaplina *Intryga miłosna Cesia* to w rzeczywistości animacja rysunkowa<sup>27</sup>.

Dotyczący Chaplina materiał źródłowy, jakim dysponowali twórcy z Qui Pro Quo, był więc rozproszony i niezbyt pokaźny. Sprzyjała im – niezależna od komplikacji dystrybucyjnych sława artysty, jego rozpoznawalna postać z charakterystycznym kostiumem i sposobem poruszania się. Środowiska artystyczne już wówczas postrzegały figurę Charliego jako symbol sztuki XX wieku oraz całej nowoczesności. Istniał nawet pewien rozdźwięk: widz oglądał na ekranie starą krótkometrażówkę Keystone i stwierdzał: „ah! to błazen! i jaki płaski!”<sup>28</sup>, a krytyk dostrzegał „jazz-band, shimmy, kołysanie się ramion marynarzy, nonsens czysty jak powietrze Atlantyku, potężny humor Marka Twaina i drażniącą niezdarność opowiadań Jerome K. Jerome”<sup>29</sup>. Adresujące swoją ofertę do stołecznej inteligencji Qui Pro Quo z pewnością wpisywało się w ten drugi, zainspirowany modernistycznymi interpretacjami, model recepcji.

Dowodem powodzenia *Chaplina i Poli Negri* była próba zdyskontowania jego sukcesu w programie 69. Qui Pro Quo. W okresie wakacyjnym 1923 teatr popadł w jeden z wielu kryzysów, wynikający tym razem z konfliktu z władzami miasta, które pod groźbą zamknięcia sceny ze względów przeciwpożarowych

<sup>26</sup> Zob. Bolesław Sołtys, „Ze wspomnień kinomana: 3 asy niemego ekranu”, *Film*, nr 17 (1947): 11.

<sup>27</sup> Cykle rysunkowych filmów o przygodach Chaplina tworzyli m.in. amerykański animator Pat Sullivan oraz działający we Francji John C. Terry, którego prymitywne animacje nie były licencjonowane.

<sup>28</sup> And. Z., „Chaplin dawniej i dziś, czyli jak rozwija się artysta filmowy”, *Kino dla Wszystkich*, nr 13 (1926): 6.

<sup>29</sup> Antoni Stoniński, „Kinematograf”, *Kurier Polski*, nr 307 (1922): 12.

próbowały wpływać na repertuar<sup>30</sup>. W sytuacji zagrożenia bytu instytucji najlepszym ratunkiem okazywała się zwykle udana premiera. Dlatego zdecydowano się na ponowne powierzenie roli Chaplina Eugeniuszowi Bodo w ułożonym przez Willy'ego skeczu *Chaplin i Kubuś*. Oprócz niego zaprezentowano numery: *Moja żona – kokotka*, *Policzek* oraz *Aktualia*. Program utrzymał się w repertuarze przez trzy tygodnie od 27 listopada 1923. U boku Bodo wystąpili Zula Pogorzelska jako „ulubienica Ameryki” Mary Pickford, Eugeniusz Koszutski jako Kubuś oraz Gustaw Cybulski w niezidentyfikowanej roli. Kubusiem w Polsce nazywany był André Deed – francuski komik z pokolenia Maxa Lindera. Największą sławę zyskał u nas tuż przed I wojną światową, a w 1923 powoli odchodził w zapomnienie. Być może to mniej atrakcyjne zestawienie bohaterów spowodowało, że tym razem skecz nie wybijał się na czoło programu, który jeden z recenzentów, z uwagi na ostrożniejszy niż zazwyczaj dobór żartów, nazwał „różą bez kolców”<sup>31</sup>. Chaplin i Kubuś, choć wyraźnie mniej oryginalny od jednoaktówki sprzed kilku miesięcy, i tak wzbudzał „najwięcej śmiechu” ponieważ był

świąteczną karykaturą amerykańskich fars, w których najgroźniejsza broń nie zabija, nieboszczycy kilkakrotnie zmartwychwstają, wszyscy się biją ze wszystkimi, a ilość wywróconych koziołków starczy na kilka przedstawień.<sup>32</sup>

Coraz intensywniejsza obecność filmów Chaplina na ekranach polskich kin, a może też rozgłos parodii z *Qui Pro Quo* spowodowały, że na wielu polskich scenach stał się on częstym bywalcem. W grudniu 1924 bydgoski kabaret Maxim wystawił program, gdzie jedną z głównych atrakcji był węgierski duet Barison wcielający się w Chaplina. 30 stycznia 1926 lwowski teatr małych form Semafor pokazał program z atrakcyjną parodystyczną piosenką *Reklama*, w której Jerzy Sulima Jaszczółt zagrał Chaplina, a partnerowała mu Mieczysława Budzanowska. Numer charakteryzowały rozbudowana inscenizacja oraz dekoracje umożliwiające realizację różnych trików, za co odpowiadał Konstanty Mackiewicz. Cały program, a zwłaszcza numer chaplinowski, utrzymany był w atmosferze karnawałowo-satyrycznej, odróżniając się od poprzednich propozycji Semafora, inspirowanych słynnym rosyjskim Niebieskim Ptakiem. Na łamach *Nowego Dziennika* recenzent zauważył, że

<sup>30</sup> Tak przedstawia to artykuł z 1 grudnia 1923, b.a., „Sprawa teatru *Qui Pro Quo*: Interpelacja”, *Kurier Poranny*, nr 329 (1923): 4.

<sup>31</sup> a., „Nowy program w *Qui Pro Quo*”, *Nasz Przegląd*, nr 245 (1923): 6.

<sup>32</sup> Delta, „Teatrzyki: *Qui Pro Quo*”, *Teatr i Kino*, nr 50 (1923): 4.

Wolnym od domieszek realizmu i dlatego najbardziej skoncentrowanym i dla Semafora znamionym jest Charlie Chaplin z prawdziwą plastyką oddający metafizyczną, że tak powiem, absurdalność reklamy.<sup>33</sup>

Program odniósł na tyle znaczący sukces, że teatr wyruszył w kilkumiesięczne *tournée* po największych miastach Polski<sup>34</sup>.

15 lutego 1928 stołeczny Teatr Nowości wystawił złożoną z dwudziestu ośmiu obrazów rewię *Wszystko z miłości*. Wystąpiło w niej specjalizujące się w tańcu ekscentrycznym trio Manley, pokazując między innymi „skoki przez nogę, biegi na wyścigi (oczywiście w miejscu) albo znakomite parodie Chaplina, Chevaliera, Harry Lloyd, Flipa i Flapa i innych”<sup>35</sup>. 24 maja 1930 w Warszawie przy ulicy Marszałkowskiej 114 zainaugurował działalność teatr Ananas. W programie zatytułowanym *Co w trawie piszczy?* pokazano numer *Chaplinada*, a największy podziw wzbudził Leo Fuks – „człowiek z gumy i gutaperki, który wyczynia groteskowe kłownady w najlepszym guście i typie Charlie Chaplina”<sup>36</sup> – wykorzystując w nich maskę angielskiego komika<sup>37</sup>. Popularność, jaką z miejsca zyskał, sprawiła, że następny program Ananasa nosił tytuł *Fuks na torze*, a aktor znów był porównywany do Chaplina<sup>38</sup>. Od 26 stycznia 1931 przez blisko miesiąc w lwowskim Teatrze Małym wystawiano „dźwiękowiec bezfilmowy”<sup>39</sup> reżyserowany przez Wacława Radulskiego *Przygody Ch. A. Plina* na podstawie sztuki austriackiego komediopisarza i librecisty Norberta Garaia zaadaptowanej przez Zygmunta Emanę, czyli najprawdopodobniej Emanuela Schlechtera. W tytułową postać wcielił się Michał Znicz. W styczniu 1932 Morskie Oko pod kierownictwem Andrzeja Własta zaprosiło na rewię *Przez dziurkę od klucza*, której finałowym numerem była *Parada gwiazd*. Prym wiodła w niej Miki Maus w wykonaniu Elżbiety Antoszówny, ale wśród paradyjnie ujętych znakomitości ekranu nie zabrakło również Chaplina.

Mały włóczęga doczekał się także wersji lalkowych. 3 czerwca 1933 w pawilonie 13 na placu Targów Wschodnich we Lwowie rozpoczął działalność Teatr Artystów Mechanicznych Emanuela Schlechtera, przeniesiony następnie do

<sup>33</sup> M. K., „Gościnne występy Semafora”, *Nowy Dziennik*, nr 54 (1926): 6.

<sup>34</sup> Zob. „Semafor obniżył ceny miejsc o 50%”, *Dziennik Ludowy*, nr 33 (1919): 8.

<sup>35</sup> Sempoliński, *Wielcy artyści matych scen*, 370.

<sup>36</sup> es., „Brawo, panie Jastrzębiec! Ananas udał się...”, *Kurier Czerwony*, nr 124 (1930): 2.

<sup>37</sup> Zob. Sempoliński, *Wielcy artyści matych scen*, 407.

<sup>38</sup> Zob. es., „Fuks na torze Ananasa”, *Kurier Czerwony*, nr 148 (1930): 2. Z tej i innych recenzji nie wynika, czy tym razem aktor również nawiązywał do Chaplina kostiumem i charakterystyką.

<sup>39</sup> b.a., „W Teatrze Matym”, *Chwila*, nr 4256 (1931): 12.

Teatru Rozmaitości. Była to monumentalna konstrukcja, za którą kilkunastu animatorów poruszało skomplikowane marionetki metrowej wysokości. Wykonał je rzeźbiarz W. Rosenfeld, a za stroje odpowiadały H. Elenberżanka, L. Menkerówna oraz E. Pohlowa<sup>40</sup>. Głosów udzielali ukryci pod sceną aktorzy pod kierunkiem znanego radiowca Adolfa Fleishera. Pośród blisko czterdziestu lalek znajdowali się między innymi „klowni cyrkowi, lotnicy, rebe i uczniowie, lwowskie andrusy, bezrobotni oraz niezwykle w konstrukcji mechanicznej zespół girls i boys”<sup>41</sup>, a także Mahatma Miękki i Józef Stanowczy – niewątpliwie figury Gandhiego i Piłsudskiego. W rewijowym towarzystwie, łączącym światowe sławy z kolorytem lokalnym pojawił się również Chaplin. To jego nazwiskiem reklamowano całe przedsięwzięcie, a mikrooperetka z jego udziałem przedstawiała się następująco:

Chaplin i Keaton zalecają się do Nieznajomej, klękają przed nią, śpiewają, tańczą. Na próżno. Kobiety trzeba umieć zdobywać. Pokazuje im to pożeracz serc niewieścich, nonszalancki Chevalier [...]. Numer skończony. Brawa. Kurtyna rozsuwa się. Artyści, jak żywi ludzie kłaniają się i dygają. Koniec.<sup>42</sup>

Z kolei w lutym 1936 w Krakowie wystawiono szopkę *Poszła Jadwiga na rydze*. Była to „najlepsza szopka krakowska od czasów Zielonego Balonika. Ba – pojawiły się zdania, że nie jest to już szopka, lecz prawdziwy teatr szopkowy” – pisano na łamach *Światowida*<sup>43</sup>. Jedną z lalek, wykonanych przez cenione rzeźbiarki Annę Walewską i Wandę Ślędzińską, była kukła Chaplina, występująca zapewne w części drugiej, w której pojawiały się znane figury świata teatralnego i literackiego.

Osobną grupę stanowiły przedstawienia dla dzieci, w których pod koniec lat dwudziestych postać Chaplina była rozpoznawalną atrakcją. Prowadzony przez Mieczysława Lipowskiego warszawski teatr dla najmłodszych zrealizował w 1927 bajkę Władysława Tawerskiego *Pat, Patachonek i Chaplinek* „z Misiewiczem i Chomętowskim na czele, ze śpiewkami i tańcami”<sup>44</sup>, po roku pantomimę baletową *Chaplin i myszy*, a dwa lata później pantomimę *Patachonek i Chaplinek*. Na początku 1929 utworzony właśnie Teatr Wielkopolski i Macierzy Szkolnej w Wolnym Mieście Gdańsku wystawiał dla polskiej widowni *Czerwonego Kapturka*

<sup>40</sup> Nie udało się zidentyfikować imion twórców.

<sup>41</sup> b.a., „Mussolini i Chaplin we Lwowie”, *Chwila*, nr 5098 (1933): 13.

<sup>42</sup> D. G., „10 minut za kulisami Teatru Mechanicznych Artystów”, *Chwila*, nr 5113 (1933): 7.

<sup>43</sup> m., „Poszła Jadwiga na rydze: O szopce krakowskiej słów kilka”, *Światowid*, nr 9 (1936): 23.

<sup>44</sup> b.a., „Teatr i muzyka”, *Kurier Warszawski*, nr 29 (1927): 9.

w reżyserii Bolesława Karpińskiego. Szczególną atrakcją było pojawienie się na sali sobowótów Chaplina oraz Pata i Patachona<sup>45</sup>. Jesienią tego samego roku teatr dla dzieci w stołecznym Kapitolu pokazał *Cyrk Chaplina*.

Do tego, niewątpliwie niepełnego, zestawienia można dodać, że kostium Chaplina stał się jednym ze stałych motywów balów karnawałowych, a kina organizowały wśród widzów konkursy na jego najlepszych naśladowców. Zrobiła tak na przykład łódzka Reduta w 1926 przy okazji premiery *Gorączki złota* (*The Gold Rush*, 1925).

Wszystkie te interpretacje dystansuje jednak ostatnia, która przeszła do legendy scen kabaretowych dwudziestolecia międzywojennego – piosenka Mariana Hemara *Ten wąsik* w wykonaniu Ludwika Sempolińskiego z rewii satyry politycznej *Orzeł czy Rzeszka* wystawionej w teatrze piosenki i aktualności Ali Baba. Premiera 31 maja 1939 była drugą propozycją sceny ulokowanej w budynku Panoramy przy ul. Karowej 18. W repertuarze utrzymała się przez rekordowy okres trzech miesięcy, wystawiana dwa razy dziennie do 30 sierpnia. Sempoliński wspominał, że przedstawienie dawało szczególny zarobek „konikom”, a stała i nietypową część publiczności stanowili widzowie starozakonni, słabo posługujący się językiem polskim. Przyciągała ich antyhitlerowska satyra polityczna oraz możliwość obejrzenia na scenie parodii wodza Trzeciej Rzeszy<sup>46</sup>.

W programie, wśród dwudziestu obrazów, sąsiadowały songi i skecze odnoszące się do napiętej sytuacji międzynarodowej oraz neutralne politycznie piosenki i numery taneczne<sup>47</sup>. Do tych pierwszych należały *Podróż po Europie*, *Trzaski w radio* oraz piosenka Miry Zimińskiej *Ballada o królowej Geraldinie*, nawiązująca do aktualnej historii albańskiej królowej zmuszonej do emigracji po agresji faszystowskich Włoch. Najważniejszym punktem programu był półfinał zatytułowany *Panopticum – Gabinet figur wojskowych*, w którym prowadząca konferansjerkę Zimińska wprowadzała w ruch kluczowe postacie europejskiej polityki: Benita Mussoliniego (Wojciech Ruskowski), Neville’a Chamberlaina (Mieczysław Fogg), Adolfa Hitlera (Sempoliński), Józefa Becka (Kazimierz Krukowski) oraz Mariannę – personifikację Francji (Ina Benita). Recenzenci zgodnie

<sup>45</sup> b.a., „Teatr Wielkopolski i Macierzy Szkolnej w Gdańsku”, *Gazeta Gdańska*, nr 48 (1929): 4.

<sup>46</sup> Zob. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, 529.

<sup>47</sup> Na podstawie recenzji i wspomnień można odtworzyć tytuły większości numerów. Rewię otwierał Kazimierz Krukowski piosenką tytułową, dalej (w nieznanej kolejności) następowały skecze i monologi: *Podróż po Europie* (Kazimierz Krukowski), *Trzaski w radio* (Mira Zimińska) i *Bestia* (Krukowski i Zimińska); piosenki *Kuku na muniu* i *Nie wierzę ci* (Ina Benita); *Kołysanka wiosenna* oraz *Czekam cię* (Mieczysław Fogg); *Ballada o królowej Geraldinie* (Zimińska), sceny taneczne, np. *Vie Parisienne* (Freda Kleszczówna). Na półfinał wykonywano apoteozę *Panopticum – Gabinet figur wojskowych*, a po niej *Ten wąsik*. Autorzy tekstów: Marian Hemar, Andrzej Włast, Tadeusz Kończyc, Jerzy Jurandot, Władysław Szlengel i Tadeusz Wittlin; scenografia i kostiumy: Eugenia i Józef Galewscy, choreografia: Eugeniusz Koszutski.

przyznawali, że to ten właśnie numer „wywołuje na widowni salwy śmiechu i oklasków. Satyra polityczna w tym obrazku jest mocna, odważna i śmiała, aż przyjemnie posłuchać”<sup>48</sup>. Hitler śpiewał „Ja chciałem narody wszystkie uszczęśliwić / Zacząłem od Czechów, bo byli najbliżej”<sup>49</sup> na melodię skatologicznej *Przezióreczki*. Przerzywał mu Beck wykonujący kuplet, w którym szczególnie entuzjazm budziła zwrotka „Ręka, noga, mózg na ścianie / Hitler Gdańska nie dostanie”<sup>50</sup>, następnie zaś stawał się główną postacią apoteozy jedności Europy wobec nazistowskiego zagrożenia. To z tym obrazem wiązała się anegdota przytaczana w wielu wersjach i znajdująca potwierdzenie w prasie z 1939. Komiczne przedstawienie Führera spowodowało interwencję ambasady III Rzeszy, która powołując się na przepisy zabraniające ośmieszania głów państw, zażądała usunięcia ze sceny jego najbardziej rozpoznawalnych atrybutów: wąsika oraz opaski ze swastyką<sup>51</sup>. Sempolińskiemu pozostało więc przecharakteryzowanie się na Josepha Goebbelsa.

Naciski nie objęły natomiast bezpośrednio powiązanej z tym skeczem piosenki *Ten wąsik*, nie padało w niej bowiem nazwisko Hitlera, a całość miała charakter aluzyjny. To, że wykonywał ją Sempoliński, stanowiło naturalną konsekwencję *Panopticum*, a także jego występu z 1932, kiedy to w finale rewii *Przez dziurkę od klucza* po raz pierwszy naśladował Chaplina. Trudno jednak uznać wybór wykonawcy za najbardziej oczywisty. Sempoliński był szczupły i wysoki, miał także zupełnie inną barwę głosu niż Chaplin, którego publiczność mogła po raz pierwszy usłyszeć, gdy śpiewał w wymyślonym języku *Titinę* w filmie *Dzisiejsze czasy* (*Modern Times*, 1936). A to właśnie na melodię tej piosenki wykonywano *Ten wąsik*. Sempoliński tak wspominał pracę nad rolą:

kosztowało mnie dużo wysiłku zwłaszcza połączenie ruchów i gestów Chaplina z jego wewnętrznym smutkiem i melancholią [...]. W piosence tej [*Titinie*] z jednej strony był nieodparcie śmieszny, z drugiej żalony i wzbudzający współczucie. Połączenie tych dwóch uczuć stanowiło zasadniczą wartość jego produkcji, a dla mnie, nieposiadającego zdolności naśladowczych, stwarzało wyjątkowe trudności w opracowaniu.<sup>52</sup>

<sup>48</sup> A. Chor., „Orzeł czy Rzeszka: Teatr Ali Baba”, *Kurier Polski*, nr 155 (1939): 9.

<sup>49</sup> Cyt. za: Ryszard Marek Groński, *Kabaret Hemara* (Warszawa: Polskie Towarzystwo Wydawców Książek, 1989), 186.

<sup>50</sup> Kazimierz Krukowski, *Moja Warszawka*, wyd. 2 (Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958), 118.

<sup>51</sup> Zob. b.a., „Sempoliński – odtwórca Hitlera na żądanie ambasady niemieckiej pozbawić się musiał... wąsów”, *Republika*, nr 177 (1939): 2.

<sup>52</sup> Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, 528.

O szczególnej wartości tego miniaturowego utworu stanowi zróżnicowanie zawartych w nim emocji. Spontaniczny komizm, współczucie i żałość, zaprawione dyskretnie minoderią, w ostatniej strofie, w której Charlie skarży się na „konkurencję” i kradzież wąsika, zostają skontrapunktowane groteskowym przerysowaniem i gniewem, gdy potulny tramp na moment przeistacza się w Hitlera, antycypując przy okazji podwójną rolę Chaplina z *Dyktatora* (*The Great Dictator*, 1940)<sup>53</sup>. Niewątpliwie dla Sempolińskiego wzorem był późny chaplinowski włóczęga – melancholijny, kruchy i sentymentalny, raczej zakochany Pierrot niż tryskający energią i siejący zamęt sowizdrzał z wczesnych filmów, na których opierał swoje parodie Bodo. W wersji Sempolińskiego na wizerunek Chaplina składały się nawiązania modernistyczne, przetworzenia w grafice i poezji, a także coraz bardziej wyabstrahowane z kontekstu filmowego refleksje publicystyczne. Nawet tak zinterpretowany Charlie nie do końca harmonizuje z tworzoną przez Sempolińskiego galerią *fin de siècle*owych elegantów i prowincjonalnych dżentelmenów w rodzaju mecenasa Mazurkiewicza z tuwimowskiego *Żołnierza królowej Madagaskaru*. Lepiej pasowałaby do niej na przykład parodia arcy-mieszcząńskiego Maxa Lindera, gwiazdy kina sprzed Wielkiej Wojny. Od czasu *Cyrku* (*The Circus*) z 1928 kolejne filmy Chaplina wchodziły na ekrany w dużych odstępach czasu jako wyjątkowe pozycje repertuarowe – *Światła wielkiego miasta* (*City Lights*) w 1931<sup>54</sup>, *Dzisiejsze czasy* w 1936<sup>55</sup>. Mimo że w pełni udźwiękowione, utrzymane były w konwencji kina niemego, zachowały charakterystyczny dla wcześniejszych obrazów Chaplina styl kadrowania oraz scenografię. Choć dziś wydają się najwybitniejszym osiągnięciem w jego dorobku, w 1939 musiały robić wrażenie ostentacyjnie „niedzisiejszych”. I to prawdopodobnie na tym polu spotkanie Chaplina i Sempolińskiego okazało się szczególnie fortunne. Gwiazda kabaretu nie potrzebowała Charliego – ikony awangardy, lecz Charliego – symbolu dawnego kina wywołującego sentymentalne wzruszenie.

Celność parodii oraz kunszt Sempolińskiego podkreślały niemal wszystkie recenzje z 1939<sup>56</sup>. Jeszcze istotniejszy okazał się jednak jej późniejszy żywot. Sempoliński twierdził, że z powodu *Orla czy Rzeszki* oraz zdjęć promocyjnych, w których

<sup>53</sup> Pogłoski o powstawaniu *Dyktatora* dotarły do Polski przed wojną. Na początku kwietnia 1939 łódzkie *Echo* donosiło, że Chaplin powraca z tak właśnie zatytułowanym filmem, „Charlie Chaplin w roli dyktatora: Komik z bambusową laseczką wrócił na srebrny ekran”, b.a., *Echo*, nr 95 (1939): 6. Ta informacja sugerowała, że *Dyktator* został już zrealizowany i nie wyjaśniała znaczenia tytułu odnoszącego się do Hitlera.

<sup>54</sup> Warszawska premiera 19 listopada 1931 w kinie Colosseum, wcześniej w Łodzi – od 6 listopada oraz we Lwowie – od 12 listopada.

<sup>55</sup> Warszawska premiera 14 marca 1936 w kinie Casino.

<sup>56</sup> Zob. Tadeusz Żeleński Boy, „Premiera w Teatrze Ali-Baba”, w: *1001 noc teatru: Wrażeń teatralnych seria osiemnasta* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975), 656–657; J. M., „Satyra polityczna w nowym programie Alibaby”, *Kurier Czerwony*, nr 152 (1939): 11; A. Chor., „Orzeł czy Rzeszka”, g; St. P., „W poszukiwaniu syntezy czyli

przedstawiano go ucharakteryzowanego na Hitlera, był poszukiwany przez gestapo. Dlatego uciekł do Wilna, gdzie za zgodą władz sowieckich tuż przed zerwaniem paktu Ribbentrop–Molotow wystąpił w programie kabaretowym, w którym znów wykonywał *Ten wąsik*. Po wkroczeniu wojsk niemieckich na wileńszczyznę ukrywał się na wsi jako najemny parobek. Po wojnie natychmiast wrócił na scenę, a jego ikonicznym występem stał się oczywiście *Ten wąsik*, którego wymowę spotęgowały tragiczne wydarzenia wojenne. Już w 1945 występował z nim w Białymstoku, Warszawie, Lublinie, Łodzi i Krakowie<sup>57</sup>. Emocje towarzyszące tym pokazom opisał Jerzy Waldorff, wspominając jednocześnie przedwojenne przedstawienie w Ali-Babie:

ta piosenka była potężniejszym i bardziej przejmującym manifestem przeciwko hitleryzmowi niż sceniczna apoteoza, niżeli mowy prawdziwego min. Becka [...]. Szary człowiek, upostaciowiony w Chaplinie-Sempolińskim [...] starał się nie dawać za wygraną i dalej śmiać się i bawić sobą innych, gdyż śmiech był jedyną jego bronią przeciwko nadciągającej grozie. – I ja śmiałem się wówczas i bawiłem w teatrzyku Ali-Baba. Nie mniej od reszty widzów, ale gdy wróciłem do domu i usłyszałem przez radio ryki Hitlera, poczułem niepokój o losy tamtego człowieczka ze sceny.<sup>58</sup>

W późniejszych latach Sempoliński będzie powracał do swojej najsłynniejszej piosenki na wielu benefisach, w tym w Moskwie. Przeszkodą nie okazał się nawet emigrancki status autora tekstu. Utwór oderwał się od pierwotnego kontekstu i stał czymś więcej niż tylko wizytówką Sempolińskiego. Jego wykonanie – dwadzieścia lat po premierze – zostało zarejestrowane w krótkometrażowym filmie dokumentalnym *Pan Profesor* Ludwika Perskiego i Kazimierza Rudzkiego. Sempoliński wykorzystywał go również w pracy ze studentami warszawskiej PWSi. Przede wszystkim jednak *Ten wąsik* zapisał się w pamięci zbiorowej jako szczególnie rozpoznawalny symbol sztuki kabaretowej dwudziestolecia międzywojennego oraz jeden ze znaków przesyconego niepokojem ostatniego upalnego lata Drugiej Rzeczypospolitej. Dobitnie przedstawił to Janusz Nasfeter w *Niekochanej* (1965) – ekranizacji opowiadania Adolfa Rudnickiego przeniesionej w realia sierpnia 1939. Tkwiący w toksycznym związku bohaterowie, Noemi (Elżbieta Czyżewska) i Kamil (Janusz Guttner), trafiają do krakowskiej kawiarni, gdzie trwa występ Sempolińskiego w roli Chaplina-Hitlera, co wyostreza melancholijno-gorzki wydźwięk całego filmu.

gabinet figur”, *Polska Zbrojna*, nr 157 (1939): 5; Irena Krzywicka, „Rewia w Ali-Babie”, *Robotnik*, nr 165 (1939): 8. Tylko w ostatniej recenzji nie pojawia się nazwisko Sempolińskiego.

<sup>57</sup> Zob. or., „Sempoliński w Łodzi”, *Dziennik Łódzki*, nr 15 (1945): 4.

<sup>58</sup> Cyt. za: Jerzy Waldorff, „Ten wąsik”, *Polityka*, nr 46 (1978): 7.

Wizerunek Chaplina na scenach kabaretowych dwudziestolecia międzywojennego był ewidentnie powiązany z obecnością jego filmów na dużym ekranie. W 1923 Eugeniusz Bodo w *Qui Pro Quo* przetwarzał slapstickowe krótkie metraże, które z opóźnieniem docierały do polskich kin. W 1939 Ludwik Sempoliński kreował melancholijnego włóczęgę z utrzymanych w konwencji retro dojrzałych obrazów Chaplina z lat trzydziestych. Pomędzy nimi na scenach pojawiał się Chaplin w stylu awangardowym z lwowskiego Semafora oraz Chaplin jako uosobienie gwiazdy filmowej, ulubieniec publiczności i najbardziej charakterystyczna persona „dzisiejszych czasów”. Jednak kabarety takie jak *Qui Pro Quo*, *Semafor*, *Ananas* czy *Ali Baba*, przywołując postać słynnego komika, nie korzystały wyłącznie z bieżącego repertuaru, sięgając też do źródeł pozafilmowych. Były to ośrodki kultury wielkomięskiej inteligencji, za których programem stały najbardziej wpływowe postacie świata artystycznego. Ich publiczność odbierała przekaz, nacechowany nowoczesnym elitaryzmem, pozwalający sięgać do kultury popularnej, by czytać ją w kluczu niedostępnym masowej publiczności. Doskonale widać to w kabaretowych metamorfozach Chaplina.

Popularna scena dla szerokiej widowni w połowie 1923 nie miała jeszcze powodu, by czynić z małego włóczęgi bohatera przedstawienia teatralnego. Był on postacią wciąż zbyt mało obecną w polskiej wyobraźni zbiorowej. Jego krótkometrażowe filmy – czasem ewidentnie z minionej epoki kinematograficznej – zaczęły dopiero pojawiać się na ekranach, na ogół w charakterze dodatków. Owszem, reklamy zwracały na nie uwagę, a w prasie brukowej można było przeczytać o wielkich zarobkach Chaplina i jego związku z Polą Negri, ale nie mówiono o nim więcej niż o innych amerykańskich, czy niemieckich, gwiazdach sezonu. To raczej wyczuwający puls nowoczesności pisarze, pionierzy krytyki filmowej, artyści, bywalcy europejskich stolic, czytelnicy zagranicznej prasy, organizatorzy życia kulturalnego wiedzieli, że Chaplin nie jest pierwszym lepszym Antosiem, Maksiem czy Kubusiem. Doskonale wyraził to Antoni Słonimski osiem miesięcy przed premierą w *Qui Pro Quo*, skarżąc się:

Jeśli już oglądamy w całości i po kawałku panią Mary Pickford – czemu nie daję nam boskiej rozkoszy przyglądania się jej mistrzowi, wielkiemu Charlie Chaplinowi? Ten bóg humoru amerykańskiego jest najpopularniejszą dziś postacią na świecie. Wielki komik, przyjaciel Wellesa, clown, który zmechanizowaniem ruchów jest wyrazicielem epoki maszyny – stokroć lepiej reprezentuje wiek, w którym żyjemy, od poetów urbanistów i piewców elektryczności.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Słonimski, „Kinematograf”, 12.

Słonimski pisał o tym nie dlatego, że oglądał w Paryżu najnowsze filmy z Hollywood, ale dlatego, że jako nowoczesny poeta uczestniczył w międzynarodowym obiegu kultury, w którym Chaplin został mianowany nie tylko figurą nowoczesności, ale ikoną awangardy. Zanim realnie pojawił się na polskich ekranach, pisali o nim Guillaume Apollinaire, Louis Aragon, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Tristan Tzara, Iwan Goll, Władimir Majakowski, czy Ilia Erenburg, a głośne grafiki i kolaże z jego udziałem stworzyli Fernand Léger, Warwara Stiepanowa, Otto Schmalhausen<sup>60</sup>. Wielu z tych twórców zaproponowało własne interpretacje postaci małego włóczędzy – bardziej lub mniej wyabstrahowane od tego, co można było zobaczyć na ekranie. Nie oznacza to oczywiście, że w 1923 w *Qui Pro Quo* inspirowano się całą tą modernistyczną chapliniadą. Wielce prawdopodobne jednak, że na przywołanie postaci, w którą wcielił się Eugeniusz Bodo, miała wpływ inteligencka fascynacja, której źródeł nie należy szukać wyłącznie w nielicznych i mało jeszcze wyrafinowanych filmach Charlesa Chaplina. Można przypuszczać, że nawet gdy jego dzieła rozgościły się na dużych ekranach w Polsce, ten modernistyczny kontekst ważył na przywoływaniu jego postaci w *Semaforze* i *Ananiasie* – jeśli nie w parodiach *Sulimy Jaszczółta* i *Fuksa*, to przynajmniej wśród inteligenckiej widowni.

W latach trzydziestych Chaplin pojawiał się na ekranach dużo rzadziej, jako twórca filmowy o szczególnej renomie, prezentujący swoje starannie wyczyszczone *Światła wielkiego miasta* i *Dzisiejsze czasy*. W 1936 krążyły nawet pogłoski, że zginął w czasie podróży po Azji<sup>61</sup>. Gdy w 1939 Ludwik Sempoliński wcielił się w tę postać, na scenach kabaretowych Chaplin gościł już sporadycznie, a jego wizerunek opromieniony był ciepłem melancholijnego wspomnienia. Ale lata trzydzieste to także czas radykalizacji politycznej i narastających niepokojów społecznych, których echa można odnaleźć również w filmach Chaplina z tego czasu. Choć sam stronił od jednoznacznych deklaracji politycznych, a nawet wykazywał w tej materii pewien indyferentyzm<sup>62</sup>, jego wypowiedzi w kwestiach społecznych sprawiały, że był postrzegany jako twórca zaangażowany, a międzynarodowa lewica artystyczna już od lat dwudziestych widziała w nim swojego

<sup>60</sup> O fascynacji twórców awangardy i – szerzej – modernizmu Chaplinem zob. Przemysław Strożek, „Charlie Chaplin – ikona awangardy”, *Dialog*, nr 9 (2011): 160–175; Rafał Koschany, „Chaplin jako Charlie: Od figury kina do figury poetyckiej”, *Kwartalnik Filmowy* 23, nr 37/38 (2002): 82–90; Aleksander Wójtowicz, „Charlie w Inkipo: Chaplin według Pierwszej Awangardy”, *Kwartalnik Filmowy* 32, nr 70 (2010): 6–14; Przemysław Strożek, „«Anarchista tańczący z maszynami»: Charlie Chaplin jako ikona europejskiej awangardy”, w: *Nieme kino i teatr XXI wieku: Materiały z konferencji naukowej*, red. Iga Kruk et al. (Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwrowicza, 2013): 99–110; „Chapliniada w kręgach lewicy literackiej i artystycznej lat 20”, *Kwartalnik Filmowy* 37, nr 89–90 (2015): 288–305; „Maszyna Chaplina, czyli amerykanizm w sowieckiej Rosji”, *Kwartalnik Filmowy* 29, nr 99 (2017): 213–216.

<sup>61</sup> Zob. „Charlie Chaplin nie żyje?”, *Gazeta Kielecka*, nr 113 (1936): 2.

<sup>62</sup> Zob. Robinson, *Chaplin*, 249 i 370.

patrona<sup>63</sup>. Skonfrontowanie go na scenie z postacią Adolfa Hitlera wynikało nie tylko z podobieństwa ich wąsików czy przeciwstawienia temperamentów. Było także wypowiedzią polityczną – zderzeniem humanitaryzmu i domniemanej lewicowości Chaplina z agresywnym nazizmem Hitlera – tym jawniejszą, że przecież cały program *Orzeł czy Rzeszka* miał charakter politycznego komentarza do dramatycznej sytuacji międzynarodowej.

Widać więc, jak różnorodne maski nakładano postaci Chaplina na polskich scenach kabaretowych w latach 1923–1939. Ich związek z personą znaną z ekranów bywał dość ścisły lub bardziej pretekstowy. W swoich najważniejszych odsłonach nie sprowadzał się jednak do mechanicznego sięgania po najbardziej rozpoznawalne atrybuty – melonik, laseczkę, wąsik i specyficzny chód<sup>64</sup>. Podążał raczej za międzynarodową refleksją, dla której charakterystyczne było wplatanie tej uwielbianej postaci w bliskie polskim interpretatorom wizje sztuki i świata.



## Bibliografia

- Banaszkiewicz, Władysław. „Pola Negri: Początki kariery i legendy”. *Kwartalnik Filmowy* 10, nr 1 (1960): 37–80.
- Groński, Ryszard Marek. *Kabaret Hemara*. Warszawa: Polskie Towarzystwo Wydawców Książek, 1989.
- Krukowski, Kazimierz. *Moja Warszawka*. Wydanie 2. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958.
- Mościcki, Tomasz. *Teatr Qui Pro Quo: Kochana stara buda*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 2008.
- Robinson, David. *Chaplin: Jego życie i sztuka*. Tłumaczenie Wanda Wertenstein. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1995.
- Sempoliński, Ludwik. *Wielcy artyści małych scen*. Warszawa: Czytelnik, 1968.
- Sowińska, Iwona. „Złoty wiek burleski”. W: *Historia kina*. Tom 1. *Kino nieme*, redakcja Tadeusz Lubelski et al. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2009.
- Strożek, Przemysław. „Chapliniada w kręgach lewicy literackiej i artystycznej lat 20.”. *Kwartalnik Filmowy* 37, nr 89–90 (2015): 288–305. <https://doi.org/10.36744/kf.2341>.

<sup>63</sup> Zob. Strożek, „Chapliniada”, 301–302.

<sup>64</sup> Na przeciwnym biegunie chaplinowskich wyobrażeń w międzywojennej Polsce lokują się poświęcone mu komiksy, które czynią z niego sowizdrzała, wyróżniającego się z bogatej galerii podobnych typów przede wszystkim kostiumem i atrybutami. Zob. Wojciech Świdziński, „Komiksy i komiksy: Drugie życie gwiazd kina międzywojennego”, *Kwartalnik Filmowy* 46, nr 125 (2024): 160–165. <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/kf/article/view/1877/1881>.

Świdziński, Wojciech. *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918–1929 na przykładzie Warszawy*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2015.

Świdziński, Wojciech. „Komici i komiksy: Drugie życie gwiazd kina międzywojennego”. *Kwartalnik Filmowy* 46, nr 125 (2024): 158–179. <https://doi.org/10.36744/kf.1877>.

Włast, Andrzej. *Dziesiąta Muza (Impresje): Felietony filmowe z lat 1923–1924*, redakcja Wojciech Świdziński. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2017.

Włast, Andrzej. *Estrada: Utwory Andrzeja Własta*. Warszawa: B. Rudziński, 1921.

### WOJCIECH ŚWIDZIŃSKI

dr nauk humanistycznych, teatrolog i filmoznawca. Adiunkt w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Od 2024 dziekan kierunku Wiedza o Teatrze. Członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Artykuły naukowe i popularnonaukowe publikował między innymi w *Kwartalniku Filmowym*, *Ekranach*, *Pleografie* i *Stolicy*.