

UNIwersytet warszawski  
Wydział polonistyki

Robert Birkholc

Nr albumu: 263311

CHARLIE CHAPLIN JAKO FIGURA  
NOWOCZESNOŚCI W RECEPCJI  
POLSKICH PISARZY DWUDZIESTOLECIA  
MIĘDZYWOJENNEGO

Praca magisterska  
na kierunku filologia polska  
w zakresie literaturoznawstwa

Praca wykonana pod kierunkiem  
prof. dr. hab. Mieczysława Dąbrowskiego  
Instytut Literatury Polskiej

Warszawa, maj 2012.

*Oświadczenie kierującego pracą*

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

*Oświadczenie autora pracy*

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora pracy

### **Streszczenie**

Niniejsza praca analizuje fenomen popularności Charliego Chaplina wśród polskich pisarzy okresu międzywojennego. Pierwszy rozdział poświęcony został charakterystyce dwudziestolecia jako okresu, w którym wykształca się nowoczesny model funkcjonowania kultury, mieszający sztukę niską i wysoką. Rozdział drugi skupia się na recepcji postaci komika przez awangardzistów, dostrzegających w niej symbol tego, co nowe. Bardziej tradycyjne ujęcia Chaplina, przedstawiające go jako melancholijnego błazna, są przedmiotem analizy w rozdziale trzecim.

### **Słowa kluczowe**

Charlie Chaplin, modernizm wernakularny, nowoczesność, awangarda, futurizm, automatyzm, błazen, melancholia.

### **Dziedzina pracy**

0900 filologia polska

### **Tytuł pracy w języku angielskim**

Charlie Chaplin as a figure of modernity in the reception of polish writers of the interwar period.

## SPIS TREŚCI:

Wstęp.....	5
1. Polski modernizm wernakularny.....	10
1.1. Redefinicje modernizmu.....	10
1.2. Chaplin w polskiej literaturze – typy odniesień.....	20
1.2.1. Chaplin jako ikon.....	23
1.2.2. Chaplin jako ikona.....	25
1.3. Nowoczesność po polsku.....	32
1.3.1. Miejska dystrakcja.....	34
1.3.2. Chaplin wieszcz, czyli romantyk w dobie reprodukcji... 38	
2. Charlie Chaplin w recepcji polskich awangardzistów.....	47
2.1. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości.....	47
2.2. Automatyzm i dezautomatyzacja.....	55
2.3. Futurystyczne błazeństwo i komunistyczne kapłaństwo.....	67
3. Łzy Pierrota – tradycyjne ujęcia Chaplina w literaturze międzywojnia.....	93
Zakończenie.....	110
Bibliografia.....	116

## WSTĘP

Przeoglądając wydane przez Bibliotekę Narodową zbiory poezji międzywojennej, można co jakiś czas natknąć się na przypisy objaśniające, kim był Charlie Chaplin. Informacje te są oczywiście zbyteczne ze względu na wciąż żywą pamięć o komiku<sup>1</sup>. Zastanawia jednak ich częstotliwość, świadcząca o wielokrotnym sięganiu po tę postać przez polskich poetów. Chaplin był niezwykle popularny w dwudziestoleciu zarówno wśród pisarzy, jak i wśród publiczności. Zgromadzony materiał pozwala ustalić, że aktor pojawiał się wówczas w poezji (futurystycznej, skamandryckiej, żydowskiej), powieści popularnej i awangardowej, kolażach, reklamie, radiu i piosence kabaretowej. Kino twórcy *Gorączki złota* było analizowane na łamach czasopism i w poważnych rozprawach naukowych. Legenda Chaplina docierała nawet do ludzi nie mających nigdy możliwości zobaczenia żadnego filmu. Tadeusz Konwicki wspomina o swoim dzieciństwie w Wilnie lat trzydziestych:

Potrafiłem godzinami udawać Chaplina. Chodziłem nienaturalnie szybko tym koślawym kroczkiem przypominającym ruchy drobiu, zonglowałem wymyśloną laseczką bambusową, podciągałem za obszerne spodnie. Einstein i Chaplin to były optymistyczne symbole sukcesu życiowego.

Kochaliśmy Einsteina i Chaplina nie znając pojęcia teorii względności i nie widząc ani jednego filmu amerykańskiego komika. Tak sława rodzi sławę.<sup>2</sup>

Już powyższy cytat świadczy o tym, że Charlie Chaplin stanowił w owym czasie pewien fenomen kulturowy, którego znaczenie wykraczało poza ramy konkretnej postaci aktora czy bohatera filmowego.

Celem niniejszej pracy jest próba wszechstronnej analizy tego zjawiska: nie tylko interpretacja poszczególnych użyczeń figury komika, lecz także odniesienie ich do

---

1 Chaplin zajął pierwsze miejsce w rankingu najwybitniejszych aktorów zagranicznych, przeprowadzonym przez tygodnik „Polityka” w 1999 roku.

2 Tadeusz Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 1976, s.335-336.

kontekstu polskiej nowoczesności. Jakie problemy uosabiał dla ówczesnych pisarzy Chaplin? Czy jego postać znajdowała jakieś ekwiwalenty na gruncie literatury? Z kim była porównywana? Które cechy Charliego dostrzegano, a które pomijano? Kogo najbardziej fascynował i dlaczego? Odpowiedzi na te pytania pozwolą nie tyle wyczerpująco wyjaśnić geniusz komika, ile rzucić nowe światło na obraz polskiej kultury tamtych lat.

Obecność Chaplina w literaturze międzywojennej wydaje się być zjawiskiem zbadanym dotychczas niewystarczająco. Powstały dotąd tylko dwie krótkie prace odnoszące się w sposób mniej lub bardziej ścisły do tego tematu. Rafał Koschany opublikował w 2002 roku w „Kwartalniku filmowym” tekst *Chaplin jako Charlie. Od figury kina do figury poetyckiej*. Autor nie tyle bada wizerunek komika w poezji, ile daje pewne wskazówki, jak można to robić. Główną wartość artykułu stanowi jednak wykaz polskich wierszy (obejmujący także okres PRL-u), poświęconych w całości Chaplinowi. W niniejszej pracy wykorzystuję tę listę, choć uzupełniam ją o utwory przeoczone przez badacza. Aleksander Wójtowicz w tekście *Charlie w Inkipo* („Kwartalnik filmowy” nr 70, 2011), zajął się z kolei awangardową recepcją Chaplina. Wójtowicz skupia się głównie na wczesnej fazie fascynacji komikiem jako anarchistą, ale zwraca uwagę także na inne ujęcia. Wyżej wymienione artykuły zawierają wiele interesujących spostrzeżeń, jednak wydaje się, że nie wyczerpują one tematu (biorąc pod uwagę rozmiar szkiców, trudno zresztą żeby tak było: pierwszy ma 6 stron, drugi 9). W dalszym ciągu nie uwzględniono nigdzie całości tekstów, w których pojawia się Chaplin, nie zinterpretowano konkretnych utworów poświęconych tej postaci (jako że nie należą one do wybitnych dzieł, to nie doczekały się analiz także w innych publikacjach) i nie wyciągnięto z tego zjawiska satysfakcjonujących wniosków. Chciałbym wypełnić tę potrójną lukę: zgromadzić jak najwięcej materiału, w którym występuje komik (aspekt „pozytywistyczny” mojej pracy), zanalizować i zinterpretować poszczególne ujęcia (aspekt analityczny) i zbadać uwarunkowania kulturowe tego fenomenu (aspekt kulturowy).

Moim zamierzeniem jest udowodnić, że Chaplin niczym soczewka skupiał w sobie

rozmaitości sprzeczności rzeczywistości dwudziestolecia. Lata międzywojenne stanowią w Polsce okres doniosłych przeobrażeń społeczno-polityczno-cywilizacyjnych i czas kształtowania się nowego rodzaju demokratycznej kultury miejskiej. W sposób niezwykle intensywny dają się wtedy odczuć zalety i wady modernizacji. Doznania te znajdują swój wyraz w wielu artystycznych trendach, różnie ustosunkowujących się do przemian. Chaplin, będąc nosicielem przeciwstawnych cech, uosabia ambiwalencję nowoczesności i służy zarówno jej piewcom, jak i krytykom. Nie przypadkiem artyści wybierają bohatera kultury masowej na przewodnika po nowej rzeczywistości. Koncentrując się na zainteresowaniu poważnych twórców gwiazdą burleski, chciałbym udowodnić, że w okresie międzywojennym wytwarza się w Polsce nowy model kultury, zacierający stopniowo granice między obiegiem wysokim a niskim<sup>3</sup>. Wizerunek Chaplina obecny był wówczas nie tylko w ambitnych utworach literackich, lecz pojawiał się także na ulicach miast (kukły aktora ustawiane przed kinami), w reklamach, czasopismach i eksperymentach plastycznych. Tak wszechstronne wykorzystanie ikony aktora świadczy o nowych warunkach dystrybucji i odbioru sztuki. Analizując recepcję Chaplina, trzeba pamiętać, że jego postać odbierana była na tle określonego kontekstu kulturowego. W pierwszym rozdziale skupię się na opisie polskiego modernizmu wernakularnego oraz związkach literatury wysokiej z zyskującą wtedy coraz większe znaczenie kulturą masową.

W rozdziale drugim zajmę się awangardowymi interpretacjami postaci komika. Futuryści otaczali Chaplina kulmem, poświęcając mu zarówno utwory artystyczne, jak i rozprawy teoretyczne. O przyczynach tej fascynacji mogło zdecydować wiele czynników, takich jak ludyczność burleski i typ humoru, polegający na ośmieszaniu automatyzmów ludzkiego myślenia. Obydwa te elementy współgrają z awangardowymi postulatami walki z elitarnością sztuki i konwencjonalnością postrzegania. Chciałbym wskazać na pewne analogie między ewolucją futuryzmu a przemianami twórczości samego Chaplina. W obu wypadkach zaobserwować można coraz częstsze podejmowanie tematyki społecznej, co ma swój związek z burzliwą

---

<sup>3</sup> Trzeba oczywiście pamiętać, że pełne rozwinięcie tego modelu zostanie w Polsce odwleczone o kilkadziesiąt lat wskutek drugiej wojny światowej i polityki kulturalnej PRL-u.

historią międzywojnia. Wreszcie, zanalizuję konkretne utwory: m.in. recenzje Anatola Sterna i Aleksandra Wata, *Bezrobotnego Lucyfera* Wata, *S.O.S.* Jalu Kurka. Wyjdę poza okres dwudziestolecia, omawiając także dwa późniejsze wiersze Sterna z lat pięćdziesiątych, trafnie podsumowujące futurystyczne zainteresowania aktorem. Rozdział trzeci poświęcony zostanie bardziej tradycyjnym ujęciom Chaplina jako smutnego błazna. Figurę taką dostrzec można w tekstach Skamandrytów, opartej na *Cyrku* powieści Leo Belmonta oraz w literaturze popularnej.

Jako że teksty, w których pojawia się Chaplin nie zawsze będą przeze mnie przywoływane w porządku chronologicznym, postanowiłem dla przejrzystości przedstawić listę najważniejszych z nich:

- 1924, Anatol Stern, *Tajemnica Charliego Chaplina* (artykuł);
- 1924, Aleksander Wat, *Charlie Chaplin* (artykuł);
- 1924, Aleksander Wat, *Bosel, Chaplin, Dempsey, Edison i M-elle Mimi* (artykuł);
- 1926, Antoni Słonimski, recenzja *Gorączki złota*;
- 1927, Aleksander Wat, *Bezrobotny Lucyfer* (opowiadanie);
- 1927, Jalu Kurek, *S.O.S.* (powieść);
- 1928, Artur Lauterbach, *Ballada o butach Charliego Chaplina* (wiersz);
- 1928, Anatol Stern, *Charlie Chaplin i ja* (artykuł);
- 1928, Leo Belmont, *Człowiek, z którego świat się śmieje* (powieść);
- 1929, Kazimierz Wierzyński, *Film* (wiersz);
- 1930, Lucjan Faleński, *Charlie Chaplin* (wiersz);
- 1931, Kazimierz Wierzyński, *Charlie Chaplin widziany oczami Kazimierza Wierzyńskiego* (wywiad);
- 1931, Antoni Słonimski, recenzja *Świąteł wielkiego miasta*;
- 1934, Józef Mayen, *Najszczęśliwszy człowiek na świecie* (słuchowisko radiowe);



- 1936, Antoni Słonimski, recenzja *Dzisiejszych czasów*;
- 1939, Marian Hemar, *Ten wąsik* (wiersz);
- 1954, Anatol Stern, *Charlie Chaplin* (wiersz);
- 1954, Anatol Stern, *Ballada o kłownie* (wiersz)

*Bez niepotrzebnej prezentacji*

*Wiadomo zaraz: tak to ja.*

(Chaplin o sobie w kabaretowej

piosence Mariana Hemara *Ten wąsik* )

## 1. Polski modernizm wernakularny.

### 1.1. Redefinicje modernizmu.

Kategorie „nowoczesności”, „modernizmu” i „postmodernizmu” należą do podstawowych zagadnień współczesnej humanistyki. Próby stworzenia syntezy doświadczenia kulturowego, społecznego, cywilizacyjnego i epistemologicznego minionego wieku, zawierają w sobie wiele zagrożeń. Ukształtowanie pewnej całości z wieloskładnikowej rzeczywistości zawsze jest pewnym wyborem, dlatego w zależności od szkoły badawczej terminy te mają nieco inny zakres i charakterystykę. Niedogodność z tym związana polega na konieczności każdorazowego ich precyzowania w pracach naukowych. Samo odniesienie się do istniejących definicji czasem jednak nie wystarcza i niezbędna staje się ich rewizja. Odkrycie pominiętych przez poprzedników sfer doświadczenia może zakwestionować zaprojektowaną wcześniej całość lub uzupełnić ją o nowe elementy. Takie są właśnie cele opisu „modernizmu wernakularnego” na gruncie polskim. To zapożyczone od amerykańskich teoretyków pojęcie otwiera perspektywy na słabiej dotychczas zbadane aspekty dwudziestolecia. Pozwala ono również na przedstawienie kontekstu niezbędnego dla zrozumienia międzywojennej recepcji Chaplina.

Za szeregiem uczonych<sup>4</sup> przyjmuje się tutaj, że nowoczesność, jako pewien typ doświadczenia, jest skutkiem gwałtownego rozwoju cywilizacyjnego, mającego swe

---

4 Por. m.in. Hans Robert Jauss, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, przeł. Piotr Bukowski; Richard Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. Paweł Wawrzyszko, [oba teksty w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1998, s. 21-59 i 71-155; Odo Marquard, *Człowiek oskarżony i uwolniony od odpowiedzialności w filozofii XVIII stulecia*, [w:] *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 39-67.

korzenie w Oświeceniu, a u progu XX wieku wchodzącego w fazę kulminacyjną. Pod wpływem rozwoju nauk i kryzysu religijnego, człowiek przyjął rolę świadomego konstruktora kształtu świata, w związku z czym zwiększyło się poczucie jego odpowiedzialności za rzeczywistość i innych ludzi<sup>5</sup>. Ryszard Nycz oddziela „doświadczenie nowoczesności” od „doświadczeniowej nowoczesności” i „doświadczenia nowoczesnego”<sup>6</sup>. Pierwszy termin wiąże się właśnie z poświeceniowym racjonalizmem. Mniej więcej od XVIII wieku panujący dyskurs oparty jest na ideach rozumu i postępu. Ciało zostaje podporządkowane myśli, a indywidualność – społeczeństwu. „Doświadczeniowa nowoczesność” oznacza postawę niejako opozycyjną, wywodzącą się jeszcze z renesansu, a dającą prymat nie rozumowi, lecz empirii. „Doświadczenie nowoczesne” to jednostkowy odbiór zaawansowanej cywilizacyjnie rzeczywistości. Nycz podkreśla rozbieżność między technologicznym rozwojem a poczuciem spełnienia jednostki. Wiąże się z tym następne pojęcie konieczne do zdefiniowania: modernizm. Według Zygmunta Baumana jest to nurt myślowy będący samokrytyczną refleksją nowoczesności<sup>7</sup>. Nieco pełniej kategorię tę scharakteryzował Richard Sheppard. Badając modernizm na płaszczyźnie literatury i filozofii, badacz określa go jako wielość odpowiedzi na nowoczesne doświadczenie. Jego źródła tkwią w głębokich przemianach cywilizacyjnych, naukowych i filozoficznych, które zaszły na początku XX wieku. Rozpiętość modernistycznych odpowiedzi jest ogromna i waha się od estetyzmu i mistycyzmu aż po futurystyczną modernolatrię i dadaistyczną anarchię. Co istotne, krytycyzm modernizmu wobec technologicznych przemian nie jest w tym ujęciu obligatoryjny. Taki zakres pojęcia pozwala włączyć do niego zjawiska nie sprowadzające się do jednoznacznej niechęci wobec wytworów nowoczesności.

Kolejna istotna kwestia dotyczy wartościowania. Modernizm utożsamia się

---

5 Por. Zygmunt Bauman: *nowoczesność to ład jako zadanie*. Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995, s.15.

6 Ryszard Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu. Uwagi na wstępie*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. Ryszard Nycz, Anna Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s.9-11.

7 Por. Z. Bauman: *Oczami modernizmu nowoczesność przyjrzała się sobie bacznie, usiłując dopracować się tej jasności spojrzenia i samoświadomości, które nieco później miały ujawnić niemożliwość realizacji jej programu*. Z. Bauman, op.cit., s.15.

zazwyczaj z pewnym kanonem dzieł. Często przeciwstawia się awangardę kiczowi lub sztukę wysoką – niskiej. Zastosowanie tych opozycji do opisu kultury dwudziestego wieku często okazuje się jednak niewystarczające. Nowoczesność – poprzez dyktat praw rynku, odbiorcę nowego typu, nieznane wcześniej formy przekazu – przynosi bowiem na początku XX wieku radykalne zmiany w samym modelu funkcjonowania sztuki. Stosunek modernistów międzywojennych do kultury masowej jest zróżnicowany. O ile niektórzy artyści usiłują od niej stronić, chroniąc się na terenie autonomicznej sztuki, o tyle inni (i jest to sytuacja znacznie częstsza) wchodzą z nią w rozmaite kontakty. Istnieje wielu autorów „dwuręcznych”, dzielących twórczość na „wybitne dzieła” i „chałtury” pisane dla pieniędzy. Tego typu rozdzielenia często jednak prowadzą do przenikania się poziomów i stopniowego zacierania granic między różnymi rodzajami pisarstwa. Zresztą nie tylko konieczność, lecz w dużym stopniu także fascynacja skłania modernistów do sięgania po tematy popularne. Szczególnie widać to przed II wojną światową, kiedy w kulturze masowej upatruje się jeszcze demokratycznych i ludycznych wartości. Twórcy tamtego okresu są, rzecz jasna, świadomi także wad rodzącego się wówczas „przemysłu kulturalnego”. Awangardziści używają kultury masowej na swoich zasadach, obnażają jej stereotypowość i kiczowatość – nie jest to jednak stosunek wyłącznie krytyczny. Nowe formy rozrywki wydają się bowiem zawierać coś, co więcej mówiło dadaistom i futurystom o nowoczesności niż tradycyjna sztuka<sup>8</sup>. Podobne doświadczenia cywilizacyjne odbijały się w różnych obiegach i powodowały ich przemieszanie. Dlatego warto badać także niziny kultury i wyjść poza kanon wybitnych dzieł.

Zadania takiego podjął się Miriam Bratu Hansen, który ukuł pojęcie „modernizm wernakularny”. Amerykański badacz polemizuje ze stereotypowym spojrzeniem na modernizm, utożsamiając go z jego wysoką postacią z lat pięćdziesiątych. Przymiotnik „wernakularny” oznacza tyle, co „swojski”, „popularny”, pozbawiony

---

<sup>8</sup> Bliskie awangardzistom byłoby chyba formułowane w latach sześćdziesiątych stanowisko Umberto Eco: *To wszystko nie wyklucza surowej oceny, potępienia, postawy rygorystycznej, ich odniesieniem musi być jednak nowy model człowieka, a nie nostalgiczne odwoływanie się do starego*. Umberto Eco, *Apokaliptycy i dostosowani*, przeł. Piotr Salwa, Warszawa 2010, s.64.

jest jednak pejoratywnego nacechowania swych synonimów:

Modernizm obejmuje tutaj pełen zakres praktyk kulturowych i artystycznych, które dokumentują, poddają refleksji oraz odpowiadają na proces modernizacji i doświadczenia nowoczesności – włączając paradygmatyczne przemiany warunków, w jakich sztuka była produkowana, rozpowszechniana i konsumowana.<sup>9</sup>

W amerykańskich (ale przecież nie tylko) definicjach modernizmu przyjęło się ignorować anarchistyczne i ludyczne aspekty europejskich awangard, dadaizmu, futuryzmu i surrealizmu. Nie dostrzeżono związków tych nurtów z kulturą popularną, *fascynacji kinem niskogatunkowym, Musidorą, Fantomasem, slapstickiem, uliczną reklamą świetlną, magazynami ilustrowanymi, komiksem, jazzem, rewią, café-chantant, cyrkiem i wodewilem*.<sup>10</sup> W kontekście zafascynowania Chaplinem konieczna jest rewizja przekonania o odgradzaniu się sztuki wysokiej od niskiej w latach przedwojennych i refleksja nad znaczeniem kultury popularnej dla modernizmu.

Na niejednoznaczność w ocenie „przemysłu kulturalnego” zwracał uwagę już w latach dwudziestych Siegfried Kracauer<sup>11</sup>, badając wpływ kina hollywoodzkiego na masy. Mimo że producenci (cyniczni kapitaliści) przedstawiali świat całkowicie fałszywy i zmyślony, to zmuszeni byli uwzględniać pragnienia widowni i iść na coraz większe ustępstwa wobec niej. Nie w sferze tematyki leży jednak główna wartość kina, lecz raczej w jego estetyce i zmysłowości. Miriam Bratu Hansen zwraca uwagę na rolę pośredniczącą filmu między widzem a dynamiczną rzeczywistością, do której nie przywykł jego aparat percepcyjny:

Innymi słowy gatunkowy tekst, taki jak np. komedia slapstickowa, odzwierciedla antynomie nowoczesności zarówno na poziomie tematycznym (fizyczna ekspresja obaw związanych ze zmianą

9 Miriam Bratu Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego*, tłum. Łukasz Biskupski, Monika Murawska, Michał Pabiś, Justyna Stępień, Tomasz Sukiennik, Natalia Żurowska, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. Tomasz Majewski, Warszawa 2009, s.237.

10 Tomasz Majewski, *Modernizmy i ich losy*, [w:] *Rekonfiguracje...*, op.cit., s.15.

11 Samo pojęcie „przemysłu kulturalnego” jest jednak późniejsze. Po raz pierwszy zostało użyte dopiero w napisanej w 1944 roku *Dialektyce Oświecenia* Adorna i Horkheimera.

ról płciowych, nowymi formami seksualności oraz intymności – w postaci przebieranek), jak i na poziomie zmysłowym (gagi w postaci „orgii destrukcji”, „kolizji ludzi i rzeczy”).<sup>12</sup>

Hansen zauważa, że mimo kapitalistycznych uwarunkowań rządzących kinematografią, film był w stanie przekazać w swej formie coś w rodzaju anarchistycznego naddatku, będącego przeciwwagą dla uporządkowanych stosunków społecznych. Ponadto, widz oswajał się z wielością punktów widzenia i nowymi trybami percepcji. Rolę mediacyjną pełniły również inne formy kultury popularnej. Nowoczesna przestrzeń uaktywniała wszystkie niemal zmysły człowieka, dlatego badając modernizm, nie można ograniczać go jedynie do sfery dyskursywnej. Przeobrażenia przestrzeni miejskiej uzyskały kulminacyjny punkt na początku dwudziestego wieku. Ben Singer, badając codzienność przeciętnego Amerykanina z 1900 roku, zwraca uwagę na jego ambiwalentny stosunek do przemian<sup>13</sup>. Z jednej strony jest to strach i przerażenie wielkomięskimi ulicami, pędzącymi tramwajami i samochodami. Powstające wówczas pierwsze tabloidy pełne są budzących grozę opowieści o wypadkach drogowych. Z podobnego technologicznego lęku zrodzą się zresztą dużo późniejsze filmy Chaplina. Ich zbanalizowaną już ikoną są sceny z *Dzisiejszych czasów*, w których bohater zaplątuje się w tryby maszyny. Jednocześnie jednak, jak pisze Singer, kultura popularna, nadając groźnej rzeczywistości formułę sensacji, przekształca ją w rodzaj pożądanej „s(t)ymulacji”<sup>14</sup>. Obawy, głównie dzięki różnym formom rozrywki, przechodzą w fascynację dynamiką nowej przestrzeni życiowej. Przed wynalezieniem kina znajdują swoje ujście w wodewilu. Zmienia się wówczas model widowiska quasi-teatralnego dla ludu. O ile wcześniej przedstawienia opierały się na tradycyjnych typach postaci, patosie i moralizatorstwie, o tyle pod koniec XIX wieku coraz większą rolę zaczynają odgrywać karkołomne popisy kaskaderskie i szybka akcja obfita w katastrofy:

---

12 Ibidem, s.37.

13 Ben Singer, „Sensacyjność” i świat wielkomięskiej nowoczesności, tłum. Łukasz Biskupski, Wiktor Marzec, Jędrzej Słodkowski, Agata Zysiak, [w:] *Rekonfiguracje...*, op.cit., s.143-187.

14 Tomasz Majewski, *Modernizmy...*, op.cit., s. 42.

Wodewil, który również urósł do jednej z bardziej popularnych rozrywek lat 90 XIX wieku, ze swym eklektycznym pejzażem pokazów kaskaderskich, slapsticku, numerów wokalnoltematycznych, tresowanych psów, kobiet zapaśników i tym podobnych, odzwierciedla nową tendencję do krótkich, mocnych, zajmujących zmysły atrakcji. Pstrokate przedstawienia burleskowe, „muzea za trzy grosze”, mieszczące przeróżne kurioza, pokazy osobliwości, a także czasami krótkie „melodramaty awanturnicze” (*blood-and-thunder-dramas*) zyskiwały (...) na popularności.<sup>15</sup>

W tym samym czasie (choć w innej, angielskiej scenerii) zaczął występować w teatrzykach rewiowych kilkuletni Charles Chaplin, pochodzący z rodziny pracującej w rozrywkowej branży. W filmach artysty mamy do czynienia z całym katalogiem motywów związanych z lękami przed nowoczesnością i fascynacjami nią. Mimo że w twórczości reżysera coraz częściej zaczyna dochodzić do głosu krytyczny sprzeciw wobec współczesnego kształtu świata, to nie można przecież zignorować pierwszego etapu jego filmografii: zwariowanych burlesek z lat 1914-1916. To one zresztą wysuwały się czasem na pierwsze miejsce w hierarchii awangardzistów. Z początku cenione były nie tyle ze względu na humanistyczny przekaz (którego w owym okresie były jeszcze pozbawione), ile na sensoryczno-motoryczny aspekt. Filmy Chaplina są znakomitym przykładem rozwijającego się w XX wieku typu kultury. Ścieżki jego kariery wiodą od ludowych widowisk, poprzez dość jeszcze prymitywne farsy, aż po pełnometrażowe arcydzieła. Jest to droga niezwykle dlatego, że reżyser nigdy nie wyrzekł się swych jarmarcznych korzeni i korzystał z nich w całym swym dorobku. Jego kino jest najlepszym chyba dowodem na niemożliwość konsekwentnego podziału sztuki na niską i wysoką. Twórczość komika była obiektem kultu wielkich modernistów, mimo że trudno powiązać ją z definicyjnymi cechami *high modernism*: kryzysem reprezentacji, utrudnianiem odbioru i szukaniem autonomicznego pola sztuki. Zainteresowanie tą postacią stanie się jednak zrozumiałe, gdy rozszerzy się pojęcie modernizmu na całość doświadczenia kulturowego. Analiza taka ukazuje wspólne źródło sztuki niskiej i wysokiej. Różne

---

15 Ben Singer, op.cit., s.174.

obiegi w odmienny sposób starają się dać wyraz nowoczesności, ich rozwiązania częstokrotnie się jednak krzyżują. Zarówno teoretycy, jak i artyści tamtych czasów czują intuicyjnie, że klucz do tej nowej rzeczywistości posiadał słynny komik.

Jako pierwsi zaczęli się nim zachwycać francuscy awangardiści: Louis Aragon, Paul Éluard, Pierre Reverdy, André Breton i Jean Cocteau. Co ciekawe, miało to miejsce już pod koniec I wojny światowej, w okresie kiedy aktor nie wystąpił jeszcze w żadnym pełnometrażowym filmie. Aragon poświęcił mu wówczas wiersz pt. *Charlot mystique*. Bardzo szybko fascynacje te podjęli niemieccy dadaiści, znający zresztą początkowo Chaplina jedynie „ze słyszenia”, od swych paryskich kolegów. Tristan Tzara wielokrotnie przedstawiał aktora jako członka swojego ruchu. Gwiazdor *Brzdąca* zaznacza swój ślad również w amerykańskiej poezji modernistycznej (*Chaplinesque* Harta Crane'a), surrealizmie (utwór Yvana Golla), kubizmie (kompozycje Fernanda Légera), czeskim poetyzmie (grupa Devětsil uznaje go za swojego patrona). Chaplin wpływa bardzo silnie także na rosyjską awangardę i teorię filmową. Siergiej Eisenstein przedstawia w latach dwudziestych koncepcję „kina atrakcji”, oddziałującego na widza mocnymi efektami, ruchem, dynamiczną zmianą kadrów i uwypuklającego cielesną stronę człowieka. Eisenstein jako inspiracje podaje cyrk, Grand Guignol oraz „mechanikę ruchu Chaplina”<sup>16</sup>. Wsiewołod Meyerhold, rosyjski reżyser eksperymentalnego teatru, porównuje twórczość obydwu artystów, łącząc ich także z własnym pojęciem „biomechaniki”. Zdaniem Meyerholda stworzyli oni filmy pod wieloma względami podobne, choć różniące się odmiennym rozłożeniem akcentów. O ile u Chaplina dominuje śmiech i żal, a zgroza pozostaje w cieniu, o tyle u Eisensteina mamy do czynienia z sytuacją odwrotną<sup>17</sup>. Mimo różnych celów przyświecających artystom, analogie pojawiają się na poziomie samego zainteresowania ruchem, ciałem, dynamiką, sensoryczną percepcją. Mniej ważne w tym kontekście jest, że Chaplin usiłuje wzruszyć i rozśmieszyć widza, a Eisenstein przekonać go do zajęcia określonej pozycji

---

16 Tomasz Majewski, *Modernizmy...*, op.cit., s.44.

17 Wsiewołod Meyerhold, *Chaplin i chaplinizm*, przeł. Tadeusz Szczepański, [w:] *Cudowny kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wybór, przekłady i opracowanie Tadeusz Szczepański i Bogusław Żyłko, Gdańsk 2001, s.197-198.



politycznej. Miejscem wspólnym jest zbliżone wyczucie potrzeb odbiorcy. Odbiorcy innego niż w XIX wieku, nie zainteresowanego intelektualną analizą i przyzwyczajonego do chwilowego odbierania bodźców. W Polsce zajmuje się Chaplinem już pierwszy nasz teoretyk filmowy, Karol Irzykowski, kładąc nacisk właśnie na dynamikę jego burlesek. Rzecz jasna, popularność Charliego nie ogranicza się jedynie do grona awangardzistów i intelektualistów. Zdobywszy ogromny sukces wśród publiczności na całym świecie, staje się on przede wszystkim częścią kultury masowej.

Wspólne podłoże nowoczesnego doświadczenia decyduje o interferencjach kultury popularnej, awangardy i modernizmu. Przenikania te wskazują także na istnienie pomostu między sztuką lat dwudziestych a postmodernizmem. Nie można oczywiście wyciągać z tego pochopnych wniosków i utożsamić ze sobą te dwa rodzaje doświadczenia. Drugie zjawisko ugruntowane jest w dużym stopniu na konsekwencjach Holocaustu, innych stosunkach społeczno-ekonomicznych i odejściu od narracji emancypacyjnych<sup>18</sup>. Bezpośrednim spadkobiercą przedwojennych prądów wydaje się być neoawangarda, a nie postmodernizm. Dodać też należy, że i kultura popularna przybiera później nieco inny kształt: mniej ludyczny i spontaniczny, a bardziej mieszczański i zhomogenizowany. Niemniej jednak warto analizować wyraźne miejsca wspólne obydwu okresów. Andreas Huyssen zauważa na przykład, że amerykański postmodernizm lat sześćdziesiątych inspirował się w dużej mierze międzywojennymi awangardami<sup>19</sup>. Nie przypadkiem też pokolenie młodych gniewnych beatników za jednego ze swych patronów uznało...Charliego Chaplina.

\*\*\*

Sprawa komplikuje się przy próbie stworzenia modernistycznego kanonu literatury polskiej. Dawna definicja, wiążąca go z początkową fazą Młodej Polski, okazuje się anachroniczna wobec zyskującego coraz większe wpływy na Zachodzie pojęcia

---

18 Mieczysław Dąbrowski, *Modernizm, awangarda, postmodernizm – projekt całości*, [w:] idem, *Komparatystyka dyskursu / Dyskurs komparatystyki*, Warszawa 2009, s. 153 – 188.

19 Andreas Huyssen, *Nad mapą postmodernizmu*, tłum. Janusz Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. Ryszarda Nycza, Kraków 1998, s.475-476.

postmodernizmu. Próbę retrospektywnego spojrzenia na literaturę przez pryzmat nowoczesności podjął jako jeden z pierwszych Ryszard Nycz. Za forpocztę tzw. „literackiej formacji modernistycznej”, uznaje on twórczość Wacława Berenta, Stanisława Brzozowskiego, Karola Irzykowskiego i Bolesława Leśmiana. Uczony odnajduje w polskich dziełach motywy konstytutywne dla modernizmu europejskiego: kryzys reprezentacji, autonomizację sztuki, eksperymentatorstwo językowe, itd. Elementy te ulegają pełnemu rozwinięciu dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym, w dziełach Stanisława Witkiewicza, Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Takie przedstawienie polskiego modernizmu, choć posiada ogromne znaczenie dla badań naukowych, wydaje się jednak być trochę za wąskie. Skupia się ono bowiem głównie na trudnych arcydziełach literatury. Perspektywa ta ułatwia późniejsze przeciwstawienie modernizmowi postmodernizmu jako nurtu dowartościowującego niższe obiegi kultury i rezygnującego z autonomii sztuki. W rzeczywistości jednak ta opozycja nie jest chyba aż tak kategoryczna. Twórcy okresu międzywojennego są świadomi istnienia kultury masowej i chętnie z niej korzystają. Ryszard Nycz uważa, że obiegi niski i wysoki nie mieszają się jeszcze wówczas, lecz istnieją obok siebie. Uczony widzi całość przedwojennej literatury polskiej przez pryzmat dwóch opozycji: elitarnego:popularnego i autonomicznego:zaangażowanego. Pisarze modernistyczni obierają zawsze któryś z czterech modeli pisarstwa:

- elitarny i autonomiczny (literatura trudna w odbiorze i odgradzona od praktyki życiowej, skoncentrowana na samej sobie): np. Leśmian, Witkiewicz, Schulz;
- elitarny i zaangażowany (literatura trudna w odbiorze i zaangażowana społecznie, także poprzez utopijne eksperymentatorstwo dążące do przemiany świadomości odbiorców): np. I i II awangarda;
- zaangażowany i popularny (literatura zaangażowana społecznie i względnie przystępna): tu Nycz zalicza prozę awangardzistów;
- autonomiczny i popularny (literatura skupiona na sobie samej i łatwa w

odbiorze): np. poezja Skamandrytów i powieść popularna<sup>20</sup>.

Autor za wyznacznik modernizmu uznaje tendencję do ekskluzji, postmodernizmu zaś – do inkluzji. Ekskluzywność polega na wyłączeniu się sztuki z życia lub na poczuciu specjalnej misji względem rzeczywistości. Inkluzywność natomiast to włączanie do utworów elementów innych dziedzin, koniec mrzonek o autonomii i krytycznym potencjale literatury. Rozróżnienia Nycza wydają się jednak być miejscami zbyt ściśle i nie obejmują całości zjawisk. Zarówno modernizm, jak i postmodernizm są tworcami na tyle złożonymi, że zamiast odkrywania ich esencji, bezpieczniej mówić chyba o pewnych aspektach, miejscach wspólnych i różnicach<sup>21</sup>. Trudno do końca zaakceptować ustalenia autora dotyczące pozycji obiegu niskiego i wysokiego w nowoczesności i ponowoczesności. Jakkolwiek moderniści używają literatury popularnej w innych nieco celach niż postmoderniści, to także z niej przecież czerpią. Wynika to nie tylko ze świadomych intencji twórców, lecz także z zaistniałych czynników kulturowych. To właśnie w okresie międzywojennym rodzi się powoli nowy model funkcjonowania sztuki. Przyczyny tego przełomu leżą w głębokich przeobrażeniach społecznych, cywilizacyjnych i technologicznych. Miejski styl życia, wzrastające znaczenie masowych środków przekazu, łatwiejszy dostęp obywateli do kultury – wszystkie te aspekty powinny być uwzględnione w badaniach literackich. Wysoka sztuka modernistyczna (dla Nycza reprezentatywna dla całego polskiego modernizmu) traktuje te zjawiska zazwyczaj pogardliwie (por. stosunek Witkacego do kina<sup>22</sup>), a polska literatura popularna, opóźniona w stosunku do epoki, czasem w ogóle ich nie zauważa. Wydaje się jednak, że wielu artystów akceptuje powstający wówczas demokratyczny model kultury i szuka inspiracji w tym, co niskie, nowoczesne i dostosowane do potrzeb masowego odbiorcy. Szczególnym uwielbieniem cieszy się amerykańska rozrywka, lekka, przyjemna i pozbawiona

---

20 Ryszard Nycz, *Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej*, [w:] *Język modernizmu*, red. Ryszard Nycz, Wrocław 2002, s.35.

21 Por. Mieczysław Dąbrowski, op.cit.

22 Oczywiście zachodzące zmiany wpływają na twórczość pisarzy wysokiego modernizmu, którzy przecież także są bardzo nowocześni. Witkacy stosował np. w swych utworach techniki filmowe, mimo że deklarował niechęć do kina. Wpływu popkultury można się dopatrzeć także u Schulza oraz Gombrowicza (przede wszystkim w *Opętanych* – powieści *stricto* popularnej). Mimo wszystko, artyści ci reprezentują autonomiczny model sztuki.

natrętnego moralizatorstwa. Zaczyna ona oddziaływać na awangardowe dzieła, ale także na utwory popularne. Tylko kulturowa analiza potrafi wyjaśnić obecność kogoś takiego jak Charlie Chaplin zarówno w piosenkach kabaretowych, jak i w futurystycznych wierszach.

Rozwijając te stwierdzenia, trzeba będzie zapytać o sensowność przenoszenia pojęcia „modernizm wernakularny” z zaawansowanej cywilizacyjnie rzeczywistości amerykańskiej na grunt raczkującej nowoczesności polskiej, a także zanalizować charakter współistnienia i przeplatania się obiegu wysokiego z niskim. Punktem wyjścia do tych badań będzie analiza sposobu funkcjonowania figury Charliego Chaplina w literaturze i prasie międzywojennej.

## 1.2. Chaplin w polskiej literaturze – typy odniesień.

Chaplin stworzył dzieło tak wielkie i uniwersalne, że jest ono źródłem inspiracji aż do dziś. To interesujące, jak wiele nurtów i „izmów” przedstawia własne interpretacje tej postaci. Poza wspomnianymi awangardzistami, wymienić należy lewicowych krytyków filmowych (André Bazin, Georges Sadoul), strukturalistów (Jan Mukařovský), semiotyków (Roland Barthes, Jurij Lotman) i psychoanalityków (Slavoj Žižek). To katalog tylko najbardziej znanych nazwisk. Polska „chaplinologia” na pierwszy rzut oka wydaje się być uboga, nie doczekaliśmy się bowiem rodzimej monografii twórczości artysty<sup>23</sup>. Ukazały się jednak u nas dziesiątki tekstów na łamach czasopism, a wielu badaczy dokonywało swoich interpretacji przy rozmaitych okazjach. Chaplin miał także szczęście do polskiej poezji. Po wojnie dedykują mu swoje wiersze Jan Bolesław Ożóg (*Charlie Chaplin*, 1954), Stanisław Grochowiak (*Kino*, z cyklu „Chaplin”, 1954-1956), Wiktor Woroszyński (*Wczesny Chaplin*, z tomu *Zagłada gatunków*, 1966), Jan Koprowski (*Chaplin*, 1981), Janusz St. Pasierb

---

<sup>23</sup> Wyszedł w Polsce jedynie poświęcony Chaplinowi numer monograficzny „Filmu na świecie”, zawierający cykl felietonów pisanych przez Aleksandra Jackiewicza. Niestety teksty tam umieszczone sprowadzają się zwykle do opisu akcji filmów. Zostało natomiast przetłumaczonych na polski kilka książek zagranicznych, w tym pokaźna autobiografia twórcy.

(*Chaplin w Lubawie*, tom *Koziorożec*, 1988)<sup>24</sup>. Aktor stawał się kulturowym symbolem dla różnych momentów polskiej historii. W latach trzydziestych był dla młodych lewicowców z Zespołu Filmowego „Start” ikoną walki o sprawiedliwość społeczną, a piętnaście lat później zwiastuje już nadchodzącą odwilż, kiedy to pokaz jego *Dyktatora* otwiera działalność pierwszego powojennego Dyskusyjnego Klubu Filmowego. Bogactwo odczytań świadczy o ogromnej uniwersalności postaci, którą stworzył komik. Zbadanie jego recepcji międzywojennej, choć nie wyczerpuje fenomenu samego twórcy, może ukazać pewne interesujące aspekty polskiego dwudziestolecia. Zresztą okres to uprzywilejowany dlatego, że doświadczenia kulturowo-społeczne pisarzy pokrywają się w pewnym stopniu z doświadczeniem samego Chaplina, który właśnie wtedy nakręcił swe największe dzieła.

Autorzy utworów, w których pojawia się słynny tramp, często traktują go instrumentalnie. Nazwa „Chaplin” jest powtarzającym się *signifiant* (ciągim liter), odnoszącym się jednak – w zależności od dzieła literackiego – do nieco innych *signifies* (pojęć). Niekiedy „znaczonym” jest oczywiście bohater filmów – włóczęga – ale nawet wówczas w utworach konotowane są różne jego cechy. Bywa jednak, że Chaplin funkcjonuje jedynie jako symbol, mający przywoływać nie tyle konkretną postać, ile określone elementy kulturowe. Występowaniem aktora w polskiej literaturze, zajął się Rafał Koschany<sup>25</sup>. Badacz analizuje obraz komika w poezji i na tej podstawie wydziela trzy podstawowe typy odniesień, które niesie ze sobą ta figura. Chaplina bywa traktowany jako:

#### 1) ikona

Pojęcie to oznacza dla Koschanego *szczególnie utrwalony we wzroku (jako „pejzażu pamięci”) obraz*. Wizerunek Chaplina stał się jedną z najsłynniejszych ikon kultury masowej. Niemal każdy potrafi skojarzyć z aktorem charakterystyczne atrybuty: laskę, melonik, buty czy wąsik.

#### 2) ikon

---

24 Wykaz polskich wierszy w całości poświęconych Chaplinowi przedstawił Rafał Koschany: R. Koschany, *Od figury kina do figury poetyckiej*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37-38, s.89. Lista ta została w niniejszej pracy rozszerzona.

25 Ibidem, s.82-90.

Ikon odsyła nie tyle do samego trampa, ile do kina w ogóle. Postać Chaplina często używana jest jako metonimia filmu, podobnie jak na przykład twarz Marilyn Monroe, *jest ikonem kina, jego personifikacją, cielesnością rozpoznawalnym znakiem*<sup>26</sup>. Koschany zauważa, że często jej użycie symbolizuje także artystyczne wyżyny sztuki filmowej.

### 3) mit

To już odniesienie do konkretnej postaci filmowej, ewokujące nie tyle jej cechy zewnętrzne, ile wewnętrzne, takie jak szlachetność czy współczucie. Dobór tych cech, jakkolwiek związany ze stereotypami funkcjonującymi wśród publiczności, różni się w zależności od utworów.

Wydaje się, że podział Koschanego można uzupełnić o jeszcze jedną kategorię:

### 4) (twórca)

Jest to poziom referencyjny, wyodrębniony na podstawie tego, do kogo odnosi się nazwa własna „Charlie Chaplin”. Desygnatem może być bowiem zarówno bohater filmów, jak i konkretny aktor. Koschany twierdzi, że z sytuacją drugą nie mamy do czynienia prawie nigdy. Zgromadzony materiał wskazuje jednak na obecność tego typu figury. Zazwyczaj Chaplin jako twórca jest jednak mityzowany i często wyposażony w cechy swoich bohaterów.

Najciekawsze wnioski można wyciągnąć oczywiście z analizy Charliego jako mitu (ewentualnie jako twórcy). Jedynie ten typ odniesienia opiera się na (lepiej lub gorszej, bardziej lub mniej arbitralnej) interpretacji postaci. Przyjrzenie się jednak także innym, bardziej instrumentalnym użyciom Chaplina, może być również interesujące ze względu na kontekst polskiej nowoczesności. Tramp jest postacią kultury masowej, kojarzoną zwykle, dzięki filmowemu medium, z miejskością, zaawansowaniem technologicznym i nowym modelem kultury. Pytanie o obecność tych elementów w rzeczywistości polskiego międzywojnia, jest także pytaniem o charakter rodzimego modernizmu wernakularnego. Dlatego słuszne wydaje się rozpoczęcie badań od opisu funkcjonowania bohatera jako ikony i jako ikonu. Dodać

---

<sup>26</sup> Ibidem, s.87.

od razu należy, że często nie sposób odróżnić te dwa typy odniesień. Przywołanie charakterystycznych atrybutów komika (ikona), automatycznie ewokuje bowiem kontekst kina jako symbolu przemian kulturowych (ikon).

### 1.2.1. Chaplin jako ikon.

Wykorzystywanie przez pisarzy Chaplina jako ikonu jest tu rozumiane nieco szerzej niż u Rafała Koschanego. Charakterystyczne będzie ono dla tekstów, w których figura komika odsyła nie tylko do dziesiątej muzy, lecz także do całego nowego typu kultury. Nawet jeżeli w pewnych utworach aktor symbolizuje kino, to należy pamiętać, że sam film – jako wynalazek XX wieku – może pełnić funkcję metonimii (*pars pro toto*) nowoczesności. Można ustalić cały repertuar przedmiotów, zjawisk i osób, będących w poezji wyrazem entuzjazmu wobec cywilizacyjnych przemian: samoloty, jazz, film amerykański, western, fokstrot, Lillian Gish, itd. Obraz komika mieści się zazwyczaj w tym samym ciągu semantycznym. Antoni Słonimski wpisuje go w karnawałową scenerię Rio de Janeiro:

Z płonącego tarasu kasyna  
Do morza wpadła wypukła  
Trzypiętrowa sprężynowa kukła  
Charlie Chaplina.  
(Antoni Słonimski, *Karnawał w Rio*<sup>27</sup>)

Chaplin, będąc elementem ikonosfery także polskich miast, nie jest jednak wcale symbolem egzotycznym dla naszej rzeczywistości:

Chaplin z dykty wycięty  
Krzywo stoi przed kinem.

---

<sup>27</sup> Antoni Słonimski, *Karnawał w Rio*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, Warszawa 1964, s.221.

(Julian Tuwim, *Bal w operze*<sup>28</sup>)

było tu kino, ale nie gra,

Chaplin z tektury struł się troską

(Konstanty Ildefons Gałczyński, *Ulica Sarg*<sup>29</sup>)

Walter Benjamin uznaje w swojej słynnej pracy, że powstanie fotografii i związana z tym możliwość reprodukcji, zmienia całkowicie model odbioru dzieł artystycznych<sup>30</sup>. Niegdyś dostęp do arcydzieł miała jedynie warstwa uprzywilejowanych, a miarą ich wartości była właśnie elitarność i niedostępność. Po wynalezieniu aparatów fotograficznych świat zalewany jest tysiącami wizerunków znanych obrazów, rzeźb czy budowli. Każdy ma dostęp do reprodukcji, przez co zanika specyficzna aura sztuki (przekonanie o jej niezwykłości i sakralności). Postauratyczności sprzyja także produkcja filmów, które – wykonywane przez całe zespoły ludzi przy użyciu skomplikowanej aparatury technicznej – podają w wątpliwość dawne przeświadczenie o twórczym natchnieniu i sztuce jako darze boskim. Podane wyżej cytaty mogłyby posłużyć jako egzemplifikacje tez niemieckiego socjologa. Obraz Chaplina nie tylko jest systematycznie powielany podczas projekcji filmowych, lecz staje się także podstawą rozmaitych gadżetów: kukieł, fotografii, tekturowych manekinów. Wtopiony w przestrzeń miasta, stanowi Charlie organiczny składnik jego codziennego życia: można z nim mieć kontakt nie wchodząc nawet do kina. Bohaterka *S.O.S* Jalu Kurka ma w pokoju wywieszoną podobiznę aktora, kupioną za 25 groszy. Dziewczyna często rozmawia ze swym idolem, niby ze świętym z obrazka. Postauratyczność niesie ze sobą jednak również ogromne zagrożenia, a nowe środki przekazu są znakomitym narzędziem dla politycznej propagandy. Kult gwiazd filmowych Benjamin uważa za próbę

---

28 Julian Tuwim, *Bal w Operze*, [w:] idem, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1964, opracował Michał Głowiński, s.225.

29 Konstanty Ildefons Gałczyński, *Ulica Sarg*, [w:] idem, *Wybór poezji*, opracowała Marta Wyka, Wrocław 1982, s.134. Utwór ten powstał już po II wojny światowej.

30 Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej*, przetłumaczył Janusz Sikorski, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s.66-106.



fałszywego przywrócenia dawnej aury sztuki. Uczony krytykuje to zjawisko, widząc w nim celowe ogłupianie i usypianie społecznej czujności mas. Paradoksalnie jednak Chaplin, który, jako jedna z największych gwiazd tamtego okresu, wpisuje się w hollywoodzki system, jest jednocześnie wyrazicielem niepokojów społecznych. Stąd chyba nieprzemijające przez całe dwudziestolecie zainteresowanie aktorem. Coraz bardziej rozczarowane społeczeństwo i coraz mniej naiwni twórcy, znaleźli w nim (po etapie fascynacji kinem, Ameryką, burleską, Lillian Gish i Mią May) także świetnego wyraziciela melancholii. Charlie, najpierw symbol entuzjazmu, zostaje szybko alegorią niespełnionych nadziei, kiedy to „struty troską” „krzywo stoi przed kinem”. Utopia cywilizacyjna ustępuje miejsca cierpkiej grotesce *Balu w operze*. Utwór Tuwima z 1936 roku jest pełnym ambiwalencji rozrachunkiem z kulturą i polityką polskiego dwudziestolecia. Zacytowany fragment opisuje element pejzażu miejskiego, obserwowanego przez pewną „tłustą pannę”. To, co widzi dziewczyna nie napawa optymizmem: mieszczańska nuda, bylejąkość, policja na każdym kroku, ideologiczne nagłówki gazet. Krzywo stojąca przed kinem kukła gwiazdora występuje obok ziewającego mężczyzny z wiszącymi szelkami i rozbitej szyby sklepu z konfekcją. Nowoczesność w wydaniu polskim jest już karykaturą niedawnych obietnic: ziele pustką, partactwem i szarością.

### 1.2.2. Chaplin jako ikona.

Rozróżnienie między ikonem a ikoną częstokrotnie bywa problematyczne<sup>31</sup>. Opisując Charliego jako ikonę, warto dla odmiany skupić się bardziej na samym materialnym kształcie tego znaku, niż na sferze odniesień. Stwierdzenie Koschanego, że ikona to *szczególnie utrwalony we wzroku obraz*, zwraca uwagę na jej prymarnie wizualną postać. Aby zrozumieć przyczyny sięgania po Chaplina w dwudziestolecie, trzeba wyjść poza ramy literatury. O ile wysoki modernizm próbuje określić

---

31 W istocie bowiem ikona (znak wizualny) spełnia zazwyczaj funkcję ikonu (metonimii, np. kina lub nowoczesności). Mimo pewnych niekonsekwencji w typologii Koschanego, może być ona – po pewnych modyfikacjach – poręczna w opisie funkcjonowania figury Chaplina.

charakterystyczne dla poszczególnych sztuk środki wyrazu i dzięki temu odnaleźć pewną esencje tychże sztuk, o tyle awangardy mieszają rozmaite dziedziny artystyczne, włączając w nie także elementy codziennego życia. Do awangardowego stylu wyjątkowo pasować musiał wizerunek Chaplina, ewokujący nie tylko film, lecz także całą przestrzeń miejską. Wpisana w ten znak demokratyczność odbioru („reprodukowalność”, dostępność dla mas) sprawia, że staje się on znakomitym symbolem nowej sztuki. Bardzo charakterystyczny jest jeden z wczesnych dadaistycznych wybryków. Otto Schmallhausen na kopii maski pośmiertnej Beethovena narysował niebieskie źrenice, kwadratowy wąsik i dodał grzywkę z prawdziwych włosów, przerabiając wybitnego kompozytora na Chaplina<sup>32</sup>. To tylko jeden z bardzo wielu przykładów wykorzystania wizerunku aktora w dadaistycznych i futurystycznych eksperymentach. Fotograf Erwin Blumenfeld publikuje w 1921 roku kolażową kompozycję przedstawiającą sztucznego człowieka stworzonego z kobiecego ciała, męskiej twarzy, nóg manekina, krawata i czapki, nazywając ją *Bloomfield-President-Dada-Chaplin*<sup>33</sup>. Fernand Léger, także na początku lat dwudziestych, tworzy ilustracje do francuskiego wydania poematu Yvana Golla *Die Chaplinade*:

Na jednej z ilustracji do *La Chaplinade* postać Chaplina zlewała się z obrazem nowoczesnego miasta – stawała się w ten sposób częścią ulicznych reklam oraz mechanicznej rzeczywistości w wielkomiejskiej przestrzeni współczesnego życia. Stawała się jej nieodłącznym elementem, jednym ciałem, organizmem.<sup>34</sup>

Niestety nie doszła do skutku planowana przez Légera realizacja filmu o Chaplinie, artysta umieścił jednak podobiznę komika w swojej dadaistycznej krótkometrażówce. Na początku słynnego *Baletu mechanicznego* stworzona z różnych brył postać Charliego uchyla kapelusz, po czym ukazuje się napis *Charlot presente le Ballet*

---

32 Sherwin Simmons, *Chaplin Smiles on the Wall: Berlin Dada and Wish-Images of Popular Culture*, „New German Critique” nr 84 (jesień 2001), s.8-10.

33 Informacje o plastycznych wykorzystaniach wizerunku Chaplina przez awangardzistów oraz reprodukcje niektórych z tych dzieł w: Przemysław Strożek, *Charlie Chaplin - ikona awangardy*, „Dialog” 2011 nr 9, s. 160-175.

34 Ibidem, s.165.

*Mechanique*. Chaplin pojawia się także na końcu filmu: dynamiczny ruch geometrycznych elementów, składających się na jego sylwetkę powoduje jej dezintegrację. Uwypuklenie automatyzmu ruchów komika nie służy jednak Légerowi do krytyki cywilizacji dwudziestowiecznej, lecz stanowi wyraz jego fascynacji mechaniką. *Balet* oparty jest na luźnych skojarzeniach ruchu rozmaitych rzeczy (często uzyskiwanego przez montaż) i konsekwentnie unika humanistycznej perspektywy. Podobną funkcję spełnia wizerunek Chaplina w pracach rosyjskich konstruktywistów. W fotomontażach Wawary Stiepanowej komik pojawia się w otoczeniu samochodów, opon i śmigieł.

Król burleski zaznacza swoją obecność również w polskich kolażach. Kazimierz Podsadecki poświęca mu cykl prac zatytułowany *Sentymentalny robot*. Także tutaj tramp przedstawiony zostaje jako wyraziciel „poezji maszyn”, tym razem jednak podkreślono jego ludzką stronę. Podobnie jest w fotomontażu Mieczysława Bermana *Charlie II*. Mamy tutaj dwóch Chaplinów: jeden wychodzi z taśmy filmowej, a drugi unosi się nad amerykańskim miastem, w ten sposób, że jego nogi deptają dachy wieżowców. Sugestia przewyciężenia prawa grawitacji może wskazywać, że bohater nie tylko wyrasta z industrialnego pejzażu, lecz także go przerasta. Byłoby to zgodne z ewolucją odczytań figury komika, który – najpierw utożsamiany z nowoczesnością – potem staje się symbolem walki z jej dehumanizacyjnym wpływem. Nie tylko jednak treść decyduje o specyfice wyżej wymienionych prac. To właśnie ich forma świadczy najlepiej o przemianach, które zaszły w sztuce dwudziestolecia. Nowatorstwo kolaży polega na włączaniu w dzieła artystyczne elementów z innych dziedzin sztuki lub życia. Zabieg ten jest odpowiedzią na wielość form komunikacyjnych nowoczesności, zalewających wszystkie kanały percepcji odbiorców, często równocześnie. Techniki kolażu pojawiają się także w literaturze. Twórcy awangardowi są świadomi arbitralności literackiego kodu i szukają rozmaitych sposobów na przekazanie doświadczenia, którego on nie mieści. Chaos przeżyć potrafi oddać tylko dzieło heterogeniczne. Intermedialność służy próbie stworzenia dzieł totalnych, oddających całą złożoność ludzkiej percepcji.

Celem jest oddanie bogactwa, złożoności oraz dynamizmu i samoistnego rozwoju rzeczywistości. Wraz z twórczością futurystyczną wkraczamy na teren sztuki próbującej realizować utopię bezpośredniego doświadczania świata<sup>35</sup>

Literatura anektuje inne formy komunikacji wizualnej. Awangardowe wiersze bywają na przykład uzupełniane opracowanymi przez grafików układami typograficznymi:

Zapóżyczanie przez literaturę typograficznego wyglądu reklamy, plakatu, gazety czy ogłoszenia ujawnia związek między pojawieniem się „słowoobrazów” w sztuce z masową koegzystencją tych mediów kultury w wizualnym środowisku człowieka przełomu XIX i XX wieku.<sup>36</sup>

Do najświetniejszych przykładów współpracy tego typu należy kontakt twórczy Władysława Strzemińskiego i Juliana Przybosa. Wyjątkowe szczęście do plastycznych ilustracji ma poemat Anatola Sterna *Europa*. Najpierw opracowuje go graficznie konstruktywista Mieczysław Szczuka. Następnie Stefan i Franciszka Themersonowie, jedni z największych eksperymentatorów tego okresu, dokonują filmowej adaptacji utworu. Małżeństwo to znane jest z szeregu awangardowych dzieł: plastycznych, poetyckich i filmowych. Niestety, ich wersja *Europy* zaginęła, zachowały się jednak pewne informacje o jej kształcie. Rzecz jest o tyle ciekawa w kontekście Chaplina, że zarówno w opracowaniu graficznym Szczuki, jak i w kinowym Themersonów, pojawia się jego wizerunek. Beata Śniecikowska, analizując wizualne konkretyzacje poematu Sterna, wydzieliła cztery sposoby odnoszenia się obrazu do treści wiersza: dosłowną ilustracyjność, subiektywne odczytanie, ekwiwalentyzację metafor oraz uzupełnienie o nowe środki ekspresji<sup>37</sup>. Zastosowanie figury Chaplina w adaptacjach *Europy* na pewno nie mieści się w pierwszej kategorii<sup>38</sup>, postać komika nie występuje bowiem w literackim oryginale. Szczuka

35 Agnieszka Karpowisz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji*, Warszawa 2007, s.28.

36 Ibidem, s.8.

37 Beata Śniecikowska, *Słowo - obraz - dźwięk : literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Kraków 2005, s. 325-372.

38 Śniecikowska sytuuje figurę Chaplina z adaptacji Szczuki na pograniczu dosłownej ilustracyjności, co nie wydaje się do końca słuszne.

umieszcza obraz człowieka z wąsikami, melonikiem i laseczką przy fragmencie mówiącym o cierpieniu proletariatu. Ikona ta kontrastuje z sąsiadującą treścią (*my/wlokący ulicami/rząd zapadłych brzuchów/z bezsilnymi pięściami/wypychającymi kieszenie-/my-/przegramy*), bowiem przedstawiony Chaplin się śmieje<sup>39</sup>. Stern nazywa ten uśmiech sardonycznym. Taka interpretacja wskazywałaby na pogardliwy stosunek Charliego do uciskających warstw społecznych. Komik staje się już nie tyle wyrazicielem poezji maszyn, ile ofiarą nędzy i niesprawiedliwości – ofiarą wszakże nie zamierzającą się poddawać. Już sama obecność tej ikony współgra ze społecznymi motywami wiersza – jest ona przecież przeniesiona z kultury masowej, jedynej formy sztuki dostępnej proletariuszom o których mówi poemat. Wizerunek aktora podobnie wykorzystany został w filmowej wersji *Europy*. Uśmiechający się ironicznie Chaplin dawał ręką znak i pojawiały się *światłne projekcje malarza (surrealisty) wyluskują[ce] ziarna europejskiej rozpacz*<sup>40</sup>.

Kolaż jest gatunkiem włączającym w dzieło artystyczne składniki eklektyczne, mieszającym sztukę niską i wysoką z nie-sztuką i rekontekstualizującym zapożyczone z różnych dziedzin elementy. Agnieszka Karpowicz, autorka monografii poświęconej kolażowi awangardowemu, zauważa, że różni się on od późniejszych montażów postmodernistycznych<sup>41</sup>. Moderniści usiłują za pomocą swoich prac dezautomatyzować stereotypy, pokazywać rzeczy od innej strony, przebudowywać świat i ukazywać alternatywne sposoby myślenia. Postmoderniści z kolei zadowolają się czysto estetyczną grą różnorodnych elementów. Rozróżnienie to, choć po części słuszne, nie zawsze jednak bywa tak oczywiste. Jak bowiem wyjaśnić na przykład tworzenie reklam przez awangardzistów? Na ile jest to dezautomatyzacja, a na ile czysta zabawa nowym medium? Konstruktywista Henryk Berlewicz reklamował w międzywojniu czekoladę sloganem Aleksandra Wata *Wiek Chaplina, jazz-bandu i Einsteina*. Do zakupu czasopisma „To i owo” zachęcał z kolei plakat Tadeusza

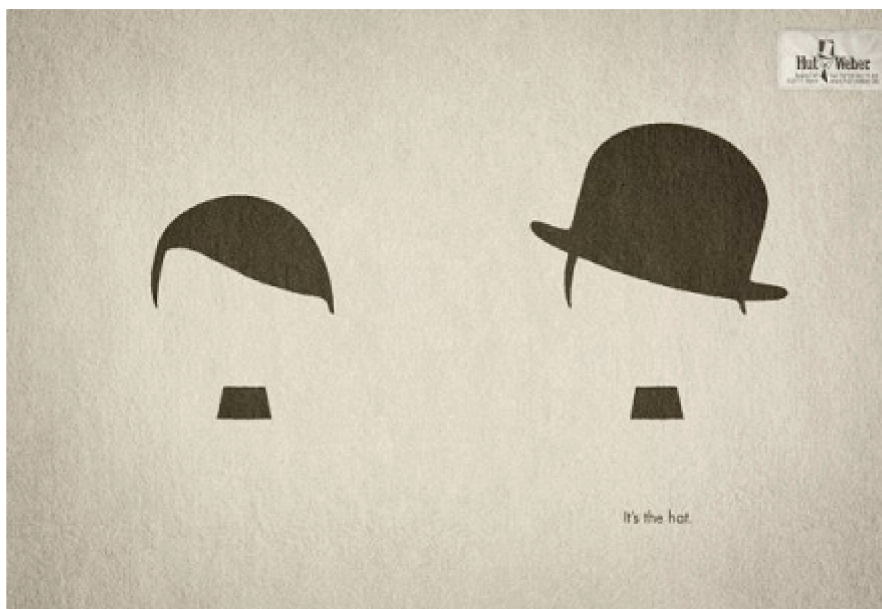
---

39 Ibidem, ilustracja 55.

40 Są to słowa Michaela Horowitza zacytowane przez Sterna: Anatol Stern, *Poezja zbuntowana*, Warszawa 1964, s.73.

41 Por A.Karpowicz, op.cit., s.315.

Gronowskiego, wykorzystujący ikonę aktora. Jak widać, awangarda świadomie korzysta ze środków masowego przekazu (swoją drogą, warto zastanowić się, czy sztuka kolażu nie była zainspirowana strukturą czasopism), a kultura popularna bardzo chętnie przekształca doświadczenia awangardy. Jest to relacja oparta na wzajemnym oddziaływaniu.



Ilustracja 1: Reklama firmy Hut Weber.

W okresie międzywojennym zaczyna się kształtować także model kultury masowej. Możliwość reprodukcji niesie ze sobą nie tylko szansę na demokratyzację sztuki, lecz także zagrożenie zalewem kopii, nadających pierwowzorom dowolne, niekiedy zmanipulowane znaczenia. Idealną ikoną szybko staje się wizerunek Chaplina, który cieszy się popularnością nawet dziś. Zaobserwować to można we współczesnych kampaniach reklamowych. IBM, chcąc uczłowieczyć komputer, przedstawia komika kładącego różę przy klawiaturze (konotacja kojarzonego z nim ciepła). „La Republicca” zachęca do udziału w seansach kina niemego z nowoczesnym podkładem muzycznym, poprzez rysunek dwóch rzeczy: kapelusza oraz wąsika. Wąsik stworzony został z popularnej ikony innego znaku – głośnika (ikona odwrócona jest o 90° w kierunku zgodnym z ruchem wskazówek zegara; tradycyjny obraz ośrodka dźwięku tworzy dzięki temu nos, a rozchodzące się z niego fale

akustyczne przypominają wąsy). Inna firma, zajmująca się nakryciami głowy Hut Weber, reklamuje się z kolei za pomocą konturów dwóch twarzy. Pierwsza składa się z trapezoidalnego wąsika i czesanej na bok grzywki. Na drugiej widnieje taki sam wąsik, ale linia tworząca w pierwszym wypadku grzywkę, tym razem stanowi kontur melonika. Mówiąc krótko: Hitler i Chaplin reklamują kapelusze. Zastosowanie to wykorzystuje tradycyjną aksjologię: dobry jest aktor, a zły führer, a implikację tę poznać można po fakcie, że tylko pierwszy z nich nosi melonik firmy Hut Weber. Chaplinowska ikona już przed wojną używana była w podobny sposób, czego dowodem wykorzystywanie jej w rozmaitych reklamach i kolażach. Aktor, doskonale świadomy mechanizmów rynku rozrywki, sam zresztą przyczynił się do fetyszyzacji swojego uproszczonego wizerunku. To on umieszczał na tle napisów końcowych swych filmów słynne przedmioty: buty, kapelusz i laskę. Ceną popularności na całym świecie, musiała być banalizacja treści, którą niosła ze sobą postać włóczęgi. Pouczającym tego przykładem jest międzywojenne wydanie *Mojej cudownej podróży* (My trip abroad), wspomnieniowej książki aktora. Jednym z głównych motywów powieści jest chęć chwilowego uwolnienia się od statusu międzynarodowej gwiazdy i roli narzuconej przez miliony fanów. Z treścią tą w sposób jaskrawy kontrastują ilustracje dodane przez polskich wydawców. Na jednym z obrazków widnieją same gadżety: kapelusz, wąsy, laska i buty, pozbawione ludzkiego ciała. Podpis pod zdjęciem głosi: *Właściwe nieodłączne cechy Chaplina*<sup>42</sup>. Jest to symboliczny (choć niezamierzony) obraz dominacji stereotypu nad indywidualną ekspresją w kulturze masowej.

Podsumowując: ikona Chaplina stanowi doskonały przykład kultury nowoczesnej. Jako znak reprodukowany i rozpoznawany przez masy jest przedmiotem zarówno fascynacji awangardzistów, jak i manipulacji nastawionych na zysk producentów kultury masowej. Te dwa opozycyjne rodzaje sztuki, choć ukierunkowane na inny cel – dezautomatyzację stereotypu lub jego utrwalanie – bardzo często na siebie nachodzą, tak że na przykład reklamy konstruktywistyczne ciężko przyporządkować

---

42 Charlie Chaplin, *Moja Cudowna Podróż*, tłumaczyła Irena Krzywicka, Warszawa 1929, ilustracja 2.

do którejś kategorii. Spowodowane jest to podobieństwem formy (np. kolaż), struktury i składników (np. wizerunek Chaplina) dzieł różnych obiegów. Nawet jeżeli awangardziści przeciwstawiają się zhomogenizowanej kulturze masowej, to – chcąc mieć realny wpływ na życie społeczne i przemówić do jej odbiorców – są zmuszeni korzystać z jej kodu. Nie można tej relacji ograniczać jednak jedynie do konieczności. Dadaiści i futuryści są świadomi historyczności cech określających zakres pojęcia „sztuka” i otwarci na wszelkie nietradycyjne formy komunikacji. Pewnie dlatego część ich zabiegów zostaje potem wykorzystana zarówno przez kulturę masową, jak i przez postmodernizm. Choć emancypacyjny projekt awangard zostanie odrzucony, to ich eksperymenty nadal pozostaną interesujące, pewnie właśnie dzięki zrozumieniu nowego sposobu funkcjonowania sztuki.

### 1.3. Nowoczesność po polsku.

Analiza figury Chaplina jako ikony oraz jako ikonu daje pewne wyobrażenie o kulturze polskiego dwudziestolecia. Dotychczasowe ustalenia skupiały się jednak głównie na dokonaniach awangard, które nie tyle opisywały istniejącą rzeczywistość, ile próbowały antycypować przyszłość. Warto zadać sobie pytanie, w jakim stopniu wspomniane przeobrażenia faktycznie wpłynęły na kształt polskiej kultury. Pamiętać trzeba, że Druga Rzeczpospolita jest pod względem cywilizacyjnym opóźniona o ponad ćwierćwiecze w stosunku do Stanów Zjednoczonych. Wiktor Marzec i Agata Zysiak, porównując opisany przez Bena Singera Nowy Jork z początku wieku dwudziestego z ówczesną Łodzią, pytają o charakter recepcji procesów modernizacyjnych na peryferiach<sup>43</sup>. Zdaniem badaczy, polskie miasto nie wykształciło mediacyjnych form rozrywkowych. Również Stefan Żołątkowski neguje istnienie kultury masowej w Polsce przed 1932 rokiem. Wydaje się jednak, że model

---

<sup>43</sup> Wiktor Marzec, Agata Zysiak, *Miasto, morderstwo, maszyna. Osobliwe przypadki we wczesnonowoczesnej Łodzi*, [w:] *Rekonfiguracje...*, s.187-206.



kultury zmienia się wówczas w sposób radykalny. Oczywiście, badając rodzimy modernizm wernakularny, trzeba pamiętać o jego ograniczonym zasięgu, sprowadzającym się w zasadzie do kilku dużych miast, oraz o niższym niż w innych krajach zachodnich stopniu zaawansowania cywilizacyjnego. Mimo to, warto spojrzeć na dwudziestolecie jako na czas poszukiwań, próbę – a raczej szereg rozmaitych prób – odnalezienia się w nowoczesności. Tradycja literacka okazuje się w dużej mierze bezużyteczna dla opisu zaistniałej sytuacji kulturowej. Pisarze potrzebują nowych symboli, które pomogą im w zrozumieniu rzeczywistości. Podczas gdy nie dostarcza ich zacofana rodzima literatura popularna, prawdziwie inspirująca okazuje się amerykańska rozrywka. Co interesujące, musiały minąć cztery lata od odzyskania niepodległości, nim zaczęto interesować się Chaplinem. Jak zauważają historycy filmu:

Charlie Chaplina (w pierwszym ogłoszeniu Sharle Shaplina!) witano mimo odgłosów zagranicznej sławy z przekąsem i pobłażaniem jako „amerykańskiego błazna” o niepojętej popularności, wkrótce potem chwalono słowami pełnymi entuzjazmu.<sup>44</sup>

Tak szybka zmiana nastawienia świadczy o tym, że w polskiej kulturze musiało u progu lat dwudziestych wydarzyć się coś bardzo ważnego. Skąd bierze się popularność komika zarówno wśród widzów, jak i wśród pisarzy? Jakie cechy jego postaci decydują o tak wielkim zainteresowaniu? Poszukując źródeł tej fascynacji, trzeba uwzględnić szereg czynników: historycznych, kulturowych, społecznych, politycznych.

Na początku warto przytoczyć kilka liczb<sup>45</sup>. W latach dwudziestych w Polsce liczebność populacji dużych miast ulega podwojeniu. Rozwojowi kultury miejskiej towarzyszy rozpowszechnianie się nowych mediów. O ile w 1914 roku istnieją w Warszawie 264 czasopisma, o tyle w 1928 roku jest ich już 715. Dopiero okres międzywojenny przynosi też większe zainteresowanie filmem. W roku 1929 działa na

44 Władysław Banaszekiewicz, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego*, Warszawa 1989, tom 1, s.141.

45 Wszystkie dane statystyczne, jeśli nie napisano inaczej, zostały zaczerpnięte z: Stefan Żółkiewski, *Kultura literacka*, [w:] *Literatura polska 1918-1975*, pod red. Aliny Brodzkiej, Warszawa 1975, tom 1, s.11-38.

terenie Polski aż 727 kin, dysponujących średnio 200 miejscami<sup>46</sup>. Rodzima produkcja filmowa rozwija się do lat trzydziestych słabo, ale bardzo popularne jest kino zagraniczne, w szczególności amerykańskie. Od 1926 roku nadawane są regularne audycje radiowe. Radykalne przemiany zachodzą także w sposobie funkcjonowania starych mediów. Pisarstwo stopniowo ulega profesjonalizacji: mniej więcej od 1932 staje się dla autorów głównym źródłem dochodów. Względy zarobkowe zmuszają pisarzy do wykonywania szeregu prac paraliterackich: na przykład do współpracy przy scenariuszach lub skeczach kabaretowych. Zwiększa się liczba twórców pochodzenia chłopskiego i robotniczego. Przeobrażenia społeczne dotyczą oczywiście również odbiorców sztuki. W latach trzydziestych nowi czytelnicy (robotnicy i chłopi) stanowią już 1/3 publiczności literackiej. Dane te świadczą o kształtowaniu się demokratycznego typu kultury miejskiej.

### 1.3.1. Miejska dystrakcja.

Obraz polskiego modernizmu powinien zostać uzupełniony o szereg kluczowych dla doświadczenia nowoczesnego czynników:

[o] dokonujący się wreszcie rozpad struktury feudalnej i porządku stanowego, a w konsekwencji zmiany w konfiguracji społecznej; o narastającą migrację do miast; o innowacje technologiczne i nowe teorie naukowe; o prywatyzację religii lub kryzys religijności, czy w ogóle sekularyzację kultury. A w ramach tych procesów także modernizowanie miasta<sup>47</sup>

Doświadczenia miejskiego nie potrafią oddać w Dwudziestoleciu wcześniejsze, anachroniczne już metody opisu. Jak zauważa Elżbieta Rybicka, w XVIII-XIX wieku ukształtował się niewiele mający wspólnego z prawdą mit miasta-potwora. Tradycyjna aksjologia kazała widzieć w nim siedlisko zła i występków, współczesną

---

46 Barbara Gierszewska, *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*, Kielce 1995, s.23.

47 Elżbieta Rybicka, *Modernizowanie miasta*, Kraków 2003, s 86-87.

Sodomeę, destabilizującą odwieczny i harmonijny porządek ziemiański. Sytuacji nie zmienił nawet naturalizm, który – choć, zafascynowany, bacznie przyglądał się miastu – również oceniał je negatywnie. Dopiero przeobrażenia technologiczne i społeczne pierwszych dekad XX wieku wymuszają na artystach inne ujęcie tematu:

Wybór tematyki miejskiej jest zatem odpowiedzią i na wyzwanie nowoczesności, i na spetryfikowane konwencje poetyckie, gdyż dynamiczny charakter środowiska miejskiego w większym stopniu odpowiada nowym koncepcjom rzeczywistości człowieka<sup>48</sup>

W zależności od zastosowanych metod opisu miasta, Rybicka wyróżnia cztery rodzaje poetyk:

- poetykę percepcyjną, która dąży do utopijnego oddania całości doświadczenia miejskiego za pomocą środków językowych (tu autorka zalicza Skamandrytów);
- poetykę paraboliczną, szukającą archetypicznych figur na oddanie tego doświadczenia (np. *Bezrobotny Lucyfer* Aleksandra Wata);
- poetykę konstruktywistyczną, traktującą miasto jako dzieło sztuki i materiał do twórczych przeobrażeń (awangarda krakowska);
- poetykę dokumentu społecznego, przedstawiającą miejskie peryferie, biedotę i jednostkowe losy (grupa „Przedmieście”).

Nieprzypadkowo wzmianki o Chaplinie pojawiają się u twórców pierwszego, drugiego i czwartego typu. Odpowiednio można by tu mówić o aspekcie sensoryczno-motorycznym, archetypicznym i społecznym kina komika. Dla opisu modernizmu wernakularnego szczególnie ważny będzie ten pierwszy rodzaj. Poetyka percepcyjna najbardziej jest bowiem związana z miejskim sensorium i nową społeczną przestrzenią. Już Baudelaire opisując XIX wiecznego flâneura, zwrócił uwagę na mnogość i krótkotrwałość jego doznań. Walter Benjamin uzupełnia te ustalenia o nowe elementy. Zdaniem socjologa w nowoczesności nie mamy już do

---

48 Ibidem, s. 94.

czynienia z doświadczeniem (*Erfahrung*), ale raczej z przeżyciem (*Erlebnis*). Pierwszy typ relacji ze światem zawsze wiąże to, co odczuwane z jakąś ogólniejszą narracją porządkującą. Drugi natomiast jest zbiorem oderwanych, pojedynczych wrażeń, które nigdy nie tworzą spójnej całości. Bardzo zbliżone są rozpoznania Siegfrieda Kracauera, który do opisu nowoczesności wnosi pojęcie dystrakcji. Termin ten oznacza stan rozproszenia umysłu i szoku percepcyjnego.

Modernizm artystyczny wyrasta z kryzysu reprezentacji i nowego typu doświadczenia, które w dużej mierze związane jest z miejskim trybem życia. Twórcy „poezji percepcyjnej” usiłują opisać nowoczesny natłok wrażeń, odrzucając dawne stereotypy. Kino objawia literatom nowe sposoby percepcji, które wydają się w sposób adekwatniejszy oddawać wielkomiejskie doznania. Doświadczenie jednostkowe bodaj najlepiej ucieleśnia zaś Charlie Chaplin. Aktor w wielu aspektach znakomicie pasuje do roli Baudelaire`owskiego flâneura. Słynny włóczęga jest bezdomny, pozbawiony biografii, gotowy do chwilowej i bezinteresownej fascynacji rzeczywistością. Filmy Chaplina dzieją się niemal wyłącznie w przestrzeniach publicznych: parkach, hotelach, domach towarowych, knajpach, uzdrowiskach, fabrykach, zakładach rzemieślniczych. Dzieła te nie tworzą zwykle spójnych historii, lecz są zbiorem chaotycznych scenek. Charlie zazwyczaj nagle zostaje wrzucony w jakąś przedziwną sytuację i – nie mając czasu do namysłu – musi zacząć nerwowo działać. Liczy się refleks i błyskawiczna reakcja, w nowej rzeczywistości myślenie do niczego się nie przydaje. Chaplin znakomicie bawi się przyjmowaniem rozmaitych ról społecznych, co traktować można jako świadectwo modernistycznego kryzysu stałej tożsamości. Nawet seksualność komika jest niedookreślona. Aktor kilkakrotnie grywał przebranych za kobiety mężczyzn, którzy – wyraźnie bawiąc się swymi nowymi wcieleniami – frywolnie uwodzili innych samców.

Jest to rodzaj postaci do którego ówczesna polska literatura nie przywykła. Jak zauważa Wanda Krzemińska, obowiązujący w danej epoce typ bohatera stanowi mediację między rzeczywistością a odbiorcą, między modelem kulturowym, a jego jednostkowym przyswojeniem. Badaczka, analizując bohatera mitycznego prozy XIX

wieku stwierdza, że wyraża on pewien kryzys dawnego systemu wartości<sup>49</sup>. Jednak mimo, że powieści takie jak *Lalka* są w pewnym sensie świadectwem degradacji dawnych mitów, trzymają się w dalszym ciągu postaci mocnych, szlachetnych, większych od otoczenia i wzbudzających podziw. Magdalena Micińska zajmuje się z kolei literaturą z lat 1890-1914<sup>50</sup>. Kluczowy dla dzieł tego okresu jest kontekst historyczny: bohaterowie są zazwyczaj ucieleśnieniem wartości ogólnoludzkich. Przynależą do stanu szlacheckiego lub inteligenckiego, rzadziej do mieszczańskiego, co wydaje się zrozumiałe na tle młodopolskiej nienawiści do filistra. W dwudziestoleciu jednak anonimowość, pośpiech i wymieszanie się grup społecznych – czynniki które niesie ze sobą przestrzeń miejska – nie znajdują w starych wzorcach oparcia. Nie wystarczy już pokazywać degradacji dawnych symboli, ale trzeba stworzyć nowe. Są tego świadomi Skamandryci, próbujący skonstruować nowoczesny podmiot liryczny swych wierszy. Niestety, nie została jeszcze napisana żadna pełna monografia poświęcona bohaterowi literatury dwudziestolecia, dlatego ciężko jest stwierdzić w jakim stopniu chaplinowski model postaci – zwyczajnej, pozbawionej biografii, nerwowej, zmagającej się z własną cielesnością i materialnością rzeczy – znalazł swój ekwiwalent w powieści. Charlie wydaje się być antytezą patetycznych herosów narodowych i społecznych. To interesujące, które postaci literatury międzywojennej bywały z nim porównywane. Antoni Słonimski nazywa „kuzynem Chaplina” Piotra Niewiadomskiego, bohatera *Soli ziemi*, a Kira Gałczyńska wskazuje na komika jako inspirację dla tytułowego bohatera *Porfiriona Osiełka*<sup>51</sup>. Drugi trop jest ciekawszy w kontekście miasta. Odpowiedzią Gałczyńskiego na chaotyczną rzeczywistość jest utwór, będący melanzem stylistycznym, wykorzystującym elementy kultury popularnej, filmu, rewii i operetki. Porfirion Osiełek – egoistyczny jak dziecko, nerwowy, zafascynowany swą cielesną stroną, wiecznie głodny i spragniony seksualnie – przypomina raczej wczesną kreację

---

49 Wanda Krzemińska, *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich*, Warszawa 1985.

50 Magdalena Micińska, *Między królem duchem a mieszczańinem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX w (1890-1914)*, Wrocław 1995.

51 Kira Gałczyńska, *Prawdy i zmyślenia Osiełka*, [w:] Konstanty Ildefons Gałczyński, *Porfirion Osiełek: czyli klub świętokradców*, Warszawa 1997, s.8.

Chaplina. Groteskowa wizja twórcy *Balu u Salomona*, obniżająca wszelkie wzniosłe kategorie<sup>52</sup>, wydaje się współgrać z anarchiczną burleskowością komika. Zarówno pisarz, jak i reżyser nie tworzą fałszywie spójnych całości, lecz oddają dystrakcyjność miejskiego doświadczenia. Jak pisze Siegfried Kracauer:

Emancypacyjna strona nowoczesności drzemiącej w kinie wyraża się w unaocznianiu „stanu dezintegracji”. Kicz estetyczny oraz kicz „świadomości politycznej” pojawia się wtedy, gdy skleja się „fragmenty na powrót w całość i pokazuje je jako organiczne, całościowe kreacje.”<sup>53</sup>

To charakterystyczne, że autorem tej groteski jest Konstanty Ildefons Gałczyński, *homo ludens* i artysta błazen, człowiek doskonale rozumiejący nowoczesność. Nie on jedyny jednak pojął, że nowe warunki funkcjonowania sztuki wymagają od pisarzy zastosowania nieznanych wcześniej strategii dotyczących nie tylko technik literackich, lecz także autokreacji.

### 1.3.2. Chaplin wieszcz, czyli romantyk w dobie reprodukcji.

Walter Benjamin, opisując sztukę dwudziestego wieku, zwraca uwagę na przewagę jej wartości ekspozycyjnej nad kultową. Twórca, stając się wytwórcą, czyli dostarczycielem towaru, traci otaczającą go wcześniej aurę sakralności. Charles Chaplin, jako reżyser, aktor i producent filmowy, jest znakomitym przykładem artysty nowego typu. Tworząc wspaniałe dzieła artystyczne, komik stanowi jednocześnie część „przemysłu kulturalnego”, ogromnej maszyny służącej zabawianiu publiczności i robieniu pieniędzy. Chaplin staje się bożyszczem tłumów – ta uprzywilejowana pozycja oznacza jednak tyleż realny wpływ na publiczność, ileż pewne niewolnictwo, konieczność schlebienia jej gustom. Masowy odbiorca, chcąc odpocząć po dniu pełnym pracy, nie jest zainteresowany kontemplacją ani refleksją i

---

52 Np. narzeczona Osiełka jest antytezą romantycznej kochanki, a na imię jej Pifcia, co jest skrótem od Epifanii.

53 Tomasz Majewski, *Modernizmy...*, op.cit., s.41.

oczekuje od producenta kultury solidnej porcji rozrywki. Taka rola artysty, choć dostrzeżona już przez Norwida w *Ad leones!*, musiała w międzywojennej Polsce być jeszcze nie do końca przyswojona. Dopiero odzyskanie niepodległości położyło kres zastępczym funkcjom sztuki i strąciło twórców z piedestału narodowych kapłanów. O ile awangardziści podejmują gwałtowną walkę z „wieszczą” przeszłością naszej literatury, o tyle mniej radykalni Skamandryci usiłują pogodzić tradycję z nowoczesnością. Wpisani w dawny model literatury, są jednocześnie świadomi jego niefunkcjonalności. Staje się to przyczyną poszukiwania formuł mogących połączyć stare z nowym:

Na kretańskim krynickim deptaku  
Brnąc przez gęstą marmoladę mieszczan,  
Czytałem twój list.  
Chaplin grający wieszka,  
Osmarowany „uwielbieniem”,  
W laurach jak w szapokłaku  
W sławie, jak w krawaciku pstrym,  
Z sercem – wyglądającym z kieszonki jedwabną chusteczką  
Szedłem. Dante fryzjerczyków i pensjonarek,  
Gwiżdżąc  
I trącąc przed sobą laseczką  
Kwiatek z bibułki – jakiś rym.  
(Julian Tuwim, *Na kretańskim krynickim deptaku*<sup>54</sup>)

Ten utwór Tuwima z 1929 roku, przed wojną dostępny jedynie w rękopisie, jest świetnym przykładem rozdarcia modernistycznego poety. Jak słusznie zauważa Tomasz Stępień:

---

54 Cyt. za: Piotr Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007, s.432-433.

Podmiot – bohater tego wiersza konstituowany jest przez dwa oksymoroniczne szeregi znaczeń. Szereg pierwszy (Dante, wieszcz, sława, uwielbienie, serce) tworzący romantyczny paradygmat poety neglizowany jest przez szereg drugi (Chaplin, szapoklak, pstry krawacik, laseczka, kwiatek z bibułki), ujawniający niejako drobnomieszczańską, współczesną „podszewkę” aktualizowanej roli.<sup>55</sup>

Tuwim łączy Chaplina z „profaniczną” współczesnością i przeciwstawia sakralnej tradycji sztuki. Poezja skamandrycka jest często definiowana przez to, co sensualne, powszednie i konkretne<sup>56</sup> i kontrastowana z młodopolską górnolotnością. Wskazany wiersz świadczy jednak o trudności, z którą twórcy musieli się zmagać, akceptując nowoczesny model artysty. Michał Głowiński nazywa Tuwima „poetą wśród ludzi”, co oznaczać ma postawę opozycyjną wobec wznoszącego się ponad tłumem wieszca. Badacz zauważa jednak również, że autor *Balu w operze* szybko odchodzi od tego modelu, przyjmując rolę zdystansowanego od mas outsidera. Stosunek Skamandrytów do kultury masowej jest pełen ambiwalencji. Odrzucając awangardowy model „sztuki dla dwunastu”, chcą oni zbliżyć się raczej do odbiorcy przeciętnego niż elitarnego. Fascynacji tym, co niskie, proste i codzienne towarzyszy jednak bardzo często nieufność. Część poetów usiłuje rozgraniczać swą twórczość na „wysoką” i „niską” – na przykład Tuwim, wstydząc się swych skeczy kabaretowych, pisze je zazwyczaj pod pseudonimem. Podział taki jest jednak częstokroć niemożliwy do utrzymania z racji nieustannego przeplatania się tych obiegu. Pewne obiekcje Skamandrytów względem nowego typu kultury, nie zmieniają jednak faktu, że należą oni do najbardziej świadomych twórców swoich czasów. Po raz pierwszy w historii polskiej literatury następuje w Dwudziestoleciu demokratyzacja na tak dużą skalę: pisarze są zmuszeni uwzględniać potrzeby masowego czytelnika. *To sztuka „wychylona” w stronę publiczności, szukająca nowego odbiorcy, sztuka jako oferta konsumpcyjna*<sup>57</sup>. Skamandryci, eksperymentując z kulturą popularną, mają z początku

---

55 Tomasz Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989, s.130-131.

56 Tymi trzema epitetami określa twórczość Skamandrytów Jerzy Kwiatkowski: Jerzy Kwiatkowski, *Dwudziestolecie Międzywojenne*, Warszawa 2001, s.58.

57 T.Stępień, op.cit., s.42.



nadzieję na możliwość jej modelowania, szybko jednak sami stają się od niej zależni<sup>58</sup>. Trybuną wystąpień bywają czasopisma, kabarety, kawiarnie, kina i ulice. Poeci, recytując swe wiersze regularnie *Pod Picadorem*, są na wyciągnięcie ręki słuchaczy. Nastawieni demokratycznie, Skamandryci bawią się jednak równocześnie dawnymi wzorami sztuki elitarnej: na przykład za podejście do stolika, autograf czy rozmowę, każą sobie płacić<sup>59</sup>. Nie chodzi tu jednak o młodopolski snobizm, działania tego typu są bowiem w gruncie rzeczy odpowiedzią na potrzeby odbiorców, chętnie przyjmujących rozmaite dziwactwa artystów. Podobne są cele nagminnego urządzania skandali. W wydaniu skamandryckim nigdy nie przekraczają one pewnej granicy, wpisując się w oczekiwania publiczności, co z punktu widzenia awangardzistów jest zwyczajnym konformizmem. Tomasz Stępień porównuje pewien kubofuturystyczny manifest postulujący oddanie sztuki w ręce ludu, z ogłoszeniem dotyczącym otwarcia „Pikadora”. Jak zauważa badacz, teksty te są do siebie bardzo podobne, ale drugi z nich pozbawiony jest patosu rewolucyjnego i spełnia niemal wyłącznie funkcję reklamową. Pamiętać trzeba, że to właśnie Skamandryci są w Polsce najpopularniejszymi pisarzami i to oni powinni uchodzić za najbardziej reprezentatywnych dla literatury tamtych lat. Ich twórczość, świetnie funkcjonująca na rynku i spowinowacana z kulturą masową, jest najlepszym przykładem polskiego modernizmu wernakularnego, w którym współistnieją ze sobą literatura, kino i kabaret. Nawiązania do Chaplina, jako figury nowoczesności, pojawiają się na całym tym obszarze.

Tomasz Stępień przekonuje, że kabaret jest najbardziej charakterystyczną formą sztuki dla kultury międzywojnia. Na przykładzie twórczości Tuwima, badacz wykazuje wpływ kabaretu nie tylko na poezję wysoką, lecz także na sam sposób myślenia o sztuce. Mimo, że ten typ rozrywki znany był w Polsce już od początku XX wieku, to dopiero w Dwudziestoleciu zyskuje szczególne znaczenie. Słynny

---

58 Por. Ibidem, s.10: *Ewolucja przebiega od artystycznego eksperymentu, flirtu z kulturą popularną, twórczo modyfikującego „wysoką” poezję, po stałą działalność zarobkową profesjonalistów – techników literackich, dostarczających okresowej porcji „sieczki literackiej” na coraz bardziej masowy rynek rozrywki, piszących wszystko dla wszystkich.*

59 Sławomir Koper, *Życie prywatne elit artystycznych Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2010, s.165.

„Zielony Balonik” także opierał się na ludycznej zabawie z udziałem publiczności, pozostawał jednak w dużo większym stopniu elitarny: wejście na przedstawienia, możliwe jedynie po okazaniu zaproszenia, dostępne było tylko dla nielicznych. W praktyce również i w Dwudziestoleciu niewiele osób było stać na udział w takich spektaklach. Kultura kabaretu zaczęła jednak być popularyzowana przez formy dostępne znacznie większej części społeczeństwa: piosenkę (szlagiery oparte na najbardziej znanych numerach) i film (prymitywne zazwyczaj farsy z gwiazdami takimi jak Eugeniusz Bodo czy Adolf Dymśa, stanowiły pierwszy znaczący sukces komercyjny naszego kina). Ryszard Marek Groński nazywa ówczesny kabaret *serialem ery przedtelewizyjnej*<sup>60</sup> mając na uwadze błyskawiczne wchłanianie przez niego aktualności i racjonalistyczno-hedonistyczną filozofię. Jeżeli dodać do tego repertuar stale występujących klisz, to faktycznie można by tutaj upatrywać zaczątków późniejszej kultury masowej:

Traktowanie rzeczywistości jako spektaklu z udziałem gwiazd, jako fantomatycznego świata, w którym polityka, seks, literatura, film i sport mieszają się i współwystępują ze sobą, było antycypacją zjawisk związanych z rozszerzaniem się masowego typu kultury, z nasilającymi się tendencjami konsumpcjonistycznymi w kulturze.<sup>61</sup>

Postać amerykańskiego komika wywarła znaczący wpływ na kształt ówczesnej sceny kabaretowej. „Polskim Chaplinem” nazywany był Dymśa, a „Chaplinem w spódnicy” – Mira Zimińska-Sygietyńska. Kazimierz Wierzyński w ten sposób komentował podobieństwo „Dodka” do hollywoodzkiego gwiazdora:

Dymśa przypomina Chaplina, ale tylko powierzchownie. Nie ma refleksów jego melancholji, beznadziejnych kalamburów społecznych – i mieć ich nie może, kontentując się tanim repertuarem, jaki podaje mu teatr lub kabaret.<sup>62</sup>

---

60 Marian Hemar, *Ryszard Marek Groński przedstawia kabaret Mariana Hemara*, Warszawa 1989, s.35.

61 T.Stępień, op.cit., s.215.

62 Roman Dziewoński, *Dodek Dymśa*, Łomianki 2010, s.291.

Mało znany jest fakt, że także drugi z najpopularniejszych wówczas aktorów – Eugeniusz Bodo – zasłynął imitując Chaplina już w 1923 roku (zatem kabareciarze zainteresowali się komikiem wcześniej niż futuryści!) w skeczach *Chaplin i Kubuś* oraz *Chaplin i Pola Negri*<sup>63</sup>. Pewne cechy Charliego odnaleźć można również w grywanej przez Kazimierza Krakowskiego postaci Lopka – słabego, ale sprytnego Żyda, antybohatera i frustrata<sup>64</sup>. Najstynniejszym utworem poświęconym w całości Chaplinowi jest jednak piosenka *Ten wąsik*. Jej autor, Marian Hemar, należy do najbardziej znanych twórców tej formy rozrywki. Sportretowany przez niego Charlie jest całkowicie pozbawiony swojego tragicznego wymiaru. Cała złożoność postaci zredukowana została do konotacji śmiechu i radości:

Ten wąsik, ach ten wąsik  
Ten wzrok, ten lok, ten płąsik  
I wdzięk, i lęk, i mina  
I śmiech, tak jest, to ja!  
Ach panie, ach panowie, tak trzeba  
Śmiech to zdrowie (...)

Charakterystyka ta spełnia wszelkie wymogi gatunku popularnego: słownictwo jest proste i wpadające w ucho (sprawa zasadnicza w przypadku piosenki), a rysunek postaci opiera się na schemacie. Tekst Hemara stanowi również przykład wchłaniania przez kabaret aktualnych tematów politycznych. Koncept oparty jest na przeciwstawieniu Chaplinowi – Hitlera (piosenka powstała w 1938 roku, a autor musiał potem z jej powodu ukrywać się przed faszystami). Postaci zostały połączone tytułowym wąsem, rozdzielone zaś pozostałymi cechami. Zarówno ich atrybuty zewnętrzne, jak i przymioty wewnętrzne podlegają silnemu kontrastowi. O ile jeden bohater daje światu śmiech, o tyle drugi niesie ze sobą wyłącznie smutek:

---

63 Ryszard Wolański, *Eugeniusz Bodo. Już taki jestem zimny drań*, Poznań 2012, s.27-28.

64 Marian Hemar, op.cit., s.68-70.

Niestety konkurencja czuwa  
Przed wojną na mój skromny tron.  
Zazdrosny rywal się wysuwa,  
Kandydat nowy, groźny on.  
Milczenie me zastąpił wrzaskiem,  
Mój śmiech przemienić pragnął w strach,  
Melonik mój mianował kaskiem (...) <sup>65</sup>

Paradoksalnie jednak współtwórcami kabaretu są wówczas pisarze zaliczani do wysokiego obiegu. Co ciekawe, z Hemarem współpracowali autorzy tacy jak Bruno Jasieński i – wielokrotnie – Tuwim. Mimo że twórca *Balu w operze* był coraz bardziej krytyczny wobec przemysłu rozrywkowego, to przecież nie można pomniejszać jego roli w kształtowaniu kultury masowej. Przyczyną owego romansu z niskim obiegiem jest zrozumienie zmian kulturowo-społecznych i praw rynku. Wynagrodzenia otrzymywane w kabarecie stanowiły główne źródło utrzymania Tuwima. Było to także miejsce, w którym poeta zyskiwał świadomość wytwórczej roli, jaką narzucała artyście nowoczesność. Producent masowej rozrywki musiał odznaczać się profesjonalizmem (dużą sprawnością warsztatową, szybkością pisania), zdolnością kolektywnej pracy (przy tworzeniu tekstów na scenę lub redagowaniu czasopism bierze zazwyczaj udział grupa osób) i dobrą znajomością horyzontu oczekiwań odbiorców<sup>66</sup>. Właściwości te w jeszcze większym stopniu posiadać musi reżyser filmowy. Nic dziwnego więc, że symbolem nowego typu artysty staje się dla Tuwima Chaplin. W okresie międzywojennym dawnego wieszczka zastępuje przeciętniak, szary człowieczek, *Dante fryzjerczyków i pensjonarek*. Mimo że cała kategoria „wieszczania” uległa degradacji, Tuwim próbuje sprostać wymaganiom współczesności i odkryć pole działania artysty w nowej sytuacji kulturowej. Formuła *Chaplin grający wieszczka* oznacza syntezę prometejskiej koncepcji twórcy z aktualną rolą wytwórcy rozrywki. Tuwim był świadomy, że

---

65 Ibidem, s.200-201.

66 T.Stępień, op.cit., s.48.

warunkiem wartościowej sztuki nowoczesnej jest pogodzenie tych stanowisk. Efektem tego zbliżania się dwóch modeli było przemieszanie obiegów, *nobilitacja trywialnej rozrywki przez nasycenie jej technikami charakterystycznymi dla wewnętrznego kodu literatury (...)i modernizacja koturnowej poezji, zbliżenie jej do codziennych doświadczeń odbiorców*<sup>67</sup>.

Cywilizacyjne przemiany w postaci industrializacji, urbanizacji i demokratyzacji miały swoje odbicie w polskiej kulturze od końca XIX wieku<sup>68</sup>. Już Wacław Berent w *Próchnie* opisuje przestrzeń tinglów-tanglów, w których można usłyszeć muzykę Liszta obok podrzędnych rozrywkowych piosenek. Prawdziwą rewolucję kulturową przynosi jednak dopiero dwudziestolecie. Odzyskanie niepodległości, rozbudowa miast, poszerzenie kręgu odbiorców kultury, rozwój mediów, urynkowanie literatury – to elementy każące ponownie zdefiniować rolę artysty i wyznaczyć sztuce nowe zadania. Polski modernizm wernakularny, jakkolwiek opóźniony znacznie w stosunku do amerykańskiego, przeżywa wówczas swój bujny rozkwit. Sztuka awangardowa szuka inspiracji w tym co niskie i przedstawia alternatywny projekt kultury masowej. Z kolei poezja skamandrycka, odrzucając utopijny projekt awangard, usiłuje w bardziej konwencjonalny sposób przemawiać do przeciętnego czytelnika, którym był wówczas średnio wykształcony urzędnik: w tym celu „obniża” wysokie i „podwyższa” niskie. Obie strategie oznaczają jednak pewną współpracę z kulturą masową, oparte są bowiem na próbie pozyskania jej odbiorcy. Nowe warunki produkcji, konsumowania i rozpowszechniania kultury, wydają się być kluczowym wyzwaniem dla artystów tamtych lat. Zarys rodzimego modernizmu wernakularnego dostarcza tła niezbędnego dla zrozumienia międzywojennej recepcji Chaplina. Komik jest przez pisarzy Dwudziestolecia odbierany w kontekście cywilizacyjnych przemian, dlatego znaczenie jego figury nie zamyka się w ramach konkretnej postaci filmowej. Król burleski staje się stałym elementem kulturowego dyskursu, symbolizując dystrakcję miejskiego doświadczenia i nietradycyjny sposób wytwarzania (a nie: tworzenia) sztuki. Przemiany cywilizacyjno-społeczne

---

67 Ibidem, s.276.

68 Nycz, za Antonim Potockim, podaje datę 1890 jako przełomową dla polskiej nowoczesności.

zaznaczają się we wszystkich obiegach, a odwoływania się do tego samego bohatera filmowego w tak różnych formach jak piosenka kabaretowa i awangardowy kolaż są tego najlepszym przykładem. Przemieszczenie obiegów jest naturalną konsekwencją nowego modelu funkcjonowania sztuki.

*Wszyscy na niego. Lecz on wciąż  
Wszystkim wywija się jak wąż...*  
(Anatol Stern, *Charlie Chaplin*)

## 2. Charlie Chaplin w recepcji polskich awangardzistów.

### 2.1. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości<sup>69</sup>.

Pojęcie „awangarda” jest na tyle szerokie, że wymaga precyzji. Wieloznaczność tej kategorii bierze się nie tylko z włączania w jej obręb różnorodnych zjawisk, lecz także z odmiennej ich charakterystyki. Termin ten nie jest tutaj stosowany ani w znaczeniu najszerszym (jako wszelkie antytradycjonalistyczne utwory), ani w najwęższym (jako twórczość tzw. grupy krakowskiej): oznacza zespół tendencji, które pojawiły się w latach 10. XX wieku w twórczości Guillaume`a Apollinaire`a, a kulminację osiągnęły w latach 20. i 30.<sup>70</sup> Niezbyt słuszne wydaje się zarówno radykalne odgradzanie awangardy od kultury masowej, jak i przeciwstawianie jej modernizmowi. Z pierwszą sytuacją mamy do czynienia u Clementa Greenberga, jednego z najbardziej znanych teoretyków nurtu<sup>71</sup>. Zdaniem badacza dzieła artystyczne podzielić można na innowacyjne, nowatorskie, poszukujące – oraz na kiczowate, wykorzystujące modernizm dla celów komercyjnych i banalizujące go. Greenberg uważa, że sztuka powinna być autonomiczna i oddzielona od rzeczywistości, polityki i kultury masowej. Jest to roszczenie ignorujące dążenia większości awangard, charakteryzowanych właśnie przez idee zaangażowania społecznego. Widać to na przykładzie omawianych już fascynacji futurystów i

---

69 Tytuł nawiązuje do wydanej w 1960 roku słynnej teorii filmowej Siegfrieda Kracauera (*Theory of film: The Redemption of Physical Reality*).

70 O różnych rozumieniach słowa „awangarda” pisze Janusz Sławiński w: J. Sławiński. *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Warszawa 1965, s. 7-9.

71 Por. Clement Greenberg, *Obrona modernizmu: wybór esejów*, przekł. Grzegorz Dziamski, Maria Śpik-Dziamska, Kraków 2006. Podobne stanowisko prezentował Theodor Adorno.

dadaistów nizinami kultury. Postulat zbliżenia sztuki do życia jest jednak tylko pozornie sprzeczny z modernistycznym dążeniem do autonomii. Joanna Orska podaje trzy wyznaczniki wysokiego modernizmu:

- autonomiczność (sytuacja zaburzonej relacji podmiot – świat przeniesiona zostaje do wewnątrz dzieła sztuki);
- antymimetyczność (odrzućenie użytych środków ekspresji);
- „realistyczność” (krytyczny ogląd społeczeństwa opartego na tradycyjnym porządku).

Badaczka wykazuje ścisły związek idei autonomiczności z ideą zaangażowania, a więc wysokiego modernizmu z awangardą:

Jeśli pamiętać będziemy, że „granica” oddzielająca sztukę od życia oznacza *de facto* przede wszystkim użyte środki ekspresji, stwarzające jedynie pozór „tożsamości” „ja” i świata, okaże się, że to od czego nowa sztuka próbuje się oddzielić, stanowi nie samą rzeczywistość, a jej „fałszywy” obraz, odrzucany również w imię idei zaangażowania.<sup>72</sup>

Jeżeli modernizm rozumieć jako pewien projekt krytyczny, to pojęcie autonomii pełne jest sprzeczności. Chodzi bowiem nie o „sztukę dla sztuki”, ale o walkę z anachronicznym modelem reprezentacji<sup>73</sup>. Jakkolwiek idee autonomiczności i zaangażowania skazane są w modernizmie na współistnienie, można mówić o różnych proporcjach tej relacji. Na tej podstawie rozróżnia się awangardy „autotematyczne”, oddzielające estetykę od tego, co pozaartystyczne (np. twórczość Przybosa, suprematyzm) oraz „likwidatorskie”<sup>74</sup>, jawnie zaangażowane społecznie, wykraczające poza ramy sztuki. Skrajnym przykładem twórczości drugiego typu są dzieła dadaistów, usiłujące ośmieszyć i unieważnić samą ideę dzieła artystycznego. To właśnie „likwidatorskie” awangardy, zainteresowane kulturą

---

72 Joanna Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004, s.197.

73 *Sztuka modernistyczna więc nie tylko (na sposób iście awangardowy) wykracza poza swoją autonomię, ale wręcz, jak się okazuje, ma obowiązek to robić. Na tym polega bowiem „awangardowo” - krytyczna funkcja modernistycznego dzieła sztuki w społeczeństwie.* Ibidem, s.134.

74 Por. Kamila Rudzińska, *Awangarda a kultura masowa*, [w:] eadem, *Między awangardą a kulturą masową: wokół społecznej roli pisarza*, Warszawa 1978, s.180-216.



masową, uznają Chaplina za swojego bohatera. W Polsce najsilniejszym nurtem tego typu jest futurystyczny, zawierający w sobie zresztą wiele dadaistycznych cech. Wydaje się, że Chaplin jest dla awangardzistów idealną figurą, nie tylko reprezentującą entuzjastycznie przyjmowaną nowoczesność, lecz także łączącą rozmaite sprzeczności leżące już u podstaw tego kierunku.

Autorzy opracowań poświęconych futurystyce zalecają używania tego pojęcia raczej w liczbie mnogiej. W istocie bowiem istniało co najmniej kilka futurystycznych, często zróżnicowanych także w obrębie literatur narodowych. Za punkty wspólne wszystkich odmian tego nurtu można uznać radykalne odrzucenie dawnych środków ekspresji artystycznej, krytykę mieszczańskiej kultury i wyzwolenie poezji z logiki. W Polsce tendencje te pojawiają się dopiero w 1919 roku. Przemiany społeczne i cywilizacyjne czynią dawny, młodopolski model anachronicznym. W swojej początkowej fazie futurystyczny jest walką z zastaną tradycją literacką. Młodopolscy poeci, dążąc do ukazania „nagiej duszy”, ignorowali materialny i praktyczny aspekt ludzkiego życia. Abstrakcyjny język symbolistów zostaje więc zastąpiony językiem potocznym, a opis ukrytych sił psychicznych – opisem nowoczesnego życia. Awangardiści mają świadomość, że świat zewnętrzny nie tylko nie jest obojętny dla psychiki, ale wręcz ją determinuje. Stąd tak ogromna popularność kina wśród wszystkich awangardowych ruchów. Mimo niechęci samego Henri Bergsona (jednego z filozoficznych inspiratorów ruchu) do „kinematograficznego procesu myślenia”, to właśnie film zostaje uznany za medium najlepiej oddające dynamikę pędu życiowego. Do poezji wkracza szereg przeniesionych z kina technik, takich jak symultaneizm czy montaż. Karol Irzykowski wydaje w 1924 roku pierwszą w Polsce teorię filmową. Zdaniem badacza główna wartość X Muzyki leży w możliwości pokazywania ruchu. Kino daje niepowtarzalną okazję przyjrzenia się kontaktowi człowieka z materią i ujrzania ruchu samego w sobie, nie ograniczonego statycznym słowem – spełnia tym samym funkcję poznawczą. Irzykowski wspomina także o Chaplinie: *Ile razy Chaplin występuje, można się z góry cieszyć na orgię wszechcielesności (...)* Idea kinowa znajduje się w jego grze rozproszkowana jak

*złote ziarnka w piasku*<sup>75</sup>. Autor, znając jedynie wczesne burleski komika, zachwyca się pomysłowością i wirtuozerią zmagających Charliego z otaczającymi go ludźmi i przedmiotami. Irzykowski polemizuje w swej książce także z zapatrywaniami Bergsona na medium filmowe i stwierdza, że jest ono szybkie jak myśl i dociera do świata nieprzykrytego siatką pojęć<sup>76</sup>. Dynamiczność kina koresponduje ze wzrastającym tempem codziennego życia, dlatego ceni się w nim elementy takie jak oszczędność środków wyrazu i montażowy skrót. Ponadto, będąc wynalazkiem technicznym, film wpisuje się w horyzont cywilizacyjnych fascynacji awangardzistów.

Wyzwolenie materialności posiada dwa różne aspekty. Dowartościowanie roli elementów zewnętrznych w kształtowaniu ludzkiego życia wiąże się bowiem z otwarciem zarówno na cielesność, jak i na nowoczesną technologię, stanowiącą fragment codziennego otoczenia człowieka. Wczesne futurystyczne wiersze usiłują ukazać symbiozę tych dwóch czynników:

Uwielbienie filozoficzne było bardziej pierwiastkowe i przybierało postać jakiegoś materializmu naiwnego, który przedstawiał człowieka jako istotę nieuduchowioną. Około 1920 miało to ogromną siłę zaprzeczenia w stosunku do przekazu Młodej Polski. Zamiast sił kosmicznych w człowieku – elektrony i atawizm zwierzęcy (Czyżewski), zamiast duszy – cud ludzkiego ciała (Stern), zamiast głodów metafizycznych – głodny żołądek (Stern, Wat), zamiast chuci, czyli fatalizmu erotycznego – radosna płodność (Wat), zamiast masek kultury – popędy dzikusa.<sup>77</sup>

Powyższy opis, dokonany zresztą przez awangardowego twórcę – Adama Ważyka, wskazuje, że młodopolskiej „nagiej duszy” przeciwstawia się zarówno elektronikę, jak i biologię. Futuryzm polski przenikają w istocie dwa sprzeczne ze sobą mity: techniczno-cywilizacyjny i ludyczno-antycywilizacyjny. Ukazanie rozdźwięku między tymi tendencjami, pozwoli zrozumieć popularność Chaplina, który swoją postacią pomaga pogodzić ten antagonizm.

---

75 Karol Irzykowski, *Dziesiąta Muza, Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1960, s.215.

76 Ibidem, s.43.

77 Adam Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s.46.

Uwielbienie nowoczesności jest jednym z najpowszechniejszych stereotypów kojarzonych z futuryzmem. Wyraźnie widoczne u Marinettiego, w poezji rosyjskiej i polskiej traci już na jednoznaczności. Nie jest prawdą, że maszyna była przedmiotem bezkrytycznego uwielbienia poetów. Futuryści uważali ją za swoistą nadbudowę ludzkich zmysłów, której istnienie każe zdefiniować na nowo stosunki człowieka ze światem. Od początku jednak nurtowi temu towarzyszy nurt prymitywistyczno-antycywilizacyjny, zbliżony niekiedy do dadaizmu. Dla odmiany, kierunek ten opiewa indywidualność, spontaniczność, fantazję i anarchię. Skupia się bardziej na cielesności człowieka, niż na technologicznych innowacjach. Kwintesencją postawy tego typu jest nazwa tomiku wierszy Anatola Sterna – *Nagi człowiek w śródmieściu*. Ów futurystyczny bohater odmalowywany był w całej jego biologicznej i prymitywnej sile. Wszelkie wzniosłe idee były ośmieszane i sprowadzane do przyziemności (Adam Ważyk zwraca uwagę na obecność takich kontrastowych pojęć jak *niebiosy na półmisku, niebiański syfon, czy anielski cham*<sup>78</sup>, dodać można by jeszcze *rzygające posągi*). Religia była desakralizowana, a miłość sprowadzana do pornografii. W wierszach częstokrotnie pojawiały się motywy egzotyczne, ewokujące klimat barbarzyńskiej wolności i pozwalające na ucieczkę z odrętwiałego europejskiego świata (*Chiński bożek* Sterna). Postawa wesołego anarchizmu znajdowała swoje odbicie także w happeningach urządzanych przez futurystów na ulicach miast, bulwersujących manifestach, bijatykach z publicznością i rozmaitych formach prowokacji. Ciężko chyba ustalić, na ile faktycznie chodziło tu o nonkonformistyczny sprzeciw wobec tradycji, a na ile o zwyczajną zabawę. Jednym słowem, był to rodzaj karnawałowego buntu:

Futuryści wybrali trywialność i parodię – przeciw powadze normy kulturalnej, świat miasta i maszyny – przeciw światu symboli, biologię – przeciw duchowości, gazetę – przeciw książce poetyckiej, erotyzm, nawet pornografię – przeciw lirycznym wzorcom emocjonalnym (...) <sup>79</sup>

---

78 Ibidem, s.49.

79 Zbigniew Jarosiński, *Futuryzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. Aliny Brodzkiej, Wrocław 1992, s.319.

Dwie przeciwstawne tendencje futurystyczne – uwielbienie indywidualności i kult maszyny – często występowały obok siebie nawet u tych samych autorów. Sprzeczność tę można by wyjaśnić specyficzną sytuacją polskiej kultury: około 1920 roku niemalże naraz pojawiły się w Polsce trendy awangardowe rozwijające się w Europie przez ponad dziesięć lat<sup>80</sup>. Polscy futuryści, przedstawiając projekt idealnego człowieka XX wieku, próbują dokonać syntezy wielu koncepcji: *Chcieli stworzyć typ człowieka niejako uniwersalnego: zwycięzcy nad naturą i nad cywilizacją, nad bezładnym żywiołem i nad ścisłymi więzami logiki*<sup>81</sup>. Wydaje się, że wymogi te znakomicie spełnia Charlie Chaplin. Chaplin, jako postać filmowa i bohater kultury masowej, związany jest w sposób oczywisty z cywilizacyjno-technologicznym przełomem, uosabiając jednocześnie anarchiczny żywioł niszczenia. Później zmieni się zarówno jego kino, jak i poezja awangardzistów i coraz ważniejszą rolę zaczną odgrywać wątki społeczne. Fascynująca jest ewolucja zachodząca w futuryzmie, ale także dojrzewanie samego komika. Wiele w tych drogach twórczych analogii, wiele też niezgodności. Awangardy zawsze będą starały się widzieć w Chaplinie swoją ikonę, często zresztą naginając jego postać do własnych potrzeb. Już w początkowej fazie anarchicznej zabawy, komik wydaje się znakomicie współgrać z dążeniami futurystów.

Twórczość Chaplina podzielić można na kilka faz. Zazwyczaj jako punkty graniczne wyznacza się przejścia aktora do kolejnych wytwórni. Najbrutalniejsze i najbardziej anarchiczne filmy powstały na początku jego kariery, wyprodukowane dla Keystone (35 filmów) i Essanay (14 filmów) w latach 1914-1915. Specjalnością burlesek tych wytwórni były gonitwy po ulicach Hollywoodu, kopniaki w dolne partie ciała, osławione już bitwy na torty z kremem i bijatyki postaci z tępych policjantami. Sama nazwa najpopularniejszego wówczas gatunku – *slapstick* – oznacza uderzenie pałką i trafnie charakteryzuje zawartość większości z tych dzieł. Jarmarczny rodowód kina przejawiał się również w obsadzie filmów: aktorzy rekrutowali się zazwyczaj z cyrków, music-halli i teatrzyków rewiowych. Nie inaczej

---

80 Por. Helena Zaworska, *O Nową Sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917-1922*, Warszawa 1963, s.117.

81 Ibidem, s.211.

było z Chaplinem. Komik urodził się 16 IV 1889 roku w Londynie w rodzinie podrzędnych artystów estradowych. Na scenie zadebiutował już w wieku pięciu lat, a jako nastolatek stał się gwiazdą wodewilu. Do Keystone Charlie zaangażowany został prosto z angielskiej pantomimy, kiedy razem z trupą Freda Karno dawał gościnne występy za oceanem. Pierwsze produkcje z udziałem aktora dalekie są jeszcze od doskonałości, choć wyróżniają się nieco na tle przeciętnych widowisk. Każda z keystonewskich gwiazd dobierana była na zasadzie typażu i uosabiała pewne sprymitywizowane cechy psychiczne i fizyczne: Roscoe „Fatty” Arbuckle był pociesznym grubaskiem, Chester Conklin flegmatycznym naiwniakiem, a Mack Swain nerwowym rogaczem. Mack Sennett, szef Keystone, wymagał od aktora wpisania się w obowiązujący styl wytwórni: *Wszystko wykpić, wszystko złamać, wszystko zbrukać w szaleńczym rytmie zbliżonym do dawnych melodii Offenbacha*<sup>82</sup>. Paradoksalnie ten prymitywny program, ludyczny i kpiarski, świetnie współgra z awangardowymi dążeniami. W *Jego prehistorycznej przeszłości* Chaplin gra nawet jaskiniowca, odzianego w melonik i skórę – zaskakująco blisko tu do futurystycznych fantazji. Anatol Stern wspomina po latach:

Jednym z najważniejszych było hasło cyrkowości sztuki: doszła tu do głosu charakterystyczna cecha sztuki nowoczesnej, najpełniej wyrażona w Chaplinowskiej bufonadzie (...) Z tego samego protestu przeciwko teatralnej maskaradzie sentymentalizmu i obłudnej filozofii mieszczańskiej wywodziło się hasło manifestu: „Teatry zmienić na budynki cyrkowe!”<sup>83</sup>

Charliemu z roku 1914 daleko jest jeszcze do sentymentalnego biedaka ze *Świateł wielkiego miasta*. Na samym początku Chaplin grywa dandysów, ubranych w żakiet i cylinder i noszących monokl. Szybko jednak postać przemienia się w kogoś w rodzaju włóczęgi-próżniaka. Dominującą cechą Charliego w owym okresie jest egocentryzm. Bohater kieruje się nie miłością, a pożądaniem, nie współczuciem a nienawiścią. Chaplin jest wówczas całkowicie aspołeczny: szydzi z wszelkiej pracy, a

---

82 Georges Sadoul, *Charlie Chaplin*, przeł. Zbigniew Bieńkowski, Warszawa 1955, s.32.

83 Anatol Stern, *Poezja...*, op.cit., s.53.

utrzymuje się przy życiu tylko dzięki swej bezczelności. Pogardzany przez innych, mści się na każdym kroku: np. z rozkoszą okłada silniejszych przeciwników, którzy chwilowo są unieruchomieni i nie mogą się bronić. Jak zauważa Jean Mitry, działania takie jak kopnięcie kogoś w siedzenie lub uderzenie tortem w twarz ośmieszają i poniżają jego wrogów. Niszczenie świata stanowi jednak dla bohatera jedyną szansę zapanowania nad nim. Wielbiciel burleski – a byli wśród nich także awangardziści – dopatrują się w tym zachowaniu Charliego rozpaczliwej próby zachowania własnej godności w świecie pozbawiającym jednostkę perspektyw: *Jego zachowanie jest tylko odruchem samoobrony przeciw absurdalnym zasadom, które krępują naturalną ekspansję jego „ja”*<sup>84</sup>. W motywach kierujących bohaterem jest pewna niewinność, która w późniejszych dziełach przerodzi się w rodzaj uduchowienia. Warto przytoczyć charakterystyczny przykład filmu tego typu. W *Charlie na ślizgawce* (*The Rink*), Chaplin walczy z dużo większym przeciwnikiem o kobietę. Mały i zwinny drwi sobie z otyłego mężczyzny, nieustannie przewracając go na torze do jazdy na wrotkach, targając swą laską za głowę, itd. Narobiwszy zamieszania, bohater ucieka uczepony samochodu. W burlesce tej widać także inną charakterystyczną cechę tamtego kina. Chaplinowskie filmy nazywane bywają baletem ruchu. Komik udowadnia swą akrobatyczną sprawność, zderzając się z ludźmi i rzeczami, w pomysłowy sposób grając własnym ciałem.

Siegfried Kracauer uważa, że nowoczesny charakter kina polega na jego odejściu od metafizycznych rojeń ku refleksji nad samą materialnością rzeczywistości<sup>85</sup>. Niemiecki uczonek, badając filmy Chaplina, zwraca uwagę na ich antyidealistyczny charakter. Kino powinno ukazywać powierzchnię rzeczy i zrzec się prób portretowania „wnętrza duszy” czy snów. W filmach komika sceny marzeń wprowadzie się pojawiają, ale mają charakter wyraźnie parodyjny. Bohater *Brzdąca* (*The Kid*), uciekając we śnie od szarej rzeczywistości, wyobraża sobie, że świat zamienia się w raj: męczący go osiłek jest aniołem, a bezwzględny stróż prawa

84 Jean Mitry, *Charlie: postać i mit*, tłum. Hanna Szymańska, [w:] „Kultura Filmowa” nr 7-8 1973, s.11.

85 Por. Siegfried Kracauer, *Teoria filmu*, przeł. Wanda Werstein, Gdańsk 2008, s.23: *Może właśnie taka jest ta sytuacja, że nie możemy pozyskać dostępu do nieuchwytnych, najistotniejszych spraw życia, o ile nie przyswoimy sobie rzeczy pozornie nieistotnych. I może kino pomaga nam wznieść się od „poniżej” do „ponad”?*

rozkosznie bawi się z dziećmi. To oczywiście jawna parodia popularnego wyobrażenia nieba. Nagle jednak w tej idyllicznej przestrzeni wszystko zaczyna się psuć: pojawia się diabeł, który nastawia bliźnich przeciwko sobie. Finałem jest śmierć Charliego z ręki zazdrosnego anioła. Naiwna wizja rajy przekształca się w piekło. Kracauer podsumowuje imaginacyjne sceny filmów Chaplina następująco:

Mianowicie Chaplin nie tylko nie stara się ukryć ich teatralnej sztuczności, ale przesadnie ją podkreśla i przez to sugeruje, że scen tych nie należy brać na serio. Są to fantazje w nastroju żartobliwym lub ironicznym (...) Teatralność w tym wypadku wskazuje właśnie, iż źródłem tych scen jest przede wszystkim zainteresowanie rzeczywistością.<sup>86</sup>

Uleganie popędom, narzucanie światu własnej indywidualności, umiejętność radzenia sobie z dynamiczną nowoczesnością, pierwotność i antyidealizm, to cechy świetnie pasujące do projektowanego przez futurystów człowieka doskonałego. Opisane wyżej filmy pochodzą co prawda w większości z lat 1914-1915, pamiętać jednak należy, że twórczość Chaplina dotarła do Polski w większej ilości dopiero w 1922 roku, musiała być zatem bardzo wymieszana. Kino komika znakomicie wpisuje się w materialistyczną filozofię awangardzistów. Antymetafizyczna sztuka awangardowa usiłuje na nowo zdefiniować związek człowieka ze światem. Jej krytyczny projekt ma na celu walkę z idealistyczną tradycją, mieszczańskimi stereotypami i automatyzmem myślowym.

## 2.2. Automatyzm i dezautomatyzacja.

Automatyzm to pojęcie chyba najczęściej używane wobec Chaplina w recenzjach futurystów, dlatego warto dłużej zastanowić się nad tą kategorią. Związek śmiechu z automatyzmem ukazał już Bergson w *Eseju o komizmie* z 1900 roku. Rozpoznania

---

<sup>86</sup> Ibidem, s.117.

francuskiego filozofa, w pewnych aspektach bardzo przydatne przy opisie komizmu Chaplina, w innych wydają się zupełnie nietrafione. Zdaniem Bergsona komedia podkreśla automatyczne czynności w naszym życiu i uwydatnia rozbieżność między pędem życiowym a mechanicznym bezwładem. Człowiek ma tendencję do schematycznego oglądania świata przez siatkę intelektu. Wyłuskuje z rzeczywistości jedynie te elementy, które są mu potrzebne ze względów praktycznych. Bogactwo przedmiotu zostaje zastąpione nalepioną mu przez umysł etykietką i sprowadzone do określonej funkcji. Jako ilustrację tez autora eseju można przywołać dziesiątki scen z Chaplinem. Widząc wypięte pośladki pochylonej osoby, Charlie bierze je za fotel i na nich siada; nie wiedząc jak do niej się krowę, komik podnosi jej ogon, jak gdyby była maszyną pompującą mleko; itd. Przykłady można by mnożyć: Chaplin kojarzy ludzi i zwierzęta z przedmiotami i, nie zważając na ich żywotność, traktuje całkowicie mechanicznie. Zdaniem Bergsona śmieszy nas to, co ujawnia usztywnienia narzucone przez człowieka różności życia. Dlatego też jednym z najczęstszych mechanizmów komedii jest odwoływanie się do figury kukły: *Czego trzeba, żeby to wszystko przekształcić w komedię? Trzeba sobie wyobrazić, że pozorna wolność skrywa pod sobą grę sznurków.*<sup>87</sup> Stefan Morawski zwraca uwagę na niejednoznaczność Bergsonowskiej koncepcji śmiechu<sup>88</sup>. Z jednej strony śmiech demaskuje bowiem wszelkie szablony i puste rytuały, z drugiej jednak, obnażając odchylenia od normy – broni te same normy. Jest on według Bergsona narzędziem społecznej samoobrony. Filozof odmawia komedii statusu pełnoprawnej sztuki:

Komedia jest czymś pośrednim między sztuką a życiem (...) Przez organizację śmiechu przyjmuje życie społeczne za naturalne środowisko, a nawet idzie za pewnymi popędami życia społecznego. I tu, w tym punkcie, obraca się do sztuki plecami. Albowiem sztuka to zerwanie z życiem społecznym i powrót do natury.<sup>89</sup>

Podobną koncepcję śmiechu przedstawia Tadeusz Peiper. Komedia jest, jego

---

87 Henri Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. Stanisław Cichowicz, Kraków 1977, s.117.

88 Stefan Morawski, *Przedmowa*, [w:] ibidem, s.23.

89 Henri Bergson, op.cit., s.203.



zdaniem, formą obrony społeczeństwa przed jednostkami niepodporządkowanymi i odchylonymi od normy. Opiera się na egoizmie gromady i przybiera agresywne formy wyśmiewania słabych, głupich i niezręcznych<sup>90</sup>. Teoretyczne uogólnienia Bergsona i Peipera nie przystają do filmów Chaplina, choć sam mechanizm komizmu opisują dość dobrze. Chaplinowski automatyzm służyć ma jednak nie tyle wyśmianiu bohatera, ile uwydatnieniu konwencji w życiu ludzkim i tym samym możliwości zdystansowania się do nich. Prowadzić ma on do dezautomatyzacji postrzegania – właśnie dlatego Charlie urasta w recepcji futurystów do rangi nowoczesnego filozofa.

Moderniści nie ograniczają swych fascynacji do sensoryczno-motorycznego aspektu filmów Chaplina, dostrzegając w nich także treści filozoficzne. Choć twórczość komika docierała do Polski nieco wymieszana (dystrybucja wczesnych filmów była opóźniona o kilka lat), warto zwrócić uwagę na jej wyraźną ewolucję. Chaplin, pracując dla kolejnych wytwórni (w latach 1917-1924: 12 obrazów dla Mutual, 9 dla First National), tworzy nadal średniometrażowe burleski, są one jednak coraz bardziej interesujące intelektualnie i artystycznie. Decydujący wpływ na wzrastającą jakość filmów ma wciąż rozwijająca się osobowość komika, który łączy funkcje aktora, reżysera, scenarzysty, montażysty, producenta, a od 1919 roku także autora muzyki do swych dzieł. Bohater nowych burlesek w dużym stopniu nadal jest egocentrykiem. Postawa ta znajduje jednak swoje usprawiedliwienie: traktując siebie jako ośrodek świata, słynny włóczęga usiłuje walczyć z nędzą i przyziemnością rzeczywistości, która nie dorasta do jego wyobrażeń. W filmach z lat 1917-1924, współistnieje ze sobą dwóch Charliech: złośliwy egoista i sentymentalny marzyciel. Społeczeństwo, narzucając bohaterowi określone zachowanie, zmusza go do mechanicznych, bezrefleksyjnych działań. Z drugiej strony jednak włóczęga znakomicie daje sobie radę, rozsadzając społeczne konwencje od środka.

Pierwszym chronologicznie tekstem futurystycznym poświęconym Chaplinowi, jest recenzja Anatola Sterna z 1924 roku. Autor stwierdza, że postać komika jest nieporównywalna z żadnymi znanymi kulturowymi archetypami (*Chaplin nie wkłada*

---

90 Tadeusz Peiper, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s.234.

*teatralnej lwej skóry Herkulesa, lecz szerokie, sfałdowane spodnie klowna i wiorstowe kamasze*<sup>91)</sup> i próbuje określić jej wyjątkowość. Stern uważa, że Chaplin przy pomocy śmiechu wycina widzowi gruczoł sentymentalizmu. Teza ta pozostaje prawdziwa tylko w odniesieniu do najwcześniejszych, anarchicznych burlesek artysty. Awangardy, w miarę zyskiwania społecznej świadomości, zaczną później zwracać coraz większą uwagę na tragiczny i ludzki wymiar postaci trampa. Stwierdzenie to jest zresztą zgodne z koncepcją Bergsona, który uważał, że śmiech i tragizm to dwa elementy wzajemnie się wykluczające. Inaczej jednak niż francuski filozof, Stern widzi w komedii prawdziwe zbawienie dla sztuki. Futurysta uznaje kino Chaplina za odkrywczy i orzeźwiający atak na *hydrę zmechanizowanego życia i konwencjonalizmu artystycznego*. Reżyser osiąga ten znakomity rezultat zarówno dzięki narzędziom nowoczesnym, jak i własnej kreatywnej indywidualności, co wydaje się być spełnieniem futurystycznych marzeń: *Krańcowa syntetyczność, krańcowa prostota. Nic zbędnego. Najprymitywniejsze emocje. Szarża, bufonada, irrealizm. Słowem, cyrk i music-hall*. Autor recenzji przykłada jednak największą wagę do automatyzmu:

Wielkość Chaplina polega na tym, że w odróżnieniu od innych komików amerykańskich – udziela on szczególnie wiele miejsca automatyzmowi procesu myślowego, nieoczekiwanie komplikuje jego czynności i wydobywa zeń, poza komizmem, całkowicie odrębne wartości.

Na czym polega filozoficzne znaczenie kina Chaplina? Automatyczne gesty Charliego dadzą się rozpatrywać w kilku aspektach. Po pierwsze, wskazują one na mechaniczny bezwład ludzkich zachowań. Anatol Stern pisze w swoim cztery lata późniejszym artykule:

Chód Chaplina, jego reagowanie na tysiączne sprawy, jego myślenie nawet jest automatyczne. Ta chwila na przykład, gdy wyjmuje złote rybki z wody i czyści je szmatą. I szereg innych...Oglądamy

---

91 Wszystkie cytaty z recenzji za: Anatol Stern, *Tajemnica Charlie Chaplina (Arystofanes, Pierrot czy coś trzeciego)*, [w:] idem, *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa 1959, s.39-41.

Chaplina i jesteśmy wstrząśnięci. Czy uświadamiamy sobie, że jesteśmy wstrząśnięci widokiem własnej twarzy – swego zautomatyzowania?<sup>92</sup>

Wydaje się, że w podobny sposób odczytywał figurę komika Tuwim, który zadedykował mu wiersz pod tytułem *Fryzjerzy*. Przyczyny tej dedykacji nie są oczywiste. Wiersz nie odwołuje się bowiem do żadnego z filmów aktora (choć ten wcielił się w postać golibrody dwukrotnie: w jednym z gagów *Cyrku* oraz w słynnym *Dyktatorze*, powstałym jednak już po napisaniu utworu). Zawód fryzjera kojarzył się wówczas z pospolitością i mieszczańską przeciętnością i pewnie dlatego poeta powiązał go z postacią Chaplinowskiego małego człowieczka. Bohaterzy wiersza Tuwima wykonują szereg mechanicznych ruchów, przypominających poetykę burleski:

Będzie burza, w miasteczku sino, koguty pieją.  
Fryzjerzy się boją, chodzą prędko - już grzmi,  
Fryzjerzy płaczą, fryzjerzy śpiewają, fryzjerzy szaleją,  
Zwalniają kroku i nagle chodzą *a ramenti*.<sup>93</sup>

To chyba właśnie ów automatyzm zachowań łączy utwór z kinem Chaplina. Zdaniem Piotra Matywieckiego, jednym z najczęstszych motywów Tuwimowskiej poezji jest motyw kukły. Mechaniczność ludzkiej egzystencji przypominała twórcy *Balu w operze* o śmierci, wciąż prześwitującej z pozorów życia. Automatyzm (fizyczny i myślowy) stanowi także główną cechę Chaplinowskich postaci. W *Policjancie* (*Easy Street*) tytułowy bohater trafia do domu ubogiej rodziny. Wzruszony liczbą pełzających po podłodze małych dzieci, przynosi im okruchy jedzenia i rozsypuje tak, jak kurczakom. Powstałe w umyśle Charliego pojęcie „nakarmić” w połączeniu ze skojarzeniem brzdąców z drobiem, determinuje ostateczne zachowanie. W *Późnym powrocie* (*One A.M.*) pijany bohater zapomniał wziąć klucz i nie może

---

92 Anatol Stern, *Charlie Chaplin i ja*, [w:] Anatol Stern, *Wspomnienia...*, op.cit., s.44-45.

93 Julian Tuwim, op.cit., s.94.

dostać się do domu. Po bezowocnych zmaganiach z drzwiami, wchodzi przez okno. Zamiast jednak zostać w środku, Charlie bierze klucz, wychodzi z powrotem przez okno, tylko po to by znowu wejść – otworzywszy sobie drzwi. Automatyzm tych zachowań uzmysławia widzowi schematy, którymi człowiek posługuje się w codziennej percepcji rzeczywistości. Spotęgowana mechaniczność procesów myślowych pełni w istocie funkcję dezautomatyzacyjną. Rezultat można by porównać do formalistycznego udziwnienia<sup>94</sup> lub brechtowskiego „efektu obcości”<sup>95</sup>, ze świadomością jednak, że w burleskach reakcją jest w większym stopniu śmiech niż zadziwienie.

Drugi aspekt automatyzmu dotyczyłby nie tyle ośmieszenia bohatera, ile wykpienia samych konwencji społecznych przez doprowadzanie ich do absurdu. Chcąc przetrwać w wielkomiejskiej dżungli, Charlie próbuje dostosować się do panujących w świecie reguł, robić to, co wydaje mu się w danej sytuacji powszechne. Nieudolność realizacji tych zamierzeń sprawia jednak, że same konwencje społeczne ukazują się w krzywym zwierciadle. Dla skompromitowania skostniałej kultury najlepszy jest ktoś nie rozumiejący jej kodu – i przez to albo go wykrzywający, albo przeciwstawiający mu własne spontaniczne zachowanie. Jest to pewien wariant futurystycznego „nagiego człowieka ze śródmieścia”, dla którego konwenanse pozostają czymś dziwnym i obcym. Chaplin nieustannie ośmiesza symboliczny porządek społeczeństwa, mieszając go z własnym porządkiem wyobrazeniowym. Bohater nie rozróżnia *signifiants* i *signifies* przedmiotów i zjawisk, a przez to ukazuje umowność i arbitralność wszelkich ustalonych znaków.

---

94 Por. komentarz Michała Pawła Markowskiego: *Zadaniem sztuki jest uniezwyklenie naszej percepcji rzeczywistości poprzez zakłócenie jej rutynowego, zautomatyzowanego przebiegu*. Michał Paweł Markowski, *Formalizm rosyjski*, [w:] Michał Paweł Markowski, Anna Burzyńska, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009, s.119.

95 Sam Brecht był zafascynowany Chaplinem i uważał jego grę aktorską za wzorcową dla teatru epickiego. Por. Tomasz Majewski, *Chaplin w Niemczech: podwójne ciało mima*, [w:] idem, *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Łódź 2011, s.90-92.



Ilustracja 2: Chaplin w *Światach wielkiego miasta*.

W scenie początkowej *Świateł wielkiego miasta* (*City Lights*) oglądamy uroczyste otwarcie pomnika „Pokój i Pomyślność”. Po patetycznej przemowie przedstawicieli miejscowej władzy, płachta zasłaniająca monument zostaje zdjęta. Ku zdziwieniu rzeszy zebranych mieszczan, na jednej z alegorycznych rzeźb drzemie obdarty włóczęga. Charlie, traktując pomnik jako wygodne legowisko, ośmiesza pompatyczność narodowych gestów i pustkę abstrakcyjnych znaków. Staje się skazą na symbolicznej konstrukcji społeczeństwa, nieustannie wywołując – żeby odwołać się do Irzykowskiego – efekt pałubiczny. Nie przypadkiem Antoni Słonimski porównuje do Chaplina Piotra Niewiadomskiego z *Soli ziemi* Wittlina. Niewiadomski również jest postacią zupełnie niewtajemniczoną w kod kultury: nie umie pisać, nie odróżnia prawej strony od lewej (jako punkt orientacyjny zawsze traktuje konkretne miejsce), potrafi odczytywać jedynie ikoniczne znaki (a więc tylko podobizny Franciszka Józefa, a nie jego rozporządzenia). Bohater ten także kojarzy rzeczy kierując się subiektywnym odczuciem ich podobieństwa. Dla obydwu postaci abstrakcyjny kod symboliczny jest niezrozumiały. O ile jednak u Niewiadomskiego

wynika to wyłącznie z naiwności prostaczka, o tyle u Chaplina widać pewną radość z celowego niszczenia konwencji. Jean Mitry widzi w Charliem buntownika, rozczarowanego rzeczywistością i odrzucającego wszelkie narzucane mu odgórnie nakazy – w imię swobody. Nie chodzi tu o ekspresjonistyczną wolność duszy, ale o wolność kosztowania życia, chłoniętego w całej jego materialnej pełni:

Charlie nie posiada własnej woli w ścisłym tego słowa sensie, a tylko coraz to nowe i rozmaite zachcianki, dzieje się tak dlatego, że wola oznacza trwanie i ciągłość, on zaś ma jedynie poczucie chwili, które absorbuje całą jego istotę.<sup>96</sup>

Ta spontaniczność i otwartość na rzeczywistość stanowi kolejny element, który musiał zafascynować futurystów. Charlie nie jest jedynie bierną ofiarą społecznych konwencji, lecz sam z wielką radością z nimi walczy<sup>97</sup>. Sposobność ku temu daje zresztą nowoczesny pejzaż: mnogość miejskich atrakcji, płynność ról społecznych, dystrakcja – to elementy rozbijające dawne spetryfikowane znaczenia. Chaplin wojuje z manią klasyfikowania i nazywania. Komik z lubością rozbija wszelkie powiązania rozumowe przeciwstawiając im logikę emocjonalnego podobieństwa. Jak zauważa Jean Mitry:

Stwierdzenie że „A” równa się „A” zakłada, że A winno zawsze pozostać A. Zabrania ono stosować do A bądź konwencji odnoszących się do znaków innych niż A, bądź odnoszących się do rzeczywistości innej niż A. Otóż Charlie stosuje do A czyny odnoszące się do pojęć Nie-A, byle tylko to Nie-A nasuwało, pozwalało dopuszczać istnienie jakichkolwiek emocjonalnych powiązań z A.<sup>98</sup>

W podobną stronę idzie interpretacja Anatola Sterna. Futurysta pisze we wspomnianej recenzji: *Chaplin tworzy nową kategorię pojęć, pojęć wieloznacznych, które zachowując swój komizm z punktu widzenia życiowego równocześnie wkraczają*

---

96 Jean Mitry, op.cit., s.21.

97 Por. ibidem, s.17: *Jeśli zatem Charlie jest nieprzystosowany, to z wyboru, nie zaś z niemożności*. Ze stwierdzeniem tym można by jednak polemizować.

98 Ibidem, s.23.

do dziedziny czystej abstrakcji. Omawiana przez Sterna scena z *Lichwiarza* (The Pawnshop) należy do najczęściej cytowanych fragmentów kina Chaplina. Komik wciela się w tej burlesce w postać pomocnika lichwiarza. Bohater w dość specyficzny sposób bada wartość zastawianych w lombardzie rzeczy: przyniesiony przez klienta budzik osłuchuje stetoskopem niczym chorego pacjenta, następnie otwiera jak puszkę konserw i wyjmując zeń cały mechanizm, mierząc dokładnie sprężyny. Po całkowitej destrukcji przedmiotu, Chaplin jak lekarz sprawdza czy ten jeszcze działa. Tę samą scenę omawia Aleksander Wat w tekście napisanym również w 1924 roku:

Chaplin to walka z prawem, konsekwentna i bezwzględna. Chaplin ignoruje prawo, nie widzi go, jest [to] anarchista doskonały. Nie istnieją [?] nawet fundamentalne prawa logiki, prawo tożsamości, prawo racji ostatecznej. Zegarek jest dlań raczej pacjentem, którego pierś opukuje, [...] szczęką, z której wrywa zęby, [...] raczej wszystkim niż sobą. Staje się zegarkiem dopiero wówczas, kiedy jest pozbawiony mechanizmu, kiedy już przestaje być zegarkiem.<sup>99</sup>

Przykładów na operacje tego typu dostarcza niemal każdy jego film. Czasem Charlie atakuje skonwencjonalizowaną funkcję przedmiotu, „gwałcać” niejako jego zastosowanie (na przykład używając pompy strażackiej do nalewania kawy), innym razem ośmiesza całą instytucję społeczną. W *Pielgrzymie* (The Pilgrim) komik gra uciekiniera z więzienia, który, ukrywając się, wdziewa kapłańskie szaty i musi udawać księdza. Bohater kojarzy sytuację mszy z teatralnym występem i po ukończonym kazaniu wychodzi kilkakrotnie przed ołtarz, kłaniając się publiczności niczym aktor. Chaplin wiąże więc ze sobą dwie sytuacje poprzez podobieństwo ich *signifiants* (rytuał kościelny i spektakl teatralny). *Signifies*, odwiecznie kojarzone z danymi formami, są dla niego kompletnie nieznane (bohater nie wie, że w kościele wypada się inaczej zachowywać). Chaplinowska postać wiele na tym zyskuje: nie mając żadnej wiedzy o skonwencjonalizowanych znaczeniach kultury, może nieustannie odkrywać świat na nowo. We wspomnianej scenie *Pielgrzymy* Charlie,

---

<sup>99</sup> Aleksander Wat, *Charlie Chaplin*, [w:] idem, *Publicystyka*, opracował Piotr Pietrych, Warszawa 2008, s.25.

Niniejszy artykuł ukazał się 16 II 1924 roku na drugiej stronie jednodniówki zatytułowanej *Awangarda*. Do dziś przetrwała tylko jego kserokopia, zawierająca niestety pewne luki.

zamiast wygłosić kazanie, pokazuje widzom pantomimę obrazującą historię Dawida i Goliata. Tematyka przedstawienia jest nieprzypadkowa: w swoich burleskach Chaplin wyślizguje się przeciwnikom mimo swej znikomej postury i umyka wszelkim czyhającym nań niebezpieczeństwom. Wiele jest w nim dionizyjskiego upojenia życiem (konotacje nietzscheańskie także są chyba uzasadnione), elastyczności i radości z przyjmowania nowych ról. Co ciekawe, Richard Sheppard, opisując wielość modernistycznych odpowiedzi na nowoczesne doświadczenie, jedną z nich nazywa „akceptacją anarchicznego krajobrazu mnogich światów” i w kategorii tej umieszcza, obok dadaistów, Chaplina i Bustera Keatona. Dla Shepparda to *niepozorni ludzie potrafiący jakoś utrzymać równowagę w szalonym nowoczesnym uniwersum*<sup>100</sup>.

Charlie próbuje walczyć z automatyzmem, sprowadzając go do absurdu. Wydaje się, że nieustannie oscyluje on między konwencją a inwencją, między nieudolną próbą wpasowania się w społeczny kod, a własną wolą przekształcania go, między automatyzmem a dezautomatyzowaniem. Futuryści również marzyli o człowieku zdolnym do zachowania swej indywidualności i spontaniczności na przekór zastygłej w konwencjach rzeczywistości (*Chcę ryczeć jak osioł,/Chcę skakać jak krowy* – pisał Stern w *Księżce mądrości*<sup>101</sup>). Gwałt Charliego na przedmiotach jest w pewnych aspektach zbliżony do awangardowej koncepcji słów na wolności i poezji alogicznej. Futuryści także rozbijali logiczne powiązania, niszczyli tradycyjną semantykę, rekontekstualizowali znaczenia i doprowadzali mowę do absurdu. Utopia „nagiego człowieka w śródmieściu” – nieskrępowanego niczym prymitywa w industrialnym pejzażu – pryska jednak wraz z pierwszymi rozczarowaniami realnym kształtem nowoczesności. Już od samego początku w futuryzmie obecne są elementy krytyki współczesnej cywilizacji. Coraz większą uwagę zwraca się na ujemne strony postępu technicznego. Walkę z automatyzmem narzuconym przez konwencje zastępuje stopniowo walka z odczłowieczającym wpływem automatycznych maszyn. Wat pisze

---

100 Richard Sheppard, op.cit., s.137.

101 Anatol Stern, *Księga mądrości*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu*, oprac. Zbigniew Jarosiński, Wrocław 1978, s.199.



w tekście z 1924 roku o postaci Charliego: *Zwalczają go nie młyny, lecz łóżka, które są równocześnie drzwiami, wspinały cywilizacyjny komfort, użyteczny produkt amerykańskiego konstruktywizmu*<sup>102</sup>. Symptomatyczna jest także transakcentacja odczytania figury trampa przez Anatola Sterna. Poeta w obydwu tekstach o Chaplinie skupia się na automatyzmie. Druga recenzja przedstawia jednak aktora raczej jako apostoła dobroci aniżeli anarchistę. Mocniejszy jest też krytycyzm społeczny: *To automat, jeden z miliona zamienionych w automaty ludzi, wstąpił z widowni na ekran i ukazuje nam potworne, masowe, niedostrzegalne zautomatyzowanie ludzkości*<sup>103</sup>. Spostrzeżenia te są nie tylko świadectwem dojrzewania futurystów, lecz także wyrazem ewolucji kina samego Chaplina. Najbardziej sugestywny obraz zautomatyzowania człowieka przez nowe technologie produkcji, dają *Dzisiejsze czasy* (Modern Times) z 1936 roku. Charlie, pracując na taśmie montażowej w fabryce, musi w ekspresowym tempie dokręcać sunące coraz szybciej nakrętki. Po odejściu od maszyny, ogłupiały bohater nadal powtarza ów mechaniczny ruch i – finalnie – wariuje. Na szaleństwo składa się zresztą więcej czynników, między innymi udział w eksperymencie z maszyną do karmienia, przeznaczoną dla robotników w celu skrócenia ich przerw obiadowych. Sama fabryka jest pod nieustannym nadzorem dyrektora, przemawiającego do swoich pracowników z wszechobecnymi (nawet w toalecie) ekranów. Charlie, zwariowawszy doszczętnie, próbuje zniszczyć maszyny w fabryce, przestawiając rozmaite dźwignie i włączając wszystkie przyciski sterowania naraz. Gest ten jest jednak tyleż radosnym przejawem anarchicznej wolności, ileż tragicomicznym wyrazem dehumanizacyjnych skutków postępu technicznego. Jak zauważa Tomasz Majewski, analizując niemiecką recepcję twórczości komika:

Żywiołowy śmiech ma w tym kontekście sens emancypacyjny. Umożliwia ludzkości rozpoznanie własnego zniewolenia jako efektu dyktatu maszyn. W komediach Chaplina to, co maszynowe miało być mimetycznie oddane, wyrażone i jednocześnie ekstrapolowane, przybliżając ludziom na powrót

---

102 Aleksander Wat, *Charlie...*, op.cit., s.25.

103 Anatol Stern, *Charlie...*, op.cit., s.44.

doświadczenie podmiotowej suwerenności.<sup>104</sup>

Bohater filmu, trafiwszy później do więzienia, prosi jego naczelnika, by już go stamtąd nie wypuszczał: tylko w zamkniętej celi człowiek może czuć się bezpiecznie. Historia ta w pewnych aspektach zaskakująco przypomina wcześniejsze o kilkanaście lat opowiadanie Brunona Jasieńskiego *Nogi Izoldy Morgan* (1923). Futuryści dość szybko zaczynają odchodzić od idealizujących obrazów maszyny. Od początku bardzo ambiwalentny wobec zdobyczy cywilizacyjnych jest Anatol Stern, co widać chociażby w wierszu *Czczycielowi maszyn* ((...) *w pewnej chwili ujrzysz wyraźnie różnicę/ujrzysz drobną różnicę pomiędzy maszyną a mną*<sup>105</sup>). Za prawdziwy moment przesilenia futuryzmu uchodzi jednak dzieło Jasieńskiego. *Nogi Izoldy Morgan* opowiadają o człowieku popadającym w szaleństwo po tragicznym wypadku narzeczonej, która wpadła pod tramwaj i straciła dolne kończyny. Co charakterystyczne, głównym bohaterem jest inżynier, a więc opiewany przez awangardy twórca nowego ładu. Postaci tej daleko jednak do modernolatrii. Inżynier Berg, przerażony wszechobecnością maszyn, decyduje się zniszczyć swój zakład pracy, podobnie jak Chaplin w *Dzisiejszych czasach*. Bohater zrozumie jednak w końcu, że byłoby to działanie bezużyteczne, bowiem cały świat jest już zautomatyzowany: *Berg czuje się nagle osaczony. Wszystkie maszyny, oglądane kiedykolwiek, wypętlają z zakrętów świadomości i otaczają go żelaznym pierścieniem*<sup>106</sup>.

Nowy rodzaj automatyzmu myślowego wiąże się także z kulturą masową i wiecową polityką, zjawiskami pręźnie rozwijającymi się w międzywojniu. Awangardowe nadzieje dotyczące kultury popularnej upadają wraz z postępującą homogenizacją przekazu i coraz większym wpływem polityki na rozrywkę. Masowe rozpowszechnianie kultury przyczynia się do schematyzacji rzeczywistości przez puste slogany. Z automatyzmem tego typu walczy m.in. Tuwim. Anna Węgrzyniak

---

104 Tomasz Majewski, *Chaplin...*, op.cit., s.96.

105 Anatol Stern, *Czczycielowi maszyn*, [w:] *Antologia...*, op.cit., s.222.

106 Bruno Jasieński, *Nogi Izoldy Morgan*, Warszawa 2005, s.40.

tak komentuje językowe chwytty zastosowane w *Melodii Warszawy*, mające na celu ośmieszenie popularnych i nic nie znaczących frazesów:

Wzajemnie nie skorelowane, w ramach świata przedstawionego czasoprzestrzennie symultaniczne, układają się owe hasła w wiązkę sensów polifonicznych, w nieorganiczny, anonimowy zlepek atakujących głosów. W splątaniu i zagęszczeniu sens informacji rozplywa się w „melodię”, asemantyczną wibrację dźwięków: „Wieczór Wasza...za dziesięć gro...” [itd.]<sup>107</sup>

Co ciekawe, niemalże identyczny zabieg zastosował Chaplin w *Światach wielkiego miasta*. Twórca był bardzo nieufny wobec rodzącego się wówczas modelu kina mówionego właśnie z powodu jego pustostawia, dlatego w swoim filmie z 1930 roku zrealizował tylko jedną scenę „dialogową”. Udźwiękowiony został omawiany już fragment uroczystego odkrycia nowego pomnika. W wydarzeniu tym uczestniczą rzesze mieszczan, policja i miejscowe władze. Patetyczną przemowę polityków oddaje jazgot złożony z nieartykułowanych dźwięków przypominających pisk, bulgotanie i brzęczenie. Jest to wyraźna satyra na styl oficjalnych mów. Wzrastające wyczulenie na elementy społeczne i polityczne zarówno futurystów, jak i samego Chaplina, wymaga jednak oddzielnego omówienia.

### 2.3. Futurystyczne błazeństwo i komunistyczne kapłaństwo.

Anatol Stern uważał, że Chaplin nie ma swojego odpowiednika w całej tradycji europejskiej literatury. Z tezą tą nie sposób polemizować, aczkolwiek wydaje się, że można Charliego uznać za dwudziestowieczne wcielenie błazna. Archetyp ów zyskiwał na przestrzeni dziejów rozmaite konkretyzacje kulturowo-historyczne, ciesząc się szczególnie popularnością w okresach wielkich przełomów. Już w dziełach Erazma z Rotterdamu błazen bywał traktowany jako *symbol osoby ludzkiej próbującej zgłębić istotę ciężkiego kryzysu, jaki dotknął świat. Kryzysu ideologii,*

---

107 Anna Węgrzyniak, *Ja głosów świata imitator. Studia o poezji Juliana Tuwima*, Katowice 2005, s. 76.

wiary, kościoła, nauki i wszelkich możliwych autorytetów<sup>108</sup>. Postać ta – naruszając śmiechem wszelkie świętości danej epoki – ewokowała przedkulturowy świat chaosu. Na niespójności i dysharmonii oparty jest już sam ubiór błazna, co świetnie widać na przykładzie Chaplina, noszącego przykrótką marynarkę, workowate spodnie i zbyt duże buty. Chaotyczność postaci trampa, podobnie jak i innych błaznów, powinna być rozpatrywana w kontekście historycznym. Filmowy włóczęga zostaje stworzony na użytek kina w momencie fundamentalnych przeobrażeń cywilizacyjno-społecznych: to właśnie na lata 10. XX wieku datuje się często początek modernizmu. Burzliwy charakter przemian powoduje potrzebę stworzenia nowych mediacji między rzeczywistością a jednostką, a zainteresowanie postacią błazna jest naturalną konsekwencją tej sytuacji. Charlie wydaje się znakomicie spełniać funkcję przypisywaną od wieków temu archetypowi. Dostrzegają to poeci, którzy chętnie porównują Chaplina z różnymi – uzależnionymi od interpretacji figury komika – konkretyzacjami motywu. Skamandryci widzą w nim smutnego kłowna, kogoś w rodzaju Pierrota. Charliemu futurystów, zainteresowanych raczej anarchicznym aspektem postaci, bliżej jest z kolei do Trickstera<sup>109</sup>. Monika Sznajderman za Paulem Radinem określa Trickstera jako:

kłownowską postać o merkurycznej zmienności i nieprzewidywalności, na poły zoo-, na poły antropomorficzną; postać która jest ucieleśnieniem wszelkich sprzeczności: zarazem daje i odbiera, tworzy i niszczy, oszukuje i pada ofiarą oszustw (...) Trickster bywa negatywnym, demonicznym bohaterem, ale też zbawcą ludzkości, a nawet świętym.<sup>110</sup>

Chaplin posiada wszystkie opisane wyżej cechy, łącząc w sobie biologiczne popędy z duchową szlachetnością. Za jeden z najważniejszych wyznaczników Trickstera podaje się zazwyczaj umiejętność radzenia sobie w sytuacjach nietradycyjnych i niejasnych. Charlie, mimo że mały i niepozorny, znakomicie funkcjonuje w świecie

---

108 Mirosław Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Poznań 1990, s.201.

109 Związki te dostrzega także Wójtowicz: Aleksander Wójtowicz, *Charlie w Inkipo*, „Kwartalnik Filmowy” nr 70 2010, s.8. Bardziej szczegółowe porównanie Chaplina z Tricksterem w: Evan A. Lieberman, *Charlie The Trickster*, „Journal of Film and Video”, nr 3 (46) 1994, s. 16-28.

110 Monika Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000, s. 26.

dzięki swojej przebiegłości. Jego symbolicznym atrybutem jest laska, przyrząd często służący błaznom do walki z wysłannikami prawa i porządku. Anarchiczna destrukcyjność Trickstera ma swoje korzenie w czasie wielkich przemian, z którym jest on organicznie związany. Częstotliwość sięgania po ten motyw zwiększa się w okresach liminalnych kultury, kiedy dawne konfiguracje zostały naruszone, a nowe nie uzyskały jeszcze swojego ostatecznego kształtu. Jest to czas przeniknięty rozkoszą niszczenia starych wzorców i radością z nieograniczonej potencji przyszłości. Elementy te są bardzo silnie widoczne również w twórczości futurystów. Dopiero kiedy nowa epoka przybiera coraz realniejsze kształty, karnawałowa zabawa ustępuje gorzkiej refleksji.

Opisując kategorię błazna, warto odnieść się do słynnego eseju Leszka Kołakowskiego. Filozof, wyróżniając dwie przeciwstawne postawy kulturowe, opisuje ich relację jako antagonizm błazna i kapłana. Kapłan jest strażnikiem absolutu, broni idei, które uznaje za niepodważalne i konstruuje pewien ład oparty na dogmatycznych założeniach. Błazen z kolei podważa ten ład i wywraca do góry nogami, nie wierzy bowiem ani w możliwość stworzenia spójnych koncepcji, ani w istnienie absolutów. Nakreślona przez Kołakowskiego postawę antyabsolutystyczną z łatwością można odnieść zarówno do założeń futurystycznych, jak i do anarchicznych działań Chaplina:

Postawa błazna jest stałym wysiłkiem refleksji nad możliwymi racjami idei przeciwstawnych, jest tedy dialektyczna z przyrodzenia; jest po prostu przewycięzaniem tego, co jest, dlatego, że jest właśnie; rządzi nią wszakże nie chęć przekory, ale nieufność do wszelkiego świata ustabilizowanego. W świecie gdzie na pozór wszystko się stało, jest ruchem wyobraźni (...) <sup>111</sup>

Kwintesencję tak rozumianego błazeństwa wyraża figura Chaplina w *Bezrobotnym Lucyferze* Aleksandra Wata (1927), jednym z najbardziej nihilistycznych dzieł awangardowych. Głównym bohaterem opowiadania jest Szatan, błakający się po dwudziestowiecznym mieście w poszukiwaniu pracy. Lucyfer odczuwa szybko

---

111 Leszek Kołakowski, *Kapłan i błazen*, „Twórczość” 1959 nr 10, s.83.

własną anachroniczność we współczesnym, wyrzekającym się transcendencji, świecie. Szatan nie znajduje zatrudnienia w czasopiśmie, salonie towarzyskim, u lekarza, na giełdzie, w klubie sportowym, cyrku, u historyka, dyplomaty i biskupa. Przyczyna zawsze jest podobna: antymetafizyczne społeczeństwo nie wierzy w diabła (historyk to relatywista, dziennikarz uznaje się za politeistę, sportowiec ceni tylko *mechaniczne właściwości ludzkiego ciała*, itd.). Materialistyczne nastawienie świata jest jednak jedynie karykaturalnym odbiciem dążeń futurystów z początku dekady. Społeczeństwo, wyzwoliwszy się spod władzy dogmatów religijnych, przejmuje bowiem bardzo chętnie modne szablony myślowe, rozpowszechniane przez kulturę masową. Wat, kontynuując futurystyczną strategię błązna, zmienia przedmiot dawnych ataków i tym razem ośmiesza nowoczesne fetysze. Sztuka nadal wydaje się być areną odpowiednią dla jednostkowego buntu przeciw konwencjonalnej rzeczywistości. Nie tylko literatura zresztą, lecz także kino: Lucyfer dostaje w końcu pracę w filmie. Warto przytoczyć dłuższy fragment opowiadania:

Widzę cię już nawet dokładnie. Duch niepokoju, duch anarchii – będziesz walczył z porządkiem, z organizacją. Z maszyną. (...) Będziesz anarchistą tańczącym z maszyną – genialna przenośnia dnia dzisiejszego (...) Konsekwentny anarchista – będziesz negocjował nie tylko prawa, lecz i rzeczy same. Zegarek np., który ci przyniosą do lombardu, będziesz traktował jako pacjenta, opukując go, i jako automobil, pompując benzynę. Będziesz się tak obchodził z zegarkiem na ekranie jak postępowałeś z wielkim zegarem świata. Gdyż jesteś dość mądry, że ludzkość wymaga anarchii do końca. I oto spełni się odwieczne pragnienie: albowiem – negując rzeczy – staniesz się równy Bogu, który – afirmując je – stworzył. (...) Lucyfer został artystą filmowym. Znamy go wszyscy. To Charlie Chaplin.<sup>112</sup>

Chaplin, niszcząc wszystkie oczywistości i schematy, spełnia więc rolę tak samo błazeńską, jak piszący opowiadanie Wat. Sama figura Lucyfera ulega degradacji: nie ma on w sobie już ani biblijnej grozy, ani byronowskiego romantyzmu. Wat nie dokonuje krytyki nowoczesności z pozycji kapłana broniącego jakichś

---

112 Aleksander Wat, *Bezrobotny Lucyfer: opowieści*, Warszawa 2006, s.49-50.

transcendentnych wartości. Autor obniża wszelkie wzniosłe kategorie, a bunt swojego bohatera naznacza ironią. Chaplin to Szatan na miarę naszych czasów, Szatan wyśmiany i nie wzbudzający grozy, w dalszym ciągu niosący jednak ożywczy ferment w świat myślowych absolutów. Błazen dwudziestego wieku porzucił kilkaset lat wcześniej średniowieczny plac, by teraz kpić ze świata podczas seansów filmowych. Kultura masowa – ośmieszona przez Wata w opowiadaniu – jest więc paradoksalnie również najlepszym miejscem dla manifestacji niezgody na panujący porządek. Cały swój zbiór opowiadań Wat opiera na negacji totalnej, obejmującej wszelkie dążenia i wartości międzywojnia. W *Żydzie wiecznym tułaczem* skompromitowana zostaje nawet sama idea postępu<sup>113</sup>. Jak zauważył sam autor, *Bezrobotny Lucyfer* wyznacza pewną granicę: nie można było bowiem dalej trwać w takim aksjologicznym relatywizmie. Wydaje się, że futuryzm już u początku swej drogi miał przed sobą dwie perspektywy: nieustannie negować absolutnie wszystko albo stać się rzecznikiem jakichś nowych idei, co z kolei byłoby sprzeczne z jego anarchizującymi założeniami. Kontynuować rolę błazeńską lub przyjąć rolę kapłańską. Czasem ciężko ustalić gdzie kończy się jedna, a zaczyna druga.

Konsekwentna postawa błazeńska oznaczać musi kwestionowanie także własnej przeszłości, *przekraczanie swoich własnych absolutów*<sup>114</sup>. Ofiarą awangardowej rewizji pada sam Chaplin:

Już nas znudzili Platon i Plotyn  
i Charlie Chaplin i czary czapel –  
rytmicznym szczękiem wszystkich gilotyn  
piszę ten apel.  
(Bruno Jasiński, *Do futurystów*<sup>115</sup>)

---

113 Autor kreśli groteskowy obraz semickich i antysemitycznych mitów: Żydzi, by ratować swą wiarę przyjmują chrześcijaństwo, na co antysemita przechodzą na judaizm, itd. Historia toczy się kołem, znaczone absurdalną nienawiścią i periodicznie powtarzającymi się wojnami.

114 Leszek Kołakowski, op.cit., s.82.

115 Bruno Jasiński, *Do futurystów*, [w:] idem, *Ut看ry poetyckie, manifesty, szkice*, opracował Edward Balcerzan, Wrocław 1972, s.51-54.

Powyższy utwór Jasińskiego pochodzi z 1924 roku. Poeta sprzeciwia się w nim całej tradycji europejskiej, od antyku aż po futurizm. Znużenie Chaplinem rozumieć należy chyba jako chęć zdystansowania się do dawnych awangardowych mitów. Zacytowany wiersz został opublikowany w „Almanachu Nowej Sztuki”, piśmie wyraźnie ukierunkowanym społecznie. Powstanie „Almanachu” pieczętuje zwrot poetów od dawnych anarchicznych zabaw ku zaangażowaniu w palące problemy współczesności i oznacza *de facto* kres futurizmu. Trudno ustalić, na ile kierunek ten już wcześniej miał ambicje lewicowe, a wątpliwości tych nie rozjaśniają bynajmniej sami poeci. O ile Aleksander Wat twierdzi, że futurizm wyrastał jedynie z beztroskiej radości niszczenia zużytych wzorców, o tyle Anatol Stern przedstawia go jako ruch zaangażowany, a jego twórców jako gnębionych przez policję męczenników idei społecznych<sup>116</sup>. Jakkolwiek by nie było, faktem jest, że krytycyzm wobec nowoczesności i wyczulenie na wyzysk i biedę robotników, nasilają się coraz bardziej w twórczości awangardzistów. Wzrastające rozczarowanie nowoczesnością znajduje ujście w odmiennych strategiach jej dotychczasowych piewców. Bruno Jasiński bardzo radykalnie zwraca się ku komunizmowi i w końcu przestaje pisać. Anatol Stern tworzy poemat będący wyrazem płomiennego buntu społecznego – *Europę*. Głównym bohaterem wiersza jest proletariat, głodny i pogardzany, mamiony i wykorzystywany. Zdobycze cywilizacyjne przedstawione są tutaj jako poręczne narzędzie możliwych do ujarzmiania i ogłupiania mas. Abstrakcyjne futurystyczne mity, nabrawszy realnych kształtów, okazują się być swoją własną karykaturą, a historyczna konkretyzacja dawnych marzeń obnaża całą ich naiwność. Mówiąc o znużeniu Chaplinem, Jasiński ma chyba na myśli właśnie odrzucenie dawnych mitów i zajęcie się konkretną rzeczywistością. W tym kontekście strategia błazna jawi się jako infantylna zabawa, nieprzystająca do tragicznych zawirowań społecznych dwudziestolecia.

W ten sposób rozumie figurę komika Aleksander Wójtowicz, autor jedyne

---

116 Por.: *O odnowicielskiej funkcji bowiem awangardy futurystycznej decyduje przede wszystkim integralność jej rewolucyjnego światopoglądu, walka tyłem z dawnym stanem świadomości estetycznej, co i społecznej*. Anatol Stern, *Bruno Jasiński*, Warszawa 1969, s.63.



artykułu poświęconego recepcji Chaplina przez polskich awangardzistów. Wójtowicz nazywa swój tekst *Charlie w Inkipo*. Jest to nawiązanie do wiersza Adama Ważyka, w którym Inkipo to *nieludzkie urojenie, końskie miasto, które sławili mistyfikatorzy, gdzie różowe klacze wyrastały nad ludzi/na przelaj stuleciu bieży*<sup>117</sup>. Ważyk w swym późniejszym eseju nazwał tym pojęciem cały okres szalonych lat dwudziestych, w którym na rzeczywistość patrzyło się przez pryzmat fantazji, a nie historii. Wójtowicz tak opisuje Inkipo:

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; (...) <sup>118</sup>

Sam Ważyk wiąże zresztą Chaplina z bajkową nierealnością: *Wesołe absurdy przechodnia w meloniku (...) Zrodziły się u schyłku epoki wiktoriańskiej i mogły się obejść bez myśli o śmierci*<sup>119</sup>.

Wydaje się jednak, że taka klasyfikacja figury trampa, choć niepozbawiona słuszności, nie wyczerpuje fenomenu tej postaci. Trzeba pamiętać, że to co niesie ze sobą Chaplinowski bohater jest wyrazem nowoczesności właśnie, a nie „niewinnej” kultury XIX wieku. Historia coraz bardziej przenika zresztą nie tylko do futuryzmu, lecz także do kina komika. Wątki społeczne były w filmach Chaplina obecne niemal od zawsze, co nie powinno dziwić, zważywszy, że aktor dorastał w skrajnej nędzy i cierpienia biedaków znał z autopsji. W twórczości z lat dwudziestych elementy te wyraźnie się nasilają: dawny arogancki łobuz przeistacza się w bezrobotnego nędzarza. Pojawiają się sceny w przytułkach, biurach pośrednictwa pracy, tanich noclegowniach. Charlie zyskuje coraz szlachetniejsze rysy. Nowy *image* jest w pełni widoczny już w *Brzdącu* z 1921 roku. Akcja dzieje się na początku wieku w Anglii. Bohater idzie brudną ulicą, uważając by nie dostać w głowę rzeczami zrzucanymi z

---

117 Cyt. za: A. Wójtowicz, *Charlie...*, op.cit., s.11.

118 Ibidem.

119 Adam Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s.94.

okien przez ubogich mieszkańców. Gdy nagle natyka się na porzucone w śmieciach dziecko, podnosi wzrok do góry, myśląc automatycznie, że i niemowlęcia ktoś pozbył się w ten sposób. Charlie przygarnia dziecko i – wbrew prześladowającym ich przedstawicielom prawa, usiłującym zamknąć chłopca w przytułku – wychowuje je. Melodramatyczność współgra z komizmem także w innych filmach twórcy, a kontekst społeczny dotyka wszystkich elementów jego kina. Nawet Chaplinowski sprzeciw wobec stałych funkcji przypisywanych przedmiotom nabiera odmiennych konotacji. W *Gorączce złota* (The Gold Rush) główny bohater wyobraża sobie, że jego stary zdezelowany but jest daniem obiadowym (sznurowadła są makaronem, śrubki – kosteczkami) i zajada go ze smakiem. To przecież jednak nie jest już, jak we wczesnych burleskach, beztraska zabawa, ale konieczność: Charlie cierpi z głodu, uwięziony w górach podczas swojej rozpaczliwej odysei w poszukiwaniu złota. Wymienione wyżej filmy bywają zazwyczaj zaliczane nie tylko do największych osiągnięć artysty, lecz także do najwybitniejszych dzieł historii kina. Z wyjątkiem *Brzdąca*, wszystkie powstały dla United Artists, wytwórni, której współzałożycielem był Chaplin, co dawało mu pewną swobodę w realizacji swoich zamierzeń. Zaangażowanie społeczne twórcy wykraczało zresztą – ku zgrozie amerykańskich elit – poza artystyczną działalność. Choć reżyser nigdy nie opowiedział się za komunizmem, to wykazywał wyraźne sympatie lewicowe, nie kryjąc zresztą swojego podziwu dla Lenina. Artysta wielokrotnie dawał upust swym społecznym inklinacjom, np. odwiedzając *incognito* ubogie dzielnice europejskie. Ekscentrycznych zachowań tego typu było dużo więcej. Pewnego razu aktor naraził się nowojorskiej socjecie, organizując premierowy pokaz *Świąteł wielkiego miasta* nie dla niej, ale dla...pensjonariuszy Sing-Sing, co miało być protestem przeciwko przetrzymywaniu więźniów politycznych.

Ewolucja ku motywom społecznym wydaje się być jednak nie tyle zaprzeczeniem dawnej strategii błazeńskiej, ile jej dojrzałym rozwinięciem. Leszek Kołakowski, charakteryzując błazeńską postawę, zwraca uwagę, że nie chodzi w niej o negację dla negacji, ale raczej o unikanie skrajności, dystans do uogólniającej teorii, uzgadnianie

w naszych działaniach wśród ludzi żywiołów najtrudniejszych do połączenia: dobroci bez pobłażliwości uniwersalnej, odwagi bez fanatyzmu, inteligencji bez zniechęcenia i nadziei bez zaślepień<sup>120</sup>. Porzucając dawne mity i abstrakty, futuryści poniekąd wpisują się w ten program. Zarówno Chaplin, jak i awangardziści, stawiają na początku lat dwudziestych w centrum swych zainteresowań prostego człowieka. Przyczyny tego przełomu są oczywiście głęboko związane z różnymi rozczarowaniami okresu międzywojennego: bezrobociem, strajkami, biedą, powszechnym niezadowoleniem. Wraz z odkryciem konkretnego życia ludzi biednych, pojawia się jednak zagrożenie popadnięcia w kolejną abstrakcję. Niebezpieczeństwo to wiąże się z bezkrytycznym zawierzeniem programom politycznym, przedstawiającym utopijne projekty naprawy zaistniałego stanu rzeczy. Chaplin pozostanie przy strategii zdystansowanego do wszelkich ideologii błazna, wyposażony jednak w wartości humanistyczne. Futuryści niestety często (choć nie zawsze) przechodzą na kapłańskie pozycje wyznawców komunizmu. Zanim jednak wzgardzą twórczością artystyczną na rzecz doraźnej propagandy, spróbują opisać rzeczywistość będącą karykaturą ich niedawnych nadziei. I tu z pomocą znów przyjdzie im Chaplin. Tyle tylko, że z Trickstera Charlie stanie się w świadomości (byłych już) futurystów przede wszystkim zwyczajnym człowiekiem. Ta transakcentacja odczytania postaci włóczęgi jest uzasadniona dojrzeniem twórczości komika.

Awangardziści zwracają uwagę na ludzkie pierwiastki w postaci Chaplina dość szybko. Stern w recenzji z 1924 roku mówi jeszcze o tym, że artysta wycina widzowi gruczoł sentymentalizmu, ale w późniejszym o cztery lata tekście na pierwszy plan wysuwa się już wzruszający humanizm tej postaci:

To w automacie na ekranie budzi się człowiek. To cierpienie, miłość lub litość rozproszyły zły urok zmechanizowania, którym skuty jest człowiek w czarnym meloniku (...) Twarz jego wyraża bezgraniczną nostalgię, tęsknotę za utraconym rajem. Oto idzie przed siebie, w świat, w niezapomnianym *Cyrku*. Jego chód, jego plecy wyrażają cierpienie. Wzruszenie postępuje nam do

---

120 Leszek Kołakowski, op.cit., s.85.

oczu. Cierpimy razem z nim (...) <sup>121</sup>

O przełomie w odczytaniu figury włóczęgi świadczą także przytaczane przez pisarzy filmy. Zmienia się hierarchia ulubionych dzieł poetów. Cytuje się już nie tylko anarchicznego *Lichwiarza*, lecz także filmy melodramatyczne. Stern pisze o najbardziej sentymentalnym obrazie Chaplina – *Cyrku* (*The Circus*), a Wat zachwyca się *Brzdącem: Jest to film na wskroś ludzki. Dobroć (...) żyje w całej atmosferze, we wszystkich elementach filmu* <sup>122</sup>. To zaskakujące jak szybko futurystyczne uwielbienie dla destrukcji zostaje uzupełnione konstruktywnym humanizmem, a materializm – metafizyką <sup>123</sup> i jak bardzo otwarcie się na duchowość współgra z ówczesną przemianą kina twórcy *Gorączki złota*. W ludzkie pierwiastki wyposażony jest zresztą także Chaplin z *Bezdomnego Lucyfera*:

Będiesz wieżą Eiffel ducha, reklamującą samochody Citroena. Odwieczny nihilista i deprawator – twarz twoja będzie wyrażała smutek i rozpacz, metafizykę i dobroć, głębię kosmicznej melancholii, duszę, duszę, człowieczeństwo, które jednak jest właściwą twą istotą, o Lucyferze, - ręce twoje będą Ameryką, maszyną, tayloryzmem, biomechaniką. I ten rozdźwięk między tragiczną duszą a zmechanizowanymi ruchami będzie pokazywał ludzkości jej własną karykaturę <sup>124</sup>

Obecny w tym fragmencie dualizm twarzy i rąk można odczytać jako rozdźwięk między ludzkim duchem a materialistycznym charakterem współczesności. Tęskniąc za doznaniem metafizycznym, a jednocześnie nie mogąc powrócić do starego modelu ich wyrażania, futuryści znajdują się w bardzo kłopotliwej sytuacji, której owocem są dzieła karykaturalne, niejednoznaczne i dysharmonijne. Wydaje się, że bardzo przydatny okazuje się Chaplin, który, uosabiając wartości humanistyczne, pełen jest jednocześnie autoironii i daleki od łatwego sentymentalizmu. Zapewne właśnie dlatego figura komika pojawia się w dwóch groteskowych książkach z 1927

---

121 Anatol Stern, *Charlie Chaplin i ja*, op.cit., s.45.

122 Aleksander Wat, *Najwybitniejsze filmy ostatniego sezonu*, [w:] idem, *Publicystyka*, op.cit., s.37.

123 Por. Adam Ważyk, *Dziwna historia...*, op.cit., s. 74.: *Ten restytuowany po futurystycznym sezonie człowiek odzyskał więc nie tylko prawo do mistycznej męki, ale również prawo do metafizycznej tęsknoty.*

124 Aleksander Wat, *Bezrobotny Lucyfer*, op.cit., s.49.

roku: *Bezrobotnym Lucyferze* Wata i *S.O.S.* Jalu Kurka. Kurka kojarzy się zazwyczaj z Awangardą Krakowską, jednak nigdy nie był on pokornym wyznawcą idei Peipera i Przybosia. Ten „heretyk awangardy”, jak nazywa go autorka monografii<sup>125</sup>, od początku miał ambiwalentny stosunek do nowoczesności. Sprzeczne uczucia w stosunku do przemian cywilizacyjnych najlepiej widać chyba właśnie w *S.O.S.*, powieści zaliczanej przez wielu badaczy do nurtu katastroficznego. Osia akcji są dzieje Klubu Katastrofistów, założonego przez niejakiego Lorda Samotnika. Członkowie tej organizacji, w odpowiedzi na światowy kryzys wartości, pragną zmanifestować swe niezadowolenie i dokonać masowego samobójstwa (*nie czujemy się zdolni do emanacji z siebie naskórka jutrzejszości. Jesteśmy jakby bractwem dobrej śmierci*<sup>126</sup>) Wśród uczestników ruchu znajdują się m.in. student filozofii Jan Skowron, aktorka filmowa Lina Gorzelska, lekkoatleta Franciszek Kwiatek, poeta futurystyczny Krzysztof Lipiński i astronom-amator z małego miasteczka Anatol Zegleń. Profesje wymienionych postaci (aktorzy, sportowcy, pisarze futurystyczni) predestynowałyby je do bycia symbolami entuzjazmu raczej aniżeli zwątpienia. Tymczasem wszyscy ci bohaterowie pogrążeni są w beznadziei, a w finale – z wyjątkiem pary kochanków – odbierają sobie życie. Czarnowidztwo Kurka przybiera jednak wyraźnie pastiszowy charakter. Wiele z katastroficznymi mitów zostaje wykpionych: idee głoszone przez Lorda Samotnika są bełkotliwe, a jego wyznawcami bywają ludzie ułomni, szukający w pesymistycznych ideach uzasadnienia dla swoich osobistych klęsk. Aleksander Wójtowicz zauważył, że nie chodzi tu jednak jedynie o awangardową satyrę na katastrofizm:

centralnym tematem *S.O.S.* jest bowiem doświadczenie nowoczesności widzianej przez pryzmat dwóch radykalnie odmiennych ideologii, katastroficznnej, reprezentowanej przez bohatera powieści, oraz awangardowej, która dochodzi do głosu w wywodach relacjonującego jego poczynania narratora.<sup>127</sup>

---

125 Elżbieta Cichla-Czarniawska, „Heretyk awangardy” - *Jalu Kurek*, Lublin 1987.

126 Jalu Kurek, *S.O.S.*, Kraków 1927, s.16.

127 Aleksander Wójtowicz, *Katastrofizm i „żelazna bateria współczesności”*. „*S.O.S. (Zbaw nasze dusze!)*” *Jalu Kurka*, „Ruch Literacki” nr 2/2008, [w:] „Ruch literacki. Rok XLIX”, s. 200.

Wójtowicz, analizując tekst, dopatruje się awangardowych elementów w konstruktywistycznych opisach miasta i pojawiającej się czasem retoryce charakterystycznej dla poetów z kręgu „Zwrotnicy”. Sama forma *S.O.S.* jest zresztą nowatorska i wyraźnie zainspirowana nowymi formami komunikacji takimi jak film czy czasopisma: akcja składa się z wielu fragmentarycznych wątków, niekiedy gwałtownie przerywanych. Wydaje się jednak, że przez powieść silniej przemawia dezorientacja twórcy, aniżeli entuzjazm spod znaku Peipera. Ową ambiwalencję utworu można tłumaczyć bardzo trudnym położeniem awangardy spowodowanym odczarowaniem jej dawnych mitów. Rozpadanie się starego modelu Europy fascynowało i bawiło awangardzistów na początku lat dwudziestych dlatego, że w dużej mierze było jeszcze czymś nierealnym i mgliście antycypowanym. Aleksander Wat w następujący sposób porównał katastrofizm futurystów z katastrofizmem pokolenia Miłosza: *przed nami nie było tych potworów, tylko na odwrót, było walenie się, ruiny, à la longue wesole ruiny, przedmiot do wesela duchowego*<sup>128</sup>. Wątki pesymistyczne ujawnią się z całą mocą dopiero w twórczości Drugiej Awangardy, jednak już przed Wielkim Kryzysem widoczne są w kulturze oznaki wyraźnego przesilenia. Rozwój kultury masowej, standaryzacja wytworów, depersonalizacja stosunków międzyludzkich, relatywizm aksjologiczny<sup>129</sup> powodują coraz większe obawy o możliwość przetrwania kultury. Jedną z odpowiedzi na tę sytuację jest próba ocalenia kultury burżuazyjnej i sprzeciwienie się zbuntowanym masom (*Zmierzch Zachodu* Spenglera z 1918 roku, *Bunt mas* Ortegi y Gassetta z 1930). Postępowi twórcy awangardowi muszą oczywiście odrzucić postawę konserwatywną (ów dyskurs intelektualnych mandarynów<sup>130</sup>), co nie zmienia faktu, że sami są przerażeni charakterem cywilizacyjnych zmian. Dlatego właśnie prezentują rzeczywistość zdeformowaną, będącą groteskowym świadectwem upadku dawnych złudzeń. Postać Chaplina staje się w *S.O.S.* uosobieniem tych ambiwalentnych nastrojów i bodźcem

128 Aleksander Wat, *Mój wiek: pamiętnik mówiony*, Warszawa 1990, tom 1, s.26-27.

129 Takie m.in. przyczyny międzywojennego kryzysu podaje Leszek Gawor: Leszek Gawor, *Katastrofizm w polskiej myśli społecznej i filozofii 1918-1939*, Lublin 1999, s.40.

130 Określenie autorstwa Marshalla Bermana.

skłaniającym do gorzkiej refleksji nad statusem i możliwościami artysty w XX wieku. To jeden z nielicznych utworów, w których amerykański komik pojawia się jako twórca, a nie bohater filmowy. Kurek opisuje przygotowania reżysera do nowego filmu, kładąc nacisk na bezowocne poszukiwania europejskiej aktorki do głównej roli kobiecej, przepełnione melancholijną tęsknotą za Starym Kontynentem. Chaplin zaprezentowany został jako idealista, naiwnie marzący o królestwie dobra i rozczarowany okrucieństwem Europy:

Przypomniał sobie nagle wielką wojnę europejską, o której układał scenariusz i rozczulił się (...) Z oparów barbarzyństwa, tragedji i rozpętanych instynktów wyrastała maleńka, groteskowa postać ze skrzywionymi nogami, podparta na laseczce, niosąca w ręce transparent z napisem: *Ludzie miłujcie się!* Oto idzie, śmieszny i samotny pośród stepów Dzikiego Zachodu, aby tworzyć nowe państwo miłości, w którym nie będzie mordów ani krwi. (...)

Charlie Chaplin popatrzył w lustro na nabrzmiałe żyły na swojej twarzy i uczył w tym momencie wstyd, wielki wstyd za Europę. *Uczuł, że Europa zrobiła źle.* Pragnął ludziom naprawić tę krzywdę odegraniem obrazu, w który włożył swoje pół tragicznego genjuszu. Zawsze przecież skłaniał się ku tragedji. Tylko dzienniki i reżyserzy wmówili w niego, że jest komikiem.<sup>131</sup>

Trudno chyba o bardziej melancholijny obraz Chaplina, jakże różny od figury złośliwego Trickstera. Artysta planuje umrzeć w finale swojego nowego filmu, rzucając przekleństwo w twarz dziewczynie-Europie. Ten *prekursor nowej epoki, pochłonięty przez fetyszym rozpędzonej, powojennej cywilizacji*, gardząc Europą, nie może odnaleźć się również w zaawansowanej cywilizacyjnie rzeczywistości amerykańskiej. Ludzie z Nowego Kontynentu są bowiem pozbawieni duchowości, przypominając nieco społeczeństwo owadzie nakreślone przez Witkacego. Hollywood traci wszelkie cechy realności: *Żebraków zaś nie ma w tym mieście zupełnie; wystarczą elegancko ubrani statyści, przymierający głodem.* Kurek podaje jeszcze jeden trop uzasadniający taką interpretację, kiedy porównuje reżysera z bohaterami powieści *Trust D.E.* Ilji Erenburga. Radzieckie dzieło opowiada o Mr.

---

131 Jalu Kurek, op.cit., s.30-31.

Twifcie, amerykańskim właścicielu fabryki konserw, próbującym doprowadzić do zagłady Europy. Wskutek rozmaitych intryg bohatera kontynent faktycznie ginie w wojnach i chorobach, jednak destrukcyjny plan nie do końca się powodzi. Żona Twifta, po zamordowaniu przez męża jej europejskiego kochanka, popełnia samobójstwo (*Kocham go Williamie! (...) Duszę się w Ameryce... Czy ty wiesz coś o gwiazdach... Znasz tylko swoją ropę naftową i swoje wścibstwo... A on był poetą...*<sup>132</sup>), a i protagonista, nieustannie ogarnięty nostalgią, wraca do zniszczonej Europy i tam ginie pochłonięty przez dziką naturę opuszczonego kontynentu. W *Truście* Stany Zjednoczone ukazane są jako państwo *stricte* nowoczesne, ale bezduszne, zautomatyzowane i nudne.

Melancholia Chaplina z *S.O.S.* wydaje się mieć takie samo podłoże jak melancholia rozczarowanych awangardzistów: obie powstają na przecięciu nienawiści do starego świata i niemożności zaakceptowania nowego społeczeństwa automatów, entuzjazmu wobec przemian modernizacyjnych i gorzkiej świadomości, że nie przynoszą one upragnionego dobrobytu i sprawiedliwości. Wszelkie próby uratowania tego, co ukochane w dawnej Europie – duchowości, ugruntowanych przez chrześcijaństwo wartości ogólnoludzkich – są jednak daremne. Artysta nowoczesny, oscylując między starym a nowym, skazany jest na ambiwalencję, a frustrację wzmacnia fakt, że jego realny wpływ na rzeczywistość jest znikomy. Upadają marzenia awangard o możliwości przekształcenia ludzkiej świadomości, a także nadzieje związane z emancypacyjnym potencjałem kultury masowej. Powieściowy Charlie, chcąc zmniejszyć ilość cierpienia ludzkiego na świecie, może jedynie dać biedakom chwilę śmiechu. To w gruncie rzeczy niewiele, dlatego nie dziwi rozczarowanie artysty (*rozpłakał się i płakał długo i głośno*). Chaplin, hollywoodzki reżyser zapatrzony w Stary Kontynent, komik rozbawiający publiczność mimo swych wewnętrznych rozterek – okazuje się dla Kurka postacią idealną dla oddania owego stanu rozdarcia. Kreacja aktora jako melancholika jest oczywiście mocno przesadzona, ale znajduje pewne uzasadnienie w biografii twórcy. Trudno powiedzieć, czy Kurek znał

---

132 Ilja Erenburg, *Trust D.E. Dzieje zagłady Europy*, przeł. Fredani, 1926, s.132.



wspomnieniową powieść Chaplina *My trip abroad* z 1922 roku (wydaną w Polsce dopiero w 1929 roku), ale podobieństwo przedstawienia postaci komika w tych dwóch dziełach jest uderzające. Filmowiec pisze o sobie jako kimś z jednej strony dobrze bawiącym się statusem międzynarodowej gwiazdy, z drugiej jednak tęskniącym za prawdziwym życiem, od którego jest odgradzony podczas swej codziennej egzystencji w Hollywood. Utraconego autentyzmu reżyser szuka właśnie w Europie (*Czuję w Anglii jakiś smutek, coś tragicznego i jednocześnie pięknego*<sup>133</sup>), a *My trip abroad* jest relacją z głośnej wyprawy twórcy za ocean. Chaplin wymyka się z obleganych przez fanów hoteli i spaceruje po europejskich dzielnicach biedoty. W finale *Mojej cudownej podróży* artysta, po powrocie do Stanów Zjednoczonych, obiecuje, że odwdzięczy się wszystkim spotkanym ludziom tworząc coraz lepsze filmy. Ma on jednak świadomość pewnej znikomości tak pojętej misji naprawiania świata. Książkę kończą nie optymistyczne konstatacje, ale pytania bez odpowiedzi: *Czy to znaczy, że nowa wojna nie zniszczy już świata? Czy jakieś porozumienie zaczyna powstawać między ludźmi?*<sup>134</sup> Element troski o Europę nie został więc Chaplinowi z *S.O.S.* narzucony arbitralnie. Kurek, jako jeden z nielicznych, zobaczył nie Charliego, ale Charlesa Chaplina, pełnego autorefleksji twórcę nowoczesnego. Autor wplata zresztą w powieść autentyczne wydarzenia z życia komika: nieszczęśliwe związki miłosne z kobietami, sprowadzenie z Anglii do Stanów Zjednoczonych psychicznie chorej matki, antywojenne zaangażowanie. Dla Kurka Chaplin symbolizuje niełatwą kondycję nowoczesnego artysty, rozdartego między metafizycznymi tęsknotami a akceptacją nowych warunków funkcjonowania kultury. Wizerunek reżysera jest jednak tak samo groteskowy, jak reszta powieści: tragedia sąsiaduje tu z kiczem, a autentyczne problemy z ich popkulturową trywializacją<sup>135</sup>. Jak zauważa Wójtowicz,

„S.O.S.” to powieść, która zrodziła się z przekonania, że współczesność to właśnie *wir*

---

133 Charlie Chaplin, *Moja Cudowna ...* op.cit., s.87.

134 Ibidem, s.188.

135 Zdaniem Wójtowicza fragment o Chaplinie to pastisz popularnych wtedy powieści brukowych z życia gwiazd. Aleksander Wójtowicz, *Katastrofizm...*, op.cit., s.212.

*nieustannego rozpędu*, który generuje szereg sprzecznych sądów i diagnoz na temat duchowej kondycji epoki i kierunku jej rozwoju.<sup>136</sup>

Powstanie *S.O.S.* i *Bezrobotnego Lucyfera* w 1927 roku świadczy o pewnego rodzaju przesycie nowoczesnością i nieadekwatności wcześniejszych awangardowych metod opisu do nowej rzeczywistości. Ten okres niepewności wieńczyło niekiedy zaangażowanie się twórców w konkretne programy polityczne. W roku 1929 autor *Lucyfera*, wzgardziwszy swoją wcześniejszą, „niepoważną” twórczością, przestaje pisać i bierze się za redakcję komunistycznego „Miesięcznika Literackiego”. Losy Wata są tragicznym i fascynującym przykładem niebezpieczeństwa, jakie niesie ze sobą postawa błazeńska. Atakując wszelką ortodoksję i tradycję, błazen przyczynia się do powstania pewnej aksjologicznej próżni, która szybko może zostać wypełniona nowymi, groźniejszymi jeszcze ideologiami. Były futurysta, zwracając się Miłoszowi powiedział: *gdy umierają wielkie religie, pojawiają się religie wypaczone – sekty*. Często wyznawcami owych sekt stają się dawni anarchiści. Jak pisze Kołakowski:

Między kapłanami i błaznami nie może dojść do ugody, chyba że jeden przeobrazi się w drugiego, co się niekiedy zdarza (częściej błazen staje się kapłanem – jak Sokrates stał się Platonem – niż odwrotnie).<sup>137</sup>

Proces ten potwierdzają losy przedwojennych awangard. Futuryzm włoski, wychodząc od haseł wolności i braku logiki, bardzo szybko skończył na usługach faszyzmu, agitując do udziału w wojnie. Awangardziści wschodnioeuropejscy opowiedzieli się z kolei za komunizmem. W polskiej literaturze Chaplin najpierw jest apolitycznym anarchistą, by potem ewoluować ku postaci biednego proletariusza. Inaczej nieco było w sztuce radzieckiej, w której anarchia od początku szła w parze z żywiołem rewolucyjnym. Doskonale widać to na przykładzie poświęconego

---

136 Ibidem, s.209.

137 Leszek Kołakowski, op.cit., s.83.

Charliemu wiersza Władimira Majakowskiego *Kinoepidemia* z 1923 roku. Jakkolwiek utwór ten wykracza poza granice literatury polskiej, warto zająć się nim z kilku względów. Twórczość Majakowskiego stanowiła jedną z największych inspiracji dla futurystów znad Wisły<sup>138</sup> i istnieje duże prawdopodobieństwo, że *Kinoepidemia* była im znana w międzywojniu, mimo że przetłumaczono ją dopiero w 1957 roku (czego dokonał zresztą sam Anatol Stern). Od wpływologicznych dociekań ważniejszy jest jednak kontekst ideologiczny: wiersz autora *Obłoku w spodniach* uznać można za krańcową realizację tendencji do upolitycznienia postaci Chaplina i wzorcowy przykład tego, jak płynne są niekiedy granice oddzielające postawę błazeńską od kapłańskiej. Rosyjski wariant futuryzmu ujawnia to, co w polskiej poezji zaznaczy się później w delikatniejszej i bardziej zawoalowanej formie: zawłaszczenie Charliego przez komunistyczną propagandę.

Akcja wiersza rozgrywa się na umiejscowionej geopolitycznie (*Europa*<sup>139</sup>) sali kinowej. Już ten fakt wskazuje na pewien instrumentalizm w traktowaniu figury Charliego: bardziej niż tym, co na ekranie, zainteresowany jest Majakowski tym co dzieje się w kinie, a właściwie: wokoło kina – sytuacją społeczną. Skostniała Europa przeciwstawiona zostaje żywiołowej Ameryce. Majakowski jawnie atakuje politykę starego kontynentu (*Milcz, Europo – wieżo głupoty!*), tworząc wiersz rewolucyjny zarówno w formie, jak i w treści. W *Kinoepidemii* uderzająca jest przewaga rzeczowników nad czasownikami i przymiotnikami (stosunek mniej więcej 5:2:1) przy jednoczesnym dynamizmie całości wiersza. Dominacja rzeczowników powodowana jest pamfletowym charakterem utworu, który wymierzony został przeciwko plakatowo nakreślonym typom społecznym ludzi, charakteryzowanych przez stereotypowe atrybuty: dandysa (pantofle), detektywa (motocykl, gwizdek), brzuchacza (opasły, o mózdzku ostrygi). Przymiotniki zwielokrotniają negatywne lub pozytywne cechy postaci (opasły brzuchacz i *zmiętoszony* przez ludzi człowieczek Charlie). Czasowniki spełniają dwojaką funkcję. Albo naturalistycznie zohydżają

---

138 Wiersze Majakowskiego tłumaczyli Jasiński, Stern i Ważyk. W głośnej krytyce nurtu, Karol Irzykowski zarzucił futurystom plagiatstwo i nieudolne naśladowanie rosyjskiego poety.

139 Wszystkie cytaty z wiersza za: Anatol Stern, *Wspomnienia...*, op.cit., s.218-220.

negatywnych bohaterów (ośmieszeni ludzie *rżą, trzęsą się, człapią, ślinią się*), albo, pod postacią rozkazników, stanowią namiętny protest i apel podmiotu lirycznego (*pal czart ją!, milcz!, zapamiętaj, ciszej, publiczko!, siadaj już, dość!, chlapnij sosami, zatrzymaj się, zdjęcie!*). Mimo przewagi fraz nominalnych, wiersz jest niesłychanie dynamiczny. Wersy budowane są w formie schodków: poszczególne ich wyrazy bądź zwroty zapisywane są linijkę poniżej. Zestawianie ze sobą fraz nominalnych i powstająca w ten sposób sugestia ruchu, kojarzy się z montażem filmowym. Należy pamiętać, że Majakowski był także twórcą scenariuszy filmowych. Fragmenty takie, jak: *Motocykl. Detektyw. Gwizdek. Gapie*. świetnie pasują do filmowej organizacji akcji i montażowego wytwarzania znaczeń. Fascynacji Charliem nie można jednak sprowadzić do wpływów rozszerzającej i dynamizującej percepcję świata techniki filmowej. Majakowski skupia się również na zawartości Chaplinowskich komedii, odczytując je jednak w specyficzny sposób. Charakterystyczny jest już wybór filmów: egofuturysta opisuje wczesne burleski filmowe<sup>140</sup>. W zasadzie bez większej straty dla treści Chaplin mógłby zostać w wierszu Majakowskiego zastąpiony innym komikiem. Sceny typu *Kolacja. Kura. W mordę tą kurą* są bowiem charakterystyczne dla każdej burleski filmowej. Rosyjskiego poetę pociąga u Chaplina głównie żywioł anarchiczny, niszczący zastale schematy społeczne. Przedstawiona sytuacja liryczna pokazuje europejskich burżujów zaśmiewających się na filmie z Charliem i niedostrzegających, że to oni sami są bezlitośnie wyśmiewani: *To nie wy – wiem – nie wy – dobrze wiem o tym – to z was się śmieje – towarzysz Charlie*. Funkcją Chaplina jest, wedle poety, ośmieszenie obłudnego świata kapitalistycznego i artystyczna antycypacja faktycznej rewolucji: *Deptani wstaną, deptani sami/miotłą przejadą się po kontynencie./A tymczasem – kręć korbką i nic się nie bój*. Majakowski nie dostrzega liryzmu postaci Charliego, skupiając się na jego aspekcie anarchiczno-rewolucyjnym (*W pysk od Charliego wziął jakiś gość*). Stefan Morawski, w przedmowie do Bergsonowskiej rozprawy o śmiechu, wyróżnia typ humoru opierający się na relacji człowiek-człowiek. Humor ten polega na degradowaniu

---

140 Należy przy tym pamiętać, że pisząc wiersz w roku 1923, nie mógł poeta znać najwspanialszych dzieł Chaplina. Mimo wszystko wątki liryczne były już w filmach reżysera obecne: np. słynny *Brzdąc* powstał w 1921 roku.

kogoś słabszego w danej sytuacji i jest odwetem wziętym *za tych, którzy kiedy indziej chętniej się swoją wyższością*<sup>141</sup>. Tutaj można by z pewnością zaliczyć wczesne filmy Chaplina i ich egofuturystyczną recepcję. Charlie jest w wierszu Majakowskiego tylko pozornie bezbronny (*zmiętoszony*), w istocie to on bowiem sprawuje w danych sytuacjach władzę nad swymi oprawcami i brutalnie z niej korzysta. Dla rosyjskiego poety kino staje się areną społeczną, na której biedni mogą wykrzyknąć ból i jednoznacznie wskazać winnych tego stanu. Jest to oczywiście jeden ze stopni prowadzących do prawdziwej rewolucji. Cel finalny nie pozwala na zabawę w zbędne niuanse, trzeba rzeczywistość społeczną nazwać po imieniu:

Formaliści twierdzili: wstrząs uzyskany przez uniezwyklenie przedmiotu. Majakowski wiedział, że uniezwyklenie musi zostać przyjęte albo jako apoteoza, albo jako obelga. Wiedział, że obelga jest pewniejsza (...) Retoryczność poezji Majakowskiego wyrasta z buntu, organizuje się jako wielki, rozpaczliwy protest.<sup>142</sup>

W *Kinoepidemii* wstrząsnąć odbiorcą ma dynamiczne rozczłonkowanie wersów, agresywna leksyka, pełne pasji apele społeczne oraz akcentacja destrukcyjnych zachowań Chaplina. Komik urasta do rangi symbolu, patrzącego z góry (*Charlot ze skrzydłami*) sędziego współczesności, bezlitośnie z niej szydzącego. Również słynny Chaplinowski wąsik zinterpretowany przez Majakowskiego jest jako drwina z burżuazyjnego społeczeństwa (*Przecież te chaplinowskie wąsiki - / to wszystko, z twarzy zostało Europie!*).

Majakowski używa Chaplina bardzo dowolnie, zaprzęgając jednocześnie w służbę określonej ideologii. Charlie staje się rycerzem nowej idei. Od futurystycznego błazeństwa niedaleko tu do komunistycznego kapłaństwa. Nieumiejętność przewidzenia skutków anarchii jest największym chyba niebezpieczeństwem, jakie niesie ze sobą figura Trickstera. Stąd bierze się cała dwuznaczność postaci błazna, który w kulturze popularnej XX wieku przybiera coraz bardziej demoniczne rysy,

---

141 Stefan Morawski, op.cit., s.30.

142 Edward Balcerzan, *Włodzimierz Majakowski*, Warszawa 1984, s.51.

stając się jednym z głównych bohaterów filmowych horrorów. Apoteoza postawy błażeńskiej dokonana przez Kołakowskiego była zresztą później krytykowana przez konserwatystów:

błazen nie jest już zgoła tym sceptycznym, przenikliwym, śmiałym i zbawiennym dla kultury nowatorem. Staje się postacią na wskroś złowieszczą. Walcząc z absolutyzmem i ortodoksją, opowiada się po stronie herezji i rewizjonizmu. Odrzucając przeszłość i wszystko co w kulturze zastane, nasycy kulturę nieustannym niepokojem nowego. To nowe jest wszakże nie mniej, a często bardziej ideologiczne niż stare.<sup>143</sup>

Zarzuty te jednak nie wydają się do końca słuszne. Trzeba odróżnić bowiem negację dla negacji od dystansu wobec wszelkich absolutystycznych idei, starających się zamknąć życie ludzkie w określonych formułach. Prawdziwy błazen walczy z ideologią – w momencie w którym jej ulega, staje się już kapłanem. Faktem jest jednak, że śmierć wartości absolutnych, która znaczyła kulturę dwudziestolecia, stwarza grunt wyjątkowo podatny dla przyjęcia nowych, sztucznych wartości i absolutów. Agata Bielik-Robson w ten sposób charakteryzuje doświadczenie nowoczesne:

Nowoczesność zatem to tyleż wielkie objawienie energii życiowej, co nieustanny Exodus z życia w stronę tego, co stałe, uchwytnie, nieulatniające, pewne – i przez kontrast, jeszcze bardziej stabilne i martwe niż wszystkie łady przednowoczesne razem wzięte.<sup>144</sup>

Chaplin odrzuca anarchiczność Trickstera mając świadomość, że taka figura może być z łatwością przejęta przez nowe ideologie (*vide*: Majakowski). Exodus reżysera z pluralistycznej i relatywistycznej rzeczywistości polega na nadaniu swemu bohaterowi tradycyjnych wartości humanistycznych, co jednak – dzięki nasyceniu ich typowo nowoczesną ironią – nie oznacza powrotu do anachronicznej kultury

---

143 Monika Sznajderman, *op.cit.*, s.111.

144 Agata Bielik-Robson, *Życie i cała reszta: Marshalla Bermana marksizm romantyczny*, [w:] Marshall Berman, „*Wszystko co stałe, rozpuływa się w powietrzu*” *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. Marcin Szuster, Kraków 2006, s. XXXIII.

przednowoczesnej. W dalszym ciągu Charlie zostaje zdystansowany do wszelkich porządków narzucanych mu przez społeczeństwo i kontynuuje rolę błazna. W *Dzisiejszych czasach* Chaplin podnosi na ulicy czerwoną chorągiewkę, która spadła z przejeżdżającego wozu. Chcąc oddać ją właścicielowi, bohater idzie przed siebie nieświadom, że za nim wyrósł nagle kilkudziesięcioosobowy tłum robotniczych manifestantów. Wzięty za komunistycznego podżegacza, Bogu ducha winny Charlie zostaje wtrącony do więzienia. Ta scena najlepiej oddaje chyba pewną osobność Chaplina względem wielkich ruchów społecznych. Drugim przykładem „dojrzałego błazeństwa”, jest oczywiście *Dyktator* (*The Great Dictator*). Roszczenia Hitlera do władzy totalnej i monopolu na świat, zostają tutaj satyrycznie ośmieszone<sup>145</sup>. Wydaje się, że błazeńska postawa konsekwentniej była realizowana przez Chaplina, niż przez awangardzistów.

Za podsumowanie relacji futuryści-Chaplin, posłużyć mogą dwa wiersze Anatola Sterna z lat pięćdziesiątych. Pierwszy, *Ballada o kłownie*, jest utworem społecznym i wyraźnie antykapitalistycznym. Drugi, *Charlie Chaplin*, skupia się bardziej na błazeńskim aspekcie Charliego i nie usiłuje za wszelką cenę klasyfikować tej postaci. *Ballada* opowiada o „Chaplinie empirycznym”, odnosząc się do konkretnych faktów z jego życia, przedstawianych w wierszu chronologicznie. Najpierw mamy więc dzieciństwo w nędzy, potem wędrówki biednego chłopca z trupą cyrkową, następnie karierę w Stanach Zjednoczonych i przymusowy powrót do Europy w latach pięćdziesiątych. Stern odwołuje się do zdarzeń rzeczywistych, nawet tych mniej znanych szerokiej publiczności, jak obecność króla Anglii na jednym z przedstawień pantomimicznych młodego Charliego. Jednocześnie jednak dobór tych faktów jest wybitnie tendencyjny i służy nakreśleniu postaci społecznika, walczącego przez całe życie z niesprawiedliwością kapitalizmu. Chaplin Sterna usiłuje dać chwilę radości nędzarzom całego świata, ale także skłonić ich do buntu:

---

145 Stosunek relacji Chaplina do Hitlera analizuje Tomasz Majewski: wyczuwał on, że nazistowskie zło domaga się, aby traktowano je z powagą i właśnie dlatego należy je ośmieszyć (...) komik usiłował zdecentrować obraz Führera – zdefiniować go jako obiekt przemieszczony, trywialny i nieistotny. Tomasz Majewski, *Chaplin...*, op.cit., s.125.

On wiedział, że buduje most  
Pomiędzy ludźmi przez Atlantyck  
Że ludzie krzykną kiedyś: „Dość!  
Już dość was mamy, szuje, franty!”<sup>146</sup>

Antyamerykański wydzwitek wiersza znajduje oczywiście swoje uzasadnienie w biografii artysty. Od lat czterdziestych w Stanach Zjednoczonych miała miejsce ciągła nagonka na Chaplina. Społeczeństwo amerykańskie nie mogło mu darować lewicowych sympatii i zjadliwej satyryczności późnych filmów (Legion Obrony Moralności przyczynił się nawet do finansowej klęski *Monsieur Verdoux* w 1947 roku). Coraz częściej wytykano artyście, że jako emigrant (Chaplin nie starał się nigdy o obywatelstwo) opluwa ziemię, która go karmi. Niechęć ta nasilała się coraz bardziej wraz z narastaniem zimnowojennej hysterii. Działalność Komisji do Badania Działalności Antyamerykańskiej stanowi jeden z najbardziej niechlubnych epizodów w dziejach Hollywood: wielu twórców uznanych za „czerwonych” traciło z dnia na dzień miejsca pracy, jeśli sprzeciwiło się donoszeniu na swych kolegów. Chaplin wyjątkowo naraził się komisji, wysyłając do Pabla Picassa list z prośbą o ujęcie się europejskich intelektualistów za Hansem Eislerem, niemieckim kompozytorem oskarżonym niesłusznie o bycie komunistą. W tej napiętej atmosferze, w 1953 roku twórca *Dyktatora* postanowił wyjechać z USA i osiąść w Szwajcarii. Opisane przez Sterna wydarzenie (*I gdy dlań zamknął Nowy Świat/Trust królów stali, konserw, ropy*) miało więc miejsce niedługo przed napisaniem wiersza. Nawiązania do faktów przeplatane są niestety w utworze redundantnymi fragmentami retorycznymi (*Czyż można wyżyć bez razowca?*). Wiersz przemawia banalnym humanizmem:

A im, na krocich srebrnych taśm  
Zostawił siebie, swój bambusik –  
I wiarę (któż ją może skraść?)

---

<sup>146</sup> Wszystkie cytaty z wiersza za: Anatol Stern, *Ballada o kłownie*, [w:] idem, *Wiersze zebrane*, Kraków 1986, tom 2, s.166.



Że CZŁOWIEK zło zwycięży. Musi.

Skupienie się na społecznych aspektach kina Chaplina jest uzasadnione zarówno ze względu na filmy twórcy, jak i jego poglądy. Marksistowskie ujęcia twórczości komika mają jednak tendencje do zamykania jej w myślowych szablonach. Mimo wyraźnych elementów ideologicznych w kinie Chaplina, patrzenie na nie wyłącznie poprzez pryzmat ideologii nie wydaje się być dobrym pomysłem. Świadomy tego był zresztą chyba sam Stern, dając w swym drugim wierszu nieco pełniejszy portret komika.

W *Charliem Chaplinie* poeta próbuje opisać fenomen aktora w sposób mniej jednoznaczny, choć motywy antykapitalistyczne także są bardzo wyraźne. Wewnętrzna dynamika utworu zbudowana została poprzez niewersyfikacyjne środki: wykrzyknienia (*Opera!*<sup>147</sup>), rozkaźniki (*I spójrz, spójrz*) i pytania (*Głodnyś?*). Powyższe figury stylistyczne wywołują wrażenie dialogu pomiędzy podmiotem lirycznym a głównym bohaterem wiersza. Stern usiłuje ująć twórczość Chaplina w sposób syntetyczny, uwzględniając zarówno pierwsze burleski filmowe (w drugiej zwrotce), jak i późniejsze, „liryczne” filmy: *Gorączkę złotą* (trzecia strofa), *Cyrk i Światła wielkiego miasta* (czwarta strofa). Charliego z wiersza nie można ograniczyć ani do roli anarchicznego Trickstera, ani do roli proletariusza walczącego rozpaczliwie o swój byt – opozycja ta przybiera charakter koniunktywny, a nie dysjunktywny: komik jest i jednym, i drugim. Niemożność systemowej klasyfikacji tej postaci zostaje wyrażona metaforycznie przez podkreślenie fizycznej nieuchwytności bohatera:

Melonik – motyl, fryga, chrząszcz.

Pałeczką czarnoksiężką – laska.

Wszyscy na niego. Lecz on wciąż

Wszystkim wywija się jak wąż...

---

147 Wszystkie cytaty z wiersza za: Anatol Stern, *Wspomnienia...*, op.cit., s. 222-223.

Ach, spójrzcie, spójrzcie, jeśli łaska! !

Z rykiem polismen, wściekły byk,  
Za kark go chwyta – lecz on znikł,  
I w dali zjawia się na nowo.  
Polismen zgłupiał: co za trick!  
Gdzież ten – z laseczką bambusową?

W powyższym wierszu Chaplin *wywija się* nie tylko „polismenom”, lecz także wszelkim sztywnym kategoryzacjom. Tym samym historia zatacza koło. Stern pisał w swojej pierwszej recenzji:

Chaplin – jakie proste i jakie skomplikowane zjawisko!

Podczas gdy część badaczy filmu przypisuje mu rolę odkrywcy i pioniera nowej kultury humanistycznej, przeprowadza analogię pomiędzy nim a klasycznymi autorami komediowymi i porównuje jego formę wypowiedzenia się – bufonadę – z komedią grecką i rzymską, inni widzą w nim jedynie odpowiednik bohatera ludowej komedii włoskiej, Pierrota, którego zastąpił uczuciowy kłown.

Lecz Arystofanes, Terencjusz, Plaut – to komedia obyczajowa i komedia charakterów. Cóż ma z tym wspólnego sztuka Chaplina?...

Podobnie rzecz ma się z komedią dell'arte (...) Nieodłącznym (...) od satyry, chociaż niekiedy mimowolnym jej cieniem jest – dydaktyka. Nic z tego nie ma w sobie Chaplin.<sup>148</sup>

Chaplin to błazen naszych czasów, opierający się klasyfikacjom i zdystansowany wobec wszelkich ideologii. Organicznie związany z dwudziestowieczną rzeczywistością, komik różni się nie tylko od bohaterów tragedii greckiej, lecz także od przeszłych Falstaffów, Pierrotów i Arlekinów. Będąc figurą *stricte* nowoczesną, Charlie staje się jednym z największych ulubieńców awangardzistów, świadomych fundamentalnych zmian, które zaszły w kulturze. Właściwy futurystom i dadaistom radykalizm artystyczny (a później polityczny) był jednak samemu Chaplinowi obcy.

<sup>148</sup> Anatol Stern, *Tajemnica...*, op.cit., s.39.

O ile futurystyczna utopia, zakładająca możliwość stworzenia alternatywnej wersji kultury masowej, skazana była na klęskę, o tyle przetrwał Chaplinowski model kina popularnego. Walter Benjamin pisał jeszcze w latach trzydziestych:

Możliwość reprodukcji dzieła sztuki środkami technicznymi zmienia stosunek mas do sztuki. Z najbardziej zacofanego, na przykład wobec Picassa, przeistacza się on w najbardziej postępowy, na przykład wobec Chaplina. Przy czym postęp ów charakteryzuje się tym, że radość patrzenia i przeżywania wchodzi w bezpośredni i intymny kontakt z postawą fachowego krytyka (...) W kinie zbiegają się obydwie te postawy publiczności – krytyczna i konsumpcyjna.<sup>149</sup>

Awangardowy model sztuki zostaje odrzucony przez przeciętnego odbiorcę, skłaniającego się raczej ku łatwej i przyjemnej ofercie konsumpcyjnej. Niesłabnącą popularnością cieszy się natomiast kino twórcy *Gorączki złota*, wyjątkowo zgrabnie łączące walory rozrywkowe z elementami krytycznymi. Jak zauważył Benjamin, *dadaści starali się swoimi imprezami poruszyć publiczność, co niebawem w bardziej naturalny sposób udało się Chaplinowi*<sup>150</sup>. Zjawisko to jest także doskonale widoczne na gruncie polskim. Awangardowe utopie, oparte na fałszywym przekonaniu o kulturalnej aktywności mas, bardzo szybko upadają. Potrzeba zjednoczenia się ze społeczeństwem jest jednak przyczyną kolejnej utopii – marzeń byłych futurystów o zespoleniu ludu i artystów w żywym dziele sztuki, jakim ma być rewolucja. Chaplin, odczytywany teraz jako proletariacki bohater, zostaje symbolem literatury zaangażowanej. Stern krytykuje niefortunne przykrawanie Charliego do innych postaci, sam jednak w pewnym momencie narzuca mu rolę marksistowskiego społecznika, komunistycznego kapłana (choć nie tak agresywnego jak u Majakowskiego i wyposażonego jednak w ludzkie cechy), walczącego z niesprawiedliwością kapitalizmu. Choć trzeba pamiętać o społecznym krytycyzmie kina twórcy *Dzisiejszych czasów*, to jednak ideologizacja postaci trampa zawsze kończy się fiaskiem. Dlatego ostatni wiersz Sterna, wskazujący na pewną umowność

---

149 Walter Benjamin, op.cit., s.86.

150 Ibidem, s.104.

wszelkich klasyfikacji Chaplina, okazuje się dużo bliższy prawdy.

*A Chaplin smutny i szczęśliwy,  
W melonie starym, w butach krzywych*  
(Kazimierz Wierzyński, *Film*)

### 3. Łzy Pierrota – tradycyjne ujęcia Chaplina w literaturze międzywojnia.

Awangardowe interpretacje postaci Chaplina są wyjątkowo fascynujące, ponieważ w sposób wielostronny uwzględniają kontekst nowoczesności. Pisarze bardziej tradycyjni (nie tylko Skamandryci, lecz także twórcy literatury popularnej, która była w owym czasie bardzo zachowawcza) wydają się być mniej świadomi doniosłości zmian technologiczno-społeczno-kulturowych, które niesie ze sobą XX wiek. Jednocześnie jednak – dzięki mniejszej roli teoretycznej refleksji w ich twórczości i większej skłonności do kompromisów – dużo silniej przemawiają oni do swoich odbiorców. Autorzy ci nie traktują Chaplina jako ikony przemian nowoczesnych, lecz widzą w nim przede wszystkim bohatera filmowego wyposażonego w określone cechy charakteru. Stworzenie spójnej syntezy użycie figury komika w dziełach nieawangardowych jest trudne ze względu na ich ogromną różnorodność gatunkową, obejmującą zarówno podniosłą poezję, jak i komercyjne słuchowisko radiowe. Wydaje się jednak, że analizowane w niniejszym rozdziale obrazy Chaplina mają wyraźne elementy wspólne. Po pierwsze, w utworach bardziej tradycyjnych komik rozumiany jest raczej jako symbol tego, co stare, a nie nowe: dawnych humanistycznych wartości, zagrożonych przez współczesną cywilizację. Po drugie, w większości przypadków Charliego można uznać za wcielenie Pierrota – smutnego błazna. Tej postaci z *commedii dell'arte* daleko było do archetypu Trickstera: cechowała ją nie przebiegłość i umiejętność adaptacji, ale smutek i rozczarowanie. Melancholijny charakter Pierrota znajdował swój wyraz już w charakterystycznej fizjonomii błazna: jego twarz przedstawiana była jako ubielona mąką maska z dorysowanymi czarnymi łzami. Przyczyną przygnębienia bohatera bywał zazwyczaj

miłosny zawód (przegrywał on rywalizację o kobietę ze sprytniejszym Arlekinem), ale często nadawano mu znaczenia symboliczne:

He is much rather Everyman confronting the absence of God: Everyman as he peers through a materialistic culture at an increasingly absurd universe in which he recognizes his own being – the human being itself – as irredeemably clownish.<sup>151</sup>

Postać Pierrota świetnie wpisuje się w coraz powszechniejsze pod koniec lat dwudziestych uczucie rozczarowania nowoczesnością, a skojarzenie jej z amerykańskim aktorem nie jest przypadkowe. To interesujące, że najczęściej cytowanym w polskim dwudziestoleciu filmem Chaplina jest *Cyrk*, utwór daleko ustępujący arcydziełom komika z tamtych lat. O nadzwyczajnym sukcesie tego akurat obrazu mogły zdecydować dwie rzeczy. Po pierwsze fakt, że Charlie jako smutny kłown znakomicie wyraża groteskowe położenie jednostki we współczesnym świecie. Po drugie, melancholijne zakończenie filmu, w którym bohater z pogodną rezygnacją żegna swą ukochaną, która wybrała innego. Słodko-gorzki ton *Cyrku* musiał widocznie wyjątkowo dobrze korespondować ze społecznymi nastrojami tamtego okresu. Element rozczarowania pojawiał się oczywiście również w dziełach awangardowych: w *S.O.S.* Jalu Kurka jedna z bohaterek maluje na zdjęciu Chaplina duże okrągłe łyzy, przerabiając go właśnie na Pierrota. O ile jednak w twórczości awangardzistów nieszczęścia spotykające Charliego mają zazwyczaj skłaniać do gwałtownego buntu społecznego<sup>152</sup>, o tyle w utworach bardziej tradycyjnych sprzeciw zostaje zastąpiony przez akceptację tragikomicznego losu ludzkiego.

Skamandrycka recepcja Chaplina w wielu aspektach przypomina futurystyczną. Antoni Słonimski – najśłynniejszy obok Anatola Sterna i Karola Irzykowskiego krytyk filmowy dwudziestolecia – przykłada mniejszą wagę niż jego koledzy do elementów formalnych, skupiając się raczej na treści opisywanych dzieł.

---

151 R.W.B. Lewis, *Hart Crane and The Clown Tradition*, „The Massachusetts Review” nr 4 1963, s.754.

152 W utworze Kurka mamy do czynienia z sytuacją jeszcze inną. Niewykluczone, że kreując Chaplina na Pierrota, awangardzista chciał stworzyć pastisz popularnych użyć jego wizerunku. Mimo wszystko, *S.O.S.* także jest dziełem melancholijnym.

Skamandryta także jednak przechodzi fazę fascynacji Ameryką, kinem i kulturą popularną. W recenzji z 1922 roku Chaplin jest dla Słonimskiego ikoną nowoczesności, dającą jej wyraz lepiej *od poetów urbanistów i piewców elektryczności. W komizmie Chaplina jest jazz-band, shimmy, kołysanie się ramion marynarzy, nonsens czysty jak powietrze Atlantyku.*<sup>153</sup> Podobnie jak u awangardzistów, stosunek poety do komika ma charakter ewolucyjny. Z symbolu dobrodziejstw niesionych przez cywilizację zachodnią, Charlie szybko staje się wyrazicielem jednostkowego zagubienia w zmodernizowanym świecie. Recenzent pisze w późniejszym o osiem lat tekście:

Widz, który za lat sto czy dwieście oglądać będzie „Światła miasta”, dowie się o nas więcej niż z wszystkich podręczników historii. Oto miasto z epoki wielkiego zamętu (...) Chaplin pokazuje okrucieństwo wielkiego miasta wobec krzywdy i nieszczęścia, pokazuje obłudę dobroczynności i pomników (...) fałsz prawa i niesprawiedliwość sądu, bezbronność dobroci i brutalność walki o pieniądze. Światło neonowe, które płonie nad wąwozem metropolii, jest chłodne. Neon nie daje ciepła (...) <sup>154</sup>

Ów nie dający ciepła neon, jest znakomitym symbolem melancholii nowoczesnej<sup>155</sup>. Nowoczesność, rozbudzając w jednostce pragnienia o niespotykanej wcześniej sile, nieustannie rozczarowuje faktyczną niemożliwością ich spełnienia. Kiedy człowiek nie może osiągnąć rzeczy będących teoretycznie w zasięgu jego ręki, rodzi się nowy rodzaj niedosytu. Uczucie to szczególnie silne musiało być w Polsce, kraju zacofanym, w którym szumne marzenia pozostawały w dużej mierze w sferze pragnień. Marek Bieńczyk opisuje melancholię nowoczesną na przykładzie przechodnia oglądającego niedostępne mu produkty przez witrynę sklepową i nagle zatrzymującego wzrok na własnym odbiciu w szybie:

---

153 Antoni Słonimski, *Romans z X Muzą*, Warszawa 2007, s.39.

154 Ibidem, s.196.

155 Charles Baudelaire także zauważał ujemne strony nowoczesności i wyrażał je za pomocą identycznej niemal symboliki. Marshall Berman w ten sposób komentuje jeden z esejów poety: *Nam pozostaje nadzieja – czasem żywił ją także Baudelaire – że w przyszłości radość i piękno, podobnie jak światła miasta, dostępne będą dla wszystkich. Ale ta nadzieja podszyta będzie smutną autoironią, która przenika miejskie powietrze w wizji Baudelaire’a..* M. Berman, „*Wszystko, co stałe rozplywa się w powietrzu*”, op.cit., s.203.

Twarz powstrzymywana przez szybę, na szybie wyhamowana, staje się widocznym – nieco żalonym, bardziej śmiesznym, zawsze natychmiastowym – wyrazem pragnienia, pożądania, które zostało wzbudzone przez to, co jest po drugiej stronie; i zarazem staje się natychmiastowym wyrazem wiecznego rozczarowania, chwilowego nieszczęścia z powodu niemożności dostania się na drugą stronę.<sup>156</sup>

Bieńczyk uważa, że siostrą utopii jest zawsze melancholia, a stwierdzenie to można odnieść także do doświadczenia nowoczesnego zaznaczającego się w refleksji międzywojennej. Dla Słonimskiego symbolem świata zimnych neonów staje się właśnie Chaplin. Ten biedny włóczęga chce być człowiekiem modnym, szanowanym i podziwianym i – podobnie jak inni ludzie – cieszyć się wielością atrakcji oferowanych przez przestrzeń miejską. Marzenia bohatera są jednak silnie skontrastowane z faktyczną możliwością ich realizacji. Próbując być równoprawnym uczestnikiem miejskiego życia, włóczęga pozostaje w dalszym ciągu niedojadającym biedakiem. Świetnie widać to w *Światach wielkiego miasta*. Kompletnie pijany milioner, nieświadom tego, co robi, ubiera Charliego w swój elegancki garnitur i pożycza mu drogi samochód. Mknący autem Chaplin hamuje z piskiem opon, kiedy dostrzega na ulicy porzuconego przez przechodnia papierosa. Bohater zabiera niedopałek, przeganiając osłupiałego ze zdziwienia innego nędzarza. Scena ta, choć nie wspomniana przez Słonimskiego, dobrze ilustruje punkt widzenia Chaplina na przemiany nowoczesne: jest to spojrzenie oddolne, ukazujące miasto w jego rzeczywistej formie, a nie poprzez pryzmat hurraoptymistycznych haseł. Zdaniem Skamandryty, filmy komika obnażają całą bezduszość współczesnej cywilizacji, zaprojektowanej z myślą o człowieku, ale gubiącej swój cel gdzieś po drodze. O ile w recenzji z 1922 roku Słonimski traktuje aktora jako ikonę tego, co nowe, o tyle w tekście o czternaście lat późniejszym Charlie reprezentuje już to, co stare i odchodzące w niepamięć: indywidualność, spontaniczność, dobro. Poeta pisze:

---

156 Marek Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s.66.



Jest dobrym i łagodnym człowiekiem. Jest typem szczątkowym, ginącym okazem zwierzęcia, dla którego nie ma miejsca na świecie. Kto wie, czy już za lat kilkanaście ten film [*Dzisiejsze czasy*] będzie w całości zrozumiały. Na razie zwycięża jeszcze humor (...) Ale dla młodzieży nowego pokolenia Chaplin miernota, zaprzeczenie krzepy i tężyzny fizycznej. Chaplin jest destrukcyjny. Kochają go naprawdę jeszcze biedacy.<sup>157</sup>

Skupiając się na społecznych elementach twórczości Chaplina, Słonimski nie traktuje ich jednak jako wezwania do rewolucji:

Opowiadano mi, że nowy film Chaplina jest komunistyczny. Nie sędzę, aby mógł się podobać surowemu marksistcie. Chaplin w *Dzisiejszych czasach* pokazuje ponurość kolektywizmu, mechanizacji pracy i okrucieństwo terroru (...) Nasz biedny Chaplin nie jest poważnym „pracownikiem na niwie”, nie jest „świadomym swej postawy bojownikiem”. Nie bierze „pełnej odpowiedzialności za swoje słowa”, ani nie „przeciwstawia się zdecydowanie”. Nie umie maszerować w szeregu.<sup>158</sup>

Powyższy fragment wskazuje na różnicę pomiędzy awangardowymi a skamandryckimi odczytaniem figury Chaplina. Z atmosferą melancholijnego pogodzenia się z życiem wiąże komika także Kazimierz Wierzyński. Wiersz poety *Film* powstał w 1929 roku. Bohaterem utworu jest publiczność kinowa. Podmiot liryczny pisze z różnych perspektyw: raz dystansując się od bohaterów (*Nie tłoczcie się, somnambulicy*<sup>159</sup>), innym razem zaliczając siebie do ich grona (*A nas ten dżdżysty, śliski dzień / Po serce szarą mgła zarasta*). Ilościowy stosunek rzeczowników, czasowników i przymiotników jest dość wyrównany i w dużym przybliżeniu można by go opisać proporcją 2:1:1. Zwraca uwagę duża ilość przymiotników: wiersz jest nastawiony na opis nastroju, a dominuje w nim elegijna senność. Świadczy o tym już dobór czasowników: *śpi, zwinąć się, stulić, zamknąć się, zatulić, zapaść, zabliznia się, śpi, majaczy, zbudź się*. Wszystkie z wyżej wymienionych części mowy można by zamknąć w polu leksykalnym snu. Podobnie

---

157 Antoni Słonimski, *Romans...*, op.cit., s.230-231.

158 Ibidem, s.230.

159 Wszystkie cytaty z wiersza za: Anatol Stern, *Wspomnienia...*, op.cit., s.220-222.

melancholijny i zrezygnowany nastrój ewokują przymiotniki: *deszczowy, mglisty, omdlała, blade, skończone, beznadziejne, smutne, dżdżysty, śliski, szarą, kamienny, zamknięte, bezduszne, śpiące, blady, smutny, puste*. To specyficzne pole leksykalne zostaje uruchomione już przez początkowe określenie bohaterów wiersza jako somnambulików. Obok leksyki stagnacji pojawia się jednak również słownictwo dynamiczne, choć znacznie rzadsze: *zadyszany bieg szpuli, świsty, wiry obłąkane*. Dobór słów podyktowany jest dychotomicznym podziałem świata przedstawionego, ukonstytuowanego według opozycji życie codzienne:kino. Paradoksalnie, to z dniem, a nie z nocą została tutaj skojarzona senność: powodowana jest ona bowiem monotonią i nudą codzienności. Senna dominanta wpływa również na formę wiersza, która przyjmuje jednostajny kształt sylabotoniczny. Wyjąwszy pierwszą strofę, liczba wersów w każdej zwrotce waha się od siedmiu do dziesięciu. Są one napisane niemal regularnym czterostopowym wierszem jambicznym (wahania obecne są w pierwszych sylabach, jest to jednak zjawisko powszechne w sylabotonizmie), wzbogaconym gdzieś o hiperkataleksi. Dynamiczna leksyka, budząca z monotonii życia, związana jest z filmem. Jedynie kino potrafi przerwać szarość i nudę. Fascynacja sferą kultury i rozrywki nie jest w twórczości Wierzyńskiego czymś nowym. Krzysztof Dybciak pisze o wczesnych wierszach poety:

Wierzyńskiemu szło głównie o maksymalnie dobitne wyartykułowanie w poezji postawy i światopoglądu ludycznego (...) Autonomiczność poezji – świata gry i zabawy – jej oddalenie i radykalna inność od reszty rzeczywistości (...) Były one wyrazem uniwersalnej i koniecznej do normalnej egzystencji jednostki i grupy ludzkiej – potrzeby gry i zabawy.<sup>160</sup>

Wczesną poezję Wierzyńskiego charakteryzuje uwielbienie beztroskiej zabawy i optymistyczne spojrzenie na rzeczywistość. W wierszu *Film* mamy do czynienia z nastrojem już innym: dawniejsza witalność świata zostaje zredukowana do przestrzeni kinowej. Czas historyczny wkracza jednak nie tylko w codzienność, lecz także w film: przedstawiony w wierszu Charlie nie jest jedynie figurą eskapizmu

---

160 Krzysztof Dybciak, *Wstęp*, [w:] Kazimierz Wierzyński, *Wybór poezji*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. XVIII.

pozwalającego odetchnąć zmęczonej życiem widowni – w jego twórczości publiczność odnaleźć może także ekwiwalent własnego słodko-gorzkiego losu. W wierszu znajduje się intertekstualne nawiązanie do finałowej sceny *Cyrku*. W filmie współgrają ze sobą żywioły komiczny i liryczny, a jego zakończenie należy do najbardziej wzruszających w twórczości reżysera. Bohater *Cyrku* przeżywa w finale podwójną klęskę: jako kłown i jako kochanek Zrezygnowany, godzi się ze związkiem ukochanej z innym mężczyzną i odchodzi z trupy cyrkowej. Wierzyński opisuje tę sytuację w ostatniej strofie:

...A Chaplin smutny i szczęśliwy  
W melonie starym, w butach krzywych,  
Wyszedł i patrzy, cyrk już jedzie,  
Wozy odchodzą coraz dalej,  
Tych dwoje razem tam na przedzie,  
Czy teraz cieszyć się, czy żalić.

W dalszej części zwrotki sytuacja ta skojarzona została z sytuacją samej publiczności:

Zostało puste, czarne koło,  
Zostało puste, białe płótno,  
Uśmiechnąć można się już smutno,  
Uśmiechnąć można się wesoło.

W ostatniej zwrotce w postaci Charliego zbiegają się nagle dwa światy – szara rzeczywistość i eskapistyczny świat filmu. Słownictwo dwóch pól leksykalnych – pesymistycznego i optymistycznego sąsiaduje ze sobą w dwóch ostatnich wersach: *Uśmiechnąć można już się smutno / Uśmiechnąć można się wesoło*. Krzysztof Dybciak napisał o całym zbiorze, w którym wydany został wiersz:

Niezwykłość propozycji Wierzyńskiego polega na wszechstronnym i intensywnym przedstawieniu kontrastu między naturalistyczno-trupim życiem realnym mieszkańca metropolii współczesnej a jego kolorową sferą wyobraźni.<sup>161</sup>

Wydaje się jednak, że ta antyteza w postaci Charliego staje się syntezą: ludzkiego doświadczenia, które zawsze ma charakter smutno-wesoły. Charlie uosabia witalność, optymizm, szczęście, ale także smutek, nudę, rozczarowanie. O tym drugim aspekcie ludzkiego życia wczesna poezja Skamandrytów chętnie zapomniała, lecz u progu lat trzydziestych staje się on dominujący. Być może Chaplin przewycięża chwilowo jednostkowe odczucie pustki i skłania do melancholijnej akceptacji życia.

Dzięki swojemu głębokiemu humanizmowi, komik tworzy pewien wzór moralny, który w burzliwym okresie dwudziestolecia międzywojennego musiał być wyjątkowo potrzebny. Zarówno Słonimski, jak i Wierzyński, nazywają Chaplina w ten sam sposób – *apostolem dobroci* (Wierzyński: *widzę iście franciszkańską postać apostoła dobroci i szlachetności, nowoczesnego apostoła – nawracającego świat śmiechem*<sup>162</sup>). Co ciekawe, właśnie w takiej formie Charlie wchodzi także do kultury popularnej. Masowy odbiorca odnajdował w postaci włóczęgi smutek własnego życia, a jednocześnie zostawał pokrzepiony optymistycznym w gruncie rzeczy wydzwiękiem filmów. Taki jest właśnie wizerunek komika w wierszu Lucjana Faleńskiego *Charlie Chaplin*, opublikowanym w „Kinie”. Autor kreśli w kolejnych zwrotkach sytuacje liryczne przedstawiające losy nieszczęśliwych ludzi. Za każdym razem przed rozpaczą ratuje bohaterów wspomnienie postaci Chaplina. Porzucona kochanka zapomina o zawodzie miłosnym („*Mam fetysza, jest to bożek kina*”/ *I wyjęła z torebki małą figurkę Chaplina*<sup>163</sup>), a nędzarze o doskwierającym głodzie (*Śmieje się synek i błyszczą oczy starym./Ach, bo raz w kinie byli na Chaplinie./On przecież jadt podeszwę i z gwoździ makaron*). Co charakterystyczne, centralnym motywem okazuje się znowu finał *Cyrku*:

161 Ibidem, s.XXIII.

162 Władysław Brun, *Charlie Chaplin widziany oczami Kazimierza Wierzyńskiego*, „Kino” 1931 (18 stycznia), s.6.

163 Lucjan Faleński, *Charlie Chaplin*, „Kino” 1930 (nr 33), s.7.

Aż wreszcie cyrk odjechał w dal  
i zniknął w mgle.  
Na pustym polu tylko on pozostał.  
I patrzył, patrzył długo – otarł łzę.  
Więc w oczach jeszcze mam tę jego postać,  
– a w sercu śmiech...i żal...

Splot smutku i radości stanowi także emocjonalną dominantę przygotowanego w dwudziestoleciu przez Józefa Mayena słuchowiska radiowego pt. *Najszcześniejszy człowiek na świecie*<sup>164</sup>. Tytuł przedstawienia jest sarkastyczny. Jeden z bohaterów, redaktor Artur Bert, dostaje od przełożonego polecenie napisania tekstu o człowieku, który uznaje własne życie za szczęśliwe. Bert, po długich i bezowocnych poszukiwaniach, znajduje w końcu owego szczęśliwca w celi aresztu, do którego trafił po nocnej libacji alkoholowej. Jest nim Charlie – pełen entuzjazmu i radości włóczęga. Euforia Chaplina wynika jednak z nieporozumienia: przypadek sprawia, że dociera do niego wyznanie miłosne od pięknej kobiety, zaadresowane w istocie do Berta. W finale słuchowiska, kiedy włóczęga dowiaduje się gorzkiej prawdy, w gazecie ukazuje się poświęcony mu artykuł, zatytułowany „Najszcześniejszy człowiek świata”. Słuchowisko nie opiera się na żadnym konkretnym filmie, ale pewne elementy są wyraźnie zapożyczone ze *Światła wielkiego miasta*. Należy do nich prześladowająca Chaplina w najbardziej wzniosłych momentach czkawka – „pałubicznie” podkreślająca groteskowość złudzeń bohatera co do własnej godności i wytworności.

Paradoksalnie, popularne utwory o Chaplinie rzadko należą do dzieł czysto rozrywkowych. Jest to zapewne związane z polską tradycją literatury popularnej,

---

164 Słuchowisko Józefa Mayena wyemitowane zostało w 1934 roku. Choć zapis audialny nie przetrwał do naszych czasów, w latach 70. XX wieku odnaleziono tekst tego przedstawienia. W 1973 powstała nowa wersja *Człowieka*, wyreżyserowana przez Jerzego Rakowieckiego. Słuchowisko to przypomniał Program 2 Polskiego Radia 2 III 2012 roku, dzięki czemu mogłem odnieść się do niego w niniejszej pracy. Niestety ciężko dziś stwierdzić jakie zmiany wprowadzono w latach siedemdziesiątych do oryginalnego tekstu.

która nie wykształciła form eskapistycznych na modłę Hollywood<sup>165</sup>. Struktura społeczna Drugiej Rzeczypospolitej w znaczący sposób różniła się od amerykańskiej: było to państwo urzędniczo-chłopskie. Jak zauważa Aleksander Wat, chłopcy wyznawali ideały szlacheckie, a robotnicy angażowali się w lewicowe ruchy polityczne<sup>166</sup>. Tradycja plebejska była bardzo słaba, dlatego nie dziwi dominacja w kulturze popularnej elementów patriotycznych (na przykład polskie kino lat dwudziestych to mieszanina rozrywki i patetycznego kiczu narodowego) i społecznych. Z oczywistych względów w dziełach o Chaplinie napotykamy raczej wątki drugiego typu. Melancholijny ton tych utworów nie wiąże się jednak jedynie z rozczarowaniami społecznymi. Chaplin stanowi remedium na wszystkie ludzkie smutki: egzystencjalne, miłosne, etc. Najwięcej elementów krytycznych wobec współczesnej rzeczywistości zawiera oparta na *Cyrku* powieść *Człowiek, z którego śmieje się świat*. Powstałe w 1929 roku dzieło Leo Belmonta, zachowuje oryginalny szkielet fabularny filmu. Bohaterem jest włóczęga, który – uciekając przed stróżami porządku – trafia przypadkiem na scenę cyrku podczas rozgrywającego się właśnie przedstawienia. Nieporadność Charliego wzbudza taki śmiech na widowni, że dyrektor decyduje się zatrudnić intruza na stałe. Nowy pracodawca okazuje się być tyranem, sadystycznie wykorzystującym swych podopiecznych, w tym własną córkę Merkę. Chaplin zakochuje się w dziewczynie, ta jednak pała miłością do przystojnego akrobata. Charlie zostaje odrzucony, mimo to pomaga kochankom w zawarciu małżeństwa w tajemnicy przed surowym dyrektorem. W omawianym już finale bohater, straciwszy pracę i ukochaną, zostaje sam.

Pierwsze pytanie jakie nasuwa się w związku z adaptacją dzieła Chaplina, dotyczy sposobu przekładu języka filmowego na język literatury. Należy pamiętać, że oryginał był filmem niemym, a słowo odgrywało w nim marginalną rolę. Przed Belmontem stało więc zadanie znalezienia literackich ekwiwalentów technik wizualnych. Aby oddać poetykę pierwowzoru, autor dzieli powieść na krótkie

---

165 Dużo bardziej eskapistyczny jest natomiast wizerunek Chaplina w ówczesnej kolebce kultury masowej – kabarecie. Por. rozdział 1.3.2.

166 Aleksander Wat, *Mój wiek*, op.cit., s.22.

rozdziały, często stanowiące odpowiedniki poszczególnych scen *Cyrku*. Burleskowe partie filmu Chaplina zostają oddane przez wykrzyknienia oraz krótkie, dynamiczne zdania, przypominające niekiedy fragmenty scenariusza (*Nowe niebezpieczeństwo! Dwaj policmani Nr.1 i 2-gi stoja w dole – rozglądają się*<sup>167</sup>). Belmont usiłuje ponadto przetransponować komizm wizualny oryginału na humor czysto słowny: umieszcza w powieści satyryczne wtręty (*moje wskazówki geograficzne są dosyć ściste, nie mniej ściste w każdym razie od wskazań politycznych w programach partyjnych*. Leo Belmont, s.3-4.), dowcipy i leksykalne zabawy (jak niezbyt wyrafinowane przesłyszenia bohaterów). Jeżeli chodzi o samą fabułę, to autor, zgodnie z własnymi zapowiedziami umieszczonymi we wstępie, w sposób znaczący uzupełnia treść filmu: *Zachowałem ścistość tam, gdzie potrzeba było, zmieniałem to, co uważałem za słuszne zmienić, dotwarzałem wyobraźnię to, co mi się podobało* (Leo Belmont, s.1). W efekcie całość, choć pozornie wierna pierwowzorowi, stanowi jego bardzo dowolną interpretację.

Motto książki nieprzypadkowo zaczerpnięte zostało z *Króla Leara* Szekspira. Lear stał się obłąkanym nędzarzem wskutek nikczemności i niewdzięczności swoich bliskich. Chaplin jest przez Belmonta także rozumiany jako mędrzec skazany przez głupców na marny żywot. Bycie błaznem nie wiąże się w powieści z rozkoszą niszczenia ustabilizowanych wzorców, lecz jest świadectwem poniżenia, jakiego doświadczają jednostki wybitne. Postać Charliego służyła oczywiście wielu pisarzom do społecznej krytyki. U Belmonta włóczęga to jednak nie cierpiący proletariusz, ale przedstawiciel elity, niesprawiedliwie zdegradowany do roli kłowna. Interpretację taką wzmacniają dodane przez autora krótkie streszczenia losów pozostałych członków trupy, nieobecne w oryginale. Schemat jest niemal zawsze ten sam: błaznami zostają zazwyczaj ludzie szczególnie uzdolnieni, wartościowi i inteligentni, którzy dość mają szykan ze strony zawistnej tłuszczy. Nakreślone biografie są pretekstem do krytyki rozmaitych trendów nowoczesnych (psychoanalizy Freuda,

---

167 Leo Belmont, *Człowiek, z którego świat się śmieje*, Warszawa 1928, s.48. Pojawiające się tu i ówdzie próby oddania filmowego dynamizmu, nie zmieniają faktu, że powieść Belmonta jest utworem raczej nudnym. Kwestia artystycznej oceny tego nieudanego skądinąd dzieła nie wchodzi jednak w zakres niniejszej pracy.

marksizmu, modernolatrii), ukazanych jako niebezpieczne i nieludzkie. W innym fragmencie powieści ośmieszona zostaje idea postępu cywilizacyjnego. Bohater, spacerując po amerykańskim mieście, natyka się na ruiny, będące pozostałościami po drapaczu chmur, który – sklecony pospiesznie – zdążył już się zawalić. *Człowiek, z którego świat się śmieje* jest wyrazem nostalgii za nieulokowanym historycznie światem starym, zhierarchizowanym, w którym wiadomo było kto jest błaznem, a kto mędrce. Belmont tęskni za rzeczywistością mityczną, uporządkowaną i jednoznaczną. W powieści wiele jest elementów bajkowych (jak na przykład magiczna liczba siedmiu błaznów), ale mityczna antynowoczesność zostaje w zadziwiający sposób połączona z nowoczesnym medium filmowym. Narrator każe wierzyć czytelnikowi, że bohater powieści, kłown Karol Czapliński, jest postacią prawdziwą. W krótkim epizodzie pojawia się jednak także aktor Charlie Chaplin. Słynny artysta miał jakoby wysłuchać w młodości opowieści błazna Karola (drugim ze słuchaczy był...Leo Belmont) i – zainspirowany – oprzeć na jego postaci swój filmowy wizerunek (przyjęte nazwisko to oczywiście wyraz hołdu dla Czaplińskiego). Zarówno *Cyrk* Chaplina, jak i *Człowiek* Belmonta są zatem rzekomo opowieściami opartymi na faktach. Choć ta zaskakująca geneza dzieł twórcy *Gorączki złota* jest humorystyczna, to Belmont faktycznie był przekonany, że kino znakomicie nadaje się do przekazywania ludowej mądrości. Autor był jednym z pierwszych w Polsce entuzjastów filmu, a wiele z jego powieści czerpie pełnymi garściami z popkultury (*Sherlock Holmes w Warszawie*, *Niepotrzebny człowiek*). Pisarz uważał, że kino pozwala na:

wyjscie poza werystyczny obraz świata i wcielenie w widzialny kształt fantazji ludzkiej, która od wieków ujawniała się w baśniach, legendach i mitach. Teraz kino umożliwić ma upostaciowienie doświadczeń i przeczuć, nagromadzonych w świadomości zbiorowej od najdawniejszych jeszcze, archaicznych czasów.<sup>168</sup>

Podkreślając łączność kina z dawnymi mitami, Belmont ignoruje jego

---

168 Jadwiga Bocheńska, *Polska myśl filmowa do roku 1934*, Wrocław 1974, s.35.



technologiczno-cywilizacyjną proweniencję. Także Chaplin<sup>169</sup> jest w tym ujęciu całkowicie antynowoczesny – to właśnie trwanie przy tradycyjnych wartościach, skazuje go na niezasłużoną klęskę. Charakterystyczne atrybuty włóczęgi symbolizują tu tyleż chaos i niedopasowanie, ileż wierność spuściźnie ojca:

Spodnie, które przyszyły także drogą spadku po tym ostatnim, były zbyt obszerne, marszczyły się nielitościwie i miały tendencję do złażenia na bruk; ale podciągane od czasu do czasu rękę właściciela, pełniły uczciwie swoją funkcję osłaniania nóg; obcięcie ich ubliżałoby pamięci o wyższym wzroście czczonego przez uczucie synowskie nieboszczyka ojca. (Leo Belmont, s.5)

Belmont przeprowadza iście kuriozalną genealogię postaci Karola Czaplińskiego. Wspomnianym ojcem był...polski pisarz Ryszard Czapliński, który – niezrozumiany przez rodzimą krytykę – został zmuszony do emigracji do USA<sup>170</sup>. Charlie już w dzieciństwie wykazuje intelektualne zainteresowania, czytując gazety, w które jego matka – sklepowa – owija towary. Chaplin Belmonta to filozof, który – mimo wybiórczości przyswajanej wiedzy – posiada rozeznanie w wielu dziedzinach<sup>171</sup>. Autor pozbawia postać komika całej charakterystycznej dla niego ambiwalencji, czyniąc zeń niemal świętego. Powieściowy kłown jest pełen empatii i współczucia dla swych bliźnich, a wszystkie zarobione pieniądze oddaje biedniejszym od siebie. Dobroci tej towarzyszy nieustannie smutek, wynikający z gorzkiej świadomości niesprawiedliwych reguł rządzących światem. O ile w filmach Chaplina elementy komiczne współgrają harmonijnie z tragicznymi, o tyle u Belmonta dochodzi do pewnego pęknięcia. Sama rola komizmu jest w powieści wewnętrznie sprzeczna. Z jednej strony autor usiłuje rozśmieszać odbiorcę, z drugiej jednak demaskuje niskie pobudki śmiechu: *Charlie wkroczył na drogę uświadomienia sobie istoty*

---

169 Mianem „Charliego Chaplina” będzie w niniejszej pracy określany także Karol Czapliński. Nie grozi to pomyleniem postaci powieściowego kłowna Karola z występującym epizodycznie aktorem Chaplinem z uwagi na znikomą rolę tej drugiej figury.

170 Nie była to zresztą jedyna próba zawłaszczenia postaci Chaplina i przypisania mu lechickich korzeni. Tadeusz Peiper uważał, że przodkowie aktora wywodzą się z miejscowości Czaplin. Informację tę podają za: Przemysław Strożek, op.cit., s.169.

171 Charlie jest np. szczerze oburzony, kiedy Merna wykazuje swoją nieznajomość teorii ewolucji: - *O sancta simplicitas!* - zawołał. *Pani nie zna Darwina?* Leo Belmont, op.cit., s.109.

*śmieszności: była nią walka o ideał – w oczach filistrów...*(Leo Belmont, s.163). Publiczność cyrkowa przedstawiona została jako tłuszcza, bezmyślnie szydząca ze słabych, biednych i małych. Świadomość tego jest przyczyną melancholii Charliego:

Duże, czarne, naprawdę piękne i mądre oczy miały połysk melancholijny niewypłakanych łez. Nie umiał bowiem płakać; - może płaczem jego bywał niesamowity uśmiech otwierających się kwadratowo ust (...) (Leo Belmont, s.6)

Śmiech jego był głupi – oczy mądre; usta weseliły się – oczy płakały. (...) „Weltschmerz błazna” - jak określił to inteligentny i ocytany Noe Bib. (Leo Belmont, s.118)

Im bliżej końca powieści, tym silniejszy jest jej tragiczny wydźwięk. Finał nie ma w sobie nic z Chaplinowskiego „optymizmu mimo wszystko”. Charlie, porzucony przez Mernę i niezrozumiany przez innych ludzi, odchodzi samotnie w dal: *Czarna sylwetka w meloniku, w opadających spodniach, wzruszająca z lekceważeniem dla siebie i świata ramionami – powoli wsiąkała w mgłę jesienną* (Leo Belmont, s.236). Scena filmowa, w której Wierzyński i Faleński widzieli radość i smutek, pozbawiona jest tutaj nadziei. Z epilogu dowiadujemy się, że kłown popełnił później samobójstwo.

Wydaje się, że *Człowieka, z którego śmieje się świat* można czytać z kluczem biograficznym. Autor, mimo ogromnego dorobku pisarskiego, pozostawał niedoceniony przez współczesnych i nigdy nie zdobył sławy czołowych pisarzy tamtego okresu. W dodatku, jako zasymilowany Żyd, Belmont oskarżany był o podwójną tożsamość i atakowany przez przedstawicieli całkiem różnych niekiedy ugrupowań. Wygląda na to, że pisarz przelał na Chaplina osobisty żal. Komik stawał się często ważnym symbolem dla ludzi nie mogących dopasować się do nowej rzeczywistości. Co ciekawe, wszyscy autorzy sięgający po tę postać w międzywojniu – z wyjątkiem Jalu Kurka i Kazimierza Wierzyńskiego – mieli pochodzenie żydowskie. Jakkolwiek z faktu tego nie można wyciągać zbyt daleko idących wniosków, to wydaje się, że Żydzi mieli szczególne powody, by upodobać sobie tego

bohatera. W działaniach słynnego włóczęgi dopatrywano się nieudanych prób asymilacji<sup>172</sup>. Jan Mukařovský, badając fenomen aktora, zwraca uwagę na ciągłe nakładanie się u Charliego gestów indywidualnie ekspresywnych z gestami-znakami konwencji społecznych<sup>173</sup>. Interferencje te spowodowane są nieustannym oscylowaniem Chaplina między spontanicznością a chęcią społecznego przystosowania. Efekt jest oczywiście zawsze komiczny. Dla polskich Żydów, stanowiących w dwudziestoleciu większość środowiska literackiego<sup>174</sup>, kwestia asymilacji stanowiła podstawowy problem egzystencjalny. Stosunek do akulturacji dzielił społeczeństwo żydowskie na rozmaite frakcje. Zwolennicy całkowitej asymilacji (można tu włączyć Skamandrytów), nazywani byli przez żydowskich nacjonalistów pogardliwym mianem „hemar-frodytów” (od nazwiska Mariana Hemara). Pomędzy tymi dwoma biegunami znajdowało się jednak wiele stanowisk pośrednich. Właśnie gdzieś pośrodku ulokować należałoby tzw. pisarzy polsko-żydowskich, próbujących łączyć akulturację z przywiązaniem do rodzimych wartości. Jednym z bardziej znanych przedstawicieli tej grupy był Artur Lauterbach, związany z czasopismem „Chwila”. To interesujące, że poeta ten połączył archetyp Żyda Wiecznego Tułacza właśnie z Chaplinem.

*Ballada o butach Charliego Chaplina* powstała w 1928 roku. Już sam tytuł wskazuje na nomadyczny charakter postaci Charliego. Znoszone buty stanowią metonimię nieustannych wędrówek słynnego włóczęgi. Peregrynacje te nie ewokują jednak klimatu beztróskiej przygody, ale zostają utożsamione z bezcelowym i męczącym błędzeniem (*Przywiodły cię nie wiem po co, twe znużone buty/Twe rozczłapane na błotach bezdroży buty z tamtego świata*<sup>175</sup>). Bohater wiersza przybywa do kolejnego miasta, w którym nie znajduje domu ani ukojenia. Jego wielkie buty zostają dostrzeżone jedynie przez spoglądające przez okno sutereny dziecko

---

172 Sam Chaplin miał bardzo pozytywny stosunek do Żydów, a jego postać wielokrotnie była odnieszona do żydowskiej tradycji: por m.in. Marcel Martin, *Wieczny tułacz*, [w:] idem, *Charles Chaplin*, przeł Irena Nomańczuk, Warszawa 1977, s.13-34. Aktor był przedstawiany jako Żyd także przez nazistowską propagandę.

173 Jan Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy fenomeny aktorstwa*, tłum. Józef Mayen, [w:] *Czeska myśl filmowa. Tom 2*, pod red. Andrzeja Gwoździa, Gdańsk 2007.

174 Por. Czesław Miłosz, *Wyprawa w Dwudziestolecie*, Kraków 2000, s.269.

175 Artur Lauterbach, *Ballada o butach Charliego Chaplina*, „Chwila” 1928, nr 3263. Wszystkie cytaty za: *Międzywojenna poezja polsko-żydowska*, oprac. Eugenia Prokop-Janiec, Kraków 1996, s.110.

(perspektywa oddolna jest tu znacząca). Chaplin wykreowany jest na cierpiętника:

Gdy samotność ogromna zgarbi w pałąk twe plecy,  
Gdy łyzy słone na zawsze już oschną...  
Co dzień mniejszy i mniejszy człowieczek,  
I te buty co rosną wciąż i rosną.

Zostawiające *skrwawione ślady* buty stają się więc symbolem wszystkich nieszczęść, które spotkały bohatera podczas jego wędrówek. Nawiązanie do historii Żydów jest oczywiste, a kropka nad i postawiona zostaje w ostatniej strofie: *Nienawistne, samotne, bezdomne (...) Jak Ahaswer twe buty ogromne*. Ahaswer to legendarny Żyd Wieczny Tułacz. Choć postać ta wyrasta z chrześcijańskiej tradycji, ogromną popularność zdobywa także wśród europeizujących się izraelitów. Ahaswer symbolizuje szereg żydowskich doświadczeń: wędrówkę narodu wybranego; indywidualny los jednostki; zbiorową pamięć pokoleń; wygnanie i bezdomność; obcość świata, w którym przyszło żyć<sup>176</sup>. Poeci polsko-żydowscy bardzo chętnie sięgają do dawnych archetypów, a ich utwory przepełnione są nostalgią i żalem za utraconą ojczyznę. Krajobraz polskich miast – w odróżnieniu od prowincji – jest dla nich czymś obcym i nieprzyjaznym. To zaskakujące jak odmiennych konotacji nabiera tutaj motyw niezakorzenionego nigdzie wędrowca. O ile piewcy nowoczesności skupiali się na korzyści, jaką przynosi wolność i oderwanie od anachronicznej tradycji, o tyle Żydzi zwracają uwagę na beznadziejność wędrówek bez celu. Co ciekawe, spotkanie flâneura z Żydem Wiecznym Tułaczem opisał już sam Baudelaire. Marek Bieńczyk tak komentuje esej Francuza:

Figura wiecznego wędrownika, Żyda Tułacza, nie jest już wcieleniem kary ani mesjańskiego oczekiwania, ani tęsknoty (...) Bije z niej absurd, którego poczucie udziela się flâneurowi: powtórzenie nie ma tutaj charakteru muzycznej nostalgii i flâneur odkrywa także w sobie, we własnej włóczędze, bezsens i zgrozę wciąż tego samego ruchu w tej samej, choć niczym nie

---

<sup>176</sup> Wojciech Piotrowski, *Legenda o Ahaswerze w literaturze polskiej*, Słupsk 1996, s.127.

ograniczonej przestrzeni.<sup>177</sup>

Flâneur i Żyd Wieczny Tułacz uosabiają dwa przeciwstawne bieguny nowoczesnego doświadczenia. Paradoksalnie, Chaplin bywał przez pisarzy dwudziestolecia porównywany do obydwu tych postaci. Charliego z wiersza Lauterbacha można oczywiście traktować jako wcielenie starego, ponadhistorycznego kulturowego toposu, jednak sam motyw zabłąkanego wędrowca nabiera w okresie międzywojennym dodatkowych znaczeń i znajduje swój wyraz także w innych utworach. Bezdomność, wyrażająca metaforycznie zagubienie człowieka nowoczesnego, staje się jednym z głównych tematów ówczesnej literatury. Zygmunt Bauman uważa, że Żydzi międzywojenni są prototypem wszelkich późniejszych „ludzi bez właściwości”, bowiem – odcięci od swych korzeni i przeżywający nieustannie kryzys tożsamości – jako pierwsi musieli poznać wszystkie zalety i wady życia w wieloznaczności<sup>178</sup>. Niepewność nowej rzeczywistości powoduje poczucie lęku i rozczarowania, które pisarze próbują oddać za pomocą figur Chaplina-Pierrota i Chaplina-Ahaswera. O ile dla jednych twórców Charlie niesie ze sobą nadzieję, pozwalającą zachować równowagę w złowrogim świecie (w literaturze popularnej łączy się to z funkcją kompensacyjną), o tyle dla innych jest uosobieniem czystej rozpacz. To zadziwiające, że nawet krytykując nowoczesność i szukając utraconej harmonii w micie, autorzy tych dzieł czynią głównym ich bohaterem Chaplina, ikonę kultury masowej. Świadczy to najlepiej chyba o wszechobecności kultury popularnej w okresie międzywojennym.

---

177 Marek Bieńczyk, op.cit., s.57-58.

178 Zygmunt Bauman, op.cit., s.143-215.

## ZAKOŃCZENIE

Lucyfer naszych czasów, który anarchicznie niszczy wszystkie konwencje i podważa wszelkie oczywistości; wzywający do rewolucji proletariusz; melancholijny artysta, próbujący swoimi komediami uśmierzyć ból pogrążonej w konfliktach Europy; uroczy wesołek przeciwstawiony ponuremu Hitlerowi; wykształcony filozof zdegradowany przez społeczną niesprawiedliwość do roli kłowna; Ahaswer, uosabiający cierpienia narodu żydowskiego. Rozpiętość międzywojennych interpretacji figury Chaplina jest ogromna. Wielości odczytań towarzyszy różnorodność gatunkowa tekstów, w których pojawia się ten bohater. Łącząc tak rozmaite dzieła swoją postacią, Chaplin staje się świadectwem pewnej ich – paradoksalnej – jedności, mającej swoje źródło w doświadczeniu nowoczesnym. Przy analizie tego zjawiska wyjątkowo pomocna okazuje się kategoria „wernakularności”. Zakres tego pojęcia obejmuje nie tylko dzieła popularne, lecz także całość praktyk społecznych, warunkujących funkcjonowanie sztuki. Na kulturę dwudziestolecia fundamentalny wpływ mają czynniki takie jak demokratyzacja, modernizacja i przeobrażenia przestrzeni miejskiej. Wydaje się, że przemiany te najsilniej zaznaczają się w literaturze nieprzynależnej ani do sztuki wysokiej (ekskluzywnej, odgradzonej od codzienności), ani do popularnej (zapatrzonej w anachroniczne wzorce powieści dziewiętnastowiecznej), lecz ulokowanej gdzieś pomiędzy tymi dwoma biegunami. O ile modernizm luminarzy dwudziestolecia został zbadany już dość wnikliwie, o tyle brakuje pełniejszych analiz śladów doświadczenia nowoczesnego obecnych w utworach z pogranicza obiegów. Co charakterystyczne, to właśnie na tym obszarze (na przykład w twórczości awangard „likwidatorskich”) wyjątkowo często występuje figura Chaplina. Zarówno futuryści, jak i Skamandryci są u progu lat dwudziestych zachłyśnięci demokratycznym modelem kultury i usiłują wprowadzić do sztuki elementy codzienności. Największego źródła inspiracji dostarcza miasto – przestrzeń publiczna, w której twórcy poszukują żywego kontaktu z publicznością. Symbolem

sztuki dostępnej dla wszystkich obywateli jest wizerunek Chaplina, reprodukowany w czasopismach, wykorzystywany w reklamie ulicznej i służący za podstawę rozmaitych gadżetów. Sprowadzane z Ameryki formy rozrywkowe odnoszą wówczas szczególny sukces, pozbawione są bowiem moralizatorskich naleciałości polskiej literatury popularnej.

Pisarze okresu międzywojennego muszą się zmierzyć z wyzwaniem jakie rzuca im nowoczesny model kultury: chcą być nauczycielami społeczeństwa, będąc jednocześnie wytwórcami rozrywki (o czym świadczy chociażby Tuwimowska formuła Chaplina-wieszczka); chcą przekazywać tradycyjne wartości, świadomi anachroniczności przeszłych wzorców (dlatego zachowują franciszkański ideał dobra, ale jego aktualizację widzą w Chaplinie), itd. Obrazy komika cieszą się szczególną popularnością wśród polskich artystów, ponieważ nie są dziełami czysto komercyjnymi. Chaplin nie próbował za wszelką cenę schlebiać gustom widowni i sprzeciwiał się taśmowej produkcji filmów<sup>179</sup>. Ambicje reżysera korespondują z dążeniami modernistów, którzy także zachowują pewien krytycyzm wobec modelu, w którym sami funkcjonują. Awangardiści nie tyle akceptują kulturę masową, ile marzą o stworzeniu jej alternatywnej wersji, a Skamandryci usiłują podnieść poziom przeciętnych produkcji. Doskonałym przykładem udanego połączenia elementów niskich i wysokich jest właśnie kino Chaplina. Zarówno medium, w którym działa komik, jak i sama postać słynnego włóczęgi, wyrastają z kultury jarmarcznej. Burleski opierają się na błazenadzie rodem z wodewilu, a ich główny bohater to mały, zwyczajny człowieczek, zmagający się z najbardziej elementarnymi potrzebami ludzkimi. Równocześnie jednak reżyser nadaje swoim filmom bardzo wysoką jakość artystyczną, której pozbawione są typowe produkcje hollywoodzkie. Właśnie ten nieokreślony status sztuki Chaplina (kino popularne, ale dalekie od prymitywnej rozrywki) musiał być szczególnie interesujący dla twórców wysokiego obiegu. Podobna niejednoznaczność cechuje stosunek komika do przemian cywilizacyjnych. Miejski włóczęga Charlie – wytwór nowoczesności – nieustannie

---

<sup>179</sup> Sadoul przytacza wypowiedź artysty z 1947 roku: (...) *arcydzieł niepodobna produkować seryjnie jak traktorów w fabryce*. Georges Sadoul, op.cit., s.129.

walczy z jej dehumanizacyjnym wpływem. Jest to postawa *stricte* modernistyczna

Na nowoczesny aspekt postaci trampa największy nacisk kładli awangardiści. Postępowość futurystów, najpierw znajdująca wyraz w bezpardonowym ataku na tradycję, później w zaangażowaniu się w radykalne ruchy polityczne, kazała im zdecydowanie odrzucać stary porządek społeczny, moralny czy artystyczny. Chaplin okazywał się idealną ikoną tego, co nowe. Nawet gdy poeci odkryli w nim człowieka, był to zazwyczaj bojownik o nowy ład społeczny, spadkobierca nowoczesnych ideałów rewolucji francuskiej. Figura komika stawała się dla futurystów ważnym symbolem we wszystkich fazach burzliwego rozwoju ich kierunku. Filmy Chaplina – balety ruchu i *orgie wszechcielesności* – kładąc nacisk na materialny wymiar naszego życia, były odświeżające dla zastygłej w symbolizmie literatury. Co najważniejsze, ich bohater, Charlie, nie podporządkowywał się władzy rzeczy: nieustannie walczył z nimi i kształtując je zgodnie z własnym pragnieniem, włóczęga ocalał pierwiastek ludzki w stehniczowanym świecie. Znakomicie współgrało to z dążeniami futurystów, próbujących odnaleźć w industrialnym pejzażu miejsce dla indywidualności. Wskutek gwałtownych wydarzeń okresu międzywojennego, twórczość komika stawała się coraz bardziej przepelniona elementami społecznymi. Także awangardiści porzucili abstrakcyjne fantazje na rzecz konkretnej analizy skutków modernizacji. Ani kino Chaplina, ani dzieła byłych futurystów, nie powracały jednak do anachronicznych wzorców dziewiętnastowiecznych. Twórca *Dzisiejszych czasów*, ukazując tragikomiczną walkę małego człowieczka XX wieku z otaczającą go rzeczywistością, nasycił swoje dzieła ironią i humorem. Awangardiści bardzo chętnie używali w swoich groteskach (takich jak *S.O.S.* czy *Bezrobotny Lucyfer*) figury komika, bowiem wydawał się on łączyć w sobie rozmaite sprzeczności nowoczesności. Przedmiotem ich refleksji był zarówno reżyser Charles Chaplin, jak i bohater filmowy Charlie. W pierwszym przypadku zastanawiano się nad niejednoznacznym statusem współczesnego artysty, krytykującego kulturę masową, a jednocześnie organicznie z nią związanego, w drugim zaś nad przedziwnym splotem automatyzmu i anarchii, zmechanizowania i spontaniczności.



Ambiwalencja ta jest typowa dla doświadczenia nowoczesnego. Marshall Berman określa je w ten sposób:

Być nowoczesnym – to żyć życiem pełnym paradoksów i sprzeczności. To pozostawać we władzy wielkich organizacji biurokratycznych, które kontrolują, a nierzadko niszczą wspólnoty, wartości i ludzkie życie, a zarazem nie ustawać w pełnym determinacji dążeniu do stawienia czoła tym siłom, do walki o zmianę ich świata i przekształcenie go na swoją modłę. To być równocześnie rewolucjonistą i konserwatystą: pozostawać otwartym na nowe doświadczenia i przygodę przy świadomości, że wiele nowoczesnych przygód prowadzi w otchłań nihilizmu (...) <sup>180</sup>

Relatywizm nowoczesności skłania do przyjmowania/wytwarzania pewnych idei i ucieczki z owej „otchłani nihilizmu”. O ile awangardziści stawali się często zagorzałymi komunistami, o tyle Chaplin wyposażył swojego bohatera w pewne tradycyjne wartości, ukazywane jednak przez pryzmat łagodnej ironii. Charlie nieustannie broni swojej indywidualności i usiłuje stać się *podmiotem, a nie przedmiotem modernizacji*<sup>181</sup>, nawet jeżeli próby te skazane są na klęskę. Agata Bielik-Robson, komentując Bermana, stwierdziła:

Żeby być *moderne*, trzeba więc być także *antymoderne* – trzeba być gotowym (...) stawić czoła wszelkiej zrutynizowanej, eksperckiej formie modernizacji, która nie liczy się ze zdaniem poszczególnych jednostek; stawić czoła wszelkiej „technicyzowanej sielance”, gdzie „znika człowiek nowoczesny jako podmiot – żywa istota zdolna do reakcji, osądu i działania w świecie wobec świata.”<sup>182</sup>

Zapewne właśnie łączność bohatera z humanistycznym dziedzictwem, zdecydowała o tym, że aktorem zainteresowali się także twórcy nieawangardowi. Skamandryci dostrzegają w Chaplinie przede wszystkim pierwiastek ludzki. Aktor, pokazując w swoich tragikomicznych filmach drugie dno modernistycznej utopii, staje się dla polskich pisarzy znakomitym wcieleniem melancholii nowoczesnej. Nadzieje

---

180 Marshall Berman, op.cit., s.13.

181 W ten sposób Berman charakteryzuje modernistyczną postawę: Ibidem, s.2.

182 Agata Bielik-Robson, op.cit., s.XXX.

wiązane z nowoczesnością nie sprawdzają się: coraz częściej beztroskiego flâneura zastępuje zagubiony tułacz, a złośliwego błazna – płaczący kłown. Słynny włóczęga zostaje symbolem walki o godność w zmechanizowanym i nieprzyjaznym świecie. Komik uosabia humanistyczne ideały, ale jest to ich specyficzna, dwudziestowieczna konkretyzacja: to, co ludzkie objawia się w formie ironicznej, zdegradowanej i groteskowej. W dwudziestoleciu powstaje konieczność wypracowania nowego modelu mówienia o człowieku. W twórczości Skamandrytów, podobnie jak u Chaplina, śmiech nieustannie podszyty jest smutkiem, a smutek – ironią. To właśnie ta ambiwalencja będzie najczęściej spostrzeganą przez poetów cechą kina komika. Powszechna degradacja wzniosłych kategorii dotyczy jednak nie tylko przedmiotu sztuki, lecz także jej formy (*vide*: reprodukowane ikony Charliego) i statusu samego artysty. Jest tego doskonale świadomy Tuwim, nazywając siebie *Dantem fryzjerczyków i pensjonarek*. Baudelaire uważał, że nowoczesny twórca powinien wyrzucić swoją aureolę (rozumianą jako symbol elitarności i ekskluzywności) w błoto i zatopić się w życiu otaczających go, „maluczkich” ludzi. Co charakterystyczne, Berman kojarzy owe postulaty z późniejszą sztuką Chaplina:

U Baudelaire`a punkt kulminacyjny, w którym aureola zsuwa się bohaterowi z głowy i toczy po błocie – zamiast zostać zerwana w jakimś *grande geste*, jak u Marksa (albo Burke`a, Blake`a czy Szekspira) – przywodzi na myśl wodewil, slapstick, metafizyczne upadki Chaplina i Keatona. Zapowiada stulecie, którego bohaterowie pojawiać się będą w przebraniu antybohaterów; stulecie, w którym chwile najgłębszej prawdy będą nie tylko opisywane, ale i faktycznie doświadczane jako błazenada, estradowy skecz rodem z musicalu albo klubu nocnego.<sup>183</sup>

Zarówno awangardowe, jak i skamandryckie odczytania Chaplina, można uznać za typowo modernistyczne, ponieważ uwzględniają one (choć w różnym stopniu) kontekst nowoczesności. Nawet jeżeli pisarze (głównie skamandryccy) widzą w komiku wcielenie tradycyjnych wartości, to dostrzegają ich współczesną, ironiczną formę.

---

183 Marshall Berman, *op.cit.*, s.206.

Niektórzy twórcy ograniczali nowoczesny aspekt postaci do minimum, niekiedy całkiem go ignorując. Dla Leo Belmonta Charlie jest po prostu wcieleniem ludowego motywu błazna-filozofa, dla Artura Lauterbacha – Żydem Wiecznym Tułaczem. Nawet niepełne odczytania Chaplina stanowią jednak ważne świadectwo ówczesnego doświadczenia. Społeczeństwo Drugiej Rzeczypospolitej było wówczas na tyle podzielone (politycznie, ideologicznie, narodowościowo), że postać komika musiała budzić różne skojarzenia. Przeniesiony z amerykańskiej rzeczywistości bohater filmowy przyjmował odmienne konkretyzacje w lokalnych polskich kontekstach. Badania modernizmu wernakularnego powinny uwzględniać wielość perspektyw, z których patrzono na nowoczesność. Wydaje się, że analiza recepcji Chaplina ujawnia całą tę złożoność: jedność ówczesnego doświadczenia przy jego równoczesnej niejednorodności. Aktor, będąc uosobieniem rozmaitych nowoczesnych sprzeczności, skupiał na sobie uwagę niemal wszystkich trendów artystycznych tamtych lat. Artyści często przypisywali mu własne idee i pomysły, dlatego literackie wizerunki komika mają w sobie coś z luster, odbijających chęci i dążenia samych interpretatorów<sup>184</sup>. Dostrzegł to już Anatol Stern, którego słowa z 1928 roku mogłyby stać się mottem niniejszej pracy:

Tak, on wie dobrze, że ci wszyscy ludzie, którym się wydaje, że „odkryli” tajemnicę Chaplina – odkrywają w istocie tylko samych siebie. Jest on drogocenną lampą, zbiornikiem promieni X, pozwalającym im oświetlić swe ukryte oblicze (...) A mały człowieczek stoi i uśmiecha się...<sup>185</sup>

---

184 Podobnie było zresztą w całej niemal Europie. Tomasz Majewski, badając niemiecką recepcję Chaplina, stwierdza: *Postać Charliego posłużyła za ekran, na który rzutowano zbiorowe wyobrażenia, ukazując w dialektyczny sposób sprzeczności rozdzierające niemiecką kulturę lat 20. i 30.* Tomasz Majewski, *Chaplin...*, op.cit., s.98.

185 Anatol Stern, *Charlie Chaplin (...)*, op.cit., s.43.

## BIBLIOGRAFIA:

- Antologia polskiego futuryzmu*, oprac. Zbigniew Jarosiński, Wrocław 1978.
- Edward Balcerzan, *Włodzimierz Majakowski*, Warszawa 1984.
- Władysław Banaszkiewicz, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego*, Warszawa 1989, tom 1.
- Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995.
- Leo Belmont, *Człowiek, z którego świat się śmieje*, Warszawa 1928.
- Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. Huberto Orłowski, Janusz Sikorski, Stefan Pieczara, Poznań 1975.
- Henri Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. Stanisław Cichowicz, Kraków 1977.
- Marshall Berman, „*Wszystko co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczaniu nowoczesności*, tłum. Marcin Szuster, Kraków 2006.
- Marek Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.
- Jadwiga Bocheńska, *Polska myśl filmowa do roku 1934*, Wrocław 1974.
- Władysław Brun, *Charlie Chaplin widziany oczami Kazimierza Wierzyńskiego*, „Kino” 1931 (18 stycznia).
- Elżbieta Cichla-Czarniawska, „*Heretyk awangardy*” - *Jalu Kurek*, Lublin 1987.
- Charlie Chaplin, *Moja Cudowna Podróż*, tłumaczyła Irena Krzywicka, Warszawa 1929.
- Mieczysław Dąbrowski, *Komparatystyka dyskursu / Dyskurs komparatystyki*, Warszawa 2009.
- Roman Dziewoński, *Dodek Dymsza*, Łomianki 2010.
- Umberto Eco, *Apokaliptycy i dostosowani*, przeł. Piotr Salwa, Warszawa 2010.
- Ilja Erenburg, *Trust D.E. Dzieje zagłady Europy*, przeł. Fredani, 1926.
- Konstanty Ildelfons Gałczyński, *Porfirion Osietek: czyli klub świętokradców*,

- Warszawa 1997.
- Konstanty Ildefons Gałczyński, *Wybór poezji*, opracowała Marta Wyka, Wrocław 1982.
- Leszek Gawor, *Katastrofizm w polskiej myśli społecznej i filozofii 1918-1939*, Lublin 1999.
- Barbara Gierszewska, *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*, Kielce 1995.
- Clement Greenberg, *Obrona modernizmu: wybór esejów*, przekł. Grzegorz Dziamski, Maria Śpik-Dziamska, Kraków 2006.
- Marian Hemar, *Ryszard Marek Groński przedstawia kabaret Mariana Hemara*, Warszawa 1989.
- Andreas Huyssen, *Nad mapą postmodernizmu*, tłum. Janusz Margański [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. Ryszarda Nycza, Kraków 1998.
- Karol Irzykowski, *Dziesiąta Muza, Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1960.
- Bruno Jasiński, *Nogi Izoldy Morgan*, Warszawa 2005.
- Bruno Jasiński, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, opracował Edward Balcerzan, Wrocław 1972.
- Agnieszka Karpowisz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji*, Warszawa 2007.
- Tadeusz Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 1976.
- Sławomir Koper, *Życie prywatne elit artystycznych Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2010.
- Rafał Koschany, *Od figury kina do figury poetyckiej*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” nr 37-38, 2002.
- Leszek Kołakowski, *Kapłan i błazen*, „Twórczość” 1959 nr 10.
- Siegfried Kracauer, *Teoria filmu*, przeł. Wanda Wertenstein, Gdańsk 2008.
- Wanda Krzemińska, *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich*, Warszawa 1985.
- „Kultura Filmowa” nr 7-8 1973 (numer poświęcony Chaplinowi).
- Jalu Kurek, *S.O.S.*, Kraków 1927.

- Jerzy Kwiatkowski, *Dwudziestolecie Międzywojenne*, Warszawa 2001.
- R.W.B. Lewis, *Hart Crane and The Clown Tradition*, „The Massachusetts Review” nr 4, (lato 1963).
- Evan A. Lieberman, *Charlie The Trickster*, „Journal of Film and Video”, nr 3 (jesień 1994).
- Tomasz Majewski, *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Łódź 2011.
- Michał Paweł Markowski, Anna Burzyńska, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009.
- Odo Marquard, *Człowiek oskarżony i uwolniony od odpowiedzialności w filozofii XVIII stulecia*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (w:) *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad*, Warszawa 1994.
- Marcel Martin, *Charles Chaplin*, przeł. Irena Nomańczuk, Warszawa 1977.
- Piotr Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007.
- Wsiewołod Meyerhold, *Chaplin i chaplinizm*, przeł. Tadeusz Szczepański (w:) *Cudowny kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wybór, przekłady i opracowanie Tadeusz Szczepański i Bogusław Żyłko, Gdańsk 2001.
- Magdalena Micińska, *Między królem duchem a mieszczańinem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przelotom XIX i XX w (1890-1914)*, Wrocław 1995.
- Międzywojenna poezja polsko-żydowska*, oprac. Eugenia Prokop-Janiec, Kraków 1996.
- Czesław Miłosz, *Wyprawa w Dwudziestolecie*, Kraków 2000.
- Jan Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy fenomeny aktorstwa*, tłum. Józef Mayen [w:] *Czeska myśl filmowa. Tom 2*, pod red. Andrzeja Gwoździa, Gdańsk 2007.
- Ryszard Nycz, *Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej*, (w:) *Język modernizmu*, red. Ryszard Nycz, Wrocław 2002.
- Ryszard Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu. Uwagi na wstępie* (w:)

- Nowoczesność jako doświadczenie*, red. Ryszard Nycz, Anna Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.
- Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Joanna Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.
- Tadeusz Peiper, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972.
- Wojciech Piotrowski, *Legenda o Ahaswerze w literaturze polskiej*, Słupsk 1996.
- Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. Tomasz Majewski, Warszawa 2009.
- Kamila Rudzińska, *Między awangardą a kulturą masową: wokół społecznej roli pisarza*, Warszawa 1978.
- Elżbieta Rybicka, *Modernizowanie miasta*, Kraków 2003.
- Georges Sadoul, *Charlie Chaplin*, przeł. Zbigniew Bieńkowski, Warszawa 1955.
- Sherwin Simmons, *Chaplin Smiles on the Wall: Berlin Dada and Wish-Images of Popular Culture*, „New German Critique” Nr 84 (jesień 2001).
- Janusz Sławiński. *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Warszawa 1965.
- Antoni Słonimski, *Poezje zebrane*, Warszawa 1964.
- Antoni Słonimski, *Romans z X Muzą*, Warszawa 2007.
- Mirosław Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Poznań 1990.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. Aliny Brodzkiej, Wrocław 1992.
- Anatol Stern, *Bruno Jasieński*, Warszawa 1969.
- Anatol Stern, *Poezja zbuntowana*, Warszawa 1964.
- Anatol Stern, *Wiersze zebrane*, Kraków 1986.
- Anatol Stern, *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa 1959.
- Tomasz Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.
- Przemysław Strożek, *Charlie Chaplin - ikona awangardy*, „Dialog” 2011 nr 9.
- Monika Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000.
- Beata Śniecikowska, *Słowo - obraz - dźwięk : literatura i sztuki wizualne w*

*koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Kraków 2005.

Julian Tuwim, *Wiersze wybrane*, opracował Michał Głowiński, Wrocław 1964.

Aleksander Wat, *Bezrobotny Lucyfer: opowieści*, Warszawa 2006.

Aleksander Wat, *Mój wiek: pamiętnik mówiony*, Warszawa 1990.

Aleksander Wat, *Publicystyka*, opracował Piotr Pietrych, Warszawa 2008.

Adam Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976.

Adam Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966.

Anna Węgrzyniak, *Ja głosów świata imitator. Studia o poezji Juliana Tuwima*, Katowice 2005.

Kazimierz Wierzyński, *Wybór poezji*, oprac. Krzysztof Dybciak, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991.

Ryszard Wolański, *Eugeniusz Bodo. Już taki jestem zimny drań*, Poznań 2012.

Aleksander Wójtowicz, *Charlie w Inkipo*, „Kwartalnik Filmowy” nr 70, 2010.

Aleksander Wójtowicz, *Katastrofizm i „żelazna bateria współczesności”. „S.O.S. (Zbaw nasze dusze!)” Jalu Kurka*, „Ruch Literacki” 2008, nr 2.

Helena Zaworska, *O Nową Sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917-1922*, Warszawa 1963.

Stefan Żółkiewski, *Kultura literacka [w:] Literatura polska 1918-1975*, pod red. Aliny Brodzkiej, Warszawa 1975.

Źródła ilustracji:

<http://adsoftheworld.com/files/images/HutWeberHitlerChaplin.preview.jpg> (dostęp: 30 maja 2012)

[http://4.bp.blogspot.com/\\_ZwMqzj2QS1w/TBz-wq3P4hI/AAAAAAAAACCc/zgoYH2hLmDY/s1600/chaplin2.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_ZwMqzj2QS1w/TBz-wq3P4hI/AAAAAAAAACCc/zgoYH2hLmDY/s1600/chaplin2.jpg)

(dostęp: 30 maja 2012)

Najważniejsze teksty międzywojenne odnoszące się do postaci Charliego Chaplina zostały podane we wstępie w układzie chronologicznym.