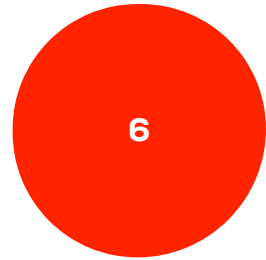


W

IBL



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Playful Pain. Chaplin i patos

autor:

Paweł Mościcki

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2014 nr 6

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/6-obraz-patos/playful-pain.-chaplin-i-patos>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Instytut Kultury Polskiej UW

Instytut Badań Literackich PAN

Playful Pain. Chaplin i patos

Łzy!
Rozpacz uśmiechu
Który odbija w sobie
patos i rozrywkę
piruet
szary i ponury i czuły koniec
dojmującego dramatu
Jean Epstein¹

Każda epoka ma taki patos, na jaki zasłużyła. Każdy czas wypracowuje własny przepis na „formuły patosu”, wyrażający aktualny stan kultury i obejmujący najważniejsze elementy doświadczenia historycznego. Kultura, rozumiana przez Aby'ego Warburga jako przestrzeń krystalizacji form patetycznej ekspresji², sama jest w pewnym sensie tragedią, skoro znane jej formy transmisji historycznej są z konieczności uwikłane w wieczną walkę tego, co oficjalne i uznane, z tym, co wyparte i marginalne. „Kultura jest ze swej istoty tragiczna – pisze Georges Didi-Huberman – ponieważ tym, co w niej przeżywa [survit], jest przede wszystkim tragiczność: skonfliktowane bieguny żywiołu apollinijskiego i dionizjskiego, patetyczne ruchy wyłaniające się z naszej własnej niepamięci, oto, z czego składa się życie, wewnętrzne napięcie naszej zachodniej kultury”³. Jeśli więc Warburg, pisząc o renesansie, wspominał o „pospolitej łacinie patetycznej mowy gestów”⁴, jaka zdawała się dominować w ówczesnych formach ekspresji, mówił też zawsze o wpisanej w tę łacinę kontaminacji, o tym, że każdy uniwersalny język sztuki jest w gruncie rzeczy dialektem pełnym obcych naleciałości i anachronicznych resztek. Dzięki temu kultura może przechodzić nagle i nieprzewidziane przeobrażenia, otwierać się zawsze na to, co w niej nie do końca wyraziste, jasne i zrozumiałe.

Na przełomie XIX i XX wieku „pospolitą łaciną patetycznej

mowy gestów” stała się filmowa burleska, która – jak przekonuje Karl Sierek w książce poświęconej związkom teorii Warburga z nowoczesnymi mediami – „szybko rozsadziła tradycyjne ograniczenia ekspresji”⁵, a jednocześnie przejęła ich funkcję. To rozbuchane i absurdalne nieraz gesty najważniejszych komików niemego kina, ich rozpasana, akrobatyczna dynamika ekspresji, stała się formułą patosu u zarania XX wieku. I jak przystało na w pełni „tragiczny” model kultury, te slapstickowe formuły komunikowały oficjalną wizję społeczeństwa za pomocą jego dynamicznego i często skrajnego zniekształcenia. Sierek na samym początku tej genealogii umieszcza Maxa Lindera. Jego charakterystyczną cielesną dynamikę ruchu przejął i zaszczepił na amerykańskim gruncie najpierw Mack Sennett i wytwórnia Keystone, a następnie udoskonalili i upowszechnili Charles Chaplin⁶. Co ciekawe, jak zauważa Walter Kerr, ta całkowicie nowa „łacina patetycznej mowy”, jaką była burleska, od początku skazana była na krótkotrwałość, z uwagi na nieuchronne nadejście kina mówionego, które miało bezpowrotnie pogrzebać właściwe jej formy ekspresji⁷. Filmowa burleska jest zatem prawdziwie tragicznym w swej istocie zjawiskiem kultury: tym bardziej intensywnym i rewolucyjnym, im bardziej efemerycznym i bezbronny wobec wewnętrznej logiki medium kina.

Chaplin wydaje się najlepszym przykładem tej tendencji z trzech powodów. Po pierwsze, osiągnął największą popularność; po drugie, najdalej rozwinął elastyczność i ekspresywność filmowej burleski zarówno w swoim aktorstwie, jak i w całości filmowej kompozycji; po trzecie, najbardziej gruntownie podjął temat związku burleski jako języka ekspresji z patosem tragicznej historii XX wieku. Wyjątkowość talentu Chaplina w tym wymiarze dostrzegł Francisco Ayala, rozpoznając w nim nie tylko geniusz komiczny, lecz także „epicką emocję”:

Trudno przecenić fakt – dla mnie oczywisty – że epicka aura Ameryki wykrystalizowała się na rolkach celuloide;

w mechanicznych rapsodiach prezentowanych masom.
A protagonistą tej epopei jest Charlie⁸.

Współczesnym teoretykom trudno się zdecydować, jak daleko od tragedii, powagi i patosu należy umieścić formuły komiczne⁹. Komedia jest dla nich albo przeciwieństwem patosu, albo przestrzenią konstruowania antytragicznej ekspresji. U Chaplina natomiast patos, który „daje mu nadrealną siłę”¹⁰, pochodzi w dużej mierze właśnie z umiejętnie reżyserowanych gagów. W jednym z wywiadów zaskoczył on nawet dziennikarza, wyznając: „Lubię tragedię. Nie lubię komedii”¹¹. Myliłby się jednak ten, kto – jak Philippe Soupault – chciałby wpisać Chaplina w tradycyjne ramy tragedii jako wadzenia się z losem i jego nieuchronnością oraz uznać, że „jest on raczej tragiczny niż komiczny”¹². Twórca *Gorączki złota* jest wierny komedii przynajmniej w tym jej atrybucie, jakim jest zerwanie z losem jako całościowym opisem rzeczywistości i otwarcie się na żywioł ludzkiej wolności, jakkolwiek śmiesznych efektów by ona nie wywoływała. Filmy Chaplina są tragiczne jedynie o tyle, o ile są w pełni komiczne. Tylko konsekwentna, refleksyjna praca nad schematami komicznej ekspresji staje się u niego źródłem ewentualnego tragizmu jako efektu pomieszania, a nie jako prostego powrotu tragiczności w nowych warunkach¹³.

W jednym z niepublikowanych zapisków na temat relacji między tragedią a komedią Chaplin znalazł wspaniałą formułę na określenie swoich poszukiwań.

Różnica między komedią a tragedią jest niewielka: komedia zakrzywia wymiary życia w groteskowy sposób, natomiast tragedia dokonuje tego w przeciwnym kierunku – ale obie posługują się zakrzywieniem. (...) Zarówno komedia, jak i tragedia są pochłonięte tym samym: jest to zabawny ból [*playful pain*]. Komedia jest zabawnym cierpieniem. Jej istotą jest „zakłopotanie”, niebezpieczeństwo i strach. Tematem komedii są kłopoty. Jej celem i dopełnieniem jest pozbycie się

ich¹⁴.

Playful pain nie musi oznaczać jedynie zamiany dotkliwego losu w element komicznej groteski. To także traktowanie cierpienia – i jego wyrazu: patosu – jako elementu zabawy, która nie musi zostać przezeń sparaliżowana, ale próbuje pokazać go w różnych odsłonach, a także – podejmując z nim grę – przekształcać. Jak pisał Louis Delluc, Chaplin „konstruuje ruch ze swojego smutku”¹⁵, wprowadza go w świat burleski jako zasadę ożywiającą i napędzającą. Smutek ten podlega dalszym metamorfozom, zmienia się z obiektu eksploracji w jej narzędzie, przekraczając tym samym przestrzeń bólu.

Ze względu na to zaangażowanie w grę z bólem Chaplin traktował komedię niezwykle poważnie, twierdząc nawet, że jest to „najpoważniejszy sposób badania świata. W świecie aktorskim nie ma bowiem nic, co wymagałoby tak dokładnej i współczującej wiedzy o ludzkiej naturze, jakiej wymaga komedia”¹⁶. Nie można się w niej zdać na żadne ogólne prawidła i zasady, lecz trzeba badać emocje i ich ekspresję – precyzyjnie, w najdrobniejszych elementach. Burleska Chaplina rozbija więc stare formuły wyrazu i za pomocą gagu, rozumianego jako „zakłócenie patosu”¹⁷, dopatruje się w nich już nie ekspresji rozpoznawalnego i jednolitego afektu, lecz całego splotu fizycznych spiętrzeń, napięć i komplikacji. W ten sposób stają się one elementem zabawy, dopuszczającej nowe rozwiązania, swobodne eksperymenty z przedstawianiem i łączeniem pojedynczych jednostek ekspresji. „Chaplin jest jakby smakoszem emocji, znawcą uczuć. Taką postawę wyznacza cała jego myśl. Skłania się niejako do roli profesjonalnego widza, przyglądając się i analizując życie w sposób doskonały, zagłębiając się w każde przeżycie, nawet rozpacz, z uwagi na zawartą w nim przygodę”¹⁸, pisał Frank Vreeland. Nie chodzi tu wcale o bagatelizowanie bólu, bawienie się nim dla potrzeb prostego komicznego efektu. Twórczość Chaplina wypełniona jest szczególnym komicznym

niepokojem, troską, która z gry w cierpienie próbuje uczynić coś, co Siergiej Eisenstein nazwałby zapewne „metodyką patetyzacji”¹⁹ mieszającą ze sobą szaloną komedię i nowe formy patetycznej mowy gestów.

Patos ciała, patos kina

To właśnie Eisensteinowi zawdzięczamy jedną z najważniejszych – obok Warburga – współczesnych teorii patosu, teorii na miarę epoki technicznej reprodukcji obrazów i ich filmowego montażu. Radziecki filmowiec w rozważaniach poświęconych temu zagadnieniu wprowadza też fundamentalne rozróżnienie między starym patosem teatralnych gestów i nowym patosem dynamicznego montażu, jakim dysponuje kino. Zadaniem nowoczesnego twórcy jest według niego patetyzacja „za pomocą kompozycyjnych środków wyrazu, a nie – aktorskiej egzaltacji bohaterów”²⁰. Jedynie w ten sposób można przekroczyć psychologiczne ograniczenia reprezentacji afektu i włączyć patos w szerszy plan relacji między różnorodnymi elementami świata. Eisenstein podobnie pojmuje również kategorię „formuł patosu”. Nie jest już ona związana z cielesną ekspresją aktora, lecz odnosi się przede wszystkim do „zasady lejtmotywu” oraz „zasady filmowego montażu właściwej przede wszystkim patetycznemu filmowi”²¹.

Czy jednak ta opozycja starego i nowego patosu nie natrafia na opór właśnie w przypadku burleski – gatunku często traktowanego jako nazbyt teatralny, w znikomym stopniu przyswajający właściwości filmowego medium – i czy nie wydaje się z punktu widzenia jej funkcjonowania koncepcją ignorującą zasadniczą zmianę, jaką w doświadczenie kulturowe wprowadziło kino? Taka ewentualność kazałaby traktować teorie Warburga i Eisensteina nie jako przeciwstawne wizje dwu współwystępujących obok siebie form patosu – zapisanym albo w gestach aktora, albo w dynamicznej kompozycji obrazów – lecz jako komplementarne narzędzia opisu nowej płaszczyzny

ekspresji. Reżyser *Pancernika Potiomkina*, będący mistrzem dynamicznego montażu filmowego, zdaje się zakładać, że można jeszcze pomyśleć kino jako narzędzie czystej rejestracji, neutralnego ukazywania teatralnych gestów wykonywanych przed kamerą. To dylemat obecny nie tylko u niego, ale także u innych apologetów montażu, którzy często również krytycznie odnosili się do dziedzictwa burleski w ogóle, a do Chaplina w szczególności. Jak pokazał Jacques Rancière, postać Charliego była w krytyce filmowej zawsze skazana na pewną ambiwalencję. „Z jednej strony była całkowicie utożsamiana z wykorzystaniem potencjału sztuki filmowej; z drugiej zaś spychana na jej margines i uznawana za część przedstawienia, w którym kino było jedynie środkiem rejestracji”²². Emblematycznymi głosicielami tej rozbieżności są Wiktor Szklowski i Jean Epstein. Ten ostatni, choć podziwiał Chaplina za wiele rzeczy, jest jednocześnie autorem słynnego stwierdzenia, że „nie wniósł on do kinematografu nic poza samym sobą”²³.

To jednak całkiem niemało, również z punktu widzenia samego medium filmu. Komentując krytykę Epsteina, Rancière zauważa, że „kina nie można definiować jako sztuki zredukowanej wyłącznie do »wykorzystywania swoich narzędzi« dla nich samych ani czynić z nich jedynych wykonawców artystycznej woli. Kino nie jest sztuką kamery, lecz form w ruchu, sztuką ruchu zapisanego na płaszczyźnie za pomocą czarno-białych form”²⁴. Formalizm Epsteina wydaje się w gruncie rzeczy naiwnością. Nie da się w filmie rygorystycznie oddzielić ruchu aparatu i montażu obrazów od gry aktorskiej i tego, jak poszczególne obrazy są skomponowane²⁵. Aktorstwo mistrzów burleski byłoby przecież nie do pomyślenia bez filmowych środków pozwalających na podział scen na ujęcia, skrótu fabularnego czy kondensacji gestów. Tylko kino pozwala w pełni zaistnieć ich dynamicznym ciałom i pokazać ich oddziaływanie na otoczenie. W żadnym razie nie można ich sprowadzić do filmowanego teatru. Gra aktorska opiera się tutaj na konieczności fragmentacji i montażu każdego,

nawet najdrobniejszego ruchu aktora. Co ciekawe, świadomość wynikających z tego konsekwencji daje się wyraźnie dostrzec nie gdzie indziej, jak w komentarzach Epsteina do twórczości Chaplina.

Paradoks, albo wyjątek, polega tutaj na tym, że neurotyzm [*nevrosisme*], który często wyolbrzymia reakcje, jest fotogeniczny, chociaż ekran wydaje się bezlitosny dla choćby odrobinę wymuszonych gestów. Chaplin stworzył postać nadwyręzoną [*surmené*]. Cała jego gra jest odbiciem nerwowego przemęczenia. Dzwonek lub klakson wywołują w nim panikę, stawiają do pionu i niepokoją, kładzie rękę na sercu jakby w wyniku rozdrażnienia członków. Jest to nie tyle przykład, ile kwintesencja fotogenicznej neurastenii [*neurasthenie photogénique*]²⁶.

Ale czyż to nadmierne pobudzenie nie jest w równym stopniu efektem wyjątkowego talentu aktorskiego i mimicznego Chaplina, jak i samego medium kina oraz wywoływanych przez nie emocji? Sam Epstein kilka zdań wcześniej przyznaje przecież, że neurastenia nie jest psychologicznym stanem odgrywanym przez aktora, ale zasadą filmowej komunikacji. „Taśma jest jedynie przekaźnikiem między tym źródłem nerwowej energii a salą, która oddycha tym promieniowaniem. To dlatego gesty, które najbardziej sprawdzają się na ekranie są gestami nerwowymi”²⁷ – pisał.

Nie chodzi tutaj o to, żeby jedną generalizację zastąpić inną i uznać, że kino nie posiada autonomicznego języka formalnego porządkowania obrazów. Wręcz przeciwnie, wydaje się, że jego wpływ na formy ekspresji jest tak potężny – a w każdym razie był wówczas, gdy kino stanowiło jeszcze stosunkowo nowy wynalazek – że nawet z filmów o relatywnie prostej kompozycji promieniował neurasteniczny patos. Burleska filmowa stała się o tyle szczególnym miejscem krystalizacji tego zjawiska, że uruchamiała, również dzięki środkom filmowym, niespotykaną

wcześniej intensywność ekspresji.

Poziom aktorstwa i poziom filmowej kompozycji są w filmach Chaplina nieoddzielne. Gest mima i jego filmowy żywot nie dają się rozpatrywać osobno, ponieważ nieustannie wzmacniają wzajemnie swój wyraz. Jak zauważył Eisenstein, w komedii często „jako treść uprzedmiotowionych wyobrażeń” zostaje przedstawione to, co w innych utworach stanowi „strukturalną zasadę konstrukcji”²⁸. Ale działa to również w drugą stronę, kiedy dynamika filmowego obrazu wypełnia poszczególne elementy komedii patosem, który w innych gatunkach obecny jest tylko na poziomie kompozycji całości. „Tak więc – dodaje Eisenstein – poprzez komiczną konstrukcję działa fundamentalna i powszechna prawidłowość, która leży u podstaw kompozycji utworów poważnych (między innymi – u podstaw utworów patetycznych, gdzie występuje i działa w najbardziej prawidłowej i czystej formie) – co nadaje siłę wyrazu samej kompozycji”²⁹. Odpowiada to zresztą stwierdzeniu André Bazina, że „reżyseria Chaplina jest tylko rozszerzeniem gry Charliego na kamerę (...) Trudno sobie wyobrazić ściślejszą współzależność treści i formy lub raczej doskonalsze ich pomieszenie”³⁰. To zaś z kolei prowadzi do wniosku, że w burlesce sam aparat filmowy upodabnia się do wypełniających ekran nadpobudliwych i nadekspresywnych ciał. To dlatego energia komedii nie jest już reminiscencją teatralnego music-hallu, lecz, jak pisał kiedyś Siergiej Radłow, nowym Dionizosem „odbywającym zwycięski pochód po kuli ziemskiej w drzeniu oświetlonych, pulsujących obrazów, w migotaniu lamp zalewających place i prospekty”³¹.

W filmowej burlesce Chaplina stary i nowy patos stapiają się zatem ze sobą. Obrazy oparte są w niej przede wszystkim na intensywności cielesnej gestykulacji nieodwracalnie naznaczonej neurastenią filmowego medium. Z drugiej strony, ekran wypełniony po brzegi ich obecnością wchodzi w rodzaj dynamicznego wrzenia, odnajdując w ten sposób przypisaną kinu formę ekspresji. Burleska jest więc w tej perspektywie unikalną

i ściśle nowoczesną formułą patosu, rozdieraną przez polaryzację każdego obrazu charakterystyczną dla opisywanych przez Warburga dynamogramów. Bardzo wymownie pisał o tym Giorgio Agamben:

Każdy obraz ożywia w rzeczywistości antynomiczna dwubiegunowość: z jednej strony unifikuje on i niszczy gest (chodzi wówczas o imago jako gipsową maskę pośmiertną albo symbol), z drugiej zaś zachowuje jego nienaruszoną *dynamis* (niczym na zdjęciach Muybridge'a lub na fotografiach sportowych)³².

Postać Charliego składa się niemal wyłącznie z powtarzalnych i rozpoznawalnych gestów; charakterystycznych dla niej nerwowych tików. Można powiedzieć, że są to w pewnym sensie jego formuły patosu, gdyż to one najczęściej uruchamiają komiczne sekwencje. Ale właśnie ta siła wprowadzania w ruch całego otoczenia, rozbijania zastanych form ekspresji, doprowadzania każdego symbolu do twórczego kryzysu czyni z nich coś więcej niż tylko rozpoznawalne, w efekcie ich unieruchomienia, figury. To dlatego są one jednocześnie dynamogramami patetycznej ekspresji, których oddziaływanie roztacza się na cały film.

Patos 1. Potęgowanie

Jak twierdził Warburg, transmisja pospolitej łaciny patetycznej mowy gestów dokonuje się głównie za pomocą najwyższego stopnia ekspresji („*superlativus* ekspresyjnego języka”³³). Stąd cecha charakterystyczna włoskiego quattrocenta miała polegać na zaszczepieniu „renesansowemu sposobowi prezentacji życia prawdziwie starożytnych formuł spotęgowanego [*gesteigerten*] wyrazu cielesno-duchowego”³⁴. Innymi słowy, nić korespondencji pomiędzy dwiema odległymi epokami może nawiązać się wówczas, gdy wysnuta jest przede wszystkim z pewnej intensywności doświadczenia oraz z formuł ekspresji, które są

w stanie wyrazić coś, co Warburg, za Nietzschem, mógłby nazwać „tragiczną obfitością życia”³⁵.

Odwołanie do intensywności, jak przekonuje Georges Didi-Huberman, zawarte jest już w samym pojęciu *Pathosformeln*. Oznacza ona bowiem ekspresję pewnej siły [*Kraft*], mocy [*Macht*] oraz potencji [*Potenz*]. Formuła patosu potęguje jednak ekspresję w sposób, można rzec, odrobinę paradoksalny, bo ograniczając ją i nadając jej ściśle określoną formę, dzięki której siła tragicznego doświadczenia może zyskać wyrazisty kształt, stać się widzialna. Patos jako forma ekspresji rodzi się z napięcia pomiędzy siłą doświadczenia, potęgą afektu przesywającego ciało a formą, która przekłada afekt na patetyczny gest.

Nie tylko zresztą Warburg, ale również inni teoretycy patosu – Eisenstein i György Lukács – posługują się do jego opisu kategorią „potęgowania” [*Steigerung*] wynikającego z ograniczenia. Jest to zresztą tradycja sięgająca rozważań Friedricha Hölderlina o tragedii, w których centrum znajduje się kategoria cezury, czy Lessinga o Laokoonie³⁶. Według Lukácsa „tragedia jest formą kulminacji egzystencji, jej najwyższym celem i najwyższą granicą”³⁷. Podstawowe zadanie – ale i przekleństwo – tragedii polega na nadaniu formy chaotycznemu żywiołowi życia, uczynienie z jego bezkształtnych i bezsensownych strumieni skumulowaną i pełną intensywnego wyrazu istotę. Narzędziem tego rodzaju formotwórczej praktyki jest w tragedii gest³⁸.

Również Eisenstein uczynił z pojęcia potęgowania centralny punkt swojej teorii patosu³⁹, w której pokazuje, że ograniczenie ekspresji, jej intensyfikacja idzie w parze z transgresją samej formy. Każda formuła patosu, która próbuje utrzymać w swoich granicach maksimum intensywności, sama staje się poniekąd wybuchowa, rozsadzając stabilne kompozycje narracyjne czy fabularne. Dlatego też, jak pisze Eisenstein, „główną cechą patetycznej kompozycji jest ciągły stan uniesienia, nieustanne »wychodzenie z siebie«, permanentne przechodzenie każdego poszczególnego elementu lub rysu utworu z jakości w jakość,

w miarę ilościowego narastania siły ekspresji kadru, epizodu, sceny i wreszcie całego dzieła"⁴⁰. Patos filmowego montażu jest uogólnieniem tej zasady, jaką w pojedynczym geście tragicznym upatrywał Lukács. Tutaj mamy do czynienia z nieustanną pracą ograniczania przez cięcia montażowe, które jednak następując po sobie, tworzą postrzępioną tkaninę nowej, patetycznej narracji, czyniącej z interwału pomiędzy kolejnymi ujęciami miejsce wzmożonej ekspresji. Dlatego też Eisenstein zrównał patos z ekstazą, która „rozsadza ramy wszelkich przyjętych powszechnie norm"⁴¹, choć składa się z samych ograniczeń.

Filmowa burleska zdaje się podążać podobnym szlakiem. Czy również ona nie jest bowiem miejscem nieustającego dokonywania się takiej przemiany, tj. czynienia z ciągu gagów całości o wybitnie intensywnym wyrazie? Jak pisał Petr Král, „pobudzenie [*agitation*], które dominuje w burlesce jest dosłownie tak uniwersalne, że odsyła do autentycznego, nieprzerwanego ruchu, którego ludzie, przedmioty i zwierzęta są jedynie trybikami"⁴²

. Można to traktować również jako wyciągnięcie daleko idących konsekwencji z nowej formy ekspresji, jaką oferuje wynalazek kina. „Ogólnie biorąc, kinematograf włada środkami potęgowania wrażeń, które są być może pozbawione ideowej wartości, ale mają znaczenie jako czyste widowisko"⁴³, pisał Siergiej Radłow. Należy jednak dodać, że podstawową jednostką montażu komicznych sytuacji jest tutaj rozpad: nagłe zderzenie, wypadek, karambol ciał i ich nieporadnych gestów, z których powstaje formuła przedstawiająca pewien aspekt pełnego sprzeczności nowoczesnego życia, jego komiczną obfitość. Większość ukazywanych w burlesce scen opiera się też na zasadzie redukcji: to nie realistyczne sekwencje ujęte w całej złożoności kontekstu i ukazujące coraz to nowe niuanse zachowań bohaterów, ale nieustanna kolizja prostych formuł patosu, powtarzalnych ruchów i przewidywalnych póz, tworzących jednak razem nieustannie eksplodującą całość.

Znów burleska, jak się wydaje, dokonuje na poziomie

inscenizacji czegoś, co w innych rejestrach dochodzi do głosu jedynie na poziomie kompozycji. Jak pisze Eisenstein, „powtarzanie jednego tematu, jednego obrazu, jednego poetyckiego pomysłu w różnych wariantach, w rozmaitych układach jest nieodłączną cechą patetycznego stylu”⁴⁴. Wariacje, odmienianie przez różne przypadki podobnych form ekspresji cechuje gagi w większości filmów Chaplina. Ich śmieszność polega przecież po części na tym, że w zupełnie różnych sytuacjach bohatera spotyka podobny rodzaj porażki, a jego reakcja jest zastanawiająco przewidywalna. Charlie przy każdym potknięciu lub zderzeniu – niezależnie od tego, czy wpadnie na latarnie, czy wywróci elegancką damę – uchyli kapelusz i wykonuje ukłon, jakby choreografia niezdarności organizująca jego perypetię wciąż należała do mieszczańskiego konwensu. Dlatego właśnie te przewidywalne zachowania – formuły komicznego patosu – wywołują często zaskoczenie, są niespodzianką w swojej oczywistości.

Komedia filmowa jest sposobem potęgowania ekspresji w świecie nowoczesnym, w którym życie jest już tak rozkręcone, tak intensywne, że jego dalszej intensyfikacji można dokonać już tylko na sposób komiczny. Tragiczne potęgowanie ekspresji wydaje się już bowiem staromodne, sztuczne i zbyt powolne. Burleska jest jednak prawdziwie nowoczesna jedynie wówczas, gdy – jak dzieje się to u Chaplina – staje się nie pojedynczą transgresją, ekstazą ku nowemu terytorium doświadczenia, ale rodzajem ciągłego krążenia wokół granicy, przekraczania jej ciągle na nowo, w różne strony. Innymi słowy, liczy się w niej przede wszystkim moment, akt przekroczenia, a nie to, co odsłania się w jego wyniku. Mówiąc jeszcze inaczej, komedia polega tutaj na odsłanianiu nowego terytorium nie w efekcie aktu transgresji, ale w nim samym, akt ten bowiem jest zarazem działaniem otwierania i otwieranym terytorium, tworzy swoje własne umiejscowienie, wyznacza pole własnych możliwości, stosując nieprzerwany demontaż. Bardzo trafnie ujął ten ruch

quasi-transgresji Eisenstein, gdy próbował obok patetycznej wizji filmowej narracji rozpoznać również „antypatos” właściwy komedii:

Człowiek wychodzi z siebie, wychodzi z siebie, wychodzi z siebie, ale nie przerzuca się w nową jakość (...) i nadal pozostaje samym sobą, samym sobą, samym sobą. (...) Brak jakościowego skoku; innymi słowy „wybuch” został ukazany jak gdyby za pomocą zdjęć zwolnionych, w wyniku czego opętanie materii przedstawione zostało w sposób płynny niby kręgi na wodzie, rozchodzące się koncentrycznymi falami⁴⁵.

Jeśli Warburg, Eisenstein i Lukács zgadzają się zasadniczo co do tego, że formuła patosu rodzi się z napięcia między siłą doświadczanej emocji a koniecznym dla zbudowania ekspresji oporem i ograniczeniem, to Chaplin w swojej wersji komicznego patosu zamienia ten moment napięcia w unik. Komiczne jest u niego nie frontalne spotkanie z nieuchronnym losem czy intensywnością tragicznego doświadczenia życia, lecz właśnie ciągle umykanie przed tym ogromem. Charlie jako bokser w słynnej scenie *Światel wielkiego miasta* (*City Lights*, 1931) buduje całą dramaturgię walki – nierównej z założenia – ze swoich niepowtarzalnych uników podyktowanych w równej mierze lękliwością, co zagubieniem. Podobnie dzieje się w przypadku konfrontacji ze znacznie silniejszymi i bardziej nieubłaganyimi przeciwnikami, z którymi nieustannie musi mierzyć się wólcęga: miłosną porażką, społeczną niesprawiedliwością czy wojną.

Co ciekawe, poddając refleksji własną metodę konstruowania komedii, Chaplin zwracał niekiedy uwagę na konieczność zachowania pewnej miary, na przydatność samoograniczenia:

Opanowanie jest cudownym słowem, które powinni sobie zapamiętać nie tylko aktorzy, lecz wszyscy. Umiar w nastrojach, potrzebach, pragnieniach, złych nawykach itd. jest wspaniałą cechą, którą należy w sobie pielęgnować.

Jednym z powodów mojej nienawiści do wczesnych komedii, w których grałem, było to, że trudno jest „ograniczać się” w ciskaniu kremowymi tortami⁴⁶.

Siłą dojrzałych komedii Chaplina nie jest jednak sam umiar i opanowanie, lecz włączenie ich jako zasady konstrukcyjnej w sam środek szalonej od gagów burleski. Artysta łączy w ten sposób dwie strony patetycznego równania, które Friedrich Schiller utożsamiał z opanowaniem i działaniem:

Samodzielność ducha w stanie cierpienia może się jednak objawiać w dwojaki sposób. Albo negatywnie: kiedy człowiek fizyczny nie dyktuje praw człowiekowi etycznemu, a stanowi cierpienia nie pozwala się być przyczyną postawy człowieka cierpiącego, albo pozytywnie: kiedy człowiek etyczny dyktuje prawa człowiekowi fizycznemu, a postawa człowieka cierpiącego określa przyczynowo jego stan. Z pierwszego rodzaju samodzielności wynika wzniosłość panowania nad sobą, z drugiego zaś – wzniosłość działania⁴⁷.

Te dwie strony wzniosłego patosu odpowiadają drobnym różnicom w stanowiskach Lukácsa i Eisensteina. Z jednej strony – tragiczne ograniczenie przez formę (negatywne opanowanie), z drugiej zaś – ekstaza (pozytywne działanie). Burleska Chaplina sięga natomiast po oba te elementy: każda próba stawienia oporu rzeczywistości staje się w końcu rodzajem działania na opak, każdy unik natomiast prowadzi do komicznej kolizji.

Patos 2. Kontrakcja i pasywność

Jedna z najstarszych definicji patosu – zawarta w *Metafizyce* Arystotelesa – głosi, że jest on nie tyle cierpieniem, ile pewną, bardziej podstawową podatnością na wpływ, pasywnym uleganiem zewnętrznym lub wewnętrznym siłom.

„Doznanie” [*pathos*] oznacza własność, dzięki której coś się może zmienić, na przykład biały w czarny, słodki w gorzki,

ciężkość i lekkość, i innego tego rodzaju. W innym znaczeniu jest to aktualizacja tych jakości i zmiany już dokonane. Dalej, szczególnie szkodliwe zmiany i ruchy, a zwłaszcza bolesne krzywdy. Wreszcie, na wielką skalę, powodzenia i przykrości nazywane są doznaniem⁴⁸.

Cierpienie wpisane w reprezentację patosu wywołuje żywą reakcję widza przede wszystkim dlatego, że w losach pojedynczego bohatera potrafi ukazać przypadłość dotykającą każdy ludzki podmiot.

Przedstawienie tej pasywności musi być jednak wyraźne, nie może gubić się w szczegółach, rozpisywać doznawania wpływu na zbyt wiele czynników. Dlatego też powinien je poprzedzać akt kondensacji, kontrakcja patetycznego doświadczenia do wyrazistych konturów. Postać Charliego wydaje się idealnym przykładem oddziaływania na otoczenie nie za sprawą konsekwencji, świadomych decyzji i aktywnej woli, lecz właśnie w wyniku ulegania wpływom, pasywności. Zawarty w jej przygodach patos jest efektem przypadku, wypadkiem materii zdanej na własną inercję. Na przykład w *Charlie ucieka* (*The Adventurer*, 1917) uciekający przed policją więzień, w którego wciela się Chaplin, jest w stanie wymknąć się z zastawianych na niego pułapek tylko dzięki temu, że dosłownie nieustannie potyka się o własne nogi, wywraca i gubi. Z tych samych powodów jednak, gdy tylko osiągnie lekką przewagę nad pościgiem, na nowo sam staje na drodze stróżom prawa. Cała dynamika tej pogoni wynika z inercji wpisanej w poczynania głównej postaci.

Większość filmów Chaplina opiera się na zasadzie kompozycyjnej, którą trafnie opisał – odwołując się do *Brzdąca* (*The Kid*, 1921) – Francis Hackett: „Słyszałem, że najlepsze filmy są napisane za pomocą nożyczek. Nożyczki mają wielki udział w powodzeniu *Brzdąca* Charlesa Chaplina. Jest to bowiem film ograniczony do emocjonalnych rudymentów”⁴⁹. Kontrakcja nie polega tu oczywiście na częstym używaniu cięć montażowych, ale

na tym, że film – mimo banalnej i schematycznej fabuły – zachowuje spójność i siłę wyrazu⁵⁰. Można powiedzieć, że odpowiada za nią wyrazistość nie tylko gestów Chaplina-aktora, lecz także wrażliwość Chaplina-reżysera.

Kontrakcja jako element budowania patetycznej ekspresji polega przede wszystkim na redukcji możliwości. Ze wszystkich działających na jednostkę wpływów i sił, trzeba wybrać kilka, pokazując je możliwie klarownie. Kondensacja polega więc na urzeczywistnieniu formy, znalezieniu pomostu między jej wewnętrznymi wymogami a chaotycznym życiem. Podwójny charakter tragicznego gestu, który jest zarazem, jak pisze Lukács, „tym, co określające, i tym, co określone”⁵¹, czyni z niego prawdziwy cud:

Tam, gdzie nic się nie urzeczywistnia, wszystko jest możliwe. Cud jest natomiast urzeczywistnieniem. Wyrzywa duszę z wszystkich jej zwodniczych powłok, utkanych z błyszczących momentów i wieloznacznych głosów; zarysowana bezlitosnymi, ostrymi konturami, dusza stoi w swej nagiej prawdzie przed obliczem życia⁵².

Podobnego rodzaju kondensacji dokonuje w swych filmach Chaplin, stawiając głównie na wyrazistość i fizyczność komicznej choreografii. „Tworzy on cud ruchu, złożonego w całości z wdzięku i precyzji. Mechanika jest tak prosta, że przypomina mi prostotę pochylni Galileusza. Triki Charliego są dla komizmu tym, czym ona jest dla wszelkiej mechaniki. Są komizmem w nagiej postaci, wyrazistym, pojednanym ze swymi najprostszymi i najważniejszymi składnikami”⁵³ – pisał Fernando Vela. Sam Chaplin zresztą powtarzał, że komedia ma przede wszystkim wyróżniać się prostotą. „Złożoność nie jest prawdą. Okrutnie gmatwamy rzeczy, jesteśmy tak cholernie mądrzy, że nie zauważamy prostej prawdy w zwykłej sytuacji”⁵⁴, powtarzał, podkreślając jednocześnie, że ta ogólna życiowa prawda ma swoje szczególne zastosowanie w aktorstwie filmowym, które, ze

względu na działanie kamery wychwytyjącej najdrobniejszy ruch, powinno być wyjątkowo oszczędne⁵⁵.

Kondensacja w filmach Chaplina nie dotyczy jednak wyłącznie ogólnej prostoty środków używanych w komedii i redukcji fabuły do niezbędnego minimum. To także kreowanie momentów o szczególnym nagromadzeniu prostych gestów, w których – jak pisze Delluc – „miesza on z farsą krótkie chwile emocji, które starczą za cały dramat”⁵⁶. Prostota przekształca się w szczególnie intensywną, patetyczną ekspresję. Właśnie w tych momentach jego burleska podejmuje na swój sposób najważniejszy dylemat tragiczny Lukácsa: „Jak istota może stać się czymś żywym? Jak może ona stać się jedyną rzeczywistością, czymś prawdziwie istniejącym?”⁵⁷. Okazuje się, że problem ten można rozwiązać – albo ujawnić w całej pełni – wówczas, gdy formę wyrrywającą się z całości życia, wyobcowaną, podda się nagłej destabilizacji. Żywotność formuł patosu widać bowiem najwyraźniej, kiedy ich kontrakcji towarzyszy rozpad, dezintegracja tego, co jeszcze przed chwilą kumulowało w zastygłym kształcie ogromu obfitej energii życiowej. Na tym właśnie polega prosta mechanika Chaplinowskiej komedii.

Tam, gdzie Lukács czynił z patosu moment kontrakcji życia w jednoznacznej formie gestu, tam Chaplin ukazuje drganie samej formy, jej fundamentalną dysharmonię budującą intensywność ekspresji. Właściwie ten osobliwy patos znajduje się najbliżej „antypatosu” Eisensteina, który da się odczuć wówczas, gdy „będziemy mieli do czynienia nie z pełną jednością formy i treści, a właśnie na odwrót – z pełnym «rozdwojeniem się», z całkowitym «rozziewem» pomiędzy treścią i znakiem, i w następstwie z dowolnym, nienaturalnym ich połączeniem. Wydawałoby się, iż można z pełnym uzasadnieniem przypuszczać, że struktura biegunowo odmienna od zasady patosu powinna wywołać efekt diametralnie odwrotny, przeciwstawny patosowi, a więc efekt komizmu, śmieszności”⁵⁸. Charlie, który – można by powiedzieć, parafrazując Lukácsa –

nieustannie potyka się o własną duszę, pokazuje najpełniej stan ludzkiego podmiotu zderzającego się z niemożliwymi do opanowania doznaniem. Jak zauważa Didi-Huberman, „to ruch afektywny «posiada nas na własność», chociaż my nie jesteśmy do końca «w jego posiadaniu», ponieważ pozostaje on w znakomitej mierze nieświadomiony”⁵⁹. Właśnie w gestach przełamanych w pól, jednocześnie określających ekspresję i wymykających się własnej pracy kondensacji można dostrzec znamienne dla Chaplinowskiej komedii stan radykalnej pasywności. „I ów stan – pisze Eisenstein – kiedy się nie jest sobą, nie bez kozery mający jeszcze ironiczne określenie «nie w swoim sosie», jest – jak gdyby odwrotną! – passywną stroną «uskrzydlańca nas», aktywnego, patetycznego uczucia «wychodzenia z siebie»”⁶⁰.

Już Warburg uzmysławiał sobie, że najważniejsze w formach ekspresji są te ruchy, które nie podlegają kontroli świadomości i woli, pozostają nieumotywowane [*ohne Motivierung*], nienaturalne i pozornie bezsensowne⁶¹. Niczym gagi w filmach Chaplina; gesty wciąż chybiające swego celu, krzyżujące własne szyki i kompromitujące własne intencje, zanim te zdążą rozejść się po świecie. W nich jednak zawarta jest zasadnicza – i nieobecna w tragedii – otwartość formy na żywioł życia, na cały jego chaos, który mimo prób przycięcia go do regularnych kształtów odkłada się w każdym nieudolnym ruchu, każdej kolizji pobudzonej i nieuporządkowanej cielesności. Otwartość ta sugeruje – to kolejne, podstawowe rozpoznanie Warburga – że „ekspresywność gestów jest symboliczna wyłącznie o tyle, o ile najpierw jest symptomatyczna”⁶², co oznacza, że jej realność, jej historię tworzy wciąż na nowo, nieświadomie i pasywnie, powtarzany akt „przeciw-urzeczywistnienia [*contre-effectuation*]”⁶³.

Patos 3. Migracja i polaryzacja

„A picture with a smile – and perhaps, a tear” – taka plansza otwiera film *Brzdąc*, wyrażając niejako w skrócie potrzebę tworzenia dramatów komediowych i mieszania stylu wysokiego z niskim. Jednocześnie słowa te ilustrują jedną z podstawowych zasad analizowanej przez Warburga ewolucji formuł patosu, silnie zaznaczającej swoją obecność w filmach Chaplina. Chodzi o zasadę polaryzacji. Jak pisze Didi-Huberman:

W odniesieniu do *Pathosformeln* zasada antytezy manifestuje się w procesie nazywanym przez Warburga „inwersją sensu” (*Bedeutungsinversion*) albo „napięciem energetycznym” (*energetische Spannung*), ale plastyczność form i sił, w czasie ich przetrwania [*survivances*], tkwi w zdolności do transformacji albo odwrócenia napięć przenoszonych przez dynamogramy: polaryzacja może zostać doprowadzona do swojego „maksymalnego poziomu napięcia” albo też, w niektórych sytuacjach, ulec „depolaryzacji”; jej wartość „pasywna” może stać się „aktywna”, itd.⁶⁴

Również Eisenstein wspomina o przypadkach „nadania formule ekstazy interpretacji komicznej”⁶⁵ i przekierowania energii wykorzystywanej najczęściej w kompozycjach patetycznych na zupełnie inne tory. Zresztą bez tej podatności na inwersję wszelka patetyczna ekspresja byłaby jedynie zastygłą pozą, podniosłym językiem niezdolnym do kontaktu z dynamiczną i zmienną rzeczywistością nowoczesnego świata. Innymi słowy, patos może być żywą formą ekspresji wówczas, gdy jest podatny na komiczne przekierowanie, gdy można go wykorzystać w odmiennym kontekście. Przykład podany przez Eisensteina jest jakby żywcem wzięty z kina burleski.

Spryciarz przemycą przez granicę dziesiątki... budzików, dając

je uprzednio połknąć strusiowi, za którego uczciwie płaci cło. Aż raz wypłatanu mu figla. Obrażony współnik nastawia wszystkie budziki dokładnie na tę porę, kiedy struś będzie triumfalnie przechodził przez komorę celną. Rozdzwonione budziki wskutek paniki, w jaką wpadł struś, zostały nazbyt wcześniej „rozpakowane”⁶⁶.

Trudno nie pomyśleć przy tym o scenie ze *Światła wielkiego miasta*, w której Charlie połyka gwizdek. Nie jest w stanie go wypluć ani połknąć – gwizdek utknął dokładnie na granicy między wnętrzem a zewnętrzem jego ciała.

W związku z tym Charlie, mimo że stara się zachować ciszę, cały czas pogwizduje przerywając między innymi koncert romantycznych pieśni, do którego pełen powagi i namaszczenia śpiewak zabiera się z prawdziwie staroświeckim patosem. Czyż to mimowolne pogwizdywanie nie jest wspaniałą antytezą wyćwiczonego głosu, anty-śpiewem, który skupia uwagę publiczności nie mniej niż właściwy koncert? Trudno nie zauważyć w tej próbie przejęcia momentu patetycznej ekspresji przez komedię również polemiki z filmowym dialogiem, który w czasie powstawania *Światła wielkiego miasta* na dobre zaczął już wypierać nieme gagi.

Poetyka większości filmów Chaplina opiera się na maksymalnej elastyczności wszystkich składników filmu. Jak wiadomo, gama możliwych form ekspresji i imitacji, w jakie angażuje się postać Charliego, jest niemal nieograniczona. Może być równie dobrze poszukiwaczem złota, pięściarzem i recydywistą, podobnie jak potrafi skutecznie upodobnić się zarówno do drzewa, jak i do lampy salonowej czy mechanicznej lalki. Jego postać, jak zauważa Adolphe Nysenholc, często w tym samym filmie wciela się w zupełnie przeciwstawne typy postaci. W *Nierobach* (*The Idle Class*



Światła wielkiego miasta, reż. Charlie Chaplin (1931)

, 1921) Charlie jest jednocześnie bogaty i biedny; ta sama dwuznaczność wybrzmiewa w finale *Gorączki złota*, gdy już jako milioner schyla się on odruchowo po niedopałek; w *Dyktatorze* (*The Great Dictator*, 1940) wciela się jednocześnie w ofiarę i oprawcę⁶⁷. Ostatni przykład jest tym bardziej wymowny, że pokazuje, jak wnikliwie Chaplin bada możliwości polaryzacji sensu na poziomie cielesnej ekspresji. Już samo przemówienie Hynkela z początku filmu jest jednocześnie śmieszne i straszne; im bardziej dyktator stara się być groźny, tym bardziej komiczne stają się jego pozy i pokrzykiwania⁶⁸. Jednocześnie ta wewnętrznie spolaryzowana formuła ekspresji w finale znajduje swój przeciwstawny odpowiednik w przemówieniu żydowskiego fryzjera, którego żołnierze omyłkowo wzięli za swojego przywódcę. Słynna mowa z finału *Dyktatora* także wydaje się wewnętrznie spolaryzowana: oscyluje między onieśmieleniem postaci na początku a jej pełnym zaangażowaniem i patosem na końcu oraz między żydowskim fryzjerem a samym Chaplinem przekazującym za pomocą filmu swoje przesłanie do pogrążającego się w wojnie świata⁶⁹.

Polaryzacja w filmach Chaplina dotyczy jednak najczęściej relacji między powagą a śmiesznością, wynika ze zderzenia komedii ze starymi formułami patosu, znajdującymi się często w sytuacji kryzysu i wypalenia. Gag służy jednak nie tylko ich demaskacji, ale także uczynieniu ich przydatnymi na nowo. To dlatego w najbardziej dramatycznej sekwencji z *Brzdąca*, w której pracownicy sierocińca wraz z policjantem próbują odebrać Charliemu dziecko, obok ekspresywnych formuł patosu pojawia się nagle motyw burleskowej przepychanki, gdzie obowiązkowo każdy bije po głowie nie tego, kogo trzeba, a ucieczka przed stróżami prawa jest możliwa tylko dzięki



Brzdąc, reż. Charlie Chaplin (1921)

niemożliwej akrobacji. W tym przypadku jednak gagi pracują na wieńczący całą sekwencję niezwykle silny efekt, gdy Charlie i dziecko ściskają się mocno po zwycięskim boju z funkcjonariuszami. Te obrazy mogłyby stanowić emblemat nowoczesnego języka patetycznej ekspresji.

Umieszczenie obok siebie powagi i śmieszności, burleski i dramatu sprawia, że opisywany przez Eisensteina antypatos nie jest prostym przeciwieństwem ekstatycznej ekspresji, lecz spełnia jej funkcję za pomocą innych środków. Antypatos należy więc rozumieć nie „jako «łagodny humor» czy dobroduszny uśmiezek, lecz jako zjawisko wprowadzające komiczne na pierwszy rzut oka, lecz w istocie posiadające dużo głębszy sens (być może tragiczny)”⁷⁰. Ale komiczna inwersja potrzebna jest również po to, by ocalić formułę komedii dramatycznej, jaką chciał rozwijać Chaplin. Tym bardziej, że – jak zauważa Nysenholc – pomimo podobieństw nie istnieje pełna symetria między tragedią a komedią, co oznacza stałe ryzyko zawładnięcia komedią przez pierwiastek tragiczny.

Śmiejemy się z rzeczy
najpoważniejszych; farsa jest
maską tragizmu (...). Ale płacz nie
oznacza nadania powagi rzeczom
najbardziej niedorzecznym;
tragedia nie jest trawestacją
komizmu. Pomimo lustrzanych
analogii mamy tutaj do czynienia
z asymetrią, która może być
źródłem, z jednej strony, tragicznego puryzmu, *in fine*
bezkompromisowego, nawet w samym środku groteskowej
rozwiązłości, a z drugiej strony – komicznej ambiwalencji,
owego wybuchowego składnika⁷¹.



Brzdąc, reż. Charlie Chaplin (1921)

O ile bowiem komedia może odświeżać – dzięki swej ożywczej mocy – język tragicznego patosu, o tyle nie działa to w odwrotną stronę. Rozumiejąc to, Chaplin musiał za wszelką cenę wystrzegać się sentymentalizmu, nawet wówczas, gdy – jak

dzieje się to na początku *Brzdąca* – zmuszony jest wprowadzić do zachowania Charliego odrobinę powagi, lub choćby empatii, by uzasadnić jego troskę wobec porzuconego dziecka⁷².

Swoją powszechnie znaną i chętnie przywoływaną niechęć do sentymentalizmu, potrzebę wiecznej obrony przed jego zagrożeniem⁷³, Chaplin zamienił w metodę pracy, traktując momenty poważne i podniosłe jako elektryki migrujące pomiędzy układami gagów. W ten sposób pozostał paradoksalnie wierny najstarszym prawidłom patosu – które w poezji starożytnej Grecji dostrzegali Lessing – zgodnie z którymi nie należy bezpośrednio przedstawiać chwil największego uniesienia, a jedynie odsyłać do nich za pośrednictwem tych, które je poprzedzają (ukazując zbliżanie się patosu), albo tych, które po nich następują (ukazując jego konsekwencje)⁷⁴. W ten sposób wyobraźni odbiorcy pozostawiona zostaje przestrzeń działania, dzięki której może on podnieść wyżej ogólną tonację przedstawienia. Podobna zasada przyświeca Chaplinowi w jego niesentymentalnej, poważnej komedii. W jednym z wywiadów twórca deklaruje: „Lepiej jest zasugerować, niemal dosięgnąć wielkiego momentu, ostatecznego patosu, a potem uciec dalej. Nie znoszę przesady i boję się jej”⁷⁵.



Dyktator, reż. Charlie Chaplin (1921)

Mogłoby się wydawać, że praktyka filmowa Chaplina nie zawsze zgadzała się z jego deklaracjami. Czyż zakończenia jego filmów nie bywają bowiem przykładami wielkich, pełnych emfazy momentów? Na przykład płomienne, skierowane do całej ludzkości przemówienie w finale *Dyktatora*? Owszem, nie ma wątpliwości, że akurat ten film kończy się, może nie sentymentalnie, ale na pewno bardzo podniosłe. Nadal mamy tu jednak do czynienia z zastanawiającą migracją wewnątrz patetycznej tonacji: obejmuje ona przede wszystkim relację między patrzeniem a słuchaniem, podstawową dla filmu od momentu, gdy żydowski fryzjer zwraca się do Hannah, która nie tylko nie znajduje się w tłumie słuchającym przemówienia, ale pozostaje poza granicami kraju. Nie ma więc mowy o realistycznym kontakcie między nimi, ale Chaplin mimo to odrzuca możliwość ukazania ich dialogu jako czystej fantazji fryzjera. Wręcz przeciwnie, rozgrywa tę scenę tak, jakby dialog ten mógł się rzeczywiście odbyć. Fryzjer pyta najpierw: „Hannah, can you hear me?”, po czym próbuje tchnąć w jej umysł nadzieję na pokój, powtarzając wielokrotnie: „Look up, Hannah”. W końcu ona reaguje, jakby w istocie coś słyszała. Jej ojciec również wydaje się zaintrygowany: „Can you hear that?”, pyta, ale Hannah natychmiast ucisza go ruchem ręki i patrzy w górę zdumiona. Kończące film ściemnienie następuje, gdy na jej twarzy zaczyna rysować się uśmiech. Chaplin przedstawia tutaj czysto filmową sytuację, scenę ustanawiającą kontakt między postaciami wyłącznie na poziomie obrazu filmowego, który nie jest już ani prostym nośnikiem słowa – choć Charlie po raz pierwszy tu przemawia – ani z gruntu niemym nośnikiem treści wizualnych, lecz aparatem pozwalającym na ich łączenie w wyobcowaniu, na konstruowanie relacji między słowem



Dyktator, reż. Charlie Chaplin (1921)

a obrazem poza ich naturalnym środowiskiem. W takiej płaszczyźnie – czysto filmowej – powstaje przesłanie nadziei, które można usłyszeć jedynie wznosząc oczy wysoko do góry.

Jeszcze wyraźniej Chaplinowska polaryzacja, jego charakterystyczna gra z emocjami, dochodzi do głosu w finale *Światła wielkiego miasta*. Charlie, zaraz po wyjściu z więzienia, szwenda się po ulicy zaczepiany przez młodych gazeciarzy. Znajduje się tuż obok kwaciarni dziewczyny, która po odzyskaniu wzroku – dzięki jego pomocy – świetnie sobie radzi, chociaż wciąż wyczekuje powrotu ukochanego. Gdy słyszy trzask zamykanych drzwi samochodu na ulicy, zastyga w napięciu, przypominając sobie moment spotkania z Charliem, gdy omyłkowo, o czym jeszcze nie wie, wzięła go za bogatego gentlemana. Tuż przed jej witryną rozgrywa się scena, w której młodzi chłopcy ośmieszają Charliego, czemu przygląda się z pełnym rozbawieniem. Nagle Charlie spogląda na nią przez szybę i nieruchomieje. Dziewczyna, przekonana, że mu się spodobała, uśmiecha się do niego z beztróską próżnością, oferując mu kwiatek i monetę. Gdy wychodzi na ulicę, aby mu je wręczyć, dotyka jego ręki i nagle rozpoznaje swego dobroczyńcę. Jest wstrząśnięta – nie bardzo wiadomo, czy z radości, czy też z zawodu, bo zamiast uroczego i bogatego młodzieńca ma przed sobą nędzarza. „Czy to ty?” – pyta z niedowierzaniem. Charlie, kiwa głową z zawstydzeniem, po czym sam zadaje pytanie, które wydaje się wyjątkowo bogate w znaczeniu: „Możesz teraz widzieć?”. Po chwili dziewczyna odpowiada, jeszcze bardziej wieloznacznie: „Tak, teraz widzę”. W sposób najbardziej oczywisty i bezpośredni dialog ten odnosi się do jej operacji i odzyskania przez nią wzroku. Ale w grę wchodzi coś znacznie więcej: odzyskanie przez nią ukochanego,



Światła wielkiego miasta, reż. Charlie Chaplin (1931)

ale i być może utrata fantazji o idealnym kochanku. Cud odnalezienia i smutek rozczarowania mieszają się tu ze sobą. Do samego końca sceny – a więc i całego filmu – Chaplin nie eliminuje tej ambiwalencji.

Dziewczyna ze *Światła wielkiego miasta* przejrzała na oczy w sposób wyjątkowy również dlatego, że stało się to nie dzięki wzrokowi, lecz dotykowi. Choć wcześniej patrzyli na siebie z Charliem przez niemal niezauważalną szybę witryny, ona wciąż pozostawała ślepa⁷⁶. Tym, co sprawiło,



Światła wielkiego miasta, reż. Charlie Chaplin (1931)

że zaczęła widzieć, był kontakt dwóch ciał, minimalna i czuła kolizja, prawdziwy znak ich wcześniejszej bliskości przeciwstawiony zresztą w tej scenie iluzorycznym znakom dźwiękowym (zamykanie drzwi samochodu), które utrzymywały ją w fałszywym wyobrażeniu o ukochanym. Patos tej sceny – poprzedzony, trzeba przypomnieć, igraszką burleskową z gazeciarzami – krąży od bieguna nadziei do bieguna rozczarowania, od patrzenia do dotyku. I nigdzie nie zatrzymuje się na stałe.

Artykuł sfinansowano ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na realizację grantu "Chaplin. Burleska i historia", na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/N/HS2/06236

- 1 Jean Epstein, *Larmes!* (1921), w: *Charlot: histoire d'un mythe*, red. D. Banda, J. Mouré, Flammarion, Paris 2013, s. 189–190.
- 2 Por. Aby Warburg, *Dürer a antyk w Italii* (1906), w: idem, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. R. Kasperowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 151–159. Na temat genezy pojęcia *Pathosformeln*, por. *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformeln*, red. M. A. Hurrting, T. Ketelsen, Walther König, Berlin 2012. Na temat „tragedii kultury”, por. Ernst Cassirer, *Logika nauk o kulturze: pięć studiów*

- , przeł. P. Parszutowicz, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2011, s. 121–144; Georg Simmel, *O filozofii kultury. Pojęcie i tragedia kultury*, w: idem, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, przeł. W. Kunicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 29–53. Na temat filozofii tragiczności, por. Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1961, s. 7–65.
- 3 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris 2002, s. 153.
 - 4 Aby Warburg, *Dürer a antyk w Italii (1906)...*, s. 158.
 - 5 Karl Sierek, *Foto, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker*, Philo & Philo Fine Arts, Hamburg 2007, s. 84.
 - 6 Ibidem, s. 88.
 - 7 Por. Walter Kerr, *The Silent Clowns*, Alfred A. Knopf, New York 1975, s. 9.
 - 8 Francisco Ayala, *Sur le linteau de notre époque (1929)*, w: *Charlot: histoire d'un mythe...*, s. 219.
 - 9 Por. Alenka Zupancic, *The Odd One In. On Comedy*, MIT Press, Cambridge–London 2008; Simon Critchley, *O humorze*, przeł. T. Mizerkiwicz, I. Ostrowska, Aletheia, Warszawa 2012.
 - 10 José Carlos Mariátegui, *Schéma pour une explication de Chaplin (1928)*, w: *Charlot: histoire d'un mythe...*, s. 120.
 - 11 Harry Carr, *Chaplin Explains Chaplin (1925)*, w: Charlie Chaplin, *Interviews*, red. K.J. Hayes, University Press of Mississippi, Jackson 2005, s. 85.
 - 12 Philippe Soupault, *La puissance du destin... (1928)*, w: *Charlot: histoire d'un mythe...*, s. 210.
 - 13 Na temat relacji między tragedią a komedią, por. Ray W. Frohman, *Charlie Chaplin*, (1919) w: Charlie Chaplin, *Interviews...*, s. 44; Charles Chaplin, *Autobiografia*, przeł. B. Zieliński, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001, s. 213; Benjamin de Casseres, *The Hamlet-Like Nature of Charlie Chaplin (1920)*, w: Charlie Chaplin, *Interviews...*, s. 47; Miriam Teichner, *Charlie Chaplin: A Tragedian Would Be (1916)*, ibidem, s. 14; Grace Kingsley, *Beneath the Mask: Witty, Wistful, Serious Is the Real Charlie Chaplin (1916)*, ibidem, s. 18.

- 14 Charles Chaplin, *Life and Death (1957–1960)*, Archiwum Chaplina, Cineteca di Bologna, ECCI00314934, CH0049, s. 16.
- 15 Louis Delluc, *Charlot (1921)*, Éditions D'Aujourd'hui, Paris 1975, s. 11.
- 16 Charles Chaplin, *Development of the Comic Story and the Tramp Character (1915)*, w: *Focus on Chaplin*, red. D.W. McCaffrey, Prentice-Hall, Inc. & Englewood Cliffs, New Jersey 1971, s. 45.
- 17 Frédéric Boyer, *Gagmen. Petites proses pour Charlot et mon père*, P.O.L., Paris 2002, s. 84.
- 18 Frank Vreeland, *Charlie Chaplin, Philosopher, Has Serious Side (1921)*, w: *Charlie Chaplin, Interviews...*, s. 55.
- 19 Siergiej Eisenstein, *Patos*, w: idem, *Nieobjęta przyroda*, przeł. M. Kumorek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 84.
- 20 Ibidem, s. 56.
- 21 Ibidem, s. 99. Tę różnicę między *Pathosformeln* Warburga jako czymś przyporządkowanym cielesnej ekspresji i gestom a formułami patosu Eisensteina związanymi z patetyzacją niekoniecznie patetycznego materiału wyjściowego (dynamiczny montaż scen pozbawionych w punkcie wyjścia wyrazistej ekspresji) gruntownie omawia Sylvia Sasse w artykule poświęconym tym dwóm teoriom. Wydaje się jednak, że również u samego Eisensteina można znaleźć wypowiedzi, w których pewien „kanon metafory” poszczególnych twórców oraz osobliwa komunikacja wypracowanych przez nich metod wykazuje wewnętrzną dynamikę podobną do *Nachleben* u Warburga. Por. Sylvia Sasse, *Pathos und Antipathos. Pathosformeln bei Sergej Ejzenstejn und Aby Warburg*, w: *Transformationen des Pathos*, red. C. Zumbusch, Akademie Verlag, Berlin 2009, s. 171–187 [przekład polski: XXXXX]; Siergiej Eisenstein, *Patos...*, s. 187 („Treść metafor Homera i Majakowskiego jest różna, niewspółmierna i często nawet z trudem porównywalna. I nie może być inaczej, jeśli się zważy przepaść wieków i skalę różnic dzielących społeczne systemy, które zrodziły obu olbrzymów. Ale »kanon metafory«, jej struktura, jej psychiczne oddziaływanie i prawidłowość, która rządzi jej pojawieniem się i obecnością na określonym stopniu tematycznie uzasadnionej ekspresji są identyczne”). Na temat filmowego wymiaru teorii i metody interpretacji Warburga por. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, przeł. S. Hawkes, Zone Books, New York 2007, s. 252.

- 22 Jacques Rancière, *La machine et son ombre*, w: idem, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris 2011, s. 228.
- 23 Jean Epstein, *Bilan de fin de muet (1931)*, w: idem, *Écrits sur le cinéma*, t. 1: 1921–1947, Seghers, Paris 1974, s. 234.
- 24 Jacques Rancière, *La machine et son ombre...*, s. 229.
- 25 Jest to argument wykorzystany przez Siegfrieda Kracauera w krytyce kina awangardowego, w tym również filmów samego Epsteina. Por. Siegfried Kracauer, *Teoria filmu* (1960), przeł. W. Wertenstein, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 211–229.
- 26 Jean Epstein, *Grossissement*, w: idem, *Écrits sur le cinéma...*, s. 97.
- 27 Ibidem, s. 97.
- 28 Siergiej Eisenstein, *Patos...*, s. 216.
- 29 Ibidem, s. 217.
- 30 Cyt. za: Marcel Martin, *Chaplin*, przeł. I. Nomańczuk, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s. 31.
- 31 Siergiej Radłow, *Groźba kinematografu (1917)*, przeł. T. Szczepański, w: *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, red. T. Szczepański, B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 64.
- 32 Giorgio Agamben, *Uwagi o geście*, przeł. P. Mościcki, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 299.
- 33 Aby Warburg, *Dürer a antyk w Italii (1906)...*, s. 158.
- 34 Ibidem, s. 155.
- 35 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg...*, s. 147.
- 36 Por. Friedrich Hölderlin, *Anmerkungen zum Ödipus*, w: idem, *Gesammelte Werke*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2008, s. 660–663; Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębiski, Universitas, Kraków 2012.

- 37 Georg Lukács, *Metaphysik der Tragödie*, w: idem, *Die Seele und die Formen* (1911), Aisthesis Verlag, Bielefeld 2011, s. 215.
- 38 Por. György Lukács, *Forma roztrzaskana o życie: Soren Kierkegaard i Regine Olsen*, przeł. Cz. Tarnogórski, w: idem, *Pisma krytyczno-teoretyczne*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 93.
- 39 Por. Sylvia Sasse, *Pathos und Antipathos. Pathosformeln bei Sergej Eizenstejn und Aby Warburg...*, s. 180-185.
- 40 Siergiej Eisenstein, *Patos...*, s. 51.
- 41 Ibidem, s. 56.
- 42 Petr Král, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème* (1984), Éditions Ramsay, Paris 2007, s. 73.
- 43 Siergiej Radłow, *Groźba kinematografu* (1917)...., s. 65.
- 44 Siergiej Eisenstein, *Patos...*, s. 110.
- 45 Ibidem, s. 209.
- 46 Charles Chaplin, *What People Laugh At* (1918), w: *Focus on Chaplin...*, s. 53.
- 47 Friedrich Schiller, *O patetyczności* (1793), przeł. Jerzy Prokopiuk, w: idem, *Pisma teoretyczne*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, s. 196.
- 48 Arystoteles, *Metafizyka*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 2, przeł. K. Leśniak, PWN, Warszawa 2003, s. 706 (1022a).
- 49 Francis Hackett, *The Kid*, w: *The Essential Chaplin. Perspectives on the Life and Art of the Great Comedian*, red. R. Schickel, Ivan R. Dee, Chicago 2006, s. 153.
- 50 Por. Ibidem, s. 154.
- 51 Georg Lukács, *Metaphysik der Tragödie...*, s. 207.
- 52 Ibidem, s. 208.
- 53 Fernando Vela, *Si un ange descendait sur Terre... (1928)*, w: *Charlot: histoire d'un mythe ...*, s. 66.

- 54 Richard Meryman, *Ageless Master's Anatomy of Comedy: Chaplin, An Interview* (1967), w: Charlie Chaplin, *Interviews...*, s. 133.
- 55 Por. Walter Vodges, *Charlie Chaplin: Rather a Quiet Little Guy Who Takes His Pantomimic Art Seriously* (1917), w: Charlie Chaplin, *Interviews...*, s. 31.
- 56 Louis Delluc, *Charlot...*, s. 22.
- 57 Georg Lukács, *Metaphysik der Tragödie. ...*, s. 210.
- 58 Siergiej Eisenstein, *Patos...*, s. 68.
- 59 Georges Didi-Huberman, *Quelle émotion! Quelle émotion?*, Bayard, Paris 2013, s. 35.
- 60 Siergiej Eisenstein, *Patos...*, s. 68.
- 61 Por. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg...*, s. 286.
- 62 Ibidem, s. 284.
- 63 Ibidem, s. 285.
- 64 Ibidem, s. 245–246.
- 65 Siergiej Eisenstein, *Patos...*, s. 68.
- 66 Ibidem, s. 206.
- 67 Adolphe Nysenholc, *Charles Chaplin ou la légende des images*, Klincksieck, Paris 1987, s. 201.
- 68 Wnikliwą i bardzo przekonującą analizę przemówienia Hynkela przeprowadził w swojej książce poświęconej *Dyktatorowi* Jean Narboni. Por. Jean Narboni, *...Pourquoi les coiffeurs? Notes actuelles sur »Le Dictateur«*, Capricci Éditions, Paris 2010, s. 57–64.
- 69 Por. André Bazin, *Le mythe de M. Verdoux* (1948), w: idem, *Charles Chaplin, Cahiers du cinéma*, Paris 2000, s. 51.
- 70 Siergiej Eisenstein, *Patos...*, s. 69.
- 71 Adolphe Nysenholc, *Charles Chaplin ou la légende des images...*, s. 199–200.
- 72 Por. Francis Hackett, *The Kid...*, s. 154.
- 73 Por. Walter Vodges, *Charlie Chaplin: Rather a Quiet Little Guy Who Takes His Pantomimic Art Seriously*

(1917)...., s. 31.

- 74 Por. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji...*, s. 15-18.
- 75 Robert van Gelder, *Chaplin Draws a Keen Weapon* (1940), w: Charlie Chaplin, *Interviews...*, s. 95.
- 76 Hubert Damisch dokonał frapującej analizy tej sceny, zwracając uwagę na to, że odtwarza ona etapy historii kina (od czystego obrazu do dialogu) oraz że problematyzuje status obrazu filmowego, niwelując materialny wymiar witryny, przez którą patrzą na siebie bohaterowie. Z punktu widzenia naszych rozważań ciekawsze wydaje się rozwinięcie jego refleksji i potraktowanie przezroczyściej szyby jako kolejnego przykładu granicy, którą Chaplinowski patos przekracza, choć jej nie usuwa. Por. Hubert Damisch, „*You can see now?*” *Montage transversal*, w: idem, *Ciné fil*, Éditions du Seuil, Paris 2008, s. 31–36.