

Siegfried Kracauer

Wędrujący trzech pierroci

Synowie François Fratelliniego w paryskim Cyrku d'Hiver. Występ można nazwać historycznym, bo nie ma już więcej pierrotów. Zostały wyciągnięte z minionego stulecia, trzy zaginione czerwone kostiumy. Poprute i nieużywane wędrują w takt niespiesznej muzyki, wtedy nie spieszono się tak. Wędrują zawsze w pludrach, ramiona unoszą wysoko i opuszczają, zawsze do tej samej muzyki. Przemęczeni wędrowcy wypadają więc ze swoich przegubów. Bez drgnienia powiek cała trójka daje się powiesić na niewidzialnych drutach; paleontologiczne widowisko z ich białych policzków, na których leżą półokręgi rzęs; naturalne linie byłyby zbyt pomarszczone. Czerwone usteczka na w pół otwarte, nie porusza ich żaden oddech, pozostał leżący na nich uśmiech.

Szykuje się przemiana. Nie tak jednak, jakby pierrotom przyszło na myśl, by poruszać się jak prawdziwi dorośli ludzie, którzy przepełnieni są znaczeniami i gestykulują okazale i okrągło. Można jednak zbudować figury, nadzwyczaj dokładne figury, jak się rozumie, które nigdzie nie wplątują się w życie. Decyzja jest śmiała, milimetr za daleko i rachuba zawodzi.

Zdarza się więc, że ci trzej spacerują jeden za drugim według wzrostu. Spotkali się przypadkowo; spotkanie; nie znają się. Ciągną się przez arenę jak trzy pionowe kreski, które biegną równolegle obok siebie. Na szczęście nie ma w okolicy żadnego psa, mógłby wprowadzić niepokój. Cichuteńko i prościuteńko kreski falują naprzód. Poza tym nic.

Ponieważ muzyka beznamiętnie wygrywa cud, zmiany są jawnie aprobowane. Usteczka nawet nie drgną, jedna z kresek jednak niespodziewanie składa się w krzesło, tyłek kanciasto wypięła do przodu, brzuch wygięła jak oparcie. Tak czeka, przypadkowo ustawiona, podczas gdy rytm, w którym pozostałe wałęsają się nieporuszenie, nie ustaje. Krzesło rozkłada się i przylega do nich, gdy przychodzą z wędrowki i znów do niej wracają.

W końcu można byłoby pomyśleć o tym, by dla odmiany położyć się na ziemi. Pierroci pochylają się do przodu, trzy niezależne diagonalne, które nagle zostają ścięte. Strach – ślepną. Ich ręce automatycznie macają piach, każdy wierzy w przepełnioną lwami pustynię. Na pewno półokręgi rzęs rozciągają się całe ze strachu; pierroci nie pełzną razem, głowę spuszcza w dół, by pozostać niewidocznymi. Leżą płasko jeden na drugim, środek w odwrotnym kierunku niż zewnętrzne części. Można by już zawsze tak leżeć i się nie ruszać, gdy muzyka wlecze się bez końca. Gdy oddala się wciąż bardziej i bardziej, ci trzej starają się, by przechodzień znalazł ich zamrożonych i pogrzebał w pudełku z zabawkami, bo są z minionego stulecia. Rozplątują się w końcu, spotykają ze szczerym, niedostrzegalnym wzruszeniem i gonią w niezbyt pospiesznym tempie muzyki.

Przygoda wzbudziła w nich uczucie pewnego rodzaju więzi; właściwie nie miłości, ale zapewne świadomości tego, że można by połączyć się we wzór, jakby zdobili zastawę sto-

łową [*Tafelaufsatz*]. Miłość nie opiera się przed subtelnością takich zręcznych prac, pierroci gardzą miłością i słusznie ich nieruchome usteczka odrzucają pocałunki, które się ku nim zwracają. Przypisują sobie natomiast zdolność tworzenia połyskujących powietrznych ornamentów [*Luftglanzornamente*].

Powoli powstają wspólne kulminacyjne pozy. Jedna z kresiek, która była stołeczkiem, ustawia mebel z powrotem, a na niego wspinają się inne. Wyobrażenie, że przy tym sapały, byłoby zupełnie niewłaściwe. Obojętnie porzucają ziemię i wykonują niewyraźne wymachy ramionami. Są sztywni sztywnością lunatyków, których drogi nie są jednak tak niepewne, jak ich.

Grupa ma doskonałość piły, która ażurowo kontrastuje z tłem. Nic więcej nie przypomina o jej cielesnym pochodzeniu. Fałdy pludrów, białe guziki kaftanów, lekko rozstawione palce: wszystkie te składniki, które przedtem miały swe miejsce w jednym organizmie, nawet jeśli była to tylko jego zjawa – teraz są liniami, punktami i powierzchniami układu, który wyzbył się cienia tego, co ludzkie. Nie wzrósł on też jak roślina, w ogóle nie rośnie, nawet tak jak koralowa fauna morska. Już raczej jest to monogram w nieznanym języku, którego badacze nie mogą odgadnąć. Hieroglif stoi uroczyście w pustce. Przestrzenie, które uwalnia, są dekoracyjne.

Jeszcze tylko chwila i wpisane w nicość pismo rozpadnie się. Jego znaki stają się kończynami i korpusami, które zstępują ze stołeczka, który staje się kreską, która się dołącza. Trzej pierroci pojedynczo wędrują z areny z powrotem w poprzednie stulecie.

Akrobata – ślicznie!

Trójka Andreu-Rivel, która znów występuje w Scali, to kłowni najwyższej klasy. Niemal nie poznaje się po nich, że kłowni pochodzi z cyrku. Ponieważ nie produkują pojedynczych numerów [*Einfälle*], które znalazłyby miejsce między tresurą dzikich zwierząt a jeździeckimi popisami kowboi, ale wznoszą z nich całą budowlę, logicznie powiązaną w sobie całość, która ma swój początek, punkt kulminacyjny i koniec. Jednak czy taki układ [*Gestaltung*] nie zaprzecza nałożonej na kłownów konieczności improwizacji? Kompozycja Andreu-Rivel odznacza się tym, że właściwie jest ciągiem przypadków i jedynie cudem rozwija się w całość. Gdy kłowni łączą się, by wykonać wspólne działanie, uprawiają w rzeczywistości praktyczną dialektykę; to znaczy nie improwizują po prostu z góry, ale symulują wolę działania, którą ustawicznie dezawuuują. W ten sposób podwójnie drastycznie podkreślają pewną okazyjność, która przecież jest ich zawodem.

Okryty w srebrny strój kłown, który zachowuje się jak starszy, dojrzały już brat obu swych towarzyszy, wkrótce po początkowych żartach zupełnie bezpodstawnie wpada na myśl, że można byłoby zająć się akrobatyką. To tylko kaprys, nic więcej, ale ten kaprys zagnieżdża się w dwóch pozostałych. „Akrobata – ślicznie!” – wołają i upiększają temat tak długo, aż staje się istną *idée fixe*. Stopniowo przyjmuje ona namacalny kształt, przybiera cechy projektu, by zbudować most. To, co dalej następuje, jest właściwą akcją, która rozwija

się z lejtmotywu budowy mostu. Żadna sztuka teatralna nie mogłaby mieć bardziej zwartej fabuły i podczas gdy czerwona nić, która powinna łączyć ze sobą obrazy w jedną rewię, zazwyczaj prędko się urywa, tutaj niteczka planu budowy mostu trzyma wszystkie akcje razem, aż do łobuzerskiego końca. Dowcip jest taki jedynie, że most dochodzi do skutku tylko drogą okrężną, która jest tu istotniejsza niż sam cel. Nie tylko absorbuje większość czasu, ale prowadzi też do decydujących osobliwości. W porównaniu z tym most, osiągniany przez kłownów z pomocą dwóch paziów, jest nic nieznaczącym produkcyjnym odpadem, który, jeśli coś nie byłoby w porządku, nie utrzymałby najmniejszego kompozycyjnego obciążenia. To tak jakby w jakimś barokowym parku zmuszano do tego, by opuszczać wspaniałe perspektywy, dla których jest założony, na korzyść niezamierzonych efektów, które mogą nadarzyć się na pobocznych ścieżkach.

Kłowni nie mogliby wypełnić swojej misji bardziej świadomie i dialektycznie. Na czym ona polega? Na dowiedzeniu, że to, co zwykle uważamy za rzecz najważniejszą, w rzeczywistości jest sprawą drugorzędną. Nie ma prawdziwej kłownady, której przeznaczeniem nie byłoby wywracanie konwencjonalnych proporcji świata. Już same cyrkowe żarty służą temu, by doprowadzić *ad absurdum* powagę zonglerów i treserów (bez ich całkowitego niszczenia). I gdy Grock nie wie, jak obchodzić się ze skrzydłami, albo Chaplin zawiesza wszystkie zwykłe stosunki z rzeczami i ludźmi, to dzieje się zawsze to samo: zwykły porządek jest bagatelizowany, a pozorna błahostka przesuwana do centrum. Najgłębsze znaczenie kłowniej budowlności to: znieść akcenty, które przyjmujemy jako oczywiste, oraz podać w wątpliwość hierarchię wartości, której ulegamy na co dzień. Właśnie to, co ważne, uznawane jest przez kłowna za nieważne, a to, co nieważne, pęcznieje w jego oczach tak bardzo, że nie mógłby już tego przeoczyć. Poprzez tę zamianę proporcji udaje mu się jednak zwrócić uwagę na dwuznaczność, która tkwi w naszym postępowaniu. Przede wszystkim tym, które troszczy się o tworzenie dzieł, niezwykłych czynów itd. Nic innego bowiem nie odcina nas tak od istoty sprawy, nie pozoruje fałszywych wielkości i tak nas nie obezwładnia. Babilońskie wieże są obiektami przyporządkowanymi kłownadzie.

Podczas gdy wszyscy wierzą w rzekome arcyważne sprawy i wciąż je zachwalają, prawdziwa istota sprawy, ta, która rzeczywiście dotyczy naszego życia, przybiera niepozorną postać, której nikt nie poświęca uwagi. Dlatego detronizacja tych pierwszych, jeśli od razu nie wprowadzi komiczności, jest zadaniem, którego wypełnienie prowadzi w sam środek melancholii. Nie na darmo więc przypisuje się kłownom melancholijność. Melancholia i komizm są jedynie dwiema formami wyrazu tej samej postawy, która w sposób konieczny zakłada, że jedno bez drugiego nie może istnieć. W *Tristramie Shandym* Sterne'a również występują razem i wyjawiają swoją bliźniaczą naturę.

Andreu-Rivel jako kłowni ze zrozumiałych względów spychają melancholijny element na drugi plan i sabotują swoje budowlane dzieło w czysto komiczny sposób. A mianowicie, z wyjątkiem srebrnego kłowna, zachowują się zupełnie jak dzieci, które ciągle muszą się bawić i zbaczać z drogi. Przynależna im praca wyczerpuje się w samych pomysłach, które przychodzą na myśl tylko dzieciom, gdy zapominają, w jakim celu się spotkały. Do niebywałego komizmu tej niezłomnej polityki niespełnienia dołącza sama polityka pomysłów. Działają podwójnie komicznie: po pierwsze dlatego, że wciąż na nowo przerywają budowę

mostu, po drugie zaś z powodu tak doskonałego oddania dziecięcej istoty. Raz boją się maskarady, to znów tłuką się lub łaskoczą itd. Sytuacje, w których dzieci zachowują się jak dzieci, są tu w pełni zinwentaryzowane, a każda z nich jest przeprowadzona z akrobatyczną pewnością, toteż człowiek musi się ustawicznie śmiać. I ten śmiech małych i dużych odnosi się zarówno do dziecinnych psot jako takich, jak i do zdeprecjonowania przez nie zaplanowanych głównych i rządowych akcji. Mali mogą swobodnie się cieszyć, a duzi nie potrzebują stawać się melancholijni.

Inni kłowni, a więc starsi Fratellini, uciekają się również do nieodpowiedzialnych dziecięcych figli. Andreu-Rivel tym jednak różni się od pozostałych, że wzorowo odtwarzają cały proces wyobrażenia dziecka. Faktycznie ci trzej kłowni nie ograniczają się do przedstawienia takiej czy innej komicznej dziecięcej cechy, lecz pokazują poza tym, jak w dziecku jedna cecha wyrasta z drugiej. Dorośli najczęściej uważają dzieci za roztargnione i nieuważne. Przeskakują z tematu na temat, postępują gwałtownie i pozornie żyją jedynie chwilą. Czy w rzeczywistości jednak nie jest tak, że te kapryśne dziecięce skojarzenia rozwijają się w całkowitym wzajemnym związku i w żadnym wypadku kapryśne nie są? Że dokonują się faktycznie na gruncie pewnej prawidłowości, która tylko dlatego pozostaje nieprzenikniona, gdyż nie została uzależniona od trzeźwej świadomości i niezwykle ważnych celów dorosłych? Andreu-Rivel podkreślają szczególnie dobitnie ścisłą logikę, z jaką następują dziecięce pomysły.

Jest ona cudownie rozbudowana w każdym fragmencie, w którym obaj kłowni za nic w świecie nie chcą dać się nakłonić swojemu dojrzałemu srebrnemu bratu do tego, by wreszcie rozpocząć budowę mostu. Każdy sprzeciw Srebrnego staje się dla nich jedynie okazją do nowych zabaw. Gdy ten na przykład powtarza „dość”, ci poruszają się natychmiast w rytmie słowa, zamiast mieć na uwadze jego znaczenie, a kiedy na nich wrzeszczy, wpadają również we wrzask, z którego zaraz w nieuchwytnym przejściu rozwija się jakakolwiek inna czynność. Raz na przykład jeden łaskocze przypadkowo swoich towarzyszy: rozumie się samo przez się, że ta operacja jest tak samo systematyzowana. Krótko mówiąc, dziecięce dygresje nie są żadnymi odosobnionymi aktami samowoli, ale łączą się ściśle z sobą; inspiracje roztargnieniem znajdują się pod ścisłą kontrolą, a strumień arabesek ma uregulowany bieg.

Jednak przez logiczny związek, w którym Andreu-Rivel wprowadzają swoje figle, scena zyskuje nadzwyczajną głębię, ponieważ logika, o którą tu chodzi, nie jest normalna, lecz najprawdopodobniej baśniowa. Przez to, że Rivel ją stosują, nie tylko ruszają z posad nazbyt poważny projekt budowy mostu, którego niedorzeczność sama już wystarczyłaby istocie kłownady; wskazują ponadto jeszcze jeden sens w niedorzeczności. Śmieszny wybryk jest u nich czymś więcej niż tylko wybrykiem, który rozsadza skrytość i fałszywą powagę; poza tym zachowuje on w każdej przynależnej kłownadzie funkcji jakąś inną, która nadaje mu znaczenie. Dzięki tej osobliwej logice, której podlega, wywołuje on przeczcucie [istnienia] *rzeczywistości*, która nie jest identyczna z naszą; rzeczywistości tak zwichniętej względem codzienności, jak przekręcona bywa rzeczywistość baśni i większości snów. Na nią to zwraca uwagę fantastyczna systematyka dziecinady, do niej Andreu-Rivel przerzucają zawrotny most, który jest śmielszy niż te ostatecznie wybudowane i który przy kilku akrobatycznych ćwiczeniach bez trudu mógłby zostać przekroczony przez ludzi zwolnionych ze skrytości i powagi.

Varieté – program dzisiejszy

W Varieté następują pewne zmiany. Naturalnie jak zawsze popisują się tam głównie cyrkowcy, a lutowy program Scali wprowadza właśnie wyśmienity numer: meksykańskiego linoskoczka Con Colleano, który nie tylko czarująco tańczy na linie tango, ale nawet robi salto do przodu, bez konieczności porzucania swojej pozycji na chwiejącej się podstawie. Jednak spośród faktycznych cyrkowców wyłaniają się ciągle artyści, których przeznaczeniem nie było błyszczenie jako atrakcje Varieté. Pochodzą z teatrów i sal koncertowych, a teraz zaliczają się do zonglerów, akrobatów i ekscentryków.

Skrzypaczka Edith *Lorand* na przykład zajmuje ze swoją orkiestrą kameralną poczytne miejsce w obecnym programie Scali. Starano się, by zespół ten wystrój możliwie na modłę Varieté i nie oszczędzano ani na reflektorach, ani nastrojowej panoramie w tle. Ponieważ artystka pod naciskiem otoczenia wygrywa niemal wyłącznie ulubione, brawurowe kawałki, świat muzyczny, z którego pochodzi, byłby niemal niedostrzegalny, gdyby nie grywała tu nieraz *Mozarta*. Doprawdy, *Lorand* gra właśnie rondo *Mozarta*, a publiczność jest tak cichutko, jak przy kulminacyjnym momencie pokazu na trapezie. Niebezpieczeństwo i sztuka wydają się mieć wspólne to, że zapierają ludziom dech.

W następnym miesiącu Vera Schwarz zastąpi panią *Lorand*; za wyraźnym zezwoleniem swojej intendenty, jak brzmi zapowiedź. Co się tu dzieje? Najprawdopodobniej nic innego, jak to, że sztuka podąża za chlebem. Sale koncertowe trudno zapełnić, jeszcze trudniej sfinansować teatry, wreszcie absorpcyjność kina jest nieograniczona. W ten sposób Varieté staje się docelową pozycją większości solistów. Najwidoczniej jednak nie przyciąga do siebie niechętnie, gdyż kryzys pomnożył ku temu pobudki, by, między innymi, wykorzystać wartość sensacji i artystyczne osiągnięcia zachować pośród cyrkowych.

Sama sztuka również zmienia się w drodze z podium sali koncertowej do Varieté. Zostaje rozbita, porąbana na kawałki i kawałeczki. Czy można wprowadzić do Varieté całą serenadę na harfę *Mozarta*? Serenada byłaby za długa dla jednego numeru, więc grane jest tylko rondo, które ma dokładnie pasującą do pokazu długość. Na tym niewielkim przykładzie potwierdza się raz jeszcze, że przemiany gospodarcze, a już niechybnie te, pobudzają świadomość. Ponieważ zawodowi artyści muszą egzystować przez produkcję numerów, totalność dzieła sztuki zaczyna się zatracać. Dzieł sztuki nie da się już wyzbyć w całej ich pełni, jak jakiegoś gabinetowego umeblowania; odchodzą już tylko w częściach. Opłakiwanie takiego sposobu ich wyprzedazy byłoby jednak próżne, gdyż odpowiada on dokładnie naszej sytuacji, faktycznie nie obowiązuje już żadna całość. Przeniesienie sztuki do Varieté nie jest izolowanym zjawiskiem, ale następstwem radykalnego procesu.

(1.3.1932, „Dziennik Wieczorny”/1. „Dziennik Poranny”, s. 3)

Jasnowidz w Varieté

W Scali, której program zawiera między innymi świetny ekwilibrystyczny numer tria Willy Schenk & Co., jasnowidz Erik Jan Hanussen pokazuje teraz co wieczór swoją sztukę. Przed wyścigami na Avus¹ poradził księciu Lobkowiczowi, by jechał ostrożnie, i faktycznie, księżę Lobkowicz podczas wyścigu uległ śmiertelnemu wypadkowi. Pozostałe przepowiednie związane z zawodami okazały się jednak błędne. Rzeczywistość chwilowo jeszcze nie jest niezawodna.

Zanim Hanussen niczym w sanktuarium odprawi swoje jasnowidztwo, włączy się najpierw jakiś czas w przedśionku. Prezentuje kilka eksperymentów telepatycznych, jakie często się już widywało, gawędzi o grafologii itd. Nie żebym ośmielił się podawać w wątpliwość magiczne siły, którymi dysponuje na każdym kroku, muszę jednak przyznać, że jego profetyczna zdolność wprowadzania publiczności w nastrój nie wydaje mi się mniej godna podziwu. To podrywa ją gwałtownie do góry, domagając się silniejszych oklasków dla jedynych w swoim rodzaju eksperymentów, które tu demonstruje, to znów pozwala jej na krótką chwilę wytchnienia, by nie straciła oddechu. Tajemnicza mimika i żarty z kobiecą publicznością [*Damenwelt*], wybuchy ufności z jej strony i czysto ziemskie utarczki: wszystko to miesza się bez trudu i przechodzi jedno w drugie, aż do momentu, gdy widzowie są tak wyczerpani, że wydają się dojrzały do właściwego misterium.

Polega ono, krótko mówiąc, na tym: pan Hanussen siedzi na krześle na środku podium, na oczach ma zawiązaną czarną opaskę, która widocznie wywołać ma stan najwyższej koncentracji, i oznajmia niektórym osobom na sali, co przytrafiło się im w określonym miejscu i czasie. Należałoby jeszcze dodać, że jego informacje są podstawą niewielkich śmiesznych wyznań. Wymienione osoby bowiem w minionej przerwie wcisnęły mu do ręki karteczkę, która poza ich imieniem nie zawierała nic więcej, żadnych danych koniecznych do lokalizacji odnośnych wydarzeń. I pomimo tych minimalnych wskazówek jasnowidzący za swoją opaską pan Hanussen rozjaśnia pytającym szczegółowo ich przeszłość. Na ogół bez wyjątku potwierdzają oni prawdziwość poczynionych przez niego wyjawień i wydają się tyleż zdumieni, co szczęśliwi, że w ten zagadkowy sposób mogą raz jeszcze doświadczyć tego, co już wiedzieli. (A że mogą również otrzymać pożądane informacje odnośnie do przyszłości, dowodzi rzut oka na tygodniową kronikę Hanussena, w której odslania on bez ogródek publiczności i licznym prywatnym klientom nadchodzące wydarzenia).

Jak to zwykle bywa z darami jasnowidztwa, pęd publiczności, by je wykorzystać, jest niezaprzeczalny. Rzadko widywałem tak napiętą w zaciekawieniu publiczność. Stoi w długiej kolejce przed kabuzą, do której dostarcza się kartki, patrzy tak zmagnetyzowana w małą czarną opaskę, jakby to były zatrzaśnięte wrota do raj, nasłuchuje niesłyszalnej koncentracji Hanussena i podnosi rozkoszny tumult wraz z potwierdzaniem się kolejnych odpowiedzi. Duszne podniecenie, które niezbiec wskazuje, jak bardzo wraz z kryzysem wzrosło oczekiwanie na cud. Jakby kryzys można było przewyciężyć cudem! Ale ten skryty

¹ Najstarszy w Europie odcinek autostrady, znajdujący się w południowo-zachodnim Berlinie, uruchomiony w 1921 roku. Do kwietnia 1998 roku odbywały się tam wyścigi samochodowe (przyp. tłum.).

w półmroku zdaje się znacznie wygodniejszy niż planowa poprawa sytuacji, która byłaby jedynym prawowitym cudem.

(28.5.1932, „Dziennik Wieczorny”/1. „Dziennik Poranny”, s. 3)

Gorączka złota

Charlie Chaplin, który napisał *Gorączkę złotą*, przechodzi przez swój utwór jak przez przedstawienie ludzkości [*des Menschlichen*] zaczerpnięte z niemal wyschniętych źródeł. Tak ludzkość rozumiana jest w baśniach, w Głupim Jasiu i [wśród] innych baśniowych bohaterów, którzy nie są bohaterami. Tak należy, być może, rozumieć sentencję Laozi, że najbezsilniejsi poruszają światem.

Poszukiwacze złota, spośród których wyłania się Chaplin, mają wolę, odmawiają sobie złota i kobiet – to gburowate olbrzymy, jakie występują w książkach przygodowych. On [zaś] nie ma woli, w miejscu instynktu samozachowawczego, nie ma żądy władzy – to jego jedyna pustka, która jest tak naga jak śnieżne pola Alaski. Inni ludzie mają świadomość własnego *ja* i żyją w ludzkich stosunkach; jemu *ja* się gdzieś zapodziało, dlatego nie może żyć wspólnie [z innymi], a właśnie to nazywa się życiem. Jest dziurą, w którą wszystko wpada, która zamiast łączyć, rozbija na części składowe wszystko, z czym się zderzy.

Człowiek ten nieodzownie musi wydawać się tchórzliwy, słaby i komiczny, gdy tylko zostaje wtrącony między ludzi. Ogromnym poszukiwaczom złota może sprostać jeszcze mniej niż ciałom niewielkiego rozmiaru. Ponieważ nie posiada własnego *ja*, jak mógłby bronić go przed całym mnóstwem *ja* innych? Dygocze przed drzwiami, gdy zatrząskują się za nim, ponieważ i one są jakimś *ja*; wszystko, co samo się utrzymuje, martwe i żyjące rzeczy, wszystko ma w sobie nad nim moc, przed którą trzeba zdjąć melonik, zawsze więc melonik zdejmuje. Ludzie jedzą, jeść trzeba na końcu, ale tylko ten, kto dba o siebie, je prawdziwe jedzenie. Jemu wystarcza but, jego własny but, a że potem będzie mu go brakowało, uchodzi to jego uwadze, ponieważ nie dba o siebie [ten], kogo nie ma. Pewnego razu tańczy z dziewczyną, ale dopiero potem jego taneczne umiejętności się dokonują, gdy we śnie każe tańczyć przed dziewczyną widelcom.

Człowiek bez powierzchni, bez możliwości kontaktu ze światem. W patologii nazwa się to rozszczepieniem *ja*, schizofrenią. Dziurą. Ale z dziury promieniuje niescalone na zewnątrz czyste człowieczeństwo – zawsze niescalone, zawsze jedynie w rozbitych częściach, skroplonych w organizm – człowieczeństwo, które zazwyczaj dusi się pod powierzchnią, które nie może przeświecić przez skorupę świadomości *ja*. [Z Chaplina] wybucha wierność, stała gotowość do pomocy otacza blaskiem to pozbawione *ja* zjawisko. Dziewczyna, którą kocha Chaplin – czy można to nazwać miłością? – jest atakowana, a on, sam zawsze atakowany, tak słaby i tchórzliwy, chce, jak dżentelmen, chronić ją przed nagabywaniem. Śmiech, płacz i łzy, że powierzchnia jest popękana. Ponieważ jednak człowieczeństwo jest tu tak przedstawione, dlatego w porządku jest to, że wie dzie mu się jak w baśniach. Przed tym robaczkiem Chaplinem, który bez niczyjej pomocy, całkiem sam pełnie przez śnieżną

zamieć i miasteczko poszukiwaczy złota, ustępują podstawowe siły. Zawsze zawczasu pospiesza przypadek i wyrywa go niebezpieczeństwu, których [on sam] nie pojmuje. Sam niedźwiedź jest do niego nastawiony przyjaźnie, jak niedźwiedź z baśni. Jego bezsilność jest dynamitem, jego komizm wzbudza śmiech i rozbudza znacznie więcej, niż [tylko] wzruszenie, ponieważ dotyka kondycji naszego świata.

(1926)

Światła wielkiego miasta

Światła wielkiego miasta – ciąg najwspanialszej pantomimy. Chaplin udowadnia w nim na nowo, że rozumie język gestów jako sposób mówienia, który każde wymówione słowo czyni szkodnikiem. Więcej nawet: wynajduje gesty i mimiczne sytuacje, dzięki którym zachowanie, językowo trudne do opisanego, nagle staje się zrozumiałe dla dzieci i dorosłych wszystkich narodów.

W Berlinie Einstein podarował artyście swoją fotografię z podpisem: „Charliemu Chaplinowi, narodowemu ekonomowi”. Nie wiem, czy Charlie Chaplin zajmował się narodową ekonomią. Każdy jednak wie z jego filmów, że jest on przyjacielem słabszych, zagubionych i przemierza naszą społeczną dziczą z dobrym sercem i bystrym okiem. Próbuje się w niej utrzymać jak prawdziwy człowiek, a pojedyncze pantomimy nie przedstawiają nic innego niż jego spotkanie z niepoprawnym światem.

Chcę wybrać na chybił trafił niektóre sceny z nowego filmu, które udowodnią, do jakiego stopnia mimiczna twórczość języka Chaplina wyrasta z pojedynczych ludzkich podstaw. Na samym początku [Charlie] pokazuje się na właśnie odsłoniętym pomniku, poświęconym „Pokojowi i Dobrobytowi” narodów. Trzeba zobaczyć ten masywny pomnik i zagubionego w jego kamiennej masie małego wagałę, któremu do tego olbrzymi miecz jednej z trzech figur pokoju rozcina spodnie! Komiczniejsza trawestacja konwencjonalnej obłudy nie została chyba wymyślona, a gdy śmiech jest w stanie zabić, rozpętany przez ten epizod, porywa ze sobą całe dynastie pomników.

Nieporównywalnie pięknym zagęszczeniem, jakie udaje się jedynie największym humorystom wśród romantyków, jest również ekscentryczny milioner, który po pijanemu obejmuje Charliego jak swego przyjaciela, a w stanie trzeźwości wciąż na nowo się go wypiera. Kiedyż drastyczniej pokazano by, że ustanowiony przez zwykłe bogactwo rząd jest rządem samowoli! Nawiasem mówiąc, ta zamknięta mimiczna figura parodiuje zarazem prawo prohibicji, ponieważ [pokazuje, że] zawsze potrzebny jest najpierw alkohol, by z milionera uczynić człowieka.

To, że jest jeden, który jest człowiekiem i który nie uczyni z ziemskich dóbr fetysza, uczy dowcipna scena z niedopałkiem. Charlie stoi przed rolls-royce’em, którego podarował mu jego pijany protektor, i bardzo pragnie sobie zapalić. Pożądliwie śledzi wzrokiem mężczyznę, który z rozkoszą pociąga swoje cygaro. Mężczyzna wyrzuca później cygaro. Nie namyślając się, Charlie podąża za nim, wydziera nędzny niedopałek żebrakowi, który

był na miejscu nieco wcześniej, i kieruje się następnie, kurząc z rozkoszą, z powrotem do luksusowego samochodu. Niedopałek jako cel dla rolls-royce'a – tak świat powraca z powrotem do porządku. Następnie scena pogwizdywania, która ponadto pomaga wznieść film dźwiękowy na wyżyny chwały. Charlie jako gość milionera bierze udział w wesołym przyjęciu, na którym nieopatrznie polyka gwizdeczek. W tym samym momencie ma być wykonana pieśń, jak to zwykle bywa na *soirée*. Wszystkie kobiety i mężczyźni klaszczą entuzjastycznie, jedynie Charlie nieustannie gwizdże. Towarzystwo jest oburzone, a on sam niepokieszony, cóż jednak może uczynić z tym nieuchronnym wewnętrznym gwizdaniem? Jakże on, pośród gwizdania, przez pełne ubolewania wzruszenia ramionami, albo nawet przez podkreślaną owację, stara się wyrazić, że to właściwie nie on, ale gwizdeczek ponosi winę za zakłócenia: po prostu urzekający komizem.

Szereg epizodów, wyznaczających dysproporcję między wagabundą, który jest człowiekiem, a światem, który często jest nieludzki, mógłby jeszcze długo być kontynuowany. Wszystkie one bynajmniej nie mają tego samego ciężaru. Chaplin, wyszkolony na Dickensie opowiadacz, dobrze wie, że czasem dla odprężenia trzeba wprowadzić żart, i chętnie robi użytek z nieszkodliwych kłownad. Potem znów zanurza się w otchłani, z której dopiero co wytryskała komiczność, i odsłania ją. Najdłużej w głównej fabule filmu, która sama nie jest niczym więcej niż epizodem. Jej treścią jest jego miłość do niewidomej kwiaciarki. Tak długo, jak dziewczyna nic nie widzi, wydaje się jej takim, jakim jest: najwspanialszym ze wszystkich ludzi, milionerem pełnej krwi. I on też zachowuje się wobec niej w sposób tak niewymuszony, jakby jego laska miała kulę z kości słoniowej i jakby w ogóle jego tożsamość została już ujawniona. Dzień ustępuje znów przed nocą, gdy niewidoma, dzięki jego pomocy, zaczyna widzieć. Spostrzega go w jego nędznym ubraniu i jest bardziej ślepa, niż była wcześniej. Odwraca się od niego, podczas gdy on z mimiką, która należy do najbardziej wstrząsających dokonań jego sztuki, proszący, wierzący, zachęcający, zatrwożony, beznadziejnie o nią zabiega...

Odkrycie słabości w tym filmie wcale nie jest trudne. Cała akcja jest słabsza niż w *Gorące złoto* i z pewnością zawiera taki czy inny pusty, sentymentalny urywek. Muzyka, za którą odpowiada Chaplin, ma upodobanie do imitacji widzialnych zdarzeń. W końcu i tu, i tam żyje z kapitału i wydobywa efekt, jaki już wcześniej został wykorzystany – fakt, który zgadza się z rzekomą wypowiedzią Chaplina, że w swoich kolejnych filmach chciałby się poświęcić typowi wagabundy. Ale te prezentacje, które narzucają się najbardziej, w porównaniu z innymi, klasycznymi już dziełami wielkich artystów, w najmniejszym stopniu nie ograniczają jasności, sensu i komicznej mocy nowej pantomimy. Być może przewyższa ona nawet owe dzieła pod pewnym szczególnym względem: mianowicie jeszcze głębiej niż film *Cyrk* wdaje się we wszystkie trudności i utrapienia naszego ludzkiego społeczeństwa.

(1931)

Triumf Chaplina

Triumf Chaplina w Londynie, jego ojczystej metropolii, jest sam baśniowy jak Chaplinowski film. To triumf, który różni się od wszystkich innych. Już sama wiedza o tym, że triumf taki jest dziś możliwy, uszczęśliwia.

Wystarczy, że wielką sławę w świecie zdobyli artyści, mężowie stanu, wynalazcy, badacze, ale choć byli oni uznani przez wszystkich, to przecież nie wszyscy ich rozpoznawali. Imię Einsteina jest popularne jak żadne inne, ale jego teoria jest sekretnym dobrem niewielu. To właśnie dzieli Chaplina od pozostałych: że w każdym kraju na ziemi rozumieją go biedni i bogaci, duzi i mali. Paryskie dzieci nazywają go po prostu Charlot i wielokrotnie obserwowałem, jak w jakichś bulwarowych kinach pełne zachwytu wołają to piśszcrotliwe imię, gdy tylko Chaplin ukaże się na ekranie. Tak wołany jest jedynie dobry towarzysz zabaw, z którym można razem śmiać się i płakać. Gdy niedawno wyświetlił *Światła wielkiego miasta* w nowojorskim więzieniu państwowym, więźniowie mogli zapomnieć o swoich troskach, a wnioskując z doniesień prasowych, film ujął również najściślejszą czołówkę londyńskiego towarzystwa. Podczas seansu ponoć nawet Bernardowi Shaw osobiście płynęły łzy po policzkach. Pozostawiam na boku, co znaczy ten film dla zamkniętych w celi, nie pytam również o wzruszenie Shawa. Ważny jest [teraz] tylko jedyny w swoim rodzaju zasięg tej popularności. Przypomina ona popularność królów, w których obraz wierzy lud, a nawet jeszcze ją przewyższa. Ponieważ Chaplin podbił serca wielu narodów i dokonał cudu, królewskość już nie działa: przewyciężył konflikty klasowe przez swoją współczesność, a między partiami ustanowił pokój. Królowie nie są dziś z bożej łaski, lecz [ustanawiają ich] czynniki ludzkiej polityki. Chaplinowi jednak powiodło się, by utrzymać się po stronie polityki, i szczególny rodzaj jego sławy bierze się właśnie stąd, że ma wzniesioną rezydencję na tym ciężko osiągalnym miejscu, a jednak jest dostępny dla wszystkich ludzi.

Kim jest ten, który potrafi stać się dobrem wspólnym, bez wyniszczania się przy tym? Rozpoznać go można po insygniach: jego koroną jest zdarty kapelus, jego berłem laseczka. Wagabunda jest tym triumfotorem, golec, który swoją ojczyznę ma wszędzie i nigdzie. To, że brakuje mu tego wszystkiego, co posiadają inni, jest jedną z tajemnic jego siły. Wyznanie religijne, ojczyzna, bogactwo i przynależność klasowa wyznaczają różnice pomiędzy ludźmi i tylko wyrzutek, który nie ma w nich żadnego udziału, żyje niezależnie od każdego ograniczenia. Jak gdyby był ulicznym pyłem, tak może przenikać przez pory i szpary i osadzać się, gdzie tylko chce. A gdy jeszcze, jako figura Chaplina, dysponuje językiem, który nie wymaga słów, jego królestwo staje się bezkresne. Jest taka władza, która nakłada się na świat od góry i zbiera w sobie całą przemoc; Chaplin panuje nad światem od dołu, jako ten, który nic nie reprezentuje. Powstaje pytanie: co jeszcze pozostaje, gdy odpadną cechy, przez które ludzie zwykle dopiero zmieniają się w ludzi? Człowiek pozostaje u Chaplina całkowicie (albo jednak) człowiekiem, i tak jak on wszędzie jest do urzeczywistnienia: ma to swoje uzasadnienie. Tylko wtedy, gdy ustępują właściwości, które dla jednych się nadają, dla innych nie, człowiek może stać się widoczny – jako urzeczywistniona możliwość wszystkich ludzi. Być może taki jest właściwy powód triumfu Chaplina: pierwszy raz od

niepamiętnych czasów znów ujawniony zostaje przekonujący dowód, że ten człowiek nie jest abstrakcją, lecz żywo nas obchodzi. Jest to baśniowy parias, który dzięki Chaplinowi uzyskuje istnienie. Człowiek, który bez właściwej świadomości ja, bez instynktu samozachowawczego i bez żądz władzy niezdarnie człapie przez poprzestawiany świat; który jest kompletnie bezsilny i na każdym kroku płcze się w sieci myśliwego. Wciąż na nowo jednak rozświetla go to, co ludzi czyni ludźmi. Również filmowy Chaplin jest dobry i czuły, i ma szacunek dla każdego stworzenia. Uśmiecha się do dziecka, dziękuje uniesieniem melonika kurze [za to,] że podarowała mu jajko. Ruch za ruchem przypomina baśniowego bohatera, który silny swoją bezsilnością przebija się przez wrogi świat. W rzeczywistości jest jego królem, a baśń nie byłaby baśnią, gdyby na koniec prawda nie została wyjawiona w całej swojej świetności.

Właśnie ta promieniująca apoteoza, której odmawia sobie w filmie, przeżyła w Londynie prawdziwego Chaplina. Dawny ulicznik z Kennington wydaje w Carlton Hotel bankiet dla 200 osób. Wielcy mężowie stanu starają się o jego względy, flirtują z nim piękne kobiety, a jego frak leży na nim lepiej niż na jakimś lordzie. Inni uciekają w baśnię, by uniknąć codzienności; do niego baśń przychodzi [sama] i trzyma go za rękę. Wiem, że triumf ma swoją odwrotną stronę. Chaplin pojechał ze *Światłami wielkiego miasta* do Europy, jakby był menedżerem wielkiego stylu. Podziwianie go stało się stopniowo modą – miliony są bez wątpienia wyśmienitymi ramami dla [tak] małej postaci. Wszystko się ziściło – społeczne uwarunkowania nie ograniczają go jednak. Czy należy do bogaczy, bo posiada miliony? Jest najbogatszy pomimo milionów. Zamiast [jednak] zmienić się przez pieniądze, jak większość ludzi, zmienia raczej same pieniądze. Tracą one swój towarowy charakter, gdy tylko natrafiają na niego, i stają się hołdem, który jemu się należy. Ci, którzy czynią z pieniądza fetysz, mogą bądź co bądź wyprowadzić znaczenie Chaplina z jego dochodów. Dla niego samego pieniądze są raczej skarbem, którym dysponują wszyscy prawdziwi baśniowi królowie. Gdy jakiś finansowy magnat urządza przyjęcie, gazety donoszą o tym jak o jakimś towarzyskim wydarzeniu. Bankiet Chaplina natomiast wypada z szeregu tych wydarzeń. Ma blask, który otacza w końcu wyjawione *incognito*, a gospodarz nie wydaje się być lichszy od Haruna Al Raszyda. Po długich latach ukrywanej wędrówki znów wystąpił i przyjął zaproszonych. Oto jednak znaki jego żebraczej godności: laseczka i melonik – kucharze Carlton Hotel wycieli je we wszystkich słodkościach, by goście mogli rzeczywiście skonsu-mować to wyjątkowe wydarzenie.

Na końcu swojego filmu *Cyrk* Chaplin zostaje sam w szczerym polu, pośrodku okrągłego śladu po arenie cyrkowej. Patrzy na odjeżdżające wozy, a jego twarz jest stara jak nigdy dotąd, stara i stroskana. Tak smutno kończy się również nowy film. Kwaciarka jest przerażona tym, jak wygląda jej wybawca, więc ten oddala się. Czy w środku swego triumfu Chaplin został rozumiany [w tym], co wagabunda Chaplin doświadcza zawsze od nowa: że baśń nie trwa, świat jest światem, a ojczyzna nie jest ojczyzną? To [właśnie] zakładam. I mógłbym sobie wyobrazić, jak naraz w Londynie wybucha śmiechem, do którego tylko on jest zdolny. W owym śmiechu, który jak błyskawica stapia razem szaleństwo i szczęście.

(1931)

O filmie *Cyrk*

Uprzedzając: film *Cyrk* kompozycyjnie nie dorównuje *Gorączce złota*. Jego fabuła jest bardziej konwencjonalna, w krótkich fragmentach ucieka się do oczywistych motywów i ociera o komizm, który prowokuje jedynie do śmiechu. Znaczenie nadaje mu nie główna linia akcji, ale wiele pojedynczych rys, dla których film jest podłożem. Mozaika, na którą się składają, przedstawia ową niepowtarzalną figurę, z którą łączy się imię Chaplina. W *Cyrku* posiada ona pewną jasność, nie mniejszą niż w *Gorączce złota*, i jeśli wzbudza śmiech, to jednocześnie również wzrusza.

Tajemnica tej figury wychodzi na jaw najdoskonalej w scenie z gabinetem luster. Chaplin chowa się przed policjantem w wesołym miasteczku, w gabinecie, który stukrotnie go pomnaża. Nie wie już, czy jest tym, który stoi przed lustrem, czy też jedną z wielu postaci z lustrzanych kulis. Nie wie tego również policjant, który szczęśliwie go dogania. Obaj są małpowani przez nieustannie zmieniające się obrazy, wydaje się, że rozerwany na bezładnie wirujące kawałeczki świat oszalał. Policjant doświadcza go takim jedynie w gabinecie krzywych zwierciadeł, Chaplin zaś żyje w lustrzanym gabinecie świata.

Świat jest dla niego kuglarską grą ludzi, zwierząt i rzeczy, w której najwyżej przez przypadek udaje mu się uchwycić wyraźne kontury. Ponieważ nie może rozemnieć się w zjawiskach i ich celach, boi się ich wszystkich i próbuje uczynić je bardziej sprzyjającymi, uciekając się do niewielkich podstępów. Być może psiak jest groźniejszy od lwa – nigdy nie ma pewności. To tylko jest pewne, że cyrkowy koń o ruchliwych uszach należy do śmiertelnych wrogów. Najgorszym przeciwnikiem jest oczywiście sam dyrektor cyrku, gburowaty szef, który częstuje Chaplina wyszukаныmi intrygami. Pojawia się wprawdzie również przyjazne stworzenie, dziewczyna, ona jednak nie jest dla niego. Baśniowy świat, w którym mieszają się przedmioty i istoty żywe, szczelnie go osacza.

Brak powiązań, z jakim go przemierza, ujawnia się szczególnie wyraźnie w scenach kłownady. Chaplin bawi tłum tylko tak długo, jak długo wcale nie chce działać komicznie, ale jest po prostu Chaplinem, który ucieka przed jakąś zjawą lub nie rozumie najzwyklejszych rzeczy. Drastyczniej i dokładniej niż przez nieświadomy efekt komiczny – jako motyw nie jest on nowy – jego obcość i nieporadność objawia się w pewnych cechach, które byłyby niemal nieładne, gdyby wystąpiły u jakiegoś innego człowieka: szantażuje, po tym jak dyrektor cyrku wysokim wynagrodzeniem uświadamia mu jego cyrkową wartość. Leżące na ziemi człowieka, który został znokautowany, używa jako stołka, by móc spojrzeć przez dziurkę w namiocie. Wobec lwa, który z kaprysu jedynie zostawia go w spokoju, zachowuje się z chępliwą megalomanią. Ale właśnie te pretensje zdradzają niedwuznacznie jego brak pewności siebie. Jedynie nadzwyczaj wrażliwy człowiek, który nie wie, jak poruszać się w świecie, potrzebuje tego rodzaju rozpędu, by się w nim utrzymać. Rozbieg ten zaś załamuje się i czyni go śmiesznym.

Za maską obronną ukrywa się prawdziwa postać, która ukazuje się ciągle w krótkich mgnieniach oka. Ten Chaplin jest dobry i czuły i szanuje każde stworzenie – gdy uśmiecha się do dziecka czy też gdy przez uniesienie melonika dziękuje kurze za to, że obdarzyła

go jajkiem. Grzeczność pochodzi wprost z jego serca. Nadaje mu przy tym istotnego rysu figur baśniowych: naiwności. Może konać ze śmiechu z głupich żartów kłownów, których wyczyny usypiają publiczność. Jest to jeszcze jedno osobliwe zachowanie, które pokazuje więcej niż jakiegokolwiek inne z jego ostatecznej ludzkiej zasady, z której wypada: że z radości może niemal dostać bzika. Tak było w *Gorączce złota* i wcześniej, tak dzieje się również i tutaj. Z założonej z góry pewności, że ukochana dziewczyna odwzajemnia jego uczucia, walczy o siebie jak szalony, oczy iskrzą, Chaplin rozpryskuje się na kawałeczki. Jest tak, jakby świat ocknął się z lustrzanego szaleństwa, a on mógł być takim, jakim jest.

Ponieważ nie może być sobą i jest nierozumiany przez otoczenie, wzbudza śmiech. Taki śmiech, który niesie z sobą płacz. Ponieważ humor Chaplina nie kompromituje poważnie zachowującego się świata, by pozostawić go w końcu nietkniętym, Chaplin odsłania go raczej jako jakiś wielki żart, pokazuje w nim to, co mogłoby go ruszyć z posad. Czyż nie zmieniłyby się, gdyby każde ze stworzeń pozdrowiało się tak uprzejmie? Mógłby być inny, a jednak trwa dalej w byciu takim, jakim jest – widok ten powoduje, że mieszają się łyzy dwójakiego pochodzenia. Źródłem jest zła proporcja między przemocą świata i napotykaną ją słabością.

Można powiedzieć, że komizm nie kończy się zawsze w rozstrzygającym punkcie. Jest śmiesznie, gdy Chaplin przez niezręczność otwiera czarodziejską skrzynię, z której nie w porę ucieka ptaństwo, dla niego nie jest to jednak znaczące. Być może nie byłoby również potrzebne, by przy przechodzeniu po linie dokuczały mu małpy i by pokazywał się bez spodni. W takich miejscach komizm drugiej kategorii wypiera ten głębszy. Podobnie przyćmiony zostaje w partiach, w których miłość i zazdrość panują jako główne motywy; tak jak i w scenach tańca na linie. Widać tu pewne pokrewieństwo z Bajazzo, którego Chaplin zazwyczaj unikał i które nie jest jego zamiarem. Spośród kulminacyjnych momentów problematyczny jest przede wszystkim niewielki występ, w którym Chaplin z powodu sercowych kłopotów odmawia pracy jako kłown. W związku z tym dobrze byłoby jeszcze napomknąć, że film ten nie jest tak wspaniały i przekonujący jak *Gorączka złota*. Rywale są bardziej nieuchwytni – brutalny dyrektor cyrku jest karykaturą, a dziewczyna dziewczyną, więc jest kochana. Chaplin nie musiałby uciekać się do pomocy takich skrótów.

Na koniec cyrk odjeżdża. Chaplin z melonikiem i laską pozostaje sam, w szczerym polu, pośrodku okrągłego śladu po arenie cyrkowej. Spogląda za odjeżdżającymi wozami, a jego twarz jest tak stara, jak nigdy dotąd, stara i stroskana. Czy lustra kiedykolwiek się rozbiją? Czy zjawa kiedykolwiek zniknie? Wówczas powstanie i aż podskoczy, by komicznie spojrzeć na człowieczka od tyłu.

Chaplin jako pielgrzym

Wreszcie i u nas pokazany starszy film *Pielgrzym* stoi w przejściu od groteski do większych dzieł. Już sam komizm sytuacyjny ustępuje w nim donioślejszym motywom, którymi charakteryzują się późniejsze filmy. Wprawdzie pozostaje jeszcze niejasna równoczesność

komicznych typów i niejeden drastyczny efekt, który pochodzi z samej witalności, jednak właściwa figura Chaplina jako bezdomnego wagabundy przyjmuje się niemal zupełnie.

Rozpoczyna swoją bajkową podróż starym kaczym chodem w surducie pielgrzyma. Chaplin jako pielgrzym – sprzeczność we własnej osobie. Człowiek bez laseczki i wiszących spodni... Jednak nic innego mu nie pozostało, jako zbiegający więzień nie miał wyboru w garniturach. Przez ów przypadek, który jest mu wierny, jak żebrakowi jego własny pies, wchodzi w drogę pobożnej koterii wiernych, która bierze go za właśnie oczekiwanego duchownego. Charlie musi złożyć ręce i zachowywać się godnie. Następują sceny, w których jest już o włos od odkrycia bezbożnego oszustwa. Jakże głęboka jest posługa dla sekciarskich duszyczek! Zamiast zostać napiętnowana jako obłuda, jest imitowana przez małego wagabundę i w ten sposób zostaje zakwestionowana.

Szowinistom powodzi się jak szczęśliwym wiernym. Na zakończenie, które zbudowane jest z niezrównanym duchem, szeryf przewozi przejrzanego tymczasem Chaplina z powrotem do więzienia. Wędrują drogą, która ciągnie się wzdłuż granic krajów: tu USA, tam Meksyk. Szeryf w swojej niezgłębionej dobroci daje Chaplinowi kopniaka, który przerzuca go w wolność Meksyku. Stopniowo Chaplin odgaduje dobre zamiary urzędnika sądowego i raduje się z nowo zdobytego bezpieczeństwa. Niemal podskakuje jak koziołek wokół meksykańskich pól, gdy wylaniają się bandyci w narodowych strojach i zaczynają strzelać. W końcu oddala się z jedną nogą w USA, a drugą w Meksyku. Religia jest domem w równie niewielkim stopniu jak jakakolwiek ojczyzna.

Również ludzie nie zapewniają prawdziwego domowego ogniska. Jeden wygląda jak pozeracz dzieci, inny jak gnom z długą skłębioną brodą. Trzeba się ich obawiać i przechytrzać ich jak rzeczy. Chaplin i w tym filmie nie wyklucza przedmiotów z mnogości nieprzyjaznych istot; organiczna i nieorganiczna natura to dla niego jedno. Do jego głównych przeciwników należy drewniany wałek do ciasta. Stopniowo domyśla się, że wałek ma w zwyczaju wałkować z pewnej naturalnej mu skłonności, hamuje więc jego pobudliwy ruch butelką mleka, a następnie igra z nim, jakby był jakimś pokonanym przeciwnikiem, z którego strony grozi niebagatelne niebezpieczeństwo. Jego arogancja zostaje naturalnie ukarana i wałek znów spada mu na głowę. Z całego ożywionego i nieożywionego towarzysztwa jedynie dziewczyna jest mu przychylna. On jednak nie mógłby być Chaplinem, gdyby wdawał się bliżej w słodkie widziadła.

Jak zawsze rozwija się mimicznie w jedynym monologu. Aż nadto zrozumiałe staje się, że trwał przy niemych filmie, ponieważ mógł całkowicie zakłąć akcję w optycznej przestrzeni. To, że nigdzie nie wykracza ona poza widzialność, osiągnięte zostaje przez błyskawiczne następstwo małych jednostek akcji. Tak jak szalona, wirująca na wszystkie strony szpada legendarnego szermierza odparowuje gwałtowną ulewę, tak i ona nie pozostawia żadnej wolnej przerwy, przez którą mogłyby się wdrzeć nieprzestrzenne wydarzenia. Czasem przybiera cechy świetnych numerów solowych. Sam w sobie niesmaczny kłowni żart z kapeluszem jest na przykład zapowiedzią potrawy z buta z *Gorączki złota*. Chaplin myli kapelusz, który ześlizgnął się na talerz, z puddingiem, dodaje do niego bitej śmietany, radośnie przyrządza, a następnie próbuje pokroić. Pantomimicznym majstersztykiem jest jednak bezspornie przemówienie przed wiernymi. O Dawidzie i Goliacie: tak mały jest Dawid;

tak wielki jest Goliat; tak wirowała proca; tak nędznie zły olbrzym pada na ziemię. Każde dalsze słowo byłoby zbyt bezużyteczne. Przez swoją gestykulację Chaplin zachowuje się jak mówca tryumfujący przed światowym audytorium. Ten bezreligijny i bezpaństwowy chłopak najzwyczajniej nie ma żadnego rozeznania w życiu. Dlatego w rzeczywistości ma ojczyznę, a każdy, kto go widzi, wierzy, że jej dosięgnie.

Tłum. Karolina Charewicz-Jakubowska

Źródła:

S. Kracauer, *Straßen in Berlin und anderswo*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987.

S. Kracauer, *Werke*, Band 5: *Essays, Feuilletons, Rezensionen*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2011.

Redakcja składa podziękowania Wydawnictwu Suhrkamp za możliwość publikacji tekstów Kracauera.

