

Aleksandar S. Janković¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd
Nikola Božilović²
Filozofski fakultet, Niš

791.63:929 Чарлин Ч.
791.4
791.221./228
COBISS.SR-ID 120073993

FILMSKA KOMEDIJA I DRUŠTVENA KRITIKA: ČAPLIN

Apstrakt

Uz ime velikana filmske umetnosti Čarlija Čaplina vežu se mnoge sintagme: „planetarna ikona”, „kralj komedije”, „genije smeha”. Čaplin je umetnički fenomen jer je kompletan stvaralac: scenarista, režiser, producent, tumač glavnih uloga, kompozitor. Humanizam ispoljen u saosećanju sa slabima, obespravljenima i poniženima lajtmotiv je svih Čaplinovih filmova, što njegovu umetnost čini privlačnom za milionsku publiku širom sveta. Poznato je da je velikan komedije smatrao prioriternim poznavanje ljudske prirode i da je bio opsednut psihologijom ličnosti. On se, na osoben i samo njemu svojstven način, takođe bavio socijalnom kritikom, ali je taj aspekt njegovog stvaralaštva bio manje teorijski osvetljen. U njegovom slučaju reč je o neprištajanju pojedinca na društvene norme i pravila koja sputavaju čovekovu slobodu. Ovaj rad posvećen je Čaplinovoj kritici društva koja je bila prisutna u njegovim komedijama, od nemih burleski do celovečernih igranih filmova. Satira, ironija, groteska, aluzija i sarkazam su ubojito „oružje” kojim je on raskrinkavao vlast i društvenu elitu kapitalizma.

Ključne reči

Čarli Čaplin, filmska komedija, društvena kritika, satira, ironija

Uvod

Smehom se mogu izraziti različita ljudska raspoloženja, od srećnih i veselih do setnih i tužnih. Humor može takođe biti sredstvo kojim se odgovara na razne društvene nepravde. Komedija u sferi umetnosti, a naročito ona na filmu, kadra

1 bonvivan@gmail.com

2 bonicult@gmail.com

je kritikovati društvo estetski ubojitim sredstvima, u koja spadaju satira, ironija, aluzija, metafora, sarkazam, hiperbola, farsa, groteska i cinizam. U filmovima velikana komedije Čarlija Čaplina (Charlie Chaplin), često su izlagane kritici i podsmehu društvene institucije, među kojima su policija i crkva (Bazen 1967/I: 63–68). Čaplin je bio veliki majstor gega i pantomime, ali mu nisu nedostajala verbalna sredstva i jezičke dosetke. Njima je kao mačem sekao nepravde kojima su od strane vlasti bili izloženi mali ili obični ljudi. U liku skitnice Šarla, on nije štedeo ni ljude iz samog vrha vlasti, a posebno žestoko obračunavao se sa totalitarnim režimima i diktatorima Hitlerovog (Adolf Hitler) kova. Sve to na njemu prepoznatljiv – smehotresni način.

Filmska komedija od burleske do društvene satire

Filmska komedija, kao osobena vrsta filmske umetnosti, datira od samog nastanka filma. Ona ima svoje razvojne faze, počevši od doba nemog filma, poznatom po mnoštvu lakrdija i burleski, do najnovijeg vremena u kome se prevashodno verbalnim putem na sofisticiran način prenose poruke komičnog karaktera. One se prezentuju kao društvena ili politička satira, a koriste se aluzijom, ironijom, sarkazmom, cinizmom i drugim stilskim figurama koje su kritički usmerene ka nekim delikatnim, ili za ono vreme neprihvatljivim, društvenim pojavama. Istoričari prvom filmskom komedijom smatraju Limijerovog (Louis Lumière) *Polivenog polivača* (*L'Arroseur arrosé*, 1895) (Petrić 1962: 179; Robinson 1975: 7; Moan 2006: 193). Prvi autori filmova, poput ovog, nisu imali izraženih umetničkih pretenzija koje se s pravom pripisuju Žoržu Melijesu (Georges Méliès) pr(a)vom umetniku igranog filma.

Od 1913. do 1935. proizvedeno je na stotine dugometražnih filmova, čime je stvoren novi filmski žanr – *slepstik komedija*. Ova vrsta filmskog izraza bila je pod uticajem cirkusa, vodvilja, burleske, pantomime, komičnog stripa. U Mak Senetovim (Mack Sennett) kiston komedijama (*Keystone*) logika priče i likova bila je podređena čisto vizuelnom humoru. Senetovi filmovi su, između ostalog, predstavljali satiru onovremene Amerike koja je obožavala mašine. U njima je često bio razvijan improvizovan geg sa ljutitim policajcima ili lepim kupačicama. Osnovni cilj je bio nasmejati, ali isto tako narugati se određenim pojavama i ljudskim navikama ili izložiti podsmehu i preziru društvo i njegove institucije – policiju i crkvu, uključujući raznorazne fabrikante, državne činovnike, trgovce, majstore, špekulante i oficire. Čarli Čaplin bio je jedna od popularnijih Senetovih zvezda, uz još neke slavne komičare toga vremena. Duh neme burleske odlično je dočarao Vladimir Petrić sledećim rečima:

To je naivnost sa kojom su zamišljani i na kojoj su zasnovani gegovi i situacije nemih filmskih šala. Ta naivnost opravdava sve nelogičnosti postupaka nemih komičara i osmišljava apsurdni svet u kome se kreću. Već i svojim, najčešće infantilnim izgledom nemi klovnovi razlikuju se od 'normalnih' ljudi, te im je dozvoljeno da čine sulude stvari, da postupaju mimo ustaljenih normi društvenog ophođenja. (Petrić 1970: 69)

Iako je uspostavljen žanr koji će dvadesetih godina minulog veka postati široko obožavan i biti od vitalne važnosti za istoriju američkog fima, ipak je Senetova koncepcija komedije bila prikladna samo u uslovima nemog ekrana. Onda kada je tišina prestala da bude suštinska komponenta filmskog iskustva, žanr koji je Senet afirmisao nestao je s filmskog platna (Kuk 2005: 278). Ovo je razumljivo kada se zna da se kinematografija razvijala i pretvarala u veliki biznis, zbog čega je Holivud postajao sve više primamljiv za finansijere i bankare.

Osim socijalnih i ekonomskih poteškoća, filmski komičari nisu uspevali da odole nekim tehničkim i estetskim promenama. Neki su bili dezorijentisani samom pojavom zvuka zato što svoje pantomimske postupke i vizuelne bravure nisu uspevali da prilagode novim zahtevima tehnologije i estetike (up. Robinson 1975: 62). Pronalazak i proizvodnja zvučnih filmova označili su početak nove faze u istoriji kinematografije, koja je zahtevala ljude drugačijeg estetskog senzibiliteta u svim žanrovima filmske umetnosti, uključujući i filmsku komediju. Čarli Čaplin je kao režiser i glumac bio jedan od retkih umetnika koji je uspeo da drži korak s vremenom.

Čaplin je od samog početka bio protivnik govornog filma iako nije imao ništa protiv zvukova i šumova. I danas se navodi njegova duhovita opaska o zvučnom filmu: „Mnogi odlaze u bioskope da spavaju i zato ne žele da ih uznemiravamo govorom”³. Mišljenje je promenio kada je shvatio da se vizuelna komika ne kosi sa verbalnom. Genijalni Čaplin znao je da je vizuelnost osnovno izražajno sredstvo sedme umetnosti i zato ga nije napuštao ni onda kada je odlučio da u svojim celovečernjim filmovima progovori. Na taj način je njegova kritika društva postala eksplicitnija i znatno više ubojita. On je, kao i njegov dostojan naslednik Žak Tati (Jacques Tati), uvek želeo da gledaocima nešto saopšti, znajući da komični efekti nemaju za cilj jedino da zasmiju, već da kroz smeh izraze i neku ideju, stav i kritiku povodom određenih pojava u društvu.

3 Protivnici uvođenja zvuka u film smatrali su da je nemi film, zahvaljujući gestovnoj komunikaciji, bio univerzalno razumljiv i da se uvođenjem zvučnog fima ukida mogućnost internacionalne komunikacije. Na taj način, navodno, film postaje umetnost sa kojom mogu da opšte samo neke društvene zajednice, dok su svi ostali autsajderi (Daub 2009: 451).

Senetove komedije, kao i kasnije preuzet obrazac od strane Čaplina, baziraju se na jednoj od površnijih definicija žanra poput „ismevanja ljudskih nedostataka“. Paradigmatični predstavnici su autori tzv. SNL miljea, od kojih je Ben Stiler (Ben Stiller) prošao zanimljivu tranziciju od čaplinovskog manirizma, preko anarhije braće Marks, do kitonovske zen smirenosti. Adam Sandler (Adam Sandler) najdirektnije i najprimitivnije preuzima manir ismevanja karakterâ prema fizičkim predispozicijama, dok Vil Ferel (Will Farrell) svoju fizičku komediju bazira na apsurdu pre svega Gručo Marksa (Groucho Marx). Raniji Čaplinovi filmovi snimljeni su uglavnom na jednoj filmskoj rolni, a narativ se bazira na poteri u kojoj su negativci uglavnom trbušasti, trapavi, brkati policajci ili nasilnici. Povod potere je uglavnom flert sa lepuškastom namigušom, što predstavlja antropološku paradigmu kada je u pitanju smeh i percepcija smeha kod najšire publike. Udeo Čaplina koji je sentiment vodvilja (kome je i sam pripadao od najranijeg detinjstva) XVIII i XIX veka preneo u novu tehnološku epohu je nemerljiv i jedino se može meriti sa Grifitom (David W. Griffith). Čaplin počiva na vodvilju, jer je i sam bio deo vodvilja kao porodičnog biznisa koji mu je doneo samo traumu i epizodu života u sirotištu. Zbog toga je i *Mališan* (*The Kid*, 1921) emotivna katarza i početak nove faze u njegovom stvaralaštvu.

Veličina Čaplina ogleda se u tome što je i na širem planu kulture doprinio „pomirenju“ visoke i popularne umetnosti. Zbog toga mu priznanje odaje i Arnold Hauzer (Arnold Hauser), teoretičar strogih i visokozahtevnih estetskih nazora:

Chaplinova umjetnost imala je korijene u popularnom varijeteu i cirkusu, ali se krug prijatelja njegove umjetnosti sastojao od svih slojeva publike, i svoju je slavu stekao zahvaljujući prije svega priznanju što mu je odala inteligencija koja je stvorila legendu o njegovoj genijalnosti. (Hauser 1986/2: 117)

Zahvaljujući tome on ostaje pomiriteljska paradigma svih antinomija koje se sreću u umetničkom stvaralaštvu, a posebno u filmskoj komediji. Osim Čaplina, velikim ekranima prodefilovala je elita sjajnih američkih komičara, među kojima su: Keri Grant (Cary Grant), Džek Lemon (Jack Lemmon), Vudi Alen (Woody Allen), Robin Vilijams (Robin Williams), Džim Keri (Jim Carrey), Bili Kristal (Billy Crystal), Edi Marfi (Eddie Murphy). Svi oni se mogu uvrstiti u velikane smeha na filmu, ali za prave filmofile jedno pitanje ostaje da lebdi u vazduhu: Zašto kažete komedija, a mislite na Čaplina?

Šarlo ili društvene aspiracije malog skitnice

Uobličavajući lik i kostim malog skitnice, tužnog omalenog klovnova u prevelikim cipelama, pantalonama sa ispalim kolenima i premalnim sakoom, štapom, šeširom i karakterističnim brkovima, Čarli Čaplin nije ni slutio da će ga upravo lik Šarla proslaviti u svetskim razmerama i učiniti da on postane „neka vrsta univerzalnog kinematografskog simbola zajedničkog za celo čovečanstvo” (Kuk 2005: 279). Jedan od najupečatljivijih komičara epohe nemog filma u Americi insistirao je na isticanju glume u prvi plan, na uprošćavanju radnje u cilju bolje komunikacije sa širokom publikom i na sistematskoj upotrebi simbola. Čitav mehanizam *komičnog* kod njega bio je zasnovan na kontrastu između bogatog i siromašnog, naivnog i promućurnog, zbuđenog i staloženog, srećnog i nesrećnog.

Čaplinova simpatija je uvek na strani obespravljenih i to čini njegovu umetnost narodnom, voljenom, privlačnom za mnoge milione ljudi. Saosećanje sa nesrećnima, iako ponekad i ironično – lajtmotiv je svih Čaplinovih filmova. (Rjazanov 2009: 91)

Čaplin je vešto prikazivao emocije zahvaljujući sugestivnoj mimici i gestikulaciji, korišćenju simbola i aluzija, ali i izuzetnim akrobatskim sposobnostima. Njegovi rani filmovi kakvi su bili *Mališan* i *Potera za zlatom* (*The Gold Rush*, 1925) predstavljali su kombinaciju komičnih i tragičnih elemenata, preterane osećajnosti, patosa i implicitne društvene kritike (Daleore 2008: 46). Slavni komičar je i sam govorio o paradoksu po kome tragedija stimuliše duh podsmeha u kreiranju komedije. Naime, smeh postaje akt odbrane – moramo da se smejemo sopstvenoj bespomoćnosti pred silama prirode, jer bismo u suprotnom poludeli (Chaplin 1964: 303–304).

Kada se zna da filmski kadar nosi u sebi simbolički naboj koji udesetostručuje afektivnu i značenjsku moć slike (Moren 1967: 131), onda postaje jasnije odakle izvire magija privlačnosti Čaplinovih filmova. Reč je o čoveku koji je izgradio originalan i prepoznatljiv sistem simboličkog izražavanja. Čaplinov humor građen je na višeznačnoj simbolici satkanoj na simbolizmu slike kao osnovnom izražajnom sredstvu na koji se nadovezuje simbolizam reči, muzike i šumova. Ovi elementi udruženi sa autorovim nepresušnim talentom za pantomimu i društvenu satiru obezbeđuju njegovim delima neprolaznu vrednost i daju im vizu za komunikaciju sa publikom u budućnosti. U ovom slučaju nije reč o svakidašnjoj, rutinskoj upotrebi simbola na koju se odnose postojeća pravila formalne estetike i uobičajeni kriterijumi filmske dramaturgije. Taj, kako ga je u jednom eseju iz 1958. nazvao Andre Bazin (André Bazin), „neverovatni

crnobeli insekat čija slika već trideset godina opseđa čovečanstvo” uspeva da i najbanalniju šalu i vic podigne do najvećih visina ljudske duhovitosti (Bazen 1967/I: 59). Sve ovo postignuto je zahvaljujući znalčkoj upotrebi umetničkih simbola koji imaju moć da običnu dosetku uzdignu do filozofskog stava ili etičkog principa. Simbolika u delima ovoga genija i najpopularnije zvezde u istoriji američkog fima predstavlja neku vrstu obrasca za korišćenje simbola u umetničke svrhe.

Najpre vizuelnom ekspresijom, a potom i verbalnim sredstvima, Čaplin je uspeo da izloži podsmehu ljudske običaje, navike i ponašanja, kao i društvene institucije, a da pri tom nikoga lično do kraja ne raskrinka. Njegova kritika delovala je više kao opomena, a manje kao kazna jer se retko odnosila, kao u *Velikom diktatoru* (*The Great Dictator*, 1940), na konkretne ljude, već prevashodno na tipove ličnosti, karaktere, predmete i fenomene. Na samo njemu svojstven način večiti Šarlo (Charlot) uspevao je da probudi ljudsku pažnju i radoznalost zahvaljujući aluziji kao osobenom sredstvu komike. Taj vispreni umetnik imao je urođeni dar za asocijacije, jer je u gotovo svakom predmetu ili pojavi prepoznavao nešto drugo.

Čaplin je uspeo da u svojim filmovima, idejno osmišljenim i lucidno izvedenim gegom izloži kritici društvo industrijskog kapitalizma i sve poroke koje ono nosi. To mu je pošlo za rukom pre svega zbog znalčkog korišćenja ogromne skale simbola. U štedljivosti na rečima i galantnosti na simbolima bio mu je važan svaki kadar, svaka sekvenca filma na koju se proteže njegov kreativni nadzor. Za primer nam može poslužiti, piše Jan Mukaržovski (Jan Mukarovsky), Čaplinov socijalni paradoks – prosjak s društvenim aspiracijama! Paradoks se ogleda u tome što društveni gestovi imaju kao osećajni prizvuk integracije osećanje sopstvene sigurnosti i uzvišenosti, dok se ekspresivni gestovi Čaplina-prosjaka okupljaju oko osećajnog kompleksa manje vrednosti (Mukaržovski 1983: 306).

Čaplin je kao umetnik bio svestran. U kolektivnom, kooperativnom aparatu kakav je film *On je uvek bio „sam svoj majstor”* – pisao je scenarija za svoje filmove, režirao, glumio, komponovao muziku. Bio je apsolutni perfekcionista: „vrstan dramaturg”, „daroviti muzičar, kompozitor i pevač”, „izvanredan igrač”, „apsolutni (totalni) glumac”. S obzirom na to da je njegova estetika komike i poetika bogata univerzalnim značenjima, ima osnova reći da je Čaplin danas „planetarna filmska ikona” (Lazić 2009: 8–10). Filozofsko-humanističke poruke Čaplinovih filmova bile su upućene čitavom čovečanstvu. One su uistinu transcendirale vreme u kojem su nastale. Put do univerzalnosti, pa time i svestremenosti obezbeđivale su odlike poput iskrenosti i jednostavnosti koje su bile utkane u sveukupnu kreativnost Čaplina kao autora.

Bazen posebno ističe subjektivnu slobodu Čaplinovog odnosa s filmom, smatrajući ga „simbolom stvaralačke slobode u najmanje slobodnoj od umetnosti” i nazivajući ga Umetnikom u punom smislu reči, čovekom koji sa Umetnošću stoji „na ravnoj nozi“ (Bazen 1967/III: 83–84). Zahvaljujući isključivo svojoj genijalnosti, Čaplin je od lika skitnice Šarla stvorio mitsku figuru, a i on sam, kao veliki mag filmske umetnosti, izgradio je sopstveni mit. Mitska nit prožeta kroz lik i delo ovog velikana filmske komedije nadahnula je i mnoge avangardne umetnike van sfere filma (dadaiste, nadrealiste, ekspresioniste). Čaplin je svojim stvaralaštvom uspeo da ujedini svet, po čemu zaslužuje da bude proglašen mitskom figurom u svetu umetnosti (up. Jović 2018). Država je sve više počela da kontroliše i zadire u slobodu pojedinca, a protiv nje je, po definiciji, mali čovek koji postoji u svakom od nas. To koristi Čaplin koji uništavanje ljudske subjektivnosti dočarava kroz lik tog malog čoveka (Stein Haven 2016: 48). Rečju, Šarlo je personifikacija subverzivne sile koja se stavlja na stranu poniženih i potlačenih.

Čaplin nikada nije skrivao svoju opsednutost psihologijom ličnosti. Pokušavajući da razume unutrašnju suštinu čoveka; on je posmatrao ljude, studirao njihove gestove, oponašao ih i karikirao dovodeći ljudsko ponašanje do apsurdna. Nije tajna da se Čaplin u svojim filmovima samo na njemu svojstven način bavio analizom ljudskih karaktera, ali je evidentno da je on manje javno govorio o svom društvenom i političkom angažmanu. Međutim, kada se njegovo delo stavi pod sociološku lupu, videće se da se on prema društvu (posebno američkom) odnosio na neskriveno kritički i, nadasve, duhovit način. Sve to daje nam za pravo da tu neponovljivu vrstu humora nazovemo – *čaplinški humor*.

Čaplin kao društveni kritičar

Čaplin je još u svojim ranim filmovima, osim prezentovanja izuzetnih pantomimičarskih veština, ispoljio talenat za društvenu satiru. Zbog oštrih kritika na račun politike SAD i ismevanja mnogih američkih političara, neki njegovi celovečernji filmovi bili su proglašavani „crvenom propagandom” i od strane vlasti nisu bili prihvaćeni sa odobravanjem. Originalnim umetničkim rukopisom izvrgavao je ruglu provincijalno i puritansko društvo Amerike i podsmevao se malograđanskim manirima, običajima, konvencijama i religijskim obredima. Na primer, Šarlovu slobodu u odnosu na društvo Bazen vidi u njegovoj potpunoj ravnodušnosti prema kategorijama svetog. Neki filmovi, poput *Hodočasnika* (*The Pilgrim*, 1923), predstavljaju najviši domet antiklerikalizma puritanskog društva Sjedinjenih Država. U tom filmu, skrivajući se od policije, smešni zavtorski begunac se u ukradenoj odeći, tokom propovedi u crkvi poput glumca

u mjuzikholu, klanja vernicima, dok „njegovu igru jedino prihvata i pljeska mu prljavo, slinavo derište koje se za vreme čitave službe, uprkos majčinim prekorima, češkalo po glavi i gledalo kako lete muve” (Bazen 1967/I: 67).

On je takođe sarkastičan prema društvu lažne elegancije, prepunom konvencija koje su neka vrsta stalne službe njemu samom. To se pre svega odnosi na ponašanje za stolom u društvu, kojom prilikom Šarlo (na veliko zaprepašćenje ugledne gospode i dokonih dama) redovno umače lakat u tanjir, prosipa supu po pantalonama, pada preko rođendanske torte, briše usta stolnjakom. Njegovi stalni sukobi sa policajcima, bogatim i moćnim tajkunima, sveštenicima, oficirima i drugim predstavnicima vlasti odraz su neskrivene antipatije prema režimu koji ih opunomoćuje. U pravu je Anri Lefevr (Henri Lefebvre) kada kaže da klovn Šarlo ne nagoni na smeh isključivo svojim grimasama. Tajna njegove moći ne nalazi se u njegovom telu, nego u odnosu tog tela s nečim drugim: u socijalnom odnosu s materijalnim svetom i socijalnim svetom (Lefebvre 1959: 127).

Nemi filmovi bili su kao stvoreni za prezentaciju filmskog izraza u kome je Čaplin bio umetnički prepoznatljiv. Šarlova tehnika gega omogućila mu je da svoje filozofske i etičke principe, kao i odnos prema društvu, iskaže ne izgovorivši nijednu reč. Čuven je njegov udarac nogom koji on isključivo izvodi unatrag, ne gledajući partnera u lice. Bazen vidi taj udarac kao „odraz životnog stava”, a simbolički gledano, kao stalno Šarlovo nastojanje da se ne vezuje za prošlost, da ništa ne vuče za sobom. Značenje šuta unatrag je višestruko i kreće se od „zlopamtilačke osвете” do mangupskog izraza „najzad slobodan” (Bazen 1967/I: 66). Za razliku od ranih filmova, u svojim igranim dugometražnim filmovima od kojih je većina ozvučena, Čaplin kritikuje određene pojave u društvu na umetnički eksplicitniji način, koristeći i verbalne metode izraza. Svaki od tih filmova sadrži autorski oblikovanu društveno–kritičku notu. U sociološkom pogledu reprezentativna su sledeća dela: *Moderna vremena* (*Modern Times*, 1936), *Veliki diktator* i *Gospodin Verdu* (*Monsieur Verdoux*, 1947). U ovim filmovima Čaplin kao autor kritikuje određene društvene fenomene – industrijsko društvo kroz čovekovo otuđenje, rat kao destruktivnu društvenu pojavu i kriminal podstaknut socijalnim uzrocima. Filmski kritičari nisu bili milosrdni prema autoru, s pravom ističući konvencionalnost njegovih metoda u režijskom postupku. Međutim, društveni odjek tih filmova, uključujući njihovu političku, ideološku i, naročito, humanističku dimenziju bio je zavidno veliki.

Pojedini istoričari smatraju da su *Moderna vremena*, kao filmska satira industrijalizacije, mehanizacije i dehumanizacije rada, jedno od najsmješnijih i društveno najangažovanijih Čaplinovih dela. Taj film je po mnogim kritičarima politički otvoreniji od pet godina ranije snimljenih *Svetlosti velegrada*

(*City Lights*, 1931) (Kuk 2005: 283; Carr 2017: 166–167). Delo u kome se Čaplin sa ironijom odnosi prema „blagodetima“ koje donosi moderno doba otklanja sve sumnje u pogledu autorovih socijalnih ubeđenja. On govori o dehumanizaciji običnog radnog čoveka u svetu koji, pomoću mašina, služi bogatima. Prolazak malog skitnice kroz zupčanik velike fabričke mašine u ovom filmu jasan je znak da je čovečanstvo postalo deo mašine, što se podudara sa Gandijevim (Mahatma Gandhi) rečima iz 1931. da će mašine, koje bi trebalo da služe čoveku, čoveka učiniti svojim robom (Carr 2017: 166). Sve u svemu, *Moderna vremena* su autentična filmska satira industrijalizacije i nejednakosti ljudi u doba velike ekonomske krize u SAD, u kojoj autor na komičan način razmatra uslove opstanka ličnosti u automatizovanim društvima. Čini se da ništa bolje ne može dati vizuelnu dramatiku Marksovom (Karl Marx) govoru o „idiotizmu profesije“ od Šarla koji u tom filmu, radeći na pokretnoj traci, obavlja iste mehanizovane pokrete i kada je odvojen od nje, kad u trzajima okreće nepostojeće zavrtnje, pa čak „napada“ i dugmad na suknjama žena. U Šarlu je prisutan vaskoliki problem socijalnih nejednakosti, dehumanizacije, reifikacije i parcijalizacije čoveka, kao i teško breme drugih nezgoda koje dolaze na talasima takozvanog modernog doba.

S druge strane, možda najkompleksniji i najkompletniji Čaplinov film, *Svetlosti velegrada* razvijan je kao ideja u zamešateljstvu začetka „zvučnog doba“, ali je umetnik na kraju odlučio da Šarlo neće govoriti, iako film sadrži malobrojne zvučne efekte. Čaplin će godinama odolevati novom izumu koji je promenio percepciju i recepciju filma. Nije bio jedini koji je smatrao da je jeres približiti film sestrinskoj umetnosti pozorištu i lišiti specifičnost filmskog jezika. Čaplin je imao strah od progresa, iako je i sam stvorio revoluciju na filmu. Međutim, ušuškanoš Šarla/skitnice u stereotipe je mogla neki put da naruši jaka socijalna kritika kao u *Modernim vremenima*. Sentimentalna priča se bazira na zabuni u kojoj slepa prodavačica cveća pomeša Skitnicu sa bogatim biznismenom sklonom alkoholu. Isto veče Šarlo spasava nezadovoljnog bogataša od samoubistva. U socijalnom smislu, film je došao u bioskope na početku ogromne finansijske krize u Americi i još više produbio empatiju prema skitnici filantropu. Na listama „AFI“ i „Sight and Sound“, ovaj film je decenijama bio među prvih deset najboljih američkih/svetskih filmova. Tome je verovatno i doprineo ambivalentni završetak koji nudi samo obznanu/prepoznavanje, ali ne i romantičnu satisfakciju *Modernih vremena* sa sveobjašnjavajućim poslednjim kadrom. Šarlo i prodavačica cveća ne mogu biti zajedno, jer je u pitanju jednostrana afektacija/ljubav naivnog i trapavog filantropa koji nema odnos prema novcu savremenog sveta. On je svom ljubavnom interesu obezbedio pre svega vid, a zatim i egzistenciju. Kraj je srceparateljan, jer ne vodi ka potpunoj sreći glavnih likova ni gledalaca, već nudi realnu sliku koja kompenzuje nagradu za delanje.

Nije Čaplin prvi ukazao na organizaciju kapitalističkog društva usmerenog isključivo ka stvaranju profita, niti na depersonalizaciju koja čoveka pretvara u dodatak mašini. On je samo čitavu atmosferu toga društva transponovao na film, na umetnički originalan način. Videvši čoveka zarobljenog u kandžama mašinske civilizacije i shvativši strahote ljudskog rada u uslovima kapitalističke eksploatacije, umetnik Čaplinovog kova učinio je pravim herojem industrijskog radnika svoga doba. Dobro je zapazio Lefevr u knjizi *Kritika svakidašnjeg života* da u tipu i mitu Čaplina kritika ne izlazi iz čulne slike neposredno date na ekranu. Mada ograničena, ona je direktno prihvatljiva masama – ne vodi ka revolucionarnoj akciji, ili političkoj svesti, a ipak duboko uzbuđuje mase smehom.

Komika Chaplinova poprima tako u velikim filmovima epsku uzvišenost koja joj dolazi od tog dubokog smisla. Kao slika alijeniranog čoveka, on otkriva alijenaciju obeščašćujući je. Ova slika postaje mitskom time što uranja u svakidašnji život. (Lefebvre 1959: 129)

Veliki diktator bio je prvi Čaplinov zvučno-govorni film i jedan od prvih holivudskih antinacističkih filmova u kome je ispoljeno zalaganje za opstanak ljudskosti pred totalitarnim režimom. Reč je o satiri uperenoj protiv evropskih diktatora oličenih u Adenoidu Hinkelu, vladaocu imaginarne zemlje Tomanije, onome koji progona Jevreje i gura Evropu u novi rat. U ovoj tragikomediji Čaplin tumači dve uloge: jevrejskog berberina i beskrupuloznog imperatora Hinkela. Radnju bazira na komediji situacije koja se vrti oko fizičke sličnosti dva glavna lika. Zamenom ličnosti, stvoren je komični zaplet sa jasnim asocijacijama na svirepe godine nacizma, antisemitizma i fašizacije društva. Ovoga puta satira velikana filmske komedije nije bila apstraktna, već jasno ciljana. Govor u finalnom apelu na kraju filma je simbol prerastanja Čaplina-deteta u Čaplina-tribuna, kojim autor poziva čovečanstvo na ono jedino što u tom trenutku treba da učini: na uništenje fašizma (Ajzenštajn 1964: 230). Čuveni govor Čaplina, alias Hinkela, bio je jasna aluzija na Hitlerove tirade. One su doprinosile usponu nacizma koji se zasnivao prvenstveno na glasovnom performansu Firera. Njegov glas govorio je mnogo više od lica i bio glavno sredstvo obraćanja germanskom narodu, u propagandnom smislu mnogo jače i delotvornije od čisto vizuelnog komuniciranja. Čaplin je to prepoznao i preneo na film na originalan i samo njemu svojstven umetnički način (Daub 2009: 452). Međutim, nakon gledanja filmova sa Hitlerovim govorima, on je, kako i sam tvrdi, takođe bio impresioniran gestikulacijom čuvenog naciste. Napravivši spoj od Firerovih reči i gestova, Čaplin ih je karikirao na način kako samo on to zna i uspeo da stvori lik diktatora koji će ući u antologiju filmskog sveta (up. Carr 2017: 185).

Iako kritika nije bila jednoglasna u pogledu umetničkog dometa ovoga filma, on je ipak bio veliki komercijalni hit, prvenstveno zbog popularnosti njegovog autora.⁴ Teško je tvrditi da je ličnost Adolfa Hitlera, umetnički stilizovana i bravurozno karikirana, bila uverljivije prikazana u ma kojem udžbeniku istorije nacizma. *Veliki diktator* sadrži niz nezaboravnih scena, a dovoljno je samo setiti se one u kojoj se Hinkel pohotno igra sa balonom-globusom, odnosno sudbinom sveta. U tu, samo nekoliko minuta dugu, sekvencu Čaplin je uneo svoj ogroman dar simboličkog i asocijativnog izražavanja. Svojim pristupom Hitleru Čaplin otvara široko polje asocijacija kojima nema kraja kada su u pitanju diktatura, militarizam, totalitarizam, rasizam, nacizam, antisemitizam i svi drugi „izmi” sa negativnim predznakom. Sve u cilju njihovog obesmišljanja.

Zamišljen da bude poslednji Čaplinov film, *Svetlosti pozornice* (*Limelight*, 1952) je, na žalost, promašio momentum i postao gnevni komentar upućen Holivudskom establišmentu zbog načina ophođenja prema umetniku (Čaplin) koji mu je na neki način dao prepoznatljivi identitet. Utisci posle premijere su bili podeljeni, ponajviše zbog Čaplina koji je bio medijski razapet zbog simpatija prema socijalizmu i SSSR-u, i levičarskih ubeđenja, u osvit ajenhauerovske epohe i paranoje prema saveznicima u Drugom svetskom ratu. Iako nije deo „lova na veštice” senatora Makartija (McCarthy), Čaplin je bio primoran da iste godine napusti SAD i preseli se u Evropu. Čak dve decenije kasnije, vratio se po prvog i jedinog „počasnog” Oskara, uz veliko izvinjenje filmskog sveta i ponovnu premijeru filma *Svetlosti pozornice*, koji je u drugačijem kontekstu bio mnogo bolje primljen. Nametnuti holivudski hiatus je bio štetan za obe strane, cepajući kontinuitet i koncenzus koji je postojao između industrije, Čaplina i gledalaca. Priču, scenario, produkciju, režiju, muziku, glavnu ulogu, kao dve decenije ranije sa filmom koji takođe sadrži „svetlost” u nazivu, Čaplin potpisuje beskompromisno, sa posebnim autobiografskim iskorakom. Penzionisani glumac, pijanac spasava mladu balerinu od pokušaja samoubistva. Još jednom je trenutak spasavanja od činjenja najvećeg hrićanskog greha neka vrsta intekstucije i modus operandi glavnog lika. Projekcija sopstvenog (bez)značaja koju je Čaplin sigurno imao snimajući ovaj film vidi se u pokušaju glavnog lika da pasivni i pasiviziran ženski lik voznese do vrhunca lepote i prihvatanja jer samo tako umetnik može i sam da se voznese u sopstvenom nestajanju. Možda Čaplinov najegoističniji film ima finu, brokatnu epizodu sa Basterom Kitonom (u to vreme u velikoj finansijskoj krizi zbog razvoda), nekadašnjim, navodnim konkurentom, a u stvari dragim i poštovanim prijateljem. Sekvenca sinergije dva nekada najveća

4 Neosporno je da i u ovom Čaplinovom filmu, poput nekih drugih, ima dosta iluzornih, romantično-patetičnih, neutemeljeno optimističkih i apstraktno humanističkih elemenata (Božilović 2021: 102).

komičara predstavlja nešto najbolje od filmske umetnosti. Međutim, katarza ipak pripada poslednjem magnoventu kada Tereza sija kao nikada pre u svojoj igri, dok njen mentor i ljubavnik Kalvero ispušta dušu posle teškog srčanog udara, ipak zadovoljan jer je učinio pravu stvar. Melanž veličanstvenog plesa, gudačka inspirativna muzička tema i smrt velikana u drugom planu je apsolutna ali opet, srceparateljna, romantična satisfakcija u duhu najvećih filmskih tragedija.

Osuda društva posebno je izrazita u filmu *Gospodin Verdu*, u kome Čaplin, u naslovnoj ulozi, po prvi put glumi brutalnu i negativnu ličnost. Poput Adolfa Hitlera u *Velikom diktatoru*, Čaplinu je kao inspiracija za lik Verdua poslužila stvarna osoba – Anri Landru (Henri Landru), koji je na surov način ubio deset žena i jedno dete, za šta je bio proglašen krivim, osuđen na smrt i pogubljen giljotiniranjem. Landruova zbunjenost i drskost prilikom suđenja kod Čaplina je katkad izazivala osećaj komičnog, što je pokušao da prenese i na svoj film. Umetnik se potrudio da zadrži autentičnost stvarnih zbivanja, ali se u odnosu na Plavobradog (kako su nazivali Landrua) on ipak odlučio za dendijevske brčiće. Ne treba zaboraviti da je takozvana crna komedija bila jako popularna tokom ranih 1940-ih, kao i to da je komičar bio veliki obožavatelj trilera i *pulp fiction* detektivskih priča sa misterioznim ubistvima (Gehring 2014: 138–139).

U ovoj mračnoj komediji ili „komediji ubistva” (kako stoji u podnaslovu filma) glavna ličnost je pariski bankarski službenik, koji zbog gubitka posla počinje da se ženi bogatim sredovečnim ženama, da bi ih potom ubijao i koristio se njihovim parama za izdržavanje (kasnije će se ispostaviti) svoje žene-invalida i njihovog sina. Gledaocu se sugeriše da se u društvu događa nešto nepravilno, mnogo ozbiljnije od prekršaja koji se obično sankcionišu. Pošto je uhapšen i osuđen, masovni ubica u iščekivanju izvršenja smrtno kazne saopštava misao koja predstavlja osnovnu poruku filma: „Ratovi, sukobi, sve je to biznis. Jedno ubistvo čini zločinca, milioni heroja. Brojevi su svetinja”. Ovim čitava priča dobija drugačije svetlo. Gledalac na kraju filma gotovo nesvesno menja stav prema gnusnom ubici, jer proizlazi da nije Verdu već društvo vinovnik svih ubistava koja je on počinio. Posebno je upečatljiva scena sa Verduovim nezaboravnim govorom u sudnici koja ukazuje na sličnost između amoralne odluke serijskog ubice i one koju kapitalizam sam po sebi podstiče (Carr 2017: 227). Poenta je u tome što Verdu samim svojim postojanjem, stavom ravnodušja i prezira dovodi do toga da društvo shvata da je krivo, ali to ne može da prizna. Ličnost iz naslova filma postigla je svoj cilj. Verdu zna šta ga očekuje i pušta dželatere da odrade svoje (Bazen 1967/III: 60).

Film je izazvao velike skandale u Americi. Navodno zbog karakternih osobina glavnoga lika, a zapravo, društvo sluti da je uzrok zločina u njemu samom.

Ono oseća odgovornost i čudnu nelagodnost, ali je nesposobno da preuzme krivicu na sebe. Giljotina i smrt Verdua ne rešavaju problem.

Društvo reaguje, jer u vedrini te smrti oseća nešto neumoljivo, kao neku pretnju. Ono naslućuje da idemo do kraja, da Šarlo istovremeno i trijumfuje i izmiče mu, da je neporecivo dokazao da ono nije u pravu, jer nije dovoljno reći da se put završava na gubilištu. (Bazen 1967/III: 61)

Pretposlednji Čaplinov film *Kralj u Njujorku* (*A King in New York*, 1957) neki shvataju kao njegov poslednji obračun s Amerikom u kojoj je doživeo najteže napade na svoje delo i svoju ličnost. Posle ere makartizma, progona slobodnih umova i čuvenog „lova na veštice“, on je bio prisiljen da napusti SAD, što je 1952. i učinio nastanivši se trajno u Švajcarskoj. *Kralj u Njujorku* je, zapravo, satirični pogled na neke aspekte američke politike, a posebno na makartizam pedesetih godina XX veka. Čaplinov prelaz od „čiste“ komike ka sociokritičkim temama na neki način bio je iznuđen postupcima američkog establišmenta prema njemu. Čuveni komičar je povodom toga izjavljivao da nema ništa protiv Amerike, ali da je žestoki protivnik nekih njenih postupaka, poput učenja potkazivanja, koje je nametnula manjina. Nepravda učinjena prema Čaplinu donekle je ispravljena kada mu je američka Akademija filmskih umetnosti i nauka 1972. godine dodelila počasnog Oskara za životno delo.⁵

Zaključak

Uprkos konvencionalnom izrazu i donekle staromodnom estetskom oblikovanju filmova, sa tehnikom ukorenjenom u pozorišnoj tradiciji (dosta melodramskih elemenata, prejaka, katkad nepotrebna sentimentalnost i „višak“ patetike),⁶ Čaplinovom delu u celini ni danas niko ne može osporiti univerzalnost, aktuelnost

5 Dvadeset godina kasnije, britanski reditelj Ričard Atenborou (Richard Attenborough) snima sveobuhvatni biografski film koji je trebalo da romantizuje već romantičnu i mitologizovanu priču o velikom Šarlu. Generaciji X, Čaplin je prepoznatljiv komičar i kozer sa „hitlerovskim brčićima“, heroj nebrojenih kratkih avantura čiji, inače vanvremenski komedijaški potencijal sve više bleđi s obzirom na paradigmu humora tadašnje epohe. Danas *Čaplin* (*Chaplin*, 1992) izgleda kao vredna lekcija iz rane istorije filma, uz neosporan šarm nosioca naslovne uloge Roberta Daunija Mlađeg (Robert Downey JR). Epizoda pionirskog entuzijazma Maka Seneta, ali i privatna magnovenja koje mogu da štete mitu, predstavljaju mnogo bolji film nego što je u realnosti bio, a ni diskurs od preko trideset godina ne doprinosi blagom razočarenju. Ipak, upravo je harizmatični Robert Dauni ponajviše doprineo prepoznavanju ovog filma.

6 *Doseljenik* (*The Immigrant*, 1917), *Pasji život* (*A Dog's Life*, 1918), *Svetlosti velegrada* – ove (uz već analizovane) Čaplinove komedije, u kojima on mahom tumači lik bespomoćnog vagabunda, koji se bori protiv celog sveta bezrazložno neprijateljski raspoloženog prema njemu, prepune su jakog melodramskog naboja (Daković 1994: 79–80).

i čudesnu svežinu. Sa idejno-filozofskog i sociološkog gledišta, njegovi filmovi su svezremani i neprolazni jer su posvećeni metafizičkim i većitim ljudskim temama – ljubavi, radosti, tuži, nepravdi, strahu, patnji, sažaljenju, solidarnosti. U estetskom smislu, zanimljivu sadržinu uvek prati Čaplinov prepoznatljiv filmski rukopis, koji je originalan, jedinstven i neponovljiv, pa time i svagda aktuelan.

U svojim najpoznatijim filmovima Čaplin izlaže podsmehu društvene pojave, institucije i pojedince koji narušavaju moralni život čoveka u društvu. U permanentnom traganju za ostvarenjem humanističkih ideala, njegova filozofija i misaonost uzdižu se do šekspirovskih visina. Važno je pri tome istaći da je Čaplinova komika bitno optimistička. Taj optimizam ogleda se u neprekidnoj borbi protiv ljudskih poroka i nedela. Borba u kojoj se često posrće i pada vođena je snagom koja se obnavlja čudesnom voljom, upornošću i neposustajanjem pred preprekama. Čaplinov pogled na svet je pogled jednog tipiziranog pojedinca – tzv. malog čoveka, marginalca, skitnice, siromaška, nespretnog i nesrećnog šeptrlje, jadnika-optimiste koji sebi postavlja cilj da se sa dna društvene lestvice popne koji stepenik više i postane bogat, srećan i ispunjen čovek.

Čaplin je kao čovek i humanista dugo bio u sukobu sa državnim politikom Amerike. Taj sukob pojedinca i društva izvanredno je transponovao na umetnički plan filma: patnju je zamenjivao smehom (a smeh je jedna od čovekovih prirodnih reakcija na probleme i predstavlja vrstu odbrambenog mehanizma); dobro je uvek trijumfovalo nad zlim, a nevaljalci su dobijali primerenu kaznu za svoje grehove i nedela. Kazna fizički nije bila smrtonosna. Ona je simbolično izražavana prezirom, porugom, moralnom osudom, podsmehom, sarkazmom – sredstvima koja su mnogo bolnija i trajnija od bilo kakve fizičke surovosti. Čaplinov vic, geg i mimika nisu cilj samima sebi. Oni su tu da nasmeju, ali još više da opomenu, optuže, raskrinkaju. U filmovima ovog genija glume i pantomime izlaz uvek postoji, ali on se ne otvara sam. Za rešenje problema, za pravdu, za budućnost – treba se izboriti velikim strpljenjem i snagom volje. Skitnica Šarlo u mnogim situacijama to je pokazao ličnim primerom i na taj način postao svetski priznati lik u umetnosti koju je svojim delom trajno obogatio.

Literatura

- Ajzenštajn, Sergej M. (1964) *Montaža atrakcija: eseji o filmu*. Beograd: Nolit.
- Bazen, Andre (1967) *Šta je film I-III?* Beograd: Institut za film.
- Božilović, Nikola (2021) *Popkulturni fenomeni XX veka: sociološki eseji o filmu i rokenrolu*. Niš: Studentski kulturni centar.

- Carr, Richard (2017) *Charlie Chaplin: A Political Biography from Victorian Britain to Modern America*. London and New York: Routledge.
- Chaplin, Charlie (1964) *My Autobiography*. New York: Simon and Schuster.
- Daković, Nevena (1994) *Melodrama nije žanr: holivudska melodrama (1940–1960)*. Novi Sad, Beograd: Prometej, Jugoslovenska kinoteka.
- Daleore, Ana (2008) *Značaj star sistema u holivudskoj produkciji do pojave govornog filma*. Niš: Niški kulturni centar.
- Daub, Adrian (Summer 2009) 'Hannah, Can You Hear Me'? – Chaplin's Great Dictator, 'Shtonk', and the Vicissitudes of Voice. *Criticism*, Vol. 51, No 3: 451–482.
- Gehring, Wes D. (2014) *Chaplin's War Trilogy: An Evolving Lens in Three Dark Comedies, 1918–1947*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- Hauser, Arnold (1986) *Sociologija umjetnosti 2*. Zagreb: Školska knjiga.
- Jović, Bojan (2018) *Avangardni mit Čaplin*. Beograd: Službeni glasnik.
- Kuk, Dejvid A. (2005) *Istorija filma I*. Beograd: Clio.
- Lazić, Radoslav. prir. (2009) *Čaplin: estetika vizuelne komike*. Niš, Beograd: NKC, Foto Futura.
- Lefebvre, Henri (1959) *Dijalektički materijalizam. Kritika svakidašnjeg života*. Zagreb: Naprijed.
- Moan, Rafaela (2006) *Filmski žanrovi*. Beograd: Clio.
- Moren, Edgar (1967) *Film ili čovek iz mašte*. Beograd: Institut za film.
- Mukaržovski, Jan (1987) Pokušaj strukturalne analize glumačke pojave: Čaplin i „Svetlosti velegrada“. U D. Stojanović (ur.) *Teorija češke avangarde* (str. 303–308). Beograd: Institut za film.
- Petrić, Vladimir (1962) *Čarobni ekran*. Beograd: Narodna knjiga.
- Petrić, Vladimir (1970) *Razvoj filmskih vrsta: kako se razvijao film*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Rjazanov, Eljdar (2009) Vek Čarli Čaplina. U R. Lazić (prir.) *Čaplin: estetika vizuelne komike* (str. 88–95). Niš, Beograd: NKC, Foto Futura.
- Robinson, Dejvid (1975) *Velikani smeha: istorija filmske komedije*. Beograd: Institut za film.
- Stein Haven, Lisa (2016) *Charlie Chaplin's Little Tramp in America, 1947–77*. Ohio: Palgrave Macmillan.
- Vidaković, Mihailo (1995) *Komično u filmu: s prethodnim osvrtom na smeh – smešno – komično u životu i umetnostima*. Beograd: Institut za film.

Aleksandar S. Janković
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade
Nikola Božilović
Faculty of Philosophy, Niš

FILM COMEDY AND SOCIAL CRITICISM: CHAPLIN

Abstract

Many syntagmas are attributed to the name of great Charlie Chaplin: “planetary icon”, “king of comedy”, “genius of laughter”. Being an all-round film auteur: screenwriter, director, producer, leading actor, composer Chaplin is often seen as an artistic phenomenon. Humanism expressed in the sympathy for the weak, deprived and humiliated is the motif of all his films, and makes his art popular among and attractive to millions of viewers all over the world. It is well known that this comedy giant believed that the knowledge of human nature was of the highest priority and that he was obsessed with personality psychology. Although he engaged in social criticism in his unique and idiosyncratic way, this aspect of his work received much less theoretical attention. In his case, it was the issue of an individual not conforming to those social norms and rules that restrict human freedom. The aim of this paper is to analyse Chaplin’s critique of society as present and expressed in his comedies, from silent burlesques to feature films. Satire, irony, grotesque, allusion and sarcasm are a lethal “weapon” that he uses to expose those in power and capitalist social elites.

Keywords

Charlie Chaplin, film comedy, social criticism, satire, irony

Примљено: 4. марта 2023.
Прихваћено: 20. марта 2023.