

# CHARLES S. CHAPLIN

slavar cineastov

Poleti 1913 je v New Yorku gostovala angleška gledališka skupina Karno s Charlesom Chaplinom, ki je nastopil v pantomimi *A Night in a London Music Hall*. Agenta Sennettovega Keystone studia, Adama Kessela, je mladi (24-letni) igralec tako očaral, da ga je skušal zvabiti v Kalifornijo. Chaplin je pristal, ko so mu ponudili 150 dolarjev na teden. Pri Sennettu, ki sicer z njegovimi poskusnimi posnetki ni bil zadovoljen („nima čuta za burlesko“), je debitiral v filmu *Making a Living* (1914), ko je režiser Henry Lehrman najprej vprašal šefa studia: „Kako pa ga naj oblečem? — To je Anglež. Daj mu lordski kostum in prilipi mu brke.“

Chaplin bo ostal v Hollywoodu do leta 1952, ko ga bo Amerika skoraj izgnala. Glavni razlog so bile za ameriško javno mnenje škandalozne afere z ženskami. Chaplin je bil nepopravljiv zapeljivec s posebnim nagnjenjem do mladoletnic. Njegova prva žena, Mildred Harris, je imela 16 let (on jih je imel 29); prav tako druga žena, Lita Grey; Paulette Goddard, njegova tretja žena, je imela 23 let, in četrta Oona O'Neill (hčera dramatika Eugena O'Neilla), 18 let, ko jih je imel Chaplin 54. Tisk je pripomogel, da sta ga pri ameriški javnosti, ki ga je tako občudovala, pokopali zlasti dve aferi — z Lito Grey in Joan Barry. Šestnajstletna Lita Grey je v *The Kid* nastopila v stranski vlogi zapeljivega angela, v *Zlati mrzlici* pa na bi že igrala Charlotovo oboževanko: tako je tudi bilo, dokler so snemali na Aljaski, ko pa je Chaplin sklenil vse znova posneti v studiu, je zamenjal tudi Lito, ki je medtem postala noseča, z Georgio Hale. Litina mati je sprožila proti Chaplinu proces zaradi zapeljevanja mladoletnice in dosegla poroko. Čez dve leti pa Lita zahteva ločitev in napiše tekst, v katerem obtožuje Chaplina duševne krutosti, skopuštva in perverzne spolnosti; ta tekst izroči časopisom, ki ga na veliko objavljajo. — Joan Barry pa je dala Chaplina na sodišče zaradi nepriznavanja očetovstva njenih otrok (krvni testi so ga oprostili, toda medtem so mediji zadevo že hudo razbohnali). Prav v času te afere so Chaplina obtoževali tudi simpatiziranja z boljševizmom. Pri premieri *Gospoda Verdoux*a je neki senator zahteval na kongresu, naj se Chaplina izžene iz ZDA, „da ne bi kvaril mladine s svojimi dekadentnimi filmi.“ In ko je Chaplin, ki so mu Američani še posebej zamerili, da nikoli ni zahteval ameriškega državljanstva, sam sklenil zapustiti ZDA, je imel silne težave na uradu za imigracijo, ki mu ni hotel izdati izstopnega dovoljenja.

Toda do leta 1952, ko je zapustil Ameriko in se preselil v Švico, je imel 63-letni Chaplin svoj opus skoraj že zaključen; ostala sta mu samo še dva filma, *Kralj v New Yorku* in *Grofica iz Hong Konga*. Sicer pa se njegova filmografija lepo deli po studijih, za katere je delal: leta 1914 za Keystone, naslednje leto za Essanay, potem obdobji Mutual (1916—1919) in First National (1919—1923) ter nazadnje 20-letno obdobje (1923—1952) neodvisne produkcije v okviru United Artists (družbe, ki jo je ustanovil skupaj z Mary Pickford, Douglasom Fairbanksom in Davidom Griffithom). Chaplinu je torej uspelo to, kar je v tistem času v Hollywoodu le redkim, namreč da si je pridobil kontrolo nad produkcijo in se končno osamosvojlil. Osvajanje neodvisnosti je seveda v tesni zvezi z dolarji: pri Keystonu je delal za 150 dolarjev na teden, pri Essanayu pa jih je dobil že 1250; pogodbo z Mutual je podpisal za 670.000 dolarjev na leto, pogodbo s First National pa za milijon dolarjev.

Chaplinovi filmi so se od studia do studia polagoma daljšali: pri Keystonu je nastopal v glavnem v one-reelerjih (tj. v filmih na enem zvitku, dolgem okoli 300 m), v seriji Essanay prevladujejo že two-reelerji, pri Mutualu so vsi filmi na dveh

zvitkih, pri First National je še nekaj kratkih (od enega do štirih zvitkov) in prvi dolgometražni — *The Kid* (na šestih zvitkih); v svoji produkciji pa je snemal samo še dolge filme (*Odrske luči*, zadnji film iz serije United Artists, je dolg že dve uri in pol).

V filmih Sennettove produkcije je Chaplin pogosto nastopal le kot druga violina, kot pritlikavi soigralec ogromne Mabel Normandove (z njo je tudi režiral *Mabel's Married Life*). Sennett mu je kdaj pustil režirati kakšen one-reeler, toda šele z *The Laughing Gas* se je vzpostavila tale konstanta: scenarij (čeprav nikoli dokončno ali sploh ne napisan), režija, glavna vloga in potem še produkcija in glasba — Charles Chaplin. A naj bo še tako kompleten avtor, je Chaplin vendarle predvsem Charlot. Jean Mitry se spominja, da ga kritika dolgo (vsaj do *Parižanke*) sploh ni obravnavala kot režiserja, ampak je podlegla splošni fascinaciji s to figuro potepuha, ki se je učvrstila v filmu *The Tramp* (1915) ter prešla v imaginarij vesoljnega občestva. Dejansko pa je Chaplin režiral svoje filme tako kot si v Hollywoodu noben režiser ni mogel privoščiti. „Kdor bi tako snemal, bi uničil vsako filmsko družbo“, je v nekem intervjuju dejal Roland H. Totheroh, ki je posnel vse Chaplinove filme v obdobju 1916—1952. Kako je torej Chaplin režiral? Vse do *Velikega diktatorja* nikoli ni delal po scenariju, ampak je improviziral. To je zahtevalo predvsem ogromno snemanja: ne le, da je bil obseden od večkratnega ponavljanja prizorov, ampak je po ogledu posnetkov (*rushes*) pogosto vse zavrgel, prišel na novo idejo in začel znova, zamenjal igralca in vse prizore posnel z novim ali pa za dalj časa prekinil snemanje, dokler ni dobil ideje za gag ali rešitve, kako naj bi se film nadaljeval. Že legendarno je snemanje *Luči velemesta*, ki se je vleklo dve leti, ker Chaplin ni našel prepričljive rešitve, ki bi dala gledalcu takoj vedeti, da je slepa prodajalka rož zamenjala Charlota za bogataša. Chaplin je gnjavil ne le vso filmsko ekipo, ampak tudi ugledne znance med navzočimi na snemanju, npr. Upton Sinclairja — pogosto je namreč snemal pred „publiko“, tako da je lahko takoj preverjal učinkovitost svojih domislic. V obupu je tudi hotel zamenjati igralko, Virginijo Cherrill, ki se ji je sicer (po njenem lastnem zatrjevanju v Brownlowovi seriji *Neznani Chaplin*) kot neprofesionalki zelo posvetil, z Georgio Hale, ki je že zamenjala Lito Grey v *Zlati mrzlici*. Rešitev se mu je končno prikazala tam, kjer jo je najmanj hotel iskati — v zvoku. *Zlata mrzlca* nemara najlepše ponazori nekatere temeljne značilnosti chaplinovskega kadra. Indikativni so zlasti prizori, kjer se kader popolnoma ujema z okvirom nekega interiera. Ko namreč Chaplin vstopi v tak kader, ni sile, ki bi ga lahko izvrгла (ko pride npr. v razbojnikovo kočjo in ga hoče razbojnik napoditi, se temu upre vihar, ki Charlota ne pusti iz kočje); bolj ko se ga poskušajo znebiti, vreči iz kadra, bolj nadležno vztraja ali, drugače, brž ko se Chaplin pojavi v sliki, je tudi že njeno središče, kar obenem pomeni, da v prizoru-kadru nič več ne manjka, vključno s tem (od rekvizitov do stranskih oseb), kar potrebuje Chaplin za izvedbo svoje točke. In kakor lestvica planov prevaja približevanje ali oddaljevanje od Charlota, tako je menjavanje kadrov določeno z njegovim počtetjem oziroma z nujnostjo spremembe kraja dogajanja kot novega prizorišča Charlotove akcije. V chaplinovski režiji potemtakem vse obstaja preko Charlota, celo tisti redki prizori, v katerih Charlot manjka: tak je v *Zlati mrzlici* zlasti prizor, kjer se Georgia, ki je Charlota obljubila, da bo prišla k njemu na božično večerjo, zabava v gostilni; edini razlog tega prizora je torej ta, da Georgia ni tam, kjer bi morala biti, da je izneverila Charlota, zato je tudi takoj kaznovana s slabo vestjo (podobno je Big Jim kaznovan z izgubo spomina tisti

hip, ko se loči od Charlota). Skratka, pri Chaplinu je zelo malo variacij gledišča, filmski prostor je izključno območje charlotovskega spektakla, ki je presenetljivo hitro proizvedel eno prvih mitičnih figur filma.

Ta figura, Charlot (ki je kmalu postal tudi junak številnih stripov), pravzaprav izvira iz tistega vprašanja, ki ga je Lehrman postavil Sennettu: „Kako pa ga naj oblečem?“ Charlotova identiteta je najprej kostumska, to je razcapan dandy v prekratkem suknjiču, preširokih hlačah, prevelikih in pošvedranih čevljih, s paličico in klobukom, torej neka maska, ki se giblje — in to bi bila njegova druga, lahko bi rekli perutninska karakteristika — z racmansko hojo. Ko bo Charlot že mit, se bo sam Chaplin poigral s to dvojno potezo Charlotove identitete: v *Zlati mrzlici* se bo spremenil v ogromno kokoš, ki se prikazuje v halucinaciji sestradanega Jima; in ko v istem filmu Charlot na koncu obogati, se na ljubo novinarju, ki bi rad napisal reportažo o njegovem vzponu od potepuha do bogataša, znova našemi v stare cape in tisti hip pade s palube prvega razreda (na ladji) na palubo drugega, kjer ga imajo za slepega potnika . . . — skratka, tisti hip, ko se našemi, tudi postane Charlot.

Ta padec, ki je sicer obvezen element burleske, je seveda „simboličen“ vsaj toliko kot je to sam Charlotov kostum. Kako se torej pripeti? Pripeti se zaradi kadriranja: oni reporter, ki hoče Charlota — bogataša slikati v potepuški preobleki, ga pošilja vse bolj nazaj od fotoaparata, da bi ga ujel v totalu; in prav na mestu, kjer bi ga bilo najbolje videti, kjer bi fotoaparat ujel njegovo celo podobo, Charlot izgine iz slike. Tisto mesto je namreč nek rob, rob, ki loči palubo prvega razreda od palube drugega; Charlotovo pravo mesto je prav na tem robu, meji, kakor je videti tudi v *Romarju*, kjer se ne premakne z mejne črte med ZDA in Mehiko (na katerokoli stran bi stopil, bi izgubil svobodo). Njegovo pravo mesto je torej na robu, se pravi niti v prvem niti v drugem „razredu“, ker ne spada ne v enega ne v drugega: Charlot je dobesedno deklasiranec, v tem je njegova svoboda in tudi simbolika njegovega kostuma (dandy beraškega videza oziroma potepuh aristokratskega videza). V *Modernih časih* je daleč od tega, da bi se identificiral z delavci, kakor ga lahko ima le slepec (slepa prodajalka rož v *Lučeh velemešta*) za buržuja. Charlot je čista motnja, utelešen kontrast („zmerom poskušam kontrastirati resnost svojega vedenja s smešnostjo situacije“, pravi Chaplin v članku „Kako sem zgradil svoj uspeh“, 1918), tudi kontrast nesramnosti, grobosti in zagrizenosti insekta ter sentimentalnosti in gracioznosti plesalca, predvsem pa seveda dandyjevske nonšalance in nespoštljivosti ter potepuške ganljivosti. Chaplinov dandizem je lep primer moralne elegance oziroma načina, kako preobraziti mizerijo v bogastvo zgolj s plemenitostjo drže. Chaplin vselej rešuje videz, nenehno mu gre za „formo“ (v *Zlati mrzlici* je dovolj znamenit prizor, kjer sestradani Charlot skuha čevelj, ki ga potem servira na krožniku in poje, kot da bi jedel nekaj najbolj slastnega), in navsezadnje je Charlot sam „zgjolj“ videz, prav kolikor se ne pusti zvesti ali prikleniti na nobeno realnost (zato pa vsakršno realnost razblini v videz: ko se npr. v *The Count* kot lažni grof pojavi na „buržoazni sceni“, je realnost te scene preluknjana že s tem, da njeni člani takoj nasedejo videzu) in kolikor ga ni mogoče identificirati z nobenim poklicem, stanom, razredom itn. Charlot je hkrati vse in nič.

Sklicujoč se na Chaplinovo judovsko poreklo (sicer precej nezanesljivo, kakor je nezanesljiva tudi njegova rojstna letnica, ob katero nekateri biografi postavljajo vprašaj), so nekateri kritiki, npr. Robert Benayoun („L'Assassin de Charlot“, Positif, 1973, št. 152—153), poskusili opredeliti Charlota kot

krparijo figur iz judovske tradicije. Charlot bi tako bil sestavljen iz potez *chutzpaha*, tj. nesramneža, predrzneža, posmehljivca, potem *luftmenscha*, brezdelneža, „luftarja“, imel bi nekaj genialne norosti *messhuggeha* ter nekaj *schlimazijevske* prirojene nerodnosti, zaklete nesreče in nagnjenosti do katastrofe.

Bolj razširjena je seveda primerjava Charlota z otrokom. Tako se po Jeanu Mitryju Charlot obnaša kot otrok, „za katerega so svet in drugi preprosto le to, kar ni on sam.“ In tako kot otrok je egocentričen in fenomenalističen. Mitry poudarja Charlotov egocentrizem, ki se na eni strani kaže kot zavračanje podrejanja vsemu, kar mu nasprotuje, kar ne ustreza njegovi zamisli o svetu, na drugi pa kot divja volja do samopotrjevanja. A kako naj se fizično šibko in socialno deklasirano bitje samopotrjuje? Zgodnji Chaplinovi filmi (iz Sennettove serije) kažejo, da Charlot to počne s „pravim besom otroka, ki nima tega, kar si želi, in ne razume, da tega ne more dobiti“ (Mitry). Zgodnji Charlot je torej hudoben, brezobziren, krut, zvit in hinavski: tak je že v prvem filmu *Making a Living*, kjer igra žurnalista, ki svojemu kolegu ukrade fotografijo nesreče, medtem ko okradeni novinar pomaga žrtvam nesreče.

To primerjavo Charlota z otrokom je prvi izvrstno razvil Sergej Eisenstein („Charlie the Kid“, 1945), ki jo je zastavil kot vprašanje pogleda, namreč otroškega pogleda, ki pa pomeni: „videti najhujše, najbolj žalostne in najbolj tragične pojave zunaj njihovega moralno-etičnega smisla, zunaj presojanja in obsojanja“. A da pri tem ne gre za kakšen nedolžen, ampak prej za *amoralen* pogled, se kaže prav v tem, kako Chaplin vidi otroka: vidi ga natanko z otroškimi očmi, se pravi z očmi tistega, ki ne mara otrok. „Kdo normalno ne mara otrok?“ se sprašuje Eisenstein. „Edino otroci“. Kadar je pri Charlotu poudarjena ta „kruta amoralnost“ otroškega pogleda, se Chaplin tudi obvaruje sentimentalnosti.

Kot zgled takega otroškega pogleda je seveda treba vzeti film *The Kid*, kjer se Charlot najprej vede kot otrok, ki je dobil brata, se pravi, brž ko najde dojenčka na ulici, se ga že skuša iztebiti; in ni naključje, da ga hoče kar nekajkrat podtakniti v otroški voziček, a mu to lastnica prepreči — ta lastnica otroškega vozička je pač kot mati, ki hoče obvarovati svojega mladiča pred ljubosumno hudobijo starejšega brata; in potem Charlot beži s tem dojenčkom, kot da bi ga ugrabil z namenom, da ga ugonobi (v nekem trenutku ga že hoče vreči v kanalizacijo . . .).

Toda v tem filmu postane Charlot tudi adoptivni oče, in sicer pod učinkom pisma, ki pravi, naj najditelj tega otroka zanj skrbi. To pismo je torej kot „simbolni mandat“, ki Charlota iztrga imaginarnemu zrcaljenju v otroškem pogledu in ga interpelira v očetovsko vlogo. To je dejansko prelomno dejanje tudi v Chaplinovi filmografiji, saj pomeni, da se je Charlot z adaptiranjem očetovski vlogi končno otesel tistega „analnega očeta“, ki ga je v seriji two-reelerjev za Mutual igral orjaški Eric Campbell, oziroma je „prerasel“ plašnega in hkrati nespoštljivega otroka, ki se hkrati boji in roga „groznemu“ očetu prepovedi in kaznovanja. Campbellu so vselej naložene nasilniške, gospodovalne vloge, ker pač mora igrati (sicer vselej osmešeno) strašilo, ki ogroža Charlotov narcistični cirkus, v katerem je identificiran s svojo podobo (emblematičen je prizor z zrcali v *Cirkusu*, kjer ne najde izhoda iz lastnih odsevov), prav kakor se identificira s stvarmi.

Hkrati s Campbellom je postala Chaplinova soigralka Edna Purviance, ki je gotovo izjema v njegovi bio-filmografiji: je namreč edina igralka, ki je z njim osem let sodelovala v vseh filmih (z izjemo *One A.M.*, kjer igra Chaplin sam), torej od

# CHARLES S.

*Boksarja* (1915) do *Parižanke* (1923), kjer igra glavno vlogo (ker je to pač edini Chaplinov film, v katerem sam ni igral); in obenem je ena redkih Chaplinovih žensk, s katero se ni poročil. Očitno je torej uživala poseben, kar idealen status, ki ga nemara najlepše nakazuje prav njena vloga v *The Kid*: tu igra mater, ki se v obupu znebi svojega otroka, da bi potem lahko bila mati vseh otrok, ki se, kakor Charlot, potikajo po cesti. Takšna mati pa je kot (gledališka) igralka, kar je Edna Purviance postala potem, ko je obžalovala svoje dejanje: toda v filmu nikoli ni videti kakšne njene vloge na odru, ampak samo na ulici, kjer se ob vsakem potepuškem otroku (tudi svojem lastnem, ne da bi ga poznala) razigra v materinski partiji. Skratka, Edna Purviance, edina igralka, ki se je je Chaplin najdlje držal (ne da bi se z njo poročil, kot se je npr. s Paulette Goddard), je kot igralka in mati eno in isto.

*The Kid* je Chaplinov prvi dolgi ali *feature* film, kar tudi pomeni, da je na „naključnih“ gagih temelječe katastrofično dogajanje burlesknih two-reelerjev pričela spodrivati „narrativna logika“, določujoča prizore z vzročno-posledičnimi odnosi in povečujoča dozo emocij. Ta film je neke vrste Charlotova „vzgoja srca“, ki gre skozi vse faze od krutosti do *amour fou* (ta se manifestira, ko hoče fantiča odpeljati socialno skrbstvo: tedaj Charlot leta po strehah, da bi ga rešil . . .). Ko pa neke noči fanta zgubi, Charlot — vsaj v sanjah — celo umre. Te sanje evocirajo „zgubljeni raj“, se pravi raj otroštva, ki ga je Charlot doživljal s „kidom“, pri čemer to seveda ni prikazano „direktno“, ampak prek premestitve in zgostitve: v sanjah gre res za raj, toda za raj na zemlji, v tisti ulici v siromašni četrti, kjer je Charlot postal adoptivni oče in kjer imajo zdaj vsi angelska krila in so srečni in dobri, dokler se ne vmešata zlobna duhova (najbrž preobrazbi onih dveh socialnih delavcev, ki sta hotela pobiča odpeljati), zaradi katerih morata Charlot bežati in ga v letu (po zraku) ustrelji policaj. Charlot se potemtakem znajde hkrati na mestu zgubljenega objekta, „kida“, in v vlogi žalujočega, še več, umirajočega od žalosti zaradi te izgube.

Ta žalost pa nemara tudi pomeni, da se Charlot počasi poslavlja kot burleskna figura, ki je edino in prav kot telo prestavljala prvi kraj in prvi predmet dogajanja; ki se je rodila kot podoba in se nanjo reducirala kot na stvar (odtod tudi Charlotove zamenjave oziroma identifikacije s predmeti), na čisto zunanost (fizično dogajanje) in gestualnost (zlasti brcanje). Pravzaprav ne gre toplotko za poslavljanje, ločevanje od te figure, kot za razdvajanje, razcep: Charlot se namreč subjektivizira, se pravi, je hkrati Charlot in tisti, ki se gleda kot Charlot ali, bolje, postaja Charlot, ki je v Charlotu odkril svoj Ideal Jaza. Ideal Jaza ni isto kot idealni jaz: idealni jaz je Charlot kot vselej sebi podobna figura (tudi kadar je zamenjanja za koga drugega, kot npr. v *The Count*) v two-reelerjih, kjer je vzgajal narcistični cirkus samopotrjevanja, medtem ko je Ideal Jaza točka simbolne identifikacije, „tista točka v Drugem, iz katere se subjekt vidi v obliki, ki je vredna ljubezni Drugega“ (S. Žižek), pri čemer je ta drugi v Chaplinovem primeru seveda filmsko občinstvo. Skratka, Charlot se pričinja identificirati s samim seboj kot z neposnemljivo, edinstveno filmsko figuro. Za to identifikacijo pa je potreben nek označevalec, ki Charlota „odtují“ v drugem (npr. v vlogo adoptivnega očeta v *The Kid*), toda šele to mu da Ideal Jaza. Prek te „odtujitve“ se Chaplin-Charlot tudi vidi v obliki, ki je vredna ljubezni občinstva.

V *The Kid* je bil tak označevalec tisto pismo, v *Zlati mrzlici* pa bi to bil kos papirja z znakom „sever“, ki ga Charlot, zgubljen sredi snega na Aljaski, potegne iz žepa in ravna z njim kot s kompasom, pri čemer je magnetna igla on sam s svojim

nihajočim zibanjem, zato je seveda sever tam, kjer se Charlot pač ustavi. Charlot se kot zmeraj pojavi kot od nikoder in čeprav je namenjen iskati zlato, nima s sabo nič drugega kot ta kos papirja, ki s svojo belino dobro reprezentira kraj, kjer se nahaja — to je ta praznina, ta beli nič zasnežene pokrajine —, hkrati pa z eno samo črko, znakom nebesne strani, doseže, da se Charlot na samem severu, kjer pač ni mogoče iskati severa, identificira z njegovim označevalcem. In tisti hip ni več zgubljen, najde smer ali, bolje, on sam postane smer, prava smer: kakor se magnetna igla zmerom obrne proti severu, tako se mora Big Jim, če hoče najti zlato, obrniti na Charlota; in kakor je sever glavna smer, tako je Charlot tudi „temeljna mera“ — a ne le zato, ker je „zlata vreden“, ampak ker je hkrati tudi to, na kar meri ljubezen: Charlot je tisti, ki se ga ljubi samo zato, ker je Charlot. To se lepo pokaže v že omenjenem prizoru, kjer se Charlot, ki potuje na ladji kot bogataš, za fotoreporterja našemi v svoje potepuške cape in pade s palube prvega razreda na palubo drugega. Tu se znova sreča z žensko, Georgio (pevko in lokalno lepoticco, v katero se je Charlot zagledal, medtem ko se je ona spogledovala z drugim), ki odkrije v njem svoj ljubezenski objekt, prav kolikor ga ima še vedno za „smešnega možica“, ki nima nič razen njene fotografije pod vzglavnikom, ki torej ni nič drugega kot tiha in trpežna, „plemenita“ ljubezen. A medtem se je Charlot oplemenitil tudi z zlatom. Prav zato se mora slikati kot Charlot, tj. kot Charlot-potepuh in „čisto zlato“ emocij: prav s tako naslikanim Charlotom je namreč Chaplin zablestel na filmskem nebu, osvojil „vsa srca“ (tudi in še posebej pariških surrealistov) in obogatel.

V *Zlati mrzlici* se torej Charlot identificira s severom in prek tega z zlata in ljubezni vrednim Charlotom, ko potegne iz žepa list papirja z znakom severa, v *Cirkusu* pa mu pade v žep listinica, denarnica (podatkanil mu jo je tat), in spet je to nekaj, kar požene Charlota v tipične charlotovske situacije (preganjata ga tako policaj kot tat, na begu v nekem trenutku okameni v drži, ki posnema lutko, zateče se v cirkus . . .).

*Cirkus* je film, ki ob koncu obdobja neme burleske evocira njene viře (luna park, cirkus), hkrati pa seveda reafirmira, celo definira Charlotovo „formulo“: ta bi bila v tem, da se Charlot ne pusti reducirati ne na to ne na ono, da npr. hkrati je in ni klovn, da je on sam kot čista razlika, nekakšen „označevalec brez označenca“, da napotuje le na samega sebe, on sam pa je stalno na poti (emblematična je podoba s Charlotom, ki izginja v daljavi na prazni cesti) in napoti povsod, kjer se pojavi, da je, skratka, izjemen in enkratni, kot se pokaže zlasti v prizoru, ko vadi skupaj s klovni, a naredi vse narobe oziroma po svoje. Toda medtem ko „studio“ (cirkus) še ne ve, kaj je dobil, pa občinstvo Charlota navdušeno sprejme tisti hip, ko se (na begu pred policajem) kot meteor pojavi v areni in demistificira vsa cirkuška slepila (čarodeju podira njegove naprave): z izničenjem teh slepil Charlot seveda afirmira svojo magičnost, ki jo občinstvo takoj prepozna — in to je pomembno, saj kaže, v čem je komikova (Chaplinova) „želja Drugega“ — pač želja občinstva (to postane celo tema v *Odrskih lučeh*, kjer Chaplina v vlogi klovna Calvera muči strah, da bo izgubil občinstvo „preprostih“ ljudi, to občinstvo, ki ga je naredilo . . .). *Cirkus* je torej zadnji Chaplinov nemi film. Za mnoge druge komike burleske je bil njihov zadnji nemi film tudi njihov zadnji film sploh, če ne dejansko, pa simbolno: zvočni, „govorni“ film jih je pokopal, brž ko so spregovorili, so zgubili svojo komično „bistvo“, za Hollywood, ki se je povezal z Broadwayem in „izumil“ glasbeno komedijo, so takorekoč prenehali obstajati ali pa so vztrajali le še kot komični izmečki (ni naključje, da so njihove usode tragične: biografija Henryja

# CHAPLIN

slovar cineastov

Langdona, na primer, se konča s podatkom: „he died broke“). Chaplin pa je v zvočnem obdobju posnel nekaj svojih največjih filmov (ali vsaj najbolj razvpitih), vendar v precejšnji meri zato, ker si je lahko (denarno) privoščil, da še naprej dela neme filme. Ali, točneje, Chaplin je sprejel zvok (glasbo, šume), upiral pa se je temu, da bi Charlot spregovoril. „Ne verjamem,“ je zapisal v članku „Proti talkies“ (1929), „da bi lahko glas karkoli dodal kateri mojih komedij. Nasprotno, uničil bi iluzijo, ki jo hočem ustvariti, iluzijo majhne simbolične silhuete šaljivosti, ki ni realna oseba, ampak humoristična ideja, komična abstrakcija“. Ta odpor je poskušal utemeljevati z „univerzalnostjo pantomime“, ki je vsem razumljiva, tudi otroku: „V *Lučeh velemesta* ni ničesar, kar otrok ne bi mogel razumeti“ („Pantomima in komedija“, 1931). V *Lučeh velemesta* predvsem ni dialogov, namreč slišnih dialogov. To je Chaplinov prvi zvočni film (z uporabo glasbe, ki pa je predvsem spremljevalna in le redko ekranska, tj. izvirajoča iz kakšnega vira v sliki, in nekaterih šumov), toda dogajanje v njem poteka na način nemega filma: to predvsem velja za poseg tistega označevalca, ki Charlota „odtují“ v drugem in prikaže v obliki, v kateri je vreden ljubezni drugega. Dolej je bil tak označevalec pisni, v *Lučeh velemesta* pa je hkrati zvočen in nem. Slepa prodajalka rož zamenja Charlota za bogataša, ker tisti trenutek, ko mu hoče vrniti drobiž, nekdo stopi v avto in zaloputne z vrati. Toda tega zvoka gledalec ne sliši, ker je le sugeriran, posredovan opisno, je na neki način pokazan. Za gledalca je namreč pomembnejše, da ta zvok „vidi“ kot pa sliši: da vidi, kako ga je slišala slepa prodajalka rož in se zaradi tega zmotila, prevarala o Charlotu. Gledalec pa se o Charlotu ne sme prevariti, kajti Chaplinu gre prav zanj, za gledalca, njemu želi „pričarati“ ljubezni vredno podobo Charlota. In na neki način je bila tudi prodajalka rož slepa prav zato, da bi gledalec bolje videl. Da bi bolje videl — kaj? Charlota kajpada, Charlota, ki se že v uvodnem prizoru pojavi na mestu junaka, in to dobesedno na takem mestu: zbrana je mestna elita, ki čaka na odkritje spomenika lokalnemu junaku, ko pa odgrnejo platno, se pokaže Charlot, speč na kipu ponosnega jezdeca z izdrtim mečem, za katerega se potem zatakne v dovolj obsceni držji. To seveda pomeni, da Charlot pač ne bo tak junak, kakršnega časti „hipokritska buržoazija“ (k tej sintagmi izrecno napeljuje vloga buržuja, ki ima ponoči, v „trenutkih slabosti“, tj. pijanosti ali obupa, skratka, ko „ni čisto pri sebi“, Charlota za prijatelja in ga sprejme v svojo družbo, zjutraj pa ga več ne pozna), ampak junak, ki je utelešenje patosa, junak, ki se žrtvuje za nesrečnega bližnjika in mora kot potepuh garati za vlogo buržuja, v kateri ga vidi slepa prodajalka rož, da bi se izpolnil kot „ljubezenska žrtev“ (ali, rečeno z bibličnim stavkom: „Ni večje ljubezni od tiste, ko nekdo žrtvuje svoje življenje za bližnjega“ — vse torej kaže, da je Chaplin v tem filmu uresničil svoj sen filmskega projekta o Kristutsu, o katerem je pisal prav v času snemanja *Luči velemesta*). In prav tak Charlot je tisto, kar mora gledalec videti in kar vidi tudi s pomočjo slepe prodajalke rož: ko le-ta na koncu spregleda, jo Charlot gleda, kako ga gleda, upajoč, da ga bo prepoznala, in otroško blažen, ko so njene solzne oči dokaz prepoznanja — v tem trenutku je prodajalka rož zgledna zastopnica gledalca, njegovega pogleda, na katerega meri Chaplin onstran tega, kar vidijo Charlotove oči.

A naj se je Chaplin zvočnemu oziroma „govornemu“ filmu še tako upiral, pa le-ta za njegovega Charlota vendarle pomeni „drugo rojstvo“ — rojstvo v govorici. Michel Chion je v članku „Preluknjano platno“ (prevedenem v Ekranu, št. 7/8, 1988) izvrstno analiziral, kako se je pri Chaplinu pripravljala „svojevrstna dramatična osvoboditev govornice“, svojevrstna

namreč zato, ker se je dogajala kot telesna govornica šumov, govornica, ki je silila na dan in se izražala proti njegovi volji ter ga celo izpostavljala nevarnosti. Tako je v *Lučeh velemesta* eden redkih sinhronih šumov ravno piskanje piščalke v Charlotovem trebuhu, ki se oglasi vsakič, ko poskuša nekdo na zabavi pri buržuju pozersko zapeti. Charlotovo prvo srečanje z zvokom je torej, prvič, v funkciji preprečevanja, izganjanja vsakršnega „realističnega“ zvoka (iluzije govorečih ali pojočih ljudi, kot bi dejal Eisenstein) in, drugič, pripeti se kot gag, tj. kot premeščena ali, bolje, „neumestna“ uporaba nekega zvočnega objekta. A če je bil Charlot s tem trebušnim piskanjem v imenitni družbi nekakšen zvočni madež, ki je spreverčal sceno (udeleženci zabave, pripravljeni na poslušanje „resnega pevca, so se z zgražanjem obračali proti piskajočem Charlotu), pa je že v naslednjem prizoru isto početje naredilo iz njega gospodarja, „buržuja“ (na njegovo žvižganje najprej šofer pripelje avto, nato pa k njemu pritečejo psi): to je podobno kot z besedo, ki ima lahko v različnih kontekstih različne pomene. K „jezikovni“ naravi Charlotovega trebušnega piskanja pa napotuje tudi tisto kokodakanje, ki je karikiralo slavnostno govornico pred odkritjem spomenika v uvodnem prizoru.

*Moderni časi* so nastali leta 1936, torej v času, ko se je zvočni („govorni“) film že dokončno uveljavil, toda Chaplin se še vedno upira govoru in Charlotu ne da spregovoriti. Tako je zvočni trak 90-odstotno glasben, dialogi pa so še naprej neslišni oziroma podani v mednapisih, kot v nemem filmu. Dialogi da, toda ne vsak govor. Tu je namreč že nekoliko več sinhronega zvoka, na eni strani ambientalnega (npr. hrumenje strojev v tovarni) na drugi pa posredujočega človeške glasove. Ti glasovi so torej sinhroni, se pravi, imajo svoj vir v sliki, toda ta vir ni „človeški“, to so razne transmijske naprave: radio, gramofonska plošča (na kateri so posneta navodila za uporabo stroja za hranjenje), zvočnik, prek katerega direktor s svojega panoptičnega mesta ukazuje delavcem, naj hitreje delajo. Tako se v filmu pojavljata dva tipa govora: neslišni, ko se osebe pogovarjajo, a so njihovi dialogi, kot v nemem filmu, podani v mednapisih, in slišni, toda ne „živi“, pač pa posnet, posredovan prek neke naprave. Ta drugi tip govora, ki je odrezan od svojega živega vira, dejansko „izreka“ to, kar Chaplin karikira ali „kritizira“ v podobah: to je „odtujitev človeškega“, „omrtvičenje živega“, enkratnega, individualnega v produkcijskih in družbenih strojih. Charlot je tu seveda človeški residuum (s Paulette Goddard v vlogi dekliča), človeška relikvija, na kar med drugim opozori prav s svojim načinom „govora“, tj. s kruljenjem v želodcu vpričo pastorjeve žene, s kruljenjem, ki je pravzaprav marksistično, saj „hoče reči“, da človeka ustvarjajo njegove potrebe.

Chaplinov prvi „govorni“ film je karikatura diktatorja, Hitlerja, ki je v režiji svoje politične kariere med drugim uporabil tudi (in prav) sredstvo, ki neskončno razširja moč govora, torej radio, in s tem invaguriral medijsko reprezentacijo oblasti. Toda Hitler, velik ljubitelj filma, je storil še nekaj, kar je dalo Chaplinu moč nad njim: ukradel mu je brčice. „Ko sem debitiral v filmu,“ je zapisal Chaplin v sinopsisu za *Velikega diktatorja*, „sem po več poskusih, da bi našel svoj 'tip', odkril brčice, ki sem si jih prisvojil, ker so se mi zdele smešne. Potem sem dobil posnemovalca. Te brčice so danes znamenite. So najlepši okras komedijanta, ki sploh ni komičen. Moje brčice (ki jih skrbno čuvam v srebrni škatlici) so mi dale idejo za film o čudni zgodbi teh ljudi v prvem planu, ki so postali diktatorji.“ André Bazin je potem takole razčlenil Chaplinovo strategijo: „Prva runda: Hitler ukrade Charlotu njegove brčice. Druga runda: Charlot vzame svoje

# CHAR



Luči velemesta, 1931

brčice nazaj, toda to zdaj niso več brčice à la Charlot, saj so medtem postale brčice à la Hitler. S tem, da jih je vzel nazaj, je Charlot ohranil hipoteko nad Hitlerjevo eksistenco: z njimi je potegnil tudi to eksistenco, z njo je poljubno razpolagal“ (André Bazin, Eric Rohmer, *Charlie Chaplin*).

Chaplin je s Hitlerjem „razpolagal“ do te mere, da ga je charlotiziral ali, bolje, da ga je pokazal kot pokvečeno imitacijo Charlota, in sicer „zgodnjega“ Charlota, prav tistega, ki ga je Eisenstein primerjal z otrokom. Chaplinov diktator Hynkel je — z Eisensteinovimi besedami — „infantilni junak na višku oblasti“, torej monstrem. Da je Hynkel popačen Charlot, pa pomeni tudi, da je zanič cineast: njegovi tehniki so slabi v specialnih učinkih — naj se poskušajo v izvedbi neprebojnih oklepov ali klobukov-padal, zmeraj spodletijo (in to plačajo z življenjem); in prav tako mu ne gre od rok režija — ne posreči se mu niti uskladiti dva „kadra“, tj. prihod vlaka z uglednim gostom Napolinijem in polaganje tepiha, na katerega bi moral gost stopiti. Najbrž najlepši primer charlotovske pokveke v Hynklovi podobi pa je prav njegova monstruoza govorica, komaj razločna mešanica nemščine in jiddiša, ki zlovešče in grozeče vrešči prek zvočnikov.

Chaplin pa igra v vlogi judovskega brivca še enega, „drugega“ Charlota, ki je ravno „drugi“ Hynklovega diskurza, tisti, ki ta diskurz — v njegovem hreščanju je razločno slišati samo besedo „Jud“ — histerizira. Ta Charlot je „drugi“ tudi v že omenjenem smislu identifikacije z Idealom Jaza, za katero je, kot smo videli, zmerom nujen nek označevalec: tukaj so to kovanci, ki žvenketajo v Charlotovem trebuhu. Iz te trebušne govorice se bo še izvalil Chaplinov finalni govor. Kovanec v torti naj bi namreč določil Hynklovega atentatorja; izbran je torej Charlot, vendar ne pride do atentata, ampak do Charlotove zamenjave s Hynklom — seveda pa Charlot ne obleče le Hynklove uniforme, marveč zasede tudi njegovo mesto pred mikrofonom, postane tribun, ki v diktatorjevi uniformi — kar pa se spregleda, ker je pokazan v velikem planu, z obrazom, zročim v daljavo, torej abstrahiran od okolja — zanosno izreka antihynklovski, k obrambi demokracije pozivajoči govor, seveda ne več v popačeni govorici, ampak v lepi angleščini, govor, ki se obrača na vesoljno (Chaplinovo) občinstvo, kar je tudi izrecno poudarjeno: „Prav v tem trenutku moj glas dosega milijone ljudi po celem svetu.“ Chaplinov govor je torej globoko univerzalističen, naslavlja se na vse, „kristijane, Jude, črnce, belce“ („Mi se nočemo prezirati in sovražiti. Na tem mestu je prostora za vsakogar . . .“), a na koncu vendarle „izda“ svojo „naddoločnost“ z nekim imenom: to je Hannah, Charlotova zaročenka. Hannah pa je bilo ime tudi Chaplinovi materi, nekoč music-hallski pevki, ki je zgubila glas (umrla je leta 1929). Avtor *Romana o Charlotu*, Claude Jean Philippe, je zapisal, da prav to ime kot ime njegove matere, kaže na to, da Chaplin govori svoji materi, česar ni mogel vse od otroštva. In prav to opravičuje finalni govor v *Velikem diktatorju*, ki sicer ne vzdrži.“ Se pravi, da bi zadnje besede tega govora — „Poglej proti nebu, Hannah, si slišala? Poslušaj!“ — bilo mogoče prevesti kot: „Poglej dol, mati, me slišiš? Govorim!“ Charlot je torej spregovoril, toda potem je tudi izginil. V *Gospodu Verdouxu* ga ni več ali vsaj ne v obliki oziroma vselej isti kostumsko-gestikulacijski in času, staranju izvzeti podobi, v kateri se je dotlej pojavljal. Chaplin kot Verdoux je šarmanten, lepo oblečen gospod s posivelimi brčicami in lasi ter uglajenega vedenja. Charlot, brž ko spregovori, se torej sprevrže v svoje čisto nasprotje: prej je bil boječ v odnosu do žensk, zdaj jih mori; če je bil kdaj poročen, so ga žene maltretirale, Verdoux pa ima več žena, ki jih izkorišča; Charlot je imel zmeraj

# LES S. CHAPLIN

## Bio-filmografija

sitnosti s policijo, gospod Verdoux pa se inšpektorja z lahkoto otrese (ponudi mu zastrupljeno vino); Charlot je kot vselej isti tip opravljal različne poklice, medtem ko gospod Verdoux pod različnimi identitetami (svoja imena in celo videz menja hkrati z ženami, ko umori katero od njih, izloči eno izmed svojih identitet) opravlja isti poklic (svojo dejavnost, ubijanje žena, za katerimi podeduje njihovo imetje, imenuje poklic, „just a job“); in končno, tista „pot nikamor“, ki je večkrat finalni prizor v Charlotovih filmih, dobi v *Gospodu Verdouxu* svojo smer: to je pot čez jetniško dvorišče proti giljotini. Prav v zvezi s tem koncem je Bazin zapisal, da je „Verdoux katastrofa Charlota“, sam film pa „verjetno najpomembnejše Chaplinovo delo“. Danes bi lahko dejali, da je vsekakor precej bolj komično (že zaradi črnega humorja) od mnogih drugih Chaplinovih filmov. In nemara je tudi najbolj chaplinovsko, upošteva vlogo žensk, in še posebej Edne Purviance, v njegovi karieri. Bazin lepo pravi: „Verdouxove žene si zaslužijo smrt, ker so vse v večji ali manjši meri krive, da so izdale upanje, ki ga je dajala Edna Purviance . . . Chaplinovo sovraštvo do žensk je našlo v gospodu Verdouxu njihovega sodnika in krvnika“ (Mit *Gospoda Verdoux*, v *Qu'st-ce que le cinéma*).

Za Bazina je ta film tudi „obtožba družbe“, ki pa je vendarle predvsem diskurzivna — gre za Verdouxov govor, s katerim „racionalizira“ svoje početje, sklicujoč se na „družbene“ (brezposelnost, „poklic je poklic“) in celo „zgodovinske“ razloge (če pobiješ milijon ljudi, postaneš zgodovinska osebnost, če jih pa le nekaj, si morilec, se glasi Verdouxov zagovor na sodišču); in razen tega se ta „obtožba“ dogaja po krščanskem scenariju — *Gospod Verdoux* je dejansko „Charlotova Nova zaveza“, to je kalvarija laičnega Kristusa, ki se želi s tem, da sprejme kazen za svoje zločine, odkupiti tudi za vse zločine, ki jih je legalno storila družba (zato tudi lahko reče duhovniku, preden gre pod giljotino: „Kaj lahko storim za vas?“).

Vendar bi to „veliko temo“ raje malce zasukali oziroma jo „znižali“ na raven Charlota in dejali: mar ne gre prej za smrt Charlota, ki je pripravljen iti na tisto pot čez jetniško dvorišče prav zato, ker je spregovoril? Verdoux je res moril, vendar je še bolj govoril. Še več, preden je lahko moril, je moral govoriti: ženske, ki jih je umoril, je moral prej zapeljati, jih osvojiti. Tako so tudi vsi umori v filmu prikazani eliptično, se pravi, da samega dejanja nikoli ni videti, zato pa lahko dobro vidimo in slišimo Verdouxova govorna dejanja in vrh tega se Verdoux še največ ukvarja prav z ženo, ki mu je ne uspe umoriti. Prizor, v katerem Verdoux postane Charlot, ki gre v smrt, pa je tale: Verdoux v restavraciji ugotovi, da so ga prepoznali sorodniki ene izmed njegovih žrtev in da so telefonirali policiji; imel bi dovolj časa, da se odpelje s taksijem, vendar se mirno vrne v restavracijo, se sreča z dvojico teh sorodnikov in ju spretno zapre v kamro zraven garderobe; Verdoux že hoče oditi, ko pridrvi policija, in gre spet nazaj; pred vrati tiste kamre nastane gneča, vsi iščejo Verdoux, ki jih ravnodušna gleda in nekajkrat ujame zarjavelo devico (eno izmed sorodnic), ki se onesvesti, ko ga zagleda. Skratka, to bi bila klasična charlotovska scena pregona, le da zdaj preganjalci ne vidijo, da Charlot več ne beži in ga zato sploh ne vidijo. Ko pa ga zagledajo, ne morejo verjeti, da ga vidijo: „Vi ste gospod Verdoux?“ vpraša policaj. „Vam na razpolago,“ odgovori Verdoux. To je Charlotovo slovo: skozi vso to sekvenco nem, je spregovoril le zato, da bi lahko umrl.

Charles Spencer Chaplin se je rodil leta 1889 v Londonu v družini music-hallskih artistov. Ko mu je bilo dve leti, je oče („ekscentrični komik“ in izvrsten baritonist pa tudi ženskar in alkoholik) zapustil družino (kasneje se je vrnil), mati, prav tako pevka, je izgubila glas, in tako je Chaplin že pri petih letih pričel nastopati na odru ter s polbratrom Sidneyem vzdrževati sebe in družino s plesanjem in petjem na ulici, kakor pravi v svoji *Avtobiografiji*. (Mati, irska židinja Hannah Hill, je bila najprej poročena z Drydenom in imela z njim dva otroka, Guya in Wheelerja: Wheeler Dryden se pojavi v „špiči“ *Odrskih luči* kot Chaplinov asistent). Z osmimi leti ga sprejmejo v varietjsko skupino The Eight Lancashire Lads. Od devetega do dvanajstega leta je delal kot prodajalec cvetja, vratar, pihalec stekla, drvar, ves čas pa se je učil plesa, akrobatike in žonglerstva. Pri 12. letih dobi prvo vaudevillesko vlogo in prvo gledališko kritiko, ki mu napoveduje veliko prihodnost. Po štirih letih nastopanja brez večjih rezultatov in desetih mesecih brezposelnosti ga angažirajo v eni od skupin Freda Karnoja.

S to skupino gre tudi na turnejo v ZDA, kjer ga opazijo agentje Sennettovoga Keystone studia. Leta 1913 podpiše pogodbo s tem studiom in se preseli v Hollywood: v enem letu nastopi v 35 kratkih filmih in zasluži 10.000 dolarjev. Družba Essanay (specializirana za vesterne in burleske) mu ponudi 1250 dolarjev na teden: tu prične sodelovati s snemalcem Rolandom Thotherom in sreča 17-letno Edno Purviance, ki postane njegova dolgoletna soigralka. Leta 1916 prestopi k Mutualu, ki mu plača 10.000 dolarjev na teden. Naslednje leto se kot prostovoljec prijavi za vojsko, a ga odklonijo zaradi telesnih nesposobnosti. Z družbo First National podpiše (1918) prvo milijonsko pogodbo v zgodovini Hollywooda (točneje, 1,2 miliona dolarjev letno za osem two-reelerjev po 30 minut, ki jih posname v svojem studiu na Sunset Boulevardu). Poroči se s 16-letno Mildred Harris. Leta 1919 je skupaj z Mary Pickford, Douglasom Fairbanksom in Davidom Griffithom ustanovitelj družbe United Artists. Ko posname *The Kid*, se preseli v državo Utah, da mu advokati Mildred Harris, od katere se ločuje, ne bi zaplenili negativna filma: kampanja, ki jo proti njegovi „nemoralnosti“ zganja del ameriškega tiska, se utiša šele po ogromnem uspehu filma. S tem filmom gre leta 1921 na zmagoslavno evropsko turnejo (v francoskem časopisu „Le Journal“ objavi članek Umetnost filma, kjer med drugim piše: „Filmska umetnost je neodvisna od gledališča in klasične literature . . . Izražati se mora predvsem z dejanjem, gibanjem, ki mora gledalcu nadomestiti tisto, kar je v gledališču beseda. Vidimo jo bolj kot vizualno kakor pa intelektualno umetnost . . . Mislim, da film v Evropi preveč boleha za umetnostjo v najbolj intelektualnem smislu besede, premalo pa je umetnost v tehničnem smislu“). V Berlinu sreča Polo Negri, se z njo zaroči (in se s *Parižanko* poslovi od Edne Purviance), a se zaroča kmalu razdre. Leta 1924 se poroči s šestnajstletno Lito Grey. *Zlata mrzlica* ima ogromen uspeh, o Chaplinu prične govoriti kot o geniju. Lita Grey zahteva ločitev in obtožuje Chaplina spolne perversnosti; zadevo spremlja bučna kampanja konservativnega ameriškega tiska in na drugi strani goreča podpora liberalnega tiska in francoskih surrealistov, ki v svoji reviji „La Révolution surréaliste“ (št. 9—10) objavijo članek Hands off Love: „Hotela je očrtni svojega moža, neumnica, krava. Nam pa s svojim dejanjem samo priča o človeški veličini duha, ki je z jasnim in pravilnim premislekom o smrtnih stvareh v družbi dal svoji misli popoln, živ izraz, ki to misel nikoli ni zatajil, izraz, ki je s svojim humorjem, svojo močjo, skratka, s svojo poezijo, v naših očeh neskončno daleč od brljenja te male buržoazne leščerbe, ki jo nad njim vihti ena od teh mrh, ki jih povzode poznamo kot dobre matere, dobre sestre, dobre ženske, te kuge, te parazite vseh čustev in vseh ljubezni.“ Šele po končanem sodnem procesu, ki je stal Chaplina dva milijona dolarjev in med katerim je več ameriških držav prepovedalo predvajanje Chaplinovih filmov, češ da so anarhistični in nemoralni, je bilo mogoče predvajati *Cirkus* (nagrajen s specialnim oskarjem).

V letih 1931—32 gre Chaplin na novo evropsko turnejo in na Japonsko; v Nemčiji ga nacionalsocialistični tisk zmerja s „čifutom“ in „plagiatorjem“. Leta 1933 se poroči s Paulette Goddard. Dva dni po začetku druge svetovne vojne prične snemati *Velikega diktatorja*: na sprejemu pri Rooseveltu v Beli hiši ponovi finalni govor iz filma. Angažira se v ameriškem odboru za pomoč Rusiji v vojni. Leta 1942 se loči od Paulette Goddard, naslednje leto pa pride do afere z Joan Barry, ki ga obtožuje, da „jo je odvedel v drugo državo, da bi z njo spal“ in da je „oče njenega otroka“ (krvni testi ga bodo oprostili, toda medtem je moral „zaradi suma“ plačati nekaj milijonov dolarjev). Del ameriškega tiska prične Chaplina obtoževati simpatiziranja z boljševiszom. Leta 1943 se poroči z Oono O'Neill, kljub nasprotovanju njenega očeta, znanega dramatika. V času „lova na čarovnice“ (1947) ga hoče zasliti McCarthyjev odbor za odkrivanje protiameriške dejavnosti, vendar se Chaplin ne odzove, sklicujoč se na svoje britansko državljanstvo. Leta 1952 proda svoj studio in odpotuje v London, kjer je premiera *Odrskih luči* (v prisotnosti kraljeve družine). V Franciji je častni gost La Comédie française, Louis Aragon ga prosi, naj sprejme Sartra in Picassa, ki bi se rada z njim srečala. Preseli se v Švico, v Vevey. Posname *Kralja v New Yorku*, ki velja za njegov obračun z Ameriko; toda film ni uspel ne v Evropi ne v Ameriki. Louis-Ferdinand Céline je najbrž povzel splošno mnenje, ko je zapisal: „V nemem

# CHARLES

stovlar cineastov

filmu je bil Charlie Chaplin čudovit. Danes je beden. Zdaj se gre filozofijo. Ima sporočilo. Smešno, kajne?" V letih 1959—64 piše avtobiografijo (*My Autobiography*, London, 1964). Z *Grofico iz Hong Konga* doživi ponoven polom. Leta 1972 ga povabijo v ZDA na podelitev oskarja za življenjsko delo. Naslednje leto mu britanska kraljica podeli plemiški naslov (Sir), v Franciji pa dobi Legijo časti. Chaplin umre na božično noč 1977. Njegovo truplo ugrabijo iz grobnice v Veveyu in ga vrnejo po izplačilu odkupnine.

## 1914 — serija Keystone

Za vse filme:

produkcija: Keystone  
producent: Mack Sennett  
snemalec: Frank Williams

*Making a Living* (Vsakdanji kruh): r. Henry Lehrman; i. Chaplin, Virginia Kirtley, Alice Davenport, Chester Conklin; d. 314 m.

*Kid Auto Races at Venice* (Otroške avtomobilske dirke v Benetkah): r. Henry Lehrman, i. Ch. Chaplin, Frank Williams, Henry Lehrman. The Keystone Kids; d. 174 m.

*Mabel's Strange Predicament* (Zmeda v hotelu): r. Henry Lehrman, Mack Sennett; i. Ch. Chaplin, Mabel Normand, Chester Conklin, Al St. John, Alice Davenport; d. 308 m.

*Between Showers* (Charlot in dežnik): r. Henry Lehrman; i. Ch. Chaplin, Ford Sterling, Chester Conklin, Emma Clifton; d. 311 m.

*A Film Johnnie* (Charlot v studiu): r. George Nichols, Mack Sennett; i. Ch. Chaplin, Roscoe Arbuckle, Ford Sterling, Mack Sennett, Mabel Normand; d. 311 m.

*Tango Tangles* ((Charlot plesalec): r. Mack Sennett; i. Ch. Chaplin, Ford Sterling, Chester Conklin, Roscoe Arbuckle; d. 224 m.

*His Favorite Pastime* (Charlot med barom in ljubeznijo): r. George Nichols; i. Ch. Chaplin, Roscoe Arbuckle, Peggy Pearce; d. 308 m.

*Cruel, Cruel Love* (Charlot markiz): r. George Nichols, Mack Sennett; i. Ch. Chaplin, Minta Durfee, Alice Davenport, Chester Conklin; d. 316 m.

*The Star Boarder* (Charlot podnajemnik): r. George Nichols, Mack Sennett; i. Ch. Chaplin, Gordon Griffith, Edgar Kennedy, Alice Davenport; d. 311 m.

*Mabel at the Wheel*: (Mabel in Charlot za volanom): r. Mack Sennett in Mabel Normand; i. Ch. Chaplin, Mabel Normand, Henry McCoy, Chester Conklin, Mack Sennett, Al St. John, Mack Swain; d. 580 m.

*Twenty Minutes of Love* (Charlot in kronometer): r. Ch. Chaplin, Mack Sennett; i. Ch. Chaplin, Chester Conklin, Minta Durfee; d. 308 m.

*Caught in a Cabaret* (Charlot natak): r. Mabel Normand; i. Ch. Chaplin, Mabel Normand, Alice Davenport, Harry McCoy, Minta Durfee, Chester Conklin; d. 626 m.

*Caught in the Rain* (Charlot in mesečnica): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Alice Davenport, Mack Swain; d. 308 m.

*A Busy Day* (Gospa Charlot): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Mack Swain; d. 134 m.

*The Fatal Mallet* (Charlotovo kladivo): r. Mack Sennett; i. Ch. Chaplin, Mabel Normand, Mack Swain, Mack Sennett; d. 452 m.

*Her Friend the Bandit* (Mabelino flirtiranje): r. Ch. Chaplin, Mabel Normand; i. Ch. Chaplin, Mabel Normand, Charles Murray; d. 303 m.

*The Knock Out* (V ringu): r. Charles Avery, Mack Sennett; i. Ch. Chaplin, Roscoe Arbuckle, Minta Durfee, Edgar Kennedy, Mack Swain, Al St. John, Mack Sennett; d. 598 m.

*Mabel's Busy Day* (Charlot in klobase): r. Mabel Normand; i. Ch. Chaplin, Mabel Normand, Edgar Kennedy, Chester Conklin; d. 314 m.

*Mabel's Married Life* (Mabelino zakonsko življenje): r. Ch. Chaplin, Mabel Normand; i. Ch. Chaplin, Mabel Normand, Mack Swain, Alice Howell; d. 309 m.

*Laughing Gas* (Charlot zobar): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Fritz Shade, Alice Howell, Mack Swain; d. 311 m.

*The Property Man* (Charlot reviziter): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Fritz Shade, Phyllis Allen, Alice Davenport, Mack Sennett; d. 646 m.

*The Face on the Bar Room Floor* (Charlot umetnik): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Cecile Arnold, Chester Conklin, Mack Swain, Fritz Shade; d. 306 m.

*Recreation* (Pomladna vročica): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Charles Murray, Norma Nichols; d. 141 m.

*The Masquerader* (Charlot koketa): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Charles Murray, Minta Durfee, Roscoe Arbuckle, Chester Conklin; d. 314 m.

*His New Profession* (Charlot zanič): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Fritz Shade, Harry McCoy, Minta Durfee; d. 309 m.

*The Rounders* (Charlot in Fatty v kavarni): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Roscoe Arbuckle, Minta Durfee, Al St. John, Charley Chase; d. 308 m.

*The New Janitor* (Charlot hišnik): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Fritz Shade, Al St. John, Minta Durfee; d. 311 m.

*Those Love Pangs* (Charlot ljubezenski rival): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Chester Conklin, Edgar Kennedy, Harry McCoy; d. 305 m.

*Dough and Dynamite* (Testo in dinamit): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin,

Chester Conklin, Fritz Shade, Phyllis Allen, Charley Chase, Norman Nichols; d. 613 m.

*Gentlemen of Nerve* (Charlot in Mabel na dirkah): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Mabel Normand, Chester Conklin, Mack Swain; d. 314 m.

*His Musical Career* (Charlot dostavlja klavirje): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Mack Swain, Alice Howell, Fritz Shade, Norma Nichols, Charley Chase; d. 313 m.

*His Trysting Place* (Charlot je poročen): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Mabel Normand, Mack Swain, Phyllis Allen; d. 584 m.

*Tillie's Punctured Romance* (Tilliejina nočna mora): r. Mack Sennett; s. Mack Sennett (po glasbeni komediji Edgarja Smitha „Tillie's Nightmare“); i. Ch. Chaplin, Marie Dressler, Mack Swain, Chester Conklin, Mabel Normand, Al St. John, Charles Murray, Edgar Kennedy, Minta Durfee, Charley Chase, Gordon Griffith, Phyllis Allen, Alice Davenport, Harry McCoy; d. 1463 m.

*Getting Acquainted* (Charlot in Mabel na sprehodu): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Phyllis Allen, Mabel Normand, Mack Swain; d. 313 m.

*His Prehistoric Past* (Charlot jamski človek): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Mack Swain, Gene Marsh, Fritz Shade, Al St. John; d. 593 m.

*When Comedy Was King* (montažni film): p. Fox; r. Robert Youngson; odlomki iz *The Masquerader* in *His Trysting Place*.

## 1915 — serija Essanay

Za vse filme:

produkcija: Essanay

producent: Jess Robins

scenarij in režija: Charles Chaplin

direktor fotografije: Roland H. Totheroh in Harry Ensign

asistent režije: Ernest Van Pelt

*His New Job* (Charlot debitira v filmu): i. Ch. Chaplin, Ben Turpin, Charlotte Mineau, Leo White, Gloria Swanson; d. 609 m.

*A Night Out* (Charlot ponočnjak): i. Ch. Chaplin, Ben Turpin, Leo White, Edna Purviance; d. 598 m.

*The Champion* (Charlot boksar): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Leo White, Ben Turpin, „Bronco Billy“ Anderson; d. 591 m.

*In the Park* (V parku): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Leo White, Lloyd Bacon, Billy Armstrong; d. 300 m.

*A Jitney Elopement* (Charlot se hoče poročiti): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Leo White, Lloyd Bacon, Bud Jamison; d. 600 m.

*The Tramp* (Potepuh): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Lloyd Bacon, Paddy McGuire, Billy Armstrong, Leo White; d. 578 m.

*By the Sea* (Charlot na plaži): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Billy Armstrong; d. 300 m.

*Work* (Charlot dela): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Charles Insley, Billy Armstrong; d. 544 m.

*The Bank* (Charlot v banki): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Carl Stockdale, Billy Armstrong, Bud Jamison, John Rand, Lloyd Bacon; d. 604 m.

*Shanghaied* (Charlot na morju): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Wesley Ruggles, John Rand, Bud Jamison, Billy Armstrong; d. 540 m.

*A Night in the Show* (Charlot v music-hallu): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Charlotte Mineau, Dee Lampton, Leo White, Bud Jamison; d. 519 m.

*Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen* (Charlot igra Carmen): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Ben Turpin, Leo White, John Rand, Bud Jamison, Wesley Ruggles; d. 1216 m. (Chaplin je posnel *Carmen* na dveh zvitekih, kasneje pa so producenti uporabili tudi nemontirane posnetke in zmontirali dolgi film).

*Police* (Charlot vlomilec): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Wesley Ruggles, Leo White, John Rand, Billy Armstrong, Bud Jamison; 625 m.

*The Essanay Chaplin Revue*: obsega *The Tramp* in *His New Job*; d. 1500 m.

*Triple Trouple*: montažni film Lea Whitea, ki vsebuje odlomke iz *Police*, *Work* in nedokončanega filma *Life*; zmontiran l. 1918.

*Chase me Charlie*: montažni film Langforda Reeda z odlomki iz več Chaplinovih filmov.

*La Grande Parade de Charlot*: montažni film Georgesa Sadoula z odlomki iz *Making a Living*, *His New Job*, *The Tramp*, *Work* in *A Woman*; zmontiran l. 1948.

## 1916—1919 — serija Mutual

Za vse filme:

produkcija: Lone Star Mutual

producent, scenarist in režiser: Charles Chaplin

koscenarist pri *The Floorwalker*, *Fireman* in *The Vagabon*: Vincent Bryan

direktor fotografije: Roland Totheroh in E.T. May (*The Floorwalker*, *The Fireman* in *One A.M.*)

*The Floorwalker* (V trgovini): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Albert Austin, Lloyd Bacon, Leo White, Henry Bergman; d. 519 m.

*The Fireman* (Gasilec): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Albert Austin, Lloyd Bacon, Leo White; d. 585 m.

# S. CHAPLIN

stovár cineastov

*The Vagabond* (Potujoči glasbenik): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Leo White, Lloyd Bacon, Albert Austin; d. 597 m.  
*One A.M.* (Charlot je pijan): i. Ch. Chaplin, Albert Austin; d. 620 m.  
*The Count* (Grof): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Albert Austin, Leo White, Charlotte Mineau; d. 615 m.  
*The Pawnshop* (Izposojevalnica): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, John Rand, Henry Bergman, Eric Campbell, Albert Austin; d. 591 m.  
*Behind the Screen* (Scenski delavec): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Frank Coleman, Albert Austin, John Rand, Leo White, Henry Bergman; d. 545 m.  
*The Rink* (Na kotalkah): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Albert Austin, Henry Bergman, Charlotte Mineau; d. 570 m.  
*Easy Street* (Polica): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Albert Austin, Henry Bergman; d. 530 m.  
*The Cure* (Zdravilišče): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Henry Bergman, Albert Austin, John Rand; d. 550 m.  
*The Immigrant* (Priseljenec): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Albert Austin, Henry Bergman; d. 550 m.  
*The Adventurer* (Pobegli kaznjence): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Henry Bergman, Albert Austin; d. 550 m.  
*How to Make Movies*: nedokončan dokumentare o Chaplinovem studiu; uporabila sta ga Kevin Brownlow in David Gill v *The Unknown Chaplin*.  
*Festival Charlie Chaplin*: obsega *Easy Street*, *The Cure*, *The Immigrant* in *The Adventurer*; ozvočen, zmontiran 1946; t. 77 minut.  
*Days of Thrills and Laughter*: obsega *The Adventurer* in *The Cure* ter burleske drugih komikov; p. Fox; r. Robert Youngson, 1961.

## 1918—1923 — serija First National

Za vse filme:

produkcija: Chaplin-First National  
producent, scenarist in režiser: Charles Chaplin  
direktor fotografije: Roland Totheroh  
*A Dog's Life* (Pasje življenje): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Tom Wilson, Sydney Chaplin, M. J. McCarthy, Charles Reisner, Minnie Chaplin; d. 860 m.  
*The Bond* (Obveznica): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Henry Bergman, Sydney Chaplin; d. 160 m.  
*Shoulder Arms* (Charlot vojak): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Sydney Chaplin, Henry Bergman, Albert Austin, Tom Wilson; d. 1000 m.  
*Sunnyside* (Na deželi): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Tom Wilson, Albert Austin, Henry Bergman; d. 845 m.  
*A Day's Pleasure* (Izlet): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Babe London, Jackie Coogan, Henry Bergman, Tom Wilson; d. 570 m.  
*The Kid* (Pobič): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Jackie Coogan, Tom Wilson, Charles Reisner, Albert Austin; d. 1600 m.  
*The Idle Class* (Lenuhi): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Mack Swain, Allan Garcia, Loyal Underwood, Henry Bergman; d. 585 m.  
*Pay Day* (Plačilni dan): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Phyllis Allen, Mack Swain, Sydney Chaplin, Allan Garcia; d. 577 m.  
*The Pilgrim* (Romar): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Kitty Bradbury, Mack Swain, Tom Murray, Charles Reisner, Loyal Underwood, Sydney Chaplin; d. 1300 m.

## 1923—1952 — United Artists

Za vse filme:

produkcija: Chaplin-United Artists  
producent, scenarist, režiser: Charles Chaplin  
*A Woman of Paris* (Parizanka), 1923: f. Roland Totheroh, Jack Wilson; sf. Arthur Stibolt; i. Edna Purviance, Adolphe Menjou, Carl Miller, Lydia Knott, Charles French, Clarence Gelder; d. 2450 m.  
*The Gold Rush* (Zlata mrzlica), 1925: f. Roland Totheroh, Jack Wilson, Mark Marlatt; sf. Charles Hall; i. Ch. Chaplin, Mack Swain, Henry Bergman, Tom Murray, Georgia Hale; d. 3129 m (na premieri v Hollywoodu) in 2720 m (na premieri v New Yorku) ter 2150 m (z glasbo in Chaplinovim komentarjem opremljena verzija, 1942).  
*The Circus* (Cirkus), 1925—27: f. Roland Totheroh, Jack Wilson; sf. Charles Hall; g. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Allan Garcia, Merna Kennedy, Harry Crocker, Henry Bergman; d. 2144 m.  
*City Lights* (Luči velemesta), 1927—31: f. Roland Totheroh, Gordon Pollock, Mark Marlatt; sf. Charles Hall; g. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Virginia Cherrill, Harry Myers, Florence Lee, Allan Garcia, Hank Mann, Henry Bergman, Albert Austin; d. 2380 m (87 minut).  
*Modern Times* (Moderni časi), 1933—36: f. Roland Totheroh, Ira Morgan; sf. Charles Hall; g. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Chester Conklin, Allan Garcia, Stanley Stanford, Hank Mann; d. 2320 m (85 minut).  
*The Great Dictator* (Veliki diktator), 1939—40: f. Roland Totheroh, Karl Struss; sf. J. Russel-Spencer; g. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Paulette Goddard, Jack Oakie, Henry Daniell, Billy Gilbert, Maurice Moskowitz,

Reginald Gardiner; d. 3420 m (126 minut).

*Monsieur Verdoux* (Gospod Verdoux), 1947: f. Roland Totheroh, Curt Courant; sf. John Beckman; g. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Mady Correll, Allison Rodan, Robert Lewis, Martha Raye, Isobel Elsom, Helen Heigh, Margaret Hoffman, Marilyn Nash; t. 123 minut.

*Limelight* (Odrske luči), 1952: ar. Robert Aldrich; f. Roland Totheroh, Karl Struss; sf. Eugene Lourié; g. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Claire Bloom, Sydney Chaplin, Nigel Bruce, Normand Lloyd, Buster Keaton, Geraldine, Michael in Josephine Chaplin; d. 3840 m (143 minut).

## Neodvisni produkciji

*A King in New York* (Kralj v New Yorku), 1957: p. Ch. Chaplin za Attica Archway; s. in r. Ch. Chaplin; f. Geogers Périnal; sf. Allan Harris; g. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Dawn Addams, Michael Chaplin, Oliver Johnston, Jerry Desmonde, Maxime Audley; t. 105 minut.

*A Countess from Hong Kong* (Grofica iz Hong Konga), 1967: p. Jerome Epstein za Universal; s. in r. Ch. Chaplin; f. Arthur Ibetson (Technicolor); sf. Bob Cartwright; g. Ch. Chaplin; i. Sophie Loren, Marlon Brando, Sydney Chaplin, Tippi Hedren, Patrick Gargill, Margaret Rutherford, Geraldine Chaplin; d. 3356 m (117 minut).

**Kratice:**

p. — produkcija, s. — scenarij, r. — režija, sf. — scenografija, f. — fotografija, g. — glasba, i. — igralci, ar. — asistent režije, d. — dolžina.

## Bibliografija

Louis Delluc, *Charlot*, Pariz, 1921.  
Viktor Šklovski, *Charlie Chaplin*, Leningrad, 1925.  
Robert Florey, *Charlie Chaplin*, Pariz, 1927.  
K. Jankowski, *Chapliniada*, Varšava, 1928.  
W. D. Bowman, *Charlie Chaplin: His Life and Art*, New York, 1931.  
May Reeves, *Charlie Chaplin intime*, Pariz, 1935.  
Carlyle T. Robinson, *La Vérité sur Charlie Chaplin*, Pariz, 1935.  
G. von Ulm, *Charlie Chaplin, King of Tragedy*: Caldwell, 1940.  
Theodore Huff, *An Index to the Films of Charlie Chaplin*, London, 1945 (revidirana izdaja: *The Early Work of Charlie Chaplin*, London, 1961).  
P. Ataševa, *Charles Chaplin* (zbornik razprav, preveden iz ruščine), Zagreb, 1949.  
Theodore Huff, *Charlie Chaplin*, New York, 1951.  
Georges Sadoul, *Vie de Charlot*, Pariz, 1952 (druga izdaja, 1978).  
R. J. Minney, *The Immortal Tramp*, London, 1954.  
Pierre Leprohon, *Charlie Chaplin*, Pariz, 1957.  
Jean Mitry, *Charlot et la fabulation chaplinesque*, Pariz, 1957.  
France Kosmač, *O Chaplinu*, Ljubljana, 1963.  
Charles Spencer Chaplin, *My Autobiography*, London, 1964.  
McDonald, Conway, Ricci (uredniki zbornika), *The Films of Charlie Chaplin*, New York, 1965.  
Marcel Martin, *Charles Chaplin*, Pariz, 1966 (ponatis 1984).  
Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By*, London, 1968.  
Jean Mitry, *Tout Chaplin*, Pariz, 1972 (druga izdaja 1987).  
André Bazin, Eric Rohmer, *Charlie Chaplin*, Pariz, 1972.  
R. Sobel, D. Francis, *Chaplin: Genesis of a Clown*, London, 1977.  
J. McCabe, *Charlie Chaplin*, London, 1978.  
David Robinson, *Chaplin: The Mirror of Opinion*, London, 1985.  
David Robinson, *Chaplin: His Life and Art*, London, 1983.  
Adolphe Nysenholc, *Charlie Chaplin ou la légende des images*, Pariz, '87.  
Claude Jean Philippe, *Le Roman de Charlot*, Pariz, 1987.