

# parižanka

A Woman of Paris 1923 čb 83'

**produkcija** Regent United Artists **producent** Charles Chaplin  
**režija** Charles Chaplin **scenarij** Charles Chaplin **kamera** Roland Totheroh  
**snemalec** Jack Wilson **asistent** Edward Sutherland **dramaturg** Monta Bell  
**oprema** Arthur Stibolt **raziskave** Jean de Limur, Henri d'Abbadie d'Arrast  
**glasba** Charles Chaplin **igrajo** Edna Purviance (Marie St. Clair), Adolphe Menjou (Pierre Revel), Carl Miller (Jean Millet), Lydia Knott (Jeanova mati), Charles French (Jeanov oče), Clarence Geldert (Mariejin oče), Betty Morrissey (Fifi), Malvina Polo (Paulette), Henry Bergman (plačilni natakari), Harry Northrup (mestni policaj), Nellie Vly Baker (maserka), Miss Delante (zaročenka Revela), Charles Chaplin (nosač) **produkcija** začetek: 27. november 1922, konec: 19. september 1923 **premiera** 1. oktober 1923 v gledališču Criterion, Hollywood **premiera zvočne kopije** (8. maj 1978) v dvorani kinoteke v Parizu, palača Chaillot.

matjaž klopčič

Carl Miller, Edna Purviance



## VSEBINA FILMA:

Zgodba filma je zelo preprosta (film ima uvodni prolog). Marie St. Claire in njen fant, Jean Millet, skleneta zapustiti podeželsko francosko mesto, v katerem živita, in se odseliti v Pariz. Dogovorita se za snidenje na železniški postaji, od koder naj bi skupaj odpotovala. Prav tedaj pa nenadoma umre Jeanov oče, zato Marie svojega izvoljenca na postaji čaka zaman. Prepričana, da si je Jean premislil, odpotuje sama... V drugem delu, ki predstavlja poglavitni in najbogatejši del filma, odkrivamo Marie in bogatega pridaniča Revela v Parizu. Videti sta zaljubljena. Ljubezen do Marie pa Revela ne ovira, da se ne bi pripravljal na poroko z neznano bogato žensko. Razočarana Marie se še oklepa zveze z Revelom, saj ji omogoča brezskrbno življenje. Takrat pa sreča Jeana, ki se v mestu pripravlja za poklic slikarja. Še vedno je zaljubljen vanjo, vendar se zaradi pomislekov svoje matere obotavlja s poroko. Marie prosi, naj spremeni svoje življenje in spet postane preprosto dekle, ki jo je nekoč poznal. V srditem napadu se loti Revela in nato v obupu naredi samomor. Njegova mati hoče ustreliti Marie, saj jo krivi za sinovo smrt. Ko pa vidi, kako obupana je Marie, opusti misel na maščevanje.

HERMAN G. WEINBERG: "THE LUBITSCH TOUCH" (1968)  
...potem pa je Ernst Lubitsch videl Chaplinovo *Parižanko!*  
Premieri filma je prisostvoval v George M. Cohanovem kinu v New Yorku, 1. oktobra 1923. Film se je začel s kratkim uvodom; obljubljal je svet moških in žensk, ki se bodo obnašali povsem enostavno, kot običajni ljudje. "Motijo se lahko zaradi svojega neznanja, zaradi svoje slepote. Neumneži obsojajo njihovo zмотo, modri pa sočustvujejo z njimi."





Chaplin je hotel s filmom nagraditi svojo vodilno igralko, Edno Purviance. V filmu je imela svojo prvo dramsko nalogo – resno in pomembno vlogo. Chaplin v filmu ni igral, pojavil se je le v nekem bežnem trenutku kot nosač.

Film je na gledalce v Ameriki deloval "električno" in tudi ameriški filmski režiserji niso mogli prezreti njegovih odlik. Tistega leta sta dva ameriška filma zasenčila vse ostale in glas o njunih odlikah se je širil po svetu. To sta bila *Nore ženske* (*Foolish Wives*, 1923) Ericha von Stroheima in *Parižanka* Charlesa Chaplina, vsekakor najbolj rafinirana filma tistega časa.

Chaplin v svoji avtobiografiji piše: "Ta film je prvič združil elemente psihologije in ironije!" To je samo delno res, kajti že Lubitsch jih je pogosto uporabljal v svojih nemških filmih, predvsem v *Gorski mački* (*Die Bergkatze*, 1921), *Princesi ostrig* (*Die Austerprinzessin*, 1929) in filmu *Plamen* (*Die Flamme*, 1922). Von Stroheim je storil enako v svojih *Norih ženskah*.

Čeprav film v nekaterih delih tistega časa že pozna podobne odlike, je bil furor, ki ga je sprožila *Parižanka*, neverjeten. Pomembno je vplival, da se je vrsta filmov, ki so jih sprožili podobni vzorci, oklepala odtенокov, ki jih je uveljavljal Charles Chaplin. Podobno so lahko tri leta kasneje ljubitelji filma spraševali: "Ste že videli *Potemkina*?" Pozimi leta 1923 pa so se čudili z vprašanjem: "Ste že videli *Parižanko*?" Če je niste, si ne morete predstavljati, kaj vse zmore film! Konec filma, ki ga navajam, je bil primeren za Ameriko. Evropska verzija filma je bila bolj ostra, neizprosna. V njej se Marie vrne v Pariz, k svojemu bogatašu.

V rokah povprečnega režiserja ta film ne bi bil tako zelo pomemben. Vprašanje je, ali bi sploh uporabljali dva različna konca – najbrž ne. V Chaplinovi režiji pa je film celo z ameriškim koncem postal odkritje, vsaj po mnenju mnogih uglednih cineastov: Pabsta, Pudovkina, Eisensteina, Jeana Mitryja, Renéja Claira...

Serija odlik *Parižanke* se prične s prihodom vlaka na postajo, ki ga slutimo samo v odsevu mimovozečih luči (efekt, ki so ga tokrat uporabili prvič) in se nadaljuje vse do Revelovega ovratnika, ki pade iz predala Mariejine omare in tako pokaže na njuno razmerje. Prijatelju, ki zajtrkuje pri Marie in Revelu v Parizu, Revel svetuje, naj vendar pokliče Marie: "Poklič jo." Vprašanje prijatelja je dvoumno, cinično. "Katero naj pokličem?"

Verjetno pa so največ pisali in govorili o sceni, ko razočarana Marie vrže skozi okno Revelovo darilo, zapestnico iz biserov, ki jo pobere mimoidoči berač. Marie takoj steče za njim, medtem pa se Revel dogodku norčavo smeji. V filmu je polno podobnih visoko izraznih "prijemov" in Chaplin se nikjer ne prepušča svoji običajni sentimentalnosti, ki bi jih podobna melodrama lahko poznala. Preprost mednaslov – "Čas prinaša mnogo sprememb!" – ločuje odhod vlaka iz malega mesta, s katerim se odpelje preprosta Marie, od ženske, ki jo najdemo v družbi razsipnega Pierra Revela. Publika mora sama zapolniti preskok v času, elipso v pripovedi... Znamenit

je tudi prizor, ko Marie obiše Paulovo skromno pariško stanovanje, kjer slikar zakrije luknjo v prtju na jedilni mizi, Marie pa ga nato vzame in si ga položi v naročje, ker ima luknjo v obleki...

"Ta film živi", je zapisal *New York Times*. "Več ko se bodo filmski režiserji naučili od Chaplina, bolj bo za filmsko umetnost!" Za Eisensteina je bila *Parižanka* pomemben dosežek filmske režije, visoka stimulacija razreševanja filmskih pripovedi.

#### STRUKTURA FILMA

Film je izvrstna melodrama, za katero je Chaplin napisal dodatno glasbeno spremljavo. Tako ozvočen film je bil predstavljen v dvorani francoske kinoteke leta 1978, le nekaj mesecev po njegovi smrti. Glasba, ki jo je za film napisal sam Chaplin, je bila uporabljena za triurno Brownlovo televizijsko serijo *Neznani Chaplin* (*Unknown Chaplin*, 1983). Gre za sijajno montažo njegovih neuporabljenih ali zavrženih filmskih posnetkov in izreden dokument o Chaplinu (komentator serije je James Mason), ki prinaša nepogrešljive informacije o Chaplinovih filmskih postopkih! *A must for Chaplin fans!* Film *Parižanka* pa je bil vrsto let skrit in nepredvajan.

Ocene nenavadnega filma, ki ga je Chaplin samo režiral in v njem ni nastopal, so film izredno hvalile, kar velja še dandanes, desetletje po Chaplinovi smrti. Poleg zelo spretne delitve filmske zgodbe v tri impresivne dele nas film preseneča tudi z opisi pokvarjenosti dekadentnega Pariza in slikovitostjo scen boheemskega življenja umetniške družbe s konca stoletja. Čustvena presunljivost dogajanja in pomembnih odločitev nikjer ne zabrede v sentimentalnost, ki je pogosto značilna za Chaplinove filme. *Parižanka* pravzaprav deluje zelo moderno. S cinizmom riše vrste stranskih prizorov in naveličanost visoke družbe v Parizu ter jih oživlja s kratkimi, spretnimi podtoni frivolnosti in čustvene negotovosti. To je bil čas, ko so v filmih cvetela prepričanja v božjo pravičnost, slepo podrejanje slikovitim znanilcem usode, ki so izumetničeno skrbeli za jasno in neizprosno kazen ter uglajeno verjetnost pravičnih končnih sodb. Izjemna konvencionalnost večine dramaturgij tedanjega nemega filma je razmerja v družbi uravnavala tako, da je življenje teklo gladko in je lahko računalo na predvidljiv izhod. Zato se mi zdijo najdragocenejši filmi, ki so se oboroževali s sijajno poetiko vzporednih odlik; sem sodijo tudi začetki Sternbergovih del in presunljivost njegove poetike, ki bežno opiše tedanjo družbo nemih filmov in se v eni točki ujema tudi z vizijo družbe *Parižanke*: Chaplin v njej zavrača sleherni odliko družabnega življenja, kar najjasneje izstopa v drugem delu filma. Prolog se posmehuje slepemu puritanizmu province, konec pa se odstira v vrnitvi k pastoralnemu življenju spokorjenke. Podobni podatki so v *Parižanki* ključni. Slutnje, namigi in pridušeni udarci usode spremljajo glavni ošebi filma skozi vrtince življenja.

Film odlikujejo kostumi, polsivi toni oblek vseh nastopajočih, ki se pojavljajo zdaj v razkošni, malce dekadentni restavraciji, zdaj v vrsti umetniških proslav in družabnih zabav, ki nas ves čas opozarjajo, da so posebnosti Revelovega sveta zamolčane in o njih izvemo le malo. Namigi na družabna trenja in veseljačenja so s svojimi aluzijami vplivali tudi na Lubitscha. Njegova grenka zabavnost se je pogosto razširjala zaradi vrste spodbud, ki so s svojimi polresnicami in mondeno uglajenostjo sodile v svet tiste Evrope in kulture, iz katere je črpal svoje "prijeme". Ko je videl *Parižanko*, Lubitsch ni mogel več ostati na pol poti svojega duhovitega opisa meščanske, višje družbe. Ta vpliv se najbolj pozna v Lubitschevem filmu *Zakonski vrtiljak* (*Marriage Circle*, 1925).

#### MISLI OB PARIŽANKI

Za razliko od drugih Chaplinovih filmov smo *Parižanko* spoznavali šele v letih po Chaplinovi smrti. Film, narejen pred petinšestdesetimi leti, v pogojih, ki mu jih je nudila družba United Artists, moramo skrbno preučiti in pregledati. Chaplin je s svojo naklonjenostjo velikim množicam gledalcev poskušal oblikovati delo z elementi pantomime, celo melodrame in vaudevilla – prvotni naslov filma je bil *Usoda* (*Destiny*) –, preseneča pa tudi heterogena karakteristika triptiha. Oznaka "melodrama" popolnoma ustreza prologu filma, delno celo zaključku. Izrazita karakteristika obeh parov staršev, nostalgija za izgubljeno nedolžnostjo pri Jeanu Milletu, slikarju,



ki slika Marie, ko ne nosi "zlate" obleke najnovejšega časa ampak skromno obleko s časa svojega prihoda, želja matere po maščevanju, samomor, odpuščanjem, ki ga blagoslovi Cerkev... – vse to so elementi melodrame, ki jih pred nami niza Chaplin. Mnogi od njih vstopajo v film z močjo vizualnih motivov in z minimalnimi mednaslovi. Pipa, ki se zakotali ob fotelju na tla, nakaže očetovo smrt.

V srednjem delu filma je vsa karakterizacija drugačna. Do vstopa Jeana Milleta ne zasledimo melodramatičnih elementov, Chaplin se povsem posveča komediji nravi. Če lahko v filmu prej zasledimo ironično, zelo zgoščeno pripoved z barvo časa in selitvijo obeh protagonistov, v drugem delu razširja karakterizacijo prizorišča in nastopajočih. Hudobna namigovanja koket in dandyjev rafinirano gradijo politiko posameznikov, ki služijo predvsem svojim pridobitniškim željam; to poudarja še obsedenost z ljubeznijo mladostne prijateljice, ki vpeljuje upoštevanje materine volje ob izboru neveste. Že samo ime restavracije, ki jo obiskuje Pierre Revel, v prostem prevodu pomeni "pokvarjeno, gnusno okolico". Chaplin nam v detajlih pokaže pripravo Revelove večerje, ki velja za poslastico svetovljanov, za vse ostale pa neugledno in odvrtno jed. Vidimo odbijajočo reakcijo zmrdujočih se natakarkarjev, ki Revelu pripravljajo hrano.

Dražljivi prizori, sijajno opazovani in premišljeno smešni, nas soočajo z detajli "norih" komedij, ki bodo uspevale v Hollywoodu deset let kasneje (mislim predvsem na sceno z biserno ogrlico, ki sem jo že omenil). Lubitsch se v svoji navdušeni oceni *Parižanke* ni motil: v njej je našel mnoge spodbude za lastne komedije, precizna opazovanja v filmih, ki so bili velikokrat umetnine ter so združevali ironijo in psihologijo filmske estetike v "Lubitschevih prijemih". Če bi se torej posvetili samo pomenu srednjega, drugega dela, bi se lahko zapletli v pomen celotnega triptiha, torej filma. Chaplin pa je, nasprotno, sestavljal kompozicijo, računajoč na kontraste sestavnih delov, ki jih spoznavamo samo znotraj melodrame. Ponovimo. Prolog: predstavlja neizkušeno, nedolžno dekle v rojstni vasi. Srednji pano poliptiha: spoznavamo pokvarjeno koketo v francoskem glavnem mestu. Epilog: mlada, pobožna ženska ob vrnitvi v predmestje Pariza obžaluje svoje grehe.

Če smo prav razumeli strukturo filma, nas hitro prepričajo komični elementi, ki nimajo samo psiholoških vrednosti, ampak tudi – in predvsem – simbolične. Takšno je ime restavracije, pridevniki, ki označujejo Revelovo večerjo – svetovljanu pripravljajo "svinjo". Mnogo opisov je posvečeno gnobilu družbe, ki nasprotuje pastoralni in njenim primitivnim krepstim.

Satirična komedija predstavlja nasprotje melodrame in z antitezo se melodrama vrača v komedijo Chaplina. Orgija v latinski četrti kulminira v striptizu, kot nasprotje pa vidimo revno slikarjevo sobico z ubožnim karirastim prtom, kjer Jean repetira revolver. Ko slikar končno ustrelji, se to zgodi v rafinirani notranjosti "umazane" restavracije in ob vznožju gola ženskega kipa: na premišljen način, polemično in simbolično obtožuje prave krivce za smrt Jeana Milleta – vso razposajeno družbo latinske četrti. Epilog zaključuje film tako, da ni nihče kaznovan, družba ni zaznamovana, božje pravičnosti ni... Za čas nastanka filma presenetljivo sodobno pojmovanje zla in dobrote, neumnega verovanja v pravičnost končne razsodbe, ki je pravzaprav nikoli ni in ne grozi ne s kaznijo ne s pravičnostjo razsodbe...

#### O CHAPLINOVI UMETNOSTI

Vsebina je v Chaplinovem delu izredno pomembna. Glavno vezivo vseh njegovih vsebin je karakter, ki ga je s svojimi filmi uveljavil sam. Karkoli si že mislimo ob njegovem delu, nemogoče je, da ne bi prepoznali "potepuha-klovna", ki ga je vedno predstavljal. Univerzalno prepoznani simbol, najpopularnejši obraz prvega stoletja zgodovine filma. Obraz, maska, lokavo izbrani siromak, ki se nam vedno smili!

Konec prve svetovne vojne mojstrsko in dokončno uveljavi njegove glavne poteze. Čustva, ki jih je izvajal, so vodila od brezčutnosti do najdragocenejših odtenkov človeških reakcij; njegovo vedenje pozna plemenitost in zvijače, vse v okviru običajnega vedenja malih ljudi, ki so ga seznanjali z elementi vsakodnevnega življenja – z

ljubeznijo, vero, vojno, revščino, brezdelnostjo, avtoriteto, zločinom, otroci, hipokrizijo, krutostjo, pa tudi s satiro in kritiko družbe. Glavni elementi življenja, ki so ključno vplivali na njegovo rast, so bili v njegovem izredno tragičnem otroštvu. Rodil se je kot sin ubožnega pevca glasbenih revij in njegove žene, ki je prav tako nastopala; družina je bila vedno na robu finančnega brodoloma in duševnih stisk. Seznanjal se je z najrevnejšimi predmestji Londona in njegovimi viktorijanskimi zavodi za obubožane. Leta nastopanj v *music-hallih* so izostrila njegovo tehniko do čudovite preciznosti in spretnosti. Če dodamo še naravni občutek za gracilnost in izvrsten smisel za ritem, kar je bilo združeno z neverjetnim poetičnim instinktom, je vsem tem odlikam dodajal odlike izjemnega igralca. čeprav si je strašno želel igrati tako Napoleona kot Hamleta, je začel snemati **Luči velemesta** (*City Lights*, 1931) takoj po **Cirkusu** (*Circus*, 1928). Zvočni film je že poznal svoje prve uspehe in Chaplin je zaradi lastne negotovosti ustavil snemanje nemega filma z istim naslovom. Kljub izvrstnemu osebnemu glasu se je ustrašil izgube publike, ki na preoblikovanje filmske tehnike in zvočno snemanje še ni bila povsem pripravljena. Ko je sklenil snemanje nadaljevati, se je odločil za nemi film, kateremu naj bi dodajal nekatere zvočne efekte. Ta neverjetni anahronizem je spremljal nepričakovan, vendar bleščeč uspeh filma *Luči velemesta*, v katerem ni prepoznati oklevanja zaradi trmoglavosti, s katero se je Chaplin branil novosti filmskega jezika. Naivna pripoved, popolna nerealnost scenografije v studiju, ki je bila zgrajena in uporabljena prav za ta film, popoln uspeh potepuha – klovna, ki je znova živel zunaj vsakdana obstoječega sveta, so filmu dodajali odliko pravljice. Morda najdragocenejši del dokumenta o njegovih nekdanih snemanjih je v Brownlowovi trilogiji posvečen ravno sijajnim scenam, ki jih je Chaplin (žal) izrezal. Vedno znova je za filme iskal originalne rešitve, ki jih najdemo v zvočni spremljavi, pa tudi v montaži slike in obrazih nastopajočih; vse je menjaval in dograjeval, dokler ni bil zadovoljen. Opombe, ki jih niza James Mason v komentarju teh odlomkov, nam predstavljajo nesluteno razkošje, ki je bilo Chaplinu na voljo za snemanje tega in pravzaprav vseh filmov. Poudariti moramo še sijajno, presunljivo igro in fotografijo zaključnega prizora filma, ki si zasluži vrsto superlativov. Izvrstna, edinstvena informacija televizijske serije!

V filmu *Parižanka* se Chaplin ne pojavlja kot igralec. Po pripovedi je povzel snov zgodbe pisateljice Peggy Hopkins Joyce. Glavna vrednota filma ni bila toliko v vsebini, ki se je ukvarjala s tragično zgodbo izgubljenega dekleta, kot v njeni obdelavi, ki je menda pomembno vplivala na Ernsta Lubitscha in na kasnejše samostojno delo Chaplinovih štirih asistentov v tem filmu. Ljudje, ki so film videli – edina kopija v času pred Chaplinovo smrtjo je bila na voljo v kinoteki v Moskvi –, so bili nad njim menda rahlo razočarani, vendar ni dvoma, da so njegovi sodobniki v njem videli ogromno inovacij. Njegovega duha so odkrili v aluzijah in sugestijah *Parižanke*, kjer jih je uporabil za pomembne dramatične efekte: odseve luči mimobežnega vlaka uporabljaja za pasažo, razmerje med moškim in dekletom slutimo v detajlu moškega ovratnika, ki pade iz predala dekliske omare. Cigarete, nakit, čokolada, obleke, pipa in naboji za revolver so uporabljeni s podobnimi nameni. Chaplin je, kot vedno, vse te odlike dosegel s trdovratnim in natančnim delom. Govori se, da so posamezne posnetke ponavljali tudi po dvestokrat...

Po odlikah tega filma vidimo, da bi bil lahko Chaplin sijajen režiser in tudi igralec. Njegove univerzalne sposobnosti so ogromno prispevale k razvoju filma, ki se je začel uveljavljati kot sedma umetnost tudi zaradi trdovratnosti, s katero je Chaplin iskal popolnost posameznih prizorov. •

Prihodnjč:

**Potovanje po Italiji** (*Viaggio in Italia*, 1954)  
režija Roberto Rossellini