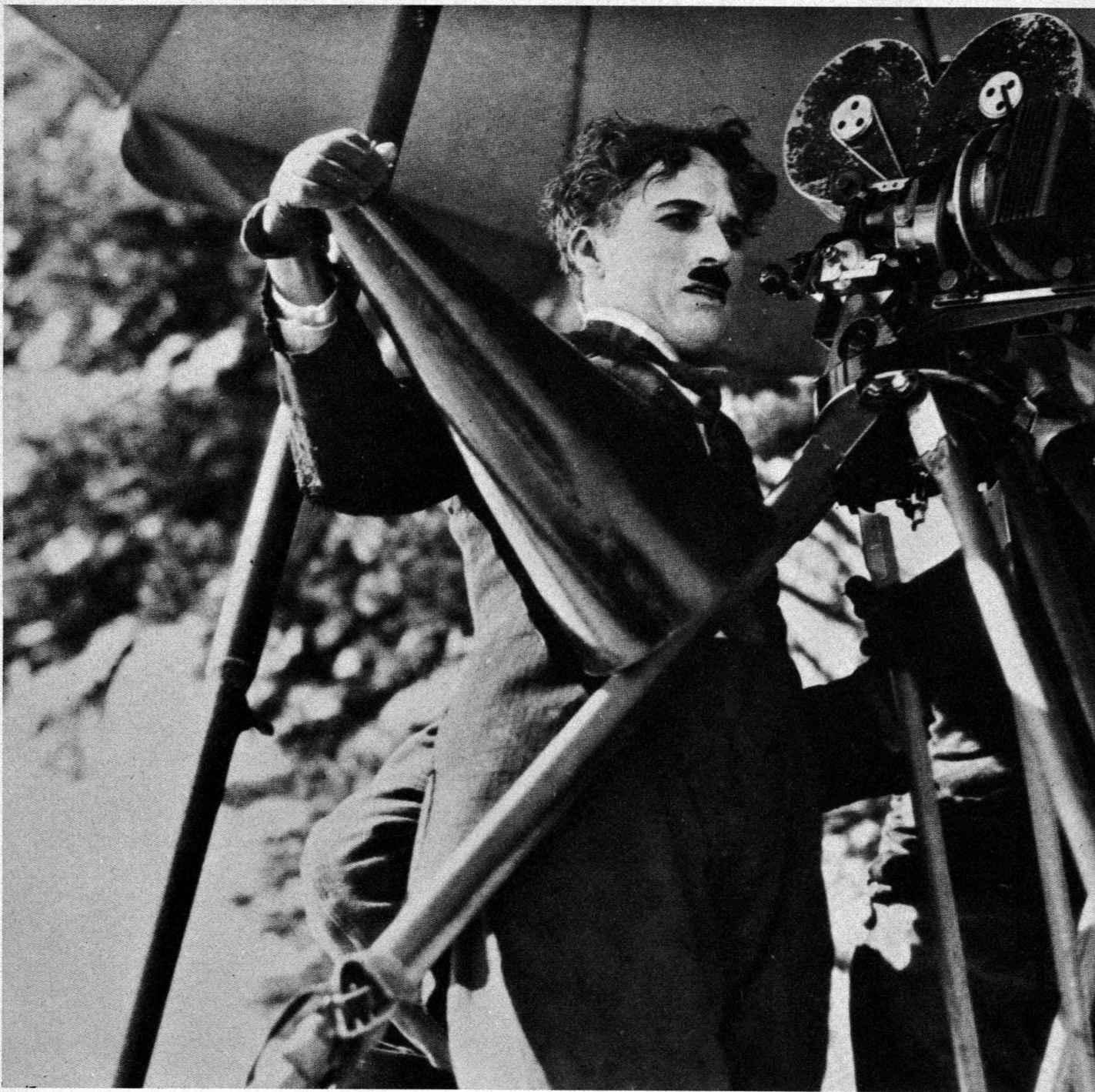
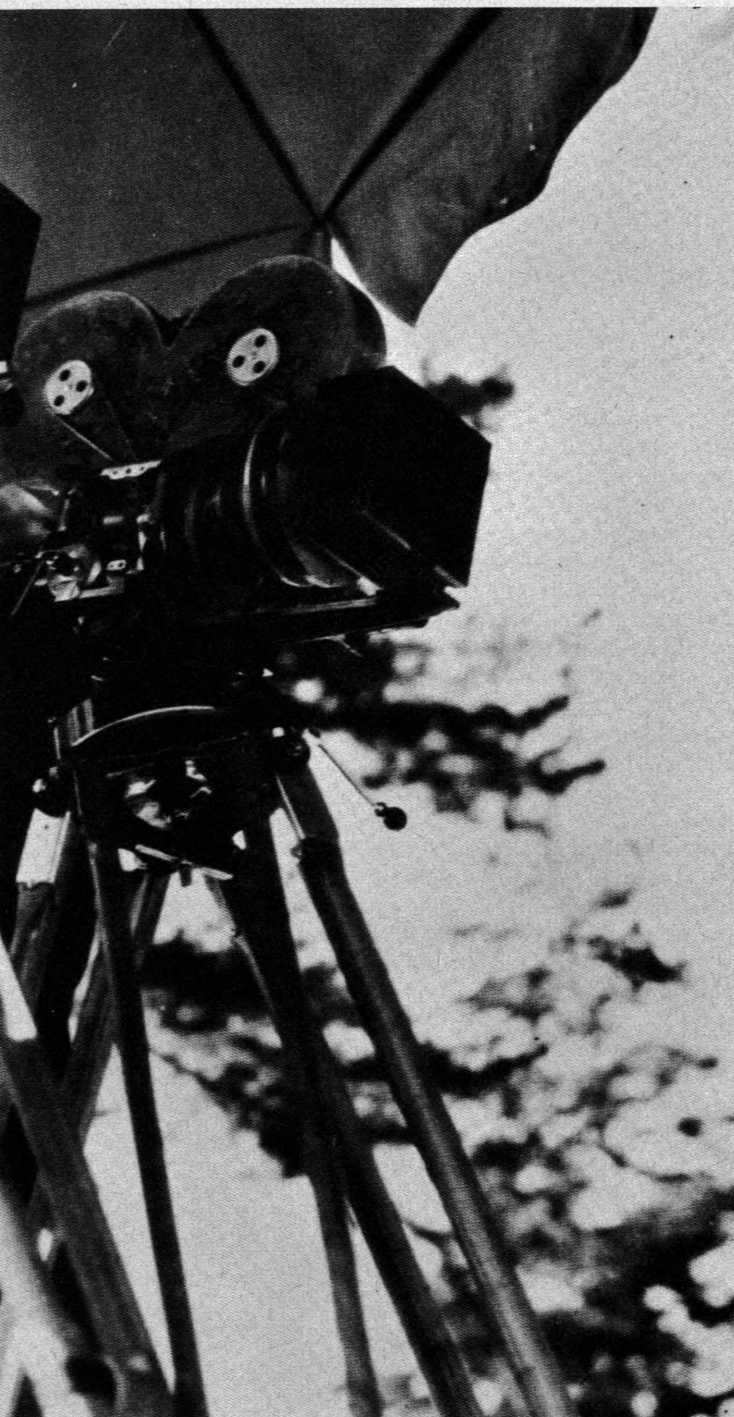




CHAP



Chaplin 1

Det dannede borgerskabs afsky og væmmelse ved den tidlige Chaplin – som det bl. a. kan konstateres i Uno Asplunds bog »Chaplin og hans 81 film« – kommer også til udtryk i fiktionsform i James Agees posthumt udgivne »erindringsroman«, »A Death in the Family« (1956). Agee, der foruden at have været en respektabel filmkritiker, bl. a. skrev manuskript til »The African Queen« (1951), er født i Knoxville, Tennessee, 1909 og han døde i 1955. »A Death in the Family« (filmatiseret 1963 som »All the Way Home«) kan læses som en erindringsroman, og udgiverne forsynede da også Agees efterladte manuskript med bl. a. et kort »forord«, et prosastykke, som Agee kaldte »Knoxville: Summer 1915«. 1. kapitel efter dette forord begynder med nedenstående erindring om moderens syn på Chaplin og drengens oplevelse af ham i biografen.

Beskrivelsen af filmen er naturligvis ren fiktion inspireret af genkendelige elementer fra de tidligere Sennett-film (hvor kun »His New Profession« fra 1914 kan siges at eje lighed med en del af referatet, idet Chaplin her sætter sig i en pose æg). Holdningen til Chaplins film svarer til den, man i 1917 mødte hos en kritiker i »Dagens Nyheter«: »Det er uforklarligt, hvordan Chaplins usmægtelige figur kan vække nogen sympatier, thi der er hverken humor eller mimik i ham ...«.

En tur i biografen

Ved aftensmaden sagde hans far som så ofte før: »Nå, hvad med en tur i biografen?«

»Åh, Jay!«, sagde hans mor, »den ækle lille mand!«

»Hvad er der i vejen med ham?«, spurgte hans far; ikke fordi han ikke vidste det, men for at få hende til at sige det.

»Han er så væmmelig!«, sagde hun som hun plejede. »Så vulgær! Med sin væmmelige lille stok; løfter op i skørter og alt sådan noget, og den væmmelige måde han går på!«

Hans far lo, som han plejede, og Rufus følte, at det var ved at blive en noget fad morsomhed; men som altid blev også han gladere af latteren; han syntes at latteren knyttede ham nærmere til faderen.

De gik ind mod centrum i perlemorslyset, til »Majestic«, og de fandt deres pladser ved lyset fra lærredet, i den sært spændende luft af sur tobak, ram sved, parfume og snavset undertøj, mens klaveret spillede hurtige melodier og galopperende heste fik støvet til at hvirvle op i bølgende bannere. Og der kom William S. Hart med begge revolvere rygende og med sit lange hesteansigt, sin stramme, tynde mund, og det udstrakte land red bort bag

CHAPLIN

ham så vidt som hele verden. Derpå så han genert ud overfor en pige, og hans hest løftede overlæben og alle lo, og så fyldtes lærredet af en by og af et fortov på en sidegade i en by, en lang række palmetræer, og der kom Charlie; alle lo i samme øjeblik de så ham tøfle afsted med udadvendte tæer og knæene vidt adskilte som om han var øm; Rufus' far lo og Rufus lo også. Denne gang stjal Charlie en hel pose æg, og da en betjent dukkede op, gemte han dem i sin buksebag. Så fik han øje på en smuk dame, og han begyndte at spankulere omkring og svinge med stokken og lave dumme ansigter. Hun slog med nakken og gik sin vej med næsen i sky og med en mund så snerpet, som den kunne blive, og han fulgte i hast efter hende, mens han gjorde en masse ting med sin stok, som fik folk til at le, men hun tog sig ikke af det. Endelig standsede hun på et hjørne for at vente på en sporvogn, og hun vendte ryggen til ham og lod som om han slet ikke var der; efter at han i nogen tid uden held havde forsøgt at fange hendes opmærksomhed, så han ud på publikum, trak på skuldrene og lod som om hun ikke var der. Men efter at have vippet lidt med foden og ladet som om han var ligeglad, blev han igen interesseret, og med et indbydende smil løftede han på bowleren; men hun blev blot endnu stivere og hun knejste endnu en gang med nakken og alle lo. Så gik han frem og tilbage bagved hende, han kiggede på hende og skævede lidt mens han listede omkring og alle lo igen; så greb han fat i stokkens lige ende og med den krumme del løftede han hendes skørt op til knæet nøjagtig på den måde, som mor afskyede, og han så interesseret på hendes ben og alle lo meget højt; men hun lod som om hun ikke havde bemærket noget. Så svingede han med stokken og gik pludselig lidt ned i knæene, hev op i sine bukser og løftede igen hendes nederdel op så man kunne se hendes bukser, der var flæsedes nærmest som gardinkanter, og alle hujede af grin, og pludselig vendte hun sig i vrede og gav ham et puf i brystet, og han gik på enden med strakte ben, hårdt nok til at det kunne gøre ondt, og alle hujede igen; så gik hun knejsende sin vej hen ad gaden og glemte alt om sporvognen, »arrig som en hveps!« som hans far fornøjede udtrykte det; og der sad Charlie på sin flade ende midt på fortovet, og som han så ud, nærmest såret og fornærmet, og man kunne se at han pludselig huskede disse æg, og så kunne man også pludselig selv huske dem. Som han så ud i ansigtet, med læberne trukket bort fra tænderne og det sygelige lille smil, der fik en til at føle

netop sådan som de knuste æg måtte føles mod ens bagdel, lige så underligt og frygteligt som dengang med det hvide sommertøj, da det løb ud af buksebenet og ned ad strømperne og han måtte gå sådan hele vejen hjem og folk kunne se det; og Rufus' far var ved at gå til af latter og det samme var alle andre, og Rufus havde medlidenhed med Charlie fordi han selv for nylig havde været i den samme pinlige situation, men den smittende latter var for meget for ham og også han måtte le. Og så var det endda endnu mere grinagtigt da Charlie meget forsigtig rejste sig fra fortovet, og ansigtsudtrykket var endnu værre end før, og han anbragte stokken under den ene arm og begyndte at hive lidt i bukserne foran og bagpå, meget omhyggeligt og med krum lillefinger, som om det var for snavset at røre ved, og på den måde fik han det klistrede klæde væk fra kroppen. Derefter gravede han ned og fremdrog den våde pose knuste æg, han åbnede den og kiggede i den; han tog et knust æg ud, skilte med afsky skallen, lod den elastiske æggeblomme glide fra den ene halvdel til den anden og smed det fra sig med en let gysen. Så kiggede han igen i posen og fiskede et helt æg op, slimet af knust æggeblomme; han tørrede det omhyggeligt af i ærmet, så på det, pakkede det ind i sit snavsede lommestørklæde og lagde det forsigtigt i vestelommen. Så trak han stokken frem fra armhulen, lod den svirpe igen, og med et sidste blik på omgivelserne, stadig såret men dog samtidig lidt optimistisk, trak han på skuldrene, vendte ryggen til, skrabede bagud på hundemanér med sine store sko mod de knuste skaller og den slimede pose, så tilbage på roderiet (alle lo igen) og begyndte at gå bort med stokken bøende sig under den tøflende gang, med mere udadbøjede knæ end tidligere, alt imens han hele tiden trak ud i sin buksebag med venstre hånd og rystede først det ene ben, så det andet, og én gang trak han voldsomt ud i bukserne, rystede hele kroppen som en våd hund, og gik så videre, mens lærredet med en cirkel af mørke lukkede sig om hans lille skikkelse. Derefter skiftede pianisten melodi, og reklamerne kom i ubevægelige farver. De blev siddende et stykke ind i William S. Hart filmen for at finde ud af, hvorfor han havde dræbt manden med den elegante vest – det var, som de havde regnet ud af hendes skræmte og befriede ansigt efter drabet; han havde forulempet pigen og dertil bedraget hendes far – og Rufus' far sagde: »Nå, det var her, vi kom ind«, men de så ham skyde manden og det hele igen; så gik de. (Oversat af Poul Malmkjær).



Chaplin 2

Musichall-traditionen og de korte farcer

Erik Hvidt & Ib Lindberg

Før Charlie Chaplin i 1913 i en alder af 24 år blev engageret af farce-kongen Mack Sennett til at medvirke i hans én- og to-akters film, lå der en grundig skoling i mimisk komedie. Denne forskole havde Chaplin hentet i den engelske music-hall, hvor han selv startede som aktiv kunstner i en alder af otte år. Han har således, i lighed med f. eks. Buster Keaton lært sin metier fra bunden på den hårde, uakademiske måde.

Den fremtrædende producer Fred Karno engagerede Chaplin til sin trup i 1907. På dette tidspunkt var allerede Chaplins bror, Sidney, ansat hos Karno, og i det hele taget blev denne engelske teatermand i årenes løb storleverandør af komikere til Hollywoods filmstudier. Udover Chaplin »opfandt« Karno bl. a. Billy Reeves, Billy Ritchie (der senere blev en af de bedste af de utallige Chaplin-eftertilignere), Jimmy Aubrey, Stan Laurel, Billy Armstrong og Albert Austin (der blev en af Chaplins faste modspillere). Fred Karno krediteres ofte for at være manden, der skabte Chaplin. Det er nok så meget sagt, da Chaplin jo længe, inden han mødte Karno, havde stået på en scene. Hans forældre optrådte begge i de engelske music-halls, hvor faderen tilhørte den store gruppe af mindre kendte komikere, som red på de bølger, andre havde skabt. Hans repertoire bestod for en stor del af »Gay Paree«-numre – sange der udbredte sig om det vilde parisiske natteliv.

Men Karnos »Fun Factory« i det sydøstlige London var en effektiv læreplads. Egentlig var Karno akrobat, men hans ambitioner rakte videre, og han begyndte at sætte småshows op, som turnerede rundt om i London. Hans skuespillere skulle kunne fungere i alle sammenhænge på scenen, og da Fred Kitchen blev stjerne i Karno-truppen, centreredes stykkernes handlingsforløb naturligt om ham.

Kitchen skolede Chaplin i mimekunsten. De fleste af numrene hos Karno var variationer over et tema, eksempelvis hvordan man tilbereder en pølse. Kitchen demonstrerede det på et dusin forskellige måder, og Chaplin begyndte at kopiere Kitchens bevægelser fra andre tilsvarende numre. F. eks. overtog han det karakteristiske træk med at løfte hatten let i vejret, føddernes udadrettede stilling og trick'et med at smide et cigaretskod over skulderen og sparke det bagud. Numrenes struktur med handlingsforløbets tydelige centrering omkring enkeltpersonen genfinder man i en lang række af Chaplins film, men også de mange næsten identiske gentagelser af det lille tema går igen, mest typisk i den rendyrkede pantomimeforestilling »One A.M.« (1916), hvor Chaplin, bortset fra en flegmatisk taxichauffør i filmens start, optræder solo. Den roterende bordplade og de henvendte forsøg på at komme op ad trappen viser kropslig vitalitet, men også hans strenge disposition af handlingsforløbet og komikken. I øvrigt hører husets inventar til det mest groteske, Chaplin viser frem i sine film, og ved at spille den fine berusede mand, fremhæver han netop de enkelte genstandes komiske værdi ved at lade tilskueren opfatte dem i takt med, at den fulde registrerer dem og forsøger at forholde sig til dem.

Omkring århundredeskiftet kulminerede music-hall'ens storhedstid med Dan Leno som dens absolutte førstemand. Oprindeligt vandt han ry som dygtig træskodanser, men det var hans mimiske talent, som snart skulle skaffe ham vej til de londonske teatre og music-halls. I stil var han decideret modsat 1870'ernes og 80'ernes store kunstnere, »the lion comiques«, hvis idealer var levementens i bruset fra champagnen. (Chaplins far var efterkommer af disse). Leno var klovnen med det uudgrundelige ansigt, der kunne både græde og le på én gang. Han var indbegrebet af cockney-komedien, af domestik humor og resignation. I hans optræden lå en forfængelig tro på livet uden opblæste og falske værdinormer. Publikum tog ham til sig med al mulig sympati, og hans indflydelse på samtidens kunstnere var umådelig. Han besad elegance og behændighed og var selv i de mest støjende optrin i stand til at bevare et strejf af patos.

Udover music-hall-underholdningen medvirkede han igennem tyve år, indtil sin død i 1904, i Drury Lane-teatrets Christmas Pantomimes, hvor det var hans speciale at fremstille ekscentriske kvinder. Ved hele tiden at fastholde sin egen personlighed i spillet, gav han levende indtryk af, hvordan han måtte have været, hvis han virkelig havde været en kvinde. Det er især i »A Woman«, at Chaplin bygger videre på denne typiske pantomime-tradition ved henimod slutningen at promenerer som kvinde. Han går frem og tilbage, idet han øver sig på feminin ynde. Det er så dygtigt udført, at man er ved at miste illusionen om ham i forklædning, indtil han, lige inden han går ned under til de andre, klør sig eftertrykkeligt bagi og derved understreger pointen, samtidig med at han ved sin direkte henvendelse til kameraet gør tilskueren til sin fortrolige.

Det er indlysende, at Chaplin har hentet inspiration fra den række kunstnere, som Leno påvirkede. Der var Little Tich, som portrætterede mærkværdige personer og med akrobatisk styrke var istand til det utroligste. Han havde bl. a. udviklet en speciel faldteknik, og hans særkende var et par meget for store støvler. George Robey optrådte iført en tætsiddende frakke, flad bowlerhat og havde altid en bambusstok med sig. Tilfældighederne omkring vagabondkostumets tilblivelse, da Chaplin i 1914 var kommet

til Mack Sennett i Hollywood, syntes derfor knap så tilfældige.

Chaplin skulle i sin anden film, »Kid Auto Races at Venice« (1914), klæde sig sjovt ud og bruge de forhånds-værende beklædningsgenstande, som var i omklædningsrummet. Sennetts specialist i lagkagekast Roscoe »Fatty« Arbuckles kæmpebukser, Keystone-topstjernen Ford Sterlings sko, der var så store, at Chaplin måtte sætte dem på de 'forkerte' fødder for overhovedet at holde dem på, en tætsiddende frakke, en lidt for lille hat og af kæmpen Mack Swain, der i adskillige senere film blev Chaplins modstykke i mere end én forstand, et stort overskæg, som blev klippet til.

Også af den franske komiker Max Linder, hvis film han så under et besøg med Karnotruppen i Paris i 1909, kom Chaplin under stærk påvirkning. Linder var lille og lapset klædt. Han bar skødefrakke, vest, stribede bukser og høj hat og medbragte altid en lille bambusstok. Opførslen var fræk og lidt enfoldig. Målet var at få fat i de smukke piger, og af samme grund blev han udsat for en række genvordigheder, som kontrasterede hans gentleman-værdighed og derved frembragte komikken.

I 1907 kom Chaplin til Karno, hvor han havde småroller i forskellige sketches, men først under USA-tournéen i 1911 fik han en større rolle som beruset laps i en af Karnotruppens største succes'er, »Mumming Birds«, som under navnet »A Night in an English Music Hall« præsenteredes for det amerikanske publikum. Man vekslede skiftevis mellem grovkornet komik og det mere sentimentale, men hele tiden med døren åben til den subtile og mere individuelle pantomime. Enhver skuespiller hos Karno udviklede en speciel type, som stadig blev gjort mere nuanceret for hver ny sketch. Chaplin var fuld mand eller det gribende element i narrestregerne, Kitchen var den muntre, mens en tredje specialiserede sig indenfor antiheltrollefaget.

Chaplins første filmengagement blev som sagt hos farcekonen Mack Sennett, der var begyndt som »seriøs« skuespiller hos Griffith, men som i begyndelsen af 1911 selv gik over til at instruere film, først for Biograph, men allerede året efter for sit eget nystiftede selskab, Keystone, der i løbet af ingen tid skulle blive den amerikanske stumfilmsfarces højborg, uddannelsescenter og modelværksted.

Sennetts afgørende indflydelse på farcen (og på filmkunstens udvikling i det hele taget) ligger ikke nær så meget i indholdets originalitet som i den rent fortælle-mæssige distighed, der præger filmene. Der er i filmhistorien mange myter om Sennett-filmenes hæsblæsende tempo og næsten sofistikerede teknik. At dømme efter de relativt få film, der har overlevet fra dette utroligt produktive studie, ligger der ingen overdrivelse i disse filmhistoriske myter. Sennetts film blev virkelig afviklet i et ikke blot indre, men også ydre tempo, der selv for en arrogant filmtilskuer i 1973 kan gøre dem vanskelige at følge med i.

Det er i eftertænkning indlysende, at dette djævelske tempo ikke har passeret Chaplins teater-gemyt, og meget få af hans 35 film for Keystone er da også særlig interessante, for ikke at sige morsomme, når man ser dem nu. Komikken er utrolig grovkornet, og udover de hidsige forfølgelser, der var Sennetts varemærke, består den mest i deciderede agression-udladninger, spark i enden, øretæver, skub i vandet o. s. v., der i øvrigt sjældent virker særlig velbegrundede, og som derfor forståeligt nok har hensat censuren i mange lande (se omtalen af Uno Asp-

lunds bog om Chaplin i Sverige) i spekulation om, hvorvidt filmene ikke måtte virke forrående. På den anden side er der ingen tvivl om, at Sennett-studierne har været den bedste videre-skoling for den Chaplin, der kort tid senere skulle blive hyldet som den største filmkunstner af alle. Ikke blot kunne han her lære filmens teknik og virkemidler at kende bedre end i noget andet studie, men han stiftede også bekendtskab med en række komikere, der allerede var velbevandrede i denne teknik, og som han kunne begynde at måle sin egen standard imod og lære af.

Allerede efter fem måneders arbejde hos Sennett følte Chaplin sig da også moden til at overtage instruktionen af sine egne film. Det forandrer nu ikke nævneværdigt på deres udseende, dertil var klipningen af filmene for standardiseret og Sennetts magt som producer for stor. Men resten af året 1914 har selvfølgelig været en endnu mere intensiv og sikkert helt afgørende læreperiode for den unge Chaplin, end de første fem måneders filmarbejde var.

Hos Sennett havde skuespillerne også hver deres bestemte funktion. Sterling var hidsig og ondsksfuld, Fatty havde også temperament, men var for det meste den godmodige og naive dumpepeter, mens den skønne prima-donna Mabel Normand var god for et slagsmål på sin egen lidt febrilske og overdrevne facon. Der var dog stor forskel på Karnos og Sennetts arbejdsmetoder, først og fremmest fordi tempoet og voldsomhederne hos Sennett var ganske anderledes forjaget og overdrevne. Det til trods tilstræbte Chaplin at bevare en række af de komiske effekter, han gradvist havde opbygget i music-hall'en. Man lægger f. eks. i »Making a Living«, debutfilmen fra 1914, mærke til, hvordan han let løfter på hatten og behændigt håndterer stokken, og hvordan han i »His Favourite Pastime« stryger en tændstik på fodsålen.

Stadig er det det hektiske tempo og overdrivelserne, som dominerer. Der bliver sjældent tid til at standse op og udnytte situationen komisk på flere måder. Med rødder i Karno-forestillingen »A Night in an English Music Hall« bliver en stor del af Chaplins Keystonefilm variationer over fuldemandstemaet. I andre komedier rivaliserer han med den fumlede Chester Conklin eller den enorme Mack Swain om at få fat i pigen – for det meste Mabel Normand. Hurtigt får Chaplin opbygget et sæt af vaner og virkemidler, som han til stadighed får anbragt i filmene, hvorved der skabes et stærkere fortrolighedsforhold mellem figuren og publikum. Han karakteriserer selv overskægget som symbol på forfængelighed. Ofte nøjes han ikke med at glatte på det, men netter sig over det hele, børster sig, retter lidt på tøjet, renser og polerer neglene, o. s. v. Der lægges en sirlighed for dagen, som står i skarp kontrast til det umiddelbare indtryk, man får ved synet af ham. På den anden side passer denne forfængelighed meget godt sammen med bowlerværdigheden og hans uforfærdede og beslutsomme facon. Gentleman'en er dog kun til stede i ham, så længe han er i selskab med en dame. Han er rede til bag hendes ryg at være gemen og beregnende overfor modstanderne. Det kan være skurke, som synes at fortjene det, eller andre bejlere, hvis kærlighed kan være ligeså berettiget som Charlies, men som alligevel må se sig som ofre for hans aggressivitet.

Den i reglen fysisk overlegne modstander ægges ofte til kamp, men ved hjælp af opfindsomhed og uregelmønteret kampteknik vinder Charlie for det meste dysten, samtidig med at han placerer sympatien hos sig selv, både fordi han som den lille kan klare sig overfor den

store, men også fordi han trods brutaliteten får latteren på sin side.

Hans sidste Keystone-film, »His Prehistoric Past«, viser, at han har fået oparbejdet en figur, som man tillægger ganske bestemte egenskaber. Han er ganske vist klædt i skind og gør brug af stenaldermenneskets forhånden-værende muligheder, f. eks. er tændstikken afløst af en flintesten o. s. v., men har i øvrigt bevaret de typiske kendetegn så som hat, skæg, stok og støvler. Det er også her, drømmemotivet introduceres. Han får en stor sten i hovedet, men vækkes samtidig liggende på en bænk i parken af en betjent.

Ved udgangen af 1914 skulle Chaplins kontrakt med Keystone fornyes, men Sennett var ikke smart nok til at indse, at han havde fundet en guldfugl, og da han fandt Chaplins honorarkrav urimelige, lod han ham flyve.

Chaplin kom i stedet til Essanay-selskabet, der egentlig havde til huse i Chicago, men som allerede efter én filmoptagelse dér måtte sende den højligt utilfredse Chaplin tilbage til Hollywood, hvor vejret var mildere og lyset bedre.

Chaplin lavede i alt 14 film for dette selskab i 1915, og de kom på en måde til at betegne eksperimentalfasen i Chaplins karriere. Han havde lært sit mimiker-håndværk og sine tommelfingerregler som filminstruktør. Nu fik han under næsten fuldstændig frie forhold lejlighed til at omsætte sine erfaringer i praksis. Essanay-filmene bliver derfor i retrospektiv en sælsom blanding af primitivisme og raffinement, knock-about og patos, smukke cirkler og løse ender. Der er ikke længere tale om en læretid for Chaplin, men en gennemkalkuleret vurdering af og eksperimenteren med sin egen figurs bredde og placering i forhold til alle mulige omgivelser.

Nok så betydningsfuldt et element i Chaplins udvikling kommer også i Essanay-tiden, nemlig den tætte stab af medarbejdere, der snart skulle blive faste satellitter omkring Chaplin selv. Det gælder først og fremmest Edna Purviance, der forblev fast modspillende indtil 1922, og hvis tøvende væsen og helt harmoniske skønhed supplerede Chaplins figur så godt. Uno Asplunds Chaplin-bog har i øvrigt en systematisk redegørelse for de ofte navnløse modspilleres indsats.

En endnu mere trofast medarbejder end Edna skulle blive fotografen Rollie Totheroh, der fulgte Chaplin helt til »Limelight« i 1952. Den helt åbenbare forskel på den fotografiske kvalitet mellem Keystone- og Essanay-filmene antyder, at Totherohs meddigtende indsats i hovedparten af Chaplins film er større, end man normalt tænker sig. Totheroh markerer i øvrigt sin entré i Chaplins oeuvre på en overlegent demonstrativ måde, nemlig ved i den første Essanay-film, »His New Job«, at variere en relativt lang kameraindstilling to gange i to bløde travellings. Det kommer som et æstetisk chok at se denne køretur ovenpå Keystone-filmens krydsclip-tableauer. Der er også i Essanay-filmene en stigende brug af nærbilleder, der ganske vist ofte kikser i kontinuiteten, men som udnyttes ganske funktionelt, og som endog sine steder bliver meget lange (f. eks. i Chaplins dametur i »A Woman«). I »Police« opereres der ovenikøbet med ultra-nære billeder, der er halvt afmaskede, en typisk Griffith-Bitzer-effekt, som virker lidt forstyrrende i Chaplin-filmene ellers harmoniske blanding af totaler og halvnære. Det er da heller ikke et virkemiddel, Totheroh benytter sidenhen.

Rent strukturmæssigt er mange af Essanay-filmene sva-ge og i splid med sig selv. »Work« er f. eks. bygget op

efter det tre-episode-system, som Laurel og Hardy mange år senere skulle perfektionere, »A Woman« falder i to hinanden uvedkommende afsnit, og »The Tramp« savner reelt en handling at fylde ind imellem historiens begyndelse (Chaplin forelsker sig i Edna) og slutning (han kan ikke få hende alligevel).

I de første film for Essanay skete der intet væsentligt med selve figuren. Den syntes forankret i et sæt af ydre virkemidler, hvor man kun sjældent anede vagabondens mere menneskelige sider. »His New Job« (1915) er således i formen en direkte fortsættelse af resultaterne fra Keystone-perioden. Charlie konkurrerer med Ben Turpin om ansættelse på et filmatelier. De udsætter hinanden for det mest horrible, bl. a. tænder Charlie en tændstik på et plaster, Turpin har på halsen. Senere – i generalsuniform – er Charlie brutal, når han er blandt ligemænd, men ydmyg og lille, så snart han arbejder foran kameraet. Satiren indflettes her for første gang, idet han laver grin med samtidens romantiske idol, Francis X. Bushman. I afskeds-scenen på trappen taber primadonnaen skørtet, fordi Charlie træder på det – en næsten klassisk komisk effekt, fordi den fine dame herved mister sin værdighed, hvilket er årsag nok til at lade et slagsmål bryde ud.

Mere helstøbt virker »The Champion«, Chaplins tredje film for Essanay. Som prøveklud for en mesterbokser anbringer Charlie en hestesko i sin boksehandske for derved selv at blive mester og få pigen. Tempoet er en del sænket, og der er gjort plads for den mere subtile pantomime. Boksetemaet brugte han tidligere i Keystone-filmen »The Knockout«, og man kan finde lignende paralleller mellem de to perioder. Fuldemandstemaet i »Caught in the Rain« og »The Rounders« videreføres i »A Night Out«, mens »Twenty Minutes of Love« er blevet til den næsten identiske parkhistorie, »In the Park«.

»The Tramp« betegnes som den første Chaplin-klassiker. Vagabondfiguren er nu virkelig gennearbejdet og mangesidet i sin udformning. Det aggressive blandes med patos, og kærligheden bliver ledemotivet. Der er noget rørende og ubehjælpsomt over munterheden og noget tungsindigt og tankefuldt over den ensomme taber, hvis kærlighed kun viser sig bag et panser af gags, som nok opfattes positivt, men sjældent tolkes dybere. Kærligheden besvares ikke med kærlighed, højst med sympati. Drømmeren gør sin entré. Den »gamle« Charlie, som sloges og fik klø eller var den uforfærdende hårdføre, handlingens mand på en utraditionel måde og med en ufravigelig charme, får dog lov at leve videre, endda i forstærket grad, fordi hans reaktioner virker voldsommere. Universet har ændret sig med menneskeligheden sat i centrum og gags'ene meningsfyldt anbragt i dens tjeneste. Egentlig er »The Tramp« ikke særlig morsom. Charlie frelser landmandsdatteren Edna Purviance fra nogle tyve, og da han er blevet såret af dem, plejer hun ham og sørger for, at han får arbejde på gården. Idyllen ophører, da Ednas forlovede dukker op. Charlie skriver et ubehjælpsomt brev, pakker sine ting og humper ud ad landevejen, laver et twist med hele kroppen for ligesom at ryste nederlaget og sorgen af sig og gøre sig parat til at starte på en frisk.

Et lån fra Karno-tiden er »A Night in the Show«, som i store træk er identisk med »A Night in an English Music Hall«. Ligesom i Karnos varietéforestillinger spiller Chaplin i filmen den fine berusede mand, men tillige den fulde bums på galleriet. Alle tilskuerne er fremstillet som en samling subjekter med sympatien anbragt hos galleriets livsbekræftende og glade mennesker, for hvem de pyn-

tede og formelle tilskuere på gulvet bliver oplagte mål under deres senere improviserede udvidelse af underholdningen. I logen sidder verdensmanden så beruset, at han knap nok sanser, hvad der foregår omkring ham. Galant har han hilst på statuerne på vejen ind og reagerer spontant på det, han opfatter som underholdning. Netop med denne spontaneitet realiserer han publikums drømme ved at vandre op på scenen, hvorefter det store kaos sætter ind. Det er minder fra music-hall-tiden, hvor Chaplin beviser sit blik for komikkens muligheder i et miljø, han indgående har iagttaget.

Chaplins tredie selskab blev det lille Mutual, for hvilket han lavede 12 film i 1916-17. Bortset fra den første af filmene, »The Floorwalker«, der virker lidt famlende og har det med at malke sine gags til døde, er denne serie for mange det absolutte højdepunkt i Chaplins karriere. Filmene er utroligt koncentreret udtænkt og eksekveret, med lidt arrogance kunne man sige, at de var næsten fejlfri, og de placerer Chaplins figur imponerende sikkert i omgivelserne, imponerende set i forhold til de Essanay-film, der var blevet lavet blot nogle få måneder tidligere. Tothorhs billeder er ikke blot stærkt funktionelle, men rummer nu hyppigere og hyppigere i deres beskæringer og vinkler indbyggede visuelle gags, der ligesom fører en overbygning på Chaplins koreografiske og mimiske udførelser. Man er fristet til at fremhæve alle filmene i denne periode, men må alligevel henvise til den omfattende systematiske Chaplin-litteratur. I øvrigt er alle – eller næsten alle – Mutual-filmene ret velkendte, både på biografrepertoiret og på TV. Skulle man udvælge en enkelt af Chaplins korte film som den absolut bedste, måtte det nok blive »The Cure«, den tiende film i serien.

I Mutual-serien bliver tempoet sænket, mens gags'ene fortsat bliver udført med en præcision, som naturligt placerer dem i handlingsforløbet og gør filmene helstøbte og behændige i deres form. Dette kan også ses som resultatet af Chaplins opnåede totale kunstneriske frihed hos Mutual. Komikken omkring hans figur bliver også mere forudbestemt, end de fleste af hans tidligere film med deres kavalkader af gags og idérigdom lod ane. Chaplin har omtalt, at han har hentet sit stof fra virkeligheden – små dagligdags episoder, der gav ham idéen til et handlingsforløb, som dog først blev endeligt bestemt under arbejdet i studierne. Det gælder altid for vagabonden om at rehabilitere sig i andres øjne. Han kan være blevet latterliggjort, hvorfor han desperat – uden at ville indrømme sit nederlag – forsøger at dække sig ind under gentleman'ens instinktive manérer, hvilket for Charlie har noget at gøre med at gribe fat om stokken, lette på hatten og rette på slipset.

Nedsættelsen af tempoet hører sammen med Chaplins forståelse for filmmediets muligheder. Allerede ved ankomsten til Keystone lærte han, at handlingsforløbet ikke som på teatret dirigeres af scenerummets snæverhed, men at omgivelserne til stadighed kunne skifte. Sennett-farcerne var baseret på en hurtighed, som mediet tillod, fordi kameraet kunne flyttes fra sted til sted. Chaplin overtog det kvikke tempo, men kunne kun overfladisk udtrykke sig, fordi komikken var baseret på de store og grove virkemidler. Pantomimen, som Chaplin bragte med sig, var langt mere intim og beskrivende. For også at give plads for den krævedes nødvendigvis et enklere billede, som gengav figuren tæt på, og derfor et tempo der harmonisk vekslede mellem de to former for komik. I modsætning til andre komikere, som alle på den ene eller anden måde er antisentimentale i deres effekter er Chap-





ling vemodigt romantisk både i sit syn på tingene og i sin appel.

Efter Mutual skiftede Chaplin til First National, for hvem han skulle lave otte film i løbet af halvandet år. Denne periode blev en ny eksperimental-tid for ham og var i det hele taget meget urolig. Ustabile personlige forhold spolede hans arbejdslyst, og da han efter at have medstiftet United Artists i 1919 ville løses fra sin kontrakt med First National og fik nej, mistede han helt interessen for de resterende film. Først efter fire år var kontraktens otte film lavet, og Chaplin kunne gå over til at arbejde for det selskab, han selv var medejer af.

First National-filmene er derfor i lighed med Essanay-serien blevet en sær blanding af subtil kunst og oplagte fusere, omend fiaskoerne i Essanay-tiden var mere heroiske end de måtte synes 4-5 år senere. En række virkelige klassikere hører hjemme i First National-serien, og det endelige skridt ud i det fuldkommen patetiske gav selvfølgelig Chaplins kunst endnu større perspektiv. Til gengæld kan man irriteres over en vis træthed og et vist sjusk, der indfinder sig i nogle af filmene, og set på baggrund af, hvad Chaplin kunne yde i de omkringliggende film, må »A Day's Pleasure« være den svageste film i hans karriere.

Men der blev også eksperimenteret med filmlængder i disse år, hvor Chaplin mere og mere følte det som en kunstnerisk nødvendighed at udtrykke sig i den lange form. De sædvanlige to akter (20 minutter) udvidedes til tre i de første First National-film, og med »The Kid« på 60 minutter nåede Chaplin for første gang op på noget, der lignede normal spillefilmlængde. (Bortset fra den »skæve« Sennett-produktion »Tillie's Punctured Romance«, 1914). Enkelte af forsøgene med den længere spilletid, især »Sunnyside«, antyder manglende idérigdom til at udfylde den ekstra tid, og efter kraftanstrengelsen med »The Kid« gik Chaplin i to film tilbage til den korte form. Er det for dristigt at mene, at den ene af disse korte film, nemlig »The Idle Class« er den bedste i First National-serien, der ellers rummer et par af de notoriske, men sjældent sete klassikere, »Shoulder Arms« og »A Dog's Life«?

I First National-filmene arbejder Chaplin sig tættere ind på realismen. Stadig er det parodien og satiren på mennesker, hvis hele eksistens i sig selv er satirisk, der ligger til grund for de følgende komedier. Men tilskuerens latter er ikke umiddelbart satirisk, fordi der i humoren ligger en blanding af virkelighed og noget uvirkeligt. Chaplins menneskelighed rammer og rører os, men pludselig skifter han om, og med et par af sine små karakteristiske virkemidler på én gang forsikrer han os om og understreger han klovneriet for os. Uden denne påmindelse ville mange af hans uheld være tragiske.

Eksempelvis kan man se på scenen i »A Dog's Life« (1918), hvor han er blandt ansøgerne til et arbejde. Chaplin løber frem og tilbage mellem de to luger og kommer hver gang for sent. Ivrigheden tager i den grad overhånd, hver gang det lige er ved at være hans tur, at han forplumrer mulighederne for sig selv og derfor ikke får nogen stilling. Det er i sig selv trist, men den megen løben frem og tilbage påpeger hans uvirkelighed og gemmer det sørgelige bag humoren. Filmen er langt mere handlingsbestemt end de tidligere. Han foretager en sammenligning med sin vagabondfigur ved at gøre hundens liv til sit eget. Trækkene fra de tidligere knock-about-film er nu så godt som udviskede, og vagabondens tidligere munterhed afløses af desperation.



Still/ Chaplin overvinder Eric Cambell i »Easy Street«.

I »The Kid« (1921) bliver hans figur troværdig. Kun i filmens start klovner han, da han fortvivlet forsøger at komme af med det lille barn. Med springet fem år frem i tiden er skildringen oprigtig i hans kamp for at bevare barnet. Det offentliges indblanding og hans stakåndede forfølgelse af vognen med drengen bevarer virkelighedsillusionen. Måden, han klarer husholdningen på, virker komisk, fordi den er naiv og helt forskellig fra, hvad der sker i et almindeligt køkken. Men vagabondens erstatning er acceptabel, fordi den er den eneste gørlige måde, hvorpå han kan indpasse sin person som barne pige og gøre loftkammeret til barneværelse. Filmen er drama, ligesom »A Dog's Life« også var det, hvor situationer og pantomime mere end det grovkornede klovneri udgør humoren.

I »A Night in the Show« registrerede Chaplin modsætningsforholdet mellem de rige og de fattige, men benyttede det kun som komisk effekt. Nogle måneder senere, i marts 1916, lavede han sin sidste film for Essanay, »Police«, hvor han vender tilbage til linien fra »The Tramp«, idet filmen bag satiren og rækken af komiske situationer er stærkt følelsesbetonet med en spirende social anklage i beskrivelsen af miljøet i og omkring natherberget. Vagabondfiguren sættes i relation til omgivelserne for mere indgående at beskrive den sociale tabers situation i samfundet. »Police« er dog kun et skitser. Man skimter alvoren i nogle af scenerne, men hovedvægten er lagt på handlingsforløbet, hvor man genfinder de Sennett'ske forfølgelsesscener.

Han tegner et endnu skarpere billede af sig selv i »The Immigrant« (1917). Som fattigdommens forkæmper ønsker han livets sande værdier fremfor penge, hvis uhyre magt og indflydelse kun afføder menneskelig middelmådighed. Han sidestiller vagabondens isolation i forhold til borgerskabet med immigranternes fremmedgørelse overfor det nye lands befolkning. Humoren er meningsfyldt placeret i handlingen, hvilket også afsløres i restaurationsscenen, hvor han med en mønt er i stand til at variere det samme tema en række gange, uden at episoden mister noget af sin spontaneitet og sit naturlige præg.

Den sociale anklage er her forstærket, idet den især i filmens første halvdel indgår skiftevis med farcen i det langt mere målbestemte handlingsforløb. Alligevel er det, som om han fremfor den direkte form foretrækker at give sine meninger til kende i lyset af det uvirkelige. Der er

satiren i »Easy Street« (1917), hvor han tager kampen op mod overmagten. Hans ynkværdige men kampberedte figur gør ham til eksponent for friheden – i lighed med hans person i »The Immigrant« – men her langt mere voldsomt og ubehersket. Samtidig ligger der en drøm gemt – en drøm som han senere hen i »Sunnyside«, »The Kid« og andre film skulle drømme, hvori alle får hvad de fortjener, og hvor han selv fremstår som et ganske almindeligt menneske og ikke, hvad man måske umiddelbart kunne tænke sig, som én af overklassen. Da han første gang i »Easy Street« har nedlagt Eric Campbell, opfatter han sig selv som alfaderlig. Han har drevet det onde ud og ser det nu som sin pligt at uddele madgaver til en fattig kvinde. Han honoreres med at få en potteplante i hovedet. I drømmesekvenser fra hans andre film går det ham også dårligt, når det ellers ser ud til at gå allerbedst. Efter i »Sunnyside« (1919) at have danset den klassiske dans i spidsen for de fire nymfer, havner han i en kaktus. I »The Kid«s drømmesekvens åbenbarer himlen sig for ham i en burlesk pantomime. Alle synes at være gode ved hinanden, selv politimanden er nu børnevenlig, og iført vinger flyver de dansende rundt imellem hinanden. Her forenes Charlie med sit plejebarn, men freden og lykken bliver kort. Ligesom på jorden dukker djævlene op her og spreder jalousi. Under slagsmålet river de vingerne itu på de gode, og til sidst bliver Charlie skudt af en politimand. Han svæver ned gennem luften og vågner på trappestegen, hvor han faldt i søvn, og ser den samme betjent, som skød ham, stå overfor sig. Som udtryk for en erklæret tro på livet, danner det optakten til den lykkelige genforening.

Chaplin-figuren er en manifestation af den bitre modsætning mellem drøm og virkelighed, hvorfra poesien og komikken udspringer. Drømmene er kontraster til den stigende elendighed, hvorfor det ikke mere nytter, at Chaplin zigzag'er rundt som fuld levemand. Det er kun overfladisk latterliggørende. For at gøre den sociale anklage mere slagkraftig ændrer han gradvis sin egen position fra at være den angrebne til at blive angriberen. Eksempelvis, kombineret med hans voksende forståelse for brugen af de muligheder, som ligger i den enkelte komiske situation, sidder han oppe på en balkon i »The Adventurer« (1917) som flygtet straffefange og spiser is. En klump glider ned gennem buksebenet for at havne nedenunder på en fornem dames nøgne ryg. Han har om scenen anført, at det afføder en vis medynk, når isen løber ned langs benet, hvorimod man med skadefryd morer sig, når den fine dame mister værdigheden.

Men overklassen forbliver ikke den eneste af samfundets hellige køer, som Chaplin retter sine skyts mod. Præsteskabet og satiren på den amerikanske småbypuritanisme tages op i »The Pilgrim« (1922). Som den flygtende straffefange, forklædt som præst, opsummerer han alle præstestandens typiske manérer og udleverer skånselsløst, især under David-og-Goliath-prædiken, den tavst måbende lille menighed, hvis tro på prædikanten overvinder selv den største mistænksomhed. Også krigen og dens meningsløshed binder han an med. Som den håbløse lille rekrut drømmer han sig i »Shoulder Arms« (1918) til de store bedrifter ved fronten. Filmens realistiske miljøskildring på den ene side og hans klovnerier på den anden tegner et billede af mennesker, der har noget at kæmpe for, og som yder en indsats til gavn for andre. Her findes gruppen med de mange og anonyme chaplin'ske helte i modsætning til de autoritetstro i »The Pilgrim«, som blankt accepterer de fastsatte regler uden nogen som helst mine til at forandre eller forny.

Chaplin 3

Figuren og dens instruktør

Poul Malmkjær

I denne artikel vil jeg forsøge at se bort fra, hvad andre har sagt og skrevet om mennesket og kunstneren Charles Spencer Chaplin, og i stedet koncentrere mig om, hvad hans lange film siger – og siger om ham. En undtagelse må naturligvis blive hans selvbiografi, idet jeg tager mig al mulig ret til at betragte Chaplin som auteur helt ned til detaljerne, til at se hans samlede værk også som et billede af pantomimikeren og filmskaberens Chaplin. Hans privatliv er dog i denne forbindelse noget af en biting. Det har kun interesse for så vidt det har haft indflydelse på hans arbejde. Det har det sjældent i videre udstrækning end til besættelsen af den kvindelige hovedrolle, for Chaplin »filmede før han tænkte«, og det var hans færdige film, der fik betydelig indflydelse på hans privatliv, ikke omvendt. Det var »Modern Times« (1936), der fik de »industrivenlige« til at angribe ham for socialistiske synspunkter, det var »The Great Dictator« (1940), der fik indflydelsesrige amerikanske fascister til at rase imod ham og de sande patrioter til at råbe kommunist efter ham, og det var »Monsieur Verdoux« (1947), der blev årsag til anklagerne for u-amerikansk virksomhed og det deraf følgende eksil, der må kaldes sådan, selv om Chaplin aldrig blev amerikansk statsborger (hvad der også var et mistænkeligt minus i de sande patrioters begrænsede bevidsthed).

For to films vedkommende gælder denne karakteristik ikke, nemlig de to film, Chaplin iscenesatte*) under sit europæiske eksil, »En konge i New York« (1957) og »Grevinden fra Hong Kong« (1967). De er karakteristisk nok også hans to mindst seværdige spillefilm. Den førstnævnte var tværtimod en film præget af alt det, Chaplin havde

*) Jeg tillader mig at gå ud fra, at Chaplins filmproduktion er afsluttet.

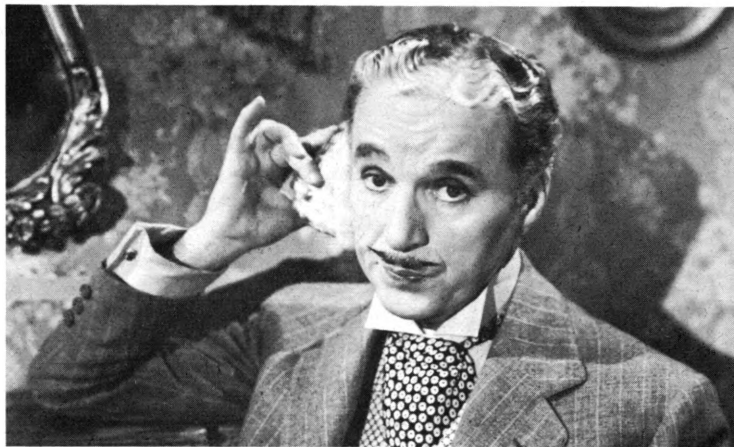
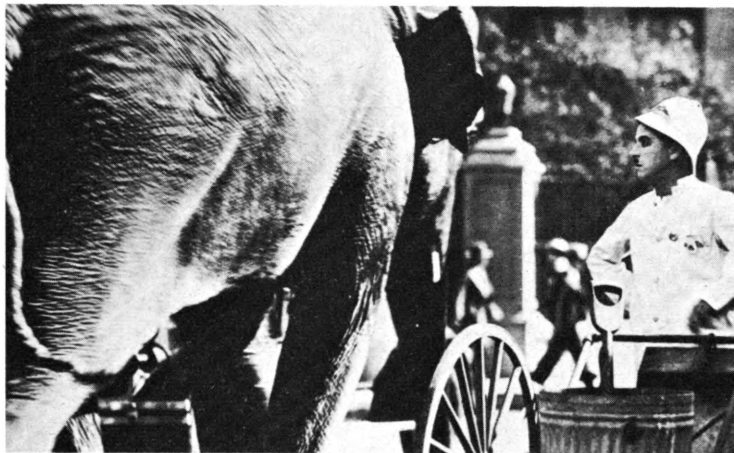


været igennem i USA, den var et opgør med en kæmpe-mæssig, u håndgribelig fjende, den var et hadsk og bittert angreb på det materialistiske, succesjagende, bigotte og småfascistiske USA, en i lange passager umorsom satire, skabt med raseriets hvide slør for øjnene og med tilløb til martyrans beske selvovervurdering (Chaplin som konge, en kongelig emigrant, der alligevel foretrækker Europas revolutionære for USAs Daughters of the Revolution). Hvad angår »Grevinden fra Hong Kong« må man konstatere, at den tilsyneladende er skabt på en erindring, og at det er lidt vanskeligt at se, hvad der har fået den erindring til at presse så voldsomt på, at der skulle komme en film ud af det. I 30'erne rejste Chaplin bl. a. til Østen – det var på den rejse han blev gift med Paulette Goddard, og det var også her han mødte Cocteau og ved hjælp af tolk diskuterede de højere materier med ham til langt ud på natten – én nat og aldrig mere. Det hele havde været så phoney, at de siden søgte at undgå hinanden, hvad der kan have sine vanskeligheder under en skibsrejse. På rejsen var han bl. a. i Hong Kong, hvor en del russiske emigranter i meget pauvre omstændigheder drømte om at komme videre til USA eller Europa, og selv om hans erindringer ikke omtaler nogen »grevinde«, er det sandsynligt, at han har ladet sig inspirere af erindringen om en Tascha, som – hvis ikke Paulette havde været med, etc., etc. Vi ved, at han på andre rejser med fornøjelse kastede sig ud i såvel galante som ugalante eventyr, så hvorfor ikke.

Når jeg indledningsvis brugte udtrykket, at Chaplin »filmene før han tænkte«, så skulle det angive, at hans film er skabt på følelser og stemninger mere end på intellektuelle overvejelser og kølige beregninger. Han er en øjeblikkets kunstner, der kan ét håndværk, pantomimen, og som på de andre fagområder støtter sig på intuition og til en vis grad på professionelle medarbejdere – mest synligt fotografen Rollie Totheroh og den trofaste stab af spillere, der fulgte med ham fra Keystone, Essanay og Mutual. Hans intuition fik ham til at udforme manuskripterne stort set over samme grov-læst, den bød ham at holde sig til de samme effektive effekter i iscenesættelsen, og den fik ham til at fremture med de musikalske udfoldelser (som er kommet til at passe så godt til erindringen om hans film), som forståeligt nok har skaffet ham mindre rosende omtaler fra mere musikalske eller musikalsk kræsne kollegaer. Hans intuition fik ham på den anden side til at gå i gang med en film som »Shoulder Arms« (1918), en farce om den netop afsluttede 1. verdenskrig, trods alle gode venners advarsler om bad taste o. l., den fik ham til at fuldføre »The Great Dictator« trods vide kredses lignende betænkeligheder – og selv om han endnu ikke kendte nazismens fulde gru. Han anede faren og det var tilstrækkeligt. En intellektuel, politisk bevidst instruktør ville have sluttet sig til de førkrigspessimistiske franskmænd. Men Chaplin var en ø.

Hvordan ser den typiske Chaplin-scene ud, den man ser for sig, når man iøvrigt har glemt ligegyldige parodisters og biografers udvendigheder? Mig bekendt har Chaplin selv kun én gang spillet på det udvendige, nemlig i »Shoulder Arms«, hvor han lader sergenten råbe: »Put those feet in!«, hvorpå Chaplin forgæves prøver at få fodstilling som de øvrige marcherende i kompagniet. Den typiske Chaplin-scene kan være scenen fra »The Great Dictator«, hvor han barberer en skræmt Chester Conklin i takt til Brahms' Ungarske Dans nr. 6, eller scenen fra »Behind the Screen« (1916), hvor han friserer og soigner bjørneskindet. Det kan også være den narkotika-

Stills/ Chaplins sans for de stiliserede kontraster i scener fra: »The Dictator«, »Sunny-side Up«, »City Lights« og »Monsieur Verdoux«.



påvirkede Chaplin, der slår fangeoprøret ned i »Modern Times«, eller som med lige så eksplosionsagtig effektivitet redder sit plejebarn fra politi og børnehjem i »The Kid« (1921). Det kan være boksekampen med den store Hank Mann i »City Lights« (1931) eller nedlæggelsen af Eric Campbell i »Easy Street« (1917), og det kan endelig være dansen med nymferne i »Sunnyside« (1919), eller det kan være dansen med jordkloden i »The Great Dictator«. Det er under alle omstændigheder en scene, der udspilles i totalbilleder (måske med enkelte indklippede halvnære), og det er en scene, der kan ses som et selvstændigt nummer (barberscenen, fangeoprøret, boksekampen, nymfedansen) og som i heldigere tilfælde indgår som en mere uundværlig del af handlingen eller personkarakteristikken (bjørneskindet, plejebarnet reddes, Goliaths fald, jordkloden). Det er altså i reglen en scene, hvor Chaplin agerer i forhold til en bestemt ting, en bestemt funktion, en bestemt person, og det er en scene, der rummer udfordringer til hans professionalisme og som giver ham lejlighed til at udtrykke sig både mimisk og pantomimisk (i hhv. halvnære og totaler) og med vægten på det sidste.

Man husker måske især barberscenen på grund af den præcise karikatur: Chaplin lægger vægt på bevægelsernes tilsyneladende korrekthed. Således arbejder en barber, der kan sit håndværk, således ser han fraværende op i loftet under den mere rutineprægede del af arbejdet, indsæbningen og slibning af barberkniven, således sjaskes sæbeskummet af, således trækkes en skilning, således håndteres kam og børste. Man husker boksescenerne af samme grund. Fra hans ulige match mod Bud Jamison i »The Champion« (1915) over udboksningen af den værgeløse John Rand (med stigen over armene) i »The Pawnbroker« (1916) til kampen mod den professionelle bokser i »City Lights«, har Chaplin udviklet sportsgrenen boksning med finter og parader, sidestep og undvigelse til en ballet, der rettelig burde sammenlignes med »Sunnyside«-balletten og dansen med jordkloden. Det er mere musical-koreografi end noget andet, og jeg vil vove den påstand, at hermed ligger Chaplins væsentligste musikalske indsats i stumfilmene.

Chaplins figur bolttrer sig i konventionel formfuldendthed, hvadenten han er gentleman-vagabond eller barberdiktator, personens stil skal holdes. Han er aldrig så langt nede, at han glemmer at tilkendegive for omverdenen, at han har kendt bedre dage. Sker det en sjælden gang, at han er på udebane, at professionalismen ikke er til stede, ser vi ham ikke i arbejde. I stedet får vi i en bisætning det færdige, sørgelige resultat, som i »The Kid«, hvor han har sat en ny rude i hos politibetjenten, og hvor han ihærdigt flirter med konen, mens han diskret prøver at få kitklumperne langs kanten til at se fagmæssigt tilvirkede ud. Chaplin gør meget ud af at holde overfladen blank og bevare værdigheden. I sine korte farcer kunne han naturligvis arbejde med Dumpepeter-motivet, men herom senere. I »City Lights« bliver han af millionærens hovmester smidt ud af huset, men i en brøkdæl af et sekund har han genvundet fatningen ude på fortovet. Han trækker en banan frem, og mens han ser sig interesseret omkring, skræller han den og spadserer spisende ud af billedet. Man kan virkelig tale om, at han lader som nothing, og derved har han situationen under kontrol. I »Shoulder Arms« har han ikke blot situationen under kontrol; han behersker den. Filmen indledes med billederne af den ihærdige, men ikke videre habile rekrut, men i skyttegravsscenerne, som vel at mærke er drømmescener, er han en

frontveteran, der bevæger sig suverænt i miljøet. Suveræniteten toppes i frokostscenen, hvor han spiser sammen med sergenten (Sidney Chaplin), lader en tysk kugle fjerne kapslen på flasken og tænder cigaretten efter madden på samme måde: man rækker en arm op over kanten på skyttegraven, så ordner fjendens kugler resten.

Den typiske Chaplin-scene er altså i reglen en kort episode, et »nummer« i filmen uden nødvendigvis at være et led i helheden. Den er et nummer, som med variationer kan optræde i andre Chaplin-film, og nummeret bygger som oftest på stærke pantomimiske effekter. Savner Chaplin en begrundelse for at indlægge nummeret i filmens handling, griber han ofte til drømmen som en gyldig løsning. Men farcen kan jo iøvrigt tage sig mange friheder på logikkens bekostning, og Chaplins var aldrig nogen undtagelse. »The Great Dictator« kan vel ligefrem beskrives som en idéfilm bestående af indlagte numre, og det var vel ikke kun en undskyldning for det stumme midt i tonefilmen, der fik ham til at forsyne »City Lights« med forteksten »A comedy romance in pantomime«. I denne film finder man det måske klareste eksempel på »nummeret«, nemlig scenen, hvor Chaplin kigger på en lille statue af en bar dame i et butiksvindue. Bag ham er en lem i fortovet, og situationskomikken baseres så på, at denne lem lige netop når at lukke, når Chaplin træder tilbage for at anskue statuen på afstand. Lemmen i fortovet har ingen anden funktion end at gå op og i efter Chaplins bevægelser, altså befordre gag'et. Heller ikke statuen har anden funktion, og episoden har end ikke en psykologisk funktion i helheden. Den kunne have været indlagt i »Modern Times« og ingen ville have anet uråd. Den er blot en pause i sentimentaliteten, som Marx Bros' musiknumre er pauser i komikken.

Et gennemgående motiv hos Chaplin er det modsatte af professionalismen, nemlig den håbløse amatørisme, som jeg tidligere har kaldt Dumpepeter-motivet (som det kendes fra de klassiske klovne-trioer). Her spiller han altså på vagabond-figurens manglende evne til at begå sig i uvante roller, fremmede miljøer eller nye jobs. Man kan blot erindre sig hans korte farcer og de meget betegnende danske titler som »Chaplin som Tapetserer«, »Chaplin som Indbrudstyv«, »Chaplin som Filmskuespiller« etc., allesammen farcer, der byggede på konflikten mellem tilskuerens opfattelse af, hvordan hovedpersonen burde handle, og komikerens evne og fantasi i modgælsen af denne opfattelse. I »The Pilgrim« (1923), hvor han spiller en flygtet straffefange, Lefty Lombardo*), der forklæder sig som præst, har han det største besvær med at holde masken. Størst måske under gudstjenesten, hvor hans prædiken er en for en stor del mimet version af David og Goliath. Menigheden er mildt forundret, men bagefter snupper Chaplin alligevel et par fremkaldelser. I »The Circus« er han en klovner, men da han skal forsøge at være professionel morsom mand, mislykkes det, ligesom hans ultrakorte tid som skibsværftsarbejder i »Modern Times« er en demonstration af noget nær det værste, man kan præstere i det job (han kommer til at søsætte et halvfærdigt fartøj).

Valget af historien om David og Goliath i »The Pilgrim« er naturligvis genialt, netop fordi dette motiv frem for noget beskriver den chaplinske vagabonds ulige kamp mod Eric Campbell, Mack Swain, Den tyske kejser, Lovens håndhæver, den håbløse kærlighed – og som efter 1923

*) Mig bekendt den eneste gang Chaplin bruger rollenavn i stumfilmene, ja, man skal frem til »The Great Dictator« for at finde det næste rollenavn: Hynkel. I »The Pilgrim« forekommer navnet på en plakat med efterlysning.

kom til at beskrive kampen mod maskinerne, diktatorerne, dobbeltmoralen o.s.v. (Vi har lov her at være bagkloge). I »Sunnyside« går Chaplin lidt videre i sin udnyttelse af Dumpepeter-motivet, da han lader sin forelskede og jaloux bondedreng tage kampen op på elegance mod den rige unge rival fra storbyen. Kampen ender med et pinligt, ugraciøst nederlag, og her var det altså ikke et erhverv eller et miljø, men derimod manerer og mode, Chaplin skulle forsøge sig med; og denne form for komik, der så småt gennem en umiddelbar appel til tilskuerens medfølelse hælder mod det sentimentale, kulminerede i »The Great Dictator«, hvor den jødiske barber antages for diktatoren og derfor må prøve at give rollen som diktator – indtil han i den store, afsluttende tale tager afstand fra sin egen komedie og fra den person, han ligner i det ydre.

Det er indlysende, at denne basis for komikken først og fremmest hørte de korte farcer til. De længere film krævede meget mere i retning af story og psykologi, og Chaplin skiftede med de lange farcer gradvist over til en mere symbol-præget satire, David og Goliath blev omgivet af mennesker, de sloges ikke længer på en åben mark, og de havde såvel en fortid før filmens begyndelse som en fremtid efter »The End«.

Det er et karakteristisk træk hos en række af de store filmkomikere, der havde deres fortid i vaudeville/varieté, at de med jævne mellemrum i deres film søgte tilbage i tiden enten regulært som Keaton i »Our Hospitality« og »The General«, eller som Fields i »The Old-Fashioned Way« og »My Little Chickadee«, eller indirekte, som Laurel & Hardy (hvor kun Laurel kom fra varietéen, men han tillægges jo også størst kreativ kraft i parrets arbejde) og Chaplin. Den indirekte tilbagevenden lå naturligvis først og fremmest på det psykologiske plan. Pantomimen og situationskomikken var jo vaudeville-traditionen overført og videreført, men elementer fra moden og moralen blev bragt med over i filmen næsten uændrede, som Griffith førte sine 1800-tals bindinger med over i sine film. Man kan opleve Chaplin-tekster, der synes hentet ud af Griffith-film, som i »The Kid«, hvor pigen præsenteres med: »A girl whose only crime is that she's a mother«, eller »Modern Times«, hvor det hedder: »A girl from the slums knows no law«. I sin 30'er-kommentar til »The Gold Rush« kalder han stadig guldgraveren for »The Little Fellow« – man mindes Griffiths »The Dear One«, »The Little Colonel« og hvad de nu hed. Selv i »Monsieur Verdoux« kan pigen sige: »Life must go on even if it's only to fulfil your destiny«.

»The Kid« bærer forteksten: »A film with a smile and perhaps a tear«. Sæt ordet »show« i stedet for »film« og man har den angelsaksiske variety's væsen; forestillingen var oftest bygget op over et par stjernenaevne i et hovednummer, og omkring dem drapperedes og grupperedes en række »acts«, der skulle kontrastere hinanden og til sammen tale til hele registeret af følelser. Tænk på »The Kid«, og del den op i »acts« af tilsvarende karakter, så har man noget, der kommer meget nær et variety-show i stum omskrivning og med en gennemgående story, næsten som en vaudeville: Den unge pige med den sørgelige sang fra show'et erstattes i stumfilmen af den ugifte moder og teksterne omkring hende, klovnumrene giver sig selv i Chaplins udfoldelser, jonglørnumrene erstattes med den opfindsomme flugt fra politiet, dansenummeret er lavet om til drømmesekvensen med engle-gaden, der også kan gøre det ud for show'ets opbyggelige sketch, en barnestjerne bør der altid være, og »The Kid« har Jackie

Coogan, en stærk mand ligeså, og filmen har Chuck Riesner, der slår murværk i stykker med de bare næver, og akrobatnummeret føres over som Chaplins virtuose Tarkan-tur over tagene efter bilen med det bortførte barn. Og som show'et skulle slutte på en optimistisk tone, således slutter også »The Kid« med en happy ending, der trodser enhver ræson: moder og barn genforenes og den fortvivlede, ensomme vagabond inviteres til at bo hos bourgeoisiet. Slut.

Man var ikke fintfølede, når det gjaldt om at ramme de enkle følelser, og Chaplin trak ofte store veksler på fornemmelsen af, at »le coeur a ses raisons que la raison ne connait pas«.

Gennem Chaplins lange film går da også en »gammel-dags« sværmerisk og svulmende symbolik og en ret saftig sentimentalitet, der ofte forstærkes gennem de hyppigt indlagte drømmesekvenser. Næsten hele »Shoulder Arms« er en drøm, den ivrige men umulige rekruts drøm om at klare det hele, og samtidig naturligvis en naiv drøm om at krigen kan klares ved at man fanger Der Kaiser. Er han først bag lås og slå, ordner resten sig, og krigen er umuliggjort. Lidt af den samme filosofi ligger sandt at sige bag »The Great Dictator«, der angriber symbolet på ondska-ben for at publikum skal kunne engagere sig klart, og for at den intuitive filmskaber skal kunne overskue og beherske virkemidlerne i kampen. Når intellektet glipper, kan man altid gribe til det gammeltestamentlige.

Næsten alle Chaplins lange film åbner med iris-blænde, mange af dem slutter også med iris. Netop Griffiths brug af denne teknik har gjort, at effekten i vor bevidsthed er noget i retning af gammelrosa, af lavendelduft, søndags-skole og uskyldig naivitet. Hos Chaplin synes den især at skulle åbne og lukke for en litterær fortælling mere end noget andet. Han åbner »bogen« i starten og lukker den til slut, og selv om duften af den griffithske effekt hænger ved, så er det litteraturen overført til film.

Næsten alle Chaplins lange film har en drømme-sekvens eller en dagdrøm. Han kan drømme om dans med nymfer, når han er allermest klodset (bondedrengen i »Sunnyside«), han kan drømme sig til styrke (»The Circus«, hvor han slår rivalen ud), han kan drømme om lykken (»The Kid«s paradis eller »The Gold Rush«s nytårsaften med den tilbedte), og han kan endog drømme i drømmen som i »Shoulder Arms«, hvor han på vagt i skyttegravene drømmer om Broadway og bar'er og drinks. Og sammen med Paulette Goddard kan han i »Modern Times« sidde i rabatten og grine ad ægteskabelig lykke samtidig med at han drømmer om, hvordan de selv kunne have det. Drømmesekvenserne tillader som nævnt Chaplin at indlægge »numre«, fantasier og vulgær-allegorier, og sammen med disse drømmesekvenser træder symbolikken stærkt frem som elementer, der presser sentimentaliteten ud over og ned over andre elementer som f. eks. det elementære sociale engagement, der ligger som en underlig halvtænkt tanke bag hver film.

»A Dog's Life« (1918) er i den retning en grov skitse af, hvad Chaplin senere udmaled i »The Kid«, og blot parallelliseringen mellem hunden og Chaplin må have frydet den unge Disney. Hunden ser endda rundt om hushjørnet på samme måde som Chaplin plejer at gøre det og som Jackie Coogan gør det i »The Kid«. Netop »The Kid« var vel nok det bedste eksempel på Chaplins sentimentalitet og 1800-tals symbolik: I filmens begyndelse sammenstiller han den ugifte moders vandring med barnet og Jesu vandring med korset, og er vore hjerter ikke bristet da, så gør de det i den efterfølgende scene, hvor den ugifte

Stills/ Altmuligmanden Chaplin lod sig ikke nøje med at producere, skrive, instruere, klippe og agere – her fungerer han som frisør for Paulette Goddard under optagelserne til »Modern Times«. Billedet nederst på siden: Chaplin og Douglas Fairbanks klovner for Jackie Coogan under indspilningen af »The Kid«.



moder ser et brudepar forlade en kirke. Men ikke nok med det: bruden er ung og gommen gammel, og på vej ud af kirken taber bruden en spød rosenknop fra sin buket! Et nærbillede af rosen – en sort sko kommer ned i billedet, og man næsten hører rosens skrig. Klip til total: det var den gamle gom, der trådte den unge piges rose itu, og så ved vi trivial-romantikere nok, hvad vi skal tænke. Om den ugifte moder tænker det samme, ved vi dog ikke, ligesom det heller ikke er klart, hvorfor hun skal komme på de tanker, hvis hun altså kommer på dem. Scenen synes kun at være en intuitivt indlagt chaplinsk kommentar til kvindens vilkår, for dens symbolske rose-historie fjerner den fra det billede på den ugifte moders ensomhed, som begyndelsen lægger op til.

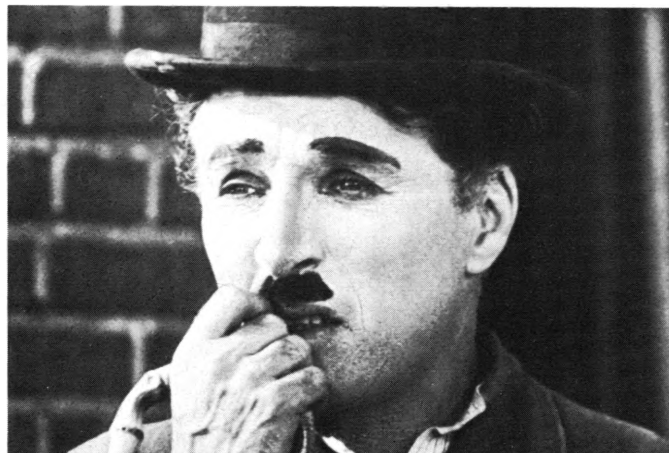
En kunstner af Chaplins format har naturligvis brugt sine »gammeldags« symboler med større nænsomhed i senere film, selv om man stadig i »Modern Times« kan se ham sammenstille en fåreflok og en menneskemasse på vej til arbejde. (Erstat fåreflokken med et vældigt bølgeslag og vupti er menneskemassen blevet til en socialistisk magt, sæt en losseplads ind, wham, den er en økologisk trussel. So what?). Chaplin har vel ment symbolet som en advarsel til masserne, men det er blevet til en afstandtagen fra dem. Karakteristisk for hans mere forfinede form er to scener med fugle i bur, der i referat vel kan lyde harske, men som i filmenes sammenhæng er anvendt hhv. smukt og intelligent. I »City Lights« er den blinde pige kommet hjem, og fra sit vindue taler hun med en veninde, der skal ud med sin kæreste. Chaplin beskriver den ensomme piges reaktion på venindens lykke ved at lade hende tage fugleburet ind og uden iøvrigt at dvæle ved fuglen. I »The Great Dictator« illustrerer han stormtroppernes andet angreb på ghettoen med et billede af et fugleburet og lydene fra soldaternes fremfærd. Chaplin søger hermed bort fra repetitionens træthed og den måske alt for nemme sympati. Men naturligvis er selve billedet af en fugl i bur som symbol på hvad som helst næppe til at have med at gøre i vore dage.

Symbolerne, montagerne og de såkaldt typiske Chaplin-scener, drømme-sekvenserne, teksterne og start- og slutsignaturerne rummer stort set Chaplins udfoldelser som iscenesætter. Han brød sig ikke meget om at tænke i detaljer på filmens stil, for han fandt sin figurs stil alene altafgørende for filmens udseende og succes, og teknikens opgave var at registrere denne figurs stil. At denne registrering rummede grader af effektivitet netop gennem iscenesættelsen, har naturligvis været ham bekendt, men han synes at have stillet sig tilfreds med de elementære løsninger, blot figurens udtryk lå, som de skulle i forhold til omgivelserne og omvendt: at omgivelserne passede til figurens udtryk. Man kan vel sige, at publikum gav Chaplin ret i denne opfattelse af filmen som en vulgær sammenblanding af teater og litteratur. Det er filmen som en god historie, klare symboler og en morale, man kan tage med hjem og føle sig lidt bedre af, lidt rigere, lidt roligere. Det er det, der endnu i dag får publikum til at stille krav om 'forståelighed' på det helt elementære plan til filmen frem for nogen anden kunstart.

Det er karakteristisk, at Chaplin afviste det klassiske drama, især Shakespeare, som han ikke mente kunne have nogen berettigelse i vor tid. Han hævder, at han ikke kan interessere sig for et begreb som en konges ære. Det lyder umiddelbart besnærende som endnu et udtryk for hans medmenneskelige indstilling og sociale engagement, men som hans iscenesættelser er det naturligvis halvtænkt, for Chaplin kan ikke se andet end spørgsmål om

kongers ære og lignende sager hos Shakespeare, hvor fantastisk det end kan lyde. Man må uvilkaarligt fundere på, om han selv i dag betragter Hynkels dans med jordkloden som først og fremmest et symbol eller som et balletnummer, og om han vil sætte lighedstegn mellem scenen, hvor Hynkel spiller klaver mens ghettoen brænder, og

Stills/ Øverst karakteristisk Chaplin-attitude. På billedet i midten demonstrerer Chaplin sin spiseteknik, som den er brugt i hans film, og nederst verdensmanden Chaplin i »Monsieur Verdoux«.



scenen, hvor Monsieur Verdoux spiller klaver, mens Thelma Couvais går op i røg i havens forbrændingsovn – eller om begge scener blot refererer til det populære rygte om Nero.

Det er selvfølgelig sket, at Chaplin har iscenesat sekvenser eller scener, så de rummede mere end vaudeville-symbolikken kunne sige eller øjet tilsyneladende kunne se. (Jeg har ikke set »A Woman of Paris«, der hævdes at være det bedste eksempel i så henseende!). I »The Gold Rush« ses guldgraveren fra hytten ud gennem døren og han ses bukke i profil efter bar-pigerne. Døren danner en ramme om hans figur, og helhedsindtrykket er et kønt billede af den gamle onkel på vore forældres chatol, altså en karakteristik af figurens gammeldags nobelhed og indpodningen af en vis vemodig holdning i publikum. I »Monsieur Verdoux« aflæses en meget stor del af stormkuren på Madame Grosnay i blomsterhandlerskens ansigt, som ses i billedets forgrund, mens Chaplin i baggrunden taler i telefon med 'den tilbedte'. Placeringen af ansigtet i forgrunden gør pigen til et indirekte udtryk for den usynlige person i scenen, samtidig med at pigen får lov til at fungere som en selvstændig figur med sit udtryk for »bare det var mig, der oplevede en sådan kærlighed«.

»Monsieur Verdoux«, denne »comedy of murders«, som der står på forteksten (sammen med »efter idé af Orson Welles«), opviser et besynderligt udslag af Chaplins instruktion: filmen igennem har han anvendt billeder af toghjul til at markere rejserne, men i filmens sidste del bruger han de samme toghjul til at markere, at tiden går mellem arrestationen og retssagen. Af nok så gennemtænkt effekt er derimod hans direkte henvendelse til publikum efter at have blandet giften: »... and now for the experiment!«, der kommer som et chokerende memento om hans tilsvarende, fortvivlede henvendelser med øjnene i stumfilmene. Det er disse øjne han bruger i »The Gold Rush«, i »The Circus«, i »Modern Times« og berømt i slutscenen i »City Lights«, hvor han genser blomsterpigen, og hvor han udbygger effekten ved at stikke et par fingre op til munden som om han bed tommelfinger-negl, denne ansigtets afklædthed, denne totale appel til identifikationen, som vel er Chaplins stærkeste middel og fornemste mål.

I »Sunbyside« er han på besøg hos sin pige. De sidder sammen på en sofa, og da hun lægger hovedet på hans skulder, tager han en konkyllie og lytter adspredt til den. Scenen gentages (som så mange andre af hans ideer) i en senere film, »Monsieur Verdoux«, hvor han finder konkyllien på Lydias værelse. Lydia er den unge pige, han vil prøve giften på, men en konkyllie er noget, man lytter til, og når den nu ligger der, må man gøre, som det forventes af én. Det er Chaplins næststærkeste middel: udnyttelsen af den lille, letgenkendelige konvention, som alle kan more sig over og som kan virke grotesk i situationer, der burde være for store, for overvældende for sådanne trivialiteter.

Der var aldrig nogen film med titlen »Chaplin som filminstruktør«. Han var aldrig den, der dirigerede, vejledte eller manipulerede. Tværtimod. Han var altid det potentielle offer, manden der kom i klemme i maskinerne, i kapitalismen, i ideologierne i det hele taget. Måske er det grunden til, at han aldrig ville være den store filminstruktør og i stedet med enestående egocentricitet lod sin mesterlige pantomime omgive af filmisk middelmadighed. Hans figur skulle aldrig overskygges af blændende modspil, strålende kameraarbejde, uddødelig musik eller af fremragende iscenesættelse. Det skulle være lige omvendt, og det blev det da også.

Chaplin 4

Som komponist

Peter Schepelern

Kompositionsvirksomheden er den kuriøse fodnote i Chaplins værk. Men fænomenet er enestående: ingen anden filminstruktør har været sin egen faste komponist. Allerede til enkelte af stumfilmene var han med til at sammenstille og muligvis også komponere ledsagemusik. Lydfilmen gav musikken en kunstnerisk mere central placering i værket, fordi den nu hørte uløseligt sammen med billedforløbet, og Chaplin har åbenbart fra begyndelsen følt, at kun han selv var i stand til at realisere hans musikalske ideer. Han har komponeret musikken til alle lydfilmene og genudsendelserne af »The Gold Rush«, 1942, og »The Circus«, 1968. I erindringsbogen skriver han i forbindelse med »City Lights«-musikken: »Jeg prøvede at lave følelsesfuld og romantisk musik, der kontrasterede mod vagabondfiguren, for den følelsesbetonede musik tilføjede mine komedier en ny dimension. Musikarrangørerne forstod sjældent dette. De ville have morsom musik. Men jeg forklarede dem, at jeg ikke ville have en musik, der konkurrerede med billederne, den skulle være et kontrapunkt af ynde og charme, den skulle udtrykke følelse, for uden den er ethvert kunstværk ufuldendt«.

Chaplin er musikalsk autodidakt og komponerer altid med assistance fra en professionel, bl. a. til instrumentering; noget tyder på, at Chaplin som komponist er enestående ved ikke at kunne skrive sin musik i noder. I et interview med Bjørn Rasmussen fortalte han bl. a.: »Jeg kan ikke skrive musik – jeg kan følge et partitur meget langsomt og analysere det så nogenlunde, når jeg har melodistemmen foroven og så skæver ned til alt det nederunder«, (Aktuelt, 6.11.64). Det kan ikke forundre, at tolv-tone-teknikkens opfinder, Arnold Schönberg, fandt musikken til »Modern Times« rædsom. Chaplin er en ge-

Still/ Komponisten Chaplin i musikstudiet
forud for indspilning af hans filmmusik.



nial skuespiller, som præsenterer sin historie i en fortælle-
teknisk meget enkel og traditionel form; hans musik er
lige så enkel og traditionel men uden antydning af genialit-
et. Chaplin er ikke optaget af musikalske subtiliteter; for
ham er musik en 4- eller 8-takters iørefaldende melodi i
velklingende strygeinstrumentation og upåfaldende har-
moniseret. Men de indtagende, lidt konturløse melodier
rammer alligevel med deres musikalske fordringsløshed
og totale mangel på originalitet (der er så stor, at musik-
ken til »A Countess from Hong Kong« ligefrem frem-
kaldte en plagiatsag fra en fransk komponist) den naive
følsomhed, som er et vigtigt træk i Chaplins kunst. Til
eksempel kan anføres melodier fra »Modern Times«:



og »Limelight«:



Chaplin anvender dog også musikken til andet end at
tilføje en emotionel dimension til billedsidens farceforløb;
han lader den pointere situationskomikken med anven-
delse af den såkaldte Mickey-Mousing-teknik; det er ud-
præget i sekvenser i »Monsieur Verdoux«, hvor musikken
satirisk og præcist parodisk kommenterer kvindemorde-
rens meriter.

Chaplin 5

En boganmeldelse

Poul Malmkjær

Det er godt at svenskeren Uno Asplunds berømmede bog,
»Chaplin i Sverige«, nu er kommet på dansk i bearbejdelse
og oversættelse ved I. C. Lauritzen. Det er nemlig en
nyttig bog, den er klar og overskuelig som introduktion
til Chaplins univers og til de 81 film, der udgør en betyde-
lig del af dette univers, og den er meget anvendelig som
håndbog. Hovedparten af bogen er en nøje gennemgang
af de enkelte film, kronologisk ordnet og kapitelinddelt
efter produktionsselskaberne, og omkring dette hoved-
afsnit grupperer sig en række kapitler med emner som
»Konkurrenter og imitatorer«, »Chaplins medarbejdere«,
det meget kuriøse »Chaplin og den svenske filmcensur«
(der appellerer til den overbærende latter: hvad sam-
fundets tykhuder dog ville beskytte masserne imod). Der-
til kommer et tilføjet kapitel om »Chaplin i Danmark«, som
sammen med en række nøgterne tabeller og data får
bogen til at fremstå som den bedste komplettering af
Theodore Huffs bøger og Chaplins selvbiografi, man kan
investere i.

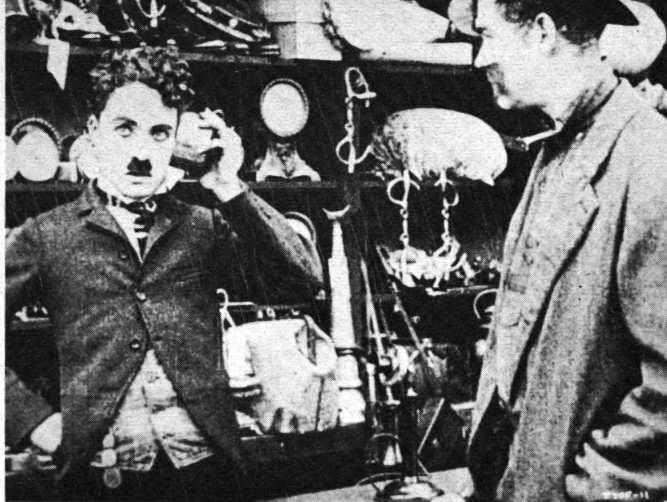
Der udtrykkes ikke mange meninger i bogen. Den bæres
af ét synspunkt: Charles Chaplin er en stor personlighed
i filmen, og denne personligheds arbejder og særlige
kendetegn fremlægges så nøjagtigt og detaljeret som
muligt. Det sker, at sproget bliver en anelse for pegende,
når andre efter forfatterens mening ikke behandler meste-
ren respektfuldt nok, men det er virkelig småting. Næppe
nogen anden filmkunstner har som Chaplin været gen-
stand for persondyrkelse helt ud i det proportions- og
hovedløse, så man er taknemlig for en Chaplin-fan, der
som her sætter sig som mål blot at dokumentere.

Det er indlysende, at andre fans ved en sådan bogs
fremkomst vil søge med lys og lygte efter unøjagtigheder.

Det har jeg da også gjort, og det skal siges, at jeg har ikke fundet mange. Det har åbenbart pint Asplund noget, at Chaplin i sine tidligste film udviste en noget voldsom adfærd (Asplund kalder det sadistisk), og han mener, at undskyldningen for det er, at det mimiske geni kunne spores allerede dengang. Jeg tror ikke, der er brug for en undskyldning, men for en forklaring. Det brutale er en lige så levedygtig klovn-tradition som andre elementer (se bl. a. Fellinis »I Clowns«), og det var Sennett mere end Chaplin, der videreførte denne tradition til filmen. Asplund fremhæver iøvrigt også, at Sennetts og Chaplins syn på filmfarcen var divergerende m. h. t. tempoet. Mon ikke også det »sadistiske« skilte de to?

Under omtalen af »His Prehistoric Past«, der er den første film med indlagt drøm (her udgør den næsten hele filmen), nævnes fem andre Chaplin-film med drømmesekvenser, men Asplund udelader »The Gold Rush«, hvis drømmesekvens med bl. a. The Dance of the Oceana Rolls vel er nok så berømt. Jeg ville nok også medtage såvel »The Circus«, hvor Chaplin drømmer at han slår rivalen ned, som »Modern Times«, selv om Chaplins og Paulettes drøm om familielykken »kun« er en dagdrøm. Iøvrigt kalder Asplund »Modern Times« for »den sidste stumme spillefilm, der overhovedet er lavet«. Det er et af den slags udsagn, der er så journalistisk fristende, men som altid er forkerte. Russell Rouse's »The Thief« (Tyven) fra 1952 var helt dialogløs, og et østrigsk bidrag til Berlin-festivalen 1971, »Die ersten Tagen«, instrueret af Herbert Holba, var aldeles stumt (og karakteristisk nok tilegnet »mesteren« Manfred Noa).

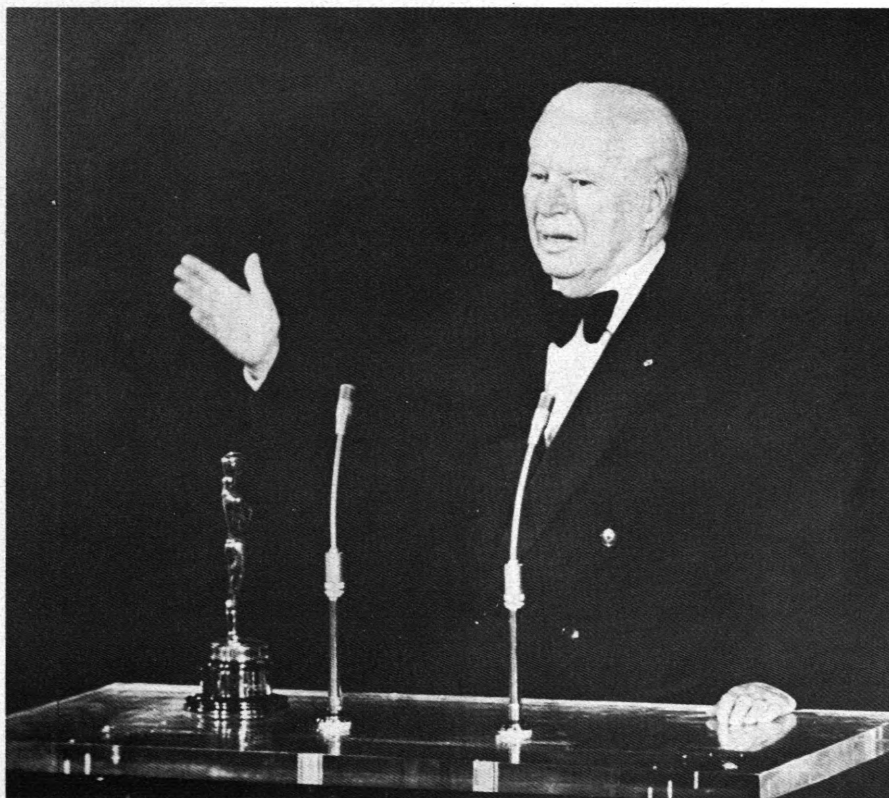
Hvad mere? En lille oversætterfejl gør et par kommentarer til »The Gold Rush« unøjagtige. Det bliver en sammenblanding af inspirationen til åbningsbilledet (Chilkoot passet) og inspirationen til scenen med den kogte støvle (Donnerpionerne, der for vild i Nevadas bjerge og som spiste deres mokkasiner (og hinanden), da maden slap op), men det er stadig småting. Den danske oversættelse



har udeladt et kapitel, »Hitler stoppar Diktatoren«, der illustrerer den svenske forsigtighed overfor tyske protester (»Diktatoren« blev først officielt distribueret i Sverige efter maj 1945), men ellers savner man kun et billede af Albert Austin i det fortræffelige billedgalleri af Chaplins medarbejdere. Austin var dog med i (mindst) 19 af Chaplins film, og alene hans blik på det ødelagte ur i »The Pawnshop« eller på Chaplins manglende bordskik i »The Immigrant« gør ham til en figur, man gerne vil nikke genkendende til i en bog som denne.

Jeg må nødvendigvis citere en perle af et fund i den svenske filmcensurs folkeopdragende notater og påbud; man gik så vidt som til at »sanere« teksterne i filmene, og Asplund har her bl. a. fundet følgende: »Teksten Ministeren er sent på den bør ændres til Ministeren lader vente på sig«.

Det dannede Sverige så Chaplins film som en ukultiveret trussel mod de gode sæder, og de blev forbudt på stribet. Enkelte havde deres Sveriges-premiere så sent som i 1970. En sådan tro på filmens magt er ligefrem beskæmmende for os andre.



Stills/ Øverst Chaplin sammen med Albert Austin i »The Pawnshop«. Nederst ses Chaplin holde takketale, da han i fjor omsider fik sin første Oscar.