

Zsigmond Király Főiskola

Kommunikáció és Művelődéstudományi Intézet

Charles Chaplin: A Csavargó alakja

(A Csavargó változatai)

Konzulens tanár:

Dr. Geréb Anna

Készítette:

Miskovics Anna

Szabad bölcsészet, 3. évfolyam

Budapest

2012

Tartalomjegyzék

TARTALOMJEGYZÉK.....	2
1. BEVEZETÉS.....	3
TÉMAVÁLASZTÁS, HIPOTÉZIS	3
2. CHAPLIN ÉS A FILM.....	5
2.1. ELŐZMÉNYEK, HATÁSOK, MOTÍVUMOK: MŰFAJI, FILMES ELŐZMÉNYEK	5
2.1.1. COMMEDIA DELL'ARTE.....	5
2.1.2. BURLESZK	7
2.2. MACK SENNETT ÉS A KEYSTONE VILÁGA	8
2.2.1. <i>Burleszkhősök</i>	9
2.3. CHARLIE SZÜLETÉSE	12
2.4. TÁRSADALMI, ÉLETRAJZI ELŐZMÉNYEK	16
2.4.1. <i>Szegénység, éhség, céltalanság</i>	16
2.4.2. <i>Árvaság</i>	18
2.4.3. <i>A látszat mindenképp: divat, illem, erkölcs</i>	20
2.4.4. <i>Alkoholizmus (Apai)</i>	22
2.4.5. <i>Kapcsolat nőkkel, nőkép</i>	23
2.4.6. <i>Gépek és munka</i>	26
2.4.7. <i>Amerikai benyomások, rohanás</i>	28
2.5. CHARLIE KARAKTERE.....	28
2.6. CHARLIE FEJLŐDÉSE.....	30
2.6.1. <i>Keystone</i>	30
2.6.2. <i>Essanay</i>	38
2.6.3. <i>Mutual</i>	40
2.6.4. <i>First National</i>	41
2.6.5. <i>United Artists</i>	41
3. ÖSSZEFOGLALÁS.....	46
FILMJEGYZÉK	48
IRODALOMJEGYZÉK.....	50

1. Bevezetés

Témaválasztás, hipotézis

Dolgozatom a Charles Chaplin által alkotott és megformált Charlie (a csavargó) karakterével foglalkozik. Nem csupán azért választottam ezt a témát, mert Chaplin maradandót alkotott a filmművészet számára, hiszen munkássága kétségkívül a kánon részét képezi. Engem elsősorban az őt ért személyes hatások, az élettörténete és az egyéb szakmai lehetőségei érdekelnek, egészen pontosan az, hogy ezek miként jelennek meg egyes filmjeiben, és hogy ezek összessége miként hatott nem csak a filmekre, de magára Charlie karakterére.

Chaplin „Charlie” figurája ugyanis nem volt véletlen. Nyomorúságos és hosszú út vezetett odáig, míg a valóságos, szegény londoni „csavargóból” Hollywood és a világ ünnevelt csavargójává – majd ennél is többé – nőtte ki magát. A saját múltjának emlékein kívül a személyisége, tapasztalatai, a kor, a közönség, a burleszk, és maga a film játszott szerepet abban, hogy miképp alakult ki és fejlődött a karakter.

Az élettörténet hosszas leírása helyett úgy véltem célszerűbb, ha egy-egy fontos momentumot, motívumot emelek ki, amikhez párhuzamos példákat mutatok, mert állítom, hogy filmjeiben nagyon szoros a kapcsolat a személyes élettapasztalatával, és rendkívüli tudatosság rejlik a figura megformálásában.

Ennek megfelelően elsőként a műfaji előzményeket tárgyalom, ezt követően a Keystone vállalatról, valamint a vállalat Chaplinnal való kapcsolatáról írok. A továbbiakban Charlie születését, a karakter jellemzőit vizsgálom Chaplin élettapasztalataival, benyomásaival, a személyes előzményekkel kiegészítve. Végül Charlie fejlődését tárgyalom az egyes filmvállalatoknál készült filmpéldákkal alátámasztva.

Dolgozatomban tehát azt bizonyítom, hogy Chaplin már első filmjeibe is beépíti személyiségét, s ezzel a burleszk műfajának újszerű, lírai rendezőjévé válik, az általa alkotott karakter pedig filmről filmre formálódik és fejlődik.

Különös hangsúlyt fektetek az első, a Keystone vállalatnál eltöltött évre, bizonyítva azt is, hogy a fejlődés már ebben az első/korai szakaszban is felfedezhető.

Líraisága elsősorban azért fontos és újszerű (nem csak a burleszk műfaját tekintve), mert a korban még nem létezett a későbbi formájában ismert, úgynevezett szerzőiség. Chaplin tehát jóval kortársai előtt járt. Személyességének megjelenése a filmekben, illetve filmkészítési módszerei messze meghaladták a kor filmes gyakorlatát, ahol – és főleg a vígjáték műfajában – a gyorsaság, az olcsó szórakoztatás jelentette a siker kulcsát, és a bevett módszerek ehhez igazodtak.

Előadásomban azonban majd a Chaplin filmeknek, illetve a Csavargó figura fejlődésének egy speciális részterületére fókuszálok, ami meg kell, hogy előzze az életmű átfogóbb elemzését: az utóbbi időben megtalált és az interneten elérhetővé vált filmtöredékek és filmváltozatok problematikájára, az eddig nem vizsgált eltérő variánsok okaira és jelentőségére vonatkozik.

2. Chaplin és a film

2.1. Előzmények, hatások, motívumok: műfaji, filmes előzmények

Chaplin, mondhatni beleszületett a színpad és a varieté világába. Szülei révén hamar közel került a „csillogáshoz”, és megtapasztalta azt is, milyen könnyen kialudhat egy csillag fénye, ahogy az édesanyjával is történt. Már gyermekkorában lehetősége adódott olykor egy-egy zenés számot előadni, bohózatokban részt venni, de az igazi, gyakorlati tapasztalatot a színházi társulatoknál eltöltött idő adta, és ez mind a filmes karrierje előfutára volt. A film előzményét ugyanis a színház jelentette. Mi sem bizonyítja ezt jobban annál, mint hogy a korai filmkritikákban – mielőtt még a film művészetté vált, válhatott volna – leggyakrabban azt kifogásolták, hogy nem más, mint lefényképezett színház. Ahhoz, hogy művészetté válhasson, túl kellett lépnie színházi múltján, mind a színészek, mind a technika vonatkozásában (például a túl színpadias játék elhagyásával, és a montázs, valamint a párhuzamos történet vezetés megjelenésével).

Mindazonáltal, mégsem szabad teljesen megfeledkezni a múlttól; ha még messzebbre akarnánk visszamenni, egészen a reneszánsz virágkorának utolsó időszakáig kellene mennünk, amikor a *commedia dell'arte* – az új színház – kialakult Itáliában.

2.1.1. Commedia dell'arte

Természetesen minden művészetnek volt előzménye, azonban a reneszánsz idősza volt az a fordulópont, amikor a színjátszás művészete valóban kezdett megerősödni, és a szórakozást már nem a kivégzések barbár öröme jelentette. A kezdeti – és egyre növekvő – városok kialakulása, és a feudális eszmék felhagyása a kultúra megerősödésének kezdetét jelentette. Az irodalom, a képzőművészet aranykorát élte, a szerzők a realitásra törekedtek. Ebben a közegben született meg a reneszánsz korszak végén a *commedia dell'arte*, az „új színház”. Ekkor szilárdított meg számos technikai hagyományt, valamint szabályt a színház, és örökítette tovább őket a későbbi teátrum, színjátszás.

A *commedia dell'arte* alapjait többek között a tudós vígjátékból¹ merítette, de új, bíráló módszerekkel, átalakítva, jelezve különállóságát, és azt, hogy egy másfajta vígjátékról, másfajta színházról van szó. Jellemzője volt többek között a realizmus elemeinek megjelenítése, az állandó színésztípusok, az egyszerű, tömör, dinamikus cselekmény, a szó és gesztus, a tájszólás, a burleszk és a rögtönzés. Dzsivelegov a következőképpen jellemezte: „[...] olyan darabokat mutatott be, amelyet mindenki megértett; a maga módján hűségesen tükrözte a valóságot s a mindenki által jól ismert embertípusokat mutatta be, akiket a színház igyekezett jellegzetes vonásokkal felruházni” (Dzsivelegov, 1962:94).

Ugyanakkor az új színház másik fontos eleme volt a maszk is, ami bár valóságos maszkot is jelentett, sokszor az arc kifestését, vagy az arcon viselt jellegzetes kiegészítőt jelentett, vagyis sokkal több volt, mint egyszerű maszk. „A maszk itt a színész típusa, aki ezt egyszer s mindenkorra felveszi és abban megtestesíti színészi egyéniségét. Hangnem ez, amelyen a színész szerepének a dallamát játssza” (Dzsivelegov, 1962:103) – írta Dzsivelegov. Végül, de nem utolsó sorban, a kor elemi igénye volt a nevetés, és ennél fogva a *commedia dell'arte* színházi technikája közé tartozott a bohózat, és az úgynevezett „lazzi”, azaz tréfás fogás. „A lényeg az, hogy a zanni [„tréfamester”, bohóc – a szerk.] olyan mozdulatot tesz a kezével, mintha legyet kapna el a levegőben, aztán arcjátékkal mutatja, hogy kitepi a légy szárnyát és lábát, majd bekapja a legyet. [...] A lazzi nemcsak tréfás mutatványok lehettek, [...] hanem láncszemek is lehettek a darab egészében” (Dzsivelegov, 1962:178-179).

Pantomim és a clown

A *commedia dell'arte* mintegy alappillére volt a későbbi műfajoknak és karaktereknek, bizonyos átalakításokkal, átvett vagy elhagyott elemekkel, mint amilyen például a ma ismert pantomim művészete, ahol szintén megjelenik az arc festése, azonban a szónál sokkal fontosabb a szótlanság, a gesztus és a mimika. Vagy a clown (bohóc, groteszk alak), aki szintúgy alkalmazza a sminket, de legfontosabb elemévé a tréfa válik. A filmes burleszk tehát ezek összességéből és saját egységeiből táplálkozik.

¹ Lásd: Dzsivelegov, 1962: In: A színházi műfajok Itáliában a reneszánsz korában

2.1.2. Burleszk

Ha csak a némafilmet nézzük, elmondhatjuk, hogy az imént felsoroltak mekkora hatással voltak a burleszkre. Az új (és jelenkori) színháztól eltérően itt a szavak és a tájszólás nem tudott érvényt szerezni magának, ezért hatványozott szerepet kapott a beszéd helyett a test, és a testbeszéd, valamint az arcjáték. De ez ennél több is, eltér a pantomimművész némaságától, ahogy erre Balázs Béla is rámutatott: „A hallgatás szerepe más a pantomimban. A némajáték nemcsak fülünk számára néma, hanem szemünk számára is. Nem néma művészet, hanem a némaság művészete. [...] A film azonban csupán hangtalan” (Balázs, 2005:29). Vagyis a némafilmszínész hangját szemünk segítségével érzékeljük, még ha nem is halljuk őt. Chaplin saját egyediségét többek között abban a képességében látta, hogy másokkal ellentétben képes volt a szem számára meggyőzően és hitelesen beszélni, hiszen a színház világából érkezett. (Egyszerre ötvözte a színházi módszereket és a pantomimben oly fontos gesztusrendszert). „Azokban az időkben szinte semmit se tudtak a technikáról, a színpadi mesterségről és mozgásról; ezeknek az ismeretét én a színházból hoztam magammal. Nagyon kevésbé ismerték a természetes arcjátékot és taglejtéseket. [...] A némajátékban nyoma sem volt a finomságnak és a kifejezőerőnek; ebben voltam én más, mint a többi színész” (Chaplin, 1967:158).

Valójában a burleszk számos elemet örökölt a *commedia dell'arte* művészetéből; mint amilyen a tömör, dinamikus cselekvés, a rögtönzés, valamint a realizmus ábrázolása, amit azzal tesz sajátossá, hogy hőseit reális térbe helyezi – utca, kocsmá, park sötétebbi –, de ellenpontként lehetetlen helyzetekbe állítja őket, a tárgyaknak kiemelt és használatukat tekintve kicsavart szerep jut. Ehhez kapcsolódik maga a tréfa, amit akár magához az új színházbeli tréfához (lazzi) is köthetünk. Hiszen Chaplin filmjeiben is felbukkan hasonló gag, Az 1916-os *A csavargó* című filmjében, ahol elkap egy legyet, és zsebre vágja, azt gondolván, hogy jó lesz az még szűkösebb időkre.

A maszk az, ami szintén megjelenik a burleszkben, és amit Chaplin is „magára ölt”. Azok a stilizált alakok, akik, egyrészt jellemzően mindig ugyanazt a **típust** testesítik meg – és akár a nevüket is kinézetük vagy „foglalkozásuk” alapján kapják, mint például a „Hájas” („Fatty” Arbuckle), vagy mint amilyen maga Charlie a *Csavargó* – másrészt, még ha más öltözékben, vagy álruhában is vannak, akkor is felismerhetőek. Lényegüket

tekintve ugyanazt a karaktert játsszák. Ahogyan ezt Chaplinnél is láthatjuk a *Chaplin az ősember* című filmjében, ahol a történet egészét tekintve ősemberként, ősember jelmezben jelenik meg, de ez nem téveszt meg minket, annál is inkább, mert kapunk egy kerettörténetet.

Összességében tehát a burleszket ötletei gazdagsága tette olyan népszerűvé. Szavak nélkül is könnyedén megértette magát, hiszen nagy hangsúlyt fektetett a mozgásra, a testbeszédre, témái pedig egyébként is mindenki számára érthetőek voltak. Chaplin megfelelően látta és élvezte ezt a műfajt. Egyszerre volt képtelen és életszagú, lényeges funkciója pedig a könnyed szórakoztatás volt, ami a nézők körében hatalmas sikert aratott, így téve a burleszket Európában és Amerikában – itt igazán – egyaránt a némafilm legeredményesebb műfajává. Ennek az új filmes műfajnak elindítója és legelismertebb alakja Mack Sennett volt, a Keystone vállalat létrehozója (1912).

2.2. Mack Sennett és a Keystone világa

Ahhoz tehát, hogy megérthessük Chaplin kibontakozásának és Charlie fejlődésének folyamatát, szükség van arra, hogy megismerjük és megértsük az első amerikai burleszkvállalat, a Keystone létrejöttét és létezését. Mack Sennett – aki kezdetben maga is színész volt D. W. Griffith filmes vállalatánál – a Biograph-nál kezdte rendezői pályafutását. Simon Louvish így ír erről: „Griffith, történeteiben mindinkább a magas morális szándékra fókuszált, finomítva az elképzeléseit a melodrámáról. [...] Azonban Griffith mindenfajta sztorit forgatott továbbra is: korabeli kosztümös történeteket, komédiákat, thrillereket. A Biograph-filmek iránti igény nőtt, és Griffith képtelen volt az összeset egyedül rendezni. A komédia volt a legkevésbé kedvelt műfaja. [...] Griffith-t nem érdekelték a gegek, de Sennettet igen. És így 1911 kora tavaszán Mack Sennett az amerikai Biograph komédiáinak rendezőjévé vált” (Louvish, 2004:37). Ezzel indult Sennett rendezői karrierje, és ez volt az első lökés, ami később a Keystone beindítását eredményezte.

A váltás 1912-ben következett be, mikor a Keystone vállalat megalakult. Az amerikai film számára fontos fordulópontra a vállalat megszületése, hiszen ez volt az első amerikai „burleszk-, komédiaüzem”, ami ezt a műfajt igazán meghonosította Amerikában. Európában már a századforduló első éveitől, „1905-től, a Pathé forgalomba hozta komédiáit, a francia zenés mulatók jelentéktelen komikus sztárját,

Max Lindert szerepeltetve [...] Testi mozdulatai nagyszerűek, a gegek feletti hatalma teljes volt. A Pathé-komédiák bővelkedtek a gegekben, technikai trükkökben és a fizikai cselekvésekben. [...] A másik francia vígjátékszár, a bohóc André Deed volt, [...] egy idiótát alakító groteszk fiatal, aki amerre csak jár, pusztítást okoz” (Louvish, 2004:29).

Sennett azt mondta: „Voltak azok a franciák, akik a slapstick-eket behozták, és én őket utánoztam. Sosem jutottam olyan messzire, mint ők, mert adj esélyt egy franciának, hogy vicces legyen, és ő el fog menni a végsőkéig – tudod, mire gondolok. De az első ötletemet a Pathé-tól csentem” (Louvish, 2004:30). Ez az ötlet (Simon Louvish szerint) az 1907-es *The Policemen's Little Run (A rendőrök kis futama*)* című film lehetett, amiből később a Keystone Kops zsarufigurái és történetei megszülettek. „Ezek a korai Sennett-rövidfilmek rávilágítanak, hogy Mack nem csak játszani tanult meg, de a filmkészítés mesterségével is megbirkózott. Megadta az ikonikus sebességet és káoszt, hogy keystone-i legyen, érdekes látni azt, hogy az első rendezési erőfeszítései sokkal finomabbak voltak, a komédiák módszerei, kihangsúlyozva inkább a karaktereket és a szituációkat, nem az akciót és a gegeket” (Louvish, 2004:47). Az, hogy a Keystone-filmek mitől vagy kitől kapták meg gyors tempójukat, már csak a legenda része: „Sennett története az első Keystone-film forgatásáról egy kitaláció, egy mitikus orosz operatőr, név szerint Sergei bevonásával, aki egyáltalán nem tudta kezelni a kamerát, és túl lassan forgatta a kart. Ennek eredményeképp a képek, amiket felvett, felgyorsultak a vásznon, és minden színész összevissza rohanguált” (Louvish, 2004:53-54).

2.2.1. Burleszkhősök

Mack Sennett burleszkfigurái elsősorban azzal érik el a várt sikert, hogy stilizált alakok, de reális miliőbe helyezi őket. A stilizáltság egyrészt külsőségekben jelenik meg, másrészt jellemrajzoknak is felfoghatóak. Kelecsényi László a következőket írja: „Mivel a némafilm nem tudta az embereket teljes fizikai voltukban bemutatni, eleve *tipizálta* őket. Minden figura közvetlenül valami általánosság (jószág, szegénység, ügyetlenség, gonoszság) képviselőjeként jelent meg” (Kelecsényi, 1976:75). Véleményem szerint a figurákat sokkal inkább külsejük határozta meg, főleg a férfi karaktereket, így lett Roscoe Arbuckle-ből csak „Hájas” („Fatty”), vagy éppen ezért kapta Ben Turpin a bandza „előtagot”. Többségüket tehát elsősorban külső adottságaik

szerint jellemezték, és ehhez járultak az egyéb jellemtulajdonságok.

Magyar Bálint így vélekedik: „Mack Sennett a gagek mestere volt. *Gag*-en ne csak játékötleket értsünk, de szerepötleket, egyéniségötleket is. A kövér Fatty, a szemüveges, mosolygó Harold Lloyd, a bandzsa Ben Turpin, a faarcú Buster Keaton figurája önmagában is gag volt, a színész egyéniségének és a rendezőnek a feladata volt a benne levő lehetőségek további kibontása” (Magyar, 1974:36). Kömlödi Ferenc a következőket idézi: „A Keystone egy-két tekercsnyi komikus világát karikatúrákkal népesítette be: a hájas, az ösztövé, a gazdag, a szegény, az ostoba, a nagyképű, a félénk, az erőszakos típusok figuráival” (Kömlödi, 1999:114).

Azt mondhatnánk, hogy az egyes színészek külseje meghatározta a karakterüket, majd ez a karakter befolyással volt arra, hogy milyen szerepet játszottak el, és milyen jellem vagy tulajdonság jártul ehhez a szerephez. Chaplin idővel ezt a sémát írta át, hiszen ő mindenekelőtt kismizett és elhagyatott volt, átlagosnak mondható alkata, külseje mást is megengedett volna. A jellem erősebbé vált, felülírta a külsőségeket annak ellenére, hogy természetesen ezek a külsőségek állandósultak. Ezért is beszélhetünk Charlie esetében fejlődésről, alakulásról, és ezért lehetséges az, hogy Chaplin túl tudta élni a „slapstick korszakot”, sőt magát a némafilmet is.

Ebbe a Sennett által irányított és Keystone-hősök által benépesített filmes világba csöppent bele Chaplin, aki korábban már minden fortélyt megtanult a komédiáról (vándor)színházi szereplései során, azonban ennek előtte még nem próbálkozott a filmmel. Megjelenésével kapcsolatban sokféle történet látott napvilágot. A legbiztosabb, amit Chaplin életrajzi könyvében is elmond, és maga Mack Sennett is megerősít, miszerint Chaplint a Fred Karno társulat amerikai turnéján látták az „*Egy éjjel egy angol mulatóban*” című darabban 1912-ben, és csak egy későbbi alkalommal, 1913-ban kérték fel arra, hogy legyen tagja a Keystone komédiásainak.

Ami a történet másik felét illeti, az akkori Keystone-sztár Ford Sterling távozásával kapcsolatos. Szalay a következőket idézi Mack Sennett könyvéből: „Egy reggel bejött az irodámba, és újabb követelésekkel állt elő... [...] Végül is mesés összeget kínáltam neki: heti ötszáz dollárt. [...] Meg akarta gondolni a dolgot. Három nappal később visszautasította az ajánlatomat. Így olyan pillanatnak voltam hát tanúja, amelyben egy pályafutás sorsa dőlt el. Ha ugyanis, amint vártam, Ford Sterling igent mond, Chaplin minden bizonnyal nagy csillag lett volna a music-hallok színpadán, de aligha szerepelt

volna filmen...” (Szalay, 1978:76). Tehát egyes elbeszélések szerint Chaplint Sterling helyére vették fel, mindazonáltal ennek ellentmond a tény, hogy Chaplin és Sterling még több filmben is dolgozott együtt 1914-ben, mint a *Chaplin esernyőt*, *A millió* és a *Tangóbonyodalmak*. Véleményem szerint inkább arról lehet szó, hogy Sennett frissíteni akart, ezért vette fel Chaplint, akit tehetségesnek vélt, és szép reményekkel kecsegtetett, míg Sterling már fél lábbal kint volt a cégből, új lehetőségek után akart nézni.

A Keystone cégnél betöltött szerepe és az ott induló karrierje külső szemmel korántsem volt olyan megosztó, mint a csatlakozásának históriája, azonban a cégen belül kezdetben voltak ellentétek. Chaplin már megérkezésekor tudta, hogy mit akar, a Fred Karno társulatával eltöltött idő alatt kialakult saját színészi stílusa, melyhez ragaszkodott. „Az első nap jártam a színpadokat, és figyeltem a színészek munkáját. Úgy láttam, mindnyájan Ford Sterlinget utánozzák. Ez aggasztott, mert az ő stílusa nem felelt meg nekem. [...] Kíváncsi voltam, hogy Sennett vajon mit kíván tőlem. Láttam, hogyan dolgozom, tudnia kellett, hogy nem vagyok alkalmas a Ford-féle bohózatban való közreműködésre; én éppen az ellentétes stílust követtem” (Chaplin, 1967:145).

Sennett tehát kétség kívül megtalálta a számítását, ami a „vérfrissítést” illeti, ugyanakkor a kezdetekkor nem tették világossá, hogy mit is várnak Chaplintól; legyen önmaga, ami kockázatot jelenthet (tekintetbe véve, hogy Chaplinnek nem volt filmes múltja, ugyanakkor sikeres színházi tapasztalattal rendelkezett), vagy álljon be a sorba, és egy legyen a többi Keystone-sztár közül. „Chaplin sikerének titka az eredetisége volt, és a kitartása. Mindamellet, a Keystone-nál kezdetben nem volt abban a helyzetben, hogy a saját módján dolgozhasson. Csak egy volt [a többi közül] a Sennett Company számára” (McDonald et al, 1973:18).

Chaplin kitartásának és népszerűségének volt köszönhető, hogy kiharcolta a „szabad játék” és a saját rendezés jogát. Chaplin már az elején szóvá tette ezt a lehetetlen helyzetet Sennett-nek, de időbe telt, míg megváltoztak a dolgok a javára. „Mialatt más rendezők keze alatt dolgozott és idegeskedett, tudta, és a Keystone is hamarosan ráébredt, hogy a saját rendezőjévé kell válnia, és a sztorikat, amiket használni akar, magának kell előkészítenie. Sennett azt mondta, Chaplin egyszer megkérdezte tőle, „Ha olyasvalakit akarsz, aki a régi gegeket húzza elő, miért szerződtettél?” (McDonald et al, 1973:11)

Hamar világossá vált tehát, hogy ha Sennett azt akarta, hogy Chaplin maradjon,

változtatnia kellett. Chaplin szerint ugyan Sennett „engedékeny” volt, és hagyta, hogy a színészek improvizáljanak, felhasználják saját ötleteiket, más rendezők, mint Lehrman vagy Mr. Nichols „keresztbe tettek” Chaplinnek, és vagy a helyszínen, vagy a vágóasztalon ellehetetlenítették a munkáját, megakadályozták, hogy saját egyéniséget kölcsönözzön a filmeknek. A végén Chaplinnek különböző taktikákat kellett kieszelnie, hogy utólagosan ne tudják kivágni jeleneteit, ez azonban megnehezítette a munkát, a másokkal való kapcsolatot, és Chaplin munkakedvének sem tett jót. Egy mindaddigi legkomolyabb vita után, a problémát Chaplin népszerűsége oldotta fel, hiszen ez volt az a tényező, ami Sennett-et jobb belátásra bírta, és aminek hatására szabad kezet adott Chaplinnek filmjei elkészítéséhez.

2.3. Charlie születése

Két lényeges dolgot kell megkülönböztetnünk, mikor Charlie születésére gondolunk. Az egyik, hogy időben mikor történt, és a másik, hogy tulajdonképpen Chaplin hogyan is teremtette meg sajátos figuráját.

Az első Keystone-film, amiben Chaplin feltűnt, *A megélhetés**. A legtöbb elméletíró úgy véli, a később is „ismert” Charlie figura ekkor még nem, csupán időben a harmadik filmben született meg. Valójában a külsőségeket tekintve már a második filmben jelen van, de öltözéke a későbbiekben is módosul, hiszen időben a negyedik filmjében már szakadt cipőjét is viseli. Chaplin ekkor még formálta az elképzeléseit az alakról, akit játszani akart.

Véleményem szerint a valódi kérdés az, hogy Charlie vajon tényleg csak később „lett” Charlie, vagy már az első filmben is Charlie-t látjuk? Azzal a különbséggel, hogy apróbb finomításokon, fejlődésen esik át. Egészen pontosan, már az első filmben is Charlie jelenik meg, az „igazi” Charlie előzménye, ha jobban tetszik, múltja.

Ha jól megfigyeljük, Charlie már ebben az első filmjében is egy munkanélküli férfit alakít, aki egy jómódú idegentől kér némi pénzt, hogy éhségét csillapítsa. Az eltérést csak a ruházatán figyelhetjük meg, még nem toprongyos, de nem is igazi úr, modora kissé nyers, járása és viselkedése már ekkor is jellegzetes. Chaplin nem tekint Charlie-ra sem szentként, sem bűnösnek. Így jellemezte őt Mack Sennett-nek: „Tudja, ez a fickó sokoldalú; csavargó, úriember, költő, álmodozó és magányos ember egy személyben, de

mindig regényességre és kalandra vágyik. Szeretné, ha tudósna, zenésznek, hercegnek vagy pólójátékosnak néznék. De nem derogál neki, hogy felszedje a cigarettacsikket vagy elvegye egy kisgyerek csokoládéját. És persze, ha a körülmények úgy kívánják, még egy hölgyet is farba rúg... de csak akkor, ha igazán dühös!” (Chaplin, 1967:149) Ennek tükrében már az első filmben látott Charlie is az „igazi” volt, csupán arról van szó, hogy Charlie stílusa az idők folyamán kétségtelenül finomodik.

Második, a *Kölyök autóverseny Velencében* című filmjében már a külsőségek és a viselkedés is közelítenek a Csavargóéhoz. Ekkorra megszabadult az úri öltözéktől és a cilindertől. „Chaplin csodálatos módon megtalálta a jelmezt, amit pár kivétellel több, mint harminc évig viselt. Filmes karaktere is ekkor született, de a közönség és Chaplin is éveket töltött azzal, hogy egyre többet és többet tanuljon a vándorló és kíváncsi kis fickóról” (McDonald et al, 1973:28).

Véleményem szerint, míg Charlie pontos születési időpontja csak megközelítés kérdése, a figura jellegének és jellemének kialakulásával kapcsolatban sokkal nehezebb állást foglalni, vagy igazságot szolgáltatni. A filmteoretikusok, kollégák és természetesen maga Chaplin is másképp számol be a figura keletkezéséről. Chaplin életrajzi könyvében ekképp ír a figura megtalálásának, megalkotásának körülményeiről. „Fogalmam sem volt, hogy maszkírozzam magam. [...] A ruhatár felé menet mégis elhatároztam, buggyos nadrágban, hatalmas cipőben, sétapálcával és keménykalapban jelenek meg a színen. Úgy akartam, hogy a ruhadarabok üssék egymást: a nadrág buggyos, a kabát szűk, a kalap kicsiny a cipő pedig óriási. [...] visszaemlékeztem arra, hogy Sennett sokkal öregebbnek gondolt, kis bajuszt ragasztottam tehát az orrom alá, ez – így okoskodtam – öregít majd, anélkül, hogy elrejtene arckifejezésemet. Sejtelmem sem volt róla, mi lesz az új figura jelleme. De amint beöltöztem, a ruha és a maszk megérezte velem, milyen természetű emberré öltöztettem át magam” (Chaplin, 1967:148).

Ugyanakkor, ahogy Szalay idézi, Charlie figurájában benne foglaltatik Chaplin gyerekkora, gyerekkori emlékei is. „Egy idő után azonban eszembe jutott az a rengeteg angol kisember, fekete bajusszal, szűk nadrágban, bambusz sétapálcával, és végül elhatároztam, hogy ezt a típust fogom életre kelteni” (Szalay, 1978:174). Véleményem szerint azonban nem csak ezeknek a középkorú vagy idősebb uraknak az emléke játszott közre Charlie külső megjelenésének kialakulásában, hanem saját gyerekkori

nyomorúságának emlékei is. Ifjú korában Chaplin nélkülözött, így a ruhatára is elég szegényes volt. Egy alkalommal, mikor Sydney hazlátogatott, Chaplin kiment elé a pályaudvarra, amire a következőképp emlékszik: „Szörnyűségesen festhettem [...]. Piszkos és rongyos voltam, a cipőm tátogott, a sapkám karimája úgy fityegett, mint a leszakadt női alsószoknya; az arcomat is csak a favágók csapjánál nedvesítettem meg időnként [...]. Sydney az éjszaka sötéttségét fedezhette fel a fülemen és a nyakamon”. (Chaplin, 1967:70) Ebből a leírásból feltűnhetnek azok a jellegzetességek, amik Charlie öltözködését és kinézetét is jellemzik, a tátogó cipő és a lógó karimájú kalap örökös, vagy legalábbis gyakran felbukkanó elem.

Továbbá nem szabad megfeledkezni Chaplin színpadi szerepeiről sem, amikből szintén sokat tudott meríteni később, mikor Charlie karakterének alakításáról volt szó. Sadoul a következőket írja Chaplin egyik Fred Karnó-s szerepe kapcsán: „Hollywood egy félszázad múlva is őrzi még az angolszász dramaturgia egyik feltétlen szabályát: a hitvány embernek mindig van bajusza. Charlie-nak is volt hát bajusza, s ráadásul nagy puha kalapja is, amely a szemébe hullt, s csak hangsúlyozta alakjának girhességét” (Sadoul, 1956:20). Ezekből az emlékmozzaikokból könnyen összerakható, hogy Chaplinnek mi volt az elképzelése, és miért lett Charlie figurája olyan, amilyen.

(Természetesen a kimeríthetetlen források közé tartoznak a cirkuszi, az ősi „clown” elemek. Mind a külsőségek (az öltözködés, a járás), mind a tréfák tekintetében (torta, spriccelő víz stb.) felfedezhetőek Charlie karakterében és a filmekben. A *Cirkusz*, hűen a címéhez, nem csak részben, hanem végig cirkuszi közegben játszódik, a cirkusz köré építi Chaplin a történetet.)

Ezek persze mind Chaplin múltjának és emlékeinek részei, más vélemények is élnek, például Charlie járását illetően. Vannak, akik ellentmondanak Chaplin azon elbeszélésének, miszerint a figurát valóban ő alkotta meg. Szalay Károly Fred Karnó-t idézi könyvében, aki azt mondja, nem Chaplin ötlete volt ez a fajta sajátságos járás, hanem egyik korábbi komédiása találta ki, akitől Fred Kitchen vette át, majd harmadikként Chaplin örökölte meg, mikor átvette a szerepét, azzal együtt pedig a járást is. Sadoul egy másik komédiást „Little Tich”-t idézi fel, akit az I. világháború után Chaplin utánzásával vádoltak, holott öltözeke, ormótlan cipője, cilindere, viselkedése és csavargó szerepe még Charlie karakterének megszületése előtt híressé tette őt.

Véleményem szerint azonban a lényegét Sadoul fogalmazza meg a

legvilágosabban, tudniillik, hogy egyik komédiásnál sem lehetünk biztosak abban, hogy egy figura, egy ötlet a sajátja lenne, a források pedig egészen távolba vezetnek vissza. Így mindent összevetve inkább az a fontos, hogy ki és miképp alkalmazta ezeket az ötleteket, és milyen figurát teremtett belőle. Fontosabb, hogy Chaplin hogyan alkotta meg a figurát, mint az, hogy mit használ fel hozzá. „Chaplin járása és ruhája a music-hallból származott, de a kérdés lényege az, hogy ő már új jelentést tudott adni ezeknek a szokványossá vált kellékeknek” (Sadoul, 1956:36) – írja Sadoul.

Úgy gondolom, Sadoul pontosan megragadta Chaplin esszenciáját. Figurájának jellegét több helyről, különböző elemekből szedette és rakta össze, jellemét azonban saját tapasztalatai, elképzelései, és legfőképp saját egyénisége alakította. Alakját, járását talán másoktól kölcsönözte, de ezek attól váltak élővé és hitelessé, (a)hogy Chaplin eljátszotta. Maga Chaplin is érezte, hogy a figura él, életre kel, amint belebújt a ruhákba. „Az általam megformált alak idegen és ismeretlen volt az amerikaiaknak, még én magam sem álltam valami meghitt viszonyban vele. De ha viseltem a ruháját, úgy éreztem, valóságos, élő személy” (Chaplin, 1967:150) – emlékszik vissza a *Chaplin a színpadon* forgatását követő napokban.

2.4. Társadalmi, életrajzi előzmények

2.4.1. Szegénység, éhség, céltalanság

A legelemibb tényező, ami Chaplint befolyásolta és motiválta, a létbizonytalanság volt. Fontos azonban tudni, hogy nem „egyszerűen” a szegénységről, hanem egyfajta otthontalanságról van szó, anyagi, szociális és társadalmi értelemben is. Saját elmondása szerint a gyerekkori ingázás, a nélkülözés, és az éhség formálta legerőteljesebben személyiségét. „Nagyon jól tudtam, mit jelent a szegénység. Még a legszegényebb gyerekek is otthon főzött vacsorát kaptak vasárnap. Az otthon készített sült rangot jelentett, elfogyasztása olyan szertartás volt, amely egyik szegény réteget a másiktól megkülönböztette. Azok, akik nem otthon főzték a vasárnapi vacsorát, a koldusokhoz tartoztak; mi azok voltunk” (Chaplin, 1967:46) – írja Chaplin.

A burleszkhősöknek – „Életmódjuk végtelenül szabad, nincsenek sem családhoz, sem állandó foglalkozáshoz kötve. [...] mindig biztosítva marad függetlenségük, szabadságuk. [...] gyakrabban azonban, mint szegény csavargó, ágról szakadt lézengő éhenkórász [...]. De sohasem munkátlan, dologtalan naplopó, még kevésbé alvilági figura. Ellenkezően: éppen azzal keveredik új és új kalandba, hogy mindig munkát akar vállalni, a legkülönbözőbb foglalkozási ágakban, amikhez természetesen semmit nem ért” (Hevesy, 1993:89) – írja Hevesy Iván.

Charlie, története során hasonlóságot mutat a Hevesy által leírtakkal, de csak abban, hogy rengeteg foglalkozást kipróbál. Különbözősége, egyedülállósága véleményem szerint abban rejlik, hogy filmjeiben a csavargó életmódja és a szabadság nem jelent vágyott létformát, a néző azon nevet, **ahogy** alakul Charlie sorsa, de nem a **sorsán** nevetünk. Véleményem szerint Charlie – főként későbbi filmjeiben – biztonságra vágyik, egy állandó társra, alapvetően az állandóságra törekszik. (Elég, ha csak a *Modern idők* „álmodozás” jelenetére gondolunk, ahol Charlie és a lány elképzeli, milyen lenne együtt élni.)

Példának okáért a *Chaplin mint bokszbajnok* esetében már a kezdő inzer is kellőképp beszédes: „*Teljesen összetörtén. Az emberiség hálátlanságán elmélkedve*”.² Majd a nyitó képsorokban Charlie egy ajtó előtt ül a kutyájával, a kabátjából és a

² Chaplin a bokszbajnok c. film (1915) (00:08 – 00:13 perc). Ford: Miskovics Anna.

sapkájából előhúzott utolsó virslijét és zsemléjét akarja megenni. Már készül beleharapni a szendvicsbe, mikor a kutya sóvárgó tekintete láttán odanyújtja neki a virslit, ő pedig beleharap az üres zsemlébe. Egészen a következő mozzanatig kissé tragikomikus, ironikus a kép, annyira életszagú helyzetet teremt Chaplin. Természetesen, mikor a kutya nem veszi el rögtön a húst, és Charlie úgy véli, hogy nem elég fűszeres neki, majd megsózza, ezzel a geggel már beindul a film burleszk része. De ettől talán még életszerűbbnek érezzük az egészet.

Egy másik példa Chaplin egy későbbi filmje, a *Csendes utca*, ahol szintén egy felirattal kezd: „Egy új kezdet”.³ A kép azzal indul, hogy Charlie összekuporodva ül egy vallási szervezet épülete mellett, és párhuzamos montázzsal váltakozva mutatják, ahogy bent énekelnek, aztán ismét Charlie-t, akinek az van az arcára írva, hogy „Már megint így ért a reggel. Egyedül és otthontalanul”. Közben pedig látható az az ájtatosság és álszentség, ami az egész vallási közösséget jellemzi, és amit Chaplin bevallottan nem kedvelt.

A First National-nél készített első filmjében, a *Kutyaéletben* – aminek a címe szintén magáért beszél – még élesebben megjelenik az a fajta nyomor, amikor már szinte élni sem hagyják az embert. A film azzal indít, hogy hajnalodik a városban, Charlie pedig egy üres telken fekszik. A szó legszorosabb értelmében olyan, akár egy kiveret kutya, akár az a kutya, akit később társául fogad. Chaplin nyíltan párhuzamba állítja a nélkülöző Charlie-t a kóbor kiskutyával, hiszen mindketten elhagyottak, számkivetettek. Ezt a párhuzamot találjuk a korábban említett *Chaplin mint bokszbajnok* nyitójelenetében is.

Charlie ételszagot érez, és végül elcsen egy virslit, de az arra járó rendőr észreveszi, és hiába teszi vissza a húst, az ennek ellenére is megrúgja őt, ami üldözésbe fullad. A film drámaian, de realistán indul, a vége szintén drámai, de pozitív felhangja van. Késérédes az a boldogság, amit Charlie megszerzett, mert a néző pontosan tisztában van vele, hogy a való életben nem végződnek így ezek a történetek. Ezek azok a fajta mélységek, amiket Chaplin képes volt megmutatni, annak ellenére, hogy a film tele van burleszkelemekkel, és megérdemelten vált ki nevetést a nézőkből.

Természetesen Chaplin – saját elmondása szerint is – sosem akart tragédiát csinálni, és filmjeiben mindig túlsúlyban van a burleszk, a gegek, a nevetés, de nem szabad

³ Csendes utca; Chaplin a rendőr c. film (1982) (00:10 – 00:14 perc). Ford: Miskovics Ann

elfelejteni, hogy filmjeinek mindig van egyfajta szomorú, realista éle is. Ahogy Chaplin fogalmaz: „Az én tehetségem: megmutatni és kifejezni a sors csapásait, éspedig úgy, hogy a keserűség, ami eltölt, a nézők számára vidámság legyen, szomorúságom mosolyra derítse az embereket, de ne vegyék észre, hogy a nevetés, amely mozdulataim nyomán támad, az emberiség örök szenvedéseinek reflexe” (Hevesy, 1993:106). Ezzel együtt, meglátásom szerint, Chaplin tisztában volt vele, hogy munkássága, a műveiben megbúvó mondanivaló nem kendőzhető el teljesen, és láthatóan nem bánta, ha néha könnyeket csalt a nézők arcára, ellenkezőleg, ebben inkább a nevetés és a sírás rokonságát vélte felfedezni.

2.4.2. Árvaság

Az árvaság motívumáról kettős értelmezésben beszélhetünk: konkrét értelemben akkor beszélhetünk róla, mikor arra gondolunk, hogy Chaplin és bátyja, Sidney gyermekotthonokban éltek, mikor – az apjuk által elhagyott – anyjuk nem volt elég jó állapotban ahhoz, hogy ellássa és nevelhesse őket. Az értelmezés másik része, amikor munkaügyben Sidney is elutazott, Chaplin teljesen magára maradt fizikailag és érzelmileg is. Az a fajta otthontalanság az, amiről a korábbiakban szó esett, az elárvultság érzése. Az, ahogy Charlie sem csak anyagi értelemben volt nincstelen és árva, igazi barátja, bajtársa, barátnője sem volt. Történeteiben rendszerint egy partnert, egy társat próbál találni és/vagy megtartani, legyen szó akár egy kutyáról, egy kisfiúról vagy akár egy nőről.

Az elárvultság érzése legélesebben az 1918-as *Chaplin, a katona* című filmben figyelhető meg. Korábban Balázs Béla beszélt a távolság ritardandójáról,⁴ és kiemelte ehhez a filmből azt a részt, mikor Charlie eltöri a kezitükrét, és ezért mindenki messze elkerüli őt. Példának hozta ezt a magában remek jelenetet, de eltúlozta annak hosszát és jelentőségét a tárgyalt fogalom vonatkozásában.

A lélektani távolság drámaisága sokkal élesebben figyelhető meg abban a jelenetben, amikor a lövészárokból az alvóhelyre megérkezik a posta, és Charlie kivételével mindenki kap csomagot. Ez az elárvultság a távolság igazi ritardandója, és ezt a magányt, az összes porcikánkban érezzük, ahogy Charlie elnéz a távolba, majd

⁴ Lásd: Balázs, 2005:134

rápillant a társaira és elkapja a fejét, mert csak még nyomorultabbul érzi magát. Mikor megkínálják, visszautasítja, végül inkább kimegy. Az egészét Chaplin azzal koronázza meg, hogy a lövészárkokban Charlie egy másik bajtársa háta mögött állva rálát annak levelére és beleolvas. Ekkor úgy érezheti, mintha neki írtak volna, ugyanolyan átéléssel követi a sorokat. Ez sem tart sokáig, miután a fiú észreveszi és odébbáll. Charlie magányosan leül. Chaplin elég időt szánt arra, hogy ezt felépítse, és több szinten, hosszasan bemutassa. Sikerül azt éreztetnie a nézővel, hogy Charlie egyes egyedül van a világon.

A konkrét értelemben vett árvaság legelemibb módon az 1921-es *A kölyök* című filmben jelenik meg. Charlie egy kuka mellett bukkan rá a csecsemőre, akit később magához vesz, a John nevet adja neki és nevelgeti. Egy csavargó árva találkozik egy kitaszított árvával. Charlie azért jártasság hiányában is megállja a helyét. Azonban bármilyen nagy odaadással is gondoskodik a fiúról, egy kisebb megfázás miatt, és látván az életkörülményeiket, valamint hogy a gyermek valódi származása ismeretlen, a megyei árvaház el akarja szakítani tőle. Ő azonban küzd érte, még azután is, hogy sikerült elvinniük. Újra megszerzi, de ekkor már nem sokáig lehetnek együtt. Chaplin a film végére összehozza az anyát és Charlie-t, no meg a kisfiút, mint egy boldog családot. Habár nem tudjuk pontosan, mi lesz hármójuk sorsa, de a vég biztató a kisfiú számára, hiszen visszakerül édesanyjához. Charlie jövője kérdéses, nem tudni milyen szerepet szának neki, milyen szerepet tölthetne be Charlie ebben a családban.

A film alapját számos emlék szolgáltathatta, és a mondanivalóban érződik az a fajta elhatárolódás és megvetés az árvaházakkal szemben, hogy még az a szegény, nélkülöző, de szabad (boldogabb) élet is jobb a rideg árvaházi környezetnél, ami sokkal inkább olyan, mint egy börtön, csak gyerekeknek. Ahol a gyermekeket nem veszik túlságosan emberszámba, amit Chaplin nagyon jól tudott, mert a testvérével maguk is lelencházi gyerekek voltak egy ideig. Charlie a végletekig ragaszkodik Johnhoz, és semmi esetre sem akarja neki azt a nyomorúságot, amit az árvaház jelentene, főként azért, mert addigra saját gyermekeként szereti a fiút.

A film elején Charlie – mint oly sokszor – a körülmények áldozata, és hiába próbálja másra sózni (például egy „igazi” anyukára) a csecsemőt, végül magához kell vennie. Pont emiatt olyan drámai a filmben, mikor el akarják tőle szakítani, hiszen annak idején a gyermek senkinek sem kellett, és mindenki Charlie tulajdonának hitte. A

történet végén mégis ugyanilyen senkik akarják elvenni tőle, mert úgy vélik, nem tud róla gondoskodni, mert nem tudják mit is jelent valójában a gondoskodás.

2.4.3. A látszat mindenek felett: divat, illem, erkölcs

Chaplin nyomorúságos gyerekkorának és múltjának, valamint a viktoriánus kor és a XX. század eleji időszak fontos eleme volt a **látszat**. Mindenki módosnak akart látszani, hogy ne legyen társadalmilag kitaszított. „A csoporthoz tartozás egyik legfontosabb ismérve a viselet volt: a jó öltözködés, az „úri megjelenés” a társadalmi hovatartozás beszédes jelképe, a társasági élet elengedhetetlen kelléke. [...] Az elszegényedett családok azonban általában igyekeztek fenntartani a látszatot, hiszen csak így volt reményük arra, hogy csoportjuk utánuk nyúl, s valamilyen ügyes tranzakcióval (házasság, állás) visszakerülnek előző pozíciójukba” (F. Dózsa, 1989:265-266). Tehát a ruházat, a kinézet, az, hogy milyen körökben mozognak, ez határozta meg az akkori emberek életét. Ez a vonás, visszafogottabban ugyan, de maga a tettetés, mindmáig jelen van. Azonban abban a korban, amibe Chaplin beleszületett és élt, a vagyon, a vagyoni hovatartozás, a rang, a látszat meghatározó volt. Chaplin filmjeiben ez a látszat a ruházatkodásban, a rang tettetésében mutatkozik meg.

Charlie egyrészt viselkedésével próbál mindig jó benyomást kelteni, kihozni a legjobbat abból, ahogy kinéz, még akkor is, ha valójában tényleg csavargó. Kinézetével a kor divatját és hozzáállását fordítja ki. A tehetős osztályok tagjai a legújabb divat szerint öltöztek, öltözékeiknek presztízs értékük volt, megjelenésük egyben üzenet is volt a többi ember számára. Charlie kalapjával, pálcájával, zakójával és gyakran kezelőjével mind a kor divatos és megszokott darabjait viseli, de minden kicsit más, mint a való élet gazdagjain. Charlie sétabotja egy nádpálca, kalapja ütött-kopott, néha szakadt is, zakója szűk, nadrágja bő, ahogy a cipője is túl nagy és megviselt. Ugyanakkor megfigyelhető, hogy kalapjához és pálcájához mennyire ragaszkodik. Persze ennek oka Charlie nincstelensége is, felfogható úgy is, mint egyedüli értékei, amiktől semmi áron nem akar megválni, hiszen akkor semmije sem maradna.

Másodsorban ez a látszat egy másik formában is megjelenik a filmekben. Charlie jellemzően a vágyott nő kegyeit szeretné elnyerni, vagy, ha ez már megvan, bizonyítani másoknak is előkelőségét.

Ez történik a *Lányszöktetés* című filmben is, ahol már a kezdetektől tudható, hogy

Charlie tettetésének egyetlen célja, hogy szerelme, Edna apja áldását adja a frigyre. Ehhez azonban grófnak kell kiadnia magát, ami meglepő módon nem is Charlie, hanem inkább Edna ötlete. A terv egy darabig beválik, és az apuka szívélyesen fogadja Charlie-t, míg grófnak hiszi. Bepillantást nyerünk az életmódjukba, nevezetesen az étkezési szokásaikba, ahol azonban megmutatkozik, hogy Charlie mennyire természetes, az ő életének nem képezik részét az effajta rituálék és szabályok, nincs tisztában az arisztokrácia illemrendszerével. „A bonyolult szabályok egyik be nem vallott célja ugyanis éppen az volt, hogy akinek nem volt lehetősége gyermekkorában megtanulnia őket, az ne tudjon megfelelően viselkedni előkelő társaságokban” (F. Dózsa, 1989:183).

Ennek megfelelően Charlie a szalvétát nem az ölébe teszi, hanem a kabát zsebébe dugja, késsel eszi a babot, kézzel nyúl a kockacukor tartóba... Egyszóval próbálja feltalálni magát egy olyan közegben, ami nem a természetes közege. Ez a tettetés egyfelől megmutat egy olyanfajta kényszert, amit egy alsóbb osztálybeli érezhet, akár a szerelméről, akár egyéb célokról van szó. Hiszen csak akkor veszik ember számba, ha hasonszörűnek vélik. Másfelől pedig ott van az érdek(házasság) kérdése, hiszen Edna apja ragaszkodik hozzá, hogy a lánya gróffal házasodjék (a társadalmi elismerés, és a vagyon miatt). „A házasságok ritkán kötöttek valódi érzelmekből. Céljuk a vagyon és a rang egyesítése volt” (F. Dózsa, 1989:185). Mindezeket az álszent indokokat vonultatja fel Chaplin.

Sőt, fordított helyzetet is teremt a számunkra. Ekkoriban ugyanis a nők a férfiak „kitartottjai” voltak, jellemzően a lányos szülőknek kellett jó partit szerezniük a leányuk előmenetelének érdekében. Chaplin, egy korábbi filmjében, a Keystone-nál készült *Chaplin a kékszakállban* Charlie a nagydarab farmerlánynak, Tillie-nek akkor kezd udvarolni, mikor úgy véli, anyagi haszna származhat belőle, holott egy másik lányt szeret. Vele persze megegyezik, hogy csak megszerzik a pénzt, és újra együtt lehetnek. Amikor azonban Charlie megtudja, hogy Tillie hatalmas összeg örököse, nem késlekedik feleségül venni őt. A pénzt tőle, a szerelmet a másik lánytól szeretné megkapni, és ehhez kijátssza mindkettejüket. Tudatos, de nem kegyetlen. Ebben a filmben minden szinten megjelenik az a fajta felszíniesség, amit a tehetősök képviseltek. (A ruházkodás, a bál, város-vidék ellentéte: Tillie személyisége – benne sincs meg az a fajta előkelőség, habár normális körülmények között nőtt fel, de mégiscsak vidéken.) Chaplin pedig minden eszközt felhasznál arra, hogy bemutassa ezt a nézőknek,

leleplezve és nevetségessé téve őket.

2.4.4. Alkoholizmus (Apai)

A nélkülözés mellett, egy másik fontos tényező, ami Chaplinre mély benyomást tehetett, az apja alkoholizmusa volt, ami végül a férfi halálát is okozta. Chaplin elmondásaiból az derül ki, hogy nem haragudott apjára, de ez nem jelenti azt, hogy életvitele gyermekként nem alakította személyiségét. Filmjeiben ily módon számos alkalommal előkerül ez a motívum. Bevallása szerint Chaplin a való életben nem volt az alkohol rabja, sokkal inkább a dohányé, mégsem kerülte el ezt a témát, amit nem lehet egyszerűen csak a burleszk témájának, elemének tekinteni.

Legtöbbször csak azt látjuk, hogy Charlie betér a bárba, és részegen jön ki onnan, magát a folyamatot nem mutatják meg a számunkra, ez történik az *Egy görbe éjszaka* című filmjében is, ahol egy barátjával besétál a kocsmába, és aztán kacsázva jönnek ki onnan. Az ivászatot Chaplin talán azért nem mutatja, mert hosszadalmasnak tartja, vagy nem illik a film ritmusához, de felvetődik az is, hogy egyedül a végeredmény a fontos, és nem is kíváncsi számára a folyamatra gondolni. Ha Charlie-t mégis inni látjuk, az mindig egy-két pohár, vagy magából az üvegből történik, mindig trükkösen, vagy szokatlanul. Egyébiránt akadnak olyan példák is, mikor Charlie-t már csak részegen mutatják, ekkor a film egésze alatt ezzel kell megküzdenie, és ekkor az egész a gegekre épül.

Erre példa az egyik korai Keystone film, a *Tangóbonyodalmak*, mikor részegen érkezik a táncmulatságba, és ez kisebb-nagyobb bonyodalmakat okoz neki. Hasonló a helyzet a később készült *Métajáték* esetében is, ahol egy tehetősebb úr kinézetét kelti, és a bevezető inzerttel is sokat elárul, hiszen a „Mr. Tel”⁵ nevet viseli. Ezután látjuk meg őt, józannak egyáltalán nem nevezhető állapotban, bukdácsolva. Ezt az ötletet vitte tovább Chaplin később a Mutual vállalatnál készült *Éjjel egy óra** című filmnél, ahol szintén egy tehető urat alakít, akinek már az kisebb fennakadást okoz, hogy kiszálljon a kocsiból, a film egésze a részegségére épül. Vagy akár a First National-es *A semmittevők* esetében, ahol a film kezdetén úgy ismerjük meg a férjet, hogy neje levélben „szakít” vele alkoholproblémái miatt. Véleményem szerint egyfajta értékítélet

⁵ *Métajáték* c. film (1982) (00:08 – 00:10 perc). Ford: Miskovics Anna.

is ez a gazdagokkal szemben, hogy ők sem tökéletesek.

Azt kell látnunk tehát, hogy habár Charlie időről-időre iszik, nem alkoholista, inkább arról van szó, hogy egyfelől kompenzál valamit az itallal – pl. csalódás egy lánnyal –, másfelől, ahogy írtam, ez értékítélet, egy ismételt görbe tükröt mutat nekünk a gazdagokról. A burleszk elemei pedig elleplezik és átértelmezik azt is, hogy a mértéktelenség nem csupa szórakozás. (Chaplin a valóságban minden bizonnyal nem találta olyan mulatságosnak, hogy az apja alkoholista volt. Ezzel szemben a filmjeiben a burleszkkal nevetségessé/viccessé tudta tenni ezt az állapotot, a mértéktelen ivást. Hiszen az *Éjjel egy óra* arról szól, hogy egy merev részeg férfi hogyan, illetve milyen nehezen jut fel a földszintről az emeletre. A gegekkel elfedte, hogy ez a valóságban milyen siralmas.)

2.4.5. Kapcsolat nőikkel, nőkép

„Sydney és én imádtuk Anyát. Nem volt kivételes szépség, de mi elbűvölőnek találtuk. Akik csak ismerték, kecses, vonzó és ellenállhatatlanul bájos nőnek mondták, ha később meséltek róla”(Chaplin, 1967:9) – írta Chaplin édesanyjáról. Életrajzi könyvében sosem mulaszt el egy alkalmat sem, hogy elismerően beszéljen róla, még anyja legrosszabb időszakában sem. Apjuk távozása miatti hiánya, majd halála után végleg csak édesanyjuk maradt támaszul, ám betegsége után már ő sem. Apai modell nélkül, mivel anyjuk legjobb képességei szerint sem tudta nevelni őket, így rá sem számítva, hiányos anyai (női) modellt építhetett ki. Kapcsolatát a nőkkel ez erősen meghatározta, amit később Hetty iránt érzett reménytelen szerelme egészített ki. Kapcsolatuk beteljesedésének – az olvasó benyomása szerint – Chaplin származása, a társadalomban betöltött helye és szerepe volt az akadály. Úgy vélem, habár Chaplin a kezdetektől nagyon lelkes volt Hettyt illetően, hiszen az első szerelem lángja lobbant be, a lány későbbi viselkedése arra enged következtetni, hogy nem Chaplin túlzott rajongása volt a gond. Hettyvel az idők folyamán többször is találkozott, és egy alkalommal, mikor Chaplin már ismert személyiség volt, sikere teljében, maga Hetty írt levelet neki. Chaplinre ekkor már nem volt hatással, Hetty is férjes asszony volt, mégis megkereste levélben. Ennek minden bizonnyal köze volt Chaplin karrierjéhez.

Míg Balázs Béla a *Modern idők* kapcsán⁶ pozitív változásként emelte ki többek között, hogy ebben a filmben Charlie már nem egyedül indul neki az ismeretlen jövőnek, hanem egy lánnyal az oldalán, addig érdemes tisztázni, hogy Charlie nem volt minden történetben magányos hős. Sőt, éppenséggel azzal mutatott fricskát a nézőknek és a társadalomnak, hogy képes megszerezni (és megtartani) egy nőt, sőt az is előfordult, hogy férjet alakított.

Vagyis Chaplin filmjeiben gyakran figyelhető meg a szomorkás melodramai vonal, de ugyanakkor megjelenik a „boldog vég” is, habár nem abban a szirupos, mai értelemben vett hollywoodi stílusban. Sokkal inkább azt érezzük a filmek végén, hogy a szerelem megérdemelt volt. (Sok törődést és segítséget nyújt pl. az 1916-os *A csavargó*ban a lánynak, és tényleg szereti is, ezért a végén úgy érezzük, hogy „jogos” volt, hogy végül őt választotta a lány.) Persze az ellenkezője is megeshet Charlie-val, mégpedig, hogy egyedül bandukol ki a képből. Jellemzőbb, hogy kezdetben egy vicces jelenettel zárul a film, később pedig egyedül távozik Charlie.

Természetesen, mivel a burleszkfilmek szerves része a nőkért való „harc”, az udvarlás, ezért Chaplin filmjeiben is megjelenik a lány, vagy lányok, akinek Chaplin udvarol. Azonban vannak filmek, ahol Charlie komoly szándékkal, erős érzelmeket táplál az adott hölgy iránt, tehát a filmben nem csak egy egyszerű flörtöt látunk a parkban, aminek úgymond nincsen tétje, sokkal inkább arról van szó, hogy Charlie szerelme és szíve a tét. Azokban a filmekben, amikben Charlie-nak csalódnia kell, rendszerint egy másik férfi nyeri el a lányok kegyeit.

Chaplin „reménytelen szerelem”-filmjeinek egyike, ahol Charlie lemond a lányról, mert félreérti annak szándékait, érzéseit: azt hiszi, hogy viszonzszeretik őt, de mégis van egy másik férfi a képben, ahogy az 1915-ös *A csavargó* esetében is. A *Chaplin, a bankszolga* című filmben is tévedésbe esik. Szerelmes a lányba, és egy félreértés miatt (nyakkendő, ajándékkártyával), azt hiszi, hogy a lány is szereti őt. Vagyis félreérti a lányok szándékait és érzéseit.

*A csavargó*ban egy bajbajutott parasztlányon segít, aki cserébe bemutatja apjának és munkát ad neki. Charlie remekül kijön a lánnyal, és minden jel arra utal, hogy a lány is kedveli őt, és csak a problémák megoldása után, a film végén derül ki, hogy Ednának már van szerelme. Charlie csupán egy levelet hagy hátra, és elmegy, mert úgy érzi, hogy

⁶ Lásd: Balázs, 1961:220

ő csak egy harmadik kerék. Azon az úton, amin érkezett, a kis batyujával a kezében elsétál.

Ezt a fajta lemondást, a felesleges harmadik továbbgondolását láthatjuk a *Cirkuszban*. Charlie a véletlen folytán kerül egy cirkuszi társulathoz, és ott próbálja megállni a helyét, miközben a zsarnok cirkuszigazgató mostohalányát akarja megmenteni az apa kegyetlenségétől. A lánynak itt is van már egy szerelme, a magas és erős kötéltes, és bár Charlie a helyébe szeretne lépni, és megtesz mindent, nem sikerül megszereznie a szerelmét. A végén inkább úgy dönt, hogy ha igaz szerelmet nem kaphat a lánytól, inkább továbbáll, ezért mikor a karaván elhajt, ő ott marad, és a film záró képében ismét kisétál.

A másik típus, mikor nem a szerelem a döntő, inkább a szembenálló férfi rangja. A *Chaplin a bankszolga* esetében egy titkolt szerelemről van szó, amit egy félreértés tesz még bonyolultabbá. Charlie elképzelt szerelme, „csak egy álom”⁷ – ahogy írja is – csupán álmaiban teljesül be. A gyorsíró kisasszony nem a szegény gondnokot, hanem a gazdag bankpénztárost választja, Charlie pedig hátat fordít és elsétál. A beteljesületlen szerelemnek anyagi okai vannak. Észrevehető, hogy Chaplin mennyire fontosnak tartja az őszinte, tiszta érzéseket. Charlie, ha kell, inkább lemond a szerelemről, de nem akar egy valótlan kapcsolatban élni, úgy, hogy nem szeretik őt.

Vannak azonban azok az esetek, mikor Charlie-ra igenis rátalál a szerelem. Az 1916-os *A csavargó* című filmben egy elveszett, rossz körülmények között tartott lányt ment meg, aki végül újra találkozik tehetős anyjával. A történet végén már azt hisszük, hogy Charlie ismét egyedül marad, – a lány egy festőt választ és visszaviszik a városba – mikor a lány zokogása miatt megfordulnak, mert rájön, hogy valójában szüksége van Charlie-ra, amire Charlie hiánya ébreszti őt rá.

A *Grand Hotel Mucsa* című film szintén csavarosan végződik. Charlie azt álmodja, hogy elveszti a szeretett lányt, de a film végén felébred, és boldogan ugrik a szerelme nyakába.

Véleményem szerint Charlie csalódásai, akár a szerelem, akár az anyagiak hiányának következményeként jönnek létre, teljesen átélhetőek a néző számára, életszerűsége miatt érzi az ember, hogy belefacsarodik a szíve a kis Charlie boldogtalansága és kudarca láttán. Ahol pedig Charlie-t boldognak látni, mert beteljesült

⁷ A bankban c. film (1982) (24:16 – 24:19 perc). Ford: Miskovics Anna.

a szerelme, a közönség azt érezheti, hogy a jól megérdemelt boldogságot élvezi. Chaplin ezen filmjeiben a szerelmi szálak többek, mint a burleszks filmekben általában, mélységet kapnak az érzelmek és a szerelmek. Az látható, hogy Chaplinben mély nyomott hagyott a múltja (az anyai jelenlét hiánya, a szerelmi csalódások), hiszen mindig volt egyfajta szeretetehsége, amit a filmekbe is átültetett, és amivel Charlie is rendelkezett.

2.4.6. Gépek és munka

Chaplin életrajzából tudhatjuk, hogy sok szempontból bizonytalan életének része volt az is, hogy – már gyerekként – számtalan munkával próbált pénzhez jutni, többkevesebb sikerrel. Inkább tragikomikus éle van annak, ha belegondolunk, hogy burleszksjeiben is gyakran épp munkát keres, vagy egy munkahelyen próbálja megállni a helyét. Azonban amin ma nevetünk, az Chaplinnek egykor a valóságot jelentette. Ezeken a munkahelyeken a legkülönbözőbb impulzusok érték, amik később mind hatással voltak rá, és megfigyelhetők filmjeiben.

Három filmet érdemes kiemelni a sok közül, ami mind a munkával foglalkozik, időrendben ezek: a *Munka*, *A peches díszletező* és a *Modern idők*. A sor végére Chaplin az ember teljes elgépiesedését mutatja be nekünk.

Az 1915-ös *Munka* első pillanataiban azt láthatjuk, amint Charlie egy szekeret húz, akárcsak egy ló. Elméleti és gyakorlati szinten megtestesíti az ígás ló fogalmát, amin a film előrehaladásával a munkaadója csak súlyosbít. Nincs rá tekintettel, árkon-bokron és dombon át kell vonszolnia a szekeret, és később a házba is neki kell becipelnie mindent, majd a házon belüli teendőkben is segédkezik. (Például megpróbálja feltenni a tapétát.) Nem hogy pénzt nem kap a munkáért, a ház asszonya el is zárja értékeit, érzékeltetve azt, hogy mit gondol az ott dolgozókról. Ebben a filmben az látszik, hogy mivel Charlie-nak pénzre van szüksége, munkába áll, ami során állati szintre alacsonyítják őt. Ez az első szint, amit Chaplin bemutat a számunkra. Ismét azt látjuk, hogy a gegek mögé bújtatva, de nyíltan látható módon jelenik meg ennek a valószerúsége. Nehéz munkát találni, nehéz megtartani, és nehéz elvégezni a munkát, mert kizsigerelik őt szemrebbenés nélkül.

Kevésbé erőteljes és határozott hasonlaltal, de az igazságtalan munka kérdése megjelenik az 1916-os *A peches díszletező* című filmben, ahol már az elején úgy

aposztrofálja a két szereplőt, mint Dávid és Góliát. Itt pedig természetesen az aprócska – Dávid – Charlie az, aki az összes munkát elvégzi, és a díszletelemeket széthordja a stúdióban, míg Góliát csak henyél, és azt is elvárja, hogy kiszolgálják. A főnök mindig akkor érkezik, amikor Charlie hullafáradtan lerogy a székbe, ahonnan Góliát egy pillanattal azelőtt állt fel. A szidalmakat is Charlie kapja, míg Góliátot elhalmozzák dicsérettel a szépen el(nem)végzett munkáért. Charlie-t megint kihasználják, megint semmibe veszik, de ő mindvégig fityiszt mutat nekik, felülemelkedik ezen.

Úgy vélem, Chaplint azért szerethették a nézők a leginkább, mert nem csak, hogy megértették, de teljesen tisztában voltak vele, hogy mit miért mutat. A legtisztább (görbe?) tükröt mutatta meg nekik, amin keresztül a saját világukat láthatták.

Ez a tükör a legélesebben és legkidolgozottabban az utolsó szinten, az 1936-os *Modern idők* című filmben jelenik meg. Ez a végső szint az, ahol az ember már egyenesen a gépek szintjére alacsonyodott. A film egy birkacsordával indul, ami egy emberi tömeggel azonosítható. A gyárba igyekeznek, ahol levetkőzve személyiségüket egyenruhába bújnak, hogy kezdődhessen a monoton munka, mialatt a főnök a képkirakó és az újság mellett monitoron követi figyelemmel és hajtja a „csordát”. A gépiesedés, a „géporszak” megjelenésével a munkások a futószalag mellett olyan fásultan és egyhangúan, olyan ütemben végzik a dolgukat, mintha ők maguk is gépek volnának. A történet kezdetén azt látjuk, hogy Charlie ebbe a gépies tempóba örül bele. Valójában semmi mást nem akar, mint egy boldog, teljes életet egy (A) lánnyal.

A gépóriások, a gépiesedés mint motívum és érdeklődési téma egy gyerekkori emlékből is felfedezhető, mikor Chaplin nyomdai munkát vállalt. „A pince utcai ablakából láttam a gépet működés közben, kezelését könnyűnek és egyszerűnek gondoltam. [...] Mikor az előmunkás a géphez vezetett, eltörpültem mellette. Öt láb magas emelvényre kellett állnom, hogy kezelhessem. [...] Az előmunkás megmutatta az emelőt, és félsebességen beindította a szörnyeteget. Görögni, csikorogni, morogni kezdett; azt hittem, felfal. Óriási lapokat nyelt magába, egy ívbe nyugodtan becsomagolhattak volna engem is. [...] Első nap belebetegedtem a szörnyeteg éhségébe, alig tudtam tartani a tempót” (Chaplin, 1967:58-59). Világos párhuzam vonható, hiszen ez történik a *Modern idők*ben is, a gépies munka és maga a gép is bekebelezi Charlie-t. A film alapvázát tehát a „gépek uralta világ”- meggyőződés alkotja, amire Chaplin egy sor egyéb motívumot is felhúz.

2.4.7. Amerikai benyomások, rohanás

Chaplin másodszor 1910-ben hagyta el Angliát, mikor úgy vélte mindent elért, amit lehetett, és már csak Amerika hozhat neki munkát és hírnevet. Az új világ új lehetőségekkel kecsegtette, így reményekkel telve hagyta el Európát. A hajóút hosszú és fáradtságos volt. Amerika első látásra nem olyan volt, mint Chaplin várta. New York-ot hidegnek és barátságtalannak látta, megragadta azonban a város gyors lüktetése. Később Chicagóról is azt írta: „[...] Chicago csúfságában is vonzó volt. Zord és mocskos város, de még élt benne az első telepesek szelleme” (Chaplin, 1967:127). Ennek ellenére Chaplin időről-időre vágyódást érzett az öreg kontinens iránt, pontosabban London iránt, és megjegyezte azt is, hogy Párizs utcái sokkal barátságosabb hangulattal várták.

Filmjeiben a városok inkább csak a nyomort, a zsúfoltságot, a gyors iramot, a személytelenséget jelenítették meg, de az Amerikába tartó út emlékét is felhasználta Chaplin *A bevándorló** című filmben.

2.5. Charlie karaktere

Charlie karakterébe már a kezdetektől fogva kódolva volt csavargó léte. Ha eltekintünk attól a „vitától”, hogy külsőségekben mikortól beszélhetünk Charlie-ról, akkor láthatjuk, hogy már az első filmben is egy csavargóval állunk szemben. Ez nem azt jelenti, hogy Charlie naplopó, semmirekellő fickó lenne. Filmjei többségében dolgozik, vagy dolgozni próbál, de legalábbis mindig „ügyködik” valamin, még ha csak egy hölgy kedvéért tett szívességről van is szó. Ahogy az a *Chaplin esernyőt lop esetében* is történik, itt azon fáradozik, hogy egy hölgynek segítsen a tenger méretű pocsolyán átjutni az út túloldalára.

Szalay kifejti, hogy ez a csavargófigura megtestesítője mind az észak- és dél-amerikai, mind az európai csavargókultusznak, akár a valóságos, akár az irodalmi életről beszélünk. ”Nem idegenként csöppen bele ebbe a világba, mégis teljesen új, amit ő képvisel, ő honosít meg a csavargóromantikában. [...] A grimaszok, a pantomimmozgás, a ruhadarabok mindig ugyanazok voltak ugyan, de bőséges lehetőséggel szolgáltak a legkülönbözőbb csavargóképek megjelenítéséhez. [...] Mindezen túl, írók és filmtörténészek a legkülönbözőbb irodalmi hősöket érezték bele a figurába” (Szalay, 1978:172-173) – írja.

Természetesen Charlie karaktere több mint egy egyszerű csavargó. Charlie egyszerre álmódzó és sokszor szerelmes is, nem csak a nőkbe, de az életbe is. Bármennyire is stilizált alakokat jelenít is meg, mégis lehetetlenség nem észrevenni a hasonlóságot köztük és a kor embere, vagy szimplán a többi ember, a néző között. Ezek a tipizált alakok, akik a reális környezetben mozognak, nem szöges ellentétei, hanem rokonai a valós életben előforduló valós embereknek. Persze a karakterek tipizáltsága és a reális miliő teremti meg a humort és a nevetést, ami nélkül nem működne a burleszk, és nem érnék el a kívánt eredményt, tudniillik, hogy a nézők nevéssenek a konkrét fel, illetve ráismerések helyett.

Hevesy Iván úgy véli, Charlie nem tartozik egyik társadalmi réteghez sem, talán inkább úgy értelmezhető, mint aki mindenből egy kicsit megtestesít, vagy épp ellenkezőleg, egy teljesen elkülönülő figura. „Ég és föld között, társadalmi rétegek között lebeg ez a kedves, hazátlan emberke, aki toprongyosságában is elegáns, csoszogásában is könnyed, de büszke úr, lecsúszott uracs vagy proletár gavallér. Egy kicsit karikatúrája a művésznak is, önmagának is, aki nem tartozik senkihez, mégis mindenkihez egyforma bensőséggel kapcsolódik, aki mindig ugyanaz és mégis mindig más környezetben, más emberek között, idegen foglalkozásokban bukkan elő, aki egy kicsit nem erre a világra született, de mégis állnia kell az életharcot” (Hevesy, 1943:23-24).

Ugyanakkor ehhez járul még az is, hogy Chaplin, amint egyre inkább a maga ura, készítőként is nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy biztosítsa, filmjei minden nézőhöz eljutnak, azok minden néző, a gyerekek és a felnőttek számára egyaránt érthetőek. „Ennek a langeszű embernek mindennél fontosabb az a gondja, hogy filmjeinek minden szavát, minden egyes mozdulatát minden néző megérthesse, hogy mondanivalóját még egy gyermek is felfoghassa” (Sadoul, 1956:175).

A moziközönség – vagy legalábbis a burleszk közönsége – ekkortájt főként a munkásosztály, az alacsonyabb sorsú emberekből tevődött össze. Lényeges volt tehát, hogy a filmek egyszersmind szórakoztassák és a figyelmüket is ébren tartsák. Charlie figurájának finomodása és fejlődése egyre inkább kibővítette a lehetőségeket, és már nem csak a megszokott keystone-i eszközökkel operált, mint a rúgások, futás és vég nélküli csetepaté, amivel elsősorban egyfajta zsigeri nevetést tudtak kiváltani. Charlie halhatatlansága elsősorban mélységében rejlik.

2.6. Charlie fejlődése

2.6.1. Keystone

Mikor Chaplin a filmes világba került, rátermettsége nem volt kérdéses. A kérdés sokkal inkább az volt, hogy a felszínen tud-e maradni, vajon képes lesz-e kiemelkedni az őt körülvevő karakterek közül és egyedit alkotni.

A Keystone-béli szereplésekről eltérőek a vélemények, vannak akik úgy vélik, Chaplin ezen korszakában belesimult a sennett-i környezetbe és a Keystone által megszokott burleszksémákba, és nem az a szeretetreméltó figura volt, akinek később mondják. „Az első szkeccsek Charlie-ja ugyan nem gonosz, de jóindulatúnak sem nevezhető. Közönséges és részeges, nem mintha rosszat akarna, de mindenért megfizet.” (Kömlödi, 1999:124) – írja Kömlödi Ferenc. George Sadoul viszont egyenesen gonosznak nevezi, éles különbséget tesz „Chas Chaplin” és a későbbi Charlie között. Magyar Bálint kevésbé erőteljesen fogalmaz: „Chaplin figurája is első, Keystone-korszakában változott meg. Előzőleg némiképp ellenszenves, lelógó bajszerű alak volt, később megnyerő, elesettségében is nagyvonalú, kedves figura vált belőle” (Magyar, 1974: 36-37).

Véleményem szerint ez utóbbi áll a legközelebb az igazsághoz. Chaplin nem volt könnyű helyzetben, hiszen a burleszk elemei adottak voltak, és bár nem volt forgatókönyv, csupán egy ötlet, mégiscsak a Keystone-keretek között kellett maradni, ami a témát illette. Kezdetben tehát, míg Chaplin nem kapta meg a rendezés jogát, nem volt akkora mozgáster, nem tudta Charlie alakját teljes mértékben a saját szíja íze szerint alakítani. Ennek ellenére megfigyelhetők kivételek, amik ellentmondanak azoknak a véleményeknek, amik Charlie figuráját egysíkúnak, vagy egyértelműen negatívan, vagy „gonosznak” festik le. Charlie valóban néha kissé fáragatlan, vagy nyers, de olyan is akad, mikor a jogos jussát követeli vissza, esetleg megtorolja az őt ért sérelmeket, és bizony megesik, hogy ő húzza a rövidebbet.

A már említett *Chaplin esernyőt lop* című filmben Charlie az ellenfelén – egészen pontosan egy tolvajon – elkövetett ütlegek ellenére mégis csak egy hölgy kegyeit keresve válik segítőkésszé, és szerzi vissza esernyőjét. A lány csupán csavargósága miatt utasítja vissza udvarlását, amiért végül Charlie visszaveszi tőle az esernyőt, de

nem bánik durván vele.

A millió – az ötödik film, amiben Charlie szerepel – egy komplett mini sztorit mesél el arról, hogy kerül a „szerelmes csavargó” a filmszakmába. A történetben Charlie egy Keystone-lány „rajongója”, miatta ül be a moziba, majd később miatta – illetve a filmezéssel járó egyéb pozitívumok miatt – áll be egy filmstúdióhoz „dolgozni”. Eleinte csak szerencsétlenkedik a díszletek között, és a nagy rohanásban mindig útban van. Nem képes különbséget tenni a valóság és a filmezett világ között, és kedvenc színésznője megmentése miatt keveredik ismét bajba. A történet második felében felerősödnek a Keystone-elemek, és mindenki elázik. A film egy legyintéssel végződik, mintha Charlie azt mondaná „nesze neked segítség, így szeressen az ember”. Egyéb jelentősége, hogy: „Ez volt az első olyan film, amelyben Chaplin egy filmstúdiót használt az akció színhelyül” (McDonald et al, 1973:33-34).

Chaplin mindeközben egyre többet tanult a filmezés mikéntjéről, lelkes és szorgalmas volt, a filmezés minden csínját-bínját el akarta sajátítani, és nem utolsó sorban, tele volt ötletekkel, amiket minden filmnél hasznosítani kívánt, már amennyire hagyták. „Mintegy öt filmet forgattam. Egyikben-másikban sikerült néhány saját humoros ötletemet a vágóteremben működő henteslegények ellenére is megvalósítanom” (Chaplin, 1967:153) - vélekedett erről az időszakról önéletrajzi könyvében.

Charlie a továbbiakban is elsősorban a nők és a szerelem miatt került bajba és bonyolódott verekedésbe, így történt ez a *Tangóbonyodalmak*, a *Chaplin a bárban*, a *Kegyetlen, kegyetlen szerelem*, valamint a *Szállodai rapszódia* esetében is.

Ez utóbbiban a legérdekesebb a leleplezés; végig látjuk a flörtöket, és azt is, hogy a kisfiú megörökíti ezeket a fényképezőgéppel, amiről egészen a film végéig – a nézővel ellentétben – nincs tudomásuk a szereplőknek. Valamint ebben a filmben teljes a Charlie-karakter, a külsőségek, a járás és a viselkedés tekintetében is.

Chaplin önállósul

A Mabel a kormánynál című film fordulópont volt. Mabel Normand rendezésében készült, ám ennek forgatásán történt, hogy Chaplin megelégtelt, hogy ötleteit nem hasznosítják, és nem veszik figyelembe javaslatait. Ekkortájt kezdett Chaplin a saját rendezés ötletével előhozakodni, és Sennett a film forgatása után kénytelen volt erre

rábólintani. A filmben Chaplin egy durvább urat alakít, aki bosszút akar állni „volt kedvesén” és annak udvarlóján. A történet hamisítatlan Keystone-alkotás, dobálózás, üldözések, pofonok, és mindez persze a megszokott gyors tempóban. Chaplin néhány önálló ötletével akarta színesíteni ezt, de nem tudtak megegyezni Mabellel. „Külső forgatáson voltunk Los Angeles egyik külvárosában, és valamelyik jelenetben Mabel azt akarta, hogy gumitömlővel locsoljam az úttestet, hogy a gonosztevő kocsija megcsússzék. Ajánlottam, ráállok a tömlőre, hogy a víz ne jöjjön, és mikor belenézek a lövőkébe, véletlenül lelépek a tömlőről, és a víz az arcomba spriccel. De Mabel hamar letorkolt:

– Erre nincs idő! Nincs idő! Tegye, amit mondok! [...]

– Sajnálom – mondtam bocsánatkérően –, de azt gondolom, hogy a jelenet így nem mulatságos és nem is szórakoztató. De ha hozzájárulna ahhoz, hogy néhány humoros ötletre javaslatot tegyek...” (Chaplin, 1967:153-154)

Mabel nem járult hozzá, és a film az ő elképzelései szerint valósult meg. Egy jelenet erejéig azonban látható ez a Chaplin által említett ötletfoszlány, ami végül nem került bele teljes egészében a filmbe. (Chaplin rááll a tömlőre,⁸ de a geg nem teljes, ezután csak azt látjuk, ahogy az úttestet locsolják.) Összességében ez a vita, és Chaplin határozott fellépése volt a belépő a saját rendezés felé. Ebben persze az is nagyban közrejátszott, hogy a filmek, amikben Chaplin felbukkant, egyre kelendőbbek voltak.

A *Húsz perc szerelem* című filmben mintha már nagyobb szerepet kapott volna Chaplin elképzelése, akár a karaktert, akár az ötleteket figyeljük meg. Ebben a filmben ismét a „teljes” Charlie karakter és annak minden kedvessége megjelenik. Charlie a parkban felfigyel egy szerelmes párra, először jót mulat a szerelmesek szirupos egymásba feledkezésén, majd mégis közelebb megy hozzájuk. Egyszerre tartja viccesnek őket, ugyanakkor sóvárog is egy kis szeretet után, próbálja a nőt "elhódítani" kedvesétől. Egy másik párnál a helyzet közel sem olyan rózsás, hiszen a nő arra kéri udvarlóját, ajándékkal bizonyítsa érzelmei komolyságát. A férfi gyorsan megtalálja a "megoldást", amit egy alvó férfi órájának ellopása jelent. A nő azonban megunja a várakozást és elmegy, ekkor találkoznak össze Charlie-val. Charlie a pár nagy öröme az egyedülálló hölgy után siet. A félreértést az okozza, hogy Charlie megkaparintja az udvarlótól a lopott órát, és ezt adja a lánynak, ami persze nem maradhat titokban.

⁸ Mabel a kormánynál (Mabel at the Wheel) c. film (1914) (16:55 perc)

Az ütések és a dobálózások ellenére a filmben megjelenik a többszöri félreértés, és az a későbbi motívum is, hogy a szerelem nem mindig csak a szenvedélyről szól. Charlie karaktere is sokkal megalapozottabb.

A következő, – szám szerint a tizenkettedik – *Chaplin a pincér* című filmtől kezdve Chaplin is részt vett a filmek rendezésében. Az említett filmben Charlie a szegény negyedben pincér, de az előkelő negyedben tölti az ebédidejét, itt ismerkedik meg Mabellel, akinek meghallja segélykiáltását, és megmenteni egy támadótól. Persze gazdag úrfinak hiszik, és Charlie próbálja a legjobb benyomást kelteni, Grönland miniszterelnökének adja ki magát. A dolgok egy ideig jól alakulnak, azonban Mabel addigi udvarlója végül lebuktatja Charlie-t.

A megszokott Keystone-ütlegek és üldözések mellett megjelennek olyan gegek, mint az ismétlődő játék a lengőajtóval, a szekrényből előhúzott tácskó, és egy, a némafilmen is működő, valójában hangon alapuló poén. Mabel partiján Charlie kicsit többet iszik a kelleténél, és ezért fel-felböfög. Mikor a banda rákezd egy ismerős dalra, Mabel és ő énekelgetnek, Charlie még füttyöl is, mindebbe azonban időnként szintén belebőffent.⁹ Nem csak Mabel, a nézők is nevetnek. Bravúros, hogy az ember nem hallja sem a konkrét éneket, füttyöt, sem azt a böfögő hangot, amely valójában nem is vizuális, hanem audiógec, de nála tökéletesen működik. Csupán látjuk, de mégsem marad el a várt hatás. Továbbá itt jelenik meg először, hogy Charlie direkt módon, megjelenésében és személyiségében is megpróbálja valaki másnak kiadni magát, hogy elnyerje egy hölgy kezét.

Ez a típusú audiógec még egy későbbi Keystone filmben, az *Azok a szerelmi gyötrelmekben* is előkerül, noha nem ilyen élesen, de azért észrevehető módon. Charlie „riválisa” a parkban megismerkedik egy csinos lánnyal, azonban Charlie erről először csak úgy szerez tudomást, hogy egy fa előtt állva hallja a mögötte negédeskedő párt. A kép bal oldalán a pár, jobb oldalán pedig Charlie. Látjuk, ahogy hallgatózik, valamint az arcán megjelenő reakciókból következtethetünk arra, amit valójában nem hallhatunk, vagyis, hogy a lány mit mond pontosan. Végül persze Charlie oda is fordul feléjük, és kiderül, hogy kik a „rejtélyes szerelmesek.”

A *Chaplin a pincér* sikerét és Chaplin tehetségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a korabeli sajtó is pozitívan értékelte a filmet. „A szuperlatívuszok veszélyes jelző,

⁹ Chaplin a pincér (Caught in a Cabaret) c. film (1914) (14:55-16:25 perc)

különösen, mikor filmről van szó. Éppen ezért butaság a legviccesebb filmnek nevezni, amit valaha készítettek, de nagyon közel áll hozzá” (McDonald et al, 1973:46) – írta a New York Dramatic Mirror.

A *Hajsz az esőben* című filmjében feltűnik az a lépcsős geg, amit később az *Éjjel egy óra** című filmben tökélyre fejleszt. Ez előbbiben Charlie a szálloda halljában próbál először egyedül, majd másokkal együtt feljutni az emeletre, ami nem megy azonnal és egyszerűen.

George Sadoul eme filmet is példaként említi a részeges és erőszakos „Chas” bizonyítása érdekében, könyvében a következőket írja: „Chas olyan részeg, hogy tízszer is legurul a szálloda lépcsőjén, de mégsem mond le a szépséges hölgyről. Hálósobájába is belopódzik és átöleli az alvajáró nőt” (Sadoul, 1956:40). Charlie kétségtelenül részeg, amit a lépcsős jelenettel én is érzékeltettem. Azonban Charlie a szállodában saját szobájába próbál bejutni, és mikor végre nyugovóra tér, az alvajáró asszony (Alice Davenport) keveri bajba őt, mikor benyit a szobájába és leül az ágyára hálórúhában. Innentől kezdve Charlie az, aki mindent megtesz, hogy a nőt visszajutassa a saját szobájába és megúszhassa a balhét.

„Chaplint, négy hónap filmes tapasztalattal most elismerte a Keystone-személyzet és a színész társai mint mesteri komédia készítőit. Ebben a filmben nem csak egy színész volt, de alkotó, rendező és komikus is. Nem ez volt a legjobb Keystone komédiái közül, de ez volt az első filmje, amiért teljes egészében ő felelt. Később merített pár ötletet és (veszekedős) jelenetet, mikor az Essanay-komédiákat készítette” (McDonald et al, 1973:47). Chaplin Keystone-szereplései során sok inspirációt és ötletet szerzett, amikből valóban sok mindent felhasznált későbbi filmjeiben. Így alkalma adódott arra, hogy kitapasztalja, melyik ötletben mennyi lehetőség van, érdemes és lehet-e többet kihozni belőle.

Az *Egy zsúfolt nap* című film az első, amiben Chaplin nőként, női ruhában jelenik meg. A történet maga némiképp emlékeztet a *Kölyök autóverseny Velencében* cselekményére, de jóval rövidebb annál, és több a csetepaté. Ennek folytatásaként tudható be a *Mabel és a tormás virsli*, ami szintén egy autóverseny helyszínén játszódik, de a történet már nem csak a filmfelvevők vagy a nézők bosszantásából áll, hanem egy másik kis történet is kialakul, Mabel és Charlie szereplésével.

A *Mabel házaselete* az első és egyike azon filmeknek, ahol Charlie házass.

történet elején Charlie egy nősférfival kerül konfliktusba, aki Mabelnek udvarol. A film végén azonban kissé részegen hazatérve, ötletes módon egy keljfeljancsi-szerű bokszbabával kerül összetűzésbe, akit Mabel korábbi udvarlójának vél. Először csak szóban kéri őt a távozásra, aztán meggyőzőbb érvekkel próbálkozik, de persze minél nagyobbat üt Charlie, annál nagyobbat kap vissza. Ismét Mabellel együtt mulat a néző. Chaplinnek nem kellett egy élő társ, hogy megteremtse a komikus helyzetet.

A *Chaplin mint kellékes* szintén azok közül a filmek közül való, amiknek ötletét Chaplin a jövőben újra felhasználta. Charlie-t ez alkalommal a kellékes, mint a későbbi mindenek „málhás számár” szerepében láthatjuk. A „kisemberrel mindent lehet” üzenet itt még nem olyan erős, és Charlie egy öregemberrel osztja a terheket.

A *Chaplin, a festő* című filmben többszöri flashback segítségével ismerjük meg Charlie festőmúltját, a szerelmi csalódást és fájdalmat, ami érte. Charlie ez alkalommal tényleg sajnálatra- és szeretetreméltó, a festő kellékei adnak mégis okot a nevetésre. (Chaplin figyelmetlenségében összekeni magát, vagy ráül a palettára. Az „elrabolt” hölgy miatt a férfiről készített portrén áll bosszút.)

Az *Álruhában* című film akár *A millió* folytatása is lehetne, hiszen ez a második olyan film, ahol a történet a stúdióban (és az öltözőben) zajlik. Valamint olyan, mintha a színészek egy hétköznapi napját vennék fel, hiszen mindenki civilként érkezik a forgatásra. (Ez egy bizonyos fokú önreflexiót is jelent, hiszen egyrészt akár valóság, valóságos jelenet is lehetne, másrészt Chaplint sokáig csak Charlie-ként ismerték meg/fel a való életben, a csavargó maskarája nélkül nem).

Chaplin és Arbuckle közös jelenetében indul a gecsorozat, ami aztán csak fokozódik, mígnem Chaplin ismét (immár másodjára) nőként jelenik meg, miután kirúgták az állásból. Minden férfi érdeklődését felkelti, és a direktor munkát is ajánl neki. Chaplin külsejében, küllemében, viselkedésében és gesztusaiban is olyan, mint egy igazi nő, sőt ruhája is igazán nőies. A korábbi *Egy zsúfolt nap*-béli szerepléséhez képest itt már nem egy női ruhába öltözött férfit látunk, hanem sokkal inkább, mint egy női szerepet vállaló férfit. Charlie törleszteni akar az igazgatónak, de persze a történet végén kiderül az átverés, és Charlie a kerti kút mélyén végzi.

Mint korábban írtam, a Keystone-filmek bárdolatlan stílusát és Charlie nyers, gonoszkodó hozzáállását több elméletíró is megemlíti, főként a *Chaplin, a betegápoló* című filmet felhozva példaként. Állításait bizonyítandó George Sadoul összefoglalja a

történetet, de sarkítva és helytelenül: „Chas felcsap ápolónak. Egy fiatalember meg akarja látogatni szíve szerelmét, s Chasra bízva nagybátyját, egy kövér, köszvényes, kopasz bácsit. De milyen unalmas dolog a kerekas karosszéket tologatni. A tenger egészen közel van. Legjobb volna belelökni a gazdag nagybácsit. Miért is sietne segítségére az unokaöccs, hisz így hamarabb jut az örökséghez...” (Sadoul, 1956:40) Véleményem szerint ez elég torz formában adja vissza a valódi történetet.

Charlie-ra rátukmálják a nagybácsit a parkban, akire próbál vigyázni, de az öreg olyan sóher, hogy még egy italt sem fizet neki. Így a férfi állapotát kihasználva ő maga szerez egy italra valót. Visszatérve a nagybácsi nyaggatni kezdi őt, ezért arrébb tolja és leülnek. Charlie az öreg kedvére akar tenni, egy ideig jól mulatnak, de Charlie figyelmét elvonja egy lány, akinek udvarolni kezd. Mikor a nagybácsira rátör az unalom, ismét piszkálni kezdi őt. Charlie megelégedi az egészséggel, hiszen végül ki sem fizették a kölcsönkapott nagybácsi felügyeletét. Ekkor tolja el a kerekesszéket, azonban a történet végén még a saját unokaöccse is lök egyet az öregre, aki azonban sem ekkor, sem máskor nem esik a vízbe. Charlie összes bűne, hogy néha ügyetlenségében ráüt a férfi lábára a pálcájával, és kihasználja annak beteg helyzetét, hogy egy italhoz jusson, azonban ennek semmi köze a gonoszsághoz, vagy a gonosz természetéhez, ami véleményem szerint egyik filmjében sem jelenik meg. Mint említettem, Charlie sokkal inkább bárdolatlan, de semmi esetre sem gonosz.

Az új gondnok a későbbi *Chaplin, a bankszolga* előfutára, az olyan ötletek, mint a szemetesből kipotyogó papírok, visszatérő elemek. A film jelentősége abban áll, hogy ebben a filmen Chaplin már nem csak megnevettet, hanem sajnálatot is ébreszt a kis Charlie iránt. „A filmnek nagy jelentősége volt a vásznon megjelenő Chaplin fejlődésében, mert a film készítése közben Chaplin felfedezte, hogy képes sajnálatot éreztetni az emberekben iránta” (McDonald et al, 1973:66).

Maga Chaplin a következőképp írt erről: „Emlékszem rá, mikor támadt bennem az a törekvés, hogy a bohózataikon kívül más elemeket is belevigyek a filmjeimbe. A *The New Janitor* (Az új portás) című filmből azt a jelenetet forgattam, mikor az iroda főnöke éppen kirúg [...]. Bármennyire groteszkül alakítottam ezt az érzelmességet, az egyik idős színésznő, Dorothy Davenport, aki oldalról figyelte a jelenetet, nem tudta visszafogni a könnyeit. Próbá közben felnéztem, és nagyon meglepődtem. [...] Az idős hölgy igazolt valamit, amit én magam is éreztem már: megvolt a képességem, hogy ne

csak nevetést, de könnyeket is fakasszak” (Chaplin, 1967:159).

A *Chaplin, a kékszakáll* Chaplin leghosszabb – hat tekercses –, a Keystone-cégnél készült filmje, a *Tillie rémálma* (*Tillie's Nightmare*) című musical-komédia alapján készült. Ez volt az első vígjátéki nagyjátékfilm. A filmben Charlie az addig „megszokottól” eltérő karakter, öltözéke is más, jóllehet itt is egyfajta csavargót, „idegent” alakít. Míg a női főszerepeken Marie Dressler és Mabel Normand osztoztak, addig a férfi főszerep kizárólag Chaplint illette meg. Sikere ekkora már úgymond töretlen, a nézők és a kritika is elismeri tehetségét. „Személyes diadal volt ez Chaplin számára, és első nagyságrendű sztárrá tette őt” (McDonald, 1973:77).

A *Chaplin, az ősember* volt Chaplin utolsó Keystone-filmje, de az első olyan, ahol Charlie álmodik. Ez alkalommal ráadásul egy időutazáson vesz részt, és a jól megszokott városi (ritkábban vidéki) miliő helyett az őskorban találjuk magunkat egy sziklás, dombos tájon, közel a tengerhez.

Összességében Chaplin Keystone-korszakáról elmondható, hogy míg ott dolgozik, egyfajta tanulófázison megy keresztül, ugyanakkor már első filmjében is „ott van” a képen, vagyis erős személyisége van. Chaplin tudatos és egyúttal céltudatos is. Ahogy tervezte és kívánta, sikerült filmjeibe egyéni ötleteit is belevinni, és elérte, hogy rendezhesse is filmjeit, vagy részt vehessen a filmek rendezésében, és ezzel ötletei meghallgatásra találjanak.

A jól megszokott ütések, rúgások és üldözések mellett egy-két finomabb, másfajta geg is bekerül, mint amikor: Charlie az arcát mossa, de hátát törli (*Chaplin a bárban*), borbélyként leporszívózza egy férfi szakállát (*Barátja, a bandita*), újhagyma csokrot visz kedvesének virág gyanánt (*Mabel házassége*). Chaplin elesik, ám nem tud felállni, mert olyan hosszan lelóg a frakk hátsó része, hogy rááll, így kénytelen levenni azt, hogy felegyenesedhessen (*Métajáték*), Charlie beolajozza az izmait a kemény munka előtt (*Chaplin, a zongoraszállító*).

A sokat emlegetett társadalmi vonal, és a Charlie iránti sajnálat keltése véleményem szerint már ezekben a Keystone filmekben is nyomokban jelen van. Charlie jelleme, a korábban említett negatív tulajdonságokkal ellentétben pedig sokkal összetettebb, nem szabad és lehet kategorikusan kijelenteni, hogy Charlie gonosz volna, a történetek nagy részében inkább a „kölcson kenyér visszajár” elve működik. Az első és utolsó filmje közt végbement fejlődés könnyen követhető, akár Charlie karakterét, akár a filmekben

megjelenő szerepét, ötleteit tekintve.

2.6.2. Essanay

Chaplin innentől kezdve minden filmet maga ír és rendez, tehát teljes körű szabadságot élvez filmjei elkészítésében. További fejlődésének oka is elsősorban ebben keresendő. A filmelméletírók többsége azonban nem tesz jelentős különbséget az itt és a Keystone-cégnél készült filmek Charlie-ja között. „Munkájának ritmusa alig maradt el *Keystone*-korszaka mögött. Mack Sennett hatása még erősen érezhető volt nála” (Sadoul, 1956:45) – írja George Sadoul. (Sadoul később azért kiemel pár új elemet, észrevehető változást, fejlődést.) Véleményem szerint a két legfontosabb különbség, hogy Chaplin többet, gazdagabban játszik a tárgyakkal, valamint későbbi filmjeiben már megjelennek a társadalmi kiszolgáltatottság elemei. Hangsúlyossá válik Charlie csavargósága.

Első itt készített filmjében, az *Új állásban* Charlie *A millió* című filmben megkezdett történetet meséli tovább. Ismét egy stúdióban keres és kap állást, mint kellékes. Charlie véletlenül besétál a díszletbe, és megzavarja a forgatást. Ügyetlenkedik, de ezúttal sokkal kevesebb a hajsza és az ütések, helyette sokkal több a tréfa az eszközökkel, és a méretekkel. Egy férfit kirúgnak, és a rendező Charlie-nak adja a szerepét. Mivel a férfi magasabb is, szélesebb is nála, az uniformis mérete nem passzol rá, táskája túlzottan lelóg, állandóan útban van, kardja is túl nagy és még görbe is. Charlie a főhősnő mellett inkább groteszk, mint daliás lovag. Orrát a nő ruhájába törli. Ráadásul óvatlanul nekidől a díszleteknek is. További érdekesség, hogy nem csak statikus beállítás, de többszöri kocsizás is található a filmben.

A tárgyakkal való játék további filmjeiben is megfigyelhető, az *Egy görbe éjszaka* című film egy jelenetében Charlie egy hotel előcsarnokában levő szökőkútnál mosdik meg, és egy növény szárát használja fogkefeként. Mindezt úgy, hogy időt szán az egyes gegekre. Látszik, hogy itt már nincs az a rohanás, az a mások által meghatározott tempó, módszer vagy elvárások, mint a korábbi filmek esetében.

A csavargó esetében Charlie egy állat segítségével teremt komikus helyzetet. Charlie-t elküldik, hogy fejje meg a tehenet, amit készségesen meg is tesz. A tehén alá tolja a vödröt, de a tej valahogy nem akar folyni. Charlie nem érti a dolgot, aztán eszébe ötlik, hogy persze, ez nem megy magától. Megfogja a tehén farkát, ami ezúttal egy kézi

kút fogantyújaként funkcionál.

A tengernél című filmben Charlie összefut a strandon egy férfival, és az erős szélben elszabaduló, de a pálcára kötözött kalapok mulattatják a nézőt, a *Munkában* a festék és a tapétaragasztó okoz gondokat, a festéshez tartozó egyéb eszközök pedig manikűrkészletként szolgálnak Charlie kezében. A *Charlie kisasszony* című filmben Charlieról leszakad (lerángatják) a nadrágot, a házból így nem mehet ki, de bent sem maradhat. Charlie felmenekül az emeltre és egy próbababán levő ruha adja meg a megoldást, így immár harmadszorra ismét nőként jelenik meg. Úgy vonul végig a folyosón, mint egy kifutón, a végén a ruhából kieső „mellként” szolgáló párna ad okot a nevetésre. Edna, a menyasszonya is jót mulat rajta, mikor meglátja őt. Ez alkalommal több közelképet is alkalmaznak.

Az elárvultság és a szegénység megjelenítése, valamint a sajnálat Charlie iránt megfigyelhető például a már említett *Chaplin mint bokszbajnok* nyitó jelenetében, ahol Charlie megosztja a kutyájával az utolsó falatokat, és ezzel együtt elővetíti az 1916-os *A csavargó* történetében is fellelhető párhuzamot, tudniillik, hogy kutya egy élet a Csavargó élete.

Az itt készült *A csavargó* című filmben a városból vidékre vándorolt Charlie-t látjuk, akinek ellopják a maradék kenyerét, így sózott fűvet eszik, mert enni mindenképp kell. Eztán Charlie megmenti az ismeretlen Ednát a rablóktól, ezért ő és apja hálából felfogadják segédnek. Később ismét kisegíti őket, mikor a rablók be akarnak törni, de végül Charlie lesz az, akiről kiderül, hogy csak egy vágyálmat kergetett, így a kies úton távozik, pont onnan, ahonnan jött. A néző pedig a sok bohózat ellenére megsajnálja őt.

A *Munka* megalapozta azt a témát, amiben Chaplin a kisemmizést, a kizsigerelést jeleníti meg. A „kisemberrel mindent lehet” tematika kisebb-nagyobb arányban tehát több filmben is feltűnik, legélesebben a *Modern időkben*. A *Munkában* Charlie egy szekér elé van befogva, ő maga az igásló. Charlie állja a sarat, a munka az munka. A nagyságék persze nem csak kihasználják, hanem le is nézik őt. A feleség eldugja a pénzét, nehogy a munkások meglopják őt. Charlie elrakja saját és társa óráját és lezárja zsebeit, jelezve, hogy ha ez ilyen veszélyes környék, nem árt vigyázni, ők is rajta tartják a nőn a szemüket.

A Chaplin, a bankszolga, Az új gondnok folytatása is lehetne, az emlékezetes kezdő

jelenetekben Charlie nagy műgonddal nyitja ki a hatalmas széfet, hogy aztán kiderüljön, ez az ő raktára és ruhatára. Azért különleges, mert a tárgyakkal való játék gazdagsága jellemzi, ugyanakkor jelen vannak olyan korábban már alkalmazott ötletek, mint az, hogy Charlie álmában nyeri el a boldogságot, a valóságban bármennyit is dolgozik, mindig más viszi el a pálmát és sajnos a lányt is. Ezúttal is a nézőnek háttal sétál ki a képből.

Fontos még megemlíteni a *Chaplin mint tolvaj* című filmet, amiben szintén sok olyan ötlet előkerül, amit a későbbiekben még hasznosít Chaplin. A börtönből való távozás után, a hittérítő a *Csendes utca* ájtatosságára emlékeztet, az éjszakai menedékhely a *Kölyökben* tűnik fel újra.

2.6.3. Mutual

„Az első Mutual-filmek, kivéve az *Uzsort*, a formai tökéletesség szenvedélyes kutatását mutatják. Játékának pontosságával, színészeinek harmonikus együttműködésével Chaplin (mint Delluc többször is megállapítja) valóságos baletteket teremt. Másfelől szorgosan próbálgatja a kellékek és díszletek minél teljesebb felhasználást is” (Sadoul, 1956:53-54) – írja George Sadoul. Ez utóbbira bőséges példát találunk *A dinamikus üzletvezető*, a *Chaplin a zálogházban* és legteljesebben az *Éjjel egy óra* című filmekben.

Ahogy arra már utaltam, az *Éjjel egy órát* első pillanatától fogva a tárgyakkal való küzdelem jellemzi, Charlie kissé pityókásan ér haza, és az autóból való kiszállás is nehézséget okoz. Az már csak a hab a tortán, mikor Charlie felve közelít egy kitömött állat felé, az asztal nem ereszti őt, és a lépcső sehogy sem akar véget érni, pontosabban Charlie valahogy sosem ér a tetejére. „Chaplin filmes világa zsarukkal és rablókkal, dühös hölgyekkel, részeges férfiakkal, lelencekkel, kóborlókkal, és csinos lányokkal volt gazdagon benépesítve. Ez az egy-emberes show felé való eltérés ragyogó kísérlet volt, amit soha nem próbált újra” (McDonald et al, 1973:127).

A társadalmi témák, és a társadalmi érzékenység, mint az álszent vallásosság a *Csendes utca* című filmben, a bevándorlók sorsa *A bevándorló** című filmben jelenik meg. Kömlödi a következőket írja: „1918-ra véglegesen kialakul a ma is ismert *Charlie the Tramp* humanista bajnok, a keserű valóságra a melankolikus szomorúság és tettekrekésztség elegyével válaszoló országutak vándora” (Kömlödi, 1999:127).

2.6.4. First National

Az itt készült filmek hossza eltérő, de jellegük hasonló. Tartalmukat tekintve két csoportra oszthatjuk őket, vannak a továbbra is főként mulattató darabok, mint az *Egy nap boldogság* vagy a *Fizetésnap*. Ugyanakkor elkészülnek az olyan komolyabb filmek is, mint a kiszolgáltatottságot bemutató *Kutyaélet*, az *A diktátort* „előkészítő” *Chaplin, a katona*, a félig önéletrajzinak nevezhető és egyben leghosszabb itt készült alkotása *A kölyök*, valamint a sokatmondó *A zarándok*. Az önmagáért való bunyók eltűnnek, továbbra is erős a hölgyekkel való viszony ábrázolása, az, hogy végül miképp alakul Charlie sorsa az egyes filmek végén. Emellett pedig megfigyelhetjük, hogy már nem csak bemutat, hanem egyfajta véleményt is mond Chaplin a filmjeiben, sőt mi több, üzeni kíván velük.

„Formailag is tökéletesebbek, mint az előzőek, nem csupán kiszakított epizódjai a Charlie-figura életének, hanem zárt meséjű kompozíciók, filmszerűbbek is azoknál, képközi felírások alig tűnedeznek fel bennük ha igen, mesevezető jelentőségük nem több a semminél.

Felépítésük szerveesebb, drámaibb, a trükkyszerű fordulatok majdnem mindenestől elmaradnak, a lazán beillesztet „gag”-sereg helyett mélyebben jellemző, a mesébe szorosabban belefűzött momentumok sorakoznak. De ami valamennyi formai haladásnál nagyobb jelentőségű, a figura beállítása egyre jelképesebb, nem a bohózatos komédia hőse már, hanem mind határozottabban a tragikomédiáé, az „emberi lélek mélységeihez” tehát igenis egyre több közük van” (Hevesy, 1993:115) – írja Hevesy Iván Chaplin „érettebb”, részben a First National-nél készített filmjeiről.

2.6.5. United Artists

Chaplin United Artists-nál készült filmjei már nem rövidfilmek, a fejlődés főként abban található, hogy korábbi ötletei, történetei itt érnek be teljes valójukban. Az olyan filmekben, mint a *Cirkusz*, vagy a *Nagyvárosi fények* a drámaiság a legfőbb elem, az emberiesség vagy éppen az embertelenség kérdésével foglalkoznak. Charlie boldogulása nem csak saját szerencséjén, hanem a körülmények és a választott nő hozzáállásán, helyzetén is múlik. Charlie alapvetően mindkét esetben a „szerelem csapdájába esik”, ahonnan nehéz, vagy egyáltalán nem is lehet kikerülni. Mindkét film

esetében fontosabb Charlie érzelmi élete, mint a megélhetése.

Ha jól megfigyeljük, a *Cirkusz* kezdete és vége között Charlie anyagi helyzete nem változik, azonban a szívét ismét összetörik, valójában a reménnyel lett szegényebb. Ezekben a filmekben Charlie már sokkal több kegyetlenséget kap, mint ad, és sokkal több segítséget, szeretetet próbál adni, mint amit másoktól kap cserébe. A *Cirkusz* egyik emlékezetes jelenetében Charlie szerelmét bizonyítva kötéltrancsként lép fel, ám a majmok ellepik őt, alig bír el velük. Mindezt azért teszi, hogy a cirkuszigazgató mostohalányának szívét elnyerje, és éppen ezért védi meg őt erőszakos apjától is. Végül mégis ő lesz az, aki magányosan távozik az elhagyatott, üres porond helyéről.

A *Nagyvárosi fények* esetében egy véletlen folytán megismert vak lányon akar minden erejéből segíteni, aki végül szintén csak a véletlennek köszönhetően ismeri fel, hogy a Csavargó volt az ő hűséges segítője. A film pedig egy kérdőjelet ad a számunkra, nincs boldog meseszerű vég, ahol a szegény legény elnyeri a megérdemelt jussát. Charlie a burleszk keretein belül elég realista konklúziót nyújt, a szerelem nem jön könnyen, ha egyáltalán megtalálja az embert. Magáért beszél a történetben futó párhuzamos szál; Charlie megmenti egy gazdag ficsúr életét, aki hálából hazaviszi, ám a továbbiakban csak ittas állapotban vesz róla tudomást és csak olyankor kedves vele.

Formai újításait tekintve érdemes megemlíteni, hogy ez volt Chaplin első hangosított filmje, rögtön az elején nagy szerepe van a halandzsabeszédnek, jelezvén a szobor leleplezési ceremónián elhangzó beszédek jelentéktelenségét. Továbbá fontos dramaturgiai epizódja a filmnek, mikor Charlie lenyel egy sípot, ezzel pedig megzavarja a partit, taxit fog, és odacsődíti a környék kutyáit.

„A *Nagyvárosi fényeket* úgy írták le, mint Chaplin legnagyobb filmjét. Az *Aranyláz* szíve-lelke benne volt, még több is. Habár a hang tökéletesen átvette az uralmat a mozgókép felett, Chaplin érezte, hogy a *Nagyvárosi fényeknek* némafilmnek kell lennie. Nagy kockázatot vállalt, de az eredmény egy film remekmű lett. Chaplin bölcs módon hagyta, hogy az általa komponált zenei partitúra átvegye a szavak helyét a filmben. Mindamellett használt valós hangeffekteket, hogy fokozza a komikus jeleneteket.” (McDonald et al, 1973:193-194).

Egy másik „kategóriába” tartoznak az olyan filmek, mint az *Aranyláz*, a *Modern idők* vagy *A diktátor*. Ezen filmekben valós korok, valós eseményei elevenednek meg, illetve szolgáltatnak alapot. A *Modern idők* egy nem konkrét értelemben vett esemény,

inkább a „gépkorszak” feldolgozása, bemutatása, Chaplin társadalomkritikája a korszakról. Mint írtam, a gépekké lett ember, a munkanélküliség, a szegények boldogulása és boldogsága jelennek meg. Chaplin hangtól való idegenkedését bizonyítja az étteremben elhangzó kevert nyelvű, érthetetlen ének. Ugyanakkor azt az üzenetet is jelenti a hangosfilmnek, hogy hang nélkül is lehet szórakoztatni. „Chaplinnek ebben a filmjében korábbi műveinek legjobb és legegységibb fejezeti kerültek új feldolgozás alá, úgyhogy mintegy kvintesszenciáját adja egész művészetének” (Bálint, 1936:50) – írja Bálint György.

Az *Aranylázat* és *A diktátort* azonban konkrét események ihlették. Az *Aranyláz* esetében ez az 1890-es évek közepén indult nagy alaszkai aranyláz, a küzdelem és éhezés, valamint a Donner család (csoport) tragédiája ihlette. Ezek adták a történet alapját, amire Chaplin felfűzte a maga kis történetét, Charlie egyéni mini drámáját. A film eredetileg teljesen néma formában készült el, hangalámondással és zenei kísérettel 1942-ben egészült ki.

A filmnek tehát van egyfajta realista éle, még ha maga a forma ezt el is távolítja a realitástól. Jean Renoir a következőképp fogalmazza ezt meg: „Arra gondolok, hogy különbséget kellene tenni belső és külső realizmus között. [...] Chaplin sem realista sosem külszín tekintetében: aranyásót játszik fekete kis keménykalapjában, nagy cügos cipőben, elmaradhatatlan botjával, s az aranyat a hóban keresi. Ha olyan értelemben volna realista, ahogy azt a realizmustól oly gyakran elvárják, bundát viselne, s más szükséges holmikat, hogy meg ne fázzék. Ami megindító és zseniális benne, hogy kis keménykalapjával is valóságosabbnak tűnik, mint annyi ripacs az aranyásók valódi rongyaiban” (Renoir, 1954:81).

Chaplin ismét a tárgyak különleges felhasználásával éri el a tragikomikus hatást, egy-egy eredeti (tragikus) eseményt kifordít önmagából, míg végül a helyzet komikussá válik, még ha a néző tisztában is van azzal, hogy csupán a burleszk műfaja az, ami a látottak hatására nem drámai reakciót vált ki.

Charlie és Big Jim közös kunyhóbéli jelenetében a két férfi éheznek, ezért Charlie megfőzi egyik cipőjét. Big Jim vonakodik megenni a cipőfelsőrészt, Charlie azonban jó étvággal, az ízeket alaposan kiélvezve fogyasztja el a tésztaként feltekert cipőfűzőt, és a csirkeként kicsontozott cipőtalpat. Tovább fokozza az abszurditást az a jelenet, mikor az éhségtől megzavarodott Big Jim csirkének nézi Charlie-t. Chaplin tökéletesen élethű

mozdulatokkal mozog a szobában, ahogy a valóságos szárnyasok a baromfiudvarban szoktak.

Charlie történetének és érzékenységének legjobb kifejeződése az a zsemletánc, melynek eredeti változata az 1917-es *The Rough House (A viharos ház*)* című filmben tűnik fel Roscoe Arbuckle előadásában. Charlie változata nem csak hosszában haladja meg az eredetit. Míg Roscoe szórakozottan eljátszik a bucikkal, és a cselédlány kíváncsian figyeli őt, addig Chaplin zsemletánca sokkal érzelmesebb. Charlie feltárja saját mélységeit, mindazt, ami túlmutat a külsőségeken, álmában adja elő a „mutatványt” szíve választottjának.

„Az *Aranyláz* nemcsak a némafilmnek és Chaplin művészetének csúcsát jelezte. Méltán besorozható az egyetemes művészet legnagyobb alkotásai közé, amiket az emberi szellem valaha teremtett. [...] Temérdek olyan mozzanat sorakozott az *Aranylázban*, ami burleszkben mind csak a komikum csillanásával hatottak volna, benne azonban tragikus árnyékot is kaptak” (Hevesy, 1993:125) – írja Hevesy Iván a filmről.

A diktátor több okból is fejlődést jelent a chaplini életműben. Ez volt az első valóban hangosfilm, amelyben Chaplin megszólal, ugyanakkor az utolsó, amelyben Charlie is jelen van. Chaplin kettős szereposztásban jelenik meg, és mind a Charlie alteregó zsidó borbély, mind Hynkel szerepében beszél. Chaplin valós személyek (Hitler és Mussolini) karikatúráját teremtette meg, olyan témát választott, amit a korabeli készítőik kerültek, a szakma néhány kivételtől eltekintve a „nem lát, nem hall, nem beszél” álláspontot vette fel a hitleri Németország kérdése kapcsán.

Chaplin sokáig – tovább, mint kollégái – kitartott a némaság mellett, úgy gondolta, hogy az a nyelvrendszer, amit a némafilm létrehozott, immár képes volt mindent kifejezni és elmondani a hang segítségével nélkül. Charlie egészen *A diktátor* elkészültéig nem, vagy csak halandzsa beszédet hallatott. A hangosfilm elterjedésével egyre többen gondolták úgy, hogy Chaplinnek is ideje volna váltani, a némaság letűnt korokat idézett. Mikor aztán Chaplin elkészítette *A diktátort*, és mind Charlie, mind Hynkel szerepében beszélni kezdett, megoszlottak a vélemények az eredményről, főként a záróbeszéddel kapcsolatban.

Sadoul a fejlődés egy magasabb fokának érzi, könyvében a következőket írja. „A beszéd igen nagy teljesítményt jelent technikai szempontból, mert Chaplin a filmművészet adottságaihoz képest rendkívül hosszú ideig, hat percig, egyedül szerepel

a vásznon. A szöveg legmélyebb kifejezését adja a *Diktátornak* és a szerző egész szellemi fejlődésének” (Sadoul, 1956:138). Ezzel szemben akad olyan vélemény is, ami azt mondja, Chaplin pont ennek – a hangosfilmben tett próbálkozásoknak – köszönhetően „megállt” a fejlődésben. „Maga a szónoki beszéd formája idegen a hangosfilmtől. A mű egészének kell hordoznia a verbalizálható, a szavakban is megfogalmazható tanulságokat, de nem kell magában a filmben elmondani azt. Chaplin mégis elmondja, elmondhatja hőisével a gondolatait” (Kelecsényi, 1976:77).

Véleményem szerint Chaplin felfedezte, hogy vannak dolgok, amik hasznára válhatnak a hangosfilmben, és ilyen az egyéni vélemény megjelenítése, ami azonban nem azonos a „megfogalmazható tanulság” elmondásával. A filmbeli tanulságot mindenkinek magának kell leszűrnie. A filmben más alkalommal is látjuk, amint Hynkel szónokol, Chaplin direkt kiemelte az eredeti beszédek sajátosságait (az örült üvöltés, a filmben ekkor elhajlik a mikrofon stb.), azonban sosem hallunk értelmes, kézzel fogható üzenetet. Ezzel szemben mikor a Hynkelnek hitt borbély megszólal, szavai értelmes mondatokká állnak össze. Párhuzamba hozva ezzel a korábbi értelmetlen ordítást. Másfelől a záróbeszéd nem csak a kis borbély, hanem Hannah, a zsidók, az összes nyomorult, valójában az egész nép véleményét tükrözik.

Chaplin kihasználta a hangosfilm adta lehetőségeket, amiket szavak nélkül nem, vagy csak nagyon nehezen tudott volna kifejezésre juttatni. Hangosfilmet kívántak tőle, és ő megtalálta a módját, hogy saját belátása szerint használja a hangot. Ezúttal nem megmutatta, szavakra váltotta gondolatait, és ez az őszinteség, igazság nem mindenkinél aratott sikert. Kérdéses, hogy a beszéd művészileg mennyire helytálló vagy sikeres, de mindenképp újító és a fejlődés egy újabb állomása Chaplin saját munkásságában.

3. Összefoglalás

Chaplin filmjeiben és Charlie karakterének megalkotásában – ahogy a filmpéldákon is jól követhető – saját korábbi életének egyes mozzanatait, emlékeit és tapasztalatait jelennek meg. Mind személyes, mind szakmai múltjának nagy szerepe van Chaplin színészi stílusában és Charlie alakulásában, Chaplinnél – másoknál nagyobb mértékben – megjelenik a személyesség. Chaplin nem egyszerűen a film készítője, hanem ahogy Balázs Béla fogalmazott, „Chaplin, a film költője” (Balázs, 2005:88).

Chaplin egyediségét rövidfilmjei kapcsán sem felejtették el megemlíteni a filmtörténetírók, de a korai filmjeiről kialakult vélemény összességében sematikusabb. Későbbi illetve nagyjátékfilmjei azonban kinőtték az „átlagos” burleszktípusokat. Az általam bemutatott példák alapján látható, hogy Chaplin miként bontakozott ki, ötleteit miképp formálta, egészítette ki, és valójában hogyan fejlesztette tökélyre őket.

Sikerességének titka nem csak egyediségében rejlik, kitartásának is köszönhető, hiszen ennek segítségével vált színészből színész-rendezővé, vagyis alkotóvá. Már kezdeti filmjeiben is a megszabott kereteken belül érvényesítette ötleteit, filmjeibe eredetiséget csempészett. Chaplin mindig tekintettel volt a nézőkre, saját elképzelései mellett pedig a végsőkéig kitartott, és tisztelte magát a filmet is. Amint egyre nagyobb szabadságot kapott, egyre finomodtak a filmek, és a karaktere is egyre inkább megszilárdult.

Habár megoszlanak a vélemények Charlie karakterének keletkezéséről, annak idejéről és módjáról, abban mindenki egyetért, hogy Chaplin volt az, aki ezt a figurát életre keltette, egyszerű ruhákból, kellékekből és maszkból élő-lélegző személlyé tette. Ebben a személyben egyszerre volt jelen maga Chaplin, a kor embere, és bár távoli a kor, amiről beszélünk, akár a mai idők nézője is.

A fejlődés az első, keystone-i év alatt is jól követhető, saját ötletek és Chaplin egyénisége is megtalálható, a gyors jelenetek, az üldözés, az ütlegek mellett másfajta gegek is helyet kaptak. Egyes ötleteit későbbi filmjeiben folytatta, jobban kibontotta. A fejlődés az Essanay-nél töltött idő alatt sem állt le, ekkor és innentől már minden filmjét ő maga írta és rendezte. A Mutual vállalatnál eltöltött két év alatt filmjeinek stílusa állandósul, a keystone-módszerek helyett finomabb, mélyebb gegeket találunk. Chaplin fejlődése jól követhető továbbá a First National-nél készült darabok drámaiságán is, és

elkészült Chaplin első saját hat tekercses filmje is *A kölyök*. A United Artists-nál Chaplin elkészíti legfontosabb nagyjátékfilmjeit, már nem csak néma, hangosított és hangos formában is.

Filmjegyzék

A szakdolgozatban szereplő filmcímeknek Szalay Károly: *Chaplin* című könyve szolgált alapul. Kivéve a * jeles filmeket, amiket fordítási hibából eredően (vagy egyéb okokból) elvettem, és magam fordítottam le, tehát új címeket kaptak.

Szintén * jelölést kaptak azok a filmek, amiknek nincs magyar fordítása, így ezek saját fordításaim.

Keystone

(1914)

A megélhetés* (*Making a Living*); Kölyök autóverseny Velencében (*Kid Auto Races at Venice*); Chaplin a szállodában (*Mabel's Strange Predicament*); Chaplin esernyőt lop (*Between Showers*); A millió (*A Film Johnnie*); Tangóbonyodalmak (*Tango Tangles*); Chaplin a bárban (*His Favourite Pastime*); Kegyetlen, kegyetlen szerelem (*Cruel, Cruel Love*); Szállodai rapszódia (*The Star Boarder*); Mabel a kormánynál (*Mabel at the Wheel*); Húsz perc szerelem (*Twenty Minutes of Love*); Chaplin mint pincér (*Caught in a Cabaret*); Hajsza az esőben (*Caught in the Rain*); Egy zsúfolt nap (*A Busy Day*); Mabel és a tormás virsli (*Mabel's Busy Day*); Mabel házassége (*Mabel's Married Life*); Chaplin mint kellekes (*The Property Man*); Chaplin, a festő (*The Face on the Barroom Floor*); Álruhában (*The Masquerader*); Chaplin, a betegápoló (*His New Profession*); Métajáték (*The Rounders*); Az új gondnok (*The New Janitor*); Azok a szerelmi gyötrelmek (*Those Love Pangs*); Charlie, a kékszakáll (*Tillie's Punctured Romance*); Chaplin, az ősember (*His Prehistoric Past*)

Essanay

(1915)

Új állásban (*His New Job*); Egy görbe éjszaka (*A Night Out*); Chaplin mint bokszbajnok (*The Champion*); Lányszöktetés (*A Jitney Elopement*); A csavargó (*The Tramp*); A tengernél (*By the Sea*); Munka (*Work*); Charlie kisasszony (*A Woman*); Chaplin, a bankszolga (*The Bank*)

(1916)

Chaplin mint tolvaj (*Police*)

Mutual

(1916)

A dinamikus üzletvezető; Vihar a bazárban (*The Floorwalker*); A csavargó (*The*

Vagabond); Éjjel egy óra* (*One A.M.*); Chaplin a zálogházban; Uzsorás (*The Pawnshop*); A peches díszletező (*Behind the Screen*)

(1917)

Csendes utca; Chaplin, a rendőr (*Easy Street*); A bevándorló* (*The Immigrant*)

First National

(1918)

Kutyaélet (*A Dog's Life*); Chaplin, a katona (*Shoulder Arms*)

(1919)

Grand Hotel Mucsa; Idill a mezőkön (*Sunnyside*); Egy nap boldogság (*A Day's Pleasure*)

(1921)

A kölyök (*The Kid*); A semmittevők (*The Idle Class*)

(1922)

Fizetésnap (*Pay Day*)

(1923)

A zarándok (*The Pilgrim*)

United Artists

(1925)

Aranyláz (*The Gold Rush*)

(1928)

Cirkusz (*The Circus*)

(1931)

Nagyvárosi fények (*City Lights*)

(1936)

Modern idők (*Modern Times*)

(1940)

A diktátor (*The Great Dictator*)

Pathé

(1907)

A rendőrök kis futama* (*The Policemen's Little Run*)

Paramount Pictures

(1917)

A viharos ház* (*The Rough House*)

Irodalomjegyzék

Balázs Béla (1961) *A film*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.

Balázs Béla (2005) *A látható ember, A film szelleme*. Palatinus, Budapest.

Bálint György (1936) Chaplin a korabeli magyar filmkritika tükrében. *Filmkultúra* 1973/11-12. 43-50

Chaplin, Charles (1967) *Életem*. Európa Könyvkiadó, Budapest (Ford. Abody Béla).

Dzsivelegov, A.K. (1962) *A commedia dell'arte*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest. (Ford. Siklósi Mihály)

F. Dózsa Katalin (1989) *Letűnt idők, eltűnt divatok , 1867-1945*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.

Hevesy Iván (1993) *A némafilm egyetemes története 1895-1929*. Magyar Filmintézet, Budapest.

Hevesy Iván (1943) Chaplin küldetése. *Filmkultúra Chaplin 100* 1989/Különszám. 22-24.

Kelecsényi László (1976) *Nyomozás Chaplin ügyben*. *Filmkultúra Chaplin 100* 1989/Különszám. 73-83.

Kömlődi Ferenc (1999) *Az amerikai némafilm*. Magyar Filmintézet, Budapest.

Louvish, Simon (2004) *Keystone The Life and Clowns of Mack Sennett*. Faber and Faber, Inc., New York (Ford. Miskovics Anna).

Magyar Bálint (1974) *Az amerikai film*. Gondolat, Budapest.

McDonald, Gerald D. – Conway, Michael – Ricci, Mark (1973) *The Films of Charlie Chaplin*. Bonanza Books, New York (Ford. Miskovics Anna).

Renoir, Jean (1954) Nem a külszín realistája. *Filmkultúra* 1969/4. 63-85.

Sadoul, Georges (1956) *Charlie Chaplin filmjei és kora*. Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, Budapest (Ford. Szávai Nándor)

Szalay Károly (1978) *Chaplin*. Gondolat, Budapest.