

Charlie Chaplin w modernizmie wernakularnym polskiego dwudziestolecia międzywojennego¹

Abstract

Charlie Chaplin in the vernacular modernism of the Polish interwar period

The article attempts to characterize „vernacular modernism” in the Polish culture of the interwar period on the example of the figure of Charlie Chaplin, which appears very often in Polish literature of that time. The famous comedian was an idol not only for the writers of popular novels, but also for the Skamandrits and futurist poets. In the interwar period low culture and high culture began to intermix. For the Skamandrits, like Julian Tuwim, Chaplin represented a new model of democratic art, in which the artist became a producer of entertainment. The futurist poets, in turn, saw Chaplin as an archetypal trickster, an anarchist who destroyed the social order and created a modern form of art. For writers like Leo Belmont, Charlie the tramp was a „wise fool”, a poor man who is rejected by the modern society. Chaplin was so useful for the Polish writers because he symbolized both bright and dark sides of modernity.

Key words: Charlie Chaplin, vernacular modernism, modernity, avant-garde, futurism, Skamandrits, Polish interwar period, polish literature

Słowa kluczowe: Charlie Chaplin, modernizm wernakularny, nowoczesność, awangarda, futuryzm, Skamandryci, polskie dwudziestolecie międzywojenne, literatura polska

1. Modernizm wernakularny

Kategoria szeroko rozumianego modernizmu², która łączy rozmaite tendencje występujące w przekazach artystycznych od końca XIX do drugiej połowy XX wieku z doświadczeniem nowoczesności, pozwala spojrzeć na literaturę polską z nowej perspektywy.

¹ Artykuł ten jest zmienioną i skróconą wersją pracy magisterskiej *Charlie Chaplin jako figura nowoczesności w recepcji polskich pisarzy dwudziestolecia*, obronionej w 2012 roku na Wydziale Polonistyki UW. Promotorem pracy był prof. dr hab. Mieczysław Dąbrowski.

² Adaptacja dobrze zadomowionego w zachodnim literaturoznawstwie pojęcia nie była łatwa, ponieważ w polskiej historii literatury mianem modernizmu (polskiego) nazywano przez długi czas pierwszą fazę Młodej Polski. Zob. między innymi K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1, Kraków 1977, s. 29. Obecnie pojęcie stosowane jest jednak przeważnie w szerokim znaczeniu. Zob. *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998; *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, pod red. R. Nycza, Wrocław 2002; M. Dąbrowski, *Modernizm, awangarda, postmodernizm – projekt całości* [w:] idem, *Komparatystyka dyskursu / Dyskurs komparatystyki*, Warszawa 2009, s. 153–188; a także seria „Modernizm w Polsce” wydawnictwa Universitas. Konceptualizowane na różne sposoby pojęcie modernizmu jest w niniejszym artykule rozumiane tak, jak ujmują to Richard Sheppard, który dostrzega w modernizmie odpowiedź – a mówiąc ściślej wielość odpowiedzi – na nowoczesność. Zob. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, tłum. P. Wawrzyszko [w:] *Odkrywanie modernizmu*, op. cit., s. 71–155.

Inspirując się myślą zachodnich badaczy modernizmu³, polscy literaturoznawcy analizują dzieła w kontekście nowoczesności i kierują uwagę na elementy pomijane wcześniej w historycznoliterackim dyskursie. Pisząc o „modernistycznej formacji literackiej”, Ryszard Nycz zauważa na przykład, że w kształtowaniu się literatury na początku XX wieku kluczową rolę odegrały tyleż wydarzenia historyczne, ile gwałtowne procesy modernizacyjne, industrializacja, urbanizacja i demokratyzacja⁴. Strategie przyjmowane przez twórców – od zaangażowania społecznego po poszukiwanie autonomicznego pola sztuki – są w tym ujęciu odpowiedzią na gwałtowne zmiany społeczne i cywilizacyjne⁵. Choć pojęcie modernizmu cieszy się coraz większą popularnością w badaniach literackich, wydaje się, że pewne elementy polskiej nowoczesności wciąż nie zostały wyczerpująco scharakteryzowane.

Wpisując polską literaturę z początku XX wieku w paradygmat modernistyczny, Ryszard Nycz dostrzega dwie wyraźne osie opozycji – przeciwstawienie sztuki elitarnej i popularnej oraz autonomicznej i zaangażowanej⁶. Modernizm charakteryzuje się zdaniem badacza separacją poziomów i ekskluzywnością, w odróżnieniu od łączącego obiegi, inkluzywnego postmodernizmu⁷. Wydaje się jednak, że teza ta wymaga złagodzenia – już w „złotym wieku” polskiego modernizmu, czyli w dwudziestoleciu międzywojennym, można bowiem odnaleźć teksty będące świadectwem przełamywania tych opozycji. Narzędziem badawczym umożliwiającym spojrzenie na ten okres historycznoliteracki z nowego punktu widzenia jest kategoria „modernizmu wernakularnego” wprowadzona przez Miriam Bratu Hansen.

Badając narodziny kultury masowej, Hansen polemizuje z obrazem modernizmu utożsamiającym go z „wysoką” formą artystyczną, obecnym chociażby w pismach Clementa Greenberga⁸. Określenie „wernakularny” oznacza tyle, co „swojski”, „popularny”. W ujęciu tym modernizm obejmuje:

„pełen zakres praktyk kulturowych i artystycznych, które dokumentują, poddają refleksji oraz odpowiadają na proces modernizacji i doświadczenia nowoczesności – włączając paradygmatyczne przemiany warunków, w jakich sztuka była produkowana, rozpowszechniana i konsumowana”⁹.

³ Zob. między innymi H.R. Jaus, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, tłum. P. Bukowski [w:] *Odkrywanie modernizmu*, op. cit., s. 21–59; R. Sheppard, *Problematyka...*, op. cit.

⁴ Zob. R. Nycz, *Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej* [w:] *Język modernizmu*, op. cit., s. 24. Badacz zwraca uwagę na to, że ważne rozpoznania na ten temat pojawiły się już w koncepcji Antoniego Potockiego w 1912 roku. Ibidem, s. 22–33.

⁵ Zdaniem Richarda Shepparda strategie modernistyczne są reakcją na takie zjawiska, jak: doświadczenie wielkomiejskie, przemiany społeczne, niewystarczalność tradycji do opisu nowoczesności, zmiana w poczuciu sensu rzeczywistości, zmiana w poczuciu sensu natury ludzkiej, zmieniające się rozumienie relacji między człowiekiem a rzeczywistością. Według badacza moderniści dawali wiele różnych odpowiedzi na doświadczenie nowoczesne: od nihilizmu, poprzez estetyzm, aż po bezkrytyczne zaangażowanie się w świat miasta i maszyny. Zob. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu...*, op. cit., s. 71–155.

⁶ R. Nycz, *Kilka uwag...*, op. cit., s. 36.

⁷ Ibidem, s. 44–47.

⁸ Greenberg dokonuje wyraźnego podziału na niską, kiczowatą sztukę i wysoką sztukę modernistyczną oraz awangardową. Podział ten jest widoczny już w tytule jego znanego eseju *Awangarda i kicz*. Zob. C. Greenberg, *Awangarda i kicz* [w:] idem, *Obrona modernizmu: wybór esejów*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 3–19.

⁹ M. Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego*, tłum. Ł. Biskupski, M. Murawska, M. Pabiś, J. Stępień, T. Sukiennik, N. Żurowska [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, pod red. T. Majewskiego, Warszawa 2009, s. 237.

W definicjach modernizmu przyjęło się często ignorować anarchistyczne i ludyczne wymiary europejskich awangard, dadaizmu, futuryzmu i surrealizmu. Nie dostrzeżono związków tych nurtów z kulturą popularną, „fascynacji kinem niskogatunkowym, Musidorą, Fantomasem, ślupstickiem, uliczną reklamą świetlną, magazynami ilustrowanymi, komiksem, jazzem, rewią, *café chantant*, cyrkiem i wodewilem”¹⁰. Konieczna jest również rewizja przekonania o odgradzaniu się sztuki wysokiej od niskiej w latach przedwojennych w Polsce. Na niemożność ścisłego oddzielenia obydwu obiegu wskazywała już Joanna Orska, opisująca przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie¹¹. Szczególnie interesująca w tym kontekście jest popularność Charliego Chaplina, który stał się nie tylko ulubieńcem mas, lecz także dużą inspiracją dla polskich pisarzy dwudziestolecia – od twórców literatury popularnej aż po awangardę.

Szczególna funkcja filmu w kulturze na początku XX wieku polega zdaniem Hansen na swego rodzaju „pośrednictwie” między widzem a dynamiczną rzeczywistością, do której nie przywykł jego aparat percepcyjny:

„Innymi słowy gatunkowy tekst, taki jak na przykład komedia ślupstickowa, odzwierciedla antynomie nowoczesności zarówno na poziomie tematycznym (fizyczna ekspresja obaw związanych ze zmianą ról płciowych, nowymi formami seksualności oraz intymności – w postaci przebieranek), jak i na poziomie zmysłowym (gagi w postaci »orgii destrukcji«, »kolizji ludzi i rzeczy«)”¹².

Badaczka zauważa, że mimo kapitalistycznych uwarunkowań rządzących kinematografią, film był w stanie przekazać w swej formie coś w rodzaju anarchistycznego naddatku, będącego przeciwwagą dla uporządkowanych stosunków społecznych. Ponadto widz oswajał się z wielością punktów widzenia i nowymi trybami percepcji. Funkcję mediacyjną pełniły również inne formy kultury popularnej, oferujące doświadczenia hiperestetyczne i wielozmysłowe, dostosowane do nowej, wielkomiejskiej rzeczywistości.

W jakim stopniu wspomniane przeobrażenia wpłynęły na kształt polskiej kultury, skoro II RP była pod względem cywilizacyjnym opóźniona o ponad ćwierćwiecze w stosunku do Stanów Zjednoczonych? Badając rodzimy modernizm wernakularny, trzeba pamiętać o jego ograniczonym zasięgu, sprowadzającym się w zasadzie do kilku dużych miast, oraz o znacznie niższym stopniu zaawansowania technologicznego niż w innych krajach zachodnich. Nie ulega jednak wątpliwości, że dwudziestolecie jest w Polsce okresem wielkich cywilizacyjnych przemian. W latach dwudziestych liczebność populacji dużych polskich miast ulega podwojeniu, a rozwojowi kultury miejskiej towarzyszy rozpowszechnianie się nowych form medialnych¹³. Radykalne przemiany zachodzą także w sposobie

¹⁰ T. Majewski, *Modernizmy i ich losy* [w:] *Rekonfiguracje...*, op. cit., s. 15.

¹¹ Jak zauważa badaczka: „zarówno kwestia »różnic« pomiędzy różnymi modelami, jak i »granic« oddzielających to, co elitarne, od tego, co popularne, czy, inaczej rzecz biorąc, to, co »Stare«, od tego, co »Nowe«, na zawsze musi pozostać w sferze spekulacji i jest bezpośrednio zależna od żywego, niewyczerpanego procesu ciągle trwających modernistycznych przemian”. J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2014, s. 284–285. Zob. też: K. Rudzińska, *Awangarda a kultura masowa* [w:] eadem, *Między awangardą a kulturą masową: wokół społecznej roli pisarza*, Warszawa 1979, s. 180–216.

¹² Ibidem, s. 37.

¹³ Wszystkie dane statystyczne za: S. Żółkiewski, *Kultura literacka* [w:] *Literatura polska 1918–1975*, pod red. A. Brodzkiej, t. 1, Warszawa 1975, s. 11–38.

funkcjonowania starych mediów. Pisarstwo stopniowo ulega profesjonalizacji i mniej więcej od 1932 roku staje się dla wielu autorów głównym źródłem dochodów. Względny zarobkowy zmuszają pisarzy do wykonywania szeregu prac paraliterackich: na przykład do współpracy przy scenariuszach lub skeczach kabaretowych. Dzięki przeobrażeniom społecznym rozszerza się grono odbiorców – w latach trzydziestych nowi czytelnicy (robotnicy i chłopi) stanowią już 1/3 publiczności literackiej. Jak zauważyła Kamila Rudzińska, „rozszerzenie publiczności i powstanie »mass media« powoduje, iż w XX wieku granice społeczne w konsumpcji dóbr kultury nieco się zacierają”, a „wpływowi nowej kultury i jej mediów poddani są wszyscy”¹⁴.

Warto spojrzeć na dwudziestolecie jako na okres kształtowania się demokratycznej kultury miejskiej i czas poszukiwań. Jako na próbę – a raczej szereg rozmaitych prób – odnalezienia się w nowoczesności. Tradycja literacka okazuje się w dużej mierze bezużyteczna dla opisu zaistniałej sytuacji kulturowej. Pisarze potrzebują nowych symboli, które pomogą im w zrozumieniu rzeczywistości. Podczas gdy nie dostarcza ich zacofana rodzima literatura popularna, prawdziwie inspirująca okazuje się amerykańska rozrywka – zwłaszcza w postaci Charliego Chaplina.

Chaplin był uznawany za ikonę przez przedstawicieli ruchów awangardowych drugiego i trzeciego dziesięciolecia XX wieku. Gwiazdor *Brzdąca* pojawiał się w poezji francuskich awangardzistów (*Charlot mystique* Louisa Aragona), amerykańskiej poezji modernistycznej (*Chaplinesque* Harta Crane’a), surrealizmie (*Die Chapliniade* Yvana Golla) i kubizmie (kompozycje Fernanda Légera). Czeska grupa Devětsil uznała go ponadto za swojego patrona, a Tristan Tzara wielokrotnie przedstawiał jako dadaistę. Artysta silnie zaznaczył swą obecność również w literaturze polskiej, co zostało już zauważone przez filmoznawców. Rafał Koschany omówił podstawowe typy odniesień do postaci Chaplina w literaturze polskiej XX wieku¹⁵, a Aleksander Wójtowicz zajął się awangardową recepcją artysty¹⁶. Obydwa artykuły przynoszą cenne spostrzeżenia, ale nie wyczerpują tematu. Badając występowanie Chaplina w rozmaitych polskich tekstach międzywojennych (wierszach, powieściach, recenzjach tworzonych przez literatów) i analizując metafory odnoszące się do postaci filmowego włóczęgi, warto spojrzeć na komika jako na figurę nowoczesności, w której skupiają się rozmaite sprzeczności polskiego modernizmu¹⁷.

CAŁY TEKST JEST DOSTĘPNY W WYDANIU PAPIEROWYM „TEKSTUALIÓW”
I W PRENUMERACIE INTERNETOWEJ CZASOPISMA.

¹⁴ K. Rudzińska, *Miedzy awangardą...*, op. cit., s. 57.

¹⁵ R. Koschany, *Od figury kina do figury poetyckiej* [w:] „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37–38, s. 82–90.

¹⁶ A. Wójtowicz, *Charlie w Inkipo*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 7, s. 6–13.

¹⁷ Chaplin traktowany jest jako symbol nowoczesności również w nowej książce Pawła Mościckiego *Przewidywanie teraźniejszości*. Patrząc na twórczość Chaplina z filozoficznej perspektywy, autor bada przede wszystkim relacje między burleską a historią. Mościcki jedynie kilkakrotnie odnosi się do przedstawień Chaplina w polskiej kulturze. P. Mościcki, *Przewidywanie teraźniejszości*, Gdańsk 2017.