

Bogdan George SILION¹

Limbajul și corpul cinematografului. Funcția Chaplin și aporiile lui Zenon

**The Language and Body of Cinema. The Chaplin and Zenon Aporia
Function**

Abstract: Charles Spencer Chaplin has meant for cinematography, as much as, let's say, Van Gogh for painting. Contemporary with the beginning of "the art of moving images", the director, the producer, the composer and the actor Chaplin is the creator of the first cinema character, Charlot, the one who made the first movie viewers smile. Yet, beyond the aspects related to the aesthetics of the cinema and the emotions transmitted by the inhabitants of the shadows behind the screen, the movie brings about a language, a body, a brain. The Chaplin function represents the ontological, space-time coordinates around which the syntax of cinematography is building itself. Exactly like the aporia of Zenon, the Chaplin function talks to us about movement and the thought of the movement itself, the one which creates the illusion of cinematography. We consider that a study about the ontology of moving images cannot overpass the phenomenology of the corporality of the matter of the movie, set by the Great Mime, Charlie Chaplin. The hermeneutics of the cinematography language sends us back in time, to the one for whom things and objects are merely tools, which once introduced the world of Charlot, reached the point of acting like the objects of reasoning of Zenon, the eleatic. Welcome to Chaplin's world, the perfect reply to our world!

Key-words: Language, Function Chaplin, Zenon Aporia, Cinematography, Image.

Motto: „Va veni poate o zi când o simplă suită de imagini, fără o legătură precisă, dar unite printr-o armonie secretă, vor provoca o emoție analogă emoției muzicale” – René Clair

În cinematografie, la început nu a fost cuvântul. Imaginea a evadat din cușca senzorială în care era închisă și s-a suprapus peste realitate. Într-o primă etapă, cinematografia a dublat lumea, oferind privitorului o copie perfectă a acesteia. Efectul surpriză a trenului ajuns în gara de la Ciotat a constat în mișcarea înregistrată și reprodusă cu precizie de aparatul de filmat. Desigur, exista fotografia, realistă, dar înghețată într-un timp și

¹ Lecturer, PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați, Romania, silion.bogdan@yahoo.com

spațiu-alteritate, ce nu mai era al nostru. Exista și teatru, conceptual, idealist, mai aproape de formele pure, ce mișca realitatea, dar realiza o mișcare ce nu era naturală, stranie și prea perfectă ca să aparțină omului supus devenirii. Abia cinematograful a eliberat mișcarea de gândirea ei, de mecanica reprezentată în minte. În cinematografie, mișcarea nu se reprezintă, ci se reproduce; ea este aceeași cu cea reală, din timpul și spațiul extra-cinematografic: aceasta au realizat primii spectatori de cinema, mirați, dar și terifiați de faptul că fotografia se mișcă, de faptul că asistă la deplasarea spațiului și a timpului însele.

Și totuși, la începuturile sale cinematografia nu a fost altceva decât mișcare. Cinematograful a fost creat pentru a înregistra mișcarea, așa cum ne-a spus, încă de acum aproape o sută de ani, René Clair². Chiar și Méliès sau Griffith, primii care introduc ficțiunea cinematografică, nu fac altceva decât să se folosească de mișcare pentru a produce efectul scontat. Limbajului cinematografic îi lipsea însă corpul. Era nevoie ca mișcarea să se elibereze din cadrele rigide senzitive, paradoxal să se întoarcă oarecum împotriva mecanicii ei, să înceteze a se autoreproduce, pentru a deveni un limbaj specializat, artistic. Credem că abia odată cu Chaplin s-a realizat pe deplin acest lucru.

Putem să efectuăm un experiment mental, gândindu-ne ce ar fi însemnat cinematografia fără Chaplin. Probabil că filmul rămânea prizonier în cușca senzorială, aidoma imaginii închise în aparatul de filmat. Odată cu Chaplin, cinematograful a învățat să-și creeze realitatea, nu numai să o replicre. Prin cinema, mișcarea devine artă, se emancipează de sub tutela cadrului rigid al fotogramelor. Charlot nu se mișcă automat, ci o face într-un stil propriu, autentic, natural. Cinematograful se poate exprima în sfârșit liber, se corporalizează, devine un limbaj artistic: „în cinematograful nu poate exista decât poezia pe care o creează imaginea însăși (...) Suita imaginilor, infinit de suplă, când precisă ca o frază literară, când vagă precum una muzicală, va permite exprimarea celor mai complexe sentimente, a celor mai îndepărtate senzații. Ceea ce marele public nu poate înțelege și nici admite în teoriile unui Freud, în romanele lui Proust, nu i le-ar putea sugera filmul cu mai multă ușurință decât cuvântul?”, se întreba, aproape de începuturile cinematografului, criticul de film René Clair. Aruncând o punte peste trecut, putem acum să îi răspundem pozitiv lui Clair: da, filmul este astăzi ceea ce se întrevedea, poate chiar mai mult: o „artă a realului”, de fapt un mijloc de transformare a realului în artă, cum ar spune André Bazin.

Interesant este că limbajul cinematografului nu are nevoie de cuvinte pentru a se exprima. Înțelegem de aici și manifestul lui Chaplin împotriva

² René Clair, *Reflecții despre film*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 64.

filmului sonor; personajul lui Charlot era filmul, cu tot ceea ce putea acesta să dăruie, ca artă, publicului: o sintaxă cinematografică, formată din gesturi, corporalitate, mișcarea acțiunii (sau acțiunea în mișcare) și fantezie nedesprinsă încă de real³. Chaplin ne-a dat nouă, spectatorului de cinema, filmul pur sau, mai bine zis, ne-a redat nouă înșine imaginea și ne-a orientat privirea. Într-un fel, Charlot se aseamănă cu cel care îl smulge cu forța pe prizonierul peșterii din *Republica* lui Platon. Ca și acesta, ne învață să privim către esențe, să ieșim din iluzia senzorio-motorie a imaginilor proiectate pe conștiință, ne ajută să conștientizăm realitatea și să ne îndreptăm în permanență privirea și mișcarea către aceasta. Funcția Chaplin este funcția realității. Numai că realitatea lui Chaplin diferă de lumea ideilor contemplată de filosof: este mereu în transformare, dinamică, contingentă. „Bine ați venit în lumea-cinema!”, pare a ne spune Charlot, cu fiecare gest pe care-l face.

Atunci când Charlot folosește pătura pe post de poncho (în *The Kid*), pantoful polițistului în loc de piatră (*The Adventurer*) sau transformă niște pâinici în galoși dansatori (*The Gold Rush*) se instaurează un prim principiu al realismului cinematografic: credința în mișcare. Este pentru prima dată când paradoxurile lui Zenon eleatul depășesc statutul de experiment mintal și se atașează realității concrete. Săgeata nu poate ajunge niciodată la țintă și nici Ahile nu va prinde din urmă broasca țestoasă, așa cum polițistii nu vor reuși să pună vreodată mâna pe Charlot și niciun boxer nu va putea să-l învingă pe teribilul vagabond. Coeficientul cinematografic este transformarea iluziei mișcării în realitate a devenirii. Cu toate acestea, publicul de cinema va înțelege mereu că aporiile lui Zenon sunt mai reale decât legile fizicii, pentru că îl au pe Charlot ca model. Știm că nu vom ajunge niciodată de la un punct A la un punct B, pentru că avem de străbătut o infinitate de puncte spațiale într-un timp finit, după cum știm că polițistii nu-l vor prinde niciodată pe Charlot, chiar dacă dau acesta se află chiar în fața lor.

Se poate exprima astfel o primă ecuație cinematografică: maximul de coeficient cinematografic=(mișcare+imagine)ⁿ - realitate logică. Această formulă explică modul cum se desfășoară timpul imaginii și spațiul mișcării cinematografice. Mai mult, mai vizual și mai puțină necesitate (logic-formală) - aceasta este lumea-cinema.

Funcția cinematografică cuprinde tot atât de mult coeficient de realitate ca și funcțiile noastre perceptive. Îl avem aici pe Henri Bergson ghid în explicarea modului în care funcționează conștiința noastră cinematografică. Conform unei teze din *Evoluția creatoare*, comentată pe

³ În mod paradoxal, filmele mute ale lui Chaplin - și, într-o oarecare măsură, și cele din era „talkies” - sunt ficțiuni despre realitate: ele scot în evidență mai bine realitatea, tocmai în măsura în care o eludează, o vrăjește sau fuge de ea.

larg de Gilles Deleuze, în celebra sa lucrare despre *Cinema*, „nu se poate reconstitui o mișcare cu poziționări în spațiu sau cu momente în timp, adică cu secțiuni imobile”⁴. Or, cinematograful chiar acest lucru face: reconstituie mișcarea prin secțiuni imobile. În acest sens, el nu diferă prea mult de percepția naturală, pentru care realitatea mișcării este recompusă în interiorul aparatului cunoașterii: „Luăm imagini aproape instantanee asupra realității care trece și, cum ele sunt caracteristice acestei realități, ne este de ajuns să le înșirăm abstracte, uniforme, invizibile, situate în fundul aparatului cunoașterii... Percepția, concepția, limbajul procedează în general astfel. Fie că este vorba de a gândi devenirea, de a o exprima sau percepe, nu facem altceva decât să acționăm un fel de cinematograf interior”⁵. Cunoașterea perceptivă este Marea Iluzie în interiorul căreia ne mișcăm și acționăm. Filmul nu poate funcționa decât în interiorul schemei noastre perceptive.

Deleuze își începe studiul său despre film cu această constatare: cinematograful interior este o realitate ce face din aporiile lui Zenon o manifestare reală a iluziei realității mișcării; ca și percepția, „cinematograful nu ne oferă o imagine căreia i-ar adăuga mișcare, ne oferă, în mod nemijlocit, o imagine-mișcare”⁶. Filmul poate extrage mișcarea pură, care de acum înainte este imagine-mișcare, din corpuri umane sau din obiecte mobile. Chaplin-Charlot este un exemplu în acest sens.

Funcția Chaplin ajută la desprinderea realității de ea însăși, la decuplarea mișcării de obiectul ei, aidoma paradoxurilor lui Zenon. Cinematograful nu se mai reduce la simplă reprezentare, el poate să și creeze imaginea: „un fragment de film devine cinematograf – afirmă Clair – din momentul în care o senzație este produsă asupra spectatorului cu ajutorul unor mijloace pur vizuale”⁷. Așa cum am văzut, sintaxa cinematografului înseamnă „mai mult și mai bine”. De la Charlot avem acest principiu, pentru că el ne-a învățat că vizualitatea mișcării poate crea efecte cinematografice (deci noi corelații simbolice și logice) în mintea spectatorului.

Charlot este un personaj cinematografic și un erou civilizator. Am putea spune chiar că, în măsura în care este arhetip, Charlot este și un personaj. Cinematografia este o mitologie, iar omul nu încetează să asculte și să vadă mituri. De aceea, gesturile lui Charlot alias Chaplin sunt exemplare, rămân, deopotrivă, în memoria afectivă, vizuală și inconștientă

⁴ Gilles Deleuze, *Cinema I. Imaginea-mișcare*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2013, p. 13.

⁵ Henri Bergson, *Evoluția creatoare*, Editura Institutul European, Iași, 1998, p. 279.

⁶ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 15 și urm. Pornind de la cele trei teze despre mișcare ale lui Bergson, Gilles Deleuze va dezvolta o arheologie, o morfologie și o fenomenologie a imaginii-mișcare, reprezentativă pentru filmul clasic.

⁷ René Clair, *op. cit.*, p. 70.

a cinefilului. Funcția Chaplin este și o funcție salvifică. Eroul ne arată cum trebuie să ne raportăm la realitate: cu ironie, fără a o lua prea în serios, aproximativ ca un Sisif care, în timp ce își cară bolovanul, nu uită să trimită un șut înapoi Fatalității. Continuator al poveștii mitice, cinematografia a fost anticipată cu mult înainte de dezvoltarea tehnicii. Chiar dacă apariția filmului s-a făcut odată cu invențiile tehnice (kinetoscopul, fonograful, praxinoscopul sau zoopraxiscopul), cinematograful nu-și datorează apariția tehnicii; el exista ca năzuință formativă, ca dorință de a surprinde devenirea lucrurilor (a se vedea „Mitul peșterii”). Ca poveste exemplară, scenariul de film are și el o istorie independentă de existența camerei de filmare și a ecranului de cinematograf.

În prezența filmului mut, cuvintele sunt de prisos. Rămân gesturile, ca simboluri ale mișcării, exemplare și memorabile. În arhiva filmografică a conștiinței noastre⁸, gesturile mute sunt itinerarii inițiatice, la care apelăm ori de câte ori ne confruntăm cu istoria personală. Astfel, realitatea, viața, lumea se construiesc ca replici ale imaginilor recurente din filmele noastre preferate. Dacă filmul replică realitatea, și reciprocă este valabilă: realitatea se explică, la rândul ei, prin film. Ficționalizarea realității nu este un drum ireversibil. În dialectica aparență-realitate, filmul se îndepărtează de realitate pentru a se apropia și mai mult de aceasta. Principiul realității creează sensul și sintaxa filmului. Iar Chaplin demonstrează din plin acest lucru: deși este cel mai mare creator de ficțiune din istorie, totuși construiește plauzibilitatea din însăși această distanțare. Exemplul? Scena în care Charlot ajunge în cușca leului: nimic mai plauzibil și, în același timp, nimic mai neverosimil. Impresia este că un om este chiar închis într-o cușcă cu un leu adevărat, ce nu pare a fi chiar îmblânzit. Aproape fără montaj⁹, scena ne face să înțelegem principiul funcțional al sintaxei cinematografice: cât mai mult coeficient real, creat prin cât mai multă imagine și mișcare permanentă și cât mai puțină logică. Absurdul situației crește gradul de acceptare a convenției filmice că realitatea chiar așa ar putea fi. Ca și în cazul paradoxului lui Zenon, se crează o lume paralelă, o replică a realității logice: noi **știm** că niciodată leul nu-l va mânca pe Charlot (dar, conștient, ne prefacem că nu știm); în lumea extra-filmică, de asemenea **știm** că totul se poate termina cu o tragedie (deși conștient, vrem să nu fie așa). La fel e și în paradoxurile lui Zenon: deși **știm** că Ahile va întrece broasca țestoasă, matematica ne ajută să infirmăm evidența. Și invers, deși **știm** că nu există o limită a infinitului, avem nevoie de o

⁸ Conștiința însăși funcționează în mod filmic, așa cum crede, de exemplu, Bernard Stiegler, în *Technics and Time*, vol. I-III, Stanford University Press, Stanford CA, 1998-2011.

⁹⁹ André Bazin numește, cu referire la acest film, „montaj interzis” tehnica prin care, pentru un plus de coeficient filmic, e necesar ca montajul să tindă către zero: „Când esența unui eveniment depinde de prezența simultană a doi sau mai mulți factori ai acțiunii, montajul este interzis”, în *Ce este cinematograful?*, vol. I, Editura Polirom, Iași, 2022, p. 139.

constantă a realității care să ne arate că, în mod real, Ahile va trece primul linia de sosire¹⁰. Cum spuneam, lumea filmului este lumea aporiilor realității, provocate de „un ochi, o inteligență și o sensibilitate”¹¹, o reprezentare a mișcării, o artă a improvizației, un „discurs” optic. Pe toate acestea le regăsim la Chaplin.

Funcția Chaplin este și o funcție mnezică. Realitatea se distribuie în peliculele cinematografice. Filmul încapsulează realitatea, o înfășoară în jurul rolei sau pe suport digital. Un vizitator dintr-o altă galaxie ar putea înțelege foarte bine lumea noastră numai vizionând filme. Iar Charlot ar fi prototipul omului comun, al corporalității umane, eroul și mesagerul lumii noastre. Vizitatorul nostru ar străbate secolele vizionând doar câteva filme. Adevărul lumii s-ar constitui din suprapunerea imaginilor mișcătoare filmice peste realitate. S-ar crea astfel o sintaxă în care aparența ia locul realității: mustața lui Hynckel ar înlocui-o pe cea a lui Hitler (și l-ar face pe acesta din urmă real, prin ricoșeu), zâmbetul minunat al vagabondului binefăcător din finalul filmului *Luminile orașului* ar ține locul ideilor de iubire și de fericire, iar ultimul rol jucat de actorul comediant din *Luminile rampei* l-ar face să înțeleagă arta și pe artistul care o reprezintă. Și poate că replica aceasta a lumii ar însemna mai mult decât o simplă copie reprezentativă: poezia lumii ar fi creată de imaginea însăși, de raportul dintre imagini, de ritmul cu care acestea se succed pe retină.

Imaginându-ne scenariul cu vizitatorul civilizației noastre redusă la o peliculă cinematografică putem înțelege mai bine independența artistică și superioritatea filmului în raport cu celelalte arte. Față de fotografie și teatru, filmul este mult mai fidel realității, pe care o imită și o recrează, totodată. André Bazin explică foarte bine această aderență a filmului la realitate: „mitul conducător care a inspirat invenția cinematografului este așadar împlinirea aceluia care a dominat în mod confuz toate tehnicile de reproducere mecanică a realității apărute în secolul XIX, de la fotografie la fonograf. Este mitul realismului integral, al unei recreări a lumii după imaginea sa, o imagine eliberată de gajul libertății de interpretare a artistului și de ireversibilitatea timpului”¹².

Charlot Vagabondul intersectează planurile și nivelurile de realitate. În timpul nostru, el se sustrage constrângerilor impuse de convențiile sociale și de determinările temporale. Prin reflexele sale, este tot

¹⁰ Există însă și o altă interpretare ce naște o nouă lume posibilă: broasca țestoasă va avea tot timpul un avans față de Ahile, dar nu va ajunge niciodată la destinație, pentru că nici pentru ea mișcarea nu atinge o limită. Similar, Charlot se află și el într-un fel de „stare cuantică”: nici nu e mâncat de leu, dar nici nu se salvează. Regizorul și poate chiar conștiința spectatorului decid ce anume să se întâmple.

¹¹ Alexandre Arnoux, *Cinéma*, Les Editions Crès et Cie, Paris, 1929, p. 61, *apud* René Clair, *op. cit.*, p. 69.

¹² André Bazin, *op. cit.*, p. 45.

timpul cu un picior în afara caseului. Apariția lui în lumea obiectelor și a relațiilor sociale este insolită. Ispitit în permanență de lumea obișnuită, logică, tridimensională, Charlot se detașează în permanență de ea, o ridiculizează, încearcă să-i impună propriul regim de funcționare. Pitoreasca lovitură cu piciorul înapoi îi pregătește însă mereu ieșirea din scenă: este detașarea sa supremă în raport cu timpul biografic și social¹³. Schema senzitivă și mecanica gesturilor sociale sunt străine personajului nostru; de aici și ironia care însoțește fiecare gest, exagerările sale comportamentale, exhibițiile în raport cu planul general al obiectelor. Așa cum sesizează și Bazin, „obiectele nu acceptă să-l ajute pe Charlot decât în afara sensului pe care li-l atribuisse societatea”¹⁴. Funcția Chaplin este și o funcție a realului suspendat, încremenit în propria sa mecanizare.

Distanța spațială și temporală care ne separă de filmele lui Chaplin, cel puțin de cele cu Charlot, ne face să ducem interpretarea funcției Chaplin dincolo de vizualitatea, teatralitatea și de dialectica ficțiune-realitate în jurul cărora și-au construit discursul primii teoreticieni ai filmului, fascinați de ceea ce a reprezentat personajul nostru pentru începuturile cinematografului. Impactul major al lui Chaplin nu a fost legat numai de un nou tip de film, nu numai de nașterea sau de supraviețuirea filmului ca artă independentă. Acum putem spune că Charlie Chaplin a impus o nouă paradigmă a vizualului, prin aceasta reușind să facă trecerea de la filmul clasic la cel modern. Analizând cu atenție gesturile lui Charlot, ne dăm seama că primul personaj materializat de cinematograful („fiul cinematografului”) a construit un limbaj cinematografic, îmbogățindu-i în permanență sintaxa. Și cum orice limbaj este dependent de o realitate, noua expresie gramatică a cinemaului se naște din noile percepții ale spațiului și timpului introduse de reflexele lui Charlot. Improvizarea, imaginația fără limite în fața pericolului, determină o reabsorbție a timpului de către spațiu¹⁵. Ambiguitatea gesturilor – Charlot este un trickster, mereu pus pe farse, care se află, în același timp, aici, dar și în altă parte - și suspendarea temporalității (absorbit de spațiu) impune și noul sens al cinematografului. Din momentul în care Charlot dispare de pe ecran, începe cu adevărat cinemaul. Căci, dispariția lui Charlot de pe ecran îl aduce pe acesta printre noi, aici și acum. Ne așteptăm ca din moment în moment realitatea să înceapă să funcționeze în funcția Chaplin. Filmul poate în sfârșit să supraviețuiască în afara ecranului, să se suprapună peste lumea noastră. Prin aceasta, se anticipează deja noile relații perceptivă și noul rol al imaginii din cinematografia modernă. André Bazin a vorbit despre această paradigmă inedită încă din anii 40: „Trăim tot mai mult într-o lume

¹³ *Ibidem*, p. 117.

¹⁴ *Ibidem*, p. 114.

¹⁵ Bazin, *op. cit.*, p. 117.

despuiată prin cinematograf. O lume ce are tendința de a se lepăda de propria-i imagine. Sute de mii de ecrane ne fac să asistăm, la ora jurnalului de actualități, la formidabila descuamare pe care zeci de mii de camere de luat vederi o secretă zilnic. Abia formată, pielea Istoriei năpârlește și cade în peliculă¹⁶.

Filmul nu numai că este o stare a conștiinței noastre (Bergson, Stiegler), dar este și o stare a materiei (Bazin, Deleuze). În lumea noastră, totul este imagine, deci totul este mișcare; aporiile lui Zenon pot să fie completate cu alte paradoxuri, cum ar fi de exemplu cel al imposibilității perceperii distincției dintre lucrul mișcat și mișcarea primită. Imaginea mișcării și mișcarea imaginii se suprapun, formând un tot, în care interiorizarea mișcării și exteriorizarea ei sunt unul și același lucru: „Cum ar putea creierul meu să conțină imagini, din moment ce el însuși este o imagine printre alte imagini?” se întreabă, oarecum retoric, Deleuze; și continuă cu o subtilă decoperire: „imaginile exterioare acționează asupra mea, îmi transmit mișcare, iar eu restitui mișcare: cum ar putea imaginile să se afle în conștiința mea, din moment ce eu însumi sunt imagine, adică mișcare?”¹⁷.

Să lăsăm în acest punct interogațiile asupra raportului materie-mișcare-imagine și să ne concentrăm doar asupra descoperirii lui Deleuze, via Bergson: materia, deci și corpul, nu diferă de imagine, sunt ele însele imagini. Zenon are încă o dată dreptate, deși într-un mod diferit față de ceea ce își propusese: în conștiința noastră filmică, mișcarea nu poate fi detașată de materie, după cum nu poate fi detașată de imaginea ei. Chaplin îndeplinește această funcție de corporalitate a imaginii-mișcare. Astfel, gesturile, posturile, mișcările lui Charlot nu sunt altceva decât un coeficient cinematografic perfect concordant cu modul nostru filmic de a privi lumea.

Chiar dacă sintaxa cinematografică actuală nu se mai sprijină pe funcția Chaplin¹⁸, Charlot anticipează marile etape ale cinematografului vorbitor. Este adevărat că trecerea de la cinematograful mut la cel vorbitor s-a făcut prin imolarea lui Charlot, dar aceasta nu înseamnă altceva decât

¹⁶ *Ibidem*, p. 54.

¹⁷ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 90.

¹⁸ După Deleuze, imaginea-mișcare care a dat naștere la imaginea-acțiune nu mai reprezintă specificul cinematografului modern. În prezent – este vorba totuși de anii 1980, atunci când Deleuze își publica studiile sale despre film – asistăm la o nouă paradigmă ontologică în cinematografie: cinematograful a devenit independent de schema senzorio-motorie care l-a constituit, fiind capabil să-și construiască o sintaxă formată din situații optice și sonore pure, care nu mai prelungesc acțiunea, ci devin autoreferențiale, capabile să producă efecte în ele însele, fără a fi nevoie de o narațiune sau de o acțiune amplificatoare. Deleuze dă și un nume acestui noi tip de imagine cinematografică: imaginea-cristal. Este noua epocă a cinematografului, când imaginea trece în totalitate sub puterea falsului.

faptul că eroul civilizator s-a transformat în memorie, a devenit arhetip cultural.

Ruptura dintre filmul mut și cel sonor s-a dovedit a fi până la urmă doar o cezură, nicidecum „moartea cinematografului”, așa cum Chaplin însuși a crezut inițial. Cert este doar că Charlot cel real și-a luat la revedere de la public, părăsind ecranul pentru a ni se alătura. El reușise să facă ceea ce nimeni nu făcuse pînă atunci: să dea un corp cinematografului, să elibereze mișcarea, să o redea lumii, să ne determine pe noi să ne încredem în realitate.

De unde vine această încredere? De ce Charlot ne-a plăcut atît de mult? Să-i lăsăm la final, pe criticii de film să ne vorbească despre ce a însemnat funcția Charlot. Astfel, Hans Richter explică fascinația pe care a produs-o Chaplin prin faptul că filmele Marelui Mim nu se explică atît prin originalitatea temelor alese, „ci prin angajarea umană și expresivă a mijloacelor cinematografice”¹⁹. Recunoaștem o umanitate intrinsecă a filmelor cu Charlot în rolul principal, umanitate care se va transmite mai departe și celorlalte personaje ale lui Chaplin. Noul corp al lui Charlot este totuși corpul cinematografului lui Chaplin, care prinde glas prin celelalte alter-egouri ale creatorului lor, domnul Verdoux sau dictatorul Hynckel. Trecerea de la Charlot la Chaplin este devenirea cinematografului, împlinirea lui. Odată cu *Limelight* (1952), Chaplin îi ia locul lui Charlot, de fapt se naște din acesta. Eliberat de orice mască, Chaplin își dezvăluie pentru prima dată chipul: „Chaplin trebuia să tacă pentru că era închis în masca lui comică. O născocise el însuși și obținuse cu ea succes și popularitate. Era prizonierul ei, fiindcă masca era însuși chipul lui (...) Chaplin încearcă, încetul cu încetul, să se elibereze din temnița măștii sale. Tipul creat de el evoluează într-o altă direcție, dobândește o mai mare adâncime psihologică și, totodată, o semnificație socială...Iar masca ce pecetluia buzele lui Charlot – marele artist și marele om – avea să cadă”²⁰.

Funcția Chaplin devine, în filmele sonore ale regizorului Charles Spencer Chaplin, glasul unei umanități pe cale de a-și pierde identitatea. „Apelul către oameni” este, în același timp, un act de acuzare, o condamnare, o sublimare a individualității umane și un mesaj anti-dictatură și anti-război. Despre semnificația discursului final al Dictatorului au vorbit foarte mulți critici de film. Ceea ce ne interesează pe noi la sfârșitul acestui studiu este faptul că discursul final al lui Hynckel-Hitler-Chaplin-Charlot este noul corp al cinematografului, un corp cu creier și cu voce, un corp separat de mișcarea care-l produce (în fond, discursul poate fi

¹⁹ Hans Richter, în *Der Kampf um den Film: Für einen gesellschaftlich verantwortlichen Film*, Berlin, 1976, p. 93.

²⁰ Balazs Béla, *Der Film. Werde einer neuen Kunst*, Globus Verlag, Wien, 1949, apud Guido Aristarco, *Cinematografia ca artă*, Editura Meridiane, București, 1965, pp. 395-396.

doar ascultat), corpul-cinema. În sfârșit, auzim și gândim prin intermediul cinematografului. Poezia gesturilor lui Charlot s-a încheiat. Cinematograful se suprapune perfect peste realitatea noastră, iar această devenire are deja în ea germenii noii etape. Odată cu era digitalizării și a (din ce în ce mai) marelui ecran prezent peste tot, cinematograful va deveni chiar realitatea noastră. Lumea-cinema nu se mai poate exprima prin funcția Chaplin. Dar aceasta din urmă rămâne o ecuație prin intermediul căreia a luat naștere un corp și un limbaj: cinematograful nostru cel de toate zilele. Și când te gîndești că totul a pornit de la un Ahile, o broască și un vagabond cu mustață...

BIBLIOGRAFIE

- Aristarco, Guido, *Cinematografia ca artă*, București, Editura Meridiane, 1965.
Arnoux, Alexandre, *Cinéma*, Paris, Les Editions Crès et Cie, 1929.
Bazin, André, *Ce este cinematograful?*, vol. I, Iași, Editura Polirom, 2022.
Bela, Balazs, *Der Film. Werde einer neuen Kunst*, Wien, Globus Verlag, 1949.
Bergson, Henri, *Evoluția creatoare*, Iași, Editura Institutul European, 1998.
Clair, René, *Reflecții despre film*, Editura Meridiane, București, 1968.
Deleuze, Gilles, *Cinema I. Imaginea-mișcare*, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2013.
Richter, Hans, *Der Kampf um den Film: Für einen gesellschaftlich verantwortlichen Film*, Berlin, 1976.
Stiegler, Bernard, în *Technics and Time*, vol. I-III, Stanford CA, Stanford University Press, 1998-2011.