

Kommunikation, krop og modernitet i Charlie Chaplins *Modern Times*

▷ **Anders Høg Hansen**

lektor ved K3/Konst, Kultur och Kommunikation, Malmö Högskola

Abstract

Chaplins *Modern Times* fra 1936 husker de fleste nok som en film om den lille mands kamp med store maskiner. I dette essay undersøger jeg 3 underliggende temaers forbundethed og udtryk i filmen: krop, kommunikation og modernitet. Jeg belyser vandrings- og vagabondfigurer i en historisk kontekst - blandt andet via Hannerz, 1983, der trækker på Chicago etnografer i begyndelsen af det 20. århundrede - og diskuterer her, hvordan vagabondliv, vandring og løsarbejde er portrætteret i *Modern Times*. Dette tema bliver bundet sammen med en diskussion af vagabondens kropslige handlen og kommunikation i filmen (via Merleau Ponty, 1958, Bourdieu, 1991) og overgangen fra stumfilm til lyd- og talefilm, som er tematiseret i netop stum/talefilmshybrid *Modern Times* (via Niels Jensen, 1991 og andre).

Indledning

I filmmediets tidlige stumme år sad farcen i kroppen, og kroppen skabte farcen. Det var herfra kommunikation og menneskeligt udtryk udsprang i filmmediet - uden tale og naturlig synkron lyd. En række af de tidlige langfilm med Chaplin, herunder stum- og talefilmshybrid *Modern Times*, evnede at forene den mere enkle farce eller slapstick med en række karakteristiske portrætter, der skildrede snublende forsøg på menneskelig kontakt og kommunikation. I *Modern Times* er filmmediets generelle udvikling, og overgangen til lyd- og talefilm, blevet et undertema der er vævet ind i portrættet af en ny moderne og industriel tid og dennes konsekvenser for kropslig kommunikation.

Disse temaer forsøger jeg at afdække via nøgleordene kommunikation, krop og modernitet der er belyst i fire afsnit. I artiklens første hovedafsnit *Vagabonden og den moderne symbolik* tegner jeg et kort historisk rids og diskuterer vagabonden som moderne figur, und-

sluppet 'tradition'. I det næste afsnit *Menneske og maskine* behandler jeg forholdet mellem den lille mand og en ny æra i det moderne, hvor mennesket udfordres af maskinerne. Afsnittet *Filmteknisk udvikling* er helliget udviklingen fra stum- til tale/lydfilm, og om hvordan dette afspejles og kommenteres i filmen. I det afrundende afsnit *Krop og samtid* vender jeg tilbage til vagabondens krop og stil og sætter siden figuren i relation til migration og politik i 1930'erne.

Foruden krop og kommunikation er den tredje ledetråd i artiklen begrebet *modernitet*. Kort fortalt, kan man vælge at betragte 'det moderne' som en slags frigørelse fra nogle traditionelle cykliske samfundsforhold, hvor en lokal plads og religionen er altfavnde for verdensforståelsen. I det 'moderne' bliver mennesket en opdager orienteret af videnskab og en verden udenfor. Hvor religionen før vejledte livet og gården gik i arv, kan det moderne også ses som et brud med gentagelsen eller fortiden. I litteraturen om modernitet

kan man finde nogle gennemgående måder at strukturere læsningen af begrebet det 'moderne': dels som udtryk for en bestemt *tid/epoke* i vesten fra midt 1700tallet og frem, men det kan også ses som bestemte *karaktertræk* ved et samfund – nogle praksisser, værdier, herunder opfattelser af religion, videnskab, og kunst. I praksis og udtryk kan vi se på livsforudsætninger og symbolskabelse, hvilket har givet anledning til navne på bestemte udtryk/retninger, her for eksempel *modernisme* i visse kunstformer (Sarup, 1993). Begrebet det *moderne* står så i relation til andre begreber, som for eksempel *oplysningstiden* eller *det postmoderne* – som jeg dog vil undlade at komme ind på her.

Vagabonden og moderne symbolik

I den tidlige Chicago-sociologi fra omkring 1900 og nogle årtier frem (opsummeret i Hannerz, 1983) skildres en tid, hvor arbejderen må skifte plads og søge mod byen. Studier i 1930erne lægger grundstenen for moderne urbane studier og urban sociologi. Arbejderen er ikke bundet til en barndomsplads eller gårdens ejer. Industrialisering skaber et nyt arbejdsliv og storbyen er rummet for dets udfoldelse. Arbejderen må røre på sig og skifte job ofte. Begrebet 'hjem' er blevet forstyrret af en ny viden om en ydre verden, med nye muligheder, som igen betyder at mennesker må forsøge at skabe livet igennem valg. For de mindre bemidlede bliver de hurtigt opførte og rustikke *shanty towns* et opholdssted og 'hjem' tæt ved arbejdet – i *Modern Times* lever vagabonden og gadepigen også en kort stund i en faldefærdig shanty town-agtig hytte tæt ved en fabrik. Visse kilder daterer begrebet shanty town tilbage til 1830ernes Ohio – men det er først i 1930erne at det for alvor bliver alment amerikansk fænomen – og begrebet bruges også om slummede satellitbyer i andre dele af verden¹.

Vagabonden er en figur, der trækker på en del mytologiske forestillinger i løbet af det 20. århundrede. Som figur generelt og i særdeleshed i Chaplins skikkelse er vagabonden et menneske, der rører sig på grænsen af det moderne, den gryende globalisering², en

usikker verden som kræver hurtig læring, uddannelse og mobilitet. Vagabonden er en figur, der taber terræn over for det modernes tempo- og han/hun bliver hermed udsat og udstillet og for Chaplin et oplagt objekt for pantomime. Der er flere begreber for det vagabonderende hos Chicago-skolen og dens fortolkere, blandt andet eksisterer betegnelserne *tramp*, *hobo* og *bum* – jeg vil her se bort fra en fjerde *seasonal worker*. Mens disse figurer alle i lange perioder strider sig gennem livet som herreløse enegængere, kan vi dog via Chicago-sociologerne byde på nogle forskelle i definition: hobo³ både arbejder og rejser og indfrier dermed nogle af modernismens krav, mens de to andre har sværere ved enegangen. Trampen har arbejde, men rejser ikke. Endelig er der *the bum*, der hverken flytter sig eller arbejder⁴. Chaplins vagabond, der ofte er på farten og i temmelig løse ansættelsesforhold, kan dermed siges at være en slags hobo-tramp – se bl.a. Nels Andersons *The Hobo*.⁵

Det karakteristiske ved Chaplins vagabond, i en dramaturgisk kontekst, er at han i langfilmene til og med *Modern Times* i 1936 (den sidste med vagabonden) som ofte bindes til løsarbejdet, til en kvinde⁶ og til enkelte opponenter og hjælpere i episodiske ensemble spil, hvor vagabonden uvidende vandrer ind i vanskelih-

vede ikke licens og den krævede heller ikke at man var en god læser. Bing Crosby bølgede ud i radiotransistorerne fra øst til vest.

³ Hoboen er rigt behandlet hos Woody Guthrie, som siden har inspireret Dylan der i 1967 synger om en ensom hobo der har stødt mennesker fra sig eller svigtet dem ('I did not trust my brother / I carried him to blame / which led to my fatal doom / to wander off in shame'). Dylan, gestaltet som hobo-jeget, synger så i sidste vers, opfordrende: 'stay free from petty jealousies'. Lidt overraskende fortsætter han med at prædike enegang: 'live by no man's code / hold your judgement to yourself / or you wind up on this road'. Her kan man måske tale om en modsætning: han synger om sit ufrivillige exil – men holder fast i det med 'no man's code?' ('I am a lonesome hobo', *John Wesley Harding*).

⁴ (www.answers.com/topic/hobo).

⁵ Nels Andersons *The Hobo*, 1923. Opsummeret af Ulf Hannerz, i kapitlet 'Chicago Ethnographers' i *Exploring the City*. Her er hoboen 'a migrant worker, mostly American born and bred, moving around the country according to no fixed plans' (s31). 'A modern nomad' - storbybedouinen kunne man også sige?, frit efter C.V. Jørgensen. Men så skriver Hannerz også at hoboer var på vej ud: figuren var en del af den såkaldte 'second American frontier' (s32) efter jernbanen. Men man kan så sige at rejsen mod byerne fortsatte – og at støvstormene i 1930erne også sendte en del mennesker på vejene. Her havde mange dog et præcist mål: Californien.

⁶ 'The men had very few female counterparts', skriver Hannerz. I byerne var der så også større mulighed for at finde 'feminine company' – I dansehallerne '...among the girls of the burlesque theatres'. Dansescenen i Chaplin filmen tager også en burlesk drejning, kan man måske sige?

¹ Se for eksempel http://en.wikipedia.org/wiki/Shanty_town, der byder på Ohio, 1830. Begrebet trækker etymologisk en række forskellige spor. Her er et af dem: "According to Claplin's *Dictionary of Canadian French* of 1894, a *chantier* was 'an establishment regularly organized in the forests in winter for the felling of trees; the head-quarters at which the woodcutters assemble after their day's work' " <http://www.worldwidewords.org/topicalwords/tw-sha1.htm>

² De er senere trukket ind i kulturelle udtryk, ikke mindst i blues og folkmusikeres univers, spredt via den ny gramfon og siden radioen, og anvendt i flæng. Radioen var en væsentlig kilde til det amerikanske forestillede fælleskab. Den kræ-

ge situationer, som han så forsøger at redde sig ud af. Politimænd med knipler, hævet over den vaklende vagabond, er tilbagevendende modstandere, der i mange langfilm pludselig dukker op rundt om et hjørne. Her har Chaplin uden tvivl anvendt sig egen forhulede østlondonske opvæst som klangbund for vagabondhistorierne⁷.

Hos Zygmunt Bauman er vagabonden som figur stillet over for en række andre moderne figurer. Bauman - som dog her ikke taler om Chaplins vagabond - gør opmærksom på, at vagabonder var den tidlige modernitets forbandelse. De faldt uden for rammen, var på fri fod, og undslod sig dermed kontrol. Dette var en tilstand den kontrolfikserede modernitet ikke kunne bære, forklarer Bauman (2004: 9). Her er Bauman i grove træk på linie med de tidlige Chicago-sociologer. Bauman gør dog så det, at han sætter vagabonden overfor *pilgrimmen*, som jo også er en slags rejsende, men som vandrer *et sted hen*, som har et mål og dermed bliver mere forudsigelig end den planløse vagabond. De befinder sig dog begge i, hvad Bauman kalder en vandring gennem ødemarken (2004: 8). En tredje figur, *protestanten* - her arbejder Bauman med begreber efter Weber - foretog så indre, sjælelige pilgrimsrejser, der ude på landet, i ødemarken, hvor de havde bosat sig; steder hvor de kunne arbejde på jorden og genskabe verden og ikke fristes af byens *polis* og 'forførende fordringer' (2004: 8)⁸. Der er dog hos Bauman i hans elegante begrebsretorik og modsætninger en mangel på eksempler, tekster eller anden empirisk bund. Det bliver til synteser, snarere end konkret demonstreret.

Jeg vil vende tilbage til det med vagabondens krop, eller kroppens vagabond. Hos Chaplin en uskyldens renfærdige praktiker og i de fleste langfilm, også *Modern Times*, mærkeligt aldersløs. Han spiller den samme type vagabond i godt 20 år. Begynder som skørtjæger og dranker og udvikler siden en mere sørgmodig side (Schepelern, red, 1995) - et udtryk for helt almindelig mandlig aldring? Rollen forbliver dog overvejende et slags barn. Uskylden gør ham tilpasningsdygtig i mange situationer. Han ledes ikke af præferencer, forkælethed, erfaring og kendskab, men af det situerede

⁷ Chaplinlitteraturen er rig på tekster der læser hans films figurer og historier op imod hans egen historie, måske mest tydeligt med *The Kid* der kommer til at spejle hans egen barn-dom i London ved århundredeskiftet - skildret i en række artikler i Nysenholc (red.), 1991. Jeg vælger dog at gå uden om Chaplins biografi i denne artikel.

⁸ I Hitchcocks *Vertigo* siger Kim Novaks Madeleine på et tidspunkt følgende til James Stewarts Scottie, den pensionerede politimand som 'vandrer rundt': 'kun den enlige vandring-mands rejse kan være planløs. Når man er to er man altid på vej et sted hen' (min oversættelse).

og en pludselig snilde. Både Jacques Tatis Monsieur Hulot og Rowan Atkinsons Mr. Bean låner herfra. Også disse senere farcelignende figurer virker begge malplacerede blandt de dødelige mennesker. Som faldet ned fra en anden planet med en anden *habitus* (Bourdieu, 1990) - men også med en snu tilpasningsdygtighed. I *Modern Times* er Chaplins vagabond havnet som samlebåndsarbejder på en stor fabrik, hvor han forgæves forsøger at spænde bolte, der bevæger sig med foruroligende hastighed hen over båndet mod en stor tragt. I forsøget på at følge med, læner vagabonden sig så langt frem og havner selv i tragten og føres så rundt i maskinen. Senere bliver det pantomimiske forsøg på kropslig tilpasning til en modstand, der gestaltet som et kropsligt modsprog til det mekaniske kantede boltarbejde ved maskinen. Vagabonden fremfører en slags balletagtig distance til denne mekaniske disciplinering - en dans rundt blandt kollegerne - her kan man som et senere apropos tænke på Lars von Trier's fabriksdansere, heriblandt Selma spillet af Björk, i *Dancer in the Dark*. Dette kan vi frit efter Bourdieu kalde et brud med de objektive betingelser (Bourdieu, 1991, Beasley-Murray, 2004). De tavse regler bringes til syne gennem en åbenlys afvigelse. I et andet tilfælde serverer Chaplin en ledende mekaniker kaffe gennem en olietragt, efter at Chaplin er kommet til at skubbe ham ind i maskinen. En vanskelig situation må håndteres på bedste vis - og da mekanikerens hoved er fri og maskinen står stille i frokostpausen, kan maden da serveres. Denne type strategier og spil, en gennemført akavaet pragmatik, er meget tydeligt farce-kendetegn, som vi senere finder hos en anden tidlig filmisk kropskunstner som Keaton. Men også de senere Jacques Tati og Rowan Atkinson, i Mr. Bean, trækker på legemlig skævhed og snilde i umulige situationer og genbruger stumfilmens pantomime til at rette fokus på kroppen som medium.

Chaplins vagabond pendler mellem at blive manipuleret og at være den, der styrer og manipulerer, eller snarere den der får sat ting i skred, for oftest er han uvidende om sin egen praksis og dens konsekvenser. I en senere rulleskøjte-scene er Chaplin havnet i et stormagasin efter lukketid. Sammen med fabrikken er det store indkøbscenter et andet nyt, og moderne, storbytræk. Efter at vagabonden har kæmpet med et andet løbende bånd end fabrikkens: en rullende trappe, så er han nu bogstaveligt på skøjter nær en faretruende afgrund. Han navigerer med stor showmæssig sikkerhed nær kanten, indtil han bliver bevidst om at der er et stort hul, hvor han er tæt på at styrte ned. Når vagabonden gribes af en viden præget af overvejelse og bevidsthed bliver instinktet og kroppens sikkerhed usikker, så at sige.

Som opsamling på pointerne om menneske og maskine og disse overvejelser om om vagabondens kropslige kundskab, vil jeg rette blikket mod Merleau-Ponty – der ligesom Bourdieu senere hen - udviklede analyser af og teorier om, hvordan kroppen bruger 'os'. En af hans pointer er, at den lærer at *kunne* før at *tænke*. Kroppen er fanget, eller indsat, i en hverdagens og tidslighedens kværn "always already there", efter Heidegger (Merleau-Ponty, 1962: vii). Bevidstheden ses ikke som adskilt fra kroppen (ix), men som en tavs kunnen og årvågenhed (28). Merleau-Ponty taler også om "habit-memory", en *nær-væren* af viden, der er lige bag/ved mig, uden at vi behøver gå et 'arkiv' igennem (180). Chaplins vagabond syntes at beherske en slags intetanende klogskab – i højeste grad i *Modern Times* men også til en vis grad i *Gold Rush* – der stemmer overens med habit-memory og det kropsligt intentionelle hos Merleau-Ponty. Ligesåvel siger Merleau-Ponty, at kroppens opfattelse af rum beror på placering og en situeret viden (attention), eller ikke-viden om rummet (257) – apropos Chaplins afslappede skøjten nær kanten – et kropsligt mesterskab der lader sig fremføre uforstyrret indtil praktikerens/den skøjtekyndige bliver bevidst om en mulig ydre fare.

Oftentimes syntes Chaplin uden stærk kobling til fortiden. Der spores en vis forventningens glæde, når det gælder kvinder – men ellers ikke nogen angstens sved eller reflekterende aktivitet, når det gælder andre farer. Chaplins vagabond har måske en lidt særpræget tidsforståelse? Merleau-Ponty skildrer, hvordan *tid* bliver 'til' via relationen til fortid og fremtid. Det er det, der giver det mening at tale om nu-tid. Han låner fra Augustin (412). Derefter vender han tilbage til hukommelse og kroppens viden: Kroppen er et repeterende instrument ("an organ of mimicry"), der fungerer ved intuitive realiseringer (413) af det der 'ligger på tungen' i bevidstheden. Læring via prøve – mange gange, hvorefter der genkaldes nærmest per automatik?

Chaplins *the tramp* eller *little fellow* og *the gamin*, som de kaldes i filmens mellemtekster, er i høj grad mennesker der lærer ved at prøve og intuitivt kaste sig ind i en situation. De stjæler kun fordi, de er sultne og kæmper for at bevare deres menneskelige værdighed og integritet i en verden, der er løbet fra dem. De er forløberne til kunstneren 'on the road': kommer ingen steder fra, *no roots*, men har alle steder hjemme, mange ruter eller *routes* (Gilroy, 1993). Det at vi ikke kender deres fortid, deres 'indgang', understreger karakteren af deres livsvej som en serie af hullede omveje. Snarere end en klar linie, tegnes et utal af snørklede indveje og udveje til deres historie. Man mærker udviklingen af typen i den amerikanske kultur: en folk/blues musiker og arbejder på vej videre – væk fra *dust bowls*

eller landsbyer uden arbejde – i godsvognen i 1930'erne og 1940'erne, siden jazzmusikeren, beatpoetterne, og hippierne (Guthrie, 1940, Scorsese, 2005). *Dust Bowls* eller støvstormene var sammen med den vandring som depressionen forårsagede en central årsag til migration i USA i 1930'erne. Støvstormene, der var forårsaget af en hård landbrugsdrift i midt-syden som gjorde at jorden blev tynd og fin, begyndte i 1931. Californien blev 'det forjættede land' for bønderne. Klimaet her var noget mildere og det gav mulighed for en større variation af afgrøder. Så her begyndte endnu en bølge mod vest. Majoriteten var 'Okies' (fra Oklahoma), men også mange fra Texas, Arkansas og Missouri rejste mod vest. Californien viste sig ikke at være noget 'forjættet land'. Arbejderne måtte følge høsten rundt omkring i staten, være på plads hvor kartoflerne, bomulden eller appelsinerne var klar, og små midlertidige lejre for løsarbejdere blev etableret. Først under 2. verdenskrig kom der gang i økonomien – der blev efterspurgt arbejdskraft i hæren og mange løsarbejdere blev soldater, hvilket også gjorde, at der blev flere ledige jobs hjemme. Støvstormenes efterkommere bor den dag i dag hovedsagligt i Californien (Fanslow, 1998). Genfortalt hos John Steinbeck i *Grapes of Wrath* i 1939 og i sang og tekst på Woody Guthries *Dust Bowl Ballads* i 1940.

Denne lille sidehistorie også for at klargøre konteksten for en form for moderne nomadliv og vandring, en udsathed, der producerede nye typer af pionerer og vagabonder. Chicago-sociologen Nels Anderson taler i 1923 om "the transient or occasional worker or hobo" og "the tramp who dreams and wonders and work only when it is convenient" (Anderson i Dahlstrand). Den mandlige vagabond er hos Chaplin op igennem 1920'erne og 1930'erne foruden de ovenstående hobo kendetegn, iklædt det tragikomiske⁹. Gadepigen, eller den kvindelige vagabond i *Modern Times*, er frataget det tragiske. Hun er en heltinde og en kvindelig Robin Hood, der stjæler bananer fra de rige og giver til de fattige, som i scenen, hvor hun introduceres. Hun er i højere grad bevidst og reflektiv: et menneske der ældes og modnes normalt. Chaplins vagabond integrerer paradokset 'clueless, but cunning', det ældede barn. Begge undslår sig lovens og politiets kontrol, men er som alle andre på vej ind i det moderne påvirket af ideerne om 'upward mobility', middelklasselivet, et rigtigt hjem i et nydeligt kvarter. Her sættes privatpersonen og in-

⁹ Jesse Steiner opsummerer Andersons *The Hobo* i en anmeldelse i *Journal of Social Forces* i 1923 (min oversættelse): en emotionelt ustabil og egocentrisk karakter præget af vandringslyst, og måske diskrimination og en personlige krise. De levede deres liv i det Anderson kaldte 'hobohemia' (Steiner, 1923).

struktørens Chaplins berømmelse i spænd med hans forhutlede barndom – og overklassebevægelser væves ind det pjaltede, hvilket giver figuren en meget originalt udtryk.

Dette er også behandlet tematisk midtvejs i filmen. På mellemhånd med livet sidder Chaplin og gadepigen ved en pæn villavejs kantsten og betragter et rigtigt hjem. Manden går på job i et pænt sæt tøj og vinker farvel til en kvinde med forklæde. Vi ser blomster, renhed, strejf af forårssol, ungdom og overskud. Ikke en kvinde på knæ med skrubbe og brun sæbe eller en mand jaget af chefen eller i dyb kedsomhed på kontoret med papirer, der skal stemples. Vi ser den lyse side af middelklasseidyl i 1930'erne. Kønsrelationerne er intakte, fattigdommen er noget i et andet kvarter. Vores venner ved vejanten begynder at drømme. Inde i middelklassehjemmet laver gadepigen mad, og Chaplin lusker rundt. Men han passer dårligt ind. Han tørrer hænder i gardinet. Han stikker en skål ud og forbi går en ko der leverer en skålfuld mælk. Det er ikke rigtigt: I et middelklassehjem kommer mælk da fra Irma? Vagabonden plukker et par druer, og sågar et æble fra et træ. Han må da bortvises fra 'paradiset'. Med et sæt vågner han fra drømmen, kastet ud af denne Edens hus med have og tilbage til kantstenen. Gadepigen foreslår et andet slags hjem. 'Det er paradis' siger hun på mellemteksterne, efter at drømmen blev afbrudt.

Gadepigen leder dem til en *shanty town* hytte, der dog noget ensomt – men her kan vi så koncentrere os om vores to protagonister, som tydeligvis aldrig bliver middelklasse, men som fastholder en integritet, dem selv. I deres nye midlertidige hjem anvender Chaplin slapstick for at demonstrere menneskets mislykkede forsøg på at tæmme et hjem, der ikke vil være hjem. Mens kroppen ikke passede til forstadsvillaen, falder alt fra hinanden her og kroppen kastes rundt som på fabrikken. Pæle falder ned og stole går gennem gulvet – men når blot de to er sammen skal det jo nok gå, og de smiler til hinanden. Chaplin kan ikke beskyldes for at være helt usentimental. Lidt senere er de på vejene igen. På flugt fra politiet. Til sidst en mellemtekst 'Dagry' og vandring mod solopgangen hånd i hånd.

Menneske og maskine

Nu til begyndelsen af filmen: straks inde i *Modern Times* ses en fåreflok i bevægelse, tæt stuvet sammen. Chaplin modstiller da enkelt til en flok arbejdere ind ad en fabrikslåge (Robinson, 1983) heriblandt vagabonden, der siden kæmper forgæves ved samlebåndet. Ved frokosttid tester ledelsen en ny maskine til hurtig fodring af personalet. Filmen ledes endnu af en lidt sort/hvide fremstilling af ledelsen mod medarbejdere (Maland, 1989). Prøvekaninen Chaplin får i fodrings-

maskinen, bogstavelig talt, proppet det teknologiske fremskridt ned i halsen (Kamin i Gerstein, 1995). En lille robotagtig skubbeplade maser sandwichbidder ind i munden og en majscolbe drejer foran næsen på den fastspændte arbejder. Pudsigt nok er maskinen også – i tråd med modernitetens civiliserende opgave – programmeret til med mellemrum af føre en tørreklud/svamp op til munden. Der skal spises hurtigt, men uden fråde og svinen ved bordet! Det går selvfølgelig helt galt med maskinen. Tempoet øges, suppen havner i skødet, majscolben spinder, og vagabonden får ved en fejl lov til at æde et par store metal møtrikker, som maskinens menneskelige assistent kommer til at placere på tallerkenen. Den moderne teknologi har bly på menuen! Chaplin kan til sidst i scenen ikke nære sig for at anvende klicheen med flødeskumskagen i ansigtet. Gad vide om samlebåndsarbejdere under 1930'ernes depression, foruden både suppe og majscolber, også fik flødeskumskager til frokost?

En af de teser jeg vil forsøge at underbygge i artiklen er, hvordan Chaplin og den anden centrale figur i filmen, gadepigen, Paulette Godard, repræsenterer løsgængerne i en verden af automatiserede mennesker (Robinson i Gerstein, 1995). De er tvunget til at gøre, som deres herrer vil, men undslipper – dette kan spores i deres kroppe, der jo som sagt indtager en centralt kommunikerende plads i stumfilm. De er så også gestaltet som barnlige, hvilket dog er parret med en pludselig snuethed. Med den smule eftertænksomhed de ejer, bliver de dog uvilkårligt underlagt nogle indgroede forestillinger om sociale forhold og hierarki. De er dermed inden for hegemoniers rækkevidde og kommer dermed til at tilstræbe tilpasning. De drømmer om det, de fleste lærer at drømme om: at tjene sin herre, job, familie - og at leve et roligt og ikke-revolutionært liv i et pænt kvarter. Et menneske helt uden selvrefleksion og eftertænksomhed kan ikke underlægges sociale hegemonier.

Chaplin og gadepigens kroppe disciplineres og gør modstand, samtidig med at sindene hos vore hovedpersoner forsøger at tilpasse sig normerne. Kroppen kæmper med en ydre social situation. Udover dette plan findes der også i filmen en metakommentar til den filmtekniske udviklings betydning for det register skuespillere kan kommunikere i.

Mennesket er blevet *a cog in the machine* men evner ikke at følge med. Det gælder både manden, der arbejder ved maskinen og ledelsen, der overvåger. Begge parter bliver på forskellig vis overmandet. Til trods for at magt og klasse mere end antydes, står begge parter rent faktisk magtesløse. Alle mennesker er ofre i automatiseringen. Chaplins mellemleder-mekaniker ender også bogstaveligt som en kile i maskinen og må

brødfødes, som tidligere omtalt. Et andet kneb i Chaplins pessimisme er, at vi aldrig finder ud af, hvad maskinerne bruges til. Også stemmer forbliver et fremmedelement¹⁰ – mere om dette i afsnittet om filmteknik.

Man kan sige, at Chaplin anlægger et noget pessimistisk syn på, hvad teknologi gør med mennesker, men han gør det - som de fleste sikkert vil mene - med humor, men jeg vil nu også sige med nuancer. Det sidste gælder for eksempel i den tidligere omtalte balletscene, hvor teatralke/sceniske sekvenser med musicalagtige træk – et kneb der også var flittigt anvendt af samtidens Marx Brothers – tages i anvendelse. I *Modern Times* er vagabonden blevet så kulret af dimserne på samlebandet, så han nu ser møtrikker alle vegne og fortsætter de samme bevægelser under frokosten og går efter kvindens knapper på hendes brystkasse. I balletscenen og andre steder i filmen, ser vi dog ændringen fra den mekaniske gestalt til den dansende, undslipende agent, der ændrer på forudsætningerne foruden at foretage filmiske genreskred. Hverdaglige situationer eller problemer er præget af nogle grundlæggende omstændigheder eller 'objective conditions' (efter Jon Beasley-Murrays tolkning af Bourdieu), som dog i større eller mindre grad åbner et tidligt spillerum for forskellige handlinger og vurderinger af deres konsekvenser. I tråd med den tidligere brug af Merleau-Ponty omkring kroppen, er det dette uigennemskuelige og sammenvævede spil af refleksioner og handlinger, trænedede og utrænede, nogle mere eller mindre instinktive andre med en 'cunning quality', gjort mulige af tidsrummet, som er tydeligt i farcen og især hos Chaplin i *Modern Times*.

Filmteknisk udvikling

Den første talefilm med synkron dialog er *The Jazz Singer* fra 1927. Chaplin troede endnu ikke på talefilmen, selvom det er helt tydeligt, at han i *Modern Times* anvender lyd som et væsentligt værktøj. Skiftet i 1930'erne ændrer fuldstændigt spilleregler og virkemidler for de kropsligt orienterede farcer, hvilket markerer en sværere tid for stenansigtet og kropskomikeren Buster Keaton. Mens Chaplin i højere grad arbejder med en tydeliggjort kropsgestik, så var Keatons figurer underspillede (Schmidt, 1995: 172). Marx Brothers tilføjer verbale løjer og dialogisk dynamik til kroppene og for-

ener den gamle farce med den ny menneskelige tale og sang. De bliver toneangivende i 1930'ernes farcer i en tid, hvor kritikken af Chaplin går på, at han begynder at blive for tynget af sentimentalitet og store budskaber – i øvrigt i modsætning til Keaton (Schmidt, 1995: 173).

I den tidligere *City Lights* fra 1931 eksperimenterer Chaplin allerede med lyd – men ikke som i *Modern Times*, hvor han bruger den mere bevidst til at 'kommentere' den teknologiske udvikling i filmmediet – og konsekvenserne for kroppenes kommunikation på lærredet.

Cirka midtvejs i karrieren, i 1930'erne, og i en tid hvor teknologien udvikles og giver filmkunsten helt nye spillebrikker (og måske fratager den andre), står Chaplin så med sin nu ældre vagabond. 20 år er gået siden de første kortfilm, før Chaplin fik magt til at lave og gøre, hvad han ville. Men hvad gør han nu ved vagabonden, hvor tid og teknologi ændrer ham? Chaplin anvender her i grænsefeltet mellem stum- og lydfilm lyde yderst selektivt og bevidst. Chefen på fabrikken taler gennem højtalere, maskiner laver lyde, spiseinstrumentet introducerer sig selv med en optaget stemme, menneskers maver brummer og politisirener hyler. Lyde fungerer som et tegn på fare og miskommunikation. Et 'gok' lyder, når Chaplin svinger en betondør ind i en betjents kranium eller når en massiv træstøttepille i en af disse *shanty town shacks* falder ned i hovedet på Chaplin. Forståelse mellem gadepigen og Chaplin gestaltes kun med underlægningsmusik og nødtørfigt brug af ord i mellemtekst. Mennesker taler fortrinsvis gennem kroppe: udenom talefilmsteknikken. Men Chaplin er tvunget ind i talefilmsæraen. På dansegulvet til sidst tvinges han til at fremføre en sang. Men ordene der kommer ud er volapyk: dårlig kommunikation. Vagabonden kan ikke tale gennem tale.

Chaplin og gadepigen er kroppe uden rigtig identitet. Vi kender ikke deres navne. Kameraet følger forelsket deres kroppe og gestik og er ikke interesseret i meget andet. Chaplin bruger flere steder 18 frames/billeder per sekund, som giver hurtigere tempo og en mere kantet og dramatisk bevægelse af kroppene. Teknikken i 1930'erne havde udviklet sig til 24 frames per sekund (Gerstein, 1995). Der må altså andre ingredienser ind i det at lave film, hvis det skal fungere lige så godt. Her er det også vigtigt at pointere fortællestilen, hvor vægten i historien ligger på figurens kropslige manøvrer gennem små selvstændige småhistorier eller episoder. Næsten i hver scene skiftes plads og udfordring (Gianetti, 1982: 290). Figuren henter sin dynamik af at være i bevægelse, af at være krop. På denne måde får de små episoder nogle fællestræk med den senere road movies optagethed af søgen, forfølgelse og erobring (Gianetti, 1982: 290).

¹⁰ Bossen for fabrikken høres flere gange – men kun gennem mikrofoner. Han er et fremmedelement, der sidder på sit kontor og lægger puslespil. Han er forbundet til alle dele af fabrikken gennem medier i et Benthamsk panoptikon – og bruger flere gange videoskærme og samtaleanlæg til at drive med medarbejderne. Bossen ligner påfaldende Henry Ford der opfandt samlebandet/assembly line, deraf *Fordismen*.

Krop og samtid

Vagabondens evige manøvrer gennem små prøvelser får godt medspil i samtidens livsvilkår. Den store depression tvinger arbejderne ud på vejene eller ud på togskinneerne. Særligt i syden udvikles, som tidligere nævnt, støvstorme efter landbrugets voldsomme udpining af jorden. Op i mod en halv million bliver hjemløse, der bliver kamp om jobs i byerne, der i forvejen led efter økonomisk krak og nedgang. Folk rykker deres liv op ved roden. Et andet markant 1930'ers fænomen, er fremvæksten af totalitarisme, også tydeligt berørt i filmen. Filmen bliver til over 4 år i en periode, hvor nazisme og fascisme er på fremmarch i Europa. Borgerne bliver her brikker i et større projekt, mekaniske gestalter, der anvendes til bestemte funktioner. Mekaniseringen af menneskelig omtanke og kropslighed kan ligesåvel ses som en bidsk kommentar til netop ideologier hos mennesket, og ikke blot egenskaber ved maskinerne. Maskinerne er blot trådt i stedet som en metafor for en ny dressing af det menneskelige sind og legeme, som set hos bl.a. nazister og folkelige nationalromantikere op igennem århundredet.

Hvis vi ser på Chaplins krobsbeklædning og udrustning er næsten hver enkelt rekvisit med til at illustrere vagabondens situation og søgen. Hysenholz karakteriserer ham som 'a disposed Gentleman'. Men lad mig prøve at gå tættere på detaljer ved 'udstyret'. Dette signalerer både hans anderledeshed, men også hans higen efter normalitet. Den lidt for lille bowlerhat er en stræben efter værdighed (Chaplin i Jensen, 1991: 118) og bedsteborgerens manerer. Chaplin løfter den høfligt i alle situationer som en dannet borger. Hans lille trimmede overskæg er et tegn på en vis forfængelighed (Chaplin i Jensen, 1991: 118)¹¹. Jakken og stokken er vagabondens forsøg på at gøre ham til gennemsnitsmenneske (Chaplin i Jensen, 1991: 118). Stokken er naturligvis ikke til for at hjælpe benene. Den er med til at signalere bedsteborger – men også et redskab i figurens forskellige roller: cirkusartistens rekvisit, den forulykkedes redningspind, den trængtes våben, eller fumlerens klods(pind) om benet. I sidstnævnte bruges der rigt af filmhistoriens slapstick kliche nr 1: når stokken kommer til at vippe til en modstander, mens Chaplin er optaget af andre ting.

Han prøver at møde verden med gennemsnitsborgerens vanlige rekvisitter og tøjjet spejler hans søgen. Chaplin (i Jensen, 1991) forklarer, at vagabonden er medvidende om dette og kan le ad sig selv. Vagabon-

dens bevidste viden om mindre værd kommer måske klarere til udtryk i den forrige *City Lights*, hvor vagabonden bevidst lukrerer på, at den blinde kvinde ikke kan 'se' den nussede og pjaltede mand. Niels Jensen påpeger at Chaplin i flere film blandt kritikere er beskyldt for sentimentalitet – og at han her læner sig op ad Dickens og den første store amerikanske filmskaber, Griffith (Jensen, 1991:119). Det sentimentale trænger sig måske lidt rigeligt på i *City Lights*, der heller ikke bruger social satire i samme omfang som tidligere og senere langfilm.

Chaplins tragi-komik er, som han selv udtrykker det, anrettet efter at få folk i vanskeligheder og få dem ud af dem igen. Det er måske mest tydeligt i *Gold Rush* og *Modern Times* for at blive ved langfilmene med vagabonden. Denne gestalt er også så snedigt konstrueret, at han personificerer noget centralt hos alle hvad angår forholdet mellem et indre selv/krop - og så samfundet. Inspireret af Niels Jensen, vil jeg opsummere det således: for barnet er han spilopmageren, der agerer mod strukturen, for den almindelige mand er han kammeraten, der hjælper andre i nød og agerer som samfundsborger, for freudianeren udtrykker han frustrationer og isolation, for den venstreorienterede er han oppe imod nogle sociale og økonomiske kræfter.

Kritikken har så lydt på (opsummeret af Niels Jensen, 1991: 125), at han forsøger at blive som kapitalismen vil have ham, og at han priser alle dens værdier. Jeg mener derimod, at Chaplin mere subtilt viser, hvordan vi er underlagt nogle drømme og fællesnormer, som det er svært at træde udenfor. En indlejret *intention*, efter Merleau-Ponty, eller en *habitus*, efter Bourdieu, kreerer os – men gør os også kreative. Vagabonden er også påvirket af disse værdinormer. Chaplin viser med 'sociologisk humor', hvordan bånd trækker i vagabonden. Han har det ene ben inde i en slags reflekterende modernitet. Han vil sgu ikke være udenfor. Men i *Modern Times* vandrer de to hånd i hånd ud ad vejen i skumringen. En sidste kritik kan måske problematiseres ved at se på hans kvindesyn. Her viser Chaplins engelske baggrund sig måske? En koket barnlig kvinde, der er voksen i sin melankoli. God og mild, men ikke særlig seksuelt tonet – et victoriansk kvindeideal? (Jensen, 1991: 125). Det passer alt sammen meget godt på gadepigen, den adrætte skønhed Paulette Godard, der ejer den samme barnlighed, men en smule mere melankoli, og som næsten matcher Chaplin i gestik og udtryk, som ingen andre af hans kvindelige medspillere gjorde. Mens kvindeidealet hentes fra et klassisk arvegods, så er mandefiguren i Chaplin langt fra datidens, såvel som nutidens idealer. Heldigvis.

¹¹ I 1937, året efter *Modern Times*, gjorde instruktøren Alexandar Korda Chaplin opmærksom på, at han havde samme overskæg som Hitler (Jensen, 1991). Chaplin gav sig siden i kast med forvekslingsatiren, *Diktatoren*.

Referencer

- Bauman, Zygmunt (2004) 'Fra pilgrim til turist', *Lettre Internationale* no. 6: 8-10 [længere version af artiklen findes også i Hall (ed) 'Questions of Identity', 1996]
- Beasley-Murray, Jon (2004) 'Pierre Bourdieu' www.art.man.ac.uk/SPANISH/staff/Writings/bourdieu.html [besøgt januar 2004]
- Bourdieu, Pierre (1990/1980) *The Logic of Practice* Oxford: Polity Press.
- Chaplin, Charlie (1936/2003) *Modern Times* DVD, Warner Brothers og MK2TV [i artiklen refereres også til *The Kid* 1921, *The Gold Rush* 1926, *City Lights* 1931 og *The Dictator* 1940].
- Dahlstrand, Gøran 'Ett annorlunda perspektiv på hemlöshet' www.hotellhem.se/hemhoshethistorik.pdf [besøgt oktober 2006].
- Dylan, Bob (1967) 'I am a lonesome hobo', *John Wesley Harding* LP, Columbia: New York.
- Fanslow, Robin A. (1998) 'The Migrant Experience' *American Folklife Center* <http://lcweb2.loc.gov/ammem/afctshhtml/tsme.html> [besøgt august 1998]
- Gerstein, David (1995) 'Modern Times and the question of technology' www.cartoonresearch/gerstein/ [besøgt oktober 2006]
- Gianetti, Louis (1982) *Understanding Movies 3rd edition* New Jersey: Prentice-Hall.
- Gilroy, Paul (1993) *The Black Atlantic* London: Vertigo.
- Guthrie, Woody (1940/1998) *Dust Bowl Ballads* CD, BMG.
- Hannerz, Ulf (1983) 'Chicago Ethnographers' (kapitel 2, s. 19-40) i *Exploring the City. Inquiries Toward an Urban Anthropology* New York: Columbia University Press.
- Hitchcock, Alfred (1958) *Vertigo* Hitchcock Productions Inc.
- Hysenholc, Adolphe (red) (1991) *Charlie Chaplin. His in Modern Times* Berlin: Mouton de Grayter.
- Jensen, Niels (1991) *Filmkunst* København: Gyldendal.
- Merleau-Ponty, Maurice (1962) *The Phenomenology of Perception* [oversat af Colin Smith] London: Routledge.
- Robinson, David (1983) *Chaplin The Mirror of Opinion*. London: Secker & Warburg.
- Sarup, Madan (1993) *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism* University of Georgia Press.
- Schepelern, Peter (red.) (1996) *Filmleksikon* København: Munksgaard-Rosinante.
- Schmidt, Kaare (1995) *Film. Historie, kunst, industri* København: Gyldendal.
- Scorsese, Martin (2005) *No Direction Home. Bob Dylan*. DVD Sony.
- Steiner, Jesse F (1923) 'The Hobo. The Sociology of the Homeless Man' [Anmeldelse af Anderson *The Hobo*]. *Journal of Social Forces* 2/1: 117-118.
- Quinion, Michael. World Wide Words <http://www.worldwidewords.org/topicalwords/tw-sha1.htm> (besøgt november 2006).
- Wikipedia, engelsk version www.wikipedia.org (besøgt november 2006). 'Dust Bowl' og 'Shanty Towns'.