

Veliki diktator 13+

pedagoško gradivo

avtorica Ivana Novak



kazalo

| | |
|--|----------|
| uvodna beseda | 3 |
| o filmu | 3 |
| filmografski podatki..... | 3 |
| zgodba..... | 4 |
| o avtorju: režiserju, igralcu, komiku, scenaristu, producentu, skladatelju | 5 |
| beseda avtorja o komičnih filmih | 6 |
| o filmu so povedali | 6 |

| | |
|--|-----------|
| zanimivosti o nastanku filma | 7 |
| avtorjeva filmografija: izbor filmov režiserja | 8 |
| film in kontekst | 10 |
| kako se Chaplinova komedija umešča v družbeno stvarnost..... | 10 |
| komedija: ogledalo družbi | 11 |
| film in resničnost | 13 |
| izhodišča za pogovor o filmu | 14 |
| čemu se smejimo v Velikem diktatorju? | 14 |
| komedija o vojni sredi vojne..... | 19 |
| komedija danes | 20 |
| napotilo na dodatno branje | 21 |

Kolofon | **Veliki diktator** • Gradivo za učitelje in starše Kinobalon • Idejna zasnova: Petra Slatinšek, Barbara Kelbl • Uredila: Barbara Kelbl • Avtorica: Ivana Novak • Jezikovni pregled: Mojca Hudolin • Slikovno gradivo: arhiv Slovenske kinoteke • Izdal v elektronski obliki: Javni zavod Kinodvor v sodelovanju s Slovensko kinoteko, 2012 • Kinodvor in Slovenska kinoteka dovoljujeta in spodbujata nadaljnjo uporabo gradiva v filmsko-vzgojne namene. Veseli bomo vaših odzivov, poročil o uporabi, konkretnih učnih priprav na film, predlogov in pripomb. Gradivo je oblikovano kot pomoč staršem ali strokovnim delavcem v vzgojno-izobraževalnih ustanovah. Za vse druge uporabe nam pošljite pisno prošnjo na kinobalon@kinodvor.org.

uvodna beseda

Film Charlieja Chaplina, velikega režiserja, igralca, komika (pa tudi scenarista, producenta in skladatelja), **Veliki diktator** mnogi označujejo kot eno temeljnih del filmske zgodovine. Ogled je torej priložnost, da spoznamo enega največjih filmskih avtorjev in eno njegovih pomembnejših del. Hkrati pa film ponuja tudi priložnost za razmislek o priljubljenem, a pogosto površno obravnavanem žanru filmske komedije. Kaj je komedija? Čemu se smejimo? Se je mogoče smejati tudi najtežjim stvarjem? Ima tudi komedija svojo resno plat? Ivana Novak v pedagoškem gradivu analizira, kako to veliko filmsko delo nastavlja ogledalo družbi v času, ko je nastalo (vzpon Hitlerjeve nacistične ideje in slutnja druge svetovne vojne); spodbuja pa tudi k razmisleku o vlogi in pomenih komedije danes. Priporočamo tudi ogled drugih Chaplinovih filmov, ki jih hrani Slovenska kinoteka: **Cirkus**, **Luči velemesta** in **Moderni časi**.

o filmu

filmografski podatki

slovenski naslov: **Veliki diktator**

izvirni ameriški naslov: **The Great Dictator**

država produkcije Združene države Amerike

letu produkcije 1940

tehnični podatki 35 mm, črno-beli, 124 minut

jezik angleški, esperanto

podnapisi slovenski

režija Charlie Chaplin

scenarij Charlie Chaplin

fotografija Karl Struss, Roland Totheroh

montaža Willard Nico, Harold Rice

glasba Charlie Chaplin, Meredith Wilson

produkcija Charlie Chaplin

igrajo Charlie Chaplin, Paulette Goddard, Jack Oakie, Henry Daniell, Billy Gilbert, Reginald Gardiner

žanr komedija / politična satira

zgodba

Nahajamo se v fiktivni državi Tomania, ki spominja na nacistično Nemčijo. Judovski brivec (Charlie Chaplin) v prvi svetovni vojni reši življenje sovojaku Schultzu in pri tem utрпи hude poškodbe. Dolgo obdobje preživi v bolnišnici. Prijatelji skrbijo za njegovo brivnico v judovskem getu, toda močno dvomijo, da se bo brivec sploh kdaj vrnil. Ko brivca vendarle končno odpustijo, se ta veselo vrne v resnično življenje, toda popolnoma neseznanjen z dogodki v času njegove odsotnosti.

Tomaniji sedaj vlada politični diktator Adenoid Hynkel (prav tako Charlie Chaplin), ki preganja Jude, država je na robu nove vojne. Po getu korakajo tomanski vojaki in terorizirajo tamkajšnje prebivalstvo. Med njimi je tudi odločna Hannah (Paulette Godard), ki se jim upira, kakor ve in zna. Brivec in Hannah se zaljubita. Potem ko Hynkel izda ukaz, da vojaki geto za nekaj časa pustijo pri miru, saj potrebuje kredit enega od judovskih mogotcev za invazijo v državo Osterlich, se za kratek čas zdi, da bosta tako ljubezenski par kot ljudstvo živel v miru in sreči.

Hynkel postaja vse bolj navdušen nad idejo, da bo postal vladar sveta, in v tem kontekstu zapleše znameniti ples z zemeljskim globusom. Ko izve, da mu judovski mogotec ni odobril denarnega posojila, vojake nemudoma pošlje nazaj v geto. Schultz, ki brivcu dolguje svoje življenje, se upre diktaturi in postane judovski simpatizer. Skupaj z brivcem, Hannah ter ostalimi prebivalci načrtuje, kako bi sprevrgli Hynklov režim. Hynklovi vojaki ujamejo brivca in Schultza ter ju zaprejo v koncentracijsko taborišče.

Hynkel v Tomaniji sprejme uglednega gosta Benzina Napalonija, političnega voditelja sosednje diktature Bacterie, da bi z njim sklenil zavezništvo in ga pridobil na svojo stran v zvezi z vprašanjem invazije v Osterlich. Hynkel in Napaloni drug drugemu razkazujeta svoje diktatorske moči, kar se sklene v obmetavanju s tortami in špageti. Naposled skleneta dogovor in Hynkel dobi zeleno luč za invazijo v Osterlich. Hannah medtem prebeži prav v Osterlich, kjer dotlej še niso preganjali Judov.

Brivec in Schultz zbežita iz taborišča, preoblečena v tomanski vojaški uniformi. Tomanski vojaki zaradi presunljive podobnosti brivca zamešajo za Hynkla in ga prepeljejo v Osterlich, kjer je načrtovan Hynklov slavnostni nagovor prebivalstvu. Judovski brivec v Hynklovi uniformi stopi na oder in se zoperstavi diktaturi, tako da evforično milijonsko množico nagovori z manifestom miru, človeškosti, demokracije. Množica navdušeno skandira, toda

brivec bridko spozna, da mirovno sporočilo ne bo končalo vojne. Na koncu govora naslovi še Hannah, ki ga posluša prek radijskega sprejemnika, in jo navda z upanjem v boljši svet.

o avtorju: režiserju, igralcu, komiku, scenaristu, producentu, skladatelju

Charles Spencer Chaplin se je rodil v Angliji leta 1889 staršema gledališčnikoma, zato je bil že navsezgodaj seznanjen s svetom zabavništva in prav toliko z umetnostjo igre, komičnih trikov, glasbe ter petja. Chaplinovo otroštvo zaznamujeta revščina in beda nižjega sloja viktorijanske Anglije. Oče družino že leto po sinovem rojstvu zapusti, hudo bolna mati pa zanj in za njegovega polbrata kmalu ne more več skrbeti. Brata nekaj časa preživita v krutih razmerah londonske sirotišnice. Iz primeža revščine ju izvleče Charlesov talent za igro. Odločilen preobrat v srečo je, ko dečkovo nadarjenost opazi veliki impresarij angleškega *music halla* Fred Karno, pod vodstvom katerega se Chaplin izoblikuje v komedijanta izrednega razpona.

Na ameriški turneji Karnovega ansambla se Chaplin seznanja z vodjo studia Keystone in pionirjem neme komedije Mackom Sennettom, ki mlademu komiku ponudi vlogo v številnih enokolutnih (kratkometražnih) burleskah. V Keystonovem filmu **Kid Auto Races at Venice** (1914) si igralec tudi prvič nadene znamenito klateško opravo in s tem inavgurira figuro Potepuha, družbenega obstranca, ki v njegovi kinematografiji vztraja več kot dvajset let. Chaplin postaja v letih 1914–1917 tudi vse bolj znan, nato pa sprevidi, da bo moral imeti za realizacijo svojih idej popoln nadzor nad svojimi filmi. Ta ambicija ga leta 1918 pripelje do studia Essanay, nato do Mutuala, naposled pa zmore ustanoviti svoj lastni filmski studio in distribucijsko podjetje United Artists, skupaj z Davidom W. Griffithom, Mary Pickford in Douglasom Fairbanksom. Sedaj postane producent, režiser in glavni igralec svojih filmov, za katere povrh vsega prispeva še brezhibne glasbene kompozicije.

V obdobju po koncu prve svetovne vojne ustvari prve mojstrovine, na podlagi katerih se umesti med največje avtorje filmske umetnosti. V komediji **Puško na rame** (Shoulder Arms, 1918) se prvič na komičen način sooči z grozo minule vojne. Z **Dečkom** (The Kid, 1921) se začne oblikovati enkratni chaplinovski prijem, za katerega je značilno mešanje smeha in solz. To polni izraz nemara doseže v **Lučeh velemesta** (City Lights, 1931). Chaplin se uveljavi kot eden redkih, ki v komično pripoved uspešno vmešajo čustvo, sentimentalni moment, ne da bi pri tem zapustili tla smeha, komedije.

Chaplin obenem nikoli ne pozabi na težko otroštvo, kar utegne biti prvi razlog, zaradi katerega se v filmih vedno postavlja na stran deklasirancev, revežev in izkoriščenega delavskega sloja. Zaradi političnih prepričanj, ki predstavljajo glavni motiv njegovih filmskih del, pade v nemilost Hollywooda in političnih sil. Poklican je pred McCarthyjevo komisijo zaradi suma prikritega izvajanja protiameriških dejavnosti in članstva v Komunistični partiji. Leta 1952 ameriška vlada Chaplinov odhod v Evropo, kjer naj bi promoviral svoj najnovejši film **Odrske luči** (Limelight, 1952), izkoristi za njegov izgon in mu prepove vstop v Združene države. Odtlej Chaplin živi in ustvarja v Evropi, natančneje v Švici, kjer je leta 1977 tudi pokopan. Za seboj pusti mnoge od največjih komedij v zgodovini filma, njegova dela postanejo nepogrešljiva sestavina filmskega kanona, saj ga več kritikov, teoretikov, mislecev označi za enega najboljših filmskih režiserjev vseh časov. Chaplin je ustvaril tudi obsežno družino, saj se več njegovih sinov, hčera in vnukov še danes ukvarja s filmsko umetnostjo; igralca sta med drugim njegova hčerka Geraldine in vnuk Ben Chaplin.

beseda avtorja o komičnih filmih

»Komični filmi so bili nemudoma uspešni zato, ker so večinoma kazali policaje, kako se prevračajo v shrambe za premog, drsijo v kadi z apnom, padajo iz policijskih avtov in se zapletajo v vse mogoče nevšečnosti. Ti možje, ki poosebljajo ugled oblasti in so navadno tudi zelo napihnjeni, so bili prikazani na smešen in nespoštljiv način. Njihove nesreče so občinstvo takoj nasmejale dvakrat močneje, kot če bi te izkušnje doletele navadne državljane.«

- Charlie Chaplin

o filmu so povedali

*»Zaradi **Velikega Diktatorja** je nemogoče gledati filmske obzornike s posnetki Hitlerjevega krčevitega, prenapetega obnašanja, ne da bi ob tem v firerju videli perverznega klona Potepuha.«*

- James Naremore, odlomek iz poglavja *Charles Chaplin in The Gold Rush* (v *Acting in the Cinema*, 1988)

»Danes smo v boju s fašizmom do pasu v krvi. In danes se drug ob drugem, ne le kot prijatelja, ampak tudi kot soborca in zaveznika, s Chaplinom bojujeva proti skupnemu sovražniku človeštva. V tem boju ne potrebujemo le bajonetov in krogel, letakov in tankov, granat in

*minometov, ampak tudi gorečo besedo, mogočno podobo umetniškega dela, uničevalen temperament umetnika in satirika, ki ubija s smehom. Tako je danes ... prav Chaplin s svojim ne le naivnim, ampak tudi otroško modrim in za življenje odprtim pogledom ustvaril v **Diktatorju** sijajno in veličastno satiro v čast zmage Človeškega Duha nad Nečlovečnostjo.»*
- Sergej M. Eisenstein, odlomek iz članka *Charlie the Kid (Sight and Sound, 1941)*

zanimivosti o nastanku filma

Gre za Chaplinov prvi zvočni film, kar je pravcati preobrat v okviru avtorjevega opusa. Chaplin je bil dotlej znan po svojem neomajnem odklonilnem odnosu do zvočnega (govorečega) filma, čeprav je slednji že dobro desetletje pred **Velikim diktatorjem** predstavljal prevladujoč del filmske produkcije. Chaplin se pred tem posveča izključno nememu filmu, ki temelji na telesni (fizični) komiki. Ljubezen do tradicije pantomime med drugim utemeljuje s tem, da gre za izrazito filmsko umetnost. Po Chaplinovem prepričanju je govor šele drugoten izraz filma, prvi pa so gibanje, gestikulacija, upodobitev. Čeravno gre za avtorjev prvi poskus, kako govor vplesti v film, pa velja **Veliki diktator** za enega njegovih največjih in komercialno najuspešnejših del.

Chaplin vse do **Velikega diktatorja** igra lik Potepuha (v izvorniku *Tramp*). Slednji se pojavi v več kot tridesetih kratkometražnih in celovečernih filmih, seveda vsakokrat v drugačnih okoliščinah. Za lik je značilno, da nosi preveliko gentlemansko opravo: čolnaste čevlje, ohlapno obleko, klobuk in palico. Neusklajenost med njegovim nerodnim in nepredvidljivim delovanjem, s katerim okolico pahne v neustavljivo serijo novih in novih nezgod, ter prepričanjem o svoji eleganci in dostojanstvu je tudi osnovni vir Chaplinove komike. Potepuh je, kot pogosto zatrjuje Chaplin, v temelju nema in telesno ekspresivna figura, ki ji ne pristaja govorno izražanje. Ob prehodu k produkciji govorečega filma ga avtor odpravi. Strogo vzeto Potepuha v **Velikem diktatorju** ni, pa čeprav imajo temeljne poteze lika brivca očitne korenine prav v tej figuri.

Ideja za film se je Chaplinu bržkone porodila prav zaradi podobnosti z Adolfom Hitlerjem, ki je nosil enake brčice kot Chaplin. Poleg tega sta bila komik in voditelj nacistične Nemčije rojena samo štiri dni narazen. Chaplin na podobnost opozori na začetku filma z ironičnim zapisom: »*Vsakršna podobnost med brivcem in Hynklom je naključna.*«

Avtorjeva ideja, da v času vojne ustvari komično satiro nacističnega oziroma fašističnega režima, sprva naleti na močno nasprotovanje bližnjih sodelavcev v njegovi produkcijski hiši. Dvomi so uperjeni predvsem v to, ali je mogoče iz sila problematične, aktualne vojne teme napraviti komedijo. Ali ne bo to Chaplina-komika pokopalo? Chaplin se ne meni za strahove producentov, saj je prepričan, da absurdno medčloveško nasilje, v katerega je (leta 1940) vpleten praktično ves svet, kliče po takojšnji kritični refleksiji.

avtorjeva filmografija: izbor filmov režiserja

Kratkometražni in srednjemetražni filmi

- **Dvajset minut ljubezni** (Twenty Minutes Of Love, 1914)
- **Ujet v kabaretu** (Caught In A Cabaret, 1914)
- **Ujet v dežju** (Caught In The Rain, 1914)
- **Živahen dan** (A Busy Day, 1914)
- **Usodno kladivo** (The Fatal Mallet, 1914)
- **Naporen dan za Mabel** (Mabel's Busy Day, 1914)
- **Mabel se moži** (Mabel's Married Life, 1914)
- **Smejálni plin** (Laughing Gas, 1914)
- **Obraz na barskih tleh** (The Face On The Barroom Floor, 1914)
- **Maškara** (The Masquerader, 1914)
- **Okrog in okrog** (The Rounders, 1914)
- **Novi vratar** (The New Janitor, 1914)
- **Njegova glasbena kariera** (His Musical Career, 1914)
- **Ljubezenske težave** (Getting Acquainted, 1914)
- **Njegova nova služba** (His New Job, 1915)
- **Delo** (Work, 1915)
- **Noč v gledališču** (Night In The Show, 1915)
- **Charlie se poroči** (A Night Out, 1915)
- **Boksarski prvak** (The Champion, 1915)
- **V parku** (In the Park, 1915)
- **Potepuh** (The Tramp, 1915)
- **Ob morju** (By the Sea, 1915)

- **V trgovski hiši** (The Floorwalker, 1916)
- **Potujoči glasbenik** (The Vagabond, 1916)
- **Grof** (The Count, 1916)
- **V zastavljalnici** (The Pawnshop, 1916)
- **Pasje življenje** (A Dog's Life, 1918)
- **Puško na rame** (Shoulder Arms, 1918)
- **Pastirček** (Sunnyside, 1919)
- **Dan veselja** (Day's Pleasure, 1919)
- **Lenuhi** (Idle Class, 1921)
- **Plačilni dan** (Pay Day, 1922)
- **Romar** (The Pilgrim, 1923)

Celovečerni filmi:

- **Deček** (The Kid, 1921)
- **Parižanka** (A Woman Of Paris, 1923)
- **Zlata mrzlica** (The Gold Rush, 1925)
- **Cirkus** (The Circus, 1928)
- **Luči velemesta** (City Lights, 1931)
- **Moderni časi** (Modern Times, 1936)
- **Veliki diktator** (The Great Dictator, 1940)
- **Gospod Verdoux** (Monsieur Verdoux, 1947)
- **Odrske luči** (Limelight, 1952)
- **Kralj v New Yorku** (A King In New York, 1957)
- **Grofica iz Hongkonga** (A Countess from Hong Kong, 1967)

film in kontekst

kako se Chaplinova komedija umešča v družbeno stvarnost

Ena od največjih filmskih komedij vseh časov si je takšen naslov prislužila tudi zato, ker gre za eno najbolj drznih potez v filmski zgodovini. Chaplin si v **Velikem diktatorju** privoščil kritično obravnavo nacističnega terorja in travmatične zgodovinske situacije druge svetovne vojne. Še bolj drzno je, da to stori v okviru komedije, žanra, ki pregovorno velja za zabavnega, sproščujočega, eskapističnega. Pred ogledom filma velja na kratko orisati družbene okoliščine njegovega nastanka, pri tem pa opozoriti tudi na to, kako se v zgodovinsko situacijo umešča to ključno delo filmske zgodovine in Chaplinove kinematografije. Premislek je mogoče povezati tudi z vprašanjem, kako utegne filmska umetnost oziroma umetnost na splošno poseči v realno družbeno situacijo, ali ima kakšen realen učinek, in kakšen domet ima lahko filmsko delo, kakršno je komedija oziroma politična satira **Veliki diktator**.

Zahodni svet v tridesetih letih, torej v desetletju, ki botruje nastanku filma, zaznamuje politični in družbeni nemir. Gre za obdobje vzpona nacističnih ideologij in političnih strank, ki ljudske množice med drugim osvojijo z idejo o večvrednosti ene družbene skupine nad drugo, jim obljubijo boljše življenje in ljudem nadvse uspešno vcepijo idejo, da je za njihovo trenutno bedo, nesrečo, revščino kriva točno določena skupina ljudi. Ta politika antisemitizem, sovraštvo do Judov, seveda pa tudi drugih osovraženi skupin (Romov, homoseksualcev, komunistov, kritičnih umetnikov, znanstvenikov, filozofov) zlorabi za svoj glavni politični cilj, ki je v temelju pravzaprav sila preprost: zgraditi veliko Nemčijo, osvojiti svet, vzpostaviti ideološko in politično enotnost. To je v nasprotju s plemenito idejo o demokratično urejeni družbi. Kot nas v filmu pouči presunljivi sklepni govor Charlieja Chaplina, demokracija deluje v smeri sožitja, medsebojnega spoštovanja, minimalnega zagotovila blaginje za vsakega izmed nas. Naj gre pri demokraciji za utopični projekt ali ne, videti je, da Chaplin naslovi demokracijo kot idejo, h kateri je v praksi treba brezpogojno stremeti. Komedija se zavzame za boljši, pravičnejši svet.

Chaplin je zanimiv, ker gre za komika, ki ta demokratični ideal zagovarja praktično že od samega začetka svojega ustvarjanja. Toda kako to pomeša z žanrom komedije? Mar ima tudi komedija svojo resno plat? Se lahko izreka o pomembnih stvareh, kot je nestrpnost do drugega – v tem primeru institucionalizirano sovraštvo do Judov?

komedija: ogledalo družbi

Komedijo običajno razumemo nekoliko površno – kot žanr ali zvrst, katere edini namen je, da občinstvo zabava. Komedija ponudi začasno sprostitev, pobeg od resnega življenja. Kadar se smejimo komikom, ki zganjajo norčije, se sramotijo, padajo na tla in govorijo neumnosti ter nesmisle, se kot gledalci počutimo osvobojene. Za trenutek – ali za dobro uro in pol – »pozabimo« na svoje in svetovne probleme. Zato je splošno sprejeto razumevanje, da je komedija drugotna, manj pomembna, žanr, nad katerim marsikdo zamahne z roko. Pa vendar gre tudi za filmski žanr, ki predstavlja kar tretjino vse filmske produkcije. In še, gre za najbolj priljubljen filmski žanr; kadar stopimo v kino, najraje izberemo komedijo.

Komikom se smejimo, toda pogosto ne vidimo, da je prav skozi postopke komedije mogoče zavzeti eno od najbolj kritičnih pozicij do sveta, politike, ideologije. Gledalce komedije je mogoče napotiti k temu, da ta lahkotni, veseljaški žanr uzrejo z novimi očmi, reflektirajo pozicijo žanra do družbene realnosti in s tem premislijo tudi o razlogu za svoj smeh ter ugodje, kar je seveda prvi namen in ključni učinek komedije. Prvi korak, da uzremo to komedijo, jo razumemo, je zato ta, da komedijo kot žanr prenehamo potiskati na stranski tir. Izhodišče diskusije o **Velikem diktatorju** je, da komedija v nasprotju s splošnim prepričanjem lahko še kako kritično naslavlja obstoječo družbeno realnost. Komedija je prav toliko kot preostale zvrsti, zlasti zvrst tragedije, umetnost. Če je naloga umetnosti med drugim ta, da spremeni gledalčev pogled na svet in napravi prostor za novo percepcijo stvarnosti, potem je mogoče **Velikega diktatorja** na samem začetku predstaviti kot film oziroma umetniško delo, ki je v najbolj mračnem času svetovne zgodovine, v času vzpona in skorajšnje zmage nacizma uspel/o zdramiti občinstvo, pokazati na osnovno zablodo nacistične ideje, utemeljene na sovraštvu do drugega.

Film ima tudi določeno preroško razsežnost. Lahko bi dejali, da je Chaplin v svojih komedijah vedno videl dlje in družbi postavljaj še kako potrebno ogledalo. Čeprav se je v letih produkcije filma (1939, 1940) šele zaostrovala katastrofična razsežnost Hitlerjeve vizije, o obstoju koncentracijskih taborišč ter tozadevnem nasilju namreč v javnosti in osrednjih političnih sferah tedaj še ni bilo vsesplošnega konsenza, je Chaplin motiv Hitlerjevega, nacističnega nasilja nad Judi postavil v ospredje filmske zgodbe. S tem je izostril pogled na pogubnost posledic nacistične ideje in nasilja, izoblikoval je jasno politično pozicijo: Hitlerjev režim je treba brez pomisleka razumeti kot antidemokratskega, vsak zametek systemskega nasilja nad drugim je treba z vsemi močmi obsoditi.

Film ni bil povsod enako dobro sprejet, kar še dodatno kaže na njegovo prodornost in družbeno relevantnost. Ameriški studio, ki je film produciral, je pred njegovo premiero držal sapo: je film preveč izzivalen? Kako ga bo sprejelo občinstvo? Se bodo smejali? Ali pa bo imel nasprotni učinek? Še natančneje: kakšni bodo odzivi na Chaplinovo posnemanje Hitlerjevega govora? Na posmehovanje političnim figuram, ki imajo v rokah vso mogočo politično moč: Adolfu Hitlerju, fašističnemu voditelju Benitu Mussoliniju, Hitlerjevim ministrom (Hermanu Göringu)? Ali ni film preblizu aktualni situaciji, dejanski problematiki? Ali ne zadeva preveč dejanskega življenja občinstva, njihovih skrbi in tegob? Ali ni to za komedijo povsem neustrezna tematika, neučinkovit postopek?

Izkazalo se je, da ne, in tudi studio si je po premieri oddahnil. **Veliki diktator** se je pojavil v ravno pravšnjem trenutku in s komičnim postopkom napravil to, kar je občinstvo v tistem trenutku najbolj potrebovalo – in še, ponudil je tezo o konsekvencah systemskega nasilja, o katerem je občinstvo tedaj lahko le ugibalo. **Veliki diktator** tako velja za nepresegljiv in glasen kritični komentar na nacistično težnjo, ki je v tistem hipu hotela preplaviti dobršen del sveta.

V več državah, kjer so vladali režimi, naklonjeni italijanskemu fašizmu in nemškemu nacionalsocializmu, je bilo njegovo predvajanje strogo prepovedano. V Združenih državah Amerike je bil **Veliki diktator** izjemno dobro sprejet. Dobil je tudi pet oskarjev, med drugim nagrado za najboljši film in najboljšega igralca.

V kontekstu filmske zgodovine in tedanjega časa je Chaplinov film eden redkih, ki je tako velikopotezno odrazil delovanje nacističnega režima. Zanimivo je, kako je do gradiva sploh dostopal. V času, ko filmski posnetki z drugega konca sveta še niso bili tako lahko dostopni kot danes, je Chaplin svojo upodobitev Hitlerja bržčas črpal iz filma Leni Riefenstahl, režiserke in osrednje Hitlerjeve propagandistke. Režiserka je v enem ključnih del nacistične filmske produkcije **Zmagoslavje volje** (Triumph des Willens, 1934) z eksplicitnim propagandnim postopkom med drugim ujela na filmski trak enega izmed Hitlerjevih političnih govorov. Anekdota pravi, da je Chaplin ob ogledu tega filma od smeha padel s stola, saj je Hitlerjev način govora najbrž doumel kot komično karikaturu samega Hitlerja. Chaplin je iz **Zmagoslavja volje** najbrž črpal tudi značilno nacistično ikonografijo. Ob tem kot zanimivost dodajmo, da sta tako Chaplin kot Hitler očitno dovolj budno spremljala, kaj počne drugi; kaže namreč, da si je Hitler Chaplinov film ogledal kar dvakrat.

film in resničnost

Pred filmom velja poleg teh osnovnih koordinat spomniti še na nekaj podatkov, ki so potrebni za njegov uspešen ogled. Film je bil narejen leta 1940, v času druge svetovne vojne. Pojasnili bomo Chaplinovo poigravanje z imeni realnih oseb in realne zgodovinske situacije.

Film se odvija v fiktivni državi Tomaniji, ki je jasna aluzija na nacistično Nemčijo. Lik diktatorja Adenoida Hynkla je narejen po modelu voditelja nacistične Nemčije Adolfa Hitlerja, prav tako kot je lik Benzina Napalonija oblikovan po italijanskem fašističnem voditelju Benitu Mussoliniju. Minister za vojno v nacističnem aparatu je bil Herman Göring, ki se v Chaplinovem filmu pojavi kot Minister Garbitsch (v prevodu »Smeti«). Država, ki jo želi osvojiti Hynkel, se imenuje Osterlich (izgovorjava Osterlič) in gre za besedno igro z nemškim imenom za Avstrijo (Österreich). Chaplin tako v film privede realno Hitlerjevo prizadevanje za priključitev oziroma aneksijo Avstrije k nacistični Nemčiji.

Uniforme, ki jih nosijo tomanski vojaki, so na las podobne nacističnim uniformam. Chaplin namesto svastike, kljukastega križa, ki velja za simbol nacistične Nemčije, uporabi simbol dvojnega X. V znamenitem prizoru Hynklovega govora posnema značilno in dovolj znano vznesenost, napetost in anksioznost Hitlerjevega govora.



izhodišča za pogovor o filmu

čemu se smejimo v Velikem diktatorju?

Komedija utegne biti ena od tem, ki so danes še kako aktualne. Namen diskusije je izostriti občutljivost za ta dovolj razširjen in priljubljen pojav, posvetiti temu žanru določen razmislek. Eno od diskusij lahko osredinimo okrog komedije same: kaj je tisto, čemur se v komediji smejimo?

Pogovor velja usmeriti tako, da sprva premislimo o umetnosti komedije in njenih posebnosti glede na druge žanre, na primer dramo (oziroma tragedijo). Kakšno razumevanje sveta ponudi drama na eni strani in komedija na drugi? Pri komediji sta odziv občinstva smeh in zadovoljstvo; s komičnimi liki se redko poistovetimo, gledalec in lik na neki način nista na isti valovni dolžini. Za komedijo je značilen srečni konec, medtem ko je za dramo (oziroma tragedijo) značilen določen razpad, propad lika. V komediji se lik po vrsti zablod in nesreč naposled izogne trpljenju; komični lik opredeljujeta temeljni lastnosti trdoživosti in vztrajnosti, preobrat in preizkušnje ga redkokdaj potrejo. Tako kot komični lik tudi gledalsko izkušnjo komedije opredeljujeta ugodje in zadovoljstvo.

V zgodovini filma se komedija deli na več deset podžanrov. Čeravno ena delitev, ki bi z elegantnim zamahom povzela bogastvo artikulacij filmske komedije, ne obstaja, lahko na hitro skiciramo njen razvoj in obenem načrtamo nekaj osnovnih prelomnic klasične hollywoodske komedije, kamor se umešča tudi Charles Chaplin. Komedija se kot polnopravni filmski žanr sprva vzpostavi v kontekstu kratkometražne burleske, kjer je ključna enota, vzvod komičnega učinka vizualni geg. S teoretske perspektive velja, da burleska slavi novi medij in izkorišča njegove fantastične potenciale: od tod afiniteta do vsega telesnega, do kolektivnega gibanja, pantomime, prostora, in značilno poigravanje z zmožnostmi filmske tehnike (gre denimo za izključitev določenega dela dogajanja oziroma tehniko elipse, ki v nekaterih ključnih delih filmske komedije služi za proizvajanje komičnega učinka). Šele kasneje, ko se – predvsem s strani producentov, studiev – pojavi težnja k formi celovečernega filma, ki naj vključuje zgodbo in v pripovedni strukturi vsebuje klasični dramski trikotnik (ekvilibrir-zaplet-razrešitev-ponovna vzpostavitev ekvilibrirja), sledijo vzorčna filmska dela, ki obenem vzpostavijo žanre, kakršne poznamo tudi v sodobni kinematografiji. Če izpostavimo zgolj dva, gre za romantično oziroma sofisticirano in pa glasbeno komedijo pionirja filmske komedije Ernsta Lubitscha. Lubitsch obenem predstavlja zgled za nekatere bistvene režiserje klasičnega obdobja, denimo

za Billyja Wilderja in Howarda Hawksa. Pod taktirko slednjih se uveljavi eden od najbolj priljubljenih in razširjenih podžanrov screwball komedije, ki se delno prekriva s t. i. komedijo ponovne poroke in pa komedijo zmešnjav (takšna je na primer ena najznamenitejših filmskih komedij **Nekateri so za vroče** (Some Like It Hot, 1959) Billyja Wilderja, ki je bil Lubitshev učenec in njegov največji oboževalec). Dovolj znan fenomen klasične hollywoodske komedije je t. i. komedija komika; v teh filmih napredovanje zgodbe usmerjajo komiki s svojimi značilnimi komičnimi atributi (mednje sodijo tudi Chaplin, Buster Keaton, Jacques Tati, Harold Lloyd). Morda bi lahko komedijo komika razumeli kot tisto, ki jo v celoti prevzame komična persona glavnega igralca. Delitev komedije na žanre bi morala zajeti vsaj še anarhično komedijo bratov Marx in pa subverzivna dela Prestona Sturgesa.

Če vendarle ostanemo pri osnovah, za prvi žanr filmske komedije velja **burleska**, ki jo vidimo tudi v Chaplinovem filmu. Gre za rabi dveh vrst komike, telesne in situacijske, ter za rabo tako imenovanih komičnih gegov oziroma »vizualnih komičnih učinkov«. Eden najpogostejših komičnih klišejev je, da določeni osebi v obraz zleti kos smetanove torte; da se glavni lik spotakne in telebne na tla, kakor je dolg in širok; v burleskah se na veliko teče, beži pred avtoritetami (najpogosteje pred policisti). Dobršen del filmske komedije je tako izrazito vizualen in fizičen, vidna je fascinacija nad filmom, ki omogoča upodabljanje žive transformacije in spremljanje gibajočih podob. Pred prihodom zvočnega oziroma govorečega filma je film nem, zvok ni diegetski (njegov izvor ni viden v filmskem prostoru oziroma ga ta prostor ne implicira), zato je v ospredju prav gibanje samo. Ta fascinacija je prisotna še v **Velikem diktatorju** (čeprav slednji strogo vzeto ni ves burlesken): gre za prizore diktatorjevega plesa z globusom, njegovega političnega govora, spora med dvema diktatorjema.

Z mladostniki se je mogoče ustaviti pri vprašanju gega in razmisliti o osnovnem odzivu na komedijo, komični prizor, geg. Gre seveda za smeh, ugodje in zadovoljstvo. Kaj je na klasičnem gegu sploh smešno? Sprva najbrž vidimo predvsem to, da je smešno, ko lik izgubi svoje dostojanstvo. Toda zakaj je to smešno in ne žalostno? Zakaj se nam lik ne smili? In še, ali to pomeni, da je komedija naslonjena na občutek gledalčeve večvrednosti v primerjavi z liki na platnu? Se s smehom zgolj posmehujemo tistemu, ki pada in doživlja nesreče? Namen diskusije je, da razumevanje komedije popeljemo korak dlje od definicije, da komedija temelji na ponižanju lika.

Chaplinova komedija je dovolj dober primer tega, da žanr ni tako preprost, kot se zdi na prvi pogled. Osrednje in jasne opredelitve bomo pretresli na primeru Chaplinove komedije in skušali priti do natančnejših značilnosti njegove komike. Posvetimo se lahko osrednjim tipom komike: telesni, situacijski, besedni, značajska.

V Chaplinovem filmu imamo dva lika: brivca, ki je žrtev družbenopolitičnih okoliščin, in Hynkla, ki te okoliščine kroji. Brivec je dober, pozitiven lik ali protagonist, zanj navijamo, zanj držimo pesti; Hynkel je njegovo nasprotje, je negativen lik ali antagonist. Razmisliti želimo, zakaj Chaplin odigra oba lika in zakaj obema posveti enako mero pozornosti; pa tudi, kateremu liku se bolj smejemo. Se smejimo obema? Če je tako, se jima smejimo iz enakih razlogov? Brivcu se na začetku smejemo predvsem zato, ker se mu kljub nevednosti uspe rešiti iz vsakršne zagate. Diktatorju se, po drugi strani, smejemo, ker njegovo otročje vednje ne ustreza vzvišeni vlogi diktatorja. Po vrsti lahko izpostavimo najbolj impozantne prizore. Mednje nedvomno sodijo tile: Hynklov ples z globusom, obmetavanje s hrano dveh velikih diktatorjev, Hynklov politični nagovor in brivčev sklepni govor. Gre obenem za najbolj znamenite prizore v filmski zgodovini. Premislimo razloge za to: zakaj ima diktatorjev ples tako močan učinek, kaj je na tem smešno in kaj prizor sporoča?

Prek tega je mogoče nasloviti pogled Chaplinove komedije na družbeno stvarnost in premisliti, kateri so komični postopki, ki to stvarnost kritično naslavlajo. Različne vrste komike – telesno, besedno, situacijsko – lahko obogatimo še z delitvijo na različne tehnike komedije, kot sta sprevračanje v nasprotje, karikatura oziroma pretiravanje, parodija, ponavljanje oziroma podvajanje. Iz slednjega izvira tudi osrednji komični zaplet filma, ko brivca zamenjajo za diktatorja. Gre za stalne tehnike in figure, ki jim ne more ubežati nobena dobra komedija.

Chaplin z rabo takšnih postopkov sprevrne uveljavljeno razumevanje avtoritete, diktature, izkoriščanja. Najboljši primer je prav njegova karikatura političnega diktatorja, ki ga s sprevračanjem v nasprotje oropa določenega bistva. Diktatorja, ki ga običajno povezujemo s sublimno vsemogočnostjo in na katerega lepimo strahospoštovanje, namreč prikaže kot vase zagledano, otročjo in močno razvajeno figuro. Ta obrat v nasprotje pa ni edini postopek, ki ga v tem filmu izvaja Chaplin, saj je za komedijo ključno prav to, da lik drži v njegovi notranji razpetosti. V tem primeru Chaplin prikaže vzpon omnipotentnega voditelja, ki dobiva lastnosti

božanskega; to se zopet nanaša na slavni ples, med katerim lik diktatorja za hip premaga zakon gravitacije. Komični postopek je v tem primeru pretiravanje (parodija): pokaže na neko izvorno iluzijo nacizma, ki je hotel nadvladati svetu.

Komedija je torej uperjena k sprevačanju avtoritete. Več njenih tehnik stremi prav k temu, da odvrže prisile – v primeru besedne komike denimo jezikovne – in naredi prostor za uveljavitev nečesa novega, morda revolucionarnega, ali pa v Chaplinovem primeru preprosto pokaže, kako arbitrarna in potemtakem ne povsem samoumevna je logika politične avtoritete. Prizor Hynklovega plesa z globusom in njegovega na nesmislu utemeljenega govora pred evforičnim občinstvom lahko uzremo v tej luči. Chaplin torej naslovi stvarnost tudi tako, da jo vzame dobesedno, kakor se kaže naivnemu opazovalcu ali celo banalnemu predmetu: diktator v roke vzame ves svet (globus), diktatorjev govor ni nič več kot bevskanje, hujskanje, vzklikanje; ko diktator govori v mikrofona, se stojalo, na katerem mikrofona stoji, ukrivlja pod težo njegovih vzklikov. Z drugimi besedami, Hynkel je tako močan, da ukrivlja celo predmetni svet, se upira zakonom tega sveta, izumlja nove, toda njihov izvor je pravzaprav zelo subjektiven: gre za fantazijo nekega Adenoida, ki si hoče prilastiti ves svet.

Čeprav je Chaplinov film edinstven, filmska zgodovina pozna še nekaj primerov, kako nasloviti travmatično družbeno situacijo s komičnim postopkom. **Biti ali ne biti** (To Be or Not to Be, 1942) Ernsta Lubitscha velja poleg Chaplinovega **Diktatorja** za eno najboljših filmskih komedij vseh časov. Tudi Lubitscheva komedija, ki je nastala med vojno in tematizira okupacijo Poljske, je v srž zgodbe vpotegnila najbolj travmatična dejstva, se šalila na račun nacističnih dejanj, simbolnih form in ikonografije. Takoj po nastanku si je prestižno mesto med filmskimi komedijami pridobil tudi film **Življenje je lepo** (La vita è bella, 1997) Roberta Benignija z zgodbo o očetu, ki skuša sinu življenje v koncentracijskem taborišču prikazati kot igrice. Benignijev film se je v srca gledalcev zapisal kot izjemno ganljiv komični film. Ena od komedij, ki je bila pred kratkim prikazana v slovenskih kinematografih, je **Diktator** (The Dictator, 2012) Sacha Barona Cohena, enega od najbolj vizionarskih komičnih avtorjev sodobnega filma. Film se dovolj odkrito nanaša na Chaplinovega **Velikega diktatorja**, saj v ospredje postavi avtoritarno osebnost, ki je odvisna od politične moči in slepa za dobrobit ljudstva; pod humorjem, ki nemalokrat presega meje politične korektnosti in dobrega okusa, pa prinaša še zanimivo misel o sodobnih diktaturah. Cohenov diktator, ki prihaja z Bližnjega vzhoda, kjer vodi nadvse represivno politiko, na koncu naslovi ameriško javnost, ki od njega

terja obrat k demokratičnemu vodenju države, in z ironičnim zasukom »ponovi« Chaplinov govor izpred šestdesetih let. V njem predstavi tezo, da diktature v primerjavi s sodobnimi demokracijami – tako Cohen – niso »tako slabe«; v govoru naslovi šibkosti sodobnih demokratičnih režimov, njihovo represivno podstat, in jim postavi določeno zrcalo.

Vprašanje aktualnosti komedije in njene nujnosti v današnjem kontekstu sicer lahko nastavimo bolj splošno: kakšen film bi danes ustvaril Chaplin? Katere figure bi lahko posnel, katero stvarnost bi lahko naslovil v današnjem času?



komedija o vojni sredi vojne

Za komedijo načeloma niso značilni ganljivi trenutki, pa vendar ta komedija v ospredje prinaša tudi sentiment. Gre za dovolj pogost prijem v Chaplinovi kinematografiji. Filozof in filmski teoretik Gilles Deleuze je Chaplina med drugim cenil prav zato, ker je, z Deleuzovimi besedami, uspel vzpostaviti organski krogotok smeha in solz. To je značilno predvsem za njegove celovečerne filme, ki subtilno uporabljajo dramske ali tragične elemente. Enega prvih zares ganljivih najdemo v komediji **Deček**, kjer Chaplin z glasbo, dramskim preobratom, vzdušjem filma in stranskimi zgodbami posredno nagovarja čustveno plat gledalca.

Sklepni Chaplinov govor v **Velikem diktatorju** pa vsekakor velja za enega najbolj presunljivih ne le v kontekstu Chaplinovega opusa, temveč tudi v zgodovini filma. V njem naslovi prebivalstvo, ki je napojeno z duhom sovraštva in nestrpnosti; občinstvo hoče nasesti velikemu diktatorju Hynklu, ki jim judovsko prebivalstvo ponuja kot grešnega kozla za vse njihove težave. Chaplin želi sprevrniti njihovo razumevanje sveta, v govoru se zavzame za mir in demokracijo, človeškost in solidarnost. Pri tem občinstvo enako navdušeno skandira, kot bi skandiralo v primeru Hynklovega govora. Chaplinov klic k prenehanju nasilja je torej naposled poražen, toda govor obvelja kot poziv k humanizmu, njegov učinek je torej prav toliko kot streznitev ta, da ohrani določeno brezpogojno upanje. Na spletu lahko poiščemo scenarij filma oz. besedilo sklepnega govora in ga prevedemo. So sporočila aktualna še danes?



komedija danes

Z učenci in dijaki je mogoče premisliti o širokem področju vsebine komedij: kaj vse lahko uzremo v komični luči – in česa, če sploh česa, ne. Chaplin s tem filmom sprva nemara dokaže, da je mogoče v komedijo vpotegniti tudi najbolj travmatično situacijo – vojno, bedo, revščino, sovraštvo. Komedija se izreka o temeljnih predpostavkah družbe; Chaplin te predpostavke napravi vidne in jih spodmakne.

Tu je morda dobro izhodišče, da se poskušamo vživeti v tedanjo mentaliteto. Svet preplavljajo radikalne politične ideje, ideologije; pravkar se je začela druga svetovna vojna; vzdušje je tesnobno, grozljivo. Chaplinov film v to stvarnost poseže na drzen in izzivalen način, obenem pa situaciji, v kateri se je tedaj nahajal praktično ves svet, ne odvzame teže, resnosti.

Poleg tega je mogoče premisliti tudi o tem, kakšne komedije gledamo danes in kakšni so osrednji predmeti njihove obravnave. Ali v sodobnem svetu še obstajajo takšne avtoritete, ki bi jih bilo mogoče spreverniti na »chaplinovski« način?



napotilo na dodatno branje

Alenka Zupančič, *Poetika: druga knjiga*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (2004).

Filmska komedija, uredil Zdenko Vrdlovec, Ljubljana: Ekran (1989).

Charles Chaplin, *Kinotečni katalog* 9 (1), (2011).

Charles Chaplin, *My Autobiography*, London: Penguin (1978).

Henri Bergson, *Esej o smehu*, Ljubljana: Slovenska matica (1977).

Mladen Dolar, »Komedija in njen dvojnik«, *Problemi* 42 (3-4) (2004).

Sigmund Freud, *Vic in njegov odnos do nezavednega*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (2003).

Classical Hollywood Comedy, uredila Kristina Brunovska Karnick in Henry Jenkins, New York: Routledge (1995).

