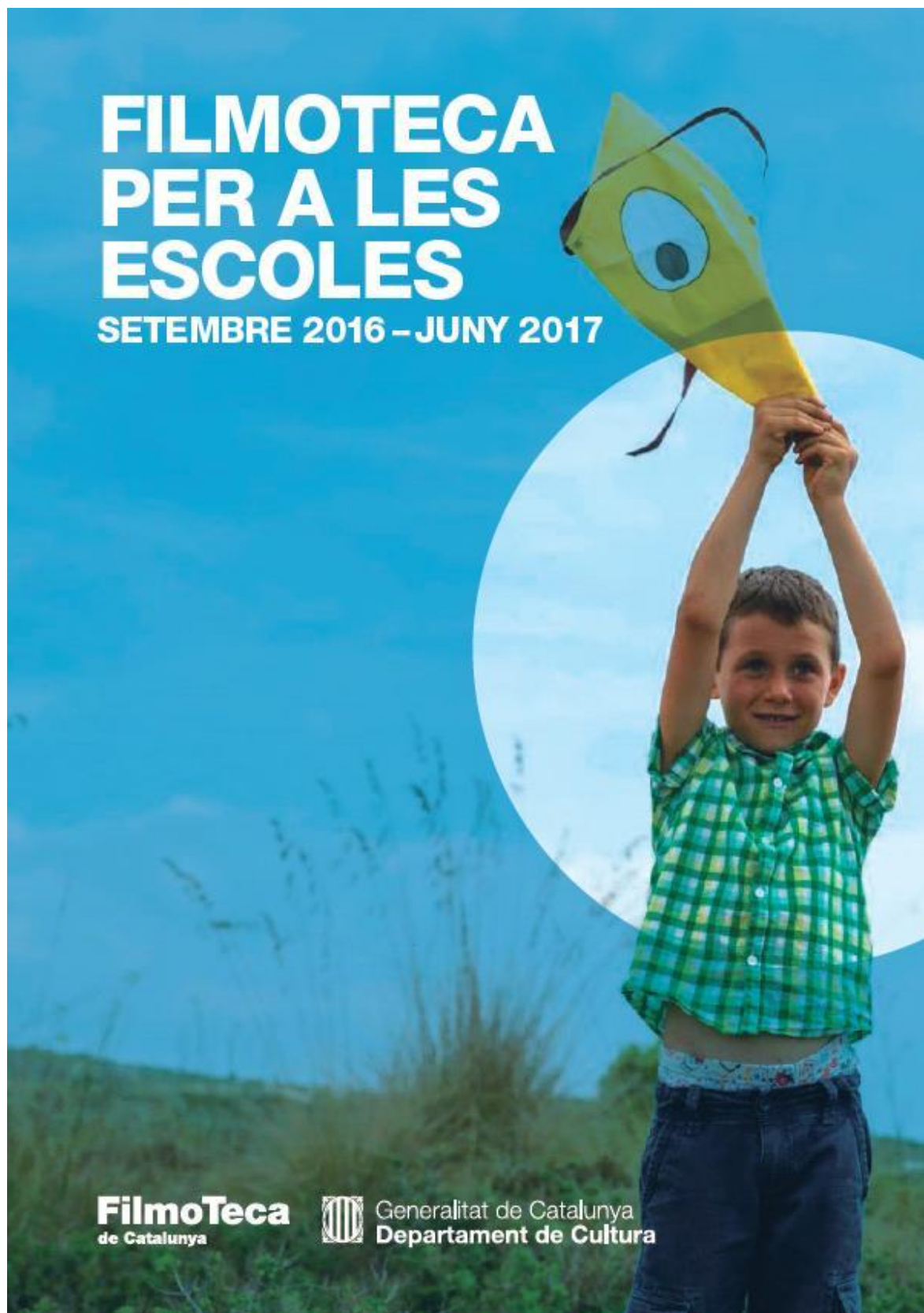


FILMOTECA PER A LES ESCOLES 2016-2017

THE KID / EL NEN, DE CHARLES CHAPLIN



MATERIAL DIDÀCTIC ELABORAT PER

 a bao a qu

#FilmotecaEscoles

ÍNDIX

APUNTS GENERALS PEL TREBALL A CLASSE (ABANS I DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ).....	2
INTRODUCCIÓ ABANS DE LA PROJECCIÓ.....	2
TREBALL A CLASSE DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ.	2
EL BLOC	3
CHARLES CHAPLIN: UN CONTINENT DEL CINEMA	4
CHARLES CHAPLIN. UNA BREU AUTOBIOGRAFIA (1928)	4
BIOGRAFIA I FILMOGRAFIA	5
NOTA INTRODUCTÒRIA AL MÈTODE DE TREBALL DE CHAPLIN	7
THE KID A LA VIDA (I OBRA) DE CHARLES CHAPLIN.....	9
THE KID A LA VIDA DE CHAPLIN.....	9
CHAPLIN NEN I EL NEN DE THE KID.....	9
LA TROBADA AMB JACKIE COOGAN I LA DIRECCIÓ D'ACTORS	10
THE KID A L'OBRA DE CHAPLIN: UN CURTMETRATGE QUE ESDEVÉ UN LLARGMETRATGE	10
EL RODATGE	11
L'ÈXIT DEL FILM I LA VERSIÓ DEFINITIVA (1971).....	12
NOTES PEL COMENTARI A CLASSE D'ALGUNES SEQÜÈNCIES IMPORTANTS.....	12
L'INICI	12
EL CÚMUL DE CASUALITATS QUE DEIXARAN EL NADÓ EN MANS DE CHARLOT	13
UN TÀNDEM EFICAÇ	13
MARE I FILL ES RETROBEN SENSE SABER-HO	14
S'EMPORTEN EL NEN	15
NOTES PER UNA REFLEXIÓ GENERAL A CLASSE.....	15
ALGUNES CURIOSITATS	17
RESUM.....	17
SEQÜÈNCIES	18
CONCEPTES I MATÈRIES CURRICULARS QUE ES TREBALLARAN A LA SESSIÓ	21
CONTACTE	22

APUNTS GENERALS PEL TREBALL A CLASSE (ABANS I DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ)

A continuació es recullen alguns apunts per preparar la projecció i pel posterior visionat i comentari a classe.

INTRODUCCIÓ ABANS DE LA PROJECCIÓ

- Abans de veure el film, es tracta sobretot de despertar l'interès i el desig dels alumnes; mai no revelem res referent a l'argument.

- Fem que els alumnes siguin conscients del privilegi que és poder veure la pel·lícula en sala, projectada en 35mm. És important que els alumnes sàpiguin que és una oportunitat.

També és interessant comentar abans que anem a veure una gran pel·lícula, un referent en la història del cinema, i que és important que fem atenció a les tries cinematogràfiques i gaudim del film com a tal!

- A més a més de la preparació general de la sortida i del comportament que hem de tenir, tot i que abans de l'inici de la projecció es comentarà, és important explicar abans que a la Filmoteca, a diferència de les sales comercials, no s'hi pot menjar ni beure. És molt important respectar-ho. També és fonamental mirar el film en silenci, ja que això ens permetrà a tots fer atenció no només a les imatges, sinó també al so. Després ja tindrem temps per comentar tot allò que ens hagi impactat o interessat!

TREBALL A CLASSE DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ. APROPIAR-SE DE LA PEL·LÍCULA COMENTANT-LA

Pel treball posterior, és recomanable disposar d'un DVD del film per tornar a veure fragments i comentar-los en detall. A la biblioteca de la Filmoteca de Catalunya es pot trobar una còpia en préstec.

És interessant intentar obrir la reflexió a partir de les inquietuds, interessos, dubtes, comentaris, fascinacions dels propis alumnes. Intentem generar un ambient de treball en què la reflexió no es basa en la transmissió d'un discurs per part del professor als alumnes, sinó que parteix del diàleg i l'observació de tots, de "recordar i mirar la pel·lícula junts" i, així, descobrir-la.

És fonamental crear les condicions perquè el diàleg pugui ser fluid, estimulante i còmode. És interessant, per exemple, canviar la disposició habitual de les taules i col·locar-les en forma d'U. Això ens permet veure'ns tots les cares i alhora la pantalla on projectem els fragments; a més crea un clima més recollit. També és interessant establir unes pautes clares pel diàleg. Per exemple: 1) Mai no interrompem aquell qui està parlant; 2) Tots els comentaris seran respectats; si ens escoltem, en tots hi trobarem aspectes valuosos.

Podem partir de diversos plantejaments per iniciar el treball de diàleg i comentari:

- Cada alumne o petit grup d'alumnes escull un pla que li hagi interessat especialment
- Cada alumne o petit grup d'alumnes escull una seqüència
- Situacions, moments, escenes que ens han impressionat

- Parlem dels protagonistes i dels seus sentiments (descrivim la seva manera de ser, els recordem en situacions concretes, recordem algunes de les seves frases o actituds...). Després podem analitzar com s'expressen cinematogràficament al film; quines tries expressives fa el cineasta en relació a les emocions dels personatges
- Recordem els moments musicals del film i quines emocions hi associem
- Expliquem quins espais ens han cridat l'atenció
- Evoquem la llum o el so d'alguna escena i després la busquem al film per analitzar la resta d'elements formals
- Proposem temes de reflexió a partir del film (l'amistat, la relació amb la família, la solitud, fer-se gran, etc.)
- Comentem el final

Totes aquestes qüestions es poden treballar individualment o en grups. És interessant, quan els alumnes exposen les seves tries o comentaris, que tinguin el comandament del reproductor DVD (o de l'ordinador) i busquin ells mateixos el fragment o pla escollit, el mostrin, l'aturin i comentin. També és interessant que no només ho comentin ells, sinó que sempre estigui oberta la participació de la resta del grup. Així, per exemple, es pot plantejar als altres per què creuen que els seus companys han escollit aquest fragment o què els interessa a ells d'aquest moment, etc.

Finalment, és important tenir present que potser allò que més ha interessat els alumnes és quelcom que no havíem previst. S'haurà d'aprofitar molt especialment. El més meravellós del cinema és la seva capacitat d'apel·lar a les emocions, i a cadascú d'una manera diferent. S'ha de preservar aquesta individualitat i aprofitar-la per enriquir la reflexió del grup. El docent també pot expressar la seva visió no des de la posició del saber, sinó com algú que, igual que els alumnes, ha vist la pel·lícula.

Al quadern s'inclouen comentaris de fragments especialment interessants per aproximar-se a la creació cinematogràfica (p. 12 i següents) així com propostes específiques pel treball posterior a la projecció de la Filmoteca (p. 2 i següents).

EL BLOC

El bloc <https://filmotecaescoles.blog.gencat.cat/> és un espai privilegiat per publicar tots els textos elaborats a classe: llargs o curts, individuals o col·lectius, en forma de comentari o de ficció, sobre qüestions temàtiques o formals. Així mateix es poden publicar captures, fotografies i treballs visuals elaborats arran de la sessió.

Després de la projecció publicarem al bloc algunes notes per convidar al comentari i intercanvi entre els assistents.

*Charlot no és tot el cinema, [...] però tot el cinema,
per a qui el sàpiga buscar, està en Charlot.*
Éric Rohmer, cineasta

CHARLES CHAPLIN: UN CONTINENT DEL CINEMA

Chaplin ha estat un dels homes més cèlebres i mundialment populars del segle XX, i també un dels rars cineastes del qual podem dir que si el seu personatge i la seva obra no haguessin existit, a l'univers del cinema li hagués mancat un continent. Cap altre cineasta no ha creat mai un personatge d'una universalitat semblant que encarnés ell mateix un moment de la història de la humanitat. Però aquesta capacitat de sensibilitat, d'observació i d'invenció que va fer que Chaplin creés un dels mites més grans del segle XX, sovint ens ha fet oblidar el seu geni pròpiament cinematogràfic. Es corre el risc que Charlot (el personatge) ens faci oblidar Chaplin (el cineasta).

CHARLES CHAPLIN. UNA BREU AUTOBIOGRAFIA (1928)

"Jo, Charles Spencer Chaplin, fill de l'actor Chaplin, vaig néixer a Londres el 16 d'abril de 1889. El meu pare era un actor còmic excel·lent i la meua mare era cantant d'opereta i, després, de teatre de varietats. La infància la vaig passar a Londres, a l'East End, el barri de la gent pobre. El meu pare va començar a beure. A casa no teníem res per menjar. Més d'una vegada el meu germà Sidney es va veure obligat a recórrer a les institucions benèfiques per aconseguir un plat de sopa de caritat. Jo no podia anar amb ell, perquè només teníem un parell de sabates pels dos. El meu pare va morir i ens va deixar en la misèria més negra. Jo intentava guanyar una mica de diners i buscava feina. Durant sis anys vaig trucar a totes les portes dels suburbis. Durant una temporada anava amb un carretó, vivint als carrers i dormint de tant en tant en algun asil nocturn. La nostra misèria s'havia agreujat quan per fi la meua mare va aconseguir un contracte. Però al cap de poques setmanes tornàvem a no tenir ni un cèntim. El meu germà Sidney ens ajudava com podia. Es va avorrir de tanta misèria i va emigrar a l'Àfrica del Sud, on vivia amb dificultat treballant com a cambrer. Finalment vaig aconseguir entrar a una companyia de teatre. Tenia catorze anys. Representaven la revista *The Post-Office*, i jo m'escarrassava al màxim en interpretar el meu paper perquè per mi es tractava de resoldre un problema de vida o mort. Sabia que si al director no li agradava, la meua mare i jo hauríem de seguir passant gana. En canvi, si aconseguia la plaça podríem menjar cada dia un plat de sopa calenta.

Jo no era del tot aliè al món del teatre. Ja havia debutat abans amb la companyia de pantomima *The Eight Lancashire Lads*; però ara havia de representar un veritable paper: parlava i el públic m'escoltava. I vaig aconseguir el contracte. Després va venir una època (inevitable per tots els actors) de feina en teatrets miserables; viatjava per tota Anglaterra amb companyies diverses. La meua mare i jo ja no havíem de passar gana. Quan vaig fer dinou anys, Fred Karno, el famós empresari teatral, em va contractar per la seva companyia. Jo feia el paper de borratxo a la revista *A Night in a London Club*. La comèdia va tenir èxit, i la vàrem representar varis centenars de vegades recorrent tota Europa. Fred Karno va decidir emprendre una gira pels Estats Units. El 1911 vàrem actuar a Amèrica, i jo vaig representar el meu paper en moltes ciutats guanyant 100 dòlars per setmana. Quan Mack Sennett (que

després es convertiria en un famós cineasta) em va veure, em va contractar per 125 dòlars per setmana per la Keystone Film Company. Vaig començar a participar en comèdies curtes que van passar inadvertides. Després, a Nova York, vaig realitzar curtmetratges ideats per mi. Aquestes farses van agradar al públic i vaig poder vendre-les a 2000 dòlars cada una.

Onze anys més tard, per cinc d'aquests curtmetratges vaig rebre la suma d'un milió de dòlars. Vaig tenir èxit. Les meves pel·lícules van arribar a ser projectades arreu del món. Vaig ser el primer actor en fundar la seva pròpia productora. Vaig fer construir un estudi a Hollywood i vaig començar a treballar pel meu compte.”

BIOGRAFIA I FILMOGRAFIA

Nascut a Londres el 1889, Charles Spencer Chaplin és fill de dos artistes de music-hall, que es separen un any després del seu naixement. Chaplin debuta al teatre als cinc anys, segons diuen, per substituir la seva mare, incapaç d'acabar un número. Entre els nou i els dotze anys treballa en una *troupe* de nens i alguns anys més tard, el 1912, fa una gira pels Estats Units amb la Fred Karno Company, una companyia de pantomima anglesa, de la qual n'és una de les estrelles: aprèn i perfecciona l'art de la pantomima; acrobàcies, sketches, malenconia i dansa perfectament unides. En una gira a Estats Units, és descobert per Mack Sennett (director i productor de films còmics): l'any següent és contractat per la seva companyia de producció Keystone (“la fàbrica del riure”). Comença la seva aventura cinematogràfica.

Els films de la Keystone es feien en poques hores. Pel seu segon film com actor (*Kid auto races at Venice*), Chaplin crea un personatge: Charlot, el vagabund amb aspecte d'aristòcrata anglès, que aniria afinant al llarg dels anys. Per evitar les tises dels muntadors, que sovint tallaven el desenvolupament dels seus números, de mica en mica Chaplin comença a pensar com a cineasta: troba les estratègies per a què el film sigui com ell vol.

“Havia fet unes cinc pel·lícules i havia aconseguit un parell de tocs còmics meus, malgrat que després ho destrossaven tot a la sala de muntatge. Com que sabia quin era el seu mètode de muntatge inventava idees i gags per a l'entrada i sortida d'una escena perquè així els costava més tallar-los.

Aprofitava qualsevol oportunitat per aprendre l'ofici. Em passava el dia al laboratori i a la sala de muntatge, observant com construïa la pel·lícula el muntador. Ja tenia moltes ganes d'escriure i dirigir les meves pròpies comèdies”.

Charlot esdevé ràpidament el còmic més cèlebre dels Estats Units, i d'arreu. Aquest monumental èxit permet a Chaplin imposar les seves exigències, i sobretot poder-se implicar cada vegada més en la concepció de les seves pel·lícules (una llarga sèrie de curtmetratges) fins a signar-ne la realització. Uns mesos després de la seva primera interpretació com a actor, Chaplin dirigeix els seus curts. Som a l'abril de 1914.

Les diverses companyies de les quals formarà part després (de la Keystone a la Essanay, a la Mutual, a la First National) li proposen contractes extraordinaris. Chaplin afirma cada cop més la seva voluntat de fer-se plenament independent i de dominar l'elaboració de les seves pel·lícules, des de la seva concepció fins a la distribució, així com de tots els estadis de la realització. Durant el rodatge de *The Kid* (1921), que es va iniciar com un curtmetratge i va esdevenir un llarg de gairebé una hora, va fundar la United Artists, juntament amb D. W. Griffith, Douglas Fairbanks i Mary Pickford, precisament per poder desenvolupar les seves pel·lícules sense el control i la intervenció d'agents externs, especialment els productors.

A partir de 1923 (amb *Una dona de París*) Chaplin ja únicament realitza llargmetratges. Aquesta evolució comporta un canvi molt notable en el ritme del seu treball. Cada pel·lícula és llavors madurada i construïda, desenvolupant les intrigues sobre diferents registres, barrejant humor, discurs polític i sentiments més o menys romàntics, irònics o extravagants. Segueixen *The Gold Rush* (*La quimera de l'or*, 1925), *The Circus* (*El circ*, 1928), *City Lights* (*Llums de la ciutat*, 1931), *Modern Times* (*Temps moderns*, 1936), *The Great Dictator* (*El gran dictador*, 1940). Inspirada en l'afer Landru, *Monsieur Verdoux* (1947), serà bastant mal rebuda per part del públic. *Limelight* (*Candilejas*, 1952), serà la seva última pel·lícula americana. És a Europa que Chaplin pot realitzar les seves dues últimes pel·lícules, poc conegudes o fins i tot ignorades: *A King in New York* (*Un rei a Nova York*, Gran Bretanya, 1957) i *A Countess from Hong Kong* (*La comtessa de Hong Kong*, Gran Bretanya, 1967).

La vida de Charlie Chaplin continua estant marcada per relacions intenses i doloroses amb Amèrica i Hollywood. És allà on és aclamat i reconegut per primera vegada. Esdevingut extremadament ric i cèlebre, aviat se sent massa limitat per un sistema "calibrat". S'instal·la des de principis dels anys vint en aquest "marge" de productor-realitzador independent, que evolucionarà cap a una «Declaració de guerra a Hollywood» (en un article del *Reynold News* el 1947): «Hollywood lliura en aquest moment la seva última batalla i la perdrà, a menys que deixi de produir pel·lícules en cadena, a menys que compregui finalment que les obres mestres del cinema no poden néixer del treball en sèrie com els tractors en una fàbrica.»

Chaplin havia estat denunciat per l'oficina d'activitats anti-nordamericanes i les "Il·ligues de la virtut" i convertit en objectiu dels conservadors, que l'acusen de bolxevisme. Després d'un viatge a Londres el 1952 l'FBI li nega la visa d'entrada al país: Chaplin renuncia a la seva residència als Estats Units i s'instal·la amb la seva gran família a Suïssa.

El 1954 rep el Premi Internacional de la Pau. Amb *Un rei a Nova York*, reconstitueix la ciutat americana a Londres per fer una sàtira de la "caça de bruixes" americana portada a terme durant la guerra freda i de la qual ell mateix havia estat víctima.

Durant els anys setanta rep nombrosos premis i reconeixements honorífics (Premi especial al Festival de Cannes, Lleó d'or a Venècia, la Legió d'Honor francesa i el reconeixement de la Reina d'Anglaterra, un Oscar especial a Los Angeles...). Mor el 25 de desembre de 1977.

Charlot és la figura més cèlebre de la història del cinema, però Chaplin cineasta encara és en certa mesura un desconegut. Tot i que treballava en els seus films de manera pacient, meticulosa i obsessiva, la seva feina com a director ha quedat oculta darrere del personatge que va crear: un “petit vagabund” amb barret i bastó, la imatge essencial del qual –la silueta, la forma de córrer i caminar, la gestualitat– encara avui és reconeguda i emulada arreu del món. No existeix cap altre equivalent en el cinema, i de fet només podríem comparar-lo amb unes poques figures de l’art i la literatura, com ara la imatge de Don Quixot.

A Chaplin no li importava gens aquest desequilibri entre la fama del seu personatge i el desconeixement de la seva feina com a cineasta. No ha estat fins fa poc, en recuperar les seves *rushes* (el material de rodatge descartat o no muntat), quan s’ha descobert allò que, a causa del seu estil aparentment “natural”, havia restat ocult i invisible: que Chaplin, a més de ser un artista intuïtiu i genial, també va ser un artesà rigorós i precís. Els seus films eren fruit d’un rodatge llarg i laboriós, ple de dubtes i assaigs. Al llarg de la seva carrera, Chaplin va lluitar per tenir cada cop més poder i llibertat per crear les seves obres. Va utilitzar els seus diners i la fama per comprar el valor més preuat per un cineasta: tot el temps que calgués per fer (i refer) les seves pel·lícules. Per entendre una mica aquest procés, és interessant fer una breu exposició de l’evolució de la seva obra.

Chaplin va arribar al cinema l’any 1914, després de treballar com a actor còmic en el music-hall. En aquella època eren les productores, i no els directors, les que tenien un estil o segell propi. La productora que va contractar Chaplin, la Keystone, es caracteritzava per fer comèdies esbojarrades, de cops i persecucions. Chaplin va començar fent curts breus, rodats en un o dos dies, i molt sovint improvisats. Aquell any va realitzar 35 curtmetratges, xifra que contrasta amb els períodes cada vegada més llargs que separarien els seus llargmetratges. Després de fer *Llums de la ciutat* (1931) va trigar quatre anys en fer *Temps moderns* (1936). Els següents van ser *El gran dictador* (1940) i *Monsieur Verdoux* (1947).

En un principi, Chaplin només volia treballar al cinema cinc anys, estalviar diners i després retirar-se. Però aviat va descobrir que el cinema era el mitjà “natural” per a la seva expressió artística. En pocs mesos va explorar i descobrir totes les seves potències: els ritmes, les escales dels plans, el contrast entre els primers termes i l’ús del decorat i la profunditat de camp, la modulació entre un gest sobtat i ràpid i una acció lenta i sostinguda. Va inventar Charlot, va descobrir la bellesa dels plans curts de les actrius i del creuament de mirades, i va entendre que el cinema, a més a més de mostrar coses, també les amaga: que hi ha un camp i un fora de camp. Havia passat de les comèdies brusques a treballar de manera acurada el *tempo* dels plans, a fer més subtils i matisats els seus gestos i expressions, i a dominar la gradació entre un fet còmic i un fet dramàtic. Tal i com va escriure Henri Langlois: “Pel Chaplin de Charlot, el cinema no va ser més que un instrument, el millor que hagués pogut trobar per expressar-se, l’únic en el qual podia realitzar-se i florir en una època en què els cineastes encara havien de descobrir les regles del seu art. Per Chaplin, això era innat. El cinema va ser un instrument que va dominar aviat i amb el qual en pocs mesos va arribar a allò essencial”.

Chaplin va trigar molt poc en obtenir un gran èxit amb Charlot, però va necessitar anys per aconseguir l’autonomia creativa que desitjava. Així, per tal de poder dedicar cada cop més temps a elaborar els seus films, va fundar el seu propi estudi. El punt d’inflexió en la seva carrera va ser *The Kid*, a la qual va dedicar un any i mig. Si va començar fent pel·lícules rodades en unes hores, quan les va poder controlar hi va dedicar mesos i fins i tot anys, en

rodatges en períodes molt extensos. Entre 1914 i 1923 va fer setanta pel·lícules –la majoria de vint minuts–, treballant per a quatre productores diferents. Entre 1923 i 1952, en la seva etapa a la United Artists –productora de la qual va ser un dels fundadors– tan sols va fer vuit films: va trigar 514 dies en fer *Llums de la ciutat* –amb 179 dies efectius de rodatge–, i per *Temps moderns* va necessitar 147 dies de rodatge al llarg d'un període de 263 dies. Per veure la magnitud d'aquestes xifres podem comparar-les amb la mitjana de quaranta dies que habitualment durava llavors –i encara avui– un rodatge.

Una de les raons que fossin rodatges tan espaiats és que Chaplin acostumava a aturar-los en moments de bloqueig creatiu, per tal de trobar, durant l'espera, una solució per continuar. Va utilitzar els diners per tenir a la seva disposició un equip tot el temps que li calgués. Chaplin començava a treballar a partir d'un decorat o d'una vaga idea narrativa. Treballava *in situ* per trobar les accions, amb els seus jocs dramàtics i ritmes, i llavors filmava la bona composició. En una ocasió, per exemple, va imaginar que una escala mecànica podia motivar situacions còmiques. Va encarregar construir-la, i un cop a l'estudi va començar a desenvolupar diferents escenes i coreografies possibles amb l'escala com a motiu. Una vegada es decidia per una situació, realitzava nombroses repeticions fins afinar l'escena. Acostumava a fer moltes variacions i repeticions de cada escena, i moltes preses de cada pla (en alguns casos, força excepcionals, va arribar a fer gairebé 100 preses d'un pla!). Pot dir-se, per tant, que Chaplin descobria els seus films en el procés de rodar-los, mitjançant una tècnica d'assaig i rectificació. El guió naixia en paral·lel al treball en l'estudi. Primer cercava les potencialitats de l'espai i les possibles relacions entre Charlot i els altres personatges (per exemple, a partir de les diferències entre la petita alçada del rodamón i el cos enorme d'un forçut). Després, insistia un i altre cop –en repeticions obsessives– fins a controlar i precisar el detall expressiu més petit. Al llarg del rodatge veia les escenes durant la nit, i quan dubtava o no li agradava alguna, tornava a rodar-la al dia següent. En ocasions, ja acabat el rodatge, descobria en el muntatge que un pla podia millorar-se i tornava a posar en marxa el rodatge.

La bellesa rítmica de les coreografies de Chaplin, que s'ha comparat a la dansa, rau en què sorgeixen d'una manera natural i espontània, sense forçaments. Sembla que les escenes s'estiguin fent i inventant a l'instant, fruit de la inspiració i no del treball. Chaplin va aconseguir esborrar totes les etapes de la fabricació de les seves pel·lícules: el temps dels assaigs, les repeticions, els canvis i correccions, les vacil·lacions. Els seus films són una celebració de l'instant, del gest que sembla provenir d'un impuls natural del cos més que no pas d'un raonament fred.

En la seva recerca d'exactitud, Chaplin s'encarregava i decidia gairebé tots els aspectes de la realització, el guió, la direcció, la música i la interpretació. Acostumava a dirigir els actors interpretant ell mateix tots els papers i demanant-los que imitessin les seves expressions.

Gran part de les seves idees procedien de la seva etapa al teatre i es van esbossar en els curts. Va anar retrobant i perfeccionant aquestes idees fins que assolien la seva forma ideal. En molts casos, eren idees d'interpretació, gestos que poden seguir-se al llarg dels seus films i que va matisar i polir amb el temps. Combinava una gran intuïció i creativitat gestual amb el perfeccionisme i una gran autoexigència –que el portava a desatendre completament la seva vida privada durant una filmació, fins al punt que va instal·lar-se a viure a l'estudi en alguns rodatges–. Amb unes poques expressions simples aconseguia imitar l'essència d'algun personatge (un borratxo, un doctor, un policia), un estat d'ànim (una alegria sobtada, un profund abatiment) o algun vici (la gasiveria, la gola). També podia imitar amb molta facilitat l'accent de qualsevol idioma a poc d'escoltar-lo, el que explica la invenció d'aquesta llengua impossible a la cançó de *Temps moderns* o la seva imitació de l'alemany a *El gran dictador*.

Aquesta capacitat d'imitació i metamorfosi li va permetre ridiculitzar els gestos i les convencions fixades per la societat, els hàbits i les màscares que unifiquen els individus. El seu desig era mostrar aquells gestos de llibertat que suposen una ruptura amb l'ordre social establert. Amb el personatge del petit rodamón va fer visibles aquells homes que passen desapercebuts: al fons o al marge de la vida moderna i dels seus trànsits.

THE KID A LA VIDA (I OBRA) DE CHARLES CHAPLIN

THE KID A LA VIDA DE CHAPLIN

Quan inicia el rodatge de *The Kid* el 1919, Charles Chaplin té 30 anys, i el personatge de Charlot és conegut al món sencer.

The Kid és un film decisiu a la carrera i a la vida de Chaplin, ja que li permetrà sortir d'una crisi en la qual es posaven en joc diversos factors: els seus problemes personals i matrimonials, una crisi creativa, el sentiment de pietat i la necessitat de transformar el seu personatge. El seu primer film llarg li donarà una gran energia, una potència de sacsejada i de renaixement. És una mena d'autoanàlisi.

Els càstings de nens pel rol de *The Kid* comencen deu dies després que morís el seu primer fill, amb només tres dies de vida. El film li permet fer el treball de dol (adoptar un nen a la ficció quan acabava de perdre el seu), i alhora el transporta al record de la seva difícil i desgraciada infància.

CHAPLIN NEN I EL NEN DE THE KID

Chaplin va néixer en un barri molt pobre de Londres i la seva infància va ser molt dura. No només per les dificultats econòmiques, sinó perquè la seva mare era sovint internada a centres psiquiàtrics. Chaplin i el seu germà van ser portats diverses vegades a diferents orfenats. És el terror que recordarà Chaplin amb l'amenaça dels serveis socials a *The Kid*.

A continuació transcrivim un text del propi Chaplin recordant alguns moments de la seva infantesa:

“Me'n recordo sempre de l'habitació sota els sostres del número 3 de Pownall Terrace, on vaig viure de nen. Em veig pujar i baixar contínuament aquells tres pisos per llençar fora l'aigua bruta. Veig en Huley, l'adroguer de Chester street on anava a comprar cinc quilos de carbó i un penny d'herbes. Wathorn el carnisser, que venia les restes per un penny... Tot ha quedat en la memòria, el barri de Lambeth que vaig deixar, la seva misèria, la seva brutícia... En aquella habitació, a dalt de tot, la malaltia i la misèria van prendre la raó de la meva mare. Una nit, tornant del carrer, el meu germà Sidney i jo ens vam trobar amb la casa buida. Els altres nens ens van donar la notícia. A la tarda, la nostra mare s'havia posat a trucar de porta en porta dient als veïns: “Agafeu-lo, aquest és el regalet”, i... els donava un tros de carbó... Van trucar a la policia. Van venir els infermers i la van posar al furgó... Potser a Bedlam, al “Lunatic asylum”, o en algun altre hospital psiquiàtric. Durant alguns dies els dos orfes, completament abandonats, van viure de la caritat i de petits robatoris. Després va venir un altre furgó a endur-

se'ls a ells i els va portar a l'Orfenat de Hanwell. Van ser allà gairebé dos anys" (citat per George Sadoul a *Vie de Charlot*).

A més a més d'evocar la seva pròpia infantesa i elaborar el dol del fill mort, al film Chaplin fa del nen un model reduït del seu propi personatge de Charlot (pensem, molt especialment, en l'escena de la trencadissa de vidres). De fet, és com si els dos personatges corresponguessin a dos moments diferents de la vida del mateix home: el Charles Chaplin adult i el nen que va ser.

Si la pel·lícula tracta sobre les relacions entre un nen i un pare adoptiu, Chaplin també emprèn una defensa de les mares abandonades. És una manera de guarir la imatge de la seva pròpia mare, a qui no havia vist des que havia marxat de Gran Bretanya. Dos anys abans havia iniciat els tràmits per portar-la als Estats Units, però durant el rodatge té por que aquesta vinguda afecti de forma negativa el film, que evoca clarament el seu passat i la seva infantesa. Per això demana al seu germà Sydney que ajorni provisionalment la seva vinguda. Hannah Chaplin es trobarà amb el seu fill als Estats Units un any després de l'estrena americana del film, el febrer de 1921.

Però el retorn al passat no s'acaba amb *The Kid*. Sis mesos després, Chaplin sorprèn tothom aturant el rodatge del seu curt *Dia de paga* per tornar per primer cop a Europa, mogut per un impuls sobtat. A Londres té una rebuda triomfal. Visita els llocs de la seva infància, de la qual acaba de reviure el record amb *The Kid*.

LA TROBADA AMB JACKIE COOGAN I LA DIRECCIÓ D'ACTORS

Chaplin havia trobat el seu co-protagonista un temps abans d'iniciar el projecte de *The Kid*. Una nit, assisteix a un espectacle de Music Hall. Al final, el ballarí treu a escena el seu fill de 4 anys, que interpreta sorprenentment diferents números que fascinen tot el públic. Jackie Coogan sedueix i inspira immediatament Chaplin, que ben segur recordava la seva primera representació en públic, quan era només una mica més gran que Jackie Coogan. Un parell de dies després Chaplin es va trobar amb el nen a través d'un amic comú dels pares. Des d'aleshores, parlava a tothom del meravellós número del nen i volia contractar-lo al més ràpidament possible per no deixar perdre aquesta nova energia creativa.

Jackie Coogan serà la revelació de *The Kid*. El seu pare participa com assistent en el rodatge i interpreta diferents petits papers, com el del "carterista" de la pensió nocturna.

Chaplin demanava als actors de repetir i imitar els seus gestos i mirades, i, en l'època del sonor, entonacions. I per això, Jackie era l'actor ideal: amb tres o quatre assajos podia reproduir a la perfecció allò que Chaplin li havia mostrat. Deia que Jackie era l'actor de la presa única. Però a Chaplin, li agradava repetir...

THE KID A L'OBRA DE CHAPLIN: UN CURTMETRATGE QUE ESDEVÉ UN LLARGMETRATGE

El 1918 Chaplin havia fet construir el seu propi estudi i havia firmat un contracte amb la First National, per a què distribuís els seus films, dels quals ell era productor únic. S'havia compromès a lliurar vuit curtmetratges l'any, des del primer any. Però Chaplin esdevenia cada vegada més exigent i perfeccionista; trigaria més de quatre anys per "complir" amb el seu compromís.

Amb *The Kid*, sent que és l'ocasió de canviar el seu registre i de realitzar un film llarg i ambiciós. No dubta en allargar el rodatge, que durarà més d'un any: del 30 de juliol de 1919 a agost de 1920. El que havia de ser un curtmetratge esdevé un llarg de gairebé una hora.

La First National s'inquieta. Per tranquil·litzar-los, Chaplin convida els propietaris de les sales de cinema a l'estudi i fa una representació amb el petit actor prodigi, captivant-los a tots; també fa un curt amb el Jackie Coogan (*A Day's pleasure / Un dia de festa*). El film de 2 bobines (vint minuts) passa a ser un film de 6 (seixanta minuts, en la seva primera versió), i la First National en fa un argument publicitari: "This is the great picture upon which the famous comedian has worked a whole year. 6 reels of Joy" (*"Aquest és el gran film en el qual el famós actor ha treballat un any sencer. 6 Bobines de felicitat."*).

EL RODATGE

Del càsting de nadons iniciat deu dies després de la mort del seu fill, surt escollit "Baby Hathaway", i el 30 de juliol, Chaplin inicia el treball sobre el film que en aquell moment tenia per títol *The Waif (L'orfe)*, i que després esdevindria *The Kid*. Per fer-ho renuncia al material ja rodat per a un curtmetratge, *Charlie's Picnic*. Amb el nou projecte, Chaplin havia trobat la inspiració i va treballar durant els mesos d'agost i setembre amb un entusiasme frenètic. Alguns dies l'equip rodava la quantitat de material equivalent a dos curtmetratges!

Com era habitual, Chaplin va filmar la història en continuïtat. Les escenes rodades durant les prolífiques primeres setmanes seran utilitzades de forma pràcticament íntegra a la versió definitiva de *The Kid*.

En quatre dies, Chaplin va crear la seqüència memorable on el rodamón, convertit a pesar d'ell mateix en protector de Baby Hathaway, aprèn a ocupar-se del nadó (improvisa l'hamaca en forma de bressol, fabrica un biberó, inventa una cadira especialment equipada...).

Chaplin continua el rodatge i arriba a les escenes que suposadament tenen lloc cinc anys més tard, aquesta vegada amb Jackie Coogan.

A finals de setembre, Chaplin inicia el treball en un nou decorat: un alberg de mala mort. De moment, no sabia què en faria. Dedica tres dies i 230 metres de pel·lícula a un gag complex, dedicat a una puça i els problemes ocasionats per una fugida d'artistes del circ. Finalment no muntarà res de tot aquest material. Però mesos després crearà una nova seqüència al mateix decorat.

A mig novembre roda una seqüència inicial que desapareixeria del muntatge definitiu sonoritzat el 1971. Es tractava d'una escena on Edna (la mare) anava a una església, mirava per una finestra i veia el ram de flors de la núvia per terra, trepitjat per un marit molt vell. Després d'aquesta visió, abandonava el nen.

El mes de desembre i la primera setmana de gener (amb una breu pausa nadalenca, que Chaplin concedeix com a "regal de Nadal" a Jackie per anar a veure la seva àvia), es dediquen plenament a una de les seqüències més intenses: el nen es posa malalt i Charlot crida un metge, a qui innocentment mostrarà el missatge de la mare. Els representants de l'orfenat, avisats pel metge, vénen a endur-se el nen...

Més tard, el rodatge s'atura durant uns mesos a causa dels problemes personals de Chaplin (divorci de Mildred Harris, denúncies i difamacions). Després, Chaplin fa assajos per l'última part, torna a filmar alguns plans de la seqüència del taller del pintor (que suposem el pare del nen) i ordena reconstruir el decorat de l'alberg de nit. Ara ja ha trobat el seu lloc al film: rodarà la seqüència en què el rodamón i el nen són traïts pel vigilant mentre dormen. Aquest rodatge s'acaba a finals de maig i durant els dos mesos següents Chaplin es dedica a la gran seqüència final: un somni molt especial.

Acabat el rodatge, Mildred Harris i els seus advocats amenacen de quedar-se amb les bobines. Per aquest motiu Chaplin s'ha d'amagar en un hotel de Salt Lake City per muntar el film, i demana que el negatiu sigui guardat en un lloc segur fins que s'hagi dictat el divorci.

L'ÈXIT DEL FILM I LA VERSIÓ DEFINITIVA (1971)

El film és projectat per primer cop a Nova York el 6 de gener de 1921, i va ser un èxit immediat. Els tres anys següents es distribueix a una cinquantena de països, de Noruega a Malàisia, d'Egipte a Austràlia. Allà on s'estrenava era acollit amb entusiasme: és el primer gran èxit mundial de Chaplin.

El 1971 Chaplin fa la versió definitiva del seu film (la que veiem actualment) i en compon la música, de la qual ell mateix en dirigeix la interpretació. Per aquesta última versió decideix tallar tres seqüències de simbolisme molt marcat, entre elles, la de la mare a l'església.

En cap de les tres el nen no hi és present, i totes tres giren a l'entorn del rol de la mare i la seva relació amb el matrimoni i la maternitat.

NOTES PEL COMENTARI A CLASSE D'ALGUNES SEQÜÈNCIES IMPORTANTS

Si fins aleshores Chaplin havia construït les seves pel·lícules a partir de l'adició d'episodis, és precisament amb la pel·lícula anterior a *The Kid*, titulada *Una vida de gos*, que el cineasta havia començat a treballar més l'estructura dels seus films. *The Kid*, en aquest sentit, ja és un film totalment reeixit. El propi Chaplin comenta: "Vaig començar a preocupar-me per la construcció de les meves comèdies i a prendre consciència de la seva arquitectura. Cada seqüència conduïa a la següent, i el conjunt formava un tot. [...] Si un gag perjudicava la lògica dels fets, encara que fos molt divertit, no l'utilitzava."

A continuació comentem algunes seqüències que permeten reflexionar sobre aspectes importants del film.

L'INICI

La pel·lícula comença amb un muntatge una mica carregat de simbolismes. D'una banda, després del pla de la mare amb el nen, Chaplin insereix una imatge del Crist carregant la creu per reforçar el sentiment de desgràcia de la mare. Malgrat que es podria considerar un recurs una mica banal, d'alguna manera amb aquest muntatge "simbòlic" Chaplin està afirmant d'entrada quelcom fonamental per la lectura del film: la mare no és dolenta, sinó que arrossega una creu i, abandonant el fill, en realitat s'està sacrificant per ell.

La seqüència continua amb un muntatge paral·lel que també es tancarà amb un gest simbòlic: la crema de la fotografia de l'amant per part del pintor, que deduïm que és el pare del nen. També aquest gest, més enllà de declarar la fi de la història sentimental amb la mare, té una càrrega simbòlica. Un dels temes més recurrents en Chaplin és el de les diferències de classe i les dificultats dels més desfavorits: mentre la mare, sola, es veu obligada a abandonar el seu fill, el burgès pintor, despreocupadament, llança al foc la seva fotografia.

EL CÚMUL DE CASUALITATS QUE DEIXARAN EL NADÓ EN MANS DE CHARLOT (2MIN 40S – 8MIN 30S)

Al llarg d'aquesta seqüència es produiran una sèrie d'atzars que faran que el nen acabi a mans de Charlot. La mare l'abandona en un cotxe de rics, pensant que amb ells podrà gaudir d'una vida millor. Però al cap de no res, uns lladres s'enduran el cotxe.

El moment en què aquests lladres descobreixen el nen és interessant: com que no hi havia so, per mostrar que els lladres estan sentint el plor del nen, Chaplin l'ha de mostrar a l'interior del cotxe. Probablement amb el cinema sonor, el plor hagués restat fora de camp.

És bonic observar com del pla en què la mare s'allunya cap al fons del camí, passem –després del cartell- a l'arribada de Charlot des del fons del pla. Talment com si els dos personatges es donessin el relleu, no només com a protagonistes de la narració, sinó també respecte al nadó: si la mare s'allunya, Charlot s'acosta.

L'escena també és interessant per analitzar com a presentació d'un personatge, primer amb un pla general, després amb un detall. Pensem, per exemple, en el pla de les mans i la capsa de tabac. Per què creieu que Chaplin ha fet aquest pla de detall?

També és interessant analitzar com es construeix l'atzar en aquesta seqüència: les successives "casualitats" (especialment encontres) que fan que finalment el nen acabi a mans de Charlot. Sovint es juguen en la diferència entre allò que l'espectador veu i el que veuen els personatges.

UN TÀNDEM EFICAÇ (14MIN 30S – 16MIN 42S)

La seqüència és molt rica per observar la precisió del treball de planificació de Chaplin. Abans de rodar les escenes Chaplin ja havia treballat molt la planificació i sabia com volia mostrar-les. En els seus films la planificació i el muntatge corresponen a una programació de la mirada. No hi ha plans superflus ni canvis d'eix o d'escala gratuïts. Tot té una funció estretament lligada al desenvolupament de l'acció.

En aquest cas, és interessant observar quan Chaplin opta per dividir una acció en diversos plans i com els organitza, i quan, en canvi, filma tota l'acció en un únic pla, i en aquest cas, com situa els actors en l'enquadrament.



L'acció d'en John tirant pedres existeix únicament pel muntatge: en un pla el veiem fent el gest de llançar-les i en el següent, una pedra colpeja el vidre d'una finestra. Mai no veurem l'acció completa en un sol pla, és el muntatge qui la crea.



Chaplin narra l'acció de Charlot en un únic pla. Aquí el que està perfectament planificat és l'entrada de Charlot, la coreografia entre la dona i ell, les seves posicions respectives en el pla.

També l'enquadrament està perfectament mesurat (veiem la porta i la finestra senceres, i hi ha prou espai per a breus recorreguts).



De nou, Chaplin fa que en John trenqui les finestres mitjançant el muntatge. Fixeu-vos en la importància de l'eix en què es filmen el que, en certa mesura, podem considerar camps/contracamps.



En aquest cas, Chaplin treballa la planificació i el muntatge en relació al punt de vista. Situant la càmera a l'alçada del nen, fa que l'espectador visqui l'escena identificant-se amb ell. Veiem el policia quan en John encara no sospita que es troba darrere seu, però gràcies a la posició baixa de la càmera el veiem, com en John, molt alt i gran: entenem les seves sensacions quan s'adona de la seva presència. En el pla de conjunt, efectivament, veurem la diferència de talla entre l'autoritat policial i el nen.

MARE I FILL ES RETROBEN SENSE SABER-HO (20MIN 50s – 22MIN 15s)

Els gags de Chaplin sovint passen pel joc entre allò que l'espectador veu i el personatge no (p. ex. l'escena en què Charlot coqueteja amb la dona del policia). La posició dels actors en el pla juga un paper molt important en aquest sentit, i els canvis d'enquadrament i la planificació són fonamentals.

A *The Kid* també alguns moments dramàticament importants es construeixen a través de l'enquadrament. Un moment molt intens en què això es posa de relleu és l'escena en què la mare va al barri d'en Charlot i en John a fer obres de caritat pels nens i, mentre té en braços un nadó i pel seu gest entenem que recorda el seu, en John surt de casa per darrere d'ella. Fins que s'ha obert la porta el pes de la narració estava en la mare que, estranyament, estava situada molt a la dreta de l'enquadrament (fins el punt que la dona amb qui parla apareix molt al límit). El centre de la imatge l'ocupa la porta. Quan surt, en John passa a ocupar la part esquerra de l'enquadrament, de manera que entre la mare i el fill hi ha un buit molt gran. Chaplin anul·larà aquesta distància amb un meravellós pla/contraplà entre mare i fill, després del qual les mans dels dos s'uniran just al centre de l'enquadrament a través d'un gos de peluix. La distància es tornarà a imposar quan la mare marxi travessant el pla i deixi en John davant la porta, molt petit però gairebé en el punt de fuga del camí de la mare. El pla és molt bonic i doblement emocionant: després d'haver acompanyat la vida dels dos personatges durant el film, compartim els sentiments d'ambdós. És un pla obert i no obstant això (sense necessitat de

cap primer pla), durant tot el recorregut de la mare, tenim la sensació de compartir el punt de vista (emocional) de l'un i l'altre: del nen mirant la mare (que no té) allunyar-se fins a desaparèixer; de la mare, pensant en el nen que va haver d'abandonar.



S'EMPORTEN EL NEN (33MIN 39s – 35MIN 52s)

Tota la seqüència és molt interessant per veure com Chaplin treballa la planificació i el muntatge per crear un *crescendo* emocional. Quan el nen crida des del furgó mentre Charlot és agafat pels dos homes, Chaplin munta l'escena en plans/contraplans: els dos personatges no es veuen però cadascú manifesta el dolor de la separació (de l'absència del contraplà). També podem pensar que Chaplin munta els plans d'aquesta manera per mostrar que Charlot sent els crits desesperats del nen. El moment resulta doblement intens i molt emocionant.



Anotem a continuació alguns comentaris breus i preguntes que poden ajudar a conduir un treball sobre el film a classe.

► La pel·lícula s'obre amb un cartell que diu: "A Picture with a Smile – and perhaps, a Tear" (Una pel·lícula amb un somriure, i potser, una llàgrima). Què en penseu? Us ha semblat una pel·lícula de riure o una pel·lícula més aviat trista?

Sovint es pensa en Charlot com un bufó, un personatge que ens fa riure amb els seus gestos entre coreogràfics i maldestres. Però Charlot és un personatge molt més complex. És precisament a *The Kid* que Chaplin comença a treballar més els aspectes dramàtics, més profunds. El film a vegades ens fa riure, i d'altres (o gairebé al mateix temps), plorar. A la pel·lícula hi ha molts moments tristos: els recordeu? I els feliços? Com són Charlot i el nen en uns i altres moments?

► Quins sentiments es posen en joc en el film? Alguns es localitzen en seqüències específiques però molts recorren pràcticament la integritat del film.

(N'apuntem alguns, amb la idea, és clar, que la "llista" sorgeixi del record dels alumnes: tristesa, injustícia, alegria, afecte, dolor, preocupació, penediment, culpabilitat, simpatia, amor, comprensió, desesperació...)

► Un exercici interessant pot ser que els alumnes inventin un o dos nous episodis pel film: un alegre i un trist.

► Reflexió sobre els personatges del film.

- La mare. Què penses del personatge de la mare? Per què abandona el seu fill? Per què després va al barri pobre on viu el seu fill? Per què crida a Charlot al final, quan en John ja està a casa seva?

- Charlot. Com definiries el personatge? Per què es fa càrrec del nadó? Creus que canvia al llarg del film? És un bon pare? Per què? Dóna una bona educació al John?

- El nen. Creus que és feliç? Com el definiries? Et sembla un nen responsable?

- La relació entre Charlot i el nen. Com explicaries la relació que tenen?

(Penseu, p. ex., en la seqüència en què Charlot comprova que el nen s'hagi netejat bé, o quan serveix el menjar després de la jornada de treball; i també en l'escena en què és en John qui prepara les *crêpes* per l'esmorzar).

- Com són la resta de personatges adults que apareixen al llarg de la pel·lícula?

► Hi ha diversos moments importants de la pel·lícula en què la casualitat juga un paper important. En recordes alguns?

Creus que aquestes casualitats són fruit de l'atzar o del destí?

► A *The Kid* Chaplin fa un retrat de la societat del seu temps, i molt especialment, dels barris marginals on per sobre de tot domina la pobresa. Quina imatge dóna de la pobresa? I de les institucions (policia, serveis socials, hospitals de caritat)?

► Al final de la pel·lícula Charlot té un somni molt estrany. Com l'interpretes? Què creus que vol dir que el policia el mati?

La pel·lícula podria haver-se acabat justament abans d'aquest somni, quan Chaplin s'adorm. Com hauries interpretat aquest final?

I el final pel que es va decidir Chaplin? És un final obert; com creus que pot seguir la història entre els tres protagonistes?

► El film és mut, però la música, que el propi Chaplin va compondre el 1971, hi juga un paper molt important. Penseu, per exemple, en el canvi de la música en el moment en què passem de la mare perdent-se pel camí en fuga del parc a la primera aparició de Charlot.

ALGUNES CURIOSITATS

Des d'*Una vida de gos* (1918) i fins a *El gran dictador* (1938), Chaplin treballava sempre amb dues càmeres. I no ho feia per resoldre així la qüestió de la continuïtat filmant la mateixa acció des de posicions, distàncies i angles diferents, sinó per tenir una còpia de seguretat de tot el material rodat. Tenia molta por que al laboratori es fes malbé una bobina i perdre així la presa bona.

Com ja s'ha comentat Chaplin repetia moltes vegades les escenes i rodava gran quantitat de preses. Un cas extrem és el de l'escena en què Charlot es lleva després que el nen hagi preparat les crêpes: es van rodar 15.000 metres de pel·lícula, dels quals al film se'n van utilitzar 22!

RESUM

Charlot recull i cria tendrament un nadó que una jove abandona en un moment de desesperació. Cinc anys més tard, el nen trenca vidres a cops de pedra perquè el seu pare guanyi uns diners reparant-los. Esdevinguda una artista cèlebre, la mare del nen torna al barri a fer caritat. El nen emmalalteix. El metge descobreix que no és fill del rodamón i el denuncia a l'orfenat. Charlot fuig amb el nen i es refugia en un alberg de nit. Mentre dormen, el vigilant llegeix un anunci de cerca: agafa el nen per tornar-lo a la seva mare. Charlot el busca tota la nit. Esgotat, s'adorm i té un somni molt estrany. El desperten per portar-lo amb la mare i el nen, que l'esperen.

1 Crèdits [00.00 - 00.57]

2 El seu pecat: ser mare [00.57 - 02.39]

La dona de qui “el pecat és ser mare” surt de la maternitat amb el seu nadó i es troba sola al parc. Al seu taller, un pintor crema la fotografia de la mare.

3 Abandonat al carrer [02.39 - 04.52]

En un gest desesperat, la dona abandona l'infant al seient del darrere d'un cotxe luxós i fuig. Dos malfactors roben el vehicle. Al sentir els plors d'un nadó, treuen el nen del cotxe i l'abandonen sobre un munt de brossa. La dona torna al parc, té dubtes... Després se'n va.

4 Una troballa molesta [04.52 - 07.47]

En un barri popular, Charlot passeja com cada matí quan tot d'una veu el nadó. L'agafa i, astorat per la troballa, el posa dins un cotxet que ja està ocupat i pregunta: « Heu perdut alguna cosa? ». Segueix un joc de “poso i torno a agafar” entre ell, la propietària del cotxet, enfadada per aquest regal inesperat, un policia suspicax, un vell que no en vol saber res... Finalment, Charlot marxa amb el nadó.

5 Charlot accepta l'infant [07.47 - 09.10]

Charlot, després d'haver estat temptat breument de fer desaparèixer el paquet molest per un forat de claveguera, troba una nota entre els bolquers del nadó: « Estimeu aquest orfe i tingueu cura d'ell. » Llavors, entra a casa seva amb l'infant, responent afirmativament a les veïnes que li demanen si “és seu” i dient-los el nom del nen: « John ».

6 Una habitació improvisada pel nadó [09.10 - 11.53]

A les golfes d'en Charlot, el nadó crida de fam. Mentrestant, la mare torna a buscar el seu fill al lloc on l'ha abandonat. Aterrada per la desaparició del cotxe, demana ajuda al xofer d'una limusina, després es desmaia sobre l'escalinata d'una casa benestant, sota la mirada de la mestressa de la casa. A casa, en Charlot s'ocupa tendrament del nadó: li ha improvisat una hamaca, el fa mamar del coll d'una cafetera, li prepara bolquers i un orinal.

7 Inspecció abans d'anar a treballar [11.53 - 14.22]

Cinc anys més tard. El nen es neteja les ungles davant del porxo sota la mirada suspicax d'un policia. Quan entra, el nen passa una minuciosa inspecció higiènica per part del seu pare abans de marxar a treballar. S'omple les butxaques de pedres.

8 Un tàndem eficaç. Bona escapada [14.22 - 18.56]

Charlot i el seu fill treballen plegats: el nen trenca un vidre llençant una pedra i el pare proposa els seus serveis per reparar-lo. El policia suspicaç sorprèn el nen, i Charlot prefereix escapolir-se tot rebutjant el seu fill que, inoportunament, s'acosta a donar-li la mà. Tot segueix bé fins a la tercera clienta, amb qui Charlot coqueteja sense sospitar que és l'esposa del policia. Aquest darrer els sorprèn i es llença als seus talons en una cursa-persecució.

Quan arriben a casa, el nen i el seu pare assaboreixen la felicitat de la llar.

9 Una artista famosa [18.56 - 22.16]

Convertida en una artista de renom amb flors i empresari, la mare fa beneficència al barri miserable on en Charlot i el nen acaben el seu àpat. Un nadó sembla entendre l'artista particularment. En John surt de casa seva i somriu a la dama rica. Ella li ofereix una joguina.

10 Pare i fill: tranquil·litat [22.16 - 24.42]

El nen prepara una muntanya de *crêpes* al seu pare. Tots dos es delecten menjant-les.

11 Baralla al pati [24.42 - 29.37]

Al pati de davant de casa, un noi més gran li roba la joguina al nen. Comença la baralla. El petit és més fort. Charlot primer prova de separar-los, però després encoratja el seu fill. L'aparició d'un forçut, germà gran de l'atacant, canvia la situació: aquest darrer amenaça Charlot d'estomacar-lo si el nen guanya. Llavors, Charlot prova en va de temperar el seu fill. Segueix, doncs, una batussa entre els dos adults. Però la dama rica s'hi interposa, apel·lant a l'amistat i a la tranquil·litat.

12 Malaltia. Un interrogatori [29.37 - 32.55]

La dona rica porta el nen malalt a casa d'en Charlot. El metge que el visita interroga el rodamón sobre el lligam de parentesc amb l'infant. Charlot li ensenya llavors el missatge trobat entre els bolquers. El metge li recomana tenir cura de l'infant. Quan es queden sols, Charlot agafa la mà del seu fill.

13 Un segrest fracassat. Revelació [32.55 - 38.25]

El metge envia els homes de l'orfenat a endur-se el nen de casa seva. El nen plora i es resisteix. Charlot es bat com un lleó, però el dominen. El nen és llençat al darrere d'una furgoneta, però el pare la segueix pels terrats, salta dins el vehicle, fa fugir els responsables de l'orfenat i marxa amb el seu fill.

Quan la dama rica va a visitar el nen, troba només el metge que li ensenya el missatge trobat amb l'infant. Ella comprèn, doncs, que es tracta del seu fill.

14 En fuga [38.25 - 40.58]

Charlot es refugia a l'alberg de nit on d'amagat hi fa entrar el nen. Malgrat els seus esforços, el vigilant de nit els descobreix i Charlot ha de donar la seva darrera moneda perquè l'infant pugui dormir amb ell.

15 Un segrest reeixit. Mare i fill [40.58 - 44.27]

El vigilant de nit veu un anunci de cerca al diari i comprèn que es tracta dels seus clients. Aprofitant que dormen, rapta el nen i el porta a la comissaria de policia. Charlot, quan es desperta, embogeix de dolor i busca el nen en la nit. Al matí, la dama rica arriba a la comissaria de policia i retroba el seu fill.

16 Al país dels somnis [44.27 - 49.13]

Esgotat, Charlot s'adorm al llindar de casa seva. Somnia amb un món angelical on tots els personatges del barri porten ales. Ell mateix n'aconsegueix un parell. Inspirada pel diable, una bonica noia angelical i desvergonyida, promesa d'un àngel valent (el germà gran que havia provat d'estomacar Charlot) tempta de seduir Charlot. Una nova baralla angèlica i plena de plomes omple el pati. Charlot és sacsejat pel coll...

17 Retrobades [49.13 - 50.22]

... pel xofer de la dama rica. Es desperta d'un sobresalt per marxar cap a una bonica mansió on retroba el nen i la seva mare.

CONCEPTES I MATÈRIES CURRICULARS QUE ES TREBALLARAN A LA SESSIÓ

Conceptes que es treballaran a la sessió:

- El cinema de Chaplin i el personatge de Charlot
- El cinema mut i la construcció de les emocions
- Introducció al pla i el muntatge

Matèries curriculars relacionades:

- Llengües estrangeres
- Llengua catalana i literatura
- Llengua castellana i literatura
- Música
- Educació visual i plàstica

CONTACTE

Si voleu aprofundir més en aquest films o en altres aspectes del cinema, els docents disposen d'accés gratuït a la Biblioteca del Cinema de la Filmoteca de Catalunya amb tot tipus de recursos i bibliografia sobre cinema i cultura audiovisual.

Filmoteca de Catalunya

Filmoteca per a les escoles

filmoteca.escoles@gencat.cat

<http://blocs.gencat.cat/filmotecaescoles>

<http://www.filmoteca.cat/web/serveis-educatius/filmoteca-per-a-les-escoles>

Telèfons: 93 556 51 95 / 93 556 51 98

Associació A Bao A Qu

www.abaoaqu.org

<http://www.facebook.com/pages/Associacio-A-Bao-A-Qu/158553550858781>

abaoaqu@abaoaqu.org

Rambla de Prat, 21, 1r 1a

08012 Barcelona

Telèfon: 93 285 31 81