

Horen met je ogen

Enkele gedachten over pantomime en de vroege zwijgende film

Rond de eeuwwisseling wordt in de Franse pers de vroege zwijgende film erg vaak vergeleken met pantomime, zowel door auteurs uit de praktijk – schrijvers van mimestukken en acteurs – als door schrijvers vanuit een meer of minder theoretische invalshoek – film- en toneelrecensenten en theoretici. De vergelijking tussen zwijgende film en pantomime is voor de hand liggend: beide zien af van het gesproken woord, beide vertellen hun verhalen door nadrukkelijke mimiek en gebaren en beide soorten opvoeringen worden opgeluisterd door muziek. In bijna alle artikelen rond het thema ‘de stomheid van de bewegende beelden’ worden film en pantomime direct aan elkaar gerelateerd. Enkele auteurs zien in de film een uitbreiding van de ‘antieke mimekunst’,¹ volgens anderen heeft de pantomime in de film haar ‘ware terrein gevonden’.² Weer anderen zijn van mening dat de mimekunst definitief van het podium zou zijn verdwenen als de kinematograaf haar niet vernieuwd en voor het objectief gehaald zou hebben.³ Met name de stomheid van het medium film zet aan tot vergelijking met de pantomime: vóór de komst van de film is het gesproken woord immers een wezenlijk bestanddeel van alle opvoeringskunsten, met uitzondering van de louter muzikale. Alleen de Franse pantomime aan het einde van de negentiende eeuw, die de traditie van Jean Gaspard Debureau volgt, drukt zich zwijgend uit. Maar ook hier gebruiken de mimespelers hun stem voor klanknabootsing.

In deze tekst zal aan de hand van voorbeelden van Franse auteurs uit de beginperiode van de zwijgende film uiteengezet worden hoe er voor de Eerste Wereldoorlog over de relatie tussen zwijgende film,

Deze tekst, ‘Mit den Augen hören’, is voor *Versus* geschreven en niet elders gepubliceerd. Vertaling: Lisette Hilhorst.

1. Des Angès, ‘Moins de texte dans le films’, in: *Comoedia*, 12-4-1913, p. 4.

2. Louis Schneider, ‘Les théâtres à Paris’, in: *L’Etoile Belge*, herdrukt in *Phono-Ciné-Gazette* nr. 82, 15-8-1908, p. 693.

3. Eugène Kress, *Le geste en l’attitude. L’Art mimique du cinématographe*. Parijs (Comptoir d’édition de ‘Cinéma-Revue’) z.j. (1912), pp. 3 e.v.

toneel en pantomime gedacht werd. Het betreft hier met name literaire kritieken.⁴ Over de belangrijkste *uiterlijke* overeenkomsten – de stilte, de muzikale begeleiding en de manier van acteren – zoals deze naar voren komen in de uitvoeringen zelf en hun scenario's, laten we een aantal auteurs aan het woord.

1. *De stilte*

Het succes van de vroege zwiigende film

Het enthousiasme voor de zwiigende film komt op de eerste plaats voort uit de vergelijking met toneelstukken in die tijd, waarin veel gesproken wordt: de 'stilte' van het nieuwe medium wordt geprezen. De gerenommeerde criticus van het literaire *Mercure de France*, Remy de Gourmont, herademt in de bioscoop: eindelijk hielden de personages in het stuk hun 'onnozelheden' voor zich, greefde het woord het oor niet meer.⁵ Andere auteurs zijn enthousiast over de beelden omdat hun geluidloosheid een diepe, geconcentreerde en ongestoorde emotie mogelijk maakt. De kinematograaf raakt de toeschouwer alleen door zijn thema, zijn beelden; de zwiigende film grijpt volgens de schrijver Paul Genève de mensen meer aan dan alle tirades van een theaterstuk. Hij geniet ervan weer met zijn hart een voorstelling te kunnen volgen zonder steeds geestelijk 'op zijn hoede' te hoeven zijn. Hoewel hij een beroepsschrijver is, stoort hem de overwaardering van het gesproken woord in het theater, waar de handeling onder de conversatie bezwijkt.⁶ In die tijd overheerst de psychologisch gemotiveerde karakteren zedenkomedie het theater. Die dwingt de toeschouwer zich permanent op de tekst te concentreren om geen *bon mot* te missen. Want een theaterbezoek vereist niet alleen dat de toeschouwer het stuk begrijpt, maar ook dat hij zich 'weet te gedragen', dat wil zeggen op de 'juiste' momenten reageert. Omdat de verlichting in de zaal het mogelijk maakt de andere bezoekers te bekijken, moet hij zeer waakzaam zijn omdat hij het gevaar loopt zich in het openbaar te blameren.

4. Dit onderzoek geeft alleen de situatie weer in Frankrijk die sterk op die in Duitsland lijkt. Over de Angelsaksische kunnen in dit verband geen uitspraken gedaan worden. De teksten die debatteren over de esthetiek zijn praktisch allemaal afkomstig van auteurs die zich met film bezighouden, schrijvers en andere intellectuelen die min of meer openstaan voor de cinema. Helaas is niet bekend of de geciteerde auteurs vaak of zelden naar de bioscoop gingen, of op welke films respectievelijk filmgenres hun opmerkingen gefundeerd zijn.

5. R. de Gourmont, 'Cinématographe', in: *Mercure de France*, 1-9-1907, p. 126.

6. P. Genève, 'Le Mouvement' (rubriek: L'Opinion), in: *Comoedia*, 11-4-1914, p. 4.

Volstrekt ernstig gemeend is de opmerking van de schrijver Abel Hermant, die aantoon hoezeer ook na 1900 tijdens theateervoorstellingen het zien en gezien worden van belang is, terwijl men zich in de bioscoop aan deze maatschappelijke verplichting onttrekken kan dankzij de anonimiteit van de donkere zaal. Voor Hermant is het gemakkelijke, niet vermoeiende bekijken van een film de meest verkwikkende theateronderneming voor de bezoeker. De mogelijkheid zich te blamen is in de bioscoopzaal niet meer aanwezig omdat de hier heersende duisternis het zicht op de omgeving belemmert. Daardoor vervalt de door de aanwezigen ingegeven dwang tot oplettendheid. Ook wordt de toeschouwer hier (zoals bij mimevoorstellingen) niet door woordspelletjes, verborgen verwijzingen naar actuele gebeurtenissen, ironie enzovoort intellectueel voortdurend 'in spanning gehouden'.⁷

Ook de filmpers noemt de 'sprakeloosheid' van de film een deugd ten opzichte van het 'praatzieke' theater: iedereen kan de conversatie van de getoonde personages naar eigen smaak navoelen en dankzij de 'illusion auditive' kan de mens door zijn eigen aanvullende verbeeldingskracht 'horen'.⁸

Tussentitels: de gedwongen stilte van de zwijgende film

Terwijl de stilte van de film uitvoerig geprezen wordt, probeert men deze tegelijkertijd ook op verschillende manieren 'op te heffen' door *bonimenteurs* (explicateurs) en de koppeling van de fonograaf aan de kinematograaf. Dit waren op den duur geen acceptabele oplossingen. Omdat de langer wordende films toch een bepaalde uitleg nodig hebben, worden de tussentitels ingevoerd, zodat de toeschouwer de steeds complexer uitgebeelde inhoud toch probleemloos kan volgen.⁹

Uit het voorgaande blijkt een verschil tussen pantomime en zwijgende film op het vlak van de stilte: de Franse mime ziet *uit vrije wil* af van het gesproken woord, terwijl de zwijgende film geen keuze heeft. Hoewel de stilte van het medium door een aantal auteurs als een voordeel ten opzichte van het toneel waarbij te veel wordt gesproken, naar

7. Abel Hermant, geciteerd door Basset Serge, 'Une enquête' (rubriek: Au jour le jour), in: *Le Figaro*, 18-8-1912, p. 5. Zie ook: 'Les timides et le cinématographe', in: *L'Intransigeant*; herdrukt in: *L'Opérateur* (rubriek: Sur l'écran), in: *Le Courrier Cinématographique*, nr. 18, 2-5-1914, p. 17.

8. Yhcam, 'La Cinématographie', in: *Ciné-Journal*, 191, 20-4-1912, p. 41.

9. Weliswaar zijn deze 'taalbordjes' niet onomstreden – ze worden lelijk gevonden en ze zouden de beeldenstroom onderbreken, voor een deel worden ze zelfs radicaal als onfilmisch afgewezen – maar er wordt tot het begin van de geluidsfilm in het algemeen niet meer van afgezien. Zie hiervoor bijv. de regisseur Joseph Faivre, geïnterviewd door Demachy in *Le Courrier Cinématographique*, 16, 18-4-1914, p. 44.

voren gebracht wordt, wil men de zwijgende film tegelijkertijd toch doen 'spreken'. De meningen over de manier waarop dit 'spreken' verwezenlijkt zou moeten worden, lopen uiteen. De filmtheoreticus Kress bijvoorbeeld, lijkt niet ingenomen te zijn met het gebruik van tussentitels. In navolging van Charles Aubert, die bekend is door zijn mimestukken, raadt hij aan om de toeschouwer door middel van een zeer nauwkeurig decor en karakteriserende kostuums en make-up te informeren over de tijd en de plaats van handeling.¹⁰

Het verschil in stomheid tussen pantomime en zwijgende film lijkt invloed te hebben op de acteerstijl die verschillende auteurs voorstellen, met name wat betreft de mimiek van de mond. De afwijkende opvattingen hierover vinden hun oorsprong in overeenkomsten en verschillen in de *scenario's* voor pantomime en film. Hier wordt verderop in de tekst nader op ingegaan.

2. De muzikale begeleiding

Zowel bij pantomime als bij zwijgende film wordt de toeschouwer geconfronteerd met zwijgende scènes. De muzikale begeleiding geeft hem aanvullende informatie bij de getoonde beelden, bijvoorbeeld door bepaalde passages te benadrukken of te becommentariëren. Bij beide kan de muziek, door de illusie te versterken, de toeschouwer ertoe brengen zijn reële omgeving te vergeten en zich in de gebeurtenissen te verdiepen. Ook het ontstaan van emoties kan door muziek vergemakkelijkt worden. Ze wordt gebruikt om de toeschouwer een gevoel van welbehagen en geborgenheid te geven en akoestische storingsfactoren, zoals een onrustig publiek, zoveel mogelijk uit te schakelen, respectievelijk hun genotsbelemmerende invloed te dempen alsmede de pauzes tussen de verschillende vertoningen te verkorten.¹¹ Hoe verloopt nu echter de muzikale begeleiding bij film en mime?

In de pantomime is men pas sinds de hervormingspogingen van bijvoorbeeld de 'Cercle Funambulesque', na 1880 dus, bijzonder zorg-

10. Eugène Kress, 'Le Scénario', in: *Cinéma-Revue*, 10 oktober 1913, p. 318.

11. Bij de film komt daarbij dat die het hoofd moeten bieden aan een eventueel opkomende angst voor de duisternis in de zaal. Zie voor het thema muziek in de zwijgende film: Hansjörg Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart (Klett-Cotta) 1981, pp. 40 e.v. Pauli verwijst naar de door Theodor W. Adorno en Hanns Eisler genoemde tegenstelling tussen het realisme van de getoonde filmbeelden en de in contrast daarmee onwerkelijke stilte wanneer men ze zonder muzikale begeleiding vertoonde. Om een daardoor opgeroepen gevoel van onbehagen te vermijden heeft men vanaf het begin muziek als kalmerend element toegevoegd.

vuldig bij het uitzoeken ervan. Bij elk van de door Aubert geschreven 'pantomimes modernes' hoort een speciaal daarvoor geschreven partituur. Volgens Aubert vervangen de muzieknoten de stem van de speler. Daarom verlangt hij een compositie die op de mimiek is afgestemd met een leidmotief om de afzonderlijke personages te karakteriseren. Om ervoor te zorgen dat de acteerprestaties niet onnodig door het muzikale ontwerp beperkt worden, verlangt hij samenwerking tussen musicus en mimespeler.¹² ook Aubert ziet echter niet helemaal af van talige informatie. Hij breekt hiermee met de traditie uit de tijd van Debureau (in de eerste helft van de negentiende eeuw), waarin het gebruikelijk was om voor de muzikale begeleiding motieven aan bekende en geliefde opera's, operettes en vaudevilles te ontleen, die echter vaak de directe verbinding met de dramatische scène missen.¹³

Aubert verlangt dat de instrumentale omzetting van de compositie gedempt, 'fluwelig' verloopt. De emoties die de toeschouwers bij pantomime ondergaan, beschrijft hij als mysterieus. Hij vergelijkt ze met het gevoel dat een slapende tijdens een droom heeft. Daarom wil hij hen niet door te luide begeleidingsgeluiden of -muziek ruw uit hun 'droom' wekken.¹⁴

Ook bij filmvoorstellingen ontbreekt de muzikale begeleiding niet. In de beginjaren van de cinematografie, als films nog als (slot)nummer in café-concerts en music-halls getoond worden, begeleidt het ter plaatse aanwezige orkest. De bezoekers van de jaarmarktbioscopen moeten zich meestal met de klanken van de fonograaf tevreden stellen. Later geven veel bioscopen de voorkeur aan een pianist, niet alleen om materiële redenen, maar ook omdat de sonoriteit en het volume van een piano doseerbaar zijn, omdat een piano effectvol klinkt in combinatie met het slagwerk en daarnaast een grote uitdrukingskracht bezit.¹⁵ De eerste sedentaire grote etablissementen keren gedeeltelijk – ze kunnen het zich niet allemaal veroorloven – terug naar orkestbegeleiding.¹⁶

12. Charles Aubert, *L'Art mimique suivi d'un traité de la pantomime et du ballet*. Parijs (E.Meuriot) 1901, pp. 223 e.v.

13. Zie: Paul Hugounet, *La Musque et la Pantomime*. Parijs (Ernest Kolb) z.j. (1892), pp. 10 e.v.

14. Aubert, *L'Art Mimique*, a.w., pp. 221 e.v. en 174. Ook de film wekt associaties met de droom, bijvoorbeeld bij Max Nordau, 'Culture cinématographique', in: *La Revue* (krantenknipsel van het Fond Rondel RK 152); oorspronkelijk: 'Kinokultur', in: *Pester Lloyd* (Boedapest) 23-3-1913, pp. 33 e.v.

15. Pauli, *Filmmusik*, a.w., p. 69.

16. Zo maakt bijvoorbeeld de bioscoop Pathé-Grollée in 1907 reclame in *Le Nouvelliste des Concerts* voor zijn 'Symphonie-orkest bij de films en in de pauze', geciteerd door Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*. Deel 11. *Les pionniers du cinéma 1897-1909*. Parijs (Denoël) 1948; 1978, p. 367.

Al deze muziek is vaak wel naar de smaak van de toeschouwer samengesteld, maar houdt meestal geen rekening met het vertoonde. Steeds weer klagen de bioscoopbezoekers over de onsamenhangendheid van beeld en geluid¹⁷ of het soms 'onverdraaglijke' contrast.¹⁸ Soms gebeurt dit bewust, om te provoceren, te parodiëren of om een karikatuur van de scène te geven. In het geval van pianobegeleiding komt de kloof tussen beeld en geluid volgens Hansjörg Pauli echter meestal voort uit de neiging van de pianist om terug te grijpen op vertrouwde stukken uit de tijd van de pianolessen en op actuele melodieën omdat de lange arbeidstijd hem nauwelijks gelegenheid tot voorbereiding biedt.¹⁹

Om een einde te maken aan de geschetste misstanden vraagt men steeds weer om een speciaal voor een afzonderlijke film gearrangeerde orkestrering.²⁰ Meestal gebeurt dit ook met als doel de kunstzinnige waarde van de film in de ogen van het publiek te vergroten. Twee van de eerste produkties die begeleid worden door een speciale compositie zijn *L'ENFANT PRODIGE* (Michel Carré, 1907, Pathé) naar een succesvolle pantomime van Michel Carré (scenario) en André Wormser (muziek), en *L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE* (Calmette/Le Bargy, 1908, Film d'Art) met muziek van Camille Saint-Saëns. Dit zijn echter uitzonderingsgevallen. Over het algemeen hebben de filmfabrikanten de muzikale kant van hun produkties verwaarloosd. Dit gebeurt waarschijnlijk om financiële redenen. Anderzijds echter krijgt de muziek door de zich ontwikkelende montageteknik een belangrijke rol.²¹ De muzikale begeleiding harmoniseert in dat geval de 'breuk' in de beeldenreeks die de bioscoopbezoeker die daaraan nog niet gewend was zou kunnen storen, en vormt de overgang naar een nieuwe scène.

Vergelijkt men cinema en pantomime – beide vertellen een verhaal met stomme beelden, eventueel met tussentitels – vanuit dit uiterlijke aspect, de muzikale begeleiding, dan kunnen beide gelijkgeschakeld worden. Een belangrijk onderscheid tussen beide bij vergelijking van de muziek in deze periode komt voort uit de *ontstaansperiode*: de pantomime van voor de Eerste Wereldoorlog borduurt voort op een traditie en is al aardig ontwikkeld, terwijl in het geval van de zwijgende film de

17. Zie bijvoorbeeld: René Doumic, 'L'âge du cinéma', in: *La Revue des deux mondes*, 15-8-1913, p. 921.

18. Zie bijvoorbeeld: Yhcam, 'La cinématographie', a.w.

19. Pauli, *Filmmusik*, a.w., p. 70.

20. Zie bijvoorbeeld: Henri Leissus, 'La musique au cinéma', in: *Le Courrier Cinématographique*, 2, 20-7-1911, p. 8.

21. Pauli, *Filmmusik*, a.w., p. 74, wijst hierop; in de teksten uit die tijd komt dit nog niet naar voren.



L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE (Calmette/Le Bargy, 1908)

meeste auteurs wel overtuigd zijn van het belang van muziek voor de film, maar deze in de praktijk nog te wensen overlaat.

3. *Het scenario voor pantomime en zwijgende film*

Ed. Sauvel relateert zwijgende film niet alleen direct aan pantomime wat betreft het scenario, hij stelt ze aan elkaar gelijk. Het filmscenario, de schriftelijk vastgelegde korte samenvatting van de scènes, is niets anders dan een pantomime – een dramatische vorm die ervoor bestemd is om door acteurs via gebaren en zonder gesproken taal opgevoerd te worden.²²

Wanneer men een vroeg filmscenario bekijkt en de structuur ervan vergelijkt met die van de door Aubert geschreven ‘moderne pantomimes’ komen ze uiterlijk met elkaar overeen.²³ Aubert beschrijft voor de meeste stukken de uit te voeren handeling zeer gedetailleerd en verdeelt deze in verschillende scènes. Ook de optredende personages worden uitvoerig beschreven, compleet met monologen en dialogen. Hij gaat te werk als een toneelschrijver, maar het accent ligt bij een mime-stuk niet op de *taal*, zoals bij een toneelstuk, maar op de *handeling*. Wat Aubert opmerkt over monologen en dialogen in een pantomime geldt ook voor een film.²⁴ Zinnen die niet lichamelijk omgezet kunnen worden, moeten vermeden worden, de stijl moet zo helder mogelijk zijn en geen literaire pretenties hebben. Hetzelfde kan opgemerkt worden over zijn spelaanwijzingen.

De functie van de dialoog in pantomime en zwijgende film

Hoewel de mimespeler niet spreekt, bevatten de pantomimes rond de eeuwwisseling toch monologen en dialogen.²⁵ Deze dienen in mime-scenario's alleen ter voorkoming van een verlamming van de acteur

22. Ed. Sauvel, ‘Cinématographe et propriété littéraire’, in: *Bulletin de la Chambre syndicale*; herdrukt in: *Ciné-Journal* nr. 61, 24-10-1909, p. 6.

23. Hier wordt verwezen naar het door *L'Illustration* op 26-12-1908 gepubliceerde scenario van Henri Lavedan, ‘Le baiser de Judas’ (Armand Bour, 1908, Film d'Art), herdrukt in: Marcelle Lapierre (ed.), *Anthologie du Cinéma. Rétrospective par les textes de l'art muet qui devient parlant*. Parijs (La nouvelle édition) 1949, pp. 60 e.v. Met uitzondering van de aanwijzingen voor geluiden – in Lavedans tekst staan alleen visuele impressies, geen uitdrukkingen die naar klanken verwijzen – komt het overeen met de opbouw van Auberts *Pantomimes modernes*. Parijs (Flammarion) z.j. (1896), dat ter vergelijking geraadpleegd werd.

24. Zie Aubert, *Pantomimes modernes*, a.w., pp. 210 e.v.

25. Ook de mimespelen van Michel Carré, Paul Hugounet, Maurice Le Corbeiller, Henri Remond en anderen bevatten monologen en dialogen.

door het ontbrekende woord en ter vergemakkelijking van het spelen door een innerlijke monoloog. Met behulp van deze in gedachte uitgevoerde rede verplaatst de acteur zich in de gevraagde stemming, waardoor hij de passende lichaamshouding vindt.²⁶ Absolute voorwaarde om een goed mimestuk te kunnen schrijven vindt Aubert kennis op het gebied van mimiek en gebaren, dat wil zeggen beheersing van de 'langage mimé': slechts diegenen die hierin geschoold zijn kunnen dialogen omzetten in mimiek.²⁷

Op het gebied van film stemt Kress volledig met Aubert in: hij beschouwt film als een aan de wetten van het objectief aangepaste pantomime en vooronderstelt dan ook bij de filmauteur, behalve kennis van de lichaamstaal, vertrouwdheid met de 'fotografische kunst'.²⁸

Uiterlijk stemmen filmscenario en mimeontwerp dus overeen; de functie van de monologen en dialogen wijkt echter af, want Kress verlangt van de spelers dat ze hun tekst daadwerkelijk uitspreken. Dit heeft enorme gevolgen voor de manier waarop er gespeeld wordt. Een filmacteur kan voor de camera zijn rol luid opzeggen en met zijn partner communiceren. De actrice Sarah Bernhardt is hier een extreem voorbeeld van, omdat zij haar teksten vaak volledig of in grote gedeelten declameert.²⁹ Film probeert, met andere woorden, niet, zoals de pantomime, om de toeschouwer het bestaan van taal te laten vergeten. Het spel van de acteur wordt door het gesproken woord ondersteund. Een reden voor het daadwerkelijk uitspreken van de dialoog, waardoor op het doek in ieder geval de lipbeweging te zien is die het gesproken woord suggereert, is in het geval van films die 'natuurlijkheid' nastreven, de suggestie van 'levensechtheid'. Hierdoor wordt de gedwongen stilte van dit soort films benadrukt.

Aubert daarentegen verbiedt de mimespeler om zich hoe dan ook door middel van gesproken taal verstaanbaar te maken; voor hem geldt: 'We horen een pantomime met de ogen.'³⁰ In de pantomime zoals Aubert die voorstaat dient het gebruik van de mond dus niet voor het spreken; hij is nodig ter verduidelijking van emotionele lichaamstoestanden.

De lipbewegingen zijn dus een belangrijk onderscheid tussen een mi-

26. Zie: Aubert, *Pantomimes modernes*, a.w., pp. 212 e.v. Aubert staat de mime-speler echter in uitzonderingsgevallen enkele onomatopoeën toe.

27. Zie Aubert *L'Art mimique*, a.w. pp.221 e.v.

28. Kress 'Le Scénario', a.w., pp. 3 e.v., 9 en 31.

29. Helemaal onomstreden is de praktijk van de buiten de perken gaande conversatie in de film echter niet. Zie: Maurice Luguet, 'Opinion', in: *Comœdia*, 18-2-1914, p. 4.

30. Aubert, *Pantomimes modernes*, a.w., p. 229 (cursivering van Aubert).

me- en filmspeler. Het spel van de mimespeler is gestileerd. Om een breuk in zijn acteerstijl te vermijden mag hij communicatie met zijn partners door taal, een dialoog, slechts aanduiden.

4. Het verschil in spel in pantomime en zwijgende film

De techniek van de mimespeler

Charles Aubert is overtuigd van de inferioriteit van de mondelinge uitdrukking ten opzichte van de lichaamstaal: de communicatie door middel van het gesproken woord, die kennis van verbinding tussen teken (signe) en ding verlangt, vindt plaats op het geestelijk niveau en impliceert coderen en decoderen. De hierbij vereiste tussenschakel van het geheugen ontnemt volgens hem de kracht en intensiteit aan de uiting. De pantomime daarentegen is een spontane, directe taal, die veel meer het gevoel zelf is. Daarom kan ze niet alleen begrepen, maar ook nagevoeld worden.³¹ Het overbrengen van gemoedstoestanden gebeurt door verschillende soorten bewegingen die instinctief en in het zenuwstelsel gestuurd worden. Aubert noemt karakter-, handelings- en gevoelsbewegingen. Hiernaast onderscheidt hij bewegingen die de werking van de drie bovengenoemde ondersteunen: deze vier vormen samen de 'langage naturel' (natuurlijke taal) die de mimespeler gebruikt.³²

Tegenover deze 'langage naturel' plaatst Aubert de 'langage artificiel' (kunstmatige taal), die de gesproken taal moet vervangen. Deze vijfde categorie van bewegingen wordt niet instinctief gestuurd, maar door de wil; de bewegingen noemt hij 'mouvements descriptifs' of 'mouvements parlants'. Aubert benadrukt weliswaar dat alleen het idee van de over te brengen zin belangrijk is en niet de zin op zich, maar hij bereikt door zijn lichamelijke omzetting een bijna woordelijke vertaling van de zinsdelen. Zo wordt bijvoorbeeld 'Terwijl jij op het bal danste, huilde ik, hier, alleen' mimisch tot 'jij-daar-dansen-alleen-hier-ik-huilen'.³³ De afzonderlijke gebaren en lichaamshoudingen worden bij hem dus tot zinsdelen.

Kress: de techniek van de mimespeler en zwijgende film

Kress neemt de ideeën van Aubert over bij zijn overwegingen over het gebruik van mime in de film. Hij gebruikt echter vooral zijn techniek

31. Idem, pp. 174 e.v.

32. Aubert, *L'Art mimique*, a.w., p. 193.

33. Zie Aubert, *Pantomime modernes*, a.w., pp. 212 e.v.

van de houding, met als doel de acteurs op hun toekomstige taak bij de film voor te bereiden. Zo beschrijft hij tot in het kleinste detail de uit te voeren (spier)bewegingen van elk lichaamsdeel voor enkele veel voorkomende handelingen zoals huilen, bidden en drinken.³⁴ Kress houdt ook rekening met het personage dat gespeeld moet worden³⁵; de mime/filmspeler kan met behulp van het temperament en de karakteristieke pose zijn rol typeren en zo de toeschouwer zonder omhaal over het personage informeren.³⁶

Pantomime als kunstmatig versus film als natuurlijk

De meeste auteurs uit zijn tijd zijn het niet eens met Kress en zijn opvatting dat de mimetechniek geschikt is voor de film. Hieraan ligt de mogelijkheid van film om de 'werkelijke natuur' te verbeelden ten grondslag. Zoals de allereerste bioscoopbezoekers al met bewondering opmerkten, beweegt de wind de bladeren, golft het water en zijn de uitgestrektheid van het landschap en het licht- en schaduwspel van de zon bekoorlijk. Het spel moet voor deze auteurs 'levensecht' overkomen; het mag niet de indruk van namaak wekken. Typering en poses, destijds in de pantomime gebruikelijk, worden in de beginperiode van de cinematografie als onvermijdelijk ervaren; 'gebarentaal' wordt echter afgeraden. Maurice Luguët stelt in *Comoedia* dat een film die het bestaan 'als uit het leven gegrepen' wil tonen, die wil 'verrassen', af moet zien van alle vastgelegde gebaren.³⁷ Yhcam is van mening dat beide dramatische kunsten principieel onverenigbaar zijn: de pantomime presenteert steeds slechts een kunstmatig, uitgebeeld leven. Ze doet alsof ze de werkelijkheid toont en gebruikt daartoe conventionele, overdreven bewegingen. Voor de film, die de realiteit daarentegen onvervalst en oorspronkelijk afbeeldt, dus het echte leven weergeeft, verlangt deze theoreticus een ingehouden en natuurlijk spel van de acteurs.³⁸ Theoretici als Luguët of Yhcam vinden de techniek

34. Als voorbeeld kan men het spelen van huilen nemen: 'Er zijn twee klassieke manieren om te huilen; bij de ene voeren de beide handen, vingers gespreid, aan de slapen gehouden, een dubbele beweging uit, de linker versterkt het slaan van het hart, de rechter die een beetje naar de zijkant gestrekt is, bedekt het voorhoofd en de wang; bij de andere naderen eerst de naar voren gestrekte handen het gezicht en de uitgestrekte vingers worden op de oogleden gelegd; het vooroverbuigen van het bovenlichaam completeert de houding.' Kress, 'Le Scénario', a.w., p. 17.

35. Hier grijpt Kress terug op de analyse van de vier temperamenten in: Georges Polti, *L'Art d'inventer un personnage*. Parijs (Figuière) 1912 (herdrukt in de reeks 'Les introuvables' van Ed. d'aujourd'hui).

36. Kress, 'Le scénario', a.w., pp. 20 e.v.

37. Zie Luguët, 'Opinion', a.w.

38. Yhcam, 'La cinématographie', in: *Ciné-Journal* 193, 4-5-1914, p. 7.

van de mimespeler onverenigbaar met de nieuwe kunst van het filmen, maar Charles le Bargy, een man van de praktijk, is het hier niet mee eens. De acteur acht het spel van de mimespeler en dat van de film-acteur identiek.³⁹

'Kunstfilmproductie' versus 'realistische film'

Niet alleen lopen de verwachtingen over het fenomeen 'vroege zwijgende film' natuurlijk uiteen, het medium wordt door regisseurs ook op verschillende manieren gebruikt. Regisseurs als Calmette, Le Bargy of Carré bewandelen de hun vertrouwde theaterwegen. Oudere acteurs als Le Bargy grijpen bij het filmen terug op de hen bekende mimetechniek en passen hierdoor heel goed in de stijl van deze 'kunstfilmproducties'.

Cineasten die zich uitsluitend met film bezighouden als Jasset of Feuillade daarentegen, proberen het 'echte' leven weer te geven.⁴⁰ In tegenstelling tot de dramatische stijl van Le Bargy bewegen Feuillades acteurs zich natuurlijker en minder geaffecteerd.

Niet alle acteurs van de Comédie Française gebruiken mimetechnieken voor hun acteerprestaties in film. De meeste houden vast aan hun vertrouwde toneelacteerstijl, waarbij de lichaamstaal ondergeschikt is aan het gesproken woord en dus zeer beperkt is. In vergelijking met acteurs als Le Bargy komt deze stijl veel 'natuurlijker' over.

Samenvattend

Uiterlijk lijken zwijgende film en pantomime veel op elkaar wat betreft muzikale begeleiding, stomheid en spel. De muzikale begeleiding heeft in beide gevallen ook dezelfde functie.

De stomheid van de pantomime is echter een vrijwillige keuze, terwijl de zwijgende film niet anders kan. Deze gedwongen stilte wordt benadrukt doordat er allerlei pogingen gedaan worden om deze 'op te heffen', en door het spel: de teksten worden uitgesproken, hetgeen bij pantomime bijna nooit gebeurt. Uiterlijk komt de gebarentaal in veel

39. Zie: Jean Grillières, 'M. Le Bargy parle du cinéma', in: *Le Journal*, 12-6-1914. p. 7. Le Bargy vertrekt in theorie vanuit de gemoderniseerde kunst, maar grijpt in de praktijk vaak terug op de gebaren uit de oude vorm.

40. Zie het manifest waarmee de firma Gaumont in het vaktijdschrift *Ciné-Journal* de Feuillades-serie met de welhaast programmatische titel *La Vie telle qu'elle est* inleidt. Samenvattingen ervan zijn te vinden in: Jean Mitry, *Histoire du Cinéma. Art et Industrie*. Deel 1. 1895-1914. Parijs (Editions Universitaires) 1967, p. 416.

gevallen ook overeen. Opnieuw kan opgemerkt worden dat dit voor pantomime een keuze is, maar voor de zwijgende film...?

Wellicht kan het als volgt voorgesteld worden. De vroege zwijgende film heeft geen eigen traditie. Er zijn nog geen filmacteurs, filmtheorieën enzovoort. Men moet zich 'behelpen' met mime- en theaterspelers; 'behelpen' in de ogen van diegenen die 'realistische' film voorstaan en film waarschijnlijk meer in het verlengde van fotografie dan van mime of theater plaatsen. Er zijn echter ook auteurs die zich totaal niet lijken te storen aan de 'overdreven' mimiek en gebaren alsmede de stilte van de vroege zwijgende film. Zij wensen klaarblijkelijk niet zozeer 'realistische' film als wel amusement in het verlengde van pantomime. Auteurs als Paul Genève prijzen de *betovering* die van film uitgaat. De toeschouwer van een film of een mimatedrama kan zich helemaal op de visuele indruk concentreren. Handelingen en gevoelens worden alleen door de uitdrukkingskracht van het menselijk lichaam overgebracht, geen enkel storend woord verbreekt de betovering. De communicatie tussen toeschouwer en acteur verloopt hier minder via het hoofd dan via de 'buik'. Het zwijgende spel kan onderliggende lagen in de kijker raken en hem diep aangrijpen als hij bereid is zich daartoe open te stellen.⁴¹

Rond de eeuwwisseling zwijgen in Frankrijk zowel de pantomime als de film. De vergelijking tussen beide leek dan ook voor de hand te liggen. Maar hoewel zwijgende film en pantomime een aantal in het oog lopende overeenkomsten vertonen, zijn ze zeker niet identiek.

41. Genève, 'Le Mouvement', a.w.