

Pantomima w filmie

Inne spojrzenie

MAREK HENDRYKOWSKI

Postawmy sobie na początek pytanie: co kino zawdzięcza sztuce pantomimy? Temat z zaskakująco rozległym horyzontem. Całkiem możliwe, że w grę wchodzi tu jedno z najbardziej niezwykłych i doniosłych spotkań, do jakich doszło w dziejach kultury nie tylko filmowej, ale i kultury XX wieku.

Sztuka pantomimy pojawia się w filmie niemal natychmiast, gdy tylko ten przestaje być nowinką techniczną, a zaczyna się stawać widowiskiem. Trudno dzisiaj precyzyjnie stwierdzić, od kiedy dokładnie datuje się historia kinematograficznej pantomimy, ale pierwsze przejawy jej ekranowej obecności odnajdujemy już w najdawniejszych początkach kinematografii. Na długo przed *Polanym polewaczem* braci Lumière pojawia się ona przecież w słynnych *Pantomimes lumineuses* Émile'a Reynauda (1888-1892), a potem w pionierskich produkcjach Edisona z lat 1893-1895.

Rzec można, iż pantomima zjawia się w świecie ruchomych obrazów tak wcześniej i na tyle zauważalnie, że już dawno należało się bliżej zainteresować tym zagadkowym związkiem. A jednak tylko nieliczni badacze początków kinematografii (Tom Gunning, Charles Musser, André Gaudreault, Robert C. Allen), wytrawni znawcy poetyki komedii slapstickowej (Eileen Bowser, James Agee, Jay Leyda, Jean-Pierre Coursodon) i miłośnicy talentu Chaplina (z Davidem Robinsonem, Kevinem Brownlowem i Davidem Gillem na czele) zwrócili przed nami uwagę na doniosłość przymierza zawartego wtedy przez poszukujące dopiero swego miejsca w kulturze przełomu wieków, kipiące młodością kino czasów biografu, bioskopu, kinematografu i iluzjonu z jego nieocenioną sojuszniką.

Pantomima w filmie. Sojusz jedyny w swoim rodzaju. Pośród teoretyków kina niemego opisujących jego początki właściwie tylko Karol Irzykowski podkreśla pierwszorzędnie ważne znaczenie pantomimy dla rodzącego się artyzmu nowej sztuki¹. Docenia jej rolę, owszem, ale bynajmniej nie zamierza gloryfikować. Pisząc o pantomimie na użytek kina, Irzykowski dostrzega nie tylko ewidentne korzyści, lecz również zagrożenia płynące z mechanicznego przeniesienia właściwych jej środków wyrazu na ekran. Nieprzypadkowo na kartach *Dziesiątej Muzy* pojawia się szydercze określenie: Św. *Pantomima, patronka filmiarzy*².

Nie sposób nie zauważyć mądrego sceptycyzmu autora wobec nadmiernego eksponowania czy wręcz absolutyzowania przez innych pantomimy jako kwintesencji gry aktorskiej w filmie. Ciekawe, że po argumenty na „tak” i na „nie” sięga Irzykowski zarówno do rozbioru filmów całkiem nieudanych i złych, jak i do Murnaua, Griffitha i Chaplina. Tam bowiem znajduje doskonałe przykłady sekretnej przekładni, która pozwala twórczo zaadaptować pantomimę dla kina. Szczeg-

gólnie u Chaplina pociągała polskiego teoretyka kina niebywała wynalazczość w zakresie cielesnego aspektu gry aktorskiej. Pisał o nim tak: *aranżuje sobie sam różne sytuacje, w których owa wspomniana przez nas tylekroć powierzchnia zetknięcia człowieka z materią mieni się mnogością kształtów. Ile razy Chaplin występuje, można się z góry cieszyć na orgie wszechcielesności*³.

Klasyczna historia kina generalnie przegapiła ten pierwszorzędnie ważny, systemowy aspekt jego najstarszych zmagania z formą ekranowego spektaklu. Mimo iż dla rozwoju zwłaszcza niemiej sztuki filmowej pantomima okazała się niewyczerpanym źródłem twórczej inspiracji i eksploracji, fakt ten uszedł jakoś uwagi „poważnie myślących” historyków filmu. Wystarczyły lekceważące etykiety w rodzaju: „prymitywne”, „jarmarczne”. W powielanych przez dziesięciolecia schematycznych ujęciach historii wczesnego kina (Charensol, Sadoul, Paoella, Jacobs, Rotha, Knight, Toeplitz, Jewsiewicki, Płażewski i inni) w jego początkowym awansie artystycznym liczyła się przede wszystkim literatura, ewentualnie teatr czy malarstwo. Nie pantomima zatem (rzekomo niegodna świątyni sztuki), lecz tamte – szacowne i od dawna wyróżniane odpowiednią pozycją, czczone, nagradzane i wykładane w akademiach – dziedziny miały nadawać ruchomym obrazom, i poniekąd rzeczywiście nadawały, wymiar *par excellence* artystyczny. Daleki jestem od ustanawiania dzisiaj prymatu gestu nad słowem. Faktem jednak jest, że gest jako środek wyrazu został w przeszłości usunięty w cień przez wspomnianych autorów syntez historycznych. W tradycyjnych historiach kina dominuje nastawienie „logocentryczne”. Nie sposób nie zauważyć, iż spojrzenie „gestocentryczne” zostało w nich niemal całkowicie wyeliminowane na rzecz osobliwego „logocentryzmu” rzekomo zapewniającego filmowi awans artystyczny, a wraz z nim status sztuki.

Coś podobnego można również zauważyć w sferze praktyki twórczej. Nieważne, że oferowana kinu literacka bądź teatralna „winda na Parnas” była w przypadku ruchomych obrazów czymś na wyrost, niepraktycznym i w gruncie rzeczy zbytecznym. Całkiem nieważne, skoro i tak sądzono niewzruszenie, iż literatura i teatr zdołają w końcu sprawić, że kino stanie się sztuką. Dziedziny te, zdaniem ludzi kulturalnych, były predestynowane do opieki nad nieokrzesanym dzikusiem, a tym samym najlepiej nadawały się do odegrania roli jego wysoko urodzonych i światłych protektorek. Efekt sprawowanej przez pewien czas nad kinem kurateli spod znaku „Famous Players” i „Film d’Art” oraz gro teskowy rezultat jej forsownych, choć daremnych zabiegów znamy. Film, ten XX-wieczny nuworysz, mimo swych wielkich sukcesów przez długie lata żywił ich kompleks i tak też, *volens, volens*, zostało to utrwalone na kartach jego historii.

Nie wszyscy jednak akceptowali tę myślową matrycę. Siedem lat po Irzykowskim, w 1931 r., kapitalne studium na temat roli pantomimy w *Świątłach wielkiego miasta* napisał Jan Mukařowski⁴.

Traktując dzieło sztuki jako subtelą strukturę znakową i studiując hierarchię elementów przemyślnie zaprojektowaną w Chaplinowskim arcydziele, czeski mistrz analizy semiotycznej wydobyl niezbędnosc i niezastąpiony charakter pantomimy stanowiącej kwintesencję sztuki filmowej Chaplina. W zakończeniu studium Mukařovský’ego czytamy: *Tym, co budzi u widza zdumienie, jest olbrzymia rozpiętość między intensywnością efektu, który osiąga, a prostotą jego środków twórczych. Jako dominantę swojej struktury obiera składnik, który miewa zwykle*

(także w filmie) rolę służebną: gesty w szerokim słowa znaczeniu (mimika, właściwe gesty, postawy). I tej kruchej, mało nośnej dominancie potrafi podporządkować strukturę nie tylko własnego fenomenu aktorstwa, ale i całego dzieła filmowego. Zakłada to wręcz niewiarygodną oszczędność wszystkich innych składników. Gdyby któryś z nich wystąpił tylko trochę wyraźniej, tylko trochę bardziej zwrócił na siebie uwagę, nastąpiłoby zupełne załamanie całej konstrukcji⁵.

Dzięki rzetelności i przenikliwej trafności zaprezentowanego ujęcia miniaturowych rozmiarów studium Jana Mukařovský'ego niesie z sobą niezwykle istotną korektę historycznofilmową. W 1931 r. praski uczony opisywał nie dzieło filmowe bez precedensu, absolutnie nowatorskie w swym kształcie, lecz *work in progress* – fenomen artystyczny sięgający korzeniami początków XX w. Mowa tu nie tylko o dojrzałej sztuce samego Chaplina. Chodzi o coś więcej, mianowicie o szczytowe w tamtym stadium rozwoju pantomimy kinematograficznej (patrz późniejsze o kilka lat *Dzisiejsze czasy* z 1936 r.) osiągnięcie w procesie długotrwałej ewolucji, jaką oparte na niej filmowe aktorstwo przeszło w ciągu kilku minionych dziesięcioleci.

Zafascynowany tym dokonaniem Mukařovský zmienia obowiązujący dotąd (i jeszcze długo później) paradygmat myślenia o źródłach artyzmu sztuki filmowej. W opisach społeczno-kulturalnego awansu kina i jego późniejszej drogi ku wielkiej sztuce zazwyczaj literatura, teatr i sztuki plastyczne są przywoływane niemal automatycznie jako „odpowiednie” ze względu na ich wysoki (czytaj: artystyczny) status. Podczas gdy pantomima jako dziedzina niewarta zainteresowania, podrzędna i „niegodna” pozostaje prawie niezauważona, sytuując się na uboczu i w cieniu sztuk wysokich, czy jak kto woli – „prawdziwych”.

Podejście, które podaje w wątpliwość Mukařovský, z jednej strony nadmierne eksponuje w rozwoju kina udział literatury, teatru czy malarstwa jako sztuk pięknych, z drugiej – ogranicza spojrzenie wszystkich, którzy na siłę próbują narzucić filmowi jedną tylko „prawowitą” wersję artyzmu i jedną postać sztuki. Pantomima jawi się w świetle takiego ujęcia jako coś mało ważnego, wręcz marginalnego. Całkiem niesłusznie, bo jeśli się nad tą intrygującą kwestią głębiej zastanowić, język pantomimy, a wraz nim aktorstwo filmowe czerpiące z jej wspaniałych tradycji, plasuje się nie na marginesie, lecz w samym centrum głównego nurtu rozwoju kina niemego. Język ten nie tylko decyduje bowiem o samym stylu gry aktorskiej, ale kształtuje i organizuje strukturę głęboką modelu widowiska filmowego tamtej ery.

Czas najwyższy – idąc tropem prekursorskiej myśli Irzykowskiego i Mukařovský'ego – naprawić popełniony niegdyś błąd i zanegować ów zastygły w bezruchu mylny pogląd. Pora wreszcie zauważyć, iż prastary kunszt pantomimy uczynił dla rozwoju filmu w ogóle – i filmu jako sztuki w szczególności – nieporównanie więcej niż nieporadne imitacje teatru i literatury w rodzaju: *Zabójstwa księcia Gwizjusza* czy wyimków z *Hamletów* i *Makbetów*.

W tradycyjnych syntezach dziejów filmu, na przekór oczywistym faktom, wielokrotnie usiłowano widzieć, w co się wierzy, zamiast wierzyć w to, co się widzi. Wbrew supozycjom Sadoula, Jacobsa, Rothy czy Toeplitza, to nie literatura jednak i nie teatr, ani tym bardziej malarstwo odegrały główną rolę w kształtowaniu się języka ruchomych obrazów. Jeśli mowa o kreowaniu ekranowych postaci i wysoce uniwersalnym rodzaju nowego aktorstwa, które miało nadać im życie

i powołać je do istnienia – słusznie zapomniane dziś występy, a nieraz sromotne klęski takich sław sceny teatralnej, jak: Joseph Jefferson, Sarah Bernhardt, Charles Le Bargy czy Eleonora Duse, dają sporo do myślenia. Aktorzy ci wnieśli na ekran wielkie nazwiska i własną legendę teatralną, ale nie grę filmową wielkiego formatu.

Aktorstwo słowa mówionego i koturnowych póz z kretesem przegrało w kinematografii konkurencję z pantomimą. Była to porażka nader bolesna, bo przecież lekceważona rywalka wywodziła się z niskich sfer: cyrku, wodewilu i music-hallu, niejako z natury będąc czymś gorszym. A jednak w pierwszych dwóch dekadach XX wieku rywalizację o serca milionów widzów na całym świecie wygrywali: Georges Méliès, Max Linder, Asta Nielsen i Charlie Chaplin. Doskonale ilustrują to nie tylko ich zawrotne światowe kariery, lecz również wczesne dzieje poszczególnych kinematografii narodowych.

Rzecz nie dotyczy tylko Lindera, Chaplina czy Keatona. Wraz z nimi pantomimie kinematograficznej przecierało szlak wielu innych aktorów, niekiedy całkiem dzisiaj zapomnianych. W kinie brytyjskim na przykład: Little Tich (Harry Relph), Will Murray, Dan Leno, Jehanne D'Alcy i Fred Storey. We Francji, jeszcze przed Mélièsem – znakomity mim Félix Galipaux, a na ekranie Jean Durand. W kinie amerykańskim: Ford Sterling, Larry Semon, Henry Bergman, Eric Campbell, Charles K. Murray, Alice Davenport, Slim Summerville, Chester Conklin, Billy Bevan, Mack Swain, Mabel Normand i dziesiątki innych, należących nie tylko do stajni Macka Sennetta. W Niemczech: wybitny aktor Max Pallenberg, a na ekranie od 1906 Henny Porten (jej pierwszą w karierze rolę filmową była figurka z porcelany miśnieńskiej). W kinie włoskim: Tontolini (Ferdinand Guillaume, czyli słynny Polidor – ten sam, którego kilkadziesiąt lat później mogliśmy oglądać w *Słodkim życiu* i paru innych filmach Felliniego).

Swoją skromny udział w sukcesach tego typu aktorstwa filmowego miała także kinematografia polska. Nie jest dziełem przypadku, że mniej więcej w tym samym czasie zbiorową wyobraźnię rodzimej publiczności podbiło na dobre dwoje ekranowych bohaterów: najpierw Antoś, a następnie Pola. Również w przypadku tych dwojga triumfowała sztuka pantomimy: farsowej w wydaniu Antoniego Fertnera i taneczno-dramatycznej w wydaniu Poli Negri. Fertner i Negri nie byli zresztą jedyni. Do listy tej można by dopisać wiele innych ówczesnych lokalnych znakomitości: Władysława Neubelta, Wacława Szymborskiego, Antoniego Siemaszkę czy młodego Kazimierza Junoszę-Stępowskiego.

Miał rację Irzykowski, kiedy w 1924 r. nie tylko dostrzegał wagę dziedzictwa pantomimy w rozwoju filmowej gry aktorskiej, ale także z niezwykłą przenikliwością wskazywał zasadnicze jej dominanty, odróżniając: z jednej strony operowanie przez aktora mimiką, z drugiej – gestem oraz pozą, a więc „pantomimikę” (jak sam to nazywał) i grę całym ciałem. Takie podejście nadawało wymiar teoretyczny szerszej kompletności środków wyrazu, jakimi aktor, reżyser i operator posługiwali się w niemym kinie, doskonaląc nieustannie ów kunszt.

W odróżnieniu od ekranizacji Szekspira, Verne'a czy H. G. Wellsa pantomima kinematograficzna, w rozmaitych jej odmianach (farsowej, wodewilowej, slapstickowej, tanecznej, dramatycznej, melodramatycznej, cyrkowej, akrobatycznej, operowej, komiksowej etc.), nie jest bynajmniej zjawiskiem okazjonalnym. Przed z górą stu laty nie tylko pojawiała się stale na ekranie, ale co więcej – współtwo-

rzyła fundament rodzącej się sztuki ruchomych obrazów. Zwłaszcza w dobie kina wczesnoniemego jej wpływ na kształt widowiska filmowego i dynamikę jego przemian pozostawał ogromny, a udział w rozwoju nowej sztuki ma charakter systemowy.

Dojrzałość wielkiej tradycji pantomimy scenicznej spotykała się w tamtym momencie z nieukształtowaną jeszcze, poszukującą dopiero własnej ekspresji formą kinowego przedstawienia *in statu nascendi*. Nie o literackie słowo tu idzie, lecz o trafny gest. Sprzymierzone z sobą i wspólnie tworzące nową nieznaną dotąd jakość kina ery wczesnoniemego i pantomima opowiadają tę samą historię. Wyrafinowanie równie prostych jak skutecznych środków wyrazu wykształconych w sztuce pantomimy wchodzi w korespondencję z ich kłopotliwym brakiem i początkową niedoskonałością. Stare łączy się z całkiem nowym. Można tu mówić o bezprecedensowej unii tego, co odwieczne, z tym, co na oczach wzruszonej bądź rozbawionej widowni film po filmie odkrywa dopiero swoje możliwości i twórczy potencjał.

Badając kulturowe konsekwencje ówczesnego spotkania pantomimy z filmem, warto uwzględnić spojrzenie na ów fenomen z kilku różnych, komplementarnych względem siebie perspektyw. Należą do nich: 1. perspektywa socjologiczna; 2. perspektywa komunikacyjna; 3. perspektywa semiotyczna; 4. perspektywa artystyczna; 5. perspektywa antropologiczna; 6. perspektywa estetyczna; 7. perspektywa historycznofilmowa.

Perspektywa socjologiczna

Perspektywa socjologiczna pozwala dostrzec pewną głębiej ukrytą zależność między kinem a pantomimą. To przecież pantomima, twórczo zaadaptowana przez nowe medium, kształtuje nie tylko pewien charakterystyczny dla niego styl gry aktorskiej, ale również typowe sposoby modelowania postaci na ekranie. Wzorce, o których mowa, nie dotyczą jakiegoś pojedynczego filmu, lecz układają się w występujące w wielu rozmaitych obrazach serie i sekwencje. To było coś istotnie świeżego i powszechnie akceptowanego. Pantomima kinematograficzna sprawiła, że kino w bardzo krótkim czasie wzniosło się ponad bariery społeczne, językowe i etniczne, stając się medium międzykulturowym.

W rewizji tradycyjnego ujęcia przemian kultury filmowej, jakie sukcesywnie dokonywały się w okresie jej najdawniejszych początków, podejście socjologiczne stanowi klucz do zrozumienia całego procesu. Mówimy bowiem o kinie jako nowym medium i kształtujących się dopiero środkach jego wyrazu, a naprawdę myślimy o wielomilionowej widowni i masowym adresacie produkowanych wówczas filmów. Mechanizmy rynkowe kina i kultury popularnej zadecydowały o tym, że w istocie to widz (czyli każdy posiadacz pięciocentówki kupujący bilet na seans) stał się podstawowym układem odniesienia i probierzem komunikatywności przekazu w relacjach między jego nadawcą a odbiorcą.

Nie elitarne grono luminarzy kultury ani też nie ówczesne sfery wyższe, lecz popularny (rzec można ludowy) wymiar pantomimy – dramatycznej, melodramatycznej i komicznej – sprawiły, że masy pokochały kino, zapewniając mu społeczny sukces. Socjologiczny, a ściślej mówiąc socjokulturowy wymiar pantomimy na ekranie polega na tym, że w nieocenionej mierze pomogła ona zbudować kinu własną publiczność: nauczyła wywoływać i tworzyć, a następnie zaspokajać jej

potrzeby duchowe. Okazało się, że nadaje się znakomicie do tego, by je unaocznić i wyrazić. Na tym polu osiągnęła wkrótce wielkie powodzenie. Widać, że ówczesne kontakty kina z literaturą, teatrem czy malarstwem cechuje skrzepowanie i brak spontaniczności. W ich towarzystwie kino czuje się najczęściej obco, sztywno i nieswojo. Inaczej niż w relacji z pantomimą, do której instynktownie lgnie. Dlaczego? Skąd ta wyczuwalna zażyłość? Dlaczego właśnie towarzystwo pantomimy jest kinu tak bliskie, a kontakt z nią raz nawiązany ma charakter tak żywiołowy?

Perspektywa komunikacyjna

Odpowiedzi na postawione wyżej pytania dostarcza kulturowy aspekt interesującego nas zjawiska. Łączący wczesne kino z pantomimą aspekt kulturowy wiąże się ściśle z wypracowaną w pierwszym ćwierćwieczu rozwoju kinematografii praktyką komunikowania się filmowców z masową widownią. Rozwijająca się z niezwykłą dynamiką nowa dziedzina twórczości, zanim dostąpiła zaszczytnego miana „siódmej sztuki” i „dziesiątej muzy”, musiała najpierw stać się kunstem komunikowania i poszukać dla siebie optymalnie skutecznego, to jest powszechnie zrozumiałego języka. Dążność ta zrodziła szczególne zapotrzebowanie na kinowy system porozumienia bez barier.

Różnorodność kulturowa wielkiej widowni kinowej była jej bogactwem, ale i przeszkodą komunikacyjną. Sztuka pantomimy od stuleci umożliwiała ludziom kontakt z tym, co odwieczne i uniwersalne. Od chwili, gdy pojawili się na ekranie Asta Nielsen, Musidora, komicy ze stajni Macka Sennetta oraz Charlie tramp, pantomima w filmie – jako medium porozumienia dokonującego się podczas kinowego spektaklu przez aktora i postać – stała się drogą do zjednoczenia publiczności na całym świecie. Filmowcy odkryli, że twórczo wykorzystana w filmie, jest niezastąpionym sposobem na interferencję i łączenie się kultur, na tworzenie wspólnoty międzyludzkiej z szybkością światła przekraczającej granice państw, ras, narodów, języków etnicznych, kręgów kulturowych i barier wiekowych.

Pantomima – w odmianie zarówno dramatycznej, jak i komicznej – dała kinu rzecz kapitalną. Dostarczyła mianowicie wypracowanego przez stulecia „gotowego” kodu emocjonalnego: retoryki języka gestów i uzewnętrznionych uczuć, który odpowiednio zaadaptowany na ekran okazał się dostępny i powszechnie zrozumiały dla milionów ludzi. Adresowane do elit, literackie, teatralne czy malarzkie poszukiwania kina zdarzały się rzadko i sporadycznie, niejako od święta. Codziennością widowiska filmowego było natomiast co innego: przedstawienie pantomimiczne, a w nim bohater lub bohaterowie, wokół których perypetii i rozmaitych atrakcyjnych przeżyć koncentrowała się uwaga widza.

Przedstawienie takie łatwo układało się w głowie (Mack Sennett uważał, że w burlesce filmowej wszystko i tak zawsze zmierza w końcu do szaleńczego pościgu bądź kąpieli). Narracja i dramaturgia bynajmniej nie grały w tych widowiskach pierwszych skrzypiec i nie pełniły nadmiernie skomplikowanej funkcji. Ich podstawowym zadaniem było sprawne ukazanie przeżycia bohaterów filmowych i wydobyć z nich maksimum emocji. Wczorajszy mim porzucał kostium Arlekina czy kłowna, stając się coraz bardziej aktorem filmowym. Połączenie w jedno języka gestów z językiem ruchomych obrazów wyzwalało na ekranie nową energię. Liczyła się synteza gestu, jego powszechna czytelność i prostota



Brzdąc, reż. Charles Chaplin (1921)

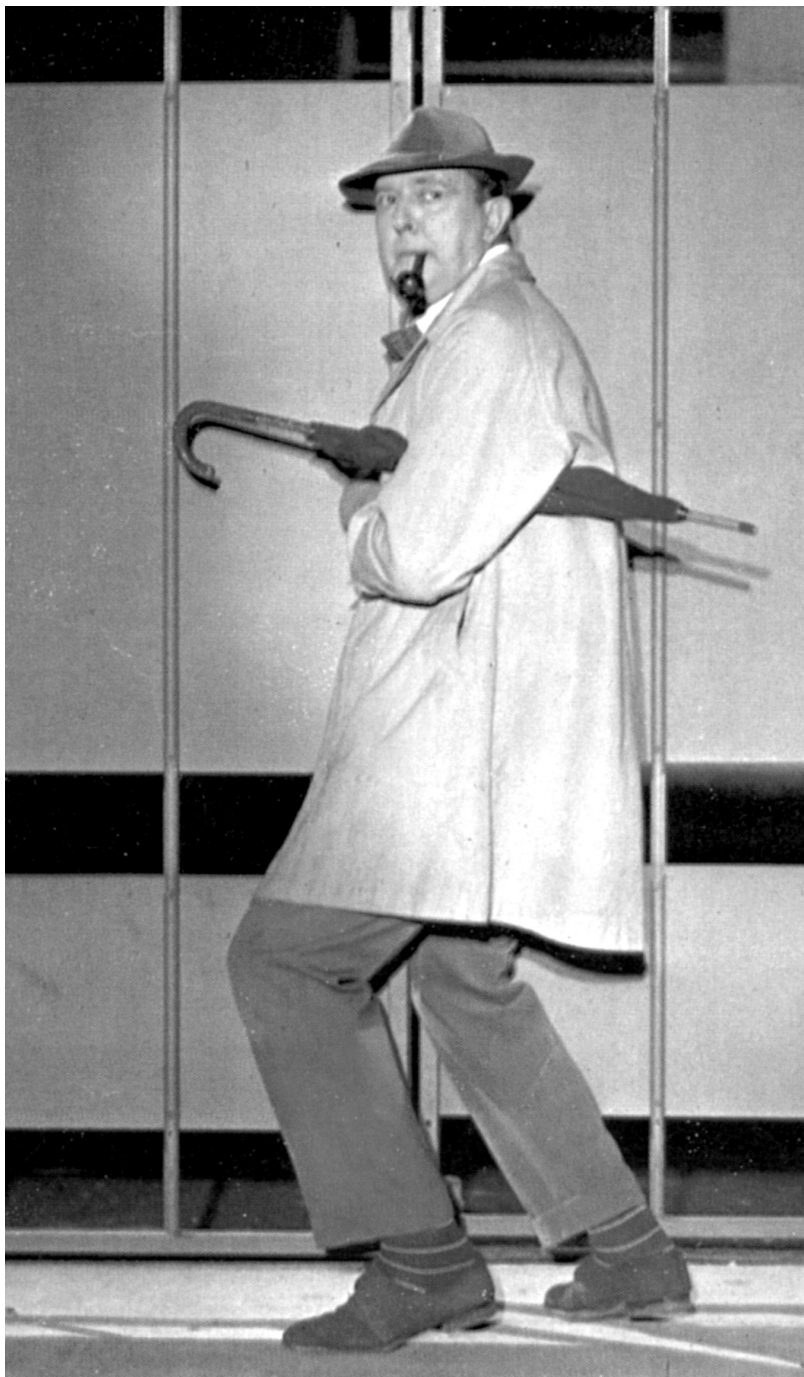


Gorączka złota, reż. Charles Chaplin (1925)

wyrazu. W pierwszej dekadzie XX wieku spektakl kinowy zyskał dzięki temu niebywały rezonans społeczny, trafiając do milionów adresatów na całym świecie.

Perspektywa semiotyczna

W refleksji nad udziałem pantomimy w rozwoju kina niemego wciąż jeszcze utrzymuje się pewne fundamentalne nieporozumienie. Próbuje ominąć paradoks „słownej bezsłowności” tej sztuki, zazwyczaj przemilcza się w opisach jej dziejów pewną zagadkową korelację zdarzeń. Chodzi mianowicie o historyczną współbieżność niemal równoczesnego pojawienia się z jednej strony napisów międzyujęciowych (lata 1905-1907), z drugiej zaś – bezprecedensowej ekspansji sztuki pantomimy w jej odmianach: dramatycznej, komicznej i akrobatycznej. Właśnie wtedy, to znaczy w pierwszej dekadzie XX wieku, kino – rozumiane w tym momencie jako język ruchomych obrazów i nowy typ widowiska – zdecydowanie przyspieszyło. Nie jest dziełem przypadku, że wymienione odmiany



Mój wujaszek, re  . Jacques Tati (1958)

pantomimy ekranowej dały wówczas początek gatunkom takim, jak: melodramat, film sensacyjny, western i burleska slapstickowa.

Charakterystyczne dla wczesnego etapu rozwoju kinematografii dwa zjawiska w postaci ekspansji pantomimy i pojawienia się napisów międzyujęciowych stanowią komplementarne wobec siebie przejawy tego samego procesu transformacji kulturowej, z którą mamy do czynienia w początkach XX wieku. Rzecz w tym, że tradycyjny, będący dziedzictwem poprzedniego stulecia, repertuar gestów pantomimicznych – swoście przepracowany i od nowa wykorzystany w kinie – zaczął właśnie wtedy pełnić na ekranie funkcję odmienną od dotychczasowej, stając się w rezultacie kulturowym neosemantyzmem. Jego widoczna gołym okiem, podziwu godna pragmatyczna skuteczność w procesie masowego komunikowania okazała się z biegiem czasu rewelacyjna. Dotąd, niezagrożony, wydawać by się mogło, monopol słowa został przez kino przełamany.

Niewłaściwy w przypadku filmu niemego wydaje się gestocentryzm kosztem logocentryzmu. O wiele właściwszy – gest w powiązaniu ze słowem. Na pantomimę na ekranie można by wówczas spojrzeć jako na formę milczenia zapisanego w gestach. Niczym na „puste” wersy pozostawione przez Puszkina w *Eugeniuszu Onieginie*, w których nie ma słów, lecz otwiera się architektoniczna przestrzeń dla słowa będąca integralną częścią tego poematu. Powtórzmy raz jeszcze: logos w kinie niemy nie stoi w sprzeczności z udziałem gestów. Nie żąda dla siebie absolutnej wyłączności i nie wyklucza gestu, lecz wzajemnie się z nim uzupełnia na wyższym pięttrze konstrukcji przekazu filmowego.

Dlaczego więc gest pantomimiczny, z jego niezwykle bogactwem ekspresji, wydawał się historykom sztuki filmowej mimo wszystko czymś gorszym od słowa? Dlaczego tyle pisano o literaturze na ekranie, a tak niewiele o języku gestów i aktorstwie opartym na sztuce pantomimy? Przyczynę tego zagadkowego uniku, z jakim mamy do czynienia w klasycznych panoramach historii kina, nietrudno wyjaśnić. To powierzchowny i mylny sposób podejścia piszących – oparty na banalnej konfrontacji słowa i niemego gestu – sprawia, że rozdziela się i przeciwstawia oba elementy, zamiast je skojarzyć i połączyć w jedno.

Rzecz w tym, że pantomima nie jest sztuką bezsłowną. W pospólnym przeświadczeniu znamienym dla świadomości współczesnej brak słowa uchodzi (całkiem mylnie) za jej cechę konstytutywną. Tymczasem historia tej prastarej sztuki dowodzi czegoś całkiem innego. Na przekór obiegowym przekonaniom gest pantomimiczny po swojemu uwzględnia słowo, odnosi się do niego i potrzebuje go. Także w kinie. W praktyce komunikacyjnej kina niemego wchodzi z nim (por. między innymi Eichenbaumowską koncepcję „mowy wewnętrznej”) w stały kontakt i ciągłą interferencję, domagając się dla siebie jego nieustannej współobecności na prawach niezbędnego kontrapunktu semantycznego. Słowo i gest w przedstawieniu filmowym korespondują z sobą, współdziałają i dopełniają się nawzajem.

Napis międzyujęciowy w kinie wczesnoniemym zaczyna się i pojawia tam, gdzie kończą się możliwości wyrazowe gestu aktorskiego. Granicę tę wyznacza za każdym razem ekonomia przekazu. Nie ma tu rywalizacji: słowo kontra gest, jest natomiast wszechstronna współpraca obu tych elementów. Właśnie wspomniana ekonomia przekazu sprawia, że w epoce kina niemego nie mamy do czynienia z wzajemnym wykluczaniem się słowa i gestu ekranowego, lecz z ich zamierzonym (zaprojektowanym w strukturze danego przekazu filmowego)

współdziałaniem i jednocześnie redundancją, która reguluje tok komunikatu, ustawiając go na poziomie powszechnej czytelności i zrozumiałości.

Perspektywa artystyczna

Perspektywa artystyczna ujawnia istotny paradoks i rozdzźwięk między deklarowanym dążeniem kina niemego do bycia sztuką z jednej strony, a jego praktyką twórczą z drugiej.

W pionierskim okresie rozwoju kinematografii literatura i teatr stanowiły dla tej dziedziny w gruncie rzeczy mało istotną aspirację, podczas gdy pantomima – całkiem przeciwnie – okazuje się dla niej kluczowym doświadczeniem. Stawką w grze o widza nie była żadna abstrakcyjnie pojęta sztuka, lecz konkretna umiejętność w postaci osiągnięcia maksymalnie skutecznej ekspresji gestu ekranowego. Filmowa forma próbowała na różne sposoby odnaleźć swą esencję. Za jej podstawową właściwość w tamtym pionierskim okresie można uznać niewielkie ramy i daleko idące ograniczenie środków wyrazu. Szansę na masową aprobatę widowni dawała indywidualna inwencja konkurujących z sobą filmowców – inwencja wyrażająca się niebywałą pomysłowością w zakresie improwizacji na planie. Dlatego też na tym polu twórczości filmowej działo się najwięcej. Przez aktora i postać bohatera ekranowego doświadczenie pantomimy prowadziło twórców krok po kroku do odnalezienia autonomicznego wyrazu filmu jako sztuki i jako systemu komunikowania.

Pantomima kinematograficzna z istoty miała charakter „aliteracki” i „ateatralny”, ku zaskoczeniu wielu wchodząc na nowym polu w zwycięską konkurencję z uznanymi sztukami. Sprowadzone do pewnej liczby scen-obrazów adaptacje literatury i teatru stawały się najczęściej nieporadnym naśladownictwem innej sztuki, podczas gdy przedstawienie pantomimiczne oferowało widzowi coś nieporównanie bardziej bezpośredniego: wiązkę atrakcji wynikających nie tylko ze spotkania z drugim człowiekiem, ale i empatycznego uczestnictwa w jego najróżniejszych życiowych przygodach. Kino stawalo się w ten sposób symbolicznym przedłużeniem życia. Nie jego martwą imitacją, lecz dopełnieniem i transpozycją w inny wymiar.

Udział literata, malarza, scenografa teatralnego czy dramatopisarza w powstaniu filmu z pozoru tylko oznaczał obecność w nim pierwiastka twórczości i „prawdziwej” sztuki, dając kinu namiastkę nobilitacji artystycznej. Udział pantomimy z kolei sprawiał, że widowisko filmowe siłą kulturowej grawitacji zmierzało – w oczach reprezentantów wyższych warstw społecznych i elit kulturalnych – ku dołowi, w stronę tego, co uważano za trywialne, przyziemne i „jarmarczne”. A więc czegoś, co w nieunikniony sposób skazywało kinematograf na immanentną „nieartystyczność”.

W świetle takiego milcząco przyjętego, aczkolwiek z gruntu mylnego założenia pierwiastek sztuki mógł więc pochodzić jedynie z zewnątrz, z wysokich rejonów Parnasu, co uosabiali zaangażowani do filmu artyści, reprezentanci uznanych sztuk: pisarze, malarze, scenografowie teatralni, wielcy aktorzy sceniczni. W najwcześniejszej fazie rozwoju kinematografii reżyserzy i operatorzy filmowi ery wczesnoniemiej, mimo naszego podziwu dla ich poczynań i odkryć, byli co najwyżej sprawnymi rzemieślnikami. To samo można powiedzieć o ówczesnych największych nawet aktorach, z Astą Nielsen i siostrami Gish włącznie.

Niski status społeczny najdawniejszych aktorów filmowych skazywał uprawianą przez nich profesję na oczywistą podrzędność. Artystyczny aspekt kina, jeśli się w ogóle pojawiał, znajdował się tak czy inaczej na zewnątrz, miał zatem charakter wyłącznie egzogenny, zaś sztuka w odniesieniu do filmu – hipotetycznie możliwa – była z góry skazana na wieczystą niesamodzielność i wtórność. Pantomima kinematograficzna w jej najcenniejszych przejawach wykreowanych przez Mélièsa, Griffitha, Chaplina, Keatona i innych obaliła to przeświadczenie, uświadamiając samym filmowcom, że kino jako sztuka może mieć charakter samoistny i endogenny.

Perspektywa antropologiczna

Perspektywa antropologiczna, ściśle powiązana z kulturą, społeczną i semiotyczną, odkrywa przed nami rolę rytuału filmowego. A wraz z nią doniosłe znaczenie ekranowych gestów i zachowań zrytualizowanych, z jakimi mamy do czynienia nie w wysokich rejonach sztuki (na przykład w ówczesnych ekranizacjach sztuk Szekspira czy produkowanych na przełomie stuleci rejestracjach arii operowych), lecz w codziennym, a także odświeżonym życiu człowieka i społeczeństwa. Oczywiście, mowa tutaj nie o życiu samym, ale o symbolicznym makroobrazie życia, w którym widz odnajdywał siebie, swoje pragnienia, marzenia i własne doświadczenia będące również udziałem innych. Właśnie to przesądziło, moim zdaniem, o zawrotnym sukcesie kina w tamtych latach.

Tradycja pantomimy sięga bardzo głęboko w dzieje sztuki przedstawiania. Kiedy mówimy dzisiaj „pantomima”, pierwszym skojarzeniem jest prymat gestu, a wraz z nim eliminacja – nieobecność słowa. Nieobecność tę pojmujemy jako nieuniknione ograniczenie, widząc w tym jakiś niedostatek i brak. Całkiem mylnie, bowiem prawdziwą pantomimę cechuje otwartość. Wykazuje ona zadziwiającą wielowartościowość, wchodząc w różne związki i będąc podatna na relacje z wieloma innymi sztukami. Dlatego gest pantomimiczny domaga się odczytania o wiele szerszego, „ponad gestem”, co czyni pantomimę dziedziną w pewien sposób uniwersalną, zdolną łączyć – aspekt ten należy uznać za pierwszorzędnie ważny – adresatów należących do różnych kręgów i kultur.

To sztuka ujmująca człowieka i świat jako jedność. Sztuka, która opowiada o tym, co się dzieje w danym tu i teraz, ulegając na naszych oczach nieustannej przemianie. W optymalnych przejawach i formach znosi ona wszelkie podziały, kreuje poczucie wspólnoty, sprawia, że nie ma „innych”. Pojawienie się w tym magicznym spektaklu nowych, jeszcze niewtajemniczonych jego uczestników włącza ich natychmiast w szerszy krąg i jednoczy z ogółem jako integralną część ludzkiego uniwersum w jego nieskończonej otwartości i ciągłości.

Przedstawienie pantomimiczne *tout court* zespala z widowiskiem ekranowym wiele różnych nici. Najważniejszą z nich jest jednak idea *widzialności obcowania człowieka z materią*, którą niezwykle przenikliwie sformułował w latach dwudziestych Karol Irzykowski, kładąc tym samym kamień węgielny pod kulturą antropologię kina niemego. Sprawa o kapitalnym znaczeniu okazuje się tutaj kwestia rytmu. Nie przypadkiem James Agee pisał o *trajektorii czystego ruchu*⁶. Finezja układów rytmicznych pantomimy (rozumianej przez nas w tym momencie jako sztuka organizacji dowolnie rozbudowanej sekwencji gestów) zapewniła kinu niememu uzyskanie niebywale energii w procesie jego transformacji w stro-

nę bycia sztuką. Aktorstwo pantomimiczne połączyło człowieka na ekranie z uniwersum współczesności, umożliwiając ruchomym obrazom przekazanie widowni tętna współczesnego życia.

Wczesne kino, za pośrednictwem pantomimy, zaczęło pisać z dnia na dzień coś na kształt historii naturalnej rodzaju ludzkiego. Syntetyczne spojrzenie na związki historii sztuki filmowej z historią XX wieku uświadamia nam, że istnieje pewna ciągłość antropologicznego doświadczenia zapisanego na tysiącach taśm w bardzo wielu filmach. Można by przerzucić zadziwiająco śmiały pomost między przygodami: animowanego Małego Nemo, Charliego trampa, Monsieur Hulota, Cabirii i Zelig. Winsor McCay, Chaplin, Tati, Fellini, Allen i wielu innych wybitnych artystów wspólnie napisało za pomocą kamery niezwykłą odyseję współczesnego człowieka, w której kluczowa rola przypadła sztuce gestu.

Trzeba w tym miejscu postawić sobie pytanie o kino jako miejsce, w którym od ponad stu lat jest odprawiany pewien zbiorowy obrzęd. Obrzęd powszechny, w którym brały udział i nadal uczestniczą setki milionów ludzi na całym świecie. Obrzęd tajemny – jego źródła, głęboko ukryte w ludzkiej psychice, od lat fascynują badaczy. Perspektywa antropologiczna w spojrzeniu na film, a zwłaszcza na bezcenną inspirację, jaką pantomima zapewniła mu w pionierskim okresie jego rozwoju, może tu dostarczyć niejednej ważnej refleksji. Zarówno wokół struktury symbolicznej samego widowiska, jak i jej generalnego funkcjonowania w kulturze współczesnej organizującego w swoisty sposób udział milionów uczestników.

Antropolog kultury zwróci przede wszystkim uwagę na obecność powtarzających się zachowań rytualnych. Zachowania te służą każdorazowo przemianie. Każde przedstawienie filmowe jako symboliczny obraz świata jest oparte przecież na zarejestrowanej transformacji, którą współtworzy świadomie podjęty akt przekształcenia i proces metamorfozy. Od pierwszej do ostatniej chwili seansu film zmienia się, ale też i zmienia nas. Oglądanie filmu domaga się uczestnictwa. Nie jest to proces, który pozostawia jego uczestników całkiem obojętnymi. Kinowy rytuał, o którym mowa, w takiej czy innej postaci projektuje i wyraża za każdym razem stan jednostkowego i zbiorowego zagrożenia. Siadając przed ekranem, oczekujemy za każdym razem czegoś niezwykłego. Spragnieni odmiany, nie wiemy, co nas czeka. I już samo to oczekiwanie na niewiadomą, a potem osobista z nią konfrontacja, dostarcza specyficznej przyjemności.

Oglądanie filmu pozwala lepiej poznać samych siebie i świat. Udział w seansie oznacza wejście w coś całkiem innego i nieznanego: w nowe, które wymaga od widza adaptacji do zaaranżowanych z myślą o nim okoliczności i warunków. Jedne i drugie domagają się zaangażowania, ich zadaniem jest wytrącić nas z poczucia obojętności. Ów atawistyczny w swych korzeniach stan zagrożenia i towarzyszące mu często obawa i lęk mają to do siebie, że sztucznie wywołane podczas seansu stają się naszą wspólną przyjemnością. Nie chodzi tu bynajmniej o sam tylko horror jako gatunek filmowy. Nie jest też ważne, czy danemu spektaklowi na ekranie towarzyszy dreszcz przeraźliwego strachu czy gromki śmiech na widowni (efekt komiczny, o czym nie wolno zapominać, także niesie z sobą uczucie oczyszczenia).

Tak czy inaczej, zarówno dzieci, jak i dorośli odnajdują w kinie niezliczone, kreowane wciąż na nowo sytuacje ekranowe, w których dochodzi do głosu wyra-

żone środkami aktorskimi poczucie zagrożenia. Okiełznanie lęku, jego pokonanie oznacza – jak w każdym rytuale – proces psychofizycznego uczestnictwa, którego ostatecznym efektem staje się katharsis. W tym sensie każdy bez wyjątku film po swojemu odpowiada widzowi w procesie odbioru na jedno i to samo pytanie: jak żyć (resp. pokonywać entropię i adaptować do zmiennych warunków egzystencji). Aktor na ekranie wyraża więc niejako w naszym imieniu – i w mniej lub bardziej złożonej formie współczesnego rytuału – dramat ludzkiego istnienia. Wyraża ten dramat nawet w przypadku, gdy jest postacią z filmu rysunkowego.

Opisać stan zagrożenia, pokonać związany z nim lęk egzystencjalny, sprawić, byśmy – biedni, słabi, mali, zagubieni w nieludzkim świecie – przestali się bać, odkryli urok życia i poczuli radość własnego istnienia. Właśnie pod tym względem pantomima okazała się dla widowiska filmowego w najróżniejszych jego odmianach tradycją wprost bezcenną jako skonwencjonalizowany, wypracowany od wieków repertuar sposobów aktorskiego przedstawienia. I nic dziwnego, że język ruchomych obrazów tak wiele od niej zaczerpnął i tak wiele jej zawdzięcza.

Z tym ważnym zastrzeżeniem, że kino nie przejęło w sposób automatyczny retoryki pantomimy. Zaadaptowało jedynie na potrzeby rozwijanego przez siebie systemu gry aktorskiej właściwy jej sposób kreowania postaci jako centrum ekranowego świata, odkrywając, że może on być bardzo uniwersalnym kodem porozumienia z bezgranicznie wielką widownią. Antropomorfizm kina wczesnoniemego wykazuje bliską łączność z kosmomorfizmem. Zwłaszcza tam, gdzie widowisko ekranowe i obecność w nim człowieka będącego aktorem ukazują walkę z najszerzej pojętą materią istnienia, zmieniając się w symfonię przetrwania.

Oglądamy w tych filmach spektakl życia, w którym materialna i niematerialna, fizyczna i duchowa strona rzeczywistości przenikają się nawzajem. Bywa, że zwykłość przed kamerą wyzwala i odkrywa przed nami niezwykłość istniejącą dzięki zakotwiczeniu w tym, co zwykłe, czytaj: znajome widowni. Pantomima na ekranie wyzwoliła w widzach poczucie tożsamości z bohaterem, odczuwalne szczególnie w obliczu zagrażających mu niebezpieczeństw. Doświadczenie ludzkie wyrażane ekspresją ciała było adresowane do obserwatorów spragnionych atrakcji, wzruszeń i śmiechu. Ten ostatni staje się częstokroć antidotum zbiorowych lęków i receptą na przetrwanie. Poglądowy przykład stanowi tu świat slapsticku. Jest on światem pełnym sprzeczności i kontrastów, rządzonym przez proste opozycje: mały – duży, chudy – gruby, biedny – bogaty, głodny – syty, groźny – niegroźny, wrażliwy – niewrażliwy, szlachetny – nikczemny, silny – słaby, myśliwy – zwierzyna, dobry – zły, jednostka – tłum, piękno – brzydota, bezbronność – przemoc, miłość – nienawiść itd.

Życie w takim pełnym sprzeczności świecie oznacza nieustanną walkę o byt. Rośnie zbiorowy popyt na bohatera. Oparte na tradycji pantomimy, aktorstwo wczesnego kina niemego nad wyraz umiejętnie radziło sobie z ukazywaniem najróżniejszych dramatycznych zdarzeń: zarówno codziennych, jak i niecodziennych. Idąc tym tropem, można między innymi na nowo zinterpretować niezwykłą karierę pantomimy akrobatycznej (Harry Piel, Musidora, Harold Lloyd, Douglas Fairbanks i in.). Ekranowy heros, bohaterski *self-made-man* demonstrujący taki kunszt wyrażał coś więcej niż umiejętność radzenia sobie w najtrudniejszych nawet, karkołomnych sytuacjach. Przez własny hart ducha i fizyczną sprawność niósł pełnemu podziwu widzowi nadzieję na ratunek nadchodzący w ostatniej chwili i wiarę w możliwy happy end po

serii najbardziej niebezpiecznych przygód. A wraz z nim widoki na to, że obaj – ten na ekranie i ten na widowni – nie stoją na przegranej pozycji.

Gest pantomimiczny w jego wymiarze sprawczym należy pojmować bardzo szeroko. Niedostrzeżonym aspektem kinowych przedstawień pantomimicznych było pragnienie harmonii człowieka ze światem, dążenie do równowagi istnienia umożliwiające przetrwanie w często bardzo niesprzyjającym środowisku i wrogim otoczeniu. Sztuka pantomimiczna na ekranie, w swych najwartościowszych przejawach zarówno dramatycznych, jak i komediowych, wyrażała możliwą koegzystencję ludzi, stając się symboliczną (i zarazem katartyczną) interwencją w zaburzony porządek świata, w którym toczy się codzienna egzystencja milionów widzów.

Perspektywa estetyczna

Jeśli estetyka – jak chce Edward Balcerzan – jest czwartą gałęzią semiotyki⁷, refleksja estetyczna nad pantomimą kinematograficzną nie może i nie powinna być uprawiana w oderwaniu od problematyki znaczenia.

Na nieprostej drodze do odnalezienia i osiągnięcia statusu pełnoprawnej sztuki kino odnalazło w kunszcie pantomimicznym pewien niezmiernie ważny impuls. Dlaczego Mały Nemo, włóczęga Charlie, filozof niepojętego wymiaru istnienia Buster, somnambulik Cezar, Bracia Marx i Monsieur Hulot są zdolni w sposób tak sugestywny wyrazić nadrealny wymiar życia i będącą jego odzwierciedleniem ponadprzyziemną wizję świata? Zapewne dlatego, że w każdym z wymienionych przypadków twórczo wykorzystana pantomima staje się kwintensencją widowiska. Tworzy ona ów naddatek estetyczny, za sprawą którego gest uwalnia się od dosłowności, a przedstawienie filmowe nie sprowadza się, jak najczęściej ma to miejsce u innych, do banalnego zreprodukowania wyglądu realności, a staje się złożoną strukturą znaków realizujących cel autonomiczny i niezależny od wszelkiego naśladownictwa.

Literatura i teatr jako potencjalne źródła twórczej inspiracji istniały poza filmem, „na zewnątrz”, podczas gdy pantomima kinematograficzna niemal od początku znalazła się wewnątrz, w samym centrum: w środku jego najżywotniejszych poszukiwań i pytań dotyczących *raison d'être* kina jako nowej dziedziny twórczości. To zapewniło jej ekranową nieśmiertelność w kategoriach sztuki. W setkach zapomnianych dawno temu burlesek slapstickowych jest więcej poezji ruchomych obrazów niż w wydziwionych ponad wszelką miarę tuzinkowych produkcjach spod znaku współczesnego kina autorskiego. Te ostatnie domagają się uznania własnej niepowtarzalności; w istocie jednak są tylko pretensjonalnymi naśladownictwami dokonań wielkich autorów filmowych lat 50. i 60.

Powtórzmy raz jeszcze: gest pantomimiczny na ekranie ma prymarną zdolność tworzenia świata. Prostota jego wyrazu rywalizuje o lepsze z niezwykłym wyrafinowaniem i wieloznacznością konstrukcji. Estetyka pantomimy kinematograficznej w wydaniu siostr Gish, Chaplina, Keatona, Langdona, Laurela i Hardy'ego, Braci Marx czy Tatiego osiąga wyżyny sztuki filmowej z dala od cudów techniki kina, za to z udziałem kunsztu aktorskiego na najwyższym poziomie. Podobnie sądził przed blisko stuleciem Guillaume Apollinaire, zachwycając się postacią Fantomasa i jego ekranowymi przygodami. Paradoks polega na tym, że estetyka kina niemego bez porównania więcej zawdzięcza muzyce (ruchomych obrazów) niż literaturze, teatrowi czy malarstwu.

Stawia to w nowym świetle zagadnienie adaptacji w filmie wczesnoniemym. Jest niezmiernie ciekawe i znamienne, że właśnie pantomima kinematograficzna okazuje się wspólnym mianownikiem ówczesnego repertuaru zabiegów adaptacyjnych. To, co miał do zaoferowania kinematografii ten kunszt, z istoty swej nie był czymś wrogim sztuce słowa czy antyliterackim. Kwestionował natomiast zdominowaną przez logos wizję kultury opartą na dyktacie literatury oraz werbalności w różnych jej postaciach. Cokolwiek stawało się materiałem adaptacji: sceny ze Starego i Nowego Testamentu, legendy z dziejów Dzikiego Zachodu, dramat Szekspira, powieść Verne'a, historyjka rysunkowa Vogla (*Polany polewacz*), komiks o przygodach Małego Nemo czy seria komiksowa Wilhelma Buscha (*Max und Moritz*), nawet arie ze słynnych oper (*Aida*, *Madame Butterfly*, *Turandot*), wydarzenia historyczne (*Sprawa Dreyfussa*, *Pruska kultura*) i żywe obrazy – ostatecznie wszystko i tak inscenizowano, a potem odgrywano przed kamerą w konwencji pantomimicznej. Ten pantomimiczny filtr, czy jak kto woli – nośnik (*vehiculum*), działał w praktyce adaptacji aż do czasów kina dźwiękowego.

Kiedy ogląda się dzisiaj tamte filmy nakręcone przed z górą stuleciem, nie sposób nie zauważyć, że są one pod tym względem bardzo do siebie podobne. Estetyka pantomimy wywarła przemożny wpływ na model adaptacji panujący w epoce kina wczesnoniemego. Późniejsza ewolucja tego modelu, która dokonała się w latach 20. XX wieku, polegała nie na odrzuceniu, lecz na transformacji i swoistej sublimacji sposobów inscenizowania oraz stylu gry aktorskiej, którego prefigurację stanowiła pantomima kinematograficzna z przełomu wieków.

Perspektywa historycznofilmowa

Historycznofilmowy aspekt przymierza pantomimy i filmu odsyła nas na powrót do kwestii kina jako sztuki. Historycy tej dziedziny powodowani szlachetnymi intencjami chcieli jak najlepiej, poszukując dowodów na artystyczność kina poza nim samym, czyli w kontekście artystycznego Parnasu. Bywało więc ono w ich oczach sztuką tylko o tyle, o ile okazywało się zdolne do zawierania okazjonalnych aliansów z wielką literaturą czy teatrem albo światową awangardą plastyczną. Podejście takie dawało w efekcie obraz mocno wypaczony. W syntezach tych próżno szukać przekonania, iż film od początku swego istnienia stawał się sztuką autonomiczną, zdolną odkrywać i wytwarzać własne środki wyrazu.

Co gorsza, niezwykle ważny czas między narodzinami kinematografu a pierwszymi filmami Davida Warka Griffitha postrzegano i oceniano jako ewidentnie nieartystyczny, zamiast widzieć w nim teren twórczych poszukiwań i laboratorium prób zmierzających krok po kroku do stworzenia własnego języka filmowego. A przecież kino (zob. opublikowane w roku 1907 prekursorskie rozważania Georgesa Mélièsa⁸⁾) było sztuką intensywnie doskonalącą grę aktorską już wtedy, to znaczy w epoce bez wielkich gwiazd, czyli jeszcze przed Griffithem, Chaplinem i C. B. DeMille'em.

Na kulturowy awans kina złożyło się wiele różnych czynników. W ogromnej mierze przyczyniła się do tego awansu między innymi jego bliska więź z pantomimą. Czas najwyższy uświadomić sobie, że specyficzna zażyłość łącząca te dziedziny bierze się z niskiego statusu kulturalnego ich obu. Sprzymierzone – stworzyły wspólnie nową jakość, doznając niezwykłego wywyższenia. Na wielkim ekranie pantomima, lekceważona przez wielki teatr, przeżyła w pierwszych dekadach XX wieku

nieoczekiwany renesans dzięki symbiozie z kinematografią, równie jak ona po-
gardzana przez obrońców kultury wysokiej i czcicieli sztuk pięknych.

Kino włączyło pantomimę w krwiociąg XX-wiecznej kultury, samo uzyskując
od niej aktorskie środki wyrazu, co było wtedy jego podstawowym problemem.
Chaplin i Keaton – otoczeni w pełni zasłużonym kultem filmowej nieśmiertelności
– nie są jedynymi mistrzami wielkiego kunsztu aktorstwa pantomimicznego
w wydaniu filmowym. Obok nich, ramię w ramię, występował przecież legion
utalentowanych, niemal całkiem zapomnianych dzisiaj komików. Byli wśród nich
poprzednicy tej dwójki, jak Méliès czy Max Linder, wielcy rywale, między innymi
Roscoe „Fatty” Arbuckle, Larry Semon, Chester Conklin, Harold Lloyd, ge-
nialny Harry Langdon, niezapomniany Ben Turpin czy duet Stan Laurel i Oliver
Hardy, wreszcie niezliczeni naśladowcy i epigoni, wśród których nie brak utalen-
towanych mistrzów niemej burleski w rodzaju Monty’ego Banksa.

PS. Tekst niniejszy zrodził się z fascynacji autora złotą erą kinematografii, z po-
dziwu dla tego wszystkiego, co w mariażu filmu i pantomimy zaowocowało mnogo-
ścią kapitalnych dokonań i dzieł znanych nieraz jedynie garstce specjalistów,
a ciągle jeszcze nie dość odkrytych przez szeroką publiczność. W archiwach fil-
mowych całego świata, od Pragi, przez Bolonię, Paryż, Londyn i Nowy Jork, aż
po San Francisco, spoczywają tysiące taśm, z których każda zawiera ogromny
ładunek komiczny zdolny poruszyć i rozśmieszyć nawet najbardziej ponurego
widza. Zbiory te, znane dzisiaj jedynie nielicznym koneserom, czekają od dawna
na udostępnienie w postaci kolekcji płyt kompaktowych.

MAREK HENDRYKOWSKI

¹ K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924, *passim* (np. wyd. z 1984 r.); zob. zwłaszcza rozdziały XXIX: *Film aktorski* i XXX: *Ciało jako ży-
wioł*. Gwoli prawdy trzeba w tym miejscu wspomnieć, iż podobne intuicje dotyczące
znaczenia pantomimy w aktorstwie filmo-
wym wyrazili u nas przed nim również: Wi-
told Wandurski, Leo Belmont (idea tzw. psy-
chomimiki jako podstawy teatru kinemato-
graficznego, 1922) oraz przy wielu okazjach
Antoni Słonimski. Zob. A. Słonimski, *Ro-
mans z Dziesiątą Muzą. Teksty filmowe z lat
1917-1976*, wstęp i red. naukowa M. Hendry-
kowska, M. Hendrykowski, Warszawa 2007.

² Por. K. Irzykowski, *X muza*, Warszawa 1984,
s. 203 (tytuł rozdz. XXIX).

³ Tamże, s. 229.

⁴ J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy
fenomenu aktorstwa (Chaplin w „Światłach*

wielkiego miasta”), tłum. J. Mayen w: tegoż,
Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców,
wyb., red. i słowo wstępne J. Sławiński, War-
szawa 1970. Zob. także K. Smużniak, *Panto-
mima XX wieku*, Zielona Góra 2002.

⁵ J. Mukařovský, dz. cyt., s. 390-391.

⁶ J. Agee, *Comedy Greatest Era*, „Life”, 5 Sept.
1949, s. 74-75.

⁷ E. Balcerzan, *Estetyka: czwarta gałąź semio-
tyki*, w: tegoż, *Kręgi wtajemniczenia. Czytel-
nik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982,
s. 124-135.

⁸ G. Méliès, *Les vues cinématographiques*, „An-
nuaire général et international de la photo-
graphie”, Paris 1907. Przekład polski I. Dem-
bowskiego, *Różne rodzaje obrazów kine-
matograficznych*, „Kultura Filmowa”, 1970,
nr 12.