

ANNA KRZYŻAK

## MARCEL MARCEAU JAKO RZECZNIK MIMU WSPÓŁCZESNEGO

Już od starożytności mim stanowi integralną część sztuki dramatycznej, dopiero jednak w XX wieku poszukiwania odmiennych form wyrazu i żywe zainteresowanie ciałem aktora jako jednym z komponentów gry scenicznej doprowadziło do wyodrębnienia mimu jako osobnego gatunku teatralnego.

Mim współczesny zawdzięcza swoje istnienie i rozkwit twórcom francuskim. Podwaliny położył Jacques Copeau, który w latach 1921–1924 w swojej École du Vieux-Colombier wprowadził elementy mimu do pracy z aktorami, traktując jednak mim jako środek do doskonalenia warsztatu aktorskiego. Dopiero Étienne Decroux, uczeń szkoły Vieux-Colombier, zwany apostołem ciszy, analizując mowę ciała, stworzył zbiór skodyfikowanych gestów — gramatykę mimu współczesnego — i rozpoczął pracę nad rozwojem tego gatunku teatru. Jego uczniowie, Jean-Louis Barrault i Marcel Marceau, stali się propagatorami nowej sztuki. Wraz z nimi odrodził się teatr, w którym aktor zajmuje czołowe miejsce. Marcel Marceau<sup>1</sup>, twórca

---

Mgr ANNA KRZYŻAK — absolwentka teatrologii UJ, studentka Collegium Medicum UJ; adres do korespondencji — e-mail: [am.krzyzak@gmail.com](mailto:am.krzyzak@gmail.com)

<sup>1</sup> Marcel Marceau (właściwie Marcel Mangel), francuski aktor, mim i rysownik, urodził się 22 marca 1923 r. w Strasburgu w żydowskiej rodzinie polskiego pochodzenia, zmarł 22 września 2007 r. w Paryżu. Do 15. roku życia wychowywał się w Starsburgu. W wieku 16 lat uciekł do południowo-zachodniej Francji i zmienił nazwisko na Marceau, aby ukryć swoje pochodzenie. Wraz ze swoim bratem Alainem w 1942 r. przystał do francuskiego ruchu oporu. Ukończywszy Akademię Sztuk Pięknych w Limoge, rozpoczął studia w Szkole Aktorstwa Dramatycznego Charles'a Dullina przy Teatrze Sary Bernhardt w Paryżu, gdzie pobierał nauki od samego mistrza mimu Étienne'a Decroux. W 1946 r. jego rola Arlekina w pantomimie *Baptiste* u boku Jeana-Louisa Barraulta spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem. Tego samego roku w Teatrze Sary Bernhardt wystawił swój pierwszy mimodram *Praksyteles i złota rybka*. Sukces umożliwił mu rozpoczęcie solowej kariery. W 1947 r. Marceau stworzył postać Bipa, który stał się alter ego artysty. Marcel Marceau w ciągu kilku lat stał się jednym z najbardziej rozpoznawanych artystów francuskich, między innymi dzięki tournées po Stanach Zjednoczonych w latach 50. W 1978 r.

niezwykle płodny, doskonały pedagog, kontynuował i rozwijał idee mistrza Decroux. Wniósł do sztuki mimu nowe doświadczenie, stworzył własny styl i jako jedyny z jego uczniów w pełni i wiernie poświęcił się rozwojowi teatru mimicznego.

Celem niniejszego artykułu jest próba zarysu teorii i techniki mimu współczesnego na podstawie dokonań Marcela Marceau. Pozostawił on po sobie sporą spuściznę w postaci licznych wywiadów, filmów, zdjęć i programów z tournées po całym świecie oraz szkół, które powstały z jego inspiracji. Spektakle Marceau pozostawiają niezatarty ślad w pamięci widzów, a jego koncepcja mimu ma charakterystyczny rys filozoficzny. Obraz byłby jednak niepełny, gdyby nie odwołania do koncepcji Decroux, którego Marceau często przywołuje w swoich wypowiedziach, a który, obwołany wielkim gramatykiem mimu współczesnego, stworzył podwaliny jego techniki.

Artykuł składa się z dwóch części. W pierwszej podejmuję próbę uporządkowania terminologii oraz zarysuję historyczny kontekst mimu. W części drugiej natomiast prezentuję materię mimu w ujęciu filozoficznym i technicznym. Przedstawiam jego koncepcję i zarys techniki na podstawie założeń antropologii teatru oraz analizy wypowiedzi i spektakli Marcela Marceau, a także pism Étienne'a Decroux.

## TŁO HISTORYCZNE

Od starożytności mim obecny był w sztuce dramatycznej, przybierając różne nazwy: mim, pantomima, teatr ruchu, teatr ciała, teatr gestu. Za każdym z tych określeń kryje się wiele znaczeń, co powoduje zamęt terminologiczny. Łączy je fakt, że podstawowym środkiem wyrazu każdej z tych form jest ludzkie ciało, opierają się na sztuce aktora lub aktora-tancerza.

Gatunek teatralny może istnieć w „stanie czystym” jako odrębny rodzaj przedstawienia lub współistnieć z innymi. W tym drugim wypadku albo zdecydowanie dominuje środek wyrazu jednego z nich, albo wszystkie są tak zrównoważone, że żaden nie odgrywa roli prymarnej. W XX wieku, kiedy współcześni twórcy rozpoczęli awangardowe poszukiwania, granice dzielące sztuki i ich gatunki zaczęły się zacierać. Swobodne żonglowanie terminami, jakimi określa się rodzaj teatru mimicznego, rodzi jednak nieporozumienia.

---

założył subwencionowaną przez miasto Paryż francuską szkołę pantomimy — L'École Internationale de Mimodrame de Paris Marcel Marceau, której absolwenci są wykładowcami mimu w stylu Marceau na całym świecie.

W opinii widza teatralnego mim pozostaje nie do końca poznanym gatunkiem teatralnym, sztuką z pogranicza, sztuką „drugiego nurtu”<sup>2</sup>. Dla wielu oznacza osobę, która nie mówi, używając gestów podobnych do znaków języka migowego. Pantomima dziewiętnastowieczna rzeczywiście była przedstawieniem, w którym gesty zastępowały słowa. Dzisiaj jednak mim wnosi do sztuki teatru coś więcej.

Mim był widowiskiem znanym już w starożytnej Grecji i Rzymie. Grecy mimowie występowali w towarzystwie chóru i koryfeuszy, Rzymianie zaś uczynili z niego sztukę solową. Pantomima w Cesarstwie była przedstawieniem farsowym o treści zaczerpniętej z życia codziennego<sup>3</sup> i stanowiła swoistego rodzaju melanz gestykulacji, dialogu, akrobacji, pieśni i tańca. Powstały z niego gatunek literacki w postaci krótkiego dialogu znalazł swoją kontynuację w średniowiecznych interludiach. Korzenie mimu sięgają zatem czasów antycznych. Także grecki i rzymski teatr słowa zawierał fragmenty mimiczne. W średniowieczu żonglerzy i wesołkowie, zwani — podobnie jak antyczni aktorzy — mimami, kontynuują dzieło rozpowszechniania mimu w Europie. Przy końcu XVI wieku we Włoszech rodzi się forma, która odkrywa na nowo użycie maski i improwizowanej gry — *commedia dell'arte*. Słowu towarzyszy wymowny język ciała, rąk i twarzy. Mim pozostaje wciąż środkiem służącym wzmocnieniu narracji. Tymczasem na Dalekim Wschodzie mim jest sztuką wszechobecną i cenioną. W teatrze *nô* i *kabuki* ma wymiar symboliczny, odwołuje się do świata duchowego. W Indiach, w wielu praktykach teatralnych, np. *kathakali*, gest teatralny ma konkretne, przypisane mu symboliczne znaczenie. Zainteresowanych historią pantomimy odsyłam do publikacji w języku polskim<sup>4</sup>.

Z początkiem XX wieku rodzi się mim współczesny. Wnosząc do świata teatru milczenie, mim dodaje mocy słowom, w konsekwencji podając w wątpliwość ich znaczenie i zdolność wyrażania prawdy o otaczającej nas rzeczywistości. Staje się rzecznikiem świata istniejącego poza słowami. „Słowa niosą prawdy i kłamstwa, oszukują, wychwalają, ranią, zniechęcają, określają zasady naszego życia. Lecz wszystko kończy się milczeniem. Tutaj mim się zaczyna. Jest to sztuka istniejąca poza sło-

<sup>2</sup> Takiego określenia w odniesieniu do teatrów mimicznych lub dramatycznych, w których dominują elementy mimiczne, kabaretowe lub cyrkowe, używa Zbigniew Raszewski w przedmowie do Janina HERA, *Z dziejów pantomimy czyli pałac zaczarowany* (Warszawa: PIW, 1975), X–XVI.

<sup>3</sup> Zob. J. HERA, *Z dziejów pantomimy czyli pałac zaczarowany*, s. X–XVI.

<sup>4</sup> Przede wszystkim do przywołanej już publikacji Janiny Hery *Z dziejów pantomimy czyli pałac zaczarowany*, a także Margot BERTHOLD, *Historia teatru*, tłum. Danuta Żmij-Zielińska (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980).

wami”<sup>5</sup>. Dla Marcela Marceau sztuka mimiczna pełna jest refleksji filozoficznej: „Nasza sztuka czerpie soki z głębokich korzeni istoty ludzkiej. Jest ponad podziałami, rasami, narodami i językami. Mim to istota ludzka z jej najgłębszymi aspiracjami, która odtwarza misterium życia”<sup>6</sup>.

Narodziny współczesnego mimu przygotowały poszukiwania i prace nad udoskonaleniem i wykorzystaniem w pełni ciała aktora jako jednego z komponentów gry scenicznej. Tym poszukiwaniom nadawała ton europejska i amerykańska awangarda pierwszej połowy XX wieku: Alexander Tairow, Wsewołod E. Meyerhold, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Martha Graham i Jacques Copeau. Étienne Decroux, pobudzony przez atmosferę szkoły teatralnej Jacques’a Copeau, pracował nad analizą języka ciała. Rozkładał go na elementy i próbował zrozumieć reguły ich komponowania w zespoły niosące znaczenie. Inspirując się greckimi i rzymskimi statuami oraz rzeźbami Rodina, zafascynowany teatrem Dalekiego Wschodu, stworzył zbiór skodyfikowanych gestów teatralnych. Jako twórca pojęcia mimu czystego lub mimu cielesnego (*mime corporel*), określającego sztukę wyrażania myśli i uczuć ciałem, zwany jest wielkim gramatykiem mimu i ojcem mimu współczesnego. Opracowane przez Decroux specyficzny słownik gestów i techniki pracy z ciałem czynią z mimu sztukę niezależną, odmienną od tańca i teatru dramatycznego<sup>7</sup>. Pracę Decroux kontynuowali i rozwijali Jean-Louis Barrault, Jacques Lecoq oraz Marcel Marceau.

Ten ostatni stworzył swój indywidualny styl. Powołał do życia postać Bipa<sup>8</sup>, z wymalowaną na biało twarzą, w stylizowanym marynarskim kostiumie, który nawiązuje do postaci Pipa z powieści Charlesa Dickensa *Wielkie nadzieje* oraz kreacji Charliego Chaplina z filmu *Brzdąc*. Nie jest to



<sup>5</sup> Marcel Marceau, w Valérie BOCHENEK, *Le Mime Marcel Marceau entretiens et regards* (Paris: Somogy, 1996), dołączony CD-ROM. Wszystkie cytaty obcojęzyczne zawarte w niniejszej pracy w tłumaczeniu autorki.

<sup>6</sup> Marcel Marceau, w Guy i Jeanne VERRIEST-LEFERT, *Marcel Marceau ou l'aventure du silence* (Paris: Desclée de Brouwer, 1974), 45.

<sup>7</sup> Simon MURRAY i John KEEFE, *Physical theatres: A critical introduction* (London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2016), s. 190.

<sup>8</sup> Fotografia obok (zmodyfikowana) za: [pl.pinterest.com/pin/445574956854248011](https://pl.pinterest.com/pin/445574956854248011).

jednak jeden z tych „smutnych chłopczków” dziewiętnastowiecznej pantomimy. Bip w mimodramach Marcela Marceau zмага się wewnątrz, mierzy się z problemami świata, wyraża prawdę o ludzkim istnieniu, ma zatem głęboki wyraz filozoficzny<sup>9</sup>. Karol Smużniak w swojej publikacji poświęconej kierunkom i tendencjom w dwudziestowiecznej pantominie uważa, że

Bip odsyła nas do tragicznej kondycji człowieka, robi to z czułością, ale czasem także z okrucieństwem, jak np. *Bip poluje na motyle*, *Bip żołnierz* [...]. Tak jak Chaplin, który walczy o przetrwanie, mając się różnych zawodów, Bip walczy z brakiem nadziei, z rozpaczą człowieka. Opowiada śmieszne historie, często w szyderczy sposób: *Bip gwiazdą w cyrku objazdowym*, *Bip wielki artysta* [...], opowiada historię zwykłego człowieka, a kiedy Bip wspomina, to zawsze pojawia się dzieciństwo, młodość pogrążona w wojnie, czystość, wiara, marzenie i ideały<sup>10</sup>.

Mim oznacza zatem jednocześnie aktora i sztukę dramatyczną. Słowo „pantomima” zmienia znaczenie w zależności od tego, czy odnosi się do teatru greckiego, łacińskiego, francuskiego czy angielskiego<sup>11</sup>. Pantomima zatem to sztuka dialogowana z towarzyszeniem śpiewu i tańca, improwizacja oparta na scenariuszu, jak w komedii dell’arte, czy wreszcie akcja przedstawiona wyłącznie za pomocą gestów zastępujących słowa. To ostatnie znaczenie zostało potocznie przeniesione na pozostałe.

Dla Patrice’a Pavisa różnica między mimem a pantomimą tkwi w stopniu abstrakcji oraz stylizacji, gdzie mim „nachylony jest w stronę tańca, zmierzając do uwolnienia ekspresji ciała z jakichkolwiek znaczeń figuratywnych; pantomima natomiast zmierza do naśladowania typów i sytuacji ludzkich<sup>12</sup>”. Decroux oraz Marceau jednak zdecydowanie separują sztukę mimu od tańca. Marceau uważa, że mim „to sztuka transformacji. Mim zdaje się być uciepiony ziemi, ruch jest powolny, ciężki. [...] Podczas gdy taniec ulatuje, mim

<sup>9</sup> V. BOCHENEK, *Le Mime Marcel Marceau entretiens et regards*, 46–59.

<sup>10</sup> Karol SMUŻNIAK, *Pantomima XX wieku. Kierunki i tendencje* (Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, 2002), 92–93.

<sup>11</sup> W XVIII wieku nazwą tą określano także niektóre balety mitologiczne z użyciem masek, a także marionetkowe przedstawienia prezentowane na targach i placach. W Wielkiej Brytanii i w Stanach Zjednoczonych termin ten oznaczał popularny spektakl wywodzący się z gatunku arlekinady, wystawiany począwszy od następnego dnia po Bożym Narodzeniu. Były to opowieści o wróżkach, uatrakcyjniane wyczynami akrobatycznymi, wstawkami music-hallowymi i cyrkowymi. Mianem tym oznaczano również dramaty militarne — rekonstrukcje bitew napoleońskich w cyrkach olimpijskich, popularne w połowie XIX wieku.

<sup>12</sup> Patrice PAVIS, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. Sławomir Świontek (Wrocław: Ossoli-neum, 1998), 292–293.

tworzy symboliczną pozę. Jest konkretny, posługuje się skrótem. [...] Mim odwołuje się do konwencji znanych z codziennego życia. Taniec nie potrzebuje nieść znaczenia, musi jednak być piękny”<sup>13</sup>. Dla Decroux „mim jest wizerunkiem pracy<sup>14</sup>, taniec zaś – wizerunkiem tańca”<sup>15</sup>.

Mim jest zróżnicowany w zależności od wrażliwości i warsztatu wykonawcy. Analizując charakter przedstawień mimicznych, można wyodrębnić trzy główne kierunki mimu współczesnego: mim dramatyczny; mimodram, który bazuje na sytuacji teatralnej, postaci w akcji, ma strukturę narracyjną tożsamą z komedią lub tragedią (np. Marcel Marceau); mim symboliczny, który przedstawia uczucia, myśli, idee poprzez obrazy lub gest symboliczny, abstrakcyjny, czasem ciąży w kierunku tańca (np. Henryk Tomaszewski); mim czysty, bliski rzeźbie, opiera się na grze ciała, wykorzystuje gest nagi, nie musi nieść znaczenia, zmierza do wyabstrahowanego ruchu (np. Decroux).

Marceau w odniesieniu do swojej działalności scenicznej używa kilku określeń: mim jako aktor i gatunek teatralny, mimodram jako spektakl z elementami narracji, *pantomime de style*, będące swoistym pokazem techniki i wirtuozerii mimicznej:

To pewnego rodzaju studium przypadku, studium ruchu, jak u pianisty, który gra etiudy Chopina, trudne technicznie. [...] W moich *pantomimes de style* są trzy etapy. Zaczynam od identyfikacji człowieka z elementami ziemskimi, ogniem, wodą, powietrzem, wiatrem. ‘Schody’, ‘Ciągający linę’, ‘Gracze w kości’, ‘Sprzedawca ubrań’ to prezentacja techniki Decroux zaadoptowanej przez Marceau, a ostatni etap to czysta wirtuozeria<sup>16</sup>.

#### MATERIA MIMU

W teatrze mimicznym ciało w milczącej przestrzeni przedstawia, sugeruje, znaczy, prowokuje widza i pobudza wyobraźnię. Mim staje się tematem aktu niosącego znaczenia. Pokazuje to, co niewidzialne, stając się dla publiczności widzialnym znakiem ukrytego. Czyni to poprzez fizyczny akt — gest, który przedstawia, a nie odtwarza. W sztuce mimu jest coś więcej niż imitowanie zaobserwowanych zachowań. Polega ona na tworzeniu pozorów

<sup>13</sup> Marcel Marceau, w Mira FELNER, *Apostoles of Silence: The modern French mimes* (London & Toronto: Fairleigh Dickinson University Press, 1985), 127.

<sup>14</sup> W znaczeniu pracy mięśni.

<sup>15</sup> Étienne DECROUX, *Paroles sur le mime* (Paris: Librairie Théâtrale, 1994), 76.

<sup>16</sup> Marcel Marceau, w G. i J. VERRIEST-LEFERT, *Marcel Marceau ou l'aventure du silence*, 35–36.

życia, które wydają się nienaturalne, lecz niosą z sobą ogromy ładunek głębokiej prawdy o ludzkim istnieniu. Tezę tę ilustruje podejście Decroux, kiedy pisze:

Ze sposobów jego działania — mima — prześwieca natura jakiejś duszy, jej specjalny rodzaj maskowania się, jej nieuleczalny materializm, jej łatwość zapominania, bezstronność jej lenistwa: zarówno w zemście, jak i we wdzięczności; jej łatwość ulegania panice: zarówno do przodu, jak i do tyłu; jej krótkowzroczny egoizm, który zabija bliźniego, ażeby ułatwić sobie popełnienie samobójstwa. [...] Mim odkrywa rzeczy nie za pomocą faktów, czynów czy nieprzewidzianych wydarzeń, tylko za pomocą sposobów działania. Sposób chodzenia ważniejszy jest od celu drogi, sposób zrywania ważniejszy od kwiatu. Jest to sztuka, w której jedynymi rzeczami niewchodzącymi w rachubę są fakty<sup>17</sup>.

Przedstawienie mimiczne zatem to ciąg pewnych akcji. Element narracyjny jest ważny z punktu widzenia budowy strukturalnej przedstawienia, lecz nie on jest tu najistotniejszy. Liczy się przede wszystkim intencja i jakość gestu, który przywodzi skojarzenia. Mim poprzez gest odwołuje się do wszystkiego, co istnieje poza słowami; nie tylko do uniwersum dostrzegalnych rzeczy i zjawisk, ale przede wszystkim do świata myśli, odczuć i zmysłów. Przedmiot mimu jest więc bardzo rozległy. Doskonale ilustruje go greckie słowo *παντόμιμος* [*pantomimos*], czyli ‘ten, który przedstawia wszystko’ — uniwersalny aktor. Ciekawie ujmuje to Marcel Marceau: „Mim to sztuka identyfikacji z postaciami, elementami ziemskimi, przedmiotami, które nas otaczają [...]. Ukazuje człowieka z najgłębszymi, skrytymi pragnieniami”<sup>18</sup>. Czyni to poprzez gest, pozę, mimikę, stylizację i szereg zabiegów technicznych, które pozwalają stworzyć na scenie iluzję, w której rzeczy i zjawiska nabierają nowej jakości i sensu.

Mim tymczasem nie jest zgadywanką, ponieważ zasadza się na tym, by przedstawić przedmiot bardziej realnie, niż jawi się on w rzeczywistości. Decroux mówił, że powinien wydawać się cięższym, niż jest nim rzeczywiście. Mim musi stworzyć uskrzydłony ciężar [...]<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Tamże, 128.

<sup>18</sup> Marcel Marceau, w Jacques LECOQ, *Le théâtre du geste — mimes et acteurs* (Paris: Bordas, 1987), 74

<sup>19</sup> Marcel Marceau, w G. i J. VERRIEST-LEFERT, *Marcel Marceau ou l'aventure du silence*, 51.

## TWÓRCZE MILCZENIE

Mim jest sztuką milczenia. Opiera się na ciszy. Ona jest punktem wyjścia scenicznego działania, nadaje gestom znaczenie, które zostało zatarte w dyskursie słownym. Celem mimu jest odkryć istotę rzeczy widzialnych i niewidzialnych, czyniąc z milczenia siłę poza słowami. Jakość scenicznego, mimicznego gestu może być dostrzeżona i wykształcona jedynie w ciszy. Trzeba jasno zaznaczyć, że teatr mimiczny nie jest teatrem niemym. Działanie mima nie polega na prowadzeniu akcji bez użycia słów. Milczenie staje się nowym wymiarem ludzkiego istnienia. Pojawia się wówczas, gdy słowa zawodzą, gdy człowiek staje wobec prawd, których nie jest w stanie wyrazić słowami. Trafnie ujął to Stefan Niedziałkowski: „Mim jest poza słowem, ponieważ zmierza w kierunku metamorfozy istoty”<sup>20</sup>. Marcel Marceau rozwija tę myśl, gdy twierdzi: „Słowa niosą prawdy i kłamstwa, oszukują, ranią, zniechęcają, wyjaśniają zasady naszego życia. Lecz wszystko kończy się milczeniem. Tutaj mim się zaczyna. Jest to sztuka istniejąca poza słowami”<sup>21</sup>.

Podczas gdy słowa bywają dwuznaczne, w mimie trudno jest oszukać. Nie oznacza to, że działanie milczącego mima jest jedynym wykładnikiem prawdy. Zadaniem aktora mimicznego jest bezpośrednio oddziaływać na wyobraźnię widza poprzez obraz. Mim świadomie rezygnuje ze słów, od których wielu jest uzależnionych. Staje się poetą ciała. Wybiera jeden ze sposobów ekspresji i stara się doprowadzić go do perfekcji. Być mimem, który nie mówi, nie wystarcza. Sztuka ta wymaga nieustannych poszukiwań w sferze ludzkich emocji i sposobów ich odzwierciedlenia. „Słowa mogą wyrazić wszystko. Mim jest niewyraźalny: marzenie, śmierć, dobro i zło, przemiany, parable dotykają bezpośrednio naszej wyobraźni”<sup>22</sup> — twierdzi Marceau. Jest to jeden ze sposobów opowiadania o świecie, w szczególności o relacjach ducha i materii. Marceau przyznaje także:

Magik w ciszy. Staram się tworzyć dla serca i oczu. Uczynić widzialnym niewidzialny świat poprzez iluzję. Wystarczy kilka znaków nakreślonych w pustej przestrzeni, by ogłaszać nowinę o szczęściu i nieszczęściu, by kazać z nicości wytrysnąć wodzie, wzbudzić wiatr, wywołać burzę, wzniesć katedrę, przedstawić

<sup>20</sup> Stefan NIEDZIAŁKOWSKI, *Świat mimu* (Warszawa: WSiP 1998), 14.

<sup>21</sup> Marcel Marceau, w Alain DHENAUT, „Marcel Marceau ou ‘Le poids de l’ame’”, *La sept/ video*, 1993.

<sup>22</sup> Marcel Marceau, w Jean-Pierre ALLAUX, „Le mime Marceau de nouveau parmi nous. Bip magicien du silence”, *La vie catholique* z 30 sierpnia 1972.



tłum, wykreować stado ptaków lub wywołać postać żandarma, który budzi śmiech albo niepokój<sup>23</sup>.

Marceau porównuje milczenie do muzyki wewnętrznej. Owa wewnętrzna muzykalność – milczenie – stanowią o sile przekazu sztuki mimu. „Milczenie jest znieruchomieniem duszy, który daje impuls myśli, ta zaś stanowi zaczątek ruchu”<sup>24</sup>. Te dwa światy, świat dźwięku i ciszy, przenikają się nieustannie i są od siebie zależne. Marcel Marceau często posługuje się terminologią muzyczną do opisu działań mima:

Prawdą jest, że mim opiera swoją sztukę na milczeniu. Podobnie muzyk, pauzując, opiera się na ciszy. Cisza uczyniona jest z muzyki, muzyka z ciszy. Dla mima milczenie jest jak replika dla aktora mówiącego. Jeżeli mim nie jest w stanie wykorzystać twórczo milczenia, które go otacza, to znaczy, że nie jest dość muzykalny i nie ma na tyle mocy, by stworzyć na scenie sytuację, na którą publiczność może odpowiedzieć<sup>25</sup>.

Milczenie jest kontrapunktem gestu. Aktor mimiczny, opierając się na milczeniu, wypełnia przestrzeń formami niosącymi znaczenie. Nadaje mu dramatyczny charakter. Milczenie ma różną jakość w zależności od tego, czy rozpoczyna, dopełnia czy kończy sceniczne działanie. Wnosi pewnego rodzaju napięcie. Wibruje twórczym zniecierpliwieniem, wyrażonym w następstwie — milczenie, akcja, reakcja. Zaistniałe po akcie przedstawienia angażuje serce i umysł. Staje się generatorem refleksji, rezonuje w człowieku towarzysząc twórczemu działaniu. Milczenie zarówno u mima, jak i u widza budzi pragnienie spojrzenia w głąb samego siebie. U tego pierwszego w konsekwencji pojawia się seria znaczących gestów. U drugiego zaś rodzi się refleksja.

Gest wprawia milczenie w muzyczne wibrato, które wypełnia naszą duszę nostalgią utraconego, zapomnianego lub trudnego do uchwycenia czasu, jednocześnie wibrującego i nieogarnionego. Pantomima nadaje milczeniu smak. Jednocześnie czerpie z niego swoją formę i znaczenie<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Marcel Marceau, w Jim BERNHARD, Interview with Marcel Marceau on "The Greenroom", KUHT-TV, Houston-PBS, 1980, dostęp 30.03.2017, [www.youtube.com/watch?v=EIIVJB-qSoo](http://www.youtube.com/watch?v=EIIVJB-qSoo).

<sup>25</sup> Marcel Marceau, w G. i J. VERRIEST-LEFERT, *Marcel Marceau ou l'aventure du silence*, 53.

<sup>26</sup> Marcel Marceau, w *Programmes et coupures de presse*, 1961, Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du spectacle, Paris.

## FUNKCJA GESTU

Emocje rysują w naszej psychice niezatarte ścieżki wrażeń. W niej mają początek pozy i ruchy, które wywołują konkretne skojarzenia. W zależności od sytuacji gesty stają się przekąźnikami różnych komunikatów. Podniesione ramię skierowane ku niebu może oznaczać w tragedii cierpienie, w komedii zaś chęć zerwania z głowy kapelusza. W komunikacji pozawerbalnej często używamy gestów instynktownie. Przez nie wyrażamy najbardziej skryte emocje. Zwarcie pięści oznacza gniew lub nienawiść, mimowolne skrzywienie ust — pogardę. Gest, aby stać się językiem, musi być świadomy, zamierzony, umotywowany, poparty wolą komunikowania.

W teatrze mimicznym poszukuje się znaczenia i uzasadnienia każdego, jednostkowego gestu. Ruch przestaje być pojmowany jako taki, który utrzymuje ciało w dobrej kondycji. Ciało wprowadzone w ruch staje się podstawowym narzędziem komunikacji.

Mim to rodzaj teatru, który przedstawia świat i problemy nurtujące człowieka poprzez pozy, gesty, mimikę, grę całego ciała. Współczesny system gestów mimicznych opracowany przez Étienne'a Decroux i rozwijany konsekwentnie przez Marcela Marceau opiera się przede wszystkim na tym, co do „świata poza słowami” wnosi cywilizacja judeo-chrześcijańska. Inspirując się Starym Testamentem, cywilizacją grecko-rzymską i chrześcijaństwem, stworzyli specyficzny system gestów-symboli. Odnajdujemy w nim ruchy przejęte z codziennego życia, ale także elementy zaczerpnięte z kultury Dalekiego Wschodu i kultury afrykańskiej — ręka fala, ręka lotosu<sup>27</sup>, ikona — człowiek-słońce, także wspólne dla wielu kultur atawistyczne gesty lęku, miłości, nienawiści. Gesty w mimie stworzone z impulsu myśli tworzą wystylizowane obrazy. Marceau w swoich wypowiedziach często zaznacza, że mim polega na tym, by wyrazić siebie poprzez ruch, a Delacroix, Géricault, Michał Anioł i Rodin poprzez swoje dzieła mogą nauczyć tak ważnej dla adepta tej sztuki pozy. Mim jest sztuką przeciwwagi, kontrpunktu, identyfikacji, izolacji, bezruchu, oddechu, impulsu, energii i kontrenergii, sztuką inspirowaną przez taniec współczesny, greckie i rzymskie statuy, malarstwo, a także niemiecki ekspresjonizm. Aktor mimiczny musi mieć zdolność izolowania dowolnej części ciała tak, aby ona jedna mogła stać się nośnikiem znaczeń, emocji lub zaistnieć w przedstawieniu niezależnie od pozostałych. Działanie na scenie ma być przejrzyste i wiarygodne. Umiejętność izolacji jest jedną z podstawowych zdolności, jakie

<sup>27</sup> Inspirowane tańcem indyjskim.

aktor musi nabyć. Wpływa na kształtowanie plastyki ciała, przez co mim nabiera pewności i swobody. W konsekwencji zdolny jest poddać ruch analizie, kontrolować go, nadać mu odpowiedni kształt, szybkość i „obdarzyć emocją” gest teatralny. Mim na scenie przeistacza przestrzeń i czas, stwarza je na nowo, by sugerować istnienie nieobecnych światów. W procesie powstawania mimicznego przedstawienia, w scenicznym tu i teraz następuje identyfikacja człowieka-mima z gestem. „Gest to człowiek, który stwarza, odchodzi i powraca, marzy, działa, walczy, kocha i umiera bez słowa”<sup>28</sup> — podkreśla Marceau. Mim, który ma zadziwiać i nieustannie intrygować, tworzy w tym celu gest, który oddala od rzeczywistości i odnajduje przez stylizację jej nowy wymiar. Gest musi być zatem motywowany i precyzyjny, a gwarantem precyzji staje się wspomniana stylizacja. Eugenio Barba w swoim słowniku antropologii teatru<sup>29</sup> wspomina o tak zwanych pozacodziennych technikach ciała, które dotyczą w szczególności aktora teatru mimicznego. Owe techniki opierają się na zasadzie mikroruchów, swoistego naruszenia równowagi, np. w pozornym bezruchu — mimicznej pozie. „Mikroruchy te są swego rodzaju rdzeniem, który ukryty głęboko w codziennych technikach ciała, może być modelowany i wzmacniany w celu spotęgowania obecności aktora”<sup>30</sup>. Mim zatem to sztuka, w której realna rzeczywistość jest wyłącznie punktem wyjścia w procesie kreowania iluzorycznego świata. Aktor tworzy na scenie iluzję czegoś konkretnego. Nie jest ona jednak osiągnięta przy użyciu realistycznych technik przedstawiania. Jest rezultatem stylizacji: przerysowania, kontrastowania, skrótów optycznych. Marceau często podkreślał, że jeżeli gesty są zbyt podobne do tych rzeczywistych, brzmią fałszywie. Każda czynność przedstawiona jest ruchem szerokim, odmiennym od tego, jakim posługujemy się w życiu codziennym. Na scenie aktor przekształca i odrealnia przestrzeń i czas, by sugerować istnienie światów nierealnych, stworzonych jednak z rzeczywistego pierwowzoru. W swej koncepcji teatru mimicznego Marcel Marceau zakłada, że

sztuka mimu powinna być abstrakcyjna. Jej estetyka tworzona przez ciało powinna nieść konkretne przesłania, jej struktura powinna być czytelna, jej liryzm wszechobecny. Nie mylmy stylizacji z realizmem. Sztuka mimu musi być stylizowana, gdyż jest sztuką, która stwarza i przetwarza. Rzeczywistość realna leży

<sup>28</sup> Marcel Marceau, w *Les gestes — programmes et coupures de presse*, 1962 (Paris: Bibliothèque Nationale de France. Département des Arts du spectacle).

<sup>29</sup> Eugenio BARBA i Nicola SAVARESE, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, tłum. Jarosław Fret i in. (Wrocław: Instytut Imienia Jerzego Grotowskiego 2005).

<sup>30</sup> E. BARBA i N. SAVARESE, *Sekretna sztuka aktora*, 9.

jednak u jej podstaw, zwłaszcza gdy mowa jest o sposobie przetwarzania przedmiotu, który portretuje. Sztuka mimu musi być o tyle realistyczna, o ile ludzie i przedmioty, które poddaje analizie poprzez stylizację, wywodzą się ze świata rzeczywistego<sup>31</sup>.

Dlatego też mim jest świadectwem życia. Dla Marceau

gest musi oddychać, ulatniać się. Inaczej wyschnie, zwiędnie jak roślina pozbawiona wody. Gest powinien wibrować nieustannie. Jest jak tchnienie. Zamierzając, tworzy fale, które poruszają nasze ośrodki nerwowe i powodują wibrację naszych zmysłów<sup>32</sup>.

Mim nie potrzebuje intelektualizować gestu, by uczynić go komicznym lub tragicznym. Ruchy powinny być proste, bezpośrednie, takie, by publiczność mogła identyfikować się z aktorem, podziwiać jego zręczność i dać się jednocześnie ponieść rytmom i liryce jego gestów. Należy stylizować formę stopniowo, być wiarygodnym od momentu wyjścia na scenę, starać się odkrywać życie w nowym, kreowanym w danej chwili świecie. Przy minimalnym wykorzystaniu gestów, oddać maksimum emocji. Aktor mimiczny osiąga ów efekt poprzez dyscyplinę i codzienny trening fizyczny, podczas którego ćwiczy umiejętność izolacji poszczególnych części ciała, akrobatykę a także taniec, by nadać gestom odpowiednią precyzję, miękkość i liryzm.

Gest mimiczny jest zatem gestem poetyckim. Pozbawiony liryzmu staje się płaski i bezużyteczny. Nie wytwarza atmosfery niewinności i prawdy. Porozumienie mima i widza staje się niemożliwe. Przedstawienie mimiczne staje się jedynie wirtuozerskim popisem. Marceau podkreśla:

Halo poetyckie<sup>33</sup> otacza wszystkie mimiczne formy [...]. W nim myśl i serce zmieniają rytm. Czas nabiera intensywności i dramatycznego, ludzkiego wyrazu, bez których nasza sztuka byłaby jedynie mechanicznym, geometrycznym przemieszczeniem w przestrzeni<sup>34</sup>.

W innym zaś miejscu dodaje:

Gest, który nie jest lirycznie podparty, staje się wyłącznie rysunkiem w przestrzeni. Należy go zmierzyć i rozłożyć w czasie, nadając mu dramatycznej mocy<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Marcel Marceau, w M. FELNER, *Apostoles of Silence: The modern French mimes*, 118.

<sup>32</sup> Marcel Marceau, w V. BOCHENEK, *Le Mime Marcel Marceau entretiens et regards*, 194.

<sup>33</sup> Termin używany przez Marcela Marceau na określenie poetyckiego i filozoficznego aspektu gestu, który oprócz bycia przemieszczeniem w przestrzeni jest wypadkową uczuć i myśli, nie się z sobą ładunek liryzmu i filozoficznej głębi.

<sup>34</sup> Marcel Marceau, w V. BOCHENEK, *Le Mime Marcel Marceau entretiens et regards*, 194.

<sup>35</sup> Marcel Marceau, w *Programmes, saison 1961–1962* (Paris: Bibliothèque Nationale de France. Département des Arts du spectacle).

Dla Marcela Marceau gest jest ściśle związany z akcją. Ustanawia jej formę, nadaje dramatyczny wyraz, kondensuje, stanowi syntezę ruchu. Jest wypadkową przemyśleń i wewnętrznych doznań, produktem finalnym wewnętrznego procesu identyfikacji ze światem duchowym i fizycznym. Wobec gestu słowo jest zbędne, gdyż nie jest w stanie wyrazić całej prawdy o ludzkim istnieniu.

Gesty w mimie, jako tworzywo przedstawienia, można podzielić na cztery grupy:

1) GESTY AKCJI — to gesty oznaczające działanie. Angażują one przede wszystkim korpus. Ciało w akcji wykonuje pracę, wykorzystując siły i fizyczne zdolności człowieka w ruchach pchania i ciągnięcia (*poussé — tiré*) oraz ich pochodnych: podnoszenie, noszenie, otwieranie, zamykanie itd. Gesty akcji mogą modyfikować zachowania kreowanej postaci. Zmieniają znaczenie w zależności od sytuacji;

2) GESTY EKSPRESJI — twarz, ręce, ciało odzwierciedlają uczucia i stany duchowe. Odkrywają przed obserwatorem charakter postaci, właściwe jej zachowania lub chwilowe stany psychiczne: gniew, strach, uniesienie, szaleństwo;

3) GESTY WSKAZUJĄCE ORAZ SFERYCZNE — przejmują funkcję opisową, pracują dłonie i ramiona;

4) GESTY LIRYCZNE, POZY — angażują całe ciało i stanowią wymowne plastyczne obrazy. Charakteryzuje je bezruch (pozorny) — zatrzymanie akcji w celu spotęgowania dramatycznego wyrazu.

#### MIM JAKO SZTUKA IDENTYFIKACJI

Gest w mimie stanowi tworzywo przedstawienia, jego istotą jest jednak identyfikacja. W swoich rozważaniach nad naturą mimu Marcel Marceau podkreśla jej wielowymiarowość:

Mim to sztuka identyfikacji z postaciami, elementami ziemskimi i przedmiotami, które nas otaczają. Jest sztuką poetyckiej pozy. Ukazuje człowieka z jego najgłębszymi, skrytymi pragnieniami. Trzeba nam wykształcić styl, muzykalność wewnętrzną i teatralną, poetykę ciszy, tworząc w przestrzeni punkty oparcia, stosując skróty optyczne i zmiany charakterów. Chodzi o wagę rzeczy i zjawisk odmienną od tej, jaka charakteryzuje nasze życie. Chodzi o czas rzeźbiony każdym gestem, czas, który brzmi niedosłyszalną muzyką<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Marcel Marceau, w J. LECOQ, *Le théâtre du geste — mimes et acteurs*, 74.

Dawny mim opowiadał i imitował rzeczywistość. Mim dwudziestowieczny identyfikuje się z otoczeniem, interpretuje i komentuje zachodzące w nim zjawiska, musi być świadectwem swoich czasów. Otoczony niewidzialnym światem, który czyni dostrzegalnym poprzez szereg zabiegów technicznych, staje się milczącym świadkiem ludzkiego życia. Pokazuje, kim człowiek jest, kim był i dokąd zmierza.

Sztuka identyfikacji to sztuka iluzji. Mim, często na pustej scenie, kreuje świat, a narzędziem do tego jest jego ciało. Aktor mimiczny stale musi zadziwiać, szokować i prowokować. Człowiek otoczony zjawiskami przyrody porusza się, pokonując opór powietrza, zмага się z wiatrem, grzeje przy ogniu, poi się wodą. Sztuka mimu polega na tym, by zjawiska te uczynić konkretnymi na nagiej scenie, by zobrazować wodę, oddać wrażenie ciepła bijącego z rozpalonego ogniska, ukazać je widzialnymi, choć są nieostrzegalne. Aby to uczynić, aktor musi odpowiedzieć sobie na pytanie, które z cech są najbardziej charakterystyczne dla danego przedmiotu, zjawiska czy miejsca, i stać się nim. Wymaga to więc głębokiej analizy. Analizy wewnętrznej, czyli odpowiedzi na pytania, jakie uczucia wywołuje dana sytuacja, zjawisko lub przedmiot, jaką reakcję wywołuje w ciele. Ponadto analizy samego przedmiotu, jego cech: struktury, wagi, objętości, smaku, kształtu itp. Marceau, wyjaśniając tajniki swojej sztuki, podkreśla, że

ciało odzwierciedlić musi zakres zjawiska lub przedmiotu poprzez ruchy pchania i ciągnięcia<sup>37</sup>, u których podstaw leży stworzenie oporu. W tym objawia się sztuka przeciwwagi. Stawiam opór, natychmiast pojawia się energia w postaci impulsu, po którym następuje ruch pchania i ciągnięcia. Trzeba uczynić to całym ciałem. Należy zrozumieć, że elementy takie, jak np. wiatr, odzwierciedla się, stawiając opór jego sile całym ciałem<sup>38</sup>.

Według Stefana Niedziałkowskiego<sup>39</sup> ciało aktora nie stanowi jedynie środka artystycznego wyrazu. Mim poddaje się procesowi samoidentyfikacji — aktor przepuszcza przez siebie ludzkie doznania, zanim je uwidoczni, stając się jednocześnie tematem, pomysłem i twórcą<sup>40</sup>. Mim zatem traktować musi swoje ciało jako substancję, narzędzie i środek do celu. Celem zaś jest

<sup>37</sup> Przywołane już *poussé — tiré*.

<sup>38</sup> Marcel Marceau, w V. BOCHENEK, *Le Mime Marcel Marceau entretiens et regards*, dołączony CD-ROM.

<sup>39</sup> Aktor-mim oraz kierownik artystyczny Wrocławskiego Teatru Pantomimy Henryka Tomaszewskiego, wykładowca mimu w paryskiej szkole Marcela Marceau oraz Światowym Centrum Pantomimy w Ann Arbor w Stanach Zjednoczonych.

<sup>40</sup> Zob. S. NIEDZIAŁKOWSKI, *Świat mimu*, 18.

odzwierciedlać, przeistaczać, wyrażać, kreować gestem, spojrzeniem, zmysłem. Dużą rolę w procesie identyfikacji odgrywa wyobraźnia. Mim, czyniąc użytek ze swego talentu, pozwala dostrzec to, co niewidzialne, ukryte znaczenie. Przedstawiając morze, nie rysuje dłońmi fal w przestrzeni, by dać do zrozumienia, że to, co pokazuje, to właśnie morze. By ożywić morze w sobie i krok po kroku stać się morzem, musi pochwycić i odzwierciedlić ciałem różnorodne ruchy, odczuć rytmy. W konsekwencji rytmy angażują go emocjonalnie, pojawiają się wrażenia, myśli i uczucia. Odgrywa je na drugim planie, wyraża ich siłę, precyzując ruchy. Wybiera i przetwarza fizyczne impresje. Stwarza inne morze: morze odzwierciedlone z tym czymś „ponadto”, które jest wyłącznie jego i określa jego styl<sup>41</sup>. Marcel Marceau często powtarzał, że aby pokazać burzę na scenie, mim musi stać się burzą.

Aby jasno przedstawić sytuację, w jakiej kreowana postać się znajduje, należy nie tylko zidentyfikować jej uczucia, ale odzwierciedlić cechy miejsca, w którym jest. Inną postawę przyjmie człowiek, który pragnie podziwiać obrazy mistrzów malarstwa zgromadzone w kameralnej galerii, inaczej zachowa się kupujący w supermarkecie. Pierwszy w postawie zrelaksowanej i refleksyjnej pozbawiony będzie gwałtownych ruchów, zatopiony w kontemplacji tego, co piękne. Drugim powodować będzie chęć szybkiego odnalezienia tego, co jest mu w danej chwili potrzebne, a co może się znajdować na drugim końcu sklepowej przestrzeni. Ciało będzie zatem pochylone do przodu, głowa poruszać się będzie w prawo i lewo, postawa odzwierciedlać zniecierpliwienie i pragnienie posiadania. Myśli i motywacja powodujące akcję będą bezpośrednio wpływać na oddech, rytm ruchów i pozycję ciała. Mim musi identyfikować się jednocześnie z przedmiotem, jak i z czynnością, jaką wykonuje. Aby obraz był pełny, a iluzja przekonująca należy odzwierciedlić przedmiot i posłużyć się nim na scenie, przedstawiając za jego pomocą konkretną akcję. Aby odzwierciedlić realną rzeczywistość w fantastycznym świecie mimu, aktor ma do dyspozycji trzy możliwości: odzwierciedlić cechy przedmiotu całym ciałem lub jego częścią, wejść w kontakt z przedmiotem, stać się nim, angażując część ciała lub całe ciało. Doskonale ilustruje to Stefan Niedziałkowski, opisując prostą, zdawałoby się, czynność szycia:

Byłoby absolutnie niewystarczającą rzeczą, gdyby mim naśladował jedynie ruch igły przechodzącej przez materiał; sama czynność rąk bowiem niczego nam nie powie, dopóki nie zostaną pokazane cechy charakterystyczne przedmiotów

<sup>41</sup> Zob. J. LECOQ, *Le théâtre du geste — mimes et acteurs*, s. 96.

używanych podczas szycia. Mim musi czuć ostrość i twardość krótkiej igły. Musi czuć materiał, który właśnie szyje. Wszystko to ma miejsce podczas procesu identyfikacji. Mim wydobywa ważne cechy charakteryzujące dany przedmiot i identyfikując się z nimi, czyni je widzialnymi dla publiczności. Zatem pokazanie samej czynności szycia bez identyfikacji nie jest sztuką<sup>42</sup>.

Identyfikacja mima z akcją dziejącą się poza jego ciałem nie oznacza, że staje się on ośrodkiem tej akcji. Mim, obserwując płynącą rybę, nie identyfikuje się z nią poprzez wprawianie ciała w regularny, falisty ruch i przyjęcie opływowych kształtów. Jego zadaniem jest wydobyć cechy charakterystyczne dla całego zjawiska: miękkość wody, srebrzystość ryby, łagodne ruchy jej ciała itp. Dużą rolę odgrywa tutaj spojrzenie, punkt odniesienia, forma ruchu lub bezruchu, kompensacja, zwana także kontrenergią, oraz koloryzacja, intencja i rytm.

Ruch jest przemieszczeniem względem stałej umieszczonej w przestrzeni, którą może być nieruchomy w danej chwili przedmiot, osoba lub element scenografii. Zjawisko ruchu rozpoznawalne jest tylko w przypadku, gdy poruszający się pozostaje w stosunku do nieruchomego. Ów nieruchomy element zwany jest w sztuce mimu punktem odniesienia. Jest to miejsce, w którym aktor stawia wyimaginowany przedmiot. Punkt odniesienia pomaga ustalić kierunek przemieszczenia, ruch zaś pozwala określić punkt odniesienia. Te dwa elementy są od siebie całkowicie zależne. Aktor przedstawia postać zakładającą wyimaginowany kapelusz. Iluzja zostanie wzmocniona, gdy będzie go chwilę trzymał zawieszony nieruchomo w przestrzeni i gdy włoży w niego głowę, angażując przy tym całe ciało. Punkt odniesienia objawia się zatem w zatrzymaniu. Źle wykonany zabieg oznaczenia punktu odniesienia niszczy iluzję.

Ciało ludzkie podporządkowane jest sile grawitacji, która przyciąga je i nadaje mu ciężar. W momencie przemieszczania człowiekowi nieustannie zagraża utrata równowagi. Odzyskuje pewność, gdy postawi krok. W tym czasie ciało wykonuje pracę, której celem jest utrzymanie ciała w pozycji pionowej. To, co wykonuje lewa strona, powtarza prawa. U podstaw zjawiska kompensacji, zwanej także kontrenergią, przeciwwagą lub przeciwdziałaniem, leży stworzenie i pokonanie oporu. Dla każdego ruchu mim wytwarza ruch przeciwny. Kompensuje w ten sposób wydatek energii i zachowuje równowagę, wzmacniając iluzję. Kiedy pragniemy podrzucić piłkę, wykonujemy ruch w przeciwnym kierunku, wytwarzając w momencie rzucania siłę przeciwną do siły grawitacji i większą od niej. Mim pokazuje

<sup>42</sup> S. NIEDZIAŁKOWSKI, *Świat mimu*, 66.



wagę i substancję kreowanych przedmiotów, wykorzystując zjawisko i zasadę kompensacji. Rozmiar kompensacji sugeruje wagę przedmiotu. Aktor kompensuje zawsze na poziomie źródła danego ruchu. Z fenomenem kontrenergii nierozłącznie związane jest zjawisko napięcia. Mim jednak nie rozpatruje go z punktu widzenia teorii fizyki czy psychologii. Dla niego staje się ono rzeczywistym zjawiskiem, graniczącym ze zjawiskiem zmysłowym. Czy porusza się, czy stoi, odczuwa nieustannie napięcie. Staje się on centrum oddziaływania sił. Kształt ciała będzie zmieniał się w zależności od tego, które z uczuć odzwierciedla. Mim zmienia fizycznie odczucie napięcia, by dopasować ciało do emocji postaci, którą kreuje.

Bezruch w mimie jest stanem świadomego i aktywnego działania, niedostrzegalnym naruszeniem równowagi. Napięcie rozłożone jest równomiernie w ciele, a ono jest pobudzone, w gotowości do działania. Bezruch jest jedną z podstawowych technik w pracy mima. Pozornie łatwy, przysparza wiele kłopotu młodym adeptom tej sztuki. Jest to chwila poprzedzająca i kończąca ruch. Sprawia, że jest on przejrzysty i dokładny. To zarówno fizyczny, jak i mentalny proces. W stanie napięcia ciało przygotowane jest do tego, co ma nastąpić, bez utraty kontroli nad tym, co się dzieje w danej chwili. Jedną z form bezruchu jest poza. Przyciąga uwagę publiczności, potęguje wrażenie. Jest pełnym energii kontrapunktem mimicznej akcji. Eugenio Barba przywołuje w swojej książce o sztuce aktora opowieść Pierre'a Verry, który u Marceau podczas przedstawień pokazywał tytuły. W chwilach, gdy pojawiał się na scenie, nie mogąc nic zrobić, usiłował osiągnąć możliwie najwyższy stopień obecności scenicznej. Jedynym na to sposobem było nadanie pozie jak najwięcej życia. Aby osiągnąć ten efekt, podczas kilku sekund pobytu na scenie, musiał koncentrować się, by uzyskać stan „chwijnej równowagi”. Jego bezruch stawał się w ten sposób już nie statyczny, lecz dynamiczny<sup>43</sup>.

Ciało w bezruchu kumuluje zatem energię. Moment jej uwolnienia, w czego konsekwencji następuje ruch, to tzw. impuls. Jest jak rozkaz inicjujący ruch. Jest psychiczną i anatomiczną zdolnością do jego rozpoczęcia. Impuls jest ściśle powiązany ze zdolnością poprawnego oddychania, które kształtuje ruch, akcentuje i frazuje. Fizycznym przejawem impulsu jest świadoma, krótkotrwała zmiana napięcia poszczególnych grup mięśniowych. Widz odbiera to jako rozpoczęcie lub zakończenie ruchu. Impuls występuje zawsze w miejscu kontaktu z wyimaginowanym przedmiotem i rozpoczyna ruch nim powodujący. Nie zawsze zauważalny, lecz zawsze odczuwalny, sprawia, że akcja jest klarowna i czytelna.

<sup>43</sup> Zob. E. BARBA, *Sekretne sztuka aktora*, 9–10.

Mim musi posiadać szczególny zmysł, by nadać swojej grze koloryt. Spontanicznie powinien reagować na to, co sam tworzy na pustej scenie, pamiętając o prawach rządzących jego sztuką. Musi uczyć się potęgować i osłabiać emocje, które nim powodują, dbać o intensywność i dynamikę ruchu, nawiązać relację między światem odkrywanym w sobie a uniwersum rzeczy i zjawisk zewnętrznych oraz przede wszystkim unikać rutyny. Winien prowokować sam siebie do nowych zachowań wobec otaczającej go rzeczywistości. Koloryzacja i dekoloryzacja to zatem stopniowanie wartości tej samej emocji. Pozwala wydobyć jej niuanse, przez co gra staje się bardziej interesująca. Należy pamiętać, że emocje u mima rodzą się w centrum ciała. Przepona i klatka piersiowa będą zatem źródłem emocji i ruchu. Presja, która stanowi zdolność natychmiastowej zmiany pozycji wobec narastających emocji, będzie właśnie tutaj odczuwana. Tu będzie miał początek ruch ogarniający całe ciało. Podczas gdy presja wyznacza kształt i ruch naszego ciała, intencja nadaje im kierunek. Jest emocjonalnym ekwiwalentem ruchów pchania i ciągnięcia (*poussé — tiré*). To wzajemne oddziaływania emocjonalnych sił i pragnień. Człowiek rzadko stoi w pozycji wyprostowanej. Przesunięcie ciała względem środka ciężkości zależy od naszego nastroju, uczuć, nastawienia do świata i ludzi. Mim wykorzystuje ten fakt świadomie w celu wykrystalizowania emocji. Intencja pozytywna powoduje wychylenie ciała ku przodowi, negatywna — oddala ciało od źródła akcji. Presja i intencja kształtują postawę kreowanego charakteru.

Ruch pozbawiony rytmu nie ma formy i mocy. Podczas gdy presja i intencja informują o nastawieniu postaci wobec świata, rytm i prędkość, z jaką działa i reaguje, świadczy o jego charakterze i przeżywanych emocjach. Ta sama czynność może być wykonana w różnym rytmie i z różną prędkością. Rytm frazuje i podkreśla ruch, prędkość zaś wpływa na znaczenie komunikatu.

## PODSUMOWANIE

Mim obecny jest w świecie teatru od czasów antycznych. Raz w jego centrum, raz na antypodach, zadziwia, śmieszy i wzrusza. Długo uważany za rozrywkę ludu, w XX wieku stał się milczącą formą teatru dramatycznego. Uczynił z milczenia siłę poza słowami.

Mim poprzez głęboką refleksję nad kondycją natury ludzkiej oraz zabieg identyfikacji staje się milczącym świadkiem poczynań ludzkich i losów

świata. Dla Marcela Marceau mim, który czerpie z tradycji, lecz spogląda w przyszłość, ma wymiar uniwersalny:

Mim, podobnie jak muzyka i taniec przekracza granice, bariery narodowe i rasowe. To koncepcja arystotelesowska, gdyż miłość i płacz w tej samej sekundzie mają to samo znaczenie na całym świecie. [...] Człowiek, który odcina korzenie, nie może się rozwijać. To, co było w przeszłości, co dzieje się teraz, daje nam szansę na rozwój. Musimy zachować równowagę. Jesteśmy poddawani presji, także ekonomicznej. Ważna jest zatem edukacja, by wobec powszechnej przemocy wychować nowego, wrażliwego człowieka, który będzie mógł doświadczyć poezji i piękna<sup>44</sup>.

Dla Marcela Marceau zatem mim staje się przesłaniem i narzędziem edukacji widza. Jako pedagog założył subwencionowaną przez miasto Paryż Międzynarodową Szkołę Mimodramu Marcela Marceau<sup>45</sup>, troszczył się, by mim jako sztuka uniwersalna nie poszedł w zapomnienie i stał się narzędziem uwrażliwienia współczesnego konsumpcyjnego człowieka. Absolwenci jego szkoły stają się nauczycielami tej sztuki na całym świecie.

W artykule podjęto próbę przybliżenia sztuki mimu opartej na koncepcji Marcela Marceau, który, wychodząc od mimu czystego, spuścizny Étienne'a Decroux, stworzył indywidualny styl, pełen także filozoficznej refleksji nad kondycją natury ludzkiej i świata. Marcel Marceau jako jedyny z uczniów Decroux kontynuował jego dzieło i całkowicie poświęcił się sztuce mimu, pozostając wiernym temu gatunkowi teatralnemu aż do śmierci w 2007 r. W efekcie licznych tournée, wywiadów oraz pracy pedagogicznej stał się inspiracją dla wielu twórców, miał wpływ na powstanie szkół mimu, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, i przyczynił się do krzewienia tej formy teatru na całym świecie. Można go zatem bez wątpienia uznać za rzecznika mimu współczesnego.

Według Marcela Marceau sztuka mimu ma być zwierciadłem naszego czasu, ale także dawać odbicie ponadczasowe, analizować pochodzenie rzeczy widzialnych i niewidzialnych, ich siłę oraz ducha. W koncepcji Marceau mim staje się misją, w której uskrzydłony ciężar, z jakim doskonale przygotowany technicznie aktor powinien rzeźbić przestrzeń, czyniąc z milczenia siłę poza słowami, powinien być wspólnym celem artystów mimów<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Marcel Marceau, w J. BERNHARD, Interview with Marcel Marceau.

<sup>45</sup> L'École Internationale de Mimodrame de Paris Marcel Marceau działała w Paryżu w latach: 1978–2005.

<sup>46</sup> Marcel Marceau w przedmowie do S. NIEDZIAŁKOWSKI, *Świat mimu*, 13.

## BIBLIOGRAFIA

- ALLAUX, Jean-Pierre. „Le mime Marceau de nouveau parmi nous. Bip magicien du silence”. *La vie catholique* z 30.08.1972.
- BARBA, Eugenio, i Nicola SAVARESE. *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*. Tłum. Jarosław Fret i in. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2005.
- BERNHARD, Jim. Interview with Marcel Marceau on “The Greenroom” KUHT-TV, Houston-PBS, 1980. Dostęp 30.03.2017. [www.youtube.com/watch?v=EIIVJB-qSoo](http://www.youtube.com/watch?v=EIIVJB-qSoo).
- BOCHENEK, Valérie. *Le Mime Marcel Marceau entretiens et regards*. Paris: Somogy, 1996.
- DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. Paris: Librairie Théâtrale, 1994.
- DHENAUT, Alain. „Marcel Marceau ou ‘Le poids de l’ame’”. *La sept/video*, 1993.
- FELNER, Mira. *Apostoles of Silence: The modern French mimes*. London & Toronto: Fairleigh Dickinson University Press, 1985.
- HERA, Janina. *Z dziejów pantomimy czyli pałac zaczarowany*. Warszawa: PIW, 1975.
- LECOQ, Jacques. *Le théâtre du geste — mimes et acteurs*. Paris: Bordas 1987.
- Les gestes — Programmes et coupures de presse*, 1962. Paris: Bibliothèque Nationale de France. Département des Arts du spectacle.
- MURRAY, Simon, i John KEEFE. *Physical theatres. A critical introduction*. London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2016.
- NIEDZIAŁKOWSKI, Stefan. *Świat mimu*. Warszawa: WSiP, 1998.
- PAVIS, Patrice. *Słownik terminów teatralnych*. Tłum. Sławomir Świontek. Wrocław: Ossolineum, 1998.
- Programmes et coupures de presse*, 1961. Paris: Bibliothèque Nationale de France. Département des Arts du spectacle.
- Programmes, Saison 1961–1962*. Paris: Bibliothèque Nationale de France. Département des Arts du spectacle.
- SMUŻNIAK, Karol. *Pantomima XX wieku. Kierunki i tendencje*. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, 2002.
- VERRIEST-LEFERT, Guy i Jeanne. *Marcel Marceau ou l’aventure du silence*. Paris: Desclée de Brouwer, 1974.

MARCEL MARCEAU  
JAKO RZECZNIK MIMU WSPÓŁCZESNEGO

## Streszczenie

Artykuł jest szkicem na temat mimu, formy teatralnej znanej od starożytności, lecz dzisiaj istniejącej w nowej odsłonie. Mim współczesny, powstały na kanwie awangardowych poszukiwań praktyków i teoretyków teatru początków XX wieku, zawdzięcza swą obecną formę twórcom francuskim, takim jak Étienne Decroux, Marcel Marceau i Jean-Louis Barrault. Koncepcja mimu przedstawiona w niniejszej pracy oparta jest na teorii i praktyce Marcela Marceau, mającej szczególny rys filozoficzny. Marceau, poświęcając całe życie propagowaniu idei i techniki mimu współczesnego poprzez spektakle, wywiady i pracę pedagogiczną, stał się jego rzecznikiem na całym świecie.

Współcześnie mim to rodzaj teatru, w którym kluczową rolę odgrywają milczenie, stanowiące nowy wymiar ludzkiego istnienia, gdy słowa zawodzą, oraz postać doskonale przygotowanego technicznie aktora-mima, czyniącego na scenie to, co niewidzialne, widzialnym.

Artykuł składa się z dwóch części. W pierwszej zarysowano historyczny kontekst mimu. Podjęto również próbę uporządkowania terminologicznego. W drugiej przedstawiono materię mimu współczesnego w aspekcie filozoficznym oraz technicznym na podstawie dokonań Marcela Marceau.

**Słowa kluczowe:** aktor; antropologia teatru; filozofia; gest; identyfikacja; teatr; milczenie; mim; pantomima.

MARCEL MARCEAU  
AS THE CONTEMPORARY MIME SPOKESMAN

S u m m a r y

The article is a sketch of the subject of mime, a theatrical form known since the ancient times, but nowadays existing in a new version. A contemporary mime that came into being based on the research of avant-garde theoreticians and practitioners of the early 20<sup>th</sup> century theatre owes its current shape to the French artists such as Étienne Decroux, Marcel Marceau, and Jean-Louis Barrault. The presented concept of mime is based on Marceau's theory and practice — both having a particular philosophical touch. Marceau who dedicated his life to promoting theory and methodology of contemporary mime by means of performances, interviews and teaching has become a mime expert whose work has a timeless quality worldwide.

These days mime is becoming a kind of theatre where silence plays the key role and becomes a new dimension of a human being when words fail, and where an actor-mime with perfect technical skills makes the invisible visible on stage.

The article consists of two parts. The first part outlines a historical context of mime. It also tries to organize its terminology. The second one presents philosophical and technical aspects of contemporary mime on the basis of Marcel Marceau's work.

**Key words:** actor; anthropology of theater; gesture; identification; mime; theater; silence; pantomime; philosophy.

