

DARIA WÓJCICKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

MÓWIĆ CIAŁEM. KOMUNIKACJA NIEWERBALNA W WYBRANYCH SPEKTAKLACH WARSZAWSKIEGO CENTRUM PANTONIMY

1. Wprowadzenie. 2. Komunikacja niewerbalna. 3. Teatr pantomimy – historia i rozwój.
4. Analiza spektakli Warszawskiego Centrum Pantomimy – *Agua De Lagrimas*, *Gogol*, *Marcel*.
5. Zakończenie

Słowa kluczowe: Warszawskie Centrum Pantomimy, teatr, pantomima, mim, komunikacja niewerbalna, gesty, mimika, proksemika, ruch

1. WPROWADZENIE

Teatr pantomimy to teatr przepełniony emocjami, które kształtują postać na scenie. To dzięki nim aktor może w pełni wykorzystać możliwości swojego ciała i w wyraźny, zrozumiały sposób przekazać widzom swoją myśl. Komunikacja niewerbalna, do której dochodzi między aktorem a widzem, jest czymś wyjątkowym. W przypadku pantomimy nie jest ona tylko składową procesy komunikacji, lecz jedynym sposobem na przekazanie informacji. Za w pełni zrozumiałym i przejrzystym komunikatem musi więc stać szereg dopracowanych do perfekcji sygnałów niewerbalnych. Aby spróbować odkryć istotę spektakli pantomimy, postanowiłam przebadать treść wybranych przedstawień pod względem zawartości gestów, mimiki i proksemiki, składających się na pełnię komunikacji niewerbalnej. Podstawą mojej analizy będą trzy spektakle w wykonaniu Warszawskiego Centrum Pantomimy, wyreżyserowane przez Lionela Menarda. Wybrałam twórczość tej grupy z kilku powodów: ze względu na najwyższy poziom komunikowania ciałem, jaki reprezentują w swoich przedstawieniach, dostępność do nagrań spektakli, a także możliwość bezpośredniej rozmowy z jednym z najważniejszych aktorów.

Niniejszy artykuł składa się z trzech części. W pierwszej z nich omówiono teoretyczną stronę komunikacji niewerbalnej. Druga część przybliży pojęcie teatru pantomimy oraz jego historię, jak również prezentuje próbę chronologicznego uporządkowania rozwoju sztuki mimu w Warszawie. W trzeciej części autorka

przeanalizuje spektakle Warszawskiego Centrum Pantomimy pod względem zawartości komunikowania niewerbalnego. Analiza odwołuje się do nagrań trzech pierwszych spektakli warszawskiego zespołu: *Agua de Lagrimas*, *Gogol* oraz *Marcel*.

W pracy sformułowano następujące pytania badawcze: Co czyni teatr pantomimy zrozumiałym i uniwersalnym w przekazie? Co składa się na komunikowanie niewerbalne w teatrze pantomimy? Czy ruch w przestrzeni może stanowić komunikat? Jakie typy gestów są najczęściej wykonywane na scenie? Czy Warszawskie Centrum Pantomimy w swoich spektaklach wykorzystuje różne środki ekspresji służące komunikowaniu niewerbalnemu?

Zastosowano dwie metody badawcze, metodę analizy treści oraz metodę indywidualnego wywiadu pogłębionego z aktorem i reżyserem pantomimy – Bartłomiejem Ostapczukiem.

2. MÓWIĆ CIAŁEM. KOMUNIKACJA WERBALNA W SPEKTAKLACH WCP

Komunikacja to proces, którego wynikiem jest dzielenie się znaczeniami za pośrednictwem dźwięków, liter czy słów¹. Komunikowanie innym własnych przeżyć, myśli czy emocji może odbywać się poza słowami – przez ruch części ciała czy ruch ciała w przestrzeni. Aktywność pozawerbalną, która stanowi podstawę wzajemnego zrozumienia, można odczytać przede wszystkim u dzieci we wczesnym stadium rozwoju. Właśnie w tym etapie doszukuje się początków komunikacji niewerbalnej w życiu człowieka, ujętej w pojęciach „aktywność własna” i „aktywność twórcza”². Wytwarzanie własnego komunikatu pozawerbalnego przez dzieci wynika z ich naturalnej potrzeby komunikowania innym (np. rodzicom) odczuć. Elementy komunikacji niewerbalnej nie dotyczą jednak tylko dzieci, a są obecne we wszystkich relacjach międzyludzkich. U osób dorosłych komunikacja niewerbalna może być zjawiskiem w pełni kontrolowanym i zaplanowanym lub jak u dzieci – naturalnym i odruchowym. W obu przypadkach znaczy bardzo wiele i niejednokrotnie pomaga odbiorcy zrozumieć prawdziwe intencje nadawcy komunikatu oraz kształtuje atmosferę rozmowy.

W obecnych czasach, kiedy ludzie „atakowani są” wrażeniami wizualnymi, ich zmysły są bardziej niż na słowa wrażliwe na ruch i przyzwyczajone do jego ciągłej interpretacji. Mark L. Knapp w książce *Nonverbal Communication in Human Interaction* wskazuje na podstawową różnicę między komunikacją niewerbalną a werbalną. To symboliczny charakter języka, którego komunikacja niewerbalna jest pozbawiona. Jednak interpretując czyjeś zachowania, możemy „ubrać je w słowa”, co sprawia, że „stają się zjawiskiem werbalnym”³. W procesie widzenia nie ma także nic mechanicznego, z góry ustalonego. Rudolf Arnheim – psycholog percepcji –

¹ M. Głowik, *Komunikacja niewerbalna w kontaktach interpersonalnych*, Warszawa 2004, 6.

² E. Szatan, *Ruch jako komunikacja awerbalna a problem stymulowania aktywności dziecka*, *Psychologia Rozwojowa* 2005, t. 10, nr 1, 111–112.

³ M.L. Knapp, *Nonverbal Communication in Human Interaction*, tł. własne, New York 1979, 3.

pisał: „Każde postrzeganie jest również myśleniem, każde rozumowanie – intuicją, każda obserwacja – odkryciem”⁴. Każde spojrzenie, każdy ruch ręką, nogą, głową czy palcem, mimo iż często może mieć przypisane w danej kulturze znaczenie, może być również w różny sposób interpretowane przez jednostkę. Człowiek nieustannie przekazuje drugiej osobie komunikaty swoim ruchem w przestrzeni i ruchem własnego ciała, jednocześnie przez cały czas odczytuje ruch innych osób. Jest to proces automatyczny, niemożliwy do ciągłego kontrolowania, zakodowany w umyśle człowieka, będącego „zwierzęciem komunikacyjnym”.

Albert Mehrabian badał tak zwane „niespójne ekspresje” między mimiką twarzy, słowami i sposobem wypowiadania się. Podczas eksperymentu przedstawiono grupie osób trzy fotografie tej samej postaci: uśmiechniętej, neutralnej i o negatywnym wyrazie twarzy oraz nagrania trzech grup słów: pozytywne (*dear, great, honey, love, thanks*), neutralne (*maybe, oh, really, so, what*), negatywne (*brute, don't, no, scram, terrible*). Osoby, na których przeprowadzane było badanie, dostawały trzy sprzeczne komunikaty. Na przykład: fotografię uśmiechniętej osoby i neutralne słowo wypowiedziane w negatywny sposób. Badacze za pomocą ankiety chcieli określić, jaki wpływ na sympatię do prezentowanej osoby ma słowo, mimika i wokalizacja. Badanie wykazało, iż o poziomie sympatii do danej osoby w 55% decyduje jej wyraz mimiczny, w 38% sposób wypowiadania słów, a w 7% samo słowo⁵. Badanie to pokazuje przewagę komunikacji niewerbalnej nad komunikacją werbalną w sytuacji budowania więzi z drugim człowiekiem. Może ono dowodzić również, iż komunikacja niewerbalna jest istotna nie tylko w wymienianiu informacji, ale w budowaniu wzajemnych relacji, o czym pisała Adrianna Frączek z Gdańskiej Wyższej Szkoły Humanistycznej⁶.

Jednym z najważniejszych elementów komunikacji niewerbalnej są gesty. To one pozwalają nadawcy skuteczniej przekazać dany komunikat oraz dostarczają odbiorcy informacji na temat jego rozmówcy. David McNeil zdefiniował gesty jako: „różnorodne ruchy komunikacyjne, wykonywane przede wszystkim, choć nie zawsze, dłońmi i ramionami”⁷. Gestykulacja w trakcie rozmowy ma na celu wzmocnić przekazywane informacje oraz sprawić, by nadany komunikat był łatwiejszy do odczytania⁸. W wystąpieniach publicznych gesty, wyrażane za pomocą rąk czy ramion, zazwyczaj uzupełniają język, którym werbalnie posługuje się mówca⁹. Gestykulacja służy jednak

⁴ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Łódź 2013, 15.

⁵ Badania A. Mehrabiana opublikowano w 1967 r. w artykułach: A. Mehrabian, M. Wiener, *Decoding of Inconsistent Communications*, *Journal of Personality and Social Psychology* 1967, nr 6, 109–114 oraz A. Mehrabian, S.R. Ferris, *Inference of Attitudes from Nonverbal Communication in Two Channels*, *Journal of Consulting and Clinical Psychology* 1967, nr. 31, 248–252.

⁶ A. Frączek, *Komunikacja interpersonalna*, *Studia Gdańskie. Wizje i Rzeczywistość* 2012, t. 9, 121–129.

⁷ D. McNeill, *Gesture. A psycholinguistic approach*, tł. własne, http://mcneilllab.uchicago.edu/pdfs/gesture.a_psycholinguistic_approach.cambridge.encycloped.pdf, s. 1, (dostęp: 06.11.2023).

⁸ M. Szopski, *Komunikowanie międzykulturowe*, Warszawa 2005, 103–104.

⁹ S. Platajs, E. Woźniczko, *Komunikacja niewerbalna i werbalna jako element kreacji wizerunku kobiety-polityka*, w: *Polskie wybory 2014–2015: kontekst krajowy i międzynarodowy – przebieg rywalizacji – konsekwencje polityczne*, red. M. Kolczyński, Katowice 2017, t. 1, 323.

nie tylko podkreśleniu pewnych aspektów komunikowania za pomocą słów. Gesty mogą ilustrować lub zastępować słowa, odzwierciedlać uczucia i ich intensywność czy synchronizować i porządkować wypowiedź¹⁰. Gesty można podzielić na wiele grup i rodzajów, a ich klasyfikacji można dokonać ze względu na: funkcje w komunikacji, współwystępowanie z językiem lub jego brak, związki z tym, co jest mówione w trakcie wykonywania gestów, dynamikę i rytm wykonywania, jak również związki z kulturą¹¹.

Aneta Załazińska w *Podstawach autoprezentacji*, podobnie jak wielu współczesnych badaczy, wskazuje, iż z punktu widzenia retoryki skuteczne jest analizowanie gestów przy wykorzystaniu wielu różnych klasyfikacji, ze względu na to, że żadna z nich nie jest idealna¹². W zakresie gestów na potrzeby mojej pracy wyróżnię je¹³.

1. **Gesty emblematyczne** (emblematy) – wykorzystuje się je najczęściej tam, gdzie komunikacja werbalna jest utrudniona, lub wręcz niemożliwa przez hałas czy odległość, która dzieli rozmówców¹⁴. Gesty emblematyczne mogą zastępować słowa, odgrywają rolę wypowiedzi, ich znaczenie jest precyzyjnie określone i znane w danej społeczności. Są jednymi z najłatwiejszych do zrozumienia komunikatów niewerbalnych. Najczęściej wykonywane są intencjonalnie i nie przekazują odbiorcy wielu informacji o nadawcy. Za emblemat uznaje się pokazanie języka (jako gest lekceważący), przesłanie pocałunku, „puszczenie oczka” (w geście sympatii) czy uderzenia własnym palcem w czoło (jako ocena niemądrej wypowiedzi czy zachowania).¹⁵ Emblematem jest również gest kiwnięcia głową, jednak tylko w momencie, w którym gest ten nie jest jednocześnie poparty komunikatem werbalnym, gdyż w takiej sytuacji należy zakwalifikować go już jako ilustrator¹⁶.

2. **Wskaźniki emocji** – ujawniają emocje podczas komunikowania się. Są to zachowania odruchowe, niekontrolowane. Mogą zmieniać się bardzo często i występować jeden po drugim. Przykładem wskaźnika emocji może być zaciśnięta pięść w geście wściekłości i złości, sztywna postawa ciała jako objaw lęku czy zmiana pozycji podczas zdenerwowania¹⁷. Wskaźniki emocji stanowią także ułatwienie w procesie komunikowania, gdyż komunikacja z osobą, która nie pokazuje żadnych swoich odczuć zazwyczaj bywa mocno utrudniona.

3. **Gesty adaptacyjne** (adaptatory) – gesty, które mają za zadanie sprawić, by komunikowanie było komfortowym zjawiskiem. Najczęściej dotyczą gestów poprawiających wygląd rozmówcy (np. poprawianie włosów), a także tych związanych

¹⁰ A. Skrok, S.T. Średziński, *Komunikacja niewerbalna w teorii i praktyce*, Łódź 2007, 124.

¹¹ A. Załazińska, *Podstawy autoprezentacji*, w: *Logopedia XXI wieku. Logopedia artystyczna*, red. B. Kamińska, S. Milewski, Gdańsk 2016, 369.

¹² A. Załazińska, *Podstawy autoprezentacji...*, dz.cyt., 369.

¹³ Na potrzeby badań komunikacji niewerbalnej w spektaklach Warszawskiego Centrum Pantomimy posłużę się rodzajami gestów wskazywanymi najczęściej przez współczesnych badaczy, w tym przez Anetę Załazińską. W głównej mierze gesty te zostały wyróżnione przez Paula Ekmana i Wallace'a Friesena.

¹⁴ D.G. Leathers, *Komunikacja niewerbalna. Zasady i zastosowania*, przeł. M. Trzcńska, Warszawa 2007, 92.

¹⁵ A. Frączek, dz.cyt. 127.

¹⁶ K. Budzyńska, M. Kacprzak, *Komunikacja poza słowami*, *Studia Semiotyczne* 2010, t. 27, 194.

¹⁷ A. Załazińska, *Obraz. Słowo. Gest*, Kraków 2016, 11.

z dotykiem w celu nawiązania bliższego kontaktu z odbiorcą (położenie dłoni na ramieniu rozmówcy)¹⁸. Adaptatory często są wyrazem wewnętrznego napięcia komunikującego i służą do rozładowania go. Za adaptatory uznaje się np. drapanie po głowie czy zabawę przedmiotami podczas przemówienia¹⁹.

4. Gesty ilustracyjne (ilustratory): batuty, gesty deiktyczne, ikony i metafory – należą do nich zachowania niewerbalne, stanowiące komentarz do tekstu mówionego. Ilustratory służą zobrazowaniu rzeczy, o których się mówi. Najczęściej używanymi ilustratorami są gesty, których zadaniem jest ukazanie wielkości i kształtu opisywanego obiektu, np. wskazywanie ręką różnych wysokości w celu zilustrowania krajobrazu górskiego²⁰. Główną funkcją ilustratorów jest „uplastycznienie wypowiedzi”²¹. Badacze komunikacji niewerbalnej wśród gestów ilustracyjnych wyszczególnili także różne podtypy. David Efron w 1941 r. jako pierwszy użył słowa *batuta*, by określić nim szybkie gesty służące do akcentowania i nadawania rytmu wypowiedzi²². Batuty polegają na podkreślaniu i wyodrębnianiu poszczególnych słów wypowiedzi za pomocą gestu²³. Innym typem ilustratorów są gesty deiktyczne. Najczęściej są nimi gesty wskazujące, wykonywane dłonią bądź palcem²⁴. Gesty ilustrujące, które towarzyszą słowom, na metafory i ikony podzielił David McNeil w 1992 r. Według niego gesty metaforyczne to te, które przedstawiają koncepcje abstrakcyjne. Za taki gest można uznać ruch rąk, które opadają i wznoszą się, przypominając szalę wagi np. podczas mówienia o wzajemnej uczciwości i zaangażowaniu²⁵. Ikony natomiast, w przeciwieństwie do metafor, mają odzwierciedlać konkretne przedmioty w sposób symboliczny, nie odwołują się do koncepcji umysłowych. Za gest ikoniczny można uznać pokazanie linii rękoma podczas mówienia o prostej drodze²⁶.

5. Gesty interakcyjne – gesty stosowane, by utrzymać kontakt, a także żeby zorganizować odpowiednio konwersację. Do tej grupy zaliczać się będzie potakiwanie głową czy ręką wyciągnięta w stronę partnera rozmowy w geście wstrzymania – blokująca, kończąca wypowiedź²⁷.

6. Gesty afektywne – gesty spowodowane emocjami, mającymi zaspokoić potrzeby psychiczne komunikującego. Przykładami gestów wykonanych w afekcie mogą być: ssanie długopisu, bawienie się obrączką, ocieranie ręką o rękę. Są to gesty

¹⁸ M. Szurek, *O pozajęzykowych rodzajach wypowiedzi i sposobach ich istnienia*, Studia de Arte et Educatione 2009, nr 4, 9.

¹⁹ K. Plutecka, *Komunikacja pozawerbalna niesłyszących uczniów z dodatkowymi dysfunkcjami rozwojowymi*, Niepełnosprawność 2010, nr 4, 60.

²⁰ M. Szurek, art.cyt., 9.

²¹ K. Plutecka, art.cyt., 60.

²² A. Załazińska, *Obraz...*, dz.cyt., 11.

²³ David McNeil w swojej klasyfikacji nazwał tego typu zachowania niewerbalne uderzeniami (beats).

²⁴ A. Załazińska, *Obraz...*, dz.cyt., 12.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ A. Załazińska, *Niewerbalne znaki sporu – gesty i inne zachowania towarzyszące mowie jako semiotyczne elementy konstytuujące i wyrażające spór*, Forum Artis Rhetoricae 2013, nr 1, 47.

podobne do adaptatorów, jednakże nigdy niezaplanowane – wynikają ze stanu psychicznego człowieka²⁸.

7. Gesty narracyjne – gesty ściśle powiązane ze słowem mówionym, najczęściej dotyczą swobodnych ruchów rąk, które pomagają mówcy w skutecznym przekazaniu informacji²⁹.

Wymienione przeze mnie typy nie wyczerpują w pełni tego, co mieści się w pojęciu „gesty”, jednakże pozwalają poznać część prób skategoryzowania gestów, a przez to dostrzec mnogość ich treści i funkcji. Gestykulacja jest niezwykle istotnym elementem komunikowania niewerbalnego, jednak wiąże się z nią pewna trudność – gesty mogą mieć różne podłoże i nieść za sobą różne znaczenia, a nawet wiele znaczeń. Mogą „powiedzieć” wiele o ich nadawcy, jednak ich interpretowanie bez kontekstu sytuacyjnego czy kulturowego może doprowadzić odbiorcę do błędnych wniosków. Badania przeprowadzone w 1969 r. przez Alberta Mehrabiana i Martina Williamsa ukazały, że na postrzeganie mówcy jako wiarygodnego wpływa między innymi zwiększona liczba gestów, umiarkowane rozluźnienie i zmniejszony dystans wobec słuchaczy, ale także mała liczba zachowań samodotykowych. Badania te w jasny sposób pokazują, iż wykonywany gest może wpływać pozytywnie, jak i negatywnie na odbiór jego nadawcy oraz może być zarówno czynnikiem ułatwiającym, jak i utrudniającym proces komunikacyjny³⁰.

Obok gestów bardzo ważnym elementem komunikacji niewerbalnej jest mimika. T.G. Grove w książce *Mosty zamiast murów. Podręcznik komunikacji interpersonalnej* pisze, że mimika „obejmuje wszystkie rodzaje wyrazu twarzy, zarówno wyraźne, jak subtelne, które wytwarzamy, manipulując mięśniami twarzy w trakcie interakcji, włącznie z tak zwanym wyrazem beznamiętnym, kiedy to twarz pozostaje całkiem nieruchoma”³¹. T.G. Grove wskazuje również, iż ze względu na uczucia i emocje, które towarzyszą człowiekowi podczas aktu komunikacyjnego, w codziennych sytuacjach komunikacyjnych kierowanie ekspresją mimiczną jest niemalże niemożliwe³². „Mimika jest czymś wrodzonym, na co nie ma się najmniejszego wpływu. Jest to coś, co często odkrywa skrywane przez rozmówcę emocje i odsłania prawdę”³³. Wyraz twarzy zatem jest zazwyczaj zjawiskiem spontanicznym, niekontrolowanym, automatycznym, a więc w większości przypadków ponadkulturowym i uniwersalnym. Dzięki temu od lat stanowi jedno z głównych źródeł informacji o rozmówcy. Ekspresja twarzy może zarówno dopełniać komunikowanie słowem, jak i całkowicie je zastępować³⁴.

Badacze komunikacji niewerbalnej, podobnie jak w przypadku gestów, próbowali określić, jakie dokładnie ekspresje można odczytać z ludzkiej twarzy. Robert

²⁸ A. Załazińska, *Podstawy autoprezentacji...*, dz.cyt., 372.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże, 373.

³¹ T.G. Grove, *Niewerbalne elementy interakcji*, w: *Mosty zamiast murów. Podręcznik komunikacji interpersonalnej*, red. J. Stewart, Warszawa 2005, 122–123.

³² Tamże.

³³ S. Platajs, E. Woźniczko, dz.cyt., 321.

³⁴ D.G. Leathers, dz.cyt. 45.

Woodworth w 1938 r. stwierdził, iż istnieje sześć podstawowych emocji komunikowanych twarzą. Są to: szczęście, cierpienie, zdziwienie, determinacja, odraza i pogarda. W 1962 r. Silvan Tomkins próbował poszerzyć klasyfikację ekspresji twarzy do ośmiu informacji przekazywanych przez mimikę. Zaproponował podział na: zainteresowanie – ekscytację, przyjemność – radość, zaskoczenie – wywołanie wstrząsu, zmartwienie – udrękę, strach – przerażenie, wstyd – poniżenie, pogardę – odrzę oraz złość – wściekłość. W 1982 r. Ekman, Friesen i Ellsworth w książce *Emotion in the Human Face* dokonali kolejnej klasyfikacji. Stwierdzili, że twarz jest w stanie komunikować siedem jednoznacznych znaczeń: szczęście, zaskoczenie, strach, złość, smutek, odrzę/pogardę oraz zainteresowanie³⁵. Na twarzach ludzi możemy jednak często odczytać wiele emocji na raz. Aneta Załazińska określa takie zjawisko mianem „mieszaniny mimicznej”, której przykładem może być radość i zaskoczenie rysujące się na ludzkiej twarzy w jednym momencie³⁶.

Ciało człowieka może przekazywać istotne komunikaty za pomocą swojego położenia i pozycji, jaką przyjmuje względem otoczenia. Elementami komunikacji niewerbalnej dotyczącymi wzajemnej obecności zajmuje się proksemika, czyli nauka dotycząca wykorzystywania przestrzeni w komunikowaniu³⁷. Termin „proksemika” stworzył Edward T. Hall. Obejmował on wiedzę na temat tego, jaką pozycję przyjmuje człowiek względem otaczających go rzeczy i ludzi, ale również na temat tego, jak pozycje przestrzenne wpływają na odbiór i percepcję innych osób³⁸. Upraszczając, proksemika bada to, w jaki sposób mówca wykorzystuje otoczenie w procesie komunikowania oraz jakie znaczenia przypisuje na przykład przyjmowanej przez siebie odległości względem ludzi czy rzeczy. Skupia się ona na terytorium i przestrzeni w komunikacji międzyludzkiej. Ojciec proksemiki wyróżnił cztery sfery dystansu fizycznego wykorzystywane w trakcie komunikowania³⁹:

1. Sfera intymna (15–45 cm) – mogą ją przekraczać tylko osoby najbliższe (małżonkowie, rodzice, dzieci, przyjaciele).

2. Sfera osobista (46–122 cm) – odległość, jaka dzieli nas od innych podczas wszystkich standardowych kontaktów społecznych.

3. Sfera społeczna (1,22–3,6 m) – występuje zazwyczaj wśród nieznajomych. Dotyczy kontaktów zawodowych.

4. Sfera publiczna (powyżej 3,6 m) – występuje podczas zwracania się do większej grupy ludzi, np. podczas wykładów.

Znajomość tych sfer pozwala mówcy na osiągnięcie zamierzonych celów, np. perswazyjnych podczas przemówień, a także pozwala na odpowiednie „dopasowanie się” do zastanej sytuacji i poczucie komfortu w nowej przestrzeni. Dopasowanie dystansu odbywa się wedle uznania nadawcy komunikatu. Odległość, jaką przyjmuje mówca,

³⁵ Tamże, 43.

³⁶ A. Załazińska, *Podstawy autoprezentacji...*, dz.cyt., 373–374.

³⁷ N. Majchrzak, *Mowa ciała pedagogicznego*, Przegląd Naukowo-Metodyczny. Edukacja dla Bezpieczeństwa 2010, nr 3, 22.

³⁸ D. G. Leathers, dz.cyt., 112–113.

³⁹ M. Szurek, art.cyt., 10–11.

zależy od pewności siebie, stopnia relacji, chęci osiągnięcia celu przemówienia czy tematu konwersacji⁴⁰. Niedopasowanie się do odpowiedniej w danym momencie sfery kończy się uczuciem dyskomfortu.

Właściwe dopasowanie sfery proksemicznej warunkuje wiele czynników. Jednym z nich jest pochodzenie uczestników procesu komunikacyjnego, gdyż potrzeby przestrzenne w danych sytuacjach różnią się w zależności od narodowości. Każda kultura bowiem może preferować inny, bliższy lub dalszy, kontakt z ludźmi bądź rzeczami do nich przynależącymi⁴¹. Na przykład osoby zamieszkujące kraje arabskie z reguły będą zachowywać mniejszy dystans międzyludzki niż mieszkańcy krajów europejskich. Mieszkańcy krajów arabskich przy ewentualnym spotkaniu mogą zinterpretować zachowywanie dystansu przez Europejczyków jako chłodne, oficjalne, podczas gdy Europejczycy mogą odebrać osoby z odmiennej kultury jako nachalne, a nawet agresywne w kontaktach interpersonalnych. Należy brać to pod uwagę podczas oceny zachowań proksemicznych, by właściwie zrozumieć intencje człowieka i uniknąć nieporozumień⁴².

Cechą wspólną komunikacji niewerbalnej i werbalnej jest fakt, iż mogą mieć one wyraz zarówno kulturowo zależny, jak i uniwersalny⁴³. Komunikowanie proksemiczne zazwyczaj odbywa się instynktownie. Odsunięcie się od kogoś czy odchylenie niemalże w każdej kulturze komunikować będzie uprzedzenie, niechęć lub wycofanie, a przybliżenie się do kogoś/czegoś i chęć nawiązania bliskiego kontaktu oznaczać będzie sympatię. Jednak zauważenie i uszanowanie różnic akceptowanych odległości w danych kulturach jest elementem determinującym prawidłowy przebieg i skuteczność procesu komunikowania międzykulturowego. W zagadnieniu proksemiki mieszczą się nie tylko relacje przestrzenne między osobami, ale także relacje między osobami a otoczeniem – czyli na przykład sposób poruszania się. Zachowania przestrzenne względem otoczenia dostrzegalne przez inne osoby mogą obnażać aktualne samopoczucie osoby komunikującej, czy też jej cechy charakteru⁴⁴.

W życiu codziennym proksemika jest często elementem niedostrzegalnym, lecz determinującym stosunki międzyludzkie i międzyprzestrzenne, podobnie jak gesty, wyrazy twarzy czy spojrzenia. Niemalże każdy ruch człowieka może być nośnikiem znaczenia. Ciało może za pomocą ruchu kształtować wrażenie i wpływać na innych ludzi⁴⁵. Niewątpliwie język ma większe możliwości tworzenia nowych znaczeń, jednakże w sytuacjach nieznajomości języka, to właśnie komunikacja pozawerbalna, ze wszystkimi swoimi elementami, odgrywa pierwszoplanową rolę⁴⁶. Wyjątkowość komunikowania niewerbalnego, zawierającego w sobie ruch, mimikę,

⁴⁰ N. Majchrzak, art.cyt., 21–22.

⁴¹ A. Załazińska, *Podstawy autoprezentacji...*, dz.cyt., 378.

⁴² M. Szurek, art.cyt., 11.

⁴³ E. Kozak, *Komunikacja werbalna i niewerbalna w porozumiewaniu się międzykulturowym*, Kultura i Edukacja 2005, nr 4, 57–58.

⁴⁴ I. Dembowska-Wosik, *Znaki (nie tylko językowe) w przestrzeni miejskiej a nauczanie JPJO*, w: *Bogactwo językowe i kulturowe Europy w oczach Polaków i cudzoziemców*. 3, red. M. Gaze, P. Góralczyk-Mowczan, Łódź 2015, 41.

⁴⁵ D.G. Leathers, dz.cyt., 86–92.

⁴⁶ E. Kozak, art.cyt., 57–58.

gestykulację, zachowania proksemiczne i wiele innych elementów, polega na tym, że w przeciwieństwie do komunikacji werbalnej – nie wszystko w akcie komunikacyjnym jest „pod kontrolą mówiącego”. Kluczową i najważniejszą częścią komunikowania pozawerbalnego jest zdolność interpretacyjna odbiorcy zachowań niewerbalnych. To ona pozwala przekraczać ograniczenia treściowe, które zawarte są w słowach. Idealnym przykładem na pokonywanie tych ograniczeń za pomocą uniwersalności gestu, który podlega wielu interpretacjom jednocześnie, jest istnienie i rozwój sztuki mimu.

3. TEATR PANTOMIMY – HISTORIA I ROZWÓJ

Pantomima w najprostszym rozumieniu to sztuka mówienia ciałem, bez użycia słów⁴⁷. Pojęcie to pochodzi od greckiego *pantomimos* – naśladowca wszystko⁴⁸. Sztuka pantomimy, mimo iż znana już w starożytności, wciąż nie jest łatwa do zdefiniowania. Nazywa się ją teatrem bez słów, teatrem ciała, ruchu, gestu. Bartłomiej Ostapczuk – mim, reżyser, autor choreografii nazywa pantomimę „sztuką świadomego milczenia na scenie”. Mówi też, że teatr pantomimy nie potrzebuje słowa, gdyż jest autonomicznym rodzajem teatru⁴⁹. Patrice Pavis w *Słowniku terminów teatralnych* poddaje rozważaniu milczenie w grze aktorskiej, a więc podstawę sztuki mimu. Jednak analizuje brak używania słów na scenie z perspektywy całego teatralnego przedstawienia i traktuje chwile milczenia jako element gry, dopełniony mową aktora. Wyodrębnia też fakt, iż w dramaturgii milczenie jest często motywowane stanem psychicznym i emocjonalnym postaci odgrywanej przez aktora. Może także tworzyć rytm spektaklu⁵⁰. W pantomimie jednak jest ono podstawowym składnikiem przedstawienia, a jednocześnie warunkiem koniecznym do jego zaistnienia. Pavis w definicji teatralnego milczenia nie rozważa go jako scenicznego punktu wyjścia. Podkreśla jednak znaczenie ruchu w teatrze. Píše, iż „sztuka mimu oparta jest na nieprzerwanej dynamice”⁵¹.

Niewątpliwie, to właśnie ruch razem z milczeniem tworzą sztukę mimu. Warto jednak doprecyzować, iż *mim* (sztuka mimu) i *pantomima* chociaż są używane jako synonimy, nie oznaczają dokładnie tego samego. Współczesna terminologia rozróżnia *mim* i *pantomimę*. Bartłomiej Ostapczuk tłumaczy tę różnicę, wykorzystując przykład liny: „w teatrze pantomimy interesuje nas to, co znajduje się na końcu liny, czyli historia, a w sztuce mimu najważniejsze jest to, w jaki sposób odnosimy się do tej liny, czyli forma”⁵². Pantomima jest więc przedstawieniem

⁴⁷ T. Nyczek, *Alfabet teatru dla analfabetów i zaawansowanych*, hasło: Pantomima, Warszawa 2002, 123.

⁴⁸ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, hasło: *Pantomima*, tł. S. Świontek, Wrocław 2002, 340.

⁴⁹ B. Ostapczuk w rozmowie z R. Klynstrą-Komarnickim w programie Trzecim Polskiego Radia, <https://trojka.polskieradio.pl/artukul/2766331,bartlomiej-ostapczuk-pantomima-to-sztuka-swiadomego-o-milczenia-na-scenie> (dostęp: 15.12.2023).

⁵⁰ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, hasło: *Milczenie*, 290–291.

⁵¹ Tamże, hasło: *Mim*, 293.

⁵² B. Ostapczuk, A. Diduszek-Zyglewska, *Sztuka mimu: ostatni mistrz, nowe ścieżki*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/433-sztuka-mimu-ostatni-mistrz-nowe-sciezki.html> (dostęp: 19.12.2023).

historii za pomocą gestu, a sztuka mimu to sztuka często improwizowana, bardziej abstrakcyjna i zbliżona do tańca. Pantomima, aby była zrozumiała, musi poruszać się w sferze wyobraźni widza – stwarzać więź emocjonalną między postacią a odbiorcą przedstawienia. Stefan Niedziałkowski – aktor wrocławskiej i warszawskiej pantomimy twierdził, że „mim jest poza słowem, ponieważ zmierza w kierunku metamorfozy istoty”⁵³. Niedziałkowski podkreślał także, iż ciało mima to nie tylko element współzależny od tekstu dramatu, ale to właśnie ciało jest kreatorem, pomysłem, narzędziem i tematem samym w sobie. Jednak dla mima ważnych jest więcej czynników, np. identyfikacja grającego z postacią, izolacja poszczególnych części ciała podczas ruchu, energia, z jaką wykonywany jest ruch, impuls – od którego zaczyna się wszystko, co widoczne na scenie, a także nastrój, oddech, emocja, myśl i przede wszystkim świadome milczenie⁵⁴.

Bartłomiej Ostapczuk, w przeprowadzonym przeze mnie wywiadzie, stwierdził, iż istotą teatru pantomimy jest wyrażanie myśli i stanów emocjonalnych poprzez ciało, komunikując się za pomocą świadomego milczenia⁵⁵. I właśnie w tym tkwi trudność w pisaniu o sztuce pantomimy i w jej jednoznacznym zdefiniowaniu. Teatr pantomimy to teatr ruchu – nie potrzebuje słów, a co za tym idzie trudno jest go słownie rozłożyć na czynniki pierwsze, ponieważ opiera się on głównie na emocjach. Ostapczuk na pytanie „Co w teatrze pantomimy jest najważniejsze pod względem komunikowania niewerbalnego?” odpowiada: „wzbudzanie emocji”⁵⁶. Dotyczy to nie tylko widzów, ale także wykonawców, gdyż to w ich emocjach i myślach powinien mieć początek gest aktorski.

Podczas gdy w komunikacji niewerbalnej, stosowanej w kontaktach międzyludzkich, gesty są spontaniczne, niezaplanowane, często odruchowe – w artystycznej, scenicznej komunikacji niewerbalnej, jaka ma swój przejaw w pantomimie, muszą być one zaplanowane i wykonane w tak precyzyjny i czytelny sposób, by widz nie miał wątpliwości co do ich znaczenia. Gest sceniczny musi być zamierzony i umotywowany chęcią działania⁵⁷. Aby ruchy aktora były przejrzyste i stały się swoistym nośnikiem znaczeń, wykonawca musi być wiarygodny w tym, co robi. Autentyczność musi być widoczna również w mimice aktora, co nie jest możliwe bez odpowiedniej identyfikacji z postacią.

We współczesnej pantomimie nie jest tak, jak dawniej istotne „opowiadanie rzeczywistości”, ale jej stwarzanie i „bycie w niej”⁵⁸. Podstawowym narzędziem kreowania świata scenicznego jest oczywiście ciało aktora. Warto jednak pamiętać, że niemalże każdy spektakl tworzy wiele niemniej ważnych środków wyrazu artystycznego, którymi są: kostiumy, rekwizyty, światło, scenografia, muzyka. To one tworzą klimat i niejednokrotnie pozwalają widzowi właściwie odczytać miejsce

⁵³ S. Niedziałkowski, *Świat mimu*, Warszawa 1998, 14.

⁵⁴ K. Smużniak, *Pantomima XX wieku. Kierunki i tendencje*, Zielona Góra 2002, 66.

⁵⁵ B. Ostapczuk, *Mówić ciałem*, rozmowa przeprowadzona przez autorkę pracy 18.04.2023 r., archiwum własne.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ A. Krzyżak, *Marcel Marceau jako rzecznik mimu współczesnego*, *Roczniki Kulturoznawcze*, 2018, t. 9, nr 2, 64.

⁵⁸ Tamże, 68.

i czas trwania akcji czy charakter postaci. Dzięki współlistnieniu wszystkich środków wyrazu artystycznego (oprócz słowa) składających się na przedstawienie, pantomima od lat wystawiana jest przez pochodzących z różnych państw i mówiących w różnych językach artystów. Jest sztuką międzynarodową i międzykulturową – rozumianą na całym świecie. O sile pantomimy mówi także jej ponadczasowość – rozwija się nieprzerwanie od starożytności do dziś.

Współcześnie słowo *pantomima* używane jest w kontekście nazywania widowiska scenicznego z udziałem mima, czyli aktora nie posługującego się słowami, za to używającego mimiki i gestu. Słowo *mim* nie od zawsze jednak określało tylko aktora. *Mim* pochodzi od greckiego słowa *mimos*, którym w starożytnej Grecji nazywano zarówno widowisko, jak i samego grającego aktora⁵⁹. W greckim teatrze obok klasycznych tragedii i komedii istniał bowiem jeszcze inny gatunek. Mim w starożytności to widowisko znacznie mniej jednorodne od teatru dramatycznego, jednak przepełnione akrobatyką, tańcem, piosenką i popisami zręcznościowymi na kształt współczesnego cyrku⁶⁰. Aktor mimu wykonywał krótkie scenki, w których nawet jeśli pojawiało się słowo – zawsze było ono na drugim planie względem gestu. Ten rodzaj teatru nie miał jednak swojego stałego miejsca, jakim w przypadku tragedii był amfiteatr. Mim wiódł koczownicze życie⁶¹.

Około I w. p.n.e. gatunek ten trafił do Rzymu, a mim solo występującego na scenie, nazwano wówczas *pantomimosem*⁶². Określenie „pantomimos”, podobnie jak „mim” w starożytności oznaczało zarówno całe widowisko teatralne, jak i głównego wykonawcę – niemego tancerza, który przemawiał mową ciała⁶³. Odgrywał on role wszystkich bohaterów akcji, zmieniając maski. Posługiwał się jedynie gestem i elementami tańca. Towarzyszył mu chór, który opowiadał widowni treść spektaklu⁶⁴. Mimowie rozwijali swoje umiejętności i stawali się coraz bardziej zręczni. Wyśmiewali oni różne postacie, naśladując ich obyczaje. Nie zyskali jednak przez to aprobaty wśród pierwszych chrześcijan. Uznawali oni bowiem tego typu widowiska teatralne za niemoralne i skutecznie sprzeciwili się sztuce mimu w Rzymie⁶⁵. Po upadku cywilizacji rzymskiej sztukę mimu kultywowali wędrowni artyści, zabawiający publiczność⁶⁶.

Kolejnej fazy rozwoju sztuki mimu można dopatrywać się w renesansie. Wówczas rozkwitała włoska komedia dell'arte, w której można dostrzec podobieństwa do starożytnego mimu, gdyż ekspresja ludzkiego ciała, gest, mimika i często prosty humor odgrywały w niej najważniejszą rolę⁶⁷. Sztukę mimu wykorzystywano również w teatrach jarmarcznych, gdy francuski teatr Comédie-Française uzyskał

⁵⁹ Z. Raszewski, *Przedmowa* do: J. Hera, *Z dziejów pantomimy, czyli pałac zaczarowany*, Warszawa 1975, brak numeracji stron.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże.

⁶³ J. Kelera, *Krótką historia teatru w Europie*, t. 1, Wrocław 2018, 56.

⁶⁴ J. Hera, *Teatr Pantomimy*, Wrocław, brak daty wydania, l.

⁶⁵ Z. Raszewski, dz.cyt.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Tamże.

monopol na słowo w teatrze⁶⁸. Wówczas powstały *piece à la muette*, czyli widowiska, w których zastępowano dialogi wzmożoną gestykulacją i ekspresją twarzy⁶⁹.

Przywrócić klasyczną pantomimę do łask udało się dopiero w XIX w. mimowi czeskiego pochodzenia, działającemu w zespole Funambules w Paryżu, a był nim Jean-Gaspard Debureau. Swoją popularność zawdzięcza on postaci Pierrota, wywodzącego się z komedii dell'arte⁷⁰. Pierrot to postać, której żadna ludzka cecha nie jest obca. Debureau nie był jego pomysłodawcą, jednak to właśnie w jego wykonaniu Pierrot jest obecnie znany szerszej publiczności. Debureau stworzył kostium, który nie tylko ułatwiał mu grę na scenie, ale także dawał nowe możliwości – komiczne czy akrobatyczne. Anatomicznie był on chudy, wysoki i miał tyczkowate ręce, więc dla kontrastu na scenę zakładał luźny, duży, biały kaftan z szerokimi, długimi rękawami oraz wielkimi guzikami. Jego spodnie również były bardzo szerokie, w kolorze białym. Pobielał on swoją twarz, a włosy ukrywał pod ciasną, czarną czapką. Jaroslav Svehla w książce *Debureau pierrot nieśmiertelny* pisze, iż wyglądał on wówczas jak „biały strach na wróble”⁷¹. Pierrot do czasów Debureau zawsze zajmował miejsce za Arlekinem i nigdy nie stanowił głównej postaci w przedstawieniu. Dopiero francuski artysta pozwolił mu zaistnieć jako postaci będącej personifikacją ludzi wiodących życie pełne przeszkód i niezręczności, ze wszystkimi ich wadami i zaletami. Postać Pierrota w wykonaniu Debureau wyróżniała się także powściągliwością i oszczędnością w gestykulacji – aktor nie starał się „na siłę” rozbawić czy zadowolić widza, a dokładnie odzwierciedlić uczucia swojej postaci⁷². Debureau zaczął również „ogrywać fikcyjne przedmioty” – wchodzić z nimi w interakcje czy przedstawiać ich wewnętrzną sytuację. Odrodził on w pewnym stopniu kreację Pierrota, którą podjęli i przeistaczali inni twórcy⁷³.

Pod koniec XIX w. w Marsylii (ówczesnej stolicy pantomimy) postać własnego Pierrota stworzył Rouff (1849–1883) oraz jego następca Séverin Cafferra (1863–1930). Ich postacie skupiały się na gestykulacji oraz na przypisywaniu słów do konkretnych gestów. Opozycyjną do tej twórczości pantomimę tworzył Georges Wague (1874–1958), który sprzeciwił się zbyt dokładnemu kodyfikowaniu ruchów i stawał po stronie pantomimy wyrażającej ludzkie emocje i uczucia⁷⁴. Karol Smużniak pisze, iż właśnie podczas działalności tych twórców pantomima ewoluowała od mowy spontanicznej przez sztukę gestu i wypracowania kodów, aż po poszukiwanie ekspresji odczuć do mimu nowoczesnego⁷⁵.

Jedną z ikon współczesnego mimu jest postać Etienne Decroux, który był uczniem szkoły Vieux-Colombier Jacques'a Copeau. Jego zajęcia w głównej mierze opierały się na ćwiczeniach z maską, których celem było doskonalenie możliwości komunikacyjnych ludzkiego ciała⁷⁶. Chociaż w szkole Copeau ćwiczenia te miały

⁶⁸ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych...*, hasło: *Pantomima*, dz.cyt., 340.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Z. Raszewski, dz.cyt.

⁷¹ J. Svehla, *Debureau pierrot nieśmiertelny*, przeł. M. Erhardt-Gronowska, Warszawa 1983, 170–171.

⁷² Tamże, 173–176.

⁷³ K. Smużniak, dz.cyt., 73.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ J. Hera, dz.cyt., 7.

tylko rozwijać umiejętności aktorów teatru słowa – Etienne Decroux na ich podstawie stworzył samodzielną sztukę komunikowania ciałem⁷⁷. Według Decroux, jedynym środkiem wyrazu mima jest jego ciało ubrane w neutralny kostium. Twarz zazwyczaj była zakryta maską bądź nie przekazywała żadnych komunikatów. Gesty Decroux nie miały, jak wcześniej w pantomimie, być odzwierciedleniem słów, lecz przekazywały stany i zjawiska⁷⁸. Etienne Decroux stworzył *corporel dramatique* czyli „mim całego ciała”. Według tej koncepcji ekspresja twarzy była niemal w ogóle nieważna, ekspresja dłoni również – liczyło się to, co wyrażało całe ciało⁷⁹. Sztukę, którą tworzył Decroux nazywa się także „mimem czystym”, oznacza to, iż posługiwał się on samym „nagim gestem” – często abstrakcyjnym i pozwalającym rozumieć go na wiele sposobów⁸⁰. Pantomimę Decroux kontynuowali: Jean-Louis Barrault, Jacques Lecoq oraz Marcel Marceau⁸¹.

Do dalszego popularyzowania pantomimy i jej rozwoju najbardziej przyczynił się właśnie Marcel Marceau, stający niejako w artystycznej opozycji do swojego nauczyciela. Przeszedł on od przedstawiania ciałem zjawisk do przedstawiania przeżyć człowieka⁸². Zafascynowany Charliem Chaplinem, dążył do fabuły właściwej dla tragedii czy komedii. Stworzył postać Bipa, a zarazem nową formę mimu – mimodram⁸³. Według Marceau „Bip miał być Pierrotem naszych czasów”. Stworzony w 1946 r. Bip, to groteskowy bohater, synteza śmiechu i płaczu, człowiek zagubiony w ludzkim świecie, opowiada śmieszne historie, ale często też walczy z brakiem nadziei i wyraża prawdę o ludzkim istnieniu⁸⁴. Bip miał charakterystyczny, nowy w świecie pantomimy kostium składający się z: koszulki w paski, kamizelki z długim rękawem i cylindra z czerwonym kwiatkiem⁸⁵. Miał również pobieloną twarz, mocno podkreślone usta i smutno zarysowane oczy⁸⁶. Marcel Marceau oprócz postaci Bipa stworzył także konwencję charakterów. Skodyfikował on na potrzeby nauczania i gramatyki teatralnej sposób, w jaki za pomocą ciała można wyrażać różne emocje, np. gniew, radość, strach czy zawstydzenie⁸⁷.

Koncepcję mima solowego na swój sposób rozwijał także pochodzący z Izraela Samy Molcho, który swoją zręcznością i umiejętnościami technicznymi ożywiał na scenie zarówno przedmioty, jak i dodatkowe „postacie”⁸⁸. Pantomima w późniejszych latach rozkwitała jednak, nie tyle jako teatr jednego aktora, ale także jako

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ B. Ostapczuk, *Mówić ciałem...*, dz.cyt.

⁸⁰ K. Smużniak, dz.cyt., 84.

⁸¹ A. Krzyżak, art.cyt., 58.

⁸² J. Hera, dz.cyt., 8.

⁸³ K. Smużniak, dz.cyt., 84–91.

⁸⁴ Tamże, 92.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ J. Hera, dz.cyt., 8.

⁸⁷ B. Ostapczuk, *Mówić ciałem...*, dz.cyt.

⁸⁸ K. Smużniak, dz.cyt., 107.

zespołowa ekspresja cielesna wyrażana na scenie⁸⁹. I tak rodzi się Wrocławski Teatr Pantomimy pod przewodnictwem Henryka Tomaszewskiego.

W XVIII i XIX w. polska pantomima istniała za sprawą przyjezdnych zespołów prezentujących komedie dell'arte. Podobnie jak na arenie światowej, kojarzyła się ona wówczas z cyrkowością i pokazami akrobatycznymi⁹⁰. Historię pantomimy w prawdziwym polskim wydaniu rozpoczyna dopiero po II wojnie światowej Henryk Tomaszewski, kształcący się wówczas w Studium Dramatycznym pod okiem wybitnego twórcy Iwo Galla⁹¹. Jednocześnie uczęszczał on do studia baletowego prowadzonego przez Feliksa Parnella, w którego to „Baletie Polskim” Tomaszewski później występował. Impulsem do pójścia w kierunku pantomimy był dla Tomaszewskiego występ podczas Światowego Kongresu Młodzieży i Studentów w Warszawie, gdzie odbywał się konkurs zespołów pantomimy. W Polsce jednak pantomima nie istniała jako samodzielna sztuka. Tomaszewski wystartował w konkursie jako jedyny Polak i etiudą *Pianista* wywalczył nagrodę festiwalu⁹². To właśnie zdobycie medalu otworzyło przed artystą perspektywę powołania własnej grupy teatralnej. W 1956 r. tworzy on Studio Pantomimy, działające przy Wrocławskich Teatrach Dramatycznych, które później przerodziło się we Wrocławski Teatr Pantomimy, istniejący do dziś⁹³.

Tomaszewski uważany jest za fenomenalnego artystę, wizjonera, który stworzył własną, unikatową formę teatru ruchu. W swoich przedstawieniach wyrażał ideę zespołowości i zbiorowej kreacji ruchu. To właśnie wyróżniało Wrocławski Teatr Pantomimy – odejście od mimu solowego, który był dotychczas znany, a stworzenie wieloelementowych widowisk opatrzonych bogatą scenografią i oprawą muzyczną⁹⁴. Spektakle wrocławskiego teatru były wielowarstwowe, wieloznaczne, przepełnione symboliką⁹⁵. Rekwizyty stały się niejako partnerem aktora na scenie, kostium wyrażał cechy osobowości postaci, a fabuła była tylko punktem wyjścia do ukazania myśli i wrażeń pantomimicznymi sposobami⁹⁶. Tomaszewskiego uważa się za autora „mima tanecznego” posługującego się abstrakcyjnym gestem, zbliżonym właśnie do tańca⁹⁷. Mówi się także, iż wypracował on swój własny sposób nauczania pantomimy, jednak sam mistrz nie chciał, by nazywać tego „szkołą”: „Wypracowaliśmy sobie pewne własne pojęcia różnych form, lecz nie chciałbym tego nazywać szkołą. Moi aktorzy i ja mamy po prostu własny alfabet, którym się posługujemy podczas prób”⁹⁸. Technika pantomimy Tomaszewskiego była zbieżna z tym, co wypracował Decroux czy Marceau. Nie ustalała jednak zasad – jedyną regułą był brak

⁸⁹ Tamże, 96.

⁹⁰ M. Bruder, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, hasło: *Pantomima*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/226/pantomima#>, dostęp: 28.12.2023 r.

⁹¹ A. Hausbrandt, J. Wilkoń, *Tomaszewski – pantomima*, Warszawa 1974, brak numeracji stron.

⁹² Tamże.

⁹³ Tamże.

⁹⁴ M. Bruder, dz.cyt.

⁹⁵ K. Smużniak, dz.cyt., 128–131.

⁹⁶ J. Hera, dz.cyt., 10.

⁹⁷ K. Smużniak, dz.cyt., 84.

⁹⁸ H. Tomaszewski, *Pantomima jest to teatr kreacyjny*, Teatr 1974, nr 12, 7–8.

powtarzalności, co skłaniało aktorów do ciągłych poszukiwań nowych sposobów ruchu. Dzięki temu w programie Wrocławskiego Teatru Pantomimy znajdowały się i znajdują różne rodzaje tej sztuki⁹⁹.

Teatr nosi obecnie imię jego założyciela i nadal prężnie działa. W 2023 r. zrealizował 5 premier¹⁰⁰. Dzięki Tomaszewskiemu w Polsce powstało wiele zespołów zajmujących się pantomimą, m.in.: Olsztyńska Pantomima Głuchych, Teatr Ekspresji, Studio Pantomimy Politechniki Szczecińskiej, Scena Mimów przy Warszawskiej Operze Kameralnej czy Teatr Pantomimy „Stodoła”¹⁰¹. To właśnie ten ostatni został pierwszym zespołem pantomimy w Warszawie, czyli w mieście, które zaraz po Wrocławiu jest drugim największym i obecnie najprężniej działającym ośrodkiem pantomimy w Polsce.

W Warszawie, w przeciwieństwie do Wrocławia, sztuka mimu nie była od początku skupiona wokół jednej postaci, a rozwijała się na przestrzeni lat w różnych grupach teatralnych. U podstaw większości obecnie działających teatrów leży aktywna działalność studencka, którą można zauważyć w Polsce od lat 60. do 90. To właśnie ona dała początek Teatrowi Pantomimy „Stodoła”, który został założony w 1970 r. przez Marka Gołębiowskiego¹⁰². Członkowie tego zespołu byli w większości samoukami bądź współtworzyli wcześniej wrocławską pantomimę. Nie był to teatr zawodowy, gdyż nie było w tamtym czasie w stolicy Polski miejsc, w których można by kształcić się w tym zakresie.

Trzy lata po powstaniu pierwszego zespołu pantomimy w Warszawie K. Hyży stworzył „Studio-Kineo” w Staromiejskim Domu Kultury na warszawskiej Starówce. Studio było prowadzone przez jego założyciela w sposób autorski. To Hyży był zarówno reżyserem, scenografem, pomysłodawcą etiud, jak i aktorem. Oprócz tworzenia spektakli opracował on także program edukacyjny, który oferował pasjonatom pantomimy pogłębianie wiedzy z wielu dziedzin związanych z teatrem. Uczestnicy spotkań odbywających się w ramach projektu, zdecydowali się później na kontynuację zdobywania wiedzy w szkołach teatralnych. Największą siłą i największym sukcesem „Studia-Kineo” było jednak cykliczne wystawianie spektakli, co zwiększyło zainteresowanie pantomimą i sprawiło, że stawała się ona docenianym rodzajem teatru¹⁰³.

Trzecim, niemniej istotnym miejscem, które przyczyniło się do rozwoju pantomimy w Warszawie była Scena Mimów przy Warszawskiej Operze Kameralnej, która powstała w 1975 r. Założycielami teatru byli: Stefan Niedziałkowski, Rajmund Klechot, Andrzej Szczurzewski i Zdzisław Starczynowski, którzy wcześniej byli członkami Wrocławskiego Teatru Pantomimy. W późniejszych latach działalności Scena Mimów zrezygnowała jednak z wystawiania pełnowymiarowych pantomimicznych przedstawień na rzecz dopełniania spektaklów operowych. Scena zakończyła swoją działalność po 37 latach¹⁰⁴.

⁹⁹ J. Hera, dz.cyt., 10.

¹⁰⁰ <https://pantomima.wroc.pl/aktualnosci/podsumowanie-2023-roku> (dostęp: 29.12.2023).

¹⁰¹ M. Bruder, dz.cyt.

¹⁰² B. Ostapczuk, G. Janikowski, *B. Ostapczuk: to właśnie w Warszawie...*

¹⁰³ B. Ostapczuk, *Warszawska pantomima...*, dz.cyt., 21–23.

¹⁰⁴ Tamże, 25–29.

Historycznym momentem warszawskiej pantomimy było powstanie w 1982 r. Warszawskiego Teatru Pantomimy przy Państwowym Teatrze Żydowskim. Dzięki temu pasjonaci sztuki poza słowami znaleźli swoją przestrzeń i możliwość bycia częścią zawodowego zespołu. Wówczas zakończyła się także era pantomimy w klubie studenckim „Stodoła”, gdyż aktorzy zdecydowali się na zmianę miejsca praktykowania sztuki mimu. Zespół teatralny z roku na rok podnosił swoje umiejętności, korzystając z technik i stylu wytyczonych przez Henryka Tomaszewskiego¹⁰⁵. Jednakże z powodu wzmożonego angażowania mimów w spektakle Teatru Żydowskiego, a także nieporozumień występujących w zespole po objęciu kierownictwa przez Stefana Niedziałkowskiego – spektakle pantomimy zaczęły znikać z afisza, co później doprowadziło do rozwiązania Warszawskiego Teatru Pantomimy¹⁰⁶.

W sezonie 1989/1990 na mapie Warszawy pojawił się Teatr Akt, który tworzyli aktorzy ze „Stodoły” i Studium Pantomimy, działający przy Teatrze Żydowskim. Spektakle Aktu były oparte na plastyce obrazu, ale zawierały także elementy cyrku i tańca¹⁰⁷. Przedstawiano baśnie pantomimiczne dla dzieci i wypracowano własną, niezależną tożsamość artystyczną, z którą twórcy identyfikują się do dziś¹⁰⁸. W latach 1991–2007 Elżbieta Pastecka tworzyła w Warszawie Studio Obrazu Teatralnego „Mim-art”, w którym zrealizowała wiele spektakli i umożliwiła rozwój młodym adeptom pantomimy. Mimowie w stolicy kształcili się także wówczas pod okiem Stefana Niedziałkowskiego w Studium Mimów otwartym przez niego w warszawskim Teatrze na Woli (obecnie Studio działa w ramach Mazowieckiego Instytutu Kultury)¹⁰⁹.

W 2002 r. Bartłomiej Ostapczuk założył Teatr Pantomimy „Mimo” w Warszawie. Od 2010 r. teatr ten zajmuje się plenerowymi spektaklami pantomimy, w których występują aktorzy kształcący się w Studium Pantomimy Bartłomieja Ostapczuka. W 2007 r. twórca otworzył także Warszawskie Centrum Pantomimy, a następnie Teatr, który funkcjonuje do dziś¹¹⁰.

Bez wątplenia o kondycji polskiej pantomimy świadczy ciągłość jej istnienia. Gdyby nie regularne wystawianie przedstawień, mogłaby stać się ona sztuką zapomnianą. Dobrym zwiastunem jej przyszłości jest organizowany w Warszawie nieprzerwanie od 23 lat Międzynarodowy Festiwal Sztuki Mimu, który stwarza warunki, by co roku polska sztuka pantomimy mogła wybrzmieć nie tylko na rodzimym podwórku. Festiwal przyciąga zarówno widzów, jak i twórców z wielu państw. Podczas przeglądu w 2004 r. warsztaty teatralne prowadził sam Marcel Marceau. Festiwal do dziś daje pasjonatom bezsłownej sztuki możliwość zobaczenia, ile różnorodnych form może obecnie pomieścić sztuka mimu¹¹¹. Tradycją przeglądu teatralnego jest prezentowanie na nim najnowszych produkcji Warszawskiego Centrum Pantomimy. Na 13. edycji Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Mimu premierę miał

¹⁰⁵ Tamże, 31–40.

¹⁰⁶ Tamże, 44–55.

¹⁰⁷ B. Ostapczuk, G. Janikowski, *B. Ostapczuk: to właśnie w Warszawie...*

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ B. Ostapczuk, *Warszawska pantomima*, dz.cyt., 73–79.

¹¹⁰ Tamże, 91–103.

¹¹¹ Tamże, 81–88.

pierwszy spektakl warszawskiego zespołu – *Agua de Lagrimas* w reżyserii Lionela Menarda. Rok później zadebiutował spektakl *Gogol*, w wykonaniu tego samego zespołu aktorskiego. W 2015 r. premierę miał spektakl *Marcel*, również w reżyserii Lionela Menarda¹¹². Właśnie w tych trzech pierwszych spektaklach Warszawskiego Centrum Pantomimy zostaną przeanalizowane elementy komunikacji niewerbalnej.

4. ANALIZA SPEKTAKLI WARSZAWSKIEGO CENTRUM PANTOMIMY – *AGUA DE LAGRIMAS, GOGOL, MARCEL*

Wybór spektakli Warszawskiego Centrum Pantomimy do analizy *Agua De Lagrimas*, *Gogol*, *Marcel* uzasadniony jest dostępnością do nagrań, które umożliwiły autorce dokładną analizę sytuacji niewerbalnych istniejących na scenie oraz wielokrotne ich odtwarzanie. Wszystkie powyższe spektakle zostały wyreżyserowane przez Lionela Menarda – światowej sławy reżysera przedstawień pantomimy, który na stałe współpracuje z warszawskim teatrem. Ze względu na przedmiot badań i złożoność interpretacyjną pantomimy, autorka nie będzie koncentrować się na fabule omawianych przedstawień, ale na elementach rzemiosła sztuki mimu, dokładniej na komunikacji niewerbalnej zawartej w spektaklach.

Agua De Lagrimas to spektakl Warszawskiego Centrum Pantomimy w reżyserii Lionela Menarda, który miał swoją premierę 25 sierpnia 2013 r. w Warszawie¹¹³. W pierwszej obsadzie, granego blisko 10 lat spektaklu, znaleźli się: Bartłomiej Ostapczuk, Ewelina Grzechnik, Maja Pieczerek, Marta Grądzka i Paweł Kulesza. *Agua De Lagrimas* to tajemnicza opowieść o zapachach, inspirowana *Pachnidlem* Patricka Süskinda, opowiedziana językiem klasycznej pantomimy, charakterystycznym dla Marcela Marceau – jednego z ojców współczesnej pantomimy, dla którego gra aktorska zawsze stanowiła podstawę przedstawienia teatralnego¹¹⁴. To historia, w której praca, kobieta, a nawet miłość utożsamiane są z zapachami. Pantomima łączy ruch na scenie z muzyką, kostiumem, rekwizytem i pracą z partnerem, tworząc opowieść, którą można przekazać poza słowami. Według podziału komunikacji niewerbalnej na funkcje (Marka L. Knappa), pantomima posługuje się substytucjami, czyli zastąpieniem przekazu werbalnego przekazem niewerbalnym¹¹⁵. Ażeby ten był zrozumiany przez widza, aktorzy wykorzystują gesty, mimikę i proksemikę (zazwyczaj te trzy elementy komunikowania niewerbalnego istnieją jednocześnie, dopełniając się nawzajem).

Pierwszy spektakl Warszawskiego Centrum Pantomimy zabiera widzów w świat zapachów. *Pachnidle*, których aromat trudno niekiedy jest opisać słowami, podczas gdy aktorzy robią to bez ich użycia. Za pomocą gestu i mimiki komunikują oni

¹¹² Tamże, 103–110.

¹¹³ *Agua De Lagrimas*, Warszawskie Centrum Pantomimy, L. Menard, data premiery: 25.08.2013 r. w Warszawie, nagranie spektaklu – archiwum prywatne autorki.

¹¹⁴ B. Ostapczuk, *Warszawska pantomima*, dz.cyt.

¹¹⁵ M.L. Knapp, dz.cyt., 21–23.

między innymi zachwyty zapachem. Żeby go wyrazić, aktor klęka na jednym kolanie, w dłoniach trzyma koszule. Dotyka jej nosem, wodząc głową od jej dołu, aż do kołnierza, po czym odchyła ciało, zamyka oczy i otwiera usta, formując je w szeroki uśmiech, jakby napawał się zapachem ubrania – wykonuje gest ikoniczny, który nie pozostawia widzom wątpliwości, że zapach koszuli jest dla postaci zapachem wyjątkowym. Gesty ikoniczne (ilustracyjne, obrazowe) wykonywane przez aktorów nie tylko wyrażają ich stosunek do zapachów, które są głównym tematem przedstawienia, ale są także budulcem akcji i umożliwiają publiczności zrozumienie fabuły spektaklu. Za ich pomocą aktorzy odgrywają na przykład scenę podglądania: aktor opiera ciężar swojego ciała na jednej nodze, wznosząc się na niej, dłonią umieszczoną na wysokości szyi wykonuje gest przesuwania zasłonki, jednocześnie unosząc głowę w jej stronę. Gesty ikoniczne wykonywane przez aktorów pomagają im także kształtować przestrzeń sceniczną. Za ich pomocą dowiadujemy się chociażby o miejscu rozgrywania akcji. Gdy sytuacja ma zaistnieć w perfumerii, najpierw aktor musi kluczem otworzyć do niej drzwi. Żeby jasno zakomunikować to widzom – aktor wysuwa lewą nogę w przód. Łączy kciuk lewej dłoni z palcem wskazującym na wysokości kieszeni w spodniach. Następnie unosi połączone palce na wysokość wzroku i odchyła rękę w bok, pokazując publiczności niewidzialny przedmiot, który wyjął z kieszeni. Po czym przenosi lewą rękę ku prawej do zamka odwracając się bokiem do publiczności – wykonuje gest wkładania klucza i przekręcania go. Aktor obraca się o 180 stopni, jakby przechodził przez drzwi. Następnie staje przodem do publiczności, lewą rękę ma zaciśniętą w pięść na wysokości brzucha, jakby trzymał klamkę. Prawą natomiast wykonuje gest domykania drzwi – otwarta dłoń przesuwana się w kierunku publiczności na wysokości szyi aktora. Wykonanie takiego gestu pozwala jasno określić początek i koniec scen umiejscowionych w perfumerii. Za pomocą gestów ikonicznych aktorzy odgrywają także codzienne czynności, np. zamiatanie. Aktor, wykonując gest ikoniczny, tworzy iluzję trzymania szczotki do zamiatania podłogi – obie dłonie umieszcza przed sobą w linii prostej. Są one zaciśnięte w pięści, jedna na wysokości klatki piersiowej, druga na wysokości bioder. Ciężar ciała spoczywa na jednej nodze, druga stopa oderwana zostaje od sceny. Noga, której stopa jest w powietrzu porusza się dynamicznie w lewo i w prawo, a za nią podążają ręce, nadal zaciśnięte w pięści (jedna nad drugą). Zdecydowanie najczęściej powtarzanym gestem w *Agua De Lagrimas* jest gest przypominający rozpylanie perfum – wówczas lewa dłoń umieszczona jest na wysokości szyi aktora na płasko skierowana ku górze, prawa dłoń tuż obok na wysokości oczu – kciuk odłączony jest od reszty palców złączonych ze sobą – dłoń ta wykonuje dynamiczne ruchy złączania i rozłączania palców, uzyskując efekt naciskania atomizera.

Obok gestów ikonicznych najczęściej wykorzystywane w spektaklu *Agua De Lagrimas* są gesty emblematyczne – zastępujące słowa. Dzięki nim właściciel perfumerii może np. zatrzymać klienta wychodzącego ze sklepu z perfumami bez używania słowa „stop” lub „zaczekaj”. Żeby to zrobić aktor staje na prostych nogach, stopy ustawia na szerokość bioder, kieruje je na zewnątrz, przyjmuje wyprostowaną pozycję ciała. Głowa i wzrok aktora skierowane są na wychodzącego klienta. Prawą rękę zgina w łokciu pod kątem prostym, dłoń unosi ku górze, odwróconą w kierunku

klienta. Ma złączony palec wskazujący ze środkowym oraz serdeczny z małym. Pozę wykonuje dynamicznie i przez chwile pozostaje w bezruchu. Postać klienta również używa tego typu gestów, np. zastępując słowa „nie mam pieniędzy”: dłonie skierowane ku ciału aktora wędrują jednocześnie po biodrach aż do jego ud. Następnie kciuki łączą się z pozostałymi palcami i wędrują od ud do bioder. Dłonie na wysokości bioder odchylają się od ciała i idą delikatnie w dół w geście pokazywania pustych kieszeni. Działaniom towarzyszy przeczące poruszanie głową od lewej do prawej (kolejny gest emblematyczny). Emblematy wykorzystywane są także podczas proszenia o ciszę (palec wskazujący wyprostowany, przyłożony do ust), wypraszania ze sklepu (ręka aktora jest wyprostowana i skierowana ku partnerowi, dłoń aktora w dynamiczny sposób kilkukrotnie zaciska się w pięść i prostuje) czy przywitania (aktor kłania się, a jego dłoń w tym momencie dotyka kapelusza umieszczonego na jego głowie).

W *Agua De Lagrimas* zauważyć można również inne rodzaje gestów, które pojawiają się rzadziej, jednak są równie istotne podczas odczytywania sensu poszczególnych scen. Zachowanie przypominające wdychanie zapachu, kiedy ciężar ciała aktora położony jest na prawej nodze, lewa ręka trzymana pod bokiem, a prawa dłoń w szybkim tempie zamyka i otwiera się, falując palcami na wysokości nosa można uznać za gest metaforyczny. Aktor podczas jego wykonywania idzie do tyłu, ma szeroki uśmiech i zamknięte oczy. W spektaklu możemy dostrzec także gest nazywany wskaźnikiem emocji, na przykład w sytuacji grożenia. Wówczas aktor unosi się na zgiętej lewej nodze i pochyla się w lewą stronę. Jego prawa ręka jest wyprostowana i lekko odchylona od ciała, podczas gdy lewa pozostaje zgięta w łokciu pod kątem 90 stopni z dłonią zaciśniętą w pięść i skierowaną ku gorze wskazującym palcem. Pozie towarzyszy groźny wzrok. Ostatnim typem gestu wyróżnionym w przedstawieniu, jest gest deiktyczny – związany ze wskazywaniem. Zauważyć go można w scenie, w której aktor liczy perfumy znajdujące się na sklepowych półkach. Wykonawca obraca się i naprzemiennie, raz prawą, raz lewą ręką, wykonuje gest liczenia, poprzez umieszczanie palców wskazujących na różnych wysokościach wokół siebie, przez co widz ma wrażenie, że aktora otaczają piętrowe półki, a flakonów na nich jest naprawdę dużo. W rzeczywistości, aktora nie otaczają rekwizyty – kreuje on „niewidzialną scenografię” swoim ruchem. Gesty opisane powyżej były powtarzane kilkukrotnie w spektaklu, co może świadczyć o ich uniwersalnym charakterze oraz o tym, że widz z łatwością może odczytać kryjące się za nimi intencje. Gestykulacja w pantomimie nie służy, jak podczas codziennego komunikowania się z ludźmi, wzmacnianiu przekazywanego werbalnie komunikatu, ani podkreślaniu pewnych aspektów wypowiedzianych za pomocą słów. Gestykulacja sceniczna w przypadku pantomimy jest głównym elementem wyrazu artystycznego, służącym komunikacji. Według klasyfikacji gestów Davida Efrona gesty pantomiczne przyporządkować można do grupy gestów, które komunikują znaczenia niezależnie od treści werbalnej – taka w przypadku pantomimy nie istnieje¹¹⁶. W spektaklu *Agua De Lagrimas* przeważają gesty ikoniczne, czyli gesty obrazowe, przedstawiające konkretną czynność oraz gesty emblematyczne, zastępujące słowa. W analizowanym przeze mnie przedstawieniu nie sposób wyróżnić ilustratorów, czy też

¹¹⁶ A. Załazińska, *Znaczenie badań...*, dz.cyt., <https://projektgesty.wordpress.com/2008/07/09/7-znaczenie-badan-nad-komunikacja-niewerbalna> (dostęp: 08.11.2023).

gestów narracyjnych, gdyż z definicji powiązane są one ściśle z komunikatem werbalnym, który nie występuje podczas aktu komunikacyjnego, zachodzącego na linii aktor pantomimy – widz. W pantymimie komunikować może również sama twarz. Aktorzy grający w spektaklu *Agua De Lagrimas* za pomocą mimiki przekazują widzom emocje, swój stosunek do danego zapachu. Są oni w stanie za pomocą układu oczu i ust zakomunikować publiczności, czy dany zapach przypadł grany przez nich postaciom do gustu, czy też nie. Właściciel sklepu z perfumami niejednokrotnie jest z siebie dumny, kiedy uda mu się dobrać zapachy dla klientów, spełniając ich oczekiwania. Ma on wówczas przymknięte oczy, zamknięte usta, kąciaki skierowane do dołu, a jego głowa uniesiona jest lekko do góry. Na twarzach zadowolonych klientów równie często widnieje radość – cofnięta szczęka, szeroko otwarte oczy, rozciągnięte w uśmiechu usta również szeroko otwarte, brwi uniesione do góry. Bywa jednak, że klienci są nieusatysfakcjonowani, marszczą wtedy brwi, zaciskają zęby, a ich głowa porusza się przecząco od lewej do prawej strony. Niezadowolenie klientów może przerodzić się także w zniesmaczenie – widać to przez zmarszczone brwi, przymknięte oczy, usta w neutralnej pozycji. Następnie przez lekkie otwarcie ust i mocne podniesienie jednego ich kącika do góry. Czasem kupujący okazują obrzydzenie. Mają przymknięte oczy, mocno cofniętą szczękę, zwężają lekko otwarte wargi, delikatnie marszczą brwi. Za pomocą mimiki aktorzy przedstawiają również zaskoczenie. Szeroko otwierają wówczas usta, układają je w kształt litery „o” i wyteżają wzrok. Dostrzegalne na ich twarzach jest również oczekiwanie, które objawia się przez znudzony wyraz twarzy, głowę podpartą na dłoni, usta rozciągnięte na boki, zmarszczone brwi i czoło, smutny wzrok. Mimika w spektaklach pantomimy nie jest, jak w przypadku codziennych sytuacji komunikacyjnych, wrodzona, spontaniczna i niekontrolowana. Wręcz przeciwnie, by widz w prawidłowy sposób odczytał emocje postaci, mimika musi być zaplanowana i zazwyczaj przerysowana, wyolbrzymiona. Biorąc pod uwagę funkcje komunikacyjne zachowań mimicznych skategoryzowane przez Leathersa, w pantymimie przeważa funkcja komunikowania emocji¹¹⁷. Sztuka mimu przeczy również stwierdzeniu Ekmana, Friesena i Ellswortha, że twarz człowieka może komunikować jednoznacznie siedem emocji¹¹⁸. Aktor pantomimy może zakomunikować ich znacznie więcej. Oprócz szczęścia, zaskoczenia czy złości, w *Agua De Lagrimas* komunikowana jest chociażby, wymieniana już przeze mnie duma. Niemniej istotną od gestu i mimiki rolę w „mówieniu ciałem” odgrywa przestrzeń sceniczna. W *Agua De Lagrimas* aktor komunikuje za pomocą proksemiki, wykorzystując ją do kreowania swojej postaci bądź nowej przestrzeni teatralnej. Elementy proksemiki tworzące nową przestrzeń zauważalne są podczas otwierania sklepu z perfumami, które w spektaklu powtarza się kilkukrotnie. Aktor otwierając sklep, stoi tyłem do widowni, tupie nogami, przy czym z efektem oporu wykonuje gest odsuwania rolet. Podnosi do góry dwie ręce w linii prostej, poczynawszy od kolan aż do momentu uniesienia ich nad głowę. W tym samym czasie odsuwają się dwa elementy scenografii umieszczone przed aktorem, co sprawia wrażenie przeniesienia akcji do innego pomieszczenia. W spektaklu nie mogło zabraknąć również

¹¹⁷ D.G. Leathers, dz.cyt., 70–75.

¹¹⁸ A. Załazińska, *Podstawy autoprezentacji*, dz.cyt., 373–374.

klasycznego dla pantomimy schodzenia po schodach. Coraz głębsze uginanie kolan z każdym krokiem, stojąc bokiem do publiczności sprawia wrażenie przemieszczania się w dół, które pozwala aktorom odgrywać akcje „w innym pomieszczeniu”. Dzięki przestrzeni zagospodarowanej przez aktorów widz mógł doświadczyć również wrażenia przesuwania niewidzialnej ściany. Aktor chcąc przesunąć „ścianę”, staje tyłem do widowni, wyciąga wyprostowane ręce w lewą stronę, widownia widzi tył otwartych dłoni. Aktor zgina ręce i sprowadza dłonie do własnej klatki piersiowej, następnie zagląda przechylając ciało i głowę w miejsce, gdzie wcześniej wyciągnięte były ręce, to samo powtarza na drugą stronę. To tylko kilka przykładów relacji ciała aktora z przestrzenią. Miejsce sceniczne jest jednak niezwykle istotnym elementem kształtującym akcję, determinującym stosunek aktora do partnerów, rekwizytów i scenografii. Dzięki wszystkim elementom komunikowania niewerbalnego twórcom spektaklu, którego fabuła w głównej mierze opiera się na odwiedzinach perfumerii i perypetiach z nimi związanych, udało się przekazać widzom emocje, jakie towarzyszyły postaciom przy wyborze zapachów. Twórcy spektaklu umożliwili także zrozumienie charakterów postaci i ich relacji budowanych między klientami a właścicielem sklepu. A to wszystko bez użycia ani jednego słowa, co może świadczyć o tym, iż pantomima jest artystycznym przykładem komunikacji niewerbalnej.

Drugim spektaklem teatru Warszawskiego Centrum Pantomimy był *Gogol* wyreżyserowany przez Lionela Menarda. Premiera 14 czerwca 2014 r. na Scenie na Woli Teatru Dramatycznego w Warszawie¹¹⁹. *Gogol* to spektakl inspirowany twórczością Mikołaja Gogola oraz spektaklem *Płaszcz* Marcela Marceau, uznawanym za jeden z najważniejszych mimodramów. *Płaszcz* był swego rodzaju przełomem. To jedna z pierwszych prób przedstawienia dzieła literackiego językiem pantomimy. Opowiadał historię monotonnego życia urzędnika i wszystkich przyjemności i przygód, które go omijają. Tytuł stał się źródłem inspiracji i wzorem dla wielu późniejszych pokoleń mimów¹²⁰. Także dla Warszawskiego Centrum Pantomimy. Głównym spoiwem przedstawienia są marzenia i emocje drżące w jego bohaterach, fabuła w tym przypadku nie jest najważniejszym elementem widowiska. Główną postacią *Gogola* jest skromny urzędnik, który pod okiem wymagającej szefowej musi w dzień i w noc wykonywać trudną i żmudną pracę przepisywania i sortowania dokumentów¹²¹. Pracuje by spełnić swoje małe marzenie – zszyć stary, podziurawiony płaszcz. Podczas wizyty u krawcy okazuje się to jednak niemożliwe, ze względu na jego bardzo zły stan. Marzeniem wówczas staje się zakup nowego odzienia. Spektakl nie opowiada jednak o kawałku materiału, a o tym, co przeżywa osamotniony człowiek, w pełni skupiony na swoim celu. Aby opowieść o emocjach zapracowanego mężczyzny była czytelna dla widza, aktorzy posługują się gestami ikonicznymi. Takim gestem, wykonywanym na scenie wielokrotnie, jest pokazanie wchodzenia do zakładu krawieckiego – aktor zaciska dłoń w pięść na wysokości pępka, następnie

¹¹⁹ B. Ostapczuk, *Warszawska pantomima*, dz.cyt., 106.

¹²⁰ P. Staniaszek, *Dajcie mi lepiej coś do przepisania*, <http://www.pantomimapolska.pl/?p=3354> (dostęp: 10.04.2024).

¹²¹ *Gogol*, Warszawskie Centrum Pantomimy, L. Menard, data premiery: 14.06.2014 r. w Warszawie, nagranie spektaklu – archiwum prywatne autorki.

na tej wysokości przesuwając rękę do przodu (jakby trzymał klamkę) i robi krok w przód. Potem odwraca się tyłem do publiki, prostuje zaciśniętą rękę, a następnie układa dłoń na płasko, jakby puszczał klamkę. Gest ten jest bardzo czytelny i buduje fabułę spektaklu, gdyż zakład krawiecki jest najczęściej odwiedzanym miejscem w całym przedstawieniu. Spektakl nie mógł obyć się też bez płaszcza, czyli głównego rekwizytu. To gest ikoniczny służy głównej postaci do pokazania problemu, z jakim się zmagają, czyli dziury w płaszczu. By ją zobrazować, aktor łapie prawą dłoń płaszcza, który ma na sobie, podnosi go do góry. Następnie jego lewa dłoń wędruje przez fragment płaszcza w kierunku prawego łokcia (jakby przechodząc przez dziurę w materiale). W zakładzie krawieckim za pomocą ciała pokazane jest także przekładanie materiału – aktorka ma złączone nogi i zgięte kolana (jakby siedziała na krześle). Lewą rękę ma zgiętą w łokciu i dłoń skierowaną na płasko w kierunku sceny. Prawą ręką wykonuje powolne ruchy okrężne, poczynawszy od lewej dłoni na zewnątrz. Gest przypomina przeglądanie i szukanie odpowiedniej tkaniny. Kolejnym miejscem scenicznym, w którym wykonywane są gesty ikoniczne, jest miejsce pracy głównego bohatera, czyli biuro, w którym spędza on najwięcej czasu. Główny obowiązek pracownika biurowego to pisanie piórem – wówczas aktor lewą rękę zgina w łokciu, jego dłoń skierowana jest wewnętrzną stroną do sceny. Prawą rękę wyciąga do przodu, wykonuje kilka szybkich ruchów dłonią w górę i w dół (moczenie pióra w atramencie). Następnie aktor wykonuje okrężne ruchy przypominające pisanie po papierze. Jego kciuk złączony jest z palcem wskazującym. Później przepisane dokumenty czytane są przez kierowniczkę – aktorka trzyma obie dłonie na wysokości oczu, po dwóch stronach swojej twarzy, jej kciuki są oderwane od reszty złączonych palców. Kiwa głową, podążając wzrokiem od lewej do prawej dłoni, następnie powtarzając czynność. Nie każdy dokument przepisany przez pracowników jest jednak akceptowany przez szefową. Gdy dokumenty nie spełniają określonych wymagań, szefowa rozrywa kartki – aktorka łączy dwie dłonie na poziomie swojej klatki piersiowej, następnie wykonuje szybkie ruchy palcami w geście rozdrabniania. Czynność powtarza się za każdym razem coraz szybciej. Po pracy urzędnikom wypłacane jest wynagrodzenie. Za pokazanie tego procesu również odpowiada ikoniczny gest – aktorka sięga prawą dłoń do swojego prawego ramienia, rusza wszystkimi palcami naprzemiennie. Następnie prostuje rękę do góry, po czym zgina ją w łokciu i kieruje dłoń w stronę partnera, który wysuwa swoją rękę ku niej. Postacie otrzymane pieniądze przeliczają – lewa ręka aktora jest zgięta w łokciu, umieszczona na wysokości klatki piersiowej, dłoń skierowana ku górze. Prawa dłoń umieszczona jest tuż nad lewą i rozłączonymi palcami wykonuje delikatne ruchy przeliczające. Następnie aktor unosi prawą rękę na wysokość swoich oczu i ugina palce, zaczynając od kciuka. Gestami ikonicznymi w spektaklu obrazuje się też chociażby ścieranie potu z twarzy (prawa dłoń z rozchylonymi palcami dotyka czoła), myślenie (drapanie się po głowie prawą ręką, aktor podczas wykonywania gestu otwiera usta), czy prosty i wszechobecny w pantomimie gest palenia papierosa (aktor sięga prawą dłoń pod lewą stronę swojej kamizelki, wyjmując dłoń i jego złączone palce wędrują w prawy kącik ust, w którym aktor tworzy dziubek. Naprzemiennie odsuwa i przysuwa on palce od i do twarzy).

W *Gogolu* wyróżnić można również gesty emblematyczne. Podobnie, jak w przypadku poprzedniego rodzaju gestów, najwięcej z nich wykonywanych jest podczas usług krawieckich w zakładzie, w którym rozgrywa się większość akcji. Przykładowymi emblematami wykonywanymi przez aktorów są:

- Odmowa wykonania usługi – aktor pochylony jest w kierunku scenicznego partnera, prawą nogę ma wystawioną do przodu. Unosi obie dłonie na wysokość twarzy, łączy palce wskazujące z kciukami, po czym odsuwa obie ręce w boki, z dala od swojego ciała.
- Zatrzymanie klienta – aktor delikatnie pochylony jest w przód. Jego ciężar ciała położony jest na prawej nodze wysuniętej do przodu. Dynamicznie podnosi wyprostowaną prawą rękę z palcem wskazującym skierowanym do góry, podczas gdy lewa (również wyprostowana) przylega do ciała. Aktor podczas wykonywania gestu odwraca się do chwytającego za klamkę klienta.
- Przerwanie wykonywanej czynności – podczas gdy krawiec przymierza klientowi płaszcz, wygładzając na nim materiał, mierzący klient wyciąga w stronę krawca prawą rękę zgiętą w łokciu, pokazując mu otwartą dłoń ze złączonymi palcami – gest jest zastąpieniem słowa „stop”.
- Pytanie o koszt – aktor ma na sobie płaszcz i krzyżuje ręce na wysokości klatki piersiowej, po czym prostuje je, spuszczać po ciele aż do bioder. Następnie zgina ręce w łokciach, dłonie otwiera ku górze i dotyka kciukami opuszków pozostałych palców. Po wykonaniu gestu spogląda na krawca.
- Zanegowanie pomysłu – aktor odchyła się do tyłu i cofa szczękę mocno w tył, po czym mocno pochyla się w przód i uderza się kilkukrotnie prawą dłonią w głowę, podczas gdy lewą ręką aktor trzyma się pod bok.
- Pożegnanie – aktorka wyciąga prawą rękę zgiętą w łokciu w stronę partnera scenicznego, pochyla się w jego stronę i dwukrotnie wykonuje gest zamykania i otwierania dłoni.
- Wskazanie miejsca – aktor prawą dłonią dotyka dwa razy partnera scenicznego za ramię, lewą ręką zaś wskazuje skrzynię. Gest ten jest przejrzystym zamiennikiem słowa „usiąść” (gest emblematyczny/deiktyczny).

Pod koniec spektaklu pojawia się również gest przytulania, który jest gestem metaforycznym – aktorzy wykonują jednocześnie gest „przytulania samego siebie”. Prostują oni przed sobą obie ręce, po czym krzyżują je i przysuwają do swojej klatki piersiowej, a następnie do barków. Gest ten wykonują wielokrotnie i powoli. Ma on za zadanie symbolizować samotność bohaterów.

W *Gogolu* gesty pełnią również istotną funkcję wskazywania czasu. Nie znamy godzin pracy bohaterów ani nie mamy wyobrażenia, kiedy następuje dzień, a kiedy noc. Jednak dzięki gestom zakładania kapeluszy podczas opuszczania miejsca pracy i oddawania ich podczas rozpoczynania pracy – jesteśmy w stanie rozpoznać, kiedy zaczyna się, a kiedy kończy dzień i zapada zmrok. Pozwala to widzom zrozumieć chociażby to, ile czasu w pracy spędza główna postać – dzięki gestom wiemy, że mężczyzna pracuje nawet w nocy, podczas czasu wolnego dla innych pracowników.

Widzowie spektaklu są również w stanie odczytać emocje i stany komunikowane im za pomocą wrażeń mimicznych. Są nimi chociażby:

- Zdziwienie – bardzo szeroko otwarte oczy, uniesione do góry brwi, szczęka razem ze złączonymi ustami spuszczone mocno w dół.
- Pogarda – zamknięte oczy, zmarszczone czoło, rozsunięte na boki usta z zębami na wierzchu. Szczęka cofnięta do tyłu.
- Wzruszenie – zmarszczone brwi, smutne przymknięte oczy, usta rozciągnięte podniesione do nosa, zmarszczona i trzęsąca się broda.
- Rozmarzenie – delikatny uśmiech, lekko przymrużone oczy, głowa oparta na ręce, intensywne mruganie.
- Zaskoczenie – szeroko otwarte usta, wytrzeszczone oczy, uniesione brwi.
- Płacz – zamknięte oczy, zmarszczone czoło, rozciągnięte usta otwierające się delikatnie i zamykające naprzemiennie.
- Zażenowanie – szeroko otwarte usta z zaciśniętymi zębami, wodzący od lewej do prawej wzrok.
- Strach przed osobą – usta złożone w dziubek, przestraszone spojrzenie skierowane w stronę partnera scenicznego.
- Złość – zmarszczone brwi, dziubek, poważny wzrok patrzący przed siebie.
- Powaga – delikatnie przymknięte oczy, zaciśnięte usta w naturalnej pozycji, lekko ściągnięte brwi.
- Strach – rozchylone usta, szeroko otwarte oczy, rozglądanie się.

Emocje przedstawiane w tym spektaklu na twarzach aktorów często są skomplikowane i nie można ich jednoznacznie określić. Mimika komunikuje wiele znaczeń na raz i nie sposób zobaczyć na twarzach aktorów jednej konkretnej emocji. Następuje wówczas zjawisko, które Aneta Załazińska określiła „mieszaniną mimiczną”, czyli jednoczesne występowanie na twarzy wielu emocji i przenikanie się ich¹²². Niemniej cały spektakl oparty jest właśnie na przeżyciach emocjonalnych i przedstawia widzom spójną, wielowątkową historię rozmarzonego urzędnika. Świadczy to o skuteczności przekazu mimicznego wysyłanego do publiczności przez aktorów. By ten był jednak w pełni zrozumiały, razem z gestem i mimiką na scenie musi istnieć komunikowanie proksemiczne.

Proksemika w *Gogolu* szczególnie dostrzegalna jest w tempie poruszania się postaci i w kształtowaniu nowych płaszczyzn, w których mogą działać się poszczególne sceny. Zachowania proksemiczne mogą określać też charakter postaci, co zostało wykorzystane przez twórców przy kreacji jednej z urzędniczek. Aktorka przez cały spektakl porusza się po scenie na kolanach, co świadczy o tym, iż gra ona postać niskorosłą. Zachowanie proksemiczne w tym przypadku kształtuje i definiuje całą postać. Sposób poruszania może także komunikować zmianę sytuacji scenicznej. Aktorzy w trakcie zmiany scen chodzą w zwolnionym tempie, jakby „płynęli po scenie” – w bardzo powolnych i kulistych ruchach. Powtarzalność tego zachowania

¹²² A. Załazińska, *Podstawy autoprezentacji*, dz.cyt., 373–374.

komunikuje widzom, iż za każdym razem, kiedy jest ono wykonywane, fabuła przenosi się w inne miejsce. Podobnie działa użycie zwolnionego tempa połączonego z bieganiem głównej postaci dookoła sceny, podczas gdy na jej środku dzieje się inna sytuacja w zakładzie krawieckim. Ruch komunikuje widzom, że postać musi przebyć długą drogę, by dotrzeć do krawca. Natomiast kiedy aktor, również w zwolnionym tempie, robi krok w przód, mocno przechylając przy tym sylwetkę do przodu, sprawia wrażenie oporu stawianego mu przez wiatr. Charakterystyczne poruszanie się w przestrzeni może także kształtować wrażenie wysokości. Widoczne jest to podczas sceny wyskakiwania z okna. Postać wówczas stoi na wyprostowanych nogach na podwyższeniu i patrzy się w dół, a pozostali aktorzy stoją przed nim, mając mocno ugięte kolana, co sprawia wrażenie dwóch poziomów odgrywania sceny. Aktorzy mają również możliwość tworzenia nowej przestrzeni scenicznej zachowaniami proksemicznymi. Zauważyć to można, podczas gdy aktor obraca się wokół własnej osi z klatką piersiową mocno wypchniętą do przodu, unosząc wysoko kolana. Najpierw stawia palce, później pięty, tworząc iluzję wchodzenia po zakręconych schodach. Ruch aktorów w *Gogolu* zdradza także cechy charakteru poszczególnych postaci, takie jak nieśmiałość – gdy postać odchyła się delikatnie w tył i lekko wyciąga ręce w przód, stawia ostrożne, powolne kroki czy kobiecość – jedna z aktorek porusza się po scenie na palcach, drobnymi krokami, ma złączone kolana i mocno porusza biodrami na boki, eksponując kobiecy charakter swojej postaci. Synchroniczne poruszanie się aktorów w niektórych scenach podkreśla natomiast głębokie osamotnienie głównego bohatera, który wykonuje ruchy indywidualnie, w swoim tempie. Odpowiednie wykorzystanie przestrzeni pozwala również na jednoczesne odbywanie się wielu scen. W jednej z nich, główny bohater siedzi na przodzie sceny, wykonując pracę biurową, podczas gdy będący za nim aktorzy poruszają się w przód w zwolnionym tempie, przenosząc się w świat marzeń urzędnika. Gdy aktorzy zaś idą do tyłu i wracają do normalnego tempa – wracają również do własnego świata i przedstawiają już odmienną historię. W spektaklu *Gogol* wszystkie elementy artystycznego komunikowania niewerbalnego przenikają się wzajemnie, tworząc bardzo bogaty obraz stanów emocjonalnych postaci przedstawiających historię samotnego człowieka¹²³. Na potrzebę analizy komunikowania niewerbalnego da się je wyodrębnić i spróbować nazwać, jednakże uczestniczenie na żywo w spektaklu i doświadczenie działania komunikowania artystycznego ze sceny osobiście jest zjawiskiem o wiele bogatszym, które nie sposób wytłumaczyć i opisać.

Ostatnim poddanym analizie spektaklem jest *Marcel* ponownie w reżyserii Lionela Menarda. Premiera 5 czerwca 2015 r. na Scenie Na Woli Teatru Dramatycznego w Warszawie¹²⁴. *Marcel*, jak sam tytuł wskazuje, zawiera w sobie wątki biograficzne wybitnego twórcy pantomimy – Marcela Marceau, który był nauczycielem reżysera spektaklu. Przedstawienie nie opowiada historii jednego z największych mimów, jednak przywołuje powiązane z nim wątki, takie jak: lata szkolne, pierwsza miłość,

¹²³ Tamże.

¹²⁴ Warszawskie Centrum Pantomimy, *Marcel*, <https://www.centrumpantomimy.pl/marcel.html> (dostęp: 15.02.2024).

plany na przyszłość i koszmar wojny, który burzy dotychczasowe życie¹²⁵. Przedstawienie jest swego rodzaju holdem złożonym mistrzowi pantomimy. Większość fabuły dzieje się w szkolnej sali. Aktorzy do przedstawiania poszczególnych sytuacji używają najczęściej gestów ikonicznych. Gesty te są zazwyczaj proste w interpretacji i stanowią odzwierciedlenie konkretnych czynności. Jednym z nich jest najczęściej powtarzany na scenie gest pisania piórem. Aktorzy, wykonując go, siedzą tyłem do widowni. W tym samym momencie unoszą swoje prawe ręce ku górze, łączą palce wskazujące z kciukami i energicznie opuszczają ręce w dół, przed siebie. Następnie przesuwają dłonie od lewej do prawej, wykonując przy tym koliste ruchy w geście pisania po papierze. Najczęściej zapisują słowa, które dyktowane są im przez nauczycielkę. Aktorka, dyktując słowa, porusza się po scenie i trzyma w lewej ręce otwartą książkę. Chcąc pokazać dyktowanie bez użycia słów aktorka porusza ustami, gestykuluje i co chwilę spogląda na książkę. W czasie lekcji można zaobserwować także zgłaszanie się do odpowiedzi – aktor unosi wyprostowaną prawą rękę. Gestem ikonicznym jest także pukanie do drzwi sali – aktor stoi przodem do publiczności, ugina kolana, pochyla się do przodu i wyciąga prawą rękę zgiętą w łokciu w bok. Następnie wykonuje pięciokrotne rytmiczne wysunięcie zaciśniętej pięści w tył. W trakcie zajęć szkolnych nie mogło także zabraknąć przerwy na jedzenie. Można zauważyć ją, gdy aktorka trzyma lewą dłoń otwartą, skierowaną ku górze na wysokości brzucha. Prawa dłoń wędruje przed twarzą w dół do lewej, aktorka porusza przy tym falująco palcami. Następnie łączy wszystkie palce prawej ręki, prócz małego palca – dłoń ta wędruje w stronę ust aktorki. Aktorka w tym samym momencie otwiera szeroko usta, potem zamyka i oddala rękę od ust. Wykonuje krążenia ustami, wskazujące na przeżuwanie jedzenia podczas przerwy.

Jednak w szkolnej sali może odbywać się znacznie więcej sytuacji, czasem nietypowych jak chociażby wachanie kwiatka – aktor wyjmuje rekwizyt z walizki, przysuwa go do swojego nosa, odchyła się do tyłu i unosi barki do góry. Następnie, opuszczając ramiona w dół, przykładą kwiat do swojej klatki piersiowej, zamykając oczy i otwierając usta. Kolejną ikoną, którą widzimy na scenie, jest poprawianie wyglądu – aktor staje przodem do widowni. Łapie prawą ręką za kołnierzyk koszuli, przesuwa go w lewą stronę, jednocześnie podnosząc wyprostowaną prawą nogę w górę i przechylając głowę w prawą stronę. Tę samą czynność wykonuje, trzymając dół koszuli i ponownie kołnierzyk. Bez użycia szminki aktorki przedstawiają na scenie także czynność malowania ust. Trzy aktorki siedzą obok siebie. Ich prawe dłonie uniesione są na wysokość klatki piersiowej, lewe dłonie tuż nad nimi wykonują gest odkręcania pomadki. Następnie prawe dłonie wędrują na wysokość ust aktorek i poruszają się od jednego do drugiego kącika ust wielokrotnie. Usta aktorek na zmianę przyjmują pozycję dziubka i otwierają się. Podobnie jak w poprzednich spektaklach, drugim rodzajem gestu, który najczęściej występuje na scenie, jest gest emblematyczny. Jednym z emblematów jest gestyczne pytanie o adresata – uczeń wręcza nauczycielce jabłko, ta spogląda na nie, pochyla się w stronę ucznia zginając jednocześnie kolana. Prawą dłoń ma na wysokości brzucha, lewą zaś otwiera na wysoko-

¹²⁵ *Marcel*, Warszawskie Centrum Pantomimy, L. Menard, data premiery: 05.06.2015 r. w Warszawie, nagranie spektaklu – archiwum prywatne autorki.

ści klatki piersiowej, a następnie odrywa kciuk od reszty złączonych palców i kieruje dłoń do swojej szyi, jakby mówiła „To dla mnie?”. Kolejny emblemat wykonany jest w scenie, w której woźny-ogrodnik klęczy nad roślinami, kieruje palec wskazujący prawej ręki do dołu, w stronę rosnącej trawy. Podnosi głowę i z uśmiechem patrzy na publikę, w tym samym czasie podnosi dłoń na wysokość twarzy i pokazuje kciuk w górę. Następnie spogląda w dół, znowu podnosi wzrok i dołącza do kciuka palec wskazujący. To samo powtarza, dołączając kolejno palec środkowy, serdeczny i mały – wykonując gest liczenia. Uciszenie uczniów przez nauczycielkę, kiedy aktorka pochyla się w przód, przykładając palec wskazujący do ust i następnie odsuwa go od ust do partnera scenicznego, którego chce uciszyć, również można zaliczyć do emblematów. W spektaklu możemy wyodrębnić także gesty nazywane wskaźnikami emocji, jednym z nich jest gest ukazujący śmianie się. Aktorka, wykonując go, ma na twarzy szeroki uśmiech i potrząsa barkami opuszczając je w dół. Prawą dłonią dotyka lewego boku, natomiast lewą dłonią dotyka czoła, spuszczać przy tym głowę w dół. Następnie pochyla się i opiera obie dłonie na kolanach, wciąż potrząsając barkami. Przez wielość przedmiotów na scenie i oprawę wizualną spektaklu gesty jednak często zastępowane są rekwizytami, przez co stają się one bardziej dosłowne i wyraźne. Występowanie przedmiotów, takich jak jabłko czy kwiatek, nie pozostawia widzowi przestrzeni na domysły. Aktor posługujący się gestem z wykorzystaniem przedmiotu jest w stanie komunikować niewerbalnie w sposób jednoznaczny dla widzów.

Mimika w spektaklu *Marcel* jest mimiką równie złożoną, co w poprzednich spektaklach. Jednoznacznie z twarzy aktorów można odczytać między innymi oczekiwanie, kiedy aktor ma zaciśnięte usta w delikatnym uśmiechu, mocno otwarte oczy i rytmiczne porusza brwiami do góry i na dół. Podobnie na twarzach aktorów jednoznacznie kreuje się podejrzliwość – głowa opuszczona do dołu, przymknięte oczy, wzrok skierowany w bok, płaskie, zamknięte i rozciągnięte usta, mocno zmarszczone brwi. Uczniowie występujący w spektaklu wprowadzili nauczycielkę w osłupienie, co zakomunikowane zostało mimiką, a dokładnie wzrokiem aktorki tępo patrzącym w przód, neutralnie ułożonymi ustami, lekko opadającymi w dół, podniesionymi brwiami, intensywnym mruganiem i powolnym przewracaniem oczami. W *Marcelu* z twarzy aktorów możemy odczytać także mniej złożone, podstawowe emocje, takie jak:

- złość – zmarszczone brwi, szeroko otwarte oczy, usta mocno zaciśnięte w dziubek,
- szczęście – brwi uniesione do góry, zamknięte oczy, głowa lekko uniesiona, uśmiech zamkniętymi ustami, mocno rozciągnięty na boki,
- niesmak – mocno zamknięte oczy i zmarszczone brwi, usta ułożone w dziubek, kuliście zmieniające pozycje,
- duma – zamknięte oczy, usta rozciągnięte skierowane w dół, uniesione brwi, głowa skierowana lekko do góry,
- zdziwienie – szeroko otwarte usta, oczy głęboko wpatrzone w jeden punkt.

Spektakl *Marcel* spośród trzech omawianych tytułów ma najbardziej rozbudowaną scenografię i kostiumy. Dzięki temu wiele sytuacji scenicznych łatwiejsze do zrozumienia. Elementy kostiumów nadają postaciom charakter, stają się ich nieodłącznymi atrybutami. W związku z tym zachowania proksemiczne nie mówią o postaciach tyle, co w poprzednich spektaklach, gdyż kostiumy i scenografia wysuwają się podczas odbioru spektaklu na pierwszy plan. W *Marcelu* można jednak zauważyć posługiwanie się przestrzenią w celu kreowania miejsc scenicznych. Przykładem takiego użycia przestrzeni jest wyglądanie przez okno, kiedy aktor odwraca się bokiem do widzów, staje na palcach, odchyła sylwetkę i głowę w lewą stronę, następnie zgina kolana, przesuwa głowę, a następnie ciało w prawo i ponownie staje na palcach. Wszystko wykonuje, jakby stojąc na jednej linii, co powoduje wyobrażenie o wyglądaniu przez okno. Również analogicznie do poprzednich spektakli w *Marcelu* sposób poruszania się może kreować postać. Aktorka, która przez cały spektakl porusza się w powolny sposób z wyciągniętymi w przód rękami, stawiając małe kroki i wpatrując się w jeden punktu, komunikuje swoim ruchem w przestrzeni, że jej postać jest osobą niewidomą.

Odpowiednie opracowanie ruchu w przestrzeni może także mówić o stanie emocjonalnym postaci. Można to zauważyć w komunikowaniu emocji, takich jak:

- dyskomfort – intensywne mruganie, neutralny wyraz twarzy i poruszanie się na palcach, powoli (podczas gdy inni aktorzy chodzą po scenie w standardowym tempie),
- zakochanie – aktorzy łapią się za ręce i obracają się patrząc tylko na siebie, jakby nie istniał świat poza nimi,
- niemożność – aktorzy czołgają się po ziemi, wyciągając ręce w przód, następnie dynamicznie poruszają się po scenie w tył, jakby coś nie pozwalało im pójść dalej.

Przestrzeń z wypełniającą ją scenografią wykorzystana zostaje także w końcowej scenie przedstawiającej odejście. Wówczas ruszający się materiał otacza stojącego samotnie na scenie aktora, a następnie „pochłania go”, jakby zabierając go do innego świata. Opisane przeze mnie powyżej sytuacje niewątpliwie są elementami komunikowania niewerbalnego. Ruchy ciała zawarte w spektaklach pantomimy nie zawsze podlegają klasyfikacji, jednak zawsze niosą za sobą treść. Są nasycone komunikatami niewerbalnymi. Nawet najmniejsze drgnięcie palca w pantomimie może odwrócić bieg sceny, której przygląda się widz. Dla aktorów pantomimy ruch staje się kanałem do wyrażania myśli i emocji, dzięki niemu potrafią oddać nawet skomplikowane przeżycia i relacje interpersonalne. Z pewnością tworzą wyjątkowe rzemiosło, które nieraz bywa sztuką, oglądane i podziwiane, a przede wszystkim rozumiane przez elitarną grupę odbiorców. Bartłomiej Ostapczuk, który występował we wszystkich omawianych w tym rozdziale spektaklach, zapytany przeze mnie: „Czy pantomimę możemy uznać za idealny przykład artystycznej komunikacji niewerbalnej?”, odpowiedział: „Jeżeli jest inny lepszy, to ja go w swoim życiu nie spotkałem”¹²⁶.

¹²⁶ B. Ostapczuk, *Mówić ciałem...*, dz.cyt.

Słowa osoby, która komunikuje się językiem ciała z ludźmi na całym świecie mogą być więc potwierdzeniem, że można skutecznie „mówić ciałem”.

5. ZAKOŃCZENIE

Pierwszym pytaniem badawczym, jakie sformułowano przed pisaniem tej pracy było: Co czyni teatr pantomimy zrozumiany i uniwersalny w przekazie? Analiza dowiodła, że teatr pantomimy może być rozumiany na całym świecie dzięki wykorzystaniu uniwersalnych elementów komunikacji niewerbalnej oraz dzięki autentyczności grającego na scenie aktora. W teatrze pantomimy bardzo ważne jest rzemiosło – dokładne wykonanie gestu z należytą starannością tak, żeby był on dla widza w pełni zrozumiały. Najważniejsze w teatrze pantomimy jest jednak wyrażanie myśli i stanów emocjonalnych, co podkreślał w rozmowie z autorką niniejszego tekstu Bartłomiej Ostapczuk. To właśnie intencja jest czynnikiem, który w teatrze pantomimy determinuje ruch, co w połączeniu z doskonałym operowaniem ciałem daje zrozumiały przekaz niewerbalny. W publikacji zdołano również udowodnić, że ruch w przestrzeni może stanowić komunikat. Wskazano także typy gestów, które są najczęściej wykorzystywane na scenie. W części trzeciej zdołano wymienić i przeanalizować niemalże wszystkie gesty i zachowania mimiczne, które w sposób teoretyczny wyodrębniali badacze komunikacji niewerbalnej, a które w sposób praktyczny są wykorzystywane w spektaklach Warszawskiego Centrum Pantomimy. Kolejne pytanie badawcze brzmiało: Co składa się na komunikowanie niewerbalne w teatrze pantomimy? Z przeprowadzonych analiz wynika, że na teatralne komunikowanie niewerbalne składają się dokładnie te same elementy, co na komunikowanie bez słów w życiu codziennym, czyli gesty (z wyłączeniem tych podkreślających znaczenie wypowiedzianych słów), mimika i proksemika.

Ostatnim sformułowaniem pytaniem było: Czy Warszawskie Centrum Pantomimy w swoich spektaklach wykorzystuje różne środki ekspresji służące komunikowaniu niewerbalnemu? Bez wątpienia, warszawski zespół wykorzystuje wiedzę i narzędzia służące do komunikowania bez słów, co udowodniono wielokrotnie, podkreślając intencjonalność wykonywanych przez aktorów gestów. To, że gesty sceniczne są zaplanowane i niejednokrotnie wyolbrzymione jest wykorzystaniem faktu, iż w codziennych kontaktach komunikaty niewerbalne, wykonywane nawet nieświadomie, mówią wiele o ich nadawcy. Można zatem skonstatować, że świadome komunikowanie ciałem może całkowicie wyprzeć i zastąpić przekaz werbalny. Teatr pantomimy jest idealnym przykładem na to, że komunikacja niewerbalna może być skuteczna na scenie, ale także, że pantomima to rzemiosło, w którym bezsłowne komunikowanie odgrywa najważniejszą rolę.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- Agua De Lagrimas*, Warszawskie Centrum Pantomimy, reż. L. Menard, data premiery: 25.08.2013 r., Warszawa, nagranie spektaklu – archiwum prywatne autorki.
- Gogol*, Warszawskie Centrum Pantomimy, reż. L. Menard, data premiery: 14.06.2014 r., Warszawa, nagranie spektaklu – archiwum prywatne autorki.
- Marcel*, Warszawskie Centrum Pantomimy, reż. L. Menard, data premiery: 05.06.2015 r., Warszawa, nagranie spektaklu – archiwum prywatne autorki.
- Ostapczuk B., *Mówić ciałem*, rozmowa przeprowadzona przez autorkę pracy dnia 18.04.2023 r., archiwum własne.

Opracowania

- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Łódź 2013.
- Bruder M., *Encyklopedia Teatru Polskiego*, hasło: Pantomima, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/226/pantomima#>.
- Budzyńska K., Kacprzak M., *Komunikacja poza słowami*, Studia Semiotyczne 2010, t. 27.
- Dembowska-Wosik I., *Znaki (nie tylko językowe) w przestrzeni miejskiej a nauczanie JPJO*, w: *Bogactwo językowe i kulturowe Europy w oczach Polaków i cudzoziemców*. 3, red. M. Gaze, P. Góralski-Mowczan, Łódź 2015.
- Dobek-Ostrowska B., *Komunikowanie polityczne i publiczne*, Warszawa 2006.
- Frączek A., *Komunikacja interpersonalna*, Studia Gdańskie. Wizje i Rzeczywistość 2012, t. 9.
- Głowik M., *Komunikacja niewerbalna w kontaktach interpersonalnych*, Warszawa 2004.
- Grove T.G., *Niewerbalne elementy interakcji*, w: *Mosty zamiast murów. Podręcznik komunikacji interpersonalnej*, red. J. Stewart, Warszawa 2005.
- Hausbrandt A., Wilkoń J., *Tomaszewski – pantomima*, Warszawa 1974, brak numeracji stron.
- Hera J., *Teatr Pantomimy*, Wrocław, brak daty wydania.
- Kelera J., *Krótką historią teatru w Europie*, t. 1, Wrocław 2018.
- Knapp M. L., *Nonverbal Communication in Human Interaction*, New York 1979.
- Kozak E., *Komunikacja werbalna i niewerbalna w porozumiewaniu się międzykulturowym*, Kultura i Edukacja 2005, nr 4.
- Krzyżak A., *Marcel Marceau jako rzecznik mimu współczesnego*, Roczniki Kulturoznawcze 2018, t. 9, nr 2.
- Leathers D.G., *Komunikacja niewerbalna. Zasady i zastosowania*, przeł. M. Trzcńska, Warszawa 2007.
- Majchrzak N., *Mowa ciała pedagogicznego*, Przegląd Naukowo-Metodyczny. Edukacja dla Bezpieczeństwa 2010, nr 3.
- McNeill D., *Gesture. A psycholinguistic approach*, http://mcneilllab.uchicago.edu/pdfs/gesture.a_psycholinguistic_approach.cambridge.encyclop.pdf.
- Mehrabian A., Ferris S. R., *Inference of Attitudes from Nonverbal Communication in Two Channels*, Journal of Consulting and Clinical Psychology 1967, nr. 31.
- Mehrabian A., Wiener M., *Decoding of Inconsistent Communications*, Journal of Personality and Social Psychology 1967, nr. 6.
- Niedziałkowski S., *Świat mimu*, Warszawa 1998.
- Nyczek T., *Alfabet teatru dla analfabetów i zaawansowanych*, Warszawa 2002.
- Ostapczuk B. w rozmowie z R. Klynstrą-Komarnickim w programie Trzecim Polskiego Radia, https://trojka.polskieradio.pl/artukul/2766331_bartlomiej-ostapczuk-pantomima-to-sztuka-swiadomego-milczenia-na-scenie.

- Ostapczuk B., Diduszko-Zyglewska A., *Sztuka mimu: ostatni mistrz, nowe ścieżki*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/433-sztuka-mimu-ostatni-mistrz-nowe-sciezki.html>.
- Ostapczuk B., Janikowski G., B. *Ostapczuk: to właśnie w Warszawie objawiła się największa różnorodność stylów i form pantomimy*, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/b-ostapczuk-wlasnie-w-warszawie-objawila-sie-najwieksza-roznorodnosc-stylow-i-form>.
- Ostapczuk B., *Warszawska pantomima – sztuka poza słowami 1970–2023*, Warszawa 2023.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, tł. S. Świontek, Wrocław 2002.
- Platajs S., Woźniczko E., *Komunikacja niewerbalna i werbalna jako element kreacji wizerunku kobiety-polityka*, w: *Polskie wybory 2014–2015: kontekst krajowy i międzynarodowy – przebieg rywalizacji – konsekwencje polityczne*, red. M. Kolczyński, t. 1, Katowice 2017.
- Plutecka K., *Komunikacja pozawerbalna niesłyszących uczniów z dodatkowymi dysfunkcjami rozwojowymi*, Niepełnosprawność 2010, nr 4.
- Raszewski Z., *Przedmowa do: J. Hera, Z dziejów pantomimy, czyli pałac zaczarowany*, Warszawa 1975, brak numeracji stron.
- Schulz von Thun F., *Sztuka rozmawiania. Analiza zaburzeń*, przeł. Piotr Włodyga, Kraków 2003.
- Skrok A., Średziński S.T., *Komunikacja niewerbalna w teorii i praktyce*, Łódź 2007.
- Smużniak K., *Pantomima XX wieku. Kierunki i tendencje*, Zielona Góra 2002.
- Staniaszek P., *Dajcie mi lepiej coś do przepisania*, <http://www.pantomimapolska.pl/?p=3354>.
- Svehla J., *Deburau pierrot nieśmiertelny*, przeł. M. Erhardt-Gronowska, Warszawa 1983.
- Szatan E., *Ruch jako komunikacja awerbalna a problem stymulowania aktywności dziecka*, Psychologia Rozwojowa 2005, t. 10, nr 1.
- Szopski M., *Komunikowanie międzykulturowe*, Warszawa 2005.
- Szurek M., *O pozajęzykowych rodzajach wypowiedzi i sposobach ich istnienia*, Studia de Arte et Educatione 2009, nr 4.
- Tomaszewski H., *Pantomima jest to teatr kreacyjny*, Teatr 1974, nr 12.
- Warszawskie Centrum Pantomimy, *Marcel*, <https://www.centrum.pantomimy.pl/marcel.html>.
- Wrocławski Teatr Pantomimy, *Podsumowanie 2023 roku* <https://pantomima.wroc.pl/aktualnosci/podsumowanie-2023-roku>.
- Załaźńska A., *Niewerbalne znaki sporu – gesty i inne zachowania towarzyszące mowie jako semiotyczne elementy konstytuujące i wyrażające spór*, Forum Artis Rhetoricae 2013, nr 1.
- Załaźńska A., *Obraz. Słowo. Gest*, Kraków 2016.
- Załaźńska A., *Podstawy autoprezentacji*, w: *Logopedia XXI wieku. Logopedia artystyczna*, red. B. Kamińska, S. Milewski, Gdańsk 2016.
- Załaźńska A., *Znaczenie badań nad komunikacją niewerbalną*, <https://projektgesty.wordpress.com/2008/07/09/7-znaczenie-badan-nad-komunikacja-niewerbalna>.

SPEAK WITH YOUR BODY: NONVERBAL COMMUNICATION IN SELECTED PERFORMANCES AT THE WARSAW MIME CENTER

Summary

This article attempts to demonstrate how pantomime theatre utilizes elements of nonverbal communication. The first part of the text describes the most important tools used for nonverbal communication and demonstrates that movement itself can convey a message. The second part explains pantomime as a performing art form and outlines its history and development in Poland. The third part of the article analyzes three performances (*Agua de Lagrimas*, *Gogol*, *Marcel*) by the Warsaw Pantomime Center in terms of their use of gestures, facial expressions, and proxemics. For this purpose, an interview was

conducted with the founder of the ensemble, Bartłomiej Ostapczuk, whose performances served as the source of the research. The article demonstrates that pantomime actors artistically utilize elements of nonverbal communication (especially facial expressions, iconic and emblematic gestures, and spatial relationships) to convey the plot of the performance to the audience, convey emotions, and create relationships between the characters. The Warsaw Mime Center's performances use a universal code, easily understood by audiences.

Key words: Warsaw Mime Center, theater, mime, mime, nonverbal communication, gestures, facial expressions, proxemics, movement

Nota o Autorce

Daria WÓJCICKA – studentka studiów magisterskich na kierunku dziennikarstwo i komunikacja społeczna na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.

Kontakt e-mail: wojcickadaria25@gmail.com