

## Poza słowami – Marcela Marceau koncepcja milczenia

ABSTRACT. Krzyżak Anna, Michalik Mirosław, *Poza słowami – Marcela Marceau koncepcja milczenia* [Beyond Words – Marcel Marceau's Concept of Silence]. „Przestrzenie Teorii” 33. Poznań 2020, Adam Mickiewicz University Press, pp. 85–101. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2020.33.4.

The article deals with the concept of silence developed by Marcel Marceau, one of the founders of contemporary mime. An analysis of the concept of silence is proposed, starting from a broader research, linguistic and philosophical perspective, encompassing the ideas of Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Józef Tischner and Martin Buber, which aims at an interpretation of Marceau's theatrical concept, which is presented in his work and statements and contains many elements of philosophical anthropology. For Marceau, the human stands in the center, working in a world where words fail. Mime artist and spectator conduct a distinctive dialogue without using words, thus giving rise to reflections and leading to *catharsis*. Because the scope of the concept is wide, it has been included in the cognitive framework of the anthropology of silence, proving that Marceau's concept enriches the debate on the anthropology of silence and opens the perspective for further research on his concept of theater.

KEYWORDS: theater anthropology, mime, silence, dialogue, meeting

### Wprowadzenie

Marcel Marceau, francuski mim i rysownik żydowskiego pochodzenia, świetny pedagog, zajmuje w teatrze szczególne miejsce. Reprezentuje gatunek znany od starożytności, przez jednych niedoceniany, uważany za teatr „drugiego nurtu”<sup>1</sup>, domenę aktorów-komików, w innych zaś wzbudzający zachwyt i uznawany przez nich za sztukę elitarną<sup>2</sup>. Mim w stylu Marceau wywarł znaczący wpływ na kształt teatru i tańca współczesnego. Z jego koncepcji czerpał między innymi Eugène Ionesco, a na gruncie polskim miała ona swoje reminiscencje w działalności teatralnej m.in. Jerzego Gro-towskiego i Henryka Tomaszewskiego<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Takiego określenia używa Zbigniew Raszewski odnośnie do teatrów mimicznych lub dramatycznych zawierających w dużej mierze elementy mimiczne, kabaretowe lub cyrkowe w przedmowie do: J. Hera, *Z dziejów pantomimy, czyli pałac zaczarowany*, Warszawa 1975, s. X–XVI.

<sup>2</sup> Por. M. Rutkowska, *Sztuka elitarna*, „Tygodnik Ciechanowski”, 7.07.2015.

<sup>3</sup> W teatrze Ionesco odnajdujemy elementy dramaturgii japońskiej, a środki wyrazu scenicznego przywodzą na myśl te, które obserwujemy w mimie. Ionesco angażował do swoich spektakli także aktorów świadomie pracujących z ciałem, m.in. Tsillę Shelton, która była czę-

Narodziny mimu współczesnego wpisują się w nurt awangardowych poszukiwań nowych form wyrazu w teatrze początków XX wieku, w konsekwencji czego odradza się teatr, w którym aktor zajmuje czołowe miejsce.

Mim współczesny rodzi się w atmosferze poszukiwań artystycznych Jacques'a Copeau i jego École du Vieux-Colombier, który w latach dwudziestych XX wieku eksperymentuje z ciałem aktora, wprowadzając do kształcenia teatralnego elementy mimu. Jego uczeń Étienne Decroux, zwany wielkim gramatykiem mimu, rozwija koncepcję mistrza, tworząc zbiór kodyfikowanych gestów, który tworzy podwalinę techniczną współczesnej sztuki mimicznej. Jean-Louis Barrault i Marcel Marceau, kształcący się u Decroux, stają się orędownikami mimu i przyczyniają się do rozwoju tego gatunku teatru. Koncepcję mimu Decroux Marceau rozwija, tworząc własny styl, nadaje jej również szczególny rys filozoficzny. Dorobek twórczy Marcela Marceau, jego wizja teatru, zapisane są w licznych wywiadach, filmach, zdjęciach i programach z tournées po całym świecie.

## Antropologia milczenia

W ramach prezentowanego tekstu proponuje się analizę pojęcia *milczenie*, wychodząc od przedstawienia owej idei w szerszej perspektywie badawczej, z m i e r z a j ą c do interpretacji w kontekście sztuki mimicznej, a w szczególności koncepcji teatralnej Marcela Marceau<sup>4</sup>.

W związku z tym, że zakres pojęcia *milczenie* jest szeroki i poddający się interpretacji z kilku perspektyw – filozoficznej, semiotycznej, językoznawczej, retorycznej i, oczywiście, teatrologicznej – można wpisać je w ramy poznawcze dyscypliny nadrzędnej, z którą korespondują ww. subdyscypliny i dziedziny. Za Dorotą Korwin-Piotrowską proponujemy, aby była nią **antropologia milczenia**, dopełniająca antropologię słowa i z której wywieść można trzy perspektywy pozwalające milczenie interpretować jako: 1) objaw naturalnej pierwotnej niewyraźności, która związana jest z ludzką egzystencją; 2) działanie – wymiar interakcyjny; 3) mowę niespełnioną – pomyślaną, celowo powstrzymaną przed artykulacją; próbujące przekazywać afekty, emocje, stany świadomości, obrazy mentalne, lęki me-

---

ścią zespołu Marcela Marceau w Théâtre de Poche. Grotowski w pracy z aktorami w Teatrze Laboratorium stosował techniki mimu cielesnego (*mime corporel*) i czerpał z doświadczenia Étienne'a Decroux i Marcela Marceau. Tomaszewski, twórca Wrocławskiego Teatru Pantomimy, zmierzał w swojej pracy w kierunku mimu symbolicznego, ciężącego w stronę tańca. Aktorka jego teatru, Ella Jaroszewicz, przez wiele lat pracowała jako pedagog w założonej przez Marceau École Internationale de Mimodrame de Paris.

<sup>4</sup> Wszystkie wypowiedzi Marcela Marceau w tłumaczeniu autorki.

tafizyczne, przekonania, fobie<sup>5</sup>. Wstępnie zakładamy, że milczenie w mimie Marceau, z punktu widzenia antropologii milczenia, może być wpisane w każdą z trzech perspektyw interpretacyjnych.

## Filozofia milczenia, milczenie w filozofii

Nie byłoby antropologii milczenia, gdyby nie dociekania filozoficzne nad zaprzeczeniem mówienia i negacją dźwięków. „Filozofia milczenia” rozpościerająca się gdzieś między Heideggerowskim „rozbrzmiewaniem ciszy” a „skazaniem na milczenie” i „pierwotnym milczeniem” Maurice’a Merleau-Ponty’ego<sup>6</sup>, wchodzi w ciągle relacje z „lingwistyką milczenia”, o której w dalszej części artykułu. Uznając życie ludzkie za fenomen, w który wpisane jest milczenie, pomocna w jego zrozumieniu może być fenomenologiczno-egzystencjalna filozofia języka Maurice’a Merleau-Ponty’ego oraz fenomenologiczna filozofia języka Martina Heideggera. Najistotniejszym ontologicznym nurtem refleksji Merleau-Ponty’ego jest odejście od krytycznego racjonalizmu w kierunku konkretności, m.in. w podkreślaniu determinant cielesnych. Z kolei ważnym wątkiem humanistycznej ontologii Heideggera jest rozumienie pojęcia egzystencji: byt, który egzystuje, to byt odnoszący się do własnego „jest”; wykraczając poza siebie, człowiek napotyka własne bycie; nie liczy się nic, prócz egzystencji. Wspólnym motywem dla ontologii Merleau-Ponty’ego i Heideggera oraz zjawiska milczenia jest problem mowy i języka<sup>7</sup>. Ontologia Merleau-Ponty’ego, dotykając problemów bytu, stawania się i świata, oscyluje między cielesnością człowieka a jego mową. Istnienie świata porównać można do istnienia ciała ludzkiego. „Problem świata oraz [...] problem własnego ciała polega na tym, że wszystko się w nich zawiera”<sup>8</sup>. Jedyne prawdziwe byty to świat i ciało. Ciało ludzkie umożliwia człowiekowi ekspresję, ale ma również wymiar ważniejszy – interakcyjny. „Przez swoją mowę i swoje ciało – pisze Merleau-Ponty – przystosowałem się do innych”<sup>9</sup>. Z kolei w eseju *O fenomenologii mowy*, nawiązując do Edmunda Husserla, Merleau-Ponty pisze:

<sup>5</sup> D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów naracyjnych (Na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Kraków 2015; M. Michalik, *Lingwistyczno-logopedyczne podstawy komunikacji alternatywnej i wspomagającej. Ujęcie metodologiczne*, Kraków 2018.

<sup>6</sup> Por. A. Regiewicz, A. Żywiołek, *Milczenie. Od antropologii do hermeneutyki*, [w:] *Milczenie. Antropologia – Hermeneutyka*, red. A. Regiewicz, A. Żywiołek, Częstochowa 2014.

<sup>7</sup> Por. M. Michalik, dz. cyt.

<sup>8</sup> M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, przekł. E. Bienkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas, Warszawa 1976, s. 115.

<sup>9</sup> Tamże, s. 127.

[...] mowa pojawia się jako całkiem nowy i swoisty sposób wyznaczania pewnych przedmiotów, jako cielesna powłoka myślenia (*Formale und transzendental Logie*), a nawet jako operacja, dzięki której myśli nabierają wartości intersubiektywnej, a w końcu idealnego istnienia – oderwanie od tej operacji natomiast pozostawałoby zjawiskiem prywatnym (*Ursprung der Geometrie*)<sup>10</sup>.

Natomiast w *Wyznaniu wiary* filozof twierdzi: „Mowa pociąga nas ku myśli, która nie należy już wyłącznie do nas, która presumptywnie nabiera charakteru powszechnego”<sup>11</sup>. Brak mowy skazuje człowieka na niezrozumienie w wymiarze interakcyjnym, który jest szerszy, a przez to tragiczniejszy niż wyłącznie komunikacyjny. Niemowność także wydatnie utrudnia, a nawet uniemożliwia zrozumienie świata<sup>12</sup>. W tekście *Fantom czystego języka* pisze: „[...] mowa [...] jest podszewką bytu i nie do pojęcia są rzeczy lub idee, które przychodzą na świat bez słownych odpowiedników”<sup>13</sup>.

Z kolei Martin Heidegger, dochodząc do zjawiska milczenia, wychodzi od zagadnień języka i mówienia. Co znaczy „mówić”? Według obiegowej opinii mówienie jest aktywnością narządów głosu i słuchu.

Mówienie – twierdzi – jest fonicznym wyrażaniem i komunikowaniem ludzkich emocji. Są one kierowane myślą. Zgodnie z tym trzy rzeczy uchodzą za pewne: Po pierwsze i przede wszystkim mówienie jest wyrażaniem [...]. Po drugie, mówienie uchodzi za aktywność człowieka [...]. Wreszcie dokonywane przez człowieka wyrażanie jest zawsze przedstawianiem i prezentacją tego, co rzeczywiste, i tego, co nierzeczywiste<sup>14</sup>.

Osoby niepotrafiące mówić są pozbawione możliwości ekspresji. Ich egzystencja jest odarta z typowo ludzkiej formy aktywności; nie mogą przedstawiać i prezentować tego, co rzeczywiste, i tego, co nierzeczywiste. Heidegger twierdzi:

Nauka uznaje, że w odróżnieniu od roślin i zwierząt, człowiek jest istotą żywą zdolną do mówienia. Zdanie to mówi nie tylko, że człowiek, obok innych zdolności ma także zdolność mówienia. Chce ono powiedzieć, że dopiero język uprawnia człowieka do bycia taką istotą żywą, którą on jest jako człowiek. Człowiek jest człowiekiem jako mówiący<sup>15</sup>.

Można założyć, że radykalizm słów Heideggera to figura semantyczna podkreślająca ontologiczną odmienność osób niemownych. Wynika ona

<sup>10</sup> Tamże, s. 158.

<sup>11</sup> Tamże, s. 32.

<sup>12</sup> *Niemowność* rozumiemy jako stan braku mowy (*langage*) i w związku z tym niemożności: a) podejmowania zespołu czynności, jakie przy udziale języka wykonuje człowiek mówiący, b) poznawania rzeczywistości na poziomie osób mownych, c) przekazywania jej interpretacji uczestnikom życia społecznego (M. Michalik, dz. cyt., s. 51).

<sup>13</sup> M. Merleau-Ponty, dz. cyt., s. 41.

<sup>14</sup> M. Heidegger, *W drodze do języka*, przekł. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 7–8.

<sup>15</sup> Tamże, s. 5.

przede wszystkim z oczywistości procesu mówienia. Świadczyć o takiej postawie mogą następujące słowa: „Człowiek mówi [...]. Mówimy stale [...]. Mówimy, bo mówienie jest dla nas czymś naturalnym”<sup>16</sup>. Niestety, prawo do milczenia nie zawsze jest prawem. Przysługuje ono tylko ludziom wolnym od biologicznych determinant mowy skutkujących niemownością<sup>17</sup>.

### Milczenie jako fakt semiotyczny

Na gruncie semiotyki Jolanta Rokoszowa podaje, że milczenie może być **transcendentne**, związane z ciszą i będące funkcją świata poznawalnego, stanowiącą neutralne, nienacechowane tło dla języka jako systemu semiotycznego, lub **znaczące** – pojawiające się na planie semiotycznym języka i zdolne wyrażać treści<sup>18</sup>. Milczenie transcendentne nazywane bywa ciszą lub nie-mówieniem, a język w jego sferze może zawsze zostać zastąpiony przez milczenie, lecz nie na odwrót<sup>19</sup>. Cisza z kolei – jak twierdzi Dorota Korwin-Piotrowska – „jest pojęciem szerszym, obejmuje zarówno stan materii czy przyrody, podstawową właściwość świata i egzystencji, związaną ze stanem środowiska, jak i milczenie, tj. ludzkie niemówienie”<sup>20</sup>. Mimo że milczenie transcendentne jest funkcją świata poznawalnego, stanowi neutralne, nienacechowane tło dla języka jako systemu semiotycznego<sup>21</sup>, w samym języku istnieje w aspekcie funkcjonalnym poprzez inherentne właściwości relacji pośredniczenia między sferą przedmiotu, sferą interpretanta oraz sferą środków przekazu<sup>22</sup>. Drugi rodzaj milczenia, tzw. znaczące, pojawia się na planie semiotycznym języka i jest zdolne wyrażać określone treści; może stać się środkiem przekazu dla znaku językowego<sup>23</sup>. Właściwości ostatniej pozbawione jest milczenie transcendentne. Milczenie znaczące łączyć należy z kolei z pragmatyką językową oraz parajęzykowymi i pozajęzykowymi zachowaniami komunikacyjnymi<sup>24</sup>.

<sup>16</sup> Tamże, s. 7.

<sup>17</sup> Por. M. Michalik, dz. cyt.

<sup>18</sup> J. Rokoszowa, *Język a milczenie*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 1983, t. XL.

<sup>19</sup> J. Rokoszowa, *Język. Czas. Milczenie*, Kraków 1999.

<sup>20</sup> D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki...*, s. 74.

<sup>21</sup> Por. S. Śniatkowski, *Milczenie i pauza w gramatyce nadawcy i odbiorcy. Ujęcie lingwoedukacyjne*, Kraków 2002.

<sup>22</sup> Por. J. Rokoszowa, *Język. Czas. Milczenie...*

<sup>23</sup> J. Rokoszowa, *Język. Czas. Milczenie...*; S. Śniatkowski, dz. cyt.

<sup>24</sup> D. Zdunkiewicz-Jedynak, *Milczenie – obraz językowy w świetle polskich danych słownikowych, korpusowych i ankietowych (szkic)*, [w:] *Milczenie. Antropologia – Hermeneutyka*, dz. cyt.; por. także M. Michalik, dz. cyt.

## Językoznawcze refleksje na temat milczenia

Dotykając kwestii lingwistycznych, Rokoszowa zaproponowała klasyczne dychotomie oddające koegzystencję milczenia znaczącego i mówienia: 1) artykułować/nie artykułować; mówić/nie mówić – dotyczy formy przekazu i realizowana jest przez oznaczającą (*signifiant*) stronę znaku; 2) wyrazić/nie wyrazić; wyrażalne/niewyrażalne – ma charakter semantyczny, odpowiada oznaczanej (*signifié*) stronie znaku; 3) powiedzieć/nie powiedzieć – dotyczy pragmatycznego wymiaru działania; 4) słuchać/nie słuchać – perspektywa słuchacza, dla której prototypowe jest milczenie, a nie mówienie; 5) odpowiadać/nie odpowiadać – perspektywa odpowiadającego, czyli „drugiego mówiącego” w dialogu<sup>25</sup>. Z kolei Izydora Dąmbska skupiając się na funkcjach milczenia znaczącego, wyróżniła następujące jego rodzaje: 1) wyraz, sposób i środek komunikowania myśli, np. jako znak niewiedzy, aprobaty; 2) środek taktyczny działania, np. jako sposób okazywania szczerości/nieszczerości, maskowania czegoś; 3) symptom charakterologiczny, osobowościowy; 4) kategoria moralna, np. w zakresie dotrzymywania tajemnicy; 5) kategoria estetyczna; 6) kategoria mistyczna, np. związana z niewyraźnością jako doświadczeniem, kontemplacją<sup>26</sup>. Natomiast pragmatyczna teoria milczenia Muriel Saville-Troike każe patrzeć na nie jak na akt komunikacji zawierający treść propozycyjną, czyli dającą się przełożyć na wyrażenia językowe, mający własną siłę illokucyjną, efekt perlokucyjny. Poddaje się on interpretacji jedynie w kontekście wypowiedzi słownej, gdyż jest pozbawiony lokucji. Inaczej mówiąc, jest to milczenie alternatywne – samodzielna replika wypełniająca miejsce oczekiwanej wypowiedzi słownej – wybierane przez nadawcę korzystającego z alternatywy: mówić lub milczeć<sup>27</sup>. Odmienne na milczenie patrzy Korwin-Piotrowska. Według niej jest ono aktem interlokucyjnym. Wynika on z jego komunikacyjnego charakteru oraz nastawienia na sens. Jednak w sytuacji pełnienia przez nie funkcji określonych aktów mowy ulega zmianie w akt semantyczny. Względne i korelacyjne znaczenie aktu milczenia wynika ze wzajemnych oddziaływań intencji osoby milczącej oraz kontekstu<sup>28</sup>. Inaczej do językowej, ale i komunikacyjnej kategorii milczenia podchodzili strukturaliści. Przykładowo Zellig Harris wyodrębnia tylko dwa jego typy: prewerbalne, czyli poprzedzające replikę,

<sup>25</sup> J. Rokoszowa, *Milczenie jako fakt językowy*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 1994, t. L; J. Rokoszowa, *Język. Czas. Milczenie...*

<sup>26</sup> I. Dąmbska, *Milczenie jako wyraz i jako wartość*, „Roczniki Filozoficzne” 1963, nr 1, t. 11.

<sup>27</sup> M. Saville-Troike, *The Ethnography of Communications: An Introduction*, Oxford 1989.

<sup>28</sup> D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki...*

oraz postwerbalne, pojawiające się po wypowiedzi słownej. Ujęcie to jest konsekwencją przyjęcia przez niego rozumienia wypowiedzi jako odcinka mowy, przed którym i po którym jednostka milczy<sup>29</sup>. Z kolei John Lyons, wyróżnia milczenie informatywne, znaczące dla odbiorcy, oraz komunikatywne, znaczące dla nadawcy<sup>30</sup>.

### Milczenie w retoryce, retoryka milczenia, milczenie retoryki

Za Dorotą Korwin-Piotrowską można przyjąć, że z punktu widzenia retoryki milczenie może być postrzegane jako: bezsłowne wspomaganie mówienia, quasi-językowa niema replika w dialogu, część interakcji między osobami, sygnał delimitacyjny związany z kompozycją wypowiedzi, element ekspresji – spontaniczny objaw stanu psychicznego mówcy, wreszcie jako zabieg stylistyczny – figura myśli lub mowy<sup>31</sup>. Pełni w związku z tym w sztuce budowania artystycznych, perswazyjnych wypowiedzi i nauce o niej następujące funkcje: antycypacyjną i delimitacyjną (przygotowuje do wysłuchania czegoś, oddziela treści), amplifikacyjną (milczenie jako sposób zarządzania informacją oraz emocjami w wypowiedzi), fatyczną (forma udziału w interakcji), kompozycyjno-interiekcyjną (przerywanie wymiany replik, zaskakiwanie w środku monologu), quasi-werbalną (maskowanie słów domyślnych), supozycyjną (źródło sugestii), emocyjną (forma ekspresji)<sup>32</sup>. Patrząc szeroko, za cytowaną autorką można przyjąć, że występują trzy kręgi zagadnień związanych z milczeniem: 1) milczenie w retoryce – reprezentowane w ramach inwencji oraz elokucji przez zabiegi retoryczne (figury myśli, figury mowy, tropy), przedstawiające i ewokujące milczenie oraz mające wymiar kompozycyjny, związany z rozmieszczeniem, natężeniem i funkcją celowych przerw w wypowiedzi; 2) retoryka milczenia – dotyczy głównie perswazji uwzględniającej nieobecność jakichś tematów albo ich występowanie w formie presupozycji, aluzji, innymi słowy to teoria i praktyka przemilczenia i niewypowiadalnego; 3) milczenie retoryki – dotyczy toposu niewyraźności, nieopisywalności i ujawnia się poprzez podkreślenie w języku „braku słów”<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Z. Harris, *Założenia metodologiczne językoznawstwa strukturalnego*, [w:] *Językoznawstwo strukturalne*, red. H. Kurkowska, A. Weinsberg, Warszawa 1979.

<sup>30</sup> J. Lyons, *Semantyka*, t. 1, przekł. A. Weinsberg, Warszawa 1983.

<sup>31</sup> D. Korwin-Piotrowska, *Słowo i brak. Wybrane aspekty semantyki milczenia*, [w:] *Milczenie. Antropologia – Hermeneutyka*, dz. cyt.

<sup>32</sup> Tamże. Por. także: D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki...*

<sup>33</sup> Tamże.

## Milczenie w teatrze

Patrice Pavis, w *Słowniku terminów teatralnych*, analizując funkcje milczenia w teatrze, traktuje je jako konieczne dopełnienie gestyki i mowy aktora. Wyróżnia też różne jego rodzaje: jako takie, które konstruuje rytm wypowiedzi i spektaklu, wzmacnia napięcie, zapowiadając jakiś efekt specjalny, lub burzy iluzję teatralną.

W dramaturgii realistycznej milczenie związane jest z interpretacją psychologiczną postaci przez aktora i ma oddawać jej stany emocjonalne, sygnalizować niezborność myśli czy akcentować znaczenie tekstu. Pod koniec XIX wieku staje się jednym z głównych składników przedstawienia, będąc pre-tekstem dla ciszy. W latach międzywojennych Charles Vildarac, Jerzy Szaniawski czy Jean-Jacques Bernard tworzą pełen przemilczeń i niewyrażonego swoisty teatr, zwany „teatrem milczenia”.

Patrice Pavis proponuje także typologię milczenia umożliwiającą estetyczne i ideowe rozróżnienie rodzajów dramaturgii. Wymienia: 1) milczenie znaczące – o charakterze psychologicznym, gdzie bohater zataja lub tłumi rzeczywisty sens słów; 2) milczenie alienacyjne – związane z procesem alienacji jednostki w życiu społecznym, wyrażone w dialogach, w których słowo nie przekazuje żadnego znaczenia, a rozmowa jest konglomeratem konwencjonalnych i stereotypowych wypowiedzi; 3) milczenie metafizyczne – wynikające z przekonania o niemożności ludzkiego porozumienia, przyjmujące postać gry słowami; 4) milczenie „rozgadane” – chwile zamknięcia włączone w dialogi pozorne, stwarzające mylne złudzenie ukrywania jakiegoś znaczenia<sup>34</sup>.

Pavis pomija jednak milczenie jako substancję samą w sobie, podstawę, na której buduje się spektakl, osnowę scenicznego działania, traktując je jako pochodną słowa, w definicji mimu zaś podkreślając szczególnie funkcję gestu.

Anna Krajewska zaś, rozważając rolę milczenia w dramacie, sugeruje, że wiązać je można z motywacją: 1) filozoficzną – gdzie mówienie zmierzające do milczenia związane jest z rozpadem osobowości a zmaganie się z milczeniem symbolizuje walkę o istnienie (np. dramaty Brechta); 2) empiryczną – jako milczące zachowania osób lub zagadywanie myśli tkwiących w podtekście (np. dramaty Czechowa, Szaniawskiego, Brechta); 3) sceniczną – jako efekt teatralny istotny w ciągu scenicznego działania (np. nieme wejście Wiarusa w *Warszawiance* Wyspiańskiego). Badaczka proponuje również podział milczenia w zależności od funkcji, jaką pełni: 1) ekspresyjnej – związanej z ru-

<sup>34</sup> Por. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przekł. S. Świontek, Warszawa–Wrocław–Kraków 1998, s. 290–293.



chem, gestem, światłem, posługiwaniem się rekwizytem; staje się ono osobliwym działaniem scenicznym, stanowiącym element zaskoczenia, wpływając na psychikę i emocje odbiorcy; 2) semantycznej – milczenie staje się znakiem, dodatkowym tekstem w słownym kontekście dramatu; modyfikuje, intensyfikuje, uzupełnia, zmienia znaczenie wypowiedzi; 3) konstrukcyjnej – jako zabieg kompozycyjny w dramacie, np. stanowi punkt kulminacyjny akcji<sup>35</sup>.

Na szczególną rolę milczenia w teatrze zwraca także uwagę Dariusz Kosiński:

[...] da się ono najprościej opisać jako znacząca nieobecność podstawowego narzędzia ekspresji – ludzkiej mowy. W takim określeniu tkwi rodzaj sprzeczności: skoro teatr dramatyczny jest określany przez mowę, to jej brak powinien oznaczać moment pustki, przerwy, zakłócenia, a nawet wręcz zaniku. Tymczasem ten brak, to zakłócenie, zwraca uwagę, wzmacnia skupienie, prowadzi do wyciszenia widowni, która odruchowo wręcz reaguje na nie jako na coś wyjątkowo ważnego. Oto pierwszy paradoks milczenia teatralnego: brak staje się podstawą komunikacji<sup>36</sup>.

Owa milcząca komunikacja wspomniana przez badacza interesuje nas tutaj najbardziej. Ona stanowi istotę działania w teatrze mimicznym, szczególnie w twórczości Marcela Marceau.

Milczenie w mimie Marceau można pojmować dwojako – jako element wzmacniający sceniczną narrację, ośnowę mimicznego działania, środek scenicznego wyrazu oraz w szerszym znaczeniu – jako koncepcję filozoficzną. Do takiego spojrzenia na omawiany aspekt teatru mimicznego skłania jego wypowiedź: „Słowa niosą prawdy i kłamstwa, oszukują, wychwalają, ranią, zniechęcają, określają zasady naszego życia. Lecz wszystko kończy się milczeniem. Tutaj mim się zaczyna. Jest to sztuka istniejąca poza słowami”.

W niniejszym opracowaniu szczególny akcent położono na filozoficzną koncepcję milczenia w mimie Marceau, zawierającą wiele elementów antropologii filozoficznej i przywodzącą na myśl rozważania Józefa Tischnera wokół filozofii ludzkiego dramatu oraz Buberowską dialogikę, w której ważną rolę odgrywa właśnie milcząca komunikacja<sup>37</sup>.

## Oparcie w ciszy teatru mimicznego

Z punktu widzenia struktury przedstawienia mimicznego rzecz wydaje się dość oczywista. Mim jest teatrem, który dzieje się w ciszy-milczeniu. Ono jest punktem wyjścia scenicznego działania, na nim opiera się działa-

<sup>35</sup> Por. A. Krajewska, *Milczenie w dramacie*, „Teksty” 1978, nr 5, s. 152.

<sup>36</sup> D. Kosiński, *Reszta jest milczeniem*, *Ethos* 2016, 29, nr 1, s. 52–53.

<sup>37</sup> Por. M. Buber, *Opowieści chasydów*, przekł. P. Hertz, Poznań 1986.

nie aktora-mima. Ciszę rozumiemy tutaj jako świadome porzucenie słowa, komentującego rzeczywistość, podkreślającego wymowę i opisującego skutki scenicznego działania. Dla Marceau słowa uległy dewaluacji, a zadaniem mima jest osiąść i unaocznic prawdę o ludzkim istnieniu poprzez bezpośrednie działanie i tym samym prowokowanie refleksji. „Słowa mogą wyrazić wszystko. Mim jest niewyraźny: marzenie, śmierć, dobro i zło, przemiany, parable dotykają bezpośrednio naszej wyobraźni” – twierdzi Marceau<sup>38</sup>. Jest to jedna z form snucia opowieści o życiu, a zwłaszcza o relacjach ducha i materii. Ciekawie ujmuje to polski aktor mimiczny Stefan Niedziałkowski: „Mim jest poza słowem, ponieważ zmierza w kierunku metamorfozy istoty”<sup>39</sup>.

Teatr mimiczny nie jest jednak teatrem niemym. W mimie gesty nie zastępują słów jak w języku migowym. Stanowią inspirację dla wyobraźni, pobudzają publiczność do odpowiedzi na działania aktora. W mimie rzeczy dzieją się poza słowami, w przestrzeni „pomiędzy”, a cisza w mimie jest jak replika dla aktora dramatycznego.

Ciało, *milczenie*, gest, poza, stylizacja, identyfikacja, parable, sposoby działania – to środki wyrazu mimicznego teatru. Józef Tischner w swojej *Filozofii dramatu* zaznacza: „Człowiek doświadcza sceny uprzedmiotawiając ją, zamieniając ją na przestrzeń wypełnioną «przedmiotami», z których następnie zestawia rozmaite całości, jakie mu służą”<sup>40</sup>. W teatrze mimicznym scena staje się zarazem miejscem działania, jak i tworzywem, w którym rzeźbi milczący aktor, wypełniając ją postaciami i przedmiotami stworzonymi za pomocą iluzji. Mim wzbudzając w sobie intencję, kreuje świat przedmiotów, identyfikując się z przedmiotem i czynnością za pomocą gestu, który przedstawia, nie odtwarza<sup>41</sup>. „Pantomima nadaje milczeniu smak. Jednocześnie czerpie z niego swoją formę i znaczenie” – zaznacza Marceau<sup>42</sup>. W innej wypowiedzi zaś artysta twierdzi:

Osobiście uważam, że lepsze efekty osiąga się bez akcesoriów i dekoracji, ponieważ pobudza się wyobraźnię widza, stwarzając je w przestrzeni za pomocą gestu. Mim nie jest jednakże zabawą w kalambury, ponieważ polega na tym, by wykreować przedmiot o wiele bardziej realny niż rzeczywisty. Decroux podkreślał, że przedmiot musi być cięższy niż w rzeczywistości. Musimy przedstawić uskrzydłony ciężar: Bip<sup>43</sup> ciągnięty przez skrzydła motyli, człowiek ulatujący w balonie. Kiedy walcze

<sup>38</sup> J.-P. Allaux, *Le mime Marceau de nouveau parmi nous. Bip magicien du silence*, „La vie catholique”, 30.08.1972.

<sup>39</sup> S. Niedziałkowski, *Świat mimu*, Warszawa 1998, s. 14.

<sup>40</sup> J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Paris 1990, s. 12.

<sup>41</sup> Więcej na temat środków wyrazu teatru mimicznego w: A. Krzyżak, *Marcel Marceau jako rzecznik mimu współczesnego*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2018, nr 2, t. 9, s. 55–75.

<sup>42</sup> *Programmes et coupures de presse*, Bibliothèque Nationale de France. Département des Arts du spectacle, Paris 1961.

<sup>43</sup> Bip – postać sceniczna powołana do życia w 1974 roku; alter ego artysty.

z wiatrem, widać wiatr, czuje się go bardziej niż ten prawdziwy. Należy zatem rekonstruować za pomocą milczącego misterium gestu<sup>44</sup>.

Alfabetem języka mimicznego stają się nie tylko gesty, ale i postawy. Jak malarz i rzeźbiarz w nieruchomych dziełach przedstawiają emocje i ruch, tak mim poprzez pozy oddaje cechy charakteru i sugeruje stany – strach, radość, smutek, rozpacz, odwagę, dumę, pychę. Owe milczące pozy dla sztuki mimicznej są zatem jak słowa w języku, które w uporządkowanej strukturze stanowią zrozumiałą wypowiedź. Mim jest jednocześnie twórcą i tematem aktu niosącego znaczenie, stając się dla widza widzialnym znakiem tego, co zakryte.

Milczenie nadaje gestom dramatyczny charakter. Ma różną jakość i wymowę, w zależności od tego, czy rozpoczyna, dopełnia czy kończy sceniczne działanie. Steruje napięciem dramatycznym wyrażonym w następstwie – milczenie, akcja, reakcja. Milczenie zarówno u mima, jak i u widza budzi pragnienie wewnętrznej analizy, spojrzenia w głąb siebie, w konsekwencji czego u mima pojawiają się znaczące pozy i gesty, u widza zaś rodzi się refleksja.

## Relacja dialogiczna

Sztuka mimu dla Marcela Marceau to ciągle poszukiwania w sferze ludzkich emocji i znajdowanie sposobów ich odzwierciedlenia. U Marceau w centrum stoi człowiek – aktor-mim, który zmaga się z samym sobą, ze swoim ciałem, będący twórczym i twórcą zarazem, postać targana napiętościami oraz odbiorca, który bierze czynny udział w procesie tworzenia poprzez uruchomienie wyobraźni. „Mim to studium człowieka” – powtarza Marceau<sup>45</sup>. Filozoficzną koncepcję mimu Marceau, a co za tym idzie koncepcję milczenia, można analizować w kontekście filozofii dialogu a właściwie fenomenologii spotkania.

Według jednej z głównych tez, a zarazem założeń XX-wiecznych filozofów dialogu (Franza Rosenzweiga, Martina Bubera, Emmanuela Lévinasa, Józefa Tischnera) inny i jego „inność” wydarza się w spotkaniu. Poprzez nie i w nim następuje „zderzenie” inności *Ja* i *Ty*, którzy stoją odtąd w obliczu innego, który pojawił się na ich drodze. To czasoprzestrzenne wydarzenie ma charakter niepowtarzalny, wyjątkowy i w pewnym sensie radykalny, ale równocześnie dramatyczny, bo rozgrywa się w nim wolność człowieka, a w tej wolności walka o siebie nawzajem – zaznacza Inga Mizdrak<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> G. i J. Verriest-Lefert, *Marcel Marceau ou l'aventure du silence*, Paris 1974, s. 51.

<sup>45</sup> Tamże, s. 8.

<sup>46</sup> I. Mizdrak, *Podobny w inności i inny w podobieństwie*, „Interdyscyplinarne Konteksty Pedagogiki Specjalnej” 2014, nr 7, s. 60.

Doskonale ilustruje tę tezę mimodram *Fabrykant masek* stworzony przez Marcela Marceau i Alexandra Jodorowskiego. Pokazano w nim człowieka, który przymierza jedną po drugiej siedem stworzonych przez siebie masek – m.in. radości, smutku, gniewu. Wzrost tempa niesie ze sobą wzrost napięcia. Fabrykant ostatecznie nie może pozbyć się maski radości, walczy i miota się z wyrazem szczęścia na twarzy. Postać w desperacji próbuje zerwać uśmiechniętą maskę. Gdy ostatecznie się jej udaje, pada, a twarz przybiera kształt maski pośmiertnej – obraz naszej prawdziwej twarzy. W tym symboliczno-narracyjnym mimodramie, spotkaniu aktora-postaci z widzem, Marceau zdaje się pytać obserwującego o maskę, jaką w życiu najczęściej nosi. Zmusza do refleksji nad własnym losem. Owo zderzenie inności lub podobieństwa realizuje się w kilku wymiarach – w działaniach postaci, aktora-mima, dramatycznym kontrapunkcie póź i mimiki, napięciu na linii odbiorca – aktor oraz odbiorca – postać. Zmusza do zadawania sobie pytań o osobistą historię, do podjęcia ryzyka samoświadomości, do refleksji nad tym, dokąd zmierza ludzkie życie. „Zależało mi na tym, by pokazać moment, w którym unaocznia się prawda. Ogołcony człowiek staje między życiem a śmiercią. Koniec ulotnego życia i narodziny wieczności; łaska, jaką niesie ze sobą śmierć” – komentuje swój mimodram Marceau<sup>47</sup>.

Spektakl jest wydarzeniem – podążając za myślą Józefa Tischnera – spotkanie mima i widza jest wydarzeniem, a ono skutkuje istotną zmianą w przestrzeni obcowań<sup>48</sup>.

Mim na scenie wydaje się być monologistą. Wyraża się w „języku”, w którym obserwator nie jest w stanie odpowiedzieć. U dialogików monolog zamyka na drugiego, to optyka zamrożonego bycia, optyka fałszywa. Monolog związany jest z nieprawdą bycia, prawda ujawnia się w dialogu. U Marceau zaś brak optyki monologicznej, logos relacji uobecnia się w spotkaniu mima z drugim. Aktor mimiczny na scenie stanowi zatem byt ku drugiemu, mimo braku kodu porozumienia, jakim jest język. Pomimo na pozór przyjętej monologicznej perspektywy, mim wchodzi w specyficzny milczący dialog. Rozmowa toczy się między człowiekiem a aktorem-mimem, aktorem a postacią, w którą się wciela, wreszcie między publicznością a aktorem.

Ciekawe jest skonfrontowanie tego punktu widzenia z ujęciem Bubera, dla którego wśród fundamentalnych wyróżników dialogicznej relacji obok słowa, rozmowy, jest „milcząca komunikacja”, która zasadza się na wzajemności wewnętrznego działania. Kiedy osoby spotykają się i milczą, może zaistnieć zjawisko „milczenia wzajemnego”. Ma ono wówczas wymiar mi-

---

<sup>47</sup> V. Bochenek, *Marcel Marceau, Le Mime Marcel Marceau, Entretiens et regards avec Valérie Bochenek*, Paris 1996, s. 102.

<sup>48</sup> Por. J. Tischner, dz. cyt., s. 27.

styczny, a uczestnicy tego wydarzenia stają się „lustrem boskiego oblicza”<sup>49</sup>. Warunkiem zaistnienia dialogu jest jednak wyraźne zwrócenie się osób ku sobie, niezależnie od stopnia aktywności czy świadomości aktywności.

Mim nie jest zatem dla siebie samego. Decydując się wejść na scenę, zwracając się ku widzom, podejmuje zobowiązanie wzajemności, wymiany myśli i emocji, a zatem relację dialogiczną. Nie chodzi bynajmniej o bycie podziwianym za wirtuozerię, o odpowiedź w formie aplauzu, chociaż aktor mimiczny musi być doskonale przygotowany technicznie, gdyż każdy niedopracowany gest jest dwuznaczny i fałszywy. Zarówno ten, który przedstawia, jak i uczestnik przedstawienia mają ulec przemianie, doświadczyć swobodnego *katharsis*. Owa przemiana rodzi się w spotkaniu i dialogu, paradoksalnie prowadzonym bez użycia słów:

Magik w ciszy. Staram się tworzyć dla serca i oczu. Uczynić widzialnym niewidzialny świat poprzez iluzję. Wystarczy kilka znaków nakreślonych w pustej przestrzeni, by ogłaszać nowinę o szczęściu i nieszczęściu, by kazać z nicości wytrysnąć wodzie, wzbudzić wiatr, wywołać burzę, wznieść katedrę, przedstawić tłum, wykreować stado ptaków lub wywołać postać żandarma, który budzi śmiech albo niepokój<sup>50</sup>.

Powołując do życia Bipa, Marceau stwarza postać, z którą publiczność może się identyfikować, nawiązać swobodnego rodzaju relację. „Bip staje się postacią symboliczną tylko w tym stopniu, na ile człowiek staje się symbolem dla jemu podobnych” – twierdzi Marceau<sup>51</sup>. W mimodramie *Bip łowi motyla* uderzenia skrzydeł stają się biciem serca, a ulatujący motyl symbolem utraconej miłości. W *Bip żołnierzem* poprzez poczynania bohatera, wyrwanego z dotychczasowego życia i wcielonego do wojska, który zmagają się z niechętymi się zapiąć guzikami, z niedopasowanym hełmem, z zawadzającym karabinem Marceau zachęca do milczącego dialogu o wojnie, o absurdalności śmierci w bezsensownej walce. Brak słów wzmacnia doznawane emocje i oddziałuje na psychikę odbiorcy.

Relacja Ja – Ty realizuje się zatem na kilku poziomach jednocześnie. Mim i widz są dla siebie darem, Ja staje się rezonansem Ty. Tischner w swojej filozofii dramatu zaznacza, że aby dramat się wydarzył, musi istnieć scena dramatu, czas dramatyczny i to, co wydarza się pomiędzy, co warunkuje dramat. Owo porozumienie mima i widza, a w konsekwencji wewnętrzna przemiana rodzi się zatem w owym statusie „pomiędzy”.<sup>52</sup> Status „pomiędzy”

<sup>49</sup> Por. M. Jantos, *Ontologia „Pomiędzy” – istnienie „świata-Ty” w filozofii Martina Bubera*, „Sztuka i Filozofia” 1990, nr 2, s. 163–180.

<sup>50</sup> J.-P. Allaux, dz. cyt.

<sup>51</sup> G. i J. Verriest-Lefert, dz. cyt., s. 41.

<sup>52</sup> Koncepcję „pomiędzy” u Tischnera rozwija Inga Mizdrak w artykule: *Sfera „pomiędzy”, jako relacja istnień, węzeł dramatyczny oraz oś uwspólnotowienia*, „Studia Humanistyczne AGH” 2019, t. 18/2.

u Bubera, czyli stosunek pomiędzy jednym i drugim, powoduje najbardziej wewnętrzny rozwój jaźni, czyli prowadzi do ubogacenia. Dokonuje się ono poprzez stosunek, w którym następuje wzajemna akceptacja i potwierdzenie. Widz zatem musi w wolności otworzyć się na przeżywanie tego, co dzieje się na scenie i dać sobie przyzwolenie na wewnętrzną przemianę. Milczenie zaś staje się cichym sprzymierzeńcem owej przemiany, hiperbolizując emocje i tworząc swoistego rodzaju więź. Staje się kontrapunktem słowa, które według Marceau uległo dewaluacji.

Dużą rolę odgrywa spojrzenie i towarzysząca mu forma ruchu lub bezruchu, tzw. pozy. Pobudza ona publiczność do odpowiedzi, chłonięcia płynących ze sceny emocji, przetwarzania ich, przez co widz staje się współuczestnikiem i współtwórcą w procesie identyfikacji. W konfrontacji z działaniem mima na scenie dochodzi do głębszego poznania siebie – „Ty staje się nie tylko polem odniesień, ale również przedpolem rozumienia i odnajdywania sensu”<sup>53</sup>.

Mim bez publiczności nie istnieje, traci sens, znajduje go tylko w momencie wzajemności. Jest jednocześnie intencjonalny i dialogiczny. Można tu przywołać słowa Tischnera: „Dzięki otwarciu intencjonalnemu staje przed nami świat przedmiotów, dzięki otwarciu dialogicznemu stajesz przy mnie *Ty*”<sup>54</sup>.

Mim, wzbudzając w sobie intencję, kreuje na scenie świat przedmiotów, jednocześnie identyfikując się z przedmiotem i czynnością, jaką wykonuje. Identyfikacja z samą czynnością nie wystarcza. Aby obraz był pełny, a iluzja przekonująca, aktor-mim powinien odzwierciedlić cechy przedmiotu w ciele i użyć go w akcji. Sztuka identyfikacji dla Marceau to nie tylko przyjmowanie na siebie moralnej odpowiedzialności za poczynania rodzaju ludzkiego i przedstawienie prawdy o nas samych. To także sztuka iluzji. Mim na scenie wytwarza niewidzialny świat, przeistaczając stale swoje ciało, milczenie zaś poszerza przestrzeń poznania.

U Martina Bubera kto pozostaje w relacji, ten staje się uczestnikiem rzeczywistości, czyli bytu. Wszelka rzeczywistość zaś jest działaniem, w którym uczestniczymy. Tam gdzie nie ma uczestnictwa, nie ma rzeczywistości, a staje się ono o tyle doskonalsze, o ile „bardziej bezpośrednio jest dotknięcie *Ty*”<sup>55</sup>. Mim w rzeczywistości scenicznej odkrywa rzeczy przed widzem nie za pomocą słów, faktów, czynów czy nieprzewidzianych wydarzeń – tylko właśnie za pomocą sposobów działania. Ilustrują to słowa mistrza Marceau Étienne’a Decroux:

Ze sposobów jego działania – mima – prześwieca natura jakiejś duszy, jej specjalny rodzaj maskowania się, jej nieuleczalny materializm, jej łatwość zapominania,

<sup>53</sup> I. Mizdrak, *Podobny w inności...*, s. 60.

<sup>54</sup> J. Tischner, dz. cyt., s. 13.

<sup>55</sup> M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, przekł. J. Doktor, Warszawa 1992, s. 78.

bezstronność jej lenistwa: zarówno w zemście, jak i we wdzięczności; jej łatwość ulegania panice: zarówno do przodu, jak i do tyłu; jej krótkowzroczny egoizm, który zabija bliźniego, ażeby ułatwić sobie popelnienie samobójstwa. [...] Sposób chodzenia ważniejszy jest od celu drogi, sposób zrywania ważniejszy od kwiatu<sup>56</sup>.

Dla Marceau milczenie w mimie ma także wymiar uniwersalny. „Nasza sztuka czerpie soki z głębokich korzeni istoty ludzkiej. Jest ponad podziałami, rasami, narodami i językami. Mim to istota ludzka z jej najgłębszymi aspiracjami, która odtwarza misterium życia” – zaznacza Marceau<sup>57</sup>. Milczenie staje się tutaj cichym sprzymierzeńcem, gdyż sztuka mimu rozumiana jest na całym świecie. Ma wymiar arystotelesowski, ponieważ takie pojęcia, jak radość, smutek, miłość czy nienawiść dekodowane są w każdej kulturze.

## Podsumowanie

Bogaty dorobek twórczy Marcela Marceau, zapis spektakli i liczna bibliografia jego wypowiedzi stanowią źródło inspiracji do badania jego twórczości oraz natury teatru mimicznego. Poruszony w artykule aspekt – **milczenie** – jest jednym z wielu interesujących zagadnień. Dojrzałość jego myśli, szerokie horyzonty, wynikające zapewne z wielu osobistych doświadczeń, szukanie głębi i nieustanne odwoływanie się do kondycji człowieka w świecie, w którym słowa zawodzą, oraz stawianie pytań o naturę ludzką wzbogacają bez wątpienia debatę o antropologii milczenia.

Formuła tego tekstu nie pozwala na szczegółową analizę koncepcji Marcela Marceau w kontekście poglądów filozofów Martina Heideggera, Maurice’a Merleau-Ponty’ego, Józefa Tischnera czy Martina Bubera. Autorzy nie mieli aspiracji, by przedstawić Marcela Marceau jako filozofa, lecz by wykazać w jego twórczości wiele wątków filozoficznych, wpisujących się w szerszą perspektywę badawczą, co bez wątpienia motywuje do bardziej wnikliwych badań.

## BIBLIOGRAFIA

- Allaux J.-P., *Le mime Marceau de nouveau parmi nous. Bip magicien du silence*, „La vie catholique”, 30.08.1972.
- Bochenek V., *Marcel Marceau, Le Mime Marcel Marceau, Entretiens et regards avec Valérie Bochenek*, Paris 1996.
- Buber M., *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, przekł. J. Doktor, Warszawa 1992.

<sup>56</sup> E. Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris 1994, s. 128.

<sup>57</sup> G. i J. Verriest-Lefert, dz. cyt., s. 45.

- Buber M., *Opowieści chasydów*, przekł. P. Hertz, Poznań 1986.
- Dąbska I., *Milczenie jako wyraz i jako wartość*, „Roczniki Filozoficzne” 1963, nr 1, t. 11.
- Decroux É., *Paroles sur le mime*, Paris 1994.
- Dhenaut A., *Marcel Marceau ou „Le poids de l’ame”*, La sept/video 1993.
- Harris Z., *Założenia metodologiczne językoznawstwa strukturalnego*, [w:] *Językoznawstwo strukturalne*, red. H. Kurkowska, A. Weinsberg, Warszawa 1979.
- Heidegger M., *W drodze do języka*, przekł. J. Mizera, Warszawa 2007.
- Jantos M., *Ontologia „Pomiędzy” – istnienie „świata-Ty” w filozofii Martina Bubera*, „Sztuka i Filozofia” 1990, nr 2.
- Korwin-Piotrowska D., *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych (Na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Kraków 2015.
- Korwin-Piotrowska D., *Słowo i brak. Wybrane aspekty semantyki milczenia*, [w:] *Milczenie. Antropologia – Hermeneutyka*, red. A. Regiewicz, A. Żywiołek, Częstochowa 2014.
- Kosiński D., *Reszta jest milczeniem*, „Ethos” 2016, 29, nr 1.
- Krajewska A., *Milczenie w dramacie*, „Teksty” 1978, nr 5.
- Krzyżak A., *Marcel Marceau jako rzecznik mimu współczesnego*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2018, nr 2, t. 9.
- Lecoq J., *Ciało poetyckie*, przekł. M. Hasiuk-Świerzbńska, Wrocław 2011.
- Lyons J., *Semantyka*, t. 1, przekł. A. Weinsberg, Warszawa 1983.
- Merleau-Ponty M., *Proza świata. Eseje o mowie*, przekł. E. Bienkowska, S. Cichowicz, J. Skoczyła, Warszawa 1976.
- Michalik M., *Lingwistyczno-logopedyczne podstawy komunikacji alternatywnej i wspomagającej. Ujęcie metodologiczne*, Kraków 2018.
- Mizdrak I., *Podobny w inności i inny w podobieństwie*, „Interdyscyplinarne Konteksty Pedagogiki Specjalnej” 2014, nr 7.
- Mizdrak I., *Sfera „pomiędzy”, jako relacja istnień, węzeł dramatyczny oraz oś uwspólnotowienia*, „Studia Humanistyczne AGH” 2019, t. 18/2.
- Niedziałkowski S., *Świat mimu*, Warszawa 1998.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, przekł. S. Świontek, Warszawa–Wrocław–Kraków 1998.
- Programmes et coupures de presse*, Bibliothèque Nationale de France. Département des Arts du spectacle, Paris 1961.
- Regiewicz A., Żywiołek A., *Milczenie. Od antropologii do hermeneutyki*, [w:] *Milczenie. Antropologia – Hermeneutyka*, red. A. Regiewicz, A. Żywiołek, Częstochowa 2014.
- Rokoszowa J., *Język a milczenie*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 1983, t. XL.
- Rokoszowa J., *Język. Czas. Milczenie*, Kraków 1999.
- Rokoszowa J., *Milczenie jako fakt językowy*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 1994, t. L.
- Rutkowska M., *Sztuka elitarna*, „Tygodnik Ciechanowski”, 7.07.2015.
- Saville-Troike M., *The ethnography of communications: An introduction*, Oxford 1989.
- Smużniak K., *Teatr milczenia i dramat przemilczeń*, Zielona Góra 1996.
- Śniatkowski S., *Milczenie i pauza w gramatyce nadawcy i odbiorcy. Ujęcie lingwoedukacyjne*, Kraków 2002.



- Tischner J., *Filozofia dramatu*, Paris 1990.
- Verriest-Lefert G. i J., *Marcel Marceau ou l'aventure du silence*, Paris 1974.
- Wąchocka E., *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Kraków 2005.
- Zdunkiewicz-Jedynak D., *Milczenie – obraz językowy w świetle polskich danych słownikowych, korpusowych i ankietowych (szkic)*, [w:] *Milczenie. Antropologia – Hermeneutyka*, red. A. Regiewicz, A. Żywiolek, Częstochowa 2014.

