



„Części ciała”, reż. Ramona Nagabczyńska, Centrum w Ruchu, Warszawa 2019. Fot. Katarzyna Szugajew

Części twarzy

ZUZANNA BERENDT

PRZEDSTAWIENIA / 20 GRU, 2019

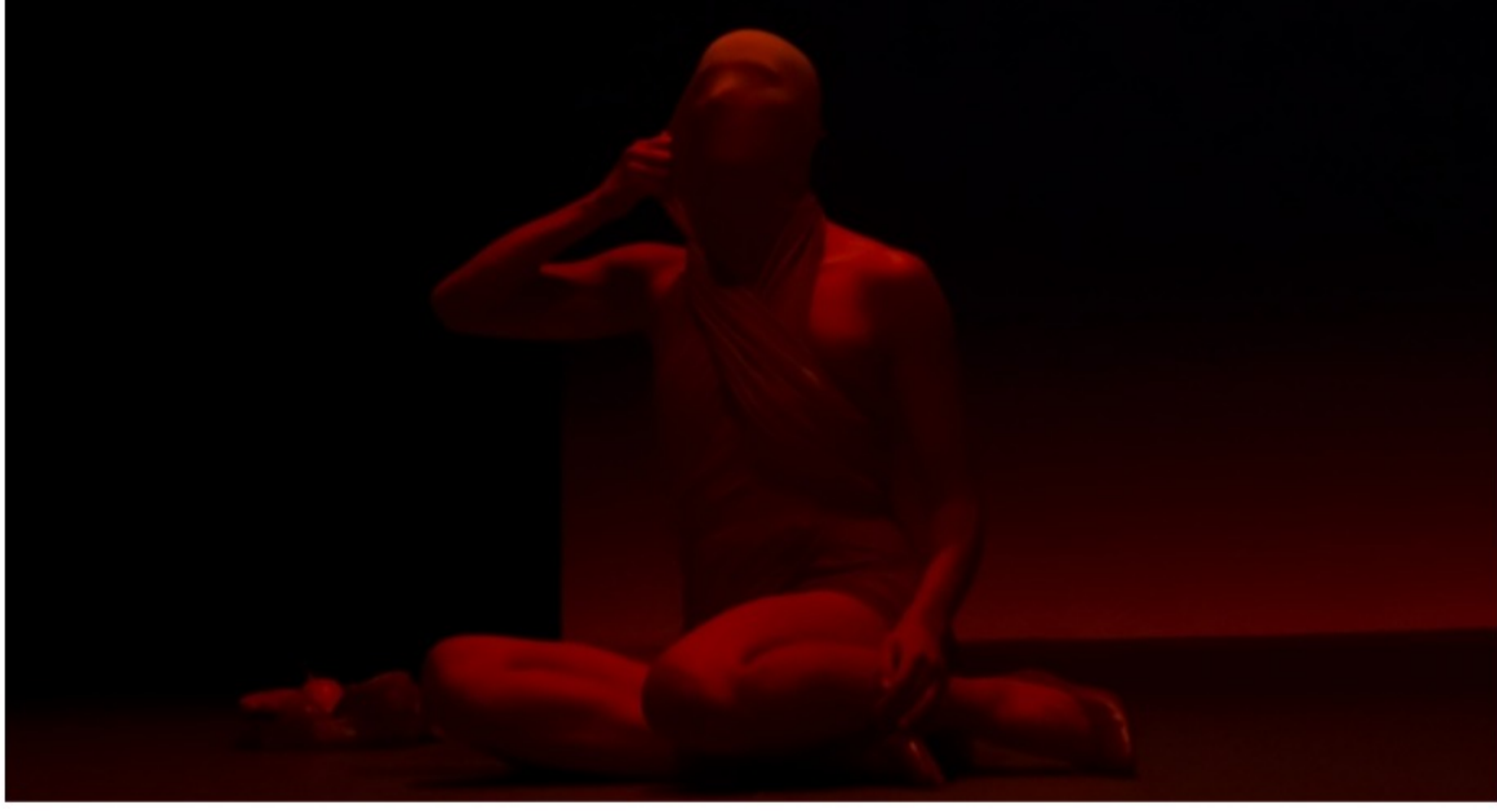
Podobno przed przystąpieniem do kręcenia finałowej sceny *Królowej Krystyny*, w której Greta Garbo stojąc na dziobie statku odpływającego do Hiszpanii patrzy w dal, a kamera powoli przechodzi od planu ogólnego do zbliżenia na twarz aktorki, reżyser Rouben Mamoulian kazał Garbo nie myśleć o niczym. Powoli wypełniająca ekran nieruchoma twarz, z której nie da się odczytać żadnych emocji, miała sama stać się ekranem przyjmującym znaczenia jakie widzowie skłonni byli na nią projektować. Aktywność kinowej publiczności przewidywana przez Mamouliana była zaledwie ułamkiem realizowanego na wielką skalę procesu konsumpcji wizerunków gwiazd, a przede wszystkim wizerunków ich twarzy. Pod względem możliwości zarządzania twarzą jako towarem, kino w zasadniczy sposób różni się od teatru i sztuk performatywnych. Obraz twarzy wyświetlany na ekranie, nawet jeśli – jak w przypadku finałowej sceny filmu Mamouliana – ma być otwarty na procesu sensotwórcze, to jednak ostatecznie jest materiałem o stałej zawartości, który można poddawać nieskończonej liczbie reprodukcji bez naruszania jego jakości i integralności.



Fot. Katarzyna Szugajew

W przypadku performansu na żywo, dynamika ruchów twarzy i jej związek z pracą pozostałych części ciała zyskuje stabilną ontologię jedynie w przypadku, w którym ściśle współgra ze znakami wytwarzanymi na poziomie wizualnym i werbalnym, a wręcz jest im podporządkowana. W innym razie, kiedy zostaje wydobyta na pierwszy plan i wyabstrahowana od ciała, twarz staje się monstrualna. W tańcu klasycznym – inaczej niż na przykład w teatrze, gdzie twarz stanowi równie istotne medium ekspresji stanów i emocji co pozostałe części ciała – wymóg utrzymania neutralnej twarzy wiąże się z drugorzędnym statusem jej ekspresji wobec tanecznych środków wyrazu. O tym, że „neutralna twarz” w tańcu współczesnym jest jednocześnie powszechnie uznaną oczywistością i nierozstrzygniętą zagadką (co właściwie oznacza to sformułowanie? Czy istnieje wzorcowa „neutralna twarz?”) Ramona Nagabczyńska opowiadała ponad pół roku temu podczas pokazu pracy – wtedy jeszcze „in progress” – w ramach wydarzenia *Show And Tell* zorganizowanego z okazji szóstych urodzin Centrum w Ruchu.

Nagabczyńska w *Częściach ciała* dokonuje rekonfiguracji środków właściwych współczesnej sztuce performansu w taki sposób, że twarz staje się jednocześnie tematem, motorem napędzającym całość spektaklu i kamieniem wrzuconym w tryby jego odbioru. W pierwszej części tancerka siada przed publicznością w niedużej odległości od pierwszego rzędu. Obok niej znajduje się talerz pełen egzotycznych owoców, a pozycja jej ciała, rozluźniona, ale wyraźnie ukierunkowana na patrzącego znajdującego się przed nią, przywodzi na myśl kanoniczne już dzieła malarstwa europejskiego, w których od czasu *Olimpii* Maneta relacja pomiędzy portretowaną a patrzącym nie jest już jednoznacznie relacją obiektu i tego, który może obiekt ten posiadać. Na ścianie znajdującej się za nią zaczynają wyświetlać się hasła informujące o tym jakiego rodzaju „neutralną twarz” performerka akurat przybiera. Neutralna jak reżyser teatralny. Neutralna jak kuratorka. Neutralna jak tancerka współczesna. Nagabczyńska nieustannie wprowadzając zmiany w swojej mimice wytwarza kolejne, wyobrażone modele neutralności, które właśnie przez to, że wydają się znakami pozbawionymi realnie istniejącego desygnatu, wywołują rosnące rozbawienie wśród publiczności. Im żywiej reagują widzowie, tym trudniej powstrzymać się od myślenia już nie tyle o tym, czy poszczególne propozycje są trafne, błyskotliwe, czy prześmiewcze, ale o tym jak długo Nagabczyńskiej uda się zachować powagę, a więc performować kolejne warianty neutralności tak, jakby maski na jej twarzy zmieniali się, nigdy nie ukazując jej prywatnego oblicza. Przedmiotem eksperymentu stają się już nie tyle możliwości metamorficzne twarzy, ale jej odporność na bodźce wynikające z interakcji z publicznością – efektywność sceny paradoksalnie opiera się więc na aktywowanych jednocześnie plastyczności i trwałości ekspresji.



Fot. Katarzyna Szugajew

Przejdźmy do kolejnej części spektaklu była prezentacja twarzy „neutralnej jak Maria Callas”. Perfekcyjnie naśladowane przez performerkę opuszczone, ale niezamknięte powieki oraz uniesiony podbródek, znane z najsłynniejszej chyba fotografii portretowej Callas wykonanej przez Cecilia Beatona, stanowią elementy twarzy-ikony, która z znacznym stopniem utraciła związek z ciałem śpiewaczki i stała się wobec niego autonomiczna. Kiedy Nagabczyńska podnosi się z zajmowanej dotychczas pozycji, a na ścianie za nią przestają wyświetlać się napisy, do gry wchodzi pozostałe części ciała, wciąż jednak pozostają podporządkowane twarzy i jej choreografii. Eseistyczna konstrukcja performansu, w ramach której kolejne wątki wprowadzają nowe ujęcia głównego tematu, pozwoliła tancerce niejako zakodować uwagę widzów w pierwszej części tak, by w kolejnych pozostała skoncentrowana na jej twarzy, mimo że staje się ona tylko jednym z aktywnych elementów jej ciała.

W kolejnej części Nagabczyńska zasłania twarz częścią sukienki, która do tej pory znajdowała się na jej dekolcie w formie luźnej draperii. Twarz obciążona cienkim, syntetycznym materiałem zostaje pozbawiona rysów, przybierając kształt nawet nie tyle androgeniczny, ile nieludzki. Przywodzi na myśl cyfrowo wygenerowany model oblicza, w którym wartość poszczególnych parametrów – długości nosa, głębokości osadzenia galek ocznych, szerokości ust – wynika z uśrednienia wielu pomiarów i eliminacji charakterystycznych cech. Twarz pozbawiona oczu, ust, nozdrzy stanowi jednocześnie specyficzną powierzchnię sygnalizującą, że ciało, którego jest częścią, stało się wolne od funkcji fizjologicznych takich jak oddychanie, odżywianie i wydalanie. Choć odształcona przez materiał twarz performerki bezpośrednio nie przywodzi na myśl perfekcyjnych wizerunków ekranowych diw, to jednak właśnie sugerując stan separacji od cielesności wiążącej się z abiektałnością, stanowi spełnienie obietnicy transcendencji sfery biologicznej, którą te wizerunki składały, oddzielając się od ciał, które z czasem ulegały procesom starzenia i były odrzucane przez przemysł filmowy jak tworzywo o niezdadne do dalszej eksploatacji.

Na koniec ciało Nagabczyńskiej znika z naszego pola widzenia, a przy wygaszonym świetle na tyłnej ścianie pojawia się nagranie, na którym w zbliżeniu widzimy performerkę zachłannie jedzącą owoce. Te same, które w pierwszej sekwencji stanowiły statyczny i czysto estetyczny element scenografii performansu. Tym razem tancerka w zdecydowany sposób przekroczyła testowany wcześniej model twarzy – nieprzenikalnej powierzchni. Ujęcia, na których wkłada do ust owoce, gryzie je wypuszczając z nich sok spływający po brodzie, rozciera miąższ na twarzy, mają charakter wyraźnie erotyczny, ale nie jest to już auratyczna erotyczność ekranu, ale niemalże pornograficzna erotyka ciała i płynów. Twarz jest tutaj wciąż wystylizowana i wizualnie atrakcyjna, ale już znajduje się na granicy obsceniczności.



Fot. Katarzyna Szugajew

Piosenka *Nothing compares 2 U* w wykonaniu Sinéad O'Connor, która stanowiła ścieżkę dźwiękową kończącego performans nagrania, towarzyszyła również pokazowi Nagabczyńskiej podczas urodzin Centrum w Ruchu. Wtedy jednak tematy i akcenty rozłożone były zupełnie inaczej, a performerka starała się w jak najbardziej perfekcyjny sposób naśladować mimikę piosenkarki, której twarz w oryginalnym teledysku filmowana jest w dużym zbliżeniu. Próba podejmowana podczas tamtego pokazu skoncentrowana była na opanowaniu szeregu ekspresji twarzy, tak jak opanowuje się poszczególne elementy choreografii tanecznych. Nie było to zresztą jedyne zauważalne przesunięcie pomiędzy fragmentami prezentowanymi w marcu a listopadową premierą w Komunie/Warszawa.

Obserwowanie zmian podczas listopadowego pokazu *Części ciała* było dla mnie szczególnie ciekawe, bo traktowałam je jako symptom pracy choreograficzno-performersko-tanecznej, wykonywanej przez Nagabczyńską w ciągu miesięcy, które upłynęły między oboma wydarzeniami. Punkt wyjścia, jakim była refleksja nad statusem i ontologią twarzy w sztukach performatywnych, a szczególnie w tańcu, w moim przekazaniu pozwolił Nagabczyńskiej na usytuowane, a przez to niezwykle ciekawe poznawczo przebadanie ciała jako szeregu nieciągłych konstruktów kulturowych i obiektu poddawanego rozmaitym praktykom dyscyplinującym. Znajomość poprzedniej, wstępnej wersji, sprawiał, że efekt końcowy stał się jeszcze bogatszy, odsłaniając już nie tylko kolejne aspekty głównego tematu, ale też proces twórczy, w którym aspekty te miały szansę się ujawnić.

Tagi:

[części ciała](#)[ramona nagabczyńska](#)[centrum w ruchu](#)

UDOSTĘPNIJ



ZUZANNA BERENDT

Doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ, Członkini kolektywu Pracownia Kuratorska, współpracuje z „Didaskalią”.

PRENUMERATA I SPRZEDAŻ

WSKAZÓWKI DLA AUTORÓW ~

- > Redakcja tekstu
- > Format tekstu
- > Format przypisów
- > Informacje
- > Przeciwdziałanie złym praktykom

NUMERY SPECJALNE



PRZYPADNE LINKI

