

IN-VALID ALI ...?

PIA BREZAVŠČEK

Predstavi *Invalid* Primoža Bezjaka ter *Ali* Mathurina Bolzeja in Hedija Thabeta se na prvi pogled ukvarjata s podobno tematiko, kar je tudi razlog, da sem ju združila pod primerjalnim drobnogledom. Takoj pa, ko želimo te podobnosti zagrabiti, se pojavijo težave, saj sta si, kot bomo videli, predstavi celo bolj kot v temi in sporočilu blizu po minimalnih odrskih sredstvih, po katerih posegata za dosego (vsaka sebi lastnega) učinka. V Bezjakovem primeru glavnina predstave poteka pod enakomerno nevtralno lučjo, dogajanje regulira sam s pomočjo osebnega računalnika in prostovoljcev, ki jih izbira iz publike. V enem prizoru se mu pridruži celo kontrabasist. Bolze in Thabet pa svojo intimnejšo atmosfero čarata z nizko lučjo ob pomoči preprostega stropnega svetila in lesenega stola.

Invalid je odrska eksplikacija (razmeroma) zdravega posameznika, ki želi s pretiravanjem - postopno »amputacijo« okončin – pokazati na gibanje želje po (uspešnem) udeleževanju v poklicu plesalca, ki zaobrne običajno lestvico vrednot, kjer je ponavadi na samem vrhu zdravje. Performerjevo spreminjanje v vse bolj neobglednega invalida zmanjšuje njegovo sposobnost izvajanja iste koreografije, ki je zaradi naraščajoče stopnje hendikepa izvedena vedno bolj okrnjeno, to pa zmanjša njegovo vrednost na trgu dela, postaja ne-vreden, in-valid. Vseskozi spremljajoč zdravniški diskurz opozarja na plesalčevo neprestano trgovanje z lastnim zdravjem, ki je največja vrednota in vrednost v njegovem poklicu, hkrati pa je kot plesalec primoran v konstanten hazard z njo. »Aktivno pleše in to vseeno počne«. Bezjakova izjava je skoraj perverzno pretiravanje na meji korektnosti, saj odrski odsev realnih težav s pogačico postane kar samovoljna izguba okončin na odru. Ta akt pretiravanja nazorno ponazorijo realno agonijo bolečine in truda, saj se ti v neskaljeni obliki očitno ponovno telesno manifestirata na samem odru. Hkrati pa je odrska amputacija tudi simbol za hendikep poklica, pri katerem je vrednota zdravja paradokso situirana.

Po drugi strani pri duetu *Ali*, čeprav je eden od nastopajočih (Thabet) brez noge, nikakor ne gre za predstavo o invalidnosti, še manj o hendikepu. Kljub temu, da invalidnost realno obstaja, ni v oči bijoča, saj jo popolnoma zasenčijo neverjetne figure, ki jih izvajata plesalca. Pri tem pa manko nikakor ne ostaja skrit ali zakrit – nastopajoča ga eksplicitno izrabljata za ustvarjanje nenavadnih unikatnih učinkov, ki telesi prepletajo v enoten organizem. Neredko izpeljeta popolnoma komične učinke, pri čemer gledalec nikoli nima neprijetnega/nekorektnega občutka, da se smeje hibi. Saj hibe dejansko ni (videti). Uporaba ortopedskih pripomočkov ni zgolj »bergle«, pomagalo v negativnem smislu, ampak proteza, ki omogoča nove načine gibanja, nadgradi zmoglosti, česar se oba performerja poslužujeta enako. Nasprotno kot pri predstavi Primoža Bezjaka gre tu za sestavljanje teles in ne razstavljanje, dodajanje k telesu (s pomočjo telesa drugega, pomagal, fizičnih zmoglosti, spretnosti in nenazadnje iluzij in domišljije), ne pa odvzemanje. Problem »hendikepa« in »invalidnosti« je vselej že odpravljen, »hiba« postane (vsaj odrski) privilegij.

Medtem ko se za Bezjaka osrednja tema vrti okoli osebnih izkušenj in travmatičnega odnosa do poškodbe in jo reflektira s pozicije (bolj ali manj) zdravega posameznika, pa je v predstavi *Ali* travma že zdavnaj premagana in se osrednja tema premešča na odnos med odrski protagonista oziroma prerašča v metaforo za nekaj splošnejšega, kar ni nujno povezano s hendikepom. Nastopajoča sta si (vsaj ko se pojavita skupaj) v vsem enaka. Če naredi premet čez bergle najprej Bolze in pristane na dveh nogah, ga naredi tudi Thabet in pristane na eni. Prenašanje teže od enega plesalca do drugega v stilu kontaktne improvizacije nikoli ne zabrede v nestabilnost, tudi pri figurah, kot so obrati ali pa dvigovanje partnerja, ne. Izredna virtuoznost ni sama sebi namen, ampak ustvari krhko ravnotežje, za katerega ni nič



bolj kriv prvi kot drugi protagonist in je popolna metafora vzajemnega enakovrednega prijateljskega odnosa. Šele ko na koncu predstave Bolze obsedi na stolu, Thabet pa se po eni nogi brez bergel prebija z odra, se hendikep prvič pokaže, pri Bolzeju v njegovi imobilnosti in osamljenosti in sredini odra, pri Thabetu pa v nestabilnem gibanju brez opore. Ljudje smo pač drug drugemu bergle, največji hendikep pa je osama.

Predstava Primoža Bezjaka je nastala pod okvirjem *Vie nove* (projekt *Vie negative*, ki naprej razvija nekatere prizore iz Sedmih grehov), zato nekoliko provokativen pristop v celotnem kontekstu ni nenavaden, nikakor pa ga ne moremo reducirati na roganje resnično telesno depriviligiranim. Mejna korektnost je integralni del učinka te predstave. Po drugi strani se predstava *Ali* dotika odnosa med glavnima protagonistoma, ki ima temelj realnem življenju. *Ali* je predstava o prijateljstvu kot odnosu med enakovrednima avtonomnima subjektoma, v kateri postane telesni manko integralen del predstave, ne da bi tam žarel kot odprta rana, ki kliče po sočutju. Njuna metoda pri problemu korektnosti je bila tako ravno preseganje tega sočutja, ki lahko zaduši pogled na sočloveka.

Primerjave obeh predstav nisem izvedla z namenom, da bi očrnila eno izmed obeh predstav, saj se mi zdi, da pri tej primerjavi obstaja še posebej velika nevarnost za preveč površinsko zvajanje na pravilno in nepravilno, korektno in nekorektno. Naj bo ta primerjava zgolj moja osebna vaja o vključujoči razliki.

IN-VALIDNOST OSEBNE INVESTICIJE V UMETNOST

NIKA LESKOVŠEK

Osnovna problematika, ki jo v svojem delu zastavlja Primož Bezjak, sicer plesalec in igralec (morda boljše: performer), nakazuje že paradoks v naslovu: plesni solo *Invalid*. Kako torej funkcionira v svojem mediju nekdo, ko nepričakovano izgubi osnovno orodje svojega delovanja. Ali v danem primeru: kako funkcionira plesalec, potem ko ga je izdalo lastno telo.

Predstava nastaja kot vpogled v performerjevo zasebnost, kar posameznikova zdravstvena kartoteka gotovo je, s katero prezentira svoje privatne težave in jih na makro-ravni predstavlja kot širšo problematiko družbe v različičevanju (nezaželenega, celo škodljivega, umetniškega) delovanja enega njenih organov v kontekstu celotnega organizma.

Performans je izveden v nizu petih plesnih repetacij, ali boljše, demonstracij različnih stopenj invalidnosti, ki jih spremljajo opisi vzrokov poškodb in poročila zdravniških izvidov s skupimi in suhoparnimi diagnozami indiferentno zapakiranimi v strokovne termine.

V prvi fazi Bezjak izvede plesni fragment s skoraj geometrično koreografijo Gregorja Luštko, svobodno razpetimi gibi in maksimalno izrabo prostora v vseh smereh neba. Nadaljnja usoda pa mu vedno bolj zapira osnovni medij delovanja prav zaradi prostočasni dejavnosti (pohodništvo, vožnja z mopedom, igra odbojke) navadnega smrtnika, s katerimi nabira svoje bojne rane. Razpira pa več vprašanj, povezanih z osebnim odrekanjem umetnika in kontraproduktivnostjo tega »življenjskega stila«.

Medtem poročila o njegovi zdravstveni kondiciji kažejo na nadaljevanje »konzervativnega zdravljenja« in priporočajo bandažo, sporočajo nadnapisi. Točno to Bezjak s pomočjo občinstva tudi stori, ko si spodveže ud za udom, a ironično prav tako, da boleče izpostavi vse načete sklepe. V vsaki od nadaljnjih faz repetira isto koreografijo, a vsakič z udom manj.

Bezjak v sodelovanju z Bojanom Jablanovcem ponovljivosti forme ne poskuša niti zamaskirati, a ta tudi ni toliko bistvena, čeprav v svoji predvidljivosti povzema nezaustavljivost poškodb in progresivnost nezaviljivega telesnega stanja v primeru nadaljnjega umetniškega izpostavljanja. Prej je pomembna primerjalna analiza, ki jo omogoča sosledje telesa v različnih fazah fizične degradacije (nenazadnje tudi staranja, saj je kratkotrajnost profesionalne kariere plesalcev splošno znana).

Medtem ko se v drugi fazi (ki jo odpleše brez leve noge) pozornost preusmeri na fascinacijo nad gibanjem »drugačnega« telesa (izvablja pa dvojnost grozljivosti in privlačnosti drugačnega, na kateri gradi marsikateri tip novodobnega gledališča), je v naslednji stopnji, kjer »odrezanemu« levemu kolenu doda še desni komolec, že opazna kastracija umetniške integritete. Performerjeva zazrtost nekam na horizont ni več podaljšana v neskončnost s pomočjo giba roke, ampak je radikalno spodrezana s štrcljem in oropana umetniške širine.

Prostor plesalčevega delovanja se - fizičnim omejitvam primerno – oži, klavstrofobično občutje pa podpira odsekana glasba Tomaža Groma na godalu.

V vsaki od naslednjih faz se pozornost gledalca preusmerja stran od umetniških intenc (zgolj) na onesposobljenost telesa, ki mukoma, a trmasto vztraja v svojem početju in pri tem na gledalca učinkuje vedno bolj mučno. Iz plesne predstave pa prestopa v polje body arta.

V toku predstave postaja plesalec vse bolj odvisen od pomoči naključnih gledalcev. Izgublja nadzor nad njenim potekom in lastnim telesom (kar je na primeru plesa, ki konvencionalno predstavlja - umetniško - obvladovanje čez mero natreniranega telesa, še toliko očitnejše). Dokončno neobglednost v prisilnem jopiču svojega disfunkcionalnega telesa pa groteskno izpostavi v zadnjem prizoru, zdaj že s prevezanimi vsemi štirimi udi, ko ga degradiranega na nivo maskote (in za nameček še ovenčanega s perjanico) dobesedno pita ena izmed gledalk. Z odra ga morajo nato seveda odnesti.

Bezjak v *Invalidu* izpleše boleče učinkovito podobo in-validne osebne investicije v utopične (družbenokritične) umetniške projekte. Da sploh ne začnem razmišljati, kakšne kafkovske zagonetke lahko ima takšna zdravstvena kalvarija in kako absurden prizvok ima v umetnosti izraz »poklicna prekvalifikacija«. »On pa še vedno pleše.« (Fascinirana nad predstavo ob tej nečloveški uri in ob sicer mnogo bolj človeških pogojih naprezam svoje kritično oko, v upanju, da se mi ponovno ne poveča dioptrija.)

