

Ukrojeno telo gledališča in performansa

KOLENIK, TINA (2017): *Koža kot kostum: Oblačenje in slačenje v vsakdanjem življenju in umetniškem ustvarjanju*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Koža kot kostum je nenavadna knjiga. Nenavadna že zato, ker je ena redkih temeljitih in obsežnih izvirnih študij o kostumografiji v slovenskem jeziku. In morda še bolj nenavadna zato, ker Tina Kolenik kostuma v scenskih umetnostih ne raziskuje kot oblačilo, ki pokriva telo nastopajočega, torej kot dodatek, ki je ločen od njegovega telesa, temveč je kostum že kar koža, ki telo obdaja, in je njegov neločljivi del ter obenem njegov največji in najtežji organ. Ta pristop samo še dodatno podčrta specifičnost gledališča in performansa v primerjavi z vsemi drugimi umetnostmi; če je posebnost performerjevega nastopa v tem, da je njegova umetnina z njim neločljivo povezana, tako rekoč zlepljena, je tudi (njegova lastna) koža kot kostum neločljivi del njegovega ustvar-

jalnega instrumenta, njegovega telesa. To sicer še ne pomeni, da je igralec nujno in samodejno svoj lastni kostumograf, kajti avtorstvo te kreacije (npr. poslikave na koži) je še vedno lahko od njega ločeno. Poleg tega bi bilo mogoče tehnično (to je kirurško) ločiti od igralčevega telesa vsaj del njegove kože, iz katere bi kostumograf – sam ali s pomočjo drugih izvedencev – izdelal kostum ali vsaj njegov del, kar je Tina Kolenik dejansko tudi načrtovala, a ji te zamisli, kot bomo videli pozneje, ni uspelo uresničiti zavoljo negativnega mnenja Komisije Republike Slovenije za medicinsko etiko.

Knjiga je strukturirana v tri daljše tematske sklope, ki imajo več poglavij. Prvi del ima naslov *Koža in kultura* in se začne tako, kot se spodobi – s temeljnim vprašanjem: Kaj je koža? Avtorica že nekaj strani naprej ponudi definicijo tega telesnega organa iz perspektive, ki ji bo sledila skozi celotno študijo:

Koža je pokrivalo telesa, ki jo ukroji s svojo obliko in naredi iz nje svojevrstno, našo bržčas najdragocenejšo obleko, kostum, s katerim se predstavljamo znanim in neznanim, bližnjim in daljnim drugim ter nastopamo na večjih ali manjših družbenih odrih, na katerih igramo različne vloge, spremlja pa nas tudi v intimnih monodramah.

Posebej izdelana oblačila so, pravi Tina Kolenik, umetna in dopolnilna, koža pa je naša naravna obleka. A kljub temu, da je »naravna«, je koža vseskozi

tudi »kulturna«, saj je vselej že prešita s kulturo in je kot taka vpeta v »sisteme formalnih in neformalnih, verskih, pravnih in moralnih predpisov, ki določajo, kaj sme ali mora posameznik z njo početi«. V tem delu besedila se avtorica veliko ukvarja z različnimi metodami ohranjanja lepega videza kože, vključno s primitivnimi tehnikami preteklih stoletij (npr. kopanje v oslovskem mleku, mazanje peg s še toplo kravjo placento ali z lepljivo zmesjo iz telečjih spolovil, raztopljenih v kisu z žveplom, mazanje obraza z iztrebki mladeničev ali dojenčkov in podobne bizarnosti), ter z lepoticenjem kože. Zadnje ima zelo dolgo tradicijo, od odišavljanja in pudranja do fizičnega spreminjanja videza kože s pomočjo tetoviranja, barvanja, brazgotinjenja, prebadanja in vstavljanja okrasnih predmetov. Avtorica ne pozabi opozoriti, da nekatere od teh tehnik niso imele samo okraševalne, temveč žal tudi nadzorovalno in kaznovialno funkcijo (npr. prisilno tetoviranje identifikacijskih števil v nacističnih koncentracijskih taboriščih med drugo svetovno vojno).

Drugi del z naslovom *Koža, obleka in kostum* se začne kakopak s kostumom vseh kostumov – Adamovim in Evinim kostumom iz figovega listja, s katerim sta prekrila intimne dele telesa. Na ravni bibličnega mita je to dogodek, ki kar kliče po analizi v slogu kakega Rolanda Barthesa (avtorica nekje omeni, da ji je zelo blizu prav njegovo razumevanje kostuma), saj potrjuje tezo, da z oblačenjem nekaj sporočamo, ali z drugimi besedami, da je kostum znak. Ko sta namreč grešnika uprizorila maškarado s figovimi listi, je stvarniku na mah

postalo jasno, da sta jedla prepovedani sadež, saj sicer ne bi poznala občutka sramu. A to še ni vse, kajti prav to, da sta se Adam in Eva ovedela, da sta gola, je bil zanesljivi dokaz, da sta prestopila iz živalske v človeško obliko eksistence, iz nature v kulturo, kajti – kot pravi Jacques Derrida, na katerega se nekoliko pozneje sklicuje tudi Tina Kolenik – žival »ne občuti lastne golote«, v naravi golota ne obstaja, to je stvar kulture, človekove iznajdbe, saj je prav človek »izumil obleko, da si pokrije spol«. Spremljevalec golote je torej sram, ki je za avtorico »odziv na neskladje med posameznikovim ravnanjem in družbeno, skupinsko, subkulturno ali avtonomno postavljeno normo«. V nadaljevanju tega dela razprave Kolenikova razlaga, da so se v človeški civilizaciji skozi čas pojavili številni dejavniki, ki vplivajo na oblačenje in slačenje, npr.

verska prepričanja, tradicija, podnebne razmere, kulturno prevladujoče dojemanje moških in ženskih spolnih vlog, posameznikov družbeno-ekonomski položaj (status), starost, zakonski stan, socialna ali poklicna vloga, pripadnost tej ali oni (sub)kulturni ali etnični skupini, modne smernice, ne nazadnje pa tudi individualne muhe, domislice in kreativnost človeške domišljije, pogosto v tesnem sodelovanju z nečimrnostjo.

Tako izvemo nekaj zanimivih podrobnosti o zgodovini spodnjega perila (ki je razmeroma nova iznajdba –

spodnjice so npr. postale obvezna sestavina ženskega oblačila šele sredi 19. stoletja, pred tem so jih uporabljale večinoma le kurtizane in igralke), igri zakrivanja in pokrivanja z uporabo dekolteja in podobnih modnih dodatkov, in tudi takih norosti, kot je bil npr. »deviški pas«, v katerega je mož vklenil intimne dele ženinega telesa, da bi fizično varoval njeno krepost. Avtorica nameni nekaj strani tudi viktorijanski modi, ki je »telo spodobne ženske zaprta v pravo pravcato oblačilno trdnjavo« (pod pasom je imela namreč celo garnituro kril) ter pokrivanju kot specifičnemu načinu oblačenja muslimank, ki je na Zahodu pogosto interpretiran preveč ozko, skozi predsodke in nerazumevanje, čeprav ima v muslimanskih družbah pokrivanje žensk različne pomena in funkcije. Moda je sicer zakladnica paradoksov, kot je npr. znana zgodba o kavbojkah, ki so bile sprva delovna obleka, potem pa postale priljubljeno oblačilo vseh, tudi premožnejših razredov. V tem delu študije se avtorica sicer pogosto sklicuje na Milenka Misailovića in navaja vrsto lucidnih razlag pomena in funkcije kostuma iz njegove knjige *Dramaturgija kostumografije* (1990), od katerih si velja zapomniti ugotovitev, da je koža »najpopolnejša obleka in najpopolnejši kostum«.

Razpravljanje o koži nujno implicira tudi premislek o telesu. Tretji del knjige je avtorica namenila prav temu razmerju in temam, kot so: telesni ideali v času in prostoru, načini preoblikovanja telesa v preteklosti in sedanjosti ter koža in performans. Pri zadnjem avtorica opozori na dela znamenitih performerjev, kot so Stelarc, Marina

Abramović, Orlan in Franko B. Na tem mestu lahko dodam nekaj, kar bi lahko bilo komplementarno avtoričini razpravi o telesu v performansu, namreč o telesu v gledališču. Telesno gledališče kot koncept in razpoznavna umetniška praksa se pojavi v Sloveniji na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja, torej v času, ki ga po navadi imenujemo »neoavantgarda«. Do konca šestdesetih let so namreč telesnost v slovenskem gledališču razumeli bolj kot »mesenost«, v smislu, kot se ta nenavadna beseda uporablja v erotizmu. Telo je torej blasfemično, nemoralno, poželjivo in prostaško, je žalitev vzvišenih poetičnih čustev in kazi javno moralo. Gledališče je kraj, kjer telo nastopa v svoji živi prezentnosti, kjer je stik občinstva s telesnostjo ne le metaforičen ali metafizičen, temveč naravnost fizičen. Telo v gledališču ni objekt, ki bi si ga konzument umetniške stvaritve moral šele zamisliti, ustvariti v lastni domišljiji, temveč je telo na odru predstavljeno, materializirano, ponujeno pogledu in, v skrajnih primerih, celo tipanju, neposrednemu fizičnemu kontaktu. Zato je nemara gledališče še toliko bolj nevarno za varuhe javne morale. Na prvi pogled se zdi, da imamo tukaj opraviti z neko nenavadno dvojnostjo, z »dvojno moralo«, ki nekaterim drugim medijem umetniške produkcije dovoljuje upodabljanje golega človeškega telesa, medtem ko so še v prvi polovici 20. stoletja (kot pravi Dušan Moravec v knjigi *Slovensko gledališče od vojne do vojne*, 1980) državni cenzorji opozarjali gledališko upravo, naj bo »kuharica, ki jo pripeljejo naravnost iz postelje na zaslišanje, dostojno oblečena«. Po drugi

strani pa je bilo upodabljanje golega človeškega telesa v slikarstvu in kiparstvu nekaj najbolj navadnega (čeprav je bilo, resnici na ljubo, dolgo strogo kodificirano). Zanimivo je predvsem to, da so nekatere gledališke tradicije sicer pripustile golo telo na oder, toda le pod pogojem, da se ne premika, da je torej del nekakšne odrske *tableau vivant*, žive slike, kar je nemara samo podaljšek klasične, »nežive« slike. Golo telo na odru celo še danes deluje nekoliko šokantno, zlasti če se pojavi na odrih bolj konvencionalnih, tradicionalnih gledališč. Zato v napovedih predstav občasno zasledimo opozorilo, da »nekateri prizori vsebujejo goloto«, kar je simptom, ki kaže na kulturno ustvarjeno zaporo reprezentacije golega telesa na odru.

Kulturno kodificirana telesnost na slovenskih odrih je, podobno kot v drugih gledaliških tradicijah, v 20. stoletju doživela prenekatero spremembo. Premikala se je proti idealu (ki je, tako kot vsak »ideal«, že po definiciji nedosegljiv) osvobojenega telesa, torej telesa, ki bi bilo čim manj vpeto v, po eni strani, »telesne tehnike« (Marcel Mauss) ali »habituse« (Pierre Bourdieu), ki jih družba vgrajuje v telesa svojih pripadnic in pripadnikov skozi različne družinske, vzgojne, kulturne, moralne in druge sisteme, ter po drugi strani telesne kode, ki jih zapoveduje gledališka tradicija (v smislu družbeno priznane estetike). Paradoks telesa v gledališču pa je v tem, da je to najbolj izpostavljeni in, po nekaterih teorijah, tudi edini specifični element gledališča kot »telesne umetnosti«, a hkrati tudi njegov najbolj ranljivi, minljivi in ne nazadnje najbolj nezanesljivi del. Telesne tehnike sodob-

nega gledališča se oplajajo z dosežki vsakdanjih praks (*jogging, body building, fitness*, različne metode vaj za sprostitve telesa itn.), kakor tudi s telesnimi tehnikami, nakopičenimi v vsej dosednji zgodovini gledališča in performansa. Toda družbeni imperativ perfekcionizma postavlja pred sodobne gledališke ustvarjalce visoke zahteve, ki jim že po definiciji na odru ne more zadostiti še tako izurjeno telo.

K nenavadnosti te knjige pomembno prispeva tudi avtoričina posrečena odločitev, da vsakega od treh osrednjih delov dopolni z refleksijo lastne kostumografske in performerske prakse. Tina Kolenik je dejavna na slovenski sceni radikalnega performansa že od konca devetdesetih let, takrat kot članica dueta Eclipse, v *Koži kot kostumu* pa piše o svojih kostumografijah, performansih in drugih projektih, ki so nastali v zadnjem desetletju: od gledaliških kostumografij *Plešasta pevka* (2008), *Nežka se maži* (2009) in *Projekt Hamlet* (2009), kratkega dvominutnega filma *Mura since 2009 handmade* (2009), kostumografskih fotografskih študij *Oznanjenje* (2010), *Črni križ na človeški koži* (2010), *Ceci est un costume* (2012) in *Ukrojeno telo* (2014), performansov *Kri-nolina* (2012), *Zlati dež* (2013) in *Leda z labodom* (2014), fotografskih reinterpretacij dveh znanih slik, Rembrandtove *Anatomije doktorja Tulpa* (2014) in Picassovih *Avignonskih gospodičen* (2015) do najnovejšega performansa *Intimnost na vpogled* (2017). Avtorica nas seznanja tudi z nekaterimi svojimi neuresničeni projekti, med katerimi izstopa *Korzet in pas iz odvečne človeške kože* (zasnovan leta 2010). Ta projekt,

ki mu je pot do realizacije preprečila Komisija Republike Slovenije za medicinsko etiko, odpira pomembno vprašanje o dopustnosti uporabe človeške kože, ki ostane po abdominoplastični operaciji, za umetnostne namene. Kot lahko preberemo v dopisu, ki je reproduciran v knjigi Tine Kolenik, je komisija namreč sklenila, da zdravnikom ne bo izdala »odobritve za oddajo delov živega človeškega telesa za predelavo v predmete umetne obrti«, kakor tudi ne bo odobrila »takšne uporabe organov in delov teles umrlih ljudi«, pri tem pa se je sklicevala tudi na »pravila o ravnanju z biološkim materialom človeškega izvora«. Odklonilno mnenje komisije nas ne preseneča, saj to ni bilo prvič, da se je medicinska stroka postavila po robu uporabi (delov) človeškega telesa v umetnostne namene. To se je zgodilo npr. že leta 1990, ko so ustvarjalci predstave *Brigade lepote* (Gledališče Helios) nameravali opraviti avtopsijo »realnega« človeškega trupla na odru in so v ta namen objavili plačani oglas v *Delu* (13. januar 1990), v katerem je med drugim pisalo:

Ste pripravljeni darovati svoje telo v umetnostne namene? /.../ Nekateri med vami gotovo želijo, da po njegovi smrti uporabimo telo oz. dele telesa za zdravje umetnosti, sočloveka in družbo. Za to plemenito dejanje se vam v imenu prejemnikov iskreno zahvaljujemo in vam zagotavljamo, da bo vaša odločitev izpolnjena v skladu z etičnimi, medicinskimi in umetnostnimi načeli.

Odzval se je predstojnik Inštituta za sodno medicino pri Univerzi v Ljubljani, ki je v dopisu, objavljenem leta 1992 v *Likovnih besedah* (št. 21/22, str. 74), menil, da je oglas »presegel vsako mejo dobrega okusa« in da »gledališče Helios ni pooblaščen, da razpolaga s trupli, niti ni usposobljeno, da bi zagotavljalo etična, medicinska in umetnostna načela do njih«. Ker je torej tudi v tem primeru medicinska stroka odločno nasprotovala uporabi človeških ostankov v umetnostne namene, so na koncu v predstavi uporabili dokaj realistično izdelano lutko, umetni posnetek načrtovanega telesa (trupla) iz »krvi in mesa«. Podobno je tudi Tina Kolenik na koncu ustvarila cikel fotografij (»selfijev«) *Pokrivala iz odpadne rastlinske kože* (2017) kot svojevrstni »nadomestek« neuresničenega projekta kostumografske obdelave odvečne človeške kože. Kar bi nas pri tem primeru moralo skrbeti, pa ni dejstvo, da je komisija podala odklonilno mnenje, saj gre za pravno in etično zapleteno vprašanje, pri katerem pravica do umetniškega izražanja nika- kor ni edina spremenljivka v enačbi, temveč predvsem to, da je bilo mnenje komisije zelo slabo argumentirano in da je komisija brez zadržka razsoj- jala o (ne)umetniški naravi projekta, čeprav je iz njene obrazložitve povsem razvidno, da o sodobni umetnosti ve približno toliko, kot vedo umetniki o kirurgiji. Razlika je le v tem, da umetniki zdravnikom ne prepovedujejo izvajanja kirurških operacij in jim ne perejo možganov z diletantskimi razlagami o tem, kako naj bi bila videti »prava« kirurška operacija, niti jih ne primerjajo z doktorjem Mengelejem, kakor si je komisija

drznila primerjati projekt Tine Kolenik z izdelovanjem senčnikov za nočne svetilke iz kože internirancev v nacističnih taboriščih.

Material za izdelavo korzeta in pasu iz človeške kože naj bi prostovoljno prispevali darovalci, ki jim je bila kirurško odstranjena odvečna koža pri plastični operaciji. A težava je v tem, da človek svobodno razpolaga s svojo kožo, dokler je na njem (npr. lahko jo tetovira ali kako drugače spreminja), po kirurškem posegu pa o usodi odstranjenega dela lastnega telesa ne more več odločiti. Znameniti arhitekt in slikar Friedensreich Hundertwasser je trdil, da ima človek tri kože: s prvo se rodi, druga je njegova obleka, tretja pa fasada njegove hiše. Vse tri kože so del njegove človeške identitete, zato bi moral imeti pravico, da z njimi svobodno razpolaga. Njegov koncept tako imenovane »okenske pravice« je izhajal iz predpostavke, da bi vsakdo moral imeti pravico oblikovati svoje okno in zunanjo steno hiše, vse do koder seže njegova roka. Zavoljo številnih predpisov o urejanju okolja in upravljanju večstanovanjskih stavb ostaja človekova »okenska pravica« neuresničena utopija, prepovedani projekt Tine Kolenik pa je pokazal, da enako velja tudi za pravico do svobodnega razpolaganja z odvečno človeško kožo.

Koža kot kostum ni le nenavadna knjiga o koži, telesu in kostumografiji, to je tudi nenavadno napisana knjiga, ki je mešanica različnih diskurzivnih prijemov – od zgodovinskih in analitičnih do individualnih in anekdotnih, od teoretske strogosti do esejistične sproščenosti, od kostumografije in umetnosti

performansa do družboslovnih, kulturnoloških in filozofskih razlag. Poleg tega knjiga Tine Kolenik pokaže, da kostumografija ni le oblikovanje oblačil za potrebe scenskih umetnosti, temveč je, kot poudari Blaž Lukan v spremni besedi, veliko več kot to, je »družbeni *gestus*« in hkrati »svojevrsten program ali koncept: ne samo neke prihodnje kostumografije ali performansa, temveč nekega prihodnjega, boljšega sveta«. Do zdaj smo imeli že nekaj kakovostnih študij o telesu v gledališču in performansu, nismo pa imeli knjig o koži in kostumografiji. Zdaj smo dobili oboje na en mah. Za začetek kar lep dosežek.