

# Prekinitve s tradicijo: med inovacijami in presežki

---

Jakob Ribič, vid.jakob@gmail.com

---

**Barbara Orel: *Prekinitve s tradicijo v slovenskih uprizoritvenih umetnostih 1966–2006*, Založba Univerze v Ljubljani, 2023**

Glede na to, da je pred nami razprava, ki bi jo lahko, strogo rečeno, umestili na področje slovenskega gledališkega zgodovinopisja, saj v zamejenem obdobju (1966–2006) opravlja natančen zgodovinski popis in analizo eksperimentalnih scenskih praks na Slovenskem, naj mi bo dovoljeno začeti s splošnim, preden preidem na konkretno. Zdi se mi namreč, da zgodovinopisje nikoli ni preprosto in ideološko neproblematično opisovanje »preteklosti, kakršna je domnevno bila«, pač pa, nasprotno, takšno preteklost pogosto sploh šele vzpostavlja in oblikuje ter tako o njej ustvarja svojo podobo. Morda to še toliko bolj velja za zgodovino tako krhkega in občutljivega gradiva, kot so scenske prakse, ki so po svoji nujnosti vselej izpostavljene minljivosti in spremenljivosti. Poleg tega jih pogosto ni mogoče zajeti drugače kot s pomočjo arhivskih posnetkov, ki pa so nujno nezadostni, saj je z njimi gledališki dogodek že posredovan v nekem drugem mediju in zato drugačen od tega, kar naj bi pravzaprav bil. Še pogosteje teh posnetkov sploh ni na voljo in tedaj se je treba zadovoljiti s čim še bolj nezanesljivim in nejasnim, kot so npr. zapisi iz dnevnega časopisja, kritike in recenzije iz strokovne publicistike, posamezne fotografije, subjektivna pričevanja ali pa celo samo lastni spomin. Med njimi je seveda marsikaj že izgubljenega, celo pozabljenega ali vsaj skritega, tako da gre lahko nazadnje skupaj z njimi v pozabo tudi dogodek sam. Pisanje zgodovine gledališča tako v veliki meri prav zares prinaša svežo rekonstrukcijo preteklosti, ta pa lahko poteka na vsaj tri različne načine. Tako gre lahko po eni strani za afirmiranje obstoječe in ustaljene podobe preteklosti, za utrjevanje mitov, ki jo tvorijo, in potrjevanje tradicije, ki iz nje izhaja. S pomočjo Walterja Benjamina bi lahko rekli, da gre v tem primeru za *vživljanje* zgodovinopisca v zmagovalca posamezne dobe (prim. Benjamin 218), kar pomeni, da takšno vzpostavljanje zgodovine utemeljuje, pogloblja in legitimira obstoječe režime oblasti. Po drugi strani zgodovinopisje lahko predstavlja tudi kritičen vstop v takšno podobo preteklosti ali nemara celo kar obračun z njo, omogoča torej ponovni in ocenjujoči premislek o njenih konstitutivnih mitih, s čimer bi se preteklost lahko vzpostavilo na novo in nanjo pogledalo z drugačne perspektive. Nazadnje pa se zgodovinopisje

lahko ogne tako prvemu kot drugemu ter namesto tega skuša odkriti vse tiste prezrte in spregledane točke zgodovine, slepe pege, ki so ostale pozabljene, bile v nekaterih primerih celo povsem izbrisane ali pa vsaj odrinjene na rob.

Mislim, da bi lahko razpravo Barbare Orel z naslovom *Prekinitve s tradicijo v slovenskih uprizoritvenih umetnostih 1966–2006* umestili nekje med drugo in tretjo točko. Tako gre po eni strani – in v prvi vrsti – za odkrivanje tistih dogodkov, avtorjev in skupin, ki so bili v procesih zgodovinenja prezrti. Deloma bi to veljalo za sleherni popis zgodovine slovenskega gledališča, kolikor drži v uvodu knjige zastavljena ugotovitev, da slovenska teatrologija s takšno zgodovino, »ki bi pozitivistično predstavila kronologijo dogajanja v institucionalnih gledališčih in zunaj njih« (16), sploh še ne razpolaga. Toliko bolj pa to zagotovo velja za tisto raziskovalno področje, ki si ga je za temo izbrala Barbara Orel. V svojem delu se namreč ukvarja s praksami, ki so, kot izpostavi že v naslovu, dosledno prekinjale s *tradicijo*, torej načrtno izstopale iz osrednjega toka in se kot take odvijale nekje na robu širše vidnosti. Zdi se, da to slednje drži še posebej za prakse iz obdobja pred devetdesetimi leti, torej iz časa, ko so jih po eni strani »varuhi režima« razumeli kot »izzivalno umetnost oziroma politično gledališče, ki mu je treba določiti zgornjo mejo tolerance« (22), po drugi strani pa same tudi še niso imele svoje matične periodične publikacije, ki bi jih redno spremljala in reflektirala. Prva in nemara celo najpomembnejša epistemološka vrednost pričujoče razprave je tako morda prav potrepljivo in poglobljeno odkrivanje zastrtih in spregledanih poglavij slovenske gledališke zgodovine. S tem, ko se razprava osredotoča na kartiranje in analiziranje inovativnih praks, ki so se odvrčale od tradicije in konvencij dramskega gledališča, torej od tradicionalnih načinov estetike in mimetičnega načina predstavljanja, pa poleg tega, da slovensko gledališko zgodovino vzpostavlja na novo in jo s tem pravzaprav tudi ohranja, kaže še na dvoje. Prvič, na to, kako zelo široko, resnično inspirativno in bogato je polje scenskih praks, kaj vse lahko vključuje in koliko raznolikih projektov se vanj lahko vpisuje. Za projekte, ki jih avtorica analizira, je značilno tako prehajanje meja med umetnostjo in življenjem kot interdisciplinarni preplet z znanostjo, mediji, tehnologijami in drugimi umetnostmi, kar izdatno širi in prestrukturira celotno področje gledališča. Tudi zato Barbara Orel vztraja pri tem, da se za tovrstne prakse uporablja izraz *scenske* (ne pa uprizoritvene, odrske, izvajalske ...) *umetnosti* in svoji terminološki odločitvi posveti samostojno poglavje. Po drugi strani pa knjiga kaže na to, kako zelo bogata, pestra in dinamična je tudi sama zgodovina slovenskega gledališča. Tako morda prav poseben bralski užitek izhaja iz tega, da zgolj nekaj strani loči popis tako raznolikih praks, kot so bile denimo na metodi meditacije utemeljena skupina Tomaža Kralja, uprizoritve prvih feminističnih gledaliških skupin, kakršni sta bili Podjetje za proizvodnjo fikcije in Linije sile, ali pa v stratosferi nad Moskvo opravljene eksperimenti postgravitacijskega gledališča Dragana Živadinova. Pred nami se torej vzpostavlja živahna zgodovina slovenskega gledališkega ustvarjanja, ki stalno preiskuje meje gledališkega in se ne

vzpostavlja samo v najširšem polju scenskih praks, pač pa slednjega pogumno in vztrajno razširja ter na novo preverja in reflektira.

Toda tudi znotraj takšne »krhke« in pogosto spregledane zgodovine zunajinstitucionalnih scenskih umetnosti obstajajo pomembne hierarhije in razlike v vidnosti. Navsezadnje na to napotujejo že izbrane letnice, s katerimi avtorica vzpostavlja tako zunanjo (1966 in 2006) kot tudi notranjo (1986) strukturo svoje razprave. Tu mislim na tri temeljne dogodke, ki predstavljajo pravi prelom in preobrat v naši gledališki zgodovini, namreč na prvi hepening skupine OHO in kasnejše delovanje tega gibanja ter na uprizoritvi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (skupaj z njeno kasnejšo rekonstrukcijo) in *Krst pod Triglavom*. Bržkone gre za tri v zadnjih desetletjih podrobno raziskane, pogosto teoretizirane in nikakor ne prezrte dogodke. Tudi zato mislim, da avtorica ne išče zgolj slepih točk slovenske gledališke zgodovine in ne brska le po zapostavljenih ali pa nemara celo kar pozabljenih trenutkih znotraj nje, temveč hkrati tudi kritično premisli obstoječo in uveljavljeno podobo naše preteklosti. Oziroma z njenimi besedami: razprava se sooča z dvema izhodiščnima problemoma, s »pičlo bero preglednih študij in iskanjem gradiv po zasebnih arhivih umetnikov po eni strani ter izpostavljenimi stvaritvami, ki so skorajda prerasle v mit« (25) po drugi. Toda to nikakor ne pomeni, da avtorica popolnoma prevrednoti nekatere ključne dogodke znotraj zgodovine slovenskih scenskih umetnosti. Pač pa gre morda samo za to, da jih umesti v širši zgodovinski kontekst in jih pokaže kot točko v bogatem, prepletenem in mnogokrat popolnoma protislovnem razvoju neke specifične zgodovine, s tem pa nanje omogoči pogled z drugačne perspektive. »Miti« iz naše preteklosti tako postanejo zgodovinski pojavi ali, rečeno drugače, poslej so vzpostavljeni kot historični odzivi tako na sočasno politično in družbeno dogajanje kot na notranji razvoj neke konkretne gledališke situacije.

Prej sem omenil, da po mnenju Barbare Orel manjka »integralna zgodovina« slovenskih scenskih umetnosti. Toda to seveda ne pomeni, da o marsikaterih poglavjih te zgodovine še niso bile napisane številne razprave. Prav nasprotno, kot kaže avtoričin bogati referenčni material, so bili nekateri pojavi že zelo natančno in temeljito obdelani in popisani. Težava je tako morda samo v tem, da so te razprave običajno ostale razpršene po številnih znanstvenih publikacijah, različnih monografijah ali zbornikih, hkrati pa so – tudi zato – posamezne avtorje, skupine in njihova dela obravnavale kot samostojne pojave. S tem ko jih avtorica, nasprotno, zbere na enem mestu in jih tako sopostavi znotraj širšega (čeprav ne celotnega, ampak »zgolj« 40-letnega) zgodovinskega loka, pokaže na to, da ti pojavi niso nastajali v praznem prostoru, in namesto tega izpostavi temeljno *dialektičnost* njihovega razvoja. Ta je bil le redko linearen in teleološki. Takšno linijo bi bilo nemara mogoče zaslediti v zlagoma vse celovitejši uporabi novih tehnologij – denimo od *Pupilije*, ki se je začela s, kot se danes zdi, preprostim ogledom televizijskega dnevnika v živo, prek

pionirskih raziskovanj video jezika Mihe Vipotnika, recimo v delu *Videogram 4*, do gledališča v sodobni informacijski družbi, ki se, kot npr. v projektu *Makrolab* Marka Peljhana, izjemno kompleksno razprostira po »nevidnem teritoriju signalov oziroma prostoru podatkov, razširjenem po nevidnih informacijskih mrežah vsepovsod okrog nas« (158). Kljub temu je zgodovinski razvoj pogosteje potekal v obliki prelomov in preobratov, torej prav zares – *prekinitve s tradicijami* in vzpostavljenimi trendi. Značilno je denimo opažanje, da se konec sedemdesetih in nato v osemdesetih letih pojavi nova generacija ustvarjalcev, ki so se ji v času po slikovnem obratu in ob zavesti o množičnih medijih in pop kulturi v novonastajajoči potrošniški družbi in družbi spektakla »ideje o resničnosti, pristnosti in avtentičnosti, ki so pripadale 'revnemu gledališču', zdele preživete in celo naivne« (94). Ustvarjalce, ki so izšli iz hipijevske kulture, je tako zamenjala nova »medijska generacija« (110). Nemara najbolj zanimivo pa je razvoj scenskih umetnosti spremljati takrat, ko ne gre niti za nadaljevanje z vzpostavljenimi zgodovinskimi linijami niti za prelom z njimi, pač pa – v nekakšnem protislovnem spoju – za eno in drugo hkrati. Tako npr. avtorica opazuje, da se je gledališče v osemdesetih letih uveljavilo kot prostor neposredne subverzivne kritike in upora proti represivnim družbenim mehanizmom, nasprotno pa so se v devetdesetih letih »protagonisti zunajinstitucionalne gledališke produkcije – z besedami Aleša Erjavca povedano – umaknili v artistično izolacijo od politike« (136), zato je po letu 1991 »opaziti izrazit upad reflektiranja aktualnih političnih razmer tako v repertoarnih gledališčih kakor tudi zunaj njih« (prav tam). Toda skupaj s tem domnevnim preobratom Orel v številnih uprizoritvah – in celo v posameznih avtorskih poetikah – vendarle opazuje tudi nadaljevanje specifičnega jezika odra, ki je v obliki gledališča podobno zaznamovalo prav osemdeseta leta. Natanko tu, mislim, dialektika nastopi v pravem pomenu besede, gledališki razvoj pa se ne pokaže v preprosti sukcesivnosti, še manj v izoliranosti od prehodnega in sočasnega dogajanja, pač pa v tesnem prepletu in navezavah, preobratih in nadaljevanjih, torej prav zares v dinamičnem, živahnem in mestoma protislovnem toku sprememb. Menim, da je tako druga pomembna epistemološka vrednost pričujoče razprave prav v tem, da vzpostavlja takšno kompleksno zgodovinsko ozadje in da tako opozori na zgodovinski razvoj kot na kontradiktoren proces, kar omogoča bistveno bolj poglobljen uvid v posamezne, tudi nekatere »mitizirane«, pojave naše gledališke zgodovine.

Hkrati s tem – in prav skozi to –, da zgodovinopisje vzpostavlja svežo podobo preteklosti, bistveno prispeva tudi k formiranju tistega miselnega okvirja, znotraj katerega dojemamo in se lahko opredeljujemo do svoje sedanosti. V tem prepoznavam tretji pomembni prispevek pričujoče razprave. Čeprav namreč avtorica svoje raziskovalno obdobje časovno zameji in se ustavi pri letu 2006 – nekaj uprizoritev sicer omeni tudi po tej letnici –, to še ne pomeni, da njena razprava ni relevantna tudi za premisleke o sodobnih gledaliških pojavih. Prav nasprotno, izkaže se, da je marsikaj od tistega, kar zaznamuje današnje odre, globoko zasidrano v tradicijo iz preteklosti. Naj tu navedem

le tri takšne primere. Že pred skoraj desetletjem sta prav na straneh pričujoče revije Maja Šorli in Zala Dobovšek vpeljali izraz »snovalno gledališče« (iz angleškega pojma »devised theatre«). Do danes se je izraz že povsem uveljavil, tako da po splošnem prepričanju opisuje razširjeni metodološki princip dela v sodobnem gledališču. Toda kot sta v svojem prispevku opozorili že avtorici sami, gre le za »svež termin«, ki pa opisuje »uveljavljeno prakso« (prim. Šorli in Dobovšek 14), pri čemer sta nekaj pomembnih zgledov našli tudi v slovenski gledališki zgodovini (sami sta omenili gibanje OHO, Daliborja Borija Zupančiča, Nomenklaturu, Gledališče Pupilije Ferkeverk, 441/442/443, LKB – Literarni klub Branik ter nekatere predstave eksperimentalnih gledališč Pekarna in Glej). Barbara Orel s svojo razpravo omogoča podroben pregled prav teh skupin in tako bralcu ponuja analizo nekaterih njihovih glavnih značilnosti: od postopne reateatralizacije in obrata od literarnega gledališča do vpeljevanja umetniško bolj demokratičnih načinov dela ter rušenja ustaljenih gledaliških hierarhij. Na ta način sodobne gledališke pojave vzpostavlja kot, če že ne sledilce, pa vsaj posredne dediče tradicije, ki se je postopoma vzpostavljala od druge polovice šestdesetih let. Nemara nekaj podobnega velja za pojav tako imenovanih avtorskih projektov, za katere se sicer zdi, da v pomembni meri zastopajo današnjo gledališko produkcijo, so pa bili, kot meni in utemeljuje Barbara Orel, v veliki meri prisotni že v obdobju 1986–1999. To bi lahko navsezadnje trdili tudi za bralne uprizoritve, ki so jih kot samostojen in polnokrven uprizoritveni format vzpostavili člani skupine PreGlej, še danes pa se zdi, da gre za prevladujoči način uprizarjanja sodobnih dramskih besedil mlajše generacije avtorjev in avtoric. Toda predhodnike takšnega načina uprizarjanja je mogoče najti že v eksperimentalnih gledaliških praksah šestdesetih in sedemdesetih let, zlasti v dogodkih skupin pesnikov 441/442/443, LKB in Nomenklatura pa tudi v nastopih pisateljev, ki so svoja literarna dela predstavljali v Pekarni. Avtorica tako omeni, opiše in analizira mnoge inspirativne projekte različnih avtorjev ali skupin, ki poleg tega, da kažejo na pestro preteklo ustvarjanje, na novo kontekstualizirajo tudi eksperimentiranje v sodobnem polju scenskih umetnosti.

Rečeno pod črto: razprava Barbare Orel odkriva mnoge prezrte točke slovenske gledališke zgodovine in tako vzpostavlja nov pogled na našo preteklost. Hkrati obravnavane gledališke pojave umešča v zgodovinski kontekst in ga snuje kot tesno prepleten proces, s čimer kaže na pestro in dinamično preteklo dogajanje ter hkrati omogoča drugačno obravnavo nekaterih, dobro poznanih poglavij iz minule zgodovine. Navsezadnje pa s tem, ko oblikuje svež pogled na preteklost, vzpostavlja tudi drugačen perceptivni in interpretativni okvir, znotraj katerega je posredovana naša sodobnost in na podlagi katerega se do nje danes tudi opredeljujemo. Naracija, ki jo pri tem zavzame, se zdi jasno in logično strukturirana. Dosledno se namreč ukvarja le s tistimi gledališkimi pojavi, ki jih kot eksperimentalne opredeljuje, prvič, na podlagi odvrčanja od tradicije in konvencij dramskega gledališča in, drugič, na osnovi zavzemanja svobodomiselne, liberalne in uporniške države, nerazdružljivo povezane z

oblikovanjem novih življenjskih slogov in ustvarjanjem novih okolij bivanja, čutenja in izkustva (prim. 11). Pri tem obravnavane primere navzven uokviri z letnico prvega hepeninga skupine OHO na eni<sup>1</sup> ter z rekonstrukcijo *Pupilije* na drugi strani, navznoter pa se razprava na dva dela prelomi z letnico 1986, ki jo zaznamuje uprizoritev *Krsta pod Triglavom*. Ta delitev se zdi upravičena in točna, ne samo zato, ker skupaj s *Krstom* v polju slovenskih scenskih umetnosti pride do pomembnega estetskega preobrata, pač pa tudi zato, ker se natanko v tem obdobju pričnejo odvijati tudi širši družbeni premiki. Kapitalistični realizem, s katerim Mark Fisher opisuje sodobno stanje duha in določujočo atmosfero našega časa, se prične po njegovi oceni vzpostavljati prav od sredine osemdesetih let (prim. Fisher 17). Prav zato je morda škoda, da se avtorica ni še podrobneje posvetila vprašanju, kaj sprememba družbenega in ideološkega okvirja pomeni tudi za samo ustvarjanje umetnosti, še posebej tiste, ki nastaja zunaj institucij. To seveda ne pomeni, da je ta problem ostal prezrt v celoti. Navsezadnje je novim produkcijskim modelom, ki se vzpostavijo od devetdesetih let, namenjeno celotno poglavje. Prav tako avtorica tudi natančno opiše spremembo v artikuliranju kritične in uporniške držbe, ki s pojavom kapitalizma in, konec koncev, tudi interneta za svojega nasprotnika nima več odkritega in neposrednega represivnega političnega aparata, pač pa pogosto nevidne in nejasne režime moči. Nanje se, kot gre razumeti, umetniki poslej odzivajo predvsem s »taktikami majhnega odpora«. Toda ob tem bi bilo zanimivo premisliti tudi, kako se spremeni samo okolje, v katerem umetnost nastaja, kakšni so od devetdesetih let novi pogoji umetnikovega dela, zlasti v primerih, ko slednje ne poteka v stabilnejših institucionalnih prostorih, hkrati pa tudi, kako se spremenijo nekateri temeljni pojmi, ki oblikujejo naše razumevanje »eksperimenta« in »alternative«.

V knjigi je nekaj tovrstnih sprememb sicer mogoče zaznati vsaj implicitno. Zanimive so tako, denimo, terminološke premene, ki jih avtorica opaža pri poimenovanju eksperimentalnih praks. Tako uvodoma opisuje, da sta se v sedemdesetih in osemdesetih letih kot prevladujoči oznaki uveljavili eksperimentalno oziroma alternativno gledališče, da pa ju je nato v devetdesetih letih zamenjalo poimenovanje zunajinstitucionalna gledališka produkcija in po letu 2000 produkcija nevladnega sektorja. V tem gre morda bežno zaznati postopen premik poudarka z vsebinskih in formalnih prelomov s tradicijo (eksperiment, alternativa) k produkcijskim pogojem dela (nevladno, zunajinstitucionalno), ki danes nemara postajajo tista razlikovalna lastnost, ki bistveno določa ustvarjanje v nevladnem sektorju. Navsezadnje je, kot ugotavlja Bojana Kunst, delo v sodobni, zlasti neinstitucionalni umetnosti temeljno opredeljeno prav z značilnostmi, kot so prekarnost, mobilnost, fleksibilnost, nestabilnost, projektnost itn., prav tako je opaziti težnjo k postopnemu stapljanju

<sup>1</sup> Verjetno se avtorica pri tem vsaj deloma navezuje tudi na po tematiki sorodno monografijo *Rob v središču*, ki jo je pred leti objavil Primož Jesenko in v kateri je opravil raziskavo izbranih poglavij o slovenskem eksperimentalnem gledališču med letoma 1955 in 1967. Ker torej, v grobem, Jesenko konča tam, kjer Orel začne, bi se nemara kot produktivno utegnilo izkazati, če bi obe knjigi brali skupaj, drugo za drugo.

zasebnega in poklicnega življenja. Danes se zato umetnik zdi idealni tip delavca v kapitalizmu, premišljevanje o povezavah med umetnostjo in kapitalizmom pa nujno in ključno. Tematiziranje lastnih pogojev dela tako vse pogosteje postaja tudi vsebina nekaterih sodobnih gledaliških praks. Podobno družbeno premeno bi nemara lahko opazili tudi v avtoričini spremembi narativne linije; v drugem delu, ki se časovno odvija v postopoma vse bolj individualiziranem kapitalističnem svetu, se namreč izrazito posveti avtorskim poetikam. Če je v prvem delu primarno raziskovala posamezne gledališke pojave in jih šele nato navezovala na delovanje posameznih umetnikov in – pretežno – umetniških skupin, tako da je ob hepeningu denimo razpravljala o skupini OHO, ob odrskih raziskavah literature pa med drugim o 441/442/443, Gledališču Pupilije Ferkeverk, Senzualnem teatralnem gledališču itn., v drugem delu zdaj pretežno izhaja iz avtorjev in šele nato gledališke pojme cepi na njihovo individualno estetiko. Dovolj je recimo pogled na poimenovanja nekaterih poglavij, ki predstavljajo glavnino tega dela knjige: če se denimo v prvem delu še imenujejo »Hepeningi«, »Ritualne oblike gledališča« ali »Multimedijsko gledališče«, v drugem delu zdaj srečujemo takšne naslove, kot so »Estetika realnega v režiji Matjaža Bergerja«, »Gledališče kot aparat za upravljanje gledalčeve pozornosti v režiji Emila Hrvatina/Janeza Janše«, »Raziskave teatralnosti v režiji Bojana Jablanovca« itd. Nedvomno je izbor teh ustvarjalcev utemeljen in upravičen, prav tako je možno, da takšna narativna taktika zgolj odraža spremembe, do katerih je prišlo v širšem gledališkem polju, škoda pa je, da za takšno spremembo niso podani natančneje reflektirani strukturni razlogi.

Še eno takšno vprašanje, ki deloma ostaja neodgovorjeno in odprto, je povezano s tem, kaj sploh še je alternativa v današnjem svetu. Zanimivo je, da si avtorica ta problem zelo natančno postavi ob koncu prvega dela svoje razprave, torej ob obravnavanju dogodkov iz sredine osemdesetih let, ko je Cankarjev dom, ta osrednja institucija slovenske kulture, svoj prostor zlagoma pričel odpirati marginalnim umetnostim in subkulturnim družbenim praksam. Tako se Barbara Orel na tem mestu sprašuje, »kako ohraniti in vzdrževati identiteto alternativnega, če ne nagovarja več s strukturnega mesta marginalnega, saj je razlika med centrom in margino načeloma razveljavljena« (122, 123). To se mi zdi izjemno pomembno vprašanje prav za naš čas, v katerem velja, da ima kapitalizem izjemno absorpcijsko sposobnost, zaradi česar je zmožen nadvse učinkovito inhibirati ter v tržno blago spreminjati sleherno subverzivno in kritično gesto. Fisher navsezadnje neposredno trdi, da »[a]lternativno in neodvisno ne označujeta nečesa, kar je zunaj večinske kulture, temveč sta zgolj sloga – celo prevladujoča sloga – znotraj večinske kulture« ter da »vzpostavljanje alternativnih ali neodvisnih kulturnih con, kjer se v nedogled ponavljajo stare geste upora in izpodbijanja« (18), ne prinaša ničesar novega. Rečeno drugače, zdi se, da je treba to, kar v sodobnem svetu predstavlja »alternativno« in »neodvisno«, artikulirati drugače, saj je kapitalizem pomembno strukturiran prav okrog domnevno antikapitalističnega jedra.

Kljub temu bi bilo nemara mogoče trditi, da ukvarjanje s tovrstnimi problemi presega okvir omenjene raziskave. Namesto tega namreč avtorica pred nami razgrinja izjemno natančno, globoko preiščeno in z napornim raziskovalnim delom obogateno kronologijo slovenske eksperimentalne scenske umetnosti. Njeno delo je prodorno zaradi svoje vsebine in hkrati prijetno zaradi sloga in načina, kako je ta vsebina posredovana. Poleg tega vse skupaj spremlja previdna in koncizna uporaba – ter tudi razlaga – terminoloških pojmov. Zaradi vsega omenjenega bi bilo, kot se mi zdi, upravičeno zaključiti z ugotovitvijo, da knjiga predstavlja vznemirljiv, uspešen in predvsem izjemno pomemben prispevek k slovenski teatrologiji.



Benjamin, Walter. *Izbrani spisi*. Studia humanitatis, 1998.

Fisher, Mark. *Kapitalistični realizem: ali ni alternative?* Prev. Pika Golob in Nina Hlebec, Maska, 2021.

Jesenko, Primož. *Rob v središču: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Slovenski gledališki inštitut, 2015.

Kunst, Bojana. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Maska, 2012.

Šorli, Maja, in Zala Dobovšek. »Kralj Ubu – šok snovalnega gledališča v nacionalni instituciji.« *Amfiteater*, letn. 4, št. 2, 2016, str. 14–35.