

Gledališče v nacionalni državi

LEV KREFT

IZVLEČEK

Pri srednjeevropskih narodih je gledališče imelo poseben simbolni položaj pri oblikovanju nacije in pri demokratično-nacionalističnih gibanjih v osemdesetih letih tega stoletja. Padec berlinskega zidu je vmesnil gledališče na križišče treh "postovskih" razmerij: postmoderne kulture, postindustrijske tehnologije in post-socialistične tranzicije. Vendar gledališče v sodobnem spopadu nacionalizma in internacionalizma nima več posebne vloge nosilca ideologije in prostora ideoloških bojev. Morda mu zato pripada vloga kritike ideološkega sporazuma, ki obeta nastanek tribalističnega globalizma in globalnega tribalizma kot optimalne projekcije za stabiliziranje drugega in tretjega sveta.

Ključne besede: gledališče, narod, država, Evropa

ABSTRACT

THEATRE IN NATIONAL STATE

For Central-European nations theatre occupied a special symbolic position in forming the nation and in democratic nationalistic movements of the Eighties. The fall of the Wall put theatre at the crossroads of three "post" relations: postmodern culture, postindustrial technology and postsocialist transition. This time, theatre does not embrace its special position of ideology production and support for two fighting ideologies, nationalism and internationalism. It may be that theatre will become a place for criticism of ideological reconciliation which offers for second and third world tribalistic globalism or global tribalism as the only secure and stable future

Key words: theatre, nation, state, Europe

To besedilo je zapisano tako, da predpostavlja naslednje trditve:

1. Gledališče je v Sloveniji ena od tistih proizvodnih zvrsti, ki segajo v post-industrijski, postsocialistični in postmoderne čas.

2. Slovenija je razpeta med nedokončano zamudniško modernizacijo, začeto in nedokončano postsocialistično usmeritvijo ("tranzicija") in postmoderno vpetostjo v globalni svet, tako da je njena najvidnejša razslojenost vezana prav na to, ali pripada neka dejavnost, ustanova ali celo posameznik ali posameznica bolj predmodernim, modernim ali postmodernim vzorcem; za celoto pa je najznačilnejša prav ta hkratnost.

3. V teh pogojih sta najvidnejši ideologiji v spopadu in medsebojni povezanosti nacionalizem in internacionalizem, kar sicer ni le posebnost Slovenije, ampak bolj ali manj vse Srednje in Vzhodne Evrope ter Balkana. Med drugim to pomeni tudi, da je narod morda povsem moderna tvorba, ki nima starejših korenin, vendar je zanesljivo, da ne bo izginil v postmoderne dobi.

Osnovna teza besedila, ki sledi, je, da za razliko od narodnobudniških obdobjev nacionalizma v devetnajstem stoletju danes gledališče ne predstavlja privilegirane prostora spopada med obema omenjenima ideologijama, in je v tem pogledu ideološko sproščeno območje.

V tradicionalni govorici je bil narod predmoderni pojav duhovne skupnosti, ki najde utelešenje v narodni kulturi, umetnost pa je najbolj vzvišen in izpopolnjen pojav tega duha. Videti je, da je prišlo v govorici o narodu do določene spremembe. Nove teorije nam razlagajo, da je najprej nastala moderna kultura, umetniki in intelektualci pa so nastali kot posebni in glede na svojo prejšnjo vlogo tudi odčarani specialisti, katerih avtonomna obrt je postala proizvodnja duha moderne kulture. In ti odčarani avtonomni specialisti so izumili (ali si celo dobesedno izmislili) narod. Narodi niso stari toliko kot zgodovina, ampak so proizvod moderne dobe - kar velja, mimogrede, tudi za zgodovino.¹ Četudi se lahko strinjamo, da so se narodi izoblikovali v času modernosti, si je ob takih teorijah koristno priklicati v spomin, da je tovrsten premik od predmoderne vkoreninjenosti v krvi in tleh k modernistični konstrukciji še vedno ohranil značilno modernistično razlikovanje med predmodernim kot naravnim in organskim, in modernim kot umetnim in konstruiranim. Kdor verjame, da je narod nekaj predmodernega, ga lahko obravnava kot predzgodovinski atavizem barbarskega zla ali pa kot večno romantično inspiracijo, ki blaži brezdušnost in izumetničenost modernizma; kdor ima narod za izum modernosti, jo obravnava kot nekaj umetnega, kar so izkonstruirali intelektualci. Tako kot se nacionalističnih teorij naroda, ki (seveda na prvem mestu lastnemu) narodu pripisujejo prvinskost, prvotnost in večnost obstoja, drži nekaj neznanstvenega čustvovanja in strasti, se drži nekaj neznanstvenega čustvovanja in strasti tudi teorij, ki narod razglašajo za izmislek in konstrukt. Konec koncev se da obravnavati narod kot primer Baudrillardovega simulakra, pri katerem razlikovanje med resničnim in lažnim, realnim in imaginarnim ni več zagotovljeno, ampak čisto zares izginja.² Kaj pa to spremeni na stvari, če vemo, da imajo v človekovem družbenem življenju tiste stvari, ki jih imajo ljudje za realne, tudi povsem realne posledice - ne glede na to, ali obstajajo zares ali le v domišljiji (kot bi lahko prepesnili Thomasov teorem, ki sta ga leta 1928 formulirala William in Dorothy Thomas).

Ker pač nismo racionalna, ampak simbolična bitja, je narod lahko ena od naših simbolnih oblik v smislu, ki jim ga pripisuje Cassirer, pri katerem so simbolne oblike način organizacije našega izkustva v bolj ali manj prikladnih okvirih jezika, mita, religije, umetnosti, tehnike, zgodovine, ekonomije, prava, etike in znanosti. Narod bi lahko dopisali k temu spisku kot še eno od simbolnih oblik, ki delujejo kot organi za orientacijo v socialni realnosti. Čisto nič važno ni, ali je socialna realnost razumljena kot večno stanje stvari, ali pa kot priročni konstrukt, ki je iz možnosti prešel v bivanje šele v zadnjem trenutku. Gellner odpira vrata simbolnemu razumevanju naroda, ko pride do sklepa glede razmerja med družbenostjo in občestvenostjo (*Gesellschaft in Gemeinschaft*): "Nacionalizmi si izposojajo podobe in besedje iz organične opcije, utemeljeni pa so predvsem v socialni realnosti anonimne in atomizirane družbe."³ Narod je izum modernizma, ki ima organsko moč nad atomiziranimi posamezniki kot ena in edina skupnost, za katero so ti moderni posamezniki pripravljene zastaviti svoja življenja, kar od njih pričakujeta tudi ustava, sistem in zgodovina.

1 V Predgovoru h knjigi "Nations and Nationalism since 1780" (Cambridge, Cambridge University Press 1990; 2. Izdaja 1993) je Hobsbawm omenil Charletona B. Hayesa in Hansa Kuhna kot očeta te zamisli, njen razvoj pa povezal s Karlom W. Deutschem, Miroslavom Hrochom in Ernestom Gellnerjem.

2 Jean Baudrillard, "Simulacra and Simulations", v: Selected Writings, London, Verso 1988, str. 168.

3 Ernest Gellner: "Introduction", v: Notions of Nationalism, ed. Sukumar Periwal, Budapest, Central European University Press 1995, str. 2.

Posledice modernizma in obstoja naroda so bile vsekakor zelo realne v primeru gledališča. Njegov socialni pomen sta tradicionalno izražali dve kontrarni metafori. Eno dobro poznamo po Shakespearejevi verziji "kazanja ogledala naravi", ali v manj verzificirani verziji kot gledališče, ki odseva svet. Druga metafora, ki se je razvila verjetno nekje med Panaetiusom in Cicerom, pa je znameniti "theatrum mundi",⁴ ki pomeni, da je svet ustrojen kot (gledališka) fikcija, ali po Calderonu: "iz takšne smo snovi kot sanje". Ne bom se spuščal niti v dokazovanje, da je narodno gledališče odsev narodove duše, niti v nasprotno dokazovanje, da je narodno gledališče eno od orodij, s pomočjo katerega so umetniki in intelektualci svojčas izdelali posvetno fikcijo, ki se ji reče narod. Bolj kot odločitev med tema dvema teorijama o nastanku naroda je pomembno dejstvo, da je v primeru Slovenije (ta pa je zelo podoben primerom drugih srednjeevropskih in balkanskih narodov) gledališče nastalo in se razvijalo kar precej časa kot značilna narodna ustanova, ki ji je v procesu uveljavitve naroda, njegovega lastnega jezika in enkratne samolastne duhovnosti pripadlo posebno poslanstvo. To poslanstvo gledališča kot ustanove je bilo vpeto v zgodovinsko težnjo narodovega preživetja in uveljavitve, ki naj se sklene tudi z ustanovitvijo lastne države. Gledališče je imelo od svojega institucionalnega nastanka narodotvorno in državotvorno funkcijo.

Miroslav Hroch govori o treh stopnjah in dveh tipih narodnostnih gibanj, in to bi utegnili vreči nekaj luči tudi na narodno poslanstvo gledališča. Tri stopnje so stopnja A, ko se aktivisti naroda posvečajo učenjaškimi preiskovanjem jezikovnih, zgodovinskih in kulturnih posebnih lastnosti lastne etnične skupnosti; stopnja B, ko pridejo na dan nove vrste domoljubov z namenom, da pridobijo čim številčnejši del lastne etnične skupnosti za projekt izoblikovanja razvitega naroda z bodočnostjo; stopnja C, ko vse družbene skupine sprejemajo narodno identiteto kot posebne vrste skupno vrednoto in se izoblikuje množično gibanje s političnim programom za praktično uveljavitev te vrednote.⁵ Dva tipa pa sta: "1. Narodna gibanja, utemeljena v skorajda zaokroženi družbeni strukturi... 2. Narodna gibanja brez tako zaokrožene družbene strukture, ki zastopajo nedominatne etnične skupine, včasih omejene na kmečko prebivalstvo ali z nekaj mestnega srednjega razreda."⁶ Pod prvim tipom omenja poljsko, madžarsko, grško in norveško narodno gibanje, pri drugem pa našteva estonsko, litovsko, ukrajinsko, češko, slovaško, latvijsko, finsko - in slovensko narodno gibanje. Pri narodnih gibanjih prvega tipa prevladujejo politične zahteve, pri drugih pa pridejo v ospredje jezikovne, kulturne in socialne zahteve, medtem ko se do političnih programov prebijejo šele kasneje in z zamudo. Ko bi ta model uporabili na slovenskem primeru, bi ugotovili, da je gledališče pri Slovencih nastalo v obdobju A (18. stoletje) kot projekt skupine razsvetljenih učenjakov in umetnikov, in se znova pojavilo v drugi polovici devetnajstega stoletja kot ljubiteljsko gibanje, ki je stremelo in tudi uspelo v nekaj desetletjih postati poklicna narodna ustanova dvajsetega stoletja. V tem obdobju, ki se je vleklo vsaj do časa po prvi svetovni vojni, je "imeti narodno gledališče" bilo tiste vrste zadeva, s katero se je dokazoval sam obstoj naroda, pa tudi omikanost njegovega jezika, moč umetnikov, da podvzamejo tako zahtevno stvaritev, in zmožnost narodovih voditeljev, da spravijo skupaj dovolj ljudi in sredstev, potrebnih za napolnitev in izpolnitev gledališkega narodnega svetišča.

A s tem, da je bilo gledališče narodno, je bilo tudi mednarodno: kdor se je hotel šteti med civilizirane narode, ki si zaslužijo vznik in procvit, je moral svojo življenjsko

4 Paul Oskar Kristeller, *Greek Philosophers of the Hellenistic Age*, New York, Columbia University Press 1993, str. 117.

5 Miroslav Hroch, "National Self-Determination from a Historical Perspective", v: *Notions of Nationalism*, ed. by Sukumar Perival, Budapest, Central European University Press 1995, str. 67.

6 Na istem mestu, str. 77.

moč dokazati z ustanovitvijo in vzdrževanjem takih narodnih ustanov, ki so prenesle mednarodno primerjavo. Gledališče je imelo torej pomembno poslanstvo, pri katerem sta se narodni in mednarodni vidik povezala med seboj.

V drugem obdobju slovenskega narodnega gibanja po prvi svetovni vojni, ko je bilo doseženo stanje, kot ga Hroch opisuje za obdobje C, je gledališče še vedno izvrševalo to abstraktno narodno poslanstvo (in to svojo vlogo, kadar je bilo najbolj pri sebi, naredilo tudi za predmet kritike). V partizanskem gibanju proti fašizmu in nacizmu med drugo svetovno vojno je gledališče dobesedno odšlo na fronto, medtem ko je revolucionarni program partizanskega boja obljubljal razvoj slovenskega naroda iz drugega v prvi tip naroda - v narod s popolno in zaokroženo socialno, politično in ekonomsko strukturo. Povedano nekoliko drugače, bilo je obljubljeno, da bo socializem prinesel tudi zaključek modernizacije in spremembo v položaju naroda, tako da bomo Slovenci kot poznavalci v modernizaciji postali enakopravni partnerji vsem drugim narodom. Industrializacija in deagrarizacija naroda kot nujni sestavni del modernizacije sta nedvomno uspeli, toda popolni modernizaciji je vladavina Komunistične partije - Zveze komunistov in celotnega aparata komunistične ideologije postavila s svojo nedemokratičnostjo tako oviro, ki se jo v okvirih vzpostavljenega reda ni dalo prekoračiti. Gledališče je v procesu modernizacije sicer izgubilo narodno poslanstvo posebne vrste, zato pa je v tem času doživelo lastno modernizacijo, ki je bila po svojem dometu nezdržljiva s takrat obstoječim ideološkim sistemom. Zato je bilo gledališče tem bolj v spoprijemu z vzpostavljenim redom, čim bolj se je moderniziralo, in tem manj napoti obstoječi vladavini, čim bolj je ostajalo v narodnobudniški (po Hrochovo predpolitični) fazi v takorekoč čitalniški funkciji. Takrat sta se gledališka funkcija "biti naroden" in "biti mednarodni" ločili tako, da je od poznih petdesetih let dalje mednarodna razsežnost (uvajanje zahodnih in modernističnih avtorjev, nečitalniškega in nerealističnega gledališča in dramatike) dobila protikulturno vrednost, zaradi katere se je, denimo, bila bitka za uvrstitev francoske eksistencialistične dramatike v program slovenskih gledališč, pa tudi druge vrste spopadov za posodobitev "stare dame", ki so jih začenjale nove generacije slovenskih dramatikov, režiserjev in igralcev. Ta spopad je dosegel vrh v šestdesetih in sedemdesetih letih, ko smo pri nas imeli boljše in bolj "mednarodno" gledališče v neinstitucionalnih eksperimentalnih skupinah, medtem ko so se narodna gledališča kljub profesionalnosti in plačani stalnosti obstoja otepala s težavami golega umetniškega preživetja.

V osemdesetih pa je bilo tudi vsega tega konec, saj razlika med institucionalnim in neinstitucionalnim ni bila več važna. Kar je bilo pomembno, je bila razlika med alternativnim in ustaljenim, kar je nekaj čisto drugega. Takrat smo imeli institucionalna gledališča (vsaj Mladinsko in kasneje s Pandurjem tudi mariborski SNG), ki so postala alternativna, in neinstitucionalizirane skupine kot Neue Slowenische Kunst, ki so svoje projekte pripravljale že tudi v nekaterih trdnih narodnih ustanovah. Kaj je torej pomenilo, da si alternativni? Biti neizčrpen vir političnega in javnega razburjenja in škandala, seveda, a ne brez metode. Raymond Aron je opisal pariško študentsko gibanje leta 1968 kot počestno gledališče in psihodramo, in s tem hotel izraziti svojo zavračanje takega gledališča. V naših osemdesetih so počestne in politične psihodrame sledile in zrcalile tisto, kar se je pred tem dogajalo v kulturi in umetnosti. Povsem v skladu s prej omenjeno drugo metaforo o "theatrum mundi" je gledališče predstavljalo važno družbeno, javno in politično realnost zato, ker se je vse, kar se je najprej zgodilo kot gledališka fikcija, nato ponovilo še kot "realnost". V osemdesetih smo torej zapustili gledališče kot zrcalo življenja in stopili na deske, ki so kazale bolj resnično realnost od življenja samega. Gledališče je spet imelo poslanstvo, a tokrat to ni bilo narodno poslanstvo. Narodni politični program so ubesedili kulturni aktivisti, predvsem pisatelji, toda kljub

temu se takrat že ni dalo več pisati herojskih narodobudniških romanov, uprizarjati narodne mitizirane tragedije, epizirane historije ali politične drame, simfonizirati ljudske melodije v klasični žanrski splet, tako kot je bilo to na voljo prejšnjemu stoletju. Če stanje primerjamo z onim iz osemnajstega in devetnajstega stoletja, je bilo obrnjeno: s tem, da je bilo povsem internacionalizirano, je gledališče izpolnjevalo svojo narodno funkcijo in izkazovalo svoj narodni značaj.

Videti je, da v devetdesetih - po padcu berlinskega zidu, izražanje narodnega, pa tudi mednarodnega navdušenja, zrcaljenje realnosti, preseganje obstoječega ali predstavljati fikcijo, ki se ima realizirati, ne sodi več med najnujnejše funkcije gledališča. Ko so v preteklosti nastajali narodni politični programi, je bilo izraženo prepričanje, da se bodo napetosti med narodnim in mednarodnim, pa tudi zgolj evropskim, dokončno pomirile in uskladile med seboj. Izraženo je bilo tudi pričakovanje, da ne bo potrebe po še novih obdobjih in tipih, potem ko so bila odigrana vsa tri obdobja in sta se zvrstila oba tipa naroda iz Hrochove formule. Toda to, kar srečamo na tleh devetdesetih, nam daje misliti, da nacionalistične in internacionalistične ideologije še nikoli niso bile tako pomembne, kot so danes. Po razglasitvi in priznanju neodvisne slovenske države se kolo vrtilo naprej, in obdobje A', v katerem smo zdaj, se nam predstavlja kot kulturno nezadovoljstvo z domačo demokracijo, ki se izraža v nacionalističnih ali globalističnih tonih in projektih integracije. Pravzaprav smo trenutno že na poti v obdobje B', ko si skušata obe, nacionalistična in globalistična usmeritev pridobiti čimveč pristašev, ki jih vabita bodisi kot ude ogroženega naroda bodisi kot državljanke Evrope in/ali sveta. Obe frakciji uporabljata kulturo kot argument za svoja stališča. Toda vse to ni posebej presenetljivo. Presenetljivo, vsaj v primerjavi s preddržavnimi obdobji uveljavljanja naroda, pa je, kako nedotaknjeno ostaja gledališče (pa tudi tradicionalne kulturne ustanove sploh) ob teh nacionalističnih in internacionalističnih ideologijah, ki v javni govorici prevladujeta.

Da ni prišlo do večje napolnitve gledališča z nacionalističnim ali internacionalističnim poslanstvom, je pogojeno s tremi "postovskimi" razmerji.

Tu je najprej postmoderna kultura, ki ne pozna razlikujočih in določljivih meja med umetnostjo in kulturo. V realnem socializmu ni bilo meja med umetnostjo in politiko, in zato tudi ne socialnega okvira za avtonomijo umetnosti. Čeprav je res, da status in ideja o umetnosti kot bolj ali manj sekularizirani "religiji" skupnosti ni omejena zgolj na socialistične družbe, pa so te predstavljale posebno vrsto sakralizacije umetnosti, ker je bila njihova predpostavka že uresničena utopija. Če sledimo Marcusejevi analizi,⁷ to pomeni, da je bila kakršnakoli transcendenca razen predpisane in domnevno že uresničene nepotrebna in prepovedana. Umetnost brez transcendence pa je neumetnost, in neumetnost je tudi to, kar dobimo, če dosledno izvajamo pravila socialističnega realizma. V spopadu s te vrste ideološko konstrukcijo, ki jo je vsiljevala politična oblast, so umetniki morali znova odpreti odstop do transcendentalnega horizonta estetske dimenzije, kar so pri nas počeli še zlasti v šestdesetih letih. V postmodernem svetu pa se posebne vrste poslanstvo umetnosti, utemeljeno v estetski dimenziji in njeni transcendentni ali celo sakralni funkciji zaključijo. Kar pride zdaj kot umetnost na dan, je ponavadi samo še ena od možnih oblik sprostitve in zabave, in gledališče je del teh premikov. Območje transcendence je zdaj spet izven estetskega dometa, tokrat kot ena od meta-pripovedi, ki so prišle do svojega konca. Konec moderne umetnosti je zares v tem, da umetnost nima več nikakršnega (vzvišenega) smotra. Slovenija kot zamudnik v industrializaciji in pri modernizaciji nasploh je bila tu spet enkrat prepozna, tokrat gledano z gledališkega vidika. V spopadu proti ideološkemu režimu, ki je ogrožal

7 Herbert Marcuse, *Soviet Marxism. A Critical Analysis*, New York, A Vintage Book 1961, str. 112-118.

vizijo in transcendenco, je gledališče zmagovito prišlo do točke osvoboditve od ideološkega pritiska služnosti, toda s te točke se zdaj ne da izraziti in ozoblikovati nobena transcendenca.

Drugi "post" je postindustrijska tehnologija, vgnezdna na tla ne povsem zaključene industrijske revolucije, s čimer nastaja značilna pokrajina zapoznelcev modernizma in postmodernizma obenem. V primeru Slovenije je bila industrializacija vsaj kot "derurifikacija" s socialističnim projektom praktično izvedena, toda modernistični napredek je istočasno razkrojil socialistično modernizacijo in obudil nacionalistične politične programe s njihovim političnim ciljem (neodvisna nacionalna država) vred. Leta 1945 je bila Jugoslavija zveza med zgodnjimi in poznimi zamudniki modernizacije, ob svojem koncu leta 1990 pa je kljub dejansko obsežni industrializaciji njen večji del spadal v tretji svet bolj kot kdajkoli prej, in po vojni devetdesetih (ki se morda še ni zares zaključila) pa z izjemo Slovenije sodi že med uničene dele planeta. Neuspešna modernizacija je vključevala zamrznitev in neizpolnitev narodnih gibanj, ki so se na sceno vrnila z nepričakovano močjo in nasilnostjo. V času globalizacije in evropske integracije so nacionalizmi zasedli Balkan, Srednjo in Vzhodno Evropo tako kot nikdar prej. Slovenija, ki je edina novonastala država, v kateri čez 80% prebivalstva pripada narodu, ki si je državo ustanovil, se je izognila tej usodi, kar pomeni, da sta nacionalizem in internacionalizem stvar debate in ne predmet vojskovanja. V gledališču pa to pomeni, da imamo še vedno narodna gledališča kot tradicionalne ustanove, ki se ne morejo ne spremeniti ne odmreti, pomešana z elementi ljudskega in Volksbühne gledališča pa zdaj iščejo mesto pod soncem posebej z naslonitvijo na kulturnovzgojni del šolskega kurikulumu. Toda tudi pri tem gre narодно gledališče že po poteh radikalno modernističnih konceptov uprizarjanja, povezanih tudi z neoavantgardnimi zastavitvami iz poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let, in pomešanih že s postmodernim barokom in retrogardnim pristopom, z gledališči novega utelešenja in virtualnimi gledališči brez človeške igre, pa feminističnim teatrom, vse vrste performansa in vmesnih oblik mimetičnega gledališča in teatralnega plesa, s poetskim gledališčem brez izstopajoče narativnosti in dramatičnosti na eni in spektakularno narativnim teatrom brez očitnega smotra in sporočilnosti na drugi strani. V slovenskem gledališču danes lahko najdete vse, kar se da zamisliti, tako kot v slovenskih nakupovalnih središčih - le ideološkega izpovedovanja nacionalistične ali internacionalistične ideologije pravzaprav ne morete najti. Med možnimi razlagami te odsotnosti tistih dveh ideologij, ki sta v politiki in javnosti najmočnejše zastopani, iz gledališča, je tudi ta, da je kultura, ki je zdaj osvobojena vseh političnih bremen, vstopila v vsesplošno komunikacijo s postmodernim svetom mnogo lažje kot drugi deli slovenske družbene strukture, denimo industrija ali politika, ki ne ena ne druga nista konkurenčni in dorasli.

Tretji "post" je še vedno postkomunistični obdobje (brezkončne?) tranzicije, ki se je začela v znamenju neoliberalnih formul za zgodbo o uspehu (večstrankarska demokracija + svobodno trgovanje = blaginja za vse) in se nadaljevala s prehodom od socialistične države k nacionalni državi, a z manj blaginje in napredka, kot je bilo predvideno. Nacionalizem postaja dokaj pomembna zadeva v okoliščinah razočaranja, čeprav gre za razočaranje zaradi - neizpolnitve neizpolljivih pričakovanj, tako da se nacionalistični popadki pojavljajo tudi v vrstah tistih, ki podpirajo evropsko integracijo. Glavni razlog za to je izkustvena ugotovitev, da ni take vrste demokracije ali tržnega gospodarjenja, pri kateri bi bil spodoben obstoj zagotovljen vsem ali vsaj veliki večini ljudi. Narodno občestvo je po propadu delavske razrednosti edina simbolna forma, v katero se lahko odpor pred dvotretjinsko družbo naseli in privzame njen izraz. Narodno občestvo sicer ne nastopa kot alternativa globalni integraciji, in tudi ne predstavlja tako celovit in tako prevladujoč politični program, kot v drugih postjugoslovanskih nacio-

nalnih državah, zagotovo pa ima vlogo zatočišča za vse begunce in begunke pred strahovi in grozami tranzicije preko brezna, ki se ga morebiti ne bo nikdar dalo premostiti: brezno med "razvitimi" in "nerazvitimi", ki ga prav Slovenija kot ena od redkih novih in postsocialističnih držav skuša uspešno prekoračiti. Vsekakor pa je videti, da pri teh strahovih in grozah gledališča kot nekaj najpomembnejše narodne ustanove nimajo več nikakršne vidnejše vloge.

Če gledamo s stališča umetnosti, se da dokazovati, da umetnost nima več nikakršnega transcendentnega poslanstva; če gledamo z nacionalističnega ali internacionalističnega stališča, pa se da dokazovati, da ideološka vizija Naroda ali Človeštva ne ena ne druga nimata več nikakršne estetske privlačnosti. Od Lyotardovih metapripovedi, ki so jih zamenjale sicer manj obetavne, a zabavnejše jezikovne igre, do Jamesonove kulturne logike poznega kapitalizma lahko pokažemo na podobne vrste sklepe. Ko je Malcolm Bradbury v članku "Kaj je bil postmodernizem? Umetnosti v in po hladni vojni" načel zgodbo o koncu postmodernizma, je omenil konec hladne vojne kot poglavitni dokaz za svojo tezo: "Ko je novembra 1989 padel berlinski zid, se je dalo močno čutiti in izražati prepričanje, da se je začelo novo zgodovinsko obdobje in v določenem smislu celo nov svež začetek zgodbe o človeštvu - in to ne le v območju mednarodne politike, ampak tudi v umetnostih, pri idejah in na polju kulture. In ko se je kmalu izkazalo, da to ni bil konec zgodovine, ampak povratak k njej, prav tako pa, da je novi svetovni red temeljito obeležen z vsem, kar je predstavljalo vsebino in izid starega svetovnega reda, je tudi to postalo prav tako pomemben del umetniškega zaznavanja in kulturniškega razpravljanja, kot je bilo pomembno pri geopolitičnih zadevah."⁸ Zatem pa se je pripetilo, da ni bilo pričakovanega cvetenja osvobojenih umetnosti in (narodnih) kultur. Namesto tega se je vsem nacijam (zlasti na novo održavljenim narodom) pripetil vstop v komercializirane in transglobalne umetniške in kulturne sisteme. "Na eni strani rastoča cepitev in tribalizem, na drugi vedno večje vključevanje v svetovni sistem nadnacionalnih komunikacij, informacijske superavtoceste in objem nove virtualne realnosti s tehnologijami in ikoničnimi formami post-kulture, ki jih prinašajo."⁹ Običajen sklep, da je gledališče v soočenju z vsemi temi novotarijami ogroženo, je tudi običajno napačen. Pač pa utegne biti v skladu s tako napredujočo realnostjo tribalistične globalizacije ugotovitev, da gledališče ne more biti več bogvekakoli pomembna ideološka ustanova za promocijo ideoloških in materialnih trendov, kar je še bilo v časih narodnoubudniške romantike in socialistično utopične ideologije.

Za nekatere intelektualce in umetnike ima seveda umetnost še vedno vlogo podpornika naroda in njegove nacionalne države, toda tega prepričanja večina umetniškega sveta ne sprejema, zagotovo pa iz njega ne sledi takorekoč nikakršna gledališka realizacija. Gledališče je bilo Gesamtkunstwerk - celostno umetniški projekt modernosti in avantgarde, ob koncu tisočletja pa je brez poslanstva podobne vrste. Za razliko od slovenske izkušnje imamo v sosesčini tudi dežele, v katerih se po gledaliških bije boj med nacionalizmom in internacionalizmom kot ideološkimi formami obvladovanja teatarske funkcije. Toda tudi tam zaradi tega gledališče ne postaja kaj prida pomembnejša narodna ustanova, čeprav režimi odstranjajo internacionalistične elemente iz njih (tako kot na Reki v primeru mednarodno preveč uveljavljenega Slobodana Šnajderja, ki mu je zato centralna režimska uprava odrekla vodenje narodnega gledališča - ker takega gledališča ne sme voditi nenaroden element). Bolje rečeno: tudi te vrste poteze ne morejo iz ideologij več narediti kaj prida pomembnejših vzvodov upravljanja.

In če sklenem z dvema sklepnima mislima:

8 Malcolm Bradbury, "What Was Postmodernism?", *International Affairs* No. 71, leto 1995, str. 763.

9 Na istem mestu, str. 772.

1. V spopadu ideologij nacionalizma in internacionalizma nastaja njun medsebojni, s postmoderno vseenostjo pogojen sporazum, ki zastavlja globalno tribalizacijo ali tribalistično globalizacijo vsaj za drugi in tretji svet kot optimalno projekcijo, ki bo s hkratnostjo predmoderne, moderne in postmoderne dobe v teh deželah vzdrževala obvladljivo stabilnost, za vse ostale pa jamčila, da bodo pred drugim in tretjim svetom varni in na varnem.

2. Kar se tiče gledališča, ki je že v osemdesetih vstopilo v postmodernost, pa morda velja, da bo z ideološkimi pomembnosti neobremenjeno lahko (p)ostalo prosti izraz kritike z one strani globalizma in tribalizma, še zlasti pa naperjen proti njuni mračni skupni projekciji.

LITERATURA

Jean Baudrillard, "Simulacra and Simulations", v: Selected Writings, Verso, London 1988.

Malcolm Bradbury, "What Was Postmodernism?", International Affairs, No. 71 - leto 1995.

Eric Hobsbawm, Nations and Nationalism, since 1780, Cambridge University Press, Cambridge 1990.

Paul Oskar Kristeller, Greek Philosophers of the Hellenistic Age, Columbia University Press, New York 1993.

Herbert Marcuse, Soviet Marxism. A Critical Analysis, A vintage Book, New York 1961.

Notions of Nationalism, Ed. by Sukumar Periwal, Central European University Press, Budapest.