



ОТ КУЛЬТА МЕРТВЫХ ДО НАДЕЖДЫ

Рок Вевар

“Прошлое – это ужасная, темная бездна; оно тускнеет и исчезает, как будто его вообще никогда не было”

Милош Црњанский, Переселение I (1929), роман

Осень и зима 2015 года подарили Европе и миру много причин для пессимизма. Но это не стало неожиданностью. Освещая растущий кризис с беженцами, вызванный войной в Сирии, нестабильностью на Ближнем и Дальнем Востоке и невыносимые экономические условия в этом регионе, СМИ использовали гидроморфные термины: “волна, река, океан, море, потоп” людей, направляющихся по Балканам к лучшей жизни в ЕС. Парижские теракты в ноябре 2015 года заполнили ЕС тревогой, но неосознание своей собственной провальной политики и повторение ситуации в начале весны – теракты в Брюсселе – погрузило людей в тяжелый психотический пограничный синдром. Эти трагические образы и ситуации на Балканах резонируют с чем-то, о чем у нас не принято говорить.

8 января 2016 Дэвид Боуи выпустил свой новый альбом Blackstar (символ анархистов), а через два дня стало понятно, что это был его конец. Социальные медиа превратились в траурные страницы, так же было с прессой и телевидением; освещение смерти Дэвида Боуи – при всем уважении к артисту – выходило за пределы нормальности. Мы видели много смертей в поп-индустрии, но ни одна из них не сравнится со смертью Боуи. Это медиа-событие продолжалось целый месяц-полтора и до сих пор не утихло. С января до марта (социальные) медиа настолько активно освещали смерти разных артистов, что, можно подумать, в мире началась какая-то глобальная эпидемия. Что же, наверное мы просто синхронизируем нашу общую депрессию и снова смягчаем бремя реальности поп-культурными фантазиями, поскольку Боуи как поп-икона был намного реальнее человека, стоящего за этим образом. Здесь на карту поставлена сумма общего отчаяния, связанного с глобальными психо-политическими условиями, которые не хотят анализировать свои симптомы. Социальные медиа сообщают о смертях мигрантов и о жертвах военной машины, но о смертях селебрити (от старости или из-за болезни) они говорят иначе, превращая эти события в своего рода утешение.



В этом году, 25 июня, словенцы и хорваты будут праздновать 25-летие независимости своих стран. Они отделились от Социалистической Федеративной Республики Югославии, последнего издания Южно-Славянской Балканской страны, которая начиная с 1918 сменила ряд политических систем. Патриотизм и национализм росли в СФРЮ с конца 1960-х (словенские и хорватские политические, экономические и культурные требования, которые были частью процесса консолидации с федеральной государственной политикой) и закончились сербским националистическим планом 1980-х и 1990-х, а также инфляцией федеральной администрации и югославского динара – все это толкнуло СФРЮ в такое же психо-политическое состояние, в гораздо более глубокой стадии которого сейчас находится ЕС. Некоторые историки утверждают, что сегодняшняя ситуация в Европе является следствием того же макроэкономического динамизма, который в 1980-х толкал Югославию к концу. В конце 1980-х, задолго до того, как мы узнали об средствах, предлагаемых Тройкой для решения фискальных проблем Греции, Ирландии, Португалии и Кипра, МФВ применил практически идентичную фискальную политику в отношении задолженной экономики Югославии, которая попала в беду, набрав крупных кредитов в банках США в конце 1960-х и оказавшись в ловушке печально известного «шока Волкера» после 1979. Кроме международных валютно-финансовых операций или кредитов, которые нельзя было вернуть, все остальное, что касается распада Югославии, было сделано руками ее собственных граждан и политиков.

В отличие от сегодняшней ситуации, единственной вещью, которую в последнюю декаду Югославии не смог поглотить ни экономический, ни политический кризис, была культурная и художественная жизнь со всем своим артистическим потенциалом. Злые артисты и культурные работники были последним, с чем хотели конфликтовать власти отдельных республик Социалистической Югославии, даже несмотря на стремительно приближающийся конец. Государством поддерживалось все, начиная от поп-культуры и до институализированного искусства, а также то, что тогда называли альтернативным искусством и культурой. Точнее так: все это создавалось в рамках югославской социалистической общественной собственности. Уровень социальной защищенности артистов и культурных работников был выше, чем сейчас, а финансирование искусства и культуры никогда не сокращалось до неустойчивого уровня. Например, в Республике



Словения в период с 1979 и до конца 1980-х, в условиях сокращения институциональных рабочих мест в сфере искусства и культуры, количество культурных работников-фрилансеров возросло больше, чем на 100%. Тогда никто и представить не мог, насколько сложнее будет прекариату в последующих декадах. Югославские коммунистические чиновники могли быть необразованными или чересчур бюрократичными, но они никогда не относились к своим артистам и культурным работникам так, как к ним сейчас относится местная власть пост-югославских стран.

Возможно, отрицание общих артистических, культурных и научных историй в регионе рождается из отрицания того факта, что этой оставленной в прошлом системе удавалось поддерживать и достойно относиться к искусству, гуманитарной сфере и науке, чего пока не удастся ни одной пост-югославской стране. Признание очевидных культурных сходств в Социалистической Югославии невозможно, поскольку это покажет, насколько бездарной является националистическая культурная политика в регионе после 1990-х. Это покажет, что, в отличие от югославских культур (которые хоть и развились разными путями, но изначально выросли из антифашистского движения во время Второй мировой войны), у независимых республик сегодня нет других идей будущего, кроме финансовой. Или национального ревизионизма историй. И когда случается финансовый кризис (чем бы он ни был), нет такой политики, которая бы защитила искусство и культуру от финансовой разрухи и национализмов. И диалог с властью об искусстве и культуре сегодня сводится к финансовым данным и/или национальной/националистической культуре, потому что власть понимает только эти две опции. Но все-таки есть некоторые артисты, которым хватает мужества ставить под сомнение и провоцировать этот уклад.

В прошлом году я был участником социальной драматургической команды, которая делала исследование для перформанса *The Complex Ristić* (Непростой Ристич, режиссер Оливер Фрлич) для люблянского театра Младинско. Любиша Ристич – один из самых известных сербских режиссеров второй половины 20 ст., творчество которого повлияло на все культурное пространство Социалистической Югославии. Наше глубокое исследование фокусировалось на театральной работе Ристича и его спорной роли в политике пост-югославского периода, когда он основал политическую партию «Югославские левые» с Мирой Маркович



(женой сербского диктатора Слободана Милошевича). Наша работа, как и предполагалось, открыла целый ряд вопросов, связанных с общей историей, и только некоторые из них появляются в перформансе. Проект стал спорным уже с первого дня репетиций и задолго до того, как группа сформулировала какие-то заключения на сцене. Имея дело с нашей общей югославской театральной историей, мы немедленно стали мишенью для прессы и бульварных таблоидов, ищущих сенсаций (такой реакции мы не ожидали). Мы гастролировали в Сербии, Македонии, Хорватии, Словении и Германии. Разумеется, перформансу удалось достаточно сильно разделить аудиторию по разным причинам. Я считаю, что основная причина этих разногласий – обращение к нашему общему культурному и политическому прошлому. Есть такие вещи, которые, по неписанным правилам, лучше не трогать. “Не копайтесь в прошлом” – это предложение из Переселений I (1929), романа сербского писателя Милоша Црнянского.

Оливер Фрлич, хорватский театральный режиссер и директор Хорватского национального театра им. Ивана Зайца в Риеке, – один из немногих театральных режиссеров, которые сегодня заново определяют театр в терминах перформативных тактик, используемых вместо простого компонования семиотики театрального аппарата. В этом случае последний может быть только частью стратегии, но никогда не будет самодостаточным. Перформансы Фрлича нужно воспринимать больше как липкие предметы, к которым пристают наши идеологические симптомы, чтобы показать, а затем анализировать и интерпретировать, нашу социо-патологию. Театральные работы режиссера – это о культурного, политического и историографического экзорцизма той особенности, которой отрекается, которую отрицает или игнорирует определенное общество. Фрлич никогда не ограничивается сценической работой. Понятие театра для него значительно шире: это социальное и политическое применение (художественной) свободы, которая никогда не является территориальной свободой субъекта (индивидуума, нации, локальной общности), потому что, чтобы обрести свободу, субъект должен сделать фундаментальный выбор, прокладывая путь к своему Другому. То есть, в случае Фрлича, театр вокруг театра (общественное пространство, здание театра как возможность художественной инсталляции, пиара и т.д.) – это логическое продолжение театральной работы, поскольку режиссер воспринимает весь театральный режим как ситуацию по применению свободы. Отношение работ Фрлича к театру и обществу



очень напоминает отношения между теоретическим психоанализом и философией: объект психоанализа именно там, где по мнению философии ничего нет. Вот почему работа Фрлича порождает столько бунта и невроза. Да как он посмел! В наши мрачные и депрессивные времена – это один из нескольких возможных путей к надежде.