

ISSN 2367-7031 / www.piron.culturecenter-su.org

БРОЙ # 14 / 2017 / КОНТЕКСТ И КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИИ

URL: http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2017/05/Irina-Samokovska_The-Emancipatory-Potential.pdf

„Хамлетмашина“

Еманципаторен потенциал на „цитатмашините“ с контекстуален „свръхбагаж“

Ирина Самоковска

Резюме: Настоящата статия тръгва от питане за жизнеспособността и приложимостта на концепцията за политически театър в съвременни условия. Текстът цели да очертае механизмите, по които писане за театър би произвело политически ефекти. За пример е взета „Хамлетмашина“ – провокативна, неконвенционална постдраматична (анти)пиеса на източногерманския драматург Хайнер Мюлер. През понятието за ризома на Делюз и Гатари се изследват начините, по които производението произвежда условия за еманципация, подривайки установени йерархични отношения и саботирайки завземането на властта от централни, надпоставени инстанции. Пиесата е показана като „производствена площадка“ за правене на плоски множества, дезорганизация на бинарни йерархични отношения на смислопроизводство, изземване на властта от надредни елементи и насърчаване на генерирането на нови, асубективни, колективни артикулации на желанието и несъзнаването. Тази освобождаваща дейност е най-видима в работата на цитатите и ситуациите, създадени покрай нерешимостите и неизпълнимостите, заложиени в сценичните указания и указанията за говорещо лице.

Ключови думи: ризома, постдраматичен театър, политически театър

Ирина Самоковска е докторант към катедра „Теория на литературата“ на СУ „Св. Климент Охридски“.

Настоящият доклад цели да защити твърдението, че писането за театър може да произведе значими политически ефекти, водещи до трансформирането на неравенства от социален, икономически и прочие характер.

Едно по-обширно разглеждане на подобен въпрос би било добре да започне с изследване на различните разбирания за понятието „политически театър“ и проследяване на историческото им изменение, след което да се стигне до някакви заключения относно настоящата необходимост и жизнеспособност на концепцията.

Дефинирането на „политически театър“ е нелека задача, понеже трябва да стъпи на есенциализиращи огрубявания относно театъра и политическото. Един начин да се очертае що е то политически театър би било да се приеме, че този тип творческа дейност се занимава с въпроси, отнасящи се до съвместното живеене.

Ако сведем политическото до съдържание обаче, рискуваме да се озовем с текстове, които „говорят за“ обществено значими неща, но, уви, никой не ги „слуша“.

В настоящата разработка изхождам от хипотезата, че писане, чиято основна заслуга е съумяването да засегне определени, вероятно актуални, „ключови думи“, няма да произведе толкова осезаеми политически последствия, колкото едно писане, което е политическо през направата си; през начина, по който са изградени свръзките; през модела на общуване с реципиента, който задава.

Тази отправна точка дължа на позоваване на Жан-Люк Годар в интервю на Хайнер Мюлер¹, според което френският режисьор настоява върху важноста да се правят филми политически, вместо политически филми. С други думи, фокусът следва да е върху „Как?“, а не върху „Какво?“, ако авторът държи да ангажира публиката си в равноправен и пълноценен диалог с непредизвестен завършек.

Тази преимуществена грижа за взаимодействието между елементите ще парира обвинението, че театралната машина предоставя извънредно благоприятни условия за разпространението на пропаганда през драматургични текстове и постановъчни техники. Упрекът ще се окаже несъстоятелен, тъй като един театър, който не борави с предварително формулирани истини, които да съобщава, и отказва да се състои без активната и критична намеса на адресата, лесно ще отхвърли порицания за агитпроп.

Ще използвам „Хамлетмашина“, пиеса на източногерманския драматург Хайнер Мюлер, като образец за това, как „Как?“ може не просто да се освободи от диктатурата

¹ Heiner Muller, *Germania*, ed. Sylvere Lotringer (New York: Semiotext(e) Foreign Agents Series, 236.

на „Какво?“, но и да подсигури многовариантни заигравания с него без предзададени резултат и цел.

Целта ми ще бъде да очертая политическите залози зад авангардистката техника на „Хамлетмашина“, често определяна като един от най-радикалните опити в творчеството на Мюлер, автор, живял през две диктатури – тази на националсоциализма и тази на ГДР-социализма.

„Хамлетмашина“ е текст от 1977 г., възникнал около нов превод на Шекспировата пиеса, възложен на Мюлер за постановка на швейцарския режисьор Бено Бесон в източноберлинския Фолксбюне.²

Покрай преводаческия труд Мюлер създава коментарен текст, планиран като вметка в постановката на Бесон. Вметката в крайна сметка се превръща в няколкостранична пиеса, отличаваща се с постдраматични черти като липса на действие и персонажи, изключителна образна наситеност и гъстота на цитати и препратки, извадени от хетерогенни контексти и реалии и вложени на различни нива в новия текст.

„Хамлетмашина“ се състои от 5 сцени – „СЕМЕЕН АЛБУМ“, „ЕВРОПА НА ЖЕНАТА“, „СКЕРЦО“, „ЧУМА В БУДА БИТКА ЗА ГРЕНЛАНДИЯ“, „БЯСНО ОЧАКВАЩ/ В УЖАСНИТЕ ДОСПЕХИ/ ХИЛЯДОЛЕТИЯ“, обединени от един общ признак – тяхната антитеатралност или осезаемото им противодействие на драматургичните конвенции.

Мюлеровата тактика, както ще се опитам да покажа, не работи през пренебрегване или отричане на правила, нито чрез постановвяването на нови, по-добри, от името на някаква квазивизионерска инстанция. Това, което протича, може да бъде описано като подривна дейност изотвътре, тласкаща постулатите на театралната наука към собствените им граници на приложимост и състоятелност.

Субверсията на театралното в „Хамлетмашина“ е най-ясно видима в начина, по който отиграва липсата на действие и персонажи. Персонажно-диалоговите дефицити правят от пиесата пример за постдраматичен текст, по понятието на немския театровед Ханс-Тийс Леман.

На мястото на диалога, считан традиционно за движеща сила на текстовете за сцена, „Хамлетмашина“ поставя монологични блокове, в които са вплетени вътрешно диалогизиращи множества от гласове.

² Виж Hans-Thies Lehmann and Patrick Primavesi, eds. *Heiner Müller Handbuch. LebenWerk-Wirkung*. Stuttgart, 2003.

В тази пиеса си говорят – ако изобщо – не действащи лица, а парчета от текстовете. Този ход мести мястото на дебат, мястото на случване, на микрониво. Като се оставят изказванията да взаимодействат пряко и свободно, без да бъдат синтезирани във виждания на персонажи, които впоследствие да бъдат преведени и интерпретирани от актьорско-режисьорски екип, се запазва потенциалът за нови и нови артикулации на желанието. Преразпределя се властта – тя бива иззета от всеки потенциален претендент за поста на най-умел и компетентен тълкувател.

Това донякъде е в съгласие с формулировката на Леман, според която в постдраматичните текстове репликите биват пренасочени от интерсценичната ос, тази между действащите лица, към оста на театрон-а, която свързва сцена с публика.

„Хамлетмашина“ отива отвъд този хоризонт, тъй като „репликите“ са до голяма степен несглобени и несглобяеми, на (непасващи) части са, нужен е някой, който да снабди с връзки между съседните фрагменти, с пълното съзнание, че няма да може да изгради едно цяло, без да натрапи интерпретация.

С този си ход, както и с набор от други похвати, които най-общо могат да се нарекат дезорганизиращи и дестабилизиращи, пиесата неминуемо въвлича в стълкновение текст и театрален апарат. Това постоянстващо продуктивно напрежение поражда ситуации, в които стават видими – а покрай това и възприемаеми като променими и овладяеми (по Брехт) – непроблематизирани властови механизми.

По силата на направата си Мюлеровият текст въвлича възприемателите си като съавтори и едновременно с това отхвърля хегемонни принципи на интерпретация. Работата на текста по освобождаваща дезорганизация и дейерархизация ще коментирам през понятието за ризома на Жил Делюз и Феликс Гатари.

Ризоматичните връзки в пиесата не позволяват „Хамлетмашина“ да бъде сведена до самоцелен стилистичен експеримент, до вгледан в пъпа си авторски текст. Хоризонталните мрежови свързвания на елементите я правят текст с осезаем политически залог.

Еманципаторният жест се осъществява не само чрез замяната на персонажите със сглобки от цитати, наричани още „цитат-машини“, но и чрез подривни интервенции на нивото на сценичните указания и на указанията за говорител (*Sprecherangabe*). С други думи, функциите по цитат-обработка са възложени не само на уредбите с имена „Хамлет“ и „Офелия“, а и на други елементи на текста.

„Хамлетмашина“ има апарат за правене на множества, за постигане на n-1 – процедура, описана във въвеждащата глава от „Хиляда плоскости: капитализъм и шизофрения – 2“.

Наистина не е достатъчно да се каже „Да живее множеството!“, освен че е и трудно да се нададе този вик. Никое типографско, лексикално или дори синтактично хрумване няма да е достатъчно, за да бъде дочут той. Множественото – то трябва да се прави, но не като непрекъснато се добавя някакво по-висше измерение, а напротив, най-простичко – чрез съдържаност на нивото на измеренията, с които се разполага, винаги n-1 (само така едното е част от множественото, бидейки винаги извадено от него). Да се изважда единичното от множеството, което трябва да се конституира; да се пише в n-1 измерения. Такава система би могла да бъде наречена ризома.³

Апаратът за произвеждане на множества предотвратява втвърдяването на текста около бинарни опозиции и му помага да се изплъзва на тотализиращи интерпретации.

Цитатите имат основна функция в тази машина, предназначена, казано през Делюз и Гатари, да взривява страти, да къса корени и да прави нови свързвания.

„Хамлетмашина“ побира в себе си непосилно и неудържимо количество цитати, авторови самоцитати и препратки. Пиесата споменава или заема от литературни произведения (други пиеси и стихотворения на Мюлер, пиеси на Шекспир, творби на Т.С. Елиът, Хьолдерлин, Къмингс, Джоузеф Конрад, Сартр и др.) и отпраща към реално съществували лица като езекутирания и впоследствие реабилитиран унгарски премиер Ласло Райк, Маркс, Ленин и Мао, Анди Уорхол, Улрике Майнхоф от Фракция „Червена армия“, Роза Люксембург, Сюзан Аткинс и др.

Голяма част от тези отнасяния са концентрирани в кратки плътни пасажии, където заемките и алюзиите се „настъпват по петите“, често без свързващ текст помежду им. Заетото понякога е изменено (SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF NOPE⁴), понякога – не (OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO THEE⁵), често е с трудноустановими граници, поради което възприемателят губи ориентация, не може сигурно да отграничи автентичен цитат от симулиран цитат, не знае „на чия територия“ се намира.

Ползването на (обработени) цитати е важно по ред причини, една от които е стремежът да се накара старото да говори за новите неща, наместо непрекъснато да се

³ Жил Делюз и Феликс Гатари, „Ризома“, *Хиляда плоскости*, прев. А. Колева, София: Критика и хуманизъм, 2009, 12.

⁴ „Съвременен немски театър“. *Алманах за чуждестранна литература*. Брой 3, София: ИК Панорама, 2001, 9.

⁵ Пак там, 9.

започва от уж-новото, на уж-новия лист, след като старото е било дискредитирано като нещо за изхвърляне *en gros*.

Употребата на цитати неизбежно извиква и въпроса за статута на цитираното и отношението към автора му – в Хамлетмашината всичко влиза без оглед на авторитети, минус евентуалния си каноничен ранг, всичко е материал, както ще се опитам да покажа по-долу.

Какви могат да бъдат подходите към картечния огън от цитати и препратки в „Хамлетмашина“? Един начин за справяне, предприет от авторитетни коментатори като Джонатан Калб, Ерика Фишер-Лихте и Ханс-Тийс Леман, е да се проследят всички доловени заемки до техния произход.

Пиесата примамва „изкушени“ театроведи и литературоведи да направят тъкмо това – да влязат в съревнование по ерудиция. Дали обаче състезанието по начетеност не е съзнателно заложен капан? Дали „Хамлетмашина“, освен всичко друго, не е и клопка за предразположената към тотализиращи мерки интелигенция?

Както може да се види от опитите на Калб, Леман и Фишер-Лихте, упражнението по проследяване на заемките произвежда (вариращ) азбучен списък от автори, произведения, исторически личности и събития. Дотук, добре. От тук нататък обаче не отнема дълго, за да стане явна напразността на опита да бъдат взети предвид едновременно оригиналните контексти на позоваванията (къде видоизменени, къде – не) и да бъдат те съотнесени с новия текст. Понеже не могат да бъдат отчетени наведнъж, въпрос на неизбежна редукция със спорна легитимност е да се избере какво „влиза в сметките“.

Спекулативността на този ход става още по-видима при опитите на коментаторите да закрепят стабилно значение, опирайки се на трите тома с интервюта на Мюлер. „Слепващият агент“ за очевидно непринадлежащите към един и същ пъзел парченца се оказват възгледите на Мюлер за историята и естетиката. С този ход критиците връщат авторовото мнение като организиращ и смислозадаващ принцип.

Ловът на цитати представлява дървовиден подход (по Делюз и Гатари), който ще опита да образува дихотомия между оригинал и (деформирано) копие, между контекст на оригинала и нов контекст, и ще тълкува едното с оглед на другото.

„Хамлетмашина“ се старае да отблъсква такива подходи.

Това, което правят Калб, Фишер-Лихте и Леман, е да организират бинарности – те постановяват Хамлет и Хамлет¹, Офелия и Офелия¹ и извеждат интерпретациите си от съпоставката на казаното у Шекспир и това у Мюлер.

Калб, Фишер-Лихте и Леман конструират дървовидни системи, в рамките на които, по Делюз и Гатари, царят йерархични отношения, има центрове на означаване и субективизиране, а каналите на предаване на информация са предварително установени, изхождайки от йерархичен съсед. Тоест, веднъж установени, възлите Хамлет–Хамлет¹ и Офелия–Офелия¹ не позволяват на нищо да произвежда смисъл без оглед на тях.

Ако дървовидната система, вписана в текста от тези критици, бъде заместена с ацентрична, комуникацията ще може да протича „от съсед до съсед“⁶, без регулацията на хегемонен елемент, без да има нужда например (видоизменен) Т.С. Елиът да се допитва до Хамлетсъзнание, преди да установи връзка с библейски цитат.

Въпреки че гореспоменатите театроведи отбелязват липсата на персонажи в произведението, в следващи ходове те стабилизират говорители, изграждат им интериорност и подчиняват пиесата на определена телеология, а именно: да се покажат Хамлетът и Офелията на XX век, да им се даде думата и полето за (без)действие, да бъдат въдворени и претълкувани в актуален социоисторически контекст.

В тази хипотеза успешно издирените цитати и препратки селективно подпомагат артикулирането на вижданията на транспонираните Шекспирови персонажи. Всичко казано бива сведено до казаното от вариациите на Хамлет и Офелия и подчинено на едно надредно измерение – съзнанието на изказващия субект. По понятията на Делюз и Гатари, по този начин е въведен свръхкодиращ елемент и смислопораждащите отношения са заставени да съблюдават йерархия.

Какво ако се тръгне по обратен път, ако не бъдат взети полюсите Хамлет–Хамлет¹ и Офелия–Офелия¹ за изходна точка? Ако се откажем от подхода „Открийте разликите“ и не търсим материално отговорни лица за изказванията? Ако пиесата бъде разглеждана като самоорганизираща се материя, която прави множества, непрекъснато вадейки единичното в зародиш?

В тази хипотеза Хамлет/Офелия, или каквито и да било техни вариации, няма вече да бъдат разглеждани като смислопораждащи и смислосанкциониращи инстанции. На цитатите ще бъде дадена свобода да работят в гладко пространство, да са част от ризоматични ацентрични плоски множества. Ще бъде показано, че постулирането на автор означава постулиране на йерархия, на център, откъдето да тръгва интерпретацията и към който да бъдат връщани продуктите ѝ.

⁶ Пак там, 27.

В такъв случай задачата по отграничаване и проследяване на възможните произходи на заемките ще отпадне от дневен ред, а казаното ще бъде третирано като инфинитив, като асубективно и немаркирано за време. Разглеждани като подредени на принципа на „и...и...и“, елементите на пиесата ще изкоренят интерпретацията през призмата на глагола „съм“.⁷ Цитатите ще работят като съположени експериментални установки, а не като същности, пренесени през текстове и поставени в нова светлина. Многогласието ще бъде чувано като такова, като сплитане на гласове, отвързани от говорител, неприпознати, нерепрезентиращи набор от индивидуални съзнания и несъзнавани. Този подход ще сложи край на Хамлет-възстановките, на превода на различни социоисторически проблеми през Хамлет-инвентара, като вместо това се фокусира върху отношенията, протичащи между цитатите и ефекта от очевидните нерешимости, за да покаже как текстът произвежда нови и нови изкази и желания. Така ще се подчертае демонстративният отказ на „Хамлетмашина“ да ретериториализира изтръгнати по своеобразен начин хетерогенни фрагменти. Ще стане видимо, че сблъскването на разнопорядкови цитати не е опит да се покаже колко още по-висока може да стане литературата, стъпвайки (освен всичко друго) на висока литература. „Хамлетмашина“ ще работи като поле за експерименти с поливалентен материал.

„Хамлетмашина“ не е провокативно изложено ново Хамлетсъдържание, а жива обработваща материя за политизиране на естетиката.

При все че си служи и с визуално оформление за правене на множества, както ще покажа по-нататък, пиесата успява да отговори на изискванията на Делюз и Гатари, според които „типографските, лексикалните или синтактичните хрумвания не са необходими, освен ако престанат да принадлежат към формата на изразяване на някакво скрито единство и сами се превърнат в измерение на разглежданото множество.“⁸

Сред другите трикове, които пиесата ползва, за да предотврати потенциални втвърдявания на смисъла и завземания на тълкувателната власт, са неналичните или неясни указания за говорител и изпълнимите сценични указания.

„Хамлетмашина“ саботира приписването на реплики и чрез липсващи или неясни податки за изказващите инстанции. Указанията за говорител в тази пиеса са пределно неуказващи, където ги има. Ето още едно приложение на n-1. Първата сцена

⁷ Пак там, 39.

⁸ Пак там, 35.

започва без указание за говорител, с репликата „Аз бях Хамлет.“ Няма конкретен персонаж, който да „поеме отговорност“ за цялата първа част; няма център, от който да тръгне интерпретацията – такъв може само да бъде привнесен. Пиесата подава серия от неприписани изказвания – възприемателят решава дали да въдвори ред, конструирайки изговарящия чрез дедукция.

Във втора сцена говорителят е даден като „ОФЕЛИЯ [ХОР/ХАМЛЕТ]“⁹. И тук може да се види в действие процедурата n-1, доколкото Офелия в качеството си на отговорник за изказване е дадена през нещо като математическа формула. Разбира се, възприемателят (читател/слушател/актьор/режисьор) е свободен да игнорира тази провокация, но този ход ще покаже несправяне. Фактът, че няма ясно назована Офелия, която да припознае репликите си, остава. Вместо това има място в текста, което настоява да бъде взето едно винаги своеволно, винаги сбъркано и винаги деспотично решение.

Подобна нерешимост относно това кой говори има и в трета сцена, където сред говорителите излиза „ГЛАС(ОВЕ) ОТ КОВЧЕГА“. И тук текстът саботира единния субект на изказване и дървовидната центрирана интерпретация. И тук се изобличават властовите аспекти на вземането на решения в процеса на работа с текста. Глас или гласове? Откъде накъде едното или другото? Как едновременно? Кой решава?

Друг механизъм за правене на множества в „Хамлетмашина“ работи на нивото на сценичните указания. Сценичните указания, през отявлената си нереализируемост, отказват да служат на, да поясняват и усилват основния драматургичен материал. Те образуват текст със самостоятелно значение, който няма никакво намерение да върши това, което се очаква да върши. Те бягат от функциите си в движение. Графичното им оформление се придържа към конвенцията – дадени са в курсив. Но не съвсем винаги. В първа сцена неидентифицираният говорител, някогашен Хамлет, си е откраднал два броя сценични указания, немаркирани като такива, с които въвежда Хорацио и извежда Полоний. Пиесата освобождава този тип текст от подчинената му позиция, демонтира йерархията и образува поредното плоско множество от взаимодействащи си, самостоятелно организиращи се елементи.

Пример за еманципирани сценични указания е цялата трета сцена, където те съставляват близо 90% от общия обем, а това, което остава са всичко на всичко две реплики разменени между Хамлет и Офелия. Вследствие на този ход отношението на

⁹ Пак там, 10.

сценичните указания към сцената по необходимост трябва да бъде изобретявано отново и отново. Подаденото от Мюлер, думите на хартията, образуват ризома, която реализирацията няма как да не вкорени. Това е още едно място в текста, което задължава за винаги донякъде сбъркано и винаги донякъде нелегитимно читателско/слушателско/актьорско/режисьорско решение.

В допълнение, и тук, в тези свръхразгърнати сценични указания, могат да бъдат открити нерешимостите от вида „или-или“, които приканват към задължителна грешка. Примери за това са: „От своите надгробни плочи (катедри) мъртвите философи хвърлят книгите си по Хамлет. Галерия (балет) на мъртвите жени. Жената на въжето Жената с разрязани вени и т.н. Хамлет ги разглежда сякаш е посетител в музей (театър).“¹⁰ При всяко едновременно изискуемо и незпълнимо „или-или“ се очертават местата на властови решения, на разпореждания със съмнителна легитимност. Казано с думите на Делюз и Гатари: „Една ризома непрестанно свързва семиотични звена, властови организации, случвания, препращащи към изкуствата, науките, социалните борби.“¹¹

Графичното оформление на пиесата също помага да се рушат бинарни опозиции. В текста са видими пасажии с варираща дължина, от една дума до девет реда, целите в главни букви. Те представляват отклонения, отбивки от заобикалящото ги, както визуално, така и съдържателно. Те са като реплики настрани, но вращават, обърнати навътре. Няма как да излязат навън, няма към кого да отидат, понеже диалог и действие няма. Един не-аз глас излиза от аз-гласа, за да му отправи вметки. Един глас ли? Не, n-1. Тези вгънати навътре *asides* на места се разпростират в цели строфи, в които се задава друг ритъм, превключва се без уговорки между езици, изсипват се нагъсто вплетени, верижно катастрофирани цитати и препратки. Имаме от една страна графично отделен, унифициран монолитен блок на не-аз настрани-реплика, но в рамките на този сегмент всъщност са открити множество микропревключвания. Сякаш се самоорганизируют настрани-реплики към настрани репликата, без за това да има визуална индикация.

„ХАМЛЕТ

Печката дими в размирния Октомври.

¹⁰ Пак там.

¹¹ Делюз, Жил и Феликс Гатари, *Хиляда плоскости*, 13.

A BAD COLD HE HAD OF IT JUST THE WORST
TIME
JUST THE WORST TIME OF THE YEAR FOR A REVOLUTION

В предградията циментът се носи из въздуха

Доктор Живаго плаче

За своите вълци

ПРЕЗ ЗИМАТА ПОНЯКОГА ИДВАХА В СЕЛОТО
РАЗКЪСВАХА СЕЛЯНИН

*Сваля маската и костюма*¹²

„Заменям кралство

за убиец

АЗ БЯХ МАКБЕТ КРАЛЯТ МИ ПРЕДЛОЖИ СВОЯТА ТРЕТА ДЪРЖАНКА
ПОЗНАВАХ ВСЯКА БЕНКА ПО БЕДРАТА И РАЗКОЛНИКОВ ДО СЪРЦЕТО
ПОД ЕДИНСТВЕНОТО ЯКЕ БРАДВАТА ЗА /ЕДИНСТВЕНИЯ/ ЧЕРЕП/А/ НА
ЛИХВАРКАТА

в самотата на летищата

Поемам дъх Аз съм

Привилегирован¹³

От това е видно, че графичното оформление не е надежден разпоредител и означител — веднъж е указало мое/чуждо, в един следващ момент в движение се е отказало да указва, да стабилизира, да отделя, да приписва.

С оглед на изложеното дотук намирам, че Мюлеровата пиеса работи като машина за произвеждане на политически ефекти. Този текст не може да бъде сведен до кристализация на (преносими) политически послания, понеже гъмжи от течащи процеси и циркулации. Липсват ясно отграничени елементи, които да могат да бъдат застопорени в моментна снимка, към която да се прикрепят дефинитивен, най-информиран, най-умел коментар.

Еманципаторният заряд на „Хамлетмашина“ се състои в непрекъснатата работа по деесенциализиране, по правене на плоски множества, по изнемване на властта от хегемонни означаващи. Така се разкрива потенциалът на колективните изкази, указва

¹² „Съвременен немски театър“, 12.

¹³ Пак там, 13.

се как може да се прекрати връщането на индивидуираните изказвания към отговорни, виновни и блокирани субекти, дава се шанс на социалното да говори пряко, без превод.

Сред критиките, застигнали „Хамлетмашина“, се намира и следната: „С последната пиеса изобщо не можеш да се свържеш, от тук никакъв път не води към някаква обществено значима драматургия.“ Тъкмо поради липсата на „нещо“, с което да се свържеш, пиесата е важна в политически и социален план. „Нещо“-то би я направило употребима за користни политически цели. Липсата на *ready-made* „нещо“ не позволява на обществото да уседне, да се опре на спуснати отгоре полуфабрикатни смисли и значения, а го подтиква да търси нови и нови артикулации на колективно важното. Чрез тази техника писането на Мюлер осуетява възможностите за въдворяване на авторитарна, единствено валидна гледна точка, обезсмисля търсенето на господар/майстор-интерпретатор и насърчава експериментаторската работа в среда на несигурности. Направата на текста дава възможност да се следва призива на Делъоз и Гатари винаги да се експериментира, и никога да не се интерпретира — сложното техническо изпълнение се грижи да осуетява опитите за подчиняване на асубективните колективни изкази на предварително налични конюнктурни съдържания, като при това на преден план излизат вътрешноприсъщите на материята съпротивителни и продуктивни сили.

Ризоматичното писане е политическо, понеже изземва и преразпределя власт, подкопава делението център/периферия и не дава поле за лов на авторови послания, предадени по вертикала.

Чрез саботирането на заемането на субект/обект-позиции, чрез задаването на друг, много по-интензивен и радикално по-свободен тип общуване с текста, чрез отказа от формулиране на послания Мюлеровата пиеса иска да прави театър политически, вместо да прави политически театър.

Цитирана литература:

„Съвременен немски театър“, *Алманах за чуждестранна литература*, брой 3, София: ИК Панорама, 2001.

Дельоз, Жил и Феликс Гатари. *Хиляда плоскости*, прев. А. Колева, София: Критика и хуманизъм, 2009.

Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*, trans. Jo Riley, London: Routledge, 2001

Kalb, Jonathan. *The Theater of Heiner Müller*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998
Lehmann, Hans-Thies, and Patrick Primavesi, eds. *Heiner Müller Handbuch. LebenWerk-Wirkung*. Stuttgart, 2003.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

Heiner Müller. *Germania*, ed. Sylvere Lotringer (New York: Semiotext(e) Foreign Agents Series.