

Александър Панов

Институт за литература при Българската академия на науките
lapnisharan@hotmail.com

Драматургията на Станислав Стратиев и наследството на *commedia dell'arte*

Alexander Panov

Institute of Literature at the Bulgarian Academy of Sciences

The Playwright of Stanislav Stratiev and the Heritage of *Commedia Dell'arte*

Abstract

The article seeks to outline the basic constructive principles in the dramaturgy of Stanislav Stratiev. Even in a superficial overview of his comedies, it is clear that they are not built according to the usual dramaturgical scheme, in which the action is driven by the opposition between a reasoned desire of one of the characters and the obstacles to fulfilling that desire posed by circumstances or by any other character. In most cases, Stratiev's initial situation introduces some sharp provocation to the every lifestyle, which provokes a series of actions following not the course of the dramaturgical action, but the accidental changes in the situation. It is this series of actions, realized in a series of poorly connected episodes in a single plot thread that also carries the main ideological message of the play, presenting various aspects of the main, developed in it, social problem. The theatrical model used by Stratiev is, by this sign, strongly reminiscent of the model introduced in the 16th century by the Italian *commedia dell'arte*.

The article analyzes the four main features of this theatrical model. First of all, the plot framework in which the spectacle develops is considered. In the case of *commedia dell'arte*, this function is performed by the so-called *canovaccio* – a finding description of a series of episodes with a detailed presentation of the actors and their actions. This plot frame arranges a series of poorly connected episodes called *lazzi*. Their content highlights various absurdities and contradictions in a living subject more to ideological dogmas than to normal human logic. In these episodes, typical figures of public life take part, whose characters and actions define them more as *masks* than as living people. The only exception is only the couple in love, who are present in each of Stratiev's plays. Those in love, striving for

normal human dreams and values, just as they do in the world, usually fall victim to the circumstances in which they are forced to live. And since a spectacle built on a typized plot and typized character-masks must always be fresh and topical, commedia dell'arte uses *improvisation*, in which typized acts are presented using topicals of the context in which the spectacle takes place, events, and lines. In the case of Stanislav Stratiev, this is the biggest problem facing the current productions of his plays, because, for the most part, they contain the reals, slogans, and problems of socialist society, which are not relevant today. At the same time, the main problems that Stratiev's comedies pose have not lost their relevance. And it's a challenge that's increasingly finding a solution.

Keywords: Stanislav Stratiev; Commedia Dell'arte; dramaturgy

Пред зрителите се изпълнява художествен текст с подobaваща мимика или пък неколцина актьори имитират с движения човешко държане. Но това може да бъде и рецитал, естраден концерт, кабаретен номер. От кой момент изпълнението ще носи белезите на театрално представление? Дали актьорите са на сцена в буквалния смисъл на думата, или не – няма съществено значение. Основното е дали те ще накарат зрителя да си представи площадката, от която се изпълнява, като *друго* пространство. Театърът започва сиреч от *нетъждествеността* на мястото, от момента, в който то се превръща условно в стая или улица, в градина или „някакво си“ пространство, което може и да не е фиксирано, но на всяка цена обаче трябва да *не е* същият този подиум, на който говорят и се движат актьорите. [...] Като понятие на театралната естетика „сцената“ означава пространство, на което се изпълнява и представлява по такъв начин, че то престава да *е* *тъждествено на себе си*. Без това може да има хореографско, певческо, декламаторско, ораторско или друго изкуство, но няма театър. От друга страна, не бихме могли да посочим нито едно театрално представление, при което да не е настъпило „преображение“ на мястото. (Натев 1971: 36-37).

Едва ли по-категорично би могъл да се определи основният принцип на *всяко* театрално представление. Онзи спектакъл, при който не се осъществява преображение на мястото, така че физическото съоръжение, наречено „сцена“, да се превърне в *друго* пространство, не би могъл да се определи като *театрален*. Но ето че в представлението, наречено „Балкански синдром“, сцената не се преобразява в някакво друго пространство, а си остава театрална сцена и то не „някаква си“ театрална сцена, а именно сцената на Сатиричния театър в град София, чийто вход е непосредствено пред входа на Унгарския ресторант. Вярно е, че в началото на представлението се прави плах опит да се разиграе една „нормална“ пиеса и сцената да се преобрази в друго, условно, пространство, там някъде около Бели Искър. Само че опитът се оказва не само плах, но и твърде кратък. Отначало репликите на

актьорите са прекъснати от „спонтанните“ реакции на зрителите в залата, а след това „спектакълът“ изцяло е изгонен от сцената под напора на нахлулото множество сватбари, решило да устрой празника си именно на сцената на Сатиричния театър, защото залата на Унгарския ресторант не била достатъчно удобна. Значи ли това, че „Балкански синдром“ не е театрална постановка?

Оказва се, че подобни представления не са някакво екзотично изключение. Още през 18. век италианският автор на *комедия дел'арте* Джанбатиста Андреини в пиесата си „Две комедии в една“ нарушава вековния принцип на театрална условност, при който между историята, разиграваша се на сцената, и зрителната зала минава ясна и непреодолима граница (Apolonio 1930). По-късно и други автори прибавят до този похват и при това толкова често, че той се утвърждава като един от обичайните инструменти на театралното изкуство, известен под името „театър в театъра“. Вярно е, че Станислав Стратиев използва само в една от единайсетте си пиеси (всъщност тази пиеса се „раздвоява“, защото съществува и вариантът „Балкански синдром 1993“, в който сцената вече не е на Сатиричния, а на Народния театър) похвата „театър в театъра“. Но също така е вярно, че и другите му пиеси не се придържат стриктно към утвърдената практика на театрална условност. Какво имам пред вид.

Най-вече факта, че представлението трябва да представи сценично определени фрагменти от една *цялостна* история, която зрителят възстановява в съзнанието си, облягайки се на личния си опит и използвайки информацията, получавана от репликите на персонажите, интонациите, с които тези реплики се изпълняват, характерни жестове и телодвижения на актьорите и т.н. В това възстановяване се съдържа онзи принцип на „антракта“, който професор Натев определи като основен конструктивен и въздействен принцип на драматургията (Ср. Натев 1967 и Натев 1972). В повечето от комедиите на Станислав Стратиев такава история няма. Вярно е, че съществува фабула. Например: Докато обитателят на една къща е на курорт, майсторите, ремонтиращи дюшемето му, откриват идеално запазена римска баня, която привлича вниманието на амбициозен доцент археолог, който в името на бляскавата си кариера зарязва всичко, включително и годеницата си, която отива при нещастния собственик на разкопаната къща. Или: Същият Иван Антонов си купува сако от велур, по което обаче има твърде много косми и затова решава да го подстриже. След като в човешката бръснарница му отказват, Антонов е принуден да занесе сако-то в един стопански двор, където стрижат овце. За да се спази законът обаче, операцията е заприходена в счетоводството като „стригане на частна овца“. Така сако-то се превръща в овца и оттук насетне следват

безкрайни усложнения за нещастния езиковед, собственик на самото от велур. Или: Двама млади провинциалисти се обичат, но бащата на момичето решава да ожени дъщеря си за сина на „силния човек“ в държавата, който освен всичко друго е и софиянец, т.е. може да осигури на съпругата си така мечтаното софийско жителство. Сватбарите, водени от амбициозния Кум, пристигат с автобус в София, намират Унгарския ресторант, който обаче не им харесва и решават да се преместят в намиращия се от другата страна на улицата Сатиричен театър, чиято сцена им изглежда по-подходяща за пищния празник, който предстои. Следват безброй перипетии, включващи дори появата на космически пришълци, докато в края на краищата не идва Сватанака, същият онзи „силен човек“, който обявява, че е ангажирал не сцената на Сатиричния театър, а тази на Операта, и повежда сватбата натам.

Общото между всички тези фабули е в това, че основните идейни и художествени внушения на спектаклите *не се* съдържат в историите, разказани от тях. Художествените внушения произтичат в най-голяма степен от абсурдите, разиграващи се в отделните епизоди, както и в съдържанието на репликите, които персонажите си разменят. Това съдържание обаче е важно не толкова за възстановяване на протичащата „зад кулисите“ история, както изисква теорията за „антракта“, колкото за осмисляне на противоречията между наложената от тоталитарната власт идеология, пропагандирана основно чрез лозунги, от една страна, а от друга – изискванията на здравия разум. Или, както се изразява един от героите на „Балкански синдром“ – „ушите чуват едно, а очите виждат друго“. Тази особеност на пиесите не отменя основния принцип на антракта, за който говори Атанас Натов, защото осмислянето на внушенията отново е в пряка зависимост от способността на зрителя да активира своя социален опит, но съществено го видоизменя, защото не изисква възстановяването на протичащата „зад кулисите“ история. Фабулата в тези пиеси има по-скоро техническа функция да мотивира появата на отделните епизоди, които в основния случай нямат пряка сюжетна връзка един с друг по принципа завръзка, развитие на действието, кулминация и развързка, а произтичат от спонтанно възникналите изменения в ситуацията. В този смисъл фабулата играе ролята на „канавка“, свързваща отделните счехове в единно цяло.

Третата важна особеност на комедиите на Станислав Стратиев се състои в това, че на сцената не действат едни, макар и условни, но все пак достатъчно ясно очертани човешки индивидуалности, които в преследване на своите лично и социално мотивирани желания и стремежи влизат в преки или косвени конфликти помежду си, а тези конфликти, от своя страна, движат театралното действие. Всъщност почти във всяка от пиесите такива „нормални“ хора са само персона-

жите, играещи ролята на влюбени, естествено желаещи да реализират своите мечти и пориви на сърцето. Всички останали герои са не просто някакви социални типажки, изразяващи определена обществена позиция, а по-скоро приличат на маски, представящи характерен тип поведение. И не напразно в списъка с действащи лица те обикновено фигурират не с личните си имена, а с названията на своите функции – доцент, чиновник, шофьор, директор на театър и т.н.

Тази схематичност на образите е характерна особеност на комедията, чиято главна художествена задача е да подложи на осмиване всички прояви на обществено поведение, които противоречат на един желан идеал за човека и обществото. Героите на комедията обикновено извършват действия, показващи противоречията между това какъв трябва да бъде добродетелният човек, и действителния свят, изпълнен с пороци и необосновани претенции. Действието на комедията протича в делничния свят, карикатурно изобразявайки човешки недостатъци като скъперничество, лъжливост, самохвалство, лицемерие и др. под. Особеното в художествения свят на Стратиев обаче е в това, че избличаваните пороци и неприемливи житейски позиции, се възплъщават в устойчиви персонажи-маски, проявяващи своята същност не като индивидуална особеност, а като следствие на изпълняваната от тях социална *функция*.

Тъй като в повечето случаи комедиите на Стратиев разкриват абсурдите на човешкия живот, те често са определяни като абсурдистки. Действително в предходните едно-две десетилетия преди неговия театрален дебют в Европа мощно се развива направлението, известно под името „театър на абсурда“. Основната разлика между внушенията на това художествено направление и театъра на Стратиев се състои в това, че докато абсурдистите като Йонеско, Бекет, Жан Жьоне и др. подлагат на критика абсурдите на човешката екзистенция изобщо, показвайки противоречията в човешкото общуване и стремежи като напълно безсмислени и безоснователни, абсурдите на Стратиев имат подчертано социална природа и произтичат от необоснованите претенции на тоталитарната власт да управлява и направлява човешкия живот, подчинявайки го на своите утопични представи за света. По този признак театърът на Стратиев прилича не толкова на абсурдистката драма, колкото на една друга традиция, известна от историята на театъра, наречена комедия дел'арте. Традиция, оказала сериозно въздействие върху развитието на драматургията и особено на онзи неин дял, който е свързан с комедиографията – Молиер, Голдони, Гоци, Фонвизин и т.н. (Ср. Молодцова 1990). Струва ми се, че наследството на комедия дел'арте в голяма степен е повлияло и върху развитието на Станислав Стратиев като комедиограф.

Театралната форма, която днес познаваме като комедия дел'арте се развива в Италия през 17. и 18. век, но в известен смисъл нейните проявления продължават и до наши дни, доколкото някои от най-характерните актьори, възплъщаващи основните маски, играят почти до края на 20. век (Вж. Миклашевски 2017). Корените на тази театрална форма са в средновековната карнавална култура с нейните фарсове и марази (гротескни сценки от брачния живот), както и във вицовете, разказвани и патномимично разигравани от солови изпълнители, говорещи, движещи се и облечени по специфичен гротесков начин – традиция, която и до днес е жива в североамериканската клубна култура.

Името комедия дел'арте произтича от значението на думата „арте“, която в онези времена е означавала просто „занаят“. С други думи, това са театрални представления, изнасяни срещу заплащане от професионално подготвени актьори, за разлика от ситуативните изпълнители на средновековната фолклорна култура. В края на 16. век в Северна Италия и особено във Венеция започват да се строят специални помещения за спектакли и така театърът се превръща в бизнес, в резултат на което уличните актьори, жонгльори и въжеиграчи започват да се организират в братства на професионална основа.

Основната тема на представления, изнасяни от комедия дел'арте, са смешните противоречия между слугите и техните господари, поради което в началото този вид театър се нарича комедия на слугите (*commedia dei zanni*). Думата *Zanni*, или *Zuan* на венециански диалект, е вариант на личното име *Gianni*, което е било много разпространено сред селячеството, от чиито недра основно са се набирали слуги за аристокрацията и богатите търговци. По тази причина персонажът, носещ личното име *Zanni*, става синоним на слуга. Тенденция, която се разпространява и в други европейски култури. Така например в Германия комичният персонаж Ханс Вурст е почти напълно идентичен на италианския *Zanni*. Не бихме сбъркали много, ако към тази компания присъединим и българския анекдотичен герой Иванчо от вицове за Иванчо и Марийка. През 1559 година флорентинецът Антонио Франческо Грациани съчинява песента „*D'Zanni e de'Magnifici*“, в която персонажът *Magnifico* е господарят на слугата *Zanni* и така се превръща в основа, от която по-късно се развива маската на венецианския търговец-скъперник Панталоне (Вж. Apollonio 1930). Грациани съставя и първия *sanovassio*, чиято фабула изцяло е изградена върху разправията между господари и слуги. Момент, който, както ще видим след малко, е структуроопределящ за цялата драматургия на Стратиев.

Две са главните особености на комедия дел'арте, които специално

трябва да се изтъкнат: наличието на фиксирани персонажи-маски, от една страна, а от друга – построяването на спектакъла върху импровизирани сценки, наричани *lazzi* (простонароден вариант на италианската дума за действие), навързани в една фабулна нишка от предварително подготвен сценарий (итал. *саповасио*, т.е. канаваца, основа).

Основната сюжетна схема, върху която се изграждат фабулите на комедия дел'арте, е: двойка млади влюбени, на чието щастие завиждат старците, успешно преодолява всички прегради с помощта на ловки слуги. За да се получи пълноценно представление, е било нужно участието на минимум четирима персонажи-маски и двойка влюбени. Фактът, че влюбените не се числят към маските, е изключително важен, доказателство за което ще видим и при анализа на Стратиевите комедии. В много голям процент от случаите фабулите, разказвани в *саповасио*, са заимствани от вече съществуващи комедии, разкази и новели.

Преходът между традицията на комедия дел'арте и съвременната театрална комедия с устойчиво фиксиран текст се осъществява в средата на 18. век. По това време повечето от театралните трупи са имали не само свои театри, подобно на театъра „Ла Фениче“ във Венеция, но и професионално обвързани с тях драматурзи, чиято задача е била съставянето на сценарии за представленията. Така един от тези драматурзи, венецианецът Карло Голдони, през 1746 година подготвя първоначалния вариант на прословутата си комедия „Слуга на двама господари“, текст, който в продължение на няколко десетилетия претърпява множество редакции, във всяка от които репликите на персонажите все повече се фиксират, изтласквайки сценичната импровизация на актьорите, за да се стигне до варианта, който познаваме днес. Вариант с напълно каноничен текст, в който няма място за импровизация.

Въпреки този преход обаче, традицията на комедия дел'арте не изчезва напълно. Тя продължава да живее по два паралелни начина. От една страна, запазват се чисто импровизационните представления с участието на устойчиви персонажи-маски. Последните големи представители на тази традиция може да се открият дори във втората половина на 20. век, каквито са например знаменитите Арлекини на Херман Тимих от театъра на Макс Райнхард и Марчело Морети от театъра на Джорджо Стрелер, както и Пулчинелите на Едуардо де Филипо, Пино Даниеле, Масимо Троизи и Масимо Раниери. От друга страна, наследството на комедия дел'арте определя формирането и развитието на редица от майсторите на модерната драматургия и режисура. Това наследство лесно може да се открие в работите на драматурзи като Сирано дьо Бержерак, Молиер, Карло Голдони, Александър Су-

мароков, Карло Гоци, Е. Т. А. Хофман, Александър Блок, Едуардо де Филипо и Дарио Фо. Що се отнася до влиянието на комедия дел'арте върху съвременната театрална естетика, няма как да се подминат театралните проекти на Майерхолд и Вахтангов, на Жан-Луи Баро и Жан Капо, на Макс Райнхард и Джорджо Стрелер. В много голяма степен това наследство е определящо и за възникването на един от най-популярните днес телевизионни жанрове, какъвто е stand-up comedy. В много голяма степен може да се твърди, че наследството на комедия дел'арте определя и драматургията на Станислав Стратиев, което ще се опитам да докажа. За да стане това, ще разгледам последователно четирите основни аспекта в постройката на драматургичния материал – организирането на разказваната от спектакъла история на базата на сравнително самостоятелни скечове (lazzi), обединени от фабулната основа на il canovaccio; първостепенната роля именно на сравнително самостоятелните епизоди (lazzi) за постигане на идеологическите и художествените послания на спектакъла; ролята на устойчивите персонажи-маски (tipi fissi) при изграждане на смисловата структура на представлението; и на последно място нуждата от импровизация, съобразена с особеностите на актуалния исторически и културен контекст, в който протича представлението.

II canovaccio

Нека прочетем началните реплики от „Мамут“:

БАЩАТА: Шевната машина смазана ли е?

МАЙКАТА: Разбира се.

БАЩАТА: Де не направи някоя засечка?

МАЙКАТА: Работи като часовник.

БАЩАТА: А иглите?

МАЙКАТА: Пълен комплект.

БАЩАТА: И за бродирание?

МАЙКАТА: Естествено.

БАЩАТА: Оверлогът?

МАЙКАТА: Работи.

БАЩАТА: Канаваца имаме ли?

МАЙКАТА: Към десетина метра.

БАЩАТА: Конци, вата, басма?

МАЙКАТА: Напълно достатъчно.

БАЩАТА: Значи, няма проблеми?

МАЙКАТА: Има.

Цялата тази суматоха е предизвикана от желанието на семейството на все същия Иван Антонов и жена му Марта, на чието запознанство

сме станали свидетели в първата комедия на Стратиев „Римска баня“, да се хареса на Тихов, готвач на първия човек в държавата. Тихов е станал готвач случайно, докато истинската му страст била шиенето, към което той и до момента е привързан и активно практикува като хоби. А нуждата от подмазване е мотивирана с желанието на доцента езиковед да замине на работа във Виена, за което е нужна помощта на Тихов, който да пошепне нещо „където трябва“. Всичко това е лесно разбираемо, освен едно – изборът на хоби. Защо Тихов непременно трябва да шиє? Не би ли било възможно да обича да пее, да събира марки, да рисува...? Сигурно е възможно, но тогава драматургът не би имал възможност да употреби някои важни за символичните внушения на пиесата си думички като канаваца, шиене, игла. Поне аз не си спомням друг текст на нашата художествена литература, в който да се среща думата „канаваца“. Не е ли това едно иронично подмигване към зрителя, за да му се подсказва какъв е конструктивният принцип на представлението, което му предстои да наблюдава. А именно: същити в едно (върху канаваца) отделни парчета родна действителност, които иначе трудно биха изградили единен драматургичен сюжет със завръзка, развитие на действието, кулминация и развързка. Ето така, назовавайки една дребна битова реалия, „канаваца“, Стратиев посочва какъв е принципът за организиране на драматургичния материал, съвсем случайно сякаш носещ същото име – „il canovaccio“.

В условията на импровизираната игра канавата, или сценарият, казано по съвременному, има за задача да обедини отделните импровизации в единен спектакъл. От многобройните запазени образци може да се види, че този текст има подчертано наративна, а не драматургична природа. Неговото предназначение е да служи като изходна точка при изграждане сценичното поведение на изпълнителите, а не да бъде представян директно на зрителя. По този признак *il canovaccio* е по-скоро предшественик на драматургичната ремарка, която, както всички теоретици на драмата отбелязват, не попада в корпуса на собствено драматургичното речево действие. (Ср. напр. Тюпа 2016). Наративният момент при изграждане на ремарките в комедиите на Стратиев е ясно забележим. Нека пак се позовем на „Мамут“:

Тя млъква, защото в този момент в хола влизат Бащата, Тихов и млада, красива жена, пищно облечена. Тихов е нисък, с простовати черти на лицето човек, гони шейсетте. Облечен е в карирано сако, носи вишневочервена папийонка от кадифе. Държи се като човек, от когото зависи всичко. Има нещо маниакално в държанието му – манията на неограничената власт.

В този откъс покрай чисто техническите указания за реда на поя-

вата на персонажите, за облеклото им, за възрастта им, драматургът е споменал и някои особености в държанието на персонажа, които няма как да бъдат показани директно – „държи се като човек, от когото зависи всичко“, „има нещо маниакално в държанието му – манията за неограничена власт“. Така може да говори повествовател, но не и драматург. И тук проблемът не е в това, че самият Стратиев покрай драматургията е и популярен белетрист. Същото може да се каже и за Вазов, който обаче строго спазва изискванията на театралната ремарка в драмите си. Проблемът по-скоро е в това, че цялостната структура на драматургичния текст на Стратиев не предполага представяне на сюжета от репликите-действия на персонажите.¹ И причината за тази подчертана „белетристичност“ на авторския текст в комедиите на Стратиев е в това, че самият принцип, върху който се изгражда драматургичното действие не предполага изграждане на единен сюжет на базата на един основополагащ конфликт, при който се сблъскват основателните желания за действие на различни персонажи (Натев 1972: 41). Този сблъсък може да има драматичен, но също така и комичен ефект. Ако продължим да разглеждаме „Мамут“, единството на сюжета не е следствие от конфликта между Иван Антонов с неговото основателно желание да замине за Виена и противодействието на Тихов, който евентуално да попречи на мечтата на доцента езиковед, а от навързаните като брoеница един след друг епизоди, в които се разиграват различни реакции на неznайно откъде появилото се на стената на жилището петно, наподобяващо мамут.

Абсолютно същата е ситуацията и в „Римска баня“, в която различни действащи лица последователно проявяват свои собствени желания към неznайно откъде появилия се басейн в къщата на Иван Антонов. Същият е случаят и в „Сако от велур“, където Иван Антонов е принуден да обикаля по инстанциите, за да доказва, че не притежава овца, а сако. Да не говорим за „Балкански синдром“, където единството на спектакъла също не зависи от интригата, породена от желанието

¹ Ср.: „Всеки участник в драматургичното взаимодействие на говорещи субекти едновременно е „свидетел и съдия“ на комуникативните събития на общуването, в което той е въввлечен. По принцип всяко действащо лице на драмата е носител на собствена, твърде субективна картина на разиграващата се на сцената събитийност; всеки би разказал сцената на своето взаимодействие с другите по своему. Ако пространствено-времевите параметри на тази сцена са зададени от авторските ремарки, то ценностно единна гледна точка към произтичащото – при отсъствие на наратор – не може да се прояви. Драматургичният дискурс предоставя главната свидетелска позиция на зрителя, който е призван самостоятелно да присъжда статута на събитийност на миметически възпроизведените от драматурга реплики на персонажите.“ (Тюпа 2016: 10).

на двамата млади да се оженят, на което пречи тираничният баща Бай Цончо, който държи дъщеря му да се ожени за сина на „силния човек“ в държавата.

Много специален случай представлява комедията „Животът, макар и крагък“. В тази комедия още в списъка на действащите лица има два персонажа (Мъж, Жена), чиято основна задача в спектакъла е не да играят и да представят някакъв условен образ на човек с „мотивирано желание да извърши нещо, на което желание обстоятелствата или другите персонажи пречат“ (Натев 1971: 41), а да поемат функцията на разказвачи:

МЪЖ. Имало едно време...

Нов жилищен комплекс. Докъдето стига погледът – блокове. Блокове, блокове, блокове, море от блокове. Е, наистина – сиви, еднообразни, подобни на жилищна пустиня. И сред тази пустиня, незаселена още, стоеше той, архитект Стилиянов.

Тук дори глаголното време, използвана в тази реплика-разказ, заменяща авторската ремарка, която по принцип не звучи на сцената, е минало несвършено, характерно за нарацията, а не обичайното за театралната ремарка сегашно време, указващо на това, че действието се извършва „сега и тук“.

Във всички тези случаи фабулната интрига е само повод да се навържат в непредвидима последователност поредица от слабо свързани помежду си епизоди, всеки от които представя нов аспект на основния идеен конфликт, върху който се строи произведението. Този конфликт обаче няма сюжетна основа, а е подчертано идеологически мотивиран. В почти всички комедии на Стратиев той има една и съща природа – сблъсъкът между бюрокрацията и тоталитарната идеология, от една страна, с изискванията на здравия разум и нормалните ценности на човешкия живот, от друга. Именно тази навързана от „канавацата“ на спектакъла поредица от сюжетно слабо свързани помежду си епизоди носи и основния идеен заряд на представлението. Което ни насочва към другата съществена характеристика на комедия дел'арте, оказала съществено влияние върху начина, по който Стратиев изгражда своите пиеси.

I lazzi

Въпреки че спектаклите на комедия дел'арте са се придържали към сюжетната нишка, очертана от „канавацата“, детайлно описваща кои персонажи участват във всеки отделен епизод, както и в какви взаимоотношения влизат помежду си, основната сюжетна линия чес-

то била прекъсвана от сценки без пряка връзка помежду си, както и с основния сюжет. Тези епизоди, или скечове, носели името *lazzi*, което идва от простионародното произнасяне на думата *l'azione* (действие). В основната си част те водят началото си от карнавалните игри и са изпълнени с грубовати шеги, акробатични номера, а нерядко и с не съвсем пристойни действия. По-късно, в класическата драматургия, тези епизоди получават името „интермедии“, а в цирковото изкуство се развиват по посока на клоунските номера, сързващи отделните части на спектакъла.

И тук възниква въпросът – а защо в комедиите на Стратиев тези епизоди играят толкова голяма роля при формиране на идейния и въздействен заряд на спектакъла, докато чисто драматургичната му основа, която трябва да представи една цялостна история, изградена около някакъв съдбовен конфликт, възникнал от сблъсък на едно мотивирано желание на някой от персонажите, на което обстоятелствата или другите персонажи пречат, заема подчинена, а понякога дори никаква позиция. Отговорът на този въпрос се крие в самата природа на конфликта – той е подчертано идеологически, а не поведенчески, или свързан с определена жизнена позиция. Нека очертаем конфликтите в някои от най-представителните комедии на Стратиев.

Сблъсъкът в „Римска баня“ е предизвикан от неочакваната находка в хола на главния герой Иван Антонов. Това откритие противопоставя героя с неговото мотивирано от нормалната човешка ценностна система желание да живее смислено, честно и пълноценно, на стремежите на останалите персонажи, с изключение на Марта, които преследват някакви свои цели, свързани с римската баня. Тези цели отразяват странната логика, в която се развива животът в зрялото социалистическо общество, искащо да постави цялото човешко битие под тотален идеологически контрол. От друга страна обаче, нормалните човешки желания за постигане на благосъстояние, кариера и битово уреждане не могат да бъдат спрени с идеологически постулати, но тоталитарното общество ги е принудило да приемат една силно изкривена, дори гротескна форма. В този сюжет основните послания се носят именно от епизодите, в които всеки от персонажите предявява своите претенции към римската баня: за доцента тя е средство за постигане на бърза и успешна кариера; за спасителя е работно място; за Цеков е обект на културна контрабанда; за Диамандиев е възможност за изгодна покупко-продажба и т.н. Единствените, които стоят извън този странен парад на гротескови желания и стремежи, са Иван Антонов и Марта, годеницата на доцента, от която той с лека ръка се отказва заради кариеристичните си стремежи. Основната част от идеологическото послание на комедията се носи от съдържанието на отделните епизоди,

в които претендентите атакуват Иван Антонов всеки със своите си цели. Именно тези епизоди можем да определим като *lazzi*. Сюжетният финал на пиесата, по време на който всички участници се втурват да спасяват с телата си мраморния басейн, а Иван и Марта напускат заедно този театър на абсурда, приветствани единствено от колонката за викане на таксита, както и заключителната реплика на героя, че иска да отиде при хората, е по-скоро нещо като деус екс махина, който слиза от небесата, за да определи къде са истината и справедливостта.

Абсолютно идентична е ситуацията в „Сако от велур“. И в тази комедия главният герой е Иван Антонов, а поводът за разразяване на абсурдната ситуация е неговото желание да подстриже дългите косми на сако от велур, което си е купил наскоро. В човешката бръснарница са му отказали и затова героят е принуден да отиде в един стопански двор, където подстригват овце. За да се спазва буквата на закона, на нещастния езиковед му издават квитанция, в която пише, че е извършено стригане на частна овца, защото други услуги в това стопанство не може да се правят. Така сако от велур се превръща в овца и започват ходенията по мъките, с други думи – ходенията по бюрокрачните инстанции. И отново поредица *lazzi*, всеки от които представя специфичен аспект на основния проблем – всевластието на бюрокрацията, която не зачита не само всяка човешчина, но и здравия разум. И тук сюжетният финал, по време на който чиновниците мимикрийно изяждат несъществуващата овца, а Иван Антонов размахва писмо, в което под съответния изходящ номер сако от велур отново е обявено за сако от велур, играе ролята на деус екс махина, разрешавайки иначе неразрешимото противоречие, подобно на начина, по който кралят или императорът разрешават конфликта в „Тартюф“ или „Ревизор“.

Абсолютно същата е ситуацията и в „Мамут“, където отново виждаме Иван Антонов и Марта, само че двайсетина години по-късно. И тук мотивираното желание на доцента езиковед да замине за Виена, където най-сетне да заживее нормален живот, и където няма всекидневно да се изправя пред абсурдите на зрелия социализъм, се сблъсква с необходимостта да се преборят връзкарството, идеологическата тирания, подмазвачеството, клеветничеството и всички останали прелести на социалистическия начин на живот. Този път провокацията идва от ненадейно появилото се на стената в хола на Антонови петно с формата на мамут. Също като мраморния басейн от „Римска баня“ мамутът отключва поредица от странни желания и стремежи, всеки от които е разигран в отделен епизод, като тази поредица *lazzi* формира основното идейно послание на комедията. И отново сюжетният финал е този, който разрешава неразрешимото противоречие с помощта на деус екс махина, като богът този път е представен от петлите, които

слагат край на кошмарната нощ.

Но може би най-силно тенденцията идейното послание на спектакъла да се формира от поредицата *lazzi* се проявява в „Балкански синдром“. Тук почти напълно липсва основна сюжетна линия, каквато в досега разгледаните комедии, все пак съществуваше. Единствената история, която може да се извлече от този спектакъл, касае само една, макар и значителна, част от него – сватбата. Двама млади провинциалисти – Цонка и Георги – се обичат, но не могат да се оженият, защото бащата на момичето, солиден предприемач от социалистически тип, е решил да ожени дъщеря си за сина на „силния чвек“ в държавата, в чието лице лесно се разпознава първият партиен и държавен ръководител Тодор Живков. Още повече, че младоженецът е софийнец и така може да осигури на Цонка бленуваното софийско жителство. Сватбата, водена от Кума, пристига в Сатиричния театър защото намиращият се на отсрещната страна на улицата Унгарски ресторант не им харесал. Следва поредица от сценки, в които се представят отделни аспекти от абсурда на социалистическия начин на живот – откриване и закриване на Пенчо Славейков, добиване на място в университета срещу място в жилищна кооперация, купуване на банани само срещу продаване на пържоли, или придобиване на търсена книга като „Отнесени от вихъра“ само срещу предаване на вълна и т.н. Този път се стига и до намесата на извънземни, през чиито очи, изразяващи абсолютното Друго, героите виждат целия абсурд на живота си, който иначе възприемат като нормален, защото са му свикнали. Тук дори финалът е абсурден, защото става ясно, че уж мъдрият ръководител Сватанака, който иначе критикува подчинените си, че не го разбирали и вършели всичко наопаки, не е по-различен от тях – единствената разлика е в това, че той бил поръчал сцената на Операта, а сватбарите дошли в Сатиричния театър. Този финал дискретно намеква за финалите на „Тартюф“ и „Ревизор“, където също господарят раздава справедливост. Оказва се обаче, че българският господар раздава „справедливост“ с балкански привкус. Затова се налага директорът на театъра да произнесе един финален монолог, в който да постави ценностите по местата им – човек с човека да се среща и човек човека да чува. Само че и този монолог е само поредният деус екс махина.

Това изброяване може да продължи и с другите комедии на Стратиев, но и така е ясно, че всички те са изградени на базата на една и съща схема, определяща основната роля за формиране идейното послание на спектакъла, на поредицата *lazzi*. Тук наследството на комедия дел'арте, пречупено през традицията на Молиер и Гогол, се усеща особено отчетливо. Както впрочем и главната особеност на тази специфична театрална форма – персонажите-маски.

Tipi fissi

Както вече беше казано, традицията на комедия дел'арте се свързва най-вече с наличието на строго определен набор от задължителни за всяко представление персонажи, характеризирани от маски. И в двете основни традиции на тази театрална форма – Венецианската и Неаполитанската – този задължителен набор е съставен от четирима персонажи, разпределени във функциите на господари и слуги. Като именно слугите са тези, които играят ролята на основен двигател на комедийното действие.

От своя страна, слугите се разделят на хитри и глупави и вследствие на това заемат позициите на първи и втори *zanni*.

Първият скроява мръсни номера на господаря си, силно агресивен и настоятелен е, особено с жените и слугите, с които се опитва да влезе незабавно във връзка. Освен че е много бърз и пъргав, този *zanni* избухва лесно, веднага става жесток и агресивен, особено с жените. Маската му е с дълъг закривен нос, приличащ на клюн.

Вторият тип *zanni* е напълно противоположен на първия: бавен, муден и невеж, почти никога неспособен да формулира някаква логична мисъл. Неговата изостаналост личи още във външния му вид, движенията и стойката – почти винаги е наведен. Почти никога не може да се разбере с господаря си, а когато се опита да се представи като нещо по-важно, веднага бива поставен на мястото му. Непрекъснато се оплаква от ситуацията (Molinari 1985).

Господарите, от своя страна, са не само търговци и аристократи, но и чиновници, военни или адвокати, т.е. онези, които не само могат да си позволят да имат слуги, но и играят водеща роля в общественото устройство (Дживелегов 1954).

Както вече казахме, съществуват две основни традиции на комедия дел'арте – Северна (Венецианска) и Южна (Неаполитанска). Във всяка от тях има по един устойчив квартет от маски, които задължително присъстват във всяко представление.

За Венецианската традиция това са:

Бригела (Труфалдино) – първи *zanni*. Бригела произхожда от едно малко село близо до Бергамо и говори на родния си диалект. Той е ловък и пъргав, често пъти крадлив слуга, похотлив с жените, нагъл със старците, храбър с плашливите, но угодник пред силните, винаги кряска и говори много. Неговият образ е послужил за прототип на редица от най-известните комедийни персонажи като Скапен, Станарел, Маскарил и Фигаро (Ferrone 2014).

Арлекино – втори *zanni*. Произхожда от Бергамо, откъдето е дошъл във Венеция да търси по-добър живот. Облечен е в осеян с кръп-

ки костюм, подчертаващ бедността и ниския му произход. Арлекино е весел, не много умен и ловък, не толкова извратлив като Бригела, затова и върши глупости, но приема наказанието със смях. Лентяй, женкар и лакомник. Предизвиква съчувствие (Дживелегов 1954).

Панталоне – стар търговец скъперник, който винаги е в центъра на интригата, но винаги пада жертва на някой от слугите, най-често на Арлекино, неговия личен слуга. Болнав и хилав, постоянно куца, охка, кашля, киха, боледува от корем. Похотлив и безнравствен, непрекъснато гони младите красавици, но винаги търпи провал. Говори на венециански диалект с рязък и пронизителен старчески глас.

Доктора – болонски юрист, псевдоучен доктор по право, който непрекъснато ръси непонятни латински термини и цитати. Също като Панталоне Доктора е старец, когото другите, особено слугите, непрекъснато лъжат. Много дебел човек, коремът му стърчи напред и затруднява движенията му. Също като Панталоне е похотлив, тщеславен и невеж педант, любител на виното. Образът на Доктора служи като прототип на други известни комедийни персонажи като Доктор Лимбарди на Голдони, Мнимият болен на Молиер и др. (Ferrone 2014).

В Неаполитанската традиция основният квартет маски съответно е:

Ковиело – първи *zanni*, южен вариант на Бригела. Ковиело е бивш селянин, роден в околностите на Неапол и говори на ярък неаполитански диалект. Той винаги действа хитро, напористо и ловко. Много гримасничи, танцува и свири на мандолина или китара. На Север тази маска не се възприема, но Молиер я използва като прототип в „Буржоата благородник“.

Пулчинела – втори *zanni*, южен вариант на Арлекино. Пулчинела е слуга, известен с неутолимия си глад на беден дявол. Характерът му е двойствен, проявява и мъжки, и женски черти, понякога е хитър, друг път – глупав, понякога държанието му е подчертано грубо и селско, друг път проявява характерно за града поведение. Ленив, лакомник и с престъпни наклонности, сипе остроти, често непристойни. Неговият образ оказва сериозно влияние в европейската смехова култура – от него произхождат френският Полишинел, английският Пънч, немският Ханс Вурст, испанският Дон Кристобал и др. (Ferrone 2014).

Таргалия – испанец, който лошо говори на италиански. Чиновник на държавна служба – съдия, полицай, аптекар, нотариус, данъчен и др. По правило е старец с голям корем, подгиснат и загубен, винаги заеква. Неговият образ е залегнал в основата на много от комедийните персонажи на Карло Гоци – министър, кралски син и др.

Скарамуча – южен вариант на маската на Капитана. Самохвалко, кавгаджия и досадник, който обаче бяга от битките. Ако не успее да

избегне сблъсъка, бива набит.

Освен тези основни маски познати са още и:

Капитана – испански военен, който говори лошо на италиански, груб, но страхливец, който иска да мине за храбър, самохвалко, изпълнен с хладно високомерие. Когато трябва да извърши нещо решително, бяга, но се стреми да запази достойнство и затова говори много безсмислици, на които не вярват дори най-лековерните слуги. Обожава жените и обича да се хвали с успехите си.

Коломбина – слугиня у Панталоне или Доктора, женски *zanni*. Коломбина е селска глупачка, но честна, порядъчна и с добро поведение. Често флиртува с Капитана, за да накара Арлекино да ревнува.

Да се търсят някакви преки съответствия с маските от комедия дел'арте в драматургията на Станислав Стратиев би било пресилено. По-важното обаче е друго – използването на някои от характерните похвати, прилагани за изграждане на тези образи.

На първо място е фактът, че става дума не за пълноценни личности, а за схематични представи, свързани най-често със социалната функция на съответния персонаж. В списъка с действащите лица тези персонажи фигурират най-често именно със своите длъжности – чиновник, архитект, отговорник на кварталната организация, директор на театър и др. Такова е и поведението им – стереотипно, отговарящо на утвърдените социални предразсъдъци за такъв тип обществени фигури.

На второ място трябва да се отбележи и подчертаното внимание, което Стратиев обръща на произхода на своите персонажи. В неговите комедии те ясно се разграничават на столичани и провинциалисти, като особено любим му е малкият градец Павликени, намиращ се близо до знаковата столица на средновековна България Велико Търново. По това Павликени прилича на Бергамо, откъдето слугите пристигат във Венеция. Фактът, че в спектаклите на комедия дел'арте всеки персонаж лесно се разпознава по диалекта, на който говори, е намерил отражение в тази склонност на Стратиев да характеризира своите персонажи провинциалисти.

На трето място трябва да се отбележи, че в драматургията на Стратиев се запазва ясното разграничение между господари и слуги. Именно по този начин е разчетената ситуацията на тоталитарното общество, в което всички бяха принудени да живеят. Както и в комедия дел'арте по-активна е ролята на слугите, които на пръв поглед изпълняват нарежданията на господарите, но на практика си гледат своя интерес и се опитват да извлекат облаги от ненормалната ситуация, в която се намират. Господарите, от своя страна, също като в комедия дел'арте са глуповати, макар и да си придават важност.

Въпреки че, както отбелязахме, преките паралели между маските от комедия дел'арте и персонажите на Стратиев биха били пресилени, все пак в редица от образите може да се разпознаят някои от характерните маски.

На първо място това е **Пулчинела**, грубоватият и извъртлив слуга. Неговата маска отчетливо се откроява в образа на Кума от „Балкански синдром“, на шофьора от „Рейс“, на Косишки от „Мамут“ и др. Кумът Каратанасов по силата на своята ритуална функция трябва да е най-важният човек на сватбата, човек, който определя правилата. На практика обаче той, иска или не иска, е принуден да се съобразява с правилата, наложени от бай Цончо, бащата на булката и от Сватанака, бащата на младоженеца, който се оказва и върховният господар в държавата. Именно затова Кумът не може да излезе от ролята си на слуга, въпреки че пред по-слабите обича да се прави на велик.

Не е трудно да разпознаем маската на **Панталоне** в образите на провинциалния предприемач бай Цончо от „Балкански синдром“ или придворния готвач Тихов от „Мамут“. Последният е особено интересен поради своята двойствена позиция – той е получил силата си („Има нещо леко маниакално в държането му – манията за неограничената власт.“) благодарение на това, че е слуга на първия човек в държавата. Оказва се, че в условията на тоталитарна власт един слуга може да бъде неограничен господар само поради факта, че служи „на когото трябва“, докато хора, притежаващи несравнимо по-големи достойнства и като личности, и като положение в обществото, трябва да му се подмазват, да му слугуват и угаждат.

Можем да разпознаем маската на **Доктора** в образа на Доцента от „Римска баня“. Това е псевдоучен, за когото на първо място стоят изискванията на кариерата, в името на която той е готов да пожертва всичко, дори и собствената си годеница. Прикрива обаче тази своя склонност зад големите думи за благо на човечеството и значението на високата култура.

Безспорно най-важната роля в драматургията на Стратиев, осмираща абсурдите на бюрокрацията и тоталитарната държава, играе Чиновникът, зад който лесно се разпознава маската на **Тарталя**. Също като него Чиновникът е двойствена фигура. По отношение на обикновените граждани той се представя като незаобиколим фактор – господар, на когото всички трябва да се подчиняват. Но никога не забравя, че е слуга и постоянно трепери за мястото си. Затова често е потиснат, заекващ и несигурен, покорен пред силните на деня и неуместно агресивен спрямо слабите.

Единствените персонажи в света на комедия дел'арте, които не се отнасят към фиксираните маски, са **влюбените** (Чекалов 2003). Те

единствено са пълноценни хора с нормални мечти, чувства и стремежи. Двойката влюбени присъства почти във всички комедии на Стратиев, но най-ярко е тяхното присъствие в образите на Иван Антонов и Марта от „Римска баня“ и „Мамут“, Цонка и Георги от „Балкански синдром“ и влюбените от „Рейс“. В повечето случаи обаче, за разлика от традиционните сюжети на комедия дел'арте, в които след безкрайни перипетии любовта в края на краищата тържествува, в драматургията на Стратиев влюбените обикновено играят ролята на жертви. И това е така, защото в един свят, в който единствено важно е софийското жителство, добруването на рода и връзките със „силния човек“, място за любов и нормални човешки чувства няма.

Импровизацията

Импровизацията е един от най-характерните белези на комедия дел'арте. Тя произлиза от самата същност на театралния модел, който тази комедия реализира – построяване на спектакъла около една сюжетна нишка, навързваща поредица от слабо свързани в единен драматургичен конфликт епизоди (*lazzi*), в които определен брой маски с устойчив модел на поведение си взаимодействат в желанието си да разрешат една също така типизирана интрига. За да бъде спектакълът винаги свеж и въздействен, той трябва да превърне типизираната основа в актуално събитие, което не може да стане, ако проблемът, около който се върти интригата, не се vyplъти в злосторни произшествия и речеви прояви, характерни за времето и мястото, в което протича представлението. Затова и актьорите, представяйки типовия сюжет, описан в канавата, и следвайки типичното поведение на своите маски, импровизират *lazzi* и реплики в съответствие с особеностите на града, в който играят, както и с актуалния обществен контекст (Molinari 1985).

Подобна е ситуацията и с драматургията на Стратиев. Както вече видяхме, тя се строи не на базата на единен драматургичен конфликт, а поставя някаква устойчива тема, чиито различни аспекти се разиграват в една поредица от епизоди, навързани не според изискванията за хода на драматургичното действие, а според привидно случайните промени в ситуацията. Кои са тези базови теми, които комедиите на Стратиев поставят?

Списъкът не е дълъг. В него първото място заема противоречието между желанието да се подчини животът на някакви идеологически предписания и нормалната човешка логика. Или както самият Стратиев обобщава този проблем в книгата си с есета „Българският модел“, „българският модел е състояние на духа, определен начин на мислене,

тип душевност, или казано по-просто – обратното на всичко“ (Стратиев 1991). Проява на този български модел са бюрокрацията, страхът, разминаването между идеологически лозунги и нормалната логика на живота. Оттук и нуждата естествените желания на човека да се задоволяват по „втория начин“, защото „първият“ е забранен по идеологически причини. Така се появява двойният стандарт, при който ушите чуват едно, а очите виждат друго. В този подчинен на „обратното на всичко“ живот няма достоверна истина, а само такава, която е подчинена на моментния политически интерес. В този живот основна роля играят „сватанациите“, които уж дават мъдри решения, но резултатите са плачевни, защото тези, които трябва да изпълняват решенията, не искат да приемат „правилните“ идеи. В този живот едни винаги ще са по-равни от другите, а не съединението ще прави силата, а разединението.

И, както вече беше казано, тези относително малко на брой и вътрешно свързани помежду си проблеми съставляват идеологическата основа на въздействието, реализирано от комедиите на Стратиев, показващи абсурдите на живота. За да предизвика проявата на тези абсурди, драматургът обикновено си служи с един обичаен за него похват – провокира някаква необичайна ситуация, която да наруши привичния начин, по който сме свикнали да възприемаме живота. Повлечени от житейската инерция, повечето хора възприемат дори и най-абсурдните явления като „нормални“, защото са им свикнали. Но ето че под дюшемето на къщата се разкопава мраморният басейн на една римска баня; в желанието да се спази буквата на закона едно сако от велур се превръща в овца; един автобус от градския транспорт се отклонява от маршрута си, защото шофьорът искал да посети майка си; на стената на хола, в който семейство интелектуалци се подмазва на готвача на „първия човек“, за да замине за Виена, се появява петно, приличащо на мамут; на сцената на Сатиричния театър започва да се играе представление, но то бива прекъснато от нахлула тъпла сватбари, а след това и от появата на Извънземното и на дошлия да го търси космически кораб и т.н. Тези взривявания на нормалния ход на живота изведнъж отварят очите на зрителя за абсурдите в същият този живот, в който привично живеем и който приемаме за „нормален“ само защото сме му свикнали. С други думи, получава се същият този ефект, който на времето Виктор Шкловски нарече „остранение“ и който ни принуждава да погледнем на самите себе си в огледалото на външния поглед, за да разберем колко този живот е неправилен и нереден.

Големият проблем обаче идва от това, че тези общи положения трябва да се проявят чрез показване на събития, които зрителите

добре познават от собствения си живот, за да почувстват колко тяхното лично делнично живеене е подчинено на абсурда на „българския модел“. Точно тези реалии, събития, лозунги, обичайни обществени практики изпълват със съдържание поредицата от епизоди, провокирани от необичайната ситуация и реализират въздействиения потенциал на комедията. По законите на комедия дел’арте цялото това съдържание се взема от актуалния за конкретния исторически момент обществен контекст. И тъй като голяма част от пиесите на Стратиев са писани по времето на т. нар. зряло социалистическо общество, тези реалии, събития, лозунги и обичайни обществени практики открояват абсурдите именно на това общество. Не че в условията на демокрация тези абсурди са се променили в същността си, но с течение на времето конкретните им прояви са станали други, а старите са се забравили. Колцина от днешните зрители по-млади от 50-60 години могат да разпознаят и идентифицират изрази от рода на „малката правда“, „ако любовта беше толкова хубаво нещо, щяха да я продават в „Кореком“, „нашите купуват с чужди“ и още много подобни. Или пък реалии от рода на: вълна срещу „Отнесени от вихъра“; софийско жителство; откриване и закриване на Пенчо Славейков; антинародни слухове; място в кооперация срещу място в университета и още много други.

Именно тази нужда от актуалност на конкретното съдържание на спектакъла лежи в основата на моментната импровизация на реплики и алюзии, с които актьорите от комедия дел’арте реализират сюжетната нишка, зададена от канавацата. Станислав Стратиев има съзнание за тази особеност на своите комедии, което провокира и появата на „Балкански синдром – 93“. Минали са само шест години от премиерата на „Балкански синдром“, но тези години са изпълнени с големи обществени прамени. Много от реалиите, върху които са построени скечовете в първата пиеса, вече не съществуват – „Кореком“, „софийско жителство“, забрана на кибернетиката, обявяването на Битълсите ту за проводници на буржоазно влияние, ту за борци за мир, тоталният стоков дефицит и още много други. Останали са в миналото и абсурдните социалистически лозунги и крилати изрази също в изобилие присъстващи в първата пиеса. Видоизменил се е и прословутият телефон, свеждащ до обикновените хора разпоредбите на митичните „те“, които управляват целия ни живот. Дори и „те“ вече са други – не партийните другари, а корумпираните държавни чиновници. Значи ли това обаче, че основните проблеми, върху които е построено идеологическото внушение на пиесата, са изчезнали. Абсолютно не. Само че сватанациите, които смятат, че всичко им е позволено не са партийните величия, а новите бизнесмени, а причините да се появяват до абсурдност противоположни оценки за действителността вече не са

моментните интереси на една партия, а на различни партии. А за това, че и през 1993 година някои са по-равни от другите, няма защо да се говори. Затова и Стратиев предприема опит, чийто модел е зададен от импровизацията на комедия дел'арте – запазвайки канавацата на сюжетната нишка: на сцената на театъра по време на представление нахлува сватбарска тълпа, която прекъсва спектакъла, той променя както актуалната характеристика на участващите персонажи, така и съдържанието на репликите и словесните клишета. Същевременно типажът на персонажите не се променя особено, което подсказва, че те отново са подчинени на идеята да се представят фиксирани типажки, характеризирани от маски. Как се случва тази промяна, може да видим от следния пример:

В „Балкански синдром“:

ПЕЧО. Да? ... Аз съм Печо. Защо така? ... Знае ли човек защо... Все нещо се случва – ха да свършиш училище, ха войниклък, ха после се жени, ха деца, ха лозе... Обаче вече тръгвам... Когато си издигнете във високото, ще ме видите вече в океана... Видите ли там малка бяла точка – аз съм, Печо... Нищо, че Каратанасов не вярва...

В „Балкански синдром – 93“:

ЧОВЕК. И мене ме закачи реституцията. Върнаха ми думите. (*Отпива голяма глътка от уискито с лед, което му поднася барманът.*) Не са много, но някога бяха мои. После ги одържавиха. За обществени нужди. В името на народа. Останах без думи. Даже няколко, за лично ползване, не ми оставиха. Ако искаш да ги ползваш, правиш молба, парафират ти я и тогава. И то тези, които държавата ти отпусне. Искаш думи за глухи, те ти отпускат думи за смет. (*Отпива пак от чашата си.*) и плащаш скъпо и прескъпо за собствените си думи. На тебе ти дават две-три думи, а те тънат в словесен разкош. Събраха думите на всички, използват ги и си живеят. (*Той поклаща глава.*) Мислите скрих, тях не можах да вземам. През цялото време си бяха у мене. Толкова дълбоко ги скрих, че забравих къде са. Знам, че имам някакви мисли, мои, собствени, ама какви са, къде са – един Господ знае!... Един-два пъти ми потрябваха, порових, порових, нищо не открих. То и къде ти време – училище, войниклък, университет, женитба, деца ... (*Млъква, мисли.*) ... Още една сламка? ...

По същество съдържанието и на двете реплики е еднакво – персонажът се оправдава, че е загубил мечтите и индивидуалността си, повлечен от инерцията на битовия живот. Конкретните реалии обаче са различни – в единия случай става дума за мечтата на пресонажа да плава по непознати морета, докато в другия става дума за модерния по онова време проблем с реституцията.

Оказва се обаче, че в условията на демокрация реалността се променя много по-бързотечно, отколкото това беше възможно по времето на „застойния“ социализъм. Много скоро и реалиите, осмени в „Балкански синдром – 93“, станаха неактуални. Ето защо, когато през 2010 година режисьорът Мариус Куркински реши отново да постави „Балкански синдром“, той се спря на първоначалния вариант. Най-малкото заради това, че в него основните проблеми са разработени по-пълно и разностранно, а поведението на персонажите беше по-типично и по-адекватно на функционалната му роля. Лозунгите, идеологическите догми и реалиите на „зрелия“ социализъм обаче също си останаха. И това провокира един от рецензентите на спектакъла да постави въпроса: как трябва да се възприема „Балкански синдром“ – като историческа, или като съвременна пиеса (виж. Байков 2010). Както може и да се очаква от една рецензия, отговорът беше, че пиесата и спектакълът са съвременни, защото не са загубили своята актуалност. Макар и под друга форма, поставените в тях проблеми продължават да определят живота ни. Мисля обаче, че отговорът не е толкова прост. Най-малкото защото за една голяма част от публиката изобразената действителност е напълно непозната и в не редки случаи тази публика ще се нуждае от обяснителни бележки. А такива в театъра не могат да се правят.

Този извод ни води към основния проблем, свързан с драматургията на Стратиев. Театралният модел, който той използва, в много голяма степен е свързан, както видяхме, с наследството на комедия дел'арте. А в този модел импровизацията, въвеждаща актуално съдържание в типизирания сюжет, е важно и неотменимо условие. Само че този модел вече не се практикува в съвременния театър. Този театър, пък и законът за авторското право, изискват каноничен драматургичен текст, в който режисьорът може да прави леки промени, но не и да го трансформира изцяло. Мисля си, че това е основната причина комедиите на Стратиев, макар и незагубили своята актуалност по същество, все по-рядко да се поставят по театралните сцени. Или, ако се поставят, то се избират такива пиеси, в които реалиите на социализма са по-малко и звученете им е някак по-общочовешко. Такъв например е случаят с постановката на „Животът, макар и кратък“ в Търговищкия театър през 2019. И за момента, поне на мен, този проблем ми изглежда трудно разрешим.

Литература

- Байков 2010: Байков, Михаил. „Синдромът „Стратиев“. - Култура. Бр. 46, 3 – 9 ноември 2010. [Baikov, Mihail. „Syndromat „Stratiev“. In: v. Kultura. br. 46, 3 – 9 noemvri 2010.]
- Дживелегов 1954: Дживелегов, А. К. Итальянская народная комедия. АН СССР, Москва: 1954. [Djivelegov, A. K. Italianskaya narodnaya komediya. AN SSSR, Moskva, 1954.]
- Миклашевский 2017: Миклашевский, К. М. La commedia dell'arte или Театр итальянских комедиантов XVI – XVII столетий. Москва – Навона, 2017. [Miklashevsky, K. M. La commedia dell'arte ili Theatr italianskih komediantov XVI – XVII stoletii. Moskva – Navona, 2017.]
- Молодцова 1990: Молодцова, М. М. Комедия дель арте (История и современная судьба). ОТИТМИК, Ленинград: 1990. [Molodtsova, M. M. Commedia dell'arte (Istoriya i sovremennaya sudba). OTITMIK, Leningrad: 1990.]
- Натев 1967: Натев, Атанас. Драматично и драматургично. Наука и изкуство, София: 1967. [Natev, Athanas. Dramatichno i dramaturgichno. Nauka i izkustvo, Sofia: 1967.]
- Натев 1971: Натев, Атанас. За театъра като изкуство. Наука и изкуство, София: 1971. [Natev, Athanas. Za theatara kato izkustvo. Nauka i izkustvo, Sofia: 1971.]
- Натев 1972: Натев, Атанас. Подстъпи към теория на драмата. Наука и изкуство, София: 1972. [Natev, Athanas. Podstapi kam teoriya na dramata. Nauka i izkustvo, Sofia: 1972.]
- Стратиев 1991: Стратиев, Станислав. Българският модел. София, 1991. [Stratiev, Stanislav. Balgarskiyat model. Sofia, 1991.]
- Тюпа 2016: Тюпа, В. И. „Драма как тип высказывания“. В: Новый филологический вестник, № 3 (14) 2016. [Tyupa, V. I. „Drama kak typ viskazivaniya“. In: Novii filologicheskii vestnik, № 3 (14) 2016.]
- Чекалов 2003: Чекалов, К. А. „Комедия дель арте“. В: Литературная энциклопедия терминов и понятия. Москва, Интелвак, 2003. [Chekalov, K. A. „Commedia dell'arte“. In: Literaturnaya enziklopediya literaturnih terminov i ponyatii. Moskva, Intelvak, 2003.]
- Apollonio 1930: Apollonio, Mario. Storia della Commedia dell'arte. Augstea, 1930.
- Ferrone 2014: Ferrone, Siro. La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI – XVIII secoli). Torino, Einaudi, 2014.
- Molinari 1985: Molinari, Cesare. La commedia dell'arte. Milano, Mondadori, 1985.