

ТИПОЛОГИЧНИ ПРИЛИКИ И СХОДСТВА МЕЖДУ ПЬЕСИТЕ НА ДАРИО ФО И НА СТАНИСЛАВ СТРАТИЕВ

Елена Минчева
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

TYPOLOGICAL SIMILARITIES AND PARALLELS BETWEEN THE PLAYS OF DARIO FO AND STANISLAV STRATIEV

Elena Mincheva
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The paper aims to trace the typological similarities between the comedies of Dario Fo that are presented on the Bulgarian stage and the plays from the classical period of Stanislav Stratiev, namely – ‘Roman Bath’, ‘The Suede Jacket’, ‘The Bus’. The plays of the Italian comedian, thanks to the modern and eternal charge of the comedy of situations and manners, and also to the projections of the theater of the absurd, prepare the audience, make censorship alert, stylize artistic taste and form in our country. Their stage impersonation makes possible the appearance on the Bulgarian stage of an author of the scale, profile and sarcastic pessimism of Stratiev.

Key words: Dario Fo, Stanislav Stratiev, similarities, plays

Детайлно проучване на българските театрални афиши чрез страниците на списание „Театър“, чийто първи брой излиза през януари 1946 г., показва осезаемата липса на нов български комедиен автор. Постановяните пиеси в този жанр в периода от 50-те до 70-те години на XX век са добре известните на публиката „Криворазбраната цивилизация“ на Добри Войников, комедиите на Иван Вазов, на Ст. Л. Костов – „Големанов“, „Вражалец“. От чуждестранните автори присъстват имената на Шекспир, Молиер, Карло Голдони, Едуардо де Филипо и Алдо де Бенедети. В така очертаната театрална ситуация е неочакван дебютът на Станислав Стратиев през 1974 г. с пиесата „Римска баня“ на

сцената на Сатиричния театър „Алеко Константинов“. Според изводите на литературоведи като Светлозар Игов в предговора към книгата „От другата страна“ Станислав Стратиев някак твърде леко, дори неусетно минава от лирически одухотворената проза с нейната тъжна ирония в първите си прозаични сборници („Самотните вятърни мелници“) към сатиричните абсурди на пиесите си. Емблематични за неговото творчество и драматургичен профил са и другите две комедии от неговия „класически период“ – „Сако от велур“, чиято премиера е през декември 1976 г. под режисурата на Младен Киселов, и „Рейс“, поставена през 1980 г. от същия режисьор. Комедиите на Стратиев според литературнотеоретичните постановки на Игов съчетават темата за „криворазбраната цивилизация“ с художествените открития на театъра на Бекет и Йонеско. Именно чрез този синтез се създава „художествен инструмент, способен да проникне в абсурдите на „новото общество“ (Игов 1994: 11). Стратиев кристализира универсалния език на „българския модел“, в който трагедията на балканския социализъм (а по-късно и на родната демокрация) е пречупена през призмата на универсалното европейско мислене и възприятия. Според авторите на трудове по история на литературата и театъра (Игов, Вучков) Стратиев е сочен като един от двамата най-значими комедийни автори в българската класика (заедно със Ст. Л. Костов). А що се отнася до съвременната комедия от втората половина на XX век – той е несъмнен неин доайен, емблема и художествена еманация. Стратиев е най-играният български автор на чуждестранните театрални сцени на всички времена. Реализирани са над 800 спектакъла по негови пиеси в 42 държави на 5 континента, а творбите му са преведени на 40 езика.

Целта на настоящия текст е представяне на съпоставителен анализ, който да открие типологичните прилики и сходства между пиесите на Дарио Фо и на Станислав Стратиев. Задачата е да се защити хипотезата, че поставените на българска сцена произведения на италианския драматург са част от факторите, предопределили появата на български комедиограф от ново поколение и световен ранг. Изборът за сравнителен анализ на автор като Фо бива подкрепен и от интервю на английския режисьор Ръсел Болъм, поставил на сцената на театър „Аркола“ в Лондон пиесата „Римска баня“. В свое интервю той споделя, че „възприема постановката като нещо средно между Кафка и Дарио Фо“ (Владов 2010: 1).

Под понятието „сходство“ в настоящото изследване се разбира вид близост по определени качества или характеристики, които в хода на текста ще бъдат представени. С термина „прилики“ се обозначават

подобията между сравняваните пиеси и авторски почерци. Настоящият сравнителен анализ не лансира тезата за наличието на пряк обмен, взаимстване или някаква директна литературна конвергенция между пиесите на Дарио Фо и Станислав Стратиев. Големият италиански комедиограф в дългия си 90-годишен жизнен път така и не получава покана от официална институция да посети България. Биографиите на двамата изключват също така факти за лично и творческо общуване между тях. Очевидните типологични прилики и сходства между техните комедии водят до заключението за невъзможната автохтонност на всяка литературна и театрална практика. Тези сходства са част от нормалния културен обмен на идеи, художествени и сценични похвати, на сатирични послания и внушения, характерни за епохата.

Темпоралната рамка на настоящото изследване обхваща времето от дебюта на Дарио Фо на българска сцена до създаването на последната пиеса на Станислав Стратиев от неговия „класически период“, а именно пиесата „Рейс“, поставена през 1980 г. Въвеждането на тази времева граница е с цел подчертаване на факта, че пиесите на Фо предхождат тези на Стратиев. Общуването със Сатиричния театър, запознаването с неговите големи таланти и с репертоара му (включващ и пиесите на Дарио Фо) оказват силно въздействие върху творческия драматургичен почерк на родния комедиограф. „Бил съм щастлив в този театър – казва приживе драматургът. – Най-напред като зрител, като един от щастливците, намерили билетче и вече омагьосани от тази ярка, безпощадна и весела магия, наречена Сатиричен театър“ (Петков 2014: 2).

Италианският драматург е поставен на българска сцена през 1970 г. с пиесата „Седмо: кради по-малко!“ в Сатиричния театър със звезден актьорски състав от „златното поколение“ на Сатирата. Станислав Стратиев дебютира на сцената на Сатирата през 1974 г. с пиесата си „Римска баня“ с режисьор Нейчо Попов.

Сравнителният анализ между пиесите на двамата автори се осъществява на базата на типологически сходства с политическия театър на Бертолт Брехт и чрез разглеждането им през оптиката на установените основни комедийни модели в театъра на XX век – комедия на ситуациите, комедия на нравите, театър на абсурда.

Пиесите и на двамата комедиографи са конструирани върху един и същ драматургичен модел. Те не споделят концепцията на театралния модернизъм за противопоставяне на класическия театър на Станиславски. Разграничават се от максимата на авангардния театро-

вед Жозет Ферал: „Театралността е докосване до другостта“¹, и от метода на „биомеханиката“ (близка до футуризма) на Майерхолд. В основата на драматургичните им произведения е синкретичното схващане за постановката като синтез на театър и литература. В свои интервюта поставят за отправна точка и сценичен фундамент на своето творчество театъра на Бертолт Брехт. Именно Брехт налага като световен модел политическия тип театър и обществено ангажираната драма на XX век. Брехтовият театър е „грубият театър“ (според терминологията на театрознанието) на суровата жизнена реалност. Епическият театър е задължително политически театър, предназначен да промени света. Театърът на Брехт „показва скритите противоречия в обществото“ (Терзиев 2012: 114). Зад идеалите стоят материалистични подбуди, зад нормите на закона – произволът на богатите. В пиесите на Брехт господства идеологическата линия – не психоанализа, а морален дебат на убеден марксист. В тях е афиширан и марксисткият идеал: „Въздействието над обществото е способно да го промени“ (Терзиев 2012: 114).

Дарио Фо, подобно на Брехт, показно демонстрира своите радикални леви убеждения. И не им изневерява до края на живота си в своите обществени изяви и емблематични творби. Задачата на сформирания от него през 1969 г. театрална компания „Асоциация нова сцена“ („Associazione Nuova Scena“) е да „се постави в услуга на революционните сили, но не с цел да реформира буржоазната държава с политически опортюнизъм, а да подпомогне израстването на един реален революционен процес, който да доведе на власт работническата класа“ (Амато 2000: 1). Фо разобличава остро и безкомпромисно лъжливите химери на западната демокрация, на лицемерието и заблудите на общественото мнение. Пиесите му са своеобразна сатира на италианската политическа и социална действителност, показващи безсилието на управляващата класа и избирателността при прилагането на законите и правилата. Фо подчертава, че „дългът на интелектуалеца е преди всичко да разобличи и да се противопостави на произвола на властта, показвайки го на хората“ (Арена 2020: 194).

При Стратиев присъствието на Брехтовия тип театър с неговата обществена ангажираност е очевидно. Но векторът на изграждане на художествена позиция протича в различна, по-скоро обратна посока. Стратиев е принуден да се приспособява и да твори в толкова мечтания свят на социална справедливост, на „равенство“ и общо благоден-

¹ Цитатът принадлежи на Жозе Ферал и е използван в изследването на Асен Терзиев – „Театралността. Езикът на представлението.“, от 2012, стр. 148.

ствие при „развития социализъм“. Макар и маскиран с хуманистични, лозунгови „тапети“, светът на тоталитаризма се оказва също толкова абсурден и ужасяващ, колкото и западната псевдодемокрация. Творецът разобличава безпощадно неговите празни идеологеми и постепенно чрез логиката и художествената сила на творбите си прокарва идеята за господстващата антихуманност, ограничаваща нормативност и социална несъстоятелност.

Установените сходства между Стратиев и Фо благоприятстват тяхното по-нататъшно успоредяване и анализиране чрез поставянето им в параметрите на установените комедийни модели, един от които е комедия на ситуациите. Комедиите на Стратиев и Дарио Фо отговарят най-пунктуално на определението за „комедия на ситуациите“. Тя се реализира, когато се извършва някакво объркване, породено от грешки, подмяна на самоличността на героите, недоразумения, съчетания от динамичното действие с перипетии и приключения според драматургичната теория (Вучков 1998: 145). Привидното съществуване на персонажите е ограничено в рамките на софистиката и недоразуменията. Фо и Стратиев поставят като фабула едно интригуващо събитие – „откраднатият крак“ от музея, разпределянето на кръгла сума пари сред мафиотите или пъкления замисъл за поредната крупна измама на група мошеници. При Стратиев основополагащият структурен елемент на композицията е толкова фундаментален и отчетливо акцентиран, че резонира в заглавието на неговите комедии – „остриганото“ велурено сако, откритата сензационно баня от римската епоха или събирането на група хора в обикновен градски рейс. Структурата не е завършена, подлежи на развитие и промяна, тоест предполага се развитие на действието – какво ще се случи с банята, сако, рейса, музейния артефакт, паричната сума. Но фокусът на творбата е обърнат и към човешкото – каква ще е съдбата на героите, замесени в сюжетната интрига. Перипетиите и приключенията са съчетани в динамично действие, наситено със случки и събития.

Пиесите на Дарио Фо са енциклопедичен пример за ситуационен комедиен театър. Ситуациите, динамиката и неочакваните обрати са характерна черта на театралния му почерк, с който осмива героите неудачници, както и обществото, в което живеят. В пиесата „Едно на лице – две наопаки“ Джовани Еламигофани ще излезе от банята и ще се нахвърли на съпругата си грубо и цинично, миг след това напълно неочаквано неговият двойник се появява на сцената и почти срамежливо успокоява и приласкава своята любима. Две различни ситуации, но успяващи да заинтригуват зрителите и да реализират завръзката на

пиесата. Комедийните приключения се нанизват в цяла плетеница и при „Архангелите не играят флипер“. При гонитбата във влака Темпо Серено ще се облече в костюма на министъра, докато самият министър е заключен в тоалетната. Той от своя страна ще присвои панталона на началник-влака, а последният ще се крие без панталон в своето купе. Размяната на дрехи и самоличности се явява класически образец за ситуационната комедия.

Стратиев прилага подобни драматургични техники. Например в „Римска баня“ невероятно комична и многопластова динамика на действието носи надбягването и „криеницата“ на героите в дупките, изкопани от археолога в дома на Антонов. В „Сако от велур“ идентична функция играе „одисеята“ – обикалянето из дебрите на чиновническата цитадела.

Самите перипетии са с комичен ефект и привкус на недоразумения, припознавания, обрати, мигове на размисъл. И са предимно, но не винаги смешни, а понякога тъжни, откровено лирични или наситени с философски размисли и откровения (сценични монолози). И при двамата комедийни автори в тъканта на произведенията им се промъкват фарсови елементи – словесен конфликт (караници), пряк физически сблъсък (бой), дори pistolетни изстрели и заплахи за живота на определен персонаж. Тези сцени не само нагнетяват драматичното напрежение, но и добавят така необходимите компоненти на „черен хумор“ в приключенията на героите, за да бъде забавен повърхностният и неангажиращ комичен ефект. Спазен е и класическият принцип за постепенно засилване на драматичното напрежение, за да се стигне до върховия момент. Кулминацията в пиесите на Стратиев и Дарио Фо често се слива с развързката на драмата.

Като индиректна илюстрация на направените изводи, че комедията на ситуациите е основа на Стратиевия пърформанс, са отзивите на театралната критика по повод на постановката на Стратиевото „Сако от велур“ в лондонския театър „Аркола“ (режисирана от Ръсел Болъм). Преводачът Джъстин Бутчер „разтоварва“ произведението от целия сакрален за българския театър от 70-те и 80-те години багаж, драматургично откривателство и сантименти. И я превръща в оголена комедия на ситуациите. Според критическата оценка на Виолета Дечева: „В действието е трудно да се види някаква задълбочена сценично-ритмическа организация – ситуациите следват наивистично една след друга, актьорите ги разиграват, подчертавайки изразително езиковите каламбури и наблягайки с ентузиазъм на сюжетните недоразумения“ (Дечева 2011: 1).

И Станислав Стратиев, и Дарио Фо чрез своите пиеси правят своеобразен коментар на заобикалящата ги политическа и социална действителност. Тематиката им позволява категоризацията на произведенията им като комедии на нравите – следващия комедиен модел, на базата на който ще бъде направена съпоставка и ще се потърсят прилики и сходства между драматургичните им почерци.

В драматургията на Фо и Стратиев се забелязват сценични фрагменти от „театъра на жестокостта“ на Антоан Арто с неговите космически измерения на злото, само че фокусирани върху комедийния план. Сходно и за двамата автори е възприемането на смеха като важен елемент в комуникацията между автор и публика, в аспект – отправяне на послание. Той е двигателят на техния театрален перформанс, на безпощадната сатира, на унищожителния сарказъм, който изобличава, но и лекува света, човека и обществото. Според Фо „усмивката винаги е била смъртоносно оръжие. Изглежда наистина подарък от боговете, онова нещо, което разделя човека от животните“ (Манин 2016: 83). Стратиев на свой ред лаконично обобщава: „Българският самурай винаги се смее последен“ (Стратиев 1991: 26).

И при двамата наблюдаваме текстове, изпълнени със сатирични образи и метафори, с безпощадна иронична символика на сарказма против обществените нрави. Светлозар Игов извежда три разграничителни „червени“ линии в творчеството на Станислав Стратиев, които могат съответно да бъдат открити в комедиите на италианския автор. Те разделят материалното от духовното начало, грубия прагматизъм от културата на духа и потребителската страст от желанието за опознаване и усъвършенстване на света. Към тези червени линии могат да се добавят и темите за съзиданието, любовта и надеждата в произведенията на авторите.

В „Сако от велур“ са пресъздадени сложните взаимоотношения на индивида с обществото. На централния персонаж Иван Антонов и неговите спътници им предстои трудното лутане в коридорите и етажите на държавната бюрократична машина. С цел да се срещнат с всичките нейни пороци – грозни и отвратителни, и най-важното – античовечни. Именно загубата на човечността, която може да се нарече погребение на хуманизма, е най-страшната орис на „новото“ общество. В „Сако от велур“ Стратиев дефинира един конкретен исторически, национално специфичен, но същевременно и универсален тип персонаж – безличния чиновник. Знаменателен е моментът, когато Иван поставя директно въпроса: „На кого трябва да вярва държавата и нейните чиновници – на човека или на документа?“ (Стратиев 1984:

29). И получава смразяващия отговор: „На документа. Ние работим по документи. А хора – всякакви“ (Стратиев 1984: 29). Пропагандното тоталитарно клише как „човекът е в центъра на всичко“ се оказва по-редната обществена заблуда. Точно обратното – равнодушието към човека и неговата съдба е отличителна черта на т.нар. „ново общество“. Като конкретна посока на дехуманизацията драматургът разглежда пораженията на човешката психика върху чиновническото съсловие. Според смразяващата гротеска на Стратиев съществата, прикрити зад своите бюра и длъжност, сякаш са превърнати от една страна еволюция на бюрокрактизираното общество в някакви непознаваеми мутанти, произлезли „не от маймуната, а от документ, от сведение, от графа „забележки“ (Стратиев 1984: 32). Те са посвоему незначителни, уродливи и същевременно страшни и опасни за всеки нормален човек и за общественото равновесие като цяло.

Поредицата от еднотипни образи на чиновници във всички кабинети напомня перипетиите, през които минава и Темпо Серено от пиесата на Дарио Фо „Архангелите не играят флипер“. В търсенето на своята пенсия за инвалидност (в сценичната реализация и на „Архангелите не играят флипер“, и на „Сако от велур“ чиновниците са изиграни от един и същи актьор) „архангелите“ не спасяват главния герой от безумните последици на чиновническия абсурд. С цел да получи полагащото му се по право, героят трябва да изиграе ролята на бездомно куче, да бъде фиктивно „умъртвен“. Метафората за човешкия живот като кучешка клетка, за обществото, превърнало се за „малкия човек“ в приют за бездомни ненужни животни, е горчивото метафорично послание на твореца и драматурга към един погрешно устроен свят. В този свят абсурдът достига връхната си точка с надписа на кучкарника: „Пази се от човека“ (Фо 1979: 82). При Дарио Фо не само държавните служители, но и унифицираните от системата полицейски служители подлежат на осмиване. Според театралния критик Димитър Стайков „по всички земни кътове на театъра полицаите се изобразяват като тъпацы, но тези на Дарио Фо са тъпацы на квадрат“ (Стайков 1993: 25).

В „Римска баня“ бездуховността и дефицитът на хуманност са засегнати в не по-малка степен. Именно безхаберието на държавните органи усилва драмата на „малкия човек“ Иван Антонов. „Рейс“ е може би най-тъжната и драматична комедия на Стратиев. В нея безименните герои отразяват типични образи от различните слоеве на обществото – от селската простота на Алдомировци до интелегентското високомерие на Виртуоза. Тези образи наподобяват характерни шар-

жове. Мъжът и Жената са потайни и раздирани от тайната за фиктивния развод и придобитото чрез него второ жилище. Влюбените са представени като безгрижни и пълни с надежди, подобно на всички млади и наивни, омагьосани от любовта хора. Алкохоликът (Неразумния) се клатушка из живота с присъщия си пиянски оптимизъм, селянинът (от Алдомировци) е олицетворение на простодушен, неориентиран добряк, музикантът (Виртуоза) – възплъщение на интелектуалния сноб, толкова елитарен, че се колебае дали да свири за простолудието. Случайно събраните човешки образци ще трябва да преживеят краха на хуманността в един рейс, който заплашва дребното им земно съществуване със скоростния финал на катастрофата. Рейсът е прототип на самото общество, на самата държава. И единственият изход за оцеляване в абсурдния свят на заблудата и алиенацията е връщането към първичното, животинското начало, към ревността, отмъщението, търговията с плът, агресията и деградацията на човека в звяр, който е способен да убие за единия хляб и единия жалък животно.

Комедиите и на Стратиев, и на Фо постепенно достигат до облика на „театър на абсурда“. Теоретикът му Мартин Еслин използва думата в нейното пряко значение, като твърди, че „абсурдът е всичко противно и противоположно на разума“ (Морисън 2021: 1). По този начин абсурдът може да се разглежда като нещо шокиращо, противоречиво, произволно, нередовно, лудо и дори екстравагантно. В тази художествена парадигма на изображение драмите и на Стратиев, и на Дарио Фо са видимо повлияни от идеите и изразните средства на театъра на модерността, от антитеатъра. Но и двамата не довеждат абсурда до неговата финална точка – безнадеждността и безсмислието на живота, както го прави Албер Камю в емблематичното си есе „Митът за Сизиф“. И двамата драматурзи не изпитват необходимост да изпратят героите си в безлюдна шир с едно изсъхнало дърво в нейния център или на пуст пясъчен плаж (Бекет), персонажите им не деградират до животински облик на „Носорозите“ (Йонеско). И на двамата комедиографи е присъщо умението да извеждат и стигат „от най-банални делнични, битови ситуации до абсурдна гротескност“ (Игов 1984: 10). В техните пиеси обичайното се смесва с причудливото, невероятното, парадоксалното и абсурдното, за да се стигне до т.нар. „черен“ хумор.

В „Римска баня“ шокиращият абсурд е заложен в самата фабула на комедията. Едва пристигнал от морската си почивка, Иван Антонов ще разбере, че под пода на неговия апартамент е разкрит римски комп-

лекс от времето на Помпилиан или Гай Луций. Абсурдът е не само исторически, но и чисто човешки, защото битието в хармонията на дома се трансформира в абсурдно съществуване на ръба на оцеляването. И никой не помага за нормализацията на битието на героя, а напротив – подсилва абсурдите на ситуацията, за да стигнат те до размерите на житейски кошмар. В „Сако от велур“ абсурдът също е предпоставен. Метафизичният ужас от общуването на човека с държавните институции ражда абсурдистка комедия. И преображението на сакото в овца – „всяко сако някога е било преди това овца“ (Стратиев 1984: 56) – заради недоразумение и чиновническа грешка ще доведе главния герой в абсурдния свят на бюрократичната институция. Лабиринтът на безличното учреждение е автономен, изкривен пространствено-времеви континуум, характерен със своята неизменност и същевременно фиктивна променливост – лабиринт с безкрайни стълбища, напомнящи романите на Кафка, блокирал асансьор и единствен достъп след четвъртия етаж от входа на съседната сграда. Впрочем и той е зорко пазен от стража на невежеството, защото местният портиер не пуска никого, който е завършил по-високо от трето отделение. Отделенията в учрежденския институт светкавично сменят названията си, за да придобият още по-абсурдни. Според всеобхватната лудост на невъзможното се оказва, че удостоверението за убит хищник (лисица), като условие да бъде разгледан проблемът с фиктивната овца, трябва да бъде депозирано в новосформирания отдел „Плаващи кучета с ограничен млеконадой“. Принципът, противоположен на разума, остава неизменен – фасадата да мимикрира, но нищо да не подлежи на същностна промяна. Лавината от безжизнена, ненужна документация трябва не да решава, а да задълбочава проблемите. Екстравагантно абсурден е и способът, с който може да бъде победен абсурдът. Иван ще трябва да се съгласи с горчивата мъдрост на един от малкото мислещи чиновници – Янакиев. И ще признае съществуването на несъществуващото – домашна овца, отглеждана във ваната. Полага му се да плаща надлежно дължимия данък. И едва когато абсурдът лъсва с цялото си безхаберие след демонстрациите в градската градина, той ще бъде разрушен чрез... друг абсурд – форсмажорно, фалшиво пенсиониране, изяждане на несъществуващата овца на банкет с празни съдове.

В „Рейс“ абсурдът постепенно завзема територията на пиесата и вътрешния свят на нейните герои. Обикновени, злочести хорица се качват в зловец автобус – една жестока история за хаотичния свят на колективизма. Деветимата пътуващи за центъра на града изведнъж осъзнават, че никога няма да стигнат до желаната дестинация. Логич-

ното развитие на драматичната фабула води героите до абсурда на безизходността. Ситуацията с пияния водач, който обикаля в търсене на хляб, а после запращва към майка си в Копривщица, е не само нелогична, но и нерешима. Криволиците и „осморките“ на рейса, пропускането на спирки, очевидната безпътица не само повишават драматургичното напрежение. Смачканите от грижите на ежедневието хора, подвластни на всяко едно изискване на шофьора диктатор, нямат друг избор, освен да приемат неприемливото. Лудият шофьор кара с пълна скорост, сменя посоката, пикира на завоите, рискувайки да убие пътниците, като ги повали на земята или катастрофира фатално. Страхът и паниката от предстоящата смърт изправят пред пътниците въпроси, несъответствия и парадокси, които градира от епицентъра на суматохата до универсалните пороци в природата на човешката душа, до отмъстителност и низост, с цел да се отключат първичните човешки инстинкти и потиснатите от цивилизацията първобитни страсти на дивачество и убийство.

Дарио Фо споделя за влиянието на Йонеско и Бекет върху творчеството му в една от своите биографични книги – „Светът според Дарио Фо. Разговори с Джузепина Манин“. Абсурдите са част от всяка негова пиеса и изобразяват уродливото лице на заобикалящата го действителност. Фо поставя със средствата на антитезата, парадоксите и абсурда сериозни и наболели обществени проблеми. В „Седмо: кради по-малко!“ Еней – жената гробар – смята проститутките за еманципирани жени, а градската управа се готви да премества гробището извън пределите на града чрез „трупопровод“. В „Марихуаната на мама е най-добра“ характерни абсурдни гротескови модели са представени чрез персонажите на дядото и майката, които стават зависими от наркотици, за да убедят момчето си да не приема такива. Джовани от „Едно налице – две наопаки“ пък формулира общовалидният национален идеал: „щом в една държава се краде на поразия, нека член първи от конституцията обяви, че тя се основава върху демокрацията и кражбата“ (Стайков 1993: 4). Представени през призмата на една абсурдна реалност, сюжетните решения провокират публиката към ангажираност и гражданска позиция спрямо тази реалност.

Освен прилики и сходства между двамата автори съществуват и отчетливи разлики, съществени специфични индивидуални особености. Антиклерикалната тематика и изобличаването на корупционните схеми на властимащите при Дарио Фо са с отчетливо присъствие в пиесите му. При Станислав Стратиев, като се вземе предвид официалната социалистическа доктрина, теми, свързани с църквата, отсъст-

ват, а що се отнася до корупцията, в „Сако от велур“ съществува препратка към тази тема, но тя не заема доминиращо място, така както е при Фо.

Отличителна черта е и спецификата при назоваването на героите – Темпо Серено от „Архангелите не играят флипер“ в буквален превод от италиански означава „хубаво време“; Анджелика, със значението на ангел, парадоксално е името на проститутката и впоследствие любима на Темпо Серено, Еней е жената гробар от пиесата „Седмо: кради по-малко!“, но в същото време това е и конкретна историческа личност – троянският герой, основателят на Рим.

От изключителна важност е и използваният драматургичен език от двамата автори. При Стратиев той е жив, образен, духовит и оригинален, но предимно строго официален, нормативен и книжовен. Такова речево ниво е задължително в нормирания свят на социалистическата драма. Стратиев обаче успява да го разнообрази с пестеливи, но много сполучливи вметки на просторечие и диалект. А за да подчертае контраста, той често влага в репликите на героите си надути лозунгови фрази от агитационните плакати на комунистическата фразеология. Езикът на соцсатирата и на самия Стратиев е езоповският, сентенциозен език на деликатната ирония, на добре премерената метафора, на сатиричното иносказание, преливащо в сатира и пародия.

В Италия общественото статукво и морал се намират на друго цивилизационно ниво. Дарио Фо и съпругата му Франка Раме² могат да си позволят в своите пиеси доста по-свободен и пряк начин на изразяване. Често са упреквани за грубия им, дори нецензурен речник, за употребените в репликите злободневни, диалектни и жаргонни думи и фразеологизми. Италианското съавторско дуо с право залага на пиперливия, но жив и образен фолклорен хумор, произлизащ от комедийната традиция на Апенините. Отличителна черта на голяма част от спектаклите на Дарио Фо е използването на т.нар. театрален език „грамелот“ – причудлива смесица между италиански средновековни диалекти и употреби на оноματοпея.

Технологията на поставяне на спектакъла също се различава – при Фо прави впечатление наличието на песни и танци, импровизации като част от спектакъла, докато Стратиев се придържа към установения стандартен сценичен модел. Комуникацията с публиката също е различна – в много от своите интервюта Фо споделя, че пиесите му са сво-

² Съпругата на Дарио Фо, общественик, автор, защитник на правата на угнетените, архивист, сенатор в Италианския парламент, жената, оставила ярка следа в италианската история.

еобразен коментар на заобикалящата го действителност и голяма част от темите са инспирирани от провежданите с публиката диалози след спектакъла. Това обуславя и една своеобразна вариативност на неговите текстове. При Стратиев не забелязваме този творчески маниер.

Очевидно е, че сходствата доминират. Установените същностни прилики и аналогии на базата на определени комедийни модели защитават предложената хипотеза, че представените пред родна публика пиеси на Дарио Фо благоприятстват развитието и задават театрални траектории за формирането на нов, модерен тип европейска комедия в български контекст. Негова еманация е Станислав Стратиев, превърнал се в един от класиците на българския комедиен жанр през втората половина на XX век.

ЛИТЕРАТУРА

Амато 2001: Amato, E. La politica nel Teatro di Dario Fo // *ITALIANISTICA E SARDA*. 2000, 1 <<https://www.grin.com/document/621>> (20.12.2022).

Арена 2020: Арена, А. *Черният епизод. Оловните години в театъра на разследването на Дарио Фо и Франка Раме*. [Arena, A. Nero accidentale. Gli anni di piombo nel teatro d'inchiesta di Dario Fo e Franca Rame.] Palermo: PALERMO UNIVERSITY PRESS, 2020.

Владов 2010: Владов, А. Български абсурд в Лондон. [Vladov, A. Balgarski absurd v London.] // *Дойче Веле*. 2010 <<https://www.dw.com/bg/%D0%B1%D1%8A%D0%BB%D0%B3%D0%B0%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B8-%D0%B0%D0%B1%D1%81%D1%83%D1%80%D0%B4-%D0%B2-%D0%BB%D0%BE%D0%BD%D0%B4%D0%BE%D0%BD/a-5555207>> (20.12.2022).

Вучков 1998: Вучков, Ю. *Кратка история на световната драматургия*. [Vuchkov, Yu. Kratka istoriya na svetovnata dramaturgiya.] София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1998.

Дечева 2011: Дечева, В. Римска баня като комедия на ситуациите. [Decheva, V. Rimska banya kato komediya na situatsiite.] // Електронно издание на вестник „Култура“. 2011 <<https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/17917>> (20.12.2022)

- Дечева 2011:** Дечева, В. „Римска баня“ като комедия на ситуациите. [Dacheva, V. „Rimska banya“ kato komedyu na situatsiite.] // Култура, 28.01.2011. Бр. 3 (2886).
- Друмева 1979:** Друмева, И. *Рецензия. Дарио Фо и неговият театър.* [Drumeva, I. Rezenziya. Dario Fo i negoviyat teatar.] София: ДП „9 септември“, 1979.
- Игов 1996:** Игов, Св. *Кратка история на българската литература.* [Igov, Sv. Kratka istoriya na balgarskata literatura.] София: Просвета, 1996.
- Игов 1994:** Игов, Св. *От другата страна. Предговор.* [Igov, Sv. Ot drugata strana. Predgovor.] София: Златоструй, 1994.
- Лизе 2011:** Лизе, Ю. „Рейс“ на Стратиев в Авињон. [Lize, Yu. „Reys na“ Stratiev v Avinyon.] // Култура, 5 октомври 2007. Брой 33 (2737).
- Манин 2016:** Манин, Дж. *Светът според Фо. Разговори с Джузепина Манин.* [Manin, G. Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin.] Milano: Ugo Guanda editore, 2016.
- Морисън 2021:** Морисън, Р. Театър на абсурда: произход, характеристики, автори, произведения. [Morison, R. Teatar na absurda: proizhod, harakteristiki, avtori, proizvedeniya.] // Уебсайт за наука, медицина, психология. 2021 < <https://bg.warbletoncouncil.org/teatro-del-absurdo-9618#:~:text=>> (12.01.2023).
- Петков 2014:** Петков, П. Станислав Стратиев. [Petkov, P. Stanislav Stratiev.] // *Българка*, 12.09.2014.
- Стайков 1993:** Стайков, Д. Република от апаши и полицаи. „Едно на лице – две наопаки“ от Дарио Фо. [Staykov, D. Republika ot arashi i politsai. „Edno nalitse – dve naopaki“ ot Dario Fo.] // *Демокрация*, 3.12.1993.
- Стратиев 1991:** Стратиев, Ст. *Българският модел.* [Stratiev, St. Balgarskiyat model.] София: Иван Вазов, 1991.
- Стратиев 1984:** Стратиев, Ст. *Пьеси.* [Stratiev, St. Piesi.] София: Народна младеж, 1984.
- Терзиев 2012:** Терзиев, А. *Театралността. Езикът на представлението.* [Terziev, A. Teatralnostta. Ezikat na predstavlenieto.] София: ИК „Проф. Петко Венедиктов“, 2012.
- Фо 1979:** Фо, Д. *Архангелите не играят флипер.* [Fo, D. Arhangelite ne igrayat fliper.] София: ДП „9 септември“, 1979.