

*Илияна И. Димитрова**

ПАТОЛОГИЯ НА РОДНОТО В ПИЕСАТА „БАЛКАНСКИ СИНДРОМ“ ОТ СТАНИСЛАВ СТРАТИЕВ

Iliana I. Dimitrova

THE PATHOLOGY OF THE NATIVE IN STANISLAV STRATIEV'S PLAY "BALKAN SYNDROME"

This study examines some identity changes in the models of Bulgarian essence from the second half of the 1980's. Stanislav Stratiev's play, titled "Balkan Syndrome", artistically reflects the political and the social processes at the level of the dramatic language. The transformations that have embraced the person's and society's spirit and body can be found in the displacement of the character from the social roles, in the bureaucratization and everydayization of the dramatic conflict, in the removal of the boundaries between the high and the low, the intimate and the public, the past and the future.

Keywords: *'Balkan Syndrome'; Stanislav Stratiev; the native; identity; models of communications; dramatic language.*

Настоящата статия коментира разрушаването на моделите на българското от края на 80-те години на XX век. Пиесата „Балкански синдром“ от Станислав Стратиев художествено отразява динамичните социални и политически промени на нивото на драматургичния език на текста. Трансформациите, обхванали духа и тялото на българския човек и общество, могат да бъдат открити в изместването на характера от социалната роля, в бюрократизирането и битовизирането на конфликта, в снемането на границите между високото и ниското, интимното и публичното, миналото и бъдещето.

Ключови думи: *„Балкански синдром“; Станислав Стратиев; родното; идентичност; модели на комуникация; драматургичен език.*

Пиесата „Балкански синдром“ е поставена на сцена през творчески сезон 1986/1987 г., а поводът е честването на 30-годишнината от откриването на Сатиричен театър „Алеко Константинов“ („Сатирата“) в столицата.¹ В условията на динамични политически и социални промени Станислав Стратиев, тогава и художествен ръководител на културната институция, създава творба, в която абсурдът не е само художествен подход към образа и конфликта, а е отличителен маркер на времето, което настъпва с усещането за криза и необратимо обезличаване на митовете, творящи големия исторически и цивилизационен метатекст на българското културно съзнание.

* **Илияна И. Димитрова** – пл. ас. д-р, катедра „Българска литература“, Филологически факултет, Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“, iliana_id@ts.uni-vt.bg.

¹ Премиерата на „Балкански синдром“ е на 10 май 1987 г. Постановка: Иван Добчев; сценография: Стефан Савов; костюми: Зоя Генчева; музикален ръководител: Димитър Вълчев; пластика: Александър Чобанов; в ролите: Мариана Аламанчева, Веселин Цанев, Пламен Сираков, Васил Попов, Пламен Дончев, Адриана Палюшева, Светослав Пеев, Ивайло Калоянчев, Димитър Манчев, Димитър Георгиев, Иван Григоров, Стоянка Мутаfoва, Димитър Марин, Мария Статулова, Красимир Ранков, Димитър Стефанов, Георги Калоянчев, Пепа Николова, Мартина Вачкова и др.

С цялостното си творчество до средата на 80-те години на миналия век авторът поставя диагнози на овластения човек, но и чертае пътища към духовното себенамиране. Дори когато назовава и иронизира идеологическите поражения върху колективния ценностен модел, той задава спасителни етически и естетически пространства, най-често споменни или въображаеми като **Детството, Пътуването, Дома** и пр. Светлозар Игов отбелязва, че талантът на автора „по един великолепен начин синтезира способността да изгражда човешки персонаж, в който се оглеждат и архетипни модели на човешкото битие, и духът на времето с остро диагностично социално зрение, чувствително към обществените и човешките заболявания“ (Игов 2009: 6).

Без да е пряко политически ангажиран, текстът на пиесата „Балкански синдром“ е по особен начин пророчески по отношение както на културните процеси, които ще бележат развитието на театралната дейност, така и по посока на формирането на парадигми на идентичността в изграждащото се гражданско общество.

Творбата е разгърната драматургична версия на идеята, че моделът на изконно българското е деактуализиран, тъй като механизмите за идентификация са временно блокирани – доминиращо е чувството за историческа шизофреничност, а определящо за поведенческия стереотип е състоянието на масова психоза и афект. Радичковската художествена формула за колективно самоопределяне, прозвучала в пиесата „Опит за летене“, а именно „Ние сме, които сме“, в творбата на Станислав Стратиев може да бъде перифразирана във вариант – „Ние сме, които не сме“.

Патологизирането на родното като обобщена ментална, културологична и историческа категория на колективното съзнание в пиесата на Станислав Стратиев има няколко основни проявления: **доминация на анонимния глас**, лишен от способността да артикулира смисъл; **отсъствие на ясно изразен конфликт**, тъй като светът е в ситуация на относително започване и въпросите изместват отговорите; **замяна на диалога със солилог**: израз на отчуждението на човека от себе си и другите; **хаотично присъствие на телата на сцената**: алюзия за подмяната на символите на битието със знаците на бита; **свръхсетивност на театралното действие** с доминация на хедонистично-екстазна тържественост; **заличаване на границите** между високото и ниското, доброто и злото, вътрешното и външното, което най-често поражда ситуации на чуждост и враждебност в опита клаустрофобично затвореният свят на театъра да бъде отворен; **бюрократизиране на индивидуалността**, което е и естествен резултат от практикуването на свободата единствено като защитен механизъм срещу властта на институциите.

В целия текст на пиесата на Станислав Стратиев предчувствието за нищо-случване изпълва театралната ситуация с анти-действеност, колективното тяло е без телос, настоящето не „помни“ миналото, към бъдещето няма битиен хоризонт²:

ДИРЕКТОР: *Какво става? Какво се е случило?*

ПЕЧО: *Там е работата, че нищо не се е случило. Нищо не се случва. Стоим си до гуша в перушината и чакаме нещо да се случи...*

Именно преживяването на дълбоко потиснатите национални комплекси и страхове дават основание за психосоматичния прочит на заглавието през клиничната картина на болестта, дефинирана най-общо като „балкански синдром“.

Подобен патологично диагностичен характер имат и произведенията на автора от 90-те години на миналия век, в които са проследени промените, които настъпват и в индивида, и в колектива като субекти на паметта и историята. В своеобразния народоведчески триптих със сатирична насоченост, представен от книгите „Българският модел“ (1991), „Упражнения по другост“ (1993) и „Стоян“ (1995), а също и в пиесите „От другата страна“ (1994), „Хроника на едно изчезване“ (1995), „Празни стаи“ (1999) писателят продължава да търси отговори на въпросите: „Защо сме такива, каквито сме?“, „Какво се случва през времето с човешките мечти и желания?“, „Защо бягаме от себе си без да се познаваме?“, „Накъде пътуваме?“, „Къде се завръщаме?“, за да достигне до истината за наранената човешка, културна и дори идеологическа идентичност.

² Всички цитати от текста на пиесата „Балкански синдром“ са по изданието: Стратиев, С., 2009. Избрано. Т. 1. София: Труд.

На фона на сеизмологично нестабилния роден пейзаж на сцената изпълняват осакатените човеци, които искат сцената, които имат нужда от трибуна, за да направят равностметка на прекъснатите връзки между себе си и другите. Според Александър Кьосев „когато едно общество се променя, променят се и неговите режими на публичност и телесност“ (Кьосев 2005: 321). Сцената е онова алтернативно социално пространство, която създава условия за „игра на театър“, която може да направи видими отложените драми и неслучилите се човешки съдби. На спонтанно разискване са подложени не душевните загуби, а битовите проблеми и изместената нормалност на социалните преживелици. Човешката същност е заменена от несъответстващи ѝ произволни роли, регистрирани в своеобразния каталог на списъка с действащите лица: Жена с проблем, Бяла врана, Първи мъж, Втори мъж, Мъж от Бели Искър, Жена-символ, Директор на театър, Кум, Сватанак, Нов директор и пр.

Според Аласдър Макинтайер характеристиките имат забележителното измерение, „те са, така да се каже, моралните представители на своите култури и са такива, поради начина, по който посредством тях моралните и метафизически идеи и теории получават изпълнено присъствие в социалния свят“ (Макинтайър 1999: 42). И ако една от ключовите разлики между отделните култури е степента, в която социалните роли получават индивидуална характерологичност, то в пиесата на Станислав Стратиев социалната роля не прераства в драматургичен характер. Между човека като публично присъствие (тяло и глас) и неговите морални убеждения се формира дистанция. Личността е крайно отдалечена от образа, който я изпълнява, а степента на неразпознаваемост в границите на себе си се проявява на нивото на езика като неприкрито усъмняване, раздразнение, склонност към конформизъм, дори цинизъм.

Мъжът, наречен Бяла врана, трябва да открадне, за да проникне в недостъпното пространство на сцената³. Той извършва престъпление, за да получи правото да се изкачи, да бъде забелязан и чул. Сочен с пръст от кварталната общественост, само защото е различен в своята честност, той е принуден да престъпва правилата, за да даде пример на детето си, което се чуди защо едно чува, а друго вижда и иска да отиде на преглед при лекар „уши-очи“. Бяла врана дори говори с ватмана, защото е едновременно забранено и безопасно. Без да може да предизвика трайна промяна в социалното устройство, поведението му наподобява тихите „кухненски революции“ от времето на социализма. За гласност настоява и Жена(та) с проблем („Нали има гласност? Защо ни запушвате устата?“), но гласът ѝ също възпроизвежда езикови клишета и безсмислени лозунги за важността на човека, човечеството и изкуството („Тъкмо съм се настроила естетически, завесата се отваря, а той ми свива чантата“). Думата вземат Първи мъж и Втори мъж, също за да „споделят“ своите проблеми или по-скоро да презентират на нивото на езика своята житейска история, изпълнена от логически абсурди. Монолозите им наподобяват кратки сценични етюди, а в случай че използваме терминологията на Александър Кьосев, говоренето им носи елементи на паресия, при която „екстатичното нарушаване на „живота в лъжа“ е „опит за публично заживяване в истината“ (Кьосев 2005: 323):

БЯЛА ВРАНА: *Да почвам ли? (Директорът му прави знак. Към салона). Уважаеми съвременници! Признавам, аз не съм открил пеницилина. Аз съм съвсем обикновен човек. Но имам проблем: не знам какво да говоря на децата си. (...) А днес аз съм бялата врана на квартала. Живея от една заплата, не изчуквам автомобили, не вземам подкупи, в дюшека ми има парцали, а не хилядарки. (...)*

ПЪРВИ МЪЖ: *За да се преустрои голямата химия, трябва да се преустрои малката правда... За да се преустрои малката правда, трябва да се преустрои транспортът... и тогава ще пропадне всичко (...)*

ВТОРИ МЪЖ: *Добре. (към публиката). Много вятър правите, съвременници мои! Много вятър! (...) Над целия европейски континент тихо, а над страната – вятър. Ненаучен, нелогичен, небазирани на нищо вятър. Този прави вятър на онзи, вторият – на третия, третият – на четвъртия, едни вихри и талази заливат... (Поглежда Директора) ... отделни райони (...)*

³ Монологът на персонажа е разгърнат вариант на разказите „Трамваят си върви“ и „Бяла врана“ от книгата „Пейзаж с куче“ (1986).

Синдромът „раздвоение“ и „отчуждение“ се открива и в неспособността за разпознаваемост спрямо другите. Процесът на социална идентификация в пиесата „Балкански синдром“ е обвързана с перманентен конфликт, който в случая е успешно поддържан от критикуващо-отхвърлящата гледната точка към „своето“, мислено като „непознато“ и „заплашително“. Артикулирането на връзките с общността преминава през произволните употреби на понятията „род“, „народ“, „държава“, „нация“, което е знак не само за активното разместване на слоевете в колективната памет, а за тоталния разпад на идеята за индивида като преносител на културния и цивилизационния код на общността:

КУМ: *Това е таткото на булката, бай Цончо, старейшината на нашия род. Опората!... Народен човек!...* ДИРЕКТОР: *Какво като е народен човек! Защо седи на трона? Защо са се облекли в тези костюми? Какъв е този битпазар? Защо са на сцената?*

Вътрешният срыв между собствените ценности и външния свят Б. Богданов характеризира като особеност на холистичното съзнание, формирано в условията на трайно разграждащи се общности.⁴ Отминали са „героичните времена“, а реториката на манифестираното светло бъдеще е изместено от самосъжаление и пасивно-агресивното, социално-ексхибиционистко заявяване на себе си като жертва. За разлика от десетилетията, когато възможностите за публична изява на човека са потискани, сега с отпадането на табуираните словесни пространства настъпва своеобразен речеви апокалипсис. В театралното пространство на пиесата „Балкански синдром“ публиката шурмува езика, което и е емблематичен опит за създаване на нов властови дискурс. За говорещите обаче не е толкова важно „какво се казва“, а „дали се говори“, защото именно „вземането на думата“ се оказва идентично с „вземането на властта“:

ДИРЕКТОР: *А вие какво? След като откраднете – излизате да се покланяте, така ли? Очаквате да ви изкарат на бис?!...*

БЯЛА ВРАНА: *Очаква да ме изкарат на сцената.*

Езикът на познатата власт е формално подменена с „езика на овластения“. Сцената се превръща във форум, където се отиграват спонтанно възникнали аргументи за право на видимост чрез акта на говорене. В комуникационен план бихме могли да говорим за разпад на социалния консенсус по отношение на истината. В статията си „Парадоксът на манипулацията в дихотомията истина-лъжа“ Ива Шишкова отбелязва: „Според консенсусната теория за истината на множеството, истината е съгласие за нещо, което помежду си хората приемат за истина. Тази теория не съдържа обективната истина, защото се основава само на преповтореното от много хора твърдение, без налична обективност, затова нейната характеристика е основана на заблудата, в огромния си процент приемаща уеднаквеното мнение на множеството за истина“ (Шишкова 2018: 212). От драматургична гледна точка силата на хипнотичното въздействие на отиграваната на сцената реалност е компрометирана, а самата сцена се оказва „обсадена“, „погълната“, „превзета“. Именно в полемиката за надмощие на собствения смисъл и морал проличава разрушаването на социалната и културна хомогенност на аудиторията по отношение на общоприетата истина:

ЖЕНА С ПРОБЛЕМ: *Нали има гласност? Защо ни запушват устата?*

⁴ В есето си „Двете благополучия“ Богдан Богданов разсъждава за социалните измерения на по-горе споменатия процес по следния начин: „Затвореното съзнание има много характеристики. Като социална визия за свят основната му идея е благо на затворената органична общност. Независимо дали става дума за семейство, род, племе, етнос, нация или религиозна общност, мисленият колектив се възприема за естествен. (...) Холистичното съзнание също утвърждава затвореното съществуване, но тъй като се развива в условията на нетрайни разграждащи се общности, то е разкъсано между зачитането на колективните ценности по модела на затвореното общество и интереса на атомизирания, несвързан с определена общност индивид, който саботира на практика ценностите на затворения колектив и действа за разграждането му, следвайки императивите на отвореното общество. Това води до реални последствия. Способността за свързване с други хора за постигане на обща цел намалява неимоверно. Настъпва вътрешен срыв в отношението между собствените ценности и външния свят. Двете страни постоянно се уронват взаимно – ценностите деградира до усещане за празнота, незадоволеност и обща потиснатост, а светът изглежда ненормален“ (Богданов 1998: 14).

ДИРЕКТОР: *Гласност не значи, който има проблем, да се качи на сцената и да си го каже. Моля... (Гони ги)*

ПЪРВИ МЪЖ: *Но ние също имаме проблеми... Не е справедливо... Едни могат, а други не могат, така ли? Нима човек трябва да открадне, за да... (...)*

Произволно отприщилото се съучастничество на зрителя в спектакъла не може да промени трайно естетическата му стойност или послание. Водеща остава необходимостта от изкуство, което излъчва неподправен национален и регионален колорит, от театър, тип атракцион, който пази връзката си с реалния битов живот:

МЪЖ ОТ БЕЛИ ИСКЪР: *Правите!... Какво правите – вълци, прести... Я се погледнете как сте облечени – кой ходи така в планината? Какви са тези бомбета? Това театър ли е? (...)*

Върху общото за всички театрално поле се съвместяват не само дестабилизираните представи за своето и чуждото, реалното и имагинерното, логичното и абсурдното, примитивното и модерното. Болезнено наранената същност на човека и неспособността на езика да изразява смисъл е директно заявена чрез физическото нашествие на сватбарите в края на първо действие:

ДИРЕКТОР: *Виж какво, тука отдавна трябваше да е започнал спектакълът. Сцената не може да стои празна, хората ще се разотидат!... Додето питам, тука какво ще стане...*

КУМ: *Че кой ти е казал, че ще стои празна... Ние ей сега ще я запълним, колко му е!... Това, дето съм го довел, половин България развлича, та един театър няма да оправя!... Хисарска китка! (...)*

В статията си „Амплитудите на тялото в драматургичната система на Станислав Стратиев“ Венета Дойчева отбелязва, че голямата тема на автора „за личното достойнство и свобода преминава през идеята за телесното начало“ като маркер за различните режими, в които съществува човекът (Дойчева 2009).

Еуфорията по превземането на театъра деритуализира сватбата, превръщайки я във вандалски акт и пьянска оргия. Появили се като че ли от неизвестното, празнуващите се преобличат, разграбвайки гардероба на театъра. Чрез дрехата/маска и атрибутите, чрез които е заявена собствена различност, е поставен проблемът за изкуствения образ като легитимно присъствие в света - Бай Цончо се е украсил с царска корона и мантия, Йовчо е облякъл костюм на благородник от двора, навсякъде се разхождат графове и графини...

Под светлините на прожекторите се появяват дълго маргинализираните български човеци, чиято представа за заедност е останала необезпокоявана от социалните регламенти на властта. Бай Цончо се настанява „на високо“, снемайки по този начин и естетическите хоризонти на изкуството, и формално действащите, като остатък от миналото, йерархични етажи на институционалната власт („Ми тука е по-спокойно, долу има много народ“). Идеята за пропадането на величията, населяващи високото социално пространство, е внушена и чрез образа на Директора на театъра, който губи лостовите за контрол над представлението, защото, по думите на Кума, „движението все нагоре му отнема от кислорода“.

Пиесата „Балкански синдром“ демонстрира възможностите на текста да съчетае елементите на публична акция, художествен пърформанс и общонародно тържество, резултат от естетическото и игрово инсцениране на политическото.

Още в това произведение обаче Станислав Стратиев дава израз и на интуицията си, че социалният ентузиазъм, провокиран от новите регламенти на общуване и свобода, ще бъде криворазбран, ще прерасне в необузdana акция по вместване на телата в пространството⁵. Тела, които ще

⁵ С голяма доза ирония авторът представя крайното „отелесяване“ на българската нация от 90-те години, която е активирала всички възможни енергии за безсмисленото оздравяване на физиката. В края на XX век прекомерната грижа за телесното е знак за дълбоката криза на националния идентитет, който, за разлика от вековете на недоброволна зависимост, когато физическото оцеляване е един от механизмите за съхранение на народността, защото гарантира преносимост на паметта, сега е доброволен акт на духовно самоунищожение: „Дори най-беглото преброяване показва, че телата в по-голямата си част са тук. (...) Телата присъстват. Нещо повече – доминират. Запълват плътно цялото пространство. (...) Телата са тук, по-скоро душите ги няма. Изгласкани от телата, смачкани и парцаливи, те сякаш са отлетели нанякъде.

заемат все повече обем, ще присъстват неизбежно, без обаче да изпълват фигуралността си със съдържание, превръщайки се в образи на застиналата в примитивността си българска идентичност. Идея, произнесена от сватбарина Печо, като израз на собственото му недоволство от другите: *То диво, диво, не можеш да го измислиш по-диво!*...

Във формално отношение засилената употреба на пластичния знак доближава пиесата на Станислав Стратиев до т.н. „театър на жестокостта”, манифестиран от Антонен Арто като театър на конкретния, независим от словото език, който има за цел да отключи задържаните в подсъзнанието енергии чрез шока от мащабното движение на масите и преизпълване на сцената с образи, ритми, звуци и резонанси. Но за разлика от театъра на Арто, който се стреми към постигане на тоталния човек, неангажиран социално и исторически, в пиесите на Станислав Стратиев употребата на сетивни конструкции разкриват процеса по фиксиране на човешкото в пределно затворената форма на материалността и прагматизма – идея, изречена от Извънземното по следния начин:

ИЗВЪНЗЕМНО: Неспособен съм да проникна. Друг разум. Друга логика. Едно дърво расте двеста години, те го събират за две минути. Живеят от кислорода, а ежечасно го унищожават в колосални количества. Секат гори, за да правят хартия, на която пишат: Не сечете горите!“. Не, това е друга спирала на мисленето, това е отвъд паразитизма, аз съм неспособен!...

Проявленията на духовната неподвижност и човешката нищожност придобиват трагично социални измерения във варианта на творбата от 1993 г., а именно „Балкански синдром ‘93“.⁶ Светът отвън нахлува на отрязъци, които трудно се съчетават помежду си. Масата от хора прекъсват представлението, без да могат да изживеят света като място с разширяващи се граници. За тях водещ поведенчески принцип е този на телесното надмощие. Дори театърът в техните представи е единствено стока, имот, обект на покупко-продажба. От място на играта той се трансформира в подиум, върху който шестват новите нрави и новите хора, изповядващи живеенето „тук” и „сега”. Подобно на Йовчо от „Балкански синдром”, чийто огромни печалби от производството на пилета той реализира като струпване и изпълване на къщата с материални блага, Чочо и хората като него от „Балкански синдром ‘93” тиражират мъртвости. Отнето е правото на актьора да играе Ричард III. Той е принудително маскиран като Дядо Мраз, за да може да има кой да раздава материални блага.

Човекът в пиесата е лишен от способността да извършва комплексни физически действия. Функциите са разпределени – един пренася, друг сглобява, трети демантира и т.н. Хората се оказват подчинени на надписа, а той от своя страна оповестява убийството на историята и на езика изобщо. Името на Отец Паисий се превръща в марка на фирма за хамалски услуги, при това неправилно транслитерирано на латински. Планираното сватбено празненство се преобръща в престъпно деяние в навечерието на Нова година. Внасянето на елховото дръвче разрушава зданието. През очите на младоженката театърът е непростимо тесен, таванът му е нисък, осветлението му е недостатъчно. Новите властимащи хора, които Станислав Стратиев изобразява, са не само материално зависими, те са представени като повелители на света в неговата материалност. Персонажите са толкова телесно раздути, че изместват границите на видимото и за да се разположат, рушат, пробиват и ровят. Движението към другия е единствено парично обезпечено действие. Унищожените мостове между душите са заменени от тъмни коридори: директорът буквално се изгубва по етажите на театъра, тъй като са променени посоките и разстоянията дори до познати места; тримата крадци прокарават подземни проходи с цел обир на банката, но подкопават основите на места, превърнали се в символи на духовността; бабата заплаща за сурвакането на внука си по телефона. Човекът и словото са капитал и с огромна скорост губят от своята стойност в стоково-паричния обмен. Личността е буквално консервирана в хладилник с надпис: „*Да не се размразява, за да не спрат демократичните промени*”, а думите, с които авторът създава светове, се превръщат в продукт, с който може да се търгува, затова и творецът ще оплаква умъртвеното си вече слово.

Напуснали са ни... Изборът твърдо е направен – солунската митница вместо солунските братя. Рибни деликатеси вместо Рибния буквар. Духовен край вместо духовно начало. Тържество на материята. Обличане на телата. Събличане на телата. Избиране на телата. Задоволяване на телата. (...) Най-важното изискване днес – телосложение. Основната графа. Затова – не падай телом...“ (Стратиев 1998 6)

⁶ Пиесата „Балкански синдром ‘93“ е публикувана в книгата „От другата страна“ (1994).

Пиесата „Балкански синдром ‘93” е реквием за смъртта на душата на човека, но и за изтерзаното национално българско тяло. Това е текст, хроникален разрез на една година от последното десетилетие на миналия век, когато безредието погребва мечтата за по-морален свят. Взривен е изобщо езикът на драматургичното, играта на реалностите става невъзможна без характери, отношения, взаимодействия, развития. Улицата окончателно се настанява на сцената.

Според Станислав Стратиев големият проблем на българското общество винаги е бил несвободното съзнание, в границите на което говоренето и действието не може да прерасне в същински критически дискурс. Чрез езика на театъра авторът успява да изрази отношението си към недостатъците на социалната система, като едновременно с това поставя и важни въпроси, свързани със значимостта на изкуството и театъра в конкретното историческо време. Пиесите „Балкански синдром” и „Балкански синдром ‘93“ могат да бъдат четени едновременно като социална сатира и като пародия на новите некомуникативни форми в изкуството. За необходимостта от преосмисляне ролята на публиката в театъра и мястото на сценичното изкуство в новия социален и културен контекст, Станислав Стратиев настоява още през 80-те години на миналия век. Емблематично в това отношение е словото „Театърът е жив“, което писателят произнася на 27 април 1987 г., по повод 20-годишния юбилей на Сатиричния театър, в което недвусмислено отбелязва:

„Публиката и тя свиква с това състояние на криза и до днес препълва салона, за разлика от някои театри, които са в цветущо състояние. Една доста нездрава публика, както виждаме. Но знаем, още от Брехт, че дори когато народът не е прав, не можем да изберем друг на негово място. Така и българският театър засега не може да избере друга публика. А тази избира един театър, който е в перманентна криза.“ (Стратиев 2011: 79)

Пиесата „Балкански синдром“ (1986) е творба, която проблематизира не само невъзможността да се реализират моделите на българското във висшите проявления на духовното, но и разкрива разпада на псевдомоделите на родното, поддържани десетилетия наред от езиковите дискурси на властта. Без митологемите на миналото, в ситуация, когато е невъзможно спектакълът да продължи, когато всички репетират обещаното бъдеще, а настоящето е един безкраен антракт, чувството за колективност регресира до механична физикалистка съвкупност, до едновременно на телата и несговореност на социалните езици – синдроми, завладели окончателно и текста на света, и света на текста в творчеството на Станислав Стратиев от последното десетилетие на XX век.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Богданов 1998:** Богданов, Б. Двете благополучия. – В: *Промяната в живота и текста. Реторични есета за трудностите на преобразуването*. София: Отворено общество. // **Bogdanov 1998:** Bogdanov, B. Dvete blagopoluchiya. – In: *Promyanata v zhivota i teksta. Retorichni eseta za trudnostite na preobrazuvaneto*. Sofia: Otvoreno obshtestvo.
- Дойчева 2012:** Дойчева, В. Амплитуди на тялото в драматургичната система на Станислав Стратиев. – В: *Południowosłowiańskie zeszyty naukowe. Język – literatura – kultura*, 9, 2012, Wydawnictwo uniwersytetu łódzkiego, 49–55. // **Doycheva 2012:** Doycheva, V. Amplitudi na tyaloto v dramaturgichnata sistema na Stanislav Stratiev. – In: *Południowosłowiańskie zeszyty naukowe. Język – literatura – kultura*, 9, 2012, Wydawnictwo uniwersytetu łódzkiego, 49–55.
- Игов 2009:** Игов, С. В сложния и двусмислен свят. Творчеството на Станислав Стратиев. – В: С. Стратиев. *Избрано. Белетристика*. Т.1, София: Труд, 5–24. // **Igov 2009:** Igov, S. V slozhniya i dvusmislen svyat. Tvorchestvoto na Stanislav Stratiev. – In: S. Stratiev. *Izbrano. Beletristika*. Т.1, Sofia: Trud, 5–24.
- Кьосев 2005:** Кьосев, А. Метаморфози: пазар, експес, тела на сцената на прехода. – В: *Лелята от Гьотинген*. София: Фигура, 2005. // **Kyosev 2005:** Kyosev, A. Metamorfozi: pazar, ekstses, tela na stsenata na prehoda. – In: *Lelyata ot Gyotingen*. Sofia: Figura, 2005.
- Макинтайър 1999:** Макинтайър, А. *След добродетелта*. София: Критика и Хуманизъм. // **Makintayar 1999:** Makintayar, A. *Sled dobrodetelta*. Sofia: Kritika i Humanizam.
- Стратиев 1986:** Стратиев, С. *Пейзаж с куче*. София: Български писател. // **Stratiev 1986:** Stratiev, S. *Peyzazh s kuche*. Sofia: Balgarski pisatel.

- Стратиев 1994:** Стратиев, С. *От другата страна*. София: Златоструй. // **Stratiev 1994:** Stratiev, S. *Ot drugata strana*. Sofia: Zlatostruy.
- Стратиев 1998:** 24 май или преброяване на телата: (Проза). – В: *Континент*, № 112, 19 май 1998, 6. // **Stratiev 1998:** 24 may ili prebroiyavane na telata: (Proza). – In: *Kontinent*, № 112, 19 may 1998, 6.
- Стратиев 2009:** Стратиев, С., 2009. *Избрано. Драматургия*. Т. 2, София: Труд. // **Stratiev 2009:** Stratiev, S., 2009. *Izbrano. Dramaturgiya*. T. 2, Sofia: Trud.
- Стратиев 2011:** Стратиев, С. Театърът е жив. – В: *Стратиев и Сатирата*. София: Сатиричен театър „Алеко Константинов“. // **Stratiev 2011:** Stratiev, S. Teatarat e zhiv. – In: *Stratiev i Satirata*. Sofiya: Satirichen teatar „Aleko Konstantinov“.
- Шишкова 2018:** Шишкова, И. Парадоксът на манипулацията в дихотомията истина-лъжа. – В: *Истини и лъжи за факти, новини и събития*. Сборник с доклади от международна научна конференция, 24–25 април 2018 г., Т. 1. Русе: Регионална библиотека „Любен Каравелов“, 2018. // **Shishkova 2018:** Shishkova, I. Paradoksat na manipulatsiyata v dihotomiyata istina-lazha. – In: *Istini i lazhi za fakti, novini i sabitiya*. Sbornik s dokladi ot mezhdunarodna nauchna konferentsiya, 24–25 april 2018 g., T. 1. Ruse: Regionalna biblioteka „Lyuben Karavelov“, 2018.