

„Театър-уъркшоп“ заема особено място в английския театрален живот през 50-те и първата половина на 60-те години на XX век. Основната причина за това е фактът, че той е категорично режисьорски, докато останалата сценична практика на Острова е доминирана от драмата и автора на драматургичния текст. Другата, не по-малко значима, причина са ясно доловимите в него влияния и сходства с тенденции, емблематични за театъра на Континента от времето между войните и първите следвоенни десетилетия. И до днес „Театър-уъркшоп“ остава единственият целенасочен и убедителен пример за продуктивно смесване и трансформиране в ново качество на принципите на Брехтовия театър с английската театрална конвенция.

Идеолог и движеща сила на формацията през целия период на съществуването ѝ е Джоан Литълууд (1914–2002). Тя започва своята сценична кариера през 1934 г. след получено много добро театрално образование. Литълууд завършва Кралската академия за драматично изкуство в Лондон, след което спечелва държавна стипендия за едногодишен престой в Париж за изучаване на съвременния театър в континентална Европа. Тук тя е силно впечатлена от методите на Копо, Мейерхолд, Пускатор и Брехт. Това слага определящ отпечатък върху цялото ѝ послед-

вало развитие на режисьор и изпълнител. Ако от Копо и движението на френския студийен театър между войните Литълууд заимства най-вече общата идея за театъра като лаборатория („ателие“, „работилница“) и за творческия процес като работа в група, то в Брехт и неговата естетика на епическия театър тя намира конкретните – при това ярко и изобретателно реализирани – очертания на собствената си визия за тотален, широкодостъпен и политически ориентиран театър. Отчетливо доловимите в работата ѝ влияния и заемки от Мейерхолд и особено от Пускатор всъщност присъстват чрез влиянието на Брехт или по-точно така, както присъстват в неговия театър – в качеството си на база и източник на собствения му сценичен език.

Джоан Литълууд е типичен режисьор модернист. Тя започва сценичната си практика, след като вече е изградила свой собствен, уникален и категоричен проект за театър. Дейността ѝ в продължение на следващите три десетилетия, от средата на 30-те до средата на 60-те, е неуморно целенасочено усилие този проект да бъде реализиран и наложен в обществото. Театърът, който Литълууд иска да създаде, своеобразно обединява влиянието на Брехт и няколкото споменати, определящи за европейската сцена от първата половина на XX век,



Джоан Литълууд

режисьори с наследството на английския мюзикхол, на пътуващите клоунски трупи и традиционната ориентация на театъра във Великобритания към публичен и пазарен успех. В резултат на това смесване на различни, понякога противоположни, елементи тя изгражда оригинална сценична лексика и рецептивна стратегия, превърнали се по-късно в емблема на създадената от нея трупа „Театър-уъркшоп“ и оказали силно обогатяващо и обновително въздействие върху изпълнителското и постановъчното изкуство на Острова. В една статия в „Гардиън“ (от 25 юни 1984 г.) по случай 70-годишнината ѝ Стенли Рейнолд твърди: „Театърът, който гледаме днес във Великобритания, до голяма степен е създаден от Джоан Литълууд“, а по същия повод Харолд Хобсън допълва: „Тя разруши необратимо удобните му стари форми и започна вътрешна революция в него.“<sup>1</sup>

Театърът на Джоан Литълууд се стреми да бъде едновременно широкодостъпен, разбираем за най-ниските слоеве („като елизабетинския“<sup>2</sup>) и концептуално режисьорски, авторски. Той се появява като част от движението

на театъра на агитпропа в Европа през 30-те и е програмно (подобно на театъра на Пискатор и Брехт) насочен към работническата класа и хората от предградията. Намерението му е да разкрие пред тях диалектиката на собственото им съществуване и положение в обществото, да им посочи схемата на социалното устройство, предопределяща разслоението и неравенството. В това дидактично-просветителско намерение да се състои като нагледен социален анализ той директно следва идеите на Пискатор от времето на „Трибуна“ и „Пролетарски театър“ (наследени по-късно от Брехт): основният стремеж на сценичното произведение е да накара непросветената работническа публика да се раздели с невежеството си по въпроса за своето място в йерархиизирания свят<sup>3</sup>. Осъществяването на подобна приложно-философска цел на театъра изисква две главни неща – проучване на социалните процеси чрез драматургичния текст и представянето му в достъпна, лесно разбираема и забавна сценична форма. Литълууд е особено активна и изобретателна и в двете посоки. В продължение на цялата си театрална кариера тя полага целенасочени усилия за откриване, адаптиране или създаване на подходящия „изследователски текст“<sup>4</sup>, в резултат на което се появяват и няколко от най-важните характеристики и нововъведения на нейния театър, повлияли

<sup>3</sup> Виж по-подробно: M. Ley-Piscator. *The Piscator Experiment*. London and NY. 1991, p. 12; както и: O. Brocket, R. Findlay. Op. cit., p. 406–414.

<sup>4</sup> J. R. Taylor. *The Angry Theatre: New British Drama*. NY. 1969, p. 86.

<sup>1</sup> Цит. по D. Bradby, D. Williams. *Director's Theatre*. London. 1988, p. 50.

<sup>2</sup> R. Hayman. *British Theatre Since 1955*. Oxford. 1979, p. 96.

силно последвалото развитие на британската драма и сцена. Това са активната, смело трансформираща, преобразователна и дописваща драматургичния материал режисьорска интерпретация (новаторски жест в постановъчната практика на Острова до този момент) и създаването на драматургичен текст в съвместна работа на драматурга и трупата или само от трупата (превърнало се в една от основните посоки в драматургичното писане във Великобритания до днес)<sup>5</sup>. Може да се каже, че Джоан Литълууд първа във Великобритания прокарва пътеката на категоричния режисьорски театър, по която след това стремително тръгват в началото на 60-те Питър Хол, Чарлс Маровиц и Питър Брук в постановките си за Кралската Шекспирова компания и експерименталната ѝ сцена в Артс Тиътър.

Опитите и експериментите на Литълууд в областта на постановката и сценичния език са още по-необичайни и провокативни за английския театър до 50-те. В желанието си да създаде театрална форма, която е ярка и магнетично задържаща вниманието на зрителя (и на актьора!), но заедно с това и максимално четлива и караща го да мисли и разбира, тя изгражда комплексна сценична лексика, съставена от жест, групово движение, клоунада, песни, прожекции, светлина и звук. Съчетана с актуалността и социално-политическото послание на драматургичния текст, тази лексика формира

визуално и необичайно представление в стила на политическото кабаре.

Джоан Литълууд започва практичските си театрални опити с ясна визия за театъра, който иска да прави, но убедителната реализация на своя театрален проект тя постига постъпателно, преминавайки през няколко етапа в неговото изграждане и приемане от публиката и критиката. Тези етапи се свеждат до три основни: 1934–1945, 1945–1953 и 1953–1963. Всеки от тях запазва главната линия на театралната философия и режисьорските търсения на Литълууд, като развива по-подчертано един от нейните определящи елементи. В първото десетилетие от своята дейност Литълууд се занимава най-вече с експериментирането в областта на новата изразност и изпълнителска техника на политическото представление. Работата ѝ в годините непосредствено след войната е съсредоточена върху актуалния авторски прочит на класически текстове, а времето през 50-те и началото на 60-те е посветено на прилагането на режисьорския ѝ метод към новото драматургично писане. Последното десетилетие е и етапът на бурен успех сред публиката, противоречиво, но шумно признаване от критиката и финансово утвърждаване на театъра на Литълууд, докато първите два етапа са свързани най-вече с всеотдайната лабораторна работа и постоянни опити за материално оцеляване и събуждане на зрителския интерес.

След завръщането си от Париж през пролетта на 1934 г. Джоан Литълууд се установява в Манчестър, който, като развит индустриален мегаполис с преобладаващо работническо население, е

<sup>5</sup> Тази страна от режисьорската работа на Джоан Литълууд детайлно е проследена в: D. J. Rabey. *English Drama Since 1940*. London. 2003, p. 40–45.

особено подходящо място за осъществяване на театралния ѝ проект. Тук тя се запознава с фолклорния певец и драматург с леви убеждения Ивън Маккол (Джими Милър) и двамата основават пътуваща театрална трупа „Театър на действието“. Трупата се стреми максимално ясно да заяви своята политическа ангажираност и естетическа и рецептивна насоченост, оповестявайки в манифеста си (написан от Литълууд и Маккол), че „ще достига до своята истинска публика – работниците в заводите и фабриките... и ще представя само пиеси, показващи живота им“<sup>6</sup>. Новата формация, подобно на повечето театрални групи от подобен тип, обаче трудно привлича и задържа (желаните от нея) зрители. Това я кара да се съсредоточи най-вече върху своето естетическо изграждане и идентификация.

През едногодишния период на своето съществуване трупата реализира само един спектакъл. Той е изграден върху антивоенната адаптация на Маккол и Литълууд „Джон Билион“, жанрово определена като „балет с думи“. Спектакълът е първата режисьорска работа на Литълууд. Той няма почти никакъв отзвук, но постановъчният процес се оказва особено важен за практическото конкретизиране на нейната театрална програма и формирането на режисьорския ѝ метод. От Пускатор и Брехт тук е взета само идеята за структурирането на представлението като форма на опростен и четлив социален анализ и епическата сценография. Във всичко останало, най-вече във философията и изграждането на актьорското присъствие, личи определя-

щото влияние на Мейерхолд, смесено с елементи от английския мюзикхол и шоуто на клоунските трупи от 30-те. По време на продължителните репетиции Литълууд настоява изпълнителите да се научат да бъдат гъвкави като акробати и да изразяват всяка емоция и взаимоотношение чрез жест и движение. В крайна сметка Литълууд създава специфична театрална форма на физическа експресия, базирана върху добре познатите традиционни средства на физическото изразяване от цирка, площадното клоунско шоу и карнавала. Този тип актьорско изпълнение се превръща в постоянен и базисен елемент в работата ѝ, като през следващите години е развиван и допълван.

След разпускането на първата им трупа Литълууд и Маккол основават нова, наречена „Театрален съюз“ (1936). Тя продължава политическата и естетическата програма на Литълууд, но се стреми да я направи по-привлекателна и финансово успешна. Основният инструмент за това е включването в репертоара на трупата на класически пиеси, както и на някои нашумели съвременни текстове, сходни с новаторските ѝ позиции. Едно от най-значимите съвременни заглавия, осъществени от нея през 30-те, е адаптацията на Пускатор (в съавторство с Брехт) „Швейк“ по едноименния роман на Хашек. (При съвместната си работа върху тази адаптация, направена през 1927 г. за програмата от три спектакъла, включваща „Ура! Живи сме“ на Толер, „Разпутин“ на А. Толстой и „Швейк“ по Хашек, за откриването в Берлин на „Театъра на Пускатор“ Брехт се запознава и е силно повлиян от идеята за епическия театър на Пускатор, която той след това ус-

<sup>6</sup> Цит. по J. Littlewood. *Joan's Book*. Methuen. 1994, p. 23.

Воява, доразвива и трансформира.) Режисьорската работата по текста оказва определящо въздействие върху цялото последвало развитие на Литълууд. В тази постановка към вече утвърдения клоунадно-кабаретен принцип на актьорско изпълнение и максимално опростената, директно указваща мястото на действието сценография, режисьорката прибавя за първи път екрани, заобикалящи от три страни игралната площадка, и прожекции на документални материали, които разширяват социокултурния контекст на показваните събития. Тук тя открива и превърналия се в базисен за нейната режисура структуриращ принцип – противопоставянето на взаимозключващи се реалности с цел дистанциране на публиката и подтикването ѝ към собствен анализ и заключения. В „Швейк“ този принцип на противопоставянето е осъществен чрез опозицията между прожекциите на мрачни документални кадри от Първата световна война и леговият кабаретен хумор и жестово-интонационно поведение на актьорите.

Другият особено важен за доизграждането на специфичния режисьорски метод на Литълууд спектакъл през този период е първата премиера на новата трупа „Джон Нобъл“ (1937). Представлението е създадено върху пиеса на Маккол, жанрово определена като „балдна опера“. Както структурирането на текста, така и постановъчният процес върху него вече директно следват основните принципи на Брехтовия театър, търсейки паралели и с традициите на английската балдна опера от XVIII век и Джон Гей (чрез преработката на чиято „Просешка опера“

Брехт създава „Опера за три гроша“, 1928, явно инспирирала Маккол за текста му). Редуването на реплики на актьорите с песни върху традиционни английски мелодии в случая е използвано най-вече за отчуждаване на публиката от непосредствения ход на действието. Ефектът на отчуждението е засилен и от много своеобразния начин на общуване със зрителите, създаден тук от трупата и често използван след това в по-късните ѝ спектакли. В началото на представлението двамата „разказвачи“ им описват сцената, а след това ги приканват да не се отпускат, а непрекъснато да оценяват майсторството и физическата тренираност на актьорите (както правят присъстващите на състезания по атлетика или бягане).

В спектакъла нововъзгеният с „балдната опера“ на Маккол в работата на трупата Брехтов принцип на отчуждението е гъвкаво адаптиран към използвания от нея основен принцип на противопоставянето. Текстът проследява живота на моряка Джон Нобъл, така, както той си го припомня след години. В спомените му се редуват вълнуващи романтични преживявания с дни на горчивина и самота. На сцената Литълууд изгражда тазименяща се картина чрез периодичното преминаване на сантиментално-прекрасни „морски“ гледки в тежки физически усилия и груби взаимоотношения. Така публиката е „сържана постоянно будна“<sup>7</sup>,

<sup>7</sup> В забележителната автобиографична книга на Джоан Литълууд „Книгата на Джоан“ спектакълът и работата по него са подробно описани, както и формиращото влияние на Брехт: J. Littlewood. *Joan's Book*. Methuen. 1994.

карана ту да се потопява в илюзията на щастливото минало, ту рязко да се връща към грубата реалност.

С търсенията и експериментите в дългата и методична работа по двата спектакъла (описвана често в спомени на актьори от трупата<sup>8</sup>) завършва периодът на усвояване от Литълууд на основните влияния от Мейерхолд, Пискатор и Брехт и на смесването и трансформирането им в собствено, ярък и самобитен, режисьорски метод. В края на 30-те тя започва да използва този вече изграден метод за актуален социален прочит на класически текстове. Най-характерният пример тук е постановката ѝ „Летящият доктор“, адаптация по комедии на Молиер.

През 1945 г. Литълууд и Маккол са част от актьорите на „Театрален съюз“ и няколко нови изпълнители създават формацията „Театър-уъркшоп“. Идеята им е да представят нови и класически пиеси, чиято ярка сценична реализация да отговаря на интересите на работническата публика, като я образова и развлича. Следвайки опита на Копо от 20-те в Бургундия, те напускат Манчестър и за две години се установяват в околността. Членовете на трупата живеят в комуна (всъщност те поставят началото на практиката на театралната комуна в Англия, разпространена се в края на 60-те)<sup>9</sup> и ежедневието им е посветено на репетиции, физически тренинг и анализи на чувства и взаимоотношения чрез жестове и движение. За разлика от комуната на Копо, лабораторната работа за членовете на „Театър-уърк-

шоп“ обаче е само кратък зареждащ период между пътуванията и изнасянето на представления. В различни градове на северозападна Англия, наемайки театрални зали и помещения в предприятия и училища, те играят част от репертоара на „Театрален съюз“, както и нови постановки на класически пиеси.

Особено важен момент за развитието на новата трупа през втората половина на 40-те е присъединяването към нея на Джейн Нюлф, която е учила и работила при Рудолф Лабан. С включването си в екипа тя започва регулярно обучение на членовете му по Лабан-техника. Като резултат от този интензивен нов опит Литълууд и трупата приемат за задължителна отправна точка на своята работа „преминаването на всички идеи, от които ще бъде изградено бъдещото представление, първо през анализа на телесното движение“<sup>10</sup>.

Манифестът на „Театър-уъркшоп“ е много точен израз на ясната и категорична самоидентификация на театъра на Литълууд, постигната бавно и целенасочено:

„Великите театри на всички времена винаги са били народните („popular“<sup>11</sup>) театри, които отразяват мечтите и борбите на хората. Театърът на Есхил и Софокъл, на Шекспир и Бен Джонсън, на комедия дел’ арте и Молиер извлича своите възгледи, своя език и своето майсторство от живота на хората.

Ние искаме да създадем театър с жив език, театър, който не се страхува от звука на собствените си глас и кой-

<sup>8</sup> Виж D. Bradby, D. Williams. Op. cit., p. 24–50.

<sup>9</sup> R. Nauman. Op. cit.

<sup>10</sup> J. Littlewood. Op. cit., p. 37.

<sup>11</sup> Cum. no D. Bradby, D. Williams. Op. cit., p. 29.

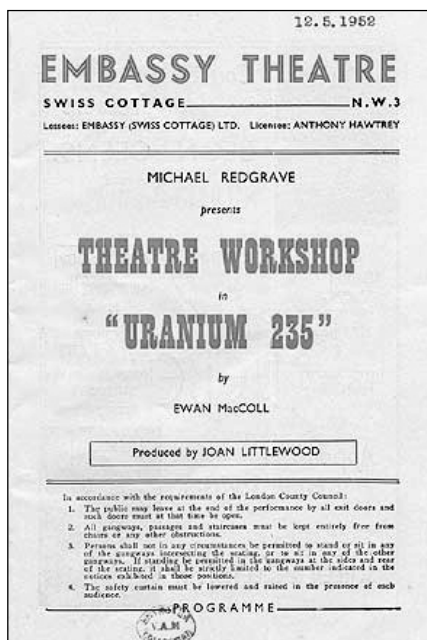
мо ще коментира обществото така безстрашно, както са правели това Бен Джонсън и Аристофан.

„Театър-уъркшоп“ е организация на художници, техници и актьори, които експериментират в областта на сценичното произведение. Тяжното намерение е да създадат гъвкаво театрално изкуство, бързо движещо се и пластично като киното, чрез прилагането на съвременните технически достижения в осветлението и звука и чрез използването на постановъчния стил на музикалния и танцовия театър<sup>12</sup>.

След седемгодишен живот на пътуваща трупа през 1953 г. „Театър-уъркшоп“ се установява в Лондон. Той наема скромна зала в източното предградие Стратфорд, в което живеят предимно работници и чиновници от ниските слоеве. На новата сцена трупата пренася някои от най-успешните си класически постановки. Първата премиера в постоянния дом е адаптацията на Маккол по „Храбрият Войник Швейк“ (1954), която своеобразно миксира силни и харесвани от публиката епизоди от постановката по текста на Пускатор и Брехт от 30-те с нови актуални алюзии и препратки. Спектакълът е последван от две от най-успешните и провокативни работи на Литълууд и трупата – „Волпоне“ на Бен Джонсън и „Едуард II“ на Марлоу.

Успокоени и амбицирани да покажат най-доброто, на което са способни, и да бъдат забелязани най-после от критиката и от Съвета по изкуствата (който до този момент няколко пъти не удовлетворява молбите им за пог-

крема) членовете на трупата се отдават на активна експериментална работа, развиваща и задълбочаваща усвоенния досега метод. В този период влиянията от Брехт вече са силно претопени и превърнати в собствен уникален опит, като основните усилия сега се насочват към развиване на уменията за работа в група. Литълууд е крайно възискателна към своите актьори, способна да ги накара да достигнат до предела на своите психофизически граници. Важен момент в работата на трупата сега става предварителното проучване от всеки неин член на периода и контекста, в който е ситуирано действието на избрания текст. След това режисьорката стимулира импровизацията по намерените теми и типаж и изследването им чрез физическия анализ. Крайният резултат се получава след дълги репетиции и отсявания. Този нов начин на работа става



Афиш на „Театър-уъркшоп“, 1952

<sup>12</sup> Ibid., p. 29–30.

запазена марка на Литълууд през 50-те и началото на 60-те и е последван от много режисьори и трупи на Острова.

Процесът на обучение и експериментиране продължава и чрез разширяването на репертоара. Литълууд включва в него модерна класика – Шоу и Чехов, и започва регулярно „актуално изследване“<sup>13</sup> на пиесите на Бен Джонсън и особено на Шекспир. Върху класическите текстове режисьорката работи по същия начин, по който интерпретира нови текстове. Актьорите обикновено са облечени в съвременни костюми, взаимоотношенията и проблемите им са разгледани от гледната точка на човека на 50-те. Драмите се дописват, реструктурират и допълват с други текстове с цел постигане на ясен социален анализ и отстранено изпълнение и зрителско възприемане, осигуряващо интензивно рационално разбиране. Един от най-силните примери за активната режисьорска интерпретация на Литълууд на класиците е постановката ѝ на „Волпоне“ (1955). В нея мястото на действието е пренесено в Италия от десетилетието след войната, а събитията и персонажите са разгърнати като изобретателна сатира на корупцията и „семеиния живот“ на мафията. В костюма и пластическата партитура на актьорите са използвани елементи от площадния фарс и комедия дел'арте, превръщащи образите в карикатури на фона на мрачен съвременен град. Спектакълът Веднага е показан в програмата на Театъра на нациите в Париж, където печели бурно одобрение. Предишната година публиката и театралите

тук са видели представления на „Берлинер ансамбъл“ и сега са силно впечатлени от английската трупа, самобитно използваща сходна театрална стратегия. Възщност двете гостувания оказват формиращо въздействие върху театъра на Ариан Мнушкин. На фестивала обаче се проявява и основната разлика между театъра на Брехт и този на Литълууд, очертала се особено отчетливо след създаването на „Театър-уъркшоп“. Докато изграждането на представлението като четлив социален анализ на обществените отношения е крайната цел на театралния проект на английската режисьорка, то при Брехт той е само необходимият път към радикално политическо послание.

Театърът на Литълууд има близки сходства (достигнати независимо един от друг) с най-интересния френски режисьор от същия период Роже Планшон (р. 1931) и със създадения от него през втората половина на 50-те „Театър де ла Сите“ в индустриалното предградие на Лион Вилербан, предназначен за работническа публика, която няма театрален опит. И двамата режисьори са пионери в разпространението на идеите на Брехт в собствените им страни и в западноевропейския театър като цяло. В същото време, на базата на това определящо влияние, те развиват оригинални собствени постановъчни методи и създават провокативни новаторски спектакли, оказали влияние върху развитието на театъра в Англия и Франция. Особено показателни тук са постановките им по пиесата на Марлоу „Едуард II“, които имат много естетически прилики и близки внушения. И в двата спектакла

<sup>13</sup> J. Littlewood. Op. cit., p. 82.



къла режисьорите използват прожекции и екрани, а сцената е оформена единствено от увеличени стари карти на Англия. При Планшон те са окачени на чиги и висят вместо кулиси, а при Литълууд самият игрален под е постлан с огромна карта, върху която на финала Едуард II лежи мъртъв, изпънат по целия ѝ диагонал, в отчаяние прегърнал изгубената страна и власт.

Периодът на признание и финансов успех на Острова обаче за Литълууд започва едва когато тя се насочва (през същата 1955 г.) към откриване и поставяне на нова английска драматургия. Точно с тази посока на своите програми „Роял Корт“ и „Театър-уъркшоп“ стават най-значимите театрални компании във Великобритания в средата на 50-те. Доколкото „Роял Корт“ е ориентиран към репрезентативния тип театър, предназначен за средната класа, а трупата на Литълууд – към работниците и ниските социални слоеве, то те заедно започват да покриват почти цялата зрителска аудитория в Лондон по това време.

След пътуванията на трупата в Париж голяма част от членовете ѝ я напускат. Напуска я и постоянният ѝ автор Ивън Маккол. Оттук нататък Литълууд е принудена да събира актьори за всяко от представленията си, което е доста затрудняващо при нейния колективен метод на работа и в крайна сметка я кара в края на 60-те да се откаже от правенето на представления. Тази ситуация обаче има и своите добри страни. След раздялата с Маккол Литълууд се заема да открие нов, подходящ за нейния театър, автор. Така тя се свързва с Брендън Биън, в един от чийто ръкописи открива интере-

сен потенциал за работа. Сътрудничеството ѝ с този драматург дебютант поставя началото на „големия ренесанс“<sup>14</sup> на Литълууд като режисьор и на „Театър-уъркшоп“ вече не толкова като трупа, а като идея за театър.

Брендън Биън (1923–1964) е роден в Ирландия и още съвсем млад попада в организациите на ИРА, в резултат на което прекарва около десет години в затвора. Опитът и преживяванията там стават основа на двете му пиеси „Осъденият на смърт“ и „Заложникът“. Благодарение на специфичния колективен метод на постановъчна работа на Литълууд и трупата ѝ, те получават оригинален и завършен вид и го превръщат в знаменитост. „Осъденият на смърт“ е натуралистичен текст, представящ последните двадесет и четири часа преди екзекуцията на един затворник. Основната енергия на пиесата е съсредоточена в протеста срещу смъртното наказание. Литълууд и актьорите детайлно проучват живота и взаимоотношенията в затвора и по време на репетициите започват да ги изследват и разкриват чрез движенчески импровизации и спонтанни реплики. В един етап от подготовката авторът е приканен да запише получения „сюжет“ и да го допълни със своя текст. Този начин на работа допада много на Биън и на премиерата той заявява, че зрителите са видели пиеса, „по-добра от онази, която е написал“<sup>15</sup>.

Спектакълът е първият успех на Литълууд сред лондонските критици. Когато е показан през есента на 1956 г.,

<sup>14</sup> O. Brocket, R. Findlay. Op. cit., p. 621.

<sup>15</sup> Cum. no J. Littlewood. Op. cit., p. 91.



„Вкус на мед“ – Шийла Дилейни, 1958

той предизвиква побобен възторжен прием от тях, както „Обърни се с гняв назад“ на Джон Озбърн и „Роял Корт“ през май същата година. Но за разлика от пиесата на Озбърн, има и незабавен зрителски успех, дължащ се не толкова на новото „гневно“ съдържание на текста, колкото на виталния, неочакван и забавен начин, по който е представен. Постановката на „Заложникът“ отново е създадена чрез импровизации на трупата върху кратък сценарий и е още по-близо до утвърдения стил на „Театър-уъркшоп“. Това е ярко политическо шоу с клоунада, коментари на актьорите и песни, което има още по-голям зрителски и касов успех. Спектакълът е поканен на Театъра на нациите в Париж и след това е пренесен на Уест Енд.

Второто голямо откритие в областта на новата грама на Литълууд е Шийла Дилейни (1939). Тя остава в историята на британския театър

главно със своя първи текст „Вкус на мед“ (1958), написан като отрицателна реакция на улегналата житейска философия и стройна подреденост на късните пиеси на Терънс Ратигън. Главната героиня на пиесата е тийнейджърка като своята авторка, която, изоставена от скитащата си майка, забременява от черен моряк и намира утеха в грижите и подкрепата на свой приятел хомосексуалист. Майката

се появява, за да ги принуди да се разделят, и да обрече дъщеря си отново на самота и липса на любов. И сега Литълууд работи съвместно с автора и актьорите върху текста, в следствие на което той претърпява значителни промени. Новото тук е, че режисьорката остава в представлението няколко варианта на една и съща сцена или прибавя като коментари към действието работните предложения и гебатите между драматурга и трупата.

Последният голям спектакъл на Литълууд, който има и най-голям отзвук сред критиката и особено сред публиката, е превърналото се по-късно в емблема на режисьорската ѝ работа политическо шоу „О! Каква прекрасна война“ (1963). В него Литълууд, след като установява и развива практиката на създаване на нов драматургичен текст чрез съвместна работа на автор и трупа, се заема с опита да бъде изградено драматургично произведе-

ние само от колективната импровизация на актьорите под контрола на режисьора. За основа на този експеримент тя използва радиокомпозицията на Чарлс Чилтън от песни, широко популярни в Англия в периода на Първата световна война. Намерението ѝ е около тях постепенно да очертае социологическия контекст на събитие. Подробното и продължително проучване на документални и исторически материали от всички членове на екипа ги води до заключението, че това е била откровена война за пазари и, следователно, хладно прагматична и жестока, лишена от романтиката на патриотичните чувства и героичното поведение. Постигнатото заключение Литълууд и трупата се стремят да покажат не директно и гугактично, а чрез противопоставянето на карнавално нелепия ентусиазъм на патриотичната реторика в тила (запечатана в сантиментално-елегичните песни и призови от плакатите) на документални снимки на войници в окопите, статистически данни за загиналите и кадри на сражения, прожектирани на



*„О! Каква прекрасна война!“ –  
Джоан Литълууд, 1963*

поставени на сцената екрани. Песните се изпълняват от актьори, облечени като клоуни, а цялата движенческа партитура на представлението е своеобразна възстановка на пластиката на много популярната по време на войната в Южна Англия клоунска трупа на Мери Рустърс.

В крайна сметка, през 60-те с „О! Каква прекрасна война“, водена от актуалния тогава стремеж да разшири възможностите за създаване на грама, Джоан Литълууд застава в началото на една от най-силните тенденции в театъра днес – преодоляването на драмата.