

**UNIVERSITATEA „BABEȘ-BOLYAI”**  
**CLUJ-NAPOCA**  
**FACULTATEA DE TEATRU ȘI TELEVIZIUNE**  
**ȘCOALA DOCTORALĂ DE TEATRU ȘI FILM**

**Scena britanică contemporană. Inovație și experiment după 1945**

**TEZĂ DE DOCTORAT**

**REZUMAT**

**Conducător de doctorat:**

**Prof. univ. dr. Mihai Măniuțiu**

**Student doctorand:**

**Răzvan Mureșan**

**2016**

## Cuprins

Introducere	3
1. Instituții, reforme, modele	
1.1. Noua Britanie sau Marea Britanie	6
1.2. Tradiție și modernitate	14
1.3. Royal Court Theatre	26
1.4. Joan Littlewood și Theatre Workshop	41
1.5. Dualitatea modelului britanic	60
2. New Writing. De la tinerii furioși la brutalisti	
2.1. Primul val al noii dramaturgii	66
2.1.1. John Osborne	67
2.1.2. John Arden	73
2.1.3. Harold Pinter	77
2.2. Al doilea val	82
2.2.1. Joe Orton	82
2.2.2. Edward Bond	87
2.2.3. Tom Stoppard	99
2.3. Revoluția feminist	108
2.3.1. Caryl Churchill	115
2.3.2. Timberlake Wertenbaker	122
2.4. Teatrul In-Yer-Face	126
2.4.1. Sarah Kane	133
2.4.2. Mark Ravenhill	144
2.4.3. Simon Stephens	149
2.5. O altă dramaturgie	153
2.5.1. Martin Crimp	153
2.5.2. Debbie Tucker Green	160
2.5.3. Tim Crouch	163

3. Formule teatrale alternative	
3.1. Joint Stock și Welfare State International	169
3.2. Teatrul tribunal și teatrul <i>verbatim</i>	173
3.3. Teatrul imersiv	188
3.3.1. Shunt Collective	196
3.3.2. Dreamthinkspeak	196
3.3.3. Punchdrunk	198
3.3.4. Experimente binaurale	206
3.3.5. Teatrul în întuneric	209
3.4. Teatrul fizic	213
3.4.1. Complicite	213
3.4.2. Frantic Assembly	218
3.4.3. Forced Entertainment	222
Concluzii	227
Bibliografie	229

#### **CUVINTE-CHEIE:**

**Teatru britanic, dramaturgie contemporană, in-yer-face, teatru imersiv, teatru verbatim, piesa-tribunal, teatru fizic, experimental, fringe**

#### **Sinteza principalelor părți ale lucrării**

În partea de început, lucrarea analizează primele două decenii de după 1945, contextul social-politic și cel cultural, pentru a identifica factorii care au influențat și au declanșat reforma substanțială care s-a produs în teatrul britanic. În ansamblu, până la mijlocul anilor '50 lumea britanică se caracterizează prin stabilitate și conservatorism, prin întărirea clasei de mijloc, apariția societății de consum și un stil de viață care se inspiră din cel american. Cel mai important eveniment din istoria postbelică a Marii Britanii este criza Suezului, care generează

conflictul cu Egiptul din 1956. Victoria militară se transformă ulterior într-o umilitoare înfrângere diplomatică și marchează un moment de cotitură, „o fisură în mitul coeziunii britanice”<sup>1</sup>, care declanșează declinul accelerat al imperiului și scoate la suprafață tensiunile din societate, divergența de opinii în legătură cu rolul și direcția pe care țara trebuie să și le asume.

În primul deceniu de după război, teatrul rămâne tributar valorilor și practicilor din perioada anterioară, într-o stagnare și o izolare accentuată, fiind cvasi-monopolizat de producțiile comerciale. Tendințele din dramaturgie rămân cele consacrate pe parcursul anilor '30, se scriu și se joacă în continuare foarte multe comedii, farse, piese polițiste și drame de salon, sunt preferați autorii clasici și cei francezi. Din punct de vedere instituțional cea mai importantă reformă este crearea Arts Council în 1946, ca parte integrantă a programului de reconstrucție de după război. Este pentru prima dată în istoria Marii Britanii când statul intervine direct în zona artelor, prin intermediul unei instituții și a fondurilor alocate acesteia.

Izolarea scenei britanice începe să se fisureze abia în 1955, când, într-un mic teatru independent din centrul metropolei britanice, au loc două premiere în care spectatorii nu regăsesc convențiile obișnuite ale „pieselor bine scrise”: *The Lesson* de Eugène Ionesco, respectiv *Waiting for Godot* de Samuel Beckett. Reacțiile din presă sunt extrem de ostile, reproșându-se lipsa de claritate a discursului dramatic, formalismul, absența narațiunii, dar în același timp catalizează ideea unei necesare reînnoiri în teatrul britanic. O influență mult mai puternică vor avea producțiile companiei Berliner Ensemble, ajunsă la Londra în august 1956, la doar două săptămâni după moartea lui Brecht. Cele trei spectacole au impresionat prin stilul de joc anti-naturalist, primatul temelor sociale în detrimentul psihologiei individului, unitatea grupului și lipsa actorilor-vedetă, simplitatea decorurilor și a costumelor, la polul opus față de fastul montărilor din marile teatre comerciale britanice. În practica teatrală asimilarea esteticii brechtiene s-a făcut succesiv, mai întâi impactul major a fost în ceea ce privește aspectele vizuale și fizice ale producțiilor, mai puțin la nivelul conținutului tematic. Dramaturgii britanici sunt și ei seduși la început de formă, abandonând principiile dramei aristotelice în favoarea unor structuri epice, secvențiale și, așa cum afirmă Michael Billington, preferă să utilizeze mai degrabă modelul brechtian decât cel ibsenian<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Rabey, D. I., *English Drama Since 1940*, Pearson Education Limited, London, 2003, p. 29.

<sup>2</sup> Billington, M., *State of the Nation. British Theatre Since 1945*, Faber and Faber, London, 2007, p. 145.

La mijlocul anilor '50 se înființează English Stage Company, a cărei misiune de bază era, și va rămâne până în prezent, încurajarea și producerea dramaturgiei noi, așa cum preciza George Devine, primul director artistic al instituției, într-un enunț care va face istorie: „teatrul nostru nu va fi al producătorului, nici al actorului, va fi un teatru al dramaturgului”<sup>3</sup>. Una din primele premiere de la Royal Court, teatrul în care funcționa compania, va fi *Look Back in Anger*, piesa lui John Osborne, la acel moment un dramaturg complet necunoscut. Aderența la public a fost inițial scăzută și abia după șase luni, când BBC a prezentat un scurt fragment din spectacol, interesul a început să crească, iar ulterior a devenit un fenomen de o amploare fără precedent în istoria teatrului britanic, deschizând drumul unei generații de dramaturgi care aduc pe scenă realități și tensiuni din lumea contemporană. Semnul distinctiv al acestei noi direcții este revolta, contestarea miturilor consacrate și a *establishment*-ului. *Look Back in Anger* rămâne și în prezent una dintre cele mai disputate piese, importanța și calitățile ei sunt analizate și nuanțate mereu, deși este aproape unanim faptul că 8 mai 1956, data premierei, reprezintă momentul care separă două epoci în teatrul britanic.

Pentru a stimula dramaturgia nouă, Devine înființează *The Writers' Group*, o „școală” pentru autorii tineri și demarează un program prin care piesele acestora sunt produse cu minimum de costuri „într-un mod simplu, fără decor”<sup>4</sup>, având astfel șansa de a ajunge la public, de a fi testate și eventual transferate în programul teatrului. Unul dintre dramaturgii formați la Royal Court este Edward Bond, a cărui piesă, *Saved*, a fost interzisă de cenzura teatrală în 1965 și a declanșat o campanie intensă în mass-media, dar și în parlament, finalizată prin legea teatrelor din 1968, act prin care teatrul britanic își obține după patru secole libertatea.

Efectele acestei liberalizări se văd în scurt timp printr-o multiplicare semnificativă a inițiativelor teatrale, stimulate și de finanțarea mult mai consistentă oferită de Arts Council. Apar numeroase grupuri și companii, unele având spații proprii, altele axate pe turnee, performeri dedicați spectacolelor de improvizație, pub-uri teatrale sau “laboratoare artistice”. Este o “perioadă de aur, un echivalent al epocii elizabethane, în care abundența de texte noi era însoțită

---

<sup>3</sup> Apud Pattie D. (ed.), *Modern British Playwriting: The 1950s: Voices, Documents, New Interpretations*, Methuen Drama, London, 2012, p. 59.

<sup>4</sup> Roberts, P., *The Royal Court Theatre and the Modern Stage*, Cambridge University Press, 2004, p.58.

de un număr foarte mare de teatre și de căutarea unor noi forme de expresie.”<sup>5</sup> Teatrul independent (*fringe*) își câștigă un loc tot mai vizibil și are o contribuție substanțială la dezvoltarea dramaturgiei noi și la vitalizarea teatrului britanic. Începând din anii '60 se poate constata o evidentă polarizare prin consolidarea unui segment non-comercial, aflat înainte de 1945 într-o infimă minoritate și o evidentă marginalizare.

Un reper important în anii '60 și totodată un model pentru multe grupuri independente este compania Theatre Workshop, condusă de Joan Littlewood. Într-o perioadă în care scena britanică era în proporție covârșitoare dominat de naturalism, Joan Littlewood s-a numărat printre puținii creatori care s-au plasat contra curentului. A căutat direcții noi, eclecticice adesea, evitând limitările scenei clasice, formalismul, rigiditatea și în general tot ce ține de „canonul” teatral al perioadei. Abordarea modernă, adesea radicală a clasicilor, interesul pentru noua dramaturgie și temele de actualitate, (re)scrierea textului dramatic prin utilizarea improvizației și a metodelor participative, antrenamentul și concentrarea actului artistic pe expresivitatea corporală, inserarea materialelor documentare în spectacol, sunt doar o parte din moștenirea pe care Joan Littlewood a lăsat-o teatrului și din care în deceniile următoare numeroase companii, actori și regizori se vor hrăni. Spectacolul *Oh, What a Lovely War!*, eveniment emblematic al anilor '60 și momentul de apogeu al companiei Theatre Workshop, se remarcă prin construcția compozită care mizează pe schimbările radicale de ritm și ton, pe contrapunctul comic sau ironic, pe tensiunea permanentă ce se naște din alăturarea unor estetici foarte diverse: teatru-dans, joc realist, parodie, *commedia dell'arte*, circ, music-hall. Diferit de orice altă producție și greu de clasificat – musical, documentar, tragi-comedie – spectacolul este inovator atât în conținut, cât și în formă, este „calul troian prin care anti-naturalismul și teatrul politic au câștigat un punct de sprijin important în Marea Britanie”<sup>6</sup>.

A doua parte a lucrării investighează evoluția dramaturgiei britanice postbelice și principalele inovații aduse la nivel tematic, stilistic și din punct de vedere al formei. Cercetarea a urmărit doar acele direcții din dramaturgie care, într-un fel sau altul, pot fi considerate inovatoare sau, folosind termenul propus de Aleks Sierz, pot fi încadrate în *new writing*: „un gen de teatru caracterizat prin piese care sunt contemporane ca limbaj, contemporane ca subiect și temă și

---

<sup>5</sup> Billington, M., *op. cit.*, p. 162.

<sup>6</sup> Kershaw, B. (ed.), *The Cambridge History of British Theatre, Volume 3: since 1895*, Cambridge University Press, 2008, p. 399.

deseori contemporane în ceea ce privește forma teatrală”<sup>7</sup>. *New writing* pune accentul pe autor, el este „o voce auctorială și distinctă”<sup>8</sup>, prin urmare exclude alte formule spectaculare, cum ar fi: teatrul de imagine (*visual theatre*), teatrul fizic, teatrul *devised* (în care textul este rezultatul unui proces colectiv) sau teatrul *verbatim* (unde se transpun în scenă surse documentare sau interviuri), toate acestea fiind reunite în ultimii ani sub numele de *new work*.

După 1956, „dramaturgul a fost noul mesia al teatrului”<sup>9</sup>, recâștigând poziția centrală, deținută mult timp de actor sau de manager/impresar, iar modelul creat de George Devine la Royal Court s-a dovedit a fi unul dintre cele mai rezistente și mai de succes. Datorită lui Osborne în scenă pătrunde limba vorbită, argoul, dialectele locale, departe de politețea rigidă de până atunci, căutându-se autenticitatea și firescul, dar și atragerea unui public nou format din tineri și clasa de mijloc. Limbajul și subiectele, evitate până atunci de autorii pieselor „bine făcute”, vor fi sursele principale de reîmprospătare ale dramaturgiei. John Arden, a cărui operă combină temele politice cu limbajul poetic și formulele specifice baladei populare engleze, este unul dintre susținătorii constanți ai teatralității anti-iluzioniste și l-a numit pe Brecht cel mai important model literar al său. Arden, în special prin *Serjeant Musgrave's Dance* și *The Workhouse Donkey*, cele mai valoroase opere ale lui, a adaptat principiile teatrului epic, integrând diferite registre lingvistice, structuri dramatice inventive, dans, păpuși, măști, pantomimă și o satiră acerbă la adresa societății britanice. Dintre toți scriitorii din zona absurdului, Harold Pinter folosește cea mai originală combinație de elemente tradiționale și de avangardă și chiar dacă personajele și dialogurile sale sunt realiste, piesele au o amprentă specifică, conturată din mister și ambiguitate poetică. Teama este sentimentul dominant, generată mai ales de ceea ce este în afara camerei, de lumea exterioară percepută incomplet, alarmantă și care poate surprinde. Personajele lui trăiesc într-o suspiciune permanentă, îndreptată atât spre cei pe care îi cunosc, cât și spre străini, dar în același timp sunt protectori cu ceea ce consideră că e a lor, cu micro-universul pe care încearcă să-l stăpânească.

Un element de bază al construcției dramatice, dar și semnul distinctiv al originalității lui Joe Orton, este eleganța verbală în combinație cu frenezie și agresivitate, care determină un contrast

---

<sup>7</sup> Middeke, M. (ed.), Schnierer, P. P. (ed.), Sierz, A. (ed.), *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*, Methuen Drama, London, 2011, p. IX.

<sup>8</sup> *Ibidem*

<sup>9</sup> Pattie, D. (ed.), *op. cit.*, p. 68.

permanent între limbaj și desfășurarea acțiunii.. El traduce situațiile tragice în farsă și sursă de comic, folosind râsul ca mijloc de a schimba principiile morale. Farsa este modelul unic pe care experimentează, pornind de la canonul clasic, pe care îl deconstruiește, apoi îl re poziționează într-un mod original, extrem și subversiv. Iconoclast, jonglând între comedie și cruzime, Orton și-a transferat în scenă instinctele de clown și spiritul anarhic, creând într-o carieră extrem de scurtă trei dintre cele mai inventive piese ale perioadei.

Dramaturgia lui Edward Bond este o combinație de ideologie și experiment stilistic, bazată în principal pe parabolă - o formă de meta-teatru, având istoria (narațiunea) și satira ca genuri subordonate, uneori prin apel la formule postmoderne. Autor extrem de prolific, Bond are capacitatea de a surprinde mereu: *Saved* este „una dintre puținele opere de artă, care în același mod ca *The Rite of Spring* a lui Stravinsky sau *Les Demoiselles d'Avignon* a lui Picasso, a refăcut tabloul cultural al vremii”<sup>10</sup>; *Early Morning* - o farsă suprarealistă care prezintă o viziune de coșmar a Angliei în perioada victoriană și se apropie de lumea lui Jarry, Goya sau Bosch; *Lear* - o reinterpretare radicală a modelului original în stilistica teatrului epic; *Bingo* îl are ca personaj central pe Shakespeare și este o reconstrucție parțial fictivă a ultimilor ani din viața marelui dramaturg; *The War Plays* - o operă de proporții, compusă din trei piese independente, tot atâtea viziuni apocaliptice dintr-un viitor post-atomic.

Tom Stoppard este unul dintre pușinii autori care, prin complexitatea tematicii abordate și stilul aflat într-o dinamică permanentă, nu poate fi încadrat în nicio mișcare sau curent teatral. El a reușit să se reinventeze mereu și întreaga sa operă se remarcă prin inteligența dialogului și virtuozitatea lingvistică, prin scenariile ingenioase și o inventivitate remarcabilă la nivelul structurii. Stoppard creează *comedii de idei*, în care explorează numeroase tehnici narative, piesele sale având mereu un ton proaspăt și ludic, cele mai bune exemple fiind: *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, *Jumpers*, *Travesties*, în care se apropie de absurd, respectiv *Arcadia*, *The Real Thing* și *The Coast of Utopia*, în zona realismului.

Un capitol distinct este acordat dramaturgiei feministe, care se definește tot mai clar la mijlocul anilor '70, mai întâi prin companii de teatru alternativ (The Women's Theatre Group, The Monstruous Regiment), apoi prin voci singulare ca Pam Gems, Sarah Daniels sau Caryl Churchill. Piesele lui Churchill abundă în simboluri, elemente mitice, imagini poetice și

---

<sup>10</sup> Billington, M., *op. cit.*, p. 179.



suprerealiste, este interesată de istorie și ideologii de clasă, de opresiunea politică și sexuală, dar abordează și subiecte care vizează anihilarea nucleară, căderea comunismului și noua revoluție biotehnologică, cautând prin experimentele stilistice și formele de teatru non-realist să provoace permanent spectatorii. Un dramaturg incitant este și Timberlake Wertenbaker, a cărei operă problematizează tema identității, individuale și globale, conflictele generate de ierarhizările în funcție de gen, rasă și naționalitate, dar viziunea este din multe puncte de vedere în contradicție cu direcțiile predominante din teatrul britanic postbelic. În timp ce realismului social abordează cu precădere viața contemporană și tradițiile britanice, urmărind subiecte din lumea muncitorilor, Wertenbaker apelează frecvent la mitologie sau la istorie.

Anii '90 au adus în teatrul britanic o schimbare majoră, o adevărată revoluție, generată de un nou val de dramaturgi care apelează la multiple forme de teatralitate, aducând o estetică inedită și radicală, șocantă de multe ori prin limbaj și prin subiectele care explorează zonele interzise ale imaginației și ale societății. Emblema acestui nou fel de a scrie și de a face teatru este violența, verbală sau imagistică, o violență asumată care devine suportul unui mesaj foarte puternic, dar și simbol al lumii în care trăim. Definitiv pentru perioada *in-yer-face* este creația lui Sarah Kane, care reușește printr-o operă de dimensiuni restrânse să fixeze noi direcții și modalități de exprimare, să provoace și să genereze controverse, dar mai ales să aducă în scenă emoții extreme. Dacă în primele piese, *Blasted*, *Phaedra's Love* și *Cleansed*, imaginile sunt cele care definesc textura dramatică, în ultimele două, *Crave* și *4.48 Psychosis*, la baza construcției stă limbajul poetic.

Temele preferate ale lui Mark Ravenhill au legătură cu ceea ce e specific lumii contemporane: cultura epocii digitale și modul de viață urban, violența, consumismul, efectele pe care globalizarea și mass-media le au asupra individului, consumul de droguri, homosexualitatea și identitatea sexuală incertă. Cel mai ambițios și mai consistent proiect realizat până în prezent este *Shoot/Get Treasure/Repeat*, un ciclu epic de șaisprezece piese scurte, o investigare a efectelor războiului asupra vieții individuale și politice și, până la urmă, o critică a “exportului” de democrație pe care țările occidentale îl proclamă atunci când declanșează conflicte armate.

Unul dintre cei mai inventivi dramaturgi din ultimele decenii este Martin Crimp, a cărui operă este multifățetată, densă și nuanțată la nivelul dialogului și al imaginilor, tulburătoare la nivelul conținutului și la distanță de convențiile existente. Piesele lui se poziționează în zona

largă a teatrului imaginativ, simbolic, uneori abstract, unde timpul, acțiunea și textura de sensuri fac ca interpretările să fie deschise. Ele au fost văzute adesea ca ciudate, pentru că aduc nefamiliarul în familiar și combină permanent și surprinzător dualitățile public și privat, grup și individ, comic și dramatic, spus și nespus, text și subtext, etic și estetic. Teatrul lui Martin Crimp e enigmatic și polimorf, subtil și amenințător, sau, așa cum îl proclamă unul din personajele lui: „un teatru pentru o lume în care teatrul însuși a murit”<sup>11</sup>.

Piesele lui Simon Stephens se remarcă printr-o structură dramatică complexă, compusă de cele mai multe ori din scene scurte, dispartate și în același timp intime, implicând personaje puține și concentrare dramatică. Aceste miniaturi se compun într-un ansamblu, uneori dens, cu relații și personaje conturate în detaliu, alteori rezultatul este unul fragmentat, iar spectatorul are sarcina să completeze „spațiile libere”. De altfel, Stephens mizează adesea pe ceea ce rămâne nespus, nearătat și se dovedește a fi un maestru al finalurilor deschise. Debbie Tucker Green își găsește surse de inspirație atât în cultura artiștilor de culoare, cât și în cea europeană, dar opera sa este indubitabil foarte originală prin modul în care reușește să îmbine influențele ce vin din dramaturgie, poezie și muzică. Acest aspect se reflectă în special în modul de construcție al dialogurilor, caracterizate prin ritm și repetiție, inventivitate lingvistică și o anumită stilizare, dar și prin încorporarea limbii vorbite, cu fraze fragmentate și suprapuse. Tim Crouch, un „Pirandello pentru publicul modern”<sup>12</sup>, propune abordări inedite în ceea ce privește scrierea dramatică și reprezentarea scenică, experimentând pe direcția formei teatrale și a conținutului narativ. Stilul lui iese în evidență prin inteligența dialogului, umorul specific teatrului absurd, modul în care povestea este încorporată în text și mai ales formulele inedite prin care sunt gândite să ajungă la public.

Ultima parte a lucrării este alocată acelor formule spectaculare denumite generic *new work*, în care dramaturgul nu mai ocupă locul central și implicit ele se plasează în afara teatrului bazat pe text. Sunt demersuri în care viziunea solitară este înlocuită cu efortul colectiv al unei echipe de creație. *New work* este un teritoriu aflat în ultimele decenii într-o expansiune permanentă și care de multe ori implică elemente, mijloace și tehnici care provin din alte arte sau fac apel la tehnologia modernă. În primul capitol este urmărită activitatea unor companii pe care le

---

<sup>11</sup> Crimp, M., *Plays Two*, Faber and Faber, London, 2005, p. 255.

<sup>12</sup> Bassett, K., *An Oak Tree. Look deep into his eyes – and surrender*, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/an-oak-tree-traverse-edinburgh-305866.html>

considerăm sugestive din punct de vedere al misiunii, al principiilor de organizare, a esteticii promovare și metodelor utilizate. Joint Stock Theatre Company a fost înființată în 1974 de un grup de dramaturgi și regizori cu scopul de a crea texte de teatru și spectacole prin metode colaborative. Welfare State International este o companie de teatru experimental fondată în 1968 care a devenit cunoscută prin evenimentele de stradă sau în alte spații neconvenționale. Timp de aproape patruzeci de ani Welfare State International a colaborat cu ingineri, sculptori, poeți, muzicieni, pirotehniști, folosind focul, gheața, sunetul și lumina ca materiale de bază pentru crearea unor spectacole ceremoniale inedite, festivaluri sau carnavaluri, instalații temporare, evenimente multimedia sau diferite forme de procesiune teatrală.

Un alt capitol este dedicat teatrului documentar, o formulă tot mai frecventată de dramaturgi și regizori, atunci când sunt chestionate evenimente sau probleme de actualitate, istorii naționale sau locale, aspecte legate de comunități sau grupuri marginalizate. O primă fază în dezvoltarea acestui gen în Marea Britanie se leagă de activitatea lui Peter Cheeseman, care în anii '60 realizează primele producții în care textul de spectacol este compus exclusiv din interviuri realizate în cadrul unor comunități. Asemeni unor arheologi care descoperă trecutul, regizorul, dramaturgul și actorii cercetează istoriile orale din regiune, le înregistrează, le selectază și le montează, apoi le transpun în replici și versuri pentru cântece. În anii '90 teatrul documentar revine în actualitate într-o formulă cu totul nouă la Tricycle Theatre din Londra, prin intermediul unor piese-tribunal care reconstituie anchete controversate. Producțiile preiau forma proceselor reale, cu actori care joacă rolurile martorilor sau al celor care deservește justiția și se bazează pe mărturii, declarații și alte informații consemnate în cursul anchetelor. Sunt analizate de asemenea și producții în care se combină scene ficționalizate cu interviuri, știri și documente. *Talking to Terrorists*, piesa lui Robin Soans, este rezultatul unui proces care a durat aproape un an și se bazează pe interviuri cu 29 de persoane ("subiecți") care au o anumită legătură cu fenomenul terorismului. David Hare, unul dintre cei mai importanți dramaturgi contemporani, apelează și el la documentarul *verbatim* în *The Permanent Way*, care investighează privatizarea căilor ferate britanice și în *Stuff Happens*, o reconstituire minuțioasă, de dimensiuni epice, a evenimentelor care au condus la intervenția militară americano-britanică din Irak în anul 2003.

Alecky Blythe, directorul artistic al companiei Recorded Delivery, folosește o metodă diferită. Ea crează piesele pornind de la interviuri care sunt prelucrate, dar nu sunt transcrise. Spectacolul este repetat și jucat cu actorii purtând căști în care aud materialul editat și reproduc

nu doar cuvintele, ci și amprenta vocilor, inclusiv pauze, ezitări, tuse. În piesa *Come Out Eli* urmărește un eveniment petrecut în 2002, când un tânăr urmărit de poliție ia un ostatic și se închide într-un apartament. Blythe folosește un colaj de interviuri, unele luate chiar în timpul asediului, altele imediat după, de la cei care urmăreau evenimentul din stradă, pentru a arăta modul în care o comunitate divizată ajunge să fie unită într-un scop comun. Cu spectacolul din 2008, *The Girlfriend Experience*, Blythe demonstrează că teatrul *verbatim* poate fi și foarte comic, chiar dacă abordează o temă „serioasă” cum este prostituția.

În anii 2000 se impune pe scena britanică și termenul de teatru imersiv. Deși vag definit, el desemnează în principiu acele producții, de anvergură sau de mici dimensiuni, care implică angajament și o trăire intensă, viscerală, din partea spectatorului. Acestuia i se oferă oportunitatea de a interacționa cu performerul sau spațiul, de a influența direct și de a crea o experiență teatrală care astfel va fi unică și personalizată. Spectacolul îi trezește spiritul de aventură, îi stimulează imaginația, curiozitatea și responsabilitatea, îi permite să descopere și să cerceteze imagini teatrale extrem de detaliate, obiecte sau camere secrete. El devine un element activ în care fuzionează observatorul și performerul, cum este în cazul unor producții realizate de Shunt Collective, Louise Ann Wilson sau Nimble Fish. Compania dreamthinkspeak, condusă de Tristan Sharps, se remarcă printr-o abordare unică în ceea ce privește modul cum exploatează detaliile arhitecturale, acustica, misterul și istoria spațiilor, în combinație cu text, sunet și film, pentru a crea eseuri meditative despre absență, singurătate sau lumi dispărute.

Teatrul imersiv oferă adesea experiențe destinate unui singur participant, în care un performer joacă pentru/împreună cu un spectator, denumite producții „unu pentru unu” (one-to-one performance), respectiv „unu cu unu” (one-on-one performance). Există de asemenea cazuri în care producțiile destinate unui singur participant implică mai mulți performeri, cum sunt cele realizate de compania Il Pixel Rosso.

Punchdrunk, numele cel mai des invocat atunci când se vorbește de teatrul imersiv, se remarcă în primul rând prin producții desfășurate în spații vaste, foste clădiri administrative sau industriale, lipsite de personalitate, neutre, dar care permit crearea unor universuri labirintice, compuse dintr-o rețea de coridoare ce interconectează numeroase camere. Fiecare cameră este tratată distinct și impresionează prin plasticitate, uneori prin abundența detaliilor, alteori prin minimalismul rece și straniu, sunt hiper-realiste sau abstracte, sugerează că sunt locuite sau,

dimpotrivă, par de mult timp abandonate. *Faust* (2006) este plasat într-un depozit uriaș, cu cinci etaje și peste patruzeci de camere, inspirate de estetica picturilor lui Edward Hopper. Fuziunea între spațiu, mișcare scenică și sunet au transformat mitul clasic într-o călătorie epică, multifățetată și multisenzorială. *Sleep No More* a fost reluat în două variante americane, în 2009 la Boston și în 2011 la New York, ultima într-o clădire cu șase etaje și aproximativ o sută de camere. Spectacolul transpune tragedia lui Macbeth în anii 40, folosind estetica filmului *noir* și trimiteri la opera lui Alfred Hitchcock, atât din punct de vedere vizual, cât și prin universul sonor. Alte experiențe halucinante propun și spectacolele: *The Masque of Red Death* (2007), un coșmar gotic inspirat din proza scurtă a lui Edgar Allan Poe, jucat în spațiul unei foste arhive, *Tunnel 228* (2009), un experiment de teatru-imagini desfășurat în catacombele aflate sub Gara Waterloo, unde atmosfera din *Metropolis*, filmul lui Fritz Lang, se întâlnește cu o galerie de artă populată de obiecte suprarealiste și o viziune întunecată asupra viitorului, sau *The Drowned Man: A Hollywood Fable* (2013), care transformă o fostă clădire de servicii poștale într-un studio de film fictiv din anii '60, iar povestea din *Woyzeck* devine pretext pentru două narațiuni „în oglindă”. *The Borrough* (2013), o evadare sonoră în care un singur „spectator” se deplasează pe un anumit traseu într-un orașel de la Marea Nordului. Producțiile realizate de Punchdrunk înseamnă în primul rând călătorie, descoperire și interacțiune, esențiale pentru ca publicul să fie un factor activ, scos din apatia și inerția care se instalează de obicei în sala de spectacol. Acoperit de mască, spectatorul este aproape forțat să iasă din pasivitate, trebuie să facă alegeri și să-și stabilească propriul traseu.

Experiența teatrală facilitată prin intermediul imersiunii sonore, în principal, dar nu exclusiv, a devenit în ultimii ani o practică folosită în mod curent și în forme diferite de numeroși creatori britanici. Silvia Mercuriali a realizat numeroase experimente teatrale, cele mai importante fiind *Romcom* (2003), respectiv *Etiquette* (2007), în care participantul este în dublă ipostază, de performer și de spectator, formulă pe care a denumit-o *Autoteatro*. O direcție asemănătoare explorează și Duncan Speakman în mai multe producții intitulate *Subtle mobs*: publicul este invitat să descarce de pe internet fișierele audio și, urmând indicațiile, să se deplaseze într-un anumit loc, la o anumită oră. Piesa pentru căști *Linked*, realizată de Graeme Miller, conduce ascultătorul pe un traseu unde sunt montate douăzeci de transmițătoare care difuzează voci ascunse, amintiri și mărturii înregistrate, ale celor care au trăit sau au muncit în zona respectivă, acum ocupată de o autostradă. În *Coriolanus* (2012), regizat de Mike Pearson și

Mike Brooks într-un hangar gigantic, spectatorii se mișcă liber prin acest spațiu în timp ce aud la căști replicile și coloana sonoră.

Întunericul complet aduce foarte multe necunoscute, un grad de risc și în același timp o provocare, ceea ce face ca experiența afectivă într-o astfel de producție să fie intensă și stranie. Spectacolele care plasează în centru această estetică a întunericului sunt un fenomen relativ recent, dar rădăcinile lui vin din secolul al XVI-lea. Probabil cea mai aproape de formulele actuale este instalația *Dialog im Dunkeln (Dialog în întuneric)*, realizată în 1988 de Andreas Heinecke, în care vizitatorii sunt conduși de ghizi orbi prin camere special construite, lipsite de lumină, unde sunetul, mirosul, temperatura, curenții de aer și texturile transmit caracteristicile mediilor cotidiene, cum ar fi un parc, un oraș sau un bar. Instalația a participat la ediția din 1993 a Festivalului de la Avignon, alături de alte producții care explorau relația între lumină, întuneric, mișcare și dans. Una dintre companiile cele mai cunoscute și mai consecvente pe acest teritoriu este Sound & Fury, prin spectacole ca: *War Music* (1998), o adaptare modernă a unor fragmente din *Iliada* lui Homer; *Kursk* (2009), o scufundare în adâncurile întunecate și reci ale mării, prin care se recrează atmosfera dintr-un submarin nuclear bătuit de sunete și ecouri; *Going Dark* (2010) propune o călătorie prin univers din perspectiva unui astronom care își pierde vederea și modul cum această boală îi schimbă relația cu fiul său de șase ani. *The Watery Part of the World* (2001) folosește pasaje din *Moby Dick*, romanul lui Herman Melville, pentru a reface povestea unor marinari care rătăcesc pe ocean după ce nava le este distrusă de o balenă. Actorii joacă în proximitatea spectatorilor creând o experiență comună și „imagini” aproape concrete, din șoapte, respirații, sunete naturale sau create, dar și surprinzătoare efecte de lumină. Compania Bad Physics utilizează măști care nu permit vederea pentru a experimenta cu celelalte simțuri prin intermediul unor obiecte și substanțe care stimulează tactil sau olfactiv.

Cea mai importantă companie de teatru fizic este Complicité, care creat o operă complexă care cuprinde producții de teatru devised, adaptări ale textelor clasice, spectacole radiofonice, instalații în care se folosesc mijloace din diferite zone artistice. Un spectacol reprezentativ al companiei este *The Street of Crocodiles*, realizat în 1991, în parteneriat cu London's National Theatre, având la bază povestirile scurte ale lui Bruno Schulz. Un alt spectacol în care tehnologia are un loc foarte important este *The Elephant Vanishes*, o adaptare a trei povestiri scurte ale autorului japonez Haruki Murakami. McBurney realizează împreună cu scenograful Michael Levine, un spațiu urban în continuă mișcare unde se consumă trei povești diferite despre

alienarea socială. Designul de sunet, care e o combinație între zgomotele orașului, muzică care te bântuie, efecte electronice contribuie la accentuarea ideii că individul poate deveni pierdut și izolat într-o lume urbană dominată de tehnologia de ultimă oră.

Frantic Assembly o altă companie importantă din zona teatrului fizic, a fost înființată în anul 1994. Momentele coregrafice ale spectacolelor sunt rezultatul unor exerciții, unele simple, altele foarte complexe și diferă în funcție de specificul fiecărei producții. De asemenea, exercițiile care pregătesc momentele de dans sunt diferite de cele ce au drept rezultat momentele de mișcare. Cel mai important spectacol al companiei este *Look Back in Anger*.

Forced Entertainment este o companie de teatru experimental înființată în 1984, în Sheffield de Tim Etchells. Proiectele lor sunt rezultatul unui proces de colaborare și au la baza improvizația, experimentul și dezbateră. Compania este cunoscută și apreciată în Marea Britanie și în străinătate, nu numai pentru spectacolele de teatru experimental, ci și pentru instalațiile de artă, proiectele fotografice, spectacolele digitale, proiectele de scriere online, spectacole maraton, plimbări interactive.

#### Bibliografie:

Billington, M., *State of the Nation. British Theatre Since 1945*, Faber and Faber, Londra, 2007

Alston, A., *Beyond Immersive Theatre, Aesthetics, Politics and Productive Participation*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2016

Angelaki, V. (ed.), *Contemporary British Theatre – Breaking New Ground*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2013

Angelaki, V., *The Plays of Martin Crimp. Making Theatre Strange*, Palgrave Macmillan, 2012

Aragay, M. (ed.), Zozaya, P. (ed.), *British Theatre of The 1990s. Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2007

Aston, E. (ed.), Reinelt, J. (ed.), *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000

Aston, E., *Feminist Views of English Stage. Women Playwrights 1990 – 2000*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003

Aston, E., O’Thomas M., *Royal Court: International*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2015

Billington, M., *One Night Stands: A Critic's View of Modern British Theatre*, Nick Hern, London, 1993

Billington, M., *State of the Nation. British Theatre Since 1945*, Faber and Faber, Londra, 2007

Bond, E., *Notebooks of Edward Bond, vol. 1*, Methuen, London, 2000

Briggs, A., *The History of Broadcasting in the United Kingdom, Volume 5. Competition: 1955-1974*, Oxford University Press, 2000

Brook, P., *Spațiul gol*, traducere de Marian Popescu, Editura Unitext, București, 1997

Browne, T. *Playwrights' Theatre: The English Stage Company at the Royal Court Theatre*, Pitman, London, 1975

Burian, J.M., *Contemporary British Stage Design: Three Representative Scenographers*, Theatre Journal, 35, 1983

Cantrell, T., *Acting in Documentary Theatre*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2013,

Chambers C., *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, Continuum, London, 2002

Cochrane, C., *Twentieth-Century British Theatre: Industry, Art and Empire*, Cambridge University Press, 2012

Constantin, P., *Mică enciclopedie de arhitectură, arte decorative și aplicative moderne*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1977

Deeney, J. (ed.), Gale, M. (ed.), *Fifty Modern and Contemporary Dramatists*, Routledge, London and New York, 2015

Dorney K., Gray F., *Played in Britain. Modern Theatre in 100 Plays*, ePDF, Methuen Drama, London, 2013,

Doty G., Harbin B., *Inside the Royal Court Theatre. 1956 - 1981: Artist's Talk*, Louisiana State University Press, 1990

Eddershaw, M., *Performing Brecht. Forty Years of British Performances*, Routledge, London and New York, 1996

Elsom, J., *Post-War British Theatre*, Routledge Revivals, Abingdon, London and New York, 2015

Esslin, M., *Pinter the Playwright*, Methuen, London, 2000

Esslin, M., *Teatrul Absurdului*, versiunea în limba română de Alina Nelega, Unitext, București, 2009



Etchells, T., *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*, Routledge, London and New York, 1999,

Feigel L., Harris A., *Modernism on Sea: Art and Culture at the British Seaside*, 2nd Edition, Peter Lang Publishers, 2011

Findlater, R., *25 years of the English Stage Company at the Royal Court*, Amber Lane Press, Derbyshire, 1981

Fleming, J., *Stoppard's Theatre- Finding Order amid Chaos*, University of Texas Press, 2009

Forsyth, A. (ed.), Megson, C. (ed.), *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2009

Fortier, M., *Theory/Theatre: An Introduction*, Routledge, London & New York, 2016, ebook

Giannachi G. (ed.), Luckhurst, M., (ed.) *On directing: Interviews with Directors*, Macmillan, 2014

Gilleman, L., *John Osborne: Vituperative Artist*, Routledge, London and New York, 2002

Gobert, D., R., *The Theatre of Caryl Churchill*, Methuen, London, 2014

Gorney H., *The Theatre Workshop Story*, Methuen Publishing, London, 2008

Graham, S., Haggett, S., *The Frenetic Assembly Book of Divising Theatre*, Routledge, London and New York, 2014

Green, J., Karolides, N.J., *The Encyclopedia of Censorship*, Facts on File, 2005

Harvie J., *Staging the UK*, Manchester University Press, 2005

Hay, M., Roberts, P., *Bond: A Study of His Plays*, Methuen, London, 1980

Holdsworth, N. (ed.), Luckhurst, N.(ed.), *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, Blackwell Publishing, Oxford, 2008

Holdsworth, N., *Joan Littlewood*, e-book, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2006,

Hologa, M., *Cases of Intervention. The Great Variety of British Cultural Studies*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2013

Howard, P., *What is Scenography?*, Routledge, London & New York, 2001

Howe Kritzer, A., *The Plays of Caryl Churchill*, Macmillan Press, London, 1991

Hunt, A., *Arden – A Study of His Plays*, Routledge, London and New York, 2014

Innes, C., *Modern British Drama. The Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002

Janik, V. K. (ed.), Janik, D. I. (ed.), *Modern British Women Writers: An A-to-Z Guide*, Greenwood Press, London, 2002,

Kathleen R., *Nigel Hawthorne on Stage*, University of Hertfordshire Press, Hertfordshire

Kershaw, B. (editor), *The Cambridge History of British Theatre, Volume 3: since 1895*, Cambridge University Press, 2008

Klich, R., Scheer, E., *Multimedia Performance*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2012

Lacey, S., *British Realist Theatre: The New Wave in its Context 1956-1965*, , Routledge, Londra, 1995

Lehmann, H.-T., *Teatrul postdramatic*, traducere de Victor Scoradeț, Unitext, București, 2009,

Luckhurst, M. (ed.), *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880 – 2005*, Blackwell Publishing, Oxford, 2006

Machon, J., *(Syn)Aesthetics: Redefining visceral performance*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2009

Machon, J., *Immersive Theatres. Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2013

Mangan, M., *The Drama, Theatre and Performance Companion*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2013,

Măniuțiu, Anca, *Poetici regizorale, Vol. 1*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015

Mavrikis, P. (ed.), *History of World War II, Volume 3*, Marshall Cavendish, New York, 2005

Megson, C. (ed.), *Modern British, Playwriting: the 1970's*, Methuen, London, 2012

Middeke, M. (ed.), Schnierer, P. P. (ed.), Sierz, A. (ed.), *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*, Methuen Drama, London, 2011

Mitter, S. (ed.), Shevtsova, M. (ed.), *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*, traducere de Cristina Modreanu, Editura Unitext, București, 2010

Moufakkir, O. (ed.), Pernecky, T. (ed.), *Ideological, Social and Cultural Aspects of Events*, CABI, Wallingford, 2015

Murray, S. *Jacques Lecoq*, Routledge, London and New York, 2003

Murray, S., Keefe, J., *Physical Theatre. A Critical Introduction*, Routledge, Abigdon, 2007

Neff, D., *Warriors at Suez*, Simon And Schuster, New York, 1981

Nicholson, S.(ed.), *Modern British Playwriting: The 1960s, Voices, Documents, New Interpretations*, Methuen Drama

Oddey, A., *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, Routledge, London and New York, 1994

Oddey, A., White C., *Modes of Spectating*, Intellect Books, Bristol, 2009

Packer, R. (ed.), Jordan, K. (ed.), *Multimedia: from Wagner to virtual reality*, W.W. Norton & Company, New York and London, 2002

Paget, D., *True Stories? Documentary Drama on Radio, Screen and Stage*, Manchester University Press, Manchester, UK, 1990

Pattie D. (ed.), *Modern British Playwriting: The 1950s: Voices, Documents, New Interpretations*, Methuen Drama, London

Pavis, P., *Dictionar de teatru*, traducere de Nicoleta Popa-Blanariu și Florinela Floria, Fides, Iași, 2012

Peacock, D.K., *Thatcher's Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties*, Greenwood Press, London, 1999,

Purcell, S., *Shakespeare and Audience in Practice*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2013

Rabey, D. I., *English Drama Since 1940*, Pearson Education Limited, Londra, 2003

Rebellato, D. (ed.), *Modern British Playwriting: 2000 – 2009. Voices. Documents. New Interpretations*, Bloomsbury, London and New York, 2013.

Reitz, B. (ed.), Berninger, M.(ed.), *British Drama of the 1990s*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg

Richardson T., *Long Distance Runner – A memoir*, Faber and Faber, London, 1993

Roberts P., *The Royal Court Theatre 1965-72*, Routledge, London & New York, 1986

Roberts, P., *The Royal Court Theatre and the Modern Stage*, Cambridge University Press, 2004

Rodosthenous, G. (ed.), *Theatre as Voyeurism: The Pleasures of Watching*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2015

Saunders, G. (ed.), *British Theatre Companies 1980 – 1994*, Methuen, London, 2015

Saunders, G., *'Love me or kill me'. Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester University Press, Manchester, 2002

Shaughnessy, N. (ed.), *Affective Performance and Cognitive Science*, Bloomsbury, London, 2013

Shellard D., *British Theatre Since the War*, Yale University Press, 2000

Sierz, A. (ed.), *Modern British Playwriting: The 1990s. Voices. Documents. New Interpretations*, Bloomsbury, London and New York, 2012

Sierz, A., *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, Faber and Faber, London, 2000, p. 32.

Sierz, A., *John Osborne's Look Back in Anger*, A&C Black, London, 2008

Sierz, A., *Rewriting the Nation. British Theatre Today*, Methuen, London, 2011, p. 16.

Sierz, A., *The Theatre of Martin Crimp*, Methuen Drama, London, 2006

Smith, N., *The Industrial Revolution*, M. Evans and Company, London, 2009

Spencer, J., *Dramatic Strategies in The Plays of Edward Bond*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006

Stephenson, H., Langridge, N., *Rage and Reason. Women Playwrights on Playwriting*, Bloomsbury, London and New York, 1997

Svich, C., *The Breath of Theatre. Conversations & Reflections, 2003 – 2013*, NoPassport Press, South Gate,

Tanitch, R., *London Stage in the 20th Century*, Haus Publishing, London, 2007

Taylor, J., R., *Anger and After*, Routledge, Abingdon, 1969 (2014)

Taylor, J., R., *The Second Wave. British Drama for the Seventies*, Routledge, Abingdon, 1971 (2014)

Thomas D., Carlton D., Etienne, A., *Theatre Censorship: From Walpole to Wilson*, Oxford University Press, 2008

Tomlin, L. (ed.), *British Theatre Companies 1995-2014*, Methuen, London

Tucker D., McTighe T. (ed.), *Staging Beckett in Great Britain*, kindle edition, Bloomsbury Methuen Drama, London, UK

Wilson, A. N., *Our Times: The Age of Elizabeth II*, Farrar, Straus and Giroux, New York

xxx, *New Oxford English Dictionary*, Oxford Publishing, Oxford, 1998.

xxx, *Teatru englez contemporan*, vol.1, traducerea: Any Florea și Nicolae Minei, Editura pentru literatură univesală, București, 1968