



Title	アーノルド・ウェスカー : ユー.トピアと現実と演劇
Author(s)	前波, 清一
Citation	Osaka Literary Review. 1970, 9, p. 178-191
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/25718
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

アーノルド・ウェスカー

——ユートピアと現実と演劇——

前 波 清 一

I. 序

ジョン・オズボーンの『怒りを込めて振り返れ』を導火線として輩出した、イギリスの「新しい演劇」の作家たちの中で、十余年たった今日もなお、最も注目すべき演劇活動を行なっているのは、アーノルド・ウェスカーであろう。

ウェスカーは劇作家以外の、たとえば「センター42」という芸術運動の推進者、ニュー・レフト思想に近い活動家などの顔を持つが、その本領はもちろん演劇にある。しかし、劇作家ウェスカーも単純な相貌を持つわけではない。反体制の作家、コミットメントの作家、メッセージの作家、自伝的作家、ユダヤ人作家など、それぞれの断面で捕えることができ、それらのモザイクであるとも言える。ただ、ウェスカーのドラマの魅力、そのドラマツルギーの根本は、別のところにあると考えられる。

イギリスの国際的地位の低下と国内の沈滞、福祉国家の定着と無関心の弥漫を背景に、青春の夢と現実、青年の希望と幻滅を通して、生きる原理とは何か、真の連帯は可能か、変革への志を持続できるか、などのテーマを展開するウェスカーは、一方では、リアリストである。現実注目は鋭く、現状への批判はきびしい。そのドラマのテーマも人物も背景も、すべて現実から、リアリストから生じている。他方、ウェスカーはまたユートピアンでもある。ユートピアへの燃えるような希求があり、理想社会への熾烈な戦いがある。そのドラマのテーマも人物も背景も、すべてユートピアから、ユートピアンから生じている。結局、ウェスカーのドラマの本体は、この現実とユートピア、リアリストとユートピアンのかみ合いにあ

る。それを個々の作品で具体的にながめていこう。

Ⅱ. ウェスカーのドラマ

1. 『調理場』

ある大きなレストランの調理場を舞台とする『調理場』は、そこに働くコックやウェートレスたちの、「目が回るほど忙しく、つまらないけんかや、不平や、誤った自尊心や、俗物根性のある」労働の場を、作者自身の体験の具体的イメージをフルに生かして、リアリストの目でかなり自然主義的に描いている。しかし、ウェスカーにとって調理場は調理場にとどまらない、

——世界はシェイクスピアにとって舞台であったかも知れないが、ぼくにとっては調理場である。そこに人々は来ては去り、互いに理解するほど長くとどまることができず、友情・恋愛・反目が生まれるのも早い、忘れるのも早い。¹

その調理場がシンボライズする世界は、日々の決まりきった仕事の中で、労働が疎外され、真の人間的生活が不可能な世界である。その意味で、無関心・無責任・偏見・ごまかし・けんか・情事のはびこる中で、気違いじみた仕事になる食事時が、ドラマのクライマックスである。

一方、仮借なき現実には幻滅と挫折を味わうコックたちが、午後の休憩時間に、ペーターに誘われて夢を語るインタリユードをクライマックスと呼ぶこともできる。天火の音が低くなり、客も店主もいなくなり、すっかり静かになったところで語られる夢は、作業場、睡眠、金、女、あるいは友だちと、あまりにも現実的で退嬰的ではあるが、現実の反映としての熱い夢は明らかである。

そのペーターは店主の生き方を嘲弄し、夢を見ることもできない調理場での疎外感の中で、絶望的な反抗をする。店主がコックたちの夢も挫折も、希求も苦悩も理解することができず、ペーターたちの反抗にあっけに

取られて、みんなを見回しながら抗議するセリフに、作者の意図が反語的に語られている、

——なぜみんなは、わしにサボタージュをするんだ。わしは仕事を与え、じゅうぶんに給料を払っている、そうだろう？ みんな食いたいものを食っているだろう？ これ以上何が必要なんだ。働いて、食べて、金を受け取る、これが人生じゃないか。わしはまちがってはいないだろう？ わしはまともな世界に住んでいるんだろう？²

調理場での人間疎外の中で、生き生きとした人間であることを許さない世界で、人間性の回復を願う作者のアピールが、これまでの過程で説得的に語られている。せわしさと喧騒の調理場では得られない、生きる原理の模索が、暖かい共感をもって展開される。身近な基本的パターンで、疎外の現実と、そこからくる単純な夢が、卒直に語られる。その夢はユートピア志向への第一歩なのである。

2. 『大麦入りのチキンスープ』

1936年の反ファシズム運動から、45年の労働党政権誕生を経て、56年のハンガリー動乱に至る、現代史の激動の20年間を、半自伝的なカーン一家を通して、ダイナミックに浮かび上がらせようとする雄大な構想の『大麦入りのチキンスープ』では、コミュニズムへの信念と幻滅が、家庭と個人の調和と崩壊に密接につながる。

「シニシズムや絶望や幻滅の時代気分」³とは無関係に、首尾一貫して「なんとかしようとする」のは、一家の母親サラである。無気力と麻痺の夫ハリーに対して、戦中の幻滅から田園でのユートピアを企図する娘アダに対して、調理場の仕事とハンガリー動乱に挫折する息子ロニーに対して、そして社会主義運動から離れていく仲間に対して、情熱と信念のサラを対置する。そのサラが抽象的・理想的人間像ではなく、社会主義と社会主義者を、いわば最も単純な低次元で捕えているところに、人間のドラマが生ま

れる。「愛情が先よ。愛情から始めなきゃだめ。社会主義って、ほかに考えられないじゃない？」⁴と主張するサラには、主義が前提としてあるのではなく、人間から、しかも抽象的な人間ではなく、個々の人間から出発し、それを根底にした信念の一生を貫く、

——でも私は一生戦ってきたわ。おまえの父さんと、父さんを救えない腐敗した制度と。私は一生、栄光と自由と友愛を意味する党といっしょに働いてきたわ。おまえはそれを今あきらめろって言うの？　ヘンドンに移って自分を忘れてしまえって言うの？　もし電気屋が来て、ヒューズを直す代りに飛ばしてしまったら、電気なしで暮らせって言うの？　明りなしで生活しろと言うの？　社会主義は私の明りよ、わかる？　生きる方法よ。⁵

サラの信念は素朴ながら強烈な理想主義であり、それなくしては生きてはいけないよりどころである。作者がサラに深い共感を抱いていることは明白だが、一方では、最も基本的な自分の家庭での失敗という現実を卒直にさらけ出す。サラの言い分が現実の失意や幻滅、破綻や挫折に対して、何の力も持ちえないところを示しながら、しかも次々に困難と敗北に直面させながらも、なお戦いを続ける肯定的な人間と思想を強く打ち出している。作者のナイーブな信念がドラマの根幹を成す。作者の愛情と肯定が両者にまんべんなく注がれているというより、むしろ両者の、つまり、現実とユートピアの間の緊張がそのまま作品の緊張であるという構成である。燃え上がる理想に、常にきびしいあるいは皮肉な現実を対置し、その緊張と相克に演劇としての迫力が生じる。しかも公正な対置に終わるのではなく、作者の理想が、挫折や敗北や裏切りや虚偽の積み重ねの現実の中でこそ、光彩を放つ仕組みで、終始貫くのはその理想、ユートピアの希求である。

3. 『根っこ』

「ウェスカー三部作」の第二部『根っこ』は、ロニーと同じ職場で働き、ロニーと恋愛し、ロニーの感化を受けたビーティが、郷里に帰り、偏狭と目己満足に凝り固まった家族と対立するところにドラマが発生する。

「水道も電気もガスもまだ引かれていない」ノーフォークのいなかは、ひどく辺りな閉ざされた世界で、ロマンティックに田園を賛美したり、その生活の質朴にあこがれたりしない、ウェスカーのきびしいリアリズムがある。

第一部の現代史を背景にしての家庭史と違って、イギリスの状況を象徴するような沈滞した家庭を舞台に、三幕構成のほとんどラストシーンまで、その沈滞ぶりの描出である。そういう現実に入って来るビーティが、ロニーの理想を家族に語るのだが、ロニーが説く理想はむしろ社会主義のビジョンである、

——社会主義というのは、年中おしゃべりすることじゃない。生活することなんだ、歌うことなんだ、踊ることなんだ、身の回りのでき事に関心を持つことなんだ、人々や世の中にかかわることなんだ。⁶

社会主義といっても、教条的な主義からはほど遠く、人間性の回復を目ざしての、真の人間的生活の、肯定的なビジョンである。しかし、「人間の尊厳と寛容と協力と平等と」を信じ、ユートピアを希求するロニーも、自称、非常にまろく、神経質なインテリゲンチヤとして、現実とのギャップに絶望し、「新しい人生を手渡そうというぼくの考えは、正直言って、全くむだでロマンティックなものに過ぎない。」⁷とビーティに書き送り、二人の関係を断つ。

しかしビーティは、恋人の裏切りと肉親の無関心に出会って、はじめて目ざめ、苦く苦しい体験の中で、ロニーの観念を越える。ビーティの目ざめはまだ真の目ざめではないが、それでいて、もともと同質であるブライアント一族とは異質になっていることに、ロニーの感化力がうかがわれ

る。しかも、プライアント一族に代表される現実はいくつも変わろうとしない。ここにはオプティミスト・ウェスカーとリアリスト・ウェスカーの微妙な葛藤がある。オプティミズムと言っても、一対一のミクロの人間関係においてであり、そこに作者の祈りさえ感じられる幕切れである。作者はコミュニケーションの、社会主義の、ユートピアの可能性への信頼を説くが、一方では、その挫折と至難の示唆もきびしい。

ウェスカーにはメッセージの作家という面は確かにあるが、30年代のスローガンに掲げた作家たちと同質とみなすことも、まちがいであることがわかる。リアリストとしてはあまりにビジョンや夢に富み、ユートピアンとしては現実への目があまりに鋭い。

4. 『ぼくはエルサレムのことを話しているのだ』

「ウェスカー三部作」の最後に来る『ぼくはエルサレムのことを話しているのだ』は、ウェスカーのユートピア思想の追究と実験が最も生の形で表現された作品の一つである。

——ぼくたちは労働党を政権の座につかせたばかりだものね。党がパ
イオニアになるんだ、そう。みーんなで建設して行くんだ。スラムはた
ちまちま消え、国民健康保健ができる。理想の時代がやって来たのだ…

8
…。

とロニーが叫ぶように、大戦直後の新しいスタートへの意気込みに燃え、ユートピアが最も現実的でありえた、まさにその時期に、戦争と戦中体験に幻滅を覚えたロニーの姉夫婦にユートピア建設の夢を追わせる。デイブはスペイン戦役と第二次世界大戦の従軍で、反ファシズムという目標が内部の分裂と蛮行で汚され、「輝かしく英雄的な労働者階級」というイリュージョンがついて去り、アダは家族の仲たがいとデイブを待つ疲れから、新しい生活を夢見る、

——デイブが帰って来たら、ロンドンを離れて、いなかで暮らすの。

それが私たちの社会主義よ。いいこと、ロニー。家族は一つのまとまりであるべきだし、仕事と生活は同じ一つのものでなければいけないわ。バスの停留所で列を作ったり、執務時間に縛られて、あくせくと働くべきものじゃないのよ。自分の仕事を見て、知って、愛さなくちゃ。生きていることを感じたくない？ 静かに味わいたくない？⁹

若い二人のユートピアは、働く人一人びとりが資本家や機械から解放されて、みずから創造するという、ウィリアム・モリス式の積極的な面をかね備えるが、「産業社会というジャングル」からの離脱をはかる人間再生の実験は、あまりに現実離れしていて、挫折に終わるだろうことは、経過を追うまでもなく最初から明らかであり、家族や幻滅のオーエン主義者ドブスの指摘を待つまでもなく、産業時代からの逃避、「個人的なレベル」での行動に過ぎない。問題は、それをあえて実行させる、あるいは作者が体験する意味である。ウェスカーには、疑問・否定・関心あるいは思想を、直接ドラマに移すところがある。また、ハロルド・リバローが指摘する自伝的要素もある。¹⁰しかし根本的には、常識的な失敗を犯すことを恐れない、ユートピアへの激しい憧憬であろう。作者は二人の試みを手放して押し進めることはできない。二人の苦悩と弱点を何もかも認め、きびしい挫折と敗北に導かざるをえない。それがウェスカーの現実感覚であるからだ。しかも敗北を見越してなお実験を試みさせる作者のオブセシブなユートピア思想であり、挫折の中で夢を追わせる作者の愛情と執念に、ウェスカーの、そしてそのドラマの特色がある。

こうして三部作によって、ウェスカー自身のことばで、¹¹「コミュニズム」「個人」「ウィリアム・モリス」の見地からの社会主義を、ユートピアと現実のギャップを通して追究せんとしている。

5. 『みんなチップス付き』

階級制度は消滅したというムードのイギリスで、王室をピラミッドの頂

天とする階級差別は、今だに息を引き取らない現実である。下層階級出身の左翼作家で、人間の理想社会を夢見て、そのための積極的な言動を展開するウェスカーが、ユートピアとは無縁の階級差別と、それをささえる階級意識の存在を糾弾するのは当然である。

英国空軍というイギリスの縮図を舞台に、階級制度の問題を追究する『みんなチップス付き』は、支配階級と被支配階級の双方が既成概念で相手側をとらえている現実の中で、理想主義的に両方を否定する視点を加える人物を主人公とする。ドラマのイニシアティブを取るピップ・トムソンは、ウェスカーのこれまでの主人公たちと階級を異にし、元將軍の銀行家を父に持ち、その階級にふさわしく将校になることを拒否し、兵卒の中で士官たちへの反抗を指揮する。自分と異なる相手の陣営に進んで入り込みながら、軽べつと疎外感を隠そうとせず、また「勇気と理想主義」であるにはあまりに安定し、自分の納まるべきところを心得ている。そういう意味では、「スラム探訪」の感じを与えるピップの分裂——頭と心、理念と心情の分裂をドラマの軸とする。被支配階級に対する扇動家であると共に、支配階級の手の内を明かす暴露屋でもある、ピップの正体暴露の過程に作者の真意がある。

階級なき社会というユートピアは、現実からあまりにも遠い。それは「みんなチップス付き」の世界がピップやその階級にとっては、見知らぬ無関係な世界であるという階級差の実態であり、目ざめて反抗しなければならない階級が、上からの指導と改革を待たなければ何もできない被支配階級の実情である。階級の拒否あるいは階級闘争というユートピアへの過程が、「スラム探訪」に近いピップによってなされ、しかも最後には現実の前に寝返りを打つピップに、ウェスカーのペシミスティックな色合いが濃い。しかし、絶望的ではない。曲折した、あるいはそれだけ実態をふまえた形ではあるが、階級なき理想社会へのユートピアン・ウェスカーの夢がドラマの基底を支えている。

6. 『かれら自身の黄金の都市』

自分を含む「新しい演劇」の作家および作品が、反旗を翻したはずのウェスト・エンドの観客に歓迎されるという、皮肉な成行きに気付いたウェスカーは、演劇および文化活動全般の根底をくつがえす変革を目差して、一時創作の筆を絶ち、「センター42」の運動に専心する。それは芸術家と労働組合と地域社会が協同して、いろいろなジャンルのフェスティバルを開き、芸術のあり方と観客を変えるという、ユートピアン・ウェスカーの特徴を遺憾なく発揮したオブティミスティックな構想である。そしていくつかのフェスティバルを成功させ、芸術とそれを取り巻く環境にある程度の変革を加えるかに見えたが、労働組合の無理解、すぐれた芸術家の非協力、そして根本的には、現実から遠いロマンティックな構想のゆえに、しりすぼまりに終わる。『かれら自身の黄金の都市』は明らかに「センター42」の体験に基づき、そのフェスティバルをさらに雄大な都市に置き変えたドラマである。

ウェスカーのユートピア思想、オブティミズムあるいはロマンティズムが最も濃厚に現われているこの作品は、フラッシュ・バックに対する「フラッシュ・フォワード」¹²という、ウェスカーに本質的な手法で展開される一種の未来物語、夢物語であり、理想と現実の交錯の中に、作者の問題意識や思想体験が渾然一体となった、ウェスカーのこれまでの作品の集大成である。

ある寺院の内部に感動して、若者アンディの夢がスタートする、

——もしも町を、新しい町を建てるチャンスと、世界中の金があるとしたら、その新しい町を、君たちどうする？……

生活のしかたを永久に変えるチャンスだぜ。新しい、美しい、緑の、豊かな処女地があるとしたら、ぼくたちそれをどうする？¹³

この恍惚境からアンディの夢がはぐくまれ、建築家の資格取得、労働組合への接近、地方都市計画委員会への働きかけ、そして黄金の都市建設と、

しだいに夢を具体化していく。「かれら自身の黄金の都市」を建てる長い戦い、数十年にわたる成長と衰退の物語が「フラッシュ・フォワード」でパノラマ式に展開される。

——人々をささえて運動を永続させるものは何か、ぼくたちは知っています、その人々のビジョンです。ビジョン、ビジョン、ビジョン！
ほかに何があります？¹⁴

と説くアンディは、「オプティミストのロマンティスト」あるいは「ユートピアの化け物」呼ばわりされながらも、ユートピアを追い続ける。しかし、その戦いの過程でアンディを最も悩ますのは、ビジョンと無縁の労働運動と、その指導者たちの無理解と共に、プリンシプルの問題である。老オルグのジェークがマクドナルド政府に関連して設問した、「プリンシプルを貫くために敗北の危険を冒すことがいいか、妥協に甘んじることがいいか」¹⁵という問題である。現実との断層に悩み、エスタブリッシュメントのわなに掛かるアンディは、しだいに「未来のビジョン」の縮小を余儀なくされ、プリンシプルを妥協させていき、苦い思いで敗北を認めざるをえなくなる。「緑なるこちち良いイングランドの地にエルサレムを建てる」夢は、エルサレムにはほど遠い、一つの「黄金の都市」に終る。ここにウェスカーのユートピアと現実との、プリンシプルとリアリティとの接点があり、ウェスカーのドラマの本質がある。

7. 『四季』

詩劇あるいは劇詩とも言える様式で、二人の男女の愛の軌跡を追う『四季』は、人間関係の本質を探求する永遠の物語である。「センター42」の運動の挫折、ロマンティックな夢の破綻のあとで、人間の連帯の最も基本的なミクロの関係にもどるのは、理想社会の実現をはばむ根本原因としての人間そのものの探究であり、たとえこれまでのウェスカーからは一見180度転換とも思えるくらい、政治や社会の動きを遮断したところでドラ

マを構築していても、東西をまたに掛けて活躍し注目を沿びている作家の、単なる後退ではありえない。

一組の男女と言っても、二人はナイーブな若い男女ではなく、裏切りや屈辱の苦い体験者である。ウェスカーあるいはその登場人物たちの運動を推進し継続させるのは、未来のビジョン、ユートピアの夢であるが、その障害と阻害の原因となるのは、政治の貧困や社会悪よりも根源的な、人間の本性に潜む愛の欠如や人間関係のむずかしさである。

アダムはベアトリスに説く、

——君は理想の時代が来たら、恋する男がめめめする女の子にうんざりすることがなくなると思うのか？ 妻がからのベッドに涙を流すことがなくなると思うのか？ たとえエルサレムが建設されたって、友だちは離れ離れになるだろうし、母親たちは息子が大きくなっていくのを歎くだろう。

君は飢えた子供たちに同情しろと言うのか？ ほくは同情するよ。山の中で戦われている戦争に抗議しろと言うのか？ ほくは抗議するよ。だけれど人の心には自分だけの痛みがあるものだ。自分だけの痛みを心を感じさせないわけにはいかないのだ。この世のあらゆる大義名分をもってしても、ほくがつかの間の愛を嘆くことを止めることはできないのだ。¹⁶

こうして『四季』は、人間と社会とユートピアを考える際の最も根源的なパターンとして二人の男女の愛の経過を四季を通して追い、ウェスカーとして原点に立つことになる。しかもそういう作品が、ユートピア建設に湧き立つ社会主義国キューバ滞在中に完成・上演されて、キューバとキューバの人々にさざげられていることは注目に価する。『四季』のエピローグでウェスカーは断言する——「この劇は社会主義的原則への関心を放棄していないし、真の人間の問題への役頭から身をかわしてもいない。逆に、この劇はこれまでのほくの作品に含まれていた価値からの後退どころか、

その論理的進展である……。』¹⁷

Ⅲ. ウェスカーのドラマツルギー

個々の作品で分析してきたように、『調理場』は労働の場における疎外の実態と、そこから来る単純な夢を追い、『ウェスカー三部作』は家庭と社会の両者に焦点を合わせて、ユートピアと現実の接点を探究し、『みんなチップス付き』は現実を前にしての理想のもろさを突き、『かれら自身の黄金の都市』は現実を押しつけて強引にユートピアを追求し、そして『四季』はミクロの人間関係で最も基本的な理想と現実のパターンを探る。

ウェスカーのドラマには、程度の差はあるが、ユートピア憧憬と現実認識との激しい葛藤がある。ユートピアと現実が、ウェスカーないしその作品の中に共存しているというだけでなく、両者相まってウェスカーとその作品を成り立たせている本質である。

断片的なアプローチしか許さないウェスカーのユートピアは、社会主義的、ウィリアム・モリス式、あるいはエルサレムのように、必ずしも明確なイメージでできていない。しかし、コミュニケーションと愛の蘇生、人間性と創造性の回復、無関心と疎外からの脱出などで特色づけられるユートピアは、現実から派生し、現実感に裏打ちされ、そのアンチテーゼとして提示される。ウェスカーのユートピアは現実から逃避した桃源郷ではない。人間・社会・世界が、あるいは恋人・家族・仲間が、本来そうあるべき姿の理想社会である。人間に対する信頼と、歴史の流れに対するオプティミズムに支えられたユートピアである。

しかし一方、ウェスカーは単なる夢見る人、ロマンティックな幻想家ではない。その作品のすべてがハッピーエンドで終わることなく、幻滅・絶望・破綻・挫折・いらだち・怒り・悲しみ、あるいは困惑で幕が降りることから明らかなように、ウェスカーの現実をながめる目は、鋭くきびしく、また

卒直で誠実である。社会の現実は無トピア的な社会とは反対の極にあり、人間の実態は無トピアの住人であることを不可能にする。人間は一對一の結び付きさえ絶望に近く、無トピアを目差すはずの社会主義社会が、最も許すべからざる悪を犯しかねない現状である。その現実を、ウェスカーは無視し歪曲したりするどころか、だれよりも激しく果敢に攻撃する。

しかし、無トピアの理想が現実と接して破綻や挫折に終わることを描きながら、ウェスカーはペシミスティックではない。現実での幻滅や挫折の裏には理想への強烈な願望があり、無トピアへの希求には、きびしい現実感が裏打ちされている。仮借なき現実に対する認識が深まる一方で、夢がいっそう熾烈に燃え上がり、それがまた現実に反映するという構造である。

演劇イコール葛藤説は、ある意味では古いだろう。しかし、最小限の対立もない演劇は考えられないし、基本的にリアリスティックなわく内での演劇である限り、葛藤が重要なドラマの要素であることに変わりはない。ウェスカーのドラマには、無トピアと現実の葛藤が、またウェスカーの資質としては、無トピアンとリアリストの対立が、基本的な構造を形作っている。個々の作品においてそうであり、また全体の作品群としてもそうである。無トピアと現実、夢とリアリティ、ビジョンと実際、これらの緊張関係と相克がウェスカーのドラマの本質であり、そのドラマツルギーの根本を成す。ウェスカーはビジョンを失って、現実に拘泥し、人間と社会の理想郷を描けなくなるような作家ではない。それは人間としての、また作家としての、ウェスカーのレゾン・デートルを失うことであるからだ。一方、ウェスカーは人間と社会の現実を忘れて、理想郷を夢見るだけに終わってしまう作家でもない。それもまた、人間としての、また作家としての、ウェスカーの存在理由を失うことであるからだ。ウェスカーは、両者の緊張と葛藤に真正面から取り組む作家として、無トピアのビジョンにささえられて現実をあばき、現実の認識にささえられて無トピアを追求

する数少ない作家として、今後も注目に価する活動を続けていこう。

注

1. Arnold Wesker, *The Kitchen* (Jonathan Cape, 1961), p. 5.
2. *Ibid.*, p. 78.
3. Arnold Wesker, interview in Laurence Kitchin, *Mid-Century Drama* (Faber, 1960), p. 195.
4. Arnold Wesker, *The Wesker Trilogy* (Jonathan Cape, 1960), p. 28.
5. *Ibid.*, p. 75.
6. *Ibid.*, p. 129.
7. *Ibid.*, p. 144.
8. *Ibid.*, p. 159.
9. *Ibid.*, p. 40.
10. Cf. Harold U. Ribalow, *Arnold Wesker* (Twayne, 1965), p. 53.
11. Cf. the program for the Wesker Trilogy, quoted in Ribalow, *op. cit.*, p. 35.
12. Arnold Wesker, *Their Very Own & Golden City* (Jonathan Cape, 1966), p. [9].
13. *Ibid.*, p. 14.
14. *Ibid.*, p. 63.
15. *Ibid.*, p. 26.
16. Arnold Wesker, *The Four Seasons* (Jonathan Cape, 1966), p. 56.
17. *New English Dramatists 9* (Penguin, 1966), p. 190.