

A VIDA COMO DE COSTUME

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA SISTÊMICA NA DRAMATURGIA BRITÂNICA DE MATRIZ REALISTA DO PÓS- -SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (1951-1967)

Rui Pina Coelho

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA (AMADORA)

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (PORTUGAL)

ruipinacoelho@gmail.com

“O problema com a representação da violência no teatro”, afirma Paulo Eduardo Carvalho em “Crises de representação” (2008), “é que ela tem de escapar tanto à superficialidade como à vulgaridade buscando um tipo muito particular de intensidade que deverá variar de acordo com a peça e as estratégias convocadas pelo seu autor, mas que terá sempre de ser capaz de se erguer acima da banalização a que sistematicamente a condenam os mecanismos mediáticos do nosso mundo contemporâneo” (2008: 89). Este é um dos argumentos mais luminosos para fazer uma apologia da representação da violência no teatro. Entende-se aqui, pois, a violência como um “desafio extraordinário para a qualidade liminal do teatro” (*Ibidem*), considerando que a apresentação de cenas violentas é uma das maneiras mais expressivas que o real encontrou para emergir em cena, trazendo a arte para fora das suas molduras ficcionais e solicitando uma resposta semelhante à que é provocada por um acontecimento real. Assim, neste sentido, a representação da violência apresenta-se como um meio extraordinário para resgatar o teatro da banalização e da condição de entretenimento para que muitas vezes é empurrado, e, no mesmo sentido, o teatro surge como um espaço privilegiado para prestar à violência a gravidade necessária ao seu pleno entendimento.

Em poucos momentos da História a violência se apresentou como um tópico tão presente como no pós-Segunda Guerra Mundial, na Europa. Com o conhecimento das atrocidades cometidas, depois do estupor e da perplexidade, a representação da violência em contextos artísticos sofrerá, inevitavelmente, consequências indelévels. Assim, e abreviando, o pós-guerra trará a compreensão da tecnologia como uma possível máquina de morte; a possibilidade da destruição apocalíptica e súbita da humanidade por mão humana;

a discussão sobre a legitimidade do uso da violência; e, em suma, o entendimento da horizontalidade, da banalidade e da omnipresença da violência.

Neste contexto, a dramaturgia britânica deste período mostra-se particularmente apta e interessada em lidar com esta questão. E, em particular, a dramaturgia de matriz realista. Não que fosse mais fácil ao realismo o retrato das ruínas do pós-guerra, mas porque essa “hora do crime” desafiava, precisamente, as convenções realistas. “Não é a poesia que é impossível depois de Auschwitz, mas sim a prosa. A prosa realista falha onde a evocação poética da insuportável atmosfera dos campos [de concentração] sucede”, afirma Slavoj Žižek, corrigindo Theodor Adorno (2008: 4). Contudo, na penosa tentativa de dar conta desse mundo, a dramaturgia realista obriga-se a dirigir ao mundo um olhar impiedoso, confrontando-o directamente, tentando não contornar nem universalizar os temas tratados, revelando, assim, o seu propósito regenerador e transformador do mundo e da política.

Desta maneira, a dramaturgia britânica de matriz realista do pós-Segunda Guerra Mundial testa a “retórica da inefabilidade” do horror e da violência e tenta compreender um mundo terrivelmente novo, encarando a representação da violência como um imperativo moral e ético, reagindo contra a progressiva banalização do mal e encarando o teatro como um acto de consequência positiva.

A esta dramaturgia (britânica de matriz realista) podemos chamar “dramaturgia de sinédoque”: uma dramaturgia que, oferecendo uma parte do mundo, visava intervir no seu todo, transformando-o, denunciando as suas iniquidades e, em alguns casos, apresentando propostas de correcção e melhoramento. Uma dramaturgia que, embora partisse de motivações claramente políticas, apresentava um pensamento político confuso, assentando sobretudo em visões idiossincráticas do mundo. São textos de uma geração de dramaturgos britânicos da Primeira Vaga de realismo social, genericamente conhecidos como os “Angry Young Men” e da chamada Segunda Vaga, composta por dramaturgos dos anos sessenta. Todos eles, cada um a seu modo, respondem às profundas alterações na geometria política, cívica, social e artística, motivadas pela Segunda Guerra Mundial.

São textos que partilham igualmente uma “sensibilidade *Kitchen Sink*” que se traduzia numa empatia para com as dificuldades de vida da classe trabalhadora e que visava deixar um retrato suficientemente digno e objectivo do seu quotidiano para que se pudessem retirar as conclusões necessárias a uma alteração do mundo.

A representação da violência é um dos traços mais expressivos das obras deste período. E faz-se de diferentes formas: representa-se a violência sobre o corpo, a violência da guerra ou a violência verbal. Mas, aquilo que melhor distingue a representação da violência neste período é a representação da violência sistémica. Esta trata da violência que é exercida sobre os indivíduos e sobre determinadas classes sociais, profissionais ou etárias, pelas instituições de Poder, pelas forças sociais dominantes, pelas circunstâncias históricas ou por quaisquer outros factores que não se exerçam através de acções de manifesta agressão. É fácil de perceber que estas manifestações não se caracterizarão pela sua espectacularidade. Pelo contrário, traduzem comportamentos banais, institucionalizados, que, por normais, não se afiguram como uma ameaça nem como uma invasão.

Em *Violence: Six Sideways Reflections* (2008), Slavoj Žižek distingue três tipos de violência. Em primeiro lugar, a violência subjectiva, “apenas a porção mais visível de um triunvirato” (Žižek, 2008: 1); e dois tipos de violência objectiva: a violência simbólica, aquela que surge “corporizada na linguagem e nas suas formas”; e finalmente a violência sistémica, “ou as frequentemente catastróficas consequências do funcionamento regular dos nossos sistemas económicos e políticos” (*Ibidem*: 1).

Assim, quando falamos de violência sistémica falamos daquela que se exerce subtil e invisivelmente sobre os indivíduos, operada por instituições ou circunstâncias históricas, em que, aparentemente, não há um responsável visível. De acordo com Žižek, este modo de violência objectiva terá tomado uma nova forma com o capitalismo. Assim, a violência sistémica do capitalismo “não é mais atribuível a indivíduos concretos nem às suas intenções ‘malévolas’, mas é puramente objectiva, sistémica, anónima” (*Ibidem*: 11). Estas razões são tão mais prementes se entendermos que no pós-guerra a “via capitalista” se torna bastante mais agressiva para conquistar a hegemonia no modo de vida ocidental, num debate com particulares efeitos fracturantes nas esquerdas anglo-saxónicas – matriz ideológica da quase totalidade dos dramaturgos em questão.

Dada a natureza subterrânea e invisível deste tipo de violência poder-se-ia dizer que estaria presente em qualquer texto. Mas a dramaturgia britânica de matriz realista deste período faz da sua exploração uma das suas mais impressionantes marcas.

A característica mais indefectível de *Saint's Day*, de John Whiting, uma peça onde existem assassinatos a tiro, enforcamentos e incêndios, é a violência não

nomeada que perpassa por todo o texto. Whiting trabalha a violência com um cuidado particular. A incapacidade de explicar a natureza ou a razão das mortes provocadas pelos soldados e, em especial, a mudança de comportamento de Robert Procathren, um intelectual pacífico que se transforma num lunático sanguinário líder de um gangue, ajuda a enfatizar o “absurdo” de toda a sociedade. Apesar de toda a violência explícita e de *Saint’s Day* ser das peças que mais claramente interpela o clima do imediato pós-guerra, a violência endémica que não chega a ser nomeada é a mais ameaçadora: e esta prende-se, essencialmente com os traumas do pós-guerra, o clima de Guerra Fria e com a engrenagem da máquina de uma sociedade de consumo capitalista.

Em *Saint’s Day*, a acção dramática centrada sobre uma família de artistas que se coloca à margem da sociedade serve como pretexto para explorar uma ideia bastante intimidante: O que acontece se os hábitos (violentos) adquiridos durante a guerra continuarem em tempo de paz? O que impede que a violência considerada normal, aceitável, legítima, em tempo de guerra, surja de novo em tempo de paz? Portanto, *Saint’s Day*, mais do que uma peça tematicamente alheada das questões do pós-guerra e refugiada no seu próprio labirinto referencial, é assombrada por elas: pelo medo da destruição iminente, pela violência gratuita e, muito em particular, pelo sentimento da inutilidade das artes, simbolizado no isolamento da família Southman.

Esta ideia informa vários textos – além de *Saint’s Day*, é estruturante em *Saved*, de Edward Bond, onde, apesar de as personagens se envolverem nos mais hediondos actos de violência – nomeadamente a sempre citada cena do apedrejamento de um bebé –, a violência mais expressiva no texto é aquela que não é sequer nomeada – nenhuma personagem é capaz de articular as razões pelas quais vivem de um modo desumano. Ou melhor, o autor não deixa que elas as articulem, sublinhando assim, de modo mais pungente, a crise económica, social, mas também ontológica e sistémica em que grande da população viveria. A indiferença que todas as personagens mostram em relação à violência circundante, à quebra dos mais elementares laços de fraternidade e solidariedade, à dissolução dos laços afectivos em permutas de interesse, tudo isto era extraordinariamente mais violento do que as cenas de violência mais explícitas. E assim se denunciava a opressão que a voraz sociedade consumista dos anos cinquenta ia impondo, e se acusava a “esquizofrenia” entre a abundância e a escassez, a ostentação e as ruínas que caracterizavam a sociedade britânica do pós-Segunda Guerra Mundial.

A mesma lógica parece habitar *Afore Night Come*, de David Rudkin. A violência emerge súbita e desproporcionalmente – como se os indivíduos não conseguissem mais reprimir a pressão que é exercida sobre eles. O título indicia, desde logo, essa tensão: “Six hundred bloody boxes to fill *afore night come*” (Rudkin, 2001: 29), acusa Spens. O trabalho da apanha da pêra exerce uma pressão constante sobre as personagens. Assim, o nível de violência empregue na peça de Rudkin surge inadvertidamente. Não é surpreendente que os trabalhadores sejam violentos para com Roche, o sensível estudante, mas é uma surpresa o nível de violência que aplicam, empurrando o assassinato de Roche para as áreas nebulosas do rito, tornando-se mais simbólico do que real.

Tal como em Whiting, a violência é inocentemente sádica. Se o assassinato de Roche é a cena mais impressionante da peça (esquartejado e esventrado em forma de cruz) – a verdadeira violência é aquela que se esconde detrás dos comportamentos quotidianos tidos como aceites e ordinários. Assim, a peça está cheia de referências homófobas, racistas e xenófobas. Há uma tensão permanente entre a comunidade dos trabalhadores da apanha da pêra e os recém-chegados que não é traduzida só em actos violentos, mas também em palavras e em comportamentos, aparentemente inócuos, mas que só vão perpetuando o ciclo da violência. Aquilo que Rudkin parece estar a querer propor é que sem uma ritualização colectiva da violência, através de um acto de sacrifício, esta continuará a ser aumentada até níveis intoleráveis. Mas, por outro lado, também deixa entender que para precaver a violência se devem procurar as suas raízes e actuar sobre os comportamentos sistémicos que originam, eventualmente, as explosões que são mais difíceis de controlar.

A mesma tese parece atravessar o texto de Brendan Behan, *The Quare Fellow*. Aparentemente, todos os reclusos reclamam uma vida normal dentro da prisão. Os crimes que os levaram ao cárcere parecem não ter importância suficiente para serem parte estruturante da narrativa. São reclusos porque em algum momento foram incapazes de responder à violência sistémica com normalidade e em algum momento empregaram violência de uma maneira descontrolada. Mas são reclusos também porque são o meio exacto que Brendan Behan encontrou para construir uma metáfora capaz de interpelar o mundo do pós-guerra – um mundo em que todos parecem ser reclusos, sujeitos às arbitrariedades das instituições, quer sejam as governamentais ou as policiais, ou aquelas menos visíveis, como um código moral rígido e conservador que é preciso observar e que entra em ruptura com as experiências da maior parte da população.

O sacrifício institucional que é a execução da pena de morte aplicada ao “*quare fellow*” não é mais do que uma substituição dos sacrifícios ritualizados das sociedades primitivas. Assim, nesta medida, ambos os sacrifícios parecem ser a medida exacta e necessária para que tudo possa continuar a existir e para que as comunidades visadas (os trabalhadores rurais e os reclusos) possam subsistir. Mas, em última instância, o que esta dramaturgia sugere é que, uma vez que a violência passou a fazer parte do dia-a-dia de muitos e de uma forma quase banal, há que encontrar mecanismos sociais, organizados, de expiar essa violência. Caso contrário, ela aparecerá de uma forma brutal, desorganizada e indomada.

O ponto de partida de *Serjeant Musgrave’s Dance*, de John Arden, tem que ver precisamente com isso: com o aparecimento de uma violência de tal maneira extrema que serve de redenção a toda a restante violência (sistémica). Contudo, o ponto de partida deste texto é paradoxal: o exército, habituado às armas, vem fazer uma campanha pela paz, através de um acto radical de violência (matar vinte e cinco aldeãos como represália por cinco mortes de soldados inimigos, que por sua vez foram represália pela morte de um outro soldado). Assim, para acabar com esta matemática de morte, propõem um sacrifício colectivo, respondendo com violência extrema à banalização da violência, ou seja, à violência sistémica. O texto de Arden, um manifesto ambíguo sobre a guerra, visa clamar pela paz, mas emprega as técnicas da guerra, enfatizando assim a brutalidade e a desumanização da sociedade. Mas Arden não se esquece de complicar esta equação, situando a acção dramática numa aldeia mineira, no momento em que os trabalhadores estão em greve. As forças políticas não rapidamente associar-se aos soldados, pensando que estes estão ali numa missão de recrutamento. Aquilo que parece óbvio é que as instituições de poder (neste caso, governo e exército) tendem a aproximar-se e a estabelecer complicitades.

Mas o texto que mais directamente interpela o trauma de guerra é *Dingo*, de Charles Wood. Aqui, o autor dá voz ao sentimento popular de que a guerra é inútil e de que é travada por interesses que escapam ao homem comum. Se este é um tema intemporal, convocá-lo em Inglaterra e após a Segunda Guerra Mundial é beliscar o orgulho dos vencedores e, mais relevante ainda, de todos aqueles que participaram nos combates, abrindo velhas feridas. Mas Wood fá-lo para lidar precisamente com o trauma de guerra, criando uma disforia eufórica sobre as condições reais de batalha, sublinhando – tal como Arden – a desumanização e a arbitrariedade da vida militar, ou seja, das forças sistémicas

presentes nos desígnios militares (o que equivale a dizer, nos interesses não nomeados das instituições de poder). O que Wood faz é “consistentemente destruir os mitos de um heroísmo infalível, protagonizados por figuras históricas como Winston Churchill” (Fowler & Lennard 2006: 346), apresentando uma versão paródica e burlesca da guerra (Churchill aparece a urinar num acampamento militar, por exemplo). Para testar o limite da aceitação das normas sociais vigentes, Wood compõe cenas que testam os limites do realismo: o público escutará uma personagem, Chalky White, a arder até à morte num tanque de guerra; e o seu corpo carbonizado será depois trazido para cena como um boneco de ventríloquo. Assim, ultrapassar o realismo é também ultrapassar os limites impostos pela sociedade, denunciando mais eficazmente a fragilidade das condutas impostas pelas instituições de poder (neste caso em particular, o exército).

Mas talvez o dramaturgo que de forma mais radical se tenha dirigido à acção das instituições do poder seja Harold Pinter. Há, recorrentemente, nas suas primeiras peças, figuras que, de alguma maneira, são responsáveis pela manutenção das instituições. São figuras como terroristas, torturadores ou carrascos que têm que manter as exigências e as rotinas das instituições em funcionamento. Contudo, dado o frequente grau de irrazoabilidade destes critérios e exigências, estes têm frequentemente que empregar violência (e quanto menos razoáveis os critérios e exigências, mais violência será preciso empregar). Deste modo, a dramaturgia de Pinter parece estar invulgarmente preparada para interpelar um mundo do pós-Holocausto, do genocídio, da bomba nuclear e dominado pelas lógicas consumistas e individualistas.

Em *The Birthday Party* os torturadores / interrogadores (Goldberg e McCann) são apenas a face visível da opressão exercida sobre as personagens. As instituições, essas, em Pinter, ficam frequentemente anónimas. Isto reforça a dimensão de ameaça deste texto. As perguntas dos interrogadores e os actos de violência física não são em nada comparáveis com a violência muda (sistémica) exercida sobre o quotidiano de Petey e Meg, os donos da pensão, e de Stanley, que os empurra para uma existência discreta numa pequena e perdida cidade no litoral, longe do olhar de todos.

Da mesma maneira que em *Whiting and Arden*, em Pinter a violência aparece súbita e de forma desproporcional. Para isso muito contribui que os alicerces formais do texto sejam os do realismo, baseados em lógicas de necessidade, verosimilhança e encadeamento lógico das acções. Assim, quando a violência aparece de maneira fulgurante evidencia-se a assimetria entre as forças sis-

témicas operadas pelas instituições do poder e as possibilidades de reacção individual – sempre desproporcionais. Ou seja, se não atendermos às razões sistémicas que levam à emergência da violência, esta parecerá sempre surgir de forma inesperada. Mas aquilo que estes textos parecem querer provar é precisamente o contrário: que inesperado seria se, episodicamente, não houvessem explosões de violência – manifestas em todos os domínios da vida: nas relações laborais, familiares, eróticas, etc.

Se Wood e Pinter o fazem pela via da distopia, John Osborne fá-lo com cinismo e desconfiança. Em *Look Back in Anger*, a figura principal, Jimmy Porter, numa das passagens mais citadas, lamenta não haver mais ideais pelos quais valha a pena lutar:

There aren't any good causes left. If the big bang does come, and we all get killed off, it won't be in aid of the old-fashioned, grand design. It'll just be for the Brave new-nothing-very-much-thank-you. About as pointless and inglorious as stepping in front of a bus (Osborne, 1996: 83).

Para Porter, a Guerra Civil Espanhola terá sido a última verdadeira campanha militar e o derradeiro momento na história em que a violência seria justificada porque se batalhava por uma causa honrada. O mundo para a sua geração era um “mundo sem causas” ideológicas gregárias e mobilizadoras. Um mundo em que a rotina esmagadora do quotidiano impedia o estabelecimento de causas nobres e propósitos maiores do que a mera subsistência ou a acumulação de objectos de consumo. Esta subtracção à vida, tal como a entende a personagem, é efectuada por diversos meios: pelos jornais, pelas universidades, pela família, pelo governo. E funciona em ambas as esferas, na pública e na privada. Assim, uma vez que ao indivíduo é impossível escapar à acção das instituições de poder, uma das únicas opções que terá é a fuga e a criação de refúgios privados, tal como o pequeno e singular “agregado familiar” composto por Jimmy, Alison e Cliff, que vivem juntos; ou pela brincadeira / fantasia jogada entre Jimmy e Alison onde cada um assume o papel de um urso e de um esquilo, respectivamente, criando uma espécie de refúgio e existência alternativa ao mundo circundante.

Esta recusa de encarar o mundo aparece na dramaturgia deste período figurada de muitas formas: Stanley (*The Birthday Party*), Paul Southman (*Saint's Day*), Roche (*Afore Night Come*) são todos artistas/intelectuais que se abstêm de participar na sociedade. Mas um dos exemplos mais inquietantes é o da

personagem Dave – de *Chicken Soup with Barley* e *I'm Talking about Jerusalem*: de revolucionário combatente na Guerra Civil de Espanha transformar-se-á no artesão que foge às fábricas da cidade e à progressiva erosão dos laços sociais. O socialismo, para Dave, de causa universal e razão para emprestar a sua vida a um ideal maior, passará a ser uma causa privada, doméstica, extensível somente à sua família.

Mas na trilogia de Arnold Wesker a violência sistémica não se deixa entender somente pela desilusão com o socialismo de Dave. Este é, tal como já vimos, um dos traços estruturantes da(s) obra(s) – mas a obra de Wesker é bem mais incisiva. Podem-se observar – como em poucas peças deste período – as forças e as movimentações sociais envolvidas num amplo processo de luta de classes. Desde as manifestações antifascistas de 1936 e da Guerra Civil de Espanha à Segunda Guerra Mundial e à invasão da Hungria pelas tropas soviéticas, os textos vão acompanhando a maneira como a geometria política mundial vai moldando a vida, na sua dimensão mais doméstica, da família Kahn.

Com diferentes graus de resiliência, todos vão resistindo e evoluindo ao longo dos trinta anos que demora a acção dramática na trilogia. Mas, se em todos a desilusão e o cansaço se vai instalando, também em todos se mantém uma esperança de um optimismo militante e uma confiança no bom desenlace da luta de classes. Em todos, à excepção de Harry Kahn, a personagem mais discreta (e a menos empática), aquela em que mais claramente se deixam manifestar as forças sistémicas – a falência física e moral de Harry e a sua entrega ao vício e à doença traduzem bem a incapacidade dos indivíduos em fazerem face às instituições.

Por oposição, Giles Cooper, em *Everything in the Garden*, encontra uma maneira de colocar os indivíduos em posição de confronto com as forças sistémicas (aqui, tal como em Bond, entendidas muito claramente como as forças do capitalismo). Cooper coloca os indivíduos a circunavegarem em torno dos valores morais da classe média. Assim, para satisfazerem as necessidades de um consumismo voraz e das aparências sociais impostas pelo culto da abundância, as personagens – casais de meia idade e de classe média – entregam-se ao proxenetismo e à prostituição. São, simultaneamente, vítimas e agentes de uma violência sistémica sobre todos os indivíduos. Agem em *moto* próprio e livremente, mas o que fazem evidencia a ausência de soluções que os indivíduos teriam para enfrentar o mundo. Contudo, Cooper não deixa de fornecer uma espécie de justificação redentora a todo este mapa – Leonie Pimosz, a “angariadora de mulheres” para a prostituição é uma refugiada polaca sobrevivente

a um campo de concentração nazi. E isso obriga a reformular toda a geometria do texto: como se os horrores da Segunda Guerra Mundial configurassem um mundo onde as leis e valores que regiam a vida colectiva tivessem deixado de fazer qualquer tipo de sentido e obrigassem à configuração de novos valores.

A representação deste tipo de violência configura um protesto e revela uma forte determinação por parte destes dramaturgos em não tomar as situações que convocam como finais e em interpelar as verdadeiras causas para a violência, assumindo-se, neste contexto, o teatro como um instrumento válido para a transformação social.

Em *Sweet Violence: The Idea of the Tragic* (2003), Terry Eagleton argumenta que na tragédia moderna o protagonista ambiciona a liberdade individual em detrimento de tudo o resto, movido por um insaciável *Eros*. Contudo, para garantir esta liberdade, o homem entregou as rédeas da sua segurança às instituições que regem os extremos do capitalismo tardio – e estas, perversamente, fazem associar a liberdade individual ao caos e à desordem. Assim, o herói da tragédia moderna, esmagado entre o seu desejo de liberdade e a necessidade de refúgio perante um mundo ameaçador, luta e sofre como um bode expiatório crístico que sofre os males do mundo capitalista. Um herói que vai vivendo a sua vida como de costume. A dramaturgia contemporânea – desde o momento seminal que é o pós-Segunda Guerra Mundial – não tem outra alternativa a não ser dar conta do estado de guerra permanente entre *Eros* e as Instituições de Poder, uma guerra produtora de um sofrimento muito pouco espectacular, mas nem por isso menos real. Mas nem por isso menos violento.

Referências

- ARDEN, John (2001), *Serjeant Musgrave's Dance in The Methuen Book of Sixties Drama*. Intro. Graham Whybrow, Methuen Drama, London, Methuen. [1960],
- BEHAN, Brendan (1956), *The Quare Fellow*, London, Eyre Methuen.
- BOND, Edward (2009), *Saved*, Commentary and Notes by David Davis, Student Editions, London, Methuen Drama. [1966]
- CARVALHO, Paulo Eduardo (2008), “Crises de representação”, *Sinais de cena*, n.10, Dezembro, pp.85-90.
- COOPER, Giles (1963), *Everything in the Garden*, in *Penguin Plays: New English Dramatists 7* (- / *Chips with Everything*, Arnold Wesker/ *Afore Night Come*, David Rudkin), London, Penguin, pp.141-221.
- EAGLETON, Terry (2003), *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Oxford, Blackwell Publishing.

- FOWLER, Dawn & LENNARD, John (2006), "On War: Charles Wood's Military Conscience", in Mary Luckhurst (ed.), *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880-2005*, Malden / Oxford / Victoria, Blackwell Publishing, pp.341-357.
- OSBORNE, John (1996), *Look Back in Anger in John Osborne: Plays One (- / Epitaph for George Dillon / The World of Paul Slickey / Déjàvu)*, London, Faber and Faber Limited, pp. 1-95. [1957]
- PINTER, Harold (1991), *The Birthday Party*, in *Harold Pinter Plays: 1 (- / The Room / the Dumb Waiter / A Slight Ache / The Hothouse / A Night Out / The Black and White / The Examination)*, London, Faber and Faber, pp. 1-81. [1958]
- RUDKIN, David (2001), *Afore Night Come*, London, Young Vic Theatre Company / NT-Royal National Theatre. [1963]
- WESKER, Arnold (2001), *Chicken Soup with Barley / Roots / I'm Talking about Jerusalem in Arnold Wesker: Plays I: The Wesker Trilogy*, Introduced by the Author, Methuen Drama, London, Methuen. [1959/60]
- WHITING, John (1999), *Saint's Day*, in *John Whiting: Plays One: No More A-Roving / Conditions of Agreement / - / A Penny for a Song*, Edited with introductory notes by Ronald Hayman, Modern Playwrights, London, Oberon Books, pp. 205-300. [1951]
- WOOD, Charles (1999), *Dingo: A Camp Concert*, in *Charles Wood: Plays Two ('H' / Jingo / -)*. London: Oberon Books, pp. 261-375. [1967]
- Žižek, Slavoj (2008), *Violence: Six Sideways Reflections*, London, Profile Books.