

VPRAŠANJE SOCIALISTIČNEGA REALIZMA V SLOVENSKI DRAMATIKI

Gašper Troha

Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6–2.09:316.75(497.1)"193/195"

Razprava skuša ponovno premisliti tezo Janka Kosa, da v slovenski dramatiki ne moremo govoriti o toku socialističnega realizma. Z analizo nekaterih osrednjih tekstov, ki so bili napisani za Delavske odre v 30. letih, partizansko gledališče med vojno in takoj po njej, se pokaže, da je bil tok socialističnega realizma vendarle prisoten v slovenski dramatiki. Obenem pa je zanimivo dejstvo, da je prav socialistični realizem predstavljal osnovo kritiki sistema, ki se je pojavila sredi 50. let. Najbolj očitno prav v dramah Igorja Torkarja, Primoža Kozaka, Dušana Jovanovića in Rudija Šeliga, ki nadalje razvijajo realistično-naturalistično dramaturgijo.

socialni realizem, socialistični realizem, Bratko Kreft, Matej Bor, Igor Torkar

This paper discusses Janko Kos's thesis that the history of Slovene drama does not include socialist realism. Through analysis of several plays written for the Worker's Stage in the 1930s, and the Partisan agitprop theatre of the 1940s it becomes evident that socialistic realism, with a hero who leads the society to a better future, is also present in Slovene dramatic literature. It is notable that these plays represented a basis for the social criticism that emerged in the mid-1950s with the plays by Igor Torkar, Primož Kozak, Dušan Jovanović and Rudi Šeligo. Those were based on realist-naturalist dramaturgy, but criticised the basic structure of socialistic agitprop theatre and its main dramatis personae.

social realism, socialistic realism, Bratko Kreft, Matej Bor, Igor Torkar

Socialni realizem velja za relativno močno literarno smer v slovenski dramatiki, ki se je uveljavila v 30. letih 20. stoletja in se je obdržala dobrih 20 let (prim. Kos, Koblar, Zdravec, Koruza). Jože Koruza celo eksplicitno zavrne oznako socialistični realizem, češ da je termin »kaj malo primeren za oznako slovenske literarne struje« (Koruza 1967: 9). Kot ugotavlja Janko Kos v *Primerjalni zgodovini slovenske literature*, je ta dramatika izhajala iz dramaturgije realizma-naturalizma predvsem pod Ibsenovim vzorom, obenem pa jo je razvijala naprej v smeri postrealizma, »med drugim tudi v okviru socialističnega realizma« (Kos 2001: 333). Kljub dejstvu, da se je slovenska dramatika vsaj delno odprla tudi socialističnemu realizmu, pa Kos ob koncu svojega pregleda zaključuje: »V okvir socialnorealistične dramatike segajo tudi igre, nastale v NOB, na primer Borovi *Raztrganci* ali Zupanovo *Rojstvo v nevihti*, in pa tista dramska dela po l. 1950, v katerih se njena dramaturgija drobi in prehaja v popularne, melodramske ali moralistične dramske tvorbe (M. Bor, M. Mihelič, J. Žmavc in

drugi)« (Kos 2001: 337). Tako Koblar kot Zadavec prav tako detektirata premike slovenske dramatike v družbenokritično in celo revolucionarno smer, a ne problematizirata razlik med socialnim in socialističnim realizmom (Koblar 1973: 230, Zadavec 1999: 209–225).

Za socialnorealistično dramatikoj je, kot že rečeno, značilno, da se je opirala na dramaturgijo, ki jo je razvil realizem-naturalizem (Ibsen, Strindberg, Zola) proti koncu 19. stol., oz. na izpeljave in dediščino te dramaturgije po l. 1900, s tem da človeka v njem določa njegova pripadnost družbenemu razredu, in ne več biologija ter zgodovinski trenutek. Dramatika socialističnega realizma na drugi strani med osebamimi na dnu družbene lestvice izbere protagonista, ki je nosilec svetle prihodnosti in komunističnih idej. Ta protagonist izraža torej vero v komunistično revolucijo, v pravičnejšo družbeno ureditev, ki bo nastopila v prihodnosti. Takšna dramska oseba je seveda le nekakšno ideološko trobilo in nima izdelane psihologije, je pa nosilec komunistične ideje in družbene utopije.

Zanimivo je, da se je alternativna dramatika v 50. letih (npr. Torkarjeve drame, za katere so značilne dramske osebe, ki so »brez krivde krive«) oprla ravno na takšno dramsko osebo in preko nje kritizirala oz. rušila utopijo komunistične družbe, zato se zdi smiselno ponovno pregledati dramatikoj med letoma 1930 in 1955 ter razmisliti o možnosti, da je tudi v slovenski literaturi najti bolj ali manj izrazit tok socialističnega realizma. Tega bomo najprej iskali v dramatiki, ki je nastajala za Delavske odrede v 30. letih, nato pa ob partizanskih agitkah, ki so jih pisali različni avtorji med 2. svetovno vojno in v prvih letih po njej.

Socialni realizem

Na začetku socialnorealistične dramatike na Slovenskem stoji historična drama *Celjski grofje* (1932) Bratka Krefta, ki ji je avtor dodal obsežen uvod, v katerem podrobno analizira zgodovinske dogodke iz 15. stol., propad fevdalizma in emancipacijo meščanstva. Drama prinaša že tudi temo pomena enotnosti za doseg napredka, ki se pojavlja v celotnem obdobju. Veronika, ženska nižjega stanu, v katero se zaljubi Friderik, sin celjskega grofa Hermana II., postane ovira v očetovih načrtih za širitev družinskega premoženja in vpliva. Herman jo zato obtoži čarovništva, a jo sodišče po Pravdačevem zagovoru oprosti. Fevdalizem torej razpada in se ne more več v popolnosti zanesti na svojo premoč, a meščani (člani sodišča) še niso dovolj enotni, da bi si pri grofu izposlovali mestne pravice, saj gledajo le na svoje zasebne koristi. V *Celjskih grofih* torej še ni izrazite dramske osebe, ki bi bila nosilka novih idej. Tej je še najbližji Pravdač, ki pa ni povsem enoznačen in ne more postati znanilec prihodnosti.

Prvi razlog za žanr zgodovinske drame in realistično-naturalistično dramaturgijo je prav gotovo dejstvo, da slednja omogoča avtorju psihološko analizo dramskih oseb, obenem pa ohrani verjeten konflikt. Poleg tega ne moremo preko dejstva, da je bil Bratko Kreft režiser v Slovenskem narodnem gledališču v Ljubljani, osrednjem slovenskem gledališču, kjer so bile njegove drame tudi uprizorjene. Glede na to, da je pred 2. svetovno vojno obstajala uradna cenzura, vsak tekst je moral odobriti pristojni

cenzor, je Kreft umaknil svoje levičarske nazore v zgodovino – v čas propada fevdalizma in vzpona meščanstva –, publika pa je tekst bržkone zmogla dešifrirati kot sočasni boj med kapitalizmom in socializmom oz. komunizmom.

Bolj neposredno kritičen je bil Kreft v *Kreaturah* (1935), kjer je razkrinkal slovenske domoljube iz l. 1914 kot oportuniste, ki zaradi osebnih koristi izdajo revolucionarja Ivana Tomca. Ivan Tomc je edina pozitivna figura in na koncu pobegne čez mejo, kjer bo nadaljeval svoj boj. Oba ostala predstavnika meščanske socialno-realistične dramatike, Ferdo Kozak (*Profesor Klepec*, *Vida Grantova* in *Punčka*) in Ivo Brnič (*Med štirimi stenami*) sta v naslednjih petih letih in takoj po vojni nadaljevala smer, ki so jo začrtale *Kreature*. Vse te igre zavzemajo kritični odnos do sočasne stvarnosti in prikazujejo moralni propad meščanskega razreda, a še ne propagirajo eksplisitnih rešitev, ki naj bi se udejanjile v prihodnosti.

Socialistični realizem

Druga oblika predvojnega socialnega realizma se je razvila na delavskih odrih. Šlo je za nepoklicne dramske skupine, ki so delovale med letoma 1926 in 1938 na osnovi marksističnega izobraževalnega programa kulturne zveze Svoboda. Dušan Tomše piše: »B. Kreft [njihov ustanovitelj, op. a.] je pri delavskih odrih zavračal uprizorjanje socialnih iger in zahteval razrednorevolucionarna dela« (Tomše 1987: 199). Socialni realizem se je torej v teh uprizoritvah preobrazil v socialistični realizem, ki je ob kritiki družbene stvarnosti ponujal tudi rešitev, ki jo je videl v emancipaciji delavskega razreda.

Prvi in morda celo najbolj odmeven primer dramatike, ki jo imenujemo kar dramatika socialističnega realizma, čeprav bomo skušali to argumentirati šele v nadaljevanju, je bila 30. 4. 1928 uprizorjena *Kriza* Rudolfa Golouha. Predstava je bila del proslav ob delavskem prazniku (1. maj) in jo je na oder ljubljanske Drame postavil prav Bratko Kreft. V njej sta med drugimi nastopala tudi Edvard Kardelj in Boris Kidrič, takrat še študenta in skojevca, ki sta bila med 2. svetovno vojno in po njej najvidnejša Slovenca v Komunistični partiji, kasneje Zvezi komunistov Jugoslavije. Golouh je v *Krizi* opisal nekatere krvave dogodke slovenskega delavskega gibanja (obračun med oblastjo in delavci na Zaloški cesti v Ljubljani, napad Orjune na Trbovlje), protislovja v samem delavskem gibanju, množično izseljevanje ter seveda cinizem oblasti in kapitala, ki izkoriščata delavce. Predstava je dobila izrazito pozitivne kritike in je vzbudila veliko zanimanja med občinstvom, obenem pa tudi nemir oblasti. Jože Javoršek je v Spremni besedi h *Krizi* zapisal, da je »policijska oblast, ki je že pred predstavo črtala nekaj prizorov, *Krizo* na zahtevo orjunašev prepovedala« (Javoršek 1976: 170).

Podobno dramatiko sta ustvarjala Jože Moškrič (*Rdeče rože*, *Dani se*) in Tone Čufar (*Polom*), le da uprizoritve njunih del niso dosegle odmeva Golouhove *Krize*. Glavna tema teh dram je vprašanje delavskih stavk, razlogov za njihov (ne)uspeh, s čimer so izpolnjevale svoj agitacijski in izobraževalni namen. Že v Moškričevih *Rdečih rožah* (1932) se pokaže, da je glavni sovražnik delavcev pravzaprav njihova

neenotnost, zaradi katere skorajda klonijo, a jih streznita smrti Cilke, žene organizatorja stavke Toneta Jeriča, in Mare, ljubice upravnika, ki naredi samomor. V Čufarjevem *Polomu* in Moškričevi igri *Dani se* se predstavnikom kapitala kot sovražniki delavcev pridružijo še predstavniki sindikalnih central, ki v prvi vrsti skrbijo za lastne koristi in sklepajo škodljive dogovore z direktorji tovarn. Avtorja v svojih dramah pozivata k previdnosti, vodstvo delavcev pa v teku drame prevzamejo neoporečni ljudje iz kolektiva, ki jih popeljejo do končne zmage in jih bodo peljali v svetlo prihodnost.

Čufar v *Polomu* (1934) takšen lik (Ivan Jurman) le nakaže, saj celoten tekst govori o stavki in vlogi sindikalnega zaupnika Rojnika v njej. Slednji se na skrivaj dogovarja z vodstvom tovarne in sprejema kompromise zaradi zasebnih koristi. Ivan Jurman se mu na koncu upre in razkrinka njegovo igro, a še ni sposoben popeljati delavcev do enotnosti in končne zmage. Igra je bila ob premieri močno kritizirana v levičarskem tisku, ki ji je očital, da je demoralizirajoča in da ruši moč delavskega razreda.

Moškrič je leto kasneje napisal igro *Dani se* o podobni temi, le da je korupcijo v sindikalnih vrstah razkrinkal že na samem začetku. Na čelo stavkajočih tako stopi Skalar, ki je trden v svojih prepričanjih in vztraja pri enotnosti stavkajočih. Ravno ta obrat popelje stavkajoče do končne zmage, ko jih po dveh mesecih stavke podprejo delavci tudi drugod po Sloveniji, upravniki tovarne pa ne ostanejo enotni v svojem nasprotovanju delavskim zahtevam.

Prav Moškričeva igra je služila kot neposreden zgled stavkama v železarni Jesenice in papirnici Vevče v letih 1936 in 1937, ki sta bili uspešni prav zaradi delavske enotnosti. Nič čudnega torej, da je nadaljnji razvoj socialističnega realizma v naslednjih predvojnih letih onemogočila cenzura, saj je prepovedala delovanje Svobod.

Kljub temu so te igre s poudarjeno agitacijsko-propagandano funkcijo, do skrajnosti pozitivnimi liki delavskih voditeljev in negativnimi liki delavskih odpadnikov (sindikalni zaupniki, stavkokazi) ter poudarjeno potrebo po dosledni enotnosti oblikovali temeljne poteze, ki jih najdemo na drugačnem zgodovinskem ozadju v partizanski agitki.

V partizanski vojski se je predvsem v zadnjih dveh letih (1943–1945) razvila močna gledališka dejavnost, ki je v osrednjem gledališču, Slovenskem narodnem gledališču, na osvobojenem ozemlju temeljila na profesionalnih gledaliških delavcih in zahtevnejšem repertoarju – poleg agitk so uprizarjali tudi drame Cankarja, Čehova, Molèira in celo odlomke iz Shakespearja. Pomen, ki ga je vodstvo partizanske vojske pripisovalo gledališču, se zdi morda na prvi pogled pretiran, a dejstvo je, da so bili nekateri člani Izvršnega odbora OF že pred vojno tesno povezani s profesionalnimi in delavskimi odri. Tako je Boris Kidrič spremljal in kritiziral predstave na odrih Svobod, npr. Moškričeve *Rdeče rože*, Edvard Kardelj je bil tesno povezan z gledališko skupino v Dobrunju, Josip Vidmar pa je bil v letih 1934–1942 dramaturg ljubljanske Drame.

Agitka se je zaradi težkih razmer, ko je bilo treba ustvarjati zelo hitro in za čim širši krog publike, zgledovala pri ljudskem gledališču in delavskih odrih. Razvila je sistem

sedmih stalnih tipov, ki so se razvrščali med pozitivni in negativni pol po zgodovinskem položaju (agresorji – napadeni) in ideološki opredelitvi (komunisti – klerikalci) (Troha 2003). Za nas je najbolj pomemben lik heroja, ki je predstavljal enodimenzionalno dramsko osebo, glasnika socialistične ideologije in tistega vodjo, ki bo popeljal svet v svetlo prihodnost. Najdemo jih v vseh agitkah, čeprav je res, da se pravi dramski konflikt večinoma odigra med osebami, ki se morajo odločiti za eno od obeh strani v boju. Vzemimo za primer *Raztrganca* Mateja Bora.

V štajersko vas prideta Mihol in dr. Mrož, utrujena partizana, za katera prebivalci sumijo, da sta raztrganca – gestapovska agenta, ki iščeta sodelavce partizanov. Potrkata na vrata pri mlinarju Rutarju, ki je podpornik partizanov, a tudi sam ni prepričan o njunem poreklu. Stvar je še bolj zapletena, saj Rutar skriva svojo hčer Vido, ki je aktivistka in je morala pred Gestapom zbežati iz Maribora. Odigra se psihološka drama, v kateri se mlinarjev pomočnik Ferlež izkaže za kolaboranta in gestapovskega agenta, Rutar za klenega Slovence in neomajnega podpornika partizanov, Rutarica pa pod vplivom strahu in materinske skrbi zagreši izdajstvo, ko gre prijaviti partizana Nemcem. Ferležovo naravo razkrijeta prav heroja (Mihol in dr. Mrož), za Mihola se izkaže, da je pravzaprav Vidin fant, ki naj bi bil po Ferleževih besedah izdajalec in mrtev, v zadnjem trenutku pa se prikaže tudi bližnji partizanski odred, ki intervenira in reši Rutarjeve pred aretacijo. Svetla prihodnost je torej posledica zaupanja v heroje in enotnost vseh Slovencev pod vodstvom OF.

V skrajni obliki agitke pride celo do nemogoče situacije, ki jo je v svoji zgodovini ruskega gledališča opisal Anatolij Smelianski. Stalin je po 1. 1945 prepovedal konflikt v gledališču, saj je bila za zmagovalce v 2. svetovni vojni situacija nujno dobra. Edini možni družbeni konflikt je torej lahko bil med dobrim in še boljšim. Nič čudnega, da so bile takšne uprizoritve muka tako za gledalce kot za igralce. Smelianski poroča o Mihailu Romanovu, članu gledališča iz Kijeva, ki se je ob priklonu opravičeval publiki zaradi likov, ki jih je moral igrati (Smeliansky 1999: 4–5).

Podoben sprejem je doživela edina Kocbekova agitka *Večer pod Hmeljnikom*, ki prav tako nima več negativnih dramskih oseb. Postavljena je v čas po italijanski okupaciji, v nekakšno začasno svobodo, v kateri so vse osebe na partizanski strani takoj po dvigu zastora, trije belogardisti pa se pokesajo in jih vaška skupnost ponovno sprejme medse. Igralci so, podobno kot Romanov, igro težko sprejeli in k študiju sta jih morala naravnost prisiliti »ne le avtoriteta Josipa Vidmarja, temveč tudi Borisa Kidriča: 'Naj delajo noč in dan, to je njihovo partizanstvo, tudi njihovi naporji morajo biti nadčloveški!'« (Moravec 1975: 198.) Igra je na premieri propadla in je veljala za izgubljeno vse do 1. 2000, ko jo je Andrej Inkret objavil v Kocbekovih *Zbranih delih*. Kocbek je bil mnenja, da so jo uničili igralci, saj je bil njihov nastop

slabši kakor na podeželskih odrih, ko so igrali »Kmeta in fotografa«. Čim bolj se je enodejanka odvijala, tem bolj me je zalivala rdečica. Igralci so se prav zarotili zoper igro in njeno zasnovu. Duh igranja je bil popolnoma nasproten tekstu, saj sem politične pogovore vaščanov nasnoval v duhu antične skupnosti in tragike. »Idioti,« je zasikal Vidmar ob meni. Dobro, da so bili gledalci že utrujeni. (Kocbek 1982: 338.)

Tudi v prvih letih po 2. svetovni vojni so prevladovalе agitke, ki so bodisi postavljene v čas NOB (Mira Mihelič, *Operacija, Ogenj in pepel*, Ivan Potrč, *Lacko in Krefli*, Igor Torkar, *Velika preizkušnja*), bodisi so opisovale konflikt med progresivnimi silami in ostanki reakcije, ki jih je treba premagati na poti v socializem (Matej Bor, *Vrnitev Blažonovih*, Ivan Potrč, *Krefli*). V Borovi *Vrnitvi Blažonovih* gre za vzpostavlanje ljudske oblasti v neki primorski vasi. Vinko Kofol, steber ljudske oblasti, izrablja svojo moč za lastne koristi. Razdaja stvari, živali in zemljo s kmetije Blažonovih, dokler se iz partizanov ne vrne Andrej Blažon, ki je bil politkomisar. Andrej se ne zmeni za Kofolov položaj in začne stvari jemati nazaj. Kofol obtoži Andreja pred vso vasjo, a se izkaže, da sta bila Kofol in župnik italijanska vohuna. Kofol skuša pobegniti, vendar ga vaščani primejo in ga bodo skupaj z župnikom izročili oblastem. Ta dogodek vas konsolidira. Novi predsednik postane Miha Blažon, ki začne takoj obnavljati in posodablјati vas.

Tako je povojna dramatika socialističnega realizma nadaljevala agitacijo in propagando v obdobju izgradnje socializma. Tudi tu srečamo dramske osebe, ki so nosilci socialistične ideje in družbene utopije ter hkrati garanti svetle prihodnosti, a realnost ni uspela realizirati te utopije, kar se je pokazalo že ob sporu z informbirojem l. 1948 in gospodarski krizi, ki mu je sledila.

Kritika socialističnega realizma v 50. letih

Osrednja oseba v dramatiki socialističnega realizma je heroj, enodimenzionalna dramska oseba, ki je nosilka socialističnih idej in vodi druge v svetlo prihodnost. Ravno s spremembo te osebe, ki postane večplastna in v sebi antagonistična, se v 50. letih udejanji ena od oblik kritike in odklona od socialističnega realizma. Gre za Torkarjevo dramo *Delirij*, ki je bila skupaj z Javorškovim *Povečevalnim steklom* in Smoletovim *Potovanjem v Koromandijo* nagrajena l. 1955 na anonimnem natečaju ljubljanske Drame za nove dramske tekste.

Torkar uporabi shemo agitke, v kateri konflikt gradita dve enakovredni dejanji, katerima je po naključju pripisana nasprotna vrednost. V Gordano, vodjo administracije v taboriščni pisarni, sta zaljubljena poročnik Pocci in komandant taborišča de Sombra, a ju ona ne ljubi. Zaljubi se v pobeglega interniranca Gabra, ki ga skriva v stanovanju. Ko ga odkrije de Sombra, se je za Gabrovo svobodo pripravljena tudi poročiti z de Sombro, a mu tega ne pove, da ne bi zavrnil njene geste zaradi moralnih pomislekov. Kljub njeni žrtvi, ki jo poznamo samo gledalci, jo Gabro kasneje obtoži izdaje, zaradi česar se Gordana do konca zapije.

Gordana je torej heroj, ki se žrtvuje za revolucionarja Gabra, a je njena žrtev prezrta. Svetla prihodnost se prelevi v zavrnitev, alkoholizem in propad, kar postaja metafora za nezadostnost družbene utopije v celoti.

Zaključek

Slovenska dramatika 30. in 40. let prejšnjega stoletja je nedvomno izšla iz dramaturgije realizma-naturalizma in je v svojih vrhovih pripadala socialnemu realizmu, kar

v svojih pregledih detektirajo France Koblar, Franc Zdravec, Jože Koruza in Janko Kos. Prva dva ob tem ne razlikujeta med socialnim in socialističnim realizmom, Janko Kos pa to razliko sicer vpelje, a ugotavlja, da se pri nas ni razvila smer socialističnega realizma. Kljub temu se v našem pregledu pokaže, da je ob socialnorealistični dramatiki nastala cela vrsta umetniško sicer manj prepričljivih besedil, ki jih lahko razumemo kot socialistični realizem. Glavna razlika med obema je v tem, da nastopajo v igrah socialističnega realizma dramske osebe, ki so izraziti nosilci socialistične ideologije in garanti svetle prihodnosti. Še več, v slovenski dramatiki se v osamljenem primeru razvije tudi skrajna oblika socialističnega realizma, ki ukine konflikt in s tem pripelje dramski tekst do ideološkega pamfleta.

Obstoj socialističnega realizma dodatno potrjuje dejstvo, da je ena od možnih alternativ, ki so se pojavile v 50. letih, gradila ravno na kritiki lika heroja, s tem da ga je postavljala pred nemogoče izbire in ga naredila za krivega brez krivde. Socialistični realizem v slovenski dramatiki ni zapustil vidnejših kvalitativnih vrhov, je pa omogočil zaostritev uprizarjanja socialistične družbene utopije, ki je delno vplivala na nadaljnji razvoj slovenske dramatike v drugi polovici 50. in 60. let prejšnjega stoletja. To linijo lahko od Torkarja sledimo naprej k osrednjim dramam Primoža Kozaka v 60. letih in celo k nekaterim tekstom Dušana Jovanovića in Rudija Šeliga iz 80. let (npr. *Osvoboditev Skopja* in *Volčji čas ljubezni*).

Literatura

- BOR, Matej, 1946: *Raztrganci*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod.
- BOR, Matej, 1954: *Vrnitev Blažonovih*. Ljubljana: Naš tisk.
- ČUFAR, Tone, 1976: *Izbrano delo II*. Jesenice: DPD Svoboda Jesenice – kulturno umetniški klub Tone Čufar.
- GOLOUH, Rudolf, 1976: *Od krize do groteske*. Maribor: Obzorja.
- JAVORŠEK, Jože, 1976: Sprema beseda. Rudolf Golouh. *Od krize do groteske*. Maribor: Obzorja. 167–172.
- KOCBEK, Edvard, 1982: *Listina*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KOCBEK, Edvard, 2000: *Zbrano delo 7/2*. Ljubljana: Delo.
- KOBLAR, France, 1973: *Slovenska dramatika 2*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KORUZA, Jože, 1967: *Dramatika. Slovenska književnost II 1945–1965*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KOS, Janko, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KREFT, Bratko, 1985: *Slovenska kronika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- MORAVEC, Dušan, 1975: Zgovorne partizanske muze. Anton Ocvirk (ur.): *Josip Vidmar*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- MOŠKRIČ, Jože, 1984: *Rdeče cvetje*. Ljubljana: Borec.
- SMELIANSKY, Anatoly, 1999: *The Russian Theatre after Stalin*. Cambridge: Cambridge university Press.
- TOMŠE, Dušan, 1988: Delavski oder. *Enciklopedija Slovenije 2*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 199.
- TORKAR, Igor, 1976: *Odsevanja: tri naše drame*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- TROHA, Gašper, 2003: Partizanska dramatika (1941–1945). *Primerjalna književnost* 26/1. 75–94.
- ZADRAVEC, Franc, 1999: *Slovenska književnost II*. Ljubljana: DZS.