

Gordana Muzaferija, Sarajevo, BiH

Društvena zbilja u komedijama

Mire Gavrana

*U mojim komedijama iz suvremenog
života upliće se svakodnevice,
a možda se prepoznaju i moji prijatelji...*

Miro Gavran ("Kult", br. 8, 1996.)

Opus od tridesetak kazališnih komada Mire Gavrana, nastao u protekla dva desetljeća, karakterističan je po prožimanju dramskog i komičkog elementa pa njegove drame nose brojna komička olakšanja, a komedije dramatičnu napetost emocija. I pored toga radi se o žanrovski jasno izdiferenciranim komadima i na okomici njihova razvoja moguće je ustanoviti prvu, čisto dramsku fazu tijekom osamdesetih, i drugu, mješovitu fazu, tijekom devedesetih godina minuloğa stoljeća, kada simultano nastaju drame i komedije, a ponekad im se pridružuju melodrama, groteska, pa čak i jedan libreto. Na razdjelnici dviju faza nalazi se komedija *Muž moje žene* (1991.) i označava Gavranov inicijalni poetički pomak ka komičkom žanru, a sukladno njegovim temeljnim tematskim zahtjevima i ka novoj orijentaciji na događaje i pojave iz suvremenosti, za razliku od prethodne dramske faze zasnovane uglavnom na opserviranju prošlosti.

Time je ovaj još uvijek mlad pisac, pripadnik srednje generacije hrvatskih dramatičara, najavio vlastitu komediografsku polemiku sa svojim dobom, koju će ostvariti punom snagom tek u drugoj polovici devedesetih i tako se nadovezati na tradiciju kakvu su već, svaki na svoj način, blaže ili oštrije, uspostavili Fadil Hadžić i Ivo Brešan. Time je, također, započelo popunjavanje tematske odsutnosti zbilje u dramaturgiji većine pripadnika mlade generacije hrvatskih

dramatičara devedesetih na čelu s Milicom Lukšić, Asjom Srnec-Todorović i Pavom Marinkovićem, u čijoj poetici Velimir Visković uočava naglašenu sklonost ka *socijalnom eskapizmu* i odustajanje od bilo kakvog pokušaja svjedočenja o društvenim aktualijama bez obzira na činjenicu da smo proteklih pet godina živjeli u izrazito turbulentnim vremenima: raspada i stvaranja država, distorzije totalitarnog sustava, rata, prognaničke tragedije i aktualne pretvorbene pljačke (Visković, 1996.: 125). Navedeni citat naravno ne znači, ni u kontekstu ni sam za sebe, da njegov autor bezrezervno preferira angažirano pismo, no priziva Sartreovu misao da se u odsudnim zbivanjima za jednu društvenu zajednicu od književnika očekuje raskid s neutralnošću, jer *ne odjekuje samo svaka njegova riječ, nego i svaka njegova šutnja* (Škreb, 1976.: 90).

Rečeno Seleničevom sintagmom, *angažman u dramskoj formi* jedan je od bitnih segmenata poetike Mire Gavrana i može se istraživati u objema fazama. Ako je u njegovim dramama aktualna društvena zbilja prisutna alegorijski, kroz interpretiranje mitskih i povijesnih tema i osoba, kao što je slučaj primjerice s problematiziranjem totalitarne vlasti i izmanipuliranosti pojedinca u Kreontovoj *Antigoni*, *Noći bogova* ili pak *Urotnicima*, onda je u komedijama taj postupak mnogo otvoreniji i konkretniji, zasnovan najčešće na jednostavnim pitanjima svakodnevnog života, koja,

prelamajući se na relaciji individua – obitelj - društvo, postaju izazovom autorovih zanimljivih sociokritičkih, ali i intimno-psiholoških refleksija. Društvo je, sa svojim kanoniziranim institucijama moći, ideologije i morala, prirodni ambijent za komediju jer njezinu žanrovsku specifičnost inspirira upravo ono što Bergson naziva *la mécanique plaque sur le vivant* (mehaničko nalijepljeno na živo), pa mehanizirani ljudski život postaje povod za komične efekte, satirične ošrice, humor i ironiju, što Gavran živopisno razigrava u širokom rasponu od malahne intimističke komedije do složene komedije naravi. Pri tome on ne ispušta iz vida da je njegovo djelo imaginaran konstrukt utemeljen na zakonitostima vlastite unutarne logike koja mu omogućava nebrojene kombinacije poigravanja s faktima svakodnevice, gdje bi se, kako je i sam rekao, mogli možda prepoznati i njegovi prijatelji, čime se uspostavlja sasvim jasna ironijska aura kojom se pokušava premostiti raskorak između sirovine i artefakta Gavranova komičnog rukopisa na način prepoznatljiv u Žmegačevoj konstataciji: *Svaki umjetnički pokušaj približavanja zbilji, odnosno prikazivanja njezinih osobitosti, nehotice naglašava samo jaz koji dijeli estetičke smislene strukture od zbiljskog iskustva* (Žmegač, 1982.: 99).

Vjeran svojoj dramaturškoj tehnici konverzacijske drame s malim brojem lica, s aristotelovskom kompozicijskom shemom uz inzistiranje na barem dvama *obratima* i s Fryeovim konstrukcijskim principom trodijelne radnje zasnovane na narušavanju i ponovnom uspostavljanju *stabilnog poretka*, Gavran umjetnički ispituje iskustvenu stvarnost kroz tri strukturalna modela: prvi – komedija variranja *muško-ženskog načela* gdje su pitanja društvene zbilje samo *background* zbivanja na sceni; drugi – komedija sučeljenje *teatra i zbilje* na način “predstave u predstavi” i karnevalsko intoniranih intertekstualnih igara; i treći – komedija satiričkog razobličavanja *“humornog” društva* putem sintetiziranja komedije karaktera, situacije i naravi.

Prvom strukturalnom modelu pripadaju komedije *Muž moje žene* (1991.), *Deložacija* (1995.), *Veseli četverokut* (1995.), *Povratak muža moje žene* (1996.), *Traži se novi suprug* (1989., prva verzija; 2000., druga verzija) i *Veliki zavodnik* (2001.). Sve

su to “dobro skrojene” situacijske komedije u kojima se na pozadini sukobljenih muško-ženskih odnosa društvena zbilja javlja kao okvir što manje ili više određuje prirodu zapleta i individualne sudbine junaka. U tom se smislu dvije duologijski konstruirane komedije *Muž moje žene* i *Povratak muža moje žene* nadaju gotovo isključivo kao komedije privatnosti, ali su i pored toga značajne po neobičnoj refleksiji društvene zbilje, jer se dva muža u komičnoj borbi da sačuvaju brak s istom ženom bore, dakle, i protiv društvenih konvencija, te nalazeći sreću u protuzakonitom rješenju, oni zapravo nesvjesno, to jest sviješ-



M. Gavran, *Vozači za sva vremena*, Zagrebačko gradsko kazalište Komedija i Istarsko narodno kazalište, 2001., Željko Duvnjak, Otokar Levaj, Zlatko Ožbolt

ću autora, brane slobodu osobnog izbora i mogućnost eventualnog povratnog djelovanja jedinke na zajednicu i njezin socioetički imperativ. Ovakav ironijski završetak oslonjen na trajnu igru skrivača s općeprihvaćenim sustavom pravnih i moralnih normi karakterističan je i za komediju *Veseli četverokut* i zrcali se ponajviše u njezinu beketovski otvorenom kraju, što podrazumijeva mogućnost ponavljanja bračno-

-ljubavničkih kombinacija između dviju žena i dvaju muškaraca *ad infinitum*. A što se tiče društvene zbilje kao *backgrounda* takvog ponašanja, u ovoj se komediji, za razliku od dviju prethodnih, radi o vrlo ciljanoj i izravnom upozorenju na hipokrizijski aspekt etičke sfere aktualne stvarnosti. Zakulisne ljubavne igre između dvaju bračnih parova pored zabavnog i komičnog efekta u korelaciji s društvenom klimom imaju i vrlo jak satirični naboj jer osnivanje *Udruge za promidžbu hrvatskog čudoređa* u kontekstu vjerolomne atmosfere ne drži se više samo na Gavranovoj blagoj ironiji i sjetnom humoru, nego rezultira gorčim spoznaje da, kako bi rekao Theodor Lipps, *ludosti svijeta same sebe dovode do apsurdna i tako se same ukidaju* (Lešić, 1990.: 349). Ta vesela apsurdistička situacija koja se prelijeva preko ruba teksta

vranovu sposobnost da igrom tumači zbilju i raskrinkava njezine nedostatke na prividno bezbolan način.

Komedija *Veliki zavodnik* (nastala preoblikovanjem istoimenog skeča iz 1991.) može se također čitati dvostrukom šifrom, jednom za smijeh na nivou privatnosti i drugom za satirični obračun na nivou društva. Svojim konačnim značenjem ona je ipak suprotna prethodnima jer uvođenjem *anagnorisisa* izazvanog iznenadnim suočenjem protagonista sa smrću, Gavran manipulira starogradskog "galeba" da se odrekne svoje atraktivne "kućne radinosti" koja mu je donijela "obradu" na tisuće turistkinja iz raznih krajeva svijeta (on je anticipirao "internacionaliziranje" kad je turizam još bio "u povojima"). Prošavši kroz traumatični moralni preobražaj, "veliki zavodnik" prihvaća ženidbu "domaćom curom" po izboru majke kako bi se vratio temeljnim vrijednostima života te zasnovao obitelj i stvorio potomstvo. Diskurs likova u ovoj komediji veoma je bogat aluzivnošću i u sklopu verbalne komike, koja je i inače konstanta Gavranove poetike, aforistički se parodiraju brojni segmenti aktualne društvene zbilje, počevši od novinarstva, čija površnost jako i često inspirira Gavranovu komediografiju, pa sve do politike i gospodarstva, koji bi, sljedstveno autorovoj ironijskoj vizuri, imali na planu poslovnosti još puno naučiti od jednog "galeba".

Northrop Frye ustvrdio je *da komedija ima raspon od najljuće ironije do najsanovitije romanse o ispunjenju želje, ali su njeni strukturni obrasci i karakterizacija mahom jednaki* (Frye, 1979.: 202). Gavranove komedije to potvrđuju u oba smjera. Tako skeč-varijanta *Velikog zavodnika*, koja se završava porazom glavnog junaka, pripada ironijskoj komediji, dok u drugoj verziji klasični trijumf pozitivnih principa i povratak idiličnim nazorima patrijarhalnog svijeta približava ovu komediju sferi *romanse*. Slično je i s komedijom *Traži se novi suprug*, čije dvije verzije također čine dva pola Fryeove sheme – prva, otvoreno kraja i s tendencijom besmislenog kruženja između neotklonjenih prepreka (kad se udavača ne može odlučiti između dvaju prosaca i uzima obojicu), ironijska je, a druga, naglašeno prizora prepoznavanja i izmirenja protivnika (kad se udavača vođena razlozima srca ipak odlučuje za jednog od dvaju prosaca),



M. Gavran, *Vozači za sva vremena*, Zagrebačko gradsko kazalište Komedija i Istarsko narodno kazalište, 2001., Mirela Brekalo-Popović, Nada Abrus

komedije i ulazi na posljednju stranicu programa kazališne predstave, te kao "pristupnica" u *Udrugu za promidžbu hrvatskog čudoređa*, gdje je jedan od uvjeta za ulazak u članstvo *svijest o krizi čudoređa u koju je zajednica ogrezla*, još jednom potvrđuje Ga-

romantična je komedija. U komičkoj strukturi druge, sažetije i aktualnostima bogatije inačice, izvanredno funkcionira već oprobani Gavranov model opserviranja društvene zbilje preko privatnosti kad ona postaje verbalni kostur dijaloških parova i u odnosu na živo scensko predstavljanje otvara prostor iza. U tom tekstu Gavran prvi put primjenjuje strategiju *fiktofaktalnosti* (Oraić-Tolić, 1996.: 113) uvodeći u diskurs likova autentična imena s domaće i inozemne političke i umjetničke scene, i kroz igru fikcije i faksije, kroz maštoviti “teatar u teatru”, on *putem predstave u predstavi duboko uranja u društveni kaos i eksperimentiranje s etičkim konstantama našeg vremena, te majstorski vođenim dijalogom prožetim različitim govornim izričajima, frazama i modelima govornog jezika stvara atmosferu podsmijeha koja vrlo često ima oštricu socijalne satire* (Car-Mihec, 2001.: 192).

Svojevrsnu kombinaciju ironijske i romantične komedije predstavlja *Deložacija*, posljednja u strukturalnom modelu refleksije društvene zbilje putem razigravanja muško-ženskih odnosa. Zasnovana na temi ratnog iskustva i prognaništva te borbe za potvrdu nacionalnog i osobnog identiteta, *Deložacija* kroz komički duo-agon prolazi eksplozivnim stazama semantičkih polja Politikosa, Etnosa, Etosa i Eposa, kada Gavran u istu ravan dovodi povijesnu i aktualnu zbilju da bi ukazao na višestruku ovisnost subjekta o društvenoj zajednici, *jer subjekt je skup najrazličitijih otisaka, identitet koji ne postoji sam po sebi, nego svoje postojanje zahvaljuje postojanju Drugih i ideoloških sustava* (Tatarin, 2000.: 34). U rasponu od blagog humora što prati sukob između čovjeka i žene, koji postaju neprijatelji jer se bore za isti životni prostor, i satiričkih invektiva upućenih u same vrhove vlasti, zaplet se ipak, u gavranovskom stilu poštivanja emocije, premješta na polje Erosa i tu, nakon dvostrukog obrata, klasičnom strategijom *sentimentalnog teksta* koja se utemeljuje na *prizorima rastajanja i ponovnog sastajanja* (Herget, 1987.: 6) biva razriješen u trenutku kada se dva aktanta-Protivnika preobražavaju u uzajamne Objekte žudnje. Tu prestaje ironija i počinje patos božićnog *hepienda* kada se do kraja vrše poetički nazori romantične komedije, ali i pobjeda moralnih nazora pojedinca usprkos kaosu društvenog okruženja.

Drugom strukturalnom modelu, gdje se društvena zbilja tretira kroz bliski dodir s teatrom, pripadaju komedije *Otelo sa Suska* i *Vrijeme je za komediju*. Autor je obje pisao specijalno za Kazalište “Jak” u Malom Lošinjju pa zato imaju nešto više likova u odnosu na sve ostale. *Otelo sa Suska* razlikuje se i po tome što nije komedija iz suvremenog života, nego se kroz karnevaleski dijalog sa Shakespeareovim *Othellom* prikazuju događaji u Malom Lošinjju početkom XX. stoljeća, ali to nimalo ne ometa Miru Gavrana da se u stilu *pučke komedije* poigra s političkim aktualijama svoga doba, parodirajući ponekad i do burleske jednu gradonačelničku obitelj. Ovoj aktualizaciji uveliko pridonose Gavranove anakronističke verbalne igre kada se u replikama likova iz prošlosti javljaju izrazi i fraze različitih suvremenih diskursa, kao primjerice izjava: *Moj izvor je to saopćio pod uvjetom da ostane anonimno* (Gavran, 2001.: 344). Iako naizgled isključivo vesela komedija žestokog pučko-renesansnog erotskog naboja, *Otelo sa Suska* bahtinovski je dvovalentna – “smjehovna” u procesu čitanja/gledanja, a pri konačnoj semantičkoj recepciji “ozbiljna”, čak groteskna, jer intendirana autorska svijest upozorava da se nelijepi život može samo konstrukcijski povedriti. Da je ovom komedijom Miro Gavran pod šarmantnom maskom smijeha dirnuo u mnoga ozbiljna pitanja suvremene zbilje svjedoči i zaključak iz kritičkog zapisa Dalibora Foretića nakon premijere *Otela sa Suska*: *Ipak, komedija nije samo za čas kratit. U ova tajkunska vremena, kada su ljudi svugdje, pa i u Lošinjju, pomahnitali za lakim i brzim bogaćenjem, a vlast se javlja u sprezi s osobnim interesima, nadajući se naročito priljevu stranog kapitala, ona ima stanovitu aktualnost* (Foretić, 1999.).

Vrijeme je za komediju jedan je od triju posljednjih kazališnih komada Gavranova komičkog rukopisa, sva tri nastala 2001. godine, koji nastavljaju autorovu sve otvoreniju i provokativniju polemiku sa suvremenošću. Naime, ovim tekstom Gavran je tehnikom “teatra u teatru” problematizirao odnos između *igre i zbilje* i služeći se ponovo strategijom *fiktofaktalnosti* ostvario u gradbenom smislu vrlo usložen komad, jer u njegovoj strukturi granice između *realnosti*, tj. privatnosti glumaca (kao okvirne

radnje) i *fikcije*, tj. predstavljanja (kao umetnute radnje), postaju *propusne* pa scena uistinu postaje život, a život scena. Gavranovo brzo reagiranje na odluku aktualnoga lošinjskoga gradonačelnika da obustavi dotacije kazalištu u korist sporta, doima se juvenilovski točno: *difficile est satiram non scribere* (teško je ne pisati satiru). Majstorskim pretakanjem zbilje u fikciju i fikcije u zbilju, lokalna je tema poprimila konotacije globalne slike društva i njegova odnosa prema kazalištu koje više nije važno po sebi, nego po skandalima koji se oko njega pletu, a to je zapravo vrlo blisko autorovoj provokaciji sadržanoj u dvosmislenom uzviku – *vrijeme je za komediju*. Time se jedan veseli žanr iz literature preselio u aktualnu društvenu stvarnost, time je život i sam postao *tekst*. Predstava je “očučena” upravo stalnim prekidima čas fikcije čas realnog okvira, a obraćanje *ad spectatores* najfunkcionalnije je u Gradonačelnikovu monologu koji je svojevrsan nekrolog kazalištu, ali ono će očigledno i bez pokroviteljskoga odnosa društva opstajati u svojoj vlastitoj žilavoj “igri i zbilji” svađa i ljubavi, o čemu svjedoči isključivo artistički zamišljena svrha hedonističke renesansne farse ili moderne farsične groteske *Nesretna udavača* kao predstave u predstavi. Na poetičkom planu to je primjer Gavranove autocitatnosti, jer isti je komad bio već predložak za teatar u teatru u monodrami *Bit će sve u redu*, kada je sve uloge tumačio jedan glumac, a sada je to ansambl-predstava. U oba slučaja cilj joj je ukazivanje na potrebu teatra da se otme ideološkoj poslušnosti.

Upravo kao da slijedi Viskovićevu ponudu tema suprotnih *socijalnom eskapizmu*, Gavran ostvaruje i treći strukturni model, koji čine komedije *Tajkuni* i *Vozači za sva vremena*, obje tematski vezane za problem *aktualne pretvorbene pljačke* (Visković, 1996.: 125). *Tajkuni* već samim naslovom pogađaju u središte jednog od najnerješivijih pitanja društava u tranziciji jer *tajkunizam* za podlogu ima spregu vlasti i kapitala tako da ga je vrlo teško zaustaviti institucionalnim putem. Zato je Gavran svojom žanrovskom odrednicom *poštena komedija* ironijski odmakao od stvarnosti i inicijalnu komičnu situaciju (kada predsjednik sindikata, kao borac za prava osiromašenih radnika, i tajkun, čije su tvornice sve pod stečajem,

zamijene uloge) i razrješenje komedije zasnovano na konvenciji *poetske pravde* (kada njih obojica, i tajkun i “tajkun”, dospiju na izdržavanje kazne u zatvor). Njihov povratak tradicionalnim vrijednostima kroz san o ribarenju kao egzistencijalnom rješenju po izlasku na slobodu Gavranov je manipulirani *anagnorisis* kojim se putem moralnog preobražaja pojedinca potencira negativan etički *status quo* društvene zbilje, a *tajkuni* se oslobađaju mimetičkoga kontekstualiziranja i postaju *nov znakovni entitet* (Peleš, 1999.: 156) što semantizira paradoksalni kovitlac egzistencijalnih stremljenja i zabluda bezobzirnih *junaka našega doba*.

Vrhunac je Gavranova izravnog komentara društvene zbilje njegova zasad posljednja komedija *Vozači za sva vremena* koja se doima kao sveobuhvatan polemički odgovor komediografa na politička, socijalna i etička pitanja hrvatske zbilje devedesetih. Ta pitanja nisu više samo fon za dobro skrojenu situacijsku komediju, nego se oživotvoruju izravno na sceni u likovima koji su tipovi prerasli u *maske* – maske vlasti, novca i prestiža po svaku cijenu, a sredstva za ostvarenje njihovih žudnji kao polifone tematske sile razne su strategije destruiranja sustava vrijednosti od novčanih malverzacija, korupcije i ucjene do profitabilnog prelaska iz stranke u stranku u stilu aluzivnog naslova “vozača za sva vremena”. Poremećenim vrijednostima društvene piramide u razornom spustu od državnog vrha do kućnog savjeta Gavran pokušava suprotstaviti neki viši cilj, ovaj put uspostavljen uvođenjem relativno “čistog” pojedinca iza čije se prividne neupotrebljivosti krije intelektualac, privremeno “suvišan” u društvu trenja negativnosti, ali perspektivan kao glas pobune, što će u aktualnoj zbilji ipak završiti tek u izolaciji, u povlačenju iz “humornog” društva. Time se zapravo zatvara izričiti satirički krug drugog i trećeg strukturnog modela čiji svi komadi pripadaju Fryeovoj *ironijskoj komediji*, i to njezinoj “drugoј fazi”, kad *junak ne preobražuje “humorno” društvo, nego se naprosto udaljuje i bježi iz njega, ostavljajući njegovu strukturu neizmijenjenom* (Frye, 1979.: 205).

Parodijski koncept društvene zbilje zasnovan na strategiji fiktofaktalnosti i burlesknog humora s vrlo inventivnim igrama karikature i hipertrofiranja pojava

iz stvarnosti uvodi Gavranove ironijske komedije u neku vrstu gogoljevске groteskne oštrine humora, kad svijet komedije izlazi iz realnih okvira i baš zato postaje njen pravi tumač, jer kako tvrdi Zdenko Lešić, *upravo onda kada razobličava stvarnost, kad razara njen izgled i iskrivljuje njene realne crte, upravo, dakle, onda kada nije ogledalo stvarnosti, komedija postaje njeno dublje viđenje* (Lešić, 1990.: 412).

I ma koliko se doimala šaljivom semantika društvene zbilje u komedijama Mire Gavrana, ona je u biti prijeteci ozbiljna, jer upozorava na mnoge pojedinačne negativnosti karakteristične za sve mlade demokracije na iskustvenom horizontu današnjice, tako da su svojom sintaksom te komedije najbliže satiri, koja je istodobno i autorov stav i izričaj, tvrda kao zastrašujuća misao o svijetu, ali i ležerna kao riječ kazana kroz igru. U jednom intervjuu, Gavran je izjavio: *U dramama se ponajviše skrivam, u proznim tekstovima za odrasle se ponajviše otkrivam, dok se u tekstovima za djecu i u komedijama ponajviše igram* (Gavran, 1999.). A iz njegovog komičkog rukopisa čita se da je to veoma ozbiljna igra, i kao stvaralački čin preobražaja zbiljskih činjenica i kao otvaranje pitanja *etike traga* koje Sanja Nikčević, govoreći o Borislavu Vujčiću, prepoznaje kao *odgovornost za pisanje, kao angažiranost pisca. Ali ne u smislu utilitarnosti, odnosno iskoristivosti pisca od vlasti, već naprotiv. Pisac smije biti iskoristiv samo od zbilje* (Nikčević, 1997.: 317). Miro Gavran upravo je takav komediograf, *iskoristiv samo od zbilje*.

Literatura

- Car-Miheć, Adriana (2001.). *Traži se novi suprug* Mire Gavrana, "Kazalište", 5–6, Zagreb.
- Foretić, Dalibor (16. 3. 1999.). *Drugi put Dezdina facola*, "Novi list", Rijeka.
- Frye, Northrop (1979.). *Anatomija kritike*, Zagreb: Naprijed.
- Gavran, Miro (2001.). *Izabrane drame*, Zagreb: Mozaik knjiga.
- Gavran, Miro (17. 9. 1999.). *Univerzalna poruka Gavranovih tekstova* (intervju), "Vjesnik", Zagreb.
- Herget, Winfried (1987.). *Prilog retorici sentimentalnosti*, "Književna smotra", br. 67–68, Zagreb.
- Lešić, Zdenko (1990.). *Teorija drame kroz stoljeća*, knj. III, Sarajevo: Svjetlost.
- Nikčević, Sanja (1997.). *Etika traga*, "Kolo", br. 2, Zagreb.
- Oraić-Tolić, Dubravka (1996.). *Paradigme 20. stoljeća, Avangarda i postmoderna*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.
- Peleš, Gajo (1999.). *Što su to mogući svjetovi*. U: G. P., *Tumačenje romana*, Zagreb: ArTresor naklada.
- Škreb, Zdenko (1976.). *Društvena funkcija književnosti*. U: Z. Š., *Studij književnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
- Tatarin, Milovan (2000.). *Utvara povijesti, utvara individualnosti*. "Dometi", br. 1–4, Rijeka.
- Visković, Velimir (1996.). *Izazovi pred mladom hrvatskom dramom, Krležini dani u Osijeku 1995.*, Osijek – Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
- Žmegač, Viktor (1982.). *Književnost i zbilja*. Zagreb: Školska knjiga.