

HRVATSKA SCENOGRAFIJA
U DVADESETIM GODINAMA PROŠLOGA STOLJEĆA
(NACRT)

Ana Lederer

Započnemo li istraživanje hrvatske scenografije u dvadesetim godinama prošloga stoljeća, prva i nezaobilazna postaja bit će raritetna studija Arthura Schneidera *Oprema opere* objavljena 1916. koja je, među ostalim, svojevrsna orijentacijska točka oko koje možemo implicitno pozicionirati kritičku odnosno teatrolozijsku obaviještenost, ali i recentnu kazališnu praksu u nas. Schneider je, kako znamo, poznavatelj suvremenoga europskoga kazališta i rada najvažnijih reformatora scenografije (E. G. Craig, A. Appia, P. Behrens), a stoga i kritičan prema još uvijek prisutnom scenografskom iluzionizmu što kistom i bojom ispunja platno, pa tako uzgred komentira i da se meiningensko načelo egzaktnoga scenografskoga prikaza povijesnoga razdoblja još uvijek susreće na mnogim i velikim europskim pozornicama. Ako takvo načelo scenografske realizacije egzistira čak i na velikim pozornicama, što se, pak, susreće do 1916. godine na pozornici našega kazališta? Schneider, doduše, opservira samo operno kazalište, a nas ovom prigodom prije svega zanima hrvatski dramski teatar; jer, iako su isti redatelji i scenografi istodobno radili u Drami i Operi zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta, modernističke scenografske realizacije ipak su u dvadesetim godinama bile korak ispred u mijenjanju scenske slike dramskoga u odnosu na operni teatar.

Da je već moderna inaugurirala svijest o oblikovanju scenskoga prostora, pokazuje i angažiranje slikara Branimira Šenoa (1879 – 1939) u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu kao scenografa 1909, kad se datira početak hrvatske scenografije kao samostalne, profesionalne umjetničke struke (S. Batušić). Valja naglasiti kako se još zadugo ne odvaja scenografska od kostimografske struke, pa će Šenoa, kao i niz scenografa u dvadesetim godinama o kojima ćemo ovdje govoriti, djelovati istodobno i kao kostimograf. Vlada je Šenou poslala na tromjesečnu strukovnu stipendiju u Beč, gdje upoznaje scenografsku tehnologiju rada, pa se može pretpostaviti kako ga tamo ne mimoilazi ni upoznavanje recentnih inovativnih scenografskih načela. (vidi J. Konjović, 1962) Tri godine Šenoa likovno oprema dramski i operni repertoar (premijerni i reprizni!) u Hrvatskom narodnom kazalištu, iako njegovo ime ne nalazimo na ceduljama jer se u to doba vrlo rijetko navode imena scenografa i kostimografa. Također, malen broj sačuvanih skica i dokumentacije onemogućuje preciznu rekonstrukciju cjelokupnog scenografskog opusa, ali na temelju postojećega materijala možemo sa sigurnošću zaključiti: povjesničar umjetnosti po naobrazbi, Šenoa je kultivirao likovni aspekt scenske slike u pedantnoj povijesno-stilskoj vjernosti određenom dramskom ili opernom predlošku. Tek će njegov nasljednik Tomislav Krizman (1882 – 1955) – koji je nakon studija slikarstva u Zagrebu scenografiju usavršavao u Beču i Münchenu – svojim scenografskim realizacijama naposljetku potvrditi i neprijeporno umjetničku dimenziju ove struke. Od 1912. do 1922. kao stalni, a poslije kao povremeni scenograf u dramskom i opernom repertoaru HNK, Krizman će u dvije svoje realizacije pokazati modernističku inovativnost – u Aristofanovoj *Ženskoj uroti* (1915) u Raićevoj režiji, kad razbija okvir pozornice spuštajući se stubama preko orkestra do gledališta, kao i u ekspresionističkoj scenografiji za Kulundžićevu *Ponoć* 1921. u Gavellinoj režiji.

I Šenou i Krizmana povezuje suradnja s redateljem Ivom Raićem, za kojega je scena u vizualnom aspektu prostor stilskoga sklada i jedinstva, a koji tlocrtnim dispozitivom u režiji Shakespeareovog *Koriolana* (1909) pa zatim *Hamleta* (1909) – sa Šenoom kao scenografskim suradnikom – uvodi Hagemannovo i Reinhardtovo načelo dva plana scenskoga prostora: prednji (statični) koji je nepromjenjiv te stražnji (dinamični) dubinski plan koji je promjenjiv i u kojemu nekoliko osnovnih elemenata (pre)označuje različita mjesta zbivanja. Kao najmoderniji priključak na europsku scenografiju do 1916. na zagrebačkoj sceni mogla se, dakle, vidjeti Raićeva simbolistička stilizacija scenskoga prostora. Važnije je, međutim, da je

pritom tradiran model suradnje redatelja i scenografa, a kroz koji će se potom u dvadesetim godinama realizirati prvo razdoblje modernoga hrvatskog redateljskog kazališta odnosno hrvatskoga scenskog ekspresionizma. Appijina rečenica pak – umjetnost režije jest umjetnost projiciranja u prostoru onoga što je dramski pisac projicirao u vremenu – pokriva supstancijalne odrednice: prostor je ključna riječ koja u promišljanju kazališta povezuje redatelja i scenografa, a istodobno – i nimalo paradoksalno! – iz te se povezanosti profiliraju dva umjetnička zvanja, redatelj i scenograf.

Nešto od tih predstava mogao je vidjeti i mladi slikar Ljubo Babić, kojemu osam koloriranih litografija Schneider odabire za likovnu opremu spomenute *Opreme opere*, pri tom ih u tekstu nigdje ne komentirajući – scenografsko-kostimografske interpretacije Mozartova *Don Giovannija*, Bizetove *Carmen* i Wagnerova *Tristana i Isolde*. Secesijske po likovnim obilježjima, one su nedvojbeno i palimsest Craigovih i Appijinih načela oblikovanja scenskoga prostora, a kojemu Babić naglašava upravo proponiranje te prostornosti scene i minimalističku ali funkcionalnu upotrebu plastičnih elemenata. Podsjetimo se, Babić je 1910. započeo studij slikarstva u Münchenu, gdje prve godine pohađa crtačku klasu kod Angela Janka, na drugoj godini slikarstvo kod Franza Stucka, a treću godinu klasu za kompoziciju također kod Stucka, po čijoj preporuci potom studira scenografiju u Künstlertheateru. Budući veliki avangardni scenograf, koji već od spomenutih litografija pokazuje da je za njega »scenografija arhitektura a ne šarena slika« (Lj. Babić, 1952: str. 6), Babić u slikarstvu uskoro nalazi nove sadržaje koji ga iz linearnosti secesije vode prema ekspresionizmu (*Crna zastava* i *Golgota* 1916, *Crveni stjegovi* 1919). Tako je 1916. i jedan od pokretača i izlagača na prvom *Hrvatskom proljetnom salonu*, koji je potom sve do 1929. na dvadeset šest održanih izložbi postao jednim od ključnih likovnih događanja u Zagrebu i Hrvatskoj, afirmirajući pritom raznolike stilske tendencije. Upravo spomenuta prva izložba bila je zamišljena kao događaj koji uz likovne umjetnike okuplja i mlade glazbenike i skladatelje, a organizira se i serija javnih predavanja na različite kulturne teme. U katalogu *Salona* 1916. mladi likovni umjetnici izjavljuju: »Mi ne nastupamo ni sa kakvim lozinkama... ali naš pogled gleda u budućnost.« Na tom će se stavu okupljati snage obnove našega likovnoga izraza, a artikuliranje ekspresionističkih tendencija najsnažnije je stilsko obilježje slikara *Salona* na prijelazu u dvadesete godine. Spomenuti »pogled u budućnost« karakteristična je sintagma optimalne projekcije avangarde, kao i, primjerice, naslov uvodnoga teksta

prvoga broja Strozzijeva časopisa »Krik« iz 1913. – *Nada u vrijeme*. Upravo u nizu časopisa, od »Krika« (1913 – 1914), »Vihora« (1914), »Vijavice« (1917 – 1918), »Juriša« (1919), »Kokota« (1916 – 1918), »Plamena« (1919) pa do avangardno neusporedivo najradikalnijega »Zenita« (1921 – 1923), polemičku rukavicu nova generacija vehementno baca zatečenoj estetici i u književnosti i u slikarstvu, kao i kritici koja ne razumije *input* novoga. Slikarstvo ekspresionizma u A. B. Šimiću dobilo je svoga najboljeg tumača, inspiriranoga teorijom njemačkog ekspresionizma i otvorenog prema avangardnim tendencijama. Dakako, i Krleža će tada pisati o slikarstvu, kao i o dvosmjernom utjecaju slikarstva i književnosti: »Literatura i slikarstvo su pojave vezane na život i smrt – ‘nicht zu trennen’! Slikarstvo je dalo raznim literarnim stilovima ne samo dekorativnu pozadinu nego i sadržaj.« (*Zapis iz vremena 1917–1919*: 1972). Sinkretizam umjetnosti karakteristika je avangarde, a o tom Krležinu *likovnom doživljaju* svijeta (A. Flaker, 1984: str. 394), najzanimljivije je pisao Aleksandar Flaker; takav koncept avangardne intermedijalnosti kao interpretativni model u nas je, dakle, inauguriran u Flakerovim studijama, ali čini se kako sve njezine implikacije nisu do sada dovoljno iskorištene kada je riječ o interpretaciji scenografije u hrvatskom kazalištu. Veze slikarstva i kazališta ostale su tako gotovo posve netaknute.

Nedvojbeno je jedno – scenski prostor u dvadesetima sublimira, dakle, totalitet duhovnoga prostora avangarde. Projektanti toga i takvoga scenskog prostora u dvadesetima novi su redatelji, scenografi i dramski pisci. Avangarda polazi od teze kako je kazališna scena potpuno nov autonoman (prije svega antirealistički) prostor, pa se rukopis hrvatske scenografije u dvadesetima stoga može čitati kao ostvarenje antimimetičkih i antiiluzionističkih nastojanja avangardnih koncepcija. Scenski ekspresionizam kao neprijeporno dominantan stil hrvatske kazališne avangarde dvadesetih – ako nije preuzetno tako atribuirati niz izdvojenih predstava u prvoj polovici dvadesetih, ne zaboravimo, predstava na dramskoj pozornici zagrebačkoga HNK jer alternativna tada ne postoji! – imao je i snažnu teorijski fundiranu potporu, ponajviše iz pera Josipa Kulundžića i Kalmana Mesarića. Redatelj novoga teatra rješenje scenskoga prostora pronalazi iz čitanja dramske strukture, on iz stila drame daje scensku eksplikaciju teksta, pisat će Josip Kulundžić u »Vijencu« 1924. (*O novoj režijskoj umjetnosti*) imajući za to pokrića u nizu predstava Ive Raića, Branka Gavelle i Tita Strozzića. Njihove režije praižvedbi domaćih drama danas izdvajamo kao stilske paradigmatičke za to razdoblje, svakako i po scenografskim realizacijama.

U tom kontekstu od epohalne je važnosti suradnja Gavelle i Babića, a kronologija njihovih predstava donosi pregledan uvid u scenografske inovacije. Ljubo Babić u Hrvatskom narodnom kazalištu debitira 1918. Strindbergovim *Smrtnim plesom*, pa *Vampirom*, u Bachovoj režiji, a potom u operi Mozartovom *Čarobnom frulom* u režiji A. Biničkog iste 1918. godine. Suradnja, pak, s Gavellom započela je 1920. godine, na Lhotkinom *Moru*, u vrijeme Babićeva Teatra marioneta, a tek 1922. Gavelle i Babić sastaju se na Krležinoj *Golgoti*, pa slijede *Vučjak* 1923, *Michelangelo Buonarotti* i *Adam i Eva* 1925. U scensko-prostornom aspektu promišljane iz Krležine dramaturgijske i idejne strukture, a posebice u likovnom prosequu te ekspresionističke scenografije našu su scenu obilježile kao stil epohe. No, amblematske avangardne scenografije Babić je u suradnji s Gavellom ostvario na Shakespeareu – *Rikard III.* (1923) i *Na tri kralja* (1924). Dominantna masivnost razvedene konstrukcije što metaforizira uspon i pad zlikovca u *Rikardu III.* i dva polukružna pomična paravana u *Na tri kralja*, što iz apstrahirane geometričnosti u brzim promjenama pozicija preoznačavaju prostor scene, sugerirajući promjenu ambijenta i promjenom boje zavjese (elementu koji je tako prvi put koloristički funkcionaliziran) – scenografska su rješenja prepoznata u koncepcijskoj i likovnoj inovativnosti u europskim okvirima. Među Babićevim inovativnim ostvarenjima (također u suradnji s Gavellom) valja izdvojiti Širolin balet *Sjene*, gdje upotrebljava projekcije i siluete, kao i operu *Pelleas i Melisanda* 1923. u kojoj je pak paletom svjetla na prozirnim zavjesama sugerirao impresionističku teksturu, oba puta u prostoru scene gotovo ispražnjenom od elemenata dekora. Da je svjetlo postalo važan konstitutivni element scenografije, pa tako i u Babića, od *Golgoti* preko ključnih scena u *Rikardu III.*, na pozornici u dvadesetim godinama ima mnogo primjera: u dramaturgiji scenskog znakovlja redatelj i scenograf promišljaju značenjski sustav rasvjetnih akcentuacija. Svjetlo, inače, ima posebno važno mjesto u oblikovanju ekspresionističkoga scenskog prostora koji teži ostvarivanju atmosfere priviđenja i noćnih mora te upotrebi jakih i neobičnih boja, posebice plave i crvene.

Sudjelujući na glasovitoj pariškoj izložbi koja je promovirala *art déco*, »Exposition Internationale des Art Décoratifs et Industriels Modernes« 1925. godine, hrvatska sekcija osvojila je respektabilan broj nagrada, među ostalima i Ljubo Babić dobio je Grand Prix za scenografiju u prostornom okviru postave Drage Iblera, što se može vrednovati kao u cjelini »svakako najavangardnije što smo na Svjetskoj izložbi pokazali«. (J. Galjer, 1991: str. 22) Zanimljivo je, međutim, kako se dosad

o Babićevim scenografijama uopće nije pisalo upravo u kontekstu *art décoa*, odnosno eventualnoga prepoznavanja formativnih tendencija toga stila, kao ni, primjerice, o ruskim scenografima (P. Froman, V. M. Uljanišćev), s obzirom na njihovu očitu stilsku vezu s ruskim baletom (Leon Bakst), a koji je jedan od inspirativnih izvora *art décoa*.

Nedvojbeno Ljubo Babić je prvi na našoj sceni provodio bazično načelo moderne scenografije – scenski prostor ne omeđuje više neko likovno razdoblje, nego likovni prostor! – kao da je hrvatska scenografija od Babića izdigla način scenskoga promišljanja i likovnost hrvatskoga kazališta u europska mjerila. No dok su njegove barem glavne scenografije iz dvadesetih *opće mjesto* i o njima se dosta pisalo, s obzirom na to koliko se o scenografiji uopće i piše, ovom prigodom zaustavit ću se na nekim drugim u teatrologiji manje analiziranim scenografijama Vasilija M. Uljanišćeva (1887 –1934) ne samo s namjerom revaloriziranja toga našeg scenografa ruskoga podrijetla, nego i stoga kako bi se pokazalo da su avangardna načela oblikovanja prostora i prepoznatljiv likovni identitet avangardnih stilova bili čak svojevrsno pravilo u predstavama na pozornici zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta. »Da su Froman i Uljanišćev stvarali u nekom drugom geografskom prostoru, njihovo bi ime u povijesti evropskoga scenskog slikarstva zauzelo nesumnjivo mnogo bolji položaj« (Đ. Kovačić, 1991: str. 152) – zaključuje analizu Uljanišćevljeva opernoga i baletnoga opusa Đurđa Kovačić, s kojom se nema razloga ne složiti, i s obzirom na njegov rad u dramskom teatru. Uljanišćev, dakako, nije posjedovao kreativni potencijal Babićev, a ni njegovu likovnu rafiniranost (osim kad je u pitanju bio uski ruski repertoar), ali je suvereno vladao recentnim načelima prostornog tretmana gotovo u pravilu upotrebljavajući osnovne elemente za scenske kompozicije – praktikabl, stube, zavjese – ritmizirajući prostor po vertikali i horizontali, u dva plana, pri čemu i kod njega rasvjeta ima istovrsnu konstitutivnu važnost.

Kao jedan među našim ruskim teatarskim imigrantima, nakon jedne sezone u Splitu 1921/22. Uljanišćev dolazi u Zagreb te u Hrvatskom narodnom kazalištu realizira sedamdeset sedam predstava, većinom dramskih, svoje najznačajnije scenografije realiziravši s Titom Strozijem. Tako u Strozijevoj režiji vlastita teksta *Ecce homo!* 1925. kao tipično ekspresionistički mjesta radnje najčešće se oblikuju u parabolničnim scenskim prostorima (bordel, zatvor), u kojima »glavnu ulogu« imaju vizualno-auditivni izrazito nerealistički upotrebljavani scenski

znakovi. U didaskalijama Strozzi u *Ecce homo!* pretežito ne daje konkretne naputke za organizaciju prostora, već svojevrsne nacрте za stvaranje scenske slike ekstatične atmosfere u kojoj će se sjediniti riječi i kretnje, boje, linije i zvukovi. Karakteristično za ekspresionističko likovno apstrahiranje scenskoga prostora, Uljanišćev će pozornicu Judine pasije očistiti od stvarnih predmeta i postaviti tek osnovne simbole (križ) u vrlo čistim i stiliziranim plohama i oblicima (zavjese, stube), koji će odgovarati orgijastičkoj upotrebi rasvjete i zvukova kako ih predmnijeva, primjerice, didaskalijska deskripcija završnog prizora. Stube su element koji će Uljanišćev različito pozicionirati u tlorisu prostora, otvarajući dvoplanska mizanscenska rješenja. U Mesarićevim *Kozmičkim žonglerima* 1926. Uljanišćev je scenograf otvorene avangardne partiture: scenski prostor može biti ikononom psihičkog prostora – u *Desperaterima* on je tako eksteriorizacija prostora psihe, Figure u *Clownu* koje prolaze kroz taj psihički scenski prostor one su koje nastanjuju Patnikovu podsvijest. *Žongleri* su svojevrsna reciklaža avangardnih dramskih postupaka, dosljedno oprimjerenje njezinih poetičkih postulata, ne samo ekspresionizma, nego i alogičke aleatorike nadrealizma. U tom smislu i njihova izvedba upravo pri kraju jednog kazališnog razdoblja na maloj sceni institucionalnog kazališta može se tumačiti i kao svojevrsna *summa* antimimetičkih i antiiluzionističkih nastojanja jednoga smjera teorije i prakse hrvatskoga teatra prve polovice dvadesetih godina. Redatelj Strozzi uspio je ostvariti »alogičku ritmiku« teksta i u tom pravcu maštovno je nadgradio predmnijevanu scensku sliku predložka: uključuje i niže predstavljачke žanrove – cirkus, varijete, pantomimu, kabare, a kritika zaključuje da inscenacija posuđuje svoju nervoznost od kubizma i futurizma. Grotesknu stilizaciju u bojama i linijama Uljanišćev dosljedno provodi: u *Desperaterima* vise fovistički geometrijski panoi, a cirkuskim i varijetetskim citatima s grotesknim elementima u kostimu i šminki likovno rješava *Clowna*. U *Pobuni Atlasa* elementi su groteskno disproporcionalni.

Uljanišćev je, međutim, neprijeporno najbolju inscenaciju napravio za Strozzijevu režiju praižvedbe *Bijesnoga pseta* 1926. Ahmeda Muradbegovića, u koncepcijski i stilski egzemplarnom scenskom ekspresionizmu: iskošeni elementi nepravilnih oblika (vrata, prozori, peć, zidovi) u scenskom su prostoru komponirani razbacano, a taj »nahereni prostor« eksteriorizacija je iskrivljene vizure svijesti glavnog junaka Petra Stanića, u čemu su redatelj i scenograf zapravo slijedili autorove didaskalijske naputke o »nekoj kosoj perspektivi« (A. Muradbegović, 1926: str. 3) i izvrnutoj logici fantastičnog scenskog prostora – sve je nagnuto i

disproporcionalno, pa je i ulica iskrivljena pod zelenom i crvenom mjesecinom. U petoj slici pročelje Petrove kuće je u stanju raspadanja i nagnuto do »svaljivanja« (str. 89), njegova soba u šestoj slici je okrugla i crna, a na lijevoj strani crnoga kruga Petar leži pokriven »crvenim pokrivačem« (str. 109). Simbolika boja je, dakle, očigledna, kao i proporcije dekora u prostoru, što uoči praizvedbe naglašava redatelj: »Dekor je nizak, u visinu neomeđen. Tim će prostor nad radnjom zauzeti velike dimenzije i akcentuirati izgubljenost živih bića ispod njega...« (T. Strozzi, 1926: str. 6)

Krajem dvadesetih, točnije 1928. i Krležinom *Agonijom*, novi realizam definitivno je ušao i ne samo na hrvatsku pozornicu.

No, u prvoj avangardnoj polovici desetljeća scenografija je definirala temeljno načelo vlastite umjetnosti: scenografsko oblikovanje scenskoga prostora realizacija je redateljske misli odnosno ideje u dramaturgijskom kao i likovnom aspektu. U avangardnom teatru dvadesetih uspostavila su se sva temeljna i bitna *nepisana pravila* scenografije, odnosno modeli oblikovanja scenskoga prostora – i apstraktne i groteskne stilizacije, geometrizacija oblika, funkcionalizam prazne scene, preslagivanje elemenata dekora kroz prizore u novu sliku, dramaturgijska i oblikotvorna važnost svjetla za prostor... Priključak na tendencije avangardne likovnosti transparentan je i nedvojben: scenografije hrvatskog kazališta dvadesetih umjetnički relevantno participiraju na europskom avangardnom zemljovidu.

LITERATURA (IZBOR)

- Arthur Schneider, *Oprema opere*. S osam izvornih litografija Ljube Babića i šesnaest autotipija. Zagreb 1916.
- Josip Kulundžić, *Novi scenski lik: I. Istorijska veza s likovnom umetnosti*. »Teater«, II, 3, Zagreb, 1923, str. 2-4; *II. Shakespeare i nove težnje*. »Teater«, II, 4, Zagreb, 1923, str. 5-8; *III. Nagovještanje naturalističnoga*. »Teater«, II, 5, Zagreb, 11. 12. 1923, str. 2-5; *IV. Simbolička scena i ekspresionizam*. II, 6, Zagreb, 1923, str. 1-5.
- Josip Kulundžić, *O novoj režijskoj umjetnosti*. »Vijenac«, II, 11, Zagreb, 1. 6. 1924.
- Ahmed Muradbegović, *Bijesno pseto*. Zbirka izvedenih teksta HNK, inv. br. 1995, 1926, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Zagreb.
- Tito Strozzi, *O režiji »Bijesnog pseta«*. »Hrvatska pozornica«, sez. 1925/26, 5 (37), Zagreb, 25. 6. 1926, str. 6.
- J. D., *Razgovor o scenografiji sa prof. Ljubom Babićem*. »Narodni list«, 8, 2155, Zagreb, 1952, str. 6.
- Blanka Batušić, *Ljubo Babić. O 40-godišnjici njegova scenografskog rada*. »Teatar«, IV, 6, Zagreb, 1958.
- Denis Bablet, *Esthétique Générale du Décor de Théâtre de 1870 a 1914*. Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1965.
- Slavko Batušić, *Scenografija kao element našega kazališnog izraza – pregled razvoja scenografije u Hrvatskom narodnom kazalištu od početaka do god. 1940*, u: *Hrvatsko narodno kazalište 1860 – 1960*. Naprijed, Zagreb 1960, str. 244-254.
- Jovan Konjović, *Boja i oblik u scenskom prostoru (Stopedeset godina scenografije u Zagrebu 1784-1941)*. Rad JAZU, knj. 326, Zagreb 1962.
- Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969. Enciklopedijsko izdanje*. »Naprijed« - HNK Zagreb, Zagreb 1969.
- Branko Gavella, *Književnost i kazalište*. Priredili Nikola Batušić, Georgij Paro i Božidar Viočić. Biblioteka Kolo, 8, Zagreb 1970.
- Scenografija*. »Vidik«, XX, 10, Split, 1973.

- Nikola Batušić, *O prvim odjecima Kregovih reformi u Hrvata (Uz jednu zaboravljenu knjigu Artura Schneidera i prve scenografske skice Ljube Babića)*. »Pozorište«, XVI, 3-4, Tuzla, 1974.
- Ljubo Babić. *Retrospektiva 1905 - 1969*. Moderna galerija, Zagreb. Izložba i katalog Jelena Uskoković. Zagreb 1975.
- Slavko Batušić, *Hrvatska pozornica. Studije i uspomene*. Mladost, Zagreb 1978.
- Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*. Školska knjiga, Zagreb 1978.
- Edward Gordon Craig, *O umjetnosti kazališta*. Prolog, Zagreb 1980.
- Aleksandar Flaker, *Ruska avangarda*. SN Liber – Globus, Zagreb 1984.
- Aleksandar Flaker, *Nomadi ljepote – Intermedijalne studije*. GZH, Zagreb 1988.
- Misailović, Milenko, *Dramaturgija scenskog prostora*. Sterijino pozorje-Dnevnik, Novi Sad 1988.
- Anne Übersfeld, *Kazališni prostor i njegov scenograf*. »Novi Prolog«, 12/13, IV (XXI), Zagreb, 1989.
- Repertoar hrvatskog kazališta 1840-1860-1980*. I i II knjiga. Priredio i uredio Branko Hećimović. Biblioteka Posebna izdanja, Globus – JAZU, Zagreb 1990.
- Đurđa Kovačić, *Prisutnost i odjeci ruske scenografije na zagrebačkoj glazbenoj sceni 1918-1940*. Institut za povijesne znanosti, knj. 7, Zagreb 1991.
- Jasna Galjer, *Pariška izložba 1925. i art déco*. »Čovjek i prostor«, 3-4, Zagreb, 1991, str. 22-23.
- Jasna Galjer, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951*. Intermedia, knjiga 5, Meandar, Zagreb 2000.
- Nikola Batušić, *Virtualno kazalište Ljube Babića*, u: Nikola Batušić/Zoran Kravar/Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*. Matica hrvatska, Zagreb 2001, str. 263-273.
- Obitelj Šenoa i Hrvatsko narodno kazalište*. Priredio i uredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe – Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU i Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, Zagreb 2001.