

SLOVENSKI DRAMATIČARI NA SCENI RIJEČKOGA HNK IVANA PL. ZAJCA U RAZDOBLJU OD 1946. DO 1960.

Iva Rosanda Žigo, Dejan Durić
Filozofski fakultet, Reka

UDK 821.163.6–2.09"18/19":792.02(497.5Rijeka)"1946/1960"

Obdobje po 2. svetovni vojni je obeleženo s splošno politizacijo kulturnega življenja, tudi gledališkega. Eksplicitne ideološke tendence so se kazale tako v organizaciji repertoarne politike kot v funkcioniranju tatarskega mehanizma nasploh. Zato so se tudi izvajala književna dela, ki so popolnoma zadovoljevala tiste napotke, ki jih je proklamirala sorealistična estetika. To je bila obče nacionalna situacija, ki je ni moglo zaobiti niti reško gledališče, v tem kontekstu pa se omenjajo tudi izvedbe slovenskih dramatikov, kot so Ivan Cankar, Bratko Kreft, Jože Zemljan, ki se po dominantnih režijskih karakteristikah popolnoma vklaplajo v korpus predstav primarno naturalistične stilske usmeritve. Svojevrstno odstopanje, tako v repertoarski organizaciji kot v nekih temeljnih inscenatorskih načelih, kaže predstava Cankarjeve farse *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* v režiji Lea Tomašića (1956). Zato jo imamo za enega od primerov, ki so kazali na potrebo po ukinjanju enoličnih in monotonih režijskih konvencij, ki so dolgo let preprečevale razvoj in modernizacijo reškega institucionalnega igralsva.

HNK Ivana pl. Zajca, Ivan Cankar: *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, Leo Tomašić, repertoarna politika, slovenski dramatiki

The post-Second World War period was marked by the universal politicisation of cultural life, and consequently theatrical life. Explicit ideological tendencies were evident in the organisation of repertory policy, as well as in the functioning of the theatre mechanism. For this reason, the performed literary works complied in full with instructions proclaimed by socialist realist aesthetics. Of course, this was a nationwide situation that could not be avoided at the theatre in Rijeka. In this context, we can note the performances of Slovene playwrights, for example Ivan Cankar, Bratko Kreft and Jože Zemljan, whose dominant directorial characteristics fit completely into the corpus of primarily naturalistic plays. However, a certain departure in repertory organisation, as well as some basic staging principles, is evident in Cankar's farce *Scandal in the Valley of St. Florian*, directed by Leo Tomašić (1956). It is consequently considered to be an example of the need to go beyond the uniform and monotonous directorial conventions which for years prevented the growth and modernisation of the Rijeka institutional theatre scene.

Croatian National Theatre (HNK) Ivan pl. Zajc, I. Cankar: *Scandal in the Valley of St. Florian*, Leo Tomašić, repertory policy, Slovene playwrights

Repertoarna politika riječkoga HNK Ivana pl. Zajca, osobito tijekom prvih petnaest godina nakon osnutka institucionalnoga glumišta,¹ nije se u mnogome razlikovala od ostalih onodobnih nacionalnih teatarâ. Prikazivačka se organizacija gotovo svih kazališta na prostoru bivše Jugoslavije temeljila na postojanju dvaju bitnih segmenata – »odvojak nacionalne drame s dvjema podskupinama – klasičnim i suvremenim djelima, te prijevodni dio koji bismo također mogli promatrati kao spoj starije i novije dramatike« (Batušić 1978: 484). Odabir autora u ovim četirima spomenutim odjeljcima temeljio se na opreznoj klasifikaciji bilo ideološki primjerenih ili pak politički aktualnih pisaca. Riječ je o rasponu od Držića, Cankara, Šenoë, Nušića, Krefta i Krležë, odnosno sovjetskih dramatičara Ostrovsckoga, Gogolja, Leonova, Simonova do svjetskih klasika, primjerice Shakespearea, Molièrea, Balzaca, Goldonija. Izbor je dakle autora bio izravno determiniran sveopćom političkom klimom u zemlji koja je nakon Drugoga svjetsckoga rata nametnula socrealističku estetiku² kao normativnu poetiku i na taj način očitovala svoje eksplicitno uplitanje u organizaciju kazališnoga mehanizma.

Stoga i ne čudi kako je svako odstupanje ne samo u ideološkom nego i u estetskom pogledu od temeljnih načela tada dominantne socrealističke doktrine ujedno predstavljalo i znak političckoga neprijateljstva. Kazalište je ukazivalo na svoju »sposobnost da upirući se na čuvstva gledalaca na najlakši, nenametljiv način širi među njima misli, da propagira među ljudima ideje. Širenjem ideja u toj emocionalnoj formi ukazuje se dakle kazalište kao umjetnost najširih narodnih masa« (Govor intendanta Narodnog kazališta na Rijeci Dr. Djura Rošića povodom svečanog otvaranja Kazališta). Redateljske poetike koje su obilježile riječku scensku umjetnost u prvim poslijeratnim godinama, u potpunosti ograničene ideološki orijentiranom repertoarskom politikom, pridonijele su stvaranju teatra kojemu je osnovni cilj bio proklamiranje političckih ideja, odnosno zastupanje vladajuće gospodarsko-političke strukture.³ Nakon ratnoga razdoblja socijalna klima u zemlji gotovo je opsesivno iznosila potrebu za potvrdom, identifikacijom i priznanjem, a što je u nas rezultiralo mahnitim shvaćanjem sveopće prihvaćenoga realizma kao nekoga izvora slike ili pak boje kojom će se oličiti, dekorirati modeli. Takav režijski i uopće scenski diskurs kao odraz brižljivoga vjerovanja u zadane dogme onemogućio je razvoj i modernizaciju riječkoga glumišta.

Sveprisutni nedostatak suvremenoga domaćeoga dramsckoga teksta što je, upozorava Batušić, potrajavao sve do 1953. godine (Kulundžić, *Čovjek je dobar*), odnosno

¹ Riječko je Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca započelo s djelovanjem svečanom izvedbom Gundulićeve *Dubravke* 16. listopada 1946. godine.

² U poslijeratnoj hrvatskoj književnosti i književnoj kritici razdoblje uvjetno ograničeno godinama 1945. i 1952. predstavlja dominaciju socijalističko-realističkoga književnoga koncepta. Jednako tako, potrebno je upozoriti kako se teorija socijalističkoga realizma nije oslanjala na djela klasika marksizma ili pak na temeljne postulate njihove filozofije. Radi se o svojevrsnoj reviziji marksizma za kojega Mataga ističe kako nije ništa drugo nego *vulgarni materijalizam*. Socijalističko-realistička književna kritika, kao ni u tom kontekstu građen književni koncept koji se u potpunosti reflektirao i na kazališnu umjetnost spomenutoga razdoblja, u principu nije naša autonomna pojava. Ona je više ili manje prisutna u većini europskih književnosti pred Drugi svjetski rat i neposredno nakon njega (Mataga 1987: 13).

³ »Revolucija i umjetnost su u tezi socijalističkoga realizma pretvorene u 'napor u poznatom', a ne u napor u nepoznom, u produblivanju krajnjeg, a ne u ispitivanju i postavljanju beskrajnog« (Lasić 1971: 49).

do Marinkovićeve *Glorije* 1955.⁴ i Matkovićeve *Herakla* 1958. – uvelike je utjecao kako na organizaciju repertoarne politike tako i uopće na stilsko-estetsko uobličavanje scenskoga čina (usp. 1978: 477). Repertoarnu okosnicu predstavljali su prvenstveno ideološki prihvatljivi pisci, pa nam u tom kontekstu svakako valja istaknuti i tekstove slovenskih autora, odnosno sljedeće izvedbe: Cankarevu komediju u četiri čina *Za dobro naroda* premijerno prikazanu u Rijeci 7. svibnja 1947. godine (redatelj: Anđelko Štimac), potom *Noć u Globokom* Mateja Bora (premijera: 4. listopada 1947, redatelj: Marijan Lović), Kreftove *Celjske grofove* (premijera: 27. siječnja 1951, redatelj: Leo Tomašić), nadalje, njegovu dramsku kroniku iz 1573. godine u pet slika naslovljenu *Velika buna* (Velika puntarija) (premijera: 2. ožujka 1953, redatelj: Leo Tomašić), političku dramu u dva dijela *Odluka* Jože Zemljana (premijera 26. studenoga 1953., redatelj: Edo Verdonik). Riječ je, dakako, o tekstovima kojima se tijekom prvih poslijeratnih sezona nije dopuštao odmak od čvrsto zadanoga formalističkoga konteksta pa su u potpunosti i zadovoljavali kriterije novoga, odnosno socijalističkoga realizma. Takva je situacija priječila prodiranje tada sve evidentnijih egzistencijalističkih scenskih strujanja pa je prvo poratno desetljeće, poradi povijesnih i društvenih razloga, i bilo obilježeno strogo usmjeravanim dramskim, tj. kazališnim stvaralaštvom. Bilo je ono podređeno pragmatičnim potrebama trenutka, i kako tvrdi Frajnd, prilagođeno jednoj društvenoj i kulturnoj sredini što se po izlasku iz rata tek konstruirala (usp. 1984: 342).

Spomenute su izvedbe slovenskih dramatičara nerijetko stremile organizaciji na pozornici onoga modela što je prostorno i vremenski nastojao udovoljiti vjernom odrazu zbilje – i to od »boje, građe, dimenzija i oblika pojedinih rekvizita ili dijelova dekora do ekspresivnih i impresivnih vrijednosti govornoga, mimičkoga i gestovnog izraza« (Senker 1983: 17). Težilo se ostvarenju skladne strukture s izrazito čvrstom unutrašnjom organizacijom kako bi ona pridonijela vjernom prikazu dramske radnje (usp. isto). U principu pozorični izričaj što ga pratimo u ovim predstavama pokazivao je naznake bliske onim Antoineovim idejama prema kojima je scenska slika tek pomna rekonstrukcija stanovite društvene sredine »u kojoj se od početka do kraja predstave neprekidno ostvaruje 'organsko' jedinstvo radnje, značajeve, govora, dekora, kostima, svjetla, zvukova i drugih elemenata imaginarnoga svijeta drame (isto: 19). Vrlo slično naturalističkom teatru« (Mejerholjd 1976: 66), stvarala se ovdje metoda kopiranja stila komada koji se pripremao za pozornicu pa su primjerice maska i šminka glumaca konstantno težile kreiranju uvjerljivosti i tipičnosti.

Godine 1953. započinje se u riječkome glumištu s polaganim pomacima k sustavnom promišljanju teatarskoga čina, kao i pokušajima, kako je suditi po novinskim napisima, prodiranja Vilarovih odnosno Brechtovih inscenatorskih načela. Zasebno je, doduše, pitanje koliko se u takvim nastojanjima doista i uspjelo pa pokušaj reorganizacije repertoarne politike postaje prvi korak u estetizaciji teatarske umjetnosti. Jednako tako, realistički scenski kod kao stilsko usmjerenje svojstveno

⁴ Uz Držićeva je *Dunda Maroja* u režiji Anđelka Štimca, Cankarevu *Sablast u dolini Sentflorijanskoj* u režiji Lea Tomašića – za sezonu 1956./1957. bila predviđena i Marinkoveća *Glorija*, no ona je u Rijeci izvedena samo za vrijeme gostovanja Ansambla zagrebačkoga HNK, 8. i 9. prosinca 1956. godine, u režiji Bojana Stupice.

hrvatskom glumištu uopće, odnosno tijekom pedesetih godina i ovom riječkom, ipak je postao tek »prosti rekvizit i prozirna tehnika, iza koje zjapi pustoš prazne teatralnosti« (Gavella 1970: 97), pa se s vremenom sve češće i ozbiljnije počinje polemizirati o promjenama koje je bilo nužno provesti radi modernizacije scenskoga izričaja. Začetke nam ovih nastojanja valja tražiti u sve češćim zanimanjima za psihologiju individue, odnosno za međuljudske odnose, a što je potom utjecalo na potrebu uključivanja u repertoarni program i onih tekstova u kojima se očitivalo napuštanje »shematiziranih i uopćenih prikazivanja crno-bijelih likova i standardnih, također crno-bijelo obojenih situacija« (Frajnd 1984: 340).

Drugu tako polovicu pedesetih, odnosno početak šezdesetih godina, uz evidentne promjene u tretiranju scenskoga prostora⁵ karakteriziraju i prva odstupanja u odabiru dramskih tekstova u kojima se, bez obzira na neposredni politički angažman, implicite ipak uočavaju pomaci od realizma k primjetnoj simboličkoj ili pak fantastičnoj komponenti. U tom nam kontekstu valja istaknuti premijeru drame u četiri čina *Zvijezde su vječne* Mateja Bora, prikazanu na sceni HNK Ivana pl. Zajca 8. listopada 1960. godine u režiji Anđelka Štimca.⁶ Spomenuti dramski tekst zapravo potvrđuje u tim godinama sve očitiji odmak od onoga prethodno toliko naglašavanoga zanesenjaštva, kritike kapitalističkoga i buržujškoga društva, veličanja zajedništva pa shodno tome i socijalističkih ideja. Mladi i nadareni slovenski kompozitor Andrej Brinar, glavni junak Borove drame, predstavnik je zapravo one grupacije intelektualaca koje je u »redove boraca za slobodu odveo prvenstveno njihov ljudski ponos« (Bor 1960), a njegova se tragika pak krije u činjenici što je vlasito djelovanje (u jednom »iznimnom vremenu«) nastojao ograničiti isključivo na umjetničko stvaralaštvo (usp. isto). Govorimo, dakle, o čovjeku (introvertiranom subjektu) gotovo ikarovskih, sanjarskih nagnuća, kako bi to rekao Hećimović, koji uviđajući nemoć u povlačenju konkretnih i društveno važnih poteza postaje zarobljenikom vlastitoga sebstva (usp. 1976).⁷

Međutim, režijska rješenja Anđelka Štimca u ovoj predstavi nisu pokazala odstupanje od ustaljenih realističkih stilskih konvencija⁸ pa nam je iz toga razloga važnije

⁵ Osobito zahvaljujući scenografskim rješenjima Doriana Sokolića koji je u Rijeci djelovao u kontinuitetu od 1954. do 1980. godine.

⁶ Glumačka podjela: Dagarin, župnik: Stevo Meandžija; Marjana, župnikova gazdarica: Mia Sasso; Andrej Brinar, kompozitor: Danilo Maričić; Gindovec, kaplena: Dušan Dobrosavljević; Fonza, orguljač: Edo Verdonik; Mokorel: Slavko Šestak; Kajetan: Boris Lucić; Anton: Josip Zappalorto; Dr. Karmin, liječnik: Dragan Bednarski; Jasna, studentica, njegova kći: Edita Karadžole; Partizan: Dragan Blažeković; Bostjan: Đuro Turinski; Kurir: Fred Cajdler; Bjelogardist, ministrant: Ivo Popović; Dominik, bjelogardist: Željko Frelić; Partizan II: Alois Usenik.

⁷ Otuda vjerojatno i moment fantastike što ga je i sam Matej Bor opravdao sljedećim navodima: »Fantastike je tu toliko koliko u životu samom. Nije potrebno unašati u život fantastiku, ima je ionako u njemu dovoljno. Pogotovo, ako život promatraš iz vidnih kuteva, do kojih se umorno i prezasićeno oko svakidašnjice ne uspinje lako« (Bor 1960., prevedeno iz *Gledališkega lista ljubljanske Drame 1958/1959*, br. 9).

⁸ Za što potvrdu i nalazimo u kazališnoj kritici: »U režiji Anđelka Štimca nije se mogao zapaziti neki njegov značajniji udio, onaj izvan redovne redateljske djelatnosti, pa stoga i on u okviru svoje kompetencije podjednako konkurira s ostalim umjetničkim i tehničkim osobljem u uspjesima i nedostacima predstave. Među najizrazitije nedostatke treba ubrojiti 'predstavljanje' većine glumaca, igru samo vanjskim izrazom, osobito u I. činu gdje je blijeda igra Steve Meandžije u tumačenju lika župnika Dagarina prijetila da dovede u pitanje uspjeh predstave u cjelini [...] (Rošić 1980: 108).

spomenuti jednoga drugoga slovenskoga dramatičara – Ivana Cankara, tj. izvedbu njegove farse *Sablazan u dolini sv. Florijana*, premijerno izvedenu 3. studenoga 1956. godine.⁹ Privlačan je to tekst za svojevrsni režijsko-glumački eksperiment, a kojemu kao poticaj svakako mogu poslužiti postojanje kako sadržajne tako i izražajne podvojenosti.¹⁰ Prožimajući realističku dramaturšku tehniku tek fino umetnutim simboličkim intonacijama, a s ciljem sadržajnoga uobličavanja dviju drama, one društvene s jedne, odnosno osobne s druge strane – predložak je uz spretnost režijskoga postupka uistinu imao potencijala za otvaranje jednoga sasvim novoga stilskoga strujanja i kao takav mogao je usmjeriti razvoj riječkoga glumišta u drugačijem pravcu. Komad je to koji, doduše, »groteskno simbolizira vlastitu domovinu i ovdjekovječuje lažno malograđansko rodoljublje i filistarski odnos prema umjetnosti i umjetnicima« (Hećimović 1982: 16) pa je kao takav posvema i odgovarao još uvijek prisutnoj eksplicitnoj ideologizaciji scenskih događanja. Međutim, Cankarev nam dramaturški postupak potvrđuje ovdje ne samo sklonost prema ukidanju determinirajućih izražajno-žanrovskih odrednica nego i nastojanje za korespondentnošću i međuprožimanjem zbilje i mašte, jave i sna, (približava se) »psihološkoj analizi, apstrakcijama, satiri i svjesnom potenciranju« (isto: 15).

Jednako tako, i scenski postupci redatelja Lea Tomašića daju nam ovdje naslutiti tendenciju stvaranja intimnijega i komornijega teatra, težnju k potpunom uklanjanju rampe koja, napokon, i omogućuje silazak u gledalište i ima sposobnost pridonijeti stvaranju intimnijega i prisnijega odnosa s recipijentom.¹¹ Scenska je pak aktualizacija ove farse ukazala i na neke temeljne, u prvom redu režijske nedostatke i aporije što su se očitovale u potpunom zaobilaženju one specifičnosti koja je proizlazila iz samoga predložka. Zadano ravnomjerno preplitanje realističko-simboličkoga elementa Tomašić je, kako upozorava kritika, zaobišao postavljajući u prvi plan realističko-satirički postupak pa je u središte scenske zaokupljenosti dopirao ton burlesknih situacija što su se tek povremeno preplitale s prizorima bolnih ispovijedi. Interferencijom satiričnosti s jedne, odnosno simboličnosti s druge strane mogao je aktivirati u riječkome glumištu dotada gotovo nepoznati, lirski i poetizirani moment u organizaciji pozoričkoga izričaja.

Nadalje ovom se predstavom aktualizirala i potreba za neizostavnom koordiniranošću između režijskih postupaka s jedne i onih scenografskih s druge strane, a što je nerijetko poradi inventivnijih rješenja u kontekstu prostorne dramaturgije otvaralo problematiku posebne vrste. Bez obzira na Sokolićevu sklonost kubističkom detalju (usp. Dubrović 1998) što se i očitovala u pozadinskim slikama, kao i na tendenciju

⁹ Glumačka podjela: Krištof Kobar, zvan Petar: Zvonko Đukes; Jacinta, njegova družica: Marija Drgaović; Načelnik: Dragan Bednarski; Načelnikovića: Zlata Nikolić; Dacar: Miodrag Lončar; Dacarica: Draga Stiplošek - Pregarc; Ekspeditorka: Neveka Benković; Učitelj Sviligoj: Josip Zappalorto; Bilježnik: Nikola Smederevac; Trgovac: Ivan Popović; Njegova žena: Mara Kaitas; Crkvenjak: Dušan Dobrosavljević; Debeljko: Željko Frelić; Putnik: Danilo Maričić.

¹⁰ Navodimo kao historiografski podatak činjenicu kako se ova predstava istovremeno izvodila i u ljubljanskom Ljudskom gledališću, ljubljanskom Mestnom gledališću, odnosno u HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci.

¹¹ Za što eksplicitnije potvrde nalazimo već u njegovoj režiji Kamovljeve *Tragedije mozgova*, koja je kao koncertna izvedba premijerno prikazana 1956. godine, tj. osobito u režijama Salacrouove *Margarete* i Sartreove *Obzirne bludnice*, objema prikazanima u Rijeci 19. siječnja 1963. godine.

rekvizitima osiromašenoga dekora – režijsko inzistiranje na realističkome momentu, sudimo na temelju dostupnih fotografija, postaje dominantna i u promišljanju prostora. Postavljeni stolovi sa stolicama pokazuju tako sklonost stvaranju, ponovno, salonske atmosfere u kojoj je smještena scenska radnja i koja u na taj način koncipiranoj izvedbi, nije mogla zaokrenuti u ozbiljniji nerealistički diskurs. Doduše, takvim su se namjerama, mišljenja smo, ponajviše približili Zvonko Djukes, Marija Dragović, Danilo Maričić i Jozo Martinčević, kojima je režija otvorila prostora za stvaranjem unutarnje drame s više-manje naglašenom sklonošću k simboličkom. Spomenutom tako svjedoči i onodobna kritika:

Nečastivi Jozo Martinčevića uspjelo je ostvarenje baš zato što je piščev simbol i simbolički je shvaćen i tumačen. Putnik Danila Maričića nije tako naglašeno rađen kao simbol, a ipak tako djeluje, jer je saopćen upečatljivo i lirski. Zvonko Djukes kao Petar bio je vrlo pokretljiv, lepršav, ali je mogao biti i još više ironičan i više humorističan, mogao je biti simbol ironije. Ovako ponekad realistički tumačen postao je na momente nejasan. Marija Dragović je u svom postupku težila više nekoj realističkoj lirici nego prema simbolu i zato s njezinim likom Jacinte nismo načisto; je li to ženstvenost u kojoj malograđani vide blud, ili je to grješnica koja igra čistu, bijelu ljubav? Ovako ostvaren lik Jacinte najevidentnije dokazuje da se Sablazan u dolini sv. Florijana mora raditi dvostrukim načinom, simboličko realističkim, ali podjednako i ravnopravno (Tomić 1956).

Inzistiranje pak na iznošenju dramske radnje u svoj njezinoj konkretnosti, i to psihološkom objektivacijom pojedinih glumaca od kojih se zahtijeva doživljavanje vlastitoga sebstva, a sve s ciljem stvaranja, rekao bi Krleža, unutrašnjega psihološkoga volumena – u ovoj predstavi, a u prvom redu poradi spomenute nedovoljno promišljene prostorne dramaturgije, nije u potpunosti i uspjelo (usp. 1975: 249). Spomenutom se tendencijom ukidanja dekora (koja kao takva i otvara prostor psihologizaciji glumačke igre) i otvorila mogućnost kreiranja pozornice u svoj njezinoj estetskoj moći i vrlini, tj. »igri koja će u originalnom scenskom prostoru na originalan način preobražavati, preobražavajući i duh gledalaca« (Misailović 1988: 218). Nažalost, neinventivnost redateljskoga postupka umnogome je spriječila mogućnost razvoja scenskih događaja u tom smjeru.

Izvedba se Cankareve farse stoga priključuje svim onim scenskim tvorbama što su obilježile povijest riječkoga glumišta tijekom druge polovice pedesetih, odnosno početkom šezdesetih godina prošloga stoljeća. Značajnija idejno-ideološka skretanja i dalje su bila zabranjivana, odnosno kažnjavana. No, na pozornici su se ipak osjećali stanoviti pomaci pa se tu konačno i smjelo »sanjati, sanjariti, optuživati, prosvjedovati i sumnjati« (Senker 2001: 22). Napokon, očituju se i prvi glasovi potrebe za dijalogom »umjetnosti sučeljene politici« (isto), pa iz toga dijaloga kojim se napokon afirmira individualizam postupno i nastaje poslijeratna kazališna umjetnost.¹² I bez obzira na

¹² Značajnija ostvarenja iz redova slovenske kazališne umjetnosti na riječku su pozornici postavili redatelji, Ferdo Delak (u poslijeratnom razdoblju), odnosno Janez Pipan i Vito Taufer (osobito tijekom druge polovice osamdesetih godina prošloga stoljeća). Međutim, riječ je o temi koja zahtjeva posebnu studiju i, svakako, otvara prostor za neko buduće istraživanje.

ukazane nedostatke u izvedbi Cankarove farse *Sablazan u dolini sv. Florijana*, riječ je o jednom od rijetkih primjera kojima se s jedne strane ukazalo na neophodne promjene u repertoarnoj politici, a s druge pak sve eksplicitnije inzistiralo na potrebi napuštanja jednoličnih naturalističkih stilskih konvencija koje su priječile razvoj riječkoga glumišta dugi niz godina.

Literatura i izvori

- ANTOINE, André, 1989: Behind the Fourth Wall. T. Cole, H. K. Chinoy (ur.): *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*. New York, London: Macmillan Publishing Company. 89–103. *Arhiv Hrvatskoga narodnoga kazališta Ivana pl. Zajca* u Rijeci.
- BATUŠIĆ, Nikola, 1978: *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
- BOR, Matej, 1969/1961: Telegrafski intervju s Matejom Borom: *Kazališni list*.
- DUBROVIĆ, Ervin, 1998: *Scena i kostim. Dorian Sokolić i Ružica Nenadović-Sokolić*. Rijeka: Muzej grada Rijeke.
- FLAKER, Aleksandar, 1986: *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- FRAJND, Marta, 1984: Drama u Jugoslaviji 1955–1975. i inovacije u suvremenom evropskom teatru: *Dani hvarskog kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955–1975). Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*. Split: Književni krug. 337–346.
- GAVELLA, Branko, 1970: *Književnost i kazalište*. Zagreb: Biblioteka Kolo 8.
- Govor intendanta Narodnog kazališta na Rijeci Dr. Djura Rošića povodom svečanog otvaranja Kazališta, *Kazališni list* 1., sezona 1946./1947.
- HEĆIMOVIĆ, Branko, 1982: *Izabrane slovenske drame*. Zagreb: Znanje.
- HEĆIMOVIĆ, Branko, 1976: *13 hrvatskih dramatičara*. Zagreb: Znanje.
- JINDRA, Ivan, 1968: Stanje u riječkom teatru. *Prolog* 1/2. 75–79.
- KRLEŽA, Miroslav, 1975. Osječko predavanje: *Rađanje moderne književnosti. Drama*. Priredila M. Miočinović. Beograd: Nolit. 247–251.
- LASIĆ, Stanko, 1971: *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*. Zagreb: Liber.
- MATAGA, Vojislav, 1987: *Književna kritika i teorija socijalističkog realizma. Neki aspekti hrvatske književne kritike u razdoblju od 1945. do 1952. i njihov odnos prema teoriji socijalističkog realizma*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- MEJERHOLJD, Vsevolod Emiljevič, 1976: *O pozorištu*. Beograd: Nolit.
- MISAILOVIĆ, Milenko, 1988: *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje – »Dnevnik«.
- Repertoar hrvatskih kazališta: 1840–1980*, 1990: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Zagreb: Globus.
- ROŠIĆ, Đuro, 1980: *Iz gledališta, riječki kazališni zapisi*. Rijeka: Liburnija.
- SENKER, Boris, 2001: *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio 1941–1995*. Zagreb: Disput.
- SENKER, Boris, 1983: *Redateljsko kazalište*. Zagreb: Prolog.
- TOMIĆ, Vojislav, 1956: Nova premijera u riječkom Narodnom kazalištu. Ivan Cankar: *Sablazan u dolini sv. Florijana. Novi list*, 8. studenoga.