

PRVI KORACI HRVATSKE KOSTIMOGRAFIJE

Martina Petranović

Kada je 1878. u HNK prikazivan Verdijev *Nabucco*, August Šenoa je ljutito zaključio kako bi babilonski dvorski krojač, da je vidio uniformu babilonske dvorske straže koja je Šenou podsjetila na mletačku pogrebnu bratovštinu, istog trena ustao iz groba i na sav glas izgrdio kazališnoga garderobijera.¹ Devetnaestostoljetna kazališna povijest vrvi sličnim primjerima, no ovaj vrijedi izdvojiti jer sažima dvije osnovne odrednice kostimske slike predstava u godinama profesionalizacije i institucionalizacije hrvatskoga kazališnoga života odajući i tada uobičajen raskorak između scenske odjeće i scenskoga djela, i nepostojanje kostimografa kao umjetničke profesije zadužene za osmišljavanje kostima u skladu s osobitostima lika, djela i predstave. Uvriježilo se stoga govoriti kako povijest hrvatske kostimografije započinje početkom dvadesetoga stoljeća kada u zagrebačkome HNK kao scenografi i kostimografi počinju djelovati školovani likovni umjetnici. Bilo bi, međutim, neopravdano, pa i pogrešno izostaviti niz događaja koji su tome prethodili i imena koja su svojim radom pridonosila kostimografskom oblikovanju vizualnog, ali i smisaonog identiteta kazališne predstave te na taj način omogućili uzdizanje kostimografije do umjetničke struke.

Neovisno o brojnosti didaskalijskih i/ili dijaloških uputa o odjeći likova i kostimima njihovih potencijalnih izvođača već od prvih sačuvanih srednjovjekovnih tekstova, kostimografske natuknice iz hrvatske dopreporodne kazališne povijesti

¹ August Šenoa, *Kazališna izvješća II*, Zagreb, 1934., str. 195.

sporadične su i uglavnom štire, pa tako povijest kazališta bilježi, primjerice, Judino odijelo za neki pasionski komad koje se našlo na inventarnom popisu zadarske bratovštine iz 15. stoljeća,² nacionalno obilježene i simbolične kostime za predstavu *Tri kralja* u šibenskome Samostanu sv. Spasa 1615.,³ parodiju isusovačkoga kostima u komičnome prologu dubrovačkoj izvedbi *Vjernoga pastira* 1688.,⁴ narudžbe kostima iz Mletaka za izvedbe u zagrebačkom isusovačkom kolegiju 1710.,⁵ posuđene kostime u kajkavskoj predstavi *Gluhonémi illiti Massnik de l'Épée* sjemenišnoga kazališta na Kaptolu početkom 19. stoljeća.⁶ Skromnosti usprkos, ove činjenice ipak odaju da je od samih kazališnih početaka postojala izražena svijest o značenju kostimskog opremanja predstava i rasvjetljaju različite vidove dopreporodnih pristupa kostimu. Po mnogim svojim obilježjima – a naginjali su tipizaciji, slijedili su suvremenu odjeću uz dodatak pojedinih simboličnih detalja, naručivani su iz inozemstva, posuđivani su od mecena i kazališnih poklonika – ti su kostimi zrcalili razvoj kostimske opreme predstava u ostalim dijelovima Europe, ali i najavili važna obilježja hrvatskoga kazališnoga kostima 19. stoljeća. Štoviše, kostimi u spomenutoj kajkavskoj predstavi odavali su određene karakteristike značajeva i najavili proces sve većeg približavanja djela i kostima koji se počeo pomaljati krajem 18. stoljeća i koji će puni procvat u Europi doseći u tzv. antikvarizmu sredine i druge polovice 19. stoljeća te inscenacijama meiningenskoga dvorskoga kazališta, a u Hrvatskoj dolaskom Stjepana Miletića na čelo zagrebačkoga teatra te suradnjom kazališta sa slikarom Otonom Ivekovićem i povjesničarom umjetnosti Antunom Jiroušekom.

Do tada je, međutim, hrvatsko kazalište trebalo preboljeti niz dječjih bolesti na koje ni kostimska oprema predstava nije mogla ostati imuna pa su kostimi glumaca u devetnaestome stoljeću često bili mješavine najrazličitijih stilova i

² Vitaliano Brunelli, »Storia di Zara (nastavak)«, *Archivio storico per la Dalmazia*, XIII, vol. 19, broj 110, Rim 1935.

³ Ivo Livaković, »Od početaka do suvremene kazališne zgrade«, u: *Kazališni život Šibenika*, Šibenik, 1984.

⁴ Miroslav Pantić, »Arhivske vesti o dubrovačkom pozorištu druge polovice XVII veka«, u: *Zbornik radova Instituta za proučavanje književnosti Srpske akademije nauka*, knjiga 17/2, Beograd, 1952.

⁵ Miroslav Vanino, *Isusovci i hrvatski narod*, I dio, Zagreb, 1969.

⁶ Nikola Andrić, »Izvori starih kajkavskih drama«, *Rad JAZU*, knjiga 146, Zagreb, 1901.

tipizirane kombinacije koje nisu imale mnogo dodirnih točaka ni s povijesnom istinom, ni s istinom komada, lika ili predstave. U prvim godinama hrvatskoga kazališnoga profesionalizma koji u Hrvatskoj nastupa 1840., kazališna uprava bila je usredotočena na osiguravanje kazališnoga prostora, formiranje glumačkog ansambla, oblikovanje repertoara i traženje vlastitoga kazališnoga izraza, a situaciju su otežavali i višegodišnji suživot hrvatskoga kazališta s njemačkim i talijanskim družinama te kronični nedostatak financijskih sredstava.⁷ Treba stoga imati u vidu da je odnos onodobnoga kazališta prema likovnoj opremi predstava tek naoko nonšalantan i da proizlazi iz mnogobrojnih čimbenika karakterističnih za tadašnju kazališno-povijesnu situaciju u cjelini. Dapače, usprkos svim otežavajućim okolnostima, sačuvana dokumentacija i kazališna građa poput kazališnih cedulja, glumačkih ugovora, kazališnih zakona, inventarnih popisa, kostimskih skica te kazališne kritike i kazališne memoaristike, neprijepornim su dokazom da se i okviru tako skromnih produkcijskih mogućnosti radilo na formiranju i popunjavanju garderobe i na podizanju tog aspekta kazališne umjetnosti.

U vrijeme boravka stranih družina u Zagrebu kazališni inventar bio je zajednički i kazališni je odbor često popunjavao fundus otkupljivanjem tipiziranih dekoracija i odjeće od gostujućih družina. Nakon odlaska njemačkih glumaca iz Zagreba kazalište je naslijedilo zaostale dekoracije i kostime, ali povremeni podaci o izdacima svjedoče i o dopunjavanju kazališne kostimerije u šezdesetim godinama – u jednoj od najranijih pisanih povijesti hrvatskoga kazališta, Nikola Milan Simeonović bilježi kako je kazališni odbor u sezoni 1861./62. nabavio garderobu za komade *Marija Tudor*, *Gjurgje Branković*, *Čaša vode* i *Gospodjice iz Saint Cyra*,⁸ a takve navode potkrjepljuju brojne molbe i računi za nabavu materijala, oružja, kruna, žezla i sličnih potrepština. Poznato je i da je 1869. godine Josip Freudenreich išao kupiti pravo graničarsko odijelo za svoje *Graničare*⁹ ili da se 1880. godine premijera *Baruna Franje Trenka* Josipa Eugena Tomića otegla zbog šivanja novih odijela. Zbog novčane su oskudice samo posebno važne premijere, pa i posebno važni likovi, mogli računati na novu garderobu, iz istoga se razloga

⁷Usp. Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb, 1978.

⁸Nikola Milan Simeonović, *Začetak i razvitak Hrvatskog kazališta*, Zagreb, 1905., str. 143

⁹»Izvadak iz zapisnika sjednice upravljujućega kazališnoga odbora«, *Narodne novine*, god. XXXV, br. 62, 17. ožujka, 1869.

kazalište moralo oslanjati i na donacije benevolentnih građana, ljubitelja kazališta i rodoljuba, a izdaci su često pravdani time što su se isti kostimi koristili u više predstava. Tako u zasluge Kristofora Stankovića osim podizanja kazališne zgrade treba upisati i podatak da je svoju ilirsku odoru darovao na upotrebu kazalištu, zabilježeno je i kako su građani grada Zagreba za potrebe kazališne garderobe u više navrata darivali kazalištu svoju odjeću, surke, ječermu i slično, dok je jednom prilikom zagrebačkom teatru u pomoć priskočilo i zastupstvo grada Karlovca, darovavši kazalištu »narodnu surku graničarsku«. ¹⁰ Trošak kostima za praizvedbu *Teute* 1864. nije se pak opravdavao samo time što je u pitanju »izvorni proizvod domaće umjetnosti« i što je njezin autor zaslužni kazališni čovjek, već i time što će se ta ista garderoba potom moći koristiti i za druge predstave »iz grčke i rimske poviestice«. ¹¹ Dakako, potonje nije bila samo posebnost prvih desetljeća kazališne profesionalizacije, pa molbu za kupovinu narodnih kostima koji se mogu koristiti u izvedbama većeg broja djela nalazimo i 1901., za Hreljanovićeve uprave. Naime, devetnaestostoljetno shvaćanje kostima umnogome se kretalo u okvirima šablonizacije i međuzamjenjivosti. Kostimi su bili tipizirani po različitim osnovama i koristili su se u nizu često posve različitih kazališnih komada: nisu se kreirali i nabavljali za pojedino djelo i predstavu nego za skupinu komada koliko-toliko srodne tematike, odnosno za likove koji su dijelili određene osobine, a takva klišeizirana i često rigidna podjela kostima na neki je način odgovarala cjelokupnom ustrojstvu onodobnoga teatra, podjelama na glumačke fahove i stereotipnim scenografijama. Kao što scenografija nije bila izraz djela nego pozadina dramskih zbivanja, tako je i kazališni kostim bio tek odjeća glumca na pozornici; kao što je postojalo nekoliko tipova dekoracija poput »šume«, »morske okolice« ili »građanske dvorane« koje su se potom izmjenjivale u žanrovski, stilski i sadržajno najrazličitijim djelima, tako se i kostim dijelio po različitim skupinama, najčešće definiranim pripadnošću nekoj epohi, narodnosti, regiji, društvenome položaju, profesiji – jedan te isti talijanski kostim služio je za sve komade iz talijanske sredine, jedan te isti hermelin nosili su kraljevi iz svih razdoblja i komada. ¹² Načela i posljedice

¹⁰ »Izvadak iz zapisnika sjednice upravljavajućega kazališnoga odbora«, *Narodne novine*, god. XXXV, br. 81, 10. travnja, 1869.

¹¹ »Izvadak iz zapisnika sjednice upravljavajućeg odbora narodnoga zemaljskoga kazališta«, *Narodne novine*, god. XXX, br. 68., 23. ožujka 1864.

¹² Usp. Slavko Batušić, »Scenografija kao element našega kazališnoga izraza«, *HNK – Zbornik o stogodišnjici (1860-1960.)*, Zagreb, 1960., str. 246.

takve razdiobe jasno se razabiru na osnovi inventara cjelokupne kazališne imovine koji je godine 1870. podnesen Saboru s ciljem povišenja subvencije.¹³ Pored francuskih, španjolskih, grčkih, rimskih, hrvatskih i inih kostima koji su igrali u svim komadima francuske, španjolske i ine tematike, inventar, primjerice, navodi i kostime razvrstane po hijerarhiji (plemićko odijelo, odijelo slugu, seljačko odijelo), vrsti zanimanja (ribarsko odijelo, rudarsko odijelo, vojničko odijelo, odijelo za vitezove), pa čak i po stilu (rokoko odijelo) i po pojedinim prigodama (odijelo za krunisanje, kućno odijelo). Popis koji, uključimo li i rekvizite, broji preko stotinu stavki i ukupno 3555 komada, zaključuju odijela koja je teško svrstati u neku zasebnu skupinu, poput odijela za vještice, klaunove, harlekine, a razmjere tipizacije možda najbolje ilustrira i postojanje od kože načinjenog odijela za – divljake. Glumački ugovori i kazališni pravilnici također su potencirali elementarnu podjelu kostima na suvremeni i povijesni, zbog čega nas u navedenom kontekstu neće začuditi izjava Nikole Milana Simeonovića koji je, prisjećajući se upoznavanja sa stanjem glumačke garderobe kada je 1879. avansirao u redatelja, ustvrdio kako nijedno »doba« nije zadovoljavalo potrebi.¹⁴ Sustav naslijeđen od njemačkih dramskih i talijanskih opernih družina održao se takoreći cijelo 19. stoljeće te je i Miletić morao konstatirati poraznu istinu o podjeli kazališne garderobe na onu »s trikotima« i onu »s viteškim čizmama« koja se prema potrebi koristila za djela čija se radnja odvijala prije, odnosno poslije Isusova rođenja.¹⁵ Vrijedi, međutim, spomenuti kako inventar garderobe nabavljen za Hreljanovićeve uprave iz 1902., rađen za potrebe revizije inventara i primopredaje uprave s Hreljanovića na Mandrovića, ipak odaje značajan korak naprijed, najavljujući jednu novu vrstu podjele i jednu novu vrstu pristupa kazališnome kostimu: na početku dvadesetoga stoljeća kostimi su razvrstani prema različitim dramskim i opernim djelima, pa na inventaru nalazimo kostime za *Lohengrina*, *Werthera*, *Kirijaša Henschela*, *Kći pukovnije*, *Maričon*, *Hoffmanove priče*, *Fausta*, *Ruya Blasa*...¹⁶

Za potrebe važnijih predstava kazališna se uprava povremeno oslanjala i na pomoć iz inozemstva: katkada su naručivani već gotovi kostimi, katkada samo

¹³ Vidi dokumentaciju koja se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (u nastavku: Odsjek HAZU).

¹⁴ Nikola Milan Simeonović, *Moji doživljaji*, Zagreb, 1918., str. 58.

¹⁵ Stjepan Miletić, *Hrvatsko glumište*, Zagreb, 1978., str. 22.

¹⁶ Vidi dokumentaciju koja se čuva u Odsjeku HAZU.

kostimske skice. Godine 1879. Meyerbeerova se *Afrikanka* davala u kostimima koje je domaći garderobijer načinio prema nacrtima pariške opere, a nacrti za kostime u nekoliko su navrata naručivani od bečkoga kostimografa Franza Xavera Gaula koji je od sredine druge polovice 19. stoljeća radio za Burgtheater – dugogodišnji uzor hrvatskome kazalištu – i bečku dvorsku operu. Gaul je radio i za dramu, i za operu, i za balet te je svojim djelovanjem uvelike reformirao kostimsku opremu pozornice. Provodna nit njegovih kostima su njihova povijesna i etnografska utemeljenost, a težeći autentičnosti i realističnosti kostima, oslanjao se na povijesne dokumente i znanstvene spoznaje. Gaulovi su nacrti ilustrativni i bogati detaljima, a pored uputa o materijalu, na skice je redovito bilježio i podatke o ulogama, što nije uvijek slučaj sa skicama starijega datuma. Kod nas su se sačuvala njegove skice za Meyerbeerovu operu *Robert đavo* (1876.) i Delibesovu operu *Kralj je rekao* (1885.),¹⁷ a Slavko Batušić bilježi i da je radio kostime za Zajčevu operetu *Afrodita* (1888.).¹⁸ Iz sedamdesetih datiraju i skice nepoznatoga/nepoznatih autora za nekoliko opernih predstava (*Noćište u Granadi, Norma, Nijema iz Porticijah, Lucija Lammermoorska, Nabukodonosor...*), uz Gaulove, prve sačuvane kostimske skice.¹⁹ Uslijed ustaljivanja kazališnoga života, ulaska osposobljenijih, stručnijih ili obrazovanijih ljudi u kazalište (garderobijeri), sve učestalijih i sadržajnijih sugestija kazališne kritike, pa donekle i europskih trendova, upravo se od tih godina nadalje osjećaju znatniji pomaci prema dotjeranijoj opremi predstava. No, za veće premijere i složenije zadatke još su i Miletić i Hreljanović naručivali nacрте za kostime iz specijaliziranih tvornica u Parizu, Berlinu, Frankfurtu.

Od samih početaka kazalište je bilo svjesno atraktivnosti, ako ne već dramaturškoga potencijala kostima. Njemački kazališni poduzetnici poznavali su privlačnost narodnoga kostima na pozornici pa su, usporedo s ubacivanjem hrvatskih budnica, katkada podilazili gledateljima ubacujući i domaće kostime. Oglas za predstavu *Das schwarze Kreuz auf Medvedgrad*, koji je 1835. izašao u *Danici*, ističe kako su kostimi načinjeni prema skicama narodnih nošnji ili »polag starinskih horvatskih kipov«,²⁰ a i ravnatelj jedne talijanske družine, Ulisse

¹⁷ Vidi građu koja se čuva u Odsjeku HAZU.

¹⁸ S. Batušić, »Scenografija kao element našega kazališnoga izraza«, 1960., str. 249.

¹⁹ Vidi građu koja se čuva u Odsjeku HAZU.

²⁰ *Danicza*, god. I, br. 41, 17. listopada, 1835.

Brambilla, znao je biti pohvaljen zbog povremenih ulaganja u kostime (neki sačuvani natječajni, doduše, govore kako su poduzetnici na to bili i obavezani ugovorom).²¹ Već se zarana na plakatima ili u novinama oglašavalo ukoliko je neka predstava bila obogaćena novim kostimima i dekoracijama. Na kazališnim se ceduljama isticalo da se u predstavi može vidjeti nova scenska odjeća, naglašavalo se tko ju je osmislio ili oblikovao, a katkada se i pobliže pojašnjavalo što se točno u predstavi može vidjeti, pa tako na kazališnim ceduljama čitamo: »Costume po slikah pariške velike opere načinio kazališni haljinar« taj i taj, »Odielo je za ovu predstavu većom stranom novo nabavljeno« ili kraće, »Odielo novo« – a formulu »kostimi novi« nalazimo još i početkom dvadesetoga stoljeća – dok je povodom premijere *Baruna Franje Trenka* 1880. na cedulji posebno naglašeno da »U četvrtom [činu, op. a.] dolazi na pozornicu čitava četa pandurah u historičkoj kostumi s bandom«. Štoviše, u doba kada se kazalište smatralo obrazovnom institucijom, jednom od središnjih nacionalnih kulturnih ustanova pa i »vele-možnom polugom narodnoga razvitka«, posebno se isticao i podatak da je odjeća narodnoga karaktera. Točnije rečeno, češće se ulagalo u kostime za domaće predstave i predstave s tematikom iz nacionalne prošlosti poput Demetrove *Teute*, Bogovićeve *Matije Gupca* i *Kralja Stjepana*, Markovićeve *Zvonimira*, Banova *Dobroslava*, iako smo, kako će još početkom 20. stoljeća jadikovati Iveković, navikli gledati »naše ‘ocele’ – sve tamo od Zvonimira, ili koju stotinu godina kasnije, uvijek u uniformi varmedijjskih činovnika tridesetih i četrdesetih godina XIX. vijeka. U najboljem slučaju – za promjenu – možda u uniformi kakova šljivarskoga kočijaša.«²² S druge strane, čini se da je u kostimografskom opremanju dramskih naspram opernih i operetnih naslova, prednost godinama davana potonjima – vidi se to i iz kritika, i iz već spomenutih skica koje su uglavnom rađene za operna djela, i iz zapisnika u kojima se često spominje nabava opreme za naslove kao što su operete *Veseli đaci*, *Momci na brod*, *U Meku*, *Fridolin*. Dapače, krajem šezdesetih godina oko toga se na novinskim stranicama vodila svojevrsna polemika pa čak i hajka, jer se smatralo kako se previše novaca i truda ulaže u opremanje banalnih opereta i vodvilja dok su ozbiljna dramska djela opremljena »kukavno i oskudno«.²³

²¹ »Kazalište«, *Narodne novine*, god. XXV, br. 94, 26. travnja, 1859.

²² Oton Iveković, »Historička nošnja hrvatskih kazališnih komada«, *Vijenac*, god. XXXIV, br. 44, 30. listopada, 1902., str. 696.

²³ *Dragoljub*, br. 18., 4. svibnja, 1867.

Izgled scenske odjeće bitno je ovisio o osobi koja je u pojedinom trenutku bila zadužena za kostime, a to su mjesto prije kostimografa popunjavale različite profesije. Prvi poznati hrvatski, uvjetno rečeno, »kostimografi« bili su kazališni amateri, osobe čija je osnovna zadaća bio nauk i širenje vjere – zadarski bratimi, šibenske koludrice, isusovački magistri i kaptolski sjemeništarci – te dubrovački mladići koji su svoje slobodno pokladno vrijeme ispunjavali priređivanjem predstava. Profesionalizacijom kazališta u 19. stoljeću, njihov su rad nastavili kazališni poduzetnici, glumci, glumci-redatelji, artistički ravnatelji te, na poslijetku, garderobijeri i kostimografi. Isprva je izgled kostima uvelike uvjetovala spremnost kazališnih poduzetnika na investicije, jer su odjeću za prikazivane komade poduzetnici morali nabavljati o vlastitome trošku. Tijekom 19. stoljeća o vlastitome su trošku kostime morali nabavljati i glumci. Devetnaestostoljetni, pa i kasniji, glumački ugovori i zakonski propisi, obavezivali su glumce da se sami pobrinu za odjeću u kojoj će nastupati – »garderoba je bogata i krasna, no izvan prve pjevačice i basa ne umije se nitko obući«, zapisat će jednom prilikom Demeter²⁴ – i od te su obaveze obično izuzimani tek kada je uloga iziskivala povijesni kostim, »tudja i karakterna odijela«, kako kaže kazališni statut iz 1873., odnosno muško odijelo za glumice.²⁵ Odjeća u kojoj su glumci izlazili na scenu stoga je mjesto naravi i ukusa likova nerijetko zrcalila narav, ukuse i dubinu džepa glumaca koji su ih tumačili. U europskim je kazališnim središtima jedan od glavnih kriterija pri izboru boje i kroja kostima bila njihova privlačnost i pozornost koju će glumac njome privući na sebe, a glumice su koristile svaku priliku kako bi tijekom izvedbe promijenile scensku odjeću. Zbog toga se mnoge europske glumačke zvijezde nisu htjele odreći suvremenih modnih detalja poput krinoline ili korzeta ni onda kada su ih zbog potreba uloge morale odjenuti ispod rimske toge. No, u devetnaestostoljetnoj Hrvatskoj stvari su najčešće stajale ponešto drukčije. Za razliku od vremena kada su dubrovačke vlasti morale kažnjavati glumce amatere zbog nepoštivanja propisa o suzbijanju luksuza i pretjerane kićenosti njihovih kostima, kostimsku neumjerenost, raskoš i razmetljivost glumaca, uz poneku iznimku, uglavnom je onemogućivala neimaština. Skromni devetnaestostoljetni glumački

²⁴D. [Dimitrije Demeter], »Narodno kazalište«, *Narodne novine*, god. XXIV, br. 82, 12. travnja, 1858.

²⁵»Nutarnje poslovanje Narodnoga hrvatskoga glumišta u Zagrebu (nastavak)«, *Narodne novine*, god. XXXIX, br. 247, 27. listopada, 1873.

honorari često su jedva pokrivali osnovne troškove života, a kamoli troškove raskošne scenske odjeće. Tek su se rijetki glumci ugovornim parametrima povremeno uspijevali izboriti za tzv. novčanu pripomoć za garderobu. Ne iznenađuje stoga što, s obzirom na navedene čimbenike, vrlo često nije bilo ni minimalne mogućnosti da se za jednu predstavu stilski usuglase kako kostimi međusobno, tako i scenografija i kostimi. S vremenom su kostimske ovlasti sve više prelazile u ruke glumaca-redatelja, a želja za ostvarivanjem kakvoga-takvoga kostimografskoga sklada predstave dobila je svoj iskaz i u legislativi. Članak Demetrova *Zaptnoga zakona za narodno kazalište u Zagrebu*, zbirke propisa i pravila o vladanju tehničkog i umjetničkog osoblja tijekom proba i predstava iz 1864., nalagao je da se predstavljajući pokori željama redatelja ili svoje prijedloge usuglasi s njegovima kako bi se ostvarili »jednakost« i »red« u odjeći.²⁶ Eventualne nesuglasice i dvojbe razrješavao je pak artistski ravnatelj: zapaženu ulogu u razvoju kostimografije igrali su i pojedinci koji se nisu neposredno bavili kostimima, već su kostimsko opremanje predstava poticali i promovirali s drugih pozicija u kazalištu. Preuzevši dužnost artistskoga ravnatelja 1868., Šenoa se bavio i problemom likovne opreme predstava, što je napokon činio i kao kazališni kritičar, te se zalagao za barem elementarnu vezu kostima i vremenu zbivanja i za izbjegavanje većih anakronizama. Njegovo djelovanje produbit će prvi intendant HNK, Stjepan Miletić, te sljedeća dva člana HNK, Ivo Hreljanović i, napose, Adam Mandrović, koji je u kazalište doveo i O. Ivekovića i A. Jirouška.

Istaknuto mjesto u povijesti hrvatske kostimografije pripada i galeriji u povijesti kazališta manje često spominjanih rušničara, haljinara, opravara, šefova kostimne opreme, krojačkih majstora, garderobijera, vrhovnih garderobijera i nadgarderobijera. Neovisno o varijabilnome nazivu – kazališna terminologija tek se treba uspostaviti – ti su ljudi u granicama svojih afiniteta i mogućnosti vodili brigu o scenskoj odjeći. Oni najraniji, poput Dragutina Krasa šezdesetih i Franje Prikrila sedamdesetih i osamdesetih, radili su uglavnom prema inozemnim uzorcima ili naručenim skicama, a oni kasniji, napose Eugen Löhr osamdesetih i Adolf Rösch devedesetih, nastojali su dati i vlastiti kreativni prinos i katkada su sami osmišljavali svoje skice. Jedan od prvih poznatih zagrebačkih garderobijera, sredinom tridesetih, bio je »garderobemeštar« njemačkoga kazališta, Dominik

²⁶ Nikola Batušić, »Zaptni zakon Dimitrija Demetra«, *Novi Prolog*, god. II[XVIII], br. 3, 1987., str. 157.

Novotny. Zna se i da je stanoviti krojač C. Milošević prema slikama narodnih nošnji načinio narodne kostime za praizvedbu *Ljubavi i zlobe* Vatroslava Lisinskog (1846.), kao i da su isti požnjeli velike pohvale kritike. Šezdesetih je godina 19. stoljeća, točnije od 1864. do 1869., u starome kazalištu na Markovu trgu kao garderobijer radio krojač Dragutin Kras. O njegovoj djelatnosti nije poznato mnogo, no ipak je iza njega ostalo nekoliko, što uslišanih, što neuslišanih, molbi za nabavu i popunjavanje kazališne garderobe. Krasa je naslijedio Franjo Prikiril, bivši vojnik i izučeni krojački kalfa kojega je Šenoa onako jako kudio zbog spomenutoga fijaska s *Nabuccom*. Iako je najprvo paralelno vodio krojački salon i izrađivao kazališne kostime, kasnije se posvema posvetio kazalištu. Godine 1881. stupio je u garderobijersku službu i u njoj ostao do odlaska u mirovinu 1893., a većinu kostima izrađivao je prema »izvornih starinskih slikah« i prema predlošcima što su stizali iz inozemstva, najčešće Beča ili Pariza. Godine 1882. Adam je Mandrović, tada na mjestu ravnatelja Drame, kao pripomoć Prikirilu iz Graza doveo Eugena Löhra. Za razliku od svojih prethodnika, Löhr je u zagrebačko kazalište ušao sa školom i iskustvom, kao apsolutent bečke kostimerijske škole i radnik koji je zanat pekao u kazalištima Beča i Graza, a u njemu je ostao preko trideset godina, do 1918.²⁷ Löhrovo je osnovno polazište u izradi kostima bilo dočaravanje iluzije razdoblja kostimom, a on je osim krojenja, šivanja i beskrajnih prepravljanja starih kostima u nove, nerijetko i samostalno kreirao nacрте za kostime. Prema vlastitom iskazu, osmislio je čak 246 kostimskih skica, no jedva da je išta od njih sačuvano.²⁸ Ipak, na temelju skica za Maeterlinckovu *Monna Vannu* (1903.) vidi se da je imao istančano oko za povijesni detalj. Kako bi unaprijedio garderobu, koju je kako piše u *Hrvatskom glumištu* zatekao u katastrofalnome stanju, Stjepan Miletić je prelaskom u novu kazališnu zgradu pročistio i nadopunio postojeći fundus, uloživši u to i nemalu količinu vlastitoga novca, te je na mjesto vrhovnoga garderobijera doveo Adolfa Röscha. Dovođenje Röscha, koji je prije dolaska u Zagreb radio u dvorskom kazalištu u Darmstadtu, u estetskom smislu značilo je još veće insistiranje na povijesnoj vjernosti i autentičnosti kostima te njihovoj stilskoj ujedinjenosti i prilagođenosti igranome djelu. Nije nevažno napomenuti ni to kako

²⁷ Usp. Rudolf Habeduš Katedralis, »Garderobier Löhr«, *Nova Hrvatska*, god. III, br. 244, 17. listopada 1943., str. 14.

²⁸ Vladimir Ciprin, »Stara garda – iza zavjese«, *Jutarnji list*, god. XXIII, br. 8146, 3. listopada 1934., str. 8.

Miletićev *Disciplinarni red* iz 1894. nadzor nad kazališnim kostimima zajednički daje redatelju, ali sada više ne redatelju-glumcu nego prvom redatelju koji nije regrutiran iz glumačke struke, i nadgarderobijeru, što se može smatrati začetkom budućeg, doduše još dalekoga, partnerskoga i kreativnoga odnosa između redatelja i kostimografa. Koliko dalekog govori i podatak da Miletić svoga »majstora Röscha«, kako ga je običavao zvati, još uvijek smatra članom tehničkog, a ne umjetničkog osoblja. U razdoblju od 1894. do 1900. – kada se na popisu pomoćnog osoblja u *Kazališnom godišnjaku za godinu 1900.* posljednji put navodi kao vrhovni garderobijer HNK, a već iduće godine na nadgarderobijerskom se mjestu nalazi Eugen Löhr – Rösch je kostimografski opremio tridesetak dramskih, opernih i baletnih predstava, među ostalima djela W. Shakespearea, F. Schillera, R. Wagnera, V. Lisinskog, S. Albinija. Sačuvane skice za Shakespeareovu *Zimsku priču* i *Julija Cezara*, Sofoklova *Kralja Edipa* i Meyerbeerove *Hugenote*²⁹ potvrđuju da je u provođenju načela meiningenskoga historizma u kostimima Miletić u njemu našao više nego kompetentnoga suradnika. Rösch je na skicama pisao bilješke o bojama, vrstama tkanina i tipovima odjevnih predmeta, a u uglovima stranica katkada je dodatno skicirao frizuru lika ili neki složeniji uzorak karakterističan za pojedina povijesna razdoblja. Nastojao je biti što je moguće točniji u dočaravanju načina odijevanja svojstvenog vremenu radnje, a za pojedine je likove skicirao više kostima, ovisno o njihovom udjelu u radnji ili duševnim raspoloženjima. Röschov smisao za pogađanje duha vremena kostimom Miletić je višekratno podcrtavao u svojim memoarskim zapisima. U prilog Röschovu golemom doprinosu razvoju kazališne kostimografije dodajmo na koncu i podatak da je u sklopu Miletićeve Hrvatske dramske škole jedanput tjedno u garderobama HNK »praktički predočeno«³⁰ predavao povijest kostima. Za vrijeme Miletićeve uprave, izvedena je i Gundulićeva *Dubravka* (1895.), a kostime za pastire Miletiću je pomogao riješiti Vlaho Bukovac. Na njegov je poticaj iz Dubrovnika naručen »posve vjeran«³¹ suvremeni konavoski narodni kostim. Jednako važnim kao i Bukovčevo sudjelovanje čini se i to što je, tražeći izliku za odabrane kostime u aluzivnosti Gundulićeva djela na onodobne suvremene prilike, Miletić nehotice najavio moderniji pristup

²⁹ Vidi građu koja se čuva u Odsjeku HAZU.

³⁰ S. Miletić, *Hrvatsko glumište*, 1978., str. 416.

³¹ *Isto*, str. 134.

rješavanju kostima, onaj koji nastoji prenijeti spisateljevu i redateljevu koncepciju djela i predstave. Ipak, unatoč insistiranju na usklađenosti kostima s pojedinim djelom, i Miletić je ponosno kliktao kako su »luksurijozni« kostimi A. Röscha za Wagnerova *Lohengrina* iz 1895. bili od velike koristi u nizu kasnije davanih Shakespeareovih tragedija.

Stjepan Miletić je iz kazališta izašao ogorčen i osiromašen, ali je niz njegovih reformi ostao trajnim obilježjem i temeljem zagrebačkoga HNK. Nastavio je tendencije započete u drugoj polovici devetnaestoga stoljeća i zalagao se za primjenu načela historijske vjernosti i stilske jasnoće, a njegove su reforme osim umjetničkog pokazivale i svoje praktično lice kao što su uvođenje generalnih pokusa u kostimima ili uvrštavanje povijesti kostima kao predmeta u Hrvatskoj dramskoj školi. Pa i ako je od njega potican meiningenski, historijski pristup u odnosu na Europu tada već predstavljao stanovito zakašnjenje, za nas je bio golemi skok ka približavanju kostima i predložka, a ako je vjerovati autobiografskome zapisu nadgarderobijera Rudolfa Kichla iz sredine dvadesetih godina, od kostimskoga fundusa što su ga zajedničkim snagama oformili Miletić i njegov istomišljenik Rösch, hrvatsko je kazalište živjelo još dugi niz godina nakon njihova odlaska.³²

Miletića je na čelu kazališne kuće naslijedio Ivo pl. Hreljanović. Pišući o povijesti hrvatske scenografije, Jovan Konjović ističe kako je Hreljanović nastavio Miletićevim stopama – jednostavnije inscenacije radio je Emanuel Trnka, složenije su naručivane iz inozemstva.³³ Nema razloga da slično ne pretpostavimo i za Hreljanovićev odnos prema kostimima, tim više što je iz razdoblja njegove intendanture sačuvano nekoliko dokumenata koji posvjedočuju njegove odlaske u inozemne tvornice radi nabave kostima – npr. godine 1899. službeno je otputovao u Frankfurt nabaviti kostime za operu *Kraljica od Sabe* – brojne molbe za subvencije u svrhu nabave kostima te podaci o svotama isplaćenim pojedinim zagrebačkim trgovcima za troškove nabave kostima.³⁴ Iz istih dokumenata vidi

³² Rudolf Kichl, »Autobiografski zapis«, u: *Kostimografski radovi nadgarderobijera Rudolfa Kichla*, pr. Marijan Kichl, ur. Branko Hećimović, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb, 1998., str. 11.

³³ Jovan Konjović, *Boja i oblik u scenskom prostoru (Stopedeset godina scenografije u Zagrebu 1784-1941)*. Rad JAZU, knj. 326, Zagreb, 1962., str. 43.

³⁴ Vidi dokumentaciju koja se čuva u Odsjeku HAZU.

se da se Hreljanović posebice zalagao za opremanje domaćih djela i to ponajvećma glazbeno-scenskih, poput djela Srečka Albinija i Ivana Zajca. Da ga se u stanovitom smislu doista može smatrati Miletićevim đakom, govori i činjenica da se u kazalištu koristio svojom osobnom garderobom koju je po njegovu odlasku iz HNK uz mukotrpne pregovore oko cijene na posljetku otkupio.

Kada je 1902. na mjesto čelnoga čovjeka HNK sjeo Adam Mandrović, jedan od njegovih prvih poteza bilo je i uvođenje u kazalište Otona Ivekovića kao kostimografa, i povremeno scenografa. Osmišljavajući kazališne kostime, Iveković je s HNK surađivao nekoliko godina, najčešće za komade s hrvatskom povijesnom tematikom, a sudeći prema odjeku u kritici, ta je suradnja urodila plodnim rezultatima. Unatoč potpunome fijasku predstave, hvaljeni su njegovi kostimi za *Kraljevića Radovana* prema tekstu Ide Fürst (1902.), dok su raskošni i skupocjeni kostimi za *Zlatarovo zlato* Augusta Šenoje i Milivoja Dežmana Ivanova (1902.), za koje je Iveković radio i scenografiju, dočekani s oduševljenjem i u stručnoj javnosti i u publici. Kritiku je posebno oduševila autentičnost Ivekovićevih kostima, pa su novine oduševljeno izvještavale kako su »surke [...] radjene točno po kroju onoga doba« ili kako »menteni teški, krznom obšiveni, ne će biti samo prebačeni preko ramena kao dosada, nego obučeni, kako su se faktično nosili...«.³⁵ Štoviše, u javnosti je vladalo uvjerenje kako će ionako rado gledano djelo zbog vjernoga pristupa inscenaciji biti ne samo »milije« nego i »poučnije«.³⁶ Iveković je osmislio i dio kostima i dekoracija za dobrotvornu predstavu na kojoj se davala uvertira *Tomislav* Srečka Albinija, *Sujet* Srđana Tucića, drugi čin Giordanove opere *Fedora* te prizor tamnice iz Zajčeva *Zrinjskoga* (1903.), no možda najbolji uvid u kostimografski rad Otona Ivekovića pružaju sačuvane kostimske skice za *Tomislava* Stjepana Miletića,³⁷ na kojima se prepoznaju dvije temeljne odrednice njegova kostimografskoga opusa, smisao za povijesnu točnost, s naglaskom na detalju, i sklonost kostimskoj individualizaciji likova. Ivekovićev kostimografski rad jednim dijelom zrcali karakteristike njegova slikarskog prosedea te realističnost prikaza oplemenjena domoljubnim zanosom obilježava i njegov pristup kazališnim kostimima: rezultat su deskriptivne skice s pomnim razradama odjevnih dodataka, nakita, oružja. No njegov cilj nije bio samo provođenje načela povijesne vjernosti

³⁵ »Iz hrv. kazališta«, *Obzor*, god. XLIII, 24. prosinca, 1902.

³⁶ *Isto*, 1902.

³⁷ Vidi građu koja se čuva u Odsjeku HAZU.

scenske odjeće, nego i udovoljavanje zahtjevima dramskoga djela, o čemu je uostalom i otvoreno progovorio u kratkom članku pod naslovom *Historička nošnja hrvatskih kazališnih komada*³⁸ (1902.), založivši se za vjernost povijesnoga kostima, ali i za prožetost kostima osobinama lika koji ga nosi.

Tijekom uprave Adama Mandrovića, kazališne je dvojbe oko povijesne točnosti kostima povremeno razrješavao i povjesničar umjetnosti, likovni kritičar i muzeolog Antun Jiroušek. Kao vrstan poznavatelj historijskoga kostima i narodne nošnje, Jiroušek je bio pozvan da osmisli starohrvatske kostime za dramatizaciju Kumičićeva romana *Kraljica Lepa* pod nazivom *Propast kraljeva hrvatske krvi* (1905.). Jiroušek svojim skicama zaokružuje desetljetne težnje kazališta prema realističnosti i historijskoj utemeljenosti (nacionalne) scenske odjeće, a dodaje im i jednu novost – ime glumca – zbog čega je opravdano pretpostaviti da je osmišljavao kostime imajući na umu izvođače koji su ih trebali nositi na sceni. »Historička vjernost odijela /.../ provedena od pučanina do kraljevskog prijestolja«³⁹ dočekana je s hvalospjevima, a Jiroušekova je stručnost prepoznata. Nedugo nakon premijere uprava kazališta je Jiroušek uputila pismo u kojemu mu se srdačno zahvaljuje na suradnji, ali u kojemu, međutim, napominje i sljedeće: »da će odsad domaći pisci u stvarima ovoga stila lakše dolaziti do riječi na hrvatskoj pozornici, budući da će naći gotovu opremu za djela, koja žele napisati.«⁴⁰

U vrijeme reakcija na scenski realizam, naturalizam i iluzionizam, reforme dramskoga pisma, inovativnih pogleda na inscenaciju Appije i Craiga te izdvajanja redatelja kao tvorca estetskoga zajedništva predstave, kada je Europa odbacivala realističnu poetiku kostima u ime simbolično oblikovane scenske odjeće koja ne ovisi toliko o konkretnome vremenu i prostoru koliko o značenjima, raspoloženjima i ugođajima koje treba prenijeti, hrvatsko je kazalište još moralo odrađivati prve kostimografske korake. Stoga od prvih devetnaestostoljetnih predstava s profesionalnim hrvatskim predznakom do početka 20. stoljeća kada mjesto kostimografa, makar privremeno, prvi put popunjava jedna umjetnička osobnost, nema velikih prevrata i poetičkih mijena već je točnije govoriti o takoreći ekspanciji

³⁸ O. Iveković, »Historička nošnja hrvatskih kazališnih komada«, 1902., str. 696-698.

³⁹ »Izvedba djela *Propast kraljeva hrvatske krvi*«, *Hrvatsko pravo*, god. XI, br. 2778, 17. veljače, 1905., str. 3.

⁴⁰ Vidi dokumentaciju koja se čuva u Odsjeku HAZU.

jalnom rastu jedne te iste tendencije, s jedne strane želje za prepoznavanjem uloge kostima u predstavi, s druge, želje za realističnošću i stilskim i povijesnim skladom kostima s izvođenim djelom. Uspješnost ostvarivanja te tendencije ovisila je o educiranosti i osposobljenosti ljudi koji su u pojedinom trenutku radili u kazalištu, pa je preko prvih domaćih garderobijera, suradnje s inozemnim autorima kostimskih skica, te Miletićem koji je želji za povijesnom točnošću kostima i inscenacije dao značenje institucionalnog estetskoga kreda, vrhunac dosegla za Mandrovićeve uprave, s kostimografom umjetnikom Otonom Ivekovićem te povjesničarom umjetnosti u ulozi kostimografa, Antunom Jiroušekom. Iako Ivekovićeve oštre kritike kostima u domaćim komadima kao što su *Zrinjski* ili *Porin* na početku 20. stoljeća govore da je i tada bilo sličnih grešaka kao u doba kada je Šenoa bio voljan pristati čak i na anakronizme od nekoliko stotina godina, s Ivekovićem i Jiroušekom nekadašnje kostimske nezgrapnosti počinje zamjenjivati umjetnički osmišljen kostim kojemu je jedan od glavnih kriterija povezanost s vremenom komada, raste težnja prema individualizaciji pojedinoga lika kostimom, a uloge autora i izvođača kostimskih skica sve se jasnije diferenciraju. Zato se i ne možemo složiti s J. Konjovićem kad kaže da Ivekovićeve pojava nije ostavila dublji traga na povijest hrvatskoga kazališta.⁴¹ Iako se u Ivekovićevoj biografiji njegova suradnja s HNK i njegova kostimografska i scenografska djelatnost navode kao bilješka na margini njegova slikarska opusa i gotovo kuriozitet, u povijesti hrvatskoga kazališta, a osobito kostimografije, Ivekovićev angažman označio je prekretnicu, možda ne toliko u poetičkom smislu jer njegovo kao i Jiroušekovo djelovanje ne odlikuje radikalna promjena smjera nego produbljivanje, usavršavanje i sublimacija težnji cijeloga prethodnoga stoljeća – stilskoga približavanja djela i predstave, koliko zato što je s njime na mjesto kostimografa stupio prvi hrvatski školovani slikar umjetnik čije su skice izvodili majstori obrtnici te autor jednog od naših prvih stručnih radova o kostimografiji.

Kao i svi prvi koraci, ni prvi koraci hrvatske kostimografije nisu bili nimalo laki, upravo suprotno, čitav niz okolnosti kao da ih je uporno kočio. No, unatoč tome što su često bili nesigurni, nespretni i ovisni o pomoći izvana, bili su i dovoljno odlučni te su hrvatskoj kostimografiji na koncu ipak omogućili da se osovi na svoje

⁴¹ J. Konjović, *Boja i oblik u scenskom prostoru (Stopedeset godina scenografije u Zagrebu 1784-1941)*, 1962., str. 44.

noge i osigurali joj umjetničku budućnost. Ovjera će stići godine 1909. kada je vladinim dekretom na mjesto scenografa HNK postavljen Branimir Šenoa, iduća umjetnička ličnost koja će, uz scenografiju, kreirati i kostime. Koliko je, dakako, zaduživanje scenografa i za izradu kostima, odmoglo ili pomoglo razvoju i osamostaljivanju kostimografske struke, trebalo bi tek odgovoriti neko buduće istraživanje.

THE FIRST STEPS OF CROATIAN COSTUME DESIGN

S u m m a r y

While giving a brief account of matters of costume design from the history of the theatre in Croatia up to the Revival time, the paper speaks of the development of the costuming of performances and the costume design profession from the professionalisation of the Croatian theatre in the middle of the 19th century to the end of the 1910s, when in the Zagreb Croatian National Theatre, trained artists began to work as costume designers. Deserving mention as characteristics of this time are the wish for the role of the costume in the performance on stage to be acknowledged, and the desire to create realistic theatrical costumes and the stylistic and historical harmonisation of the costume in the theatre and the work being performed. Particular attention is paid to the various professions that during the nineteenth century reinforced the position of costume designer – producers, actors and wardrobe mistresses, as well as to directors who contributed to making costume design an independent artistic discipline. The work concludes by analysing the work of one of the first artists-cum-costume designers in the Zagreb National Theatre, Oton Iveković, and the collaborative effort between this theatre and art historian Antun Jiroušek.