

Martina Petranović

KOSTA SPAIĆ I KAZALIŠNA LIKOVNOST

U knjizi *Traktat o režiji* (1987.) u kojoj su okupljeni i objavljeni razgovori Radoslava Lazića s nizom istaknutih redatelja druge polovice 20. stoljeća, razgovor s redateljem Kostom Spaićem naslovljen „Konzensus režije“, sabire ne samo redateljevo isticanje nužnosti podudaranja režije kao društvene djelatnosti i društveno angažiranoga čina s potrebama gledatelja i mogućnostima njihova poistovjećivanja s problematikom zahvaćenom pojedinom kazališnom predstavom, već i njegovu percepciju kazališta kao imanentno kolektivnoga čina i režije kao ostvarivanja suradnje različitih individualnosti poput pisaca, glumaca, scenografa, kostimografa i drugih, u kreativnome procesu (K. Spaić u: Lazić 1987).

Pritom se, kada je riječ o kazališnoj likovnosti – a riječ je o terminu koji je u istom razgovoru s Lazićem i sam upotrijebio – oslanjao na razmjerno brojna, ali zapravo uska i pomno birana suradnika. Od početka pedesetih godina prošloga stoljeća kada započinje njegova redateljska karijera do sredine devedesetih kada biva naprasno prekinuta, Spaić je surađivao s nekim od najistaknutijih predstavnika hrvatske kazališne likovnosti. To su, u kostimografiji, već od 1950-ih Inga Kostinčer, Vanda Pavelić Weinert, Jasna Novak i Jagoda Buić, potom Ika Škomrlj, Diana Kosec Bourek i Hans Georg Schäffer, rjeđe Marija Žarak, Ingrid Begović ili Danica Dedijer. U scenografiji pak, od 1950-ih su to Vladimir Žedrinški, Božidar Rašica, Edo

Kovačević, Rudolf Sablić, Kamil Tompa, Vjenceslav Richter, potom Zvonimir Agbaba, Miše Račić, Drago Turina, Hans Georg Schäffer, Zvonimir Šuler, Rudi Labaš, Zlatko Bourek, Berislav Deželić i Zlatko Kauzlarčić. S nekima je radio češće i spremnije, s drugima je povremeno ili tek jednokratno surađivao, a zanimljivo je da su se pritom izdvojile i neke ustaljene kombinacije scenografa i kostimografa pa su mu neke predstave oblikovali stalni umjetnički timovi, primjerice – Kamil Tompa i Vanda Pavelić Weinert, Edo Kovačević i Vanda Pavelić Weinert ili Rudolf Sablić i Vanda Pavelić Weinert; Vjenceslav Richter i Inga Kostinčer, Zvonimir Agbaba i Inga Kostinčer ili Berislav Deželić i Inga Kostinčer, odnosno Rudolf Sablić i Jasna Novak ili Miše Račić i Jasna Novak, a više predstava u zemlji i inozemstvu načinio je u suradnji s Hansom Georgom Schäfferom kao scenografom i kostimografom. U nizu je predstava važnu ulogu Spaić dodjeljivao i oblikovanju svjetla, profesiji koja je tek poslije rata započela proces svoje umjetničke afirmacije (ponajprije Aleksandru Augustinčiću), a gdjekad je, doduše rijetko, ulogu oblikovatelja scenskoga prostora prisvajao i za sebe.

Štoviše, govoreći o vlastitome stvaralačkom procesu u radu na predstavi, Spaić je isticao da je za njega u redateljskom postupku uvijek važan korak nalaženje *prostorne metafore* primjerene duhovnom prostoru teksta. Njegovim riječima:



Jakša Kušan, *Pepeļjuga*, HNK u Zagrebu, 1953.

To praktično znači pronaći jedino mogući scenski prostor za taj tekst, pronaći mu koordinatni sustav, odrediti kretanje. Jer drama je pokret. A pokreta nema izvan prostora. Zadani prostor određuje kretanje i obratno. Ako smo kao režiseri pogriješili u toj prvoj premisi, tu našu pogrešku neće ispraviti ni najgenijalniji glumac, njegovo će se tijelo i nesvjesno odupirati krivim pokretima koje smo mu predodredili našim pogrešnim točkom. Nije u tom slučaju kriv, kako se često misli, scenograf, kriv je režiser. Režiserski bi se talent mogao mjeriti i po uspješnom ili neuspješnom oblikovanju scenskoga prostora. (K. Spaić u: Lazić 1987: 125)

Spaić je, također, isticao i da je piscima uvijek važan scenski prostor u kojem se odvija dramska radnja te je problematiku scenskoga prostora povezivao i s prostornošću piščeve rečenice odnosno prostorom koji proizlazi iz dramskoga govora i glumčeve igre. U tragovima koje je ostavio o svojim pogledima na režiju i kazalište, mahom u formi razgovora, Spaić se daleko rjeđe očitovao o tematici kazališne kostimografije ili o kostimografskoj profesiji, pa je utoliko zanimljivija i opaska redatelja Georgija Para da ga je Kosta Spaić, kritizirajući kostime u jednoj njego-

voj predstavi, zapravo naučio što je to dramaturgija kostima,¹ i to u onome istome članku u kojemu je Paro apostrofirao upravo Spaićevo majstorstvo forme i umijeće oblikovanja skladne i usuglašene cjeline kazališnoga čina

¹ „Na Dubrovačkim ljetnim igrama 1964. godine, Kosta Spaić, u to vrijeme direktor Dramskog programa, povjerio mi je režiju Shakespeareove komedije *Na tri kralja ili Kako hoćete*, koju sam postavio u Parku Gradac. Došao je na prvi generalni pokus i nakon što je odgledao predstavu pozvao me je na razgovor. Dobro, rekao je, *glumački dobro, mizanscen dobar, ali kostimi ništa ne vrijede, to tako ne može ići, treba prepraviti kostime!* Bio sam zgranut: kostime je radio Zlatko Bourek, bili su izvanredni, drugačiji, hrabri, naglašeni, zanimljivo skulpturirani, rafinirani u bojama... *U čemu je problem?*, upitao sam ga. *U žutoj boji, odgovorio mi je, u Na tri kralja niti na jednom kostimu ne smije biti žute boje, osim kad Malvoglio navuče žute čarape, inače nema smisla scena u kojoj Malvoglio zbog tih žutih čarapa bude izvrnut poruzi. A vama se žute i Vitez Tobia i Vitez Andrija! To vam je tak kak velim i nemre bit drugačije.* Bio sam mlad redatelj, u usponu, i teško mi je pala Kostina kritika, premda mi je odmah bilo jasno da je u pravu. Osim toga, nije bilo vremena da se u dva dana bilo što promijeni. *Znam i sam da je prekasno, sam sam si kriv kaj nisam pogledal skice, sad nek bu kak je, al' si zapamtite kaj sam vam rekel za drugi put.* I zapamtio sam. Za sva vremena naučio sam što je dramaturgija kostima i ne sjećam da mi se ikada kasnije dogodila neka takva pogreška. Hvala, Kosta.“ (Paro 2004: 185)



Jakša Kušan, *Pepeļuga*, HNK u Zagrebu, 1953.

(Paro: 2004: 184). Kostimografkinja Ika Škomrlj, s kojom je Spaić povremeno surađivao u poznijim redateljskim godinama, ali na nekoliko istaknutih dramskih i opernih projekata krajem sedamdesetih i u osamdesetim godinama 20. stoljeća, kao što su dramatisacija *Romana o Londonu* Miloša Crnjanskog (1989.) ili opere *Don Carlos* Giuseppea Verdija (1978.) i *Nikola Šubić Zrinjski* Ivana pl. Zajca (1982.), također se prisjetila Spaićeve kostimografske pouke: „Čim pogledaš na scenu, moraš znati tko je protagonist, a tko antagonist“, upozorio ju je. (I. Škomrlj u: Petranović 2014: 178). Važan teorijski i praktičan prilog, kao što znamo, Kosta Spaić dao je i problematici ambijentalnoga teatra, ponajprije na Dubrovačkim ljetnim igrama, kako svojim inscenacijama Držića i drugih hrvatskih i inozemnih pisaca – Junija Palmotića, Ive Vojnovića i Williama Shakespearea, tako i svojim napisima o ambijentalnome teatru u kojima je značenje polagao na odabir pozicije gledališta i uspostavljanje suodnosa pozornice i publike (K. Spaić u: Lazić 1987: 144-147).²

Ovaj se članak međutim, usredotočuje na Spaićevo stvaralaštvo u klasičnim kazališnim prostorima, i to iz aspek-

ta nekoliko odabranih stvaralaca, scenografa i kostimografa s kojima je često i/ili uspješno surađivao, ponajprije u pedesetim godinama 20. stoljeća, što u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu, što u Zagrebačkome dramskom kazalištu, danas Gradsnome dramskom kazalištu Gavella.

Kazališne pedesete, kada Kosta Spaić započinje svoju profesionalnu redateljsku karijeru, obilježila je afirmacija redateljskoga kazališta, pojava novih redateljskih imena i stanjanje redateljskog naraštaja kojemu je važno polazište u radu činio i likovni govor predstave, kostimografski rad na predstavi te kreativna suradnja sa scenografom i kostimografom. Među redateljima se u pedesetima, uz Branka Gavellu, posebno ističu Vladimir Habunek, Mladen Škiljan, Dino Radojević i – Kosta Spaić, a značajan trag ostavio je i kratkotrajan ali intenzivan boravak slovenskog redatelja i scenografa Bojana Stupice u Zagrebu. Premda različitih poetičkih opredjeljenja i pogleda na kazalište, spomenuti su redatelji dijelili aktivan odnos prema scenografskom i kostimografskom opremanju predstava tretirajući scenografa i kostimografa kao ravnopravne sugovor-

nike i dajući sceni i kostimu sve veći udio u razradi i prenošenju redateljskih ideja. Navedeni stav nerijetko se očitovala i u scenografski i kostimografski snažno obilježenim koncepcijama pojedinih predstava i u likovno pomno cizeliranim uprizorenjima zasnovanim na odbacivanju socrealističkih inscenacijskih zasada, redukciji, stilizaciji, čistoći stila i vizualnom skladu među svim sastavnicama kazališnog čina, odnosno u radikalnijem obliku, rušenju konvencionalnih i tradicionalnih rješenja i u sceni i u kostimima.³

Upravo se Kosta Spaić već zarana pokazao kao redatelj koji je suradnike u likovnoj opremi predstava, kako se izrazio i Nikola Batušić, tražio među slikarima „novih smjerova i stilova“ (Batušić 2004: 15). Batušić je pritom istaknuo slikare Edu Murtića i Edu Kovačevića, koji su se uglavnom bavili scenografijom, no jednako je intenzivna bila Spaićeve suradnja i sa scenografima arhitektonske izobrazbe, ali i s profesionalnim scenografima kao i s kazališnim kostimografima koji upravo u to doba, pa i zahvaljujući suradnji s njime, rade na stjecanju vlastite profesionalne samostalnosti. Redateljski debi Koste Spaića započeo 1951. godine na sceni HNK-a u Zagrebu Lorcinom dramom *Dom Bernarda Albe* ujedno je bio i scenografski debi Ede Kovačevića te prva predstava kostimografkinje Vande Pavelić Weinert u tom kazalištu. Stavljanjem redateljskoga naglaska na poetski realizam i umjerenu stilizaciju španjolskoga kolorita u jednostavnoj sceni i kostimima tamnijih tonova koji podcrtavaju opresivan ugođaj te zbivanja i sudbinama likova daju simboličnu i općeljudsku težinu, predstava je trasirala put k osuvremenjivanju kazališnih izvedaba i udaljavanju od doslovna inscenacijskog realizma. Štoviše, mnoge su iduće predstave Koste Spaića, i u opernom i u dramskom repertoaru, poput opernoga *Fausta* (1953.) ili dramskoga *Mizantropa* (1960.), svoj antologijski status stjecale ne samo temeljem inovativnih redateljskih tumačenja, pa katkad i revolucionarnih pomaka u odnosu na dotadašnje scenske interpretacije navedenih djela, već zbog funkcionalnog spoja redateljske ideje i likovne impostacije predstave.

Od samoga početka redateljske karijere, Spaić se podjednako bavio i dramskom i opernom režijom. Često se može pročitati da su najvidljiviji pomaci u likovnoj opremi pred-

stava pedesetih godina 20. stoljeća ostvareni u opernom i baletnom repertoaru (Galjer 2004; Lederer 2004) pri čemu valja naglasiti da poslijeratni pomaci u scenskoj realizaciji opernih djela nisu zahvatili samo moderna već i tradicionalna operna djela, štoviše, u njima su novi inscenacijski postupci nerijetko bili i mnogo upadljiviji, pa katkada i (naj)radikalniji. Ako je izvedba Brittenove *Lukrecije* u režiji Vladimira Habuneka 1951. godine bila svojevrsan vjesnik nove scenske prakse u modernom opernom repertoaru, onda su to u klasičnom opernom repertoaru nesumnjivo bile operne režije Koste Spaića, i to Verdijeve *Traviate* i osobito Gounodova *Fausta*, realizirane u suradnji sa scenografima Edom Kovačevićem odnosno Kamilom Tompom i s kostimografkinjom Vandom Pavelić Weinert.

U Verdijevoj *Traviati* (1952.), ujedno i Spaićevoj prvoj opernoj režiji, redateljsko je polazište u interpretaciji operne verzije nesretne ljubavne priče „dame s kamelijama“ bilo naglašavanje socijalnoga momenta i specifičnih društveno-povijesnih okolnosti iz kojih je izrastala radnja, pa su sukladno tomu i kostimi bili stilski prostorno i vremenski locirani, ali s odabirom boja, detalja i tkanina bili dodatno karakterno i dramaturški dostilizirani i produbljeni, a konceptualno su se slagali i s diskretno pojednostavljenim scenografskim rješenjem Ede Kovačevića, koji je epohu druge polovice 19. stoljeća ostvario uz pomoć drapiranih zastora i raskošnih lusterata te minimalnoga mobilijara.

Najavivši ovom prvom opernom režijom, između ostaloga, i svojevrsno rekoncipiranje vizualne strane kazališnih izvedaba, već sljedećom opernom režijom Kosta Spaić stalnu je opernu publiku naviklu na iluzionistička scenokoprostorna rješenja šokirao još radikalnijim ogoljivanjem scene. Spaićevo redateljsko čitanje *Fausta* (1953.) odmaknulo je izvedbu Gounodova djela od tradicionalne i

² Tekst Koste Spaića o ambijentalnom kazalištu izvorno objavljen u katalogu Dubrovačkih ljetnih igara 1964. godine na prijedlog Koste Spaića integriran je u razgovor s Radoslavom Lazićem u navedenoj knjizi razgovora s redateljima.

³ O tome usp. knjige o Kamilu Tompi i Vandi Pavelić Weinert Martine Petranović te knjigu o povijesti hrvatske kazališne kostimografije *Od kostima do kostimografije* na kojima je umnogome temeljen i ovaj rad o Kosti Spaiću.

uvriježene operne scenske romantike pri čemu je pomak bio osobito upadljiv u Tompinim scenografskim rješenjima. Spaić je novu izvedbu *Fausta* uz Tompinu pomoć radikalno očistio od scenske dekorativnosti, spektakularnosti i iluzionizma. Usporedo s redateljskim naglašavanjem ljudske tragedije umjesto dotadašnjeg apostrofiranja sukoba čovjeka i nadnaravnog te s odbacivanjem ustaljenih interpretativnih predodžaba i inscenacijskih obrazaca, Tompa je i scenografijom u prvi plan stavio pjevače i glazbu, a zadane scenske prostore poput Faustove radne sobe, Margaretina vrta, gradskoga trga, crkve ili tamnice, uz pomoć zastora, praktikabala i kosina rješavao tek u naznakama i slutnjama pojedinih arhitektonskih i prostornih elemenata (luk, vratnica, stupovlje, prozirne rešetkaste plohe, skulpture) i prijeko potrebnim ili simboličnim predmetima nužnim za odvijanje ili definiranje mjesta radnje, što će biti i inače karakteristično za njegov scenografski rukopis.

Kruna Spaićeva redateljskoga opernog rada u pedeseti-ma nedvojbeno je ipak bilo uprizorenje Prokofjevljeve opere *Vjenčanje u samostanu* (1953.), realizirano u suradnji s Vjenceslavom Richterom kao scenografom i Ingom Kostinčer kao kostimografkinjom. Bila je to prva Richterova scenografija, no već je njome postigao golem uspjeh u Hrvatskoj (na zagrebačkome trijenalu) i izvan nacionalnih granica (na pariškom Teatru nacija). Štoviše, u hrvatskoj teatrologiji Richterova se inscenacija drži „jednom od najboljih u našoj poslijeratnoj povijesti scenografije“ (Celio-Cega 1985: 31) i „amblematском scenografijom vremena“ (Lederer 2011: 39). Pronašavši kazališno uporište za dramaturški nužnu brzu izmjenu scena u rotacijskoj bini zagrebačke pozornice, a likovno uporište u geometrijskoj apstrakciji i poetici skupine EXAT koja je pedesetih godina 20. stoljeća pokrenula revoluciju kako u likovnim umjetnostima, tako i u kazališnoj scenografiji, Richter je prostore sedamnaestostoljetne Seville sveo na igru apstrahiranih i geometrijskih simplificiranih lukova i bojom obilježenih ploha.⁴ U skladu s pročišćenim i na četiri dijela geometrijski razvedenim scenskim prostorom, Inga Kostinčer odjenula je likove u stilizirane kostime koji spajaju elemente povijesne i suvremene odjeće i koji se podjednako naslanjaju na likovnost pedesetih – geometrijskim aplikacijama i uzorcima, čistim linijama – kao i na

tipičan *diorovski* „novi izgled“ pedesetih – karakterističnim krojevima i dezenima. Štoviše, s pomoću suodnosa geometrijskih likova i tijela te boja i neboja – crvene, crne i bijele – kostimom se ostvaruje niz statusnih obilježja, karakternih osobina i osjećaja te kontrasta i poveznica među likovima, ali i između kostima i scenskoga prostora.

Budući da se znamenitu odvajanju dijela ansambla Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu od matične kuće i osnivanju novoga zagrebačkog kazališta pod egidom pluralizacije kazališnoga izričaja, uspostavljanja novih modela rada te drukčijih repertoarnih i poetičkih načela, pridružio i Kosta Spaić, njegove su dramske režije pedesetih realizirane mahom u Zagrebačkome dramskom kazalištu. Na tragu širih zasada novoosnovanoga kazališta, Spaić se često bavio idejom modernizacije klasika, na što se čvrsto nadovezivalo i pitanje njihova prostornog rješenja i kostimiranja. Na dijelu je predstava Spaića surađivao sa stalnim scenografom i kostimografkinjom toga kazališta, Mišom Račićem i Jasnom Novak, a za dio predstava birao je vanjske suradnike, poput Vande Pavelić Weinert i Ede Kovačevića, Jagode Buić i Ede Murtića, te Rudolfa Sabliča.

U Molièreovu *Don Juanu* (1955.), prvog zajedničkoj predstavi Koste Spaića i Vande Pavelić Weinert u Zagrebačkome dramskom kazalištu, problematika modernizacije klasika najjače se očitovala isticanjem prvenstva glum(a) i dramske riječi, s jakim uporištem u scenografskoj koncepciji Ede Kovačevića, koji je scenski prostor, slično kao i u Verdijevoj *Traviati* izvedenoj u zagrebačkome HNK-u nekoliko godina prije, oblikovao s pomoću zastora i nekoliko najnužnijih elemenata pokućstva, ali s još radikalnijom redukcijom (broja) scenskih elemenata i s pomno razrađenom ulogom scenske rasvjete. Naspram tako pojednostavljene scene, stilski kostimi Vande Pavelić Weinert osiguravali su likovima i radnji prostorno-vremenski okvir, stalešku diferencijaciju i karakterne nijanse, simboliku (kamenito sivilo kostima Zapovjednikova kipa), ali i stano-vit ugođaj raskoši (posebno su upadljivi bili, primjerice, čipkani ovrtnici) s naglaskom na živopisan i kičen kostim zavodnika i bezbožnika Don Juana.

⁴ O scenografskom opusu Vjenceslava Richtera usp. i rad Lovorke Magaš Bilandžić, „Arhitekt u kazalištu: scenografska dionica u opusu Vjenceslava Richtera“, u: Buntovnik s vizijom: retrospektivna izložba Vjenceslava Richtera, ur. Martina Munivrana i Vesna Meštrić, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.



Jakša Kušan, *Pepeljuga*, HNK u Zagrebu, 1953.

Sjubljenost kostima i lika snažno se, narativno, deskriptivno ili metaforično, očitovala i u nekoliko drugih suradnji Koste Spaića i Vande Pavelić Weinert u Zagrebačkome dramskom kazalištu. U Lorcinoj drami *Doña Rosita ili govor cvijeća* (1960.) kostim naslovne junakinje, primjerice, dosljedno je pripovijedao priču napuštene zaručnice koja od punokrvne mlade djevojke s početka radnje vidljivo sazrijeva u ženu izmučenu čekanjem i lažnim obećanjima sve dok najposlije ne postane starjeloj i osamljenoj usidjelicom lišenom ikakve nade. Uspoređena sa sudbinom cvijeta koji tijekom jednoga dana vene i gubi boju bivajući jutro crven, a uvečer bijel, i Rosita postaje Doña Rosita, a navedene mijene reflektira i kostim, što bojom (kostim je žarkocrven u prvom činu, blijedoružičast u drugom i bijel u trećem), što sve demodiranim krojem. Slično se događa i sa scenskim prostorom u kojem iz čina u čin postupno iščezava cvijeće/život.

Ipak, nekoliko likovno najzanimljivijih predstava u Zagrebačkome dramskom kazalištu pedesetih Spaić je ostvario

u suradnji sa scenografom Rudolfom Sabličem i kostimografkinjom Jasnom Novak, režirajući Anouilohovu *Antigону* (1956.) i Kaštelanovu poetsku dramu *Pijesak i pjena* (1958.), podjednako otvorenim društveno-kritičkim pristupom i radikalnim likovnim osuvremenjivanjem. U objema predstavama, kostim i scena bitno su upotpunjavali i razjašnjavali koncept režije i dograđivali redateljske stavove o djelu, karakterima i njihovim međuosobnostima. Uprizorenje Anouilohove *Antigone* u kojem je Spaić gotovo u cijelosti ispraznio scenu, a glumce odjenuo u moderna odijela, mnogo će godina poslije nositeljica naslovne uloge, glumica Marija Kohn, nazvati jednom od „bitnih prekretnica u zagrebačkom a i hrvatskom kazališnom životu“ (M. Kohn u: Hećimović 1995: 375). Na tragu Anouilohove ideje o transponiranju stare grčke, ali i općeljudske teme u suvremenost, za kostime mladih, Antigone, Hemona i Izmene, odabrane su plave radničke hlače/kombinezoni i dolčevite, za Stražare karirane košulje, sakoi i kožnati opasači, a za Kreonta i Kor odijela s kravatom, čime je

postignuto obilje konotacija i ključeva za iščitavanje odnosa snaga i redateljske interpretacije. Kaštelanova „igra i dijalog s nepoznatim“ oslobođena klasična zapleta, sukoba i raspleta, psihološke razrade i motiviranosti likova, realističkoga uzročno-posljedičnog slijeda događaja i stroge prostorno-vremenske kontekstualizacije, predstavljala je značajan odmak od tada dominantnog modela, i u dramatici i na pozornici, a u takav su se koncept uklopili i nerealistička gluma, vizualno efektni kostimi, antiiluzionistički i konstruktivistički pristup oblikovanju scenskog prostora te simbolična igra svjetla i sjene, tvoreći jednu od najavangardnijih predstava Zagrebačkoga dramskog kazališta.

Na samom kraju 1960-ih, Kosta Spaić će i kao redatelj i kao scenograf u Zagrebačkome dramskom kazalištu ostvariti još jednu upečatljivu predstavu, Molièreova *Mizantropa* (1960.). Kako bi se naglasila univerzalnost, sveremenost i suvremenost teme, radnja Molièreove drame pomaknuta je dva stoljeća unaprijed te su na sceni okruženoj mnoštvom simboličnih zrcala okrenutih publici za prepoznavanje, Spaić i Vanda Pavelić Weinert oslobodili *Mizantropa* „historijske maskerade“, kako se u članku povodom dodjele godišnje Nagrade Vladimir Nazor Kosti Spaiću izrazio Ranko Marinković (Marinković, 1987: 76).

Spaićevi eksperimenti s likovnom strukturom i stilom predstava nastaviti će se i kasnijih godina te će mnoge njegove predstave biti upamćene i po nekonvencionalnom i svježem pristupu sceni, kostimima i oblikovanju svjetla. Spomenimo tek nekoliko karakterističnih primjera. Prva bi svakako morala biti režija Shakespeareove *Mjere za mjeru* (1964.) u zagrebačkome HNK-u upamćena i po Agabinim stiliziranim gotičkim lukovima kao osnovicom jednostavne organizacije scenskoga prostora, pročišćenim ali monumentalnim i koloristički ekspresivnim s jedne odnosno karikaturnalnim s druge strane kostimima Inge Kostinčar ili osvjetljenjem temeljenim na slikarskim efektima *chiaroscuro* Aleksandra Augustinčića. Zatim vrijedi istaknuti izvedbu Prokofjevljeve opere *Zaljubljen u tri naranče* (1970.), također u zagrebačkome HNK-u, u kojoj su maštoviti, teatralni, a mjestimice i groteskni kostimi, te njihova operna atipičnost, bili redateljeva produžena ruka i sjajno su se nadopunjavali s antiiluzionističkim i nekonvencionalnim karakterom Spaićeve

režije i Deželićeve scenografije, odnosno predstave koja se izrugivala romantiziranu poimanju kazališta i koja je u hrvatskom glumištu najavljivana kao otvaranje novoga poglavlja u načinu operne igre na HNK-ovoj pozornici. Osvremenjivanje i reinterpretiranje klasičnih dramskih tekstova u kojima i kostimografija ima značajan udio, Spaić je u Zagrebačkome dramskom kazalištu odnosno Dramskom kazalištu Gavella nastavio i u sedamdesetim godinama, primjerice, kostimografskim premještanjem junaka Držićeva *Skupa* (1974.) u različita povijesna razdoblja, ovisno o tome koje je vrijeme s obzirom na svjetonazor, karakter te način ponašanja i djelovanja smatrao primjerenim kojemu liku, ali i ovisno o tome kakvom je smatrao budućnost/sadašnjost svakog od Držićevih likova, s posve nedvosmislenom ironijom dovodeći utrk u novcem do trenutka prikazivanja predstave. Katkada se Spaić na radikalnu reinterpretaciju djela odlučivao i po cijenu neuspjeha, kao što je to bilo u slučaju Bizetove *Carmen* 1972. godine lišene španjolskoga kolorita na kakvu nisu pristali ni operna publika ni operna kritika. Godine 1982. godine ponudio je i jednu od likovno najrafiniranijih vizija nacionalne opere *Nikola Šubić Zrinski* Ivana pl. Zajca, u suradnji s dirigentom Lovrom Matačićem, scenografom Berislavom Deželićem i kostimografkinjama Ikom Škomrlj i Dianom Kosec Bourek. Osim Spaićeve dehistorizirane, deromantizirane i depatetizirane režije Zajćeve opere, s izraženim osjećajem za likovnu kompoziciju svake scene i ogoljelom pozornicom neopterećenom suvišnom dekorativnošću i rekvizitima, posebno su upamćeni kostimi u tzv. hrvatskim scenama nadahnuti hrvatskim nacionalnim simbolima – pletrom i šahovnicom – tiskanim na običnoj žutici.

Primjere bismo mogli nizati i dalje, no važnije od nabrojavanja svih njih svakako je imati u vidu činjenicu da najuspjelija likovna rješenja u Spaićevim predstavama nisu bili tek samodopadni i samodostatni likovni iskoraci i eksperimenti, već da su uvijek bili usuglašeni s redateljskim naumima i idejom o tome što se predstavom želi postići i reći te da su redom izrastali iz onoga znamenitog pitanja koje je stajalo u podlozi svih Spaićevih režija: Zašto, moj viteže?

Literatura

Nikola Batušić (2004), „Umijeće inscenacije“, u: *Kosta Spaić*, ur. Antonija Bogner Šaban, Kapitol, Zagreb.

Antun Celio Cega (1985), *Scenografija Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (1954. – 1967.)*, Vjesnikova press agencija, Zagreb.

Jasna Galjer (2004), *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj. Od utopije do stvarnosti*, Zagreb, Horetzky.

Branko Hećimović (1995), *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*, AGM, HDKKT, Zagreb.

Radoslav Lazić (1987), „Konsenzus režije. Razgovor s Kostom Spaićem“, u: *Traktat o režiji*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb

Ana Lederer (2004), „Hrvatska scenografija pedesetih: nova likovnost“, *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek.

Ana Lederer (2011), „Hrvatska scenografija – sto godina umjetničke raznolikosti“, u: Ivana Bakal, Ana Lederer, Martina Petranović, *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije 1909. – 2009.*, ULUPUH, Zagreb.

Lovorka Magaš Bilandžić (2017), „Arhitekt u kazalištu: scenografska dionica u opusu Vjenceslava Richtera“, u: *Buntovnik s vizijom: retrospektivna izložba Vjenceslava Richtera*, ur. Martina Munivrana i Vesna Meštrić, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Ranko Marinković (1987), „Molière bez historijske maske“, u: *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*, pr. Branko Hećimović, Sterijino pozorje, Izdavački centar Rijeka, Novi Sad – Rijeka.

Georgij Paro (2004), „Majstor forme“, u: *Kosta Spaić*, ur. Antonija Bogner Šaban, Kapitol, Zagreb.

Martina Petranović (2014), *Kostimografkinja Ika Škomrlj – prepoznatljivo svoja*, ULUPUH, Zagreb.

Martina Petranović (2015), *Od kostima do kostimografije. Hrvatska kazališna kostimografija*, ULUPUH, Zagreb.

Martina Petranović (2017), *Kamilu Tompa i kazalište*, HAZU, ULUPUH, Zagreb.

Martina Petranović, Guido Quien (2018), *Vanda Pavelić Weinert*, HAZU, ULUPUH, Zagreb.