

BALETNI KOSTIMI IZ DONACIJE JELKA YURESHE ZAGREBAČKOMU MUZEJU ZA UMJETNOST I OBRT

MARKO FILIP PAVKOVIĆ

pavkovic.marko.filip@gmail.com

UDK / UDC: 792.024(083.824):792.82Jureša, Ž.
069(064)(497.5Zagreb)

DOI: <https://dx.doi.org/10.21857/y7v64t0xny>

Izvorni znanstveni rad / Research Paper

Primljeno / Received: 24. 1. 2019.

Prihvaćeno / Accepted: 4. 6. 2019.

Nacrtak

Zagrebački Muzej za umjetnost i obrt pretprošle je 2017. godine u svoj zbirni fond prihvatio veliku donaciju baletnoga umjetnika Jelka Yureshe. Ovaj rad obrađuje najznačajniji dio (po vrsti artefakata) heterogene donacije – baletne kostime. Riječ je o u potpunosti stručno i znanstveno neobrađenoj građi te se ti kostimi sada prvi put dovode u svezu s baletima za koje su kreirani i opusima kostimografa koji su ih osmislili. Važan dio rada čini i (re)valorizacija značaja i muzealizacije čitave donacije, a uvodna poglavlja o životu donatora i o specifič-

nostima baletno-plesnih kostima čine pretekst interpretaciji i valorizaciji kostimā.

Ključne riječi: balet, kostimografija, baletni kostimi, Muzej za umjetnost i obrt, Jelko Yuresha, Željko Jureša, Belinda Wright, muzealizacija, Oliver Messel, Sir Anton Dolin

Keywords: ballet, costume design, ballet costumes, Museum of Arts and Crafts, Jelko Yuresha, Željko Jureša, Belinda Wright, musealisation, Oliver Messel, Sir Anton Dolin

Uvod – od Željka Jureše do donatora Muzeja za umjetnost i obrt¹

Jelko Yuresha (Zagreb, 9. lipnja 1937),² britanski baletni plesač, koreograf, baletni pedagog, kostimograf, scenograf, publicist i, naposljetku, donator Muzeja za

¹ Ovaj se rad temelji na istoimenome neobjavljenom pismenom radu koji je autor izradio za polaganje stručnoga ispita za muzejsko zvanje kustosa u ispitnome roku lipanj 2018. pri Muzejskome dokumentacijskom centru (mentorica Maja Arčabić, viša kustosica).

² U rodnome mu listu piše dan 8. lipnja, ali Yuresha tvrdi da je riječ o pogrešci te da je rođen 9. lipnja u jedan sat poslije ponoći. Usp. Davor SCHOPF – Mladen MORDEJ VUČKOVIĆ: *Yuresha: Visions and Dreams / Jureša: vizije i snovi*, Zagreb: Hilarion, 2011, 28.

umjetnost i obrt (dalje: MUO), rođen je kao Željko Jureša, mlađi od dvaju sinova, u radničkoj obitelji u Zagrebu – majka Slavica bila je krojačica, a otac Andrija postolar. Baletno obrazovanje otpočeo je u studiju koreografa Mile Jovanovića u Zagrebu te, nakon nekoga vremena, 1953. godine odlazi u prestižnu Međunarodnu baletnu školu Ane Roje³ i Oskara Harmoša⁴ u Kaštel Kambelovcu, koja je ostala temeljem njegova baletnoga formiranja.⁵ Međutim, tamo nije sve prolazilo u najboljem redu, odnosno čuvena primabalerina Ana Roje nije vjerovala u sposobnosti tada mladoga Željka koji je, uz ostalih deset polaznika Škole koji su bili iz cijelog svijeta, redovito nastupao u repertoaru Baleta splitskoga Hrvatskog narodnog kazališta (dalje: HNK), isprva u operama i *corps-de-balletu*, a kasnije mu se povjeravaju i manje solističke uloge.⁶

Godine 1958. odlazi u Veliku Britaniju gdje nastavlja plesачko formiranje prema istoj metodi koju je prakticirala Ana Roje, odnosno odlazi u Legatovu školu u Tunbridge Wellsu kod Nadine Nikolajeve-Legat.⁷ Nakon nekoliko manjih angažmana na različitim projektima, Yuresha je ušao u stalni angažman u London's Festival Ballet (osnovan 1950. kao Festival Ballet, kasnije /1969/ preimenovan u London Festival Ballet, a od 1989. u English National Ballet)⁸ 1959. godine, a njegova je buduća životna i plesna partnerica Belinda Wright (Southport, 18. siječnja 1929. – Zürich, 1. travnja 2007)⁹ tamo već bila djelovala u statusu primabalerine. Kazalište je tada vodio Sir Anton Dolin,¹⁰ a Yuresha je u njemu ostao do 1961. godine, onda već plešući značajnije uloge u statusu baletnoga prvaka, no Wright i Yureshu uz Dolina vežu, prije svega, autorska prava, koja im je oporučno ostavio, na njegove verzije baleta *Giselle* i *Pas de Quatre* te na originalni balet *Varijacije za četvoricu*.

³ Ana Roje (Split, 17. listopada 1909. – Šibenik, 17. ožujka 1991).

⁴ Oskar Harmoš (Zagreb, 25. veljače 1911. – Zagreb 6. travnja 1992).

⁵ Za više o A. Roje, O. Harmošu i njihovoj školi usp. Davor SCHOPF – Mladen MORDEJ VUČKOVIĆ: *Ana Roje*, Zagreb: Zaposlena, 2009.

⁶ Usp. Zrinka KORLJAN: Životna priča glasovitog para: Jelko Yuresha: Volio sam plesati pa sam plesao. Nisu mi davali mnogo šanse, a ja sam ipak radio s nekim od najvećih plesača i koreografa tog doba, *Jutarnji list*, intervju, 10. 12. 2017, <https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/jelko-yuresha-volio-sam-plesati-pa-sam-plesao-nisu-mi-davali-mnogo-sanse-a-ja-sam-ipak-radio-s-nekim-od-najvecih-plesaca-i-koreografa-tog-doba/6830226/>, pristup 11. travnja 2018.

⁷ ?, 1895. – ?, 1971.

⁸ Davor Schopf i Mladen Mordej Vučković u tekstovima o Yureshi mjestimice netočno navode ime kompanije i iznose fragmentarno točne podatke o promjenama imena. Usp. D. SCHOPF – M. MORDEJ VUČKOVIĆ: *Yuresha / Jureša*; Davor SCHOPF – Mladen MORDEJ VUČKOVIĆ: Život za umjetnost i ljepotu, u: Miroslav Gašparović, Adriana Prlić (ur.): *Balet i strast: donacija Jelka Yureshe*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, s. a. [2017], 31-39. Za više o povijesti Engleskoga narodnog baleta usp. ***: *Company History*, <https://www.ballet.org.uk/company-history/>, pristup 12. travnja 2018; ***: *English National Ballet*, <https://www.britannica.com/topic/English-National-Ballet>, pristup 12. travnja 2018.

⁹ Rođena je kao Brenda Wright također u radničkoj obitelji.

¹⁰ Sir Anton Dolin (Slinfold, 27. srpnja 1904. – Pariz, 25. studenoga 1983.), rođen kao Sydney Francis Patrick Chippendall Healey-Kay, bio je engleski baletni plesač, koreograf i baletni pedagog.

Sam početak 1960-ih donio je brojne promjene u životu Jelka Yureshe, odnosno 1961. godine Sir Anton Dolin odlazi iz London's Festival Balleta; Wright se rastaje od svojega prvog supruga, baletnoga plesača i koreografa švicarskoga podrijetla Wolfganaga Brunnera, s kojim je imala sina Christophera 1960. godine; a 1961. udata je se za osam godina mlađega Yureshu i rađa mu kćer Annabel 30. srpnja 1962. Iste godine Yuresha napušta London's Festival Ballet te prelazi u The Royal Ballet u Londonu u statusu baletnoga solista, gdje mu se i Wright, opet u statusu baletne prvakinja, pridružuje 1963. godine. Kraljevski balet oboje napuštaju 1965. godine.

Činjenica je da je očito sudbonosan susret Yureshe i Wright promijenio tijekom karijera oboje plesača. Naime, karijera Jelka Yureshe počela se razvijati, a ona Belinde Wright, koja se razvijala pravocrtnom uzlaznom putanjom prije upoznavanja Yureshe i koja je od onodobne kritike postulirana kao jedna od najboljih interpretkinja rola romantičnoga repertoara (naslovne uloge u baletima *Giselle* i *Silfida*),¹¹ zadobila je neočekivan zaokret, odnosno tada već afirmiranoj baletnoj plesačici gotovo jedini partner postaje njezin mladi suprug. Navedeno kulminira u trenutku kada Britanska vlada i British Council odabiru bračni par Wright-Yuresha za veleposlanike plesa Britanske vlade, te su oni izvodili gala-program pod naslovom *Baletna večer s Belindom Wright i Jelkom Yureshom*. Kako to obično biva na gala-večerima, izvodili su najpoznatije *pas-de-deux* iz repertoara klasičnoga baleta (*Giselle*, *Trnoružica*, *Paquita*, *Don Quijote*, *Orašar* i *Labuđe jezero*), a rado su izvodili i *Romea i Juliju* na glazbu Petra Iljiča Čajkovskoga u koreografiji Olega Brianskoga. »Posjetili su Grčku, Izrael, Maltu, Tursku, Cipar, Indiju, Cejlom, Malaju, Singapur, Zimbabve, Mozambik, Maleziju, Novi Zeland, Peru, Kolumbiju, Venezuelu, Kostariku, Gvatemalu, San Salvador, Jamajku, Kubu.«¹² Wright se od aktivne plesačke karijere oprostila plešući naslovnu ulogu u baletu *Giselle* u Tokiju 1977, a Yuresha je posljednji put zaplesao u Teatru Malibrana u Venciji ulogu Krasa u *Spartaku* 1982. godine.

Nakon aktivne plesačke karijere, Wright i Yuresha posvetili su se pedagoškomu i koreografskomu radu, tako da su postavili balete Sir Antona Dolina te balete i gala-priredbe romantičnoga i klasičnoga repertoara u Panami, Koreji, Velikoj Britaniji, Australiji, Kanadi, Italiji, Kini, Francuskoj, Austriji, SAD-u, Japanu, Rusiji te na Bermudama i Islandu. Još od vremena kada su nastupali na turnejama kao ambasadori plesa, Yuresha je počeo kreirati scenografiju i kostime te je to nastavio raditi i u vlastitim koreografskim produkcijama. Godine 2017. u Berlinu je osnovana Zaklada Antona Dolina, kojoj je Yuresha predsjednik. Znakovito je za kraj dodati da je Yuresha tijekom godina izrastao i u strastvenoga kolekcionara umjetnina te predmeta vezanih uz vlastitu i supruginu plesačku karijeru, ali i uz povijest

¹¹ Više o Belindi Wright u: Beat MORELL: *The Wright Time: Belinda Wright Legacy*, Zürich: Dominik Galloper, 2015.

¹² D. SCHOPF – M. MORDEJ VUČKOVIĆ: *Yuresha / Jureša*, 146.

baleta generalno, od čega su osobito značajni predmeti iz ostavštine velikih baletnih legendi, tako da »pojedine, manje dijelove tih opsežnih zbirke u raznim je prigodama, poslije suprugine smrti, donirao institucijama poput New York Public Library, Švicarskoga plesnog arhiva, Dance Library of Israel u Tel Avivu, The Newberry Library u Chicagu, Royal Opera House u Londonu i Victoria and Albert muzeja u Londonu«. ¹³

Struktura i značaj donacije

Krajem studenoga 2016. godine u MUO-u otvorena je izložba *Orašar: najljepša Božićna bajka*, koja je nastojala monografski obraditi jedan klasični balet – balet *Orašar* Petra Iljiča Čajkovskoga. ¹⁴ Za izložbu su dopremljeni kostimi iz HNK-a u Zagrebu, kazališta Teatro alla Scala iz Milana, Staatsballetta iz Berlina ¹⁵ te nekoliko kostima Princa i Vile šećera s pripadajućim oglavljljima – krunama i tijarama – iz privatne zbirke Jelka Yureshe. Kako je Yuresha tijekom života postao pasionirani kolekcionar memorabilija vezanih uz baletne legende (kostimi, fotografije /često s autogramom na njima/, predmeti iz svakodnevnoga života, baletna literatura, tiskovine i dr.), ali i kostima i dokumentarne građe o vlastitoj i supruginoj umjetničkoj aktivnosti, Muzej je poželio u svoj zbirni fond inkorporirati kostime izložene na spomenutoj izložbi, uz dodatak još nekih iz Yureshine zbirke. Yuresha je većinu predmeta prikupio vlastitim djelovanjem, neke je dobio na poklon, neke je kupio na aukcijama, no ističe se nekoliko kostima iz kolekcije princeze Antoinette od Monaka; par je predmeta iz kolekcije Sir Antona Dolina, od kojih su najzanimljivije baletne papučice od kozje kože s početka 19. stoljeća, koje su preteča baletnih špica.

Međutim, dio Yureshine zbirke koji je MUO prihvatio u svoj fundus i koji je preraspodijeljen u više zbirke te u knjižnicu i arhiv heterogenijega je sastava od planiranoga, odnosno unutar donacije može se razabrati nekoliko podskupina doniranih predmeta (ukupna donacija broji 467 predmeta). Prvi i najzanimljiviji dio čine baletni kostimi, pripadna obuća (baletne špice i papučice) te oglavlja (tijare, krune, cvjetni vjenčići i dr.). Dokumentarnu vrijednost posjeduju i fotografije baletnih umjetnika nastale u rasponu od početka 20. stoljeća do onih skoro pa recentnih (na pojedinima su autogrami velikih baletnih plesača 20. stoljeća). U donaciji se nalaze i nacrti kostimā (valja istaknuti one kostimografa Olivera Messela), slike i crteži mahom ne odviše poznatih slikara (između ostalih, i ostvarenja Yureshe samoga), odjeća i modni pribor (zanimljive su dvije svilene haljine koje je Yuresha

¹³ D. SCHOPF – M. MORDEJ VUČKOVIĆ: Život za umjetnost i ljepotu, 39.

¹⁴ Više o izložbi *Orašar: najljepša Božićna bajka* u: Arijana KOPRČINA (ur.): *Orašar: najljepša Božićna bajka*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2016.

¹⁵ Produkcija Staatsballetta Berlin iz 2013. godine nastojala je rekonstruirati praiizvedbu iz 1892. iz Marijinskoga teatra u St. Peterburgu. Koreograf je bio Vasilij Medvedev (Grozni, 18. prosinca 1957), koji je 2015. godine u HNK-u u Zagrebu postavio *Bajaderu* Ludwiga Minkusa.

kreirao za suprugu, njezin kaput za njihovo vjenčanje od svilenoga brokata te 13 secesijskih suncobrana sa sjenilima od svile), plakati i kazališne cedulje, nešto figurativne plastike (uključujući posmrtnu masku Belinde Wright), mnoštvo knjiga vezanih uglavnom uz baletnu umjetnost te isjecci iz novina i časopisa.¹⁶

Kada se donacija sagleda u cjelini, razvidno je da je MUO u svoj fundus primio neke vrijedne akvizicije, međutim ima i onih koje ne posjeduju ni umjetničku ni kulturnu ni povijesnu vrijednost. Drugim riječima, kod njih se može govoriti isključivo o dokumentarnoj vrijednosti i komemoraciji jedne umjetničke ličnosti. Velik broj baletnih špica, brojne knjige vezane uz tematiku kojom se Muzej ne bavi, predmeti iz svakodnevne uporabe (pr. umetci za kosu Belinde Wright koji su u popisu donacije predstavljeni kao scenski, a riječ je o njezinim privatnim umetcima), pojedine amaterske slike, crteži i fotografije, brojni isjecci iz časopisa i novina, kazališne cedulje i plakati bez značajnijega grafičkog oblikovanja – sve su to predmeti bez izražene estetske komponente. Znakovito je da je Yuresha kvalitetnije dijelove svoje zbirke već donirao nekim međunarodno značajnim i prestižnim institucijama (vidi gore).

Također, rečeno je da je ovo nastavak na Zbirku teatralija, no uistinu je riječ o podzirci unutar Zbirke slikarstva MUO-a i Zbirke starije fotografije MUO-a, a čine ju dvije male, ali zaokružene cjeline, kojima ova donacija nije komplementarna ni na koji način. Riječ je uglavnom o nacrtima kostimā i scenografije koji su 1925. godine bili izloženi na *Exposition Internationale des Art Décoratifs et Industries Modernes* u Parizu¹⁷ te o nekoliko atelijerskih fotografija s prikazima predstava i ličnosti iz kazališnoga svijeta međuratnoga razdoblja.¹⁸

Donacija je predstavljena javnosti putem izložbe *Balet i strast: donacija Jelka Yureshe* (5. prosinca 2017. – 18. veljače 2018). Znatno dio donacije bio je razmješten u šest prizemnih izložbenih dvorana Muzeja i dva prolazna međuprostora. Sedamdeset i dva baletna kostima s pripadajućim dodatcima (oglavlja i orukvice) nukleus su donacije Jelka Yureshe, pa je bilo moguće pretpostaviti da će se i dostatnije obraditi, odnosno da će na njima počivati koncepcija izložbe. Ni na izložbi ni u katalogu nisu postulirani najvredniji dijelovi donacije – kostimi izuzetno darovitoga kostimografa Olivera Messela te ostavština dviju baletnih legendi: Ane

¹⁶ Kataloški popis donacije u: ***: Popis donacije, u: Miroslav Gašparović, Adriana Prlić (ur.): *Balet i strast: donacija Jelka Yureshe*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, s. a. [2017], 93-122. Uputno je napomenuti da je cijeli katalog dvojezičan hrvatsko-engleski uključujući i naslov poglavlja *Popis donacije / Donation list*, no iza toga se naslova krije jednojezičan hrvatski popis, odnosno taj je dio kataloga ostao nepreveden.

¹⁷ Dio nacrtā izložen je u Stalnome postavu MUO-a. Usp. ***: Art déco, u: Anđelka Galić, Miroslav Gašparović (ur.): *Muzej za umjetnost i obrt: 1880.–2010.*, vodič, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2010, 154-161. Ljubo Babić na navedenoj je izložbi dobio *Grand Prix* te je dio radova publiciran u: Vladimir MALEKOVIĆ (ur.): *Ljubo Babić: radovi iz zbirki Muzeja za umjetnost i obrt*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2001.

¹⁸ Dostupno na: ***: MUO | *AthenaPlus*, <http://athena.muo.hr/>, pristup 13. travnja 2018.

Pavlove i *prima-ballerina-assolute* Maje Pliseckaje. Izložba je tako bez jasne koncepcije i s prevelikim brojem eksponata dispergiranih u prostornim ćelijama prema principu »scenografskoga postava« naprosto imala tendenciju vizualnoga veličanja predimenzioniranoga *gloirea* donatora.

Jedno poglavlje unutar kataloga izložbe na kojoj je predstavljena Yureshina donacija naslovljeno je *Donacija Jelka Yureshe: začetak muzealizacije kazališne i baletne umjetnosti*, gdje se navodi da kazališna baština »do sada i nije bila predmetom ozbiljnog historiografskog proučavanja i prikupljanja«. ¹⁹ Navedeno nikako ne može biti točno ako se uzmu u obzir postojanje Muzejsko-kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti te brojne publikacije od kojih treba istaknuti samo neke: monografija *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije: 1909.–2009.*, magistarski rad i kasnija monografija *Prisutnost i odjeci ruske scenografije na zagrebačkoj glazbenoj sceni: 1918.–1940.* Đurđe Kovačić, doktorska disertacija i kasnija monografija *Od kostima do kostimografije: hrvatska kazališna kostimografija* Martine Petranović, publikacija Antuna Celio-Cege *Scenografija Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (1945.–1967.)*, poglavlja Ane Lederer u katalozima nekih izložaba i dr. ²⁰ Ono s čime je moguće složiti se jest to da scenografija i kostimografija zahtijevaju pomniju povijesno-umjetničku obradu i da će u budućnosti biti potrebno osnovati muzej kazališta i glazbe u Hrvatskoj.

Kada se govori o muzealizaciji kazališne (i baletne) umjetnosti, nikako se ne smije zaobići Muzej grada Zagreba (dalje: MGZ), muzej s jednim od muzeološki najkvalitetnije koncipiranih stalnih postava u Hrvatskoj. Već u okviru prvoga Stalnog postava, još od 1926. godine taj je muzej izlagao kazališne kostime i memorabilije, tj. još od vremena kada se Muzej nalazio u zgradi Umjetničkoga paviljona. U aktualnome Stalnom postavu njegova 35. tema/dionica u potpunosti je posvećena povijesti kazališta i kazališnomu životu u Zagrebu te su tako u Stalnome postavu MGZ-a izloženi nacrti i dokumentarna građa vezana uz kazalište grofa Antuna

¹⁹ Miroslav GAŠPAROVIĆ: *Donacija Jelka Yureshe: začetak muzealizacije baletne i kazališne umjetnosti*, u: Miroslav Gašparović, Adriana Prlić (ur.): *Balet i strast: donacija Jelka Yureshe*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, s. a. [2017], 11-16, 16.

²⁰ Usp., između ostaloga, Ana LEDERER – Martina PETRANOVIĆ – Ivana BAKAL: *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije: 1909.–2009.*, Zagreb: ULUPUH, 2011; Đurđa KOVAČIĆ: *Prisutnost i odjeci ruske scenografije na zagrebačkoj glazbenoj sceni: 1918.–1940.*, Zagreb: Institut za povijesne znanosti Sveučilišta, Odjel za povijest umjetnosti, 1991; Martina PETRANOVIĆ: *Od kostima do kostimografije: hrvatska kazališna kostimografija*, Zagreb: ULUPUH, 2015; Antun CELIO-CEGA: *Scenografija Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (1945.–1967.)*, Zagreb: Vjesnikova Press agencija, 1985; Ana LEDERER: *Avangardne tendencije u hrvatskom kazalištu: dvadesete – pedesete – sedamdesete*, u: Zvonko Maković, Ana Medić (ur.): *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2007, 198-213; Ana LEDERER: *Jaki otisak na kazališnoj sceni*, u: Zvonko Maković (ur.): *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011, 72-87; Ana LEDERER: *Art déco i hrvatsko kazalište*, u: Miroslav Gašparović (ur.): *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2011, 163-174.

Amadea (djelovalo je od 1807. do 1834), muzealije koje tematiziraju zagrebački HNK i ostavština velikih umjetnika/ca poput Milke Trnina i Nine Vavre. Ostatak artefakata čini fundus Kazališne zbirke MGZ-a. Svakako se moraju spomenuti i izložbe na temu kazališta koje je MGZ organizirao u više navrata: *Milka Trnina and the Royal Opera House*, London, 2006; *Milka Trnina: svjetska operna diva*, 2013; *Ruža Cvjetičanin: operetni dragulj*, 2016.²¹ Uz MGZ i Hrvatski povijesni muzej posjeduje muzejske predmete vezane uz nacionalnu kazališnu povijest.

Specifičnosti baletno-plesnih kostima

Kada se govori o baletno-plesnome kostimu, vrlo se često može čuti sintagma plesačeva »druga koža«²² i zaista to najčešće i jest tako kada se govori o suvremene plesu, modernome baletu i nekim neoklasičnim baletima,²³ gdje se ponekada »otkrivaju ruke i noge, da se vide mišići i znojenje, to je dio kostimografije«,²⁴ no kada se govori o klasičnome baletnom kostimu, to naprosto nije tako jer već i sam pogled na njegovu konstrukciju jasno ukazuje na to da težnja k udobnosti zasigurno nije jedna od njegovih primarnih odlika. Činjenica je također da je u klasičnome baletnom repertoaru prisutna »zadatost koreografije i kostimografije, koja slijedi kanone uspostavljene još u 19. stoljeću«,²⁵ tako da kostimografija za klasični, tzv. bijeli balet iziskuje dobro poznavanje konstrukcije kostimā, ali ne i izrazitu inventivnost kostimografa, kao što je to slučaj kod dramskih i opernih kostimografija. Kod klasičnih baleta, zbog zadatosti forme kostimā, karakterizacija likova gotovo da i nije moguća; moguća je prisutnost eventualno nekoga detalja koji govori o karakteru lika.

Kako ovaj rad obrađuje kostime namijenjene uglavnom klasičnim baletima, potrebno je ukratko razmotriti razvoj baletne suknje (franc. *tutu*; rus. *pačka*) za daljnje razumijevanje teksta. Naime, još do duboko u 18. stoljeće baletni su kostimi

²¹ Za više o navedenim izložbama Muzeja grada Zagreba usp. Nada PREMERL (ur.): *Milka Trnina i Royal Opera House / Milka Trnina and the Royal Opera House*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej grada Zagreba, 2006; Marina PERICA KRAPLJANOV (ur.): *Ruža Cvjetičanin: operetni dragulj: prigodom stogodišnjice rođenja*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej grada Zagreba, 2016.

²² Primjer toga: Mladen MORDEJ VUČKOVIC: *Kostim mora biti druga koža: ciklus razgovora uz izložbu Balet i strast: donacija Jelka Yureshe, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb (2)*, 14. 2. 2018, <http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2159>, pristup 14. travnja 2018.

²³ Primjer takvih neoklasičnih baleta bili bi apstraktni nenarativni baleti Georgea Balanchinea, u kojima su plesači vrlo često nosili samo trikoe i/ili tunike i/ili bijele košulje.

²⁴ Dean SINOVIĆ: Ika Škomrlj: 50 godina rada kreatorice čarobnih kostima, *Nacional*, intervju, 1. 5. 2006, <http://arhiva.nacional.hr/clanak/24842/ika-skomrlj-50-godina-rada-kreatorice-carobnih-kostima>, pristup 14. travnja 2018.

²⁵ Ivana MIKULIČIN: Kraljica kostima: Doris Kristić: 'Odbila sam poziv Roberta De Nira da dodem raditi u Hollywood: ne volim prekooceanska putovanja', *Globus*, intervju, 24. 2. 2016, <https://www.jutarnji.hr/globus/doris-kristic-odbila-sam-poziv-roberta-de-nira-da-dodem-raditi-u-hollywood-ne-volim-prekooceanska-putovanja/103330/>, pristup 14. travnja 2018.

nalikovali na dvorsku modu, odnosno teške haljine, perike, pa čak i cipele s potpeticom bile su standardna oprema plesača.²⁶ Revoluciju je napravila pariška balerina Marie Camargo (Bruxelles, 15. travnja 1710. – Pariz, 28. travnja 1770). Ona je skratila svoju suknju tako da bi joj se vidjela stopala i gležnjevi, a »može biti da je ona ujedno bila i prva koja je plesala u papučama bez pete...«.²⁷ Međutim, prava revolucija u ženskome baletnom kostimu zbila se 1832. godine kada je Marie Tagliani (Stockholm, 23. travnja 1804. – Marseille, 22. travnja 1884) plesala naslovnu ulogu u baletu *Silfida*; tada je izumljen »nov kostim za balerinu – tijesan gornji dio iznad plutajuće suknje od bijele gaze«.²⁸ To je bila preteča duge baletne suknje od nekoliko slojeva tila, tzv. romantičnoga *tutua*.²⁹ Prema kraju 19. stoljeća duljina *tutua* se skraćivala, odnosno »žene su nosile ružičaste trikoe, špice,³⁰ i kratke tutu-e – bez obzira na epohu i mjesto zbivanja. Za egipatski bi balet na gusto nabranim suknjama bili naslikani hijeroglifi; za prizor iz Španjolske, moderno očesljanu frizuru pokrio bi veo«³¹ te su se baletni izvodi u nečem sličnom zvonolikom *tutuu*, koji je danas gotovo nemoguće vidjeti jer se svi klasični baletni izvodi u tzv. klasičnim *tutuima* (eng. *pancake*). Takvi se *tutui* izrađuju od 10-12 slojeva tvrdoga tila te otkrivaju noge plesačice u njihovoj punoj duljini.³²

Baletni kostimi iz donacije Jelka Yureshe u kontekstu baletā za koje su kreirani i opusā kostimografā koji su ih osmislili

U donaciji se nalaze 74 kostima (72 su baletna), od kojih se većina grupira u ne odviše koherentne cjeline oko velikih baletnih klasika, kao što su *Giselle* Adolphe

²⁶ Za više o baletnome kostimu u 17. i 18. stoljeću usp. Ani ADULMAR – Katarina Nina SIMONČIĆ: Balet i baletni kostim 17. i 18. stoljeća, *TEDI: International Interdisciplinary Journal of Young Scientists from the Faculty of Textile Technology*, 6 (2016), 40-48.

²⁷ Selma Jeanne COHEN: *Ples kao kazališna umjetnost: čitanka za povijest plesa od 1581. do danas*, Zagreb: Cekade, 1988 [1974], 56.

²⁸ S. J. COHEN: *Ples kao kazališna umjetnost*, 85.

²⁹ Romantični *tutu* čak i neki kostimografi pogrešno nazivaju *camargo* po Marie Camargo, koja s njime nema nikakve veze, odnosno samo je skratila baletnu haljinu nalik civilnoj. Kao primjer pogrešne uporabe termina usp. Mirjana DUGANŽIJA: Veliki intervju: isповijest kostimografkinje Dženise Pecotić: 'Kad su mi priopćili tešku dijagnozu, nisam osjetila strah, nego nevjerojatnu tjeskobu. Kao kod Kafke', *Jutarnji list*, intervju, 5. 3. 2017, <https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/ispovijest-kostimografkinje-dzenise-pecotic-kad-su-mi-priopcili-tesku-dijagnozu-nisam-osjetila-strah-nego-nevjerojatnu-tjeskobu-kao-kod-kafke/5716695/>, pristup 15. travnja 2018.

³⁰ Baletne *špice* ženske su satenske baletne papuče s ukrućenim prednjim dijelom (tzv. kapica) izrađenim od kompozita različitih tkanina povezanih ljepilima koji omogućuje lakše plesanje na vrhovima prstiju.

³¹ S. J. COHEN: *Ples kao kazališna umjetnost*, 113.

³² Za više o romantičnim i klasičnim *tutuima* usp. Kathryn KILNER CONRAD: *Romantic tutu construction*, s. 1.: s. n., 1979; Kathryn KILNER CONRAD: *Classical tutu construction*, s. 1.: s. n., 1979; Martine KAHANE – Delphine PINASA: *Le tutu: petit guide*, 2. izd., Pariz: Opéra National de Paris, Flammarion, 2000 [1997].



Sl. 1: Oliver Messel, Ženski kostim – *Trnoružica, Aurora*, I. čin, *Adagio ruže*, 1969. (Muzej za umjetnost i obrt, MUO-57320/1, foto: S. Budek i V. Benović; sve uz dozvolu)



Sl. 2: Oliver Messel, Muški kostim – *Trnoružica, princ Florimund*, III. čin, *Bijeli adagio*, 1969. (Muzej za umjetnost i obrt, MUO-57319, foto: S. Budek i V. Benović)



Sl. 3: Oliver Messel, Ženski kostim – *Trnoružica, Aurora*, III. čin, *Bijeli adagio*, 1969. (Muzej za umjetnost i obrt, MUO-57322, foto: S. Budek i V. Benović)



Sl. 4: Ženski kostim – *Trnoružica, Aurora*, III. čin, *Bijeli adagio*, kostimograf: ?, 1950-e (Muzej za umjetnost i obrt, MUO-57334, foto: MUO, S. Budek i V. Benović)

Adama, *Trnoružica*, *Orašar* i *Labuđe jezero* Petra Iljiča Čajkovskoga te *Romeo i Julija* na glazbu Čajkovskoga. Zastupljeno je nekoliko kostimografa, a značajna su imena samo ona Olivera Hilaritya Sambournea Messela (London, 13. siječnja 1904. – Barbados, 13. srpnja 1978) i Richarda Berkeleyja Sutcliffea (?, 1918. – ?, 1979); prevladavaju Yureshine kostimografske kreacije. Dio je kostimā izrađen za turneje Wright i Yureshe, a dio za produkcije u repertoarnim baletnim kompanijama.

Unutar korpusa kostima koji se vežu uz *Trnoružicu*³³ (10 kostima) svakako se izdvajaju četiri kostima Olivera Messela, jednoga od najznačajnijih britanskih kazališnih i filmskih kostimografa, scenografa te dizajnera enterijera sredine 20. stoljeća.³⁴ Riječ je o kostimima napravljenima za svjetsku turneju Wright i Yureshe 1969. godine – jedan muški i tri ženska. Zanimljiv je kostim princeze Aurore iz prvoga čina, iz dijela *Adagio ruže* (sl. 1), gdje Aurora slavi 16. rođendan i pleše s četiri princa jer, naime, *Trnoružica* je balet koji je, prema libretu, smješten u Francusku u 17. stoljeće i trebao je biti »oda eri *Louisa XIV.*«. ³⁵ Međutim, Messel ružičastu svilenu oblogu suknje od tila i pamučnoga gornjeg dijela dekorira stiliziranim povijenim vegetabilnim motivom od titranki i staklenih kamenčića karakterističnim za rokoko, odnosno stil *Louisa XV.* te na pačku atipično dodaje i prozirne rukave. Prisutan je i Aurorin kostim iz drugoga čina, a najvrjedniji su (možda i u kontekstu čitave donacije) muški (sl. 2) i ženski (sl. 3) kostim iz *grand pas-de-deuxa* Aurore i princa Florimunda³⁶ iz trećega čina, iz tzv. *Bijeloga adagia* (odnosno vjenčanja), gdje aplikacije od uglavnom zlatne i zelene metalne niti s bijelim titrankama tvore efektne stilizirane vegetabilne (na muškome kostimu lisnate) motive na bijeloj svilenog podlozi (i ovdje je suknja od tila prekrivena svilom). Svi ovi kostimi komplementarni su ostatku Messelova opusa kojeg su odlike visoka razina stilizacije i elegancije. Kao protuprimjer navedenom može poslužiti pačka čuvene Maje Pliseckaje za *Bijeli adagio* (sl. 4) izrađena 1950-ih u SSSR-u puno jednostavnije i skromnije (plastične aplikacije i titranke oblikuju lunarne forme i izdvojene dragulje), ali je također zanimljiva jer je ispod suknje od tila, kojoj je promjer znatno manji od onoga današnjih pački, postavljena metalna konstrukcija (obruč) – to je bio način na koji su se ranije izrađivali klasični *tutui*.

Balet *Orašar*³⁷ u donaciji je predstavljen sa sedam kostima, i to četiri muška i tri ženska, od kojih je autor triju kostima sam Yuresha. Svi su muški kostimi Prin-

³³ Praizvedba: Marijinski teatar, St. Peterburg, 1890; koreograf: Marius Petipa.

³⁴ Nakon završene Akademije likovnih umjetnosti, smjer slikarstvo, Messel u svijet kazališta ulazi preko čuvene trupe Ballets Russes prvo radeći maske. Njegov *magnum opus* postavljanje je *Trnoružice* u Sadler's Wells (danas Royal) Ballet u Londonu 1946. godine s Margot Fonteyn u glavnoj ulozi. Kasnije je za scenografiju osvojio Nagradu *Tony*, a za istu je bio još četiri puta nominiran; bio je nominiran i za Nagradu *Oscar* za scenografiju filma *Suddenly, Last Summer* 1959. Za više usp. ***: *Biography of Oliver Messel*, 2016, <http://www.vam.ac.uk/content/articles/b/biography-oliver-messel/>, pristup 17. travnja 2018.

³⁵ Darko BRKLJAČIĆ: *Baletna klasika*, Zagreb: Nova izNova, 2013, 94.

³⁶ U nekim se verzijama baleta *Trnoružica* princ naziva Désiré.

³⁷ Praizvedba: Marijinski teatar, St. Peterburg, 1892; koreograf: Lev Ivanov.



Sl. 5: Norman McDowell, Ženski kostim – *Orašar*, Vila šećera, II. čin, 1960. (Muzej za umjetnost i obrt, MUO-57285/1, foto: S. Budek i V. Benović)



Sl. 6: Simon (Solico) Virsaladze, Ženski kostim – *Labuđe jezero*, Odilia, III. čin, oko 1950. (Muzej za umjetnost i obrt, MUO-57324/1, foto: S. Budek i V. Benović)



Sl. 7: Jelko Yuresha, Ženski kostim – *Labuđe jezero*, Odetta, II. i IV. čin, 1964/65. (Muzej za umjetnost i obrt, MUO-57348/1, foto: S. Budek i V. Benović)



Sl. 8: Ženski kostim – *Giselle*, Giselle, I. čin, kostimograf: ?, 1940. (Muzej za umjetnost i obrt, MUO-57352/1, foto: S. Budek i V. Benović)

čevi iz drugoga čina te su podosta dekorativno i tradicionalno izvedeni. Od ženskih kostima u svakome slučaju treba istaknuti kostim-pačku Vile šećera, koju je kostimograf Norman McDowell (?, 1931. – ?, 1980) osmislio za produkciju *Orašara* u London Festival Balletu 1960. godine za Belindu Wright (sl. 5). Ona je, osim kvalitetne izrade i zanimljive dekoracije (palmete od zlatoveza), jedini dosada poznat primjerak modroga kostima Vile šećera, koja je uglavnom odjevena u ružičasto (baš kao i ona koju je kreirao sam Yuresha) ili eventualno u bijelo, a ovdje modra svila prekriva gornji dio i suknju od tila (između slojeva tila i svile postavljen je i sloj strojne čipke koja izviruje evocirajući slojevitou konstrukciju suknje).

*Labuđe jezero*³⁸ u donaciji je zastupljeno sa svega četiri kostima; dva su kostima princa Siegfrieda te pačke Odette (Bijeloga labuda /drugi i četvrti čin/) i Odilije (Crnoga labuda /treći čin/). Siegfriedovi su kostimi izvedeni dosta tradicionalno, prvi svijetli i drugi crni iz trećega čina. Odilijina pačka (sl. 6) bila je izrađena 1950-ih u SSSR-u za Maju Pliseckaju i, iako kostim djeluje razmjerno efektno, izbor materijala (sintetička tkanina) ukazuje na slabe ekonomske prilike te je opet prisutan željezni obruč kao i kod ranije opisane Pliseckajine pačke. Pačka Odette (sl. 7) djelo je Jelka Yureshe kreirano za Belindu Wright i njihovu svjetsku turneju (1964/65) i zasigurno je njegov najkvalitetniji kostimografski rad unutar donacije. Naime, čitav gornji dio pačke ukrašen je stiliziranim motivom perja od staklenih perlica s dodatkom nekoliko titranki pri dnu te se navedeni motiv nastavlja bočno na tilu suknje, evocirajući dva krila. Donji dio pačke dinamiziran je vidljivim prošivima između slojeva tila, ali i onima dijagonalnima s prednje i stražnje strane koji tvore formu jednakokračnoga trokuta.

Romantični balet *Giselle*³⁹ s 11 kostima najzastupljeniji je u donaciji. Većina kostima pripada liku mlade seoske djevojke Giselle u prvome činu i vili (preminuloj Giselle) u drugome činu. Kostimi su uglavnom konvencionalno izvedeni, odnosno romantični *tutu* na kostimima prvoga čina prekriven je modrom svilom i pregačom, a gornji dio (najčešće od modroga pliša) izveden je u formi korzeta s vezanjem sprijeda; kostimi drugoga čina bijeli su romantični *tutui* nešto dulji nego u prvome činu te sugeriraju eteričnost duha/vile, odnosno preminule Giselle. Neobičan je kostim Giselle iz prvoga čina, koji je Belinda Wright poklonila velika balerina Alicia Markova (London, 1. prosinca 1910. – Bath, 2. prosinca 2004) te je ona u njemu nastupala u Metropolitan Opera House u New Yorku 1940-ih (sl. 8). Naime, on je ružičast, a Giselle je u prvome činu, sukladno baletnim kanonima, uvijek odjevena u modro ili bijelo, eventualno s dodatkom tamnoga tona žute ili smeđe boje te je suknja izvedena u dva vizualno odvojena dijela različitih duljina, a određeni su dijelovi akcentuirani bijelim tilom s crnim paspulima. Vrsno je izveden i

³⁸ Praizvedba: Boljšoj teatar, Moskva, 1877; koreograf: Julius Reisinger (kasnija verzija iz 1895: Lev Ivanov i Marius Petipa).

³⁹ Praizvedba: Ballet du Théâtre de l'Académie Royale de Musique, Pariz, 1841; koreografi: Jules Perrot i Jean Coralli.



Sl. 9: Jelko Yuresha, Muški kostim – *Giselle*, vojvoda Albrecht, II. čin, 1964/65. (Muzej za umjetnost i obrt, MUO-57351, foto: S. Budek i V. Benović)



Sl. 10: André Levasseur, Ženski kostim – *Romeo i Julija*, Julija, 1959. (Muzej za umjetnost i obrt, MUO-57295, foto: S. Budek i V. Benović)



Sl. 11: Jelko Yuresha, Ženski kostim – *Romeo i Julija*, Julija, 1967. (Muzej za umjetnost i obrt, MUO-57297, foto: S. Budek i V. Benović)



Sl. 12: Jelko Yuresha, Muški kostim – *Varijacije za četvoricu*, Vatra, III. varijacija, 1998. (Muzej za umjetnost i obrt, MUO-57307, foto: S. Budek i V. Benović)

kostim vojvode Albrechta iz drugoga čina, koji je kreirao Yuresha 1964/65. za Royal Ballet u Londonu (sl. 9). Od crnoga baršuna izveden haljetak vojvode u kroti dekoriran je modrom svilenom lentom; kroj akcentuiraju zlatne borte na šavovima, koje tvore i stilizirani ornament na ramenima i okovratniku, a koji upotpunjuju plastične perlice.

Rijetko izvođeni balet *Romeo i Julija*⁴⁰ na glazbu Čajkovskoga⁴¹ također je poprilično zastupljen i to s 10 kostima (dva Romeova, šest Julijinih i dva plašta). Julijin kostim – baletna haljina tipa hiton s visokim strukom – predstavljen je s po tri primjera dvojice kostimografa – Jelka Yureshe i Andréa Lévassera (Pariz, 18. kolovoza 1927). Obojica su kreirala za Belindu Wright: Yuresha za njihovu svjetsku turneju 1967, a Lévasseur 1959. godine za produkciju Olega Brianskoga za London Festival Ballet. Izrađeno je više inačica istoga kostima, a disparatnosti između dviju autorskih poetika lako se uočavaju. Lévasseur radi čedne i lepršave kreacije od oslikanog organdija s florealnim motivom (sl. 10), a Yuresha (sl. 11), i inače sklon dekorativnosti, odabirući providni til te mnoštvo titranki, borta i staklenih kamenčića, pokazuje jednu puteniju interpretaciju Julijina lika i karaktera.

Upravo navedeno najbolje opisuje Yureshu kao kostimografa, odnosno njegov bi se osobni stil mogao odrediti kao naglašeno dekorativan. Yuresha je bio sklon gomilanju ukrasa i blještavilu, tako da su njegovi kostimi uglavnom bili preplavljeni titrankama, staklenim kamenčićima, bortama, šljokicama i vrlo često plastičnim aplikacijama koje su imitirale brušeno drago kamenje. Na taj način tretira čak i muške kostime i to se može vidjeti na svim četirima kostimima iz baleta *Varijacije za četvoricu*,⁴² gdje 1998. godine za American Ballet Theatre u New Yorku na sintetičku tkaninu, tretirajući jednako prednjicu i leđa, aplicira tekstilne i plastične aplikacije detaljirane nizovima titranki, koje apstrahiranim formama sugeriraju vatru (sl. 12), vodu, zemlju i zrak. Kako je Yuresha uglavnom radio kostimografije za vlastite turneje i kako su on i Wright nastupali bez ikakve scenografije, i to vrlo često u improviziranim dvoranama, moguće je time opravdati nekada pretjeranu dekorativnost njegovih kostimā jer su oni bili jedini vizualni medij koji je publici dočaravao svu inače uobičajenu raskoš klasičnih baletnih inscenacija, koja je rezultat sinergije kostimā sa scenografijom i scenskim svjetlom.

Zaključak

Kada se donacija Jelka Yureshe zagrebačkomu Muzeju za umjetnost i obrt sagleda u cjelini, sasvim je razvidno da velik broj novih akvizicija nije adekvatan za prihvata u zbirni fond muzeja koji se može klasificirati kao umjetnički muzej i

⁴⁰ Praizvedba: Festival Ballet, London, 1961; koreograf: Oleg Briansky.

⁴¹ Poznat je balet *Romeo i Julija* Sergeja Prokofjeva (1940).

⁴² Praizvedba: Festival Ballet, London, 1957; koreograf: Sir Anton Dolin.

muzej primijenjenih umjetnosti te to otvara raspravu o neuralgičnoj točki nacionalne muzejske prakse. Drugim riječima, evidentno je da sakupljačka politika brojnih hrvatskih muzeja ne korespondira u potpunosti s obveznim smjernicama koje *Pravilnik o stručnim i tehničkim standardima za određivanje vrste muzeja, za njihov rad, te za smještaj muzejske građe i muzejske dokumentacije* (NN 30/06), kao podzakonski propis usuglašen sa *Zakonom o muzejima* (NN 61/18), propisuje.

Iako je dio baletnih kostima obrađenih u ovome radu bio publiciran, oni se sada prvi put stručno obrađuju te se dovode u kontekst baletā za koje su kreirani i opusā kostimografā koji su ih osmislili. Od sedamdeset i dva baletna kostima, koliko ih donacija broji, obrađeni su oni koji su izrađeni za inscenacije baletā *Trnoružica*, *Orašar*, *Labuđe jezero*, *Giselle*, *Romeo i Julija* i *Varijacije za četvoricu*. Iz korpusa navedenih kostima u ovome su radu odabrani i detaljno analizirani oni koji najjasnije ukazuju na kanone na kojima počiva klasična baletna kostimografija te su njima sučeljeni oni kostimi koji odstupaju od navedenih kanona, svjedočeci svojim odklonom i specifičnostima o imaginaciji kostimografā. Od kostimografā čiji su radovi zastupljeni u donaciji najznačajniji je Oliver Messel, doajen britanskoga kazališta i kinematografije sredine 20. stoljeća. Ovdje obrađeni njegovi radovi vjerno svjedoče o njegovoj autorskoj poetici, kojoj su značajke bile izrazita elegancija i stilizacija. Messelovim ostvarenjima protutežu čine kreacije iz SSSR-a 1950-ih godina, koje ukazuju na dispartnosti u estetici (a donekle i izradi kostimā) između Zapada i Istoka, ali i naglašeno dekorativan kostimografski izraz samoga Yureshe, koji je kreirao napose za svoje i suprugine gala-programe te je tako dekorativnošću kostimā nastojao publici evocirati sinergiju raskoši oblikā, karakterističnu za postavu klasičnih baleta u repertoarnim kazalištima.

LITERATURA I IZVORI:

- ***: *Art déco*, u: Anđelka Galić, Miroslav Gašparović (ur.): *Muzej za umjetnost i obrt: 1880.–2010.*, vodič, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2010, 154-161.
- ***: *Biography of Oliver Messel*, 2016, <http://www.vam.ac.uk/content/articles/b/biography-oliver-messel/> (pristup 17. 4. 2018).
- ***: *Company History*, <https://www.ballet.org.uk/company-history/> (pristup 12. 4. 2018).
- ***: *English National Ballet*, <https://www.britannica.com/topic/English-National-Ballet> (pristup 12. 4. 2018).
- ***: MUO | *AthenaPlus*, <http://athena.muio.hr/> (pristup 13. 4. 2018).
- ***: Popis donacije, u: Miroslav Gašparović, Adriana Prlić (ur.): *Balet i strast: donacija Jelka Yureshe*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, s. a. [2017], 93-122.
- ADULMAR, Ani – SIMONČIĆ, Katarina Nina: Balet i baletni kostim 17. i 18. stoljeća, *TEDI: International Interdisciplinary Journal of Young Scientists from the Faculty of Textile Technology*, 6 (2016), 40-48.
- BRKLJAČIĆ, Darko: *Baletna klasika*, Zagreb: Nova izNova, 2013.

- CELIO-CEGA, Antun: *Scenografija Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (1945.–1967.)*, Zagreb: Vjesnikova Press agencija, 1985.
- COHEN, Selma Jeanne: *Ples kao kazališna umjetnost: čitanka za povijest plesa od 1581. do danas*, Zagreb: Cekade, 1988. [1974].
- DUGANDŽIJA, Mirjana: Veliki intervju: ispovijest kostimografkinje Dženise Pecotić: 'Kad su mi priopćili tešku dijagnozu, nisam osjetila strah, nego nevjerojatnu tjeskobu. Kao kod Kafke', *Jutarnji list*, intervju, 5. 3. 2017, <https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/ispovijest-kostimografkinje-dzenise-pecotic-kad-su-mi-priopćili-tesku-dijagnozu-nisam-osjetila-strah-nego-nevjerojatnu-tjeskobu-kao-kod-kafke/5716695/> (pristup 15. 4. 2018).
- GAŠPAROVIĆ, Miroslav: Donacija Jelka Yureshe: začetak muzealizacije baletne i kazališne umjetnosti, u: Miroslav Gašparović, Adriana Prlić (ur.): *Balet i strast: donacija Jelka Yureshe*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, s. a. [2017], 11-16.
- KAHANE, Martine – PINASA, Delphine: *Le tutu: petit guide*, 2. izd., Pariz: Opéra National de Paris, Flammarion, 2000. [1997].
- KILNER CONRAD, Kathryn: *Classical tutu construction*, s. l.: s. n., 1979.
- KILNER CONRAD, Kathryn: *Romantic tutu construction*, s. l.: s. n., 1979.
- KOPRČINA, Arijana (ur.): *Orašar: najljepša Božićna bajka*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2016.
- KORLJAN, Zrinka: Životna priča glasovitog para: Jelko Yuresha: Volio sam plesati pa sam plesao. Nisu mi davali mnogo šanse, a ja sam ipak radio s nekim od najvećih plesaca i koreografa tog doba, *Jutarnji list*, intervju, 10. 12. 2017, <https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/jelko-yuresha-volio-sam-plesati-pa-sam-plesao-nisu-mi-davali-mnogosanse-a-ja-sam-ipak-radio-s-nekim-od-najvecih-plesaca-i-koreografa-tog-doba/6830226/> (pristup 11. 4. 2018).
- KOVAČIĆ, Đurđa: *Prisutnost i odjeci ruske scenografije na zagrebačkoj glazbenoj sceni: 1918.–1940.*, Zagreb: Institut za povijesne znanosti Sveučilišta, Odjel za povijest umjetnosti, 1991.
- LEDERER, Ana: Avangardne tendencije u hrvatskom kazalištu: dvadesete – pedesete – sedamdesete, u: Zvonko Maković, Ana Medić (ur.): *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2007, 198-213.
- LEDERER, Ana: Art déco i hrvatsko kazalište, u: Miroslav Gašparović (ur.): *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2011, 163-174.
- LEDERER, Ana: Jaki otisak na kazališnoj sceni, u: Zvonko Maković (ur.): *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011, 72-87.
- LEDERER, Ana – PETRANOVIĆ, Martina – BAKAL, Ivana: *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije: 1909.–2009.*, Zagreb: ULUPUH, 2011.
- MALEKOVIĆ, Vladimir (ur.): *Ljubo Babić: radovi iz zbirki Muzeja za umjetnost i obrt*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2001.
- MIKULIČIN, Ivana: Kraljica kostima: Doris Kristić: 'Odbila sam poziv Roberta De Nira da dođem raditi u Hollywood: ne volim preokooceanska putovanja', *Globus*, intervju, 24. 2. 2016, <https://www.jutarnji.hr/globus/doris-kristic-odbila-sam-poziv-roberta-de-nirada-dodem-raditi-u-hollywood-ne-volim-prekooceanska-putovanja/103330/> (pristup 14. 4. 2018).

- MORDEJ VUČKOVIĆ, Mladen: *Kostim mora biti druga koža: ciklus razgovora uz izložbu Balet i strast: donacija Jelka Yureshe, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb* (2), 14. 2. 2018, <http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2159> (pristup 14. 4. 2018).
- MORELL, Beat: *The Wright Time: Belinda Wright Legacy*, Zürich: Dominik Galloper, 2015.
- PERICA KRAPLJANOV, Marina (ur.): *Ruža Cvjetičanin: operetni dragulj: prigodom stogodišnjice rođenja*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej grada Zagreba, 2016.
- PETRANOVIĆ, Martina: *Od kostima do kostimografije: hrvatska kazališna kostimografija*, Zagreb: ULUPUH, 2015.
- PREMERL, Nada (ur.): *Milka Trnina i Royal Opera House / Milka Trnina and the Royal Opera House*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej grada Zagreba, 2006.
- SCHOPF, Davor – MORDEJ VUČKOVIĆ, Mladen: *Ana Roje*, Zagreb: Zaposlena, 2009.
- SCHOPF, Davor – MORDEJ VUČKOVIĆ, Mladen: *Yuresha: Visions and Dreams / Jureša: vizije i snovi*, Zagreb: Hilarion, 2011.
- SCHOPF, Davor – MORDEJ VUČKOVIĆ, Mladen: *Život za umjetnost i ljepotu, u: Miroslav Gašparović, Adriana Prlić (ur.): Balet i strast: donacija Jelka Yureshe*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, s. a. [2017], 31-39.
- SINOVIĆ, Dean: Ika Škomrlj: 50 godina rada kreatorice čarobnih kostima, *Nacional*, intervju, 1. 5. 2006, <http://arhiva.nacional.hr/clanak/24842/ika-skomrlj-50-godina-rada-kreatorice-carobnih-kostima> (pristup 14. 4. 2018).

Summary

BALLET COSTUMES FROM THE JELKO YURESHA DONATION TO MUSEUM OF ARTS AND CRAFTS IN ZAGREB

Two years ago, in 2017, the Museum of Arts and Crafts in Zagreb accepted a large donation from the ballet artist Jelko Yuresha (9 May 1937, Zagreb, Croatia) and included it into its collective holdings. This paper analyses the most significant part (by the artefact type) of this heterogeneous donation – ballet costumes. The costumes have never been professionally and scientifically examined, and now they are analysed in light of the ballets for which they were created and of their costume designers' oeuvres. An important part of the paper is also the (re)valorisation of the significance and musealisation of the whole donation. The paper opens with an introduction in which information on the life and work of Jelko Yuresha and his wife and artistic partner Belinda Wright (18 January 1929, Southport, England – 1 April 2007, Zurich, Switzerland) is presented; this is followed by a section on the structure and significance of the donation, where, along with basic facts about the donation, a critical revalorisation of its musealisation in the Museum of Arts and Crafts and a brief review of the musealisation of theatrical art in Croatia is given. The part of the work that directly deals with the ballet costumes from the Yuresha donation is introduced by a section on the specificities of ballet and dance costumes, which also revalorises and revises some of the ingrained postulates on this type of theatrical costume. The introductory chapters on the donor's life and the specificities of ballet and dance costumes are a pretext for the

interpretation and valorisation of the costumes. Ballet costumes from the Jelko Yuresha donation are analysed in the largest, separate section, i.e. costumes from the following ballets are analysed: *The Sleeping Beauty*, *The Nutcracker*, *Swan Lake*, *Giselle*, *Romeo and Juliet* and *Variations for Four*. The costumes from the collection that have been chosen for analysis are those on which canons of ballet costume design can be pointed out well, but also those that represent deflection, novelties and certain specificities in the context of the ballets they were created for. Costumes are valorised and interpreted within the framework of the time when they were made, and the oeuvres of the costume designers who created them.