



SNJEŽANA BANOVIĆ

Predivni svijet teatra u srcu i u duši

JAGODA BUIĆ

(Split, 14. III. 1930. – Venecija, 17. X. 2022.)

U prvom desetljeću života Jagode Buić, od rođenja do Drugoga svjetskog rata, odgoj u obitelji s bogatim pedigreom (pradjed Duje pl. Rendić-Miočević bio je prvi hrvatski gradonačelnik Splita), uz učenje engleskoga, njemačkoga i francuskoga, podrazumijevao je i odlaske u glazbenu i baletnu školu. Redovito se u domu Buićevih prakticirala dramska (*posve diletantski, ali na nivou*, igrana su Krležina *Gospoda Glembajevi*) i likovna umjetnost. Prelijepa majka Vjeka (r. Plazibat) i otac Mirko (1894. – 1967.), doktor pravnih znanosti, stasiti sokolaš, tajnik Trgovačke komore, ministar u vladi Kraljevine Jugoslavije, gradonačelnik Splita pa posljednji ban Primorske banovine, bili su uza sve i strastveni kolekcionari slikarstva hrvatske moderne. Zidove njihove prostrane kuće na splitskoj Matejuški krasila su platna Babića, Becića, Joba, Tartaglie, Vidovića, Kraljevića, Plančića, skulpture Meštrovića... No 6. travnja 1941. obiteljska idila i bajkovito djetinjstvo preko noći su zavijeni u crno: kuća je (prvi put) stradala pod bombama (stradat će fatalno 1943., nakon povlačenja talijanske vojske iz Splita). Otac je nakratko uhapšen u skupini istaknutih splitskih intelektualaca, a jedanaestogodišnja Jagoda je zbog obiteljskog pedigrea izbačena iz svih škola, prerano spoznavši što je život, a uskoro – i smrt. Naime, njezin voljeni, dvadesetogodišnji, široko obrazovani brat Đorđe, osobni prevoditelj Randolpha Churchilla, poginuo je 1944., što je razorilo složnu obitelj Buić neusporedivo više nego dotadašnje teške ratne nedaće.

Nakon oslobođenja koje je obitelj željno iščekivala, zbog nekih je nestašluka (nije htjela u Savez omladine) Jagoda opet izbačena iz škole, a obitelji je konfiscirana cijela preostala imovina zbog navodne suradnje oca s okupatorima, no bilo je upravo suprotno – Mirko Buić pomagao je srpskom stanovništvu tijekom NDH. Zbog svega, ali ponajviše zbog neutješne tuge za bratom, roditelji je odlučuju maknuti iz Splita. Tako je dospjela u Dubrovnik, gdje je njezin dundo Niko bio gradonačelnik i gdje joj je s vremenom *opet zasjalo sunce* i gdje se *ponovno rodila*, pa je uvijek i govorila da ima dva rodna mjesta: Split i Dubrovnik. Grad gospara do kraja života ostat će njezino najdraže prebivalište, no nikad jedino; njezin je bio cijeli svijet, a osvajala ga je neiscrpnim talentom, neopisivom energijom i snažnim karakterom, živeći jednako, punim plućima i družeći se sa svjetskom elitom umjetnika, znanstvenika i političara – u Rimu, Washingtonu, Parizu, Veneciji, Provansi...

Kad je 1949. završila srednju školu, uplela se sudbina. Kao da je bilo predodređeno za njezin daljnji razvoj da se u današnjim Klovićevim dvorima na zagrebačkom Gornjem gradu otvori Akademija primijenjenih umjetnosti. U vrijeme njezina studiranja na toj propulzivnoj, nažalost prerano ukinutoj školi, u Zagrebu se gradi živa avangardna scena, naročito u likovnoj umjetnosti i arhitekturi (grupa Exat 51 najbolji je primjer toga uzleta, ujedno i velikog utjecaja na budući kazališni rad Buićeve), glazbi i kazalištu. Ona se od početka integrira među najveće: vjerna je slušateljica diskusija prvorazrednih umjetnika, kao što su tek nešto stariji, ali već istaknuti profesori i mentori: Vjenceslav Richter, Ivo Radić, Kosta Angeli Radovani, Branka Tomašević, Bernardo Bernardi, Vladimir Kristl... Usto, Akademija je bila široka koncentracija znanja i ideja i na studentskoj razini – kolege su joj Zvonimir Riba Lončarić, Vasko Lipovac, Zlatko Bourek, Ante Jakić, Mladen Pejaković, Ordan Petlevski, sve redom budući velikani naše likovne umjetnosti.

Zagreb kasnih 50-ih i 60-ih bio je čista sreća, izjavit će u nedavnom intervjuu. To je bilo kristaliziranje jedne kulturne sredine koja je procvatala poslije Drugog svjetskog rata na najbolji mogući način. Ne zato što je bila na nivou čitave Europe, već zato što je po svojoj solidnosti i klasičnoj naobrazbi, po ljudima koji su bili izuzetno pametni, kao što su Richter, Bernardi, Radić i to društvo, bila na vrhu. (...) Dakle, ja sam proizvod tog Zagreba! (Oris, 2015.)

S velikim Bernardijem već će u studentskim danima surađivati na nizu uređenja interijera, no, nažalost, njima nema više ni traga: hoteli u Dubrovniku i Mostaru zauvijek su izgubljeni u ratu i poraću, a neki su, npr. interijer na aerodromu Pleso i tapiserija u Hotelu Dubrovnik uklonjeni poslije, iz raznih razloga, među kojima je zasigurno i njezina neomiljenost u devedesetima. Naime, zbog svoje otvorenosti, u jeku napada na Dubrovnik, 1991. bila je izložena golemom medijskom linču koji je nažalost imao ishodište u krugovima oko Ministarstva kulture. Zbog te je „reputacije“ u svojem Dubrovniku izlagana fizičkim prijetnjama i vulgarnim provokacijama. Sve je to preživjela (kao i obično u životu kad dođu crni dani) suvereno, damski.

Nakon što je ukinuta Akademija, odlazi završiti srodnu u Beč, gdje na Odjelu za interijer predaje slavni dizajner, arhitekt, profesor, ali i filmski i kazališni kostimograf, Hoffmanov đak Otto Niedermoser (Beč, 1903. – Beč, 1976.). Osim u njegovim predavanjima, Jagoda uživa i u diskusijama studenata Akademija: one likovnih umjetnosti i one za primijenjenu umjetnost. Nakon povratka kući, s bečkom diplomom, umjesto za neki stalni posao, odlučuje se za *predivni svijet teatra*. Još kao maturantica pa tek svršena studentica, kreira kostime za splitsko kazalište: znamenite, prve poratne izvedbe opera *Cavalleria rusticana* i *Pagliacci*, komediju *Ljubovnici* i balet *Bahčisarajska fontana* (1955., kor. O. Harmoš), uranjajući u svijet u kojem je za nju *manje toga bilo stvarno, a više toga – lijepa izmišljotina*. Obožavala je takav odnos stvari cijeli život, ne samo u umjetnosti. Usto, imala je i sreće – u jugoslavenskoj kulturi, možda ponajviše upravo u zagrebačkoj, dolazi do sve većeg otvaranja prema svijetu, pred njom se otvara vibrantni val novih ideja i ljudi, a jedno od toga je i snažno osuvremenjivanje klasika u kazalištu, što je napokon podrazumijevalo i znatne pomake u kostimima i scenografijama. Njezina je mentorica u početku prva hrvatska kostimografkinja, velika Inga Kostinčer, a uzor istaknuta, primarno modna dizajnerica ispred svojega vremena, ali i tapiseristica i kostimografkinja s inventivnom obradom i tiskanjem tekstila Boža Košak (Trst, 1915. – Ljubljana, 1993.), s kojom se družila pedesetih godina, u vrijeme studija u rimskom Eksperimentalnom centru Cinecittà i onoga u venecijanskom Centro Internazionale delle Arti e del Costume.

Što se naše kazališne scene toga doba tiče, u vrijeme Jagodina povratka iz Beča u Zagreb 1954. godine, osim i dalje neupitnih Foteza, Tanhoferi i Gavelle, dolazi i do dominacije učenika potonjega – Koste Spaića, Mladena Škiljana, Dine Radojevića, Božidara Violića, Georgija Para i Joška Juvančića. Sa svima navedenima će redovito, a s većinom i intenzivno surađivati; bila im je inspirativna suradnica jer je, kako je više puta izjavljivala, radila istovremeno s njima, a ne protiv i izvan njihovih zamisli.

Prvi u njezinu zagrebačkome nizu bit će Kosta Spaić, koji u „mediteranskoj trilogiji“ u Zagrebačkom dramskom kazalištu (L. Pirandello, *Sicilski limuni*, J. Giraudoux, *Apollon iz Bellaca*, F. G. Lorca, *Ljubav don Perlimplina*, 1955.) okuplja svoju generaciju suvremenih umjetnika: Edu Murtića za scenografiju, Ivu Maleca za glazbu i Jagodu Buić za kostime, koje ona kreira sa snažnom poveznicom s modom toga vremena. Već iduće sezone pozvana je u HNK, gdje radi kostime za „tragi-grotesku“ Ota Bihalji-Merina *Nevidljiva kapija* u režiji Dine Radojevića. U toj suvremenoj verziji klasične grčke drame, *Antigona* (Mira Župan), pripadnica pokreta otpora čijem se ocu sudi za izdaju naroda, odjevena je, kao i ostali likovi, u suvremeni kostim s jedva vidljivom simbolikom antike, dok je muški zbor u uniformiranim, ali ručno tkanim kostimima koji su povezani s općom metaforičnošću komada u kojem *kapija* nije stvarna, nego je metaforični prijelaz između života i smrti. Suradnja s Dinom Radojevićem bit će ubuduće najintenzivnija i najplodnija, u velikoj mjeri i reformska: s njim će od početka raditi velike predstave, od kojih se u prvoj fazi ističu kostimografije za *Kralja Leara*

u HNK-u (1958.), Sofoklova *Edipa* (ZDK, 1963., T. Lonza kao Edip, V. Žagar kao Jokasta, odigrane su čak 102 izvedbe, a monumentalni kostimi jake koloristike bili su snažni gradivni element, pojačavajući tijela glumaca), potom kostimi i scena za *Hamleta* (ZDK, 1964.) te za *Klupko* P. Budaka (ZDK, 1971.) u kojem je tkana bila i scenografija.

Svoje će djelovanje od 1962. do 1972. intenzivno širiti i na osječki HNK, gdje surađuje na 21 produkciji drame, opere i baleta, od čega je za 19 kreirala obje komponente, uglavnom surađujući s istaknutim redateljem i skladateljem Dragutinom Savinom, s dubrovačkim i splitskim obrazovnim pedagozom koji je u doba Jagodine osječke faze i dirigent osječke Opere.

Što se za njezinu karijeru ključnog iskoraka tiče, onoga u otvoreni prostor, dogodit će se najprije na Splitskom ljetu. Već od njegova drugog održavanja 1955. (Sofoklov *Edip*, red. T. Tanhofer) postaje sve zastupljenijom kostimografkinjom. Potom, zahvaljujući Gavelli, dopijeva i na Dubrovačke ljetne igre, na kojima on 1959. režira Držićevu *Tirenu* s Nevom Rošić (Tirena) i Tonkom Lonzom (Ljubmir). U ostavštini Branka Gavelle (zvala ga je *Veliki Lav koji strši*), u Zavodu za povijest hrvatskoga kazališta HAZU čuva se njezino pismo „doktoru“ sa školski detaljnom razradom kostima, prema scenama pisanim karakterističnim lijepim rukopisom, s velikim, udesno nakošenim slovima. Takav će rukopis zadržati cijeli život – voljela je redovito najbližima pisati (oslikana) pisma, pisamca, posvete, poruke.

Od ranih su dana baština i klasika, a još više antika i njezini iskoni, bile u središtu svekolike inspiracije Jagode Buić, polazišna točka u cjelokupnoj umjetničkoj misiji da u svemu, od ideje do materijala, kreće od izvora. Takav ju je repertoar pratio redovito, a i ona je njega tražila za sebe, još u vrijeme dok se kostimografija u nas teško probijala na put ravnopravnosti s režijom i scenografijom. Sljubljenost njezina pristupa i naših *open-air* festivala u njihovim najboljim danima bila je snažno pokretačka, ponajviše na Dubrovačkim ljetnim igrama (Držićeva *Tirena* i *Grižula*, Gundulićeva *Dubravka*, Hektorovićevo *Prikazanje života svetoga Lovre* [red. M. Fotez], Calderonov *Sudac zalamejski*, Palmotićevo *Prikazivanje Pavlimira ljeta 1971.* [red. K. Spaić]), na Splitskom ljetu i njoj posebno dragom brijunskom festivalu Ulysses, pod umjetničkim vodstvom najdražeg prijatelja Rade Šerbedžije i njegove supruge Lenke Udovički, koja je ondje režirala drugo Jagodina *Kralja Leara* (2001.).

O iskustvu rada, tj. razlici između otvorenog i zatvorenog prostora puno je razmišljala i govorila: *Kostimografija na zatvorenom dio je jedne čarolije, dio, nazovimo, nekakve šminke. Kostimografija na otvorenom traži jedan vrlo jasan i čist pristup. Kostim mora biti adekvatan, mora izdržati konkurenciju monumentalne arhitekture ili prirodnog okruženja. Osim što pristaje uz arhitekturu, mora joj se i suprotstavljati... Tu treba zaboraviti svaki detalj.* (Intervju za *Oris*, 2015.) Još u mladosti, najveća joj je želja bila raditi *Hamleta* na Lovrijencu i *Aidu* na Peristilu. I sretnici kakva je zasluženno bila – obje su se želje s vremenom i ostvarile. Tako 1974. na Lovrijencu opet surađuje s Radojevićem na njihovu drugom *Hamletu*, a za rukom tkane

kostime koji izazivaju pravu senzaciju (izradile su ih tkalje na Peštarskoj visoravni u južnoj Srbiji) piše se kao o – pokretnim tapiserijama. Istovremeno organizira izložbu istih kostima u monumentalnom prostoru tvrđave Bokar: ono što je ondje bilo statično, u predstavi je postalo dinamično, *tkane površine u pokretu*, kako ih je sama nazivala. Danas su ti kostimi, kao i njihove skice, razasuti po europskim muzejima i galerijama; ima ih od Zagreba preko Salzburga do Venecije.

U najintenzivnijem razdoblju svojega kazališnog rada, sedamdesetih i osamdesetih godina prošloga stoljeća (do 1985. kreirala je više od 120 kostimografija/scenografija) sve se više posvećuje operi. Najredovitije su upravo one u rodnome Splitu, na Peristilu, ali i na sceni HNK-a, gdje je već briljirala kostimima u *Nabuccu* 1961., potom i s oba likovna priloga u Mascagnijevoj *Cavalleriji rusticani*, u obnovljenoj kazališnoj zgradi u studenome 1981. Iste će godine, vrativši se drami, kreirati i scenografiju za praizvedbu *Antigone, kraljice u Tebi* Tončija Petrasova Marovića, koja se sastojala od pet jednostavnih elemenata na koje je projicirala nebo s oblacima i koji su tako u svakoj sceni kreirali novi prostor. Kako su za nju scena i kostim bile izazovnije komponente opere nego drame, privlačila ju je sve više tražena dekorativnost operne čarolije, dijelom i zato što nije podržavala sve jače trendove aktualizacije kostima u dramskom teatru pod svaku cijenu. (*Ako ne staviš Edipa u traperice, nisi moderan. E sad, što Edip dobiva s trapericama i što traperice dobivaju s Edipom, ja ne znam...*)

Slijedile su redom velike operne predstave: *Figarov pir, Don Giovanni, Lohengrin, Turandot, Madama Butterfly, Orfej, Othello, Trubadur, Rigoletto, Traviata, Nabucco...* Za scenografiju potonjega vjerovala je da je najljepša od svih koje je napravila: *Nismo imali više novaca nego da pjevačima dadem u ruke po jednu sedmokraku židovsku menoru. Kako su bila dva zbora, bilo je 120 svijećnjaka na Peristilu i ništa drugo. (...)* Dakle glazba, *Peristil i vatra*. Peristilu se vraćala redovito, a trijumfirala 1984. s *Aidom*, opet u obje uloge u kojima je, naročito u scenografiji svedenoj na elemente, postigla *čistu vizualnost*, bez uobičajene napadne „egipatske“ dekorativnosti i spektakularnosti od koje pati gotovo svaka produkcija te opere. Vodila ju je ideja vodilja da Peristil nije spektakularan, nego upravo suprotno – monumentalan, čak komoran, kao što je i *Aida*, u svojoj nutрини – *opera intime, osjećaja koje ne treba stavljati na sva zvana* (*Vjesnik*, 1984.). U nizanju sličnih uspjeha ne smiju se zaobići još mnoge produkcije koje zahtijevaju dodatni istraživački i valorizacijski napor: Sofoklova *Elektra*, Eshilovi *Agamemnon* i *Orestija*, *Mjera za mjeru*, *Samson i Dalila*, *Norma...* nemoguće je popisati sve njezine radove, ima ih oko 180 u 150-ak produkcija, ne zna se precizno.

Tako dolazimo do završne faze njezina stvaralaštva koju je označio još jedan dugogodišnji san: *Richard III.* (Gavella, 1997.) u kojem se prepustila i režiji, sve zbog velikoga glumca i prijatelja kojega je obožavala kao sina, Predraga Vušovića. San o režijama nije stao, ali se više nije ostvario, „mučile“ su je *Feničanke, Macbeth, Anouilhev Becket* i njezino vlastito djelo *Apokalipse*, za koje je napisala libreto.

Osim toga, Jagoda Buić bila je i sudionica/suradnica/muza mnogih umjetnika,

iz prijateljstva i ljubavi. Naime, redatelji i drugi umjetnici (ne samo od teatra) s kojima se redovito družila (glumci, pisci, arhitekti, glazbenici, novinari...) zbog urođene joj neizmjerne intelektualne energije, široke radoznalosti i zavidnoga poznavanja svih segmenata likovnoga izričaja, prihvaćali su njezina razmišljanja, ideje i prijedloge i izvan vizualnoga segmenta – bila je suverena u svakome. Mnoge od takvih ideja rađale su se na njezinoj taraci u dubrovačkoj Kolorini, mjestu na hridi s pogledom na Lovrijenac, uređivanom godinama iz inata, protiv svake logike, fizike i pravila arhitekture, a iznad svega *u suradnji s prirodom*. Na tom *najljepšem mjestu na svijetu*, uz širom opjevane večere „u Jagode“, u nerijetkim trenucima *lijepo dokolice* koju je kao rijetko tko umjela slaviti (*Dolce far niente!*, kao deviza, zbog urođene, „dalmoške“ lijenosti, borba protiv koje je nerijetko bila povod toj golemoj radnoj energiji) događala se svakodnevna umjetnička „oluja mozgova“ koja bi rezultirala zavidnim djelima mnogih, na raznim područjima.

Međutim, svi su, i oni zabilježeni i oni tek sanjani, prečesto bili zasjenjeni svjetskim uspjesima Jagode Buić u tapiseriji, u čemu je bila vodeća u svijetu, što je ostvarila *na tlu bez ikakve prethodne tradicije*. Jedan od razloga te grandiozne reputacije, tek rijetke u naših umjetnika, zasigurno je i to što je i u tapiseriji tražila dramske, iskonske elemente, one koji doslovno vrište u prostoru i šalju duboku filozofsku, često i političku poruku – baš poput danas već klasične *Plamene ptice*, široke devet, a visoke četiri metra koja je započela svoj život na staklenoj fasadi pariškoga sveučilišta. Mnoge su pak izložene i nagrađivane na nebrojenim izložbama u nas i u svijetu, a one otkupljene u najvećim svjetskim muzejima stoje uz bok Picassu, Mirou i Mooru. Neke pak dominiraju i u privatnim prostorima, pa i u onima moći i kapitala kojima je pripadao njezin pokojni suprug Hans Wutke, bankar s dubokom umjetničkom dušom; takva je primjerice tapiserija u krugu najpoznatije svjetske tvornice traktora *John Deer* u Mississippiju.

Sve je to rezultat neiscrpnog *elan vitala* Jagode Buić kojim je zasipala sve oko sebe – svoju umjetnost, svoje kolege i suradnike, publiku te brojne prijatelje, od kojih su joj mnogi bili više od obitelji, pa je i autorica ovoga oproštajnog teksta imala privilegiju niz godina biti dio nadahnutoga *Jagodina kruga*. Uza sve, bilo je u Jagodi Buić i puno skromnosti: nije tražila slavu, spomeničku značajnost, (kazališne) monografije ni memoarske studije, što joj je sve redom pripadalo. Kako ih nije za života dočekala, vrijeme je da joj se za početak hrvatska teatrologija oduži (dosad nesastavljenim) popisom brojnih kazališnih ostvarenja stvaranih u polustoljetnoj, u nas umnogome neusporedivoj kazališnoj karijeri koju je vodila iz svoje izvrsno nadgledane tvrđave posvećenosti.

I uvijek uz moto: *Inspiracija? Važno je započeti, ostalo su suze i praksa!*

© Snježana Banović za *Kazalište*, 2023.