

MARTINA PETRANOVIĆ

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb

PROFESIJA KOSTIMOGRAF ILI POVIJEST PROFILIRANJA KOSTIMOGRAFSKE STRUKE

U članku se istražuje nastajanje i afirmacija kostimografske struke od samih početaka glumišne aktivnosti u Hrvatskoj do razdoblja nakon Drugoga svjetskog rata, kada se kostimografija osamostaljuje i afirmira kao samostalna profesija i umjetnička disciplina. Pritom se posebna pozornost posvećuje osobi koja se u određenom kazališno-povijesnom trenutku bavila kostimskim opremanjem predstava (kazališni amateri, kazališni poduzetnici, glumci, umjetnički ravnatelji, garderobijeri, likovni umjetnici, scenografi, kostimografi...), suodnosu kostimografije i drugih kazališnih profesija, napose režije i scenografije te profesionalnom razvoju struke i njezinu položaju u ustroju kazališnoga života, kazališnim propisima i legislativi, teatrološkoj i kazališno-povijesnoj literaturi te sustavu (visokoškolskog) obrazovanja.

Ključne riječi: kazališni kostim, kostimograf, kostimografija, hrvatsko kazalište

“Garderoba je bogata i krasna, no izvan prve pievačice i basa ne umije se nitko obući” (Demeter 1858:3), zapisao je Dimitrija Demeter 1858. godine nakon predstave Verdijeva *Trubadura* u izvedbi talijanskoga pjevačkoga društva u starom zagrebačkom kazalištu. U kontekstu povijesti kostimografije rečenica inače kritički blagog i u prvome redu pedagoški orijentiranog *spiritusa movensa* cjelokupnog tadanjega glumišnog života važna je već stoga što, upućujući na kostimsku raskoš navedenog opernog uprizorenja i njegovu dramaturšku (ne)podobnost prikazivanomu djelu i likovima, pruža jedan od rijetkih uvida u onodobnu kostimografsku praksu. Međutim, u kontekstu proučavanja povijesti profiliranja kostimografske struke još je dragocjenija stoga što istodobno upućuje i na činjenicu da je u praktičnoj raspodjeli poslova u devetnaestostoljetnom kazalištu profesija kazališnoga kostimografa bila nepoznata kategorija. Naime, iako je kostimsko preodijevanje izvođača prisutno od samih početaka glumišne aktivnosti, kostimografska struka novijega je datuma i njezina se profesionalizacija i afirmacija vežu za 20. stoljeće.

Iskorak kostimografije u područje umjetničke struke te profiliranje profesije kostimografa u velikoj su mjeri ovisili o stručnosti i afinitetima osobe koja je

u pojedinom kazališno-povijesnom trenutku bila zadužena za kostime. Iako su dokumentirane kazališno-povijesne činjenice o kostimima hrvatskih dopreporodnih izvedbi sporadične i nerijetko vrlo šture, one neosporno pokazuju da su dopreporodni tvorci hrvatskoga kazališnog života bili svjesni važnosti kostima za kazališno predstavljanje. Tijekom dopreporodnoga razdoblja oblikovanje kostima mahom je bila zadaća kazališnih amatera, dramskih pisaca koji su pridavali važno mjesto kostimskom izgledu svojih likova, a nerijetko su i sami aktivno sudjelovali u uprizorivanju svojih djela pa tako i u njihovu kostimiranju, zatim bratima, svećenika, časnih sestara, sjemeništaraca (...) ili riječju – predstavnika različitih vjerskih zajednica koje su priređivale kazališne predstave radi edukacije i širenja vjere, te kazališnih zaljubljenika, većinom mladića, koji su sudjelovali u svjetovnim predstavama obično priređivanim u doba pokladnih veselja ili svadbenih svečanosti. Za razliku od prvih hrvatskih “kostimografa” iz dopreporodnoga doba koji su uglavnom bili amateri i ostajali su anonimnima, nakon profesionalizacije kazališta sredinom 19. stoljeća polako će se početi izdvajati i osoba zadužena za oblikovanje kostima, no u devetnaestostoljetnom glumištu to još uvijek nije kostimograf. Poslove tada nepostojeće struke kazališnoga kostimografa stoga su preuzimali predstavnici drugih kazališnih profesija, poput kazališnih producenata, glumaca, glumaca-redatelja, artistskih ravnatelja i na posljetku kazališnih garderobijera. U prvim profesionalnim predstavama kostimi su velikim dijelom bili rezultat poslovnosti, sposobnosti i znanja kazališnih poduzetnika kojima je kostim – atraktivan, narodni pa i provokativan – bio jednim od sredstava za privlačenje publike, ali i veliko financijsko opterećenje jer su odjeću za prikazivane komade morali nabavljati na svoj trošak, neki su od njih na to bili obvezani i ugovornim stavkama, a zanimljivo je i da se prigodom odabira poduzetnika kojima se za izvođenje predstava ustupao prostor zagrebačkoga kazališta u natječajima prednost davala onima koji su mogli jamčiti i odgovarajuću garderobu (*Narodne novine* 1859:2). Dio odgovornosti za kostim padao je i na glumca u čijem je ugovoru pisalo da je od vlastitih prihoda dužan priskrbiti garderobu za salonske komade u skladu s potrebama komada i željama uprave. Prema, primjerice, ugovoru sklopljenom između kazališta i glumice Georgine Sobjeske 27. ožujka 1877. glumica je morala sama snositi troškove za “modernu francezku i ukupnu salonsku nošnju za tielo, glavu, noge i ruke, nakit i ures, isto tako ličilo, ovratnike (nabornice), pera i ostali nakit, sve vrsti triko-a i malo ruho”,¹ a od takvih obveza glumci su izuzimani u pravilu tek onda kad je uloga iziskivala povijesni kostim, uniforme ili muško odijelo za glumice, kako stoji u pravilniku o Nutarnjem poslovanju Narodnoga hrvatskoga glumišta u Zagrebu. Kako su devetnaestostoljetni glumački honorari bili vrlo skromni i socijalni položaj glumaca iznimno nepovoljan, povijest kazališta bilježi i glumice koje su same šile svoje

¹ Vidi građu koja se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (u nastavku: Odsjek HAZU) u omotnici s glumičinim imenom.

kostime i pokušaje glumaca da izbjegnu uloge u salonskim komadima (Kassowitz Cvijić 1922:5; Kassowitz Cvijić 1932:5; Batušić 1978:37), a odjeća u kojoj su glumci izlazili na scenu nerijetko je umjesto naravi i ukusa likova zrcalila narav, ukuse i dubinu džepa glumaca koji su ih tumačili, ponekad pak i mogućnosti ili ukuse kazališnih poklonika koji su glumcima ili kazalištu znali darivati scensku odjeću. Utvrđivanjem kazališnoga ustroja, kazališnih propisa i ingerencija pojedinih profesija svojim su posrednim ili neposrednim djelovanjem na uobličavanje kazališnoga kostima te likovnoj opremi predstava počeli pridonositi i pojedinci koji se nisu neposredno bavili kostimima, već su kostimsko opremanje predstava poticali i promovirali s drugih pozicija u kazalištu ili izvan njega, poput artistskih ravnatelja ili kritičara, primjerice Dimitrija Demetar sastavljanjem *Naputka za artistskičko-književnoga upravitelja zemaljskoga narodnog kazališta* i tzv. *Zapnog zakona* iz 1863., kojima se ovlasti nad kostimskih izgledom predstava pridružuju i artistskičkomu ravnatelju i redatelju (Batušić 1986:69-80; Batušić 1987:157) ili August Šenoa, koji je od šezdesetih godina i kao kazališni kritičar i kao kazališni ravnatelj primjenjivao strože kriterije za inscenaciju predstava. Drugu polovicu 19. stoljeća obilježilo je zapošljavanje i kontinuirano djelovanje prvih kazališnih garderobijera koji su, poput Dragutina Krasa šezdesetih i Franje Prikrla sedamdesetih i osamdesetih, radili uglavnom prema inozemnim uzorcima i naručenim skicama ili Eugena Löhra osamdesetih i Adolfa Röscha devedesetih, koji su često sami osmišljavali kostimografska rješenja.

Od prvih predstava Domorodnoga teatralnoga društva sredinom 19. stoljeća do stupanja Stjepana Miletića na mjesto intendanta Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu 1894. godine, odnos hrvatskoga glumišta prema kazališnom kostimu velikim je dijelom bio uvjetovan brojnim kazališno-praktičnim i sociološko-kulturnim čimbenicima, ne samo, primjerice, oslanjanjem na organizacijske i estetske modele talijanskih i njemačkih družina koje su nastupale u Zagrebu, pa i na njihov scenografski i kostimografski inventar, već ponajprije nastojanjem za profesionalizacijom hrvatskoga glumišta i ostvarivanjem kontinuiteta predstavljanja na hrvatskome jeziku. Nakon Miletićeve ulaska u kazalište provedene su brojne estetske i praktične reforme, od kojih su se mnoge ticale i kazališnih kostima. Prelaskom u novu kazališnu zgradu Miletić je pročistio i dopunio postojeći fundus kazališnih kostima, uveo generalne pokuse u kostimima, a na mjesto vrhovnoga garderobijera doveo Adolfa Röscha, što je u estetskom smislu značilo približavanje meiningenskim načelima o autentičnosti i povijesnoj vjernosti kazališnoga kostima (Miletić 1978). Zbirkom propisa koja je imala regulirati ustroj i funkcioniranje kazališnoga mehanizma, *Disciplinarnim redom* iz 1894., nadzor nad kazališnim kostimima Miletić je zajednički pridijelio redatelju, ali redatelju koji više nije regrutiran iz glumačke struke, i nadgarderobijeru, što se može smatrati svojevrsnim zametkom budućeg, doduše još dalekog, partnerskog i kreativnog odnosa između redatelja i kostimografa. Također, predmetima koje

su morali svladati polaznici Hrvatske dramske škole Miletić je dodao i povijest kostima, a predmet je “praktički predočeno” (Miletić 1978:416) predavao A. Rösch. Međutim, premda je Miletić evidentno imao veliko povjerenje u svoga “majstora Röscha”, kako ga je običavao zvati, i premda je redovito i uvijek istom formulacijom hvalio njegove “historijski vjerne kostime”, ne treba zaboraviti da ga je i dalje smatrao članom tehničkog, a ne umjetničkog osoblja. Naposljetku, garderobijeri se i u *Kazališnim godišnjacima* s kraja 19. stoljeća redovito navode među pomoćnim osobljem.

U prvom desetljeću 20. stoljeća, u doba uprave Adama Mandrovića, u kazalištu je kao kostimograf, a povremeno i scenograf, započeo djelovati Oton Iveković, prvi profesionalni hrvatski slikar na tome mjestu. U poetičkome smislu Ivekovićev rad ne donosi toliko radikalni zaokret koliko nastavljanje i razrađivanje zacrtanih historicističkih tendencija, no s njime je na mjesto kostimografa stupio prvi hrvatski školovani slikar umjetnik čije su skice izvodili majstori obrtnici, a Iveković je i autor jednog od prvih hrvatskih stručnih radova o kostimografskoj problematici objavljenog u *Vijencu* 1902. pod nazivom “Historička nošnja hrvatskih kazališnih komada” (Iveković 1902:696-698). Nadalje, za Mandrovićeve je uprave kazališne dvojbe oko autentičnosti kazališnoga kostima povremeno razrješavao i Antun Jiroušek, povjesničar umjetnosti, likovni kritičar i muzeolog, vrstan poznavatelj hrvatskoga povijesnoga kostima i narodne nošnje, a 1904. godine scenografskim i kostimografskim opremanjem predstave *Ban Pavao* svoga brata Milana Šenoa suradnju s kazalištem započeo je i Branimir Šenoa.

Govoreći o golemom prinosu obitelji Šenoa hrvatskomu kazalištu, Branko Hećimović upravo u rečenoj suradnji Branimira Šenoa sa zagrebačkim kazalištem naslućuje i jedno od mogućih objašnjenja zašto je upravo njemu pripala čast da bude angažiran kao prvi stalni hrvatski scenograf (Hećimović 2001:29). Naime, odlukom Kraljevske zemaljske vlade od 30. kolovoza 1909. Branimir Šenoa je postao prvim stalnim scenografom Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu.² U odnosu na dotadašnju kazališno-scenografsku praksu njegovo se zapošljavanje nesumnjivo mora smatrati važnom razdjelnicom i prekretnicom u povijesti ne samo hrvatske scenografije/oblikovanja scene nego i hrvatskoga kazališta jer do početka 20. stoljeća hrvatsko glumište slabo poznaje osobu scenografa kao umjetnika i pojam scenografije kao umjetnosti. Otkako je Šenoa prvi ponio naziv scenografa, mjesto scenografa pridržano je školovanim umjetnicima – slikarima, arhitektima ili školovanim scenografima, razdvajaju se autor scenografskih nacrti i izvođač radova – uz poneke, svojevoljne, iznimke poput Pavla Fromana, omogućen je kontinuitet sudjelovanja (likovnih) umjetnika u kazalištu, struci je osiguran rad, razvoj i umjetnička afirmacija unutar hrvatskoga kazališta, a profesionalizacija scenografije u isti je mah bila i verifikacija umjetničke važnosti scenografije u

² Vidi dokumentaciju koja se čuva u Odsjeku HAZU pod inventarnom oznakom 19237.

oblikovanju kazališne predstave. Ne iznenađuje stoga što je u navedenoj vladinoj odluci i godini njezina donošenja jedan od prvih i najznamenitijih historiografa scenografije, Slavko Batušić, prepoznao početak hrvatske scenografije kao “samostalne umjetničke struke” (Batušić, 1960:251; Batušić 1969:605), te što se u hrvatskoj teatrološkoj literaturi postavljanje Branimira Šenoe kao službenog scenografa zagrebačkoga kazališta otada redovito ističe kao doba umjetničkog ustoličenja te profesije, a posredno i kostimografije. Izdvajanje scenografije donekle je usmjerilo i razvoj kostimografije: unatoč dotadašnjoj kazališnoj praksi da scenu i kostime rade različite umjetničke osobnosti, nakon imenovanja stalnoga scenografa dužnostima scenografa je pored oblikovanja scene pridodano oblikovanje kazališnih kostima te su od tada pa do kraja međuratnoga razdoblja scenografi uglavnom radili i kostime.

Već 1912. Šenou je na mjestu stalnoga scenografa naslijedio Tomislav Krizman, a nedugo nakon njegova imenovanja vlada je od kazališta zatražila očitovanje o dužnostima kazališnoga scenografa. Na temelju toga dokumenta i pripadajuće okružnice koju je tadašnji intendant Vladimir Tresčec Branjski razaslao aktualnim redateljima, ravnateljima i tehničkim pročelnicima Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu jasno stoji da u nadležnost osobe angažirane na mjestu scenografa potpada i oblikovanje kazališnoga kostima: “U djelokrug scenografa spadaju nacrti za dekoracije, kostime i pozorišno pokućstvo, nadziranje dekorativnih i kostimnih radnji u odnosnim atelijerima, izbor dekoracija i kostima za pojedine predstave, sporazumno sa ravnateljima, odnosno redateljima, te svi ini poslovi, koji zasijecaju u dužnosti scenografa i kojima je njegov savjet nuždan.”³

Od drugog desetljeća 20. stoljeća “kućicu” kazališnoga kostimografa polako su počeli popunjavati likovni umjetnici koji su “regrutirani” iz slikarske profesije na stalan ili privremen/povremen boravak u kazalištu i koji su u kazalištu najprvo bili scenografi, a tek potom kostimografi, tzv. scenografi-kostimografi. Tijekom prve polovice stoljeća vizualni izgled kazališnih predstava stoga su uvelike definirala neka od poznatijih likovnih imena toga doba, poput spomenutih Šenoe i Krizmana, te Ljube Babića, Marijana Trepšea, Maksimilijana Vanke, Sergija Glumca ili Krste Hegedušića, koji su u kazalište unosili i neke od odlika moderne likovne umjetnosti i mnoge osobne slikarske kvalitete, što će biti jednom od konstanti slikarskoga sudjelovanja u kazalištu i tijekom druge polovice stoljeća. Pojednostavljeno bi se moglo reći da su se slikari koji su kontinuirano radili u kazalištu poput Krizmana, Babića i Trepšea nastojali prilagođavati kazalištu i misliti ponajprije iz aspekta kazališne predstave i režije, dok su oni koji su tek povremeno ili čak samo jedanput radili za scenu, kazalište više prilagođavali sebi i birali su djela – ili su, točnije rečeno, birani za djela – koja odgovaraju njihovu umjetničkom habitusu (Maksimilijan Vanka, Zdenka Ostović Pexidr Srića, Krsto

³ Vidi dokumentaciju koja se čuva u Odsjeku HAZU pod inventarnom oznakom 18686.

Hegedušić). Međuratno razdoblje obilježio je i dolazak skupine ruskih emigranata, među kojima su bili Pavel Froman i Vasilij Uljanišev, koji su u hrvatsko kazalište implementirali i neke od zasada ruske scenografske škole, a ključni predstavnik toga usmjerenja od dolaska na mjesto stalnoga scenografa 1940. bit će Vladimir Žedrinski.

U međuraću je došlo i do afirmacije redateljskoga kazališta i do potvrđivanja umjetničkoga statusa redatelja kao autora koncepcije i tvorca umjetničke cjeline. Uz redatelja se izdvojio i scenograf, a poimanje scenografije kao prikaza mjesta radnje, bilo u tradicionalnom iluzionističkom bilo u modernijem, stilizatorskom ključu, ustupilo je mjesto poimanju scenografije kao eksplikacije teksta i vizualizacije redateljske ideje (Senker 2000). Pa, ako je u ingerencije redatelja(-glumca) raznim pravilnicima i propisima još od 19. stoljeća ulazio “blagoslov”, pa i izbor scene i kostima, u dvadesetima se scenografija – a uz nju i kostimografija – počela nametati kao vizualna transpozicija redateljske misli. Pritom je, dakako, redatelj svoje ideje realizirao u najbližoj mogućoj suradnji sa scenografom-kostimografom kao svojim ravnopravnim suradnikom. Naprotiv, suradnja scenografa i kostimografa kasnije je rjeđa i počinjemo je susretati tek potkraj međuraća, u, primjerice, nekoliko predstava na kojima su zajednički radili Ljubo Babić i Ines Šilović, Marijan Trepše i Helena Uhlik Horvat, Vladimir Žedrinski i Milica Babić Jovanović.

Tridesetih se godina, naime, scenografsko-kostimografska praksa ponešto usložnjava jer u kazalištu počinje djelovati veći broj scenografa i/ili kostimografa pa se već gotovo može govoriti i o izvjesnom pluralizmu pristupa, premda ne treba zaboraviti da veći dio repertoara i dalje nosi trojac Babić, Trepše, Froman. Osim što se povećava broj osobnosti koje se bave kostimografijom, važno je naglasiti da one ne dolaze više isključivo iz slikarskoga miljea već i iz drugih profesija, te da se javljaju i prvi kostimografi kojima primarni kazališni odabir nije scenografija. Iako ni niz likovnih umjetnika u ulozi scenografa-kostimografa nije posve ugašen (Z. Ostović Pexidr Srića, S. Glumac, K. Hegedušić), kao kostimografi se, ponovno i prema sličnom modelu kao i u primjeru A. Jirouška, javljaju i povjesničari umjetnosti, obogaćujući kazalište znanjima koja su kazalištu samome nedostajala, a koja su mu bila potrebna najčešće onda kada se željelo što preciznije rekreirati stil odijevanja pojedine povijesne epohe ili prostora. Povjesničar umjetnosti bio je, dakako, i Branimir Šenoa, ali on je bio i slikar, dok potkraj tridesetih *kunsthistoričarska* izobrazba u kazalište ulazi u spoju s plesnom, i to preko dviju kostimografkinja, Ines Šilović, koja B. Gavelli pomaže izraditi renesansne kostime za obradu Lucićeve *Robinje* i Držićeve *Tirene* i kasnije napušta kostimografiju, te Helene Uhlik Horvat, koja na poziv Dubravka Dujšina postaje kostimografskom suradnicom zagrebačkoga HNK-a u prvoj polovici četrdesetih godina te poslije rata prekida plesnu karijeru i potpuno se posvećuje kostimografiji, ali u Sarajevu. Umnažanju kostimografskih viđenja u tridesetima pridonijeli su i plesni nastupi

propulzivnih mladih plesačica i koreografkinja koje su izvan institucionalnog okvira zagrebačkoga HNK-a na tragu vlastitih, inovatorskih ideja o odnosu tijela, pokreta, glazbe i kostima, same osmišljavale kostime za svoje nastupe ili za nastupe svoje plesne skupine, poput Mije Čorak, Mercedes Goritz Pavelić ili Ane Maletić. Nakon pluralizacije scenografskih rukopisa i prvih kostimografa koji više nisu primarno scenografi, polako započinje razdvajanje scenografa i kostimografa na dvije zasebne umjetničke profesije i njihovo surađivanje na oblikovanju likovnosti predstave, što će se produbiti u četrdesetima i kulminirati u pedesetima djelovanjem poslijeratne generacije kostimograf(kinj)a. Svojevrsnu emancipaciju kostimografije od scenografije i fundamentalnu promjenu u statusu kostimografa i kostimografije možda najbolje ocrtava opus kazališno dugovječnoga Marijana Trepšea: kad je radio prvu predstavu u HNK-u u Zagrebu, 1925., osmišljavao je i scenografiju i kostime, od kraja tridesetih sve češće radi samo scenografska rješenja a kostimografska polako prepušta drugima, a ta će tendencija biti sve izraženija četrdesetih, kad bude surađivao s Mercedes Goritz Pavelić, Josipom Krameršekom i Helenom Uhlik Horvat kao autorima kostimografije, odnosno pedesetih, kad bude surađivao s kostimografkinjom Ingom Kostinčer.

Za razliku od svojih prethodnika koji su smatrani *tehničkim* i/ili *pomoćnim* osobljem, Branimir Šenoa i njegovi sljedbenici u kazališnim su godišnjacima s početka 20. stoljeća navođeni zajedno s članovima kazališne uprave – primjerice, u Benešićevu *Godišnjaku Narodnog kazališta u Zagrebu* iz 1926. koji ugrubo pokriva drugu polovicu drugoga i prvu polovicu trećega desetljeća 20. stoljeća, Tomislav Krizman se također navodi kao član kazališne *uprave* – a tako će ostati i nakon razvrstavanja osoblja prema Pozorišnome zakonu iz 1925. godine. Rubrika *umjetničkog* osoblja tada je bila pridržana izvođačima – glumcima, pjevačima i plesačima – no Uredbom o glumištima u Banovini Hrvatskoj donesenoj 1940., scenograf napokon i formalno zauzima mjesto među umjetničkim zvanjima. Kostimograf se u njoj, međutim, ne spominje. Iako je stalni scenograf službeno zaposlen 1909., on se još dugo nije kontinuirano navodio na kazališnoj cedulji, što uz oskudnost likovne, dokumentarne i kritičke građe uvelike otežava uopće utvrđivanje nečijega opusa, i morat će proći još desetak godina dok se scenograf za stalno ne uspne do gornjega dijela kazališne cedulje i ne nađe u društvu ostatka umjetničkog “tima” predstave. Kostimografov uspon do umjetničkog dijela cedulje bio je još strmiji te se nazivi kostimografija i kostimograf u hrvatskome kazalištu počinju upotrebljavati tek poslije rata.

Podvođenje kostimografskoga posla pod zadatke stalnoga scenografa osiguralo je kostimografiji umjetničku razinu i omogućilo joj da bude u umjetničkim rukama, no njezino vezivanje uz scenografiju dijelom je usporilo njezin hod od profesije u rukama umjetnika do profesije koja ima status samostalne umjetnosti. Razmatranje scenografije i kostimografije u prvoj polovici 20. stoljeća uvelike je uvjetovano jedno drugim, već i samim time što su velik dio razdoblja i scenu i

kostime radile iste osobe, no višegodišnji proces osamostaljivanja kostimografije od scenografije dijelom će otežati i osamostaljivanje kritičke refleksije i znanosti o kostimografiji od kritičke refleksije i znanosti o scenografiji, pa posredno i rezultirati nedovoljnim razdvajanjem scenografskih i kostimografskih postignuća u navedenome razdoblju.

Nakon Drugoga svjetskog rata kostimografska struka doživljava neslućenu ekspanziju diljem Hrvatske. Umnažanje kazališnih prostora u i izvan Zagreba sredinom druge polovice 20. stoljeća omogućilo je iskušavanje različitih scenografskih i kostimografskih poetika i rukopisa, pa i otvaranje scenografskih i/ili kostimografskih mjesta, a jedan od ključnih koraka na putu afirmacije kostimografa kao profesije i kostimografije kao autonomne kazališne umjetnosti bilo je otvaranje mjesta stalnoga kostimografa u zagrebačkom HNK-u godine 1947.,⁴ velikim dijelom i zbog toga što je na radnome mjestu crtača kostima članom središnje nacionalne kazališne kuće postala Inge Kostinčer. Štoviše, kontinuitetom svoga djelovanja u pojedinoj kazališnoj sredini poneki su kostimografi, u suradnji sa stalnim scenografima, pridonijeli i stvaranju prepoznatljivog likovnog identiteta pojedinoga kazališta – primjerice, Inge Kostinčer i Vanda Pavelić Weinert u zagrebačkom HNK-u, Jasna Novak u Zagrebačkom dramskom kazalištu, Marija Zidarić i poslije Ljubica Wagner u Komedijski, Jagoda Buić u Splitu, Ružica Nenadović Sokolić u Rijeci ili Aurelija Branković u Osijeku. Pokretanje novih kazališnih prostora i osnivanje niza neovisnih, neoficijelnih, alternativnih grupa i skupina te otvaranje kazališta novim načinima rada i promišljanja kao i pokušaji implementacije novih oblika kazališnog iskaza u kazališne institucije poput HNK-a ili ZDK-a te na Dubrovačkim ljetnim igrama u šezdesetima i sedamdesetima, otvorilo je i kostimografima brojne mogućnosti kreativnoga propitivanja udjela kazališnoga kostima u kazališnoj predstavi: šezdesetih se godina lepeza novih kostimografskih imena nastavlja širiti te se izabranom društvu pridružuje nekolicina kostimografa vrlo individualnih, osebujnih i prepoznatljivih stilova, kao što su Zlatko Bourek, koji debitira još potkraj pedesetih, te Diana Kosec Bourek, Ika Škomrlj, Marija Žarak i Ingrid Begović.

Već je u prvoj polovici stoljeća bitnu ulogu u oblikovanju kostima počela igrati režija, a to je postalo još izraženije u drugoj polovici stoljeća, kada se afirmira hrvatsko redateljsko kazalište i nova redateljska imena i/ili nov redateljski naraštaj, kojemu je važno polazište u radu bio i likovni govor predstave, kostimografski udjel u predstavi i shvaćanje kostima kao ravnopravnog gradbenog pa i nosivog elementa scenske izvedbe, te kreativno suradništvo sa scenografom i kostimografom. U radu Krizmana i Raića, Babića i Gavelle te Uljanišćeva i Strozija iznjedren model suradnje scenografa i redatelja potkraj tridesetih godina počeo je dobivati i trećeg partnera – kostimografa. Takav je oblik suradnje u punom smislu

⁴ Vidi rješenje od 1. listopada 1947., koje se čuva u Odsjeku HAZU u omotnici s imenom Inge Kostinčer.

zaživio u pedesetima da je katkad moguće govoriti ne samo o redateljskim preferencijama nego i o uhodanim umjetničkim tandemima/timovima poput redatelja Vlade Habuneka, scenografa Božidara Rašice i kostimografkinje Vande Pavelić Weinert ili kontinuirane suradnje pojedinih redatelja i kostimografa poput Dina Radojevića i Jagode Buić u kojima je došlo do sretnoga spoja novih redateljskih i kostimografskih/scenografskih težnji i koji su bitno pridonijeli umjetničkim iskoricima u kostimografiji. Napokon, o pojedinim redateljskim osobnostima mnogi će kostimografi poslije govoriti kao o uzorima koji su bitno utjecali na njihovo kazališno formiranje.

Razvoju i ugledu kostimografije te profesionalizaciji struke nesumnjivo je pridonijelo i uključivanje kostimografa u sustav visokoškolskog obrazovanja u pedesetima. Iako je i u Miletićevoj Hrvatskoj dramskoj školi s kraja 19. stoljeća (Miletić 1978) i u Državnoj glumačkoj školi iz dvadesetih godina 20. stoljeća kostim bio dio izobrazbe budućih glumaca (Ogrizović 1922), kostimografsko obrazovanje *kostimografa* moralo je pričekati pedesete, kada su u Zagrebu osnovane Akademija za primijenjenu umjetnost u sklopu koje je nekoliko godina djelovao Odsjek za kazališni kostim⁵ te Akademija za kazališnu umjetnost, u sklopu koje je djelovao Odsjek za scenografiju.⁶ Obje su institucije pedesetih godina i ugašene, no obje su imale važno mjesto u oblikovanju kostimografske slike od pedesetih naovamo te su svojim obrazovnim načelima i nastavnim programima, a nerijetko i karizmom nastavnog osoblja među kojima se osobito izdvajaju Inge Kostinčer, Vanda Pavelić Weinert i Kamilo Tompa, stvorile i usmjerile niz kazališnih umjetnika koji su obilježili kostimografiju druge polovice 20. stoljeća i od kojih su mnogi djelatni i danas. Zlatko Bourek, Jagoda Buić, Jasna Novak i Marija Zidarić te Vlasta Hegedušić, primjerice, studirali su na Akademiji za primijenjenu umjetnost, a Ljubica Wagner, Diana Kosec Bourek i Ika Škomrlj pohađale su scenografski odsjek na današnjoj Akademiji dramske umjetnosti. Drugim riječima, zahvaljujući akademskoj institucionalizaciji kostimografske izobrazbe, makar i nakratko, dio poslijeratnih kostimografa stekao je kazališno pa i kostimografski nešto usmjereniju izobrazbu, dijelom se promijenila i obrazovna struktura kostimografa te su se nakon povjesničara umjetnosti i akademskih slikara⁷ koji su

⁵ Zagrebačka Akademija za primijenjenu umjetnost utemeljena je 1949. godine. Dokumentaciju o njezinoj djelatnosti, pohranjenu u arhivu zagrebačke Akademije likovnih umjetnosti, detaljno je obradila Jasna Galjer u knjizi posvećenoj dizajnu pedesetih (Galjer 2004), a rada Akademije za primijenjenu umjetnost nedavno se dotakla i Marina Baričević u monografiji o Branki Frangeš Hegedušić (Baričević 2007).

⁶ Iako je arhivska građa o djelatnosti Odsjeka oskudna i fragmentarna – a zaobiđen je i u monografiji otisnutoj u čast pedesete obljetnice Akademijina osnutka (Batušić et al.:2004) – poznato je da je Odsjek djelovao od osnutka Akademije do kraja prvog desetljeća njezina postojanja, usporedno s Odsjekom za glumu i režiju. Usp. dokumentaciju i Nacional Odsjeka za scenografiju koji se čuva u arhivu Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu.

⁷ Na primjer, Vladimir Žedrinski studirao je na Visokoj tehničkoj školi u Sankt Peterburgu i na likovnoj akademiji u Kijevu, a kostimografski se oblikovao u praksi pod utjecajem predstavnika tra-

dotad mahom oblikovali kostimografsku sliku hrvatskoga kazališta, pojavili i prvi diplomirani/školorani kostimografi.

Od pedesetih godina naovamo kostimografijom se mahom bave umjetnici kojima je oblikovanje kostima središnje polje interesa. S vremena na vrijeme mjesto kostimografa na predstavi također popunjavaju, kao uostalom i prijašnjih godina, umjetnici kojima kostimografija nije primarno zanimanje i koji tek privremeno, povremeno ili jednokratno uskaču u ulogu kostimografa, bilo da je riječ o scenografima koji zbog afiniteta, produkcijskih uvjeta, želje za vizualnom cjelovitošću ponekad rade i kostime (Eduard Griner, Rudolf Bunk, Aleksandar Augustinčić, Božidar Rašica, Miše Račić, Zvonko Šuler, Ljubo Petričić, Drago Turina) bilo da je riječ o likovnim umjetnicima koji s vremena na vrijeme, od projekta do projekta, surađuju s kazalištem (Goranka Vrus Murtić). Osim scenografa koji gdjekad obavljaju i kostimografske poslove javljaju se i scenografi koji su istodobno i ravnopravno kostimografi te kostimografi koje okolnosti, projekti, redatelji ili potreba za kontrolom nad cjelinom odvođe i u scenografske vode, osobito u pojedinim kazališnim vrstama poput baleta, pa i do režije. Iako se profesija kostimografa osamostaljuje od scenografije, pojedini kostimografi – što je tek donekle paradoksalno s obzirom na jedinstvenu spregu scene i kostima i uopće likovnosti predstave – najviše vole potpisivati i jedno i drugo, smatrajući kako tek tako ostvaruju vizualnu cjelovitost scenske slike i vlastite ideje (Jagoda Buić, Zlatko Bourek, kasnije Zlatko Kauzlarić Atač). Pored scenografije i režije jedno je od područja na koje mnogi kostimografi (i scenografi) tragom prethodnika Ljube Babića usmjeravaju svoju pozornost i lutkarsko kazalište, a velik je dio kostimografa nakon Drugoga svjetskog rata angažiran i na području sve propulzivnijih novih medija, televizije i filma. Kao usporedna djelatnost poslijeratnih kostimografa javljaju se i djelatnosti koje su manje ili više vezane uz njihov kazališni rad, ali na njega, ili na specifičnost kostimografskoga rukopisa pojedine umjetničke osobnosti, neminovno utječu, primjerice, tekstilni dizajn kao u primjeru Marije Zidarić i Ingrid Begović, ili modni dizajn kao u primjeru Ingrid Begović i kasnije, na primjer, Dženise Pecotić i Ane Savić Gecan. Naposljetku, nekolicina poslijeratnih kostimografa su i vrsni likovni umjetnici koji uspješno grade karijeru i izvan kazališta.

U kritičkoj i kazališno-povijesnoj te teatrološkoj refleksiji kostimografija se također morala dugo boriti za priznanje statusa ravnopravnoga kreativnog partnera režiji i scenografiji. Potkraj četrdesetih i na početku pedesetih u kazališnoj se

dicionalne ruske scenografske škole Leonida Brailovskog i slikara Jovana Bijelića. Inge Kostinčer je studirala na Državnoj majstorskoj školi njemačkog obrta u Grazu i završila grafiku, industrijsko slikarstvo i keramiku, a prva kostimografska znanja stjecala je u kazalištu pod paskom Vladimira Žedrinskoga. Vanda Pavelić Weinert bila je po obrazovanju povjesničar umjetnosti i radila je kao kustos u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu. Pavle Vojković i Aurelija Branković bili su akademski slikari, Aurelija Branković k tomu je svršila i Visoku školu mode u Parizu, a Eduard Griner je bio samouk scenograf, kostimograf i lutkar.

kritici naziv i djelatnost te profesije gotovo uopće nisu spominjali i pojašnjavali, a onda kada se izdvajao, kostimograf se nerijetko navodio tek kao bezimeni ili anonimni *crtač* ili *kostimer*, a gdje kad su se kostimografska rješenja neopravdano pripisivala i režiji. Međutim, od sredine pedesetih ime i prezime kostimografa postaje stalnim mjestom kazališne kritike, isprva kako bi se spomenuo kao jedan od umjetničkih suradnika na predstavi, a potom sve češće kako bi se pohvalio rezultat njegova rada ili kako bi se opisao i kontekstualizirao njegov kreativan prilog predstavi. Uzimajući sve veći udjel u kazališnoj predstavi, kazališni kostim polako postaje i sve češćim predmetom zanimanja, opisa pa i analize u kazališnoj kritici, a kostimograf se probija i do žanra intervjua, iako u odnosu na redatelje, glumce pa i scenografe još uvijek razmjerno rijetko i u iznimnim okolnostima kao što je, primjerice, dodjela nagrade. U tom kontekstu osobito vrijedi izdvojiti nekolicinu kostimografkinja poput Inge Kostinčer, Jagode Buić ili Ike Škomrlj, koje su svojim autorskim promišljanjem kostimografske umjetnosti pridonijele i njezinoj afirmaciji u široj javnosti. U dnevnim novinama i kazališnim časopisima također sve češće susrećemo reprodukcije skica kazališnih kostima, no valja naglasiti kako su one češće dekoracija nego što su u aktivnu dijalogu s pratećim tekstom. U prilog sve većoj samosvijesti poslijeratnih kostimografa govori i nastojanje kostimografkinje Ljubice Wagner na početku šezdesetih da u tematskim i stručnim člancima te osvrtima na predstave rasvijetli neke aspekte povijesnoga hoda kazališnoga kostima i kazališne kostimografije kao i da artikulira i sažme neke od svojih stavova o kazališnoj kostimografiji te da uopće upućeno progovori o osobitostima kostimografske profesije. Pritom se jasnoćom i dosljednošću iznesenih misli osobito ističu dva njezina članka, “Fenomen kostima” iz 1961. i “Razvoj i značenje kazališnoga kostima” iz 1962., kao i rad posvećen transpoziciji narodne nošnje u scenski kostim, “Narodna nošnja kao scenski kostim” iz 1962. Osnajvanjem hrvatske teatrologije pedesetih i šezdesetih kazališni kostim postupno postaje i temom kazališno-povijesnih studija, za što je u prvome redu zaslužan Slavko Batušić (Batušić 1960; Batušić 1969; Batušić 1974; Batušić 1978).

U skladu s postupnom afirmacijom struke u prvoj se polovici pedesetih crtač kostima na kazališnoj cedulji počinje voditi unutar skupine umjetničkih zvanja, a izmijenjeni se odnosi odražavaju i na nomenklaturu, pa od druge polovice pedesetih na kazališnoj cedulji sve rjeđe nailazimo na pojmove “crtač kostima” ili “nacrti kostima”, a sve češće i na pojam kostimograf.⁸ U članku 60. Statuta Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu iz sredine pedesetih kojim se utvrđuje sistematizacija radnih mjesta u zagrebačkom kazalištu, pod abecednim slovom *t*, posljednjom stavkom u sektoru scenske tehnike, u koji ulaze i scenografi, navodi

⁸ Koliko je meni poznato, pojam kostimograf prvi se put na kazališnoj cedulji pojavljuje prigodom izvedbe Goetheova *Egmonta* 2. rujna 1956. u zagrebačkome HNK-u, a vezan je uz ime Inge Kostinčer. U knjizi *Hrvatsko kazališno nazivlje* Đurđa Škavić navodi da su se nazivi kostimograf i kostimografkinja počeli rabiti na kazališnim ceduljama 1957. godine (Škavić 1999:69).

se i radno mjesto crtača kostima – kostimografa (*Službeni glasnik Narodnog odbora Grada Zagreba 1957*): nakon znamenite vladine odluke iz 1909. kojom je posao scenografa i kostimografa zapravo pridružen umjetničkoj osobnosti, od scenografa se više ne očekuje da pokriva i djelatnost kostimografa, već se funkcije scenografa i kostimografa razdvajaju i na formalnoj razini. Kasniji propisi, pravilnici i zakoni o scenskoj djelatnosti to će dodatno potvrđivati, primjerice potvrdom autorstva njihova segmenta rada u ukupnosti kazališnog ostvarenja, kao u Zakonu o kazališnoj i scensko-glazbenoj djelatnosti (*Narodne novine 1982*).

Od prvih preoblačenja izvođača u scensku odjeću do druge polovice 20. stoljeća, kada se kostimografska struka afirmira i osamostaljuje, povijest kazališnoga kostima oblikovale su i (re)definirale doista različite osobnosti. Isprva su zadaće još nepostojeće struke kazališnoga kostimografa preuzimali predstavnici različitih kazališnih profesija, poput kazališnih producenata, glumaca, artistskih ravnatelja ili kazališnih garderobijera. Na početku 20. stoljeća, angažmanom slikara Otona Ivekovića u HNK-u u Zagrebu, mjesto kostimografa popunjava umjetnička osobnost i njegovim se dolaskom započinju diferencirati autor kostimografske skice i izvođač, no imenovanje Branimira Šenoe stalnim scenografom i kostimografom Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu 1909. godine i početak kontinuiranoga djelovanja školovanih likovnih umjetnika kao scenografa i kostimografa uzima se kao početak povijesti tih dviju umjetničkih disciplina. Kada su 1909. godine kostimografski poslovi upisani u zadaće stalnoga scenografa, kostimografija se i službeno našla u rukama umjetnika, no budući da se do sredine 20. stoljeća scenografska i kostimografska struka ne razdvajaju, prvu polovicu stoljeća obilježili su scenografi-kostimografi. Poslijeratne su pedesete i šezdesete doba uzleta nacionalne kostimografije i njezine konačne afirmacije kao samostalne umjetničke discipline: u HNK-u u Zagrebu otvara se mjesto stalnoga kostimografa, poslove scenografa i kostimografa ne objedinjuje više jedna osoba, počinju se upotrebljavati pojmovi kostimograf i kostimografija, kostimograf se navodi među umjetničkim zvanjima na kazališnoj cedulji, osnivaju se obrazovne institucije za edukaciju kostimografa, o kostimografima i kostimografiji se sve češće govori i u kazališnoj kritici, a počinju se razmatrati i u kazališno-povijesnim i teatrološkim studijama, ustanovljena je i nagrada za kostimografiju, kostimografijom se bavi sve veći broj školovanih umjetnika koji surađuju s redateljem i scenografom u definiranju vizualnoga diskursa predstave te se kostimografija prihvaća kao integralni i neizostavni dio stvaranja predstave u neposrednoj kazališnoj praksi, a kostimograf kao ravnopravni i punopravni dionik kreativnog oblikovanja vizualnog i idejnog identiteta kazališne predstave.

NAVEDENA LITERATURA

- Baričević, Marina. 2007. *Branka Frangeš Hegedušić*. Zagreb: ULUPUH.
- Batušić, Nikola. 1986. “Zakonik”. *Novi Prolog* 1[17]/2:69-80.
- Batušić, Nikola. 1987. “Zaptni zakon Dimitrija Demetra”. *Novi Prolog* 2[17]/3:147-158.
- Batušić, Slavko. 1960. “Scenografija kao element našega kazališnog izraza”. U *HNK. Zbornik o stogodišnjici. 1860-1960*. D. Roksandić i S. Batušić, ur. Zagreb: Naprijed, 604-606.
- Batušić, Slavko. 1969. “Scenografija i kostimografija”. U *Enciklopedija HNK*. Zagreb: Naprijed, HNK.
- Batušić, Slavko. 1974. “Viđenja Ljube Babića”. *Forum* 13/1-2:5-42.
- Batušić, Slavko. 1978. “Bez maske i kostima”. U S. Batušić: *Hrvatska pozornica*. Zagreb: Mladost, 19-52.
- Demeter, Dimitrija. 1858. “Narodno kazalište”. *Narodne novine* 24/82:3.
- Galjer, Jasna. 2004. *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: Od utopije do stvarnosti*. Zagreb: Horetzky.
- Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu za sezone 1914./1915.-1924./1925*. 1926. J. Benešić, ur. Zagreb: Kazališna zaklada.
- Hećimović, Branko. 2001. “Branimir Šenoa”. U *Obitelj Šenoa i Hrvatsko narodno kazalište*. B. Hećimović, pr. i ur. Zagreb: Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti i glazbe – HNK, 29-30.
- Iveković, Oton. 1902. “Historička nošnja hrvatskih kazališnih komada”. *Vijenac* 34/44:696-698.
- Kassowitz Cvijić, Antonija. 1922. “Zgodice i nezgodice u našem starom teatru”. *Kazališni list* 3/7:5.
- Kassowitz Cvijić, Antonija. 1932. “Dika hrvatskog glumišta. O 50-godišnjici smrti Ivane Bajza-Szlavik”. *Novosti* 26/154:5.
- “Kazalište”. 1859. *Narodne novine* 25/94:2.
- Miletić, Stjepan. 1978. *Hrvatsko glumište*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost SSO.
- “Nutarnje poslovanje Narodnoga hrvatskoga glumišta u Zagrebu (nastavak)”. 1873. *Narodne novine* 39/247.
- Ogrizović, Milan. 1922. *Glumačka škola u Zagrebu*. Zagreb: Kraljevska zemaljska tiskara.
- Senker, Boris. 2000. “Vrijeme stilskoga pluralizma”. U B. Senker: *Hrestomatija novije hrvatske drame, I. dio (1895-1940)*. Zagreb: Disput, 7-32.
- “Statut Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu”. 1957. *Službeni glasnik Narodnog odbora Grada Zagreba* 11/8.
- Sveučilište u Zagrebu. Akademija dramske umjetnosti. 1950.–2000*. 2004. N. Batušić et al., ur. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti – Centar za dramsku umjetnost – Izdanja Antibarbarus.

Nar. umjet. 47/2, 2010, str. 191–204, M. Petranović, Profesija kostimograf ili povijest...

Škavić, Đurđa. 1999. *Hrvatsko kazališno nazivlje*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.

Wagner, Ljubica. 1961. "Fenomen kostima". *Telegram* 2/77:7.

Wagner, Ljubica. 1962a. "Narodna nošnja kao scenski kostim". *15 dana* 5/17:16.

Wagner, Ljubica. 1962b. "Razvoj i značenje kazališnog kostima". *15 dana* 5/9:14-15.

"Zakon o kazališnoj i scensko-glazbenoj djelatnosti". 1982. *Narodne novine* 38/8.

OCCUPATION: COSTUME DESIGNER – OR THE HISTORY OF THE COSTUME DESIGNER'S PROFESSION

SUMMARY

The paper discusses the foundation and affirmation of Croatian costume design from the beginnings of Croatian theatre history up to the professional and artistic rise of costume design after the Second World War, with special regard to the professional development of the discipline and the persons behind it (theatre amateurs, theatre producers, actors, artistic directors, wardrobe masters, painters, set designers, costume designers...). The paper also investigates the relation between costume design and other theatre professions, namely set design and stage direction, as well as the status of costume design in the theatre, in theatre legislation, in theatre criticism and theatre studies, and in university-level education.

Key words: costume, costume designer, costume design, Croatian theatre