

# Kostimografska mapa za baletnu izvedbu inspiriranu filmom "Barbarella"

---

**Karakaš, Eva**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2017**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:534642>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-03-14**



*Repository / Repozitorij:*

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET  
TEKSTILNI I MODNI DIZAJN

**DIPLOMSKI RAD**  
KOSTIMOGRAFSKA MAPA ZA BALETNU IZVEDBU  
INSPIRIRANU FILMOM "BARBARELLA"

EVA KARAKAŠ

Zagreb, siječanj 2017.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET  
TEKSTILNI I MODNI DIZAJN  
KOSTIMOGRAFIJA

**DIPLOMSKI RAD**  
**KOSTIMOGRAFSKA MAPA ZA BALETNU IZVEDBU**  
**INSPIRIRANU FILMOM "BARBARELLA"**

MENTOR: doc. dr. sc. Krešimir Purgar

NEPOSREDNA VODITELJICA: doc. dr. art. Ivana Bakal

AUTORICA: Eva Karakaš

Zagreb, siječanj 2017.

## SAŽETAK

Ovaj diplomski rad prikazuje proces nastajanja kostimografske mape od početne ideje odnosno inspiracije pa sve do konačnih skica i realiziranih kostima. To je prvenstveno opis individualnog procesa istraživanja, sazrijevanja ideja i različitih pristupa kostimografiji koji se razlikuje od kostimografa do kostimografa pa s tom mišlju treba i pristupati svim, a ne samo ovome radu. Osim toga, ovo je *summa summarum* teorijskih znanja stečenih tijekom studiranja pa poglavljia što slijede dotiču se bogate povijesti plesa i plesnog kostima kao neotuđive komponente. Dakle, na ovim stranicama razrađivala sam kostime za imaginarnu predstavu inspiriranu kulturnim filmom *Barbarella* iz 1968. godine. Metodika izrade mape i prototipa detaljno je opisana i potkrijepljena vizualima koji se nastavljaju na kičastu poetiku filma.

Ključne riječi: *Barbarella*, balet, kostimi, kazalište, kič

# SADRŽAJ

<b>1. UVOD</b> .....	1
<b>2. RAZRADA TEMATIKE</b> .....	3
2.1. FILM.....	3
2.2. RADNJA.....	4
2.3. KARAKTERIZACIJA LIKOVA I KOSTIMA.....	6
2.4. RAZRADA SCENOGRAFIJE U FILMU.....	23
2.5. BARBARELLA U POP KULTURI.....	25
2.6. STRIP.....	26
2.7. MJUZIKL.....	26
2.8. RAZVOJ BALETA KROZ POVIJEST.....	27
2.8.1. BALET U HRVATSKOJ.....	35
2.9. PLESNI KOSTIM.....	37
2.9.1. MATERIJALI.....	44
2.9.2. FORMA.....	45
2.9.3. BOJE.....	46
2.10. RAZRADA KOSTIMA ZA PREDSTAVU.....	48
2.10.1. BARBARELLA KAO BALERINA.....	49
2.10.2. INSPIRACIJA I KONCEPT.....	50
2.10.3. MATERIJALI I POSTUPAK IZRADE.....	52
<b>3. ZAKLJUČAK</b> .....	55
<b>4. LITERATURA</b> .....	56
<b>5. IZVORI VIZUALNIH PRILOGA</b> .....	57

## 1. UVOD

Ovaj rad bavi se koncipiranjem i izradom kostimografske mape za baletnu izvedbu inspiriranu filmom *Barbarella*. Usprkos tome što *Barbarella* i balet na prvi pogled nemaju mnogo toga zajedničkog, svakome postaje jasno da su u centru radnje jedne i druge teme upravo junaci i to ne bilo kakvi; snažne, odvažne i nasmiješene heroine bile su osnovno polazište za pisanje ovog rada, a ako im se pridodaju komični elementi kojima obiluje film rezultat je zabavna i otkaćena cjelina. To je upravo ono čime se bavi ovaj rad, ponekad kao superdisciplinirana balerina pristupa povijesnim činjenicama bez kojih je nemoguće izgraditi čvrste temelje za bilo kakvo istraživanje, a ponekad mu pristupa poput humoristične i neopterećene heroine koja osvještavajući sve oko sebe sve više osvještava upravo – sebe. Zbog toga sam radu nastojala dati povijesnu širinu jer je nemoguće promatrati fenomen poput kazališta bez osnovnih povijesnih činjenica koje su orijentir svakom istraživaču u radu. Kroz literaturu koju sam koristila nadogradila sam svoje znanje i dodatno učvrstila svoju fascinaciju plesom, a osobito baletom.

"Budući da ples, kao i slikarstvo, imaju tu prednost nad ostalim umjetnostima što pripadaju svakoj zemlji, svakom narodu, što je njihov jezik posvuda razumljiv i što svuda postižu isti dojam." Selma Jeanne Cohen ovime izriče upravo ono što se protezalo mojim mislima tijekom stvaranja ovog rada, a to je da je ples, tako univerzalan i snažan medij izražavanja, potreban svakom čovjeku. Slažem se s time jer za mene ne postoji snažnija manifestacija ljudske snage, discipline, volje i ljubavi prema svom pozivu od plesne. U tome vidim poticaj za svoj rad i stremim takvoj predanosti.

Kontekst današnjeg vremena nalaže mi da se okrenem distopijskim temama, ekološkoj osviještenosti, ozbiljnim pristupom budućnosti čija nam sigurnost polako klizi. Kloniranje, medijska zagušenost, rasizam, terorizam, feminizam, kapitalizam i svi ostali –izmi nisu našli mnogo mjesta u ovome radu iako su, s obzirom na vrijeme nastajanja rada, sigurno i trebali. Rad nikako ne promiče neosjetljivost i neosviještenost na društveno-politička zbivanja, dapače, na mnogo mjesta ih ističe kao bitne komponente za razvoj umjetnosti. Svodeći sve te čimbenike na jedan jedini faktor odmiče se od surove svakodnevice te nudi gledatelju imaginarnu pobjedu nad svim tim "suvremenim zlima". Iz *Barbarelle* sam htjela prenijeti ponajviše tu naivnu pozitivnost koja se proteže cijelim filmom, a nagovješta ultimativnu

pobjedu nad zlom, ljepotu života i sreću u malim stvarima. Zbog toga sam zamislila predstavu kao paradu prekrasnih, veselih likova, njihovih komičnih osobnosti i izuzetnih sposobnosti. *Barbarella* kao balet trebala bi biti posveta sreći i smijehu baš kao što je film bio i ostao za sve njegove obožavatelje. To je cilj ovoga rada, stvoriti mapu i kostime koji će odgovarati toj viziji. Baš kao Roger Vadim, ni ja ovim radom nisam pokušavala intelektualizirati likove. Umjesto toga, fokusirala sam se na prenošenje svojeg viđenja zanimljive i zabavne imaginarne predstave imaginarnom gledatelju ili čitatelju.

## 2. RAZRADA TEMATIKE

### 2.1. FILM

*Barbarella* je znanstveno-fantastični film nastao prema istoimenom serijalu stripova Jean-Claude Foresta. Film je izašao 1968. godine i isprva je izazvao izrazito loše kritike. U časopisu *Variety* pisalo je da usprkos određenoj količini kvalitetne produkcije i nekoliko komičnih dijaloga, *Barbarella* ne nudi puno. Baziran na stripu za odrasle Jean-Claude Foresta, produkcija Dine de Laurentiisa umanjena je glumačkom postavom koja nije bila vješta u žanru komedije, ispraznom scenariju i vrlo pasivnom režijom<sup>1</sup>. Popularnost filma porasla je devet godina kasnije, 1977. godine kada je film ponovno pušten u kina i tad mu je gledanost porasla toliko da je film ušao u kategoriju kultnog filma. Osim toga, film je ušao i u kategoriju kiča<sup>2</sup> s kojim se povezuju sve njegove glavne značajke poput pornografskog sadržaja, kičerskog uređenja interijera, eksterijera i kostima. Estetska vrijednost filma, unatoč njegovoj tehničkoj naprednosti s obzirom na vrijeme nastanka, pada upravo zbog toga što dijelovi poput rekvizite, kostima i scenografije ponekad djeluju nezgrapno i jeftino, a što je jedna od osnovnih značajki kiča<sup>3</sup>.

Redatelj Roger Vadim, međutim, nije niti nastojao napraviti film visoke umjetničke vrijednosti i kompleksnih likova što i sam ističe pri opisu heroine: " Neću je intelektualizirati i, iako će biti satire o moralu, film će biti više spektakl nego moždana vježba za nekoliko intelektualaca. Ona nema inhibicije i neće biti opterećena tisućama godina puritanske

---

1 *Barbarella – Queen of the Galaxy*, *Variety*, 1968., obnovljeno 2008.  
<http://variety.com/1967/film/reviews/barbarella-1200421698/> (20.11.2016.)

2 Gilo Dorfles bavi se pojmom kiča pod kojim podrazumijeva ovisnost kiča o duhu vremena pa ističe da prava umjetnička djela ne mogu biti smatrana kičem, i obratno, osim za vrijeme kratkih ikonoklastičkih trenutaka. On kič uspoređuje i sa shvaćanjem mode pojedinog perioda s velike vremenske udaljenosti (ili pak neposredne) zbog kojeg predmeti mogu biti svrstani u kategoriju kiča. Napominje da je više puta moguće opaziti predmete, ukrase, običaje koji su nesumnjivi kič, ali su uključivanjem u neki "umjetnički" kontekst postali "estetiziranima", promijenivši predznak svoje vrijednosti, štoviše, zbog kontrasta između naizgled nesuglasnih i suprotnih elemenata dobili su naknadnu estetsku uvjerljivost. Dorfles G., *Moda, Moda i kič*., Golden marketing, Zagreb, 1997. ; 77-79

3 Gilo Dorfles piše upravo o toj problematici pseudoumjetnosti koja je postala mogućom zbog mehanizacije i serijske proizvodnje, a zbog koje djela gube svoju vrijednost. Dorfles G., *Moda, Moda i kič*, Golden marketing, Zagreb, 1997.;77-79



edukacije."<sup>4</sup> Uz to, pokazatelj redateljeva stava prema sadržaju filma vidljiv je iz njegova odnosa prema scenariju koji, iako prati strip i na njemu je radilo više od desetak scenarista ostavlja dojam nezgrapne i nepovezane cjeline. Jedan od njih, Terry Southern, izjavio je da Rogera Vadima ionako nije bilo pretjerano briga za scenarij, no da je pokazao iznimno oko za erotiku, apsurd i grotesku<sup>5</sup>. Sve te karakteristike osim sadržaja prožimaju i vizualne aspekte filma, kostime i scenografiju.

## 2.2. RADNJA

Radnja je smještena u dalekoj budućnosti, negdje oko 40 000. godine, na svemirskom brodu Alpha-7. Film započinje Barbarellinim razodijevanjem iz svemirskog odijela u krupnom planu. Ona ubrzo primi videopoziv od Predsjednika Zemlje koji za nju ima važan zadatak. Mladom znanstveniku Durand Durandu izgubio se svaki trag za vrijeme misije prema Sjevernoj zvijezdi te se pretpostavlja da je njegov brod sletio negdje u Tau Ceti sustavu. Njegov nestanak je od velike važnosti jer je on ujedno i izumitelj pozitroničke zrake koja je izrazito snažno oružje koje bi, u krivim rukama, moglo započeti intergalaktički rat. Barbarellin zadatak je pronaći i vratiti Durand Duranda na Zemlju. Predsjednik Barbarelli teleportira napravu koja se aktivira u blizini Durand Duranda i takozvanu jezičnu kutiju uz pomoć koje je moguće razumjeti bilo koji jezik. Put prema Tau Ceti sustavu Barbarella provodi u hibernaciji iz koje se budi u trenutku kvara svemirskog broda, a ona gubi kontrolu nad njim i slijeće na Planet 16. Preodijeva se u topliju odjeću i odlazi istražiti planet prekriven ledom. Susreće dvije djevojčice, blizanke Glossinu i Stomoxys koje pričaju na jeziku koji Barbarella ne može razumjeti. Dok ona namješta svoj jezični uređaj, blizanke ju gađaju komadom leda i ona pada u nesvijest.

Odvode ju u olupinu drugog broda gdje se nalazi grupa djece. Budi se privezana za stupove i odmah primjećuje da je brod na kojem se nalazi Alpha – 1, brod kojim se, prema svemu sudeći, Durand Durand srušio na Planet 16. Djeca koja žive u olupini donose petnaestak lutki na navijanje s oštrim metalnim zubima. Ubrzo se počnu kretati prema Barbarelli i gristi joj odjeću i kožu. Ona ponovno pada u nesvijest. Nekoliko trenutaka kasnije pojavljuje se Lovac

---

<sup>4</sup> *What Kind of Supergirl Will Jane Fonda Be as Barbarella?*, Aba, M. Los Angeles Times, 1967.

<sup>5</sup> Lee Hill, *Terry Southern: The Ultra Hip*, McGilligan, P.: *Ed Backstory 3: Interviews with Screenwriters of the 60s* Berkeley, University of California Press, 1997. <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft138nb0zm&chunk.id=d0e8057&toc.id=&brand=ucpress> (20.11.2016.)

(Catchman) i oslobađa Barbarellu. Objašnjava joj da je došao vratiti djecu, koja su u ranom djetinjstvu poslana u šumu, u civilizaciju u kojoj će svatko izvršavati neku službu. Lovac ponudi Barbarelli vožnju do njezinog srušenog broda što ona prihvaća. Dok se voze, Barbarella se želi na neki način odužiti Lovcu za to što ju je spasio i on od nje traži da vode ljubav. Barbarella pristaje misleći da će to činiti kao i na Zemlji gdje ljudi uzmu pilulu i prislone dlanove, no on zahtijeva da to čine na "staromodan" način, u njegovom krevetu. Vode ljubav dok Lovčev brod kruži oko olupine Barbarellina broda te ona kraju zaključuje kako je neke stvari ipak bolje raditi na "staromodan" način. Lovac potom popravlja njezin brod, no brod nakon uzlijetanja ponovno pada na planet ovaj puta završavajući u Labirintu, mjestu na kojem završavaju svi one koje je iz grada Soga prognao Veliki Tiranin. Tamo upoznaje Profesora Pinga i ornitropa (anđela) Pygara koji je oslijepio u Sogou. Profesor Ping objašnjava Barbarelli da Pygar, iako slijep, i dalje ima sposobnost letjeti, no ono što mu fali jest hrabrost. Barbarella se dosjeti idealnog načina kako će Pygaru podići moral te su u idućoj sceni prikazani nakon vođenja ljubavi u Pygarovom gnijezdu.

Barbarellina taktika je polučila uspjehom te su se Pygar i ona vinuli u zrak i krenuli prema Sogou. Tamo stižu nakon jedne borbe u zraku s čuvarima Velikog Tiranina. Pygarova bijela krila brzo su privukla mnogo pozornosti i on ubrzo postaje žrtva otmice, a Barbarella meta dva napasnika. Prije no što joj uspiju uopće i prići, Barbarellu iz ove nesretne situacije spašava žena s crnim povezom preko oka i Barbarella bježi.

Primjećuje Pygara na kojeg je nasrnula rulja i staje pred njega. Slučajno ulaze u skrivenu sobu, a rulja ih prestaje slijediti. Ubrzo saznaju i zašto su ustuknuli; ušli su u Odaju Ultimativnih Rješenja u kojoj se odabiru uzbudljivi načini umiranja. Prije no što su primorani odabrati jedno od Rješenja, u sobu ulazi Sluga Velikog Tiranina i izvodi ih van iz odaje te ih vodi Velikom Tiraninu. Pygar se zapliće u mrežu, a Barbarella se u novoj prostoriji u koju ulazi susreće s dvije blizanke koje su ju otele pri padu broda i djevojkom koja ju je spasila od dva napasnika pri dolasku u Sogo. Ubrzo joj postaje jasno da je djevojka s povezom Veliki Tiranin te joj ona objašnjava da se voli stopiti s gomilom i kretati se neopaženo među ljudima. Priznaje Barbarelli da je zatočila Pygara kako bi ucjenjivala Barbarellu da se "igra" s njom. Barbarella poseže za oružjem skrivenim ispod Pygarova bedrena omotača i, iako je oružje potpuno bezopasno, prijeti Velikom Tiraninu da će ju upucati ukoliko ne oslobodi Pygara. Sluga otkriva da Barbarella blefira i predlaže da ju bace pticama. U međuvremenu, Veliki Tiranin ne uspijeva zvesti Pygara i naređuje da ga se baci u Mathmos, tvar koja protječe ispod grada, a vrsta je koncentiranog tekućeg zla.

Barbarella završava u prozirnoj komori u kojoj ju napada na stotine vrabaca. Odjednom se dno komore otvara i Barbarella klizi kroz tunel u tamnu tajnu prostoriju Otpora gdje susreće Dildana, vođu Otpora. Dildano iznosi Barbarelli svoj plan o svrgavanju Velikog Tiranina. Planira ju napasti u snu i pokazuje Barbarelli nevidljivi ključ Odaje Snova. Nudi joj da im pomogne u izvršavanju plana i Barbarella pristaje. Ona mu nudi vođenje ljubavi, no Dildano joj pokazuje pilule i govori da želi to učiniti na zemaljski način. Spajaju se dlanovima i odnos započinje.

Nakon toga Barbarella ulazi u drugu cijev koja ju izbacuje na nedefinirano mjesto u gradu. Ponovno se susreće sa Slugom Velikog Tiranina te ju on zatočava u napravi u kojoj bi ona trebala umrijeti od zadovoljstva, no Barbarella ima toliki kapacitet da se stroj uništava. Dok Sluga pokušava odlučiti što učiniti s Barbarellom, oglašava se njezina naprava koja se aktivira u blizini Duranda Duranda. Čudi se da je to čovjek kojeg traži jer izgleda znatno starije nego što joj ga je opisao Predsjednik Zemlje. Durand Durand to pripisuje životu punom zla koji vodi u Sogou.

Nakon što Durand Durand saznaje da Barbarella ima kopiju ključa Odaje Snova, on joj ga krade i ubacuje ju u Odaju Snova, uzima i originalni ključ, zaključava ju unutra i odlazi. Iako planira preuzeti grad Sogo, to mu ne polazi za rukom jer u trenutku u kojem planira svoju krunidbu grad pada pod napadom Otpora. Durand Durand upotrebljava pozitronsku zraku i pokušava poslati napadače u Četvrtu Dimenziju, no u tom trenutku pojavljuju se Veliki Tiranin i Barbarella koje su se uspjele osloboditi iz Odaje Snova. Veliki Tiranin oslobađa Mathmos koji guta većinu stanovnika Sogoa uključujući i Durand Duranda, a Pygar i Barbarella imuni su na njegov utjecaj zbog svoje neizmjerne dobrote. Pygar u posljednjoj sceni leti dok u jednoj ruci nosi Barbarellu, a u drugoj Velikog Tiranina.

### 2.3. KARAKTERIZACIJA LIKOVA I KOSTIMA

Likovi u Barbarelli dimenzijski su slabi i vrlo površni. Ne posjeduju dublju psihološku razradu što se vidi po njihovim postupcima, no upravo ta činjenica i njihova plošnost čine ih toliko laganima i komičnima.

Kostime za fim dizajnirao je modni dizajner Paco Rabanne za kojeg je Coco Chanel izjavila da nije *couturier* već metalni radnik, metalac zbog načina na koji je pristupao dizajnu-

koristeći klijesta i metal. On je, inspiriran ženskim pokretom za prava, slobodu i emancipaciju, izradio kostime koji odgovaraju ratnicama. Inspiriran indijskom Kali-yuga<sup>6</sup> filozofijom vratio se u željezno doba i zamislio žene odjevene u metal i s oklopima<sup>7</sup> pa svi kostimi nose neki od tih elemenata te su prožeti ratničkom tematikom.

## BARBARELLA



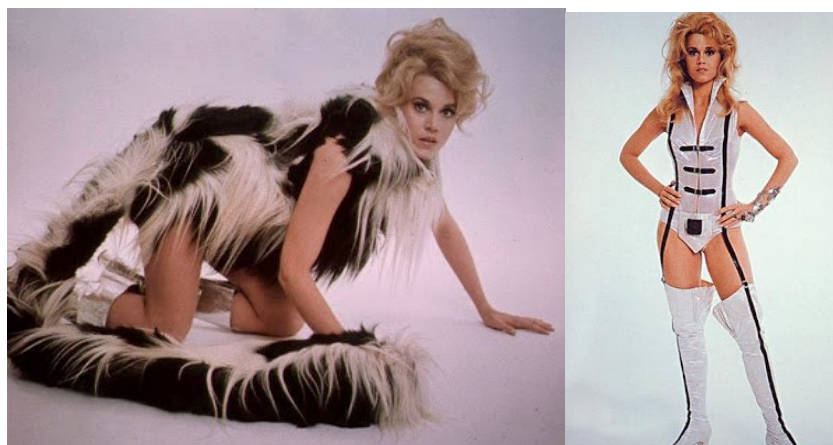
Slike 1 i 2: Barbarellino "astronautsko" odijelo (lijevo) i prva presvlaka na Alpha – 7 (desno)



Slike 3 i 4: Druga presvlaka na Planetu 16 (lijevo) i kostim nakon napada lutaka (desno)

<sup>6</sup> Kali Yuga (IDoba Kali, također poznato kao Željezno doba) je jedno od četiri stadija razvoja kroz koje svijet, prema hinduističkim spisima, prolazi u ciklusu Yuga. Ostale Yuge su Dwapara Yuga, Treta Yuga i Satya Yuga. Prema Suryi Siddhanti, astronomskom traktatu koji čini temelj za sve hindu i budističke kalendare, Kali Yuga je počela u ponoć 18.2. 3102. p.n.e. u julijanskom kalendaru ili 23.1. 3102. p.n.e. u gregorijanskom kalendaru što mnogi hindusi također smatraju trenutkom kada je Krišna napustio svoje tijelo (prema hindu vjerovanjima avatari ne umiru) [https://sh.wikipedia.org/wiki/Kali\\_Yuga](https://sh.wikipedia.org/wiki/Kali_Yuga) 11.11.2016.

<sup>7</sup> Eisner L., Alonso R. (2002), *Style; Man of Steel*, The New York Times, obnovljeno 2014.



Slike 5 i 6: Treća presvlaka nakon susreta s Markom Handom ili Lovcem (lijevo) i četvrta presvlaka (desno)



Slike 7 i 8 : Peta (lijevo) i šesta presvlaka (desno)



Slika 9 : Sedma presvlaka, *Barbarella*, 1968.

Tko je Barbarella zapravo? U toj ulozi našla se glumica Jane Fonda koja je o liku Barbarelle navela da je najveći zadatak u toj ulozi bio zadržati Barbarellu nevinom jer ona nije vamp žena niti je njezina seksualnost oblikovana mjerilima društvenih normi. Nije promiskuitetna, slijedi svoj prirodni nagon i sluša želje svojeg tijela. Također, ona nije utjelovljenje seksualno oslobođene žene jer bi to značilo pobunu protiv nečega što nikako nije istina jer je Barbarella drugačija – rođena slobodna.

Barbarella ne čini razliku među bićima s kojima se susreće niti je sama toliko duboko definirana kao lik koji čini razlike, pretjerano kategorizira ili analizira. Možda je to i negativan aspekt njezinog karaktera jer se katkada čini da je potpuno slijepa za potencijalne opasnosti. Produkt je to i utopijske budućnosti u kojoj ona kao lik raste ne poznavajući pojam oružja kao materijaliziranog dobra već samo povijesne činjenice. Iz njezinog praktičnog neznanja proizlazi njezina neustrašivost; ona je katkada kao malo dijete koje se ne libi diranja oštrih ili vrućih predmeta jer ne zna da je to opasno, no to ne znači da je ona infantilna već joj nedostaje prihološke razrade zbog koje u pojedinim scenama djeluje nijemo i nespretno. Simbolika ovog lika leži u svemu nabrojenom, u duhu vremena u kojem film nastaje, a koje je toliko snažno prožeto zalaganjem za slobodu žene. Barbarella simbolički u filmu traga i otkriva neke davno zaboravljene stvari poput "staromodnog" načina vođenja ljubavi umjesto onog uobičajenog za 40 000. godinu putem pilule.

Veliku pozornost pridaje svom odijevanju pa se u filmu preodijeva sedam puta ne brojeći promjene na kostimu koje su posljedica padova i slično. Svaka njezina presvlaka popraćena je

simboličnom gestikulacijom kojom daje znak da će iz jednog zamamnog izgleda prijeći u drugi. Prva pojava u svakom kostimu u filmu označava par sekundi pauze u kojoj se Barbarella pojavljuje i na neki način pozira sva ponosna što ima novu opravu u kojoj se očigledno izvrsno osjeća.

Svi kostimi naglašavaju njezine atribute što je postignuto kontrastom u koloritu i materijalu. Kostimi su sami po sebi vrlo intrigantni jer odražavaju estetiku 60-ih godina 20. stoljeća, a istodobno su svojevrsna projekcija budućnosti koja "još uvijek nije budućnost" ili bolje rečeno, budućnost u 60-ima. Svejedno, kostimi su izrađeni s majstorskom vještinom i odličnim odabirom materijala s obzirom na teksturu i kolorit. Svaki kostim je posebna cjelina koja se katkada isprepliće sa scenografijom.



Slika 10: Prizor iz filma Barbarella, 1968.

## PROFESOR PING



Slika 11: *Profesor Ping* i lik iz labirinta, prizor iz filma *Barbarella*, 1968.

Profesora Pinga u filmu glumi Marcel Marceau. Barbarella ga susreće pri dolasku u Labirint. On je jedan od nesretnika koji je zbog vlastite dobrote prognan iz Sogoa. Pomaže Barbarelli popraviti brod i on joj daje određene informacije o Labirintu, Sogou. Osim toga, objašnjava joj što se točno dogodilo Pygaru i otkriva kako da mu pomogne.

Profesor Ping odjeven je u omotač boje pijeska koji drži široki remen. Dekorativni elementi uključuju detalje na rukama i ramenima izrađene od tanjeg užeta, a kosa mu je svijetle boje, poprilično raščupana. Svojim izgledom djelomično se uklapa među ostale stanovnike Labirinta od kojih se razlikuje po tome što se nije potpuno okamenio. Njegova osobnost i izgled odgovaraju tituli Profesora iako je ta titula ironična – on je među polunijemim stanovnicima Labirinta zapravo jedini koji odaje dojam iole elokventnog čovjeka što ga, iako je on najnormalnije ljudsko biće, posebno izdvaja iz te sive cjeline.

## DURAND DURAND

Durand Durand mladi je znanstvenik čiji iznenadni nestanak vodi Barbarellu na pustolovinu traganja za njime i njegovim izumom, pozitronskom zrakom koja ima neopisivu moć i u krivim rukama može uzrokovati veliko zlo. Prvi puta pojavljuje se u Sogou i predstavlja se kao Sluga Crne Kraljice ili Velikog Tiranina. Nesumnjivo, njegove namjere od početka nisu



jasne, a kasnije se saznaje da je on zapravo znanstvenik zbog kojeg je Barbarella i krenula u misiju. Ono što ga nikako nije moglo odati cijelo vrijeme bio je upravo njegov izgled; Barbarella je cijelo vrijeme mislila da traga za mladim muškarcem, a dočekao ju je – starac. Lik Durand Duranda zapravo šalje moralnu poruku u doba buđenja sve veće svijesti o tjelesnosti. Naime, zbog svoje zloće Durand Durand naglo je ostario gotovo četvrt stoljeća i, iako je vrlo karizmatičan i markantan, Barbarella je očekivala "nešto mlađe".



Slika 12: Milo O'Shea kao *Durand Durand*, fotografija prizora iz filma *Barbarella*, 1968.

Iako je Durand Durand u filmu zlikovac kojeg glumi Milo O'Shea, u stripu je on pozitivan lik koji pomaže Barbarelli. Također, iako su odstupanja od stripa minimalna, lik Durand Duranda bitno se razlikuje u filmu. Kostimski, također, postoje veće razlike. Dok Durand Durand u stripu više nalikuje na oficira, u filmu on nema ni približno takva obilježja, više djeluje kao čarobnjak. Kostim je vrlo jednostavan, koloristički i kompozicijski očišćen s intervencijom u kroju koja se događa na pojasu i rukavima. Sastoji se od halje koja formom i pozicioniranjem boja podsjeća na japanski kimono.

## PYGAR



Slika 13: *Pygar*, prizor iz filma *Barbarella*, 1968.

Pygar je anđeo i muškarac, lišen vida, ali ne i slabosti na žensku privlačnost. Iako odbija udvaranje Crne Kraljice i njezinu ponudu za spolni odnos govoreći da "anđeo ne vodi ljubav, on je ljubav", potvrđuje svoju ljudsku stranu u zadnjoj sceni kada spašava Velikog Tiranina, a na Barbarellino pitanje zašto ju je spasio odgovara da "anđeo nema sjećanje". Time sugerira da se on uopće ne sjeća da je Crna Kraljica negativka čemu sigurno pomaže i činjenica da je Crna Kraljica kojoj je Pygar vrlo privlačan i obratno. Naposljetku, njihov odnos je u izvrsnoj ravnoteži, on je ultimativno dobro, a ona zlo; njih dvoje djeluju poput ying-yanga.

Pygar je gotovo stopostotno ocrtan kao lik iz stripa. Samim time, kostimski ne odudara puno. On ima tup pogled slijepca, velika bijela anđeoska krila i jednostavan bedreni omotač. Njegovo tijelo zasigurno je njegov najveći adut. U ono malo njegove osobnosti što gledatelj dobiva na uvid kroz film, Pygar je anđeo (ornitrop), ali s nesumnjivo izraženim ljudskim nagonima. Od svih likova, on je možda najstatičniji lik koji po potrebi pojedinih likova izvršava određene radnje (na primjer: prenosi Barbarellu iz labirinta do Sogoa, spašava Barbarellu i Crnu Kraljicu od pogibelji.), a s druge strane, on se nimalo ne opire onima koji mu pokušavaju naškoditi.

## VELIKI TIRANIN / CRNA KRALJICA



Slika 14: *Crna Kraljica*, prizor iz filma *Barbarella*, 1968.

Crna Kraljica koju glumi Anita Pallenberg vladarica je Sogoa, grada ultimativnog zla. Ona se skriva pod imenom Veliki Tiranin (Great Tyrant) koji protjeruje sve nesretnike s djelićem ljudskosti u zastrašujući Labirint. Njezina prva pojava u filmu jest spašavanje Barbarelle pod krinkom žene s povezom preko oka. Iako se taj čin čini odrazom njezine dobrote i junaštva, ubrzo izlazi na vidjelo da ona itekako traži protuuslugu za svoj trud – od Barbarelle zahtijeva "igru". Priroda njezina ponašanja pokazuje da se radi o ženi koja se ne boji otvoreno tražiti svoje partnere. Isto se događa i nakon što vidi Pygara kojeg, nešto kasnije u filmu, i zarobi. Iako prema svim svojim postupcima Crna Kraljica/Veliki Tiranin djeluje poput negativca, ona je možda jedan od, paradoksalno, najkompleksnijih likova jer jedina pokazuje svoje negativne i pozitivne osobine.



Slika 15: *Crna Kraljica/Veliki Tiranin*, prizor iz filma *Barbarella*, 1968.

Kostimi Crne Kraljice u filmu bojom sugeriraju o kome je riječ, svi su u tamnim, pretežno crnim tonalitima s naglaskom na siluetu ženskog tijela. U svoje tri presvlake, Kraljica kompletno mijenja svoj izgled, odjeću, obuću pa čak i duljinu kose. Njezini kostimi snažno akcentiraju prsa i trbuh. Baš kao što priliči jednoj kraljici, ona mora biti reprezentativni primjerak. Tijelo je potpuno afirmirano, a sve točke koje se smatraju najizazovnijim atributima ženskog tijela (simbolima seksualnosti i plodnosti – prsa, trbuh) naglašene su, iako vrlo suptilnim, koloritom ili su otkrivene.

Usprkos tome što je Crna Kraljica biće koje otvoreno, jasno i pomalo mehanizirano (sve izgovara dva puta, primjerice, Barbarelli se obraća s: *Pretty, Pretty*) izjašnjava svoje želje i potrebe, ona nikada nije u potpunosti vulgarna niti eksplicitna.

## BLIZANKE STOMOXYS I GLOSSINA



Slika 16: Blizanke *Stomoxys* i *Glossina*, prizor iz filma *Barbarella*, 1968.

Uloge blizanka *Stomoxys* i *Glossine* igrale su Catherine Chevallier i Marie Therese Chevallier. Prvi puta susreću se s *Barbarellom* po njezinom nesretnom slijetanju na Planet 16. Govoreći jezik koji ona ne razumije, blizanke se brzo dogovaraju i gađaju *Barbarellu* grudom snijega u glavu nakon čega ona pada u nesvijest. Odvođe ju u olupinu srušenog broda i zarobljavaju planirajući žrtvovanje krvoločnim lutkama. Nakon što Lovac oslobodi *Barbarellu* iz cijele situacije, objašnjava joj da su sva djeca proganana iz Sogoa u Šumu kako bi tamo provela svoje djetinjstvo nakon kojeg se vraćaju u grad biti pravi zli građani.

Blizanke u svojoj prvoj pojavi djeluju potpuno benigno. Imaju usklađene bijelo – narančaste kostime i kosu u dugačkom bobu sa šiškama. Ni po čemu ne odaju dojam svoje nasilnosti.



Slika 17: Blizanke *Stomoxys* i *Glossina*, prizor iz filma *Barbarella*, 1968.

Kada se drugi puta pojavljuju u Sogou, nose crvene haljine s velikim crnim točkama i visokim crnim ovraticima. Djetinja razigranost prve pojave utišana je tom pojednostavljenom i ozbiljnijom varijatnom kostima koja se približava estetici ostalih građana Sogoa. Kose su im spletene u dvije dugačke pletenice, a ono što je ostalo isto su šiške.

#### LOVAC/CATCHMAN/MARK HAND



Slika 18: *Lovac* i stražari, prizor iz filma *Barbarella*, 1968.

Lovca u filmu tumači Ugo Tognazzi. Dlakavo stvorenje koje spašava Barbarellu iz ralja gladnih lutaka pokazuje se kao jedan od sluga Crne Kraljice. Njegov kostim, jednodijelno odijelo izrađeno od umjetnog smeđeg krzna asocira na tradicionalno zapadnjačko, u ovom slučaju vrlo karikirano, poimanje muževnosti – gusta zdrava kosa, brada, dlakava prsa. Sve na njemu sugerira animalno stoga ne čudi što od Barbarelle traži vođenje ljubavi na staromodan, tjelesni način.

## DILDANO



Slika 19: David Hemmings kao *Dildano*, prizor iz filma *Barbarella*, 1968.

Dildanovu ulogu tumači David Hemmings. On se pojavljuje u sceni u kojoj Barbarella propada kroz tajni prolaz i na taj nači uspije izbjeći napadaje ptica u komori u koju ju je zaključao Durand Durand. Dildano je vođa Otpora tiraniji Crne Kraljice i Barbarelli objašnjava svoj plan o svrgavanju kraljice s vlasti što bi značilo ultimativnu pobjedu nad zlom. Također, s Barbarellom želi iskušati zemaljsku vrstu seksualnog odnosa s pilulom što se na kraju i dogodi.

Dildanov kostim jest kostim junaka s elementima koji asociraju na pojas nevinosti; remen koji prelazi preko međunožja te lanci koji u tri reda padaju od struka do koljena. Kombinacija smeđe boje i boje pijeska odaje dojam golog tijela i simbolički sugerira Dildanovu lascivnu prirodu, a plašt je simbol junaka. Međutim, Dildanova konstitucija tijela, mršavost i mišićavost više podsjećaju na nerazvijenog dječaka koji ne može kontrolirati svoje nagone nego na pravog junaka. Zbog svega toga Dildano je izrazito komičan i dinamičan lik.

## DJECA S PLANETA 16



Slika 20: Djeca iz šume s Planeta 16, prizor iz filma *Barbarella*, 1968.

Grupa od desetak djece skrivene po raznim šupljinama Durand Durandova broda izlazi kada blizanke dovode Barbarellu. Odjeveni su u čiste boje, prevladava bijela s akcentima u narančastoj ili crvenoj. Jedino što odaje njihov život u divljini na njima je njihova raščupana kosa. Djeca u divljini vježbaju zloću i igraju se s takvim lutkama kako bi po povratku u Sogo mogli postati punopravni zli građani.

## STANOVNICI LABIRINTA



Slika 21: Stanovnici Labirinta, prizor iz filma *Barbarella*, 1968.

Stanovnici Labirinta prognani su iz Sogoa zbog svoje nedovoljne zloće. Tamo žive u duhovnom i svjetovnom siromaštvu i propadaju. U labirintu vlada sivilo upotpunjeno beskonačnim paukovim mrežama. Stanovnici su tihi, usporeni, plahi likovi bez identiteta; gledatelj tek vidi razliku između muškaraca i žena iako su oni pretežno anonimna bića koja



koegzistiraju sa svojim tužnim okolišem. Neki od njih poprimaju obličja kamenja i polako se stapaju s njime. Njihova estetika je upravo zadivljujuća. U potpunosti je ostvaren sklad scenografije i kostima te likovi katkad postaju dio scenografije i obrnuto što simbolički poziva na sklad i ravnotežu s okolinom. Taj fascinantan sivi Eden hrani svoje stanovnike prekrasnim cvijećem.

Kostimi teksturom i bojom asociraju na kamenje, neki stanovnici su u potpunosti goli sa spolnim organima prekrivenim kosom ili komadom materijala što podjeća na ljudsku dlaku ili pak imaju oko struka omotane otrcane kože.



Slike 22 i 23: Stanovnik Labirinta, prizor iz filma *Barbarella*, 1968.

## STANOVNICI SOGOA



Slika 24: Stanovnici grada Sogo, Barbarella i Durand Durand, prizor iz filma *Barbarella*, 1968.

Stanovnike Sogoa čini sloj povlaštenih stanovnika. Njihov hedonistički stil života izgrađen je, ponekad i doslovno, na leđima drugih. Oni su vrlo oskudno odjeveni te obuća, frizura i šminka nose značaje 60-ih godina 20. stoljeća. Visoke frizure i niske četvrtaste potpetice, zagasiti, ali napadni uzorci osnovne su karakteristike njihovih kostima. Sve ono što nije prisutno u Labirintu, prisutno je u Sogou – izobilje, razvrat, neumjerenost.

## STRAŽARI



Slika 25: Kožni stražari Velikog Tiranina/ Crne Kraljice, prizor iz filma *Barbarella*, 1968.

Stražari beskompromisno slušaju naredbe Crne Kraljice. Oni su sazdani samo od kože što se i vidi kada ih Barbarella uništi i otkriva jednu praznu, kožnu ljušturu. Njihovi kostimi podsjećaju na srednjovjekovne viteške oklope i ljušturu žohara sugerirajući pritom na prirodu i svrhu njihova postojanja orijentiranu na obranu i promicanje zla.

## PREDSJEDNIK ZEMLJE



Slika 26: Claude Dauphin kao *Predsjednik Zemlje*, prizor iz filma *Barbarella*, 1968.

Ulogu Predsjednika koji se u filmu pojavljuje vrlo kratko tumači Claude Dauphin. On se pojavljuje u prvoj sceni kada preko videopoziva moli Barbarellu za pomoć pri nalasku Durand Duranda. Nimalo smeten, ali vidno svjestan prisustva mlade, lijepe i u potpunosti gole žene, on Barbarelli objašnjava misiju. Budućnost je takva da je golo tijelo u potpunosti prihvaćeno pa čak i u prisustvu osobe od visoke važnosti kao što je to Predsjednik Zemlje.

## 2.4. RAZRADA SCENOGRAFIJE U FILMU

Još jedan aspekt filma koji je istovremeno impresivan i komičan zasigurno je scenografija, odnosno filmski set. Film je potpuno sniman na *soundstageu*<sup>8</sup> odnosno u studiju što je za mnoge scene zahtijevalo izradu minijatura. Scenografiju potpisuje scenograf Mario Garbuglia iako je, baš kao i za scenarij i kostime, velikim dijelom odgovoran sam autor stripa Jean-Claude Forest koji je svojom sugestijom i odobravanjem/ neodobravanjem sudjelovao u svim segmentima filma.

Promatrajući scenografiju koja je u trenutku snimanja filma zamišljena kao izgled interijera u dalekoj budućnosti, očigledno je koliko je snažno moda 60-ih utjecala i na film. Primjerice, kokpit u kojem se Barbarella razodijeva iz svog astronautskog odijela u prvoj sceni u potpunosti je obložen krznenim tepihom smeđe boje, a jedini detalji su teleporter od pleksiglasa, kip božice i komunikacijsko računalo preko kojeg razgovara s Predsjednikom Zemlje.

Snježni interijer Planeta 16 sagrađen je od plastike, suhog leda i umjetnog snijega koji je zasigurno najveći adut ovog dijela filma jer svojim realizmom doprinosi vizualnom dojmu scene.



Slika 27: Labirint i grad Sogo, prizor iz filma Barbarella, 1968.

---

<sup>8</sup> *Soundstage* je studio u kojem je, za razliku od *silent stagea*, moguće istodobno snimati zvuk i sliku.

Grad tame Sogo zapravo je umjetno sagrađen grad poviše Labirinta, oslonjen na futurističke tanke noge. Sogo je više građevina nego grad, a svojom fizičkom odcjepljenosti simbolizira razdvajanje dobra i zla. Noge s uporištem u Labirintu jedina su poveznica grada s dobrotom. S obzirom da je grad izgrađen iznad tla, postavlja se pitanje kako Mathmos, rijeka zloće, teče ispod njega? U Labirintu nema nikakve rijeke, a grad – građevina teško da može imati svoju prirodnu rijeku koju hrane blud i zloća.



Slika 28: Quasar Khanh, dizajner plastičnog namještaja na napuhavanje, 1968.

Unatoč tome što film nastoji vizualizirati daleku budućnosti, interijeri su izrađeni s mnoštvom uzoraka i reljefa karakterističnih za 60-te godine 20.stoljeća. Tako se učestalo pojavljuju krzneni tepisi i zidne obloge, prozirna plastika odnosno pleksiglas, dijelovi od sjajnog aluminija, gumene prozirne cijevi.



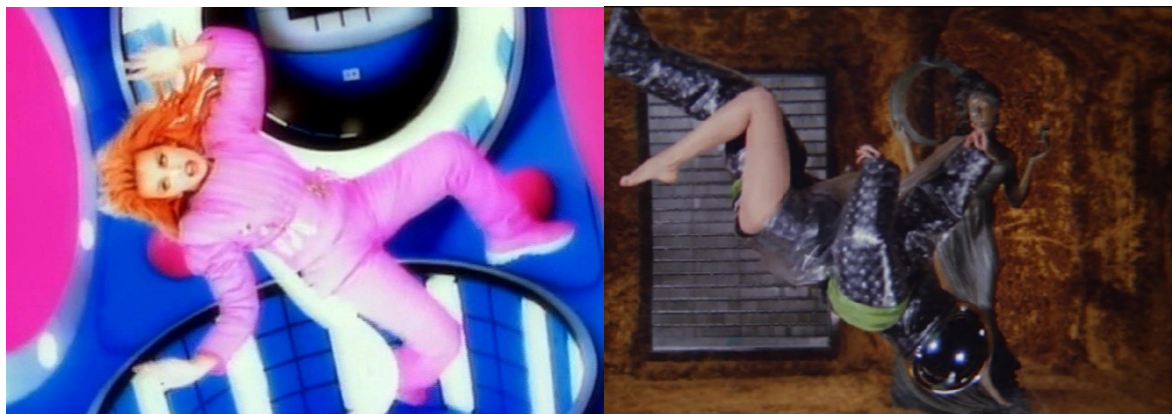
Slika 29: Odaja Snova Crne Kraljice, *Barbarella* i *Crna Kraljica*, prizor iz filma *Barbarella*, 1968.

Pojedini komadi scenografije i rekvizita imaju oblike dijelova ljudskog tijela ili su oblikovani kao ljudsko tijelo. Taj primjer vidimo na krevetu Crne Kraljice u njezinoj Odaji Snova. Setovi obiluju falusnim simbolima što ne čudi jer film zapravo slavi ljudsko tijelo i seksualnu slobodu.

## 2.5. BARBARELLA U POP KULTURI

Pop bend iz 80-ih Duran Duran nazvan je prema znanstveniku Durand Durandu, a lutke likova postale su traženi i vrijedni predmeti za obožavatelje znanstvene fantastike. Poster i na aukcijama postižu visoke cijene.

Pjevačici Kylie Minogue prva scena filma u kojoj se Jane Fonda razodijeva u bestežinskom stanju poslužila je kao inspiracija za videospot pjesme *Put yourself in my place* iz 1994.godine<sup>9</sup>.



Slike 30 i 31 : videospot za pjesmu *Put yourself in my place*, Kylie Minogue, 1994. i prizor iz filma *Barbarella*, 1968.

Pjevačka pop zvijezda Prince također je tvrdio da je inspiraciju za pjesmu *Endorphin Machine* dobio od Orgasmotrona, naprave za mučenje seksualnim užitkom koje je Durand – Durand primijenio na Barbarelli<sup>10</sup>.

---

9 A. Akbar, *Barbarella, The queen of cult sci-fi, is reborn for the 21st century*, Independent.ie, 2007.

10 A. Akbar, *Barbarella, The Queen of Cult sci-fi, is reborn for the 21st century*, Independent.ie, 2007.

## 2.6. STRIP

Film *Barbarella* inspiriran je stripom istoimenog naziva koji je bio dio serijala francuskog *V Magazina* i izlazio je u periodu od 1962.g. do 1964.g. Autor stripa je Jean-Claude Forest koji je i koautor scenarija za film. Serijal stripova o intergalaktičkoj superjunakinji Barbarelli smatra se prvim pornografskim stripom<sup>11</sup> (koji je, između ostaloga, izazvao veliki skandal) unatoč tome što je eroticizam u serijalu zapravo vrlo suptilan. Jean-Claude Forest kreirao je lik Barbarelle prema liku moderne, snažne, seksualno liberalne i emancipirane žene. Sve je to doprinijelo kasnijem povezivanju stripa s tada aktualnom seksualnom revolucijom<sup>12</sup>.

Serijal stripova sažet je u jednu knjigu koju je 1964.godine izdao Eric Losfeld.

## 2.7. MJUZIKL

*Barbarella* je s godinama, a posebice nakon drugog postavljanja u kina 70-ih godina, postala omiljena superjunakinja za mnoge obožavatelje znanstvene fantastike. Osim što je postala ikona u svijetu filma, poslužila je i kao inspiracija za mjuzikl.

Prvi je postavljen na kazališne daske 2004. godine u Beču. Mjuzikl je napisao britanski kompozitor Dave Stewart prema priči iz stripa, a prikazivan je godinu dana, od 3.3.2004. godine do 1.1.2005.godine. Napravljena je i izdana snimka mjuzikla u 100 kopija.

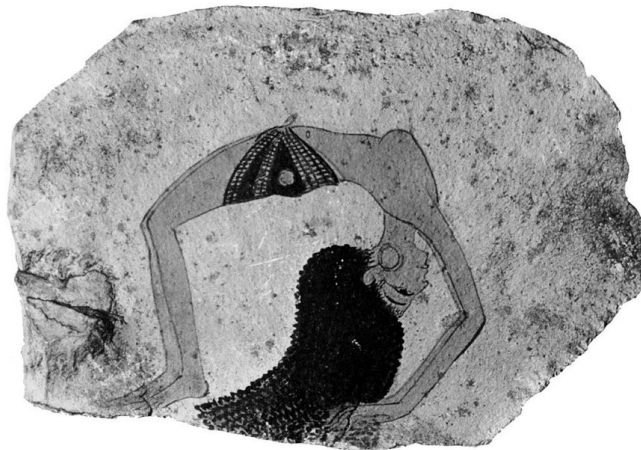
---

11 Prije *Barbarelle* izašao je američki strip *Tijuana bibles* čiji je sadržaj bio mnogo eksplicitnije prirode. Wikipedia, Comics: [https://en.wikipedia.org/wiki/Barbarella\\_\(comics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Barbarella_(comics))

12 Seksualna revolucija započela je još u vrijeme I.svjetskog rata s otporom tradicionalnim moralnim normama. Takozvane *lude dvadesete(roaring twenties)* jačanjem jazz kulture i sve većim opiranjem ustaljenim društvenim običajima, utrle su put seksualnoj revoluciji 50-ih i 60-ih godina 20.stoljeća. Seksualna revolucija svoj veliki zamah dobiva s rastom popularnosti kontraceptiva koji stupaju na tržište sredinom 1950-ih, a zbog kojih se sve više osporavaju uvriježene moralne norme koje se odnose na zabranu predbračnih spolnih odnosa. Odmičući se prema 1970-im godinama, seksualna (općenito tjelesna) sloboda postaje ključna u oblikovanju osobnog identiteta. Osim sve slobodnijeg seksualnog ponašanja koji uključuje i prihvaćanje ženinog prava na tjelesni užitak (jer, podsjetimo se, ženina seksualnost do tada nije bila bitna, a njezina tjelesna uloga bila je primarno prokreativna) dolazi i do dekriminalizacije homoseksualnosti, prihvaćanja seksualnog eksperimentiranja, javne golotinje, kontraceptiva, pornografije i abortusa. (<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=55238>)

## 2.8. RAZVOJ BALETA KROZ POVIJEST

Povijesti baleta nemoguće se dotaknuti bez zaranjanja u korijenje ljudske civilizacije i plesa. Najstarija svjedočanstva o plesu nalaze se na paleolitičkim špiljskim crtežima poput onih iz indijske Bhimbetke<sup>13</sup> koji datiraju iz 30 000 g. pr. Kr., a najraniji oblici plesa često su bili magijskoga značaja; u plesnim ritualima plesač je molio bogove da mu podare kišu, bogatiji urod ili povećanje plemena. U gotovo svim sačuvanim plemenskim kulturama nalaze se plesovi kao uobličene, ritmizirane sekvence koje se izvode na odabranome mjestu s nakanom da proizvedu osobit dojam na gledatelja. S obzirom na njihovu funkciju, postoji cijeli niz različitih plesova, lovačkih, ratničkih, kultnih, pogrebnih, egzorcističkih i ostalih kod kojih plesači često boje lice i tijelo, nose posebnu odjeću i maske. Oslíkani zidovi pećina prikazuju prizore iz svakodnevnog života, posebice lov i životinje, razne rituale i ceremonije koje su uključivale i ples. Osim špilja poput Bhimbetke, svjedočanstva o postojanju plesa duboko su urezana u zidove egipatskih grobnica. Ti plesni motivi upućuju na razvijenu plesnu kulturu na prostoru Egipta. Osim ritualnih plesova u čast bogova, postojali su i razni lirski i ceremonijalni te pogrebni plesovi, a pri hramu u Memfisu postojala je i plesna škola.



Slika 32 : akrobatska plesačica, ulomak pločice, Egipat, početak XIX. dinastije, oko 1300. pr. Kr., Torino, Museo Egizio

Profesionalizacija plesa odvila se još u Rimu; najstarije poznate pantomimske predstave datiraju iz 22. godine p.n.e., a spominju se i dva umjetnika, Pylades i Bathyllus, koji su bili poznati po prikazivanju čitavih tragedija i mitova u solo izvedbi. Pomoću odgovarajuće

---

<sup>13</sup> Iako su crteži podlegli učinku erozije, zahvaljujući tehnici slikanja bojama dobivenim od biljnog pigmenta i slikama položenim duboko u kamenim nišama, danas ipak postoje dokazi o najranijem obliku ljudskog života i zajednice na tom prostoru indijskog subkontinenta.



glazbe, mnoštva maski i kostima, plesač je uzastopce portetirao sve moguće likove. Iako bi svoje nijeme karakterizacije upotpunjavali mimikom, sjajnim okretajima i skokovima, iskazivanje fizičke vještine nije bio primarni cilj te umjetnosti. Lukian od Samosate je u 2. stoljeću n.e. napisao da je zadatak plesača da pokaže ljudsku narav i emocije u njihovoj raznolikosti: da prikaže ljubav i gnjev, mahnitost i bol<sup>14</sup> odnosno da svakim svojim pokretom publici prenese određenu priču. U Indiji su profesionalne *devadasi* plesačice bile smatrane svetima i ravnopravne svećenstvu. Za razliku od njih, vrlo su cijenjene bile i ramedenis, ulične plesačice koje su portugalski kolonizatori nazivali *balleideras* (portugalski naziv za plesačicu) iz čega je proizašao pojam *bajadere*<sup>15</sup>.

Tako su prije gotovo 20. stoljeća već bili prisutni svi elementi standardnog plesnog teatra; izvođač upućen u vještine kretanja, uloga koju valja igrati, pozornica na kojoj se pleše, muzika, kostimi i dekor čija je uloga pojačati spektakularnost prizora, publika koja reagira na sve te poticaje. Važnost svih ovih elemenata tijekom stoljeća bila je predmetom diskusije, a svaka epoha nudila je drugačiji odgovor u ovisnosti o brojnim, uzajamno djelatnih čimbenika koji su utjecali na karakter plesa u razvoju<sup>16</sup>. Na razvoj plesa, kao i na sve ostale umjetnosti, utjecale su socijalne, ekonomske i političke prilike. Primjerice, način na koji se mijenjao odnos prema tijelu mijenjao se odnos prema plesu pa su, posebno u baletu, odbacujući postupno svakodnevnu odjeću plesači povećavali raspon svojih fizičkih mogućnosti.

Očito je da je povijest plesa širok pojam koji se isprepliće s tradicijom i običajima, a počeci baleta upleteni su u običaje vezane uz svetkovine plodnosti na području Rimskog Carstva i, kasnije, Italije. Postupno, od bogatih i razuzdanih poganskih običaja pa preko uličnih zabava pod krabuljama i pantomime s biblijskim temama ples se selio s ulica na plemićke i kraljevske dvorove, a od tamo u javne palače i kazališta.

Renesansno oživljavanje klasične starine dovelo je do miješanja i uporabe podjednako svjetovnih maskerata kao i crkvenih procesija. Trijumfalne parade odnosno *trionfime* Lorenza de'Medicija defilirale su zaustavljajući se pred državnim prijestoljem gdje su krabulje pjevale, plesale i recitirale stihove. Povorke su ubrzo postale sredstvo nadmetanja vojvodstava pa su se ubrzo slične zabave počele održavati i na dvorskim banketima. Jedna takva koju je pripremio Vojvoda od Milana 1489. godine uključivala je slijedove jela između kojih su išle epizode

---

14 Cohen S. J.: Ples kao kazališna umjetnost, Cekade, Zagreb, 1992. str.14

15 Brkljačić D.: Baletna klasika, Nova izNova, Zagreb, 2013. Str. 8.

16 Cohen S. J.: Ples kao kazališna umjetnost, Cekade, Zagreb, 1992. str.14

koje su simbolički odgovarale posluženoj hrani. Za vrijeme svake epizode uz glavne likove plesala je i pratnja po određenom taktu.<sup>17</sup> U 16. stoljeću ti plesovi počeli su se nazivati *balleti*, odnosno djelomično scenski prilagođeni društveni plesovi. Konkretno, pojam *balleti* razvio se od riječi *ballo* što je bio naziv za življu vrstu plesa koja se plesala još od sredine 15. stoljeća. Njegove osnovne karakteristike, u odnosu na smireniji, laganiji i cjenjeniji ples naziva *bassa danza* su podizanje stopala, dostojanstveni hod, suptilno svijanje tijela i lagani okreti. Za te *ballette* pisana su posebna uputstva o pokretima koja postaju sve preciznija krajem 16. stoljeća i početkom 17. stoljeća. Jedan takav traktat objavljen 1589. godine pod nazivom *Orchesographie*<sup>18</sup> daje prvo jasno tumačenje plesačevih položaja stopala na početku plesnog koraka. Iz toga je proizašlo pet pozicija klasičnog baleta. Valja imati na umu da su svi zapisi koji datiraju iz tog vremena bili priručnici za društvene plesove jer su i *ballette* u to vrijeme izvodili dvorjani amateri, a ne profesionalci. Usprkos tome što su koreografi bili profesionalci, oni su primarno služili kako bi plemićima dali potrebnu obuku za ples. Vještih plesača bilo je malo, a i ples se najčešće uvježbavao tek toliko da zadovolji potrebe društvenih okupljanja. Kada je bilo potrebno, koreografi su slagali zamršene obrasce po kojima su se plesači kretali po prostoru. Budući da je zbog teške i dimenzijski velike odjeće i neuvježbanosti bilo teško pratiti plesačeva stopala, a plesalo se na sredini prostorije na podiju, koreografi su slagali takve koreografije u geometrijskim formacijama koje su se sastavljale i rastavljale te time oduševljavale publiku koja je te tlorise promatrala s povišenog mjesta. Plesni primat u drugoj polovici 16. stoljeća preuzima Francuska zahvaljujući novoj francuskoj kraljici Katarini Medici (1519. – 1589.) koja sa sobom dovodi svoje baletne majstore i dvorske glazbenike. Tradicija *balleta* tako se nastavila na francuskom dvoru gdje je niz tematski vezanih plesova obično završavao figuralnim plesom u kojem su se pojavljivali svi likovi. U Engleskoj je također nastala jedna inačica baleta – *ballet de cour* ili *masque*, spoj francuskog figuralnog plesa i talijanske maskerade.

Jedna od najutjecajnijih figura u svijetu baleta bio je kralj Luj XIV (1638. – 1715.), Kralj Sunce (Roi Soleil), koji je unio brojne promjene i inovacije u svijet baleta. Njegovi ekstravagantni baleti često su uključivali profesionalne plesače, a oko sebe je okupljao brojne umjetnike zadužene za različite segmente (baleti su imali literarnu podlogu pa je za njih bilo

---

17 Cohen S. J.: Ples kao kazališna umjetnost, Cekade, Zagreb, 1992. str.18

18 Autor je pisao pod pseudonimom Thoinot Arbeau, a zvao se Jehan Tabourot, bio je Francuz. U knjizi se spominju tri pozicije stopala iz kojih će se razviti svih onih pet osnovnih pozicija koje su se zadržale i danas.

potrebno pisati ne samo glazbu i razrađivati koreografiju već i stihove ili tekst) <sup>19</sup>. Najbitniji umjetnici koji su surađivali s Lujem XIV bili su skladatelj talijanskog podrijetla Jean-Baptiste Lully (1632. – 1687.), pisac komedija Molière (1622. – 1673.) i koreograf Pierre Beauchamp (1636. – 1705.). Kao mladi plesač promijenio je položaj žena u plesu prekinuvši tradiciju da sve ženske uloge plešu muškarci. U njegovo doba balet još uvijek pleše plemstvo, članovi kraljevske obitelji, a ponekad im se pridružuju profesionalni plesači građanskog podrijetla. Plemstvo je plesalo plemenitim *la belle dance* i karakternim *demi-character* stilom, dok su groteskne i komične uloge te uloge koje su zahtijevale akrobacije, plesali profesionalni plesači, žongleri i akrobati.<sup>20</sup> U to vrijeme opera i balet još nisu bile odvojeni kazališni izrazi pa su mnogi spektakli uključivali pjevanje i ples. Plesači su često nosili maske i, osim pokretima tijela, nisu mogli dočarati likove ekspresijom lica.<sup>21</sup> Taj običaj nešto kasnije oštro će kritizirati Jean Georges Noverre (1727. – 1810.) i John Weaver (1673. – 1760.).

S kraljevim starenjem, a navodno i prekomjernim dobivanjem na težini, on polako odlazi iz baleta, a njegovo mjesto zauzimaju profesionalni plesači. Njegov prestanak plesanja nije označio i kraj njegova zanimanja za balet, naprotiv, u godinama što slijede on se posvetio promoviranju i unaprjeđivanju baleta. Shodno tome, osniva *Academie Royal de Musique et de Dance*, koja je kasnije poznata i kao Pariška opera, a pri kojoj djeluje i škola za plesače. Balet Pariške opere glasi za najstariji baletni ansambl na svijetu<sup>22</sup>.

Plesni stil tog perioda zbog krutih pravila i teške odjeće sputavao je pokrete, posebice plesačicama poput Mademoiselle la Fontaine (1655. – 1738.) koje se u to vrijeme počinju pojavljivati na sceni. Bez obzira na prepreke, od oba spola očekivala se lakoća pokreta, elegancija i harmonija koje su bile odlike lijepog plesanja.<sup>23</sup>

U 18.stoljeću koreograf Lois Pecour (1653. – 1729.) i skladatelj Andre Campre razvijaju novi oblik, operu – balet u kojoj se radnja odvaja na činove kao samostalne cjeline s tematikom smještenom u egzotične krajeve poput Turske. Tako početkom 18.stoljeća balet polako prerasta svoju dekorativnu ulogu u predstavama i položaj plesača izjednačuje se s položajem

19 Cohen S. J.: Ples kao kazališna umjetnost, Cekade, Zagreb, 1992. str.22

20 Sorić E., Louis XIV- Kralj koji je izumio balet, PLESNA SCENA.hr, 2016.  
<http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1976> , 20.11.2016.

21 Brkljačić D.: Uvod u balet, NSB, Zagreb, 2006., str. 15.

22Sorić E., Louis XIV- Kralj koji je izumio balet, PLESNA SCENA.hr, 2016.  
<http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1976> (20.11.2016.)

23 Brkljačić D.: Uvod u balet, NSB, Zagreb, 2006., str. 15.

glumaca i pjevača. Balet u tom periodu i dalje ima mnogo dodirnih točaka s društvenim plesovima, no prema mišljenju pedagoga, teoretičara i kritičara tog perioda on bi trebao postati samostalna izražajna forma u kojoj bi se radnja prenosila pokretima i izrazima, bez prisustva poezije i pjevanja. Dolazi do mnogih suprotstavljanja koncepcija i traganja za rješenjem u pantomimi i plesovima stare Grčke ili talijanske *commedie dell'arte* s obiljem akrobatskih elemenata.<sup>24</sup>

U to vrijeme javljaju se dvije najpoznatije balerine koje oslikavaju dva potpuno različita pristupa baletu, Marie Camargo ( 1710. – 1770.) i Marie Sallé (1707. – 1756.). Marie Camargo svoju tehniku izbrusila je do savršenstva što joj je naposljetku donijelo status primabalerine, a Marie Sallé bila je vrsna plesačica- glumica koja je najčešće nastupala u operama Georga Friedricha Händela. Ujedno se smatra i prvom koreografkinjom i inovatoricom na području kostimografije.

Do sredine 18. stoljeća sve je veći naglasak stavljan na ekspresivnost i dramske mogućnosti baleta čime neposredno raste autonomija plesača i smanjuje se stroga simetrija koja je još uvijek dominirala na sceni. Približavajući se kraju 18. stoljeća balet u europskim metropolama postaje stvar prestiža. 1783. godine u Sankt Petersburgu osnovana je druga najstarija baletna akademija, a tematika se uslijed društvenih zbivanja seli s dominantne grčke mitologije na teme iz svakodnevnog života zbog čega se na sceni učestalo pojavljuju likovi raznih staleža; vojnici, seljaci, pastiri.

Pojam romantičkog baleta zaziva najčešće asocijacije – prozračne, lagane kostime, ples na vrhovima prstiju i tehnološke inovacije. Istraživanje ekspresivnosti započeto u 18. stoljeću nastavlja se i u 19. stoljeću koje je svojim idejama obogatio Charles Didelot (1767. – 1837.). Njegova opčinjenost lebdenjem dovodi do sve češćeg podizanja balerina na vrhove prstiju i plesanja u *špicama* te korištenja nevidljivih niti oko struka plesača zbog čega im je bilo omogućeno kretanje zrakom. U ovom periodu raste popularnost bulevarskih kazališta koja stvaraju predstave za manje elitnu publiku, srednju klasu u usponu. Shodno tome, tematika je nešto drugačija jer publika traži akciju, mistiku i buržujski sentiment. Uslijed toga razvio se prepoznatljiviji junak, plemeniti divljak, neobrazovan, spontan, vođen osjećajima, a ne pravilima. Sve te osobine utjelovio je Théophile Gautier koji se pojavio na praznici 1830.godine utjelovivši junaka u *Hernaniju* Victora Hugoa. Došavši u ružičastom prsluku i s kosom koja je padala preko ramena postao je simbolom romantičarskog pokreta. Taj period

---

24 Brkljačić D.: Uvod u balet, NSB, Zagreb, 2006., str. 16.

obilježen je i novim tehnikama plesanja balerina. One proširuju svoj raspon pokreta i sve se češće podižu na vrhove prstiju. Inovacije na području baletne obuke omogućuju im razvoj *pointe* tehnike koja obilježava ovaj period. Balet *Silfida* jedan je od najutjecajnijih baleta ovog perioda. U njemu je zaplesala 1832. godine Marie Taglioni (1804. – 1884.) i oduševila publiku svojim brzim i gracioznim pokretima. Balet je bio toliko popularan da je utjecao i na modu pa žene počinju raditi frizure *a la silfida* i počinju se *taljonizirati*. Eterična heroina odjevena u prozračan bijeli kostim postaje plesnim imperativom, a njezin izgled i plesni stil kopirali su i plesači i neplesači. Uvođenje plinskog osvjetljenja uvelike utječe na svjetlosne efekte koji sad postaju još promjenjiviji.

Pozivajući se na dugu tradiciju kazališne travestije, balerine u ovom periodu preuzimaju i muške uloge zbog čega su plesači svedeni na scensku dekoraciju, a masovno su i ostajali bez posla. Uz Marie Taglioni pojavljuje se Fanny Elssler (1810. – 1884.) i njih dvije postaju međunarodne zvijezde koje su uživale veliku slavu i gostovale na svim velikim pozornicama 19.stoljeća.<sup>25</sup>

Krajem 19.stoljeća romantičarski balet, do tada inspiracija slikarima, književnicima i žurnalima počeo je gubiti svoj utjecaj. Unatoč sve većoj virtuoznosti i spektakularnosti, izgubile su se ekspresivnost i poetičnost koje su bile glavne karakteristike romantizma. Nisu se rađale nove koreografske snage i balet je kao forma polako počeo gubiti svoju snagu što se posebno očitovalo u Francuskoj gdje je balet tonuo u dekadenciju koja publici više nije bila zanimljiva.<sup>26</sup>

S druge strane, Rusija obožava oponašanja francuskog dvorskog stila baš kao što je to voljela i činila Francuska u 16. i 17.stoljeću uvoženjem talijanskih majstora. Sada se situacija mijenja i primat preuzima Rusija u kojoj su do tada već gostovale velike zvijezde poput Fanny Elssler, Marie Taglioni, Carlote Grissi i Lucile Grahn te su ustabilile baletnu tradiciju. Ubrzo se pojavljuju domaći plesači i plesačice od kojih je najbitnije spomenuti Mariusa Petipu (1818. - 1910.) koji je svoj rad započeo kao plesač, a nastavio ga je kao koreograf koji je prednost davao domaćim plesačima. Ivan Vsevoložkij (1835. – 1909.), upravitelj carskog baleta, odlučio je kapitalizirati interes publike odabravši priču o uspavanoj ljepotici. Glazbu za balet koji je trebao biti oda baletu Luja XIV naručio je od tada već poznatog Petra Iljiča Čajkovskog (1840. – 1893.). Petipa je Čajkovskom dao detaljan scenarij s uputama o tempu,

---

25 Brkljačić D.: Uvod u balet, NSB, Zagreb, 2006., str. 27.

26 Brkljačić D.: Uvod u balet, NSB, Zagreb, 2006., str. 30.

trajanju prizora i atmosfere što je do tada bilo vrlo neuobičajeno jer pojedini sektori nisu surađivali. Izveden 1890. godine balet je postao pokazni primjer akademske tehnike plesa. Suradujući sa svojim asistentom Levom Ivanovom (1834. – 1901.), Petipa postavlja još jedan balet, *Labuđe jezero* uz pročišćeni scenarij i glazbu Petra Iljiča Čajkovskog. Balet je postigao izuzetan uspjeh te se uz preostala dva baleta Čajkovskog, *Trnoružicu* i *Orašara* zadržao kao predstava koju izvode svi baletni ansambli. *Orašar* je, između ostaloga, postao sinonim za božićno vrijeme, a i omogućio je djeci prvu priliku da plešu u profesionalnom baletu na sceni.

Unatoč tome što balet u Rusiji proživljava procvat, javlja se i stanoviti otklon slijepom slijeđenju tradicije. Plesači Aleksandar Gorski (1871. – 1924.) i Mikhail Fokin (1880. – 1942.) zagovaraju promjene nezadovoljni konformizmom i baletnim formalizmom. Fokin smatra da je baletna tehnika katkada neprikladna tumačenoj temi, iako ne poriče njezinu neophodnost u baletnoj edukaciji. Potiče zanemarivanje baletne *pointe* tehnike u pojedinim baletima koji zahtijevaju slobodniji pokret, a vidjevši nastup Isadore Duncan (1877. – 1927.) 1904. godine uvodi slobodniji pokret torza i ruku. 1907. godine upoznaje Sergeja Diaghileva (1872. – 1929.), osnivača *Ballet Russes* ili Ruskih baleta koji su bili sastavljeni od najboljih plesača carskih teataru. Usprkos tome što Rusija financijski nije bila spremna pomoći Diaghilevu u podizanju teatra, on je 1909. godine u Parizu doživio trijumf. Francuska publika bila je oduševljena umijećem muških plesača. Vaclav Nižinski (1889. – 1950.) i Adolf Bolm (1884. – 1951.) oduševili su svojim skokovima. *Ballet Russes* podiže veliku prašinu svojim eksplozivnim izvedbama i egzotičnom tematikom te oko sebe privlači mnogobrojne umjetnike poput Leona Baksta (1866. – 1924.) i Jeana Cocteaua (1889. – 1963.). Još je jednom kazalište počelo snažno utjecati na modu vremena pa su tako egzotična Bakstova scenografija i kostimi izvršili snažan utjecaj na uređenje interijera i odijevanje.

Baleti *Ballet Russesa* postaju plesnim imperativom, napose modelom idealnog baleta sadržavajući u sebi jedinstvo plesa, drame, glazbe i scenografije. Iako je Fokin radio izvrsne balete, Diaghilev nije prestajao tragati za novim koreografima. Tako je priliku dobio i Nižinski koji u svojim baletima u potpunosti mijenja koncept plesačeva pokreta pozivajući se na starogrčke reljefe. Povratak poganskoj tematici, disonantna glazba i odstupanje od klasičnih baletnih pokreta koji odišu lakoćom i gracioznošću u publici je izazvalo kaos. Međutim, Diaghilev je bio oduševljen publicitetom. Odlaskom Fokina i Nižinskog iz *Ballet Russesa* 1914. godine završilo je slavno razdoblje teatra. Nastupa pauza zbog Prvog svjetskog rata i Oktobarske revolucije zbog koje je umjetnicima bilo ograničeno kretanje. Nakon tog perioda Diaghilev traga za novim suradnicima koje nalazi u grupi avangardnih umjetnika *Les*

*Six* (Matisse, Picasso, Satie, Cocteau, Leonid Massine) u Parizu. Slijedi period u kojem je *Ballet Russes* poznatiji po eksperimentiranju negoli plesu. U Rusiji nakon revolucije 1917. godine slijede brojne promjene koje se očituju i u baletu. Zbog novonastale situacije, dvorskim baletima pada popularnost te se počinju raditi baleti koji promiču nove vrijednosti i koji se sve više približavaju masama. Diaghileva smrt 1929. godine obilježila je kraj jedne epohe koja je iznjedrila zlatnu generaciju. Oni su po svijetu prenosili svoje znanje i ideje; Massine vodi Ballet Russes de Monte Carlo, Fokin i Balanchine utemeljuju glavne baletne trupe u SAD-u.<sup>27</sup>

Baš kao što je Isadora Duncan posredno utjecala na baletnu umjetnost svojim progresivnim pristupom, tako su i u ostatku 20. stoljeća na balet utjecali ljudi koji nisu potekli iz baletnog miljea. To su bili Rudolf Laban, Kurt Joos i Mary Wigman. Pod utjecajem Rudolfa Labana (1879. – 1958.) se od 1920. godine do 1923. godine razvio smjer zvan *Ausdrucktanz*, odnosno plesni ekspresionizam. Laban je u svom radu spajao akademske baletne tehnike i slobodni pokret ne koristeći pointe tehniku i piruete, a pokret je koristio za edukativne i terapijske svrhe. Dvadeseto stoljeće snažno je obilježeno prodorom alternativnih pristupa na plesnu scenu koji su istodobno zagovarali eksperimentiranje u pokretu, okretanje temama iz svakodnevnog života i preuzimanje raznih akrobatskih tehnika i tehnika iz društvenih i narodnih plesova. S druge strane, pojedini koreografi naglasak stavljaju na ples ne obazirući se na narativnost. Sa scene nestaje i klasično baletno ozračje u kojem su plesale petipovske heroine i zamjenjuju ga inovacije inspirirane brzinom, razvojem, filmom i slično. Balet prestaje biti stvar prestiža i stavljen je na raspolaganje narodu.

Jedan od drugačijih pristupa plesu, poglavito baletu, ostvario je i Oskar Schlemmer (1888. - 1943.) u sklopu svog rada u *Bauhausu*. 1920-ih počeo je razvijati svoju ideju kombiniranja plesa i geometrijskih tijela. Koristeći plesačko tijelo kao medij koji je podvrgavao utjecaju geometriziranih kostima čistih boja stvorio je *Das Triadische Ballett* ili *Trijadički balet* koji je nastupao u periodu od 1922. godine do 1929. godine.

Nakon smrti balerine Ane Pavlove 1931. godine i Sergeja Diaghileva 1929. godine, Rusija gubi svoj primat, no ne i utjecaj u svijetu baleta. Diaghilevi plesači širili su svoje znanje na Zapadu, a pojam ruskog baleta postao je institucija. Sredina 20. stoljeća obilježila je procvat i neopterećenost te plesne forme. Balet postaje planetarno popularan i gotovo svaka zemlja ima svoj nacionalni balet koji postaje pokazatelj kulture i ponosa. Koreografi slijede svoje

---

27 Brkljačić D.: Uvod u balet, NSB, Zagreb, 2006., str.38.-42.

individualne vizije, a ansambli sve češće gostuju i time grade svoju reputaciju. U drugoj polovici 20. stoljeća, 60-ih godina, javlja se pojam modernog baleta.<sup>28</sup> On odbacuje tradicionalni vokabular klasičnog baleta te se javljaju drugi oblici pokreta, bolje prilagođeni iznošenju modernih preokupacija. Sredinom stoljeća preispituje se razložnost ekspresivnosti kao plesne motivacije. Fokus je na pokretu koji dramski sadržaj čini potpuno nepotrebnim, a inzistiranje na ekspresivnosti potencijalno ugrožava inventivnost pokreta.<sup>29</sup> Neka od imena koja su snažno obilježila ples/balet 20. stoljeća i utrla put postmodernom i suvremenom plesu su Mark Morris, Twyla Tharp, Pina Bausch. Njihov pristup plesu selio je korake s pozornice u alternativne prostore, a ples je postajao ono što je bio i na početku – igra tijela, ekspresija i pokret.

### 2.8.1. BALET U HRVATSKOJ

Prve baletne predstave u Hrvatskoj zabilježene su tijekom 19. stoljeća iako postoji zapis iz 1785.godine o gostujućoj glumačkoj trupi iz Brna u kojoj je nastupao, u svojstvu glumca i plesača, Karel František Freudenreich (1763. – 1831.), djed Josipa Freudenreicha (1827.-1881.), osnivača kazališta. U predstavi *Graničari* postavljenoj 1857. godine bio je prvi zabilježeni koreograf.

1867. godine talijanski plesač i koreograf Pietro Coronelli (1825. – 1902.) dolazi u Zagreb i organizira plesne i baletne poduke. Na praizvedbi nacionalne opere *Nikola Šubić Zrinski* 4.11.1876. godine baletni ansambl predstavio se prvim koreografiranim baletnim umetcima te se tim datumom obilježava začetak rada organizirane profesionalne umjetnosti u Zagrebu i Hrvatskoj.

Dolaskom Stjepana Miletića (1868. – 1908.) na čelo nacionalnog kazališta 1894. godine započinje razdoblje u kojem Opera i Balet prosperiraju. Njegov trud rezultirao je i otvaranjem baletne škole, a već 1895. godine na zagrebačkoj pozornici Franz Opferman postavio je veliki balet Josepha Bayera *Sunce i zemlja* koji je osim u Zagrebu igrao još jedino u Beču. Nakon toga završava Miletićevo razdoblje i započinje dvadeset godina stagnacije baleta. 1921. godine dolaskom ruske obitelji Froman u Zagreb balet se ponovno budi. Margareta Froman (1890. – 1970.) bila je primabalerina moskovskog carskog teatra, a u zagrebačkom baletu

<sup>28</sup> Brkljačić D.: Uvod u balet, NSB, Zagreb, 2006., str. 47.

<sup>29</sup> Cohen S. J.: Ples kao kazališna umjetnost, Cekade, Zagreb, 1992. str.226.



idućih je trideset godina djelovala kao primabalerina i koreografkinja. Nešto kasnije počela je i sa svojim radom kao redateljica u operi. Zagrebački balet vraća se izvođenju klasičnih baletne literature, a ona ga je reorganizirala i profesionalno podigla na europsku razinu. Iz baletne škole izlaze vrhunski plesači koji su svoju slavu stjecali i na svjetskim pozornicama, a to su bili Mia Čorak Slavenska (1916. – 2002.), Ana Roje (1909. – 1991.), Oskar Harmoš (1911. - 1992.), Antun Vujanić (1905. – 1982.) i drugi. Dolazak Pije (1908. – 2000.) i Pine Mlakara (1907. – 2006.) u zagrebački balet označio je još jedan važan trenutak u hrvatskoj baletnoj povijesti. Spojem kreativnosti klasičnog baleta, ali i suvremenim pristupom plesu temeljenom na Labanovoj tehnici, ostavili su neizbrisiv trag u hrvatskom baletu. Njihova inscenacija baleta *Davo u selu* Frana Lothke u kojem potpisuju koreografiju, libreto i režiju igrala je sedam desetljeća i u svojoj dugovječnosti predstavila brojne generacije plesača.

U razdoblju od 1941. godine do 1953. godine zagrebački balet vodi Ana Roje, učenica Margarite Froman. Sa suprugom Oskarom Harmošom radila je kao koreografkinja i plesna pedagoginja. Nastupa period afirmacije i razvitka hrvatskog baleta. Na repertoaru se nižu svjetski klasici, ali i djela hrvatskih autora. Plesači se obrazuju u novoosnovanoj srednjoj baletnoj školi, baletnim studijima i međunarodnim baletnim školama te postižu svjetske domete. Neki od njih bili su Vesna Butorac, Melita Skorupski (1942. – 2002.), Ivanka Žunac, Pero Dobrijević (1931. – 2009.), Maja Bezjak i mnogi drugi. 1965. godine balet postaje zasebno umjetničko tijelo unutar kazališta. Talentirani plesači daju novi zamah i balet se sve više povećava. U tom periodu na zagrebački balet utječu Dinko Bogdanić, Juraj Mofčan, Keiko Jamakava i mnogi drugi. Iako okrenuti pretežno klasičnom baletu, plesači su bili vrlo otvoreni i prema suvremenom plesu pa su na scenu sve češće postavljani i suvremeni baleti koji su najveći zamah dobili dolaskom Milka Šparembleka. Njegov šparemblekovski stil osvojio je publiku i suvremenim baletima osigurao dominaciju na repertoaru. Osim što su publici dali drugačiji pogled na ples, njegovi baleti iznjedrili su nova imena na sceni; Almiru Osmanović, Irenu Pasarić, Milku Hribar, Svebora Sečaka i brojne druge plesače koji su svojim radom i uspjehom zadužili hrvatski balet.



## 2.9. PLESNI KOSTIM

Razumijevanje kostima, bilo kazališnog ili filmskog, uvelike ovisi o razumijevanju odijevanja pojedinog vremena koje na sebi bilježi bilo kakve pomake i karakteristike određenog društvenog i vizualnog sustava<sup>30</sup>.

Plesni kostim<sup>31</sup> jest kostim koji izvođač nosi pred publikom prilikom izvođenja određene predstave. Kao opna koja tijelo obavija, odijelo s njime tvori jedinstvenu cjelinu. S njime se kreće, stapa, prilagođava mu se, negira ga ili ga pak razotkriva<sup>32</sup>.

Prema definiciji, plesni kostim obuhvaća sve plesne kostime rađene prema narudžbi ili pak tradicionalnu ceremonijalnu odjeću koja se, između ostalog, koristi i za ples. Plesni kostim s tijelom plesača trebao bi u svakom trenutku činiti harmoničnu cjelinu i nipošto ne bi smio narušavati pokret. Različite vrste plesa zahtijevaju različitu plesnu odjeću i obuću stoga pojam plesnog kostima treba promatrati kao općeniti pojam koji obuhvaća sve ostale kategorije plesnih kostima (narodne nošnje, baletne kostime, kostime za društvene plesove, klizačke kostime i slično). Budući da je tema rada baletna predstava, ovo poglavlje fokusira se na razvoj i karakteristike prvenstveno baletnog kostima.

O važnosti baletnog kostima pisao je Saint – Hubert 1641. godine u svojoj knjižici o baletu zvanoj *La Manière de composer et faire réussir les ballets* izdanoj u Parizu. On napominje da je balet nijema igra te da kostimi i radnja moraju gledateljima omogućiti da shvate što je prikazano. Prema njemu, baletni kostimi ne mogu biti prekomjerno lijepi ukoliko su načinjeni u skladu sa sadržajem. Zbog toga oni moraju biti pažljivo nacrtani jer krojači i vlasuljari

---

30 Cvitan – Černelić M. : *Moda, Odijevanje u zrcalu povijesti*, Školska knjiga, Zagreb, 2002., str. 11

31 (franc. costume < tal. costume: običaj, navada; /uobičajena/ nošnja < lat. consuetudo: običaj), uobičajen naziv za nošnju karakterističnu za neko doba, narod, stalež. Danas se naziv upotrebljava za prigodne odjevne predmete (kupaći, sportski kostim), za odjeću kazališnih izvođača, zatim za osobitu odjeću povijesnog, folklornog ili fantazijskoga podrijetla, koju odijevaju sudionici maskiranih (kostimiranih) balova i zabava. Neki kostimi podudaraju se s tradicionalnim figurama staroga kazališta (Brighella, Pierrot, Colombina, Arlecchino i dr.). Od XIX. st. dalje posebno se kostimom naziva dvodijelna ženska odjeća koja se sastoji od suknje (ili hlača) i sakoa, uz koji se često nosi bluza. (<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=33376>)  
Kazališni/ filmski kostim podrazumijeva sve što glumac nosi na sebi: osim odjeće, masku, šminku i rekvizitu, osobito u tipskoj karakterizaciji lika, npr. u izvedbama *commedije dell'arte*, gdje se postupnom stilizacijom cijela oprema fiksirala do tzv. *maschere*, u značenju maske i uloge istodobno. (<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=33377>)

32 Cvitan – Černelić M. : *Moda, Odijevanje u zrcalu povijesti – Tijelo i odijelo*, Školska knjiga, Zagreb, 2002., str. 15

veoma precizno slijede dobivene skice. Vrlo je važno da plesači budu odjeveni u skladu sa likovima koje prikazuju. Također, treba nastojati da kostimi budu primjereni, a ne raskošni.<sup>33</sup> Skice koje datiraju iz tog perioda pokazuju koliko su pažnje stari majstori pridavali detaljima. One često ne odgovaraju realnim proporcijama, ali zato igraju ključnu ulogu u vizualizaciji lika.

Rađen za određenu izvedbu, kostim je najčešće dizajniran tako da naglašava pokrete i linije plesačeva tijela. Također, kostim je jedno od sredstava izražavanja koreografove umjetničke vizije. Najčešće odražava unutarnji karakter lika, određeno raspoloženje ili samo temu plesa. On može i ne mora prilijegati uz tijelo što uz sebe nosi i razinu ugone nošenja kostima, za plesača neophodne karakteristike. Kostimi se prvenstveno izrađuju prema estetskim zahtjevima, zahtjevima pokreta plesača i budžetu. U procesu stvaranja, a s ciljem zadovoljavanja načela estetike i funkcionalnosti, sudjeluju kostimograf, krojač, koreograf i plesač. Iako je danas međusobna suradnja autorskog tima neophodna, to nije uvijek bilo tako. Sve do 20. stoljeća sektori se međusobno nisu dogovarali niti surađivali.

Plesni kostim je dugo vremena bio okićena i prerađena svakodnevna odjeća koju su glumci ili kazalište dobivali putem donacija ili otkupljivali. U Grčkoj je bila praksa da kazališne predstave imaju svoje pokrovitelje pa se na kostimima nije štedjelo; oni su bili pokazatelj bogatstva i moći. Kostim je bio usko vezan uz lik i glumcu je pomagao u utjelovljivanju lika, a gledateljima omogućavao da razabere o kojem je liku riječ. Kostimi su služili i kao sredstvo razlikovanja glumca i kora. Kostimi tragičnih junaka bili su razrađenija i urešenija inačica kostima ostalih likova. Uz hiton (raskošno ukrašena tunika dugih rukava), himation (dugi ogrtač) i hlamidiju ( kratki ogrtač) kostim tragičnog junaka imao je visoko začušlanu kosu ili onkos, koturne, cipele s visokim potplatima i masku. Hiton se u baletu zadržao kao naziv za žensku kratku baletnu suknju, najčešće od laganih materijala poput muslina, nošenu na baletnom klasu.<sup>34</sup> Za grčku komediju karakteristični su bili kostimi s predimenzioniranim i grotesknim obilježjima poput naglašenih trbuha i falusa koji se nešto kasnije gubi i komedija se oslanja isključivo na svakodnevnu odjeću bogatog kolorita i realističnije maske. Rimsko kazalište snažno se oslanja na grčke uzore pa su tako i kostimi i dalje obostrano komunikacijsko sredstvo između lika i glumca te glumca i publike. Važnost kostima u ovom periodu seže toliko daleko da su pojedine vrste drama nazivane prema odjevnim predmetima

---

33 Cohen S. J.: Ples kao kazališna umjetnost, Cekade, Zagreb, 1992. str.49

34 Brkljačić D.: Baletna klasika, NovaizNova, Zagreb, 2013., str.14

grčke ili rimske tradicije<sup>35</sup>. Simbolika boja odražavala je karakter lika i njegovo mjesto u dramskoj radnji. Rimsko kazalište specifično je zbog svog luksuza i ekstravagancije te izvođača koji su često glumili u oskudnim kostimima.

Srednji vijek i okrenutost religioznim temama uvjetovali su kostim prilagođen kleru. Tako je u prvim liturgijskim dramama sav fokus stavljen na boje od biblijskog značaja, a likovi su dodatno karakterizirani detaljima i rekvizitom - Bog i anđeli nosili su biskupsko ruho, a vrag je najčešće imao rogove i rep. Ovaj period čvrsto zagovara odbacivanje svega poganskog i okretanje Bogu i katolicizmu stoga ne čudi da se i kazalište seli u sakralne prostore i da je tematski podvrgnuto pokršćavanju. Kostim je osim svoje ozbiljne zadaće da gledateljima pomogne u identifikaciji likova imao često i ulogu ismijavanja određenih ljudskih grijeha i mana. Tako su smrtni grijesi prikazivani kao prinčevi, a đavli kao kicoši i bogataši. Iz pobožnosti te okretanju duhovnom, čistom životu, srednjovjekovna drama okrenula se protiv luksuza, a samim time i luksuzne, bogate odjeće koja se povezivala s rastrošnošću i zlom.

U renesansi osnovu kostima čini svakodnevna odjeća obogaćena tek ponekim detaljem što je rezultat srednjovjekovne skromnosti. Simbolika boja i dalje igra veliku ulogu u raspoznavanju i identifikaciji likova i raspoloženja, a publika silom prilike prihvaća likove iz prethodnih perioda odjevene u suvremenu odjeću. I dalje se zadržava praksa pokroviteljstva kazališta pri čemu su dijelom velikodušnih davanja bili i kostimi. Katkada izuzetno skupocjeni, kostimi su bili dio kazališnog ili glumčevog inventara koji se oporučno prenosio na mlađe naraštaje glumaca. Možda najveći odmak u kostimu događa se u *commedii dell'arte* i njezinim stalnim, stiliziranim i tipiziranim kostimima. Naime, kostimi su u improviziranoj komediji bili od esencijalne važnosti za raspoznavanje likova među glumcima i publikom. Pojedini kostimi *commedie dell'arte* služili su kao poruga uvažene gospode, a jedini ozbiljni kostimi, kostimi ljubavnika, odgovarali su svakodnevnoj odjeći. Nakon što se zabave i inscenacije postupno sele iz javnih prostora na plemićke dvorove, a predstave postaju kompleksnije, kostim doživljava neke promjene. Ponovno, kostim se nalazi u domeni pokrovitelja koji njime pokazuje svoju moć i bogatstvo, a sa sve popularnijim grčkim i rimskim mitološkim temama javlja se i takozvani kostim *à la romaine* ili kostim antičkog junaka. U to vrijeme ističu se dva umjetnika koja su se isprofilirala i u kostimografskoj praksi. Bili su to Leone Ebre di Sorni (1527. – 1592.) u Italiji i Inigo Jones (1573. – 1652.) u Engleskoj.

---

35 Palliata (prema palliumu-ogrtaču)- komedija s grčkim sadržajem igrana u grčkoj odjeći.

Togata (prema togi)- djelo s latinskim sadržajem i kostimima.

Tragedija praetexta (prema togi praetexti) – tragedija s rimskim sadržajem.

Preuzimajući primat u modi i scenskoj umjetnosti u 17.stoljeću, kostimi francuskog dvora postali su imperativ koji se slijedio na svim ostalim europskim dvorovima. Luj XIV ili Kralj Sunce obilježio je svojom vladavinom na političkoj i plesnoj sceni vladavinu opće raskoši. Za njega je kostime osmišljavao Jean Berain prema kojemu je i čitav stil dobio naziv - *style berain*. Kostimi su i dalje u svojoj osnovi svakodnevna odjeća urešena brojnim detaljima. Već spomenuti kostim *à la romaine*, kostim antičkog junaka, bio je bogato okićena inačica oklopa i plisirane suknje ili u kombinaciji s *tonneletom*, čvrstom, žicom potpomognutom suknjom najčešće izrađenom od brokata<sup>36</sup>. Uz njega se nosila i bogata perjanica koja je trebala pridodati ionako narušenoj autentičnosti. Kostimi nisu odgovarali periodima jer su bili spoj suvremene odjeće i ponekog, najčešće netočnog, egzotičnog detalja. Glumice osobito nisu bile spremne na odricanje od raskošne suvremene odjeće, a sveprisutna scenska raskoš uvjetovala je potpuno odmicanje od ikakve autentičnosti pa su tako zanemarivana osnovna obilježja klasno – rasnih obilježja što je dovelo da se niži društveni slojevi na pozornici pojavljuju u bogatim materijalima i raskošnim formama. Osim što je kostim bio sredstvo raspoznavanja likova i mamljenja publike, on je neminovno pomagao u skrivanju nespretno izvedenih koraka. Kao što je spomenuto, u ovom periodu, iako se događaju radikalne promjene u tehnikama plesanja, balet i ostale plesove i dalje pretežno pleše plemstvo koje, što zbog tehničke neuvježbanosti, a što zbog teške odjeće, pojedine korake izvodi posebno nezgrapno. Zbog toga je kićen kostim pomagao skrivanju takvih nezgoda.

Da je profesionalnim glumcima i plesačima kostim služio kao sredstvo šepurenja i privlačenja pozornosti, zapisano je u memoarima glumice Anne Bellamy (1727. – 1788.) koja je i sama tvrdila da joj je bilo svejedno što u istom, suvremenom kostimu igra i perzijsku i rimsku princezu. Ovakvo pogodovanje glumačkoj taštini dovelo je do negodovanja kritičara koji su pronicljivo tvrdili da je za uspjeh predstave kadšto bitniji dobar krojač i slikar negoli dramski autor. Osim toga, kostimi su ponekad bili toliko predimenzionirani i okićeni da bi često ometali izvođače, a i publiku.

Budući da su glumci stvarali svoj vlastiti kostimski inventar putem donacija ili zaduživanja kazalištu, oni su bili i prvi izvršili utjecaj na promjenu kostima u skladu s dramskim djelom. Sa širenjem znanja o novim krajevima i periodima došlo je do primjene znanja na kazališni kostim. Fokus se sada polako selio s kostima na dramsko djelo i on je napokon postajao sredstvo karakterizacije lika i bio je u domeni dramskoga teksta, a ne obrnuto. Raskoš je

---

<sup>36</sup> *Tonnelet* je preteča moderne *tutu* suknje

polako klišeizirana, a glumci na francuskim i engleskim pozornicama polako su počeli odbacivati nepotrebne detalje u svrhu funkcionalnosti i prikazivanja radnje. Dakle, sredina 18. stoljeća obilježena je revolucionarnim podvizima u vidu kostima. Pjevačica Marie-Justine Favart jedna je od prvih pjevačica i glumica koja se pojavila u običnoj vunenoj haljini glumivši seljakinju u djelu *Les Amours de Bastien et Bastienne* iz 1753. godine. Bio je to veliki odmak od dotadašnjih interpretacija likova neovisno o njihovom društvenom statusu i pojavljivanja glumica u ulogama seljakinja odjevenih u svilene haljine s košaricama i korzetima, niskama bogatih ogrlica i rukavicama iznad lakta. Mademoiselle Clairon pod Malarmotelovim utjecajem promijenila je ne samo kostim već i svoj stil glume u korist što vjernije vizualizacije lika. Njezina reforma u vizualizaciji sezala je sve do šminke. Gorljivo se borila protiv nanošenja bijele boje na lice potkrepljujući to činjenicom da takva vrsta šminke, često neporebna, narušava mimiku lica i samim time onemogućava gledatelju poimanje lika.

Povijesne činjenice ukazuju da je problematika kostima i scenografije često dovođena u pitanje do početka 19. stoljeća i iako su zabilježena sve češća nastojanja prilagođavanja kostima tako da odgovara pojedinom periodu, ti kostimi kao ni scenski elementi nisu više zadovoljavali sve veće zahtjeve u pogledu autentičnosti. Hvalevrijedna je promjena fokusa sa raskoši na karakterizaciju lika vizualnim elementima - glumac John Hill u svojoj raspravi *Glumac* hvali Davida Garricka koji kao Shakespearov Macbeth u jednom trenutku na scenu došao raskopčanog kaputa i time naznačio unutarnje stanje lika. Promjene u baletnom kostimu u ovom periodu možda su jedne od najradikalnijih, a događaju se usporedno s razvojem sve kompliciranije i zahtjevnije plesne tehnike. Plesači i koreografi uvjetuju promjenu baletnog kostima u korist pokreta. Tu se najviše ističu dvije balerine koje su u vrijeme svoje plesачke karijere bile svojevrsne suparnice, obje vrsne umjetnice.

Bile su to Marie Camargo i Marie Salle, a osim po svom plesачkom umijeću poznate su i po promjenama koje su uvele na polju kostimografije. Naime, Marie Camargo, francuska balerina, 1726. godine skraćuje baletnu suknju kako bi njezin skok (*entrechat quatre*) bio što vidljiviji te kako bi joj odjeća što manje smetala pri pokretu. Jasno je da je njezina potreba proizašla iz želje za pokazivanjem svladane vještine do tada pripisivane isključivo plesāčima. Nagađa se i da je bila prva žena koja je plesala u mekanim papučama što je išlo u prilog lakšoj i još gracioznijoj elevaciji. Marie Camargo publiku je oduševljavala svojom gracioznošću, tehnikom i stilom plesanja dok je Marie Salle oduševljavala svojom glumačkom sposobnošću. Ona je, za razliku od Marie Camargo, češće plesala u Londonu nego u Parizu, a 1734. godine u *Pigmalionu* odbacila je čak i baletnu suknju i korzet koji su mjesto ustupili jednostavnoj

haljini koja je bila nabrana poput antičkih stupova. Učinila je to upravo u svrhu karakterizacije lika. Ona je ujedno i prva koreografkinja, a *Pigmalion* je bio njezin koreografski prvijenac.<sup>37</sup> Izuzev ove dvije plesačke zvijezde, inovator na kostimografskom i koreografskom polju bio je ranije spomenuti koreograf Jean Georges Noverre koji je zagovarao lakše kostime u korist plesачkog pokreta te karakterizaciju likova pomoću boje. On je također kudio kostimografsku praksu prekrivanja lica maskama koje skrivaju potencijalnu ekspresivnost.<sup>38</sup> Usprkos tome što se počeo nazirati kraj povijesno netočnim i pretjerano okićenim kostimima, pokušaji i inovacije često su podbacivale i izazivale negativne kritike i zgražanje. Tako je 1789. godine François Joseph Talma u Voltaireovoj tragediji *Brut* pred publiku stupio u vjernom prikazu rimskog kostima, golih ruku i nogu te izazvao opće zgražanje nad svojom pojavom.

Vidimo da su pokušaji promjene kostima, posebice u domeni plesne odjeće i obuće, tijekom povijesti imali vrlo trnovit put. Nemogućnost odbacivanja svakodnevne, pretjerano okićene odjeće zadržala se na pozornicama sve do romantike koja znanstvenom napretku i povijesnim otkrićima duguje sve većem stremljenju realističnih prikaza kostima i scenografije na sceni. Međutim, prva polovica 19. stoljeća i dalje ne odolijeva korištenju svakodnevne odjeće na sceni, no približavajući se drugoj polovici i gazeći prema 20. stoljeću promjene u kostimu i scenografiji su sve veće. Zahtjevi za kostimima koji odgovaraju povijesnim periodima sve su veći pa se odmičući prema kraju 19. stoljeća sve češće na pozornicama viđaju točne reprodukcije odjevnih predmeta. Ovaj pomak redefinirao je ulogu scenografa i kostimografa jer je prvi puta jedinstvo dramske radnje, stoga i lika, stavljeno ispred očaravanja publike raskoši kostima i scene. Također, svoju ulogu u formiranju vizuala inscenacija dobivaju povjesničari koji pomažu pri točnom i vjernom reproduciranju. Fenomen reproduciranja koji je zahvatio kazališne krugove svoj vrhunac dobio je u reprodukcijama vojvode od Sachsen-Meiningena čiji su kostimi bili arheološke rekonstrukcije povijesne odjeće. Baš kao on i njegovi sljedbenici, mnogi su kasnije zagovarali ovo načelo rekonstruiranja povijesnih odjevnih predmeta, a sve zbog vjerovanja da je kostim glumcu medij uživanja u period i lik. Meiningenski pristup kostimu promijenio je i raspodjelu poslova unutar autorskog tima. Glumac više nije bio zadužen za osmišljavanje kostima, a dobivao je i upute o nošenju. Dok se teme dramskih djela polako okreću temama iz svakodnevnog života pa se tome prilagođava i kostim, baletni kostimi postaju vrlo stereotipni. Nakon što se Marie Taglioni u *Silfidi* 1832.

---

37 Cohen S. J.: Ples kao kazališna umjetnost, Cekade, Zagreb, 1992., str.56.

38 Cohen S. J.: Ples kao kazališna umjetnost, Cekade, Zagreb, 1992., str.75.



godine pojavila u kostimu pripijenog gornjeg dijela i plutajuće suknje od bijele gaze, ova vrsta kostima postala je sveprisutna u ostalim baletima. U ovom periodu balerine se sve češće podižu na vrhove prstiju i do tada mekane plesne papuče postaju sve čvršće na vrhovima prstiju<sup>39</sup>. Osim toga, popularnost balerina raste, a time se plesači polako gube s pozornice. Ženski baletni kostim do kraja 19. stoljeća transformirao se na uske trikoe s kratkim *tutu* suknjama i baletnim špicama za izvođenje *pointe* tehnike.

Svaki period u povijesti odgovor je na prethodno razdoblje pa je tako realizmu i njegovom nastojanju što vjernijem reproduciranju odjevnih predmeta kao odgovor došli su simbolizam i avangarda 20. stoljeća. Likovima i dramskom djelu i dalje se pokušavala pridodati dubina i to se pokušavalo postići ispitujući razne tehnike. Jačanjem režije fokus se seli s glumca na redatelja i time kostim potpuno izlazi iz domene glumca. Redatelj počinje diktirati sve od glume do kostima u svrhu ostavriavanja dramskog i vizualnog jedinstva inscenacije. Također, još jednom je redefiniran položaj kostimografa; on ili ona sad su dio autorskog tima koji surađuje, a u svom radu najčešće se vodi za redateljskom vizijom. 20. stoljeće kostim oblikuje kao samostalni vizualni izraz i mnoštvo znakova koje posredstvom između glumca i gledatelja prenosi informaciju. Kostim prestaje biti odjevni predmet namijenjem sceni i dobiva predznak umjetničkog djela neophodnog za aktualiziranje, tumačenje i predočavanje likova i dramskog teksta. On postaje ravnopravan čimbenik u oblikovanju pojedine predstave dotad manipulirane isključivo glumčevim privlačenjem pažnje. Prema tome, mijenja se uopće položaj glumca, a time i plesača unutar pojedine predstave. Vidimo to na eklatantnom primjeru Bauhausovog *Das Triadische Balletta* Oskara Sclemmera u kojem plesači prednost daju kostimu koji u potpunosti određuje i upravlja njihovim tijelom.

Sve do 60-ih godina 20. stoljeća traje eksperimentiranje s kostimom i njegovo hijerarhijsko pomicanje na inscenijskoj ljestvici. 20-ih godina 20. stoljeća zagovarano je jedinstvo kostima i tijela. Dobar primjer za to je Isadora Duncan (1878. – 1927.) čiji je revolucionaran pristup plesu kroz jednostavnost često izazivao porugu. Međutim, Karl Federn je opisao upravo tu jednostavnost u kostimu koja je u službi naglašavanja Isadorinih pokreta, njezine elegancije i gracioznosti.

U prvoj polovici 20. stoljeća kostim se pojavljuje kao sredstvo izražavanja, naglašavanja ili zataškavanja, a nakon toga slijedi period u kojem je sve više popularizirano odbacivanje kostima u svrhu dovođenja glumčeva/plesačeva tijela u prvi plan. Dogodilo se to upravo zbog

---

39 Cohen S. J.: Ples kao kazališna umjetnost, Cekade, Zagreb, 1992., str.84.

nastojanja da između glumca/plesača i gledatelja ne stoji ništa te da glumčeva/plesačeva ekspresija dođe u prvi plan. Fokus interesa, kao što vidimo, seli se s izvanjskoga na potpunu vizualizaciju lika glumačkim umijećem. To oslobađanje tijela od kostima dovelo je do svojevrsne krize koja je prekinuta dolaskom redatelja poput Eugenia Barbe, Petera Brooka i Tadeusza Kantora koji su kostim vratili na scenu vidjevši u njemu njegov transformacijski i improvizacijski potencijal. Tada se javlja i svijest o važnosti suradnje kostimografa i glumca, esencijalnog čimbenika za oblikovanje "ispravnog" kostima. Suvremeno kazalište i dalje kostim promatra kao samostalno, ali i izražajno umjetničko sredstvo koje je produkt međusobne suradnje i uvažavanja unutar autorskog tima.

### 2.9.1. MATERIJALI

Plesni kostim ima zahtjevnu ulogu. Osim što mora zadovoljavati estetske zahtjeve, on mora biti visokofunkcionalan predmet koji ne smije smetati zadanom pokretu tijela. S obzirom na te zahtjeve, postoji nekoliko faktora koji su presudni pri odabiru pravih materijala poput, primjerice, elastičnosti - jedne od najbitnih karakteristika za kostim koji mora usko prilijegati uz tijelo. Za plesne bodije i trikoe najčešće se koriste pletiva<sup>40</sup> poput jerseyja ili makoa te lycra koji se, upravo zbog tog svog svojstva elastičnosti, prema tijelu ponašaju poput druge kože i ugodni su za nošenje. Osim toga, elastični materijali naglašavaju linije tijela što je ponekad najbitniji estetski zahtjev.

Masa tkanine, pletiva ili nekog drugog, alternativnog materijala još je jedna vrlo bitna karakteristika koja određuje kostim. Ovisno dojmom koji se želi postići kostimi zahtijevaju različite materijale. Primjerice, pojedine vrste baršuna i satena vrlo su teške što treba imati na umu pri planiranju kostima. Masa takvih tkanina poput baršuna i satena ujedno određuje pad i izgled pa su masom veći materijali vrlo često otežalog izgleda zbog čega dimenzijski zatvaraju lik te asociraju na statičnost, stabilnost, odaju najčešće viši društveni status, godine pa čak i godišnja doba.

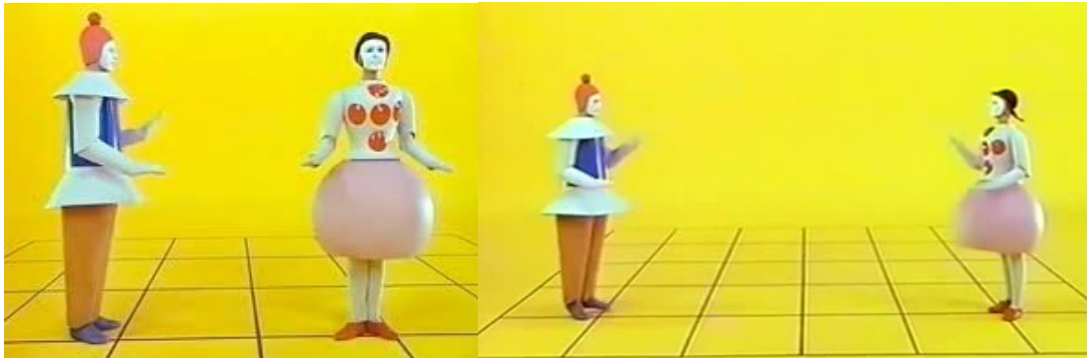
Suprotno tome, uporaba mekih, lakih i lepršavih materijala poput svile, muslina ili tila koji se se lako kreću oko tijela, svojstvena je ocrtavanju romantične atmosfere i nježnih karaktera.

---

<sup>40</sup> Tekstilni plošni proizvod koji je nastao uplitanjem jedne niti. Pletiva su podatna i rastezljiva jer ih čine očice. Zbog tog njihovog svojstva udobnosti, pletiva se koriste pri izradi donjeg rublja, bodyja, majica, tajica, kapa/ šalova, čarapa i vesta. U novije vrijeme, pletiva se koriste za izradu svih vrsta odjevnih predmeta, na primjer rastezljivih hlača i haljina.

Također, materijali se odabiru i prema načinu na koji apsorbiraju odnosno reflektiraju svjetlo te prema svojim svojstvima bojadisanja; materijali od prirodnih vlakana poput svile ili pamuka puno lakše primaju i zadržavaju boju onih sintetskih.

## 2.9.2. FORMA



Slike 33 i 34: Prizor iz *Das Triadische Balletta*, Oskar Schlemmer, 1921. – 1929.

Forma kostima određena je brojnim čimbenicima poput koreografije ili sadržaja, no ona također može biti ta koja određuje koreografiju ili sadržaj. Vidimo to na primjeru Schlemmerovog već spomenutog *Triadisches Balletta* ili Trijadičkog baleta u kojem kostim vizualno i materijalno uvjetuje pokrete. Kostimi su svedeni na najčišće geometrijske oblike poput kugle, stošca ili valjka, a njihova voluminoznost plesače pretvara u figure statičnog izgleda dopuštajući im tek ograničen raspon pokreta. Ovaj primjer pokazuje i koliko je tanka granica između kostima i scenografije jer su plesači koji miruju tek figure što se savršeno uklapaju u prostor poput dekorativnih i gradivnih geometrijskih elemenata. Prema tome, očigledno je da da nije uvijek svrha kostima služiti plesaču nego se taj odnos može i mijenjati.

### 2.9.3. BOJE

Vidimo da se status boje na sceni drastično mijenjao kroz povijest da bi u jednom trenutku čak i iščezla sa scene prepuštajući ju dominaciji gotovo nagog plesačkog tijela. Međutim, boja je neosporno važan čimbenik u karakterizaciji lika, pa čak i njezino odsustvo progovara o sadržaju i tematici. Baletni kostimi su kroz svoju transformaciju od svakodnevnog okićene odjeće pa do romantičkih kostima nježnih pastelnih tonova te eksperimentiranja s geometrizacijom i uporabom čistih boja prošli čitav niz transformacija. Danas nam te činjenice ukazuju na brojne karakteristike kostima i lika, a ocrtavaju i tadašnju situaciju ne samo u kazalištu već i u puno širem kontekstu društveno-političkih zbivanja. Boja je možda najmotivniji aspekt kostima jer dopire do gledatelja prije svih ostalih detalja, a s ostalim komponentama na sceni (svjetlo, scenografija, rekvizita, maska i šminka) diktira atmosferu i raspoloženje.

Često se može čuti da pojedini redatelji imaju paletu boja koju najčešće koriste i to je najčešće istina jer djela koja odabiru najčešće odgovaraju njihovom senzibilitetu – proizlaze iz osobnog misaonog prostora. Tako je i doživljaj boje za redatelja presudan u stvaranju atmosfere u koju nastoji uvući gledatelja, a ovisi o nekoliko čimbenika; tematici koja se obrađuje, kulturi, povijesti, društvenim zbivanjima ili pak osobnim stavovima. Za ovaj segment bitno je da svi sektori surađuju kako bi se postigla ravnoteža na sceni.<sup>41</sup>

Percepcija boje varira i s obzirom na povijesne, kulturološke i religiozne aspekte. Crveni tonaliteti najčešće asociraju na vrlo "bučne" emocije poput bijesa i ljutnje ili pak simbolizira rat, nasilje i opasnost. Kao najsnažnija boja spektra, crvena je boja koja služi kao upozorenje, ali i kao simbol za strast i ljubav. Žuta boja također simbolizira neke oprečne pojmove poput izdaje i prijateljstva, kukavičluka, ali i optimizma, sreće i nade. Plava boja je poznata kao boja koja podiže koncentraciju te simbolizira plemenitost, odanost, ravnotežu. Ona je ujedno i boja konzervatizma, stabilnosti, ali i depresije. Zelena kao neutralna boja opušta i poziva na sjedinjenje s prirodom. Simbol je plodnosti i sreće pa je tako čovjek koji nađe djetelinu (koja je zelene boje) s četiri lista najsretniji čovjek na svijetu. Ona je ujedno i boja zavisti pa se zavist kao jedan od sedam glavnih grijeha u katoličanstvu najčešće prikazuje kao prelijepa žena guste tamne kose odjevena u smaragdno zelenu haljinu. Osim toga, primjer Vještice iz

---

41 Magrin-Chagnolleau I.: The use of colour in Theatre and Film

Oza služi kao moralni podsjetnik na to kako zbilja izgleda "pozeleniti od zavisti". Crna i bijela- dvije suprotne boje koje zapravo imaju vrlo sličnu simboliku. Na Zapadu bijela označava ponovni život, čistoću i nevinost, a na Istoku je obratno. Crna je simbol inteligencije, mističnosti, korote, dubine, anonimnosti, ali i moći i elegancije. Odjevni predmet koji je obilježio žensko odijevanje, mala crna haljina, pokazuje kolika je moć crne.<sup>42</sup> Dakle, boja je vrlo kompleksan čimbenik u kazalištu i važno je oprezno, u dogovoru sa svim ostalim sektorima, a s posvećivanjem pažnje simbolici i ostalim karakteristikama, dogovarati boje kostima.

---

42 Color Symbolism and Culture: <http://www.incredibleart.org/lessons/middle/color2.htm> (11.12.2016.)

## 2.10. RAZRADA KOSTIMA ZA PREDSTAVU

Baš zbog toga što se film poigrava mišlju o dalekoj budućnosti koja je lišena zla do te mjere da ljudi znaju za oružje i zlobu samo u teoriji, a tjelesna sloboda predstavlja životni imperativ, ovaj rad je imao pred sobom vrlo zanimljiv zadatak. Kako osmisliti adekvatne kostime za heroinu balerinu iz budućnosti? Ljudi su često zamišljali kako će budućnost izgledati pa se do danas zadržalo nekoliko videouradaka snimljenih na tu temu. U njima su izražena predviđanja za napredak na područjima arhitekture, znanosti i dizajna, a poigravaju se i promjenama na ljudskom tijelu.



Slike 35 i 36 : *1920's - What The Future Will Look Like*, YouTube - Predviđanje budućnosti, to jest 2000.godine, 1920-ih, slika *lijevo* pokazuje sandale s izdubljenom petom, a slika *desno* nagovješta da će žene u potpunosti prestati nositi suknje, a modni dodatak poput remena pomagat će pri adaptaciji temperature tijela na klimatske promjene.

## 2.10.1. BARBARELLA KAO BALERINA



Slike 37 i 38 : Skice za kostim Barbarelle

Barbarellu sam odlučila obrađivati kao lik ne zbog toga što je glavni lik filma, nego zbog toga što je ona lik koji se kroz film izražava vrlo kratkim, sažetim rečenicama bez nekog bitnog sadržaja. Iz tog razloga sva pažnja upućena je na njezinu gestikulaciju i mimiku te senzualne, vrlo naglašene pokrete tijela. Njezine karakteristike čine ju pogodnim likom za teleportaciju s filmskog ekrana na kazališnu pozornicu i u plesne papučice. Vedrina i vrcavost dio su njezine prirode, a smatram da bi se dobro uklopile u jedan takav baletni koncept. Snaga i ženstvenost njezine pojave potaknule su me da za njezina prva dva kostima odaberem nešto luckasto i lepršavo. Prvi kostim oslanja se na klasičnu baletnu tradiciju u kojoj balerina pleše u prepoznatljivoj pački. U tom kostimu spojila sam pačku s papirom. Naravno, radi se o prototipu, no kostim je u suštini nosiv i funkcionalan. On je u osnovi triko koji skidanjem prsluka i pačke postaje osnova za idući kostim. Dodajući mu ponovno resice transformira se u kičasti kostim koji pokretom postaje dinamična cjelina. Taj kostim više je inspiriran siluetom koja prevladava u filmu; kostim prati linije tijela, a asimetrično pozicionirane resice naglašavaju ženstvenost tijela ističući krivinu struka i prsa. Prozirnost resica dobro surađuje s pokretom, a osim toga, odgovara i toj estetici kiča. Zamislila sam da Barbarella nema klasičnu baletnu punđu ili bujnu kosu kao u filmu. Smatram da ide u prilog današnjem poimanju žene

koja se ne identificira svojom kosom da i Barbarella svoje zlatne uvojke zamijeni kratkom frizuricom prošaranom plavim tonovima.

### 2.10.2. INSPIRACIJA I KONCEPT

Kao inspiracija za ovaj rad nisu poslužili samo film i balet. Jednostavni i dostupni materijali koji se neprestano iznova mogu koristiti zaintrigirali su me kroz rad na temu reciklaže predstavljen na skupnoj izložbi studenata u prosincu 2015. godine u galeriji Karas<sup>43</sup>. Koristeći već korišten papir i ljepilo izrađeno od brašna i vode izradila sam haljinu pod nazivom *Prepečena Aljaska* (originalni naziv: *Baked Alaska*). Naziv je dobila po desertu koji je specifičan po svojim bijelim ispupčenim vrhovima od istučenog bjelanjka sa šećerom, takozvanog šauma, preko kojeg se naknadno prelazi brenerom kako bi se postigla zlaćana boja vrhova. Zadatak sam smatrala izuzetno poticajnim, zabavnim i opuštajućim, a kroz rad s papirom još sam više produbila svoju fascinaciju tim materijalom. Do gradivnih elemenata došla sam dekonstrukcijom božićnog ukrasa i ponovnim slaganjem u razne formacije dok nisam postigla željenu teksturu. Taj način rada vrlo je ekonomičan jer je ljepilo moguće kuhati doma, a papir je već ranije upotrebljavan i korišten. Osim toga, papirom je moguće postići razne efekte i teksture poput mekanog perja do šiljastih čvrstih vrhova.



Slike 39 i 40: Prepečena Aljaska (lijevo) i Pečena Aljaska /Baked Alaska (desno)

---

43EDU radionice / kostim - moda - performans – suvremena umjetnost  
izložba radova s međunarodnih studentskih radionica kostimografije, modnog dizajna i modne fotografije,  
Galerija Karas, 1.12. - 13.12.2015.



Na taj način željela sam pristupiti i ovome radu, ponovno koristeći papir krenula sam u osmišljavanje i izradu kostima. Za prvi kostim inspirirala sam se krugom kao savršenim geometrijskim likom koji sam poput tanjura postavila na struk ljudske figure. Na taj način kostim oponaša klasičnu ravnu baletnu *pačku*<sup>44</sup>, a asocira i na svemirski "leteći tanjur". Gornji dio sačinjen je od jednostavnog uskog prsluka koji prati liniju tijela i nema rukave. Naglasak je na mekoj teksturi materijala postignutoj nizanjem papirnatih resica na površinu odjevnog predmeta. Čitav kostim učvršćen je kaširanjem, a gornji i donji dio odvojivi su kako bi se što lakše skidali i odijevali te skladištili.



Slika 41 i 42: Iris van Herpen, haljina od optičkih niti, 2012. (lijevo) i balerina Diana Vishneva, F.L.O.W. III (For Love Of a Woman), Beauty in Motion, kostimografkinja: Phoeby Katz (desno)

Za jedan i drugi kostim inspirirale su me resice/ niti zbog toga što su vrlo taktilne i lepršave, a samim time vrlo zanimljive. Također, vrlo je intrigantno kako se isti element u različitom materijalu ponaša gotovo dijametralno suprotno i kako je moguće postići potpuno različit dojam.

---

<sup>44</sup> Pačka je drugi naziv za *tutu* suknju preuzet iz ruskog jezika.

Zbog lakoće niti tijelo u pokretu dobiva dodatnu dinamiku ostvarenu u kostimu i to sam natojala naglasiti u drugom kostimu. Zamisao je da su prvi i drugi kostim na početku cjelina koja se transformira u svojevrsnoj "polupresvlaci". Osnova drugog kostima bijeli je triko od lycra u kombinaciji s poluprozirnim deltatekom<sup>45</sup>. Na području iznad grudi od medijalne linije sprijeda do medijalne linije na leđima i na području struka od medijalne linije sprijeda do medijalne linije straga u horizontalnom smjeru postavljena je čičak traka. Ovaj triko s jednim dijelom čičak trake na plesačici dolazi na scenu skupa s prvim kostimom, a pri presvlaci se na čičak aplicira drugi dio trake na kojem su fiksirane dugačke prozirne resice. Područje grudi i struka ističe najženstvenije točke ženskog tijela što se, osim toga, proteže i čitavim filmom. Postavljanjem resica jednostrano na područje grudi i struka ostvaruje se vrlo dinamična simetrija lijeve i desne strane, gornjeg i donjeg te prednjeg i stražnjeg dijela tijela. Za drugi kostim okrenula sam se materijalu dijametralno suprotnom papiru - plastici. Koristila sam netkani sintetički tekstil, lycru, plastične trake i sintetičku čičak traku.

### 2.10.3. MATERIJALI I POSTUPAK IZRADE

Za prvi kostim s pačkom koristila sam papir, karton, akvarel i ljepilo.



Slika 43: Prototip kostima za lik Barbarelle

Izrađen je na lutki koja je izrađena u mjerilu 1:2. Prema lutki sam prilagodila osnovni kroj ženske bluze bez rukava s kopčanjem pozicioniranim sprijeda na sredini. Kroj sam izrezala iz

<sup>45</sup> Polietilen ili polipropilen - netkani tekstil koji se koristi za jednokratnu odjeću i obuću

žutice, na mašini spojila ušitke i prednje sa stražnjim dijelovima te sve uredno izglacala glačalom na paru. Potom sam lutku oblijepila u prozirnu prijanjajuću foliju kako bih ju zaštitila od ljepila. Na nju sam stavila sašiveni gornji dio i pribadačama ga dodatno učvrstila na lutki. Nanijela sam dva sloja ljepila čekajući između slojeva 30 do 60 minuta, ovisno o vlažnosti zraka, da se osuši. Na svaki sloj nanijela sam i sloj papira kako bih osigurala što veću čvrstoću i što pravilnije plohe za daljnji rad. Za kaširanje sam koristila univerzalno ljepilo za drvo. Nakon toga uslijedila je priprema resica koje sam izradila od iskorištenih papira za printanje A4 veličine. Nakon pripreme resica lijepila sam ih na gornji dio kostima.



Slika 44: Detalj kostima

Za donji dio, odnosno pačku koristila sam ljepenku, papir, gazu i akrilne boje. Od ljepenke sam izrezala krug promjera 50 centimetara, a unutarnju kružnicu izračunala sam prema formuli  $O_s/2\pi^{46}$ . Krug sam potom premazala slojem boje i ljepila i ostavila da se suši spojen u cjelinu na lutki. Resice sam pripremila i nanosila na pačku jednako kao i na gornji dio kostima.

---

46  $O_s$  - opseg struka



Slika 45: Prototip kostima za lik Barbarelle

Za drugi kostim koristila sam lycru, deltatek, plastične trake, čičak traku. Prema mjerama lutke konstruirala sam kroj i iz bijele lycre iskrojila sam triko. Za vratni izrez postavljen asimetrično preko desnog ramena postavila sam obamitani deltatek na leđima spojem pomoću dvije, od istog materijala, trake. Potom sam spojila čičak traku s nalijepljenim plastičnim prozirnima trakama duljine 75 centimetara za kostim.

### 3. ZAKLJUČAK

Ovaj rad svojevrsna je revalorizacija pojma baletnog kostima. Razvoj plesne tehnike premještao je fokus s vanjskih faktora na glumce pa na likove, radnju i onda sve ispočetka. U cijelom tom procesu kostim je bio ili zanemarivan ili pretjerano obožavan, služio je svrsi i bio je svrha sve dok u jednom prijelomnom trenutku nije nastupila tišina. Trenutak u kojem su plesačice skinule potpetice sa svojih plesnih cipela i skratile suknje kako bi publika vidjela njihove graciozne korake, označio je promjenu statusa kostima na sceni. Plesači su sve zahtjevnijom plesnom tehnikom razvijali svoja tijela pa je danas pojam plesačkog tijela, njegovo elegantno držanje, specifična muskulatura, vretenasti, izduženi udovi, krivina stopala i ostale karakteristike ideal ljepote i predmet obožavanja pripadnika struke i laika. Ne čudi, stoga, što se tijelo u svojoj najčišćoj formi, golo, izborilo za prednost. Kaže se u kazalištu: "I kad nema scenografije, ima je." Tako je i s kostimom. Možda se čini da je tijelo preuzelo vizualni primat na pozornici, no ono je zapravo samo utišalo tu višestoljetnu kostimsku buku i dalo mu mjeru. Ipak, ponekad je rezultat razočaravajuć pa se na pozornici u mnoštvu tijela ne razabire priča niti pokret, a kostimi su vrlo bezlični. Potaknuta takvim prizorima odabrala sam vizualno vrlo napadan predložak kao inspiraciju. Ovaj zadatak bio je vrlo poticajan, no i vrlo izazovan jer sam htjela postići ravnotežu tijela i kostima, a opet kostimom natuknuti status možebitne futurističke heroine. Barbarellu sam prvi puta pogledala kada sam upisala studij i sjećam se da nisam mogla odlučiti fascinira li me ili nasmijava cjelokupan izgled filma. Nekako se, u moru tema, učinilo prikladnim da sada, nakon što sam stekla određeno iskustvo i znanje, zatvorim ovo poglavlje vlastitom interpretacijom kostima. Zbog toga sam odabrala dvije stvari koje me istodobno nasmijavaju i fasciniraju – Barbarellu i balet.

## 4. LITERATURA

Petranović M. *Od kostima do kostimografije, hrvatska kazališna kostimografija*, ULUPUH, Zagreb, 2015.; 16-30

Brkljačić D.: *Baletna klasika*: NovaizNova, Zagreb, 2013.

Cohen S. J.: *Ples kao kazališna umjetnost*, Cekade, Zagreb, 1992.

Cvitan – Černelić M. : *Moda, Odijevanje u zrcalu povijesti – Tijelo i odijelo*, Školska knjiga, Zagreb, 2002.

Dorfles G., *Moda, Moda i kič: Golden marketing*, Zagreb, 1997. ; 77-79

Brkljačić D.: *Uvod u balet*, NSB, Zagreb, 2006.; 3-56

Magrin –Chagnolleau I: *The use of color in Theatre and Film*; Sorbonne Paris 1 & C.N.R.S.

Wikipedia, *Dance costume*: [https://en.wikipedia.org/wiki/Dance\\_costume](https://en.wikipedia.org/wiki/Dance_costume) (29.10.2016.)

Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Enciklopedija:

- *Kostim* <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=33376> (29.10.2016.)
- *Kostimografija* : <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=33377> (4.11.2016.)
- *Kič*: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=31385> (11.11.2016.)
- *Ples*: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=48704> (12.11.2016.)
- *Seksualna revolucija*: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=55238> (15.11.2016.)

Wikipedia, *Kali Yuga*: [https://sh.wikipedia.org/wiki/Kali\\_Yuga](https://sh.wikipedia.org/wiki/Kali_Yuga) (11.11.2016.)

Modne tkanine: <http://tekstila.com.hr/page/modne-tkanine> (12.11.2016.)

Sorić E., *Louis XIV- Kralj koji je izumio balet*, PLESNA SCENA.hr, 2016.  
<http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1976> (20.11.2016.)

Akbar A., *Barbarella, the queen of cult sci-fi, is reborn for the 21st century*, Independent.ie, 2007.: <http://www.independent.ie/entertainment/movies/barbarella-the-queen-of-cult-sci-fi-is-reborn-for-the-21st-century-26292813.html> (20.11.2016.)

*Barbarella – Queen of the Galaxy*, Variety, 1968., obnovljeno 2008.

<http://variety.com/1967/film/reviews/barbarella-1200421698/> (20.11.2016.)

Eisner L: *Man of Steel*, The New York Times, 2002.

<http://www.nytimes.com/2002/03/10/magazine/style-man-of-steel.html?pagewanted=all>  
(20.11.2016.)

Aba, M.: *What Kind of Supergirl Will Jane Fonda Be as Barbarella?* Los Angeles Times, 1967. ; [https://en.wikipedia.org/wiki/Barbarella\\_\(film\)#cite\\_note-los-11](https://en.wikipedia.org/wiki/Barbarella_(film)#cite_note-los-11) (20.11.2016.)

Lee Hill, *Terry Southern: The Ultra Hip*, McGilligan, P. (Ed.) *Backstory 3: Interviews with Screenwriters of the 60s*, Berkeley, University of California Press, 1997.  
[http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?](http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft138nb0zm&chunk.id=d0e8057&toc.id=&brand=ucpress)

[docId=ft138nb0zm&chunk.id=d0e8057&toc.id=&brand=ucpress](http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft138nb0zm&chunk.id=d0e8057&toc.id=&brand=ucpress) (20.11.2016.)

*Color Symbolism and Culture*: <http://www.incredibleart.org/lessons/middle/color2.htm>  
(11.12.2016.)

## 5. IZVORI VIZUALNIH PRILOGA

Slika 1 – 27/29: isjecci iz filma *Barbarella*, 1968.

Slika 28: <http://www.voicesofeastanglia.com/2013/07/quasar-khanh-inflatable-furniture.html>

Slika 30: isječak iz videospota *Put Yourself in my Place*: <https://www.youtube.com/watch?v=q9t6wef5x1E>

Slika 31: isječak iz filma *Barbarella*, 1968.

Slika 32: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Enciklopedija, *Ples*:  
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=48704>

Slika 33 i 34: *Das Triadische Ballett*, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=87jErmpUpA>

Slika 35 i 36: : *1920's - What The Future Will Look Like*, YouTube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=czr-98yo6RU&t=119s>

Slika 37. i 38. : vlastite fotografije

Slika 39: <http://www.scotchmyst.com/events/>

Slika40:

<http://www.zimbio.com/pictures/lucEEP7PShe/Iris+van+Herpen+Show+Mercedes+Benz+Fashion/ctV1tNXdN2w>, Iris van Herpen, 2012.

Slika 41: <http://www.mariinskiy.com/?page=catalog&performance=3051>

Slika 43. vlastita fotografija

Slika: 44: vlastita fotografija

Slika 45: vlastita fotografija