

Od replike povijesne odjeće do kostima

Edited book / Urednička knjiga

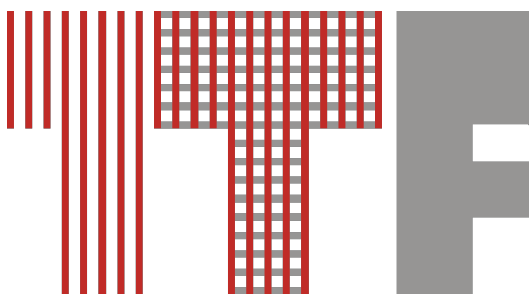
Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Publication year / Godina izdavanja: **2020**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:201:243519>

Rights / Prava: [Attribution 4.0 International](#)/[Imenovanje 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-06**



Repository / Repozitorij:

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





UREDILA
Katarina Nina
Simončić

Od replike povijesne odjeće do kostima



Manualia Universitatis
studiorum Zagabiensis /
Udžbenici Sveučilišta
u Zagrebu



Na naslovnici interpretacija povijesnog *macaroni* stila,
rad studentice Ines Zrnc Gregorina, akademska godina 2018./2019.
Autor fotografije © Petar Varat.

**OD REPLIKE
POVIJESNE ODJEĆE
DO KOSTIMA**



UREDILA
Katarina Nina
Simončič

Od replike povijesne odjeće do kostima



Manualia Universitatis
studiorum Zagabiensis /
Udžbenici Sveučilišta
u Zagrebu

- 6** Predgovor
- 8** Bilješke o autorima
poglavlja
- 12** **KATARINA NINA SIMONČIČ**
Izvori za rekonstrukciju
povijesne odjeće—od prvih
publikacija do danas
- 42** **ALICA MIHALIĆ**
Principi i praktične
implikacije rekonstrukcije
povijesnih odjevnih
artafakata u muzejskom
okruženju
- 62** **KATARINA NINA SIMONČIČ**
I IRENA ŠABARIĆ
„Rekonstrukcija“ (interpretacija)
te realizacija povijesnih
odjevnih formi na temelju
portreta, artefakta i fotografije
- 96** **BARBARA BOUREK**
Filmska kostimografija
- 122** **SAŠA DOŠEN**
Kostimografija i scenski prostor
u kazalištu
- 144** **LUCIJA PRSTEC SMOLČEC**
Narodna nošnja
u kostimografiji
- 156** **DUJE KODŽOMAN**
Implementacija inovativnosti
u suvremenoj modnoj
i kostimografskoj praksi
- 182** Literatura

PREDGOVOR

E-udžbenik *Od replike povijesne odjeće do kostima* namijenjen je studentima diplomskog studija tekstilnog i modnog dizajna, smjera kostimografije na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Njime je pokriven dio nastavnog sadržaja obveznih kolegija u 2. i 3. semestru—*Povijest odijevanja II* i *Povijest odijevanja III*. Navedeni kolegiji pružaju uvid u teorijska istraživanja odjevnih artefakata, zatim studente upućuju na metodologiju analize i rekonstrukcije odjevnih formi, na primjerima realiziranih replika i kostima definiraju i objašnjavaju stručnu terminologiju te pružaju uvid u stilske i tehnološke karakteristike modnih produkata od renesanse do dvadesetog stoljeća. Udžbenik je strukturiran od autorskih poglavlja, koja su pisana iz perspektive njihove profesionalne vokacije i pružaju najbolji mogući uvid u pitanje primjene elemenata povijesne odjeće unutar različitih znanstvenih te umjetničkih disciplina i stručnih područja. Naglasak je na izvorima rekonstrukcije, oblicima i metodama reinterpetacije i realizacije te pružanju uvida u upotrebu primjene novih tehnologija u svijetu.

Studenti ovim udžbenikom trebaju steći vještine istraživanja potencijalnih izvora za potrebe rekonstrukcije ili reinterpetacije. Poseban je naglasak na razlučivanju termina *kostim* i *replika*, kao i na različitim umjetničkim i stručnim praksama u kojima se koriste vještine poznavanja karakteristika odjeće određenih stilskih razdoblja.

Na kraju svakog poglavlja nekoliko je pitanja kojima studenti mogu sami provjeriti razumijevanje obrađenog nastavnog gradiva. Ta su pitanja ujedno i tematske odrednice seminara koji se sadržajno nastavljaju na predavanja. Udžbenik prati silabus kolegija *Povijest odijevanja II* te *Povijest odijevanja III* i podjelu na tematske cjeline koje se obrađuju na predavanjima i seminarima u sklopu kolegija.

IZV. PROF. DR. SC.

Katarina Nina Simončić

BILJEŠKE O AUTORIMA POGLAVLJA

OD REPLIKE POVIJESNE ODJEĆE DO KOSTIMA

DR. SC. KATARINA NINA SIMONČIĆ izvanredna je profesorica na Sveučilištu u Zagrebu Tekstilno–tehnološkom fakultetu, gdje predaje kolegije *Povijest tekstila i odjeće*, *Povijest odijevanja*, *Antropologija mode*, *Muzealizacije mode* i *Moda XX stoljeća*. Njezina istraživanja usredotočena su na razdoblje od 16. do uključujući 20. stoljeća, u kojima promatra odnos mode i društva, te ulogu odjevnog artefakta kao odraza društvenih promjena i utjecaja.

ALICIA MIHALIĆ vanjska je suradnica u naslovnom zvanju asistentice na Sveučilištu u Zagrebu Tekstilno–tehnološkom fakultetu, gdje je diplomirala smjer Teorija kulture i mode 2015. godine. Sudjeluje u nastavnom procesu na kolegijima *Etnologija tekstila i odijevanja* i *Povijest tekstila i odjeće*. Bavi se fenomenom nostalgije, povijesnim zaokretima te razvojem marginalnih odjevnih diskursa devetnaestog i dvadesetog stoljeća.

DR. SC. IRENA ŠABARIĆ docentica je na Sveučilištu u Zagrebu Tekstilno - tehnološkom fakultetu, gdje predaje kolegije iz područja projektiranja odjeće i surađuje na kolegiju povijest odijevanja. Njezina istraživanja usredotočena su na aktualna pitanja održive mode i na preispitivanja suvremenih metoda modeliranja odjeće. Objavila je niz radova na temu propitkivanja odnosa proporcije tijela i odjevne ovojnice prilagođene ergonomskim zahtjevima odjeće.

DR. SC. SAŠA DOŠEN je izvanredna profesorica umjetnosti na Akademiji za umjetnost i kulturu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku. Suautorica je Preddiplomskog sveučilišnog studija *Dizajn za kazalište film i televiziju* te diplomskih sveučilišnih studija *Lutka za kazalište, film i multimediju*, *Kostimografija za kazalište, film i multimediju*, *Scenografija za kazalište, film i multimediju*. Profesionalno se bavi kostimografijom, scenografijom, oblikovanjem i izradom lutaka te grafičkim oblikovanjem.

BARBARA BOUREK vanjska je suradnica u umjetničkom–naslovnom zvanju docentice na Sveučilištu u Zagrebu Tekstilno–tehnološkom fakultetu i na Akademiji primijenjenih umjetnosti Sveučilišta u Rijeci, gdje predaje kolegije iz područja kazališne i filmske kostimografije. Dobitnica je Nagrade hrvatskog glumišta za kostimografiju predstave *Ljepotica i Zvijer* (2008.) i Zlatne Arene za kostimografiju filma *Lea i Darija* (2011.).

LUCIJA SMOLČEC PRSTEC diplomirala je na Sveučilištu u Zagrebu Tekstilno–tehnološkom fakultetu, smjer kostimografija (2018.). Tijekom svog fakultetskog obrazovanja radila je na kostimografskim projektima Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu te bila asistentica kostimografkinje Doris Kristić na Dubrovačkim ljetnim igrama. Ostvaruje i samostalne kazališne kostimografije te organizira kostimografske radionice.

DUJE KODŽOMAN vanjski je suradnik u naslovnom zvanju asistenta na Sveučilištu u Zagrebu Tekstilno–tehnološkom fakultetu te doktorand na Prirodoslovno-tehničkom fakultetu Sveučilišta u Ljubljani. Bavi se modnim dizajnom i kostimografijom. Dizajnirao je uniforme zaposlenika Ureda predsjednika Republike Hrvatske 2014. te bio autor kostima za otvaranje Europskih sveučilišnih igara 2016. Izlagao je na 7 samostalnih i 24 skupne izložbe u zemlji i inozemstvu.

**IZVORI ZA
REKONSTRUKCIJU
POVIJESNE
ODJEĆE —
od prvih publikacija
do danas**

OD REPLIKE POVIJESNE ODJEĆE DO KOSTIMA

**Katarina Nina
Simončić**

MATTHÄUS SCHWARTZ

Svako zašto ima svoje zato (Omne quare suum quia)

Klaidungsbüchlein or Trachtenbuch, 1520.

Promatrajući povijesne odjevne artefakte te portrete, ne može se izbjeći ili ne primijetiti ljepota te raskoš odjevnih kompozicija. Raznolikost forme, šarenilo materijala, umijeće tkanja živopisnih uzoraka velikog raporta, blještavilo boja te mnoštvo modnih dodataka odraz su društvenog i kulturnog ozračja povijesnih razdoblja. Uvode nas u svijet odjevnih pravila određene zajednice vlasnikove intime te time predstavljaju *memorijski zapis* vremena i prostora. No, za temeljito poznavanje odjevne kompozicije neophodno je propitivanje svih polazišta njezinog oblikovanja. Odjeća kao oblik komunikacije ima slojevito značenje te je primjerice tijekom povijesti između ostaloga bila i pokazatelj društvenog statusa. Na poziciju u društvenoj hijerarhiji upućivali su raskošna odjevna forma, ali i vrsta tkanine, boja, ornament te modni dodaci propisani gradskim zakonima (tzv. zakoni o raskoši) ili kraljevskim proglasima. Njihovo nepoštovanje strogo se kažnjavalo visokim iznosom, oduzimanjem slobode ili čak rezanjem udova. No, ipak, najgora kazna bila je društvena osuda ili stigmatizacija cijele obitelji. Primjerice, predivne svilene haljine tamno ljubičaste boje tijekom druge polovice 16. stoljeća u Firenci mogle su odjenuti isključivo plemkinje. Dobrostojećim građankama ta boja i sirovina za haljine bila je zabranjena te dopuštena samo za izradu rukava. Iz tog razloga, kada promatramo povijesne portrete s pozicije nekoga tko nastoji istražiti povijesnu odjeću te ju primijeniti kroz kostim kao simbol ili znak u drugom umjetničkom mediju, neophodno je poznavati povijesno, društveno, umjetničko pa i političko ozračje određenog razdoblja i prostora. Naročito njegove propise o odijevanju i odjeći. Upravo oni su na najosjetljiviji način utjecali na odjevnju ovojnicu te ju svojim pisanim i nepisanim zakonima oblikovali dok su odjevnim izgledom ukazivali na poziciju pojedinca u društvu (Simončić, 2014: 13-29). Drugi važan izvor kojem ćemo se posvetiti kroz ovaj rad je povijesni pregled vodiča o krojenju, odijevanju i ukrašavanju. No, za kvalitetnu rekonstrukciju i reinterpretaciju ključno je prvo poznavanje terminologije s kojom ćemo se kroz rad susretati: na: kostim, replika ili kopija, rekonstrukcija, reinterpretacija.

POZNAVANJE TERMINOLOGIJE — REKONSTRUKCIJA ILI REINTERPRETACIJA

Prije osvrta na izvore koji pomažu u rekonstrukciji povijesnih krojeva, objasniti ćemo četiri ključna termina: kostim, replika ili kopija, rekonstrukcija, reinterpretacija.

KOSTIM (franc. *costume*, tal. *costume*: običaj, navada), termin koji se počinje učestalo koristiti od 19. stoljeća nadalje. Tada je borba sufražetkinja za jednakopravnost spolova poprimila svoja simbolička obilježja i u odijevanju, tj. odjevnom kodu. Dok su muškarci nosili troslojno odijelo (prsluk, gornji haljetak i hlače), uvriježena ženska kompozicija bila je *jednostavna* suknja A-kroja i gornji haljetak. Bila je to skromnija odjeća koja je zamijenila raskošne haljine ukrašene pozamanterijskim trakama i čipkom te neizostavnim golemim šesirima. U francuskom tisku to čedno žensko odijelo naziva se *costume*. Termin je popularizirala tridesetih godina dvadesetog stoljeća Coco Chanel, kad se naziv *Chanel kostim* umjesto *Chanel odijelo* pojavljuje i u hrvatskom tisku (referirajući se na francuski izvor). Međutim, termin kostim koristimo prije svega za odjeću ili opravu koju glumac nosi u kazalištu ili na filmu. Obično je to odjeća karakteristična za određeno stilsko razdoblje ili za određenu skupinu ljudi, a uz kostim obično ide i pripadajući rekvizit.¹

REPLIKA ILI KOPIJA je umjetničko djelo koje je autor ponovno izradio prema vlastitom originalu. U području povijesti odijevanja, replika ili kopija je dosljedna odjevna rekonstrukcija po postojećem odjevnom artefaktu ili portretu uz pomoć arhivskih i ostalih povijesnih izvora. Replika ili kopija često se koriste u muzejske svrhe kako bi posjetitelji mogli dobiti uvid u modne trendove, a povijesnu odjevnu formu doživjeti vizualnim i taktilnim podražajima. U pružanju tog iskustva značajan doprinos dao je međunarodni odbor za muzeje i zbirke povijesne odjeće ICOM COSTUME. Godine 2007. podržao je opširno istraživanje povijesnih artefakata (odjeća i tekstil), zatim tehnologije izrade te vrste i načina ukrašavanja. Rezultat navedenog je internet-ska platforma *Clothes Tell Stories* za potrebe muzealizacije mode i njezine prezentacije. Na navedenoj stranici predstavljene su smjernice za konzervaciju, identifikaciju, prezentaciju, ali i rekonstrukciju povijesne odjeće (povijesni šavovi, tehnike veza, čipka, konstrukcija).

1 Kostim (2019) *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, ur. Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=33376> (pristupljeno 13. prosinca 2019.)

Iz tog razloga platforma je važna polazna točka projektima koji se bave izradom replika ili kostima nadahnutih povijesnim razdobljima.

- **CLOTHES TELL STORIES**, <http://www.clothestellstories.com/>
Costume Workbook: <http://www.clothestellstories.com/index.php/stories>

U muzejima replike ili kopije izrađuju krojačice, uz smjernice povjesničara odijevanja ili kustosa, tj. voditelja modnih zbirki. U tom procesu, krojači se najčešće usredotočuju na preciznu odjevnu formu (konstrukciju) povijesnog stila, dok teško dočaravaju ljepotu motiva, boja i tehnika izrade povijesnih tkanina. Iz tog razloga govorimo o re-interpretaciji povijesne odjeće.



SLIKA 1A / Kostim za Sophie, opera *Der Rosenkavalier* skladatelja Richard Straussa, kostimograf David Walker, London, 1974. Victoria and Albert Museum, inventarni broj S. 263–1999 © Victoria and Albert Museum, London

REINTERPRETACIJA je ponovna interpretacija (lat. *interpretatio*, tumačenje, objašnjenje; u kazališnoj umjetnosti i glazbi izvedba djela; način kojim npr. glumac ostvaruje ulogu ili redatelj scensko djelo, odnosno u glazbi način kojim interpreti izvode notni zapis skladbe pretvarajući je u njezin zvukovni oblik² neke pojave, tj. njezino prevrednovanje te preosmišljavanje u kojem je vidljivo polazište (određeni povijesni modni stil), no nije i krajnji cilj. Kao kvalitetan primjer navedenog spomenut ćemo reinterpetacije povijesne rokoko siluete za potrebe kostima u operi Richarda Straussa *Der Rosenkavalier* kostimografa Davida Walkera (1934.–2008.). Izvedba djela održala se u Engleskoj nacionalnoj operi

2 Interpretacija (2009) *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, ur. Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=27664> (pristupljeno 18. prosinca 2019.)

1974. godine. Inspirirajući se 18. stoljećem, Walker je reinterpetirao povijesnu odjevnu formu, titrajuće ukrase i pastelne tekstilne tonalite prilagodivši ih potrebama opernog pjevača. Umjetnici u izvedbi koriste snagu svog glasa te gornji dio kostima treba biti oslobođen krutosti i tvrdoće. Na kostimu za lik Sophie Walker je naglasio volumen suknje i interpretirao rokoko smjelost ukrašavanja. Prozirnost je postigao većim brojem prozračnih slojeva tkanine, s utkanim metalnim nitima te ukrasom od čipke i cvijeća. Kostim je rađen od tkanine iz sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća tzv. *lurex* (sintetska tkanina visokog sjaja), dok su cvjetni ukrasi plastični. Godine 1971. godine prima američku Emmy nagradu za kostimografiju *Hamleta*.³



SLIKA 1B / Kostim
za Lady Bracknell, za djelo
Važno je zvati se Ernest,
autora Oscar Wildea,
kostimograf Bob Crowley,
London, 1993. Museum
no. S. 108-1993 © Victoria and
Albert Museum, London

Primjerice, kostim za lik Lady Bracknell (1993.) u kazališnoj drami Oscara Wildea *Važno je zvati se Ernest* kostimografa Boba Crowleya odgovara modnim trendovima kraja 19. stoljeća, kada su rukavi bili nalik butu, korzetom se isticao struk i suknja je bila A-kroja. No, Crowley je za potrebe dočaravanja samosvjesnog ženskog lika povijesne modne činjenice interpretirao naglasivši hrabar karakter lika odabirom vrste tkanine, bojom kostima te posebice naglašenom strogom formom gornjeg haljetka i ovratnika. Bob Crowley je za svoj rad višekratno nagrađivan. Treba istaknuti i recentniji rad Oscarom nagrađene kostimografkinje Jacqueline Durran za film *Ana Karenjina* (2012.), koja je za potrebe radnje smještene u Sankt Peterburg pred kraj 19. stoljeća upotrijebila dva stilska razdoblja. Ženski kostimi Ane Karenjine (Keira

3 Reflecting Historical Periods in Stage Costume (2019) *Victoria and Albert Museum*.
URL: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/r/reflecting-historical-periods-in-stage-costume/> (pristupljeno 5. siječnja 2020.)

Knightley) hibrid su elemenata povijesne siluete iz 1870-ih i visoke mode pedesetih godina dvadesetog stoljeća.

U našoj regiji, kao kvalitetan primjer spomenut ćemo opus kostimografa Alana Hranitelja, predstavljen na mnogobrojnim izložbama od kojih je recentna (*Usporedni svjetovi* 5. 7.–8. 9. 2019.) u Ljubljanskom dvorcu u Sloveniji. Izložba i monografija (Hranitelj, 2019) uvode nas u svijet autorovih radova, kostimografskih projekata od ideje–crteža do kostima.⁴ Hranitelj je zaljubljenik u povijest mode i izučavanje njezinih stilskih promjena, što je posebno prisutno u njegovom radu.



SLIKA 2A / Dva kostima nadahnuta modom druge polovice 19. stoljeća, kostimograf Alan Hranitelj, izložba *Usporedni svjetovi* 5. 7.–8. 9. 2019. Ljubljanski dvorac, Slovenija, autor fotografije Borut Peterlin © Alan Hranitelj

Vrlo često su polazišta njegovih kostima raskošne povijesne modne siluete, naročito iz razdoblja baroka, rokoka te 19. stoljeća, koje interpretira poigravajući se nekonvencionalnim materijalima, bojama, avangardnim pristupom i perfekcionizmom u izradi. Radio je kostimografiju za predstave kanadske scenske senzacije Cirque du Soleil i golem broj kazališnih, baletnih, opernih, filmskih, televizijskih i ple-

4 *Parallel worlds of Alan Hranitelj* (2019). URL: <https://www.alanhranjitelj.com/parallel-worlds-of-alan-hranitelj> (pristupljeno 22. siječnja 2020.)

snih kostimografija. Za svoj rad prima mnogobrojne radove, od kojih je posljednja za životno djelo Slovenskog dizajnerskog društva.



SLIKA 2B / Kostim
iz plesnog performansa
Orlandina, 2018.,
kostimograf Alan Hranitelj,
izložba Usporedni svijetovi
5. 7.-8. 9. 2019. Ljubljanski
dvorac, Slovenija, autor
fotografije Borut Peterlin
© Alan Hranitelj

REKONSTRUKCIJA je ponovna izgradnja ili obnova nečega što je bilo uništeno ili oštećeno. Nadalje, utvrđivanje i prikaz nekadašnjeg izgleda ili slijeda prošlih događaja na temelju pronađenih ostataka, svjedočanstava, sjećanja, portreta i sl.⁵ Kada je u pitanju izrada replike ili kopije odjeće određenog povijesnog razdoblja, za točnu rekonstrukciju treba uzeti u obzir sve važne spoznaje, koje se u realizaciji trebaju poštovati i primijeniti poput činjenice da se odjeća do 19. stoljeća izrađuje ručno, dok se krojeni dijelovi spajaju svilenim koncem. Naime, šivaća mašina i pamučni konac u upotrebi su tek od sredine 19. stoljeća.

Kao kvalitetan primjer rekonstrukcije povijesne odjeće na temelju portreta, treba spomenuti projekt muzeja *Hampton Court Palace* u Londonu (2019.). Prigodom izložbe na kojoj je bio izložen i portret kraljice Elizabete I. (1533.–1603.), *Rainbow portrait*, slikara Isaaca Olivera (1556.–1617.), napravljena je fascinantna i vrlo autentična rekonstrukcija prikazane odjeće. Osvrt na postupak izrade može se pogledati na videozapisu⁶. Sljedeći izvrstan primjer istraživanja te promicanja vjerne rekonstrukcije povijesnog tekstila i odjevnih formi je doprinos centra *Fondazione Arte della Seta Lisio* u Firenci (osnovan 1971. godine). Fondacija promiče

5 Rekonstrukcija (2019) *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, ur. Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=52351> (pristupljeno 13. prosinca 2019.)

izučavanje starih tehnika izrade uvažavajući povijesne nacрте. Tkanine se izrađuju na starim tkalačkim stanovima, poštujući povijesne nacрте, raport i likovne uzorke, dok su replike povijesne odjeće rađene po povijesnim krojevima. Namijenjene su za potrebe muzejske prezentacije, ali i kazališne, filmske i televizijske kostimografije.

Oscar za najbolju filmsku kostimografiju 1989. godine pripao je Jamesu Achesonu za film *Opasne veze* (1988.). Scenarij se temelji na adaptaciji francuske novele autora Pierrea Choderlosa de Laclosa s kraja 18. stoljeća. Radnja je smještena u predrevolucionarno vrijeme raskošnog pariškog rokoka. Za realizaciju dizajniranih Achesonovih kostima bio je zadužen brojčani tim stručnjaka, odjevnih konstruktora (Anne Hadley i Martin Adams), krojača visoke mode (Gwen Russell i Janette Haslam), stručnjaka u području izrade kostima za film, stručnjaka za izradu povijesne obuće te modista. Acheson je od tima tražio povijesnu točnost kostima, tj. rekonstrukciju, a ne reinterpretaciju. Tako su se za potrebe rekonstrukcije proučavali odjevni artefakti 18. stoljeća iz muzejskih zbirki, zatim prikazi odjeće na portretima iz razdoblja rokoka te povijesni vodiči za krojenje i šivanje. Posebno značajna bila su istraživanja i publikacije Janet Arnold, čijem doprinosu ćemo se posvetiti nešto kasnije. No, veći dio kostima bio je ipak realiziran od suvremenih tkanina osim francuskog tipa haljine (tzv. franc. *robe à la française* ili engl. *sack-back gown*) koju Michelle Pfeiffer nosi u sceni u vrtu dok bere cvijeće⁷. Naime, tkanina je za potrebe filma poštujući povijesnu tehnologiju izrade istkana u centru *Fondazione Arte della Seta Lisio* u Firenci. Kostim je nakon *Opasnih veza* bio ponovno korišten u filmu *Posljednji Mohikanac* (1992.) kada je i znatno oštećen.⁸

6 Elizabeth I's dress from the Rainbow Portrait is recreated. *Historic Royal Palaces*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eAKA53evB5M&app=desktop>; See the Lost Dress of Elisabeth I (2019) *Hampton Court Palace*. URL: <https://www.hrp.org.uk/hampton-court-palace/whats-on/the-lost-dress-of-elizabeth-i/#gs.r8spp6> (pristupljeno 11. siječnja 2020.)

7 Kostim i replika francuske haljine (franc. *robe à la française*), lik Madame Marie de Tourvel (glumica Michelle Pfeiffer) u sceni šetnje i branja ruža u vrtu, film: *Opasne veze* (1988.), kostimograf James Acheson. Link na kostim URL: <https://www.imdb.com/title/tt0094947/mediaviewer/rm3594505216>

8 Millar, C. (2018) A Dangerous Liaison with Gwen Russell, *The Costume Ra*. URL: <https://thecostumerag.com/dangerous-liaison-gwen-russell/> (pristupljeno 13. prosinca 2019.). Kostim je ponovo korišten u filmu *Posljednji Mohikanac* (1992.), lik Alice Munro (glumica Jodhi May), kostimograf James Acheson. Link na kostim, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0104691/mediaviewer/rm625874944>

POVIJESNI IZVORI O ODIJEVANJU

O interdisciplinarnom pristupu kao važnom izvoru za razumijevanje određenog modno-povijesnog razdoblja pisali su mnogi autori. Ovom prilikom istaknut ćemo samo neke od najznačajnijih. Daniel Roche usko se specijalizirao za francusku modu 18. stoljeća analizirajući je kroz aspekte povijesti ekonomije i analizu portreta razdoblja rokoka (Roche, 1994). Aileen Ribeiro portrete izdvaja kao ključne u analizi povijesti modnog odijevanja. Na djelima Jeana Augustea Dominiquea Ingesa (1780.-1867.) opisala je modu francuskog neoklasicizma te zastupala mišljenje da poznavanje povijesnih slika, skulptura i fotografija pruža temeljni arhiv za rekonstrukciju mode pojedinog stilskog razdoblja (Ribeiro, 1999). Knjiga *The study of dress history* (2002.) autorice Lou Taylor daje smjernice u proučavanju kulture odijevanja koje se temelje na usmenoj predaji, literaturi, postojećoj dokumentaciji, likovnim izvorima, fotografiji i filmu. Metode istraživanja kulture odijevanja autorica je podijelila na temelju korištenih izvora, tj. postojećih artefakata, arhivskih podataka, izvora o povijesti svakodnevice, literarnim i likovnim izvorima od slikarstva, crteža i karikatura do fotografije i filma te na usmenoj predaji. Metodu analize i usporedbe različitih izvora, autorica smatra ključnom za jasnije razumijevanje određenog stilskog razdoblja te samog modnog artefakta. Upravo pomoću te metode autorica zaključuje da je moguća kvalitetna realizacija replike ili kostima. Kao što smo već napomenuli, neophodno je promotriti društvenu ulogu odjeće, koja je bila uvjetovana između ostaloga restrikcijama, tj. zakonima o raskoši, te istražiti ritam promjena modnih trendova određenog prostora. Naime, ti trendovi odraz su različitih poticaja: razmjene dobara između gradova, tj. trgovine, dostupnosti sirovina, monopola uvoza, poznavanja tehnika proizvodnje i bojanja, zakona koji štite domaću ekonomiju, ali i promotora mode, tj. plemstva. Aristokracija je sve do 19. stoljeća pokretač modnih trendova, koje niže rangirani nastoje u skromnijim oblicima pratiti kako bi se identificirali s povlaštenima. O tome svjedoče arhivski izvori, trgovačke, notarske bilješke, ali i osobni memoari poput živopisnog **DNEVNIKA** (org. *Kleidungsbüchlein or Trachtenbuch*) njemačkog računovođe Matthäusa Schwarza iz 1520. godine.⁹ Schwarz je u razdoblju od 1520. do 1560. godine tekstom i ilustracijom u boji bilježio vlastiti način odijevanja (Rublack, 2010: 56). Knjiga je poglavito vrijedna jer

9 Knjiga je pohranjena u *Herzog Anton Ulrich Museum u Braunschweig*.

Dvije kopije originala iz 1740. godine nalaze se u Parizu (*Bibliothèque nationale*) i Hanoveru (*Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek*).

autor prati osobni stil strogo uvjetovan zakonima o raskoši, dok je u izlaganju vrlo objektivan. Kako je riječ o jedinoj sačuvanoj publikaciji o odijevanju iz početka 16. stoljeća, publikacija se smatra i „prvom knjigom o modi“¹⁰ (vidi: SLIKA 3, str. 22–23).

Za razliku od Schwarza, njemački slikar Christoph Weiditz boraveći u Španjolskoj u razdoblju 1528. do 1529. godine ilustrirao je odjeću autohtonog stanovništva Pirinejskog poluotoka te objavio pod naslovom *Trachtenbücher*. U njoj autor donosi 154 prikaza načina odijevanja s kratkim opisom. Sljedeća knjiga temelji se na zanimljivim opservacijama Ivana Žigmunda Herbersteina, slovenskog diplomata i pisca. Putujući po svijetu literarno i ilustrativno opisuje vlastito odijevanje, prilagođeno kako kulturama koje posjećuje, tako i različitim prilikama.¹¹ Nadalje, dvorski priručnik *Hofkleiderbücher* putem zbirke akvarela i zapisa pruža zanimljiv uvid u dvorski život, rituale odijevanja Vojvode od Bavarske, Williama IV. i Alberta V. tijekom 16. stoljeća.¹² Bilo je to i stoljeće prvih **MODNIH SAVJETA**.

„Njegovati stil i obrazovati se” savjetuje prva knjiga modnih savjeta *Dvorjanin* (tal. *Il Cortegiano*) iz 1561. godine, autora Baldassarea Castiglionea, talijanskog književnika i diplomata. Objavljena na talijanskom, pred kraj 16. stoljeća prevedena je bila i na španjolski, francuski, njemački, poljski i engleski jezik. Priručnik je bio neizostavno štivo europskih kraljevskih krugova toga razdoblja. No, šesnaesto stoljeće obilježilo je otkrivanje *novog svijeta*. Otkrića *novih kultura* bilježe zemljopisne karte, obrubljene prikazima muških i ženskih likova odjevenih *po modi* zemalja iz kojih dolaze. Osim ekspanzije zemljopisnih karti, na tržištu se pojavljuju i knjige s novom tematikom usredotočene na raznolikost stilova odijevanja ovisno o zemlji porijekla i na

10 Autori ilustracija su iluminator Narziss Renner (1502.–1536.) i nepoznati umjetnik iz ateljea Christoph Ambergera (1505.–1562.). Knjiga je i značajna zbog prvog prikaza golog tijela u povijesti. Prikazane odjevne kompozicije namijenjene različitim prilikama, prate životnu dob autora od 29. do 52. godine.

11 Knjiga dostupna na stranici *Sigismund von Herberstein* (2019). Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Sigismund_von_Herberstein (pristupljeno 25. siječnja 2020.)

12 Dostupno u Bayerische Staatsbibliothek. *Hofkleiderbuch (Abbildung und Beschreibung der Hof-Livreen) des Herzogs Wilhelm IV. und Albrecht V. 1508–1551*. URL: <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00016005&pimage=00146&einzelsegment=&v=100&l=de> (pristupljeno 17. siječnja 2020.)

9
 Im 1509 im Dümmer klaitt uns
 aber mein vatter durchhaus wie hie
 stett, da was ich ein schüler zu dant
 vorzigen, wolt ein vrunck zu dant
 vrich werden, mein lirtzweil was
 mit altar gmel und gemachthalgen
 laut der wold lauff ad. 10. am 7. ca. p.



12 Jar und bei 4 monet.

53
 Im September 1522 der
 mit attlas backen aber
 wams in agner geselschaft
 wolt breitbuch, marx rott
 diethenheimer, das wams in
 junst alles wulli



25 Jar bei 7 mon

rock
hofen
mit
Bast
as atlas

²⁴
4. April 1526 auf Brandstüß der
Rock mit samat, das wams atlas
wart mir auff 21. april auszogen
die nacht von quajennier laut
der weltlauf 20 cap. 27 blat andeigt



.19 Jar 43 tag

SLIKA 3 / Odjevni
stilovi Matthäusa Schwarz
(1497.–1574.). *Dessins des
costumes portés par Matheus
Schwarz d'Augsbourg,
1501–1600 (1520.)* © Gallica.
bnf.fr, Bibliotheque nationale
de France, Département des
Manuscrits. Allemand 211.¹³

13 Schwarz Matthäusa (1520) *Dessins des costumes portés par Matheus Schwarz d'Augsbourg, 1501–1600.* © Gallica.bnf.fr, Bibliotheque nationale de France, Département des Manuscrits. Allemand 211. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100202683.image> (pristupljeno 22. prosinca 2019.)

povijest odijevanja. Kristen Ina Grimes (2002.) to razdoblje naziva zlatnim dobom knjiga posvećenih modi (Grimes, 2002: 13–23). Bile su to knjige koje su predstavljale *idealnu* društvenu stvarnost (*ideal social reality*), i dale su uvid u jasno razlikovanje odjeće po spolu, društvenom staležu, profesionalnoj vokaciji i nacionalnosti. Prvi pregled povijesti odijevanja datira u 1562. godinu, autora François Deserpse, dok je primjerice Lucas de Heere, nizozemski slikar, 1570. godine autor knjige odjevnih trendova plemstva te pripadnika nižeg društvenog staleža na području današnje Europe. Upravo ta knjiga predstavlja izuzetno značajan doprinos poznavanju odijevanja nižih društvenih slojeva, koji su u pravilu o opisima izostavljeni, a njihova odjeća rijetko sačuvana. No, te godine bilježe i niz autora koji se bave tematikom modnih trendova na širem području (Europa, Kina, Rusija, Amerika, Azija...). Pogotovo značajni za naš prostor su Ferdinando (Fernando) Bertelli (1563.), Nicolas de Nicolay (1567.), Loys Le Roy (1568.), Jost Ammann (1577.), Cesare Vecellia (1590.) i Pietro Bertelli (1594.), koji opisujući modne stilove 16. stoljeća uključuju prikaze odjevnih identiteta i s naših prostora (Simončić, 2018: 55–75).

Stoljeće renesanse i manirizma otvorilo je snažan interes spram odjevne tematike, koja se nastavlja njegovati u razdoblju baroka. U prvoj polovici 17. stoljeća, fantastičan francuski grafičar Abraham Bosse (1604.–1676.) oblikuje kompozicije temeljene na temama mode, ritualima odijevanja i trgovanja. Nizozemske trendove u grafici donosi Jean Barrà, dok engleske Wenceslaus Hollar (1607.–1677.). Upravo njegova zbirka je zahvaljujući sveučilištu u Torontu danas dostupna i na internetu. Naročito zanimljiva je kategorija *Costume*, koji otkriva čarobni svijet engleske mode 17. stoljeća (URL: <https://hollar.library.utoronto.ca>).

Moda je u razdoblju baroka dobila još jedan medij prezentacije: **MODNI MAGAZIN**. U listopadu 1672. godine, pod pokroviteljstvom francuskog kralja Luja XIV., za potrebe plemstva tiskan je *Le Mercure Galant*. Donio je ilustracije muške i ženske modne siluete te uz njih nazive odjevnih predmeta, tekstila i modnih dodataka. No, nakon 1680. godine broj članaka o odjevnim stilovima postupno opada da bi uskoro prilozi o modi u potpunosti nestali, a zadržali su se samo ilustracija te oglasi trgovaca, obrtnika i dućana. Modni tisak poprima širi izdavački zamah tijekom 18. stoljeća, kroz časopise *Galerie des Modes et Costumes Français* (1778.–1787.), *Mercure de France* (1724.), *The Lady's Magazine* (1770.–1847.) te fantastične satirične prikaze autora Jean-Michela Moreaua (1741.–1841.), Nicolausa Heideloffa (1761.–1837.), Williama Hogartha (1697.–1764.), Jamesa Gillraya (1757.–1815.), Georgea Cruikshanka

(1792.–1878.), Thomasa Rowlandsona (1756.–1827.) i ostalih. Nastavlja se i tijekom 19. stoljeća kada se izdanja proširuju modnim priložima, poput engleskog *La Belle Assemblée, or Bell's Court and Fashionable Magazine* (1806.–1837.), osnivača Johna Bell (1745.–1831.) te *Repository of arts, literature, commerce, manufactures, fashions, and politics* (1809.–1829.) Rudolpha Ackermanna. Ovaj kratak osvrt na povijesne izvore prikazivanja modnih trendova, u različitim vrstama publikacija i likovnih izraza, smjernica je za potrebe kvalitetnog pristupa rekonstrukciji ili reinterpretaciji povijesne odjeće. Ono je polazište koje se mora usporedo istraživati s ostalim izvorima poput vrsta tkanine, sirovine i boje, koji su bili odraz tehnološkog i znanstvenog napretka. Navedeno bogatstvo literarnih i likovnih izvora omogućuje da primjerice renesansnu venecijansku žensku odjevnu formu razlikujemo od dalmatinske, kao i da istaknemo odjećom jasne društvene i prostorne (nacionalne) razlike nositelja. Iz toga razloga kvalitetna rekonstrukcija, pa i reinterpretacija iziskuje temeljito istraživanje povijesti mode kako bi se s razumijevanjem pristupilo izradi kostima ili replike.

PRVI POVJESNI VODIČI POSVEĆENI KROJENJU

Osim publikacija posvećenih pregledu onodobnog odijevanja ovisno o zemlji i gradu porijekla, krajem 16. stoljeća pojavljuju se i prvi vodiči za izradu krojeva. Autor prvog u povijesti do danas poznatog vodiča za krojenje iz 1589. godine (prvo izdanje 1580. godine, Madrid) bio je krojač i matematičar iz španjolske pokrajine Baskije Juan De Alcega (De Alcega, prev. Pain i Bainton, 1979).¹⁴ Njegov rad naslova *Knjiga o geometriji, praksi i konstrukciji (Libro de Geometria, Practica y Traça)* donosi 135 krojeva ženske i muške odjeće višeg društvenog staleža (no ne i samog kralja) u Španjolskoj i Portugalu. De Alcega se suočio s poteškoćama pri objavljivanju svog rada, zbog iznimnog otpora onodobnog krojačkog ceha. Naime, obrtnička znanja su se strogo čuvala pod prijetnjom visokih kazni (oduzimanje slobode, imetka) i oprezno prenosila na potencijalne buduće majstore. Zanatski proizvodi predstavljali su resurs financijskog napretka grada, zemlje ili kraljevstva. U želji da njihovo društvo napreduje, gradski oci znali su vrbovati majstore iz drugih gradova obećavajući im najbolje lokacije radionica, kuće za boravak, financijski dobitak i oslobođenje od dijela poreza. Tako je De Alcegina

14 De Alcega, J. (1580) *Libro de geometria, practica y traça*. Biblioteca Nacional de España. URL: <https://dl.wdl.org/7333/service/7333.pdf> i URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Book_on_Geometry,_Practice,_and_Patterns_WDL7333.pdf (pristupljeno 18. prosinca 2019.)

knjiga predstavljala opasnost od širenja *tajni* krojačkih znanja i *tajni* ostalih obrta (tkalačkih, bojadisarskih), čiji produkti su na globalnom tržištu predstavljali identitet određenog grada. Knjiga je značajna prije svega jer predstavlja prvi primjer primjene matematike za potrebe odjevne tehnologije i konstrukcije. Značajan je doprinos i poznavanju odjevne terminologije te krojenih dijelova s kraja 16. stoljeća, kada je španjolski modni stil bio dominantan i u ostalim europskim prijestolnicama (Grayer Moore, 2019). Autorov cilj bio je oblikovati tablicu izračuna potrebnog materijala za izradu pojedinog odjavnog predmeta, ovisno o vrsti tkanine i tipu odjeće. No, prikazana količina tkanine nije bila uvjetovana visinom i obujmom nositelja. To je podatak koji je svaki krojač trebao prilagoditi ovisno o klijentu. Osim toga utrošak materijala ovisio je o društvenom statusu nositelja, zatim o vrsti odjeće, promjeni stila ako je nastupila, dok je širina tkanine varirala ovisno o zemlji porijekla (De Alcega, prev. Pain, Bainton, 1979:61; Arnold, 1988: 164–165). Autor je dao i jasne smjernice kako iskrojiti tkaninu na najučinkovitiji način, uz minimalan utrošak materijala.¹⁵ Vodič je bio namijenjen prije svega trgovcima i majstorima krojačima.

Prvi francuski vodič krojeva za mušku odjeću autora Benoïta Boullaya naslova *Le Tailleur sincere* objavljen je 1671. godine. Autor je nakon četrdeset godina iskustva trgovanja objavio priručnik o uzimanju mjere za potrebe krojenja, o načinima provjere grešaka u tkanju prije njegovog iskrojavanja te uputama kako procijeniti tijelo klijenta, uočiti određene karakteristike i prilagoditi njima kroj (Lyons, 2019: 252). Samo nešto ranije od navedenog i Njemačka objavljuje svoj prvi priručnik krojeva *Schinttmusterbuch aus Bergenz*, 1660. godine.

Vodiči, priručnici za krojenje obilježili su i 18. stoljeće, stoljeće razuma ili prosvjetiteljstva. Tako je Johannes Stöckhel bio autor priručnika krojeva *Meister-Stück-Buch des Bürgers und Zechmeisters* (1713.), a Johannes M. Wolfsegger priručnika *Meister-Stück-Buch des bürgerlic-*

15 Precizne podatke o točnim mjernim jedinicama, dužinama, tipu odjeće istražila je Marion Mcnealy te objavila na vlastitoj internetskoj platformi. Marion Mcnealy *The Curious Frau* (2009). *DECIPHERING JUAN DE ALCEGA'S TAILOR'S PATTERN BOOK OF 1589*. URL: <https://www.curiousfrau.com/2009/04/02/deciphering-juan-de-alcegas-tailors-pattern-book-of-1589/> (pristupljeno 12. prosinca 2019.)

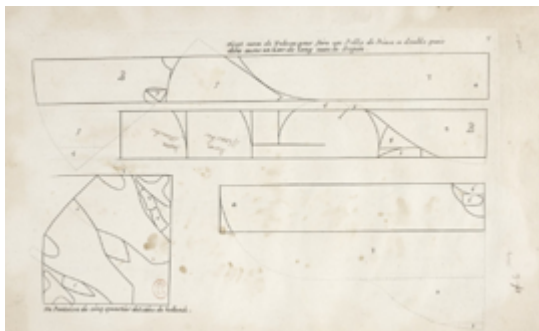
16 De Alcega, Juan (1580). *Libro de geometria, practica y traça*. Biblioteca Nacional de España. URL: <https://dl.wdl.org/7333/service/7333.pdf> (pristupljeno 8. prosinca 2019.)



SLIKA 4 / Smeđi jerkin
(gornji haljetak nalik oklopu),
svila baršun, metalne niti,
1570.–1580. Number: 26.196.
© The Met. ▲

SLIKA 5 / Kroj za jerkin
iz knjige Juan de Alcege,
stranica f.65a–f.66a. srodan
je artefaktu na SLICI 4.¹⁶ ◀

hen *Schneidermeisters* (1724.). U njemu se nalaze krojevi dominantnih modnih trendova na širem području današnje Europe, koji dolaze iz Španjolske, Engleske i Francuske. Godine 1769. Francois Alexandre P. Garsault u svojoj knjizi *Descriptions des artes et metiers* i poglavlju o modi i konstrukciji ženske i muške odjeće naslova *Art du tailleur*, donosi četiri tablice s mjernim jedinicama za tkanine, zatim ilustracije odjevne siluete te prikaze krojačke radionice i opreme. Uz navedeno prilaže i 11 krojeva muške i ženske odjeće. Njegove ilustracije ponovo su upotrijebljene i nadopunjene u francuskoj enciklopediji autora Denisa Diderota i Jeana le Ronda D'Alemberta. U njoj se nalaze sveukupno 24 tablice s konstrukcijama ženske i muške odjeće, preciznih prikaza vrste šavova i veza te uputa o uzimanju mjere za potrebe krojenja.¹⁷



SLIKA 6 / Benoît Boullay (1671). *Kroj za hlače i gornji haljetak (doublet)* © Gallica. bnf.fr, Bibliotheque nationale de France¹⁸

Prva engleska službena publikacija tog tipa bila je *The Tailors Complete Guide or a Comprehensive Analyses of Beauty and Elegance in Dress* iz 1796. godine. No, danas se u britanskoj knjižnici nalazi i pomalo zanemaren priručnik *Instructions for Cutting Out Apparel for the Poor*

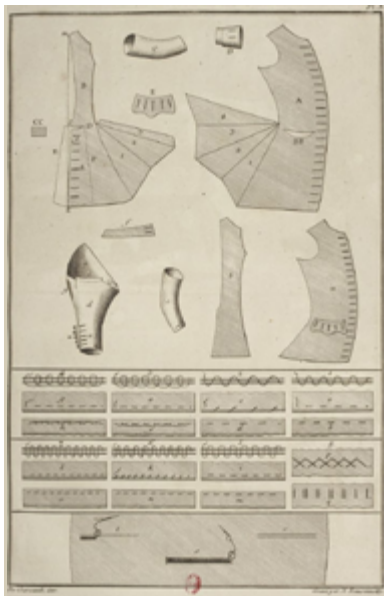
17 Diderot, D., Rond D'Alembert, J. (1771) *Tailleur d'habits et tailleur de corps. Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 9, Paris. Dostupno na internetu The Encyclopedia of Diderot and d'Alembert, Collaborative translation project (2002), Michigan Publishing, University of Michigan Library. URL: <https://quod.lib.umich.edu/d/did/did2222.0000.178/--tailor-of-suits-and-tailor-of-bodices?rgn=main;view=fulltext> (pristupljeno 12. prosinca 2019.)

18 Boullay, Benoît (1671). *Le Tailleur sincère, contenant les moyens pour bien pratiquer toutes sortes de pièces d'ouvrage pour les habits d'hommes, et la quantité des estoffes qu'il y doit entrer en chaque espèce, sçavoir depuis l'âge de quinze ans... hauteur et grosseur que les hommes puissent avoir, et en toutes sortes d'estoffe*. Gallica. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt1b8612044m?rk=21459;2> (pristupljeno 3. prosinca 2019.)

iz 1789. godine. Upute koje su trebale poslužiti najsiromašnijima u očima istraživača 19. i početka 20. stoljeća nisu predstavljale tako vrijedan izvor, kao priručnici namijenjeni izradi odjeće za plemstvo. U njemu se nalazi 13 tablica s krojevima različite vrste odjeće namijenjene odraslima i djeci. Krojevi su vrlo jednostavni i ne predstavljaju značajan doprinos poznavanju konstrukcije i modeliranja krojeva (Seligman, 1996). Oba priručnika osmišljena su s ciljem olakšavanja uzimanja mjera, što ekonomičnijeg uzimanja kroja kako bi se uštedjelo na trošku tkanine.



SLIKA 7 / Garsault, François-Alexandre-Pierre de (1769). *Umijeće krojenja i uzimanja mjera*
© Gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France.¹⁹



19 Garsault, François-Alexandre-Pierre de (1769). URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1o8876j/f2.planchecontact.r=Art%20du%20tailleur%20%20contenant%20le%20tailleur%20d'habits%20d'hommes> (pristupljeno 20. prosinca 2019.)

Početak 19. stoljeća obilježio je velik broj izdanja vodiča, uputa, priloga i magazina o krojnim dijelovima i izradi konstrukcije. Engleski *The Ladies Economical Assistant* (1808.) te američki *The Taylor Instructor* (1809.) objavljuju priloge odjevne konstrukcije za kapute, haljine, košulje, hlače, suknje, čime modne trendove čine dostupnim svim društvenim staležima. Krojni prilozi iz različitih časopisa danas se mogu analizirati zahvaljujući digitalnim bazama knjižnica te predstavljaju kvalitetan izvor za potrebe rekonstrukcije i reinterpretacije povijesnih formi (Blanco, Hunt-Hurst, Vaughan Lee, Doering, 2015: 288–289). Osim njih, 19. stoljeće ostavilo je u nasljeđe ogroman broj artefakata, kako odjevnih i tekstilnih, tako i modnih dodataka. Oni danas predstavljaju temelj modnih zbirki pohranjenih u značajnim svjetskim muzejima (*Victoria and Albert Museum*, London, *The Metropolitan Museum of Art*, New York, *Musée des Arts Décoratifs*, Pariz). Interes spram skupljanja povijesnih modnih predmeta doveo je do profilacije znanstvene grane i pristupa u čijem se središtu nalazi odjevni artefakt (izvorno engl. *Object-Centered Dress History* ili *Object-Focused Study*). Prvi pripadnici tog pristupa bili su Elisabeth McClellan, autorica studije *Historic Dress in America* (1904.), zatim autor knjige *Dress Design an account of Costume for Artists and Dressmakers* (1913.), Talbot Hughes, čiji je tekstualni pregled nadopunjen vlastitim ilustracijama odjeće iz modno-povijesnih stilova, fotografija artefakata iz muzejskih zbirki te krojeva od sredine 16. stoljeća do 1879. godine (Simončić, 2018: 35–57). Poglavitom značajnom smatra se engleska povjesničarka odijevanja Nora Waugh, profesorica povijesti mode koja je nadgledala praktični dio realizacije povijesnih kostima na Kazališnom odsjeku *Central School of Art and Design* u Londonu. Kasnih tridesetih godina bila je zadužena za kostime *London Theatre Studija*, pod vodstvom Michela Saint-Denisa. Inzistirala je na suradnji studenata i profesora te na interdisciplinarnom pristupu proučavanja modnih razdoblja. U nasljeđe je studentima ostavila tri značajne knjige *Corsets and Crinolines* (prvo izdanje 1954.), sa 115 tehničkih crteža i 24 kroja temeljena na odjevnim artefaktima iz privatnih kolekcija i muzejskih zbirki, *The Cut of Men's Clothes, 1600–1900* (1964.), s 24 ilustracije, 42 tehnička crteža i 27 kroja, *The Cut of Women's Clothes, 1600–1930* (1968.), sa 71 ilustracijom, tehničkim crtežima i 54 kroja. Njezin pristup, koji zahvaljujući priložima (ilustracijama, tehničkim crtežima i krojevima povijesne odjeće) omogućava kvalitetnu rekonstrukciju odjevnih predmeta u razdoblju od 1600. godine do tridesetih godina dvadesetog stoljeća, donosi i likovne primjere (portrete, grafike, anegdote), povijesne opaske koje pomažu u razumijevanju povijesno-modnog ozračja.

I dok je Nora Waugh pružila uvid u najznačajnije povijesne odjevne artefakte, njihove likovne prikaze i kroj, sljedeća istraživačica kroz detaljne opise artefakata, usporedbom arhivskih izvora i svih faza rekonstrukcije, podigla je ljestvicu vodiča za potrebe izrade replika povijesne odjeće... njezino ime je Janet Arnold (1932.–1998.).

JANET ARNOLD i, ponovo, JANET ARNOLD

Ključna autorica za potrebe rekonstrukcije povijesne odjeće je Janet Arnold—povjesničarka odijevanja koja je dala najznačajniji doprinos u afirmaciji povijesti odijevanja kao znanstvene discipline. U istraživanjima je kretala od odjavnog artefakta, njegovih tehničkih i likovnih karakteristika, saznanja je potkrijepila arhivskim podacima, likovnim i literarnim izvorima. Ukazala je da je za potrebe analize, a zatim i rekonstrukcije povijesne odjeće neophodno poznavanje modne povijesti, povijest umjetnosti i povijesti svakodnevice.

Janet Arnold rođena je u Bristolu, gradu i luci na jugozapadu Engleske. Na *West England Collegeu* studirala je povijest umjetnosti, dok je na *Hammersmith Day School* i *Royal Holloway College* podučavala primijenjene umjetnosti i dizajn. Snažno je zastupala ideju po kojoj su studenti zajam budućnosti te im u tom uvjerenju zdušno prenosila svoja stečena znanja. Kroz rad s mladima osjetila je potrebu za osobnim usavršavanjem praktičnih, znanstvenih, ali i pedagoških kompetencija. Kako bi usavršila svoje šivaće kompetencije, vrijeme od 1954. do 1955. provela je u radionicama visoke mode, dok je u slobodno vrijeme bila asistentica kostimografu u kazalištu. Od godine 1955. do 1970. posvetila se predavanju na fakultetima i usavršavanju u Velikoj Britaniji, Europi i Americi. Posjećivala je muzeje, galerije te proučavala povijesnu mušku i žensku odjeću te povijesne načine krojenja i šivanja odjeće. Modnu odjeću analizirala je na temelju portreta i postojećih artefakata. Imala je običaj skupljati sve izvore koji se odnose na odijevanje, bilo da se radi o običnom papiru, nacrtu, knjizi, portretu ili skulpturi. Kako se količina podataka povećavala, usporedo je raslo njezino znanje, ali i interdisciplinarni pristup istraživanju modnih fenomena. Počela je fotografirati i olovkom bilježiti svoje opservacije vezane za artefakte. Stručni krugovi brzo su prepoznali temeljitost u istraživanju te ju angažirali kao savjetnicu za povijest tekstila i odjeće prvo u nacionalnom muzeju u Nürnbergu i Münchenu, a zatim i kao suradnicu na konzervaciji i restauraciji odjeće pronađene u grobnici Ferdinanda I. (1503.–1564.) u Pragu.

Njezine publikacije otkrile su neprocjenjive informacije o odjeći iz prošlosti, krojačkom zanatu, ritualima odijevanja te imaju dubok utjecaj na mnogobrojne znanstvene i umjetničke discipline. Uz fotografije odjevnih artefakata nalaze se i njezine vlastite ilustracije na milimetarskom papiru i skice. Svaka ilustracija sadrži detaljan opis odjevnog predmeta, opis materijala i modnih dodataka te kraj odjevnog predmeta. Janet Arnold je donosila uvid u detalje koje su drugi izostavljali. Opisivala je vrste podstave, sirovine za podsuknje ili korzet, promjene u kroju zbog povećanja tjelesnih proporcija, oštećenja, popravke, navodeći pritom i sekundarne izvore grafike, arhivske podatke u svrhu kvalitetnijeg uvida u stil i formu odjeće. Donijela je mnogobrojne savjete za rekonstrukciju kako odjevne forme, tako i ukrasa i tehnike šivanja. Prve dvije publikacije *Patterns of Fashion 1: the cut and construction of women's clothing, 1660–1860* (prvo izdanje 1964.), *Patterns of Fashion 2: Englishwomen's dresses and their construction c. 1860–1940* (prvo izdanje 1966.), bile su namijenjene njezinim studentima. No, neizmjeran interes za knjige od strane povjesničara, kostimografa i modnih dizajnera iznenadio je i samu autoricu, koja se počinje u većoj mjeri posvećivati pisanju.²⁰ Prepoznala je i moć televizijskog medija te 1969. godine za BBC-jev televizijski program *Šest žena Henrija VIII.* u londonskom muzeju predstavila na portretima i odjevnim artefaktima pregled povijesne odjeće. Zahvaljujući novčanoj potpori za istraživanje povijesne odjeće, 1973. godine boravi tri mjeseca u Njemačkoj, Italiji, Španjolskoj i Švedskoj proučavajući portrete s naglaskom na modne odjevne i tekstilne trendove 16. stoljeća. Objavljuje knjigu *A Handbook of Costume* (1973.), temeljnu publikaciju za studij povijesti odijevanja te se u svom istraživanju usredotočuje na modno nasljeđe kraljice Elizabete I. Godine 1978. objavila je knjigu *Lost from Her Majesties Back*, s opisom izgubljenih kraljičinih darova datiranih u razdoblju od 1561. do 1585. godine, koji su se sastojali od odjeće i nakita. Njezino istraživanje kraljičinog inventara ipak nije završilo tom knjigom. U drugom izdanju *Queen Elizabeth's Wardrobe Unlock'd*, Arnold objavljuje kompletni popis inventara kraljičinog ormara, upotpunjen portretima, ilustracijama, originalnim korespondencijama te ostalim povijesnim izvorima i arhivskim zapisima (Arnold, 1988: 164–165). Godine 1983. postaje suradnica konzervatorskog odjela *Palazzo Pitti's Galleria del Costume* u Firenci doprinoseći svojom stručnošću proširivanju zbirke povijesti odijevanja. Rezultat je to nje-

²⁰ Janet Arnold (2019) *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Janet_Arnold (pristupljeno 10. siječnja 2020.)

zine suradnje na arheološkim istraživanjima grobnica obitelji Medici iz 16. stoljeća. Projekt je trajao preko deset godina, na kojem je Arnold pratila i sudjelovala u dokumentiranju i konzerviranju pronađenih odjevnih artefakata pripadnika obitelji Medici. Objavila je nekoliko radova na tu temu te održala niz predavanja o projektu. Kao rezultat iskustva rada na artefaktima objavljuje ključna djela za potrebe rekonstrukcije: *Patterns of Fashion 3: the cut and construction of clothes for men and women 1560–1620* (1985., 1986.), *Patterns of Fashion 4: the cut and construction of linen shirts, smocks, neckwear, headwear and accessories for men and women c. 1540–1660* (2008.), *Patterns of Fashion 5: The content, cut, construction and context of bodies, stays, hoops and rumps c. 1595–1795* (2019.). *Patterns 4* i *Patterns 5* bile su objavljene postumno. *Patterns 4* su završili njezini studenti, danas poznati povjesničari odijevanja, Jenny Tiramani i Santina Levey (preminula 2017. godine). Oni su svjedočili o Janet Arnold kao karizmatičnoj učiteljici i vrlo traženoj predavačici u Velikoj Britaniji, Skandinaviji, većem dijelu srednje Europe i Sjeverne Amerike. Drugu, *Patterns 5*, završili su Jenny Tiramani, Luca Costigliolo, Sébastien Passot, Armelle Lucas, Johannes Pietsch.²¹

Njezine publikacije temeljene na krojevima, crtežima i opaskama, uspoređene s postojećim artefaktima, portretima i arhivskom građom, ostaju temeljni izvor za potrebe kazališnih, filmskih, televizijskih rekonstrukcija ili reinterpetacija. Učestalo ih koriste i konzervatori za potrebe analize i identifikacije pronađenih ili doniranih odjevnih artefakata, zatim kustosi za projekte žive povijesti u muzejima ili su izvor inspiracije suvremenim modnim dizajnerima. Danas je arhiv Janet Arnold pohranjen u *The School of Historical Dress* u Londonu, koja nastavlja njezin rad kroz organiziranje radionica o metodama rekonstrukcije povijesne odjeće i uvid u povijesne rituale odijevanja. U spomen na njezin rad i doprinos, Društvo povjesničara odijevanja (*The Costume Society*), čija je Arnold bila članica, svake godine dodjeljuje nagradu od 500 funti za najkvalitetniju rekonstrukciju povijesne odjeće temeljenu na uputama iz *Patterns 1, 2, 3, 4, 5*. Na natječaj se mogu prijaviti studenti povijesti odijevanja ili srodnih grana. Uvid u nagrađene radove i studente od 2008. godine nadalje dostupan je na stranici *The Patterns of Fashion Award*.²²

21 *The School of Historical Dress*. URL: http://theschoolofhistoricaldress.org.uk/?page_id=465 (pristupljeno 18. prosinca 2019.)

22 *The Patterns of Fashion Award, The Costume Society*. URL: <http://costumesociety.org.uk/awards/patterns-of-fashion-award> (pristupljeno 18. prosinca 2019.)

Na tragovima doprinoso Janet Arnold te za potrebe rekonstrukcije povijesne odjeće preporučuju se i sljedeći izvori. O vrstama ukrasnog veza i ukrašavanja savjetuje se koristiti internetsku stranicu www.scholehousefortheneedle.co.uk

Izvanredan uvid u literaturu posvećenu konstrukciji odjeće te ostalim modnim fenomenima različitih stilskih razdoblja donosi nam internetska stranica *Early Modern Dress and Textiles Research Network*, koju je pokrenulo Vijeće za umjetnosti i humanističke znanosti (*The Arts and Humanities Research Council [AHRC]*) sa središtem u Swindonu u Engleskoj. Ona je rezultat dugogodišnjeg projekta koji je sustavno istraživao arhivske zapise, odjevne artefakte te ostale izvore modnih pojava od 1500. do 1800. godine. Posvećena je svim znanstvenicima i praktičarima koji se bave navedenim područjem te je javno dostupna od 2009. godine.²³ U poglavlju *Construction* dobivamo prikaz autora i publikacija koje pomažu u otkrivanju odjevne konstrukcije različitih stilskih razdoblja. Autori koji se bave tehnikama izrade odjeće s naglaskom na krojne dijelove 16. te 17. stoljeća su Mikhaila i Malcolm-Davies (*The Tudor Tailor: Reconstructing Sixteenth Century Dress*, 2006.) i Hayward (*Dress at the Court of King Henry VIII*, 2007.), koji se usredotočuju na englesko plemstvo, dok su odijevanje talijanskog plemstva istražile Roberta Orsi-Landini i Bruna Niccoli (*Moda a Firenze 1540-1580: Lo Stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, 2007.; *Moda a Firenze 1540-1580: Cosimo I de Medici's Style*, 2011.). Odijevanje u doba prosvjetiteljstva zaokupilo je autore Cariou i Wicke (*Man's Coat 1730-1750: A Visual Guide to Cut and Construction*, 1995.) koji donose pregled krojeva gornjih haljetaka iz 18. stoljeća temeljenih na artefaktima iz muzeja u New Yorku, Montrealu, Torontu i Europi. Preispituju i krojačke tehnike i varijacije tipova muškog haljetka ovisno o zemlji porijekla. Lazaro i Campbell (*All-over pleated bodice: dressmaking in transtition, 1780-1805*, 2004.) ukazuju na razvoj korzeta od kraja 18. te početka 19. stoljeća, dok se autorica Waterhouse (*A Fashionable Confinement: Whaleboned Stays and the Pregnant Woman*, 2007.) pozabavila njegovom primjenom u trudnoći, fokusirajući se na razdoblje od 16. do 18. stoljeća.

Dodatake za naglašavanje bokova i konstrukciju *pannier* košarica istražila je Sorge (*The engineering of stays and hoops: laying the foundation for the eighteenth-century aesthetic*, 1995.), dok su se kvalitetnom

23 *Early Modern Dress and Textiles Research Network* (2009). URL: <http://www.earlymoderndressandtextiles.ac.uk/> (pristupljeno 18. prosinca 2019.)

povijesnom pregledu kazališnog kostima posvetili Hunnisett (*Period Costume for Stage and Screen: Patterns for Women's Dress, 1500–1800*, 1986.) i Seligman (*Cutting for All! The Sartorial Arts, Related Crafts and the Commercial Paper Pattern*, 1996.). Modno razdoblje 19. stoljeća bilježi velik broj publikacija koje odijevanju pristupaju s gledišta povijesti svakodnevice ili čitavo modno razdoblje promatraju preispitujući ulogu i značenje kroz samo jedan predmet poput korzeta (Salen, 2008.; Waugh, 2017.; Vincent, 2018.; Barrington, 2015.). Za potrebe rekonstrukcije savjetuje se koristiti uz onodobni tisak te istraživanja Janet Arnold (2007.) i autoricu Lucy Johnston te njezinu knjigu *Nineteenth Century Fashion in Detail* (2016.), koja na temelju postojećih artefakata iz arhiva *Victoria and Albert muzeja* u Londonu opisuje te prikazuju odjevnu formu, tkanine i načine ukrašavanja²⁴.

Povijesni izvori za rekonstrukciju replike ili interpretaciju povijesnog kostima su mnogobrojni. Iziskuju opširno istraživanje temeljeno na različitim izvorima, pri čemu su likovni prikazi nadopuna, a ne jedini svjedok na kojem se temelji izrada odjeće. Bez obzira na to radili se o replici ili kostimu, oba produkta iziskuju kvalitetnu istraživačku analizu posebno zbog njihove značajne uloge u suvremeno doba. Byung-Chul Han, profesor filozofije i kulturalnih studija na berlinskom sveučilištu umjetnosti, u svojoj knjizi *Shanzai: Deconstruction in Chinese* (2017.) repliku, tj. kopiju definira kao produkt jednakovrijedan originalu.²⁵ No, Han ukazuje na sraz razumijevanja zapadne i istočne kulture po pitanju originala i kopije. Kao primjer navodi najznačajnijeg kineskog slikara 20. stoljeća Changa Dai-chiena i skandal izazvan na Zapadu kada je otkriveno da je bio krivotvoritelj većine izložaka na izložbi *Kineske umjetnosti* u Parizu 1956. godine. Zatim revolt direktora etnološkog muzeja u Hamburgu, koji je zatvorio izložbu kineskih vojnika od terakote 2007. godine zbog otkrića da se ne radi o originalima starima 2000 godina, već o kopijama. Kult *originala* u zapadnoj civilizaciji započinje muzealizacijom prošlosti u 18. stoljeću, a

24 Construction (2009) *Early Modern Dress and Textiles Research Network*. URL: <http://www.earlymoderndressandtextiles.ac.uk/bibliography/Construction.html> (pristupljeno 18. siječnja 2020.) *Fashioning the Early Modern: Creativity and Innovation in Europe, 1500–1800* (2013). URL: <http://www.fashioningtheearlymodern.ac.uk/resources/bibliography/construction/> (pristupljeno 10. siječnja 2020.)

25 Byung-Chul Han (2018) *The copy is the original*. *Aeon*. URL: <https://aeon.co/essays/why-in-china-and-japan-a-copy-is-just-as-good-as-an-original> (pristupljeno 17. siječnja 2020.)

posebno porastom turizma u razdoblju renesansnog tzv. *Grand Toura*. U očima turista povećala se izložbena vrijednost drevnih građevina i umjetnina, koja su im predstavljena kao atrakcije. Odjevni artefakti kao materijalizirani memorijski zapisi zrcale i evociraju duh prošlih vremena. Ne svjedoče samo o ljepoti raskošnih modnih izraza, već i o društvenoj i osobnoj povijesti nositelja. Temeljna su polazišta za rekonstrukciju replika ili umjetničku interpretaciju kostima. Kako pokušaji ne bi urodili krhkom odjevnom ovojnicom pretežito estetskih poticaja, proniknimo u različite izvore ne bismo li zahvaljujući istraženim spoznajama kvalitetnije *utkali* i duh prošlih vremena te ga kroz kostim ili repliku prenijeli mlađim naraštajima.

ZADACI ZA ANALIZU I SEMINAR

- navesti autore pregleda povijesti odijevanja u razdoblju od 16. do 17. stoljeća te usporediti njihove likovne priloge modnih izraza;
- navesti autore vodiča za krojenje od 16. do 19. stoljeća te istaći njihov doprinos;
- objasniti doprinos Janet Arnold rekonstrukciji i reinterpretaciji povijesne odjeće;
- objasniti i navesti premjere za rekonstrukciju i reinterpretaciju;
- objasniti i navesti premjere za kostim i repliku;

POPIS LITERATURE

Arnold, J. (1973) *A Handbook of Costume*. New York: Macmillan.

Arnold, J. (1982) *Patterns of Fashion 2: Englishwomen's dresses and their construction c. 1860–1940*. New York: Macmillan; Second Edition edition.

Arnold, J. (1985) *Patterns of Fashion 3: the cut and construction of clothes for men and women 1560–1620*. London: Drama Publishers.

Arnold, J. (1988) *Queen Elizabeth's Wardrobe Unlock'd*. London: Maney.

Arnold, J. (2005) *Patterns of Fashion 1: Englishwomen's Dresses and Their Construction C. 1660–1860*. London: Drama Publishers; Revised edition.

Arnold, J. (2008) *Patterns of Fashion 4: the cut and construction of linen shirts, smocks, neckwear, headwear and accessories for men and women c. 1540–1660*. London: Costume andamp.

Arnold, J. (2019) *Patterns of Fashion 5: The content, cut, construction and context of bodies, stays, hoops and rumps c.1595–1795*. London: The School Associates.

Barrington, M. (2015) *Stays and Corsets: Historical Patterns Translated for the Modern Body*, Routledge.

Blanco F. J., Kay Hunt-Hurst, P., Vaughan Lee, H., Doering, M. (2015) *Clothing and Fashion: American Fashion from Head to Toe*. Santa Barbara: ABC-CLIO.

Boullay, B. (1671) *Le Tailleur sincère , contenant les moyens pour bien pratiquer toutes sortes de pièces d'ouvrage pour les habits d'hommes, et la quantité des estoffes qu'il y doit entrer en chaque espèce, sçavoir depuis l'âge de quinze ans jusqu'à la plus grande hauteur et grosseur que les hommes puissent avoir, et en toutes sortes d'estoffe... Enrichis de plusieurs planches gravées*. Paris: A. de Raffé, Jean de la Tourette et l'auteur.

Cariou, G., Wicke, W. (1995) *Man's Coat 1730–1750: A Visual Guide to Cut and Construction*. Canadian Heritage, Parks Canada.

Clothes Tell Stories. URL: <http://www.clothestellstories.com/>

Construction (2009) *Early Modern Dress and Textiles Research Network*. URL: <http://www.earlymoderndressandtextiles.ac.uk/bibliography/Construction.html> (pristupljeno 18. siječnja 2020.)

De Alcega, J. (1580) *Libro de geometria, practica y traça*. Biblioteca Nacional de España. URL: <https://dl.wdl.org/7333/service/7333.pdf>

De Alcega, J. (1979) *Tailor's Pattern Book, 1589: Libro de Geometria, Practica y Traca*. Nevinson, J.L. (ur.), Pain, J. (prev.), Bainton, C. (prev.). Wiltshire: Ruth Bean Publishers.

DECIPHERING JUAN DE ALCEGA'S TAILOR'S PATTERN BOOK OF 1589
(2009) Marion Mcnealy *The Curious Frau*. URL: <https://www.curiousfrau.com/2009/04/02/deciphering-juan-de-alcegas-tailors-pattern-book-of-1589/>
(pristupljeno 12. prosinca 2019.)

De Garsault, F. A. P. (1769) *Art du tailleur : contenant le tailleur d'habits d'hommes, les culottes de peau, le tailleur de corps de femmes & enfants, la couturière & la marchande de modes*. Paris.

Diderot, D., Rond D'Alembert, J. (1771) *Tailleur d'habits et tailleur de corps*.
Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, vol. 9, Paris.
Dostupno na internetu The Encyclopedia of Diderot and d'Alembert, Collaborative
translation project (2002), Michigan Publishing, University of Michigan Library.
URL: <https://quod.lib.umich.edu/d/did/did2222.0000.178/--tailor-of-suits-and-tailor-of-bodices?rgn=main;view=fulltext> (pristupljeno 12. prosinca 2019.)

Diderot, D., Rond D'Alembert, J. (1771) *Tailleur d'habits et tailleur de corps*. U:
Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, vol. 9, Paris.

Early Modern Dress and Textiles Research Network (2009). URL: <http://www.earlymoderndressandtextiles.ac.uk/> (pristupljeno 18. prosinca 2019.)

Fashioning the Early Modern: Creativity and Innovation in Europe, 1500–1800
(2013). URL: <http://www.fashioningtheearlymodern.ac.uk/resources/bibliography/construction/> (pristupljeno 10. siječnja 2020.)

Grayer Moore, J. (2019) *Patternmaking History and Theory*. London:
Bloomsbury Visual Arts.

Grimes, K. I. (2002) *Dressing the World: Costume Book and ornamental
Cartography in the Age of Exploration*. U: Rodini, E.; Weaver, E. (ur.) *A Well-Fashioned
Image, Clothing and Costume in European Art, 1500–1850*. Chicago: The University
od Chicago, str. 13–23.

Hayward, M. (2007) *Dress at the Court of King Henry VIII*. Routledge.

Hranitelj, A. (2019) *Vzporedni svetovi = Parallel worlds* (2006–2019). Ljubljana:
Umetniško Društvo Ronson.

Hunnissett, J. (1986) *Period Costume for Stage and Screen: Patterns for Women's Dress,
1500–1800*. London: Bell & Hyman.

Hofkleiderbuch (Abbildung und Beschreibung der Hof-Livreen) des Herzogs
Wilhelm IV. und Albrecht V. 1508–1551. *Bayerische Staatsbibliothek*. URL: <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb0016005&pi-image=00146&einzelsegment=&v=100&l=de> (pristupljeno 17. siječnja 2020.)

Janet Arnold (2019) *Wikipedia*. URL: (https://en.wikipedia.org/wiki/Janet_Arnold)
(pristupljeno 10. siječnja 2020.)

- Johnston, L. (2016) *Nineteenth Century Fashion in Detail*. London: Thames & Hudson.
- Lazaro, D., Campbell Warner, P. (2004) *All-over pleated bodice: dressmaking in transition, 1780–1805*. *Dress*, vol. 31, str. 5–24.
- Lyons, D. J. (2019) *The Oxford Handbook of the Baroque*. Oxford University Press.
- McNealy, M., Vincent, W.D.F. (2018) *Corset Cutting and Making: Revised*. Nadel und Faden Press.
- Mikhaila, N., Malcolm-Davies, J. (2006) *The Tudor Tailor: Reconstructing Sixteenth Century Dress*. London: Batsford.
- Orsi-Landini, R., Niccoli, B. (2007) *Moda a Firenze 1540–1580: Lo Stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*. Edizioni Polistampa.
- Orsi-Landini, R. (2011) *Moda a Firenze 1540–1580: Cosimo I de Medici's Style*. Edizioni Polistampa.
- Reflecting Historical Periods in Stage Costume (2019) *Victoria and Albert Museum*. URL: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/r/reflecting-historical-periods-in-stage-costume/> (pristupljeno 5. siječnja 2020.)
- Ribeiro, A. (1999) *Ingres in Fashion: Representations of Dress and Appearance in Ingres's Images of Women*. London: Yale University Press.
- Roche, D. (1994) *The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the Ancien Régime*. Cambridge University Press.
- Roodenburg, H. (2007) *Cultural Exchange in Early Modern Europe*. Cambridge University Press.
- Rublack, U. (2010) *Dressing Up: Cultural Identity in Renaissance Europe*. Oxford University Press.
- Salen, J. (2008.) *Corsets: Historic Patterns and Techniques*. Batsford.
- Schwarz Matthäusa (1520) Dessins des costumes portés par Matheus Schwarz d'Augsbourg, 1501°1600. *Gallica.bnf.fr, Bibliotheque nationale de France, Département des Manuscrits*. Allemand 211. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100202683.image> (pristupljeno 22. prosinca 2019.)
- Seligman, K. L. (1996) *Cutting for All!: The Sartorial Arts, Related Crafts, and the Commercial*. Southern Illinois University Press.
- Simončić, K. N. (2014) Prilog poznavanju povijesti odijevanja: zakoni protiv raskoši i njihov utjecaj. U: Hoiščić, I. (ur.) *Pažnja! Odjeća, umjetnost, identitet*. Bihać: Tehnički fakultet Univerziteta u Bihaću, str. 13–29.

Simončić, K. N. (2018) Pitanje odjevnog identiteta Hrvata u ilustriranim knjigama odjevne tematike s kraja 16. stoljeća. U: Damjanović, D.; Magaš Bilandžić, L. (ur.) *Zbornik u čast Zvonka Makovića—Imago. imaginatio, imaginabile*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, str. 55–75.

Sorge, L. (1995) The engineering of stays and hoops: laying the foundation for the eighteenth-century aesthetic. *Exquisite Details: Women's Dress of the 18th Century*, Wilmington, Delaware, Winterthur Museum, str. 1–11.

The School of Historical Dress. URL: http://theschoolofhistoricaldress.org.uk/?page_id=465 (pristupljeno 18. prosinca 2019.)

Waterhouse, H. (2007) A Fashionable Confinement: Whaleboned Stays and the Pregnant Woman. *Costume*, vol. 41, str. 53–65.

Waugh, N. (1968) *The Cut of Women's Clothes, 1600–1930*. London: Faber.

Waugh, N. (1964) *The Cut of Men's Clothes, 1600–1900*. London: Faber and Faber.

Waugh, N. (2017) *Corsets and Crinolines Paperback*. London: Routledge.

**PRINCIPI
I PRAKTIČNE
IMPLIKACIJE
REKONSTRUKCIJE
POVIJESNIH
ODJEVNIH
ARTEFAKATA
U MUZEJSKOM
OKRUŽENJU**

OD REPLIKE POVIJESNE ODJEĆE DO KOSTIMA

Alicia Mihalić

Unutar muzejskog konteksta, odjevni predmeti prikupljaju se i čuvaju kao povijesni svjedoci specifičnog vremena i društveno-kulturalne sredine u kojoj su nastali. Zahvaljujući podacima pohranjenima u njihovoj fizičkoj i značenjskoj strukturi, oni otvaraju mogućnost dokumentiranja odjevnih praksi te predstavljaju izvor saznanja o tehnikama i procesima izrade koji su djelovali na njihovoj razvoj. Značajan dio ljudske prošlosti povezan je s tekstilnim i odjevnim predmetima te njihovom proizvodnjom. Postojanje muzejskih zbirki odjeće omogućuje nam stoga metodološki pristup odjevnim artefaktima kao objektima materijalne kulture. Promjene u ukusu određene epohe, prevladavajući načini oblikovanja te sposobnost bilježenja društvenih i kulturalnih običaja samo su neke od informacija sadržanih unutar povijesnog identiteta odjevnog predmeta kao muzeološkog čimbenika. U članku *Muzejski predmet kao povijesni izvor i dokument* povjesničar umjetnosti i muzeolog Ivo Maroević kao temeljnu odrednicu svakog predmeta pohranjenog u muzejskoj instituciji ističe činjenicu njegovog izdavanja iz primarne realnosti u kojoj je nastao i prijelaza u novu muzeološku sredinu. Unutar ovog institucionalnog konteksta navedeni se predmeti udaljavaju od načina uporabe kojima su izvorno bili namijenjeni te kao informacijsko-komunikacijski objekti preuzimaju nove muzeološke funkcije (Maroević, 2005: 54–55).

Iako se tijekom devetnaestog stoljeća na samom početku povijesnog formiranja muzejskih institucija interes za prikupljanjem i analizom odjevnih predmeta i njihovim vrednovanjem kao objekata materijalne kulture razvijao vrlo sporo te su oni zbog svoje povijesne, etnološke ili religijske važnosti isprva bili pohranjeni u muzejima povijesti, etnologije, umjetnosti ili prirodnih znanosti, u dvadesetom se stoljeću oblikovanjem zbirke posvećenih modi i odijevanju, a kasnije i osnivanjem specijaliziranih muzeja, počinje napuštati shvaćanje odjeće kao prolaznog i frivolnog te općenito manje vrijednog fenomena (Druesedow, 2010: 304; Thompson, 2010: 295). Pohranjivanjem odjevnih predmeta u muzejski zbirni fond nastoji se omogućiti njihovo stručno proučavanje, izlaganje na izložbama radi ostvarivanja komunikacije s javnošću, ali i očuvanje postojećeg stanja te zaštita od propadanja²⁶. Sastav tkanina, načini korištenja

26 Uz muzealizaciju mode i odijevanja, konzervacija tekstila predstavlja još jedno relativno novo područje koje se počelo razvijati tek 1960-ih (Brooks, 2000: 3; Davidson, 2019: 334).

unutar primarnog konteksta u kojemu su izrađeni i nepravilno rukovanje čine ove predmete podložnima oštećenjima i opasnostima od propadanja. Iz navedenog se razloga preživjeli odjevni predmeti mogu svrstati među najosjetljivije muzejske artefakte koji zahtijevaju provođenje preventivnih konzervatorskih mjera, pažljivo rukovanje i čuvanje u odgovarajućim uvjetima kako bi se spriječilo daljnje naprezanje tkanina i izbjegla opasnost od nastanka oštećenja uzrokovanih svjetlom, vlagom, visokom temperaturom, suhoćom zraka te neadekvatnom zaštitom od moljaca i ostalih nametnika (Taylor, 2002: 19).

Fragilnost odjevnih predmeta postavlja pitanje njihove zaštite, ali i ostvarivanja uloga koje preuzimaju kao izvori znanstvenih spoznaja te kao edukativni mediji koji svoj potencijal ostvaruju prilikom povezivanja s publikom. Istraživanje funkcionalnosti ovih predmeta, prikupljanje informacija o procesima njihove izrade i sprečavanje oštećivanja prilikom izlaganja neki su od razloga zbog kojih se unutar muzejskog konteksta pristupa izrađivanju visokokvalitetnih kopija kao njihovih supstituta. Raspravljajući kompleksan odnos originalnog muzejskog predmeta i njegove zamjene, Maroević je pojam zamjedbenog predmeta pokušao definirati sljedećim riječima osvrćući se pritom na njegova pretežna i najbitnija obilježja:

Predmet koji zamjenjuje originalni muzejski predmet izrađen je u muzeju ili za muzej, od posebno odabranog materijala i primjenom adekvatne tehnologije, da bi pružio sto točniju predodžbu izvornog muzejskog predmeta ili predmeta izvan muzeja s muzeološkim značajkama, prvenstveno radi zaštite originalnog predmeta, potreba izlaganja, edukacije ili korištenja radi znanstvene komparacije, kada nismo u mogućnosti u muzeju izložiti originalni predmet (Maroević, 1985: 5–6).

Kako bi se pobliže raspravila pitanja i spoznaje koje proizlaze iz procesa vezanih uz odjevnu rekonstrukciju, u ovome će se poglavlju razmotriti specifičan odnos odjevnih predmeta i njihovih replika kao muzeografskih pomagala te načini, svrha i mjera u kojoj se nastoji, ali i u kojoj je moguće postići njihovu egzaktnost. Izdvajanjem nekoliko projekata provedenih u muzejskim institucijama i konkretiziranjem znanstvenih i praktičnih doprinosa pojedinačnih reprodukcija, ova će se analiza osvrnuti na kompleksnost suradnje kustosa, konzervatora i ostalih stručnjaka koji djeluju unutar inter-

disciplinarnog područja povijesti odijevanja te će ukazati na način donošenja odluka o protokolima i principima rekonstrukcije i odabiru izlagačkih strategija.

Osvrćući se na nekoliko važnih aspekata rekonstrukcije odjeće, povjesničarka odijevanja Janet Arnold, čiji je stručni doprinos opisan u prethodnim poglavljima ovoga udžbenika, polazi od spomenute fragilnosti odjevnih artefakata. U radu naslovljenom *Make or Break: The Testing of Theory by Reproducing Historic Techniques* Arnold opisuje nekoliko projekata koje je provela za izložbene potrebe Galerije kostima palače Pitti u Firenci i Muzeja Victorije i Alberta u Londonu. Arnold pritom polazi od važnosti uloge zamjedbenog objekta kao medija koji široj javnosti omogućuje uvid u povijesno odijevanje te djeluje kao trodimenzionalan prikaz objekta koji se u svojem originalnom obliku nalazi u fragmentiranom stanju. Ovim se pristupom ponajprije izbjegava oštećivanje već narušenih artefakata koji su ponekad odviše krhki da bi ih se na bilo koji način izložilo. Kao primjer navedene prakse spomenuta je izložba Nacionalnog muzeja Danske u Kopenhagenu kojom je na temelju provedene rekonstrukcije predstavljanja kultura odijevanja brončanog doba (Arnold, 2000: 39). Osim izlaganja, Arnold napominje da oštećivanju osjetljivih tkanina doprinosi i prekomjerno rukovanje koje se u muzejskoj sredini često provodi u svrhu znanstvenog proučavanja. Ispitivanje odjevnih artefakata od neprocjenjive je važnosti za stjecanje spoznaja o njihovom kroju, metodama konstrukcije i tehnikama proizvodnje. U ovome slučaju, jednom proizvedena replika može djelovati kao supstitut koji stručnjacima omogućuje bliže proučavanje povijesnih krojeva i tehnika izrade bez potrebe ponovnog pristupa originalnom artefaktu. Također je potrebno imati na umu da objekti pohranjeni u muzejima često sadržavaju preinake provedene tijekom njihovog primarnog života, pa je odjevni predmet uz pomoć metoda reprodukcije moguće prikazati u stanju u kojemu se nalazio kada je bio izvorno načinjen (Arnold, 2000: 39–43).

Povjesničarka odijevanja i kustosica Hilary Davidson izdvaja dva temeljna pristupa rekonstrukciji odjevnih predmeta. U članku koji je objavio časopis *Fashion Theory* *The Embodied Turn: Making and Remaking Dress as an Academic Practice* pretpostavka postojanja materijalnog oblika predmeta istaknuta je kao ključna odrednica pojedinačnih projekata odjevne rekonstrukcije (Davidson, 2019: 341). Davidson tako razlikuje proces repliciranja sačuvanog artefakta od rekreiranja predmeta koji postoji samo djelomično odnosno koji u

svojem materijalnom obliku uopće ne postoji²⁷. Prvi pristup zahtijeva provođenje temeljite analize fokusirajući se pritom na opservaciju svih aspekata povezanih s odjevnim predmetom. Budući da je u ovome slučaju izvorni predmet dostupan za istraživanje, moguće ga je, nakon provođenja mjera stabilizacije kojima se osigurava rukovanje i proučavanje fragilnih artefakata, pomno pregledati bilježeci pritom sve elemente njegove izrade. Posvećivanje pozornosti detaljima poput šivaćeg konca, podstave, tkanina od kojih je predmet izrađen, konstrukcije kroja, redosljeda spajanja pojedinih dijelova i tehnika šivanja omogućuje donošenje ispravnih odluka o njihovom supstituiranju. Pretpostavka ovog prvog pristupa uvjetuje fizičko postojanje cjelovitog originalnog artefakta, pa za njega možemo reći da je mnogo izravniji. No kada je riječ o repliciranju fragmentiranih, oštećenih ili izgubljenih objekata materijalne kulture čija se reprodukcija izrađuje prema vizualnom odnosno tekstualnom predlošku, potrebno je provesti daljnja istraživanja i interpretirati odnosno sintetizirati podatke prikupljene iz različitih izvora te se udaljiti od samog objekta kao fizičkog dokaza i osnove za sabiranje informacija i formiranje spoznaja potrebnih za izradu reprodukcije (Davidson, 2019: 348).

27 Ovdje možemo uočiti sličnosti s prvim i drugim aspektom tipologije koju Maroević navodi u već ranije citiranom referatu *Zamjena za muzejske predmete (tipologija i definicija)* izloženom na simpoziju Međunarodnog komiteta za muzeologiju ICOM-a (eng. *International Council of Museums*) održanog u Zagrebu 1985. godine. Osvrćući se na razlog i svrhu izrade zamjedbenih predmeta te mogućnost postizanja odgovarajućeg stupnja njihove egzaktnosti, Maroević razlikuje četiri tipa: 1. Kopije koje se izrađuju radi zaštite originalnog predmeta kada je riječ o vrlo dragocjenom artefaktu, odnosno kada nije moguće osigurati posebne uvjete zaštite ili se originalni predmet nalazi u vlasništvu drugih muzeja odnosno ugrađen je na spomenicima arhitekture te ga se ne može dopremiti u muzej. U ovome slučaju moguće je izraditi maksimalno egzaktnu kopiju. 2. Kopije koje se izrađuju kao rekonstrukcija oštećenih ili izgubljenih predmeta i omogućuju komparaciju i vizualizaciju teorijskih pretpostavki i utvrđivanje razvojnog slijeda događaja. Tada Maroević smatra da nije moguće izraditi direktnu i vjernu repliku, već samo zamjedbeni predmet koji je korigiran u odnosu na stupanj oštećenja odnosno nepoznavanja činjenica ako je riječ o izgubljenom predmetu. 3. Predmeti koji nisu izrađeni u muzeju, već su prikupljeni upravo jer predstavljaju kopije predmeta u prirodnoj veličini, modele odnosno makete. Ovi su predmeti prikupljeni zbog interesa za tu vrstu djelatnosti te imaju muzeološku vrijednost originala. 4. Zamjena originalnih prostornih objekata putem dvodimenzionalnih medija kao što su fotografije, dijapozitivi, hologrami, video snimke, filmovi i slični mediji (Maroević, 1985: 5).

Kao rezultat postupka povijesne rekonstrukcije odjevnog predmeta, zamjedbeni objekt predstavlja novi fizički arhiv informacija (Davidson i Hodson, 2007: 209). Budući da je riječ o specifičnom načinu proučavanja koji, u svrhu postizanja visoke kvalitete reprodukcije izvornog predmeta, zajedno s provođenjem tehničkih analiza tekstila objedinjuje različite eksperimentalne i empirijske postupke u kojima je sam objekt polazište istraživanja (eng. *object-based research*), metodologija primijenjena prilikom izrade rekonstrukcije približava nas povijesnim procesima izrade odjeće kao i položaju koji je konkretni odjevni predmet zauzimao unutar specifične kulture odijevanja. U uvodnom poglavlju knjige *Textiles Revealed: Object Lessons in Historic Textile and Costume Research*, urednica Mary M. Brooks naglasila je važnost *object-based* istraživanja²⁸ kao pristupa kojim je muzejske artefakte moguće sagledati kao *aktivne* subjekte koji u sebi sadrže podatke od kulturalnog značaja, ali i informacije o jedinstvenim vrijednostima koje su izravno vezane uz ljudsko iskustvo te bliskim vezama ostvarenim s pojedincima za koje su izrađeni (Brooks, 2000: 1–3). Kao podsjetnici na identitete ranijih vlasnika, odjevni predmeti mogu biti obilježeni iznimno osobnim tragovima i asocijacijama te pružiti opipljive dokaze o proživljenim životima (de la Haye, 2010: 287; Thompson, 2010: 295). Prožeti pričom nositelja, ovi predmeti tako razvijaju vlastitu biografiju u kojoj istodobno nastupaju kao intimni predmeti i predmeti od javnog društvenog značaja.

28 *Object-based* istraživanje Brooks određuje kao blisko proučavanje predmeta kojim se pribavljaju informacije o njegovom izgledu, teksturi, mirisu, korištenim materijalima i tehnikama konstrukcije te dokazima koji ukazuju na njihov način uporabe i nošenja (Brooks, 2000: 3). Autorice knjige *The Dress Detective: A Practical Guide to Object-Based Research in Fashion* Ingrid Mida i Alexandra Kim unutar postupka provođenja *object-based* istraživanja izdvojile su tri faze. Prva faza odnosi se na promatranje (eng. *observation*) te obuhvaća pribavljanje informacija s odjevnog artefakta. Druga faza obuhvaća razmatranje (eng. *reflection*) utjelovljenog iskustva i kontekstualnog materijala, dok je treća usmjerena na tumačenje (eng. *interpretation*) odnosno sintezu materijala prikupljenog tijekom prve i druge faze istraživanja (Mida i Kim, 2015: 27)

Hilary Davidson provela je postupak rekonstrukcije *pelisse*²⁹ ogrtača koji je 1993. godine doniran instituciji Hampshire County Museum Services and Archives (SLIKA 1.). Riječ je o iznimno popularnom artefaktu za koji se smatra da je nekoć pripadao britanskoj književnici Jane Austen (1775.-1817.) čija su djela poput romana *Razum i osjećaji* (*Sense and Sensibility*, 1811.), *Ponos i predrasude* (*Pride and Prejudice*, 1813.) i *Emma* (1815.) doživjela brojne filmske i televizijske adaptacije. Zbog čestog izlaganja ovaj je odjevni predmet pokazivao znakovne deformacije te ga se uz pomoć replike nastojalo sačuvati za budućnost, ali i osigurati posudbu drugim institucijama. Prilikom rekonstrukcije ovog artefakta postignute su mnoge spoznaje za koje Davidson napominje da ih ne bi bilo moguće kvantificirati drugim metodama istraživanja (Davidson, 2015: 208). Jedna od njih odnosi se i na doprinos o fizičkom izgledu Jane Austen. Budući da je riječ o reprodukciji artefakta koji je, iako fragilan, sačuvan u svojem cjelovitom obliku, bilo je moguće uzeti točne mjere, izraditi nacрте kroja te zabilježiti korištene metode konstrukcije. Provođenjem postupka rekonstrukcije uspostavljen je novi izvor jedinstvenih informacija o Jane Austen koje nije bilo moguće prikupiti na drugi način uzevši u obzir da ogrtač predstavlja jedini sačuvani fizički predmet koji se povezuje s književnicom. Zajedno s ostalim vizualnim i tekstualnim izvorima, navedena saznanja mogu postati polazište za provođenje novih istraživanja o njenom životu (Davidson, 2015: 222).

Budući da je riječ o praksi koja je protivna ciljevima konzervacije, danas se u svijetu muzejskih institucija odijevanje povijesnih predmeta namijenjenih čuvanju i zaštiti ne odobrava. Stoga je u svrhu izlaganja odjeće potrebno pronaći postolja odgovarajućih dimenzija odnosno kreirati potpore prilagođene kroju pojedinačnog odjavnog predmeta. No statično postolje muzejske lutke kao nepokretne tjelesne figure ne posjeduje sposobnost iskazivanja kretanja te često ne uspijeva prenijeti životnost koju je za vrijeme svojeg prijašnjeg života navedeni predmet utjelovljavao. Doprinos replike u ovome je slučaju ostvaren njezinom mogućnošću isprobavanja na različitim tijelima čime je

29 Krajem osamnaestog i početkom devetnaestog stoljeća, pojam *pelisse* označavao je lagani ženski kaput odnosno ogrtač izrađen od svile ili pamuka koji je svojim krojem odražavao siluetu prozračnih neoklasičnih haljina preko kojih je nošen. Ovaj odjevni predmet najčešće je imao duge rukave i visoki ovratnik, a njegova se duljina kretala od ispod koljena do gležnjeva (Davidson, 2015: 203-215; Tortora i Marcketti, 2015: 316).



SLIKA 1 / Originalni *pelisse* ogrtač britanske književnice Jane Austen, 1812.–1814. Hampshire County Council, Ujedinjeno Kraljevstvo, C1993.100. © Hampshire Cultural Trust, Ujedinjeno Kraljevstvo

Davidson potvrdila različite hipoteze. Odijevanjem replike na nekoliko mladih djevojaka, autorica je proširila saznanja o visini i figuri Jane Austen te je ovim putem također testirala način nošenja originala, odnosno ustanovila gubitak remena kao neizostavnog dijela izvornog artefakta koji bi prilikom hodanja spriječio otvaranje ogrtača³⁰ (SLIKA 2.).

30 Isprobavajući repliku na nekoliko mladih djevojaka sitnije tjelesne građe, Davidson je odredila okvirni raspon fizičkih mjera Jane Austen te je zbog duljine ogrtača visinu književnice smjestila između 168 i 173 centimetra. Time je istraživanje potvrdilo druge izvore koji su Austen opisivali kao *visoku ženu* (Davidson, 2015: 219). Proces izrade replike također je ustanovio da je u svojem izvornom obliku artefakt bio pričvršćen remenom koji je u međuvremenu izgubljen. Budući da pregledom prednje strane ogrtača nisu uočeni nikakvi mehanizmi pričvršćivanja, na temelju usporedbe sa sličnim odjevnim predmetom pohranjenim u kolekcijama muzeja Victorije i Alberta u Londonu, Davidson je utvrdila da je



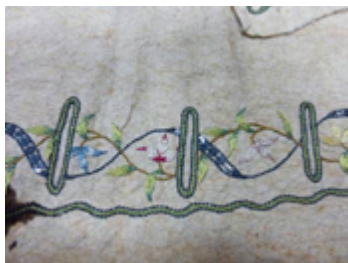
SLIKA 2 /
 Replika *pelisse*
 ogrtača bez remena.
 © Hilary Davidson

Pokraj intimnog odnosa koji nastaje između predmeta i njegovog nositelja, artefakt može ukazati i na poveznice između osoba koje su sudjelovale u procesu njegove proizvodnje te osoba kojima je izvorno bio namijenjen. Stručnjakinja za povijesne tehnike vezenja Alison Larkin izradila je repliku nedovršenog muškog prsluka za koji se pretpostavlja da je krajem 1770-ih godina osamnaestog stoljeća izvezen za jednog od najznačajnijih pomoraca i istraživača svijeta - britanskog kapetana Jamesa Cooka (1728.-1779.)³¹. Rezultate projekta Larkin je objavila u članku *Replicating Captain Cook's Waistcoat: Exploring the Skills of a Named Embroider during the Eighteenth Century* u kojemu opisuje složene procese analize nedovršenog ar-

remen najvjerojatnije bio prišiven s njegove vanjske strane na što su ukazivali ostaci žutog konca pronađeni na leđnom dijelu. Na ovaj je način izrada replike omogućila testiranje navedene hipoteze te se prišivanjem remena na odgovarajućem mjestu omogućilo njezino pravilno zatvaranje prilikom nošenja (Davidson, 2015: 212-213).

31 Eleanor Thompson napominje da su u osamnaestom stoljeću upravo istraživanja kapetana Cooka *inspirirala razvoj sustavnog sakupljanja odjeće*. Thompson ističe primjer žalobne odjeće nošene na sprovodima istaknutih muškaraca i žena Tahitija koja je prikupljena za vrijeme Cookova drugog putovanja prema jugu (1772.-1775.) te je sa svim pratećim detaljima dospjela u muzejski kontekst (Thompson, 2010: 296).

tefakta, odabira zamjenskih materijala te izrade završnog predmeta. Cilj rekonstrukcije prsluka bio je usmjeren na izradu zamjedbenog predmeta u obliku u kojemu bi prsluk izgledao da je bio dovršen (Larkin, 2017: 55). Kao predmet povezan sa životom značajne povijesne ličnosti, namjera je bila izložiti prsluk u sklopu izložbe održane u Memorijalnom muzeju kapetana Cooka u Sjevernom Yorkshireu, Ujedinjeno Kraljevstvo. No u jednakoj se mjeri proučavanjem uzoraka izvezenih na fragmentima originalnog prsluka nastojalo dati doprinos širim studijama motiva koji se pojavljuju na vezom ukrašenim prslucima osamnaestog stoljeća te istražiti tehnike vezenja navedenog razdoblja, a osobito vještine kapetanove supruge Elizabeth Cook (1741.–1835.) kao autorice veza (SLIKA 3.). Preživjele odjevne predmete ukrašene ovakvom vrstom sofisticiranog veza vrlo je rijetko moguće povezati s imenima djelatnika profesionalnih radionica u kojima su izrađeni. Iako se pretpostavlja da je prsluk bio namijenjen nošenju u formalnim prigodama poput dvorskih posjeta, potrebno je imati na umu da nije riječ o primjerku profesionalne izrade te da značaju prsluka pridonosi činjenica da on predstavlja osobni rad kapetanove supruge čime artefakt otvara mogućnost proučavanja tehnika i vještina ženskih pripadnica viših društvenih slojeva osamnaestog stoljeća (Larkin, 2017: 56–63).



SLIKA 3 / Detalj uzorka izvezenog na prednjem dijelu originalnog prsluka kapetana Jamesa Cooka izrađenog od tapa tkanine kasnih 1770-ih. State Library of New South Wales, Sydney, Australija, R 198. © Alison Larkin

Projekt reprodukcije ovog prsluka primjer je rekonstrukcije odjevnih predmeta pronađenih u nedovršenom stanju (pretpostavlja se da je vijest o kapetanovoj smrti obustavila njegovu izradu). U ovome su slučaju sačuvani fragmenti prsluka omogućili samo djelomičan uvid u njegov konačan izgled te su podaci prikupljeni na temelju izvezenih dijelova pomogli pri određivanju oblika i dimenzija prednjeg dijela, vratnog izreza i donjih rubova (SLIKA 4.). Oslanjajući se na metodu komparacije, prsluk je uspoređen s nekoliko sačuvanih prsluka izrađenih 1770-ih te je uspostavljena suradnja s muzejom Te Papa Tongarewa na Novom Zelandu u čijem se zbirnom fondu nalazi još jedan dovršeni prsluk koje se povezuje s kapetanom Cookom te



SLIKA 4 / Replika
fragmentiranog prsluka
u obliku u kojem bi
izgledao da je bio dovršen.
© Alison Larkin

čija se izrada također pripisuje Elizabeth Cook. Analizom ovog predmeta pribavljene su informacije o fizičkim mjerama osobe za koju je predmet načinjen (Larkin 2017: 70). S druge je strane, dodatne podatke o odjevnoj konstrukciji bilo potrebno potražiti u priručnicima u kojima su sadržani krojevi odjevnih stilova koji su obilježili navedeno razdoblje. Tako je za potrebe rekonstrukcije upotrijebljena knjiga *The Cut of Men's Clothes, 1600-1900* čija je autorica Norah Waugh te knjiga *Costume Close-Up: Clothing Construction and Pattern, 1750-1790* koju su na temelju analize odjevnih predmeta osamnaestog stoljeća prikupljenih u zbirci zaklade Colonial Williamsburg, Sjedinjene Američke Države, priredili Linda Baumgarten, John Watson i Florine Carr (Larkin, 2017: 71).

Ovisno o stupnju očuvanosti odjevnog predmeta, rekonstrukciju će biti potrebno započeti provođenjem konzervatorskog tretmana kako bi se omogućilo njegovo proučavanje bez daljnjeg oštećivanja. Projekt proučavanja svilenog *doubleta*³² iz sedamnaestog stoljeća doniranog muzejskoj instituciji Perth Museum and Art Gallery u Škotskoj

32 Pojam *doublet* označava muški gornji haljetak nošen između četrnaestog i sedamnaestog stoljeća. *Doublet* je bio nošen uz tijelo, dugih rukava te podstavljen kako bi se dodatno definirala željena silueta. Funkcija *doubleta* također se ostvarivala pridržavanjem hlača. Njegova duljina, način kopčanja, ukrasi te mjesta ispunjena podstavom mijenjali su se ovisno o kretanju modnih stilova (Torntore, 2005: 374-376).



SLIKA 5 / Originalni muški *doublet* izrađen oko 1620. godine nakon provedene konzervacije. Perth Museum and Art Gallery, Perth, Ujedinjeno Kraljevstvo, 2004.107. © Perth Museum and Art Gallery, Perth, Ujedinjeno Kraljevstvo

objedinio je tim stručnjaka sa zadatkom provođenja konzervatorskih mjera, kustoskih istraživanja, izrade dviju replika i postavljanjem izložbe (Payne et al., 2011: 39). Riječ je o jedinstvenom preživjelom odjevnom artefaktu koji je datiran oko 1620. godine izrađenom od skupih i uvezenih tkanina visoke kvalitete (SLIKA 5.).

Budući da se *doublet* nalazio u iznimno lošem stanju, postavljeno je pitanje opsega provedbe etičke konzervatorske zaštite kako bi se osiguralo njegovo rukovanje i eventualno izlaganje kao i mogućnost proučavanja unutarnje strukture i tkanina od kojih je izrađen. Zadatak izrade dviju replika preuzela je kostimografkinja Ninya Mikhaila³³ koja je primijetila da je minimalna intervencija³⁴ konzervatorskih zahvata ostavila mogućnost promatranja oštećenih područja gornje tkanine i podstave čime je otvoren pristup proučavanju donjih slojeva predmeta te izradi šavova. Spoznaje o konstrukciji pojedinih

33 U suradnji s Jane Malcolm-Davies, Ninya Mikhaila objavila je knjigu *The Tudor Tailor: Reconstructing Sixteenth-Century Dress* (2006.) koja analizira povijest odijevanja šesnaestog stoljeća te sadrži informacije o odabiru materijala, metodama konstrukcije i tehnikama šivanja replika odjeće čiji su nositelji pripadali različitim društvenim slojevima navedenog razdoblja.

34 Prednosti principa *minimalne intervencije* i *reverzibilnosti* sadržane su u očuvanju što većeg broja materijalnih dokaza kao što su proizvodnja, uporaba, izmjene artefakta, ali i načini na koje je artefakt odbačen i pronađen (Gill, 2016: 128).

dijelova postignute su daljnjim istraživanjem te je utvrđen redosljed kojim su krojni dijelovi spojeni i tehnike kojima je provedeno šivanje. Mikhaila napominje da je upravo zahvaljujući ovome pristupu postignuta maksimalna vjerodostojnost rekonstrukcije koja je izvedena u potpunosti ručno slijedeći tehnike zapažene na izvornom artefaktu (Payne et al., 2011: 56–59). Slična razmišljanja iznijela je i Davidson koja smatra da bi porast popularnosti replika mogao potaknuti muzejske institucije na izlaganje i digitaliziranje unutrašnjosti artefakata kako bi se odgovorilo na sve veći interes javnosti za informacijama o postupku rekonstrukcije, ali i o samim konstrukcijskim dijelovima odjevnih predmeta (Davidson, 2019: 358).

Zanimanje javnosti za rekonstrukciju povijesne odjeće potvrđuje i veliki uspjeh izložbe *Sjaj renesanse* (eng. *Splendors of the Renaissance*) usmjerene na predstavljanje reprodukcija dvorske odjeće talijanskog plemstva. Postavljena u mnogim gradovima Europe, Azije te Sjeverne i Južne Amerike navedena je izložba obuhvatila tridesetak replika odjevnih predmeta koji datiraju od sredine petnaestog do početka sedamnaestog stoljeća u kojima su članovi istaknutih talijanskih obitelji prikazani na portretima mnogih poznatih slikara kao što su Agnolo Bronzino (1503.–1572.), Giulio Romano (1499.–1546.), Tiziano Vecellio (1488/90.–1576.) i Jacopo da Empoli (1551.–1640.). Izložene replike rezultat su projekta započetog 1989. godine u Mantovi pod vodstvom povjesničara odijevanja Fausta Fornasarija. Budući da je samo neznan broj talijanskih odjevnih predmeta navedenog razdoblja ostao sačuvan, istraživanje je prvenstveno provedeno na analizama portreta, ali i uz pomoć brojnih drugih vizualnih i tekstualnih izvora te preživjelih primjeraka tekstila. Eleonora Toledska (1519.–1562.), Isabella d'Este (1474.–1539.) i Vincenzo Gonzaga (1562.–1612.) nalaze se među povijesnim ličnostima čiji su izgubljeni odjevni predmeti artikulirani u svojem trodimenzionalnom obliku. Replike odjevnih predmeta predstavljene su zajedno s reprodukcijama portreta na kojima su zaobilježeni. Jedna od rekonstruiranih haljina³⁵ danas je izložena u sklo-

35 Originalna haljina Eleonore Toledske detaljno je opisana u analizi povjesničarke umjetnosti Janet Cox-Rearick *Power-Dressing at the Courts of Cosimo de' Medici and François I: The "moda alla spagnola" of Spanish Consorts Eléonore d'Autriche and Eleonora di Toledo*. U suradnji s kustosicom Diane Kelder, Cox-Rearick predstavila je Fornasarijeve replike njujorškoj publici u sklopu izložbe *Splendors of the Renaissance: Princely Attire in Italy* održane 2004. godine u izložbenim prostorima sveučilišta City University of New York (*The Art Gallery of the Graduate Center, CUNY*)

pu Galerije kostima palače Pitti u Firenzi. Na rekonstrukciji ove haljine Fornasarijev je tim radio pune tri godine, a riječ je o odjeći u kojoj je Eleonora Toledska odjevena na portretu iz 1545. godine na kojemu je dvorski slikar Agnolo Bronzino firentinsku vojvotkinju prikazao sa sinom Giovannijem (Cox-Rearick, 2009: 56). Ovisno o odabranim izložbenim strategijama, uporaba replika publici može omogućiti aktivnije povezivanje s izloščima. Primjer ovakvog uključivanja publike pronalazimo u praksi londonskog muzeja Victorije i Alberta koji je u edukativne svrhe reproducirao crvenu vunenu tuniku datiranu iz sedmog ili osmog stoljeća. Originalna tunika pronađena je krajem devetnaestog stoljeća u egipatskoj grobnici, no zbog fragilnog stanja izložena je polegnuta unutar staklenog sanduka. Izradom replike posjetiteljima je dana mogućnost da sami iskuse kretanje u povijesnom odjevnom predmetu te se na taj način nastojalo poboljšati njihovo razumijevanje kulture odijevanja iz koje je artefakt proizašao³⁶.

Na samom početku procesa izrade replike potrebno je donijeti odluku o stanju u kojemu se odjevni predmet želi reproducirati. Rekonstrukcije prsluka kapetana Cooka i škotskog *doubleta* bile su usmjerene na postizanje oblika u kojima su se odjevni predmeti nalazili kada su bili posve novi, bez prisutnosti tragova vremena i nošenja (Payne et al., 2011: 56; Larkin, 2017: 55). U slučaju izrade dviju replika *doubleta* iz Perth, osim rekonstrukcije gornjeg haljetka, cilj projekta obuhvatio je i izradu hlača (engl. *breeches*) za koje se pretpostavljalo da su mogle biti nošene kao dio cjelovitog odijela (SLIKA 6.). Cilj izrade jednog kompleta bio je izravno usmjeren na prikazivanje načina na koji je odijelo izgledalo kao novo, dok je drugi bio namijenjen proučavanju i rukovanju od strane muzejskih posjetitelja. Kao što je ranije spomenuto, dodavanjem remena na završni oblik replike ogrtača koji se pripisuje Jane Austen, testirana je hipoteza o njegovom nedostatku (Davidson, 2015: 218). U svrhu postizanja maksimalno vjerne reprodukcije, potrebno je pažljivo odabrati tkanine koje će biti korištene za izradu zamjedbenog predmeta. Detaljno proučavanje materijala upotrijebljenih pri proizvodnji originalnih predmeta, ali i njihove podstave, međupodstave, konca te drugih detalja poput dekorativnih vrpca i čipke pretpostavka je za pronalaženje adekvatnih supstituta. Budući da je povijesne tekstilne materijale, koji su često skupocjeni i ručno tkani, potrebno nadomjestiti suvremenima,

36 Frost, S. (2009) *A Tunic from Egypt: Part 3*. URL: <https://www.vam.ac.uk/blog/medieval-and-renaissance/a-tunic-from-egypt-part-3> (pristupljeno 20. kolovoza 2020.)



SLIKA 4 /
Replika *doubleta* s
pripadajućim hlačama.
© Ninya Mikhaila

njihovu je zamjenu moguće naručiti od proizvođača specijaliziranih za visokokvalitetne i ručno izrađene tkanine (Payne et al., 2011: 56-58; Davidson, 2015: 215).

Prilikom potrage za odgovarajućim tkaninama nužno je voditi računa o troškovima te njihov odabir prilagoditi predviđenom budžetu projekta (Arnold, 2000: 43; Davidson, 2015: 215). Kako bi se isprobao prethodno zabilježeni kroj i redoslijed šivanja, prije uporabe tkanina odabranih za rekonstrukciju pristupa se izradi prve verzije zamjedenog predmeta (eng. *toile*) koja služi kao osnovni model na kojemu se provjeravaju svi zabilježeni podaci o kroju, redoslijedu šivanja te testiraju ostale pretpostavke o izgledu konačne replike. U tu se svrhu najčešće koriste jeftine pamučne tkanine na kojima je moguće provesti preinake i dodatne prilagodbe te se šivanje provodi strojno (Davidson, 2015: 208; Larkin, 2017: 71). Završna verzija replika izrađuje se slijedeći tehnike šivanja uočene na originalnom artefaktu što prilikom rekonstrukcije povijesnih odjevnih predmeta obuhvaća ručno šivanje te reproduciranje šavova koji su svojstveni razdoblju i kulturalnoj sredini iz koje artefakt potječe (Payne et al., 2011: 59; Davidson, 2015: 208; Larkin, 2017: 71). Postupak odabira tkanine bio je osobito zahtjevan u slučaju izrade replike prsluka kapetana Cooka. Budući da se vez Elizabeth Cook nalazio na tkanini izrađenoj od kore

stabla tipičnoj za tropska područja Polinezije i Melanezije (engl. *tapa cloth*) koju je kapetan donio pri povratku s Tahitija 1770-ih, reprodukcija je izrađena uporabom tkanine koja je približno odgovarala originalu. Pronalazak odgovarajućeg supstituta otežala je činjenica da se navedena vrsta tkanine danas na Tahitiju više ne proizvodi te je njezinu zamjenu bilo potrebno naručiti s polinezijskog otoka Tonga. Ova je suvremena tkanina grublja i istaknutije teksture od originalne te može sadržavati tanja područja prekrivena zakrpama. Iz tog je razloga za potrebu izrade replike bilo potrebno odabrati što glađe komade bez prisutnosti zakrpa (Larkin, 2017: 66).

Mogućnost postizanja određenog stupnja egzaktnosti replike dovodi nas do pitanja njezine potpune autentičnosti. Na primjeru vlastitog rada, Arnold ukazuje da povijesnu odjeću nije moguće reproducirati na način koji bi bio posve jednak onome na koji su izrađeni originalni predmeti. Ručno ispredene niti proizvedene prije industrijske revolucije neravnomjerne su kvalitete te na specifičan način odražavaju svjetlost. S druge strane, pažljivo pribavljeni materijali korišteni prilikom izrade replika uvijek su, čak i kada je riječ o uporabi prirodnih vlakana i ručnom tkanju, izrađeni od strojno ispredenih niti, a suvremeni konci ostavljaju drugačiji dojam prilikom šivanja bez obzira na činjenicu da su proizvedeni od prirodnih vlakana (Arnold, 2000: 46). Slične tvrdnje iznosi i Davidson koja naglašava da će se tehnike proizvodnje te praktične vještine korištene prilikom izrade odjevnih predmeta uvijek razlikovati ovisno o povijesnim okolnostima u kojima su razvijene. Davidson stoga svaku rekonstrukciju odjeće smatra samo interpretacijom čiji cilj izrade odnosno provođenje eksperimenta određuje oblik konačnog predmeta (Davidson, 2019: 354–355). No upravo zahvaljujući svojem eksperimentalnom pristupu, metodologija rekonstrukcije povijesnih odjevnih predmeta, čiji se procesi, kao što je na navedenim primjerima bilo moguće uočiti, razlikuju od jednog do drugog artefakta, omogućuje postizanje jedinstvenih spoznaja te ostvaruje specifičan doprinos proučavanju kulturalne povijesti odijevanja. Na ovaj se način rekonstrukcija povijesne odjeće približava pristupu eksperimentalne arheologije kao akademske prakse koja obuhvaća najrazvijeniju metodologiju korištenu u svrhu provođenja istraživanja putem rekreiranja predmeta materijalne kulture i validacije postignutih rezultata (Davidson, 2019: 338).

Ovo je poglavlje prikazalo teorijski okvir rekonstrukcije povijesne odjeće kao metodologije primijenjene unutar muzejskog konteksta koja na temelju empirijskih istraživanja ostvaruje potencijal pri-

kupljanja jedinstvenih informacija o, ponekad skrivenim, materijalnim i kulturalnim procesima izrade odjevnih predmeta, doprinoseći na taj način njihovoj interpretaciji i prezentaciji javnosti. Osvrćući se na komplementaran odnos konzervatorskih pristupa i procesa izrade replike povijesne odjeće kao muzeografskog pomagala, nastojalo se raspraviti razlike i sličnosti polazišnih točaka, rezultata istraživanja i ciljeva nekoliko izdvojenih projekata. Polazeći od intrinzične vrijednosti muzejskih artefakata kao izvora znanstvenih spoznaja o prostoru i vremenu iz kojega potječu, čitatelje se ovom prilikom želi potaknuti na izradu vlastitih analiza usmjerenih na izdvajanje i opisivanje kvalitetnih primjera reprodukcije povijesne odjeće kao muzejske prakse, zatim na navođenje i specificiranje razloga uporabe zamjedbenih odjevnih predmeta u muzejskom kontekstu odnosno na istraživanje aktualnih primjera muzejskih i drugih institucija koje u svojem djelovanju koriste replike povijesne odjeće.

ZADACI ZA ANALIZU I SEMINAR

- navesti i opisati jedan primjer kvalitetne muzejske prakse vezane uz reprodukciju povijesne odjeće;
- navesti i analizirati primjere muzeja i drugih institucija koje u svojem djelovanju koriste replike povijesne odjeće;
- navesti i specificirati razloge uporabe zamjedbenih odjevnih predmeta odnosno replika kao muzeografskih pomagala;

POPIS LITERATURE

Arnold, J. (2000) Make or Break: The Testing of Theory by Reproducing Historic Techniques. U: Brooks, M. M. (ur.) *Textiles Revealed: Object Lessons in Historic Textile and Costume Research*. London: Archetype Publications, str. 39–47.

Brooks, M. M. (ur.) (2000) *Textiles Revealed: Object Lessons in Historic Textile and Costume Research*. London: Archetype Publications.

Cox-Rearick, J. (2009) Power-Dressing at the Courts of Cosimo de' Medici and François I: The “moda alla spagnola” of Spanish Consorts Eléonore d’Autriche and Eleonora di Toledo. *Artibus et Historiae*, vol. 30, no. 60, str. 39–69.

Davidson, H. (2015) Reconstructing Jane Austen’s Silk Pelisse, 1812–1814. *Costume*, vol. 49, no. 2, str. 198–223.

Davidson, H. (2019) The Embodied Turn: Making and Remaking Dress as an Academic Practice. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, vol. 23, no. 3, str. 329–362.

Davidson, H., Hodson, A. (2007) Joining Forces: The Intersection of Two Replica Garments. U: Hayward, M., Kramer, E. (ur.) *Textiles and Text: Re-Establishing the Links between Archival and Object-Based Research*. London: Archetype Publications, str. 204–210.

de la Haye, A. (2010) Introduction: Dress and Fashion in the Context of the Museum. U: Eicher, J. B. (ur.) *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Volume 10—Global Perspectives, Part 5: Dress and Fashion Resources Worldwide*. London: Berg Publishers, str. 285–287.

Druesedow, J. L. (2010) Dress and Fashion Exhibits. U: Eicher, J. B. (ur.) *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Volume 10—Global Perspectives, Part 5: Dress and Fashion Resources Worldwide*. London: Berg Publishers, str. 304–310.

Frost, S. (2009) *A Tunic from Egypt: Part 3*. URL: <https://www.vam.ac.uk/blog/medieval-and-renaissance/a-tunic-from-egypt-part-3> (pristupljeno 20. kolovoza 2020.)

Gill, K. (2016) Making Sense of a Fragmentary Coat Found Concealed Within a Building. U: Brooks, M. M., Eastop, D. D. (ur.) *Refashioning and Redress: Conserving and Displaying Dress*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, str. 121–132.

Larkin, A. (2017) Replicating Captain Cook’s Waistcoat: Exploring the Skills of a Named Embroider during the Eighteenth Century. *Costume*, vol. 51, no. 1, str. 54–77.

Maroević, I. (1985) Zamjena za muzejske predmete (tipologija i definicija). *Informatica museologica*, vol. 16, no. 3–4, str. 5–6.

Maroević, I. (2005) Muzejski predmet kao povijesni izvor i dokument. *Informatica museologica*, vol. 36, no. 1–2, str. 54–57.

Mida, I., Kim, A. (2015) *The Dress Detective: A Practical Guide to Object-Based Research in Fashion*. London i New York: Bloomsbury.

Payne, S. et al. (2011) A Seventeenth-Century Doublet from Scotland. *Costume*, vol. 45, no. 1, str. 39–62.

Taylor, L. (2002) *The Study of Dress History*. Manchester: Manchester University Press.

Thompson, E. (2010) Museum Collections of Dress and Fashion. U: Eicher, J. B. (ur.) *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Volume 10—Global Perspectives, Part 5: Dress and Fashion Resources Worldwide*. London: Berg Publishers, str. 295–303.

Tortora, S. J. (2005) Doublet. U: Steele, V. (ur.) *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, vol. 1. Detroit: Thomson Gale, str. 374–376.

Tortora, P. G., Marcketti, S. B. (2015) *Survey of Historic Costume*. London i New York: Bloomsbury.

**„REKONSTRUKCIJA“
(INTERPRETACIJA)
TE REALIZACIJA
POVIJESNIH
ODJEVNIH FORMI
NA TEMELJU
PORTRETA,
ARTEFAKATA
I FOTOGRAFIJE**

**Katarina Nina
Simončić
i Irena Šabarić**

U drugom semestru diplomskog studija Tekstilni i modni dizajn smjera Kostimografija na Tekstilno-tehnološkom fakultetu studenti uz povijesni osvrt na metode i pristupe istraživanja odjevnih artefakata te primjere njihove rekonstrukcije i reinterpretacije dobivaju zadatak na temelju vlastitog odabira povijesnog portreta rekonstruirati povijesnu odjevnu formu. Cilj je proći faze istraživanja te se susresti sa zahtjevima dosljedne rekonstrukcije, koja u realizaciji iziskuje financijske i vremenske parametre. Iz tog razloga, pojmovi rekonstrukcije i replike preispituju se kao polazišta, dok su krajnji rezultati metoda interpretacije te odjevni predmet proistekao iz nje. U procesu rada i istraživanja naglasak je na formi odjeće, kroju odjevnog predmeta te pokušaju usvajanja povijesnih tehnika i vrste šava. Studenti nadahnuti portretima s prikazom odjeće razdoblja od gotike (13. stoljeće) do secesije (kraj 19. stoljeća), odjevne predmete šivaju ručno, poglavito povijesne forme koje dočaravaju stilska modna razdoblja do bidermajera (početak 19. stoljeća), budući da se šivači stroj na tržištu susreće tek sredinom 19. stoljeća. Kako je nemoguće autentično dočarati ljepotu povijesnog tekstila, osobito izvornost raporta i vjerodostojnost boje, realizirani odjevni predmeti su produkt interpretacije, a ne dosljedne rekonstrukcije. Osim toga, svi kostimi zbog financijskih mogućnosti dostupnih na diplomskom studiju rađeni su od žutice. Ovo poglavlje predstavlja nekoliko studentskih radova, reinterpretacija i kostima, čija polazišta su bila grafike s prikazom *macaroni* stila iz 18. stoljeća, portreti Francois Boucher iz razdoblja rokokoja, artefakt iz Kyoto Instituta te fotografije s početka dvadesetog stoljeća. Prvi dio donosi tri studentska rada temeljena na interpretaciji povijesnih odjevnih oblika, realiziranih u akademskoj godini 2018./2019., za kolegij *Povijest odijevanja III* pod mentorstvom izv. prof. dr. sc. Katarine Nine Simončić i doc. dr. sc. Irene Šabarić. Studentsko istraživanje sastojalo se od nekoliko zadataka: odabir povijesnog portreta (ili odjevnog artefakta) kao polazišta rekonstrukcije, likovno-umjetnička analiza portreta (ili artefakta) s naglaskom na odjevnu kompoziciju (analiza odjevne forme, tekstilne površine, modna terminologija, datacija odjeće, smještaj odjevnog trenda u kulturno-povijesni kontekst), istraživanje povijesnih izvora vezanih za odjevnu formu, oblikovanje tzv. *mood boarda* (engleski izraz za kolaž slika, predmeta ili tekstova složenih u kompoziciju, kako bi prizvao ozračje i polazište inspiracije), izrada tehničkog crteža, konstrukcija i modeliranje kroja, odabir tkanine (ili odabir ponuđene žutice u prirodnoj boji), krojenje, šivanje i fotografiranje realiziranog predmeta. Potrebno je naglasiti značenje projektnog ili tehničkog crteža, koji mora biti jednostavan prikaz prednjeg i stražnjeg dijela

odjevnog predmeta. To se postiže tako da je oblik predmeta naglašen obrisnom linijom i šavovi su jasno pozicionirani. Iz kvalitetnog crteža mogu se iščitati dužina odjevnog predmeta i svi tehnički podaci neophodni za kroj i modeliranje.

Polazišta za izradu studentskih tehničkih crteža i krojnih dijelova povijesnih formi bile su dvije knjige autorice Norah Waugh *The Cut of Men's Clothes, 1600–1900* (1964.) i *The Cut of Women's Clothes: 1600–1930* (1968.). U njima autorica povijesne oblike uz teorijski opis prikazuje kroz stranice dijagram, na kojima se smješta tehnički crtež i umanjeni krojni dijelovi u mjernoj jedinici inča (1 inch = 2.45 cm). Uz autoricu Norah Waugh (1964., 1968.), studenti su se poslužili i uputama i krojevima iz knjiga *Patterns* Janet Arnold (1982., 1985., 2005., 2008., 2019.).

Analitičke faze istraživanja bile su preduvjet za kvalitetnu realizaciju. No, cilj nije bila vjerna rekonstrukcija, već je naglasak stavljen na cjelokupan proces, naročito na učenje iz pogrešaka i na sposobnost snalaženja u susretu s poteškoćama. Na primjer, kako se u izvedbi francuske ili engleske haljine (franc. *robes à la française* i *robes à l'anglaise*) prilagoditi činjenici da u 18. stoljeću za njezinu izradu koriste isključivo svileni konac. Nadalje, kako prilagoditi povijesne krojeve suvremenim tjelesnim proporcijama, zatim kako dočarati lagani svileni damast razdoblja rokooka ako će se za potrebe interpretacija koristiti teška žutica te čime nadomjestiti kitove usi za učvršćivanje korzeta. Niz nedoumica mogli bismo nabrajati unedogled. Iz tog razloga potrebno je ponovo istaknuti da je ishod svih studentskih radova bila prije svega reinterpretacija povijesnih odjevnih oblika, a rekonstrukcija tek pokušaj. Povijesna istinitost (autentičnost) bila je podređena mogućnostima te potrebi da se realizira i ispoštuje barem odjevna forma.

Na kraju rada predstavljen je i studentski projekt nastao pod mentorstvom Barbare Bourek, doc. art.; dr. sc. Irene Šabarić, doc.; asistentice Franke Karin, mag. ing. des. tex., i dr. sc. Beti Rogina-Car, stručne suradnice, realiziran u akademskoj godini 2019./2020. Riječ je o međufakultetskom projektu Sveučilišta u Zagrebu, na kojem su sudjelovali studenti Muzičke akademije, Akademije dramske umjetnosti i Tekstilno-tehnološkog fakulteta, za potrebe popratnog sadržaja izložbi *Refleksije Bauhauusa: Akademija primijenjenih umjetnosti u Zagrebu 1949.–1955.* (22. 10. 2019.–12. 1. 2020., Galerija Klovićevi dvori u Zagrebu, autori izložbe: Jasna Galjer, Tonko Maroević, Ana Medić).

A. STUDENTICA INES ZRNC GREGORINA, AKADEMSKA GODINA 2018./2019. — REINTERPRETACIJA POVIJESNE ODJEĆE NA TEMELJU GRAFIKE

Polazište istraživanja bila je odjevna kompozicija macaroni pripadnika, prikazanog na *mezzotintu* (grafičkom postupku dubokog tiska) iz druge polovice 18. stoljeća.



SLIKA 1 / Philip Dawe
(1730.–1832.), *The Macaroni*.
*A Real Character at the
Late Masquerade* (1773.),
Lewis Walpole Library,
Farmington, Connecticut,
United States of America.
Inventarni broj: 773.7.3.1.2.
Wikipedia (PDM)³⁷

POVIJESNO-UMJETNIČKA ANALIZA

U prvoj polovici osamnaestog stoljeća jača građanski sloj, dok odjevna kompozicija zahvaljujući tehnološkom i znanstvenom napretku započinje razdoblje maštovite transformacije. Dok je većina Europe opustošena brojnim ratovima,³⁸ engleske preokceanske kolonije (prvenstveno iz Indije), počele su isporučivati pamuk u velikim količinama.³⁹

37 Macaroni (Fashion) (2011). *Wikipedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Macaroni_\(fashion\)#/media/File:Philip_Dawe,_The_Macaroni._A_Real_Character_at_the_Late_Masquerade_\(1773\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Macaroni_(fashion)#/media/File:Philip_Dawe,_The_Macaroni._A_Real_Character_at_the_Late_Masquerade_(1773).jpg) (pristupljeno 11. travnja 2019.)

38 18th-century Britain, 1714–1815 (2019). *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/place/United-Kingdom/18th-century-Britain-1714-1815> (pristupljeno 20. ožujka 2019.)

39 Manson, R. (2018) *Sumptuary Laws in Early Modern England*. URL: https://digitalcommons.uri.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1071&context=textiles_seminar (pristupljeno 20. veljače 2019.)

Bilježimo pojavu mladih, obrazovanih Engleza sklonih kružnim putovanjima tzv. *Grand Tour* po Europi.⁴⁰ Oduševljeni renesansnom umjetnošću, posjećuju talijanske gradove, ali i Pariz i Beč. Upijajući renesansne ideje i običaje posjećenih krajeva, njegovali su i modno osviješteni izgled, koji je odstupao od uobičajenog konzervativnog engleskog pristupa odijevanju. Nosili su vlastiti stil te zastupali ideju o muževnoj samopromociji (McNeil, 2017: 58). Prozvani su *macaroni* po talijanskom tijestu koje englesko društvo još nije upoznalo. No, oduševljavalo se talijanskim pristupom modi, kulturi i životu općenito. Stil *macaroni* uskoro je postao trend koji su pratili i pripadnici plemstva, i dobrostojeći trgovci, političari i umjetnici—svi koji se nisu bavili teškim fizičkim poslom (McNeil, 2017: 59). Stil nije imao jasna pravila, no bio je sinonim za upotrebu predivnih svila, baršuna, intenzivnih boja, ali i pastelnih tonaliteta te sitnih uzoraka (Sadako Takeda, Esguerra, Durland Spilker, 2016: 16).

Stil su ovjekovječili grafički duhoviti prikazi, pokazatelji kozmopolitizma i uspjeha prikazanog lika, darovani ženama, djevojkama ili ljubavnicama kao simbol vjernosti ili erotskih podražaja (McNeil, 2017: 61). Karikature su među pripadnicima starije generacije izazivale podsmijeh, naročito primjeri na kojima su makaroni prikazani dok se kupaju u magarećem mlijeku ili stavljaju puder na lice. Autori ilustracija nastojali su pokretima lika istaknuti muževnost *macaroni* pripadnika, ali i njihovu osjećajnu stranu (Rauser, 2004: 103). Time su nesvjesno utjecali na oblikovanje modnog trenda, karakterističnog za prihvaćanje pretjerivanja i ruganja svakodnevnom životu u Engleskoj (Sadako Takeda, Esguerra, Durland Spilker, 2016: 16). Osim na ilustracijama, danas se u različitim muzejskim zbirkama čuvaju brojni odjevni artefakti tog stila.

Glavne karakteristike *macaroni* stila su visoke groteskne perike na koje se smješta *tricorn* šešir karakterističan za osamnaesto stoljeće (Rauser, 2004: 103). Izrađivali su se od životinjske dlake (najskuplji od dlake dabra). Makaroni su smanjivali veličinu šešira kako im je rastao volumen perike, da bi na vrhuncu ekstravagančnosti nosili šeširić koji je jedva pokrivao vrh perike. Sljedeći dijelovi odjevne kompozicije su usko krojen gornji haljetak (orig.

40 Rosenberg, M. (2019) *Grand Tour of Europe—The Travels of 17th & 18th Century Twenty-Somethings*. URL: <https://www.thoughtco.com/grand-tour-of-europe-1435014> (pristupljeno 21. veljače 2019.)

franc. *habit a la francaise*), s metalnim (bakrenim, zlatnim, srebrnim) gumbima presvučeni tkaninom od koje je rađen gornji haljetak. Zatim košulja visokog ovratnika, širokih rukava i čipkom ukrašenom orukvicom, pamučni prsluk i crne kožne cipele s petom i ukrasom od dragog i poludragog kamenja (McNeil, 2017: 60). Od modnih dodataka to su bili cvijeće na reveru (tzv. *nosegays*),⁴¹ dekorativni mač, sat, ukrasni štap, kazališni dalekozor, dekorativna kutijica za puder (McNeil, 2017: 61).

Za izradu odjevne kompozicije upotrijebljene su sljedeće tkanine: za gornji haljetak i hlače koristila se plišana tkanina plave boje, prsluk je izrađen od satena koji ima otisnut cvjetni uzorak, a košulja je izrađena od pamučnog popelina s ukrasnom čipkom na orukvicama.

MOOD BOARD — KOLAŽ SLIKA, AUTORICA INES ZRNC GREGORINA



41 Murden, S. (2014) *Georgian Nosegays*. All Things Georgian.
URL: <https://georgianera.wordpress.com/2014/09/03/nosegays/> (pristupljeno 18. siječnja 2019.)

TEHNIČKI CRTEŽ I KROJ

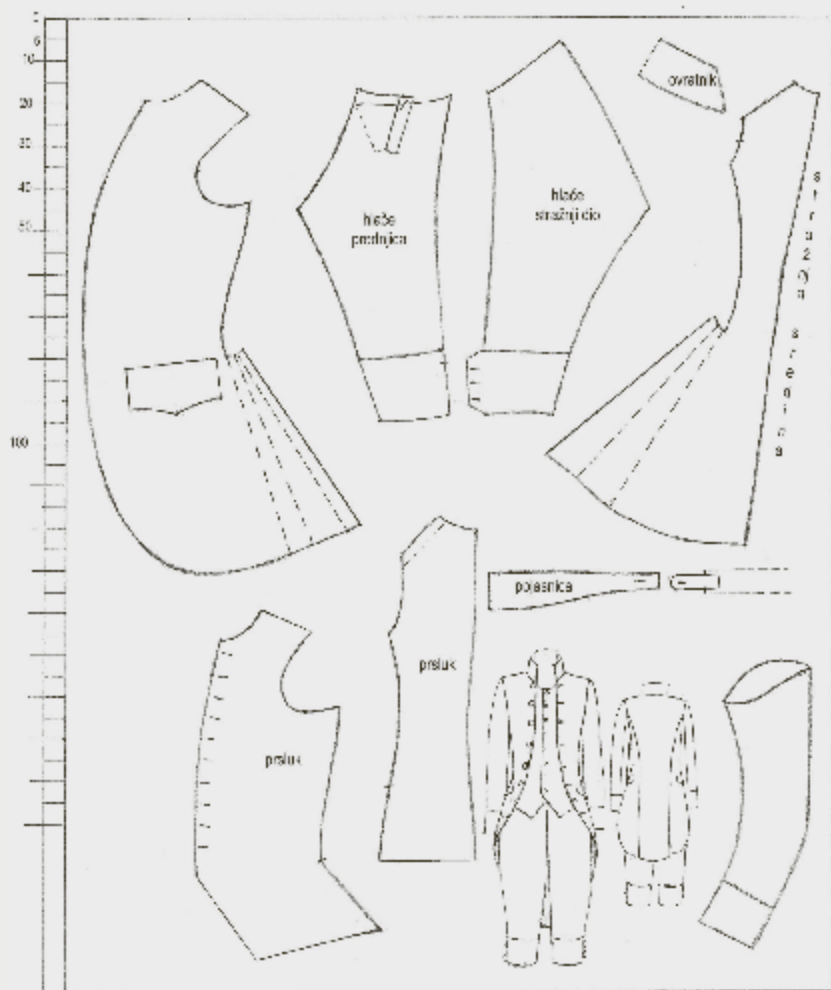
Odjevna kompozicija sastoji se od gornjeg haljetka, hlača do ispod koljena, košulje i prsluka. Studentica je mušku povijesnu formu prilagodila ženskom tijelu. Odjeća je izrađena u ženskoj odjevnoj veličini 38 i prilagođena mjerama studentice. Gornji haljetak ima zaobljenu prednjicu koja se ne zakopčava, na leđima doseže do visine koljena. Haljetak je rezan u visini struka, dok su na stražnjem središnjem dijelu ušivena dva ušitka kako bi ljepše prijanjao uz leđa. Donji dio haljetka s lijeve i desne strane je proširen složenim naborom dubine 5 centimetara. Rukavi su klasični dvodijelni s našivenom orukvicom koja je dodatno ukrašena. Na bočnim stranama našiveni su poklopci za džepove, ali bez džepne vrećice.

Hlače su klasičnog ravnog kroja, dužine do ispod koljena. U predjelu koljena sužavaju se te se dodatno zakopčaju u bočnim šavovima. Umjesto zatvarača koriste se gumbi.

Prsluk ima okrugli vratni izrez visoko kopčan. Na središnjem stražnjem dijelu rezan je ravno i spušten 10 cm ispod linije struka, dok je prednjica trokutasto izdužena i spuštena 15 cm ispod linije struka.

Košulja je klasičnog kroja s proširenim nabranim orukvicama od čipke. Na prednjici je dodan *jabot* (franc. *jabot*, mobilni ukrasni ovratnik).

SLIKA 2 (vidi str. 70–73) /
Reinterpretacija *macaroni*
stila, studentica Ines Zrnc
Gregorina, akademska
godina 2018./2019., mentorice
izv. prof. dr. sc. Katarine
Nine Simončič i doc.
dr. sc. Irene Šabarić, autor
fotografija © Petar Varat.



DIJAGRAM 1 / Tehnički
crtež i kroj muškog
haljetka i hlača (engl. *breeches*,
franc. *culottes*), prema
autorici Norah Waugh (1964)
The Cut of Men's Clothes,
1600–1900. London: Theatre
Arts Books, prilagodila doc.
dr. sc. Irena Šabarić.

**FOTOGRAFIJE REALIZIRANOG ODJEVNOG
PREDMETA**



OD REPLIKE POVIJESNE ODJEĆE DO KOSTIMA

REKONSTRUKCIJA (INTERPRETACIJA) TE REALIZACIJA POVJESNIH ODJEVNIH FORMI NA TEMELJU PORTRETA, ARTEFAKATA I FOTOGRAFIJE /
KATARINA NINA SIMONČIĆ I IRENA ŠABARIĆ





OD REPLIKE POVJESNE ODJEĆE DO KOSTIMA

REKONSTRUKCIJA (INTERPRETACIJA) TE REALIZACIJA POVJESNIH ODJEVNIH FORMI NA TEMELJU PORTRETA, ARTEFAKATA I FOTOGRAFIJE /
KATARINA NINA SIMONČIĆ I IRENA ŠABARIĆ



**B. STUDENTICE NIKA BARAČ I ĐANA KRSTIĆ,
AKADEMSKA GODINA 2018./2019. — REINTERPRETACIJA
POVIJESNE ODJEĆE NA TEMELJU PORTRETA**

Polazište istraživanja bila je haljina na portretu Madame Bergeret koja pripada stilu Madame de Pompadour, modne ikone druge polovice 18. stoljeća.



SLIKA 3 / Boucher
Francois, *Madame Bergeret*,
1766., ulje na platnu,
143,5 × 105,4 cm. Nacionalna
galerija umjetnosti,
Washington, SAD. Inventarni
broj: 1946.7.3. Wikimedia
commons (PDM)⁴²



SLIKA 4 / Boucher Francois,
Madame de Pompadour,
1750., ulje na papiru,
60 × 45,5 cm, Louvre muzej,
Pariz. Inventarni broj: RF 2142
© Wikimedia commons (PDM)⁴³

POVIJESNO-UMJETNIČKA ANALIZA

Razdoblje rokokoja započinje početkom 18. stoljeća u Francuskoj. U modi, definiran je naizgled kontrastnim aspektima: ekstravagancije i potrage za jednostavnošću, svijetlim bojama i teškim tkaninama. Iako je doba rokokoja naglo prekinuto Francuskom revolucijom, ideje i osnovne značajke snažno su utjecale na buduće modne trendove.

Madame de Pompadour (Pariz, 1721.–Versailles, 1764.), pravim imenom Jeanne Antoinette Poisson, rođena je u Parizu 1721. Rođena kao pučanka, 1745. biva službena ljubavnica kralja Luja XV. te postaje vojvotkinjom. U svom salonu okupljala je vodeće francuske književnike, imala snažan utjecaj na vanjsku politiku i modne trendove. Što god nosila, ostatak europske aristokracije objeručke je prigrlilo. Raskošna ekstravagancija bila je vojvotkinjin zaštitni znak. Njezine rokoko-haljine rađene su od svilenih tkanina pastelnih tonova, s mnogobrojnim ukrasima od umjetnog cvijeća, pozamanterijskih traka, čipki i modnih dodataka poput čipkanog ovratnika ili svilene sjajne vrpce (Boucher, 1987: 371). Haljina na portretu Madame Bergeret autora Françoisa Bouchera (1766.) pripada modnom trendu kojeg je popularizirala Madame de Pompadour. Radi se o tipu tzv. francuske haljine (franc. *robes à la française*), poznatom i pod nazivom *mantua*.⁴⁴ Taj tip haljine karakteriziraju naglašeni bokovi, postignuti umetanjem košarica (franc. *pannier*) od pruća ili jastučića. Na portretu se može na temelju sjajne površine raspoznati i atlas-svila pastelne boje. Rukavi su širi te zadignuti i učvršćeni vrpcom, čime je postignuta nabujala forma. Ukrašeni su i umjetnim cvijećem. Žarišna točka odjevne kompozicije je korzetom naglašen struk, dubokog dekoltea zaštićenog od oka promatrača plavom svilenom mašnom. Korzet na prednjici završava u špic, dok se u stražnjoj sredini vezuje vrpcama. Istaknut je duboki dekolte, što je dobro poznato za to razdoblje, te rukavi koji malo odskaču svojim krojem. Haljinama se posvećivala posebna pažnja u fazi dorade ili završnog ukrašavanja biserima, svilenim mašnjama posebno omiljenim u razdoblju rokokoja, te čipkom. Taj završni korak bio je

42 François Boucher (2018). *Wikimedia commons*. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Boucher (pristupljeno 11. travnja 2019.)

43 *ibid.*

44 Franc. *mantua*—široka haljina s uskim steznikom. Specifična po stražnjem *watteau* naboru na leđima koji poput slapa pada do poda.

neophodan za izgled *a la mode* (biti u trendu). Frizure su u prvoj fazi rokokoja bile jednostavne, pratile su oblik glave s minimalističkim ukrasom cvijeća, vrpce ili čipke. Uskoro je prirodnu kosu zamijenila bijela mala perika, da bi s vremenom prerasla u golemo te dominantno polazište kreativne ekspanzije s primjerice prikazima bitki. Madame Bergeret na portretu ima jednostavnu frizuru, ukrašenu s nekoliko decentnih ruža. Od modnih dodataka primjećujemo sat na bisernoj narukvici, vrat urešen plavom vrpcom i čipkom te slamnati šešir. Šminka u razdoblju rokokoja nije bila nepoznanica. Ideal ljepote bila je mala ovalna glava, oblo čelo, mala brada, male ruke, nježno blijedo lice, istaknute rumene usne i rumeni obrašćići te neizostavan madež. Ženske cipele ili natikače od skupocjene tkanine dobile su petu, čime se stopalo vizualno skratilo.⁴⁵

45 Westover, A. (2012) Rococo: florid or excessively elaborate. *History of Costume; European Fashion Through the Ages*. URL: <https://historyofeuropeanfashion.wordpress.com/tag/madame-pompadour/> (pristupljeno 11. prosinca 2018.)

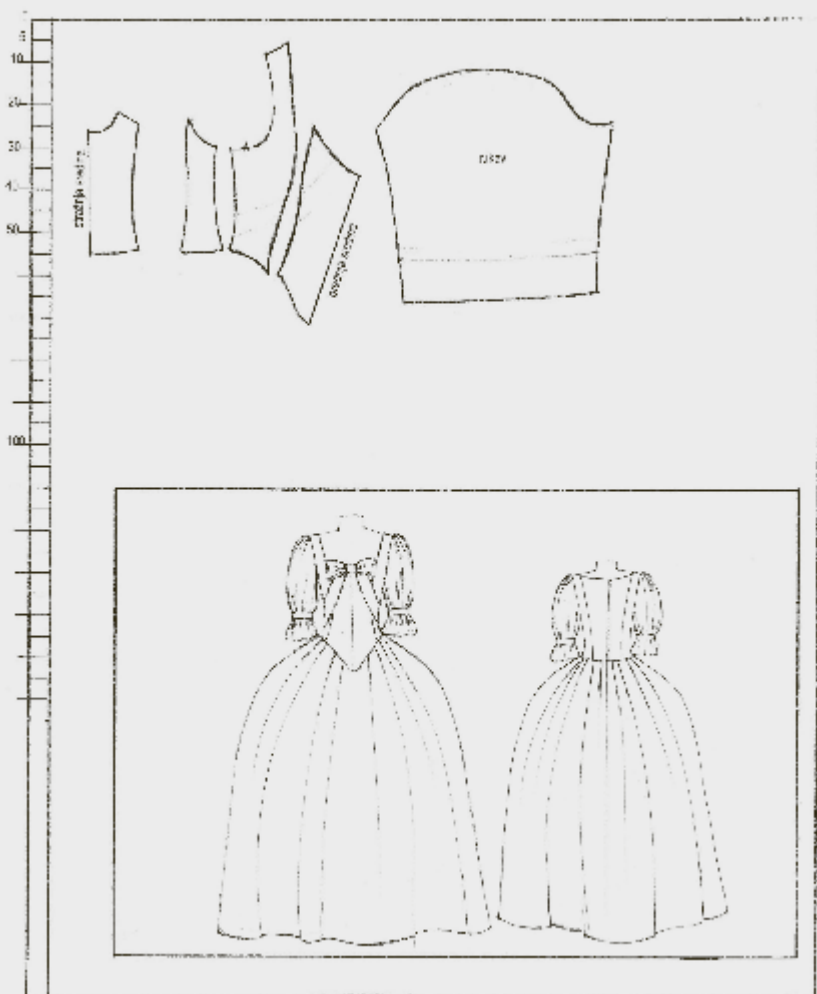
MOOD BOARD — KOLAŽ SLIKA, AUTORICE NIKA BARAČ I ĐANA KRSTIĆ

REKONSTRUKCIJA (INTERPRETACIJA) TE REALIZACIJA POVJESNIH ODJEVNIH FORMI NA TEMELJU PORTRETA, ARTEFAKATA I FOTOGRAFIJE /
KATARINA NINA SIMONČIĆ I IRENA ŠABARIĆ



TEHNIČKI CRTEŽ I KROJ

Temeljni kroj je izrađen u veličini 38 (Ujević, Rogale, Hrastinski, 2004). Haljina je izrađena od žutice u keper-vezu, širine 160 cm. Haljina se sastoji iz dva dijela: široke suknje nabrane u struku te učvršćene pojasnicom i gornjeg dijela koji usko prianja uz tijelo sa širokim nabranim rukavima. Obilježje gornjeg dijela haljine je duboko rezani četvrtasti vratni izrez (5 centimetara iznad vrha grudi). Gornji stražnji dio spušten je 5 centimetara ispod linije struka, a na prednji se u središnjem dijelu spušta trokutasto 15 cm. Rukavi su prošireni i nabrani u orukavlju. Pomoću plave vrpce reguliraju se volumen i dužina rukava. Iz tog razloga širini rukava dodano je 15 centimetara. Ispod suknje dodani su umeci koji proširuju suknju u predjelu bokova kako bi se dobio efekt *pannier* košarica. Dva umetka nalik jastuku pozicionirana su bočno te našivena na pojasnici ispod haljine. Gornji dio se kopča na stražnjoj sredini kako bi prednjica ostala zatvorena. Za gornji dio se koristilo 60 cm žutice, za rukave je bilo potrebno 65 cm žutice.



OD REPLIKE POVIJESNE ODJEĆE DO KOSTIMA

DIJAGRAM 2 / Tehnički crtež i kroj francuskog tipa haljine (franc. *robes à la française*), prema autorici Norah Waugh (1968) *The Cut of Women's Clothes: 1600–1930*. London: Routledge, prilagodila doc. dr. sc. Irena Šabarić.

FOTOGRAFIJE REALIZIRANOG ODJEVNOG PREDMETA

REKONSTRUKCIJA (INTERPRETACIJA) TE REALIZACIJA POVIJESNIH ODJEVNIH FORMI NA TEMELJU PORTRETA, ARTEFAKATA I FOTOGRAFIJE /
KATARINA NINA SIMONČIĆ I IRENA ŠABARIĆ





OD REPLIKE POVIJESNE ODJEĆE DO KOSTIMA

REKONSTRUKCIJA (INTERPRETACIJA) TE REALIZACIJA POVIJESNIH ODJEVNIH FORMI NA TEMELJU PORTRETA, ARTEFAKATA I FOTOGRAFIJE /
KATARINA NINA SIMONČIĆ I IRENA ŠABARIĆ





SLIKA 5 / Reinterpretacija
robes à la française stila,
studentice Nika Barać i Đana
Krstić, akademska godina
2018./2019., mentorice izv. prof.
dr. sc. Katarine Nine Simončić
i doc. dr. sc. Irene Šabarić, autor
fotografije Srećko Budek.

C. STUDENTICE VALENTINA SVETEC, TENA PILIĆ, AKADEMSKA GODINA 2018./2019. — REINTERPRETACIJA POVIJESNE ODJEĆE NA TEMELJU ODJEVNOG ARTEFAKTA

Polazište istraživanja bio je odjevni artefakt tzv. engleski tip haljine (franc. *robe a l'anglaise*) iz druge polovice 18. stoljeća. Predmet pohranjen u *The Kyoto Costume Institute* u Japanu, dostupan je u digitalnom obliku na sljedećem linku:

Haljina *robe a l'anglaise* (engleski tip haljine),
krem *taffeta* svila, pozamanterijske trake,
čipka, dugmad, rubac. Inventarni broj: AC9228
95-19-2AB,EF. Autor fotografije Takashi
Hatakeyama, The Kyoto Costume Institute.
URL: [https://www.kci.or.jp/en/archives/digital_](https://www.kci.or.jp/en/archives/digital_archives/1780s_1790s/KCI_030)
[archives/1780s_1790s/KCI_030](https://www.kci.or.jp/en/archives/digital_archives/1780s_1790s/KCI_030)

Tri srodna primjera koja dočaravaju karakteristike odjevne forme mogu se vidjeti na primjeru dva crteža iz njemačkog časopisa *Journal de Luxus* (1791., 1792.) i donekle odjevni artefakt iz kolekcije muzeja *Los Angeles County Museum of Art*.



SLIKA 6 / Haljina *robe a l'anglaise* (engleski tip haljine), *Journal des Luxus und der Moden*, 1787. Rijksmuseum. Wikimedia Commons (PDM)⁴⁶

SLIKA 7 / Haljina *robe a l'anglaise* (engleski tip haljine), pamuk, vuneni vez, dugmad, rubac. Inventarni broj: M.59.25a. Los Angeles County Museum of Art, Costume and Textiles Department. Wikimedia Commons (PDM)⁴⁷

⁴⁶ *Journal des Luxus und der Moden* (2019). *Wikimedia commons*.

URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Journal_des_Luxus_und_der_Moden,_november_1787,_T_30,_RP-P-2009-2698.jpg (pristupljeno 11. travnja 2019.)

⁴⁷ *Robe à l'anglaise* (2019). *Wikimedia commons*. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robe_à_l'Anglaise_ensemble_1780s.jpg (pristupljeno 11. travnja 2019.)



SLIKA 8 /
Haljina *robe à l'anglaise*
(engleski tip haljine),
*Journal des Luxus
und der Moden*, 1791.
Rijksmuseum. Wikimedia
Commons PDM)⁴⁸

POVIJESNO-UMJETNIČKA ANALIZA

Tip engleske haljine (franc. *robe à l'anglaise*) pripada razdoblju tzv. *anglomanije*, stilu dominantnom pred kraj 18. stoljeća kada se engleska elita fokusira na idealizirani svijet prirode. Engleska haljina nikada nije bila dovoljno formalna da bi bila ceremonijalna pa se nosila u aristokratskim salonima i ostalim dnevnim prigodama višeg društvenog sloja (Fogg, Steele, 2013: 100). Razlika u odnosu na francuski raskošni tip haljine (franc. *robe à la française*) je u upotrebi *jeftinijih* tkanina (Pendergast, Pendergast, 2004: 568), jednostavnijoj prsnici,⁴⁹ izostanku *watteau* nabora⁵⁰ i *pannier* košarica, koje su zamijenjene valjkastim jastučićem vezanim oko struka. Naglasak je stavljen na funkcionalnost haljine. Korzet je bio laganiji, dok su rukavi u odnosu na francuski tip haljine pojednostavljeni (Fogg, Steele, 2013: 100). Suknja je bila zatvorenog ili otvorenog tipa, pri čemu je bila duža od podsuknje te se nerijetko

⁴⁸ *Journal des Luxus und der Moden* (2019). *Wikimedia commons*. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Journal_des_Luxus_und_der_Moden,_1791,_T_30,_RP-P-2009-2741.jpg (pristupljeno 11. travnja 2019.)

vukla po podu. Stražnjica i bokovi, osim valjkastim jastučićem, naglašeni su bili brojnim te dobro pozicioniranim naborima na suknji. Dekolte se pokrивao prozračnim (najčešće bijelim) trokutastim maramama tzv. *fichu*.

Odjevni artefakt iz osamdesetih godina 18. stoljeća, porijeklom iz Engleske, rađen je od svjetložute *taffeta* svile⁵¹. Gornji dio izrađen je u dva sloja tzv. *compères* stilu⁵² te se naprijed kopča gumbima (Fukai, Suoh, Iwagami, Koga, Nii, 2015). Dinamika na jednostavnoj haljini postignuta je od crne čipke, crvene vrpce na rukavima, crveno-bijelim remenom i crvenom ogrlicom.

Za reinterpretaciju engleskog tipa haljine korišten je kroj s kraja 18. stoljeća, prilagođen današnjim odjevnim veličinama. Za izradu haljine korištena je žutica u keper-vezu širine 160 cm, dok je korzet izostavljen na način da je gornji dio krojen i šivan duplo od osnovne tkanine (žutice u keper-vezu) i dodatno učvršćen ljepljivom međupodstavom koja se nije koristila u vrijeme kad je haljina nastala. Trokutasta marama tzv. *fichu* izrađena je od ostataka zastora.

49 Prsnica (engl. *stomacher*) je čvrsti samostalni trokutasti umetak koji pokriva prednji gornji dio ženske haljine ili gornjeg haljetka, apliciran na steznik. Spajao se vezicama. Vrlo često se njegova čvrstoća postizala umetanjem kitovih kosti. Kako je bio bogato dekoriran dragim kamenjem, zlatovezom ili pozamanterijskim ukrasom predstavljao je statusni simbol i skupocjeniji dio odjevne kompozicije.

50 *Watteau* nabor smješten na leđima, padao je s ramena do poda. *Watteau* nabor bio je neizostavan dio haljina (*robe à la française*, *mantua*, *sacque*, *contouche*, *robe battante*), ali i ženskog haljetaka *caraco*, na kojem nosi naziv franc. *pet-en-l'air* (*prdnuti u vjetar* ili *prdac u vjetar*). Naziv *watteau* nabor u primjeni je zahvaljujući najistaknutijem slikaru francuskog rokoka, Antoine Watteau (1684.–1721.) na čijim su kompozicijama često prikazane dame u haljinama s navedenim naborom.

51 *Taffeta* (hrv. taft) je čvrsta, glatka tkanina izrađena od svile. Riječ je perzijskog podrijetla, a znači „uvrnuto tkana”.

52 Stil *compères* na prednjem prsluku haljine, karakteriziraju dva preklopa gumbima pričvršćena na unutarnjoj strani lijevog i desnog prednjeg dijela haljetka. Novi trend preklapanja pojavljuje se krajem 18. stoljeća, te istiskuje modnu dominaciju prsnice (engl. *stomacher*). Navedeni primjer stila *compères* može se pogledati na digitalnom arhivu *Kyoto Costume Institute*, URL: https://www.kci.or.jp/en/archives/digital_archives/1760s_1770s/KCI_022

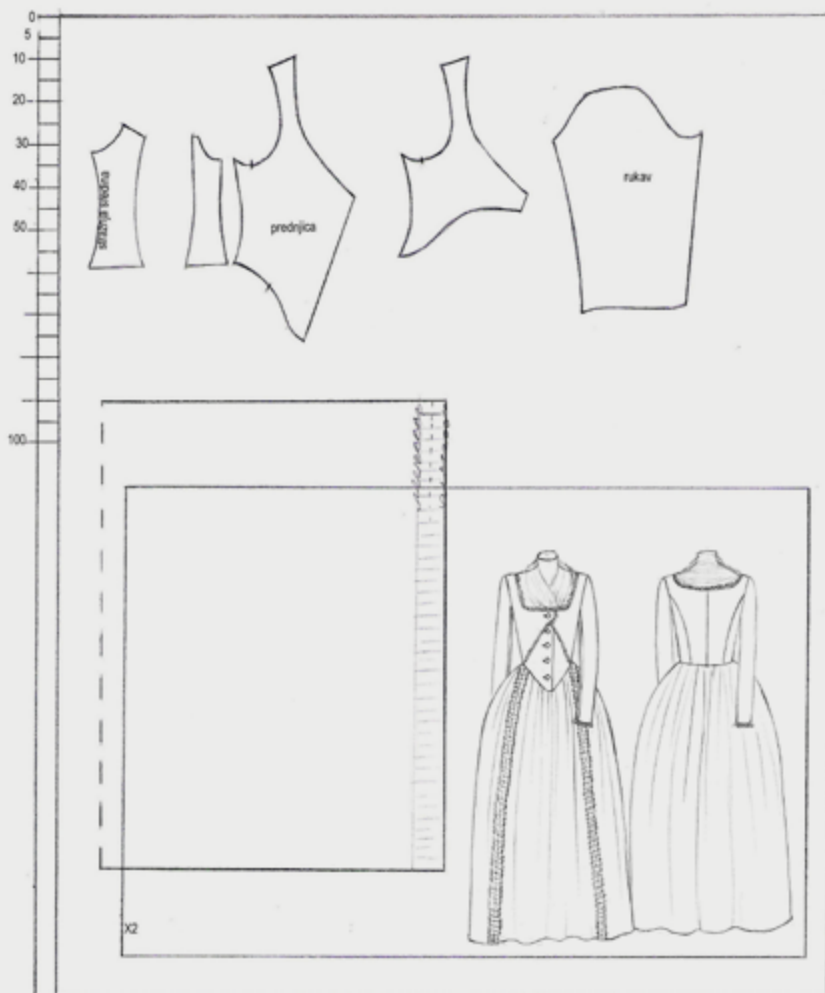
MOOD BOARD — KOLAŽ SLIKA, AUTORICE VALENTINA SVETEC, TENA PILIČ



TEHNIČKI CRTEŽ I KROJ

Povijesni tip haljine *robe a l'anglaise* rađen je u odjevnoj veličini 38. Haljina se sastoji od dva dijela: nadhaljine otvorene na prednjici i podsuknje koja na prednjici izlazi iz nje. Kroj podsuknje i donjeg dijela haljine je vrlo jednostavan. Sastoji se od pravokutne tkanine krojene u smjeru osnove i nabrane u struku. Nabori su učvršćeni pojaspnicom koja se veže u struku. Gornji dio haljine kopča se na prednjici i ima ravne rukave dužine do zgloba ruke. Četvrtasti vratni izrez prednjice spušten je do vrha grudi i trokutasto se spušta ispod struka 15 centimetara. Jedan dio prednjice ušiven je u bočne šavove te nalikuje prsluku i kopča se jednim pucetom. Stražnji dio ima šav po stražnjoj sredini te dva šava s ušicima s ciljem boljeg prijanjanja uz tijelo. Haljina je dužine do gležnja.

Haljina je rađena od žutice. Za podsuknju bilo je potrebno 2,5 metara žutice dužine 90 cm uz dodatak šavova. Za gornji dio haljine koristilo se 120 cm žutice, a za rukave još 60 cm. Gornji dio se izradio dvostruko kako bi haljina bila čvršća s obzirom na to da je izostavljen korzet.



DIJAGRAM 3 / Tehnički
crtež i kroj engleskog tipa
haljine (franc. *robe*
à l'anglaise), prema autorici
Norah Waugh (1968)
The Cut of Women's Clothes:
1600-1930. London:
Routledge, prilagodila doc.
dr. sc. Irena Šabarić.

FOTOGRAFIJE REALIZIRANOG ODJEVNOG PREDMETA

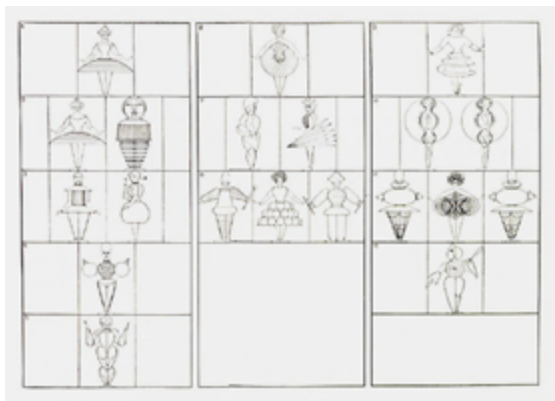


SLIKA 3 /
Reinterpretacija *robe à l'anglaise* stila,
studentice Valentina Svetec i Tena Pulić,
akademska godina 2018./
2019., mentorice izv.
prof. dr. sc. Katarine Nine Simončič i doc. dr. sc.
Irene Šabarić, autor
fotografije Srečko Budek.

REKONSTRUKCIJA (INTERPRETACIJA) TE REALIZACIJA POVJESNIH ODJEVNIH FORMI NA TEMELJU PORTRETA, ARTEFAKATA I FOTOGRAFIJE /
KATARINA NINA SIMONČIĆ I IRENA ŠABARIĆ



**D. STUDENTSKI KOSTIMOGRAFSKI PROJEKT
NA TEMU IZLOŽBE „REFLEKSIJE BAUHAUSA: AKADEMIJA
PRIMIENJENIH UMJETNOSTI U ZAGREBU 1949.-1955.“
(13. 12. 2019.)**



SLIKA 10 / Polazište
inspiracije nacrt
Oskar Schlemmera za
Trijadni balet (orig.
Das Triadisches Ballett),
1922. Wikimedia
Commons (PDM)⁵³

Na temelju inspiracije *Trijadnog baleta* (orig. *Das Triadisches Ballett*)⁵⁴ Oscara Schlemmera (1888.–1943.), voditelja scenske radionice Bauhausa, studenti su izradili pet kostima za potrebe popratnog sadržaja izložbi *Refleksije Bauhausa*. Mentorice projekta bile su doc. art. Barbara Bourek, doc. dr. sc. Irena Šabarić, asistentica Franka Karin mag. ing. des. tex., i stručna suradnica dr. sc. Beti Rogina-Car. Kostimi su predstavljani 13. prosinca 2019. godine u Galeriji Klovićevi dvori u Zagrebu pod nazivom: *Malo drugačije vodstvo uz izložbu Refleksije Bauhausa*. Schlemmerovi kostimi temelje se na ideji pretvaranja ljudskog tijela u geometrijske oblike valjka, kugle, stošca i spirale, s ciljem istraživanja mogućnosti pokreta zadanog formom kostima i prostorom. Oscar Schlemmer bio je njemački slikar, kipar, koreograf i dizajner poznat po apstraktnim prikazima ljudskih figura i avangardnim baletnim produkcijama. Na poziv Waltera Gropiusa 1920. godine dolazi u Bauhaus te pridonosi razvoju slikarskih, kiparskih radionica, te radionice drvodjeljstva i obrade metala. Bio je voditelj scenske

53 Oskar Schlemmer *Triadisches Ballett*. *Wikimedia Commons*. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oskar_Schlemmer_Triadisches_Ballett_100.jpg (pristupljeno 10. veljače 2020.)

54 Fotografiju kostima iz 1927. pogledati na stranici *Bauhaus-Archiv Berlin*. URL: https://www.bauhaus.de/en/presse/aktuell/4748_ausstellungen (pristupljeno 18. prosinca 2019.)

radionice od 1923. do 1929., a 1925. godine kada je škola preseljena u Dessau sudjelovao je u procesu dizajniranja mnogih kazališnih produkcija.⁵⁵ Najznačajniji pečat ostavio je na Odsjeku scenske radionice djelom *Trijadni balet* (orig. *Das Triadisches Ballett*) iz 1922. godine. Plesnom projektu pristupio je moderniziranim idejama te izašao iz uobičajene zone tradicionalnih plesnih pokreta i samog scenskog nastupa. Plesače je transformirao u suvremene marionete glazbe, plesnih pokreta i kostima, koji su uvjetovali mehaničke kretnje na pozornici. Balet je bio osmišljen kao trodijelna predstava u kojoj je svaki dio bio obilježen određenom bojom—simbolom za svaki čin. Žuta, ružičasta i crna boja određene su za tri performerera, jednu plesačicu i dva plesača te njihovih osamnaest kostima za dvanaest plesova. Kostimi su bili inspirirani geometrijskim oblicima, izrađeni od drva, metala, kaširanog papira i punjene tkanine. Materijal je uvjetovao pokret.⁵⁶ Balet je premijerno prikazan u Stuttgartu 1922. godine, a zatim tijekom dvadesetih godina 20. stoljeća u gradovima Weimaru, Frankfurtu, Berlinu i Parizu.⁵⁷ Zadatak reinterpetacije Schlemmerovih kostima studentima nije bio jednostavan. Geometrijska forma kostima nije izazivala veći problem, ali tkanina jest, s obzirom na materijale koje je Schlemmer koristio. Za izradu pet kostima korišteni su sljedeći materijali: glot, lycra, skuba, filc, punilo za jastuke, ljepljiva međupodstava, ambalažni karton, plastični potporni element za korzete, plastične polovice kugli za novogodišnje jelke, stiroporne kugle i drugi pomoćni materijali. S obzirom na korištene materijale, osnovni problem bio je uspostaviti stabilnost forme kostima. Iz toga razloga, kostimi su dodatno učvršćeni ljepljivom međupodstavom, plastičnim potpornim elementima za korzete i filcem.

55 Blumberg, N., Ferry, E. (2018) Oscar Schlemmer. *Encyclopedia Britannica*.
URL: <https://www.britannica.com/biography/Oskar-Schlemmer#ref1221553.html>
(pristupljeno 18. prosinca 2019.)

56 Movement study: „Das Triadisches ballet“, „Oscar Schlemmer“, and the Bauhaus theatre (2015) *Bagtazo*. URL: <https://www.bagtazocollection.com/blog/2015/8/16/movement-study-das-triadisches-ballett-oskar-schlemmer-and-the-bauhaus-theater> (pristupljeno 18. prosinca 2019.)

57 Blumberg, N., Ferry, E. (2018) Oscar Schlemmer. *Encyclopedia Britannica*.
URL: <https://www.britannica.com/biography/Oskar-Schlemmer#ref1221553.html>
(pristupljeno 18. prosinca 2019.)

ZADACI ZA ANALIZU I SEMINAR

- odabrati povijesni portret (fotografiju, grafiku...), analizirati odjevnu formu i pristupiti rekonstrukciji ili reinterpretaciji odjeće;
- analizirati povijesni odjevni artefakt te pristupiti njegovoj rekonstrukciji ili reinterpretaciji odjeće;



SLIKA 11 / Kostimi studentica diplomskog studija Tekstilnog i modnog dizajna, smjer Kostimografija ak. god. 2019/20⁵⁸ za *Malo drugačije vodstvo uz izložbu Refleksije Bauhauasa*, Galeriji Klovićevi dvori u Zagrebu, 13. prosinac 2019. godine. Mentorice projekta bile su doc. art. Barbara Bourek, doc. dr. sc. Irena Šabarić, asistentica Franka Karin mag. ing. des. tex., i stručna suradnica dr. sc. Beti Rogina-Car, autorica fotografije Emma Stephanie Gaunt.

53 Studentice diplomskog studija Tekstilnog i modnog dizajna, smjer Kostimografija ak. god. 2019/20: Nora Brbić, Tea Dragić, Doriana Duić, Emma Stephanie Gaunt, Judita Jerković, Egljetina Kabashaj, Iva Kavelj, Karla Kos, Dora Mašanović, Melani Međeši, Giorgia Pezzolato, Karmen Polović, Nives Skelin, Magdalena Stojanov, Sara Šumanović, Marija Zrilić.

POPIS LITERATURE

- Boucher, F. (1987) *20,000 Years of fashion, The history of costume and personal adornment*. New York: Abrams Books.
- Blumberg, N., Ferry, E. (2018) *Oscar Schlemmer. Encyclopedia Britannica*.
 URL: <https://www.britannica.com/biography/Oskar-Schlemmer#ref1221553.html>
 (pristupljeno 18. prosinca 2019.)
- Fogg, M., Steele, V. (2013) *Fashion: The Whole Story*. London: Thames & Hudson.
- Fukai, A., Suoh, T., Iwagami, M., Koga, R., Nii, R. (2015). *Fashion: A History from the 18th to the 20th Century: BU (Bibliotheca Universalis)*. London: Taschen.
- Journal des Luxus und der Moden (2019) *Wikimedia commons*. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Journal_des_Luxus_und_der_Moden,_1791,_T_30,_RP-P-2009-2741.jpg (pristupljeno 11. travnja 2019.)
- Macaroni (Fashion) (2011) *Wikipedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Macaroni_\(fashion\)#/media/File:Philip_Dawe,_The_Macaroni._A_Real_Character_at_the_Late_Masquerade_\(1773\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Macaroni_(fashion)#/media/File:Philip_Dawe,_The_Macaroni._A_Real_Character_at_the_Late_Masquerade_(1773).jpg) (pristupljeno 11. travnja 2019.)
- Manson, R. (2018) *Sumptuary Laws in Early Modern England*. URL: https://digitalcommons.uri.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1071&context=textiles_seminar (pristupljeno 20. veljače 2019.)
- McNeil, P. (2017) Macaroni men and eighteenth century fashion culture. U: *Humanities Australia*, no. 8, str. 42–65.
- Movement study: „Das Triadisches ballet“, „Oscar Schlemmer“, and the Bauhaus theatre (2015) *Bagtazo*. URL: <https://www.bagtazocollection.com/blog/2015/8/16/movement-study-das-triadisches-ballett-oskar-schlemmer-and-the-bauhaus-theater> (pristupljeno 18. prosinca 2019.)
- Murden, S. (2014) *Georgian Nosegays. All Things Georgian*. URL: <https://georgianera.wordpress.com/2014/09/03/nosegays/> (pristupljeno 18. siječnja 2019.)
- Oskar Schlemmer Triadisches Ballett. *Wikimedia Commons*. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oskar_Schlemmer_Triadisches_Ballett_100.jpg (pristupljeno 10. veljače 2020.)
- Pendergast, S., Pendergast, T. (2004) *Fashion, Costume, and Culture: Clothing, Headwear, Body Decorations, and Footwear through the Ages*. New York: U·X·L.
- Rauser, A. (2004) Hair, Authenticity, and the Self-Made Macaroni. U: *Eighteenth-Century Studies*, vol. 38, no. 1, str. 91–120.
- Robe à l'anglaise (2019) *Wikimedia commons*. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robe_%C3%A0_l%27Anglaise_ensemble_1780s.jpg (pristupljeno 11. travnja 2019.)

- Rosenberg, M. (2019) *Grand Tour of Europe- The Travels of 17th & 18th Century Twenty-Somethings*. URL: <https://www.thoughtco.com/grand-tour-of-europe-1435014> (pristupljeno 21. veljače 2019.)
- Sadako Takeda, S., Esguerra, C., Durland Spilker, K. (2016) *Reigning Men: Fashion in Menswear, 1715–2015*. München: Prestel.
- Ujević, D., Rogale, D., Hrastinski; M. (2004) *Tehnike konstruiranja i modeliranja odjeće*. Zagreb: Tekstilno-tehnološki fakultet.
- Waugh, N. (1964) *The Cut of Men's Clothes, 1600–1900*. London: Faber and Faber.
- Waugh, N. (1968) *The Cut of Women's Clothes: 1600–1930*. London: Routledge.
- Westover, A. (2012) Rococo: florid or excessively elaborate. *History of Costume; European Fashion Through the Ages*. URL: <https://historyofeuropeanfashion.wordpress.com/tag/madame-pompadour/> (pristupljeno 11. prosinca 2018.)
- 18th-century Britain, 1714–1815 (2019) *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/place/United-Kingdom/18th-century-Britain-1714-1815> (pristupljeno 20. ožujka 2019.)

FILMSKA KOSTIMOGRFIJA

OD REPLIKE POVIJESNE ODJEĆE DO KOSTIMA

**Barbara
Bourek**

► Ovo poglavlje je prvenstveno namijenjeno studentima kostimografije koji se prvi puta susreću sa zadatkom realizacije kostimografije za film. Pisano je s pozicije dugogodišnjeg osobnog iskustva u području filmske kostimografije i s intencijom davanja jasnih uputa budućim kostimografima koji će se u svom profesionalnom radu posvetiti filmu.

Literatura za likovno i teorijsko istraživanje je raznovrsna, od pregleda povijesti odijevanja do literature koja se bavi problematikom dramaturgije, uloge i svrhe kazališnog kostima, pregleda opusa poznatih kostimografa. Rjeđe nailazimo na stručnu literaturu posvećenu metodologiji i organizaciji kostimografskog procesa rada. Kvalitetan primjer uvoda predstavlja knjiga Irene Sušac *Osnove produkcijske analize i redateljskog promišljanja kostimografije* (2010.). Autorica knjige *Screencraft costume design* Deborah Nadoolman Landis žali se na slabu kvalitetu postojeće literature o filmskoj kostimografiji te kao korijen problema vidi manjak razumijevanja (ili bazično nerazumijevanje) što kostim jest, a što nije. Nadoolman Landis navodi da kostim predstavlja jedno od oruđa kojim redatelj priča filmsku priču. Nadalje ističe da moda i kostim nisu sinonimi, oni su antitetički te im je svrha suprotna i oprečna. Kostimi nisu nikad odjeća (Landis, 2003: 7).

Proučavajući stranu literaturu iz područja filmske kostimografije uočavaju se produkcijske i organizacijske razlike temeljene na činjenici da hrvatski film nastaje u mnogo skromnijim uvjetima od svjetske filmske industrije. S druge strane svjedoci smo sve veće popularnosti naše zemlje kao poželjne filmske destinacije (lokacije za *The Last Jedi*, 2017., *Game of Thrones*, 2019.) što neminovno znači potrebu za angažmanom lokalne ekipe profesionalaca u svim sektorima, pa tako i sektoru kostimografije. Time raste potražnja za novom generacijom filmskih djelatnika i umjetnika koji će nakon što završe obrazovanje moći svojim znanjem i iskustvom biti konkurentni potrebama filmske produkcije na globalnom tržištu.

U Hrvatskoj su studiji iz filmske i televizijske kostimografije, u odnosu na srodne obrazovne institucije u svijetu, tek u svojim začecima. Generacije kostimografa su stasale učeći u hod, stječući iskustva i vještine isključivo kroz rad i praksu. Iz osobnog iskustva, mogu posvjedočiti da mi je prvi projekt, tj. kostimografski rad na igranom filmu *Lea i Darija* redatelja Branka Ivande (2011.) predstavljao velik izazov i u konačnici bogato iskustvo. Iako sam kao kostimografkinja iza sebe imala već znatan broj samostalnih kazališnih kostimografija, zadatak

realizacije kostimografije za dugometražni film od mene je zahtijevao brzo usvajanje drugačijeg načina rada, organizacije i podjele posla u iznimno ograničenom vremenskom okviru. Tim više što se radilo o tzv. kostimiranom filmu odnosno filmu čija se radnja odvija u tridesetim godinama dvadesetog stoljeća.

Iskustvo s terena je za kostimografa neprocjenjivo. Preporuča se započeti kao dio ekipe te zanat učiti od iskusnih kolega. Svaki, pa i najmanji studentski projekt pomaže budućim kostimografima da upoznaju sve faze stvaranja filma, kao i da steknu širi uvid u filmsku produkciju. Naime, kostimograf mora biti upoznat s radom ostalih sektora, pogotovo prilikom snimanja. Upravo ta misao temelj je ovog priloga u kojem će se opisati sve faze rada na filmskoj kostimografiji od početnog istraživanja do završetka snimanja i raspreme. Naravno, svaki projekt za sebe nosi specifične izazove i različite produkcijske uvjete kojima treba prilagoditi navedenu metodologiju rada. Kroz smjernice nastoji se pomoći budućim kostimografima uvesti ih u kreativni svijet snimanja filma.

Određeni nazivi u radu namjerno su navedeni i na engleskom jeziku kako bi se studentima olakšalo istraživanje publikacija, stručne literature koja je većinom na engleskom jeziku.

OSNOVNE RAZLIKE IZMEĐU KAZALIŠNE I FILMSKE KOSTIMOGRFIJE

Već na prvi pogled jasno je da se radi o potpuno različitim medijima. Kazališni čin, bilo da se radi o drami, operi ili baletu, odvija se pred gledateljima u realnom vremenu. Ono što gledamo sjedeći u publici uprizoreno je najčešće na pozornici (na zatvorenom ili otvorenom prostoru) klasično omeđenoj okvirom portala, poput slike koju gledatelji uvijek vide s određene udaljenosti. Dakle, pred njima je cijela figura izvođača, a ne detalj. Kostimografija, šminka i frizura prilagođene su tom pogledu. Na filmu je radnja gledatelju predočena na drukčiji način. Zahvaljujući filmskoj kameri glumce promatramo i u krupnom planu (npr. krupni plan lica, krupni plan odjeće ili obuće). Dok se kazališna predstava odvija pred gledateljima u kontinuitetu realnog vremena, kontinuitet filmske priče postiže se tek u završnoj fazi montaže snimljenog materijala jer se snimanje realizira u odvojenim segmentima.

Predložak za dramsko djelo je kazališni tekst odnosno libreto u slučaju muzičkog djela (opera, balet) koji je podijeljen na činove. Predložak za film je scenarij. Filmski scenarij može biti napisan za određeni film ili adaptiran iz nekoliko izvora kao što su roman, drama, kratka priča.

Scenarij se sastoji od uputa, radnje filma i dijaloga. Format scenarija je strukturiran na način da se jedna stranica pisanog teksta obično izjednačava s jednom minutom trajanja radnje na ekranu. Prilikom snimanja svaka scena ima svoj broj i može sadržavati tehničke upute (didaskalije). Glavne komponente scenarija su radnja i dijalog. Radnja je napisana u sadašnjem vremenu i odvija se kroz snimljene kadrove, odnosno scene. Dakle, ne postoji kontinuitet u realnom vremenu tijekom snimanja filma. To bi značilo, na primjer, da se prvi dan snima scena br. 102 u kojoj glavna glumica hoda u poderanoj i zaprljanoj haljini cestom, dok se dvadeseti dan snima scena br. 101, u sobi u kojoj je glumica haljinu zaprljala. Kostimograf treba prema rasporedu snimanja donijeti odluku o točnom broju identičnih haljina koje mora sašiti ili nabaviti. Osim same metodologije snimanja, jasno je da filmsko platno zahtijeva drugačiji pristup kostimografiji nego kazalište. Oku gledatelja na filmskom platnu neće promaknuti ako primjerice barokna haljina ima patentni zatvarač. Iz tog razloga filmski kostimograf mora posvetiti veću pažnju postizanju autentičnosti prikazanog povijesnog razdoblja. To postiže ispravnim odabirom materijala, formi odjevnih predmeta i njegovim detaljima, znakovlju na uniformama i ostalome. Pri tome, stavljanje naglaska na kvalitetne povijesne odjevne rekonstrukcije ovisi o zajedničkom dogovoru autorske ekipe. Svaki filmski projekt uvjetovan je zakonitostima sklada između kostimografske kreativnosti i postizanja povijesne autentičnosti i zajedničkog dogovora redatelja, kostimografa, scenografa i direktora fotografije.

METODOLOGIJA REALIZACIJE FILMSKE KOSTIMOGRAFIJE

Realizacija filma sastoji se od sljedećih faza: kreacija i razvoj filma (od nastanka ideje do razvoja scenarija), produkcija filma podijeljena na pripremu (predprodukcija), snimanje i postprodukciju, te završna faza — distribucija filma (tj. javno prikazivanje).

Za realizaciju filma ključna je filmska ekipa koja se dijeli na:

- izvođače (engl. *cast*) **ISPRED KAMERE** — glumci (glavne uloge, sporedne uloge), statisti, dubleri, kaskaderi;
- filmsku ekipu (engl. *crew*) **IZA KAMERE** — grupa ljudi koju produkcija zapošljava u svrhu realizacije projekta.

Razlikujemo članove ekipe poput režisera, scenarista, producenta, osobe koje su u projektu od idejnog početka, od onih koji sudjeluju samo u izvjesnom dijelu realizacije filma (npr. snimanju). Filmska ekipa je organizirana po sektorima (sektor kamere, zvuka, kostima, scene, specijalnih efekta i dr.).

KOSTIMOGRAF (engl. *costume designer*) je zadužen za svu odjeću i kostime koje nose protagonisti filma. On je odgovoran za kreaciju, planiranje, organizaciju i realizaciju kostima (odabir materijala, krojeva, kostimografskih dodataka, obuće, oglavlja itd.). Kostimograf treba usko surađivati s **REDATELJEM** (engl. *film director*) kako bi razumio i kvalitetno interpretirao karakter uloge te s **DIREKTOROM FOTOGRAFIJE, SNIMATELJEM** (engl. *cinematographer*) i **SCENOGRAFOM** (engl. *production designer*) kako bi postigao ujednačeno ozračje filma. Nadalje, kostimograf je zadužen za organiziranje i nadgledanje sektora kostimografije, koji čine ljudi zaduženi za razne segmente realizacije kostima po fazama snimanja. Sektor kostimografije se brojem ljudi razlikuje s obzirom na veličinu produkcije (neusporedivo je veći popis ljudi i poslova ako pogledamo standardnu holivudsku ekipu). Također, koliko će ljudi biti u sektoru kostimografije ovisi o potrebama i mogućnostima produkcije. Tako za snimanje jedne scene može biti angažirano pet garderobijera ili će za cijelo snimanje biti potreban samo jedan.

Sektor kostimografije čine:

- **KOSTIMOGRAF**
- **ASISTENT KOSTIMOGRFA**
- **MAJSTOR KROJAČ** — sudjeluje u realizaciji novih kostima ili radi krojačke prepravke gotovih kostima
- **KOSTIMER** — sudjeluje u segmentima pripreme kostimografije, oblači glavne glumce. Ujedno je **GLAVNI KOSTIMER** zadužen da na snimanju vodi tzv. **KONTINUITET KOSTIMA** koji upisuje u tzv. **KNJIGU KONTINUITETA** (engl. *costume continuity book*). To je dnevnik opisa korištenja kostima od prve do zadnje scene snimanja. Naime, filmske scene se ne snimaju po redu kako su napisane u scenariju, tijekom snimanja **SEKRETAR REŽIJE (SKRIPT)** vodi računa da se svi snimljeni elementi u scenama (odnosi se na glumce, rekvizite, kostim, rasvjetu i dr.) kasnije u montaži mogu spojiti u jedinstvenu cjelinu, radnju koja smisljeno teče. Glavni kostimer uz sekretara režije vodi svoju **KNJIGU KONTINUITETA** u koju detaljno zapisuje kako je izgledao kostim u pojedinoj snimljenoj sceni. Scene u kojima se radnja neprekinuto nastavlja zovemo **VEZNI M SCENAMA**. U veznim scenama treba posebno obratiti pažnju na kontinuitet kostima. (Primjer veznih scena: Scena 1. Interijer, stan. Lea kostim br. 1 — haljina, oblači kaput, raskopčani, uzima sa stola kapu i rukavice. Scena 2. Interijer, stubište zgrade. Lea kostim br. 1 — zakopčava prva dva gumba, stavlja kapu i navlači rukavice. Scena 5. Eksterijer. Lea kostim br. 1. — kaput s zakopčana prva dva gumba, kapa na glavi, rukavice na rukama.)

- **GARDEROBIJER**— sudjeluje u pripremama, kostimografskim probama glumaca i statista, brine se za raspored i održanje kostima prije i tijekom snimanja.

ULOGA.....

IME PREZIME.....

KONTAKT.....

KOSTIM BROJ.....

Scene:

.....

.....

.....

.....

.....

01.....

02.....

03.....

04.....

05.....

06.....

07.....

08.....

09.....

10.....

DODACI.....

.....

.....

.....

VAŽNO.....

.....

.....

DATUM

SLIKA 1 /
Knjiga kontinuiteta:
predložak za evidenciju
kostima. Autorica
predložka © Barbara
Bourek

Pri realizaciji kostimografskog rješenja razlikujemo nekoliko faza:

A. PRIPREMA

- 1 analiza scenarija (engl. *script breakdown*)
- 2 istraživanje
- 3 izrada skica
- 4 izrada troškovnika (engl. *budget package*)
i vremenskog plana
- 5 nabava materijala i kostima
- 6 organizacija ekipe i radnog prostora
- 7 realizacija kostima
- 8 kostimske probe
- 9 usvajanje kostima i maske
- 10 evidencija kostima u knjizi kontinuiteta
- 11 organizacija garderobe i pripreme za snimanje.

B. SNIMANJE

C. RASPREMA

A. PRIPREMA

1 ANALIZA SCENARIJA Prva faza rada za filmskog kostimografa je upoznavanje s projektom. Važno je provesti detaljnu analizu scenarija, zatim istražiti povijesno razdoblje radnje i karakter likova. Ako kostimograf prvi puta susreće režisera, poželjno je da na prvom sastanku predstavi svoj dosadašnji opus. Ponekad režiseri već od početka imaju jasnu sliku kako bi kostimi filma trebali izgledati. No, u većini slučajeva potrebna im je pomoć kostimografa pri vizualizaciji i razumijevanju specifičnosti stila određenog povijesnog razdoblja. Uspješan dijalog režisera i kostimografa dovodi do realizacije uspješnog kostima, koji je pokazatelj povijesnog razdoblja u kojem se radnja odvija i nositelj je psiholoških karakteristika lika.

Filmovi povijesne tematike iziskuju istraživanje kao i prilagodbu kostima određenom žanru (fr. *genre*, rod, vrsta). Filmski žanr vrsta je igranih filmova srodnih tema (zapleta, likova) i ikonografije ili prepoznatljivo oblikovanoga filmskog svijeta.⁵⁹ Mnoga djela prelaze granice žanrova i koriste njihove kombinacije. Karakteristike filmskog žanra su određeno ponavljanje obrazaca, što znači uniformnost vrste priče, tj. tematike, ali često i tipova scene, radnje, vizualnih rješenja, okruženja, pa čak i likova.

Prema žanru igrani film može biti akcijski, drama, povijesni, komedija, kriminalistički, film strave, muzički (plesni), pustolovni, ratni (antiratni), vestern, znanstveno-fantastični (sf). Kostimograf će drugačije pristupiti kostimiranoj povijesnoj priči koja sadrži elemente strave u odnosu na ljubavnu dramu. Za određivanje zajedničke cjelovite slike vizualnog rješenja filma dobro je izraditi tzv. *mood board*, tj. prikazati skup slika i fotografija, likovnih djela, uzoraka tkanine, palete boja i sl. koje evociraju određeno stilsko razdoblje ili naprosto asociraju na željenu sliku, ugođaj cijelog filma, odnosno određenih scena.

- Kostimograf zatim pristupa izradi tabelarne analize scenarija koja uključuje:
- broj scene
- mjesto zbivanja, tj. odvija li se radnja u interijeru ili eksterijeru

⁵⁹ Žanr (2019) *Hrvatska enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, ur.: Slaven Ravlić. url: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67637> (pristupljeno 14. studenog 2019.)

- (oznake u scenariju kratice INT. ili EXT.)
- vrijeme zbivanja (dan, noć, večer, zora, godišnje doba)
- kratak opis radnje u sceni
- popis likova u sceni (glavni, sporedni, statisti)
- kostimografske napomene
oznaku jesu li scene vezne ili ne (tj. neprekinuta filmska radnja
- teče kroz scene ili se prekida)
sve važne promjene koje se tiču kostima, frizure, šminke, eventualnih specijalnih efekata.

Tabelarna analiza sadrži sažete podatke scenarija koji cijeli sektor kostimografije može koristiti tijekom pripreme i snimanja. Svaki kostimograf razvija vlastiti sistem upisivanja podataka za kostime.

2 ISTRAŽIVANJE Filmovi povijesne tematike iziskuju od kostimografa opsežno istraživanje povijesnih modnih trendova koje prethodi izradi skica. Pri istraživanju koristi se stručnom literaturom iz područja povijesti odijevanja, građom iz muzejskih zbirki (artefakti svjetovne i liturgijske odjeće, modni pribor, nakit, oružje, obuća, tradicijska građa), likovnom umjetnošću (slikarstvo, grafika, kiparstvo, keramika itd.), povijesnom literaturom, dnevnicima, tiskom, arhivskom građom, povijesnim fotografijama, dokumentarnim filmovima.

Istraživanje treba usmjeriti na što uže područje interesa, omeđeno prostornim i vremenskim odrednicama. Osim toga potrebno je voditi računa o mjestu zbivanja filma (na primjer: moda tridesetih godina dvadesetog stoljeća nije bila ista u gradu ili na selu). Kostimografe se savjetuje da kreću od osnovnih značajki povijesnog odjevno-stilskog razdoblja, zatim kroja, modnih dodataka koji primjerice oku promatrača nisu vidljivi (npr. *bustle*, podložak za naglašenu stražnjicu krajem 19. stoljeća, jastučići za ramena iz četrdesetih godina dvadesetog stoljeća, grudnjak nalik torpedu iz pedesetih i sl.).

Primjerice, istraživanje za kostimografiju filma *Lea i Darija* (2011.) redatelja Branka Ivande prvo se temeljilo na analizi vremena radnje te biografiji glavnih i sporednih likova. Film se bavi životom Lee Deutsch, a radnja se odvija tridesetih godina dvadesetog stoljeća u Zagrebu. Lea Deutsch (1927.-1939.) bila je hrvatska dječja zvijezda i najmlađa glumica koja je stala na daske Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Lea je stradala početkom Drugog svjetskog rata. S obzirom na to da su mnogi likovi u filmu stvarne osobe, istraživanje se temeljilo na usmenoj predaji o običajima svakodnevice, zatim su se

analizirali dokumentarni isječci iz predratnog Zagreba, fotografije Toše Dabca i stare razglednice grada. Istražili su se povijesni artefakti vojnih uniformi i znakovlja, svećenička odora, oznake koje su Židovi morali nositi na odjeći. Film prati život zagrebačke dobrostojeće građanske obitelji Deutsch, Leine nastupe i uspjeh u kazalištu te trenutke njezinog stradanja na putu za logor, što je zahtijevalo cijeli raspon različitih kostima bez obzira na stil. Kazališni kostimi za Leine nastupe morali su djelovati kao *scenski kostimi* za razliku od Leinih kostima koje je nosila svaki dan. Kostim je osim pokazatelja povijesnog razdoblja bio pokazatelj statusa nositelja, njegove dobi (djeca, odrasli), zanimanja, prigodi i emotivnom stanju lika.



SLIKA 2 /
Prizor sa snimanja
filma *Lea i Darija*
(2011.). Kostimografija:
Barbara Bourek.
Režija: Branko
Ivanda. Produkcija
Ars septima.
Autorica fotografije
© Barbara Bourek

2.1 ULOGA BOJE NA FILMU Turković navodi da je boja osobina svjetla i dostatno osvijetljenog prizora. Temeljno filmsko svjetlo, standardno uzevši, jest bijelo, a dojam boje ponajviše nastaje njegovom refleksijom s prizornih površina. I samo svjetlo, međutim, može biti obojeno (npr. filtrima), s posebnim posljedicama po refleksiju. Boje su određene trima veličinama: tonom ili/i nijansom (spektralnim mjestom, odnosno „bojom“ površina i njihovim nijansama u običnom smislu), svjetloćom (odnosnom dojmom svjetloće ili tamnosti dane boje) te zasićenošću (odnosno mjerom prisutnosti akromatskog, bijelog i crnog, u danoj boji). Percepcija boje nije uvjetovana samo značajkama emitiranog i reflektiranog svjetla, nego i tehnološkim uvjetima snimanja (objektivima, otvorima blende), osobinama filmske vrpce (njezinom osjetljivošću, latitudom), načinom laboratorijske obrade te uvjetima pod kojima se projicira i gleda film. Boje u filmu mogu biti prirodne, kada odgovaraju tipičnim bojama prizornih predmeta i površina te ambijentalnim izvorima svjetla, a mogu i ciljno ne odgovarati, od-

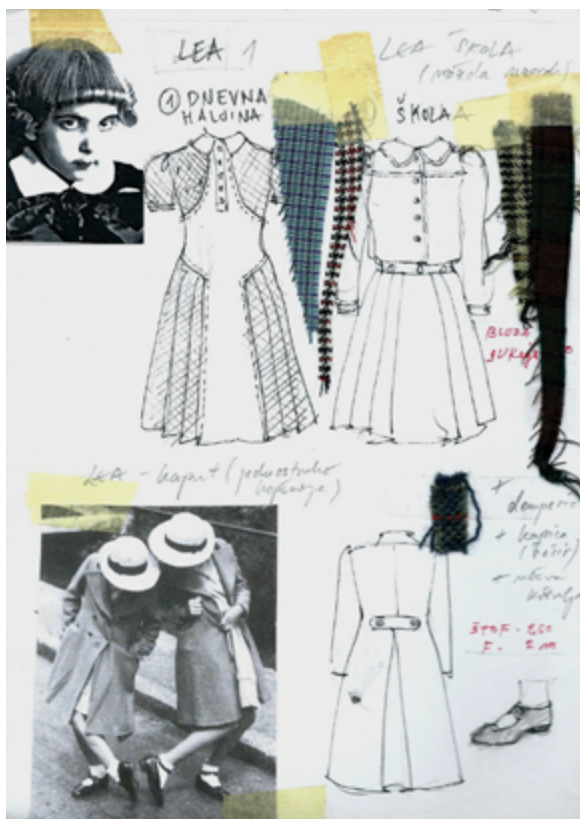
nosno biti stilizirane.⁶⁰ Odabir boja igra iznimno značajnu ulogu pri kreiranju vizualnog koncepta filma. Boja utječe na nas psihološki i fizički, često bez da smo toga svjesni, i može se koristiti kao snažno izražajno sredstvo unutar filmske priče. Bojom se postiže harmonija ili napetost unutar scene. Pokazalo se da jaka crvena boja podiže krvni tlak, dok plava boja ima umirujući učinak. Neke su boje izrazito povezane s određenom lokacijom ili mjestom, dok nam druge daju osjećaj vremena ili razdoblja.⁶¹ Redatelj, scenograf, majstor fotografije i kostimograf zajednički donose odluku o tome kakvu „sliku“ odnosno dojam filma žele postići. Svjesnim i promišljenim odabirom boja kostima, njihovih tonova i odabirom odjevne forme kostimograf stvara željenu kompoziciju vodeći pri tome računa o međusobnom odnosu svih vizualnih komponenti (kostima i prostora). Nakon zajedničkih općih odrednica, kostimograf se posvećuje odabiru tonske skale za cijeli film, kao i specifičnim bojama vezanim za određene likove ili odjevne detalje. Prilikom odabira palete boja za kostime treba voditi računa o nijansi boje (engl. *hue*), odnosu svijetlo-tamno (engl. *brightness*), zasićenju ili intenzitetu boje (engl. *saturation, intensity*), odnosu toplih i hladnih boja, boji kao simbolu te psihološkom djelovanju boja. Kvalitetan primjer primjene boja te njezinog slojevitog značenja prikazan je u filmu *Djevojka s bisernom naušnicom* (2003) redatelja Petera Webbera, nastaloj po knjizi Tracy Chevalier. Radnja se temelji na priči o portretiranoj djevojci iz 17. stoljeća autora nizozemskog slikara Johannes Vermeera. Filmska fotografija, osvjetljenje, scenografija, tonska paleta i kostimi iznimno su uspješno rekonstruirali stil i na neki način oživjeli Vermeerove slike.

- 3 IZRADA SKICA** Kostimograf nakon dogovora s režiserom i idejnog promišljanja o kostimografskom rješenju prelazi na izradu skica za pojedine likove. Kostimografske skice moraju dati što jasniji uvid u konačno rješenje kostima te ujedno što bolje predočiti psihološki karakter likova. Skica mora biti dovoljno jasna, tj. razumljiva kako asistentima kostimografa, majstorima krojačima, tako i producentima, režiseru, scenografu, glumcima (koji se s prijedlogom kostima trebaju upoznati u što ranijoj fazi priprema za film). Skice bi trebale sadržavati i prijedlog palete boja. Korisno je odmah uz skicu priložiti

60 Turković, H. (2003) *Boja. Filmska enciklopedija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. URL: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=150> (pristupljeno 26. prosinca 2019.)

61 Lackey R. (2015) *5 Common Film Color Schemes*. URL: <https://www.cinema5d.com/film-color-schemes-cinematic-color-design/> (pristupljeno 26. prosinca 2019.)

i uzorak odabranih materijala. Uz skice je dobro priložiti vizualni materijal o epohi, originalne fotografije, kao i detalje kostima (npr. oblik muške kragne, uzorci kravata itd.). Za majstore krojače se izrađuju i takozvani tehnički crteži i prilažu uzorci krojeva. Uz njih potrebno je priložiti i skice modnih dodataka poput cipela, šešira, nakita, maski itd. Za razliku od kazališta, na filmu je sektor šminke odnosno filmske maske i frizure odvojen. Međutim, poželjno je za taj sektor prirediti skice, fotografije, prijedloge frizura, šminke, biti u stalnoj komunikaciji, pogotovo ako se radi o zahtjevnijim transformacijama glumčevog lica i tijela.



SLIKA 3 /

Kostimografska skica za film

Lea i Darija (2011.). Kostimografija:

Barbara Bourek. Režija: Branko

Ivanda. Produkcija Ars septima.

Autorica fotografije © Barbara Bourek

4 IZRADA TROŠKOVNIKA I VREMENSKOG PLANA Na temelju precizne analize scenarija, kostimograf izrađuje tablicu scena i preciznog broja svih kostima za glumce i statiste. Na temelju tablice moguće je odrediti okvirni troškovnik za kostimografiju filma. Čak i kad produkcija unaprijed raspolaže određenim budžetom predviđenim za kostimografiju, kostimograf mora izradom svog troškovnika provjeriti i usporediti predviđena sredstva i realne troškove. Odobrenje troškovnika od strane produkcije je prvi korak za realizaciju kostimografije.

a) Troškovnik bi trebao sadržavati:

HONORARE CJELOKUPNE EKIPE U SEKTORU KOSTIMOGRAFIJE: ovo može biti potpuno odvojena stavka, odnosno kostimograf može dogovoriti samo vlastiti honorar i neće imati uvid u honorare ostalih članova sektora. Međutim, s obzirom na obujam posla kostimograf treba na početku rada planirati broj zaposlenih u sektoru kostimografije kako bi producent predvidio trošak honorara. Ponekad je na jednom filmu kostimografu dovoljan jedan asistent i jedan garderobijer (u fazama priprema, snimanja i raspreme). Međutim, određene scene iziskuju dodatnu pomoć. Tada se u početnom troškovniku trebaju isplanirati i honorari za dodatni angažman garderobijera, naročito kod snimanja masovnih scena što ovisi o broju statista.

b) **TROŠKOVE OPREME GARDEROBE:** za razliku od kazališta koja već imaju opremljene prostore za rad, na filmu se vrlo često unajmljuju prazni prostori koje treba potpuno opremiti (namještaj, stalci za robu, stroj za pranje rublja, pegla, daska za peglanje, krojački pribor, uredski pribor itd.).

c) **KEMIJSKO ČIŠĆENJE KOSTIMA:** to se može odnositi na čišćenje prije i za vrijeme te po završetku snimanja.

d) **NAJAM KOSTIMA:** dio kostima se šiva, nešto se i kupi, no u pravilu većina kostima se posuđuje, tj. uzima u najam. Najam se ponekad preferira i zbog mogućnosti izbora već iznošene, dotrajale odjeće, što pridonosi dojmu autentičnosti na filmu. U Hrvatskoj se kostimi mogu unajmiti u Jadran filmu, u fundusu Hrvatske radio televizije, fundusima određenih kazališta i privatnih produkcijskih kuća. Nije neuobičajeno da se kostimi posuđuju i u inozemstvu (Prag, Beč, Rim i dr.). Kostimi se unajmljuju na određeno vrijeme (u pravilu tjedno ili mjesečno), o čemu treba voditi računa u formiranju konačnog troškovnika. Pri tome treba misliti i na trošak transporta, carine (ako se radi o najmu izvan Hrvatske) kao i kompenzaciju zbog gubitka ili oštećenja kostima.

5 NABAVA MATERIJALA I KOSTIMA

- a) **NABAVA MATERIJALA:** na temelju izrađenih kostimografskih, tehničkih skica, priloženih krojeva, kostimograf s krojačem dogovara količinu potrebnog materijala, krojačkog pribora i dodataka. Potraga je složeni proces za koji treba odvojiti dovoljno vremena u procesu priprema. Materijali se mogu nabaviti u maloprodaji ili veleprodaji u Hrvatskoj ili inozemstvu putem kataloga. Ne smije se zaboraviti na činjenicu da je rok isporuke u tom slučaju duži. Potrebno je uključiti i trošak transporta te eventualne carine, definirati metode plaćanja (ne nude sve trgovine mogućnost nabave putem plaćanja predračuna). U idealnim uvjetima, prije kupnje materijala, režiser i direktor fotografije odobravaju kostimografske prijedloge tekstilnih uzoraka.
- b) **KUPOVINA GOTOVE ROBE:** s produkcijom se dogovara način nabave i plaćanja. U troškovniku se navode odjevni predmeti koji se kupuju gotovi, što ne uključuje samo kostime vidljive u kadru već i rublje, čarape, maramice, ručnike, deke, papuče, kišobrane i ostalo potrebno u garderobi i na setu. U troškovniku se planiraju i nepredviđeni troškovi koji se mogu pojaviti tijekom snimanja.
- c) **ŠIVANJE, IZRADA OBUĆE, OGLAVLJA:** ovaj segment troškovnika uključuje materijale, ali i honorare majstora suradnika. Prilikom odabira suradnika stavlja se naglasak na njihovu stručnost, rok isporuke te oblik isplate honorara (autorski honorar, ugovor o djelu, plaćanju preko računa itd.) o čemu odlučuje produkcija.

Valja istaknuti da se u svim navedenim kategorijama treba obratiti pažnja kako su izražene cijene koje se unose u troškovnik (s PDV-om ili bez PDV-a, neto, bruto, u stranoj valuti) te o načinu plaćanja (plaćanje po predračunu, plaćanje gotovinom, cijene s PDV-om ili bez PDV-a, avans). Za uspješnu realizaciju projekta nužno je u početnoj fazi napraviti plan rada s datumima nabave i izrade kostima. Kada troškovnik i plan rada odobri produkcija, može se započeti s realizacijom kostima.

- 6 **ORGANIZACIJA EKIPE I RADNOG PROSTORA** Rad na filmu je timski projekt. Kostimograf usporedo s istraživanjem povijesnog razdoblja i izradom skica formira ekipu suradnika. Kako se radi o često opsežnom poslu koji traje po nekoliko mjeseci, dnevno se radi po četrnaest i više sati, neophodno je angažirati dobar tim profesionalaca koji su pouzdani i stručni u svom poslu.

U početku je radni prostor mjesto gdje se izrađuju skice. Kad se formira ekipa suradnika, potrebno je organizirati prostor za rad svakom

suradniku (šminka, frizura, garderoba za glumce), ali i prostor za pohranu kostima te audicije i režijske probe s glumcima. Prostor omogućava da se na jednom mjestu susreću svi sektori što pridonosi boljoj komunikaciji i suradnji.

7 REALIZACIJA KOSTIMA Kostimograf ima dva velika zadatka. Kreirati kostime za glavne glumce i kostimirati statiste u pozadini. U filmovima povijesne tematike potrebno je dočarati modnu siluetu određenog razdoblja. Rekonstrukcija se temelji na povijesnim krojevima prilagođenim tjelesnoj veličini pojedinog glumca. Primjerice, za izradu kostima u filmu *Lea i Darija* (2011.) korišteni su krojevi iz onodobnog ženskog tiska. Za postizanje autentičnosti kostima potrebno je bilo odabrati primjeren materijal, uzorak te obratiti posebnu pažnju na završnu obradu kostima i povijesno autentične detalje (gumb, patentni zatvarač, strojni ili ručni šav, traka i sl.). Naime, razvojem tehnologije i pojavom sintetskih materijala na tržištu, teško se mogu naći tkanine koje bi odgovarale povijesnim uzorcima i tkaninama. Suvremene tkanine su laganije, jednostavnijeg raporta i nisu prikladne za većinu kostima namijenjenih povijesnim temama.

U filmskoj kostimografiji posebno se obraća pažnja na dva tipa tkanina:

- a) tkanine koje upijaju svjetlo (daju kostimu prigušeni dojam, prikladne su za kostime nižeg društvenog sloja)
- b) tkanine koje reflektiraju svjetlo (svojom sjajnom površinom odaju dojam raskoši, prikladne su za kostime povlaštenog društvenog sloja).

Pažnja se posvećuje odabiru dezena. Dezeni od pruga, točaka, *riblje kosti* izazivaju optičke efekte, tj. *titraje* (vrlo često je efekt vidljiv već i golim okom) te se izbjegavaju koristiti u filmskoj kostimografiji. Nadalje, potrebno je posavjetovati se s direktorom fotografije oko korištenja crnih i bijelih tkanina. Naime, ni one nisu dobar izbor za kameru. U slučaju crne, savjetuje se koristiti njezin svjetliji ton, dok u slučaju bijele tamniji. Tkanina može svojim šuštanjem stvarati zvučnu kulisu te je neophodno savjetovanje s majstorom tona.

Sašiveni kostimi se radi dojma autentičnosti dorađuju tzv. patiniranjem (engl. *aging and distressing*), tj. bojenjem, izbjeljivanjem, prljanjem, utrljavanjem boje, blata, prašine na određene dijelove kostima. Pri tome se koriste pomagala poput brusnog papira, žičanih četki i drugih. Cilj je postići dojam iznošenosti. Ako se radi o posuđenom kostimu, postupak patiniranja izvodi se s većom dozom opreza i prije primjene preispituje. Za rekonstrukciju određenog povijesnog raz-

doblja, kostimograf treba istražiti onodobne svakodnevne društvene običaje (npr. kada se skidaju rukavice, kada se skida šešir, kako će sjesti muškarac obučen u frak) te po potrebi na njih upozoriti režisera i glumce.

8 KOSTIMSKE PROBE Realizacija kostima od skice do gotovog odjevnog predmeta prolazi sljedeće faze: ideja, odabir materijala, izrada kroja, izrada kostima te njegova prilagodba određenom glumcu. Potrebno je organizirati minimalno dvije krojačke probe za svaki šivani kostim. Zbog ograničenog vremena važno je za probu imati spremne sve elemente kostima kao i kostimografske dodatke. Proba se fotografira radi vlastite dokumentacije i prezentacije kostima režiseru.



SLIKA 4A /
Krojačke probe
za film *Lea i Darija* (2011.).
Kostimografija:
Barbara Bourek. Režija:
Branko Ivanda.
Produkcija Ars septima.
Autorica fotografije
© Barbara Bourek

Gotovu odjeću i obuću također je potrebno isprobati prije kupnje ili najma. Probe se fotografiraju te bilježe napomene i evidencija o svim isprobanim i kupljenim artiklima (veličina, marka, cijena, podaci o dućanu, način plaćanja). Uredna evidencija će olakšati proces objedinjavanja kostima u garderobi, kao i oblikovanje završnog izvješća koje se predaje nakon završenog snimanja. Za filmske scene koje se snimaju s posebnim efektima, kostimograf treba surađivati sa stručnjacima drugih sektora. Scene s posebnim efektima treba precizno planirati kako bi se mogla izvršiti određena prilagodba kostima (primjer: uniforma koja je u jednoj sceni uredna, a u sljedećoj uništena, kostimi na kiši, scene u kojima kaskader mijenja glumca i dr.). Sve preinake kostima se razrađuju i dogovaraju sa stručnjakom za specijalne efekte.



SLIKA 4B /
Krojačke probe
za film *Lea i Darija* (2011.).
Kostimografija:
Barbara Bourek. Režija:
Branko Ivanda.
Produkcija Ars septima.
Autorica fotografije
© Barbara Bourek



SLIKA 5 / Kadar
iz filma *Lea i Darija* (2011.).
Kostimografija: Barbara
Bourek. Režija: Branko
Ivanda. Produkcija Ars
septima. Autorica fotografije
© Barbara Bourek

9 USVAJANJE KOSTIMA I MASKE Prije početka snimanja režiser mora odobriti sve kostime, šminku i frizuru. Režiser odobrava navedeno na glumcu. Taj proces zovemo usvajanjem kostima. U pravilu se proba odvija pred kamerom kako bi se izbjegli mogući optički efekti izazvani dezenima na tkanini ili bojom u slučaju snimanja pred zelenom ili plavom pozadinom (engl. *chroma key compositing, chroma keying color keying, colour-separation, green screen/blue screen*). Radi se o tehnici snimanja u kojoj glumci izvode scenu ispred jednobojne pozadine (platna) u studiju. Kasnije se složenim postupkom dodaje zasebno snimljen pozadinski prizor. Najčešće se koriste plava i zelena boja pozadine. Iz tog razloga kostim izvođača ne smije sadržavati boje slične pozadini. Radi što boljeg razdvajanja likova od pozadine potrebno je naglasiti obrisnu liniju siluete glumca. Kako bi se to postiglo, izbjegavaju se određene nijanse materijala, prozirna ili čipkasta tkanina i sl.



SLIKA 6 / Snimanje pred zelenom pozadinom, igrano-dokumentarna serija *Tin Ujević—30 godina putovanja* (2017.). Kostimografija: Barbara Bourek. Režija: Davor Žmegač. Produkcija HRT. Autorica fotografije © Barbara Bourek

10 EVIDENCIJA KOSTIMA U KNJIZI KONTINUITETA Prije početka snimanja usvojeni kostimi označavaju se voodootpornom oznakom na neprijetnom mjestu (npr. na podstavi rukava) kako bi se izbjegao gubitak ili redosljed prilikom skidanja i pranja. Iz tog razloga se u sektoru unaprijed dogovori sistem i mjesto označavanja radi bržeg snalaženja. Svaka odjevna kombinacija za svaki lik po unaprijed dogovorenom sistemu upisuje se u pripremljene tablice koje čine tzv. **KNJIGU KONTINUITETA** (engl. *costume continuity book*). U njoj svaki lik ima navedene sve kostime pod određenim rednim brojevima. Uz svaki kostim navodi se i broj scena u kojima ga glumac koristi. Ti podaci su nužni za evidenciju kontinuiteta kostima tijekom snimanja.

U tablicu se upisuju sljedeći podaci:

- a) ime i prezime glumca, ime lika, osobni kontakt glumca
- b) svaki dio kostima, odjeća, obuća i kostimografski rekvizit s opisom:

imenom proizvođača (ako ima), konfekcijskim brojem i naznakom—posuđeno (navesti od koga), kupljeno (vlasništvo produkcije) ili sašiveno (vlasništvo produkcije).

(PRIMJER: Tin—kostim br. 1, košulja bijela, s tankim plavim i smeđim prugama, marke DTR, veličina 52, kupljeno, smeđi prsluk br. 1, šivano, smeđe hlače br. 1, posuđeno Jf, crne čarape kupljeno, crne niske cipele na vezanje, kupljeno.)

- c) navesti sve opaske vezane za kostim (npr. haljina zaprljana od krvi, mokra, poderana, rupčić u džepu itd.)
- d) priložiti fotografiju usvojenog kostima.

Tablice koje su sastavni dio **KNJIGE KONTINUITETA** se dalje dopunjuju tijekom snimanja detaljnim opisom izgleda svakog snimljenog kostima s popratnom fotografijom. Znači, za svaki lik u tablici te svaki kostim pod određenim rednim brojem pripremljen prije početka snimanja na samom setu upisuje se detaljni opis izgleda kostima nakon što je scena snimljena (detalji poput raskopčanog kaputa, šešira na glavi, prljavih cipela itd.). Ovaj sistem pisanja uz fotografije mora biti razumljiv svima u sektoru kostimografije i pomaže u evidenciji svih kostimskih promjena koje se zbivaju u filmu.

11 ORGANIZACIJA GARDEROBE I PRIPREME ZA SNIMANJE U garderobi treba odijeliti prostor za rad od prostora za probe i presvlačenja. Prostor treba biti što uredniji i funkcionalniji. Svi članovi sektora trebaju biti upoznati s razmještajem kostima. To je posebno važno kad se u kratkom vremenskom roku treba odjenuti velik broj glumaca i statista (npr. dvjesto statista u tri sata). Prostor je u pravilu podijeljen na mušku i žensku garderobu, garderobu za glavne glumce i statiste, poseban prostor za pohranu stvari i rad, prostor za pranje, sušenje i održavanje kostima. Isprobani kostimi se radi brzog snalaženja u garderobi označavaju iznutra i izvana. Privremene vanjske oznake, ime lika i broj kostima su na kartonima veličine A4 formata. Uz kostim se smještaju i brojem označeni kostimografski dodaci poput cipela, šešira pohranjenih u vrećicama ili kutijama. Kostime koji nisu bili dodijeljeni potrebno je složiti po veličinama i grupirati po kategorijama (npr. dnevne, večernje haljine). Kada se film snima na različitim lokacijama, prostor garderobe potrebno je improvizirati na samoj lokaciji (garderoba može biti prilagođeni autobus ili kombi, bilo koja prostorija na lokaciji ili prostor na otvorenom). S obzirom na promjene lokacije snimanja, kostime je potrebno dobro označiti, zapakirati kako se ne bi izgubili, oštetili prilikom transporta ili nepogodnih vremenskih promjena.



SLIKA 7 / Garderoba na lokaciji, igrano-dokumentarna serija *Tin Ujević—30 godina putovanja* (2017.). Kostimografija: Barbara Bourek. Režija: Davor Žmegač. Produkcija HRT. Autorica fotografije © Barbara Bourek



SLIKA 8 / Montiranje mikrofona prije snimanja, igrano-dokumentarna serija *Tin Ujević—30 godina putovanja* (2017.). Kostimografija: Barbara Bourek. Režija: Davor Žmegač. Produkcija HRT. Autorica fotografije © Barbara Bourek

B SNIMANJE

Postoje dvije mogućnosti pripreme kostima za snimanje: prva, kad su kostimi gotovi i spremni prije početaka snimanja, te druga, kad se kostimi pripremaju prema rasporedu snimanja, što znači da se određeni kostimi šivaju i nabavljaju tijekom snimanja. Važno je precizno planirati tijek realizacije kostima u skladu s **PLANOM SNIMANJA** i odrediti točan broj članova kostimografskog sektora. Plan snimanja se slaže prema lokacijama, a ne prema redosljedu radnje u scenariju. Svakog dana snimanja izrađuje se **DISPOZICIJA**. Dispozicija je precizan plan narednog radnog dana koji uključuje popis snimajućih scena, lokacije, popis glumaca i statista te dnevni raspored po satima. Sektori kostimografije, šminke i frizure sudjeluju u kreiranju rasporeda za dispoziciju te zajedno planiraju vrijeme potrebno za odijevanje i šminkanje. Prema tome određuju i redosljed dolaska glumaca i statista u garderobu.

S obzirom na to da je na filmu važno samo ono što je vidljivo oku kame-re, kostimograf ili njegov asistent trebaju biti stalno prisutni na setu kontrolirajući izgled glumaca i statista prije svake snimane scene. Prije nego što se scena snima, napravi se proba koju režiser i ekipa prate na monitoru. Nakon probe slijede korekcije kostima, šminke i frizure, a zatim početak snimanja.



SLIKA 9 / Korekcije prije snimanja, igrano-dokumentarna serija *Tin Ujević—30 godina putovanja* (2017.). Kostimografija: Barbara Bourek. Režija: Davor Žmegač. Produkcija HRT. Autorica fotografije © Barbara Bourek

HRVATSKA RADIOTELEVIZIJA

u koprodukciji s Radiotelevizijom Srbije

Igrano-dokumentarna tv serija
"TIN – TRIDESET GODINA PUTOVANJA"
 2016.

Redatelj: DAVOR ŽMEGAČ
 D.o.p.: DAVORIN GECL
 Producentica HTV: MARGARETA JELČIĆ
 Producentica RTS: DRAGANA BOGDANOVIĆ

polazak 6.00 ka Beograd

Početak rada	7.00
Početak kadriranja	7.15
Početak snimanja	7.45
Pauza	13 - 14
Završetak rada 1. bloka	15.00
Početak rada 2. bloka	19.30
Početak kadriranja 2. bloka	19.30
Svršetak snimanja	21.30
Svršetak rada	22.30

Dan rada:27.
 Dan snimanja:19.

DISPOZICIJA ZA DAN: 19.05.2016. ČETVRTAK

NAPOMENE

- Snimamo dvokratno!
- Snimanje u Srebreničkoj završava u 9.30. Nakon toga selimo na Tašmajdan i snimamo sc. 341 do 15.00
- 2. blok snimanja počinje u 19.30

VREMENSKA PROGNOZA:

Umjerenom oblačno.
 min. 10 – max. 22 / sunce izlazi - zalazi: 5.07 – 20.04

LOKACIJE	OBJEKTI	ep/sc	IE	DIN	br.str	Opis scene	Likovi
Srebrenička ulica	Beograd - ulica	259	EXT	DAN	3/8	Lucille u autu prođe pored Tina.	18, 24
Park Tašmajdan	Beograd - Tašmajdan	341	EXT	DAN	1, 3/8	Tina intervjua zbjunjeni novinar.	18, 25
		347	EXT	NOĆ	6/8	Tin se budi na kupa s psom kao klošar.	18

DOLAZAK NA MJESTO SNIMANJA

Redatelj	7.10 / 19.30	SFX	7.10 / 19.30
Pom. Redatelja	7.00 / 19.00	Dreser pasa	19.45
Skript	7.10 / 19.30	Rasvjeta	7.10 / 19.30
Dir. Fotografije	7.10 / 19.30	Agregat	7.10 / 19.30
Kamera	7.10 / 19.30	Fotograf	7.10 / 19.30
Ton	7.10 / 19.30	DOLAZAK U GARDEROBU I ŠMINKU	
Scenografija	po vlastitoj dispoziciji	Garderoba	6.10
Rekvizita	po vlastitoj dispoziciji	Šminka	6.10
Organizacija	po vlastitoj dispoziciji	Asistent redatelja	6.10

GLUMAC	ULOGA	EP./SC.	G / Š	POLAZAK	NA OBJEKTU
Igor Kovač	18 Mladi Tin	259; 341; 347	7.00 / 19.30	7.30 / 19.55	7.40 / 20.00
Maja Posavec	24 Lucille	259	6.15	7.30	7.40
Dragan Vučelić	35 Novinar	341	9.20	9.55	10.00

STATISTI	SCENE	GARD./ŠMIN	POLAZI NA OBJ.	NA SETU
UKUPAN BROJ: 22				
1 x vozač auta 1920.	259	6.30	7.00	7.15
10 x prolaznici 1920 (5 x m + 5 x ž)	259	6.30	7.15	7.30
7 x prolaznici 1921. (5 x m + 2 ž + 2 dj)	341	9.00	9.55	10.00
4 x prolaznici 1921. (2 x m + 2 ž)	347	18.40	19.25	19.30

REKvizita	
<ul style="list-style-type: none"> - drvena kolica za tržnicu - jutene vreće - povrće, voće - rekvizita prolaznika - štap za šetnju - baloni crveni i žuti x 8 (poletel) 	<ul style="list-style-type: none"> - muzička kutija - notes, olovka Novinar - novine - perorez - rekvizita za statiste 1912. - duga uzica za psa - Tinova poderana torba
IGRAJUĆA VOZILA:	ŽIVOTINJE:
- automobil 1920. (zatvoren) - u 7.00 na objektu	- pas mješanac u 19.45 na objektu
SCENOGRAFIJA	
<ul style="list-style-type: none"> - maknuti prometni znak - maknuti žicu antene 	<ul style="list-style-type: none"> - prefarbati fasadu na uglu - klupa u parku
OSTALO PREMA RAZRADI I DOGOVORU S REDATELJEM	
SFX	SECURITY
<input type="checkbox"/> - dimilica	- zatvaranje pješačkog prometa
GARDEROBA:	ŠMINKA:
<ul style="list-style-type: none"> - kostim vozača auta - hlače vezane kravatom - polucilindar bez gornjeg dijela - Tin ogrnut lanenom vrećom 	<ul style="list-style-type: none"> - Tinovi prijavni nokti – sc. 341; 347 - kosa koja strši – sc. 347
OSTALO PREMA RAZRADI I DOGOVORU S REDATELJEM	
PRODUKCIJA / ORGANIZACIJA:	VOZNI PARK:
<ul style="list-style-type: none"> - motorole - očistiti vozila ispred crkve - nakon snimljene sc. 259. M. Posavec odlazi za Rijeku 	- prema posebnoj dispoziciji organizacije
DISPOZICIJA ZA SLIJEDEĆE DANE:	20.05. PETAK
<p>sc. 344 – ext/dan – Beograd – Obala Dunava – Ritopek sc. 411 – int/dan – Kavana u Sarajevu – Ritopek – Kod Race sc. 415 – int/dan – Kavana u Sarajevu – Ritopek – Kod Race</p>	

Ištvan Filaković
pomoćnik režije

SLIKA 10A I 10B / Dispozicija
za igrano-dokumentarnu seriju
Tin Ujević—30 godina putovanja
(2017.). Kostimografija:
Barbara Bourek. Režija: Davor
Žmegač. Produkcija HRT. Autorica
fotografije © Barbara Bourek

Uz sliku na monitoru koju uz režisera prati i kostimograf, potrebno je obratiti pažnju i na ton. Kada glumci nose mikrofone, tzv. bubice pričvršćene na kostim, može se desiti da majstor tona pri provlačenju žice uneredi netom odjeven kostim. Kostimer je dužan to primijetiti i ispraviti kostim. Za vrijeme snimanja jedna osoba iz sektora kostimografije upisuje u knjigu kontinuiteta kostima sve podatke o izgledu i promjenama kostima u snimljenim scenama.



SLIKA 8 / Prikaz slike na monitoru za vrijeme snimanja, igrano-dokumentarna serija *Tin Ujević—30 godina putovanja* (2017.). Kostimografija: Barbara Bourek. Režija: Davor Žmegač. Produkcija HRT. Autorica fotografije © Barbara Bourek

Proces snimanja najčešće se odvija u ljetnim mjesecima, bez obzira na vremenske uvjete naznačene u scenariju i traje od jednog do dva mjeseca. Dnevno se radi četrnaest i više sati. Snimanje se organizira u tzv. blokovima s jednim ili dva dana odmora. Razlikujemo dnevno od noćnog snimanja. Nakon svakog bloka noćnog snimanja slijedi tzv. prelazni (neradni) dan. Na dan snimanja, sektori šminke, frizure, kostima su jedni od prvih koji počinju s radom, najčešće u ranim jutarnjim satima, a završavaju nekoliko sati nakon završetka snimanja jer je kostime potrebno oprati, osušiti i pripremiti za sljedeći dan. Rad svih sektora je vrlo dobro organiziran i podsjeća na disciplinirani vojni ustroj. Budući da je svaki sat snimanja iznimno skupocjen, ni jednom sektoru nije u interesu da odgovara za kašnjenja ili odgode (primjerice: kostimograf se nalazi na setu dva sata vožnje udaljenom od garderobe, a zaboravio je ponijeti dio veznog kostima). Zato su stručan tim suradnika i organizacija posla od ključne važnosti.

C RASPREMA

Po završetku snimanja kostimograf i njegova ekipa zaduženi su za raspremu kostima, koja može trajati i po nekoliko tjedana. Rasprema uključuje završno pisano izvješće (kupljenih, posuđenih, šivanih stvari, računa za potrebe produkcije i računovodstva), zatim čišćenje kostima, popravljavanje, pranje kostima i vraćanje posuđenoga. Posuđene kostime koji su uništeni ili izgubljeni produkcija mora nadoknaditi ili platiti. Šivani i kupljeni kostimi trebaju biti uredno složeni i predani produkciji. Poželjno je da kostimograf, u svrhu oblikovanja osobnog arhiva, sačuva skice, dokumentaciju i knjigu kontinuiteta.

Na kraju možemo zaključiti da u filmskoj kostimografiji replika povijesne odjeće nikada nije i rekonstrukcija povijesne odjeće. Radi se o kostimografskoj, tj. umjetničkoj interpretaciji određenog povijesnog oblika odjeće u kojoj se odražava i duh vremena u kojem je film nastao⁶². Ovim pregledom cilj je bio da se čitatelj upozna sa svim fazama realizacije filmske kostimografije: od istraživanja, pripreme do raspreme. Pri tome je ključno istražiti izvore, poznavati povijesne modne trendove—od forme, konstrukcije do tekstilne površine—te poznavati osnovnu filmsku terminologiju. Od kostimografa filma očekuju se i organizacijske, komunikacijske i upravljačke vještine. Rad kostimografa na filmu je iznimno kreativan te predstavlja ogroman umjetnički izazov. Valja naglasiti kako tkanine, dezeni, boja, silueta, kostim u cjelini nikad nisu sami sebi svrhom, već sredstva kojima dobra kostimografija pomaže u formiranju karaktera likova i pričanju filmske priče. Riječima velikog talijanskog kostimografa Piera Tosija (Landis, 2003: 11): *Možda je suština kostimografije spremnost i poniznost da se svaki projekt prihvati kao novi pothvat, da se ne stvaraju predrasude i prihvaćanje da je svaki novi film proces učenja.*

62 Kao kvalitetan primjer navedenog, upućujem na dva kostimografska pristupa djelu Ane Karenjine. Prvi je rad kostimografa Gilberta Clarka iz 1927. godine (film *Love s Gretom Garbo u naslovnoj ulozi*), a drugi kostimografija Jacqueline Durran iz 2012. godine (film *Anna Karenina* iz 2012. god s Keirom Knightley u naslovnoj ulozi). Iako su oba filma ekranizacija istog literarnog predloška te stilski rekonstruiraju zadano vrijeme radnje, u pristupu kostimografiji i filmskoj masci možemo prepoznati i duh razdoblja u kojem je film sniman (dvadesete godina dvadesetog stoljeća, odnosno dvadeset i prvo stoljeće).

ZADACI ZA ANALIZU I SEMINAR

- nabrojite sve faze realizacije kostimografskog rješenja za film;
- objasnite što je to filmski kontinuitet;
- navesti faze istraživanja i neophodne podatke potrebne za izradu kostimografske analize scenarija



OD REPLIKE POUJESNE ODJEĆE DO KOSTIMA

SLIKA 12 / Glumačka ekipa
na pauzi snimanja, film *Lea i Darija*
(2011.). Kostimografija: Barbara
Bourek. Režija: Branko Ivanda.
Produkcija Ars septima. Autorica
fotografije © Barbara Bourek

POPIS LITERATURE

Engelmeier, R., Engelmeier, P. W. (1997) *Fashion in film*. Munich. New York: Prestel.

Ezra, E. (2014) *European Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

Landis, D. N. (2003) *Screencraft costume design*. Mies Switzerland: Roto Vision.

Moseley, R. (2005) *Fashioning Film stars: Dress, Culture, Identity*. London: British Film Institute.

Sušac, I. (2010) *Osnove produkcijske analize i redateljskog promišljanja kostimografije*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti.

Thompson, K., Browell, D. (2009) *Film History: An Introduction*. Boston: McGraw-Hill.

Turković, H. (2003) *Boja. Filmska enciklopedija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. URL: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=150> (pristupljeno 26. prosinca 2019.)

Žanr (2019) *Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža*, ur.: Slaven Ravlić. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67637> (pristupljeno 14. studenog 2019.)

KOSTIMOGRAFIJA I SCENSKI PROSTOR U KAZALIŠTU

OD REPLIKE POVIJESNE ODJEĆE DO KOSTIMA

Saša Došen

U trenutku podizanja zastora, prvi je doživljaj kazališne izvedbe vizualan. Scenski prostor i kazališni kostim utječu na formiranje početnog raspoloženja gledatelja, postavljaju osnovnu atmosferu. No, uloga kazališnog kostima i scenografije nadilazi puku dekorativnost, povijesno ili stilsko određenje. U izvedbenom mediju koji je, uz izgovorenu riječ ili glazbu, prije svega namijenjen gledanju, oblikovanje dramaturški funkcionalnih, značenjski točnih kostima i scenskog prostora od presudne je važnosti pri ukupnom oblikovanju kazališne izvedbe, bilo da se radi o dramskom, glazbenom, fizičkom ili teatru namijenjenom djeci.

Kazališni kostim i scenski prostor nužno je definirati upravo kroz njihovu kazališnost i primjerenost čime se ostvaruje njihova dramaturška funkcija. Na početku bih željela ukratko reći nekoliko riječi o izvedbenoj umjetnosti kao čovjekovoj potrebi. Također bih vas željela podsjetiti na nepostojano mjesto koje je kazališni kostim zauzimao tijekom povijesti kazališta, ali i na to što bi kazališni kostim mogao biti. Nasuprot nepostojanosti značenja scenskog kostima do dvadesetog stoljeća, prostor je, od samih početaka kazališne umjetnosti, bio više od opisa mjesta radnje. Scenski je prostor aktivni tvorac dijalektičkih značenja, određuje mjeru čovjeka, poziva na djelovanje i u objektivnom prostoru pozornice otvara mjesto prostorima imaginarnog i nadrealnog. U osnovi odnosa čovjeka i prostora jest drama, želja za osvajanjem i posjedovanjem. I u toj činjenici jest upravo dramaturški potencijal oblikovanja scenskog prostora.

Ovaj tekst poslužiti će tek kao uvod u područje kazališne kostimografije i oblikovanja scenskog prostora koji čine bitan sastavni dio likovnosti kazališne izvedbe, podsjetnik na važnost oblikovanja dramaturški funkcionalnih kostima i scenografije te kao smjernica i poticaj daljnjem samostalnom istraživanju oblikovateljima likovnosti izvedbe.

Osvrnut ću se na razmišljanja kazališnih likovnjaka koji su prepoznali potencijal dobro oblikovanog—studioznim istraživanjem poduprtog—dramaturški funkcionalnog kostima i scenskog prostora, uz nekoliko popratnih primjera uspješno oblikovanih likovnih rješenja za potrebe izvedbe. Na kraju ću predstaviti primjer koji ilustrira moja razmišljanja pri oblikovanju kostima za kazalište.

Za početak, vratimo se malo u prošlost... Kazalište je dvije i pol tisuće godina stara društvena tvorevina. Dramski pisac, filmski scenarist i glumac Ronald Harwood u svojoj iscrpnoj knjizi *Povijest kazališta*—

cijeli svijet je pozornica ističe kako „Ljudi posjeduju neprestan, nezasićen apetit da gledaju i prepoznaju *vlastitu* predstavu o sebi, oživljenu, u svim njenim elementima. U kazalištu, to je zajednički doživljaj.” (Harwood, 1998: 15, prev: S. D.)

Ritualne prikazivačke forme vjerojatno su bliske davnim počecima kazališta i najčešće opisuju počelo stvari. Ono što ritual čini uspješnim, tvrdi Harwood, jest upravo „čin kazališne vjere” (Harwood, 1998: 41, prev: S. D.) pri čemu i akteri i promatrači, iako svjesni mimetičke prirode događanja u kojima sudjeluju, vjeruju u istinitost igre u kojoj sudjeluju ili koja se pred njima odvija.



SLIKA 1 / Indijansko pleme Kwakiutl, ples za „vraćanje Mjeseca” u vrijeme lunarne eklipse, 1914. Autor fotografije Edward S. Curtis. Library of Congress Rare Book and Special Collections Division Washington, D.C. 20540 USA. Inventarni broj: 2003652796⁶³

Plesači indijanskog plemena Kwakiutl u vrijeme lunarne eklipse vrte se oko vatre i dima pokušavajući natjerati nebesko stvorenje za koje vjeruju da je progutalo Mjesec da kihne i povрати ga. Ono što je bitno jest stupiti zajedno s grupom u posvećenost kruga prapočetka i ostvariti sponu između neposrednog duhovnog svijeta.

Da primijenimo Einsteinove riječi na medij izvedbene umjetnosti, mogli bismo reći kako je i u kazalištu *imaginacija važnija od znanja*.

KRATKA POVIJEST I FUNKCIJA KAZALIŠNOG KOSTIMA

Osvrnut ću se samo nakratko na povijest i funkciju kostima, koji je nezaobilazan element kazališne izvedbe, i koji je star koliko i samo kazalište.

63 Dancing to restore an eclipsed moon. *Library of Congress*.

URL: <https://www.loc.gov/item/2003652796/> (pristupljeno 6. prosinca 2019).

U prehistorijskim mimetičkim ritualima funkciju kostima imale su životinjske kože, maske i oslikavanje tijela. Magijska prikazivačka funkcija tih rituala može se smatrati začetkom izvedbene umjetnosti. Kazališna antropologija pokušava objasniti početke kazališta pručavajući obredne ceremonije suvremenih jednostavnih društvenih zajednica koje su praksu, vjerojatno sličnih obreda, održale do današnjih dana. Pri tome su kostim i maska značenjski integrirani u sam predstavljački čin. No, po tome je zavladao dug vremenski period u kojem je likovnost kao dio izvedbe potisnuta na margine kazališne umjetnosti i pri čemu je značenjska i dramaturška funkcija kostima vrlo oskudna ili nikakva.

Antika je doba procvata zapadne civilizacije i kulture. O kazalištu kao bitnom dijelu antičkih civilizacija svjedoče mnogi dramski tekstovi. Njihova ih je bezvremenost održala na kazališnim repertoarima do današnjih dana. No, opstalo je vrlo malo materijalnih dokaza o kostimima iz perioda kazališta stare Grčke i Rima. O njima svjedoče jedino rijetki zapisi i oslikane vaze. Pripadnici višeg staleža često su bili obučeni u koturne (cipele povišenih potplata) čime bi se naglašavao njihov društveni položaj. Bili su zaogrnuti u plašt kako bi se lakše razlikovali od siromašnih lica drame odjevenih u oskudnije tunike. Bitan dio starogrčkog kazališnog kostima bila je maska kao označitelj dobi, spola ili društvenog statusa lica drame, a nerijetka je bila i upotreba životinjskih koža i glava u svrhu predočavanja životinja.

Kostimi srednjovjekovnih mirakula, misterija i moraliteta naglasak stavljaju na oprečnost u kojoj se „mi” (dakle, kršćani ili pravedni) razlikujemo od „njih” (a to su svi ostali ili utjelovljeno zlo), pri čemu su obje strane obilježene odjećom koju nose. Kao nama blizak primjer može poslužiti moreška, viteška igra u formi ritualnog plesa s mačevima koji je u 12. stoljeću nastao, sudeći po imenu, na području Španjolske te se potom rasprostranio po Sredozemlju, a u korčulanskoj se običajnoj kulturi održao sve do današnjih dana. Ples opisuje dramatičnu borbu Bijelog kralja (odjevenog u crvenu odoru) i Crnog kralja za naklonost Bule, vjerenice Bijelog kralja—odnosno borbu kršćana i Maura.

Elizabetinsko kazalište preplavljeno je čisto dekorativnim kostimima (odnosno iznošenom suvremenom odjećom bogatih) koje su glumcima darovali mecene. Bilo da su lica kazališnog komada bogata ili siromašna, iz ondašnjeg ili doba starog Rima, njihovi su kostimi bili svejednako šareni, svjetlucavi i raskošni. Možda bi rimskom vojniku

tek nataknu li šljem na glavu, sluškinji stavili metlu u ruke ne bi li tek pokojim rekvizitom ilustrirali lica koja napučuju dramu.

Commedia dell'Arte uvodi tipske uloge. Među njima su, na primjer, dekadentni trgovac Pantalone i njegov alter ego—dekadentni erudit Il Dottore. Tu su tužni Pierrot i njegova supruga Colombina koja mu slama srce ljubujući s gipkim ali priglupim Arlecchinom. Pri tome je svakoj ulozi, čije su djelovanje, karakter i sudbina u okviru izvedbe već predodređeni, dodijeljena tipska maska i kostim.

Barok je opsjednut spektakularnošću. Komedije se igraju u svakodnevnoj, suvremenoj ali raskošnoj i teškoj odjeći, dok se za operu i balet izrađuju skupi i ekstravagantni kostimi. Pri uprizorenju tragedija u periodu baroka, jednako kao i u slučaju neoklasicističnog kazališnog kostima, teži prije svega povijesnoj točnosti i uvjerljivosti.



SLIKA 2 /
Primjer za povijesnu
točnost. Charles
Kean i Ellen Kean kao
Macbeth i Lady Macbeth,
1858. People Play
Theatre History. Wikimedia
commons (PDM)⁶⁴

Samo bi po sebi trebalo biti razumljivo kako svaki pojedini element kazališne izvedbe—tekst, glumac, režija, glazba, rasvjeta, scenografija, kostim i gledatelj—igra određenu ulogu u drami i ima određenu funkciju u odnosu na ostale elemente drame. Pa ipak, još od Aristotelove *Poetike*, tog temeljnog teorijskog teksta na kojem se temelji današnja

64 Charles Kean as Macbeth 1858. (2014) *Wikimedia Commons*.

URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Kean_as_Macbeth_1858.jpg
(pristupljeno 6. prosinca 2019.)

zapadna teatrologija, likovnom dijelu predstave u izučavanju kazališta dodijeljeno je marginalno mjesto u stvaranju ukupnog značenja izvedbe. Aristotel u 6. glavi *Poetike* tvrdi kako „vizualni dio nesumnjivo razonođuje, ali je najnebitniji element i najmanje svojstven pjesničkom umjeću” (Aristotel, 2005: 18).

Čini se kako se kazališna likovnost tog balasta *nebitnosti*, nažalost, teško može riješiti sve do današnjih dana. Semiologija kazališta obrađuje u određenoj mjeri likovne aspekte izvedbe raščlanjene u okviru često isuviše suhoparnih tehničkih klasifikacija unutar sustava kazališnih znakova. Najviše se pažnje likovnosti kazališta poklanja tek sa stajališta povijesti. Pri tome, u današnje vrijeme, ostaje još i tužna činjenica da kostimografi prečesto proizvode dopadljive umjesto smislenih kostima.

Povijest potvrđuje kako kazalište može posjedovati veliku kulturnu snagu ili biti odgovorom na osnovne ljudske nagone. Stoga su široko obrazovanje i istraživački duh izričito važni i za realizaciju kvalitetnih i dramaturški funkcionalnih likovnih rješenja. Time bi se, možemo se nadati, uloga likovnosti unutar izvedbene umjetnosti uspjela postupno demarginalizirati i osloboditi stigme ništavne dekorativnosti.

Osnovna funkcija svih kazališnih događanja je stvaranje intelektualnih, društvenih, političkih i emotivnih veza između teatra i naroda koje su jedinstvene za živo kazalište. I kada je kazalište umjetnost, i onda kada služi tek zabavi, ono je izrazito neposredan medij intenzivnih naboja.

Svaki kazališni događaj, svaki predstavjački čin namijenjen je prvenstveno gledanju i svrha mu je publiku probuditi iz pasivne uloge promatrača kako bi svojom oživljenom imaginacijom postali aktivnim sudionicima izvedbe. U skladu s tom aktivnom ulogom teatra, kostimografija bi, kako bi ispunila svoju dramaturšku funkciju, namjesto puke dekoracije i pokrivanja, u odjeći trebala otkrivati vizualno iskazanu filozofiju, likovno oblikovanu psihologiju i rječito otkrivenu sociologiju ličnosti. Tek takva kostimografija bila bi primjerena. Tek takva bi kostimografija bila uistinu kazališna.

Nakon dugog perioda u kojem je funkcija kazališnog kostima bila svedena na *golu* dekorativnost, pristup likovnom oblikovanju u teatru ipak se mijenja krajem 19. stoljeća, u vrijeme procvata moderne psihologije i rađanja revolucionarnih ideja o čovjekovom nesvjesnom.

KOSTIMOGRAFIJA DANAS

Vizualna forma komunikacije u sklopu kazališne izvedbe koju danas nazivamo kostimografijom temelji se (ili točnije, trebala bi se temeljiti) na procesu analize dramskih likova, teksta i suodnosa likova koji su, u odsutnosti sveznajućeg pripovjedača u dramskom pismu, latentno sadržani unutar teksta, te bi, naravno, trebala biti u skladu s redateljskom koncepcijom.

Stvaranje poveznica između dramskog teksta i konačnog likovnog oblikovanja kostima, definiranog osnovnim elementima forme i boje, sa svrhom komunikacije ideja sadržanih u komadu i postizanja dramaturških odnosa među likovima, temeljna je zadaća kostimografa.

Dobitnica prestižne Olivier nagrade za kazališnu i BAFTA nagrade za filmsku kostimografiju Deirdre Clancy podsjeća kako je kostim uz scenografiju jedna od prvih stvari koje gledatelj primjećuje u okviru kazališne izvedbe. Clancy ističe kako je gotovo nevjerojatna zapostavljenost kostimografije u okviru kazališne kritike i njena nezastupljenost unutar teatrološke literature, ali da je važnost kostimografije, nažalost, prečesto marginalizirana i unutar samog procesa kazališne produkcije. Problem kazališne kostimografije, smatra Clancy, jest upravo u tome što se ne uklapa uredno niti u jednu od jasno određenih akademskih disciplina (vidi: Clancy, 2014).

Zatim je tu i problem premošćivanja vječitog jaza između kazališne teorije i prakse, pri čemu je teoretičarima jasno da praktičari djeluju *kao muhe bez glave*, a praktičari znaju kako *teoretičari pojma nemaju*.

KOSTIMOGRAFIJA I SCENOGRAFIJA— TEHNIČKI PREGLED ILI INTIMNA ISPOVIJEST...

U kazalištu prostor poprima značenje jedino ako ga promatramo dijalektički u suodnosu s ostalim tvorbenim izražajnim elementima izvedbe. Za izvedbene je umjetnosti očito kako je njihov okvir određen vremenom i prostorom, no vrijeme i prostor nisu ništa manje svojstveni slikarstvu, glazbi, književnosti ili kiparstvu. Kazališni se čin odvija u sadašnjosti, no kazalište istodobno stremi biti zrcalom vječnosti.

„Od orhestre kao poprišta glumačke igre u helenskim teatrima do Reinhardtove predstave *Cara Edipa* u cirkuskoj areni 1910. godine; od Craigovog asocijativnog dekora ostvarenog tijekom radnje pomoću

pokretnih paralelopipeda (pokretni dekor) do multiformnih pozornica i dekora u naše doba—kazališna umjetnost ostvaruje sve raznovrsnije *scenske prostore* kojima se služi *kao izražajnim sredstvom*: tako je od označavanja ‘mjesto radnje’ ili okvira radnje, scenski prostor evoluirao do sudjelovanja u radnji, postajući i sudbina radnje” (Misailović, 1988: 10-11, prev: S. D.).

Pozornica je prostor koji ni u kom slučaju ne bi smio stremiti biti percipiran od publike kao stvaran prostor. Ona je imaginarni prostor u kojem se proizvodi kemija igre (gluma) čiji je pak cilj stvaranje te iste kemije kod gledatelja, čime se postiže komunikacijska funkcija izvedbe. Igrati se stvarnosti na pozornici bilo bi bespredmetno. Jer „pozornica kao unaprijed postojeći stvarni prostor—preobražen u zamišljeni, *imaginarni ili fiktivni prostor*—omogućava da se preko nje kao preko živog mosta prelazi iz stvarnog svijeta u fiktivni, zamišljeni, imaginarni svijet i obratno: da se iz imaginarnog svijeta ulazi u stvarni svijet kako bi se ispitivao. Tako se ono što je *stvarno* uzdiže do onoga što je imaginarno, i obratno: ono što je imaginarno prodire u ono što je stvarno” (Misailović, 1988: 52, prev: S. D.).

Unatoč tome, teorijski razmatrana likovnost kazališnog čina je, nažalost, većinom prilično suhoparna i temelji se na tehničkoj raščlambi elemenata izvedbe. Semiološka podjela izvedbe Tadeusa Kowzana na trinaest znakovnih sustava u okviru izvedbe, na primjer, navodi kako „dekor (scenografija) ima osnovnu funkciju radnje u prostoru (geografskom ili društvenom) ili vremenu (povijesno razdoblje, godišnje doba ili doba dana). U predstavi u kojoj nema dekora, njegovu će funkciju preuzeti drugi semiološki znakovni sustavi, poput geste i pokreta u pantomimi, ili govora, kostima, rekvizite i rasvjete.” Kostim definira „kao najizvanjskiji i najkonvencionalniji kazališni znak oslikavanja karaktera” koji „ima funkciju određivanja spola, zanimanja, vjere, nacionalnosti, hijerarhije likova ili može djelovati suprotno kao sredstvo prerusavanja” (Kowzan, 1968). Takvo raščlanjivanje kazališnih znakova, prema Patriceu Pavisu, stvara „izrazito naivno poimanje kazališne predstave kao skupa informacija koji je redatelj kodirao kako bi ga gledatelji naknadno dekodirali, kao da je riječ o pukom prenošenju poruke s najmanjim mogućim gubitkom informacija” (Pavis, 1997). Pavis tvrdi kako stvaranje sustava znakova koji bi tvorili okvir bilo koje kazališne izvedbe niti nije moguće te da takvim pristupom proučavanju kazališta nije moguće ništa dokazati. Analiza suvremenog teatra zasnovana na saussureovskom modelu postaje nemoguć zadatak.

Kada je riječ o likovnosti u kazalištu, pitanje je dodatno otežano i činjenicom da se scenografi ili kostimografi prerijetko laćaju pera te da je u teatrološkoj literaturi izrazito malo tekstova koji rasvjetljaju kreativni proces nastajanja likovnih rješenja za potrebe kazališne izvedbe iz perspektive samih umjetnika. Stoga su nam ti rijetki pisani tragovi likovnjaka zaraženih kazalištem tim više dragocjeni.

ROBERT EDMOND JONES jedan je od najutjecajnijih likovnjaka američkog kazališta 20. stoljeća. Kazalištem se počeo baviti 1911. godine. Studirao je u klasi Maxa Reinardta u Berlinu i bio istaknut scenograf, kostimograf, napredan oblikovatelj svjetla; manje, doduše, revolucionaran kao redatelj, ali nedvojbeno dragocjen kao pedagog koji je među prvima ustao protiv dotadašnje prakse različitih *kopiranja realnosti* na sceni, protiv hiperrealistički oslikanih horizonata, povijesno detaljnih rekonstrukcija elemenata arhitekture i kostima nauštrb poezije i one izoštrenije i bolje realnosti koju bi kazalište trebalo nuditi.



SLIKA 3 / *Macbeth*.

Scenografska skica: Robert Edmond Jones, 1921.

Izvor: Ralph Pendleton (1958). *The Theatre of Robert Edmond Jones*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press

Duboko vjerujući u važnost temeljitog istraživanja i poznavanja povijesti umjetnosti, Jones smatra kako teatar ne smije biti samo površinski odraz čovjeka, nego i ekspresija njegove podsvijesti. Smatra kako „sve što je stvarno mora podlijeći neobičnoj metamorfozi, stanovitog dubokoj promjeni, prije negoli može postati istinom u kazalištu” (Jones, 1994: 22). Jer kazalište, čak i onda kada se bavi povijesnim temama, ne precrtava realnosti povijesnog trenutka; kazalište je, radije, pobuđivanje predodžbe o tom vremenu.

„Mnogi kostimi koje sam oblikovao namjerno su na svojstven način neodređeni i apstraktni”, navodi Jones (Jones, 1994: 33). Jer posao scenografa i kostimografa jest otvoriti prostor za slobodu glumačke kreacije, za stvaranje kazališne čarolije, nakon čega se treba povući. I tada nastupa glumac—kao privlačna, magična prisutnost, svakom izvedbom iznova inkarniran na sceni—i upravo je to čudo teatra.

Dobar kostim postaje aktivnim sudionikom u predstavi koji, u službi glumca, sudjeluje u prenošenju značenja publici i treba se kloniti pomodnosti. Kazališni je kostim, tvrdi Jones, „oblikovan za određeni lik u određenoj sceni u određenom komadu—ne samo za lik u sceni u komadu, već za *taj* lik, u *toj* sceni, u *tom* komadu—i u skladu s tim čini organski i neophodan dio drame u kojoj se pojavljuje” (Jones, 1994: 92–93).

Jednako tako, Jones navodi kako „dobra scenografija ne treba biti fotografija (*picture*), nego slika (*image*). Oblikovanje scenografije nije on što većina smatra—grana unutarnjeg uređenja. Ne postoji više razloga za to da soba na sceni bude reprodukcijom realne sobe nego što bi glumac koji tumači ulogu Napoleona trebao biti Napoleon ili da glumac koji igra Smrt u moralitetu bude mrtav” (Jones, 1994: 22).

Magična moć imaginacije u samoj je suštini teatra. Sposobnost istraživanja i uvažavanja slojevitosti socioloških, kulturnih, psiholoških, ekonomskih, etičkih i estetskih aspekata koji čine dramu, njihova analiza, interpretacija i sinteza neophodni su u stvaranju kazališne izvedbe koja je u stanju od gledatelja učiniti aktivnog sudionika kazališnog čina. To se odnosi na sve sastavne dijelove kazališne produkcije, pa tako i na oblikovanje kostima i scenskog prostora.

ROSEMARY INGHAM, kostimografkinja i pedagoginja, autorica je triju kostimografskih priručnika, dok u svojoj knjizi *From Page to Stage—How Theatre Designers Make Connections Between Texts and Images* pokušava u obliku pitkog štiva objasniti analitičke i kreativne procese

scenografa i kostimografa prilikom donošenja oblikovnih odluka u sintetiziranju likovnih rješenja za kazalište, te istražuje odnose između analize teksta, imaginacije i kreacije.

Ingham podsjeća kako je moć imaginacije „urođena sposobnost svakog čovjeka da vidi stvari koje nije doista vidio, misli misli koje nije prethodno čuo ili pročitao, i čak shvati koncepte kojima ga nisu posebno učili” (Ingham, 1998: 2). Engleski dizajner Wilhelm (William Charles John Pitcher, 1858.–1925.), na primjer, krajem je devetnaestog stoljeća oblikovao kostime za potrebe izvedbe stvarajući bajkovite amalgame insekata, cvijeća, ptica i reptila.

Kazališni dizajn, obično, osim u slučaju skupno osmišljenog kazališta (koje se često rukovodi načelom stvaranja predstave *ex nihilo*), započinje dramskim tekstom ili libretom, i oblikovanje je, velikim dijelom, funkcija imaginacije. Veza između teksta i dizajna je, unatoč tome, neshvatljiva. No, kada su činjenica ili shvaćanje u kazalištu poduprti slikom, dvostruko smo sigurni da je ono što znamo ili shvaćamo istinito.

Dizajner, navodi Ingham, tijekom iščitavanja teksta gradi sliku cijele imaginarne konstrukcije od tisuća činjenica koje razotkriva dijalog dramskih lica. Za dizajnera je od presudnog značenja upoznavanje karaktera—razgovor s dramskim likom koji obuhvaća akumuliranje informacija o liku promatranjem govora, određenih radnji i općeg ponašanja. Uspješnost oblikovanja i manipuliranja vizualnim fokusom na sceni ovisi o mogućnosti sagledavanja likova u okviru zadaća koje obavljaju unutar same predstave.

Kazališni dizajner koji pažljivo sluša što likovi govore, i postavlja istraživačka pitanja o likovima i sebi samom, otkriva vizualne odgovore. Pri tome se prošla događanja i sadašnja radnja na sceni stapaju u jedinstven kazališni događaj. Odgovori i likovna rješenja sadržani su u samim riječima dramskog teksta. Analiza teksta bitan je temelj za širenje percepcije komada i hvatanje u koštac sa značenjem, namjerama, i za oblikovanje snažnih vizualnih prikaza. Kostimografija Rosemary Ingham za predstavu Williama Shakespearea, *Mnogo vike ni za što* (2005.), prikazana je bila na *Great River Shakespeare Festival* te se može vidjeti na sljedećoj poveznici:

- Much Ado About Nothing.... *Great River Shakespeare Festival 2005*. URL: <https://www.flickr.com/photos/grsf/albums/72157603257158222/with/2052787915/> (pristupljeno 19. lipnja 2020.)

Najbitniji kontekst pri iščitavanju dramskog teksta jest kontekst sadašnje misli, sadašnjih vjerovanja i sadašnjeg duha vremena. Dobar dizajn funkcionira; loš ne funkcionira. Nema točnog ili pogrešnog rješenja.

U kazališnoj produkciji koja funkcionira, vizualni svijet lika, od arhitekture njegovog doma do načina na koji veže kravatu, postaje nerazdvojan od onoga što on jest.

Ovaj kratki prikaz razmišljanja likovnjaka o kazalištu željela bih zakružiti osvrtom na ostavštinu čovjeka čiji kazališni opus iznimno bogate poetike pobija granice kazališta i likovne umjetnosti. Na mjestu gdje teatar i likovnost postaju nerazdvojivo i organsko—jedno.

TADEUSZ KANTOR bio je svestrani poljski umjetnik, slikar i kipar koji se tijekom svojeg umjetničkog djelovanja strastveno i predano posvetio kazalištu i jedan je od najistaknutijih predstavnika alternativnog i avangardnog kazališta. Njegov je kazališni opus *Teatra smrti* od iznimne važnosti za bliže poimanje dramaturške funkcionalnosti i snage likovne simbolike unutar izvedbene umjetnosti.

Zbirka eseja i manifesta Putovanja kroz druge prostore svjedoči nam, između ostaloga, i o umjetnikovim promišljanjima o kazalištu.

Kantorovo su stvaralaštvo obilježila različita umjetnička stremljenja konstruktivizma, dadaizma, informela i nadrealizma, no ipak nikada nije u potpunosti bio pobornikom niti jednog pravca. Njegova je umjetnost *ukupnost* međuodnosa povijesnih, društvenih, kulturnih, političkih i nadasve osobnih okolnosti s jasno izraženim funkcionalnim djelovanjem na svakom od tih područja.

Sâm Kantor definira vlastitu individualnost kao aktivan *put* prema samospoznaji te ističe *nužnost* prelaženja te udaljenosti do cilja u potrazi za sobom samim. Ta potraga, dakle, označava putovanje, stalno kretanje; kako navodi u svojim esejima—pakao „iz kojeg se pomalja život u svom čistom obliku, život koji pulsira, provaljuje, i koji je lišen bilo kakve praktične svrhe, život koji je predmetom beskrajnog procesa *d e s t r u k c i j e* i ponovnog rađanja” (Kantor, 1993: 22).

Kantor od pisca i likovnog umjetnika Brune Schulza preuzima fascinaciju predmetima drugog ranga, koja vodi do njegove koncepcije realnosti najnižeg ranga, i vjeruje kako:

„...U teatru, čovjek mora učiniti sve što je u njegovoj moći da odbaci izvanjska objašnjenja i totalnu ekspresiju i da dopusti publici da iskusi prostranstvo i maginacije...” (Kantor, 1993: 30).

Kantorov je teatar duboko simboličan i sugestibilan. Svojom snažnom stilizacijom i upotrebom upravo rafiniranih kazališnih sredstava, upotrebom odbačenih „predmeta koji se”, prema njegovim vlastitim riječima, „nalaze između vječnosti i smeća”⁶⁵, ogoljavanjem od dekorativnih suvišnosti, svakim objektom—pri čemu su i sam tekst i glumci svedeni na razinu predmeta—ostvaruje čiste dramske forme koje djeluju na maštu gledatelja, ostavljajući mu mjesta za osobne interpretacije, ali u strogo režiranom i kontroliranom obliku koji, unatoč gledateljskoj maštalačkoj slobodi, prenosi jasno definiranu autorovu zamisao.

U *Teatru smrti* umjetnik se vraća klasičnijim obrascima kazališta, namjesto *happeninga* koji je obilježio njegovu raniju fazu rada i koji, Kantor sada smatra, vodi potpunoj negaciji teatra. *Teatar smrti* ističe važnost ideje kao trivijalnog znaka, pri čemu inspiraciju za takvo kazalište Kantor crpi upravo iz literature.

Njegova fascinacija školom—inspirirana romanom *Fredydurke* Witolda Gombrowicza, gdje ljudska lica nestaju, a njihovu funkciju preuzima maska, odnosno određenost drugim, zatim Schulzovom pripovijetkom *Traktat o manekenima*, i dramom Witkiewicza *Tumor Brainowicz*—snažno se ispoljava u predstavi *Mrtvi razred* (*Umarla klasa*), premijerno izvedenoj 1975. godine.

Fotografije iz navedene predstave može se vidjeti na sljedećoj poveznici:

- URL: <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/20364/umarla-klasa>

Mrtvi razred, predstava koja je tijekom 6 godina odigrana više od 600 puta, smješten je u učionicu gdje se ostarjeli karakteri nalik na leševe suočavaju sa svojim mlađim ja uz zvuk nostalgичnog valcera. Ovdje mrtvi i živi supostojе, predmeti postaju skulpture namjesto jednostavnih dodataka, i glumci izvode sekvence miješajući poeziju i grotesku.”⁶⁶ Lutke u prirodnoj veličini, staklenih zamrznutih pogleda, u

⁶⁵ Kantor. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NLwQTmG2WJY> (pristupljeno 8. kolovoza 2020.)

crnim odjelicima, s ljudskom kosom, i same nalik davno odbačenim predmetima, djeluju sablasno, prizivajući duhove prošlosti.

Tumačeći značenje predmeta u *Mrtvom razredu*, Kantor objašnjava kako njihova funkcija, jednako kao i funkcija karaktera i situacija u kojima se nalaze, spada u područje *najniže stvarnosti*, oslobođene staromodne liričnosti. Područje najniže stvarnosti je područje „SUŠTINE ŽIVOTA, lišene STILIZACIJE, SJAJA, lažnog PATOSA, ili AKADEMSKE LJEPOTE” (Kantor, 1993: 124).

Naposlijetku, jedan od najprepoznatljivijih znakova Kantorovog teatra je upravo sâm Kantor u svom crnom odijelu, hlačama s naramenicama i s mekim pustenim šeširom, koji se autobiografski (ili možda ekshibicionistički) pojavljuje u vlastitim predstavama poput znaka koji je istovremeno i ovdje i ondje, znaka na granici imaginacije i realiteta.

Kantor je, prema riječima Jana Kotta, *poput Harona koji prevozi ljude na onaj svijet*.

Sudeći po promišljanjima Jonesa, Ingham i Kantora—bez obzira koliko vremenski i prostorno udaljenih likovnjaka posvećenih teatru—ključ je kazališnog oblikovanja, odnosno vizualnih aspekata izvedbe poput kostima, maske, scenskog prostora ili scenskog svjetla, upravo u otvaranju prostora imaginacije u kojemu čarolija kazališta može uistinu zaživjeti.

PRIMJER IZ PRVE RUKA

Na kraju, želim vam pokazati na kazališnoj predstavi⁶⁷ primjer vlastitog hvatanja u koštac s kazališnim kostimom—na moju osobnu sreću, no koja se, nažalost, rijetko ostvaruje u okolnostima profesionalnih kazališnih produkcija—u obliku doista predivne zajedničke kreacije i dijaloga između redatelja, dramaturga, scenografa, kostimografa i cijelog glumačkog ansambla.

Mnogi kritičari ocijenili su Grumov *Događaj u mjestu Gogi* kao najbolji dramski tekst slovenskog ekspresionizma. Sâm autor označio je ovaj

66 *Théâtre Française, Major Directors*. URL: <http://www.artsalive.ca/en/thf/histoire/metteursenscene.html> (pristupljeno 7. kolovoza 2020.) (prev. S. D.)

67 Slavko Grum: *Događaj u mjestu Gogi*. Redatelj: Rene Maurin. Scenografija: Nataša Černoša. Kostimografija: Saša Došen. HNK u Osijeku. Premijera: 11. ožujka 2006. Fotografije predstave: Damir Rajle.

komad, izvorno napisan i izveden 1930. godine, kao grotesknu dramu. Mjesto Goga je malen svijet napučen ljudima koji stalno balansiraju između zdravog i patološkog. Svijet je to erotski neiživljenih, patoloških, nasilnih, perverzних, licemjernih, razvratnih, tragično unakaženih i nesretnih likova koji u učmalosti Goge, kako navješćuje i sam naslov, sve vrijeme iščekuju da se nešto ipak, konačno dogodi, da dođe trenutak spasenja. No, unatoč njihovom neprestanom nadanju—ne događa se ništa.



SLIKA 4 / Slavko Grum: *Događaj u mjestu Gogi*. Redatelj: Rene Maurin. Scenografija: Nataša Černoša. Kostimografija: Saša Došen. HNK u Osijeku. Premijera: 11. ožujka 2006. Autor fotografije © Damir Rajle.

Grum se tijekom svog studija medicine u Beču upoznao s Freudovom psihoanalizom koja je ostala njegovim trajnim područjem zanimanja. Stoga ne čudi što je u opisu mjesta Goge kao simbola malograđanske sredine svoje likove ocrtao kao žrtve kako izvanjskih tako i unutarnjih pritisaka koji uslijed toga ostaju neiživljeni te ih takva egzistencija pretvara u fizički bolesne, gotovo groteskne likove.



SLIKA 5 / Slavko Grum: *Događaj u mjestu Gogi*. Redatelj: Rene Maurin. Scenografija: Nataša Černoša. Kostimografija: Saša Došen. HNK u Osijeku. Premijera: 11. ožujka 2006. Autor fotografije © Damir Rajle.

Pri oblikovanju kostima, šminke i frizure za *Gogu* namjera mi je bila znakom, na razini simbola, predočiti devijacije pojedinih likova, a da

pri tome izbjegnem klopku zapadanja u smiješno. Likovnost predstave osnovu ima upravo u simboličkom, a ne u realnom.



SLIKA 6 / Julio Gapit i Mirna žena u svojim „kućama“, predstava Slavka Gruma *Događaj u mjestu Gogi*. Redatelj: Rene Maurin. Scenografija: Nataša Černoša. Kostimografija: Saša Došen. HNK u Osijeku. Premijera: 11. ožujka 2006. Autor fotografije © Damir Rajle.

Scenografija Nataše Černoše stambene prostore transformira u bolničke krevete—po jedan za svaki lik, dok su kostimi odraz njihove unutarnje degeneracije, pri čemu jedino centralni lik Hane ostaje čist i neokaljan, uspijevajući pobjeći od sjena prošlosti (odnosno Prelihovog napastvovanja u ranoj mladosti), osloboditi se patološki prezasićenih okova Goge i riješiti se svojih duševnih mora.

Forma kostima naglašava karakter, pri čemu je boja, kako scene tako i kostima, reducirana na zagasito modru, bijelu i crvenu koja je znak odraza duševnih iskrivljenja ličnosti. Stilski, kostim svoje uporište ne traži u određenoj epohi, već mu je svrha također psihološka karakterizacija lika—esencija koja ne ovisi o vremenskoj određenosti. Nestvarnost *Goge* mjerilo je likovnog prikaza.

Sestre Tarbula i Arfa stare su usidjelice, erotski neiživljene čija su jedina zanimacija—tuđi životi. Afra je u mladosti imala zaručnika koji ju je prevario s Elzom (odnosno Mirnom ženom) i koja je rodila njegovog sina, ali je Elza dijete ostavila na studeni. Mučena grižnjom savjesti, jedino čemu se nada je smrt, no Afra joj ne dopušta umrijeti, kljukajući je svakodnevno samo kako bi je održala na životu.

Stare i oronule, Tarbula i Afra ne uspijevaju preboljeti seksualnu neiživljenost, suspregnute su u korzete i cervikalni kolar koji je posljedica njihovog pretjeranog znatiželjnog izvijanja vratova. Identični kostimi (s jedinom razlikom crvene podvezeice na lijevoj, odnosno desnoj nozi) podcrtavaju njihov dvojnički karakter.

Mirna žena egzistira na razini između života i smrti. Indijski sari znak je njenog pokušaja pomirenja sa sudbinom u očekivanju što skorijeg susreta s Bogom.



SLIKA 7 / Tatbula i Afra (lijevo i desno) i Mirna žena (u sredini), predstava Slavka Gruma *Događaj u mjestu Gogi*. Redatelj: Rene Maurin. Scenografija: Nataša Černoša. Kostimografija: Saša Došen. HNK u Osijeku. Premijera: 11. ožujka 2006. Autor fotografije © Damir Rajle.

Šepavac Klef je, u Maurinovoj adaptaciji, poprimio osobine pedofila koji u pozadini radnje juri sluškinju Jutu, razdjevičenu djevojčicu s blagom mentalnom retardacijom. (Likovi Stare žene i Konrada su u Maurinovoj redateljskoj adaptaciji izbačeni.)

Hana je jedina koja je uspjela pobjeći iz Goge. No, ponovno joj se vraća, možda upravo stoga kako bi se suočila s demonima prošlosti i postigla konačno izlječenje. Njena djevičanski bijela vjenčana haljina ukaljana krvavim otiscima Prelihovih ruku koje uštogljena ali blaga gospođa Tereza, Hanina dadilja, nježno uklanja, simbol je odrješenja od prošlosti i ponovne integracije Hanine ličnosti.

Gospođa Tereza je lik seksualno inhibirane žene koja je svoj bračni život doživljavala kao neizbježnu pokoru što je naznačeno strogim linijama njene haljine, uškrobljenim ovratnikom i bijelim rukavicama te kosom uredno pokrivenom bijelom kapicom.

Pokojni natporeznik nije uopće svjestan da je mrtav te se—bez da se tome itko od mještana naročito čudi, premda ga podsjećaju na njegovo stanje—šećka Gogom noseći sa sobom svoje ovozemaljske dragocjenosti od kojih se niti u smrti nije uspio oprostiti.

Potom je tu Otmar Prelih, nasilnik koji je napastvovao Hanu dok je bila mlada djevojka. Militantni akcent na kostimu simbol je pokoravanja i uzurpatorskog odnosa spram djevojičinog tijela. A njegoa „bolest” je napasničko međunožje.



SLIKA 8 / Pokojni natporeznik,
predstava Slavka Gruma
Događaj u mjestu Gogi. Redatelj:
Rene Maurin. Scenografija:
Nataša Černoša. Kostimografija:
Saša Došen. HNK u Osijeku.
Premijera: 11. ožujka 2006. Autor
fotografije © Damir Rajle



SLIKA 9 /
 Klikot i Hana, predstava
 Slavka Gruma *Događaj*
 u mjestu Gogi. Redatelj:
 Rene Maurin. Scenografija:
 Nataša Černoša. Kostimo-
 grafija: Saša Došen.
 HNK u Osijeku. Premijera:
 11. ožujka 2006. Autor
 fotografije © Damir Rajle

Julio Gapit je duševno bolestan, paranoični, nedorasli i inhibirani činovnik, fetišist koji živi u društvu lutke od kaučuka (koja je u Maurinovo adaptaciji zamijenjena TV-prijemnikom). Gapit sve vrijeme želi pobjeći, no ne uspijeva se ni pokrenuti. Kako bih ga nekako opravdala — polomila sam mu obje noge.

Grbavac Teobald je napušteno Elzino dijete. Svoj fizički hendikep pokušava nadomjestiti uživljavanjem u lik Ibsenova Osvalda iz *Sablasti*. I Teobald, riječima Ibsenova junaka, želi da *Ako mu već nije dano da živi, onda barem glumi život*.

Pri tome je Teobaldova susjeda gospođa Prestopil majčinski tip ranjene žene mučene sudbinom svoje kćeri (što je vjerojatno autorova aluzija na *Hedu Gabler*).

Pisar Klikot smrtno je zaljubljen u Hanu. Pred nju, u svojim srcedrapateljnim pismima, staje ogoljen, izranjavan ljubavnim bolima.

Otac Kvirin, galamdžija i komedijaš, i stražar Kaps koji u vječnoj želji da učini dobro često postiže upravo suprotan učinak, manje su jasno definirani likovi, a više karikature predstavnika Crkve i zakona u svojem

remećenju javnog reda i mira. Njihova je uloga uglavnom u pokretanju radnje i uspostavljanju odnosa između Klikota i Hane.

Naposljetku, tu su još likovi Pijanog slikara i Djevojke kao Grumov skicozni ali ekspresivan prikaz razvratnog pijanačkog noćnog života.



SLIKA 10 / Slijeva na desno:
šepavac Klef, Juta, Tarbula, Otmar
Prelih, Afra, gospođa Prestopil.
Predstava Slavka Gruma
Događaj u mjestu Gogi. Redatelj:
Rene Maurin. Scenografija:
Nataša Černoša. Kostimografija:
Saša Došen. HNK u Osijeku.
Premijera: 11. ožujka 2006. Autor
fotografije © Damir Rajle

KAZALIŠNA NORMA...

I na koncu, postavlja nam se pitanje o koje je svakom kostimografu lako spotaknuti se, a to je: je li povijesno-stilska točnost presudna za značenjsku i dramaturšku funkcionalnost kostima?

Zasigurno nije.

Poznavanje povijesti bitno je kako bismo značenja prošlih vremena uspjeli prevesti na jezik današnjice, bilo da se radi o u tekstu sadržanim sociološkim, psihološkim, posve intimnim ili u vizualni rječnik pretočenim značenjima.

Vratimo se stoga na kraju Ronaldu Harwoodu i njegovom vjerovanju u bezvremenost drame. Harwood vjeruje kao dramu, bez obzira na to kada je ona izvorno stvorena, svaka nova generacija ponovno vraća u život. Onog trenutka kada neku dramu izvode živi glumci pred živom publikom, ona postaje suvremeni doživljaj. Ako živi, ona živi u sadašnjosti, ne u prošlosti. Ono što je važno u kazalištu je puls života, imaginativni naboj koji se može stvoriti kada se glumci i publika spoje.

U skladu s tim, kostim treba biti duhom lika koji oživljava unutar drame koja se odigrava u sadašnjosti. Stoga i eklektički pristup oblikovanju kostima može biti dramaturški mnogo funkcionalniji od pukog historicizma i blještavila skupocjenih tkanina. Ono što je kudikamo bitnije jest učiniti kostim kazališnim, primjerenim, intrigantnim, očišćenim od suvišnosti—bitno je pobuditi kostimom maštu gledatelja i otvoriti glumcu prostor za kreaciju uvjerljivog kazališnog lika.

Jer nadnormalno jest jedina kazališna norma.

ZADACI ZA ANALIZU I SEMINAR

- navesti na čemu se temelji oblikovanje kostima za kazališnu izvedbu?
- objasniti što je funkcija scenskog prostora?
- objasniti razliku između stvarnosti i kazališne stvarnosti?
- objasnite značenje kazališnog teksta u kontekstu sadašnjeg vremena?
- da li je povijesno-stilska točnost presudna pri oblikovanju kostima ili scenskog prostora?

POPIS LITERATURE

- Aristotel (2005) *O pjesničkom umijeću*. Zagreb: Školska knjiga.
- Clancy, D. (2014) *Designing Costume for Stage and Screen*. London: Pavillion Books.
- Harwood, R. (1998) *Istorija pozorišta: Ceo svet je pozornica*. Beograd: CLIO.
- Ingham, R. (1998) *From Page to Stage—How Theatre Designers Make Connections Between Texts and Image*. Portsmouth: Heinemann.
- Jones, R. E. (2004) *The Dramatic Imagination: Reflections and Speculations on the Art of the Theatre*. New York: Routledge.
- Kantor, T. (1993) *A Journey Through Other Spaces, Essays and Manifestos, 1944–1990*, uredio: Michal Kobialka. Berkeley, Los Angeles, London: University California Press.
- Kantor. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NLwQTmG2WJY>
(pristupljeno 8. kolovoza 2020.)
- Kowzan, T. (1968) Znak u kazalištu: Uvod u semiologiju kazališne umjetnosti. *Diogene*, br. 16, str. 9–16.
- Misailović, M. (1988) *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje—„Dnevnik”.
- Pavis, P. (1997) The State of Current Theatre Research. U: *Applied Semiotics*, no. 3, str. 126–140.
- Théâtre Française, Major Directors*. URL: <http://www.artsalive.ca/en/thf/histoire/metteurscenscene.html> (pristupljeno 7. kolovoza 2020.)

NARODNA NOŠNJA U KOSTIMOGRFIJI

OD REPLIKE POVIJESNE ODJEĆE DO KOSTIMA

**Lucija Prstec
Smolčec**

► Poglavlje se bavi istraživanjem kostimografske inspiracije na temu narodne nošnje u Hrvatskoj tijekom 20. stoljeća pa sve do danas. Od sredine dvadesetog stoljeća, od kada se u hrvatskom kazalištu počinje koristiti termin *kostimograf*, a kostimografija postupno probija kao autonomna umjetnička disciplina⁶⁸, bilježimo brojne kostime inspirirane narodnom nošnjom. Cilj priloga je prikazati neka od najznačajnijih djela hrvatske kostimografije čija se inspiracija temeljila na formi narodne nošnje. Intencija rada je dotaknuti se i problema normi s kojima se kostimograf susreće prilikom realiziranja kostima. Kako bi se što bolje dočarao kreativni proces, prikazat će se faze realizacije kostima—od inspiracije do gotovog produkta.

Analizirat će se primjeri kazališne, televizijske, filmske kostimografije nadahnute narodnom nošnjom. U tom procesu od velike pomoći bila su istraživanja Martine Petranović. Njezina prva knjiga *Prepoznatljivo svoja—kostimografkinja Ika Škomrlj* (2014.) analizira kostime Ike Škomrlj inspirirane narodnom nošnjom, dok u drugoj knjizi *Od kostima do kostimografije—Hrvatska kazališna kostimografija* (2015.) autorica donosi pregled hrvatskih kostimografa te kostimografiji pristupa kroz analizu odnosa lika i kostima te odnosa gledatelja i kostima.

ULOGA KOSTIMA

Do posve jedinstvenog odgovora na pitanje što je kazališni kostim, čini se, nije lako doći. Kazališni praktičari i teoretičari na različite načine tumače njegovu ulogu u performativnim umjetnostima te time pridonose njegovom slojevitom značenju i širokom spektru primjene (Petranović, 2015: 39). Ipak, kazališni kostim u svom osnovnom značenju je odjeća koju glumac, pjevač ili/i plesač nosi za vrijeme predstave. Može se analizirati njegova estetska ili funkcionalna komponenta. Sklad između odjevne ovojnice, maske, šminke i rekvizita rezultira kvalitetnim kazališnim kostimom, ujedno nositeljem karaktera lika. Neophodno ih je promatrati objedinjeno. Pri tome se nastoji kazališni kostim po uputi velikog semiotičara Rolanda Bartha (1955.) analizirati kroz njegovu funkcionalnu prirodu *argumenta* koji se često zatrpava *bolestima* kostima u obliku verizma, upitne estetike i hipertrofije raskoši. Posebno važno je preispitati njegovu ulogu *znaka*. *Znak* kao temeljni element kostima mora vizualno prenijeti kogni-

68 Kostimografija (2019). *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, ur. Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=33377> (pristupljeno 20. listopada 2019.)

tivnu činjenicu: glumčevo stanje duha i sve posljedice koje ono uključuje (Černelić, 2011: 63). Kostimografija, zajedno sa scenografijom i oblikovanjem svjetla, tvori cjelinu likovnog identiteta predstave. Funkcija i značenje kazališnoga kostima kao dio kazališne predstave mijenjali su se i redefinirali tijekom povijesti. Sve do 18. stoljeća kostimi su bili pretežito odraz onodobne mode, dok je posebice tijekom 20. stoljeća stavljen akcent na njihovu dramaturšku ulogu kroz koju gledatelji, ali i izvođači, imaju priliku upoznati lik i njegove međudnose s ostalim igrajućim akterima (Petranović, 2015: 36–39). U kontekstu dramaturgije kostima također se ne smije zaboraviti i zanemariti kazališna semiologija koja je dokazala da je kazališni kostim, kao i sve ostalo u kazalištu, znak koji se koristi u svrhu neverbalne komunikacije i dramaturgije što je istakao i Roland Barth.

Kostim treba biti dramaturški točan i funkcionalan. Imperativ je da ne sputava izvođača u kretnjama te da prenosi psihološke odnosno dramaturške karakteristike lika. Barthes navodi da je kostim za osudu kada postane cilj za sebe te da njegov zadatak nije u tome da zavede oko, nego da ga uvjeri (Černelić, 2011). Jačanjem uloge redatelja krajem 19. i početkom 20. stoljeća kazališni kostimi prenosili su sve češće izgled redateljeve vizije djela (Petranović, 2015: 66–67). Danas prilikom nastajanja kostima kostimograf gradi svoju ideju u suradnji s redateljem koji prvo zada likovne okvire u kojima se kostimi trebaju nalaziti. Umjetnička ideja koja uvijek potiče iz osobne inspiracije, polazište je kostimografskog rješenja. Kada se govori o inspiraciji narodnom nošnjom u kazališnoj umjetnosti, moraju se uzeti u obzir parametri, zakoni i znakovi koji određuju nošnju, a time i kostim nadahnut njome. Poput gradske odjeće, i narodna nošnja je znak ili simbol slojevitog značenja, od pokazatelja tradicijskih rituala do odraza povijesno-kulturnog ozračja, pitanja identiteta, društvenog položaja nositelja, bračnog statusa i ostaloga. U klasičnom kontekstu narodna nošnja obuhvaća tradicijski odjevni stil seoskog stanovništva koji obuhvaća svakodnevne odjevne predmete i odjeću za svečane prilike. Karakterizira ju pretežito jednostavan kroj te izrada od prirodnih tekstilnih materijala. Za razliku od mode, nije sklona intenzivnim promjenama. Osebujnost i raznolikost nošnje pojedinih zajednica uvjetovana je i klimom kraja iz kojeg narodna nošnja potječe. Za izradu narodne nošnje koriste se sirovine specifične za podneblje određene regije. Istodobno su uvjetovane asimilacijom određenih formi, boja i dodataka iz drugih kultura kao rezultat povezivanja trgovačkih putova i migracija. Narodna nošnja u suvremeno doba predstavlja simbol nacionalnoga identiteta te se koristi u različitim prilikama kada je

identitet potrebno naglasiti. Prisutna je na državnim svečanostima ili nacionalno obojenim kazališnim predstavama, filmovima i televizijskim priložima⁶⁹. Početkom 19. stoljeća, u duhu narodnog preporoda, narodna nošnja postaje neizostavni dio građanskog odijevanja. U zagrebačkom tisku potiče se odijevanje elemenata narodne nošnje kao izvanjskog pokazatelja pripadnosti pokretu ilirskog preporoda, osvještava se o vrijednosti narodne nošnje, koju je iz društvenih običaja istiskivala moda. No, postupno iz gradske mode nestaje, a zadržava se u obliku kostima u kazališnim predstavama (Simončić, 2012: 133–139). Hrvatska kostimografija ima dugu tradiciju sinergije narodne nošnje i kazališnog kostima, bilo izravnim prenošenjem ili pojednostavljenom reinterpetacijom tradicijske forme. Nalazimo ga u kostimografskim opusima Inge Kostinčer, Ike Škomrlj i Ljubice Wagner. U suvremenom kazalištu taj rukopis primjerice njeguje Marija Šarić Ban istraživanjem tradicijskih tkanina, motiva i tehnika izrade.

Kao što je već napomenuto, narodna nošnja, isto kao i moda, sama po sebi već ima semiotiku te je na kostimografu, u dogovoru s redateljem i izvođačem, da dogovori i odredi koliko će se naglasiti njezin nacionalni naboj. Kvalitetno dramaturški koncipiran kostim odašilje snažnu poruku pogotovo kod kostima koji nalazi uporište u simboličnom značenju narodne nošnje. Može informirati o zemljopisnom podrijetlu lika, prostoru radnje, o godišnjem dobu, prigodi u kojoj se radnja odvija te o povijesnom kontekstu u kojem se nalazi lik. Kroz odabir kroja, tkanine i boje mogu se nagovijestiti obrasci ponašanja. Oblik kao i kvalitetna tehnička izvedba uvjetuju pokret, ponašanje i držanje. Primjerice, ako se uzme najjednostavniji primjer, oblik opanka i kvalitetna tehnička izvedba mogu izravno utjecati na ekspresiju, držanje, ponašanje i kretanje izvođača na sceni. Prilikom izrade kazališnog kostima, kostimograf mora uzeti u obzir, ali ponekad i naglasiti radnju i kretanje na pozornici, koja ujedno može postati temelj za inspiraciju kostima. Pritom je imperativ, pogotovo u plesnim izvedbama poput baleta, da kostim svojim krojem i teksturom ne ograničava i ne sputava izvođača. Izvođač, o kojoj god kazališnoj formi da je riječ, mora se moći kretati i stopiti s kostimom. Njegova svrha nije odmoći izvođaču, već mu pomoći u izgradnji i formiranju potrebne uloge. Kostim inspiriran narodnom nošnjom kao takav postaje tvorac dramske

69 Narodna nošnja (2019). *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, ur. Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=42987> (pristupljeno 20. listopada 2019.)

radnje. Imperativ je da kostim postaje sredstvo komunikacije između tijela glumca, lika koji glumac utjelovljuje i gledatelja. Kostimograf mora uzeti u obzir i disanje pjevača, težinu kostima, dodatne rekvizite. Možemo zaključiti da oblikovanje kostima nije samo rezultat umjetničkog procesa, već iziskuje dobro poznavanje tehnologije izrade i inovativnih pristupa realizacije, no poštujući dramaturški aspekt.

Kostim narodne nošnje iziskuje da kostimograf istraži prije same izrade sve njezine likovne i tehničke karakteristike—od kroja, sirovine, tehnike tkanja, ukrasa i značenja boje. Dosljedna rekonstrukcija narodne nošnje za potrebe izrade kostima je moguća, ali mora biti dramaturški opravdana. Sve do početka prošlog stoljeća kostim je znao imati tendenciju naklonosti više prema karakteru glumca, nego prema karakteru samog lika, posebno ako uzmemo u obzir da kostim predstavlja *drugu kožu* te olakšava pretvorbu u željeni lik. Glumac bi trebao koristiti kostim kao sredstvo za kvalitetniju interpretaciju zadanog lika. Iz tog razloga poželjno je da kostimograf posluša i izvođačeve sugestije.

NARODNA NOŠNJA U KOSTIMOGRFIJI

Kao što je već napomenuto, istraživački interes ovog rada su oblici primjene narodne nošnje u kostimografiji. Kvalitetan primjer navedenog predstavlja opus Zlatka Boureka, slikara, redatelja, crtača animiranih filmova, filmskog te kazališnog scenografa i kostimografa. Diplomirao je kiparstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu i tijekom svog radnog vijeka pokazao interes za folklorom. Primjer navedenog je animirani film *Bečarac* (1966.), koji je svoju kazališni premijeru imao 1998. godine na pozornici HNK u Osijeku. Kostimi su bili inspirirani slavonskim folklornim motivima. Ako promotrimo primjere inspiracije tradicijskim elementima u svijetu, onda svakako treba istaknuti duh *orijentalizma* koji na kazališne daske, doduše posredstvom mode, donosi veliki modni kreator Paul Poiret. No, koliko god su kostim i moda povezani, toliko je važno razlikovati ih kao dva autonomna kreativna izraza. Početkom dvadesetog stoljeća Djagilev ruski balet je osvojio Europu te donio trend tzv. *orijentalizma*, koji je obilježio dva područja umjetničke djelatnosti. Godine 1913. u pariškom *Theatre de la Renaissance* kostime za predstavu *Le Minaret* radio je Paul Poiret. U pariškom tisku, zbog intenziteta boja, prozračnih tkanina i jednostavnih formi, opisivani su kao *egzotični, orijentalni*. Činjenica je bila da su bili nadahnuti ruskom, tj. slavenskom tradicijskom kulturom. Kostimi temeljeni na tunicima i dimijama ostavili su snažan trag i na onodobnu modu. Kako je rusko-slavenska tradicija očarala Zapad, tako je sredinom dvadesetih godina dvadesetog

stoljeća nacionalni hrvatski balet *Licitarsko srce* skladatelja Krešimira Baranovića i kostimografa Maksimilijana Vanke (1889.-1963.), slikara po vokaciji, očarala domaću kulturu i publiku. Kostimografija za *Licitarsko srce* Maksimilijanu Vanki bila je jedino kazališno ostvarenje. Zadatak mu je dodijeljen zbog slikarskog opusa koji se temeljio na studijama hrvatskoga folklora s posebnim naglaskom na nošnjama te je i Vankino kostimografsko rješenje inspirirano upravo njime. Kostimi su bili slikoviti, stilizirani, bogati ornamentom, intenzivnim bojama te su dominirali scenom i radnjom. Običaj darivanja licitara, kojim mladić djevojci iskazuje svoju privrženost i ljubav, duboko je ukorijenjen u hrvatskoj tradicijskoj kulturi. Vanka ga je doslovno prenio na kostim. Paleta boja i forma kostima reproduciraju izgled licitarskog srca. Baranovićevo baletno djelo s narodnim sadržajem *Imbrek z nosom* obilježilo je i kazalište tridesetih godina dvadesetog stoljeća. Premijera se održala 1935. godine, dok je scenografiju i kostimografiju potpisao Ljubo Babić (1890.-1974.), slikar i povjesničar umjetnosti po vokaciji. Kostimi nadahnuti šestinskom narodnom nošnjom zadržali su prepoznatljivu paletu tradicijske odjeće tog područja: crvenu, crnu, bijelu, zlatnu i srebrnu. Usporedbom šestinske narodne nošnje (SLIKA 1.-4.) i Babićeve skice kostima primjećuju se poveznice u formi, boji i dodatcima poput marama i ukrasnih traka. Tijekom tridesetih godina dvadesetog stoljeća nacionalna opera bila je obojana kostimima nadahnutim narodnom nošnjom, koji su je koristili doslovno ili u oblikovanju stilizirali (Petranović, 2015: 249-251).

U opusu kostimografkinje Inge Kostinčer-Bregovac (1925.-1973.) također pronalazimo elemente narodne nošnje kao izvor inspiracije. Za Kostinčer-Bregovac kostim nije bio samo umjetnički izraz, već prije svega dramaturški iskaz lika i djela. Tijekom svog radnog vijeka opirala se shvaćanju kostima kao dekoracije te ga je dijelila na dramaturški funkcionalan i nefunkcionalan. Posebno se iskazala u uspješnom osmišljavanju kostima za djela s folklornim sadržajima. Umijeće oživljavanja narodne nošnje u obliku kostima u djelima s pučkom i narodnom tematikom Inga Kostinčer vrsno je pokazala u baletima poput *Đavo u selu* (1954.), *Ohridska legenda* (1949.) i operama kao što je primjerice *Ero s onoga svijeta* (1954.). No, iako njeni kostimi u formi i ornamentu kreću od tradicijske kulturne baštine, primarni interes kostimografkinji bio je na prilagodbi kostima opernom ili baletnom izvođaču. Nikada nije radila vjerne rekonstrukcije, već je kostim prilagodila dramaturgiji. Kostinčer-Bregovac je svakom kostimu pristupala studiozno i individualno. Primjerice, koristila je detalj karakterističan za određenu narodnu nošnju primijenivši ga na svim



SLIKA 1 /
Imbrek, skica kostima
hrvatskog slikara
Ljube Babića (1890.-1974.)
za baletno dijelo
Imbrek z nosom. Skice
u vlasništvu Odsjeka
za povijest hrvatskoga
kazališta HAZU.



SLIKA 2 /
Otac, skica kostima
hrvatskog slikara
Ljube Babića (1890.-1974.)
za baletno dijelo
Imbrek z nosom. Skice
u vlasništvu Odsjeka
za povijest hrvatskoga
kazališta HAZU.



SLIKA 4 /
Skica kostima
hrvatskog slikara Ljube
Babića (1890.-1974.)
za baletno dijelo
Imbrek z nosom. Skice
u vlasništvu Odsjeka
za povijest hrvatskoga
kazališta HAZU.



SLIKA 4 /
Majka, skica kostima
hrvatskog slikara
Ljube Babića (1890.-1974.)
za baletno dijelo
Imbrek z nosom. Skice
u vlasništvu Odsjeka
za povijest hrvatskoga
kazališta HAZU.

kostimima, ali uvijek na malo drugačiji način. Tako je postigla ujednačenu kompoziciju svih kostima, koji su funkcionirali i kao samostalni medij. Dio kostimografskog opusa i ideja ovjekovječenih u skicama Inge Kostinčer-Bregovac i danas se koristi (Petranović, 2015: 323–338).

U glazbenom igrokazu *Đerdan* (1955.) skladatelja Jakova Gotovca (1895.–1882.) radnja se odvija u Dalmatinskoj zagori sredinom 19. stoljeća. Predstava je bila uprizorena u zagrebačkom gradskom kazalištu Komedija. Kostimografkinja Marija Zidarić (1924.–2008.) u oblikovanju kostima poštovala je osnovne elemente narodne nošnje. Muškarci su nosili široke nabrane hlače kraćih nogavica, stegnute u struku, i kape pletene od vune u obliku tuljca s kiticom do ramena. Ženska narodna nošnja sastojala se od košulje, zvonolike suknje, pojasom naglašenog struka, bijelih pletenih čarapa, plitkih cipela od crvene kože. Glavu su pokrivale manjim kvadratnim rupcem, presavijenim po dijagonali i vezanim na zatiljku. Kada se uspoređuju autentična narodna nošnja, koja je karakteristična za kraj u kojem se odvija radnja, i kostimi za *Đerdan*, prepoznaje se izvor inspiracije, ali i autoričina umjetnička interpretacija koja je vidljiva posebno u odabiru tekstilnih materijala. Naime, Marija Zidarić bila je školovana dizajnerica tekstila te se tom profesijom bavila i kao profesorica povijesti tekstila i oblikovanja. U njezinom kostimografskom opusu stoga ne čudi bogata primjena tradicijskih tehnika tkanja, pletenja i nabiranja (Petranović, 2015: 349).

Sljedeći kostimografski rad koji je potrebno istaknuti kao primjer nadahnuća narodnom nošnjom na tlu Hrvatske je rad Ljubice Wagner (1934.). Karijeru je započela pedesetih godina dvadesetog stoljeća, realizirajući dramske i glazbene kostimografije. Imala je priliku raditi na Gotovčevom *Đerdanu* 1984. godine, s redateljem Richardom Simonnellijem (Zagrebačko gradsko kazalište Komedija). Kostimografski rad je evidentno bio inspiriran narodnom nošnjom tog kraja. Za razliku od Marije Zidarić koja dramaturšku točnost kostima u *Đerdanu* (1955.) naglašava izborom tradicijskih tkanina, Ljubica Wagner karakter likova ocrtava izborom tradicijskih boja (Petranović, 2015: 351–355).

Posebno mjesto u hrvatskom kazalištu ima izuzetno bogat kostimografski opus Ike Škomrlj (1932.–2018.). Tijekom svog radnog vijeka surađivala je i s baletnom trupom *Croatia* te s ansamblom narodnih plesova i pjesama Hrvatske LADO, koji kroz svoj umjetnički rad promoviraju hrvatsku tradicijsku kulturu. Godine 2007. Ika Škomrlj i Diana Kosec Bourek za folklorni balet osmislile su kostime inspirirane narodnom nošnjom Hrvatskoga zagorja. Ženska tradicionalna narodna nošnja

Hrvatskog zagorja sastoji se od suknje do gležnja, pregače i bluze na prsima ukrašene bijelim vezom, dok je muška košulja ukrašena bijelim rupičastim vezom, uz nju se nose prsluk i platnene hlače do gležnja. Kako svakoj, tako je i ovoj kostimografiji Ika Škomrlj pristupila studiozno ne izostavivši činjenicu specifičnosti i složenosti izrade baletnoga kostima s obzirom na zahtjeve koje pred njega postavlja koreografija i potreba za slobodom plesačevog pokreta. Odabir, raspored i upotreba motiva i uzoraka na baletnome kostimu zamišljeni su tako da upotpunjuju pokret te svoj likovni smisao opravdavaju upravo u pokretu kroz koji kostim komunicira i s gledateljem (Petranović, 2014: 307). U pregledu opernih kostimografskih ostvarenja Ike Škomrlj nesumnjivo vrijednu poziciju imaju kostimi za operu *Nikola Šubić Zrinski* skladatelja Ivana Zajca (1832.–1914.). Autorica je u suradnji s drugim kostimografima realizirala kostime za tu operu u više navrata te s različitim redateljima. Prvog *Zrinskog* u suradnji s kostimografkinjom Dianom Kosec Bourek potpisuje 1982. godine. Kostimi su bili izrađeni od obojene sive žutice s oslikanim nacionalnim simbolima pletera i šahovnice, karakterističnom tehnikom Ike Škomrlj. Naime, upravo je ona zaslužna za uvođenje koncepta oslikavanja kostima u hrvatsko kazalište. Kostim je zadržao duh narodne nošnje, zahvaljujući formi, primjeni jednostavne tkanine (žutice) i oslikanih motiva. Po njezinim idejnim rješenjima, realizirani su kostimi i u izvedbi *Zrinskog* 2004. godine u Osijeku, a u Zagrebu 2006. i 2010. godine (Petranović, 2014: 181–183).

Kostimografska inspiracija narodnom nošnjom može u svom konačnom izgledu biti u potpunosti apstrahirana. Kostimograf se može nadahnuti njezinom formom, različitim likovnim elementima površine te posebno bojom, no kroz svoj umjetnički proces u potpunosti ih prilagoditi vlastitoj viziji. Kao primjer tog uspješnog kreativnog procesa te u konačnici kostimografskog produkta ističe se rad Marije Šarić Ban. U predstavi *Kako je Potjeh tražio istinu* (2014.), bajci iz zbirke *Priče iz davnine* (1916.) Ivane Brlić Mažuranić (1874.–1938.), autorica kostim (SLIKA 2.) oslobađa asocijacija na izvor inspiracije, čime pruža gledatelju mogućnost različitih interpretacija. Osim toga, Šarić Ban usredotočuje se na preobrazbu kostima istražujući njegove potencijalne funkcije unutar kazališne predstave. U navedenoj predstavi kostim je ujedno poslužio i kao dio scenografije. Plesno-dramska predstava *Kako je Potjeh tražio istinu* prezentira bajkovite kostime koji ne pružaju mogućnost prepoznavanja vremenskih okosnica. I dok se narodna nošnja samo naslućuje kao izvor inspiracije, naglasak je stavljen na slobodnu formu kao odraz kreativnog procesa, ali i predstave u cjelini (Petranović, 2015: 477–479).



SLIKA 1 / *Kako je Potjeh tražio istinu*, kostimografija Marija Šarić Ban, 2014. godina. Režija: Marija Šarić Ban. Predstava je nastala u suradnji Kazališta lutaka Zadar, Zadarskog plesnog ansambla i Hrvatskog narodnog kazališta Zadar. © Privatna kolekcija fotografija Marije Šarić Ban

Primjena replika ili samo elemenata narodne nošnje prisutna je i u filmskoj i televizijskoj kostimografiji. U televizijskoj seriji *Prosjaci i sinovi* (1972.) redatelja Antuna Vrdoljaka kostimografkinja je bila Ika Škomrlj te putem kostima oživjela vrijeme i atmosferu Imotske krajine tijekom prve polovice 20. stoljeća. Kostimi su portretirali nekoliko naraštaja živopisnih junaka poštujući zakonitosti televizijske kostimografije. Prilikom izrade filmskih ili televizijskih kostima kostimograf mora imati na umu da kamera ne podnosi isto što i pozornica. Primjerice, tekstilni uzorci ispred kamere ne smiju biti premali ili preblizu jer stvaraju efekt titranja. Kostimografiju za dječji film *Družba Pere Kvržice* (1970.) redatelja Vladimira Tadeja potpisuje Ika Škomrlj. Film je snimljen prema romanu Mate Lovraka imitirajući ruralni ugođaj prošlih vremena i nijansirajući likove dječje družbe koji polazište imaju u narodnoj nošnji središnje Hrvatske, te pritom dramaturški karakterizira svaki lik kroz kostim (Petranović, 2015: 311–318).

Osvrtom na kostimografske projekte nadahnute narodnom nošnjom nastojalo se ukazati na oblike njezine interpretacije. Utvrđeno je da prilikom nastajanja kostimografije od ideje do realizacije kostimograf, ali i kostimi prolaze kroz brojne faze kako bi opravdali dramaturšku točnost. Narodna nošnja kao pojava na pozornici u hrvatskom kazalištu ima bogatu povijest. Bila je dosljedno interpretirana, u određenim razdobljima revitalizirana te apstrahirana pokušavajući uvijek udovoljiti zakonitostima koje struka postavlja. Promišljena, povijesno točna i detaljno istražena, narodna nošnja se u hrvatskom kazalištu mogla vidjeti kroz poštovanje njezine forme, tradicijske boje te ornamenta.

U pregledu su nadalje izloženi najznačajniji kostimografi koji su se pozabavili temom narodne nošnje i njezine interpretacije u kostim.

Brojna kostimografska rješenja nadahnutu tradicijskom baštinom, koja su bila oblikovana tijekom 20. stoljeća, publika ima priliku vidjeti i danas. Možemo zaključiti da je narodna nošnja kao polazna točka kostimografskog rješenja predstavljala te još uvijek predstavlja ogroman umjetnički izazov. Spajajući umjetničku kreativnost, tehnološko znanje i dramaturšku točnost, kostim nadahnut narodnom nošnjom nositelja, tj. lik može oblikovati te nadograditi povijesnim i društvenim identitetom.

ZADACI ZA ANALIZU I SEMINAR

- objasniti što znači dramaturški točan kostim te navesti primjer
- opisati Baranovićevo baletno djelo s narodnim sadržajem *Imbrek z nosom*
- objasniti razliku u kostimografskom pristupu Inge Kostinčer-Bregovac i Ljubice Wagner za djelo *Đerdan*

POPIS LITERATURE

Cvitan Černelić, M. (2011) Roland Barthes: Bolesti kazališnog kostima. *TEDI*, vol. 1, str. 61–64. URL: <https://hrcak.srce.hr/67726>

Kirin, V. (1955) *Narodne nošnje Jugoslavije*. Zagreb: Naša djeca.

Kostimografija (2019) *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, ur. Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=33377> (pristupljeno 20. listopada 2019.)

Narodna nošnja (2019) *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, ur. Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=42987> (pristupljeno 20. listopada 2019.)

Petranović, M. (2014) *Prepoznatljivo svoja—kostimografkinja Ika Škomrlj*. Zagreb: ULUPUH.

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

Simončić, K. N. (2012) *Kultura odijevanja u Zagrebu na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće*. Zagreb: Plejada.

Troy, N. (2002) Paul Poiret's Minaret Style: Originality, Reproduction, and Art in Fashion. *Fashion Theory*, vol. 6, no. 2, str. 117–144.

**IMPLEMENTACIJA
INOVATIVNOSTI
U SUVREMENOJ
MODNOJ I
KOSTIMOGRAFSKOJ
PRAKSI**

OD REPLIKE POVIJESNE ODJEĆE DO KOSTIMA

**Duje
Kodžoman**

▶ Tridesetih godina prošloga stoljeća u Sjedinjenim Američkim Državama i Velikoj Britaniji pojavile su se prve inicijative i interesi kod umjetničkih muzeja za prikupljanjem odjeće, pri čemu je moguće govoriti o pojavi muzealizacije mode. Kao vodeće institucije na tom području nametnuli su se *Metropolitan Museum of Art* u New Yorku, *Museum of Costume* u Bathu te *Victoria & Albert Museum* u Londonu. Upravo je u posljednjem na samom početku 21. stoljeća bila postavljena izložba *Radical Fashion* (2001.), na kojoj je predstavljen rad jedanaestero modnih dizajnera. To su Azzedine Alaïa, Hussein Chalayan, Jean Paul Gaultier, Rei Kawakubo, Helmut Lang, Martin Margiela, Alexander McQueen, Issey Miyake, Junya Watanabe, Vivienne Westwood i Yohji Yamamoto.



SLIKA 1 /
Postav izložbe
Radical Fashion, 2001.
© Victoria & Albert
Museum, London.⁷⁰

Gotovo dvadeset godina poslije, rad svih dizajnera selektiranih na izložbi *Radical Fashion* prepoznatljiv je, referentan, inovativan i radikal. Danas je u modnoj industriji takvu kategorizaciju i status poprilično teško postići i osigurati. Razlog tomu je činjenica da je velikom broju dizajnerskih kuća izvor referenci sličan, ako ne i isti. Naime, danas postoje tvrtke specijalizirane za predviđanje modnog trenda, kao primjerice *World's Global Style Network* (<https://www.wgsn.com/en/>)—internetska usluga koja ostvaruje prihode od šest različitih pretplatnih proizvoda (*WGSN Insight*, *Fashion*, *Beauty*, *Lifestyle & Interiors*, *Instock*, *Barometer*). WGSN prati novitete i predviđa

⁷⁰ *Victoria and Albert Museum*, London. URL: <https://artsandculture.google.com/asset/exhibition-interior-of-radical-fashion-victoria-and-albert-museum-london/DAEroYYoJ4Rq6g> (pristupljeno 15. prosinca 2019.)

budućnost u maloprodaji, trendove po pitanju boje, materijala i silueta, u formi izvješća o trendu. Pretplatnici njihovih izvješća brojni su modni brendovi koji u svoje kolekcije često nastoje ukomponirati predviđeni trend kako bi zadovoljili komercijalne zahtjeve svojih kupaca.

Ako modu definiramo kao prevladavajući stil u odijevanju i dodacima, koji prihvaća i nosi velika grupa ljudi u određenom trenutku, tad nam je jasno zbog čega je moda zanimljivo područje ljudskog djelovanja pogodno za ozbiljno razmatranje kroz rad povjesničara odijevanja, trend-*forecastera* (prognozera trenda) i sl. Fascinacija i značaj mode leže u njezinoj sposobnosti da promijeni ili preoblikuje nositelja i način na koji se odjeveno tijelo kreće.

Radikalnom modom „preoblikuje se tijelo, dizajnira se u skladu s filozofskim i intelektualnim pitanjima, pomiču se granice kako bi oblikovali ekstravagantne projekte mašte“ (Quinn, 2002: 443), a radikalna moda definicijom je neraskidiva s pojmom inovacije.

Kako bismo uopće bili u mogućnosti razraditi tematiku inovacije/inovativnog modnog dizajna/radikalne mode, ključno je ukazati na jezikoslovne razlike u spomenutim terminima i sintagmama.

Inovacija je jedna od najčešće značenjski pogrešno korištenih riječi u suvremenoj kulturi. Često se koristi kao istoznačnica za novost, napredak ili uspjeh. Inovacija je proces prevođenja ideje ili izuma u uslugu koja stvara vrijednost koju će kupac platiti (Nixon, 2012). Da bismo nešto nazvali inovacijom, ideja se mora moći ponoviti po ekonomskoj cijeni i mora zadovoljiti specifične potrebe. Inovacija uključuje namjernu primjenu informacija, mašte i inicijative za dobivanje većih ili različitih vrijednosti iz resursa i uključuje sve procese pomoću kojih se nove ideje generiraju i pretvaraju u korisne proizvode. Inovacija mora potvrditi svoju vrijednost na tržištu.

Ako se vratimo na prethodno spomenuti primjer izložbe *Radical Fashion* postavljene krajem 2001. godine u *Victoria & Albert Museum* u Londonu te Nixonovu definiciju inovacije primijenimo na stvaralaštvo dizajnera izlagača, tada postajemo svjesni činjenice da u njihovom slučaju ne govorimo o inovaciji. Razlog tomu je činjenica da većina odjevnih artefakata odnosno eksponata s te izložbe nikad nije komercijalizirana. Radovi s izložbe promišljeni su kao svojevrsni objekti, čime imaju veći broj dodirnih točaka s umjetnošću nego s dizajnom,

s obzirom na to da im nedostaje funkcionalnost kao jedna od ključnih odlika dizajna. U tom slučaju o njihovom stvaralaštvu možemo govoriti u kontekstu inovativnosti, kao sposobnosti činjenja nečega na nov način.

Distinkciju između imenice *inovacija* i pridjeva *inovativno* nužno je shvatiti kako bismo dalje mogli proširiti vokabular po pitanju ove teme. Inovacija modnog dizajna opisuje se kao poboljšanje proizvoda kvalitete, gdje se povećava vrijednost s gledišta potrošnje, a može se implementirati u oblik, funkciju ili stil koji odražavaju društvene i kulturne promjene u okolini koje su jedinstvene za određeno vrijeme. Umjesto konceptu inovacije, pozornost u ovom poglavlju posvetit ćemo primjerima naglašene inovativnosti u sferi modnog dizajna, odnosno kostimografije. Modna industrija treba visoku razinu inovativnosti u dizajniranju novih linija proizvoda kako bi se stekla konkurentna prednost na tržištu. Inovativni dizajn proizvoda potreban je kako bi se odgovorilo na zahtjeve potrošača koji uvijek žele usvojiti najnoviji modni trend.

Velik broj kostimografskih rješenja nastaje kao oblik replike odijevanja određenog razdoblja. Međutim, to nikako ne znači da inovativnost izostaje u području kostimografije. Danas naglasak na inovativnome kostimu uglavnom podrazumijeva nove tehnologije i materijale, pa tako brojni primjeri inovativnog kostima podrazumijevaju korištenje 3D printera ili je pak riječ o primjerima kod kojih dolazi do zamjene tekstilnih materijala netekstilnima.

Doktorandi s *London Royal College of Art*, Mingjing Lin i Tsai-Chun Huang, u sklopu projekta *Fold the Inter-fashionality* (2017.), dizajnirali su kostime za operu *Farewell My Concubine* (2017.), za čiju su realizaciju koristili Sinterit SLS Lisa desktop 3D pisač. Lin i Huang specijalizirali su 3D printanje i plisiranje. Odjevni predmet koji predstavlja ishodište njihovog projekta je *qipao*—tradicionalna kineska haljina koja je izvorno bila široka i labava te je prekrivala veći dio ženskog tijela otkrivajući samo glavu, ruke i vrhove nožnih prstiju. Reinterpretacija tradicionalnog odjevnog predmeta zasniva se na korištenju tehnike modernog 3D ispisa. Njihovi kostimi slijede obrazac realizacije *qipaoa* koji karakterizira mala količina otpadnog materijala. No, tradicionalna kineska tehnika peglanja i drapiranja te konvencionalni načini šivanja korišteni za realizaciju spomenutog odjevnog predmeta zamijenjeni su plisiranjem kubnog uzorka materijala koji je 3D printan. Inovativnost njihovih modela očituje se upravo kroz

korištenje tehnike 3D printa u postupku plisiranja materijala koje u ovom slučaju nije rezultiralo krutim formama, već upravo suprotno—mekanim oblicima koji se prilagođavaju tijelu osobe koja nosi kostim.



SLIKA 2,3 /
Kostimi za operu *Farewell My Concubine*, 2017.,
kostimografi: Mingjing Lin
i Tsai-Chun Huang, autorice
fotografije Chia-Hung Lin
i Mingjing Lin.⁷¹



71 The World's first printed pleating costume. *Sinterit*. URL: <https://www.sinterit.com/use-case/the-worlds-first-printed-pleating-costume/> (pristupljeno 15. prosinca 2019.)

Ovdje valja povući paralelu između Miyakeove tehnike plisiranja te spomenuti Ljetne olimpijske igre 1992. godine koje su održane u Barceloni, na kojima su litvanski sportaši na ceremoniji otvaranja bili odjeveni u Miyakeove dresove kod kojih je uočljiv *plissé*. Miyakeova tehnika plisiranja razrađena je godinu dana kasnije u vidu kolekcije *Pleats Please* (1993.) koja se istaknula termičkom obradom nabora, čija posebnost leži u činjenici da su se ti nabori mogli prati i pakirati. Za proljetnu kolekciju iz 2016. godine, Miyake je dodatno revolucionirao svoj *plissé*—ovaj put s opružnim, skulpturalnim oblikom zahvaljujući kojem nastaje tzv. zakrivljeni *plissé* (engl. *curved pleats*).



SLIKA 4 /
T-shirt iz kolekcije *Pleats Please*,
2018., dizajn: Issey Miyake,
autor fotografije Duje Kodžoman.

Imajući na umu prethodno definiranu distinkciju između inovacije i inovativnosti, jasno je koji rad svrstavamo u koju kategoriju. Primjer 3D printa u postupku plisiranja materijala spada u kategoriju inovativnosti, dok je Miyakeovo termičko plisiranje primjer inovacije, s obzirom na činjenicu da je riječ o ideji koja je generirana i pretvorena u korisni proizvod koji je potvrdio svoju vrijednost na tržištu.

Da zaključimo, inovacija je nova ideja koja se primjenjuje za pokretanje ili poboljšanje usluge ili proizvoda (Martinez i sur., 1998; Hivner i sur., 2003; Troshani i Doolin, 2007) i bavi se primjenom kreativnih ideja (Pensendorfer, 1995), dok modna inovacija podrazumijeva stvaranje posve novih modnih kategorija. Zanimljivo je naglasiti da se inovacija fokusira na sinergiju identiteta i osjećaja. Pine i Gilmore (1999.) ukazuju na važnost ovog odnosa ističući da oblikovanje i dizajn većine proizvoda ne kreće od pitanja kako možemo napraviti da svi to žele, nego kako možemo napraviti ono što ljudi žele (Pine i Gilmore, 1999).

Za daljnju razradu ove teme valja ukazati na razlike između tehnološke i dizajnerske inovacije. Tehnološka inovacija odnosi se na promjene u povećavanju funkcionalnosti proizvoda, dok se dizajnerska inovacija odnosi na promjene u vanjskom izgledu proizvoda (Hoegg i Alba, 2011; Rubera i Droge, 2013). Iako inovacije proizvoda uključuju tehnološki i dizajnerski aspekt, često je jedan aspekt dominantniji u odnosu na drugi. Tehnološka inovacija stvara rizik izvedbe (Hoće li tehnologija raditi ispravno?), dok inovacija dizajna generira socijalni rizik (Hoće li društvo prihvatiti dizajn proizvoda?) (Eisenman, 2009).

Granice između inovacije i dizajna složene su i nejasne, s gotovo pa antagonističkim odnosom između ova dva područja. Primjerice, Faerberbergova konačna antologija eseja o inovacijama ne spominje dizajn u indeksu od 650 stranica. U nedavnom pregledu deset vodećih udžbenika o inovacijama, nijedan od njih nije imao poglavlje, a mnogi nisu imali ni odjeljak o dizajnu (Hobday, Boddington i Grantham, 2011). Iz dizajnerske perspektive, postoji otvoreno neprijateljstvo prema inovacijama. U *Down with Innovation* (2008.), Rick Poynor tvrdi da je inovacija izraz koji je *business* (industrija poslovanja) izmislio kako bi oduzeo dizajnerske aktivnosti dizajnerima (Poynor, 2008). Naime, prema njegovom mišljenju, definicija inovacije smišljena je s ciljem da u dizajnu proizvoda marketinški aspekt bude primaran, a dizajnerski sekundaran (Poynor, 2011). Brojni teoretičari dizajna tretiraju dizajn i inovaciju kao istoznačnice. Među njima je Tom Kelley, jedan od utemeljitelja međunarodne dizajnerske i konzultantske tvrtke IDEO osnovane 1991.

godine u Kaliforniji. Tvrtka je međunarodnu prepoznatljivost osigurala patentiranjem brojnih inovacija u sferi dizajna. U svojim knjigama *The art of Innovation* (2001.) i *The Ten Faces of Innovation* (2005.) Kelley pojam inovacije zamjenjivo koristi u dizajnu. Inovacija i dizajn njemu su isti jer je rad njegove tvrtke baziran na njihovoj sinergiji s ciljem realizacije proizvoda koji uspješno preoblikuje korisničko iskustvo (za pregled vidi: Kodžoman, 2019).

Već spomenuti 3D print kao primjer korištenja novih tehnologija u dizajnu i kostimografiji zanimljiv je primjer koji objedinjuje koncepte tehnološke i dizajnerske inovativnosti. Već je definirano da o korištenju 3D printa i odjeći koja nastaje tim principom možemo razgovarati kao o inovativnima. Stoga ovdje valja spomenuti arhitekticu i dizajnericu Juliju Körner, koja je surađivala s brojnim modnim kućama kao što su Iris Van Herpen, Chanel i drugi. Körner je 2013. godine dizajnirala prvu haljinu od fleksibilnog materijala belgijske tvrtke *Materialize 3D*. U svojim projektima obično radi sa selektivnim laserskim sinteriranjem, pri kojem laser topi slojeve praha. Materijal koji nastaje takvim procesom je elastičan i podržava teksturalne mogućnosti koje se ne mogu realizirati bilo kojim drugim proizvodnim postupkom. Jedna od posljednjih nagrađenih kolaboracija ove arhitektice je rad na kostimografiji holivudskog *blockbustera* *Black Panther* (2018.) s kostimografkinjom spomenutog filma Ruth E. Carter, koja je 2019. godine nagrađena Oscarom za najbolji dizajn kostima.

Dvije haljine dizajnerice Iris van Herpen, prva iz kolekcije *Biopiracy* (2014.), nastala 3D printanjem termoplastičnog poliuretana 92A-1 sa silikonskim premazom, u kolaboraciji s Julijom Koerner te druga iz kolekcije *Magnetic Motion* (2014.), nastala 3D printanjem transparentnog fotopolimera i stereolitografske smole, mogu se vidjeti na sljedećoj poveznici:

- Marley Haley (2018) Exhibition Review: Iris van Herpen: Transforming Fashion. URL: <http://www.fashionstudiesjournal.org/reviews-2/2018/5/13/review-iris-van-herpen-transforming-fashion?rq=review-iris-van-herpen-transforming-fashion>

Modna industrija visoko je konkurentna industrija od koje potrošač traži stalne nove proizvodne linije na sezonskoj razini (Bhardwaj i Fairhurst, 2010). Zbog promjena u modnoj industriji inovativni dizajn često je neupadljiv. Međutim, industriji je potrebna visoka razina inovativnosti u dizajniranju novih linija proizvoda kako bi ostvarila konkurentsku prednost (Ūnay i Zehir, 2012). Modne tvrtke moraju se potruditi povećati raznolikost linija modne odjeće jer je životni

ciklus modnog proizvoda kratak. Inovativni dizajn proizvoda potreban je da odgovori na potražnju potrošača koji uvijek žele usvojiti najnoviji modni trend (Bhardwaj i Fairhurst, 2010). Inovativni pristup u suvremenim kostimografskim promišljanjima uglavnom nastaje kao umjetnički produkt pa je kao takav lišen kategorije životnog ciklusa i potražnje potrošača. Umjesto toga kostimi su nositelji psiholoških karakteristika utjelovljenih likova, a upravo je kroz taj segment moguće prepoznati uspješnost i inovativnost pristupa kostimu.

Recentni primjer prethodne teze je kostimografija Žižekove adaptacije Sofoklove *Antigone* (2016.), premijerno prikazane u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Autor kostima Silvio Vujičić psihološke karakteristike utjelovljenih likova dodatno potencira odabirom materijala i načinom produkcije kostima. Materijal koji Vujičić koristi za kostimografiju *Antigone* (2019.) laserski je rezan. Prijedlog kostimografskog rješenja Vujičić je osmislio 2018. godine. U realizaciji kostima odabire poli(vinil-klorid) (PVC)—materijal koji primjenu rijetko pronalazi u izradi odjeće. Značajno se češće koristi u izradi tendi, budući da u svom sastavu ima plastiku zbog koje je vodoodbojan. Zanimljivo je da sam uzorak reza implicira mogućnost rastezljivosti i sabiranja materijala jer su perforacije organizirane kao mreža. Vizualno srodan oblikotvorni postupak, koristi australski modni dizajner Dion Lee osmišljen u svojoj kolekciji jesen/zima 2018. Vertikalne perforacije na tekstilnom materijalu koji koristi Lee stvaraju skulpturalni oblik na tijelu. Neovisno o tome radi li se o PVC-u ili tekstilnom materijalu, lasersko rezanje koje obavlja stroj predstavlja suvremenu zamjenu za ručno ili strojno krojenje tekstilnog materijala. Upravo je u tom kontekstu vidljivo apliciranje novih tehnologija u spomenutim primjerima.



SLIKA 5 /
Antigona, 2019.,
 kostimograf: Silvio Vujičić,
 autorica fotografije
 Mara Bratoš za HNK
 u Zagrebu.⁷²



SLIKA 6 /
Haljina iz kolekcije jesen/zima
2018., dizajn: Dion Lee,
autor fotografije Luca Tombolini. ⁷²

72 Slavoj Žižek, *Antigona* (2019) HNK. URL: https://www.hnk.hr/hr/drama/predstave/antigona_19/ (pristupljeno 5. siječnja 2020.)

73 *Dion Lee* (2018). URL: <https://www.dionlee.com/collections#collection-18> (pristupljeno 4. siječnja 2020.)

U *The State Historic Museum Moscow* (Povijesni muzej u Moskvi) 2019. godine postavljena je izložba *Innovative Costume of the 21st Century: The Next Generation* (Inovativni kostimi u 21. stoljeću: Sljedeća generacija). Na izložbi je sudjelovalo preko pedeset zemalja iz cijeloga svijeta, a prikazani su radovi koji su stvoreni u razdoblju od 2000. do 2018. godine. U pratećem katalogu izložbe stoji: „Izložbom su obuhvaćeni radovi koji pomiču granice i istražuju nove ideje i inovativnu uporabu materijala i uključivanje tehnologije” (Rodionov 2019). Nastavno na inovativnu uporabu materijala, odnosno odabir netekstilnih materijala moguće je izdvojiti velik broj sudionika izložbe koji u svoj rad implementiraju spomenuti princip. Ovaj princip dominira među predstavnicima Ujedinjenog Kraljevstva, među kojima valja istaknuti rad Emily Rose Spreadborough i Giulije Pecorari. Emily Rose Spreadborough je za rad *Woman* (2015.) koji je nastao kao kostimografsko rješenje za novelu Edwina A. Abbottsa *Flatland* (1884.), 2015. godine dobila nagradu *Hand & Lock Prize for Embroidery*, koju dodjeljuje londonska firma *Hand & Lock* (<https://handembroidery.com>), koja ima 250-godišnje iskustvo u ukrašavanju, vezenju i izradi monograma. Korzet koji je dizajnirala sastoji se od 76 laserski izrezanih ploča *perspexa* (transparentan termoplastični materijal nalik pleksiglasu). Svaki od njih ručno je zalijepljen i ukrašen perlicama od staklene kuglice promjera pet centimetara, zlatnim bojama i svilom. Niz LED-ica postavljen je duž prednjeg dijela steznika kako bi oblikovao fluorescentni rub oko izrezanih oblika *perspexa*. Rad Giulije Pecorari *Ni Una Mas* (2012.) istražuje mentalnu i fizičku krhkost žene kao posljedice nasilja. Kostim predstavlja imaginarni oklop i zaštitu od vanjskog svijeta, a realiziran je korištenjem metala koji autorica premazuje slojem gline kako bi dobila keramički efekt porculana. Ovim postupkom dobivena je podloga sklona djelomičnom pucanju i lomljenju. Na kostimu je smješteno 400 skrivenih magneta, a pokret i disanje izvođača dovode kostim do postupnog raspadanja. *Deform* (2015.) je rad nizozemske predstavnice Iris Woutera de Jong. Riječ je o fleksibilnim skulpturama dizajniranim za ljudsko tijelo, koje nastaju kombinacijom plastike i rastezljivog tekstilnog materijala. Spomenuti materijali oblikuju svojevrstan unutarnji pokretni prostor, iz kojeg proizlaze izvanredni oblici, kao posljedica kretanja izvođača, odnosno osobe koja ga nosi.

Što se tiče predstavnika Republike Hrvatske, *Object 12-1* (2012.–2017.) Matije Čopa nastaje korištenjem materijala koji je izrađen od sintetičke pjene otporne na vodu i UV zrake. Materijal je laserski rezan čime je izbjegnuta tradicionalni postupak izrade odjeće šivanjem ili lijepljenjem. Metoda koju autor koristi usko je vezana za izradu i dizajn gotičke arhitekture. Rad Duje Kodžomana naziva *Anastamosis* (2015.)



SLIKA 7 /
Woman, 2015.,
dizajn: Emily Rose
Spreadborough,
autor fotografije
Alex Beldea.⁷⁴ ◀

SLIKA 8 /
Ni una mas, 2012.,
dizajn: Giulia
Pecorari, autor
fotografije Francesco
Migliorini.⁷⁵ ▼



SLIKA 9 /
Deform, 2015., dizajn:
Iris Woutera de
Jong, autor fotografije
Kyveproductions.⁷⁶ ◀

74 Jen Funk Webber (2015) *The Funk Files: Embroidery Frontiers—meet Emily Rose Spreadborough*. *Mr X Stitch*. URL: <https://www.mrxstitch.com/emily-rose-spreadborough/> (pristupljeno 4. siječnja 2020.)

75 Nerina Cocchi (2012) *Giulia Pecorari*. URL: <https://giuliapecorari.com/NI-UNA-MAS-performance> (pristupljeno 4. siječnja 2020.)

76 *Iris Woutera*. URL: <https://www.iriswoutera.com/deform-amoibe> (pristupljeno 4. siječnja 2020.)



SLIKA 10 /
Haljina iz kolekcije
Object 12-1, 2013., dizajn:
Matija Čop, autor
fotografije Zvonimir Ferina.

nastaje laserskim rezanjem pleksiglasa, materijala koji nije uobičajen u izradi odjevnog predmeta. Laserskim rezanjem geometrijskih oblika pleksiglasa ostvarena je asocijativna referenca na biološki proces anastomoze. Anastomoza označava isprepletanje i spajanje krvnih žila ili vena listova, koje je u radu interpretirano vezivanjem čvorića trake umjetne kože. Na ovaj način segmenti pleksiglasa spojeni su u cjelinu te je osigurana vibracija među spojevima kao rezultat tijela u pokretu.



SLIKA 11 /
Anastomosis top, 2015.,
dizajn: Duje Kodžoman, autor
fotografije Vanja Šolin.⁷⁷

77 Šimunović Lisak, I. (2019) Inovativni kostim u 21. stoljeću: The next generation. *It Girl*. URL: <https://www.itgirl.hr/newsflash/trend-and-glow/11312-inovativni-kostim-u-21-stoljecu-the-next-generation> (pristupljeno 4. siječnja 2020.)

Zanimljivo je spomenuti da oba rada primarno nastaju u sferi modnog dizajna, a primjenu naknadno pronalaze u kostimografiji. *Object 12-1* u funkciji kostimografskog rješenja pojavljuje se u filmu *Hunger Games* (2012.) te spotovima *Cranes in the Sky* (Solange, 2016) i *G.U.Y.* (Lady Gaga, 2012), a *Anastamosis* je odabran za ceremoniju otvaranja Europskih sveučilišnih igara Zagreb–Rijeka 2016. godine. Da je ovakav hodogram uobičajen potvrđuje i rad Husseina Chalayana te njegov projekt *Gravity Fatigue* (2015.) za koji Chalayan koristi predloške vlastitog modnog stvaralaštva koje dorađuje za kostimografiju plesa u londonskom kazalištu Sadlers Wells. 110 odjevnih predmeta, koliko ih se ukupno pojavljuje u radu, promišljeno je u službi koreografije, tako da plesačima omogućuju kretanje—od prvog čina u kojem je tijelo prekriveno materijalom nalik opni evocirajući izgled embrija, preko haljine od elastične trake ili tuljca koji izvođači razvlače u više oblika, do osamnaestog, posljednjeg čina u kojem trinaest plesača nastoji skinuti odjeću sa svoga tijela, u čemu ne uspijevaju, uslijed čega započinje dramatična koreografska točka.

Kostimi za projekt *Gravity Fatigue, Corporeal section* (2015.), dizajnera Husseina Chalayana, mogu se vidjeti na sljedećim poveznicama:

- Morby A. (2015) Hussein Chalayan debuts first dance production at London's Sadler's Wells. *DeZeen*. URL: <https://www.dezeen.com/2015/10/30/hussein-chalayan-gravity-fatigue-first-dance-production-london-sadlers-wells/>
- URL: <https://www.pinterest.com/pin/316026098835104343/?lp=true>

Još jedan primjer u kojem je modni dizajn ishodište kostimografskog rješenja je opera *Orlando* Virginije Woolf, premijerno prikazana u prosincu 2019. godine u Bečkoj državnoj operi (njem. *Wiener Staatsoper*). Autorica kostima je Rei Kawakubo. U intervjuu za *The New York Times* (prosinac 2019.) Kawakubo je istaknula da je rad na svom kostimografskom prvijencu s producentima uvjetovala korištenjem lika Orlando kao izvora inspiracije za dvije kolekcije prikazane na Pariškom tjednu mode u lipnju i rujnu, koje su prethodile premijeri. Osim toga, dio krojeva korišten je iz *Comme des Garçons* arhiva.

Vivienne Westwood je zajedno s partnerom i kreativnim direktorom svoga brenda Andreasom Knonthalerom dizajnirala kostime za glazbenike Bečke filharmonije (njem. *Wiener Philharmoniker*). Kostimi su prvi put predstavljeni na novogodišnjem koncertu 2017. godine. Žensko odijelo inspirirano je jaknom koja se prvi put pojavila u kolekciji *Anglomania* (1993). Riječ je o jakni nadahnutoj muškim haljetkom



OD REPLIKE POVJESNE ODJEĆE DO KOSTIMA



SLIKA 12,13 /
Kostimi opere *Orlando*, 2019.,
dizajn: Rei Kawakubo, autor
fotografija David Payr za The New
York Times, prosinac 2019.⁷⁸

78 Friedman V. (2019) Rei Kawakubo Talks 'Orlando,' Opera and the Performance of Gender. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2019/12/08/style/rei-kawakubo-orlando-vienna-opera.html> (pristupljeno 6. siječnja 2020.)

iz 18. stoljeća, prilagođenoj ženskoj silueti te uparenoj s klasičnim hlačama uskog kroja. Gornji ovratnik je uklonjen kako bi se olakšalo kretanje i rukovanje glazbenim instrumentima. Zanimljivo je i da Westwood inspiraciju za kostime Bečkog državnog baleta (njem. *Wiener Staatsballett*) iz 2014. godine pronalazi u vlastitom modnom stvaralaštvu, tj. kolekcijama iz razdoblja od 1998. do 2014. godine. Kostim balerina čine tartan mini kilt i bustier (lagani korzet s naramenicama), pamučna bluza i čarape do bedara, dok kostim baletana tartan kilt, jakna s tradicionalnim škotskim prslukom te košulja. Rad Vivienne Westwood u nabrojenim primjerima nastaje kao referenca na povijesne odjevne artefakte, a bez korištenja novih materijala i(li) tehnologija o njima teško možemo razgovarati u kontekstu inovativnosti. Umjesto toga, u kolekciji *Anglophilia* (2003.) prezentirana je haljina koja nastaje kao reinterpetacija zgužvane svilene haljine koju nosi Madame de Pompadour na slici Françoisisa Bouchera (1758.). Ovaj primjer objedinjuje korištenje povijesne reference i inovativnost, pri čemu nastaje dizajn toliko karakterističan za Westwood. Naime, haljina nastaje procesom ekscentričnog zavijanja i rotacije kroja koji su dodatno akcentirani asimetrijom odjavnog predmeta kao svojevršnim zaštitnim znakom rada dizajnerice. Na ovaj način stvoren je inovativan dizajn gotovo neprepoznatljive krojne slike za realizaciju haljine, kod koje ne postoji razlika između lica i naličja materijala i kod koje je teško govoriti o prednjoj i stražnjoj strani modela.

Radikalna inovacija definirana je kao inovacija koja istiskuje aktualne proizvode i/ili stvara potpuno nove kategorije proizvoda (O'Connor i sur., 2004; Crawford i Di Benedetto, 2008). Ako iz ove prihvaćene definicije radikalne inovacije pokušamo odrediti radikalnu modnu inovaciju, tada ju je moguće definirati kao modnu inovaciju koja istiskuje zastarjele modne proizvode i/ili stvara posve nove modne kategorije.

Radikalna moda i radikalna modna inovacija analogne su u pogledu komponenata proizvoda: oblik, funkcija i stil. Međutim, radikalna moda i radikalna modna inovacija bitno se razlikuju po tome što se radikalna moda u većini slučajeva ne može komercijalizirati kao proizvod koji je prihvatila grupa ljudi, a radikalna modna inovacija može. Prema tome, radikalna moda uključuje samo prezentaciju, dok se u proizvodnji može dogoditi radikalna modna inovacija, što je ključni korak za širenje među potrošačima. Radikalna moda i kostimografija imaju sličan pristup, bez obzira na to što se prezentacija njihovih proizvoda uvelike razlikuje. U suvremenim pristupima granica između



SLIKA 14 /
večernja haljina iz kolekcije
Anglophilia, 2003.,
dizajn: Vivienne Westwood,
Engleska © Victoria and
Albert Museum, London.⁷⁹



SLIKA 15 /
Madame de Pompadour,
slikar: François
Boucher, 1758., Francuska.

79 *Victoria and Albert Museum*, London. URL: <https://www.vam.ac.uk/articles/vivienne-westwood-a-taste-for-the-past> (pristupljeno 6. siječnja 2020.)



SLIKA 16,17 /
Kolekcija *Mobili*, 2005.,
dizajn: Josipa Štefanec, autorica
fotografija Ivana Vulič.⁸⁰



OD REPLIKE POVIJESNE ODJEĆE DO KOSTIMA

⁸⁰ Josipa Štefanec. URL: <http://www.josipastefanec.eu/fashion.html>
(pristupljeno 6. siječnja 2020.)

njih postupno nestaje. To je jedan od razloga zbog kojih se modni dizajneri često nalaze u ulozi kostimografa.

Zhang i Di Benedetto (2012.) zaključuju da su radikalna moda i radikalna modna inovacija različiti koncepti jer se prvi može i ne mora komercijalizirati, dok drugi treba usvojiti na masovnom tržištu. U skladu s tim, radikalni modni dizajneri kreativno prikazuju svoju radikalnu modu izvan uobičajenih revija, dok se radikalna modna inovacija može dogoditi u proizvodnji. U pogledu forme, radikalna moda i radikalna modna inovacija mogu se odnositi na materijal, siluetu, detalje i krojenje. Sljedeće primjere možemo analizirati kao produkte radikalne mode, ali i produkte koji u sebi nose kostimografski potencijal.

Josipa Štefanec kolekciju *Mobili* (2002.–2009.) stvara od vrpce dobivenih ručnim rezanjem tekstila (kepera, džinsa i sl.) pod kutom od 45 stupnjeva, nalik popularnom kosom rezu Madeleine Vionnet iz dvadesetih i tridesetih godina dvadesetog stoljeća. Time je autorica naglasila površinu odjevnih proizvoda i taktilno iskustvo. Vrpce su spiralno ušivene tehnikom koja se često primjenjuje pri izradi slamnatih oglavlja (engl. *straw hat*) i to konveksno-konkavnim oblikotvornim principom. Površina odjevnih predmeta neravnomjerno je obrađena, varira gustoća šava, a sve spomenuto rezultira stvaranjem nosivih tekstilnih skulptura. Svoju primjenu projekt pronalazi kao kostimografsko rješenje predstave za djecu “Šuma Striborova” u produkciji Scene Gorica, za koju je autorica dobila nagradu na Naj naj festivalu kazališta “Žar ptica” 2008. godine.

Kolekcija *Hybrids* (2018.) švedske modne dizajnerice i kostimografkinje Stine Randestad istražuje neobične kombinacije materijala te njihovu kombinatoriku postupcima tekstilne manipulacije. Istraživanjem spomenutog postupka dizajnerica je pronašla dvije tehnike čijom integracijom nastaje spomenuta kolekcija, koja je naknadno korištena za kostimografiju. Riječ je o laserskom rezanju *mesha* te kombiniranju rastezljivih i krutih materijala. *Mesh* je mrežasto tkani ili pleteni materijal koji ima velik broj usko razmaknutih rupa. Laserskim rezanjem takvog materijala sprječava se njegova mogućnost raspada na reznom rubu. Ove tehnike nisu samo rezultirale stvaranjem hibrida u vidu kombinacije naizgled nespojivih materijala, već su na zanimljiv način rezultirale i iznimno skulpturalnim formama koje potenciraju pokret, transformaciju i ekspresiju. Rad Stine Randestad pojavljuje se u filmu *Black is King* koji je režirala i producirala Beyoncé 2020. godine.

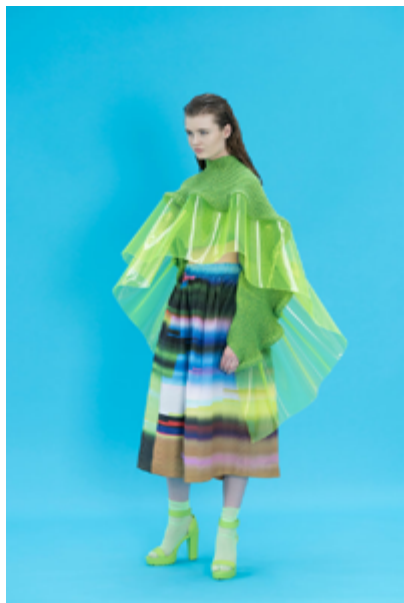
Jean Paul Gaultier kostimograf je nekolicine kostimografija među kojima se u kontekstu inovativnosti često izdvajaju futuristički kostimi prikazani u filmu *The Fifth Element* Luca Bessona iz 1997. godine. Za potrebe filma Gaultier je stvorio 954 kostima među kojima se i danas ističe kostim za čiju je realizaciju odabran bijeli zavoj kojim je bilo zamotano tijelo Mille Jovovich. Kostim naizgled stvara dojam jednostavnog pozicioniranja zavoja na ljudsko tijelo koji u svojim dimenzijama i proporcijama djeluje poprilično oskudno. Međutim, konstrukcijsko rješenje podrazumijeva razradu ovog modela na području vratnog izreza i sjedalnog šava. Inovativnost bi se u ovom slučaju prvenstveno odnosila na odabir materijala, a radikalnost na oblik odjevnog predmeta i njegove dimenzije. O inovativnosti i radikalnosti odjevnog predmeta u kontekstu vremena u kojem je nastao vjerujem da nema potrebe pisati, umjesto toga zapitajmo se možemo li ovakav kostim i danas doživljavati inovativnim ili radikalnim.

Kostim od bijelog zavoja, autora Jean Paul Gaultiera za lik Leeloo (Milla Jovovich) u filmu *The Fifth Element* (1997.) Luca Bessona, može se vidjeti na poveznici:

- Okwodo J. (2017) Before You See Valerian, Revisit The Fifth Element's Iconic Costumes With Milla Jovovich and Jean Paul Gaultier. *Vogue*.
URL: <https://www.vogue.com/article/the-fifth-element-jean-paul-gaultier-milla-jovovich-20th-anniversary-valerian>

Odnos koji naše društvo ima prema modi iznimno je zanimljiv—zakupljeni smo njome, ali istovremeno je se često demantira kao važnu ili relevantnu. Moda je područje opterećeno kontradikcijama, dualnostima i subverzivnim idejama, a ne samo kultura kojoj su središnji estetski ciljevi (Quinn, 2002). Kostimografija je, s druge strane, važan element u prikazivanju određenog karaktera i tumačenju cjelokupne vizije određene povijesne epohe, društvenih odnosa i psiholoških karakteristika određenog lika u kazališnoj, kinematografskoj ili glazbenoj produkciji. Slojevito značenje kostima stalno preispituju te iznova definiraju kazališni i filmski teoretičari koji ga promatraju kao važan dio izvedbenih umjetnosti.

Moda je pokretna, fragmentarna i podrazumijeva stalne promjene, s obzirom na to da istovremeno posuđuje iz prošlosti i projicira u budućnost (Lehmann, 2000). Ova dvojnost u modi je efemerna i uzvišena, pri čemu je moguće zaključiti da je modni proizvod imitacija i diferencijacija (Purdy, 2004). Ovo poglavlje bavi se upravo diferencijacijom.



SLIKA 18, 19 /
Kolekcija *Hybrids*,
2018., dizajn: Stina Randestad,
autor fotografija Jan Berg.⁸¹



81 Borrelli-Persson L. (2019) Stina Randestad. *Vogue*. URL: <https://www.vogue.com/slideshow/kelsey-lu-stina-randestad-swedish-designer> (pristupljeno 6. siječnja 2020.)

jacijom u smislu različitosti, posebnosti, novosti, odnosno inovativnosti u modi i kostimografiji.

Iako ne postoji formula koja garantira status inovacije ili inovativnosti u sferi modnog dizajna ili kostimografije, vjerujem da je s primjerima nabrojenima u ovom radu jasno da je u promišljanju i realizaciji odjevnog predmeta u sferi inovativnosti potrebna integracija istraživanja (razumijevanje konteksta) i konceptualizacije. Nadalje, prema mišljenju brojnih autora, među kojima su Pine i Gilmore (1999.), uspješan dizajn mora nuditi više od proizvoda ili usluga te mora voditi brigu o holističkim iskustvenim dimenzijama. Svi dizajnerski proizvodi odnosno artefakti moraju biti dizajnirani ne kao ciljevi sami za sebe, već kao uvjeti i potpora za doživljaj. Za dizajnere to uključuje uzimanje u obzir više od tradicionalnog funkcionalnog, senzornog i emocionalnog triptiha kako bi nadišli zadovoljavajuće korisničko iskustvo. S vremenom se oblikuju jedinstvena, inovativna, transformativna i radikalna iskustva, kombinirajući društvene odnose, svrhu, motivaciju i značenja.

ZADACI ZA ANALIZU I SEMINAR

- objasniti razliku između inovacije i inovativnosti, te radikalne mode i radikalne modne inovacije
- navesti i objasniti postupke kojima je moguća implementacija inovativnosti u suvremenoj modnoj i kostimografskoj praksi
- analizirati navedena kostimografska rješenja u kontekstu inovativnosti te im pridružiti vlastite primjere

POPIS LITERATURE

Bhardwaj, V., Fairhurst, A. (2010) Fast Fashion: Response to Changes in the Fashion Industry. U: *The International Review of Retail, Distribution and Consumer Research*, vol. 20, no. 1, str. 165–173.

Crawford, M., Di Benedetto, A. (2008) *New Products Management*. Burr Ridge, IL: McGraw-Hill/Irwin.

Eisenman, M. (2009) Aesthetic Innovation: Changing Institutional Logics in Standardized High-Technology Industries, Technology. U: *Innovation and Institutions Working Paper Series*. URL: <http://www.business.ualberta.ca/Centres/TCC/~~/media/business/Centres/TCC/Documents/WorkingPapers/TI17Eisenman.ashx> (pristupljeno 21. prosinca 2019.)

Hivner, W., Hopkins, S. A., Hopkins, W. E. (2003) Facilitating Accelerating and Sustaining the Innovation Diffusion Process: An Epidemic Modelling Approach. U: *European Journal of Innovation Management*, vol. 6, no. 2, str. 80–89.

Hobday, M., Boddington, A., Grantham, A. (2011) An innovation perspective on design: Part 1. U: *Design Issues*, vol. 27, no. 4, str. 5–15.

Hoegg, J., Alba, J. W. (2011) Seeing Is Believing (Too Much): The Influence of Product Form on Perceptions of Functional Performance. U: *Journal of Product Innovation Management*, vol. 28, no. 3, str. 346–359.

Kelley, T., Littman, J. (2005) *The ten faces of innovation: IDEO's strategies for beating the devil's advocate & driving creativity throughout your organization*. New York: Currency/Doubleday.

Kelley, T., Littman, J. (2001) *The art of innovation: Lessons in creativity from IDEO, America's leading design firm*. New York: Currency/Doubleday.

Kodžoman, D. (2019) Pobuđivanje emocija dizajnerskim proizvodima: Interakcija korisničkog iskustva s emocionalnim dizajnom. U: *Annales, Series Historia et Sociologia*, vol. 29, no. 3, str. 487–498.

Lehmann, U. (2000) *Tigersprung: Fashion in Modernity*. Cambridge: MIT Press.

Martinez, E., Polo, Y., Flavian, C. (1998) The Acceptance and Diffusion of New Consumer Durables: Differences between First and Last Adopters. *Journal of Consumer Marketing*, vol. 15, no. 4, str. 323–42.

Nixon, N.W., Blakley, J. (2012) Fashion Thinking: Towards an Actionable Methodology. U: *Fashion Practice*, vol. 4, no. 2, str. 153–75.

O'Connor, G., Hyland, J., Rice, M. P. (2004) Bringing radical and other innovations successfully to market: Bridging the transition from R&D to operations.

- U: Belliveau, P., Griffin, A., Somermayer, S. M. (ur.). *The PDMA Toolbook 2 for New Product Development*. New York: Wiley, Hoboken, str. 33–70.
- Pesendorfer, W. (1995) Design Innovation and Fashion Cycles. *The American Economic Review*, vol. 85, no. 4, str. 771–792.
- Pine, J. B., Gilmore, J. H. (1999) *The Experience Economy: Work is Theatre and Every Business a Stage*. Boston: Harvard Business School Press.
- Poynor, R. (2008) Down with innovation: today's business buzzwords reflect a bad attitude about design. U: *The International Design Magazine*, vol. 55, no. 3, str. 41–50.
- Poynor, R. (2011) From the Archive: Down with Innovation. U: *Design Observer*. URL: <https://designobserver.com/feature/from-the-archive-down-with-innovation/29188> (pristupljeno 4. siječnja 2020.)
- Purdy, D. L. (2004) *The Rise of Fashion: A Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Quinn, B. (2002) "Radical" fashion? A critique of the radical fashion exhibition, Victoria and Albert Museum, London. U: *Fashion Theory*, vol. 6, no. 4, str. 441–445.
- Rodionov, D. (2019) *Innovative Costume of the 21st Century: the Next Generation, exhibition catalogue, 5 June–25 August 2019*. Moscow: A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum.
- Rubera, G., Droge, C. (2013) Technology Versus Design Innovation's Effects on Sales and Tobin's Q: The Moderating Role of Branding Strategy. U: *Journal of Product Innovation Management*, vol. 30, no. 3, str. 448–464.
- Troshani, I., Doolin, B. (2007) Innovation Diffusion: A Stakeholder and Social Network View. U: *European Journal of Innovation Management*, vol. 10, no. 2, str. 176–200.
- Ünay, F. G., Zehir, C. (2012) Innovation Intelligence and Entrepreneurship in the Fashion Industry. U: *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, vol. 41, str. 315–321.
- Zhang, D., Di Benedetto, C. A. (2012) Radical Fashion and Radical Fashion Innovation. U: *Journal of Global Fashion Marketing*, vol. 1, no. 4, str. 195–205.

LITERATURA

OD REPLIKE POVIJESNE ODJEĆE DO KOSTIMA

Aristotel (2005) *O pjesničkom umijeću*. Zagreb: Školska knjiga.

Arnold, J. (1973) *A Handbook of Costume*. New York: Macmillan.

Arnold, J. (1982) *Patterns of Fashion 2: Englishwomen's dresses and their construction c. 1860-1940*. New York: Macmillan; Second Edition edition.

Arnold, J. (1985) *Patterns of Fashion 3: the cut and construction of clothes for men and women 1560-1620*. London: Drama Publishers.

Arnold, J. (1988) *Queen Elizabeth's Wardrobe Unlock'd*. London: Maney.

Arnold, J. (2000) *Make or Break: The Testing of Theory by Reproducing Historic Techniques*. U: Brooks, M. M. (ur.) *Textiles Revealed: Object Lessons in Historic Textile and Costume Research*. London: Archetype Publications, str. 39-47.

Arnold, J. (2005) *Patterns of Fashion 1: Englishwomen's Dresses and Their Construction C. 1660-1860*. London: Drama Publishers; Revised edition.

Arnold, J. (2008) *Patterns of Fashion 4: the cut and construction of linen shirts, smocks, neckwear, headwear and accessories for men and women c. 1540-1660*. London: Costume andamp.

Arnold, J. (2019) *Patterns of Fashion 5: The content, cut, construction and context of bodies, stays, hoops and rumps c.1595-1795*. London: The School Associates.

Barrington, M. (2015) *Stays and Corsets: Historical Patterns Translated for the Modern Body*, Routledge.

Bhardwaj, V., Fairhurst, A. (2010) *Fast Fashion: Response to Changes in the Fashion Industry*. U: *The International Review of Retail, Distribution and Consumer Research*, vol. 20, no. 1, str. 165-173.

Blanco F. J., Kay Hunt-Hurst, P., Vaughan Lee, H., Doering, M. (2015) *Clothing and Fashion: American Fashion from Head to Toe*. Santa Barbara: ABC-CLIO.

Boucher, F. (1987) *20,000 Years of fashion, The history of costume and personal adornment*. New York: Abrams Books.

Boullay, B. (1671) *Le Tailleur sincère, contenant les moyens pour bien pratiquer toutes sortes de pièces d'ouvrage pour les habits d'hommes, et la quantité des estoffes qu'il y doit entrer en chaque espèce, sçavoir depuis l'âge de quinze ans jusqu'à la plus grande hauteur et grosseur que les hommes puissent avoir, et en toutes sortes d'estoffe... Enrichis de plusieurs planches gravées*. Paris: A. de Raffé, Jean de la Tourette et l'auteur.

Brooks, M. M. (ur.) (2000) *Textiles Revealed: Object Lessons in Historic Textile and Costume Research*. London: Archetype Publications.

Cariou, G., Wicke, W. (1995) *Man's Coat 1730–1750: A Visual Guide to Cut and Construction*. Canadian Heritage, Parks Canada.

Clancy, D. (2014) *Designing Costume for Stage and Screen*. London: Pavillion Books.

Cox-Rearick, J. (2009) Power-Dressing at the Courts of Cosimo de' Medici and François I: The “moda alla spagnola” of Spanish Consorts Eléonore d'Autriche and Eleonora di Toledo. *Artibus et Historiae*, vol. 30, no. 60, str. 39–69.

Crawford, M., Di Benedetto, A. (2008) *New Products Management*. Burr Ridge, IL: McGraw-Hill/Irwin.

Cvitan Černelić, M. (2011) Roland Barthes: Bolesti kazališnog kostima. *TEDI*, vol. 1, str. 61–64. URL: <https://hrcak.srce.hr/67726>

Davidson, H. (2015) Reconstructing Jane Austen's Silk Pelisse, 1812–1814. *Costume*, vol. 49, no. 2, str. 198–223.

Davidson, H. (2019) The Embodied Turn: Making and Remaking Dress as an Academic Practice. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, vol. 23, no. 3, str. 329–362.

Davidson, H., Hodson, A. (2007) Joining Forces: The Intersection of Two Replica Garments. U: Hayward, M., Kramer, E. (ur.) *Textiles and Text: Re-Establishing the Links between Archival and Object-Based Research*. London: Archetype Publications, str. 204–210.

De Alcega, J. (1979) *Tailor's Pattern Book, 1589: Libro de Geometria, Pratica y Traca*. Nevinson, J.L. (ur.), Pain, J. (prev.), Bainton, C. (prev.). Wiltshire: Ruth Bean Publishers.

De Garsault, F. A. P. (1769) *Art du tailleur : contenant le tailleur d'habits d'hommes, les culottes de peau, le tailleur de corps de femmes & enfants, la couturière & la marchande de modes*. Paris.

de la Haye, A. (2010) Introduction: Dress and Fashion in the Context of the Museum. U: Eicher, J. B. (ur.) *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Volume 10—Global Perspectives, Part 5: Dress and Fashion Resources Worldwide*. London: Berg Publishers, str. 285–287.

Diderot, D., Rond D'Alembert, J. (1771) Tailleur d'habits et tailleur de corps. U: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 9, Paris.

- Druesedow, J. L. (2010) Dress and Fashion Exhibits. U: Eicher, J. B. (ur.) *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Volume 10—Global Perspectives, Part 5: Dress and Fashion Resources Worldwide*. London: Berg Publishers, str. 304–310.
- Eisenman, M. (2009) Aesthetic Innovation: Changing Institutional Logics in Standardized High-Technology Industries, Technology. U: *Innovation and Institutions Working Paper Series*. URL: <http://www.business.ualberta.ca/Centres/TCC/~//media/business/Centres/TCC/Documents/WorkingPapers/TII17Eisenman.ashx> (pristupljeno 21. prosinca 2019.)
- Engelmeier, R., Engelmeier, P. W. (1997) *Fashion in film*. Munich. New York: Prestel.
- Ezra, E. (2014) *European Cinema*. Oxford: Oxford Univerity Press.
- Fogg, M., Steele, V. (2013) *Fashion: The Whole Story*. London: Thames & Hudson.
- Frost, S. (2009) *A Tunic from Egypt: Part 3*. URL: <https://www.vam.ac.uk/blog/medieval-and-renaissance/a-tunic-from-egypt-part-3> (pristupljeno 12. siječnja 2020.)
- Fukai, A., Suoh, T., Iwagami, M., Koga, R., Nii, R. (2015). *Fashion: A History from the 18th to the 20th Century: BU (Bibliotheca Universalis)*. London: Taschen.
- Gill, K. (2016) Making Sense of a Fragmentary Coat Found Concealed Within a Building. U: Brooks, M. M., Eastop, D. D. (ur.) *Refashioning and Redress: Conserving and Displaying Dress*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, str. 121–132.
- Grayer Moore, J. (2019) *Patternmaking History and Theory*. London: Bloomsbury Visual Arts.
- Grimes, K. I. (2002) Dressing the World: Costume Book and ornamental Cartography in the Age of Exploration. U: Rodini, E.; Weaver, E. (ur.) *A Well-Fashioned Image, Clothing and Costume in European Art, 1500–1850*. Chicago: The University of Chicago, str. 13–23.
- Harwood, R. (1998) *Istorija pozorišta: Ceo svet je pozornica*. Beograd: CLIO.
- Hayward, M. (2007) *Dress at the Court of King Henry VIII*. Routledge.

- Hivner, W., Hopkins, S. A., Hopkins, W. E. (2003) Facilitating Accelerating and Sustaining the Innovation Diffusion Process: An Epidemic Modelling Approach. U: *European Journal of Innovation Management*, vol, 6, no. 2, str. 80–89.
- Hobday, M., Boddington, A., Grantham, A. (2011) An innovation perspective on design: Part 1. U: *Design Issues*, vol. 27, no. 4, str. 5–15.
- Hoegg, J., Alba, J. W. (2011) Seeing Is Believing (Too Much): The Influence of Product Form on Perceptions of Functional Performance. U: *Journal of Product Innovation Management*, vol. 28, no. 3, str. 346 – 359.
- Hranitelj, A. (2019) *Vzporedni svetovi = Parallel worlds (2006–2019)*. Ljubljana: Umetniško Društvo Ronson.
- Hunnisett, J. (1986) *Period Costume for Stage and Screen: Patterns for Women's Dress, 1500–1800*. London: Bell & Hyman.
- Ingham, R. (1998) *From Page to Stage—How Theatre Designers Make Connections Between Texts and Image*. Portsmouth: Heinemann.
- Johnston, L. (2016) *Nineteenth Century Fashion in Detail*. London: Thames & Hudson.
- Jones, R. E. (2004) *The Dramatic Imagination: Reflections and Speculations on the Art of the Theatre*. New York: Routledge.
- Kantor, T. (1993) *A Journey Through Other Spaces, Essays and Manifestos, 1944–1990*, uredio: Michal Kobialka. Berkeley, Los Angeles, London: University California Press.
- Kelley, T., Littman, J. (2005) *The ten faces of innovation: IDEO's strategies for beating the devil's advocate & driving creativity throughout your organization*. New York: Currency/Doubleday.
- Kelley, T., Littman, J. (2001) *The art of innovation: Lessons in creativity from IDEO, America's leading design firm*. New York: Currency/Doubleday.
- Kirin, V. (1955) *Narodne nošnje Jugoslavije*. Zagreb: Naša djeca.
- Kodžoman, D. (2019) Pobuđivanje emocija dizajnerskim proizvodima: Interakcija korisničkog iskustva s emocionalnim dizajnom. U: *Annales, Series Historia et Sociologia*, vol. 29, no. 3, str. 487–498.
- Kowzan, T. (1968) *Znak u kazalištu: Uvod u semiologiju kazališne umjetnosti*. Diogene, br. 16, str. 9–16.

- Landis, D. N. (2003) *Screencraft costume design*. Mies Switzerland: Roto Vision.
- Larkin, A. (2017) Replicating Captain Cook-s Waistcoat: Exploring the Skills of a Named Embroider during the Eighteenth Century. *Costume*, vol. 51, no. 1, str. 54-77.
- Lazaro, D., Campbell Warner, P. (2004) All-over pleated bodice: dressmaking in transtition, 1780-1805. *Dress*, vol. 31, str. 5-24.
- Lehmann, U. (2000) *Tigersprung: Fashion in Modernity*. Cambridge: MIT Press.
- Lyons, D. J. (2019) *The Oxford Handbook of the Baroque*. Oxford University Press.
- Maroević, I. (1985) Zamjena za muzejske predmete (tipologija i definicija). *Informatica museologica*, vol.16, no. 3-4, str. 5-6.
- Maroević, I. (2005) Muzejski predmet kao povijesni izvor i dokument. *Informatica museologica*, vol. 36, no. 1-2, str. 54-57.
- Martinez, E., Polo, Y., Flavian, C. (1998) The Acceptance and Diffusion of New Consumer Durables: Differences between First and Last Adopters. *Journal of Consumer Marketing*, vol. 15, no. 4, str. 323-42.
- McNealy, M., Vincent, W.D.F. (2018) *Corset Cutting and Making: Revised*. Nadel und Faden Press.
- McNeil, P. (2017) Macaroni men and eighteenth century fashion culture. U: *Humanities Australia*, no. 8, str. 42-65.
- Mida, I., Kim, A. (2015) *The Dress Detective: A Practical Guide to Object-Based Research in Fashion*. London i New York: Bloomsbury.
- Mikhaila, N., Malcolm-Davies, J. (2006) *The Tudor Tailor: Reconstructing Sixteenth Century Dress*. London: Batsford.
- Misailović, M. (1988) Dramaturgija scenskog prostora. Novi Sad: Sterijino pozorje—„Dnevnik”.
- Moseley, R. (2005) *Fashioning Fim stars:Dress, Culture, Identity*. London: British Film Institute.
- Nixon, N.W., Blakley, J. (2012) Fashion Thinking: Towards an Actionable Methodology. U: *Fashion Practice*, vol. 4, no. 2, str. 153-175.

- O'Connor, G., Hyland, J., Rice, M. P. (2004) Bringing radical and other innovations successfully to market: Bridging the transition from R&D to operations. U: Belliveau, P., Griffin, A., Somermayer, S. M. (ur.). *The PDMA Toolbook 2 for New Product Development*. New York: Wiley, Hoboken, str. 33–70.
- Orsi-Landini, R., Niccoli, B. (2007) *Moda a Firenze 1540–1580: Lo Stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*. Edizioni Polistampa.
- Orsi-Landini, R. (2011) *Moda a Firenze 1540–1580: Cosimo I de Medici's Style*. Edizioni Polistampa.
- Pavis, P. (1997) The State of Current Theatre Research. U: *Applied Semiotics*, no. 3, str. 126–140.
- Payne, S. et al. (2011) A Seventeenth-Century Doublet from Scotland. *Costume*, vol. 45, no. 1, str. 39–62.
- Pendergast, S., Pendergast, T. (2004) *Fashion, Costume, and Culture: Clothing, Headwear, Body Decorations, and Footwear through the Ages*. New York: U·X·L.
- Pesendorfer, W. (1995) Design Innovation and Fashion Cycles. *The American Economic Review*, vol. 85, no. 4, str. 771–792.
- Petranović, M. (2014) *Prepoznatljivo svoja—kostimografkinja Ika Škomrlj*. Zagreb: ULUPUH.
- Petranović, M. (2015) *Od kostima do kostimografije—Hrvatska kazališna kostimografija*. Zagreb: ULUPUH.
- Pine, J. B., Gilmore, J. H. (1999) *The Experience Economy: Work is Theatre and Every Business a Stage*. Boston: Harvard Business School Press.
- Poynor, R. (2008) Down with innovation: today's business buzzwords reflect a bad attitude about design. U: *The International Design Magazine*, vol. 55, no. 3, str. 41–50.
- Poynor, R. (2011) From the Archive: Down with Innovation. U: *Design Observer*. URL: <https://designobserver.com/feature/from-the-archive-down-with-innovation/29188> (pristupljeno 4. siječnja 2020.)
- Purdy, D. L. (2004) *The Rise of Fashion: A Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Quinn, B. (2002) "Radical" fashion? A critique of the radical fashion exhibition, Victoria and Albert Museum, London. U: *Fashion Theory*, vol. 6, no. 4, str. 441–445.

Rauser, A. (2004) Hair, Authenticity, and the Self-Made Macaroni. U: *Eighteenth-Century Studies*, vol. 38, no. 1, str. 91–120.

Ribeiro, A. (1999) *Ingres in Fashion: Representations of Dress and Appearance in Ingres's Images of Women*. London: Yale University Press.

Roche, D. (1994) *The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the Ancien Régime*. Cambridge University Press.

Rodionov, D. (2019) *Innovative Costume of the 21st Century: the Next Generation, exhibition catalogue, 5 June–25 August 2019*. Moscow: A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum.

Roodenburg, H. (2007) *Cultural Exchange in Early Modern Europe*. Cambridge University Press.

Rubera, G., Droge, C. (2013) Technology Versus Design Innovation's Effects on Sales and Tobin's Q: The Moderating Role of Branding Strategy. U: *Journal of Product Innovation Management*, vol. 30, no. 3, str. 448–464.

Rublack, U. (2010) *Dressing Up: Cultural Identity in Renaissance Europe*. Oxford University Press.

Sadako Takeda, S., Esguerra, C., Durland Spilker, K. (2016) *Reigning Men: Fashion in Menswear, 1715–2015*. München: Prestel.

Salen, J. (2008.) *Corsets: Historic Patterns and Techniques*. Batsford.

Seligman, K. L. (1996) *Cutting for All!: The Sartorial Arts, Related Crafts, and the Commercial*. Southern Illinois University Press.

Simončić, K. N. (2012) Kultura odijevanja u Zagrebu na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Zagreb: Plejada.

Simončić, K. N. (2014) Prilog poznavanju povijesti odijevanja: zakoni protiv raskoši i njihov utjecaj. U: Hoišč, I. (ur.) *Pažnja! Odjeća, umjetnost, identitet*. Bihać: Tehnički fakultet Univerziteta u Bihaću, str. 13–29.

Simončić, K. N. (2018) Pitanje odjevnog identiteta Hrvata u ilustriranim knjigama odjevne tematike s kraja 16. stoljeća. U: Damjanović, D.; Magaš Bilandžić, L. (ur.) *Zbornik u čast Zvonka Makovića—Imago. imaginatio, imaginabile*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, str. 55–75.

Sorge, L. (1995) The engineering of stays and hoops: laying the foundation for the eighteenth-century aesthetic. *Exquisite Details: Women's Dress of the 18th Century*, Wilmington, Delaware, Winterthur Museum, str. 1–11.

- Sušac, I. (2010) *Osnove produkcijske analize i redateljskog promišljanja kostimografije*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti.
- Taylor, L. (2002) *The Study of Dress History*. Manchester: Manchester University Press.
- Thompson, K., Browell, D. (2009) *Film History: An Introduction*. Boston: McGraw-Hill.
- Thompson, E. (2010) Museum Collections of Dress and Fashion. U: Eicher, J. B. (ur.) *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Volume 10—Global Perspectives, Part 5: Dress and Fashion Resources Worldwide*. London: Berg Publishers, str. 295–303.
- Tortore, S. J. (2005) Doublet. U: Steele, V. (ur.) *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, vol. 1. Detroit: Thomson Gale, str. 374–376.
- Tortora, P. G., Marcketti, S. B. (2015) *Survey of Historic Costume*. London i New York: Bloomsbury.
- Troshani, I., Doolin, B. (2007) Innovation Diffusion: A Stakeholder and Social Network View. U: *European Journal of Innovation Management*, vol. 10, no. 2, str. 176–200.
- Troy, N. (2002) Paul Poiret's Minaret Style: Originality, Reproduction, and Art in Fashion. *Fashion Theory*, vol. 6, no. 2, str. 117–144.
- Ujević, D., Rogale, D., Hrastinski, M. (2004) *Tehnike konstruiranja i modeliranja odjeće*. Zagreb: Tekstilno-tehnološki fakultet.
- Ünay, F. G., Zehir, C. (2012) Innovation Intelligence and Entrepreneurship in the Fashion Industry. U: *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, vol. 41, str. 315–321.
- Waterhouse, H. (2007) A Fashionable Confinement: Whaleboned Stays and the Pregnant Woman. *Costume*, vol. 41, str. 53–65.
- Waugh, N. (1964) *The Cut of Men's Clothes, 1600-1900*. London: Faber and Faber.
- Waugh, N. (1968) *The Cut of Women's Clothes, 1600-1930*. London: Faber.
- Waugh, N. (2017) *Corsets and Crinolines Paperback*. London: Routledge.
- Zhang, D., Di Benedetto, C. A. (2012) Radical Fashion and Radical Fashion Innovation. U: *Journal of Global Fashion Marketing*, vol. 1, no. 4, str. 195–205

IMPRESUM

Od replike povijesne odjeće do kostima

IZDAVAČ

Sveučilište u Zagrebu

Tekstilno-tehnološki fakultet

UREDNICIA

Izv. prof. dr. sc. Katarina Nina Simončić

LEKTORICA

Isidora Vujošević

RECENZENTI

Red. prof. dr. sc. Žarko Paić

Izv. prof. art. dr. sc. Jasminka Končić

Doc. dr. sc. Karla Lebhaft

DIZAJN / PRIJELOM

Ivan Klisurić

Zagreb, 2020.



ISBN 978-953-7105-80-8

Senat Sveučilišta u Zagrebu, na prijedlog Povjerenstva za sveučilišnu nastavnu literaturu, donio je na 1. Redovitoj elektroničkoj sjednici održanoj 13. listopada 2020. Odluku da se za rukopis *Od replike povijesne odjeće do kostima* odobrava naziv *Manualia Universitatis studiorum Zagrabienensis – Udžbenici Sveučilišta u Zagrebu*.

KLASA 032-01/20-01/09 UR.BROJ 380-062/250-20-2



Manualia Universitatis
studiorum Zagabiensis /
Udžbenici Sveučilišta
u Zagrebu



ISBN 978-953-7105-80-8

**Od replike
povijesne odjeće
do kostima**



Manualia Universitatis
studiorum Zagrabiensis /
Udžbenici Sveučilišta
u Zagrebu