

Kostimografski opus Inge Kostinčer Bregovac

Šimundić Bendić, Jelena

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:022910>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-04-01**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

KOSTIMOGRAFSKI OPUS INGE KOSTINČER BREGOVAC

Jelena Šimundić Bendić

Mentor: dr. sc. Jasna Galjer, redoviti profesor

ZAGREB, 2024.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu

Diplomski rad

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski studij

KOSTIMOGRAFSKI OPUS INGE KOSTINČER BREGOVAC

Costume design by Inge Kostinčer Bregovac

Jelena Šimundić Bendić

SAŽETAK

Inga Kostinčer Bregovac (Maribor, 1925. - Zagreb, 1973.) jedna je od najznačajnijih hrvatskih kazališnih kostimografkinja u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata te je ostvarila prepoznatljiv opus. Svojim radom postavila je kostimografiju kao samostalnu profesiju, a jednako je važan i njen doprinos konačnoj afirmaciji i ugledu kostimografije u širem kazališnom kontekstu. Stoga, rad Inge Kostinčer Bregovac također je značajan i u kontekstu afirmacije ženskog identiteta u umjetnosti čije je djelovanje sve do međuratnog perioda bilo ograničeno na ručni rad u tekstilu, odnosno umjetnički obrt. Za vrijeme svog kratkog, ali iznimno plodnog radnog vijeka ostvarila je preko tri stotine kostimografskih rješenja i definirala daljnji razvoj hrvatske kostimografije, a svojim pedagoškim radom na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Zagrebu odgojila je budući narastaj kostimografkinja i kostimografa. Za kostimografski opus Inge Kostinčer Bregovac iznimno je važno razdoblje 1950-ih kada se formira njen autorski potpis ali kada definira temeljna polazišta rada, odnosno pristup kostimografa kazališnom djelu. Formiranje njenog stila odredile su tendencije u suvremenoj likovnoj umjetnosti, a naročito rad skupine EXAT 51 s čijim je članovima, arhitektima i scenografima Vjenceslavom Richterom i Božidarom Rašicom redovito surađivala. Estetika apstraktnog likovnog izraza odrazila se u njenom stilu, a ideja sinteze odredila je autoričin pristup radu inzistiranjem na uskoj suradnji s redateljem i scenografom u oblikovanju vizualnog identiteta i osnovnih ideja predstave. Stoga, svojim radom je doprinijela i ukidanju razlike čiste i primijenjene umjetnosti, a njena kostimografska ostvarenja možemo valorizirati kao autonomna umjetnička djela. Izvrsna kostimografska rješenja inspirirana aktualnim modnim trendovima poput *New Looka* također su dio njenog kostimografskog potpisa, a s jednakim uspjehom oblikovala je kostime povijesne, odnosno folklorne tematike interpretirane kroz suvremeni izraz. Inga Kostinčer Bregovac u svom iznimno plodnom opusu vješto je sublimirala progresivne likovne tendencije i modne trendove što je pozicionira kao jednu od značajnih sudionica u stvaranju vizualne kulture 1950-ih u Hrvatskoj.

Ključne riječi: Inga Kostinčer Bregovac, kostimografija, 1950-e, EXAT 51, ideja sinteze, *New Look*, žene u umjetnosti

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 120 stranica, 135 reprodukcija itd. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: EXAT 51, ideja sinteze, Inga Kostinčer Bregovac, kostimografija, *New Look*, žene u umjetnosti

Mentor: dr. sc. Jasna Galjer, redoviti profesor

Ocjenjivači: Ime i prezime, titula, ustanova

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

IZJAVA O AUTENTIČNOSTI RADA

Ja, Jelena Šimundić Bendić, diplomantica na Istraživačkom smjeru – Modul moderna i suvremena umjetnost diplomskog studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom „Kostimografski opus Inge Kostinčer Bregovac“ rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljeni način, te se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 17. siječnja 2024.

A handwritten signature in black ink, consisting of several overlapping loops and a trailing flourish.

Vlastoručni potpis

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. KULTURNA ISHODIŠTA I FORMATIVNI UTJECAJI.....	5
2.1. Kratka povijest hrvatske kostimografije u 1. pol. 20. st.	5
2.2. Kazalište međuratnog i poslijeratnog perioda – prijenos ideja i utjecaj likovnih umjetnosti u scenskom oblikovanju.....	8
2.3. Tradicija oblikovanja tekstila i pitanje ženskog identiteta.....	13
3. 1950-E U OPUSU INGE KOSTINČER.....	15
3.1. Kulturni kontekst i aktualne tendencije u likovnoj umjetnosti.....	15
3.2. Kazalište 1950-ih i scensko oblikovanje.....	17
3.2.1. Scenografija	20
3.2.2 Kostimografija	22
3.3. Djelovanje skupine EXAT 51	24
3.3.1. Ideja sinteze	26
3.4. Poveznice Inge Kostinčer sa skupinom EXAT 51	28
3.4.1. Vjenceslav Richter	30
3.4.2. Božidar Rašica	35
3.5. Suvremena moda kao izraz modernosti društva u kazalištu	37
3.6. Oblikovanje kostima Inge Kostinčer 1950-tih.....	39
4. PEDAGOŠKO DJELOVANJE INGE KOSTINČER.....	47
5. ZAKLJUČAK.....	51
SLIKOVNI PRILOZI	54
POPIS LITERATURE	96
POPIS SLIKOVNIH PRILOGA	104
SUMMARY	115

1. UVOD

Kada piše o Ingi Kostinčer Bregovac¹ i njenom radu povodom šezdeset i pete godišnjice rođenja u članku „Treći čovjek“ za *Vjesnik* 1990. godine, povjesničarka umjetnosti Marija Tonković u samom uvodu teksta postavlja pitanja ključna za valorizaciju jednog kostimografskog opusa. Jasno ukazuje na položaj kostimografa i problem njegove kreativne slobode: Na margini umjetničkog, u zoni pretapanja autorskog i anonimnog, kreacije i ispunjavanja apriornih zadatosti, registar kostimografskog izražavanja vrlo je suptilan. Između scenografije kao dizajna okoline i površine glumca kao kinetičke plastike, pritiješnjena između režijske koncepcije života predstave i date tjelesnosti likova, moralnom obavezom prema autoru scenskog djela i logikom anatomije - kolika je zapravo sloboda kostimografa? Također, u daljnjem tekstu Tonković postavlja i problematiku koja nastaje kada s vremenskim odmakom pokušamo sagledati i ocijeniti opus Inge Kostinčer: „Koliko je uopće moguće doživjeti jednokratnost i identitet scenskog kostima izdvojen iz cjeline kazališnog čina, sačuvan kao statički dokument kroz skice i fotografije, rijetko i materijalne realizacije? Kako ga prosuditi samo na osnovi ikoničke strukture i izvan konteksta predstave?“ Nadalje, Tonković promatra opus Inge Kostinčer s pozicije likovnosti, odnosno njegove umjetničke vrijednosti, dok kazališna, odnosno teatrološka interpretacija njenog opusa nije uključena.² U zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt 1987. godine održana je velika retrospektivna izložba *Kostimograf Inge Kostinčer* kustosice Jelene Ivoš. Tom prilikom izdan je i katalog izložbe s opširnim uvodnim tekstom kustosice, iscrpnim popisom njezinih kostimografskih i scenografskih rješenja te bibliografijom uz reprodukcije skica pojedinih kostima. U uvodnom tekstu Ivoš kronološki obrađuje njezin opus te kroz takav pregled rada analizira istaknuta rješenja u svakom razdoblju.³ Teatrologinja Martina Petranović u svom znanstvenom radu također se

¹ U literaturi se najčešće navodi punog imena kao Inge Kostinčer Bregovac. Korištene su različite varijante njezinog imena na kazališnim ceduljama (Inge, Ingeborg) kao i različite varijante prezimena (Kostinčer, Kostinčer Bregovac). Godine 1972. na vlastiti zahtjev odobrena joj je promjena imena i prezimena u Inga Kostinčer. Stoga, iz poštovanja prema osobnom identitetu autorice, u daljnjem tekstu ovog diplomskog rada na dotičnu se referira kao na Ingu Kostinčer. (Vidi u: Petranović, 2017., str. 187.) Isto tako, formulacija imena Inga Kostinčer dosljedno je korištena u literaturi koja je prepoznata kao temeljna kod pisanja ovog diplomskog rada. Također, ista formulacija iskorištena je i u označavanju sadržaja u *Digitalnoj zbirci i katalogu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, a na čiji se vizualni materijal ovaj diplomski rad značajno referira. U samom naslovu iskorištena je proširena formulacija Inge Kostinčer Bregovac s obzirom da je takva formulacija uobičajena u literaturi, odnosno u enciklopedijskim natuknicama. (Vidi u: Kostinčer-Bregovac, Inge. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013-2024. Pristupljeno 3.1.2024. <https://enciklopedija.hr/clanak/33378>)

² Marija Tonković, »Treći čovjek«, u: *Vjesnik*, Zagreb, 19. svibnja 1990, str. 14.

³ Jelena Ivoš, *Kostimograf Inge Kostinčer: retrospektivna izložba*, katalog izložbe (29.09.-25.10. 1987), Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1987.

osvrnula na rad Inge Kostinčer, a katalog retrospektivne izložbe ocijenila je kao primjer istraživačke temeljitosti kakvu slični katalogi rijetko kada dostižu te ukazala na prevlast likovnog nad kazališnim i u ovom slučaju.

Petranović je obradila opus Inge Kostinčer u znanstvenom članku *Vrijeme afirmacije umjetničke struke - kostimografkinja Inga Kostinčer*⁴ iz 2006. godine, kojeg u ponešto izmijenjenom obliku uključuje u svoju knjigu o povijesti hrvatske kostimografije *Od kostima do kostimografije - hrvatska kazališna kostimografija* iz 2015. godine, u poglavlju koje obrađuje konačnu afirmaciju umjetničke struke. Petranović iznosi pregled opusa prema kazališnim vrstama - opera, drama, balet - analizira istaknuta ostvarenja te donosi valorizaciju djela Inge Kostinčer.⁵ Za opus Inge Kostinčer najvažnije je razdoblje 1950-ih kada se formira njen autorski profil nakon što je postala prva stalna kostimografkinja, a u jedno to je i izrazito plodno razdoblje u kojem je ostvarila neka od najboljih rješenja, ne samo u kontekstu vlastitog opusa nego i razdoblja uopće. Tema kazališta u razdoblju 1950-ih obrađeno je u knjizi *Ideja sinteze - Oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, gdje se Petranović osvrnula na kostimografiju razdoblja te u tom kontekstu spominje Ingu Kostinčer, dok je teatrologinja Ana Lederer obradila temu scenografije. Stoga, ovaj diplomski rad, primarno se oslanja na rad autorica Tonković, Ivoš i Petranović koje su u većem ili manjem obujmu obradile opus Inge Kostinčer. No zbog prirode same kostimografije koja se usklađuje s drugim kreativnim sastavnicama kazališne predstave - režijom, scenografijom i samim izvođačima, nužno je kontekstualizirati kostimografiju unutar šireg teorijskog okvira, odnosno problematskih tematskih cjelina. S obzirom na to da je Inge Kostinčer bila prva stalna kostimografkinja, ujedno i prva žena na toj poziciji ovaj rad uključuje kratku povijest hrvatske kostimografije u 1. pol. 20. st., o kojoj također piše Petranović kao i problematski osvrt na tradiciju oblikovanja tekstila i pitanja ženskog identiteta Andree Klobučar i Jasne Galjer.⁶ Stilska formacija Inge Kostinčer konačno je izvršena pod utjecajem aktualnih likovnih tendencija razdoblja 1950-ih

⁴ Martina Petranović, »Vrijeme afirmacije umjetničke struke - kostimografkinja Inga Kostinčer«, u: Krležini dani u Osijeku 2006. – *Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramati i kazalištu*, (Osijek, 05.-09.12. 2006), (ur.) Branko Hećimović, Zagreb : Osijek : Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Filozofski fakultet, Osijek, 2007., str. 187-202.

⁵ Martina Petranović, *Od kostima do kostimografije: hrvatska kazališna kostimografija*, Zagreb: ULUPUH – Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, 2015.

⁶ Jasna Galjer, Andrea Klobučar, »Narodni izraz i nacionalni identitet u djelovanje Branke Frangeš Hegedušić«, u: *Kaj: časopis za književnost, umjetnost i kulturu*, 223 (2012.), str. 61-80.

čije odlike uključuje u oblikovanju kostima, odnosno pod utjecajem ideja i likovnosti umjetničke skupine EXAT 51.

Ovaj rad analizira kulturni kontekst i aktualne likovne tendencije razdoblja s naglaskom na djelovanje grupe EXAT 51 i njenih članova Vjenceslava Richtera i Božidara Rašice koji su svojim scenografskim radom obilježili razdoblje te surađivali s Ingom Kostinčer. Analizirane su poveznice autorice sa skupinom, a kao jedna od ključnih tema istaknuta je ideja sinteze koja u ovom slučaju konceptualno povezuje sve sastavnice kazališnog djela, a naročito kostimografiju i scenografiju koje zajedno oblikuju vizualni identitet predstave. Za temu EXATA 51 i ideje sinteze konzultirani su relevantni radovi Jerka Denegrija, Jasne Galjer, Tonka Maroevića, Marijana Susovskog i Miška Šuvakovića, kao i već *spomenuta Ideja sinteze - Oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća* Martine Petranović i Ane Lederer koje analiziraju provođenje ideje sinteze u kazališnoj umjetnosti. Kao fenomen razdoblja istaknut je i utjecaj suvremenog modnog izraza na kazalište, odnosno na rješenja Inge Kostinčer, a analiziran je i njen sam kostimografski opus prema kazališnim žanrovima, oslanjajući se u najvećoj mjeri na tekstove Martine Petranović. Posljednje poglavlje posvećeno je pedagoškom djelovanju Inge Kostinčer u kontekstu visokoškolskog obrazovanja na nekadašnjoj Akademiji primijenjenih umjetnosti prema literaturi Jasne Galjer te je ukratko analiziran novi naraštaj kostimografkinja koji je formiran pod njenim mentorstvom. Pored navedene literature, za potrebe ovog diplomskog rada obrađena je dostupna građa iz arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta pri Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe u Zagrebu HAZU, odnosno arhivske fotografije izvedbi i skica kostima. Svakako treba napomenuti kako u trenutnom stanju arhiva radova Inge Kostinčer nije cjelovito sačuvana, nedostaju fotografije i skice značajnog broja predstava. Nadalje, fotografska dokumentacija odnosi se na pojedine prizore i ne obuhvaćaju cjelovitu dokumentaciju predstave, a k tome su gotovo sve fotografije crno-bijele. Također, skice kostima tek su fragmentarno sačuvane, s obzirom na kvantitativno veliki opus Inge Kostinčer.

Stoga, cilj ovog diplomskog rada je prikazati Ingu Kostinčer kao autentičnu umjetnicu koja je u okviru kostimografije ostvarila prepoznatljiv opus. Njeni kostimi predstavljaju autonomna umjetnička djela koja nose snažan autorski pečat, a njenim radom kostimografija je konačno potvrđena kao samostalna umjetnička disciplina, a ne obrt kako je do tada smatrana. Za opus Inge Kostinčer karakteristična je sublimacija aktualnih likovnih i modnih tendencija te intenzivna suradnja s redateljem i scenografom predstave kako bi kostim bio usklađen s

osnovnom idejom predstave, odnosno vizualni identitet predstave.⁷ U svom radu inzistirala je na suradnji svih sudionika kazališne predstave,⁸ što ukazuje na dosljedno provođenje koncepta sinteze, a kojeg zasigurno usvaja poznavanjem aktualnih likovnih tendencija, odnosno rada i ideja skupine EXAT 51. Tako, Inga Kostinčer u svom radu sudjeluje u provođenju ciljeva koje je EXAT 51 zadao svojim manifestom, a to je ukidanje granice između tzv. čiste i tzv. primijenjene umjetnosti primjenom apstraktnog likovnog izraza, a ovoj poetici će ostati vjerna kroz čitavih četvrt stoljeća svog djelovanja.⁹ Također, njen kostim nije bio suviše upadljiv ili nametljiv u cjelokupnom vizualnom dojmu predstave, već je smatrala da kostim prenosi ključne ideje predstave i elemente karakterizacije lika. Nadalje, njen opus utoliko je važniji u kontekstu problematike rodno uvjetovane pozicije žena u umjetnosti, gdje su se tekstilom bavile isključivo žene, dok se ovaj medij degradirao kao obrt ili primijenjena umjetnost. Također, žene nisu imale mogućnost obrazovanja ni profesionalizacije svog umjetničkog izraza, za razliku od muškaraca, no Inga Kostinčer svojim radom konačno afirmira nove vrijednosti postavši 1947. godine prva istaknuta samostalna kostimografkinja u hrvatskom kazalištu.¹⁰ Konačno, ovaj diplomski rad analizira umjetnički doprinos Inge Kostinčer ne samo hrvatskom kazalištu, već likovnoj umjetnosti ali i čitavoj kulturi jednog vremena interpretirajući kvalitete njenog rada u kontekstu različitih povijesnoumjetničkih, ali kulturnih i društvenih tema primjenom modela kulturne povijesti koji zahtijeva multidisciplinarni pristup.

⁷ Petranović, 2007., 187.

⁸ Isto, 2007., 191.

⁹ Marija Tonković, »Treći čovjek«, u: *Vjesnik*, Zagreb, 19. svibnja 1990, str. 14.

¹⁰ Nikola Batušić, »Kazalište pedesetih«, u: *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe (24.10.-7.12. 2004.), Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2004., str. 169.

2. KULTURNA ISHODIŠTA I FORMATIVNI UTJECAJI

2.1. Kratka povijest hrvatske kostimografije u 1. pol. 20. st.

U povijesti hrvatskog kazališta funkcija kostimografa nije postojala već su je obavljali predstavnici drugih kazališnih zanimanja koji su nabavljali kostime. Glumci su također bili dužni osigurati dio kazališne garderobe,¹¹ a poznato je kako su glumice nerijetko uz posudbe, same osmišljavale i šile svoje kostime.¹² Kazališna garderoba 19. stoljeća raspolagala je ograničenim fundusom tipiziranih kostima namijenjenih opremanju raznih uprizorenja pa su se ovisno o sadržaju predstave prekrajali.¹³ Kazališni garderobijeri, odnosno prvi profesionalni kazališni kadar u području kostimografije, obilježili su drugu polovicu 19. stoljeća, a uglavnom su izrađivali kostime prema predlošcima naručenima iz inozemstva poput Dragutina Krasa i Franje Prikрила, a kasnije se uvriježila praksa samostalnog osmišljavanja kostima kod Eugena Löhra i Adolfa Roscha.¹⁴ Stjepan Miletić, intendant Hrvatskog narodnog kazališta od 1894., čije reforme označavaju profesionalizaciju hrvatskog kazališta, obnovio je kazališnu garderobu te je poticao oblikovanje kostima po načelima historijskog realizma. Na njegov poziv, Vlaho Bukovac sudjeluje u oblikovanju kostima za izvedbu Gundulićeve *Dubravke*.¹⁵

Početak 20. stoljeća slikar Oton Iveković počinje raditi kao kostimograf, a njegov angažman značajan je zbog postepenog razdvajanja autora kostimografske skice i kostima kojeg izvode obrtnici. Iveković je bio prvi profesionalni slikar zaposlen na mjestu kostimografa¹⁶ te je nastavio oblikovati kostime vjerne povijesnom stilu.¹⁷ Branimir Šenoa prvi je stalni scenograf, a čije imenovanje 1909. označava početak postojanja ove umjetničke profesije u povijesti hrvatskog kazališta, kao i profesije kostimografa pošto je potonjoj pridodana i zadaća oblikovanja kazališnih kostima.¹⁸ Združivanje ove dvije profesije u određenoj mjeri obilježit će razvoj hrvatske kostimografije.¹⁹ Prva polovica 20. stoljeća obilježena je školovanim likovnim umjetnicima, odnosno slikarima scenografima koji su

¹¹ Petranović, 2011., 49.

¹² Petranović, 2015., 127.

¹³ Isto, str. 133.

¹⁴ Isto, str. 133.

¹⁵ Isto, str. 50.

¹⁶ Martina Petranović, »Profesija kostimograf ili povijest profiliranja kostimografske struke«, u: *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 47-2 (2010.), str. 194.

¹⁷ Petranović, 2011., 50.

¹⁸ Isto, str. 50-51.

¹⁹ Petranović, 2010., 195.

oblikovali vizualni identitet predstave, pritom unoseći karakteristike suvremene likovne umjetnosti i vlastita stilska opredjeljenja.²⁰

Tomislav Krizman obilježio je 1920-e kao jedini scenograf zagrebačkog HNK u stalnom angažmanu, a pridružuju mu se i suradnici poput Ljube Babića i Marijana Trepšea koji će obilježiti nadolazeće desetljeće. Ovaj period obilježen je i dolaskom ruskih scenografa Pavla Fromana i Vasilija Uljaniščeva,²¹ a važan je i za razvoj scenografije, kao i kostimografije koja je uz nju neposredno vezana. Afirmira se redateljsko kazalište pa scenska slika više nije indikator mjesta i vremena radnje već služi kao vizualizacija redateljske vizije djela,²² čime se direktno uspostavila kreativna suradnja redatelja i scenografa, koja će u razdoblju 1930-ih u određenoj mjeri biti nadopunjena kostimografom.²³

1930-te obilježene su sve većim brojem scenografa-kostimografa,²⁴ a prema kraju međuratnog razdoblja scenografi počinju angažirati kostimografkinje suradnice, pa je tako Ljubo Babić surađivao s Ines Šilović, Marijan Trepše s Helenom Uhlik Horvat te Vladimir Žedrinski s Milicom Babić Jovanović.²⁵ Kao scenografi-kostimografi pridružuju se i Sergije Glumac, Zdenka Ostović Pexdr Srića i Krsto Hegedušić.²⁶ Kostimografija se razvija i u kontekstu suvremenih, izvaninstitucionalnih plesnih izvedbi gdje mlade plesačice Mia Čorak, Mercedes Goritz Pavelić, Ana Maletić i Helena Uhlik Horvat same osmišljavaju i izrađuju plesne kostime u skladu s koreografijom i novim doživljajem odnosa tijela i pokreta. Proces razdvajanja profesije scenografa i kostimografa gdje dva samostalna autora ostvaruju ravnopravnu suradnju započetu 1930-ih, nastavit će se i 1940-ih.

1940-te u zagrebačkom HNK obilježio je stalni scenograf Vladimir Žedrinski,²⁷ ključni predstavnik ruske scenografske škole²⁸ koji je oblikovanje kostima često prepuštao Heleni Uhlik Horvat, a u kazalište je uveo Ingu Kostinčer,²⁹ što se smatra jednom od njegovih većih

²⁰ Petranović, 2011., 51.

²¹ Petranović, 2015., 272.

²² Petranović, 2010., 196.

²³ Petranović, 2015., 275.

²⁴ Isto, str. 272.

²⁵ Petranović, 2010., 196.

²⁶ Petranović, 2015., 272.

²⁷ Isto, str. 272.

²⁸ Petranović, 2010., 196.

²⁹ Petranović, 2015., 272.

zasluga u hrvatskom kazalištu.³⁰ Inga Kostinčer postala je prvi stalni kostimograf u HNK Zagreb 1947. godine čime je kostimografija afirmirana kao samostalna umjetnička disciplina.³¹

³⁰ Petranović, 2015., 278.

³¹ Isto, str. 282.

2.2. Kazalište međuratnog i poslijeratnog perioda – prijenos ideja i utjecaj likovnih umjetnosti u scenskom oblikovanju

Čitava kazališna povijest obilježena je utjecajem likovne umjetnosti na scensko oblikovanje,³² a snažno prožimanje likovne i kazališne umjetnosti karakteristično je za početak 20. stoljeća, odnosno za razdoblje 1920-tih i 1930-tih.³³ Likovna umjetnost utjecala je i na kostimografe čije je oblikovanje kostima prožeto stilskim odlikama aktualnih likovnih pravaca, a važan je i angažman likovnih umjetnika na mjestu kostimografa.³⁴

Fenomen koji je posebno obilježio prvu polovicu 20. stoljeća u kazališnoj umjetnosti, odnosno period prva dva desetljeća je sudjelovanje najprogresivnijih likovnih umjetnika, pripadnika suvremenih avangardnih pravaca poput ekspresionizma, futurizma, kubizma, fovizma, dadaizma, konstruktivizma itd., koji oblikovanju kostima pristupaju u skladu s aktualnim odlikama apstrahiranja, stilizacije i mehanizacije. U oblikovanju kazališne scene i kostima sudjelovali su jedni od najvažnijih predstavnika avangardnih pravaca poput Kazimira Maljeviča, Giacoma Balle, Pabla Picassa, dok je predstavnik Bauhauasa Oscar Schlemmer ostvario neka od najradikalnijih kostimografskih rješenja.³⁵ Ovaj period obilježen je i gostovanjima trupe Ruski baleti koja je također surađivala s avangardnim likovnim umjetnicima u vizualnom oblikovanju od kojih se ističu Mihael Larionov, Natalija Gončarova, Juan Gris, Pablo Picasso, Georges Braque i Henry Matisse.³⁶

Vizualno oblikovanje scene u povijesti hrvatskog kazališta također su definirali neki od najpoznatijih aktualnih likovnih umjetnika, odnosno slikara koji su obilježili kazališnu likovnost prve polovice stoljeća. U likovnosti hrvatskog kazališta dvadesetih godina također je prisutan utjecaj avangardnih tendencija,³⁷ a ujedno je i razdoblje afirmacije scenografa koji je zadužen i za oblikovanje kostima.³⁸ Pod utjecajem avangardnih tendencija scena postaje autonoman prostor oblikovan odbacivanjem imitacije i kazališnog iluzionizma od strane redatelja i scenografa,³⁹ a ista poetika zahvatila je i oblikovanje kostima koje doživljava svoj

³² Petranović, 2015., 76.

³³ Isto, str. 167.

³⁴ Isto, str. 76.

³⁵ Isto, str. 175-176.

³⁶ Isto, str. 77.

³⁷ Ana Lederer, »Avangardne tendencije u hrvatskom kazalištu – dvadesete, pedesete, sedamdesete«, u: *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 15.3.-6.5. 2007.), (ur.) Zvonko Maković, Ana Medić, Zagreb: Galerija klovićevi dvori, 2007., str.198.

³⁸ Petranović, 2015., 90.

³⁹ Lederer, 2007., 198.

vrhunac u izvedbama drame domaćih autora.⁴⁰ S jedne strane, scenska slika hrvatskog kazališta u ovom razdoblju se razvija pod utjecajem likovnosti Djagiljevljeva ruskog baleta, odnosno naslijeđa ruske scenografske škole koju unose scenografi-kostimografi Pavle Froman i Vasilij Uljanišev⁴¹ a karakterizira je naglašeno egzotičan i ornamentalan stil raskošnog kolorita,⁴² a njihov utjecaj prožeo je i pojedina ostvarenja domaćih scenografa – Ljube Babića i Marijana Trepšea.⁴³ S druge strane, kazalište prve polovice dvadesetih obilježeno je dominantnim pravcem scenskog ekspresionizma te je ujedno i razdoblje prvog modernog hrvatskog redateljskog kazališta,⁴⁴ u kojem se vizualno oblikovanje temelji na apstrahiranju, geometrizaciji oblika i grotesknoj stilizaciji⁴⁵ te je obilježeno funkcionalizmom prazne scene na kojoj se za izvedbe preslaguju elementi scenografije. Ostvarenja tog razdoblja pokazuju kako domaći autori poznaju i u svom radu sublimiraju recentne avangardne tendencije koje se manifestiraju u antimimetičkim i antiiluzionističkim scenografskim koncepcijama. Kao najvažniji primjeri utjecaja avangardne europske likovnosti ističu se izvedbe *Golgota* Miroslava Krleže iz 1922. u realizaciji redatelja Branka Gavelle i likovnog umjetnika i scenografa Ljube Babića, odnosno izvedba Sheakspereovih *Rikarda III* i *Na tri kralja* za koje je Babić osvojio Grand prix za scenografiju 1925. na Međunarodnoj izložbi dekorativnih i industrijskih umjetnosti u Parizu. Sergije Glumac, u svom kratkom angažmanu u Zagrebu, odnosno neizvedenim skicama za scene i kostime koje su nastale u prvoj polovici dvadesetih godina, afirmirao se kao radikalni predstavnik domaće kazališne avangarde, gdje odlike konstruktivizma određuju njegovo oblikovanje scenskog prostora⁴⁶ dok je u kostimografskom dijelu opusa kod skica za mehanički teatar jasan likovni utjecaj Bauhauusa, mehaničkog baleta, El Lissitzkyjevog ili ruske avangardne slikarice Aleksandre Exter itd.⁴⁷ U domaćem avangardnom teatru dvadesetih istaknula se pojava likovnog umjetnika Josipa Seissela u oblikovanju vizualnog identiteta⁴⁸ pod utjecajem Schlemmerovog kazališnog modela,⁴⁹ a kao kostimograf javio se i kipar Kosta Angeli Radovani.⁵⁰

⁴⁰ Petranović, 2015, 201.

⁴¹ Lederer, 2007., 199.

⁴² Petranović, 2015., 174.

⁴³ Lederer, 2007., 199.

⁴⁴ Isto, str. 198.

⁴⁵ Isto, str. 200.

⁴⁶ Ana Lederer, »Avangardna kultura, povijesna avangarda, neoavangarda«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 19. (Lederer, 2019.a)

⁴⁷ Lederer, 2007., 200.

⁴⁸ Petranović, 2015., 273.

⁴⁹ Isto, str. 176.

⁵⁰ Isto, str. 273.

1930-te u hrvatskom kazalištu obilježila je značajna promjena u stilu kazališno-književnog izražavanja, gdje nakon avangardnih eksperimenata započinje razdoblje novog realizma čije će se odlike odraziti i na vizualni identitet kazališnih ostvarenja.⁵¹ Izvedbenim repertoarom dominiraju dramska djela naglašenog psihološkog realizma, u kojem se prikazuju teme iz svakodnevnog života, a javljaju se i djela s tematikom iz hrvatske povijesti, odnosno izraženog društvenog angažmana.⁵² Kostimografija se također oblikuje prema odlikama realističnog pristupa, primjerice u skladu s društvenim statusom lika, a u funkciji kostima koristi se atraktivna modna odjeća iz aktualnih krojačkih salona.⁵³ Djela povijesne tematike tako zahtijevaju kostim oblikovan u skladu sa specifičnim povijesnim stilom, kakve je oblikovao Krsto Hegedušić, slikar iz likovne skupine Zemlja.⁵⁴ Hegedušić je obilježio razdoblje druge polovice 1930-ih u ulozi scenografa-kostimografa u socijalno angažiranim uprizorenjima nacionalnog naboja,⁵⁵ pa je u kostimima inzistirao na etnografskoj točnosti sve do najsitnijeg detalja. Osim Hegedušića, u kazališno oblikovanje uključili su se i drugi članovi grupe poput Vanje Radauša i Ernesta Tomaševića.⁵⁶ Svakako treba istaknuti kako je profesija scenografa i kostimografa i dalje objedinjena u jednoj osobi, ali krajem 1930-ih godina te dvije profesije se razdvajaju kreativno i administrativno.⁵⁷ Scenografi-kostimografi Babić, Trepše i Froman i dalje su aktivni 1930-ih godina, ali pridružuju im se brojni suradnici mlađe generacije raznih stilskih opredjeljenja, od spomenutih pripadnika grupe Zemlja, slikarica Zdenka Ostović Pexdr Srića, Milica Babić Jovanović i Ines Šilović Ivanišević.⁵⁸

Razdoblje nakon 1945. godine po završetku Drugog svjetskog rata kulturna politika uvodi stil socrealizma u umjetničku produkciju u svrhu ideološkog educiranja naroda po uzoru na sovjetski model. Kazalištem dominira aktualna sovjetska drama koja zahtijeva normativan, povijesno točan realistični stil.⁵⁹ Godine 1948. izlaskom tadašnje države iz Informbiroa

⁵¹ Isto, str. 222.

⁵² Isto, str. 223.

⁵³ Isto, str. 224.

⁵⁴ Isto, str. 253.

⁵⁵ Isto, str. 272.

⁵⁶ Isto, str. 225.

⁵⁷ Martina Petranović, »Kostimografija u pedesetima: afirmacija umjetničke struke«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 311 (Petranović, 2019.b)

⁵⁸ Petranović, 2015., 272.

⁵⁹ Ana Lederer, »Hrvatski kazališni zemljovid pedesetih«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 23., (Lederer, 2019.b)

službeno se odbacuje estetika socrealizma,⁶⁰ no ulazak novih tendencija suvremene umjetnosti bit će postepen idućih godina.⁶¹

Kao karakteristika vizualnog oblikovanja kazališnih predstava nametnula se narodna nošnja i folklor što se naročito odrazilo na kreiranje kostima. No za razliku od donedavne etnografske točnosti i realističnosti, folklorni kostim u operi i baletu se kreativno prerađuje, odnosno stilizira i pojednostavljuje u skladu s aktualnim likovnim trendovima.⁶² Kao scenografi-kostimografi i dalje djeluju isti protagonisti iz prethodnog razdoblja te nastavljaju oblikovati u skladu s odlikama realističnog stila pod pritiskom estetskih normi tadašnje kulturne politike. Svojim radom istaknuo se Vladimir Žedrinski,⁶³ nasljednik ruske scenografske škole koji je scenografiju i kostim povijesnih ambijenata likovno stilizirao, uz karakterističnu naglašenu dekorativnost i kolorit.⁶⁴ Žedrinski djeluje kao stalni scenograf u zagrebačkom HNK, a tek povremeno kao kostimograf. Oblikovanje kostima radije prepušta suradnicama Heleni Uhlik Horvat i Ingi Kostinčer,⁶⁵ čime se nastavila tendencija razdvajanja profesije scenografa i kostimografa.

Zaključno, jedna od ključnih odlika hrvatskog kazališta prve polovice 20. stoljeća je djelovanje slikara, školovanih likovnih umjetnika koji preuzimaju ulogu scenografa, a uglavnom i kostimografa, te tako u oblikovanje kazališne scene unose neke od odlika moderne likovne umjetnosti.⁶⁶ Niz slikarskog udjela u kazalištu započeli su Oton Iveković i Menci Clement Crnčić.⁶⁷ Tomislav Krizman u scensko oblikovanje implementira odlike secesije i art decoa, Ljubo Babić, Josip Seissel i Sergije Glumac nositelji su određenih pravaca likovnih avangarda, dok je Krsto Hegeđušić, kao i drugi članovi grupe Zemlja, pristupao oblikovanju prema vlastitim likovnim principima. Među likovnim protagonistima na kazališnoj sceni istakli su se još i Pavel Froman, Vladimir Uljanišćev, Marijan Trepše, Maksimilijan Vanka i Zdenka Ostović Pexdr Srića. Ovisno o autorskom senzibilitetu, umjetnici su se u svom izrazu prilagođavali zamislama redatelja i sadržaju same predstave, a neki su zbog odlika svog stila

⁶⁰ Isto, str. 25.

⁶¹ Ana Lederer, »Kontekst kulturne produkcije«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 49., (Lederer, 2019.c)

⁶² Petranović, 2015., 275.

⁶³ Lederer, 2019.b, 23.

⁶⁴ Petranović, 2015., 288.

⁶⁵ Isto, str. 272.

⁶⁶ Isto, str. 273.

⁶⁷ Isto, str. 271.

bili posebno birani za specifične kazališne komade.⁶⁸ Stoga bi se tvrdnju vezanu uz avangardno kazalište gdje je stiliziran, naglašeno simboličan i teatralan kostim koji nastoji biti jasnim signalom redateljske ideje te aktualnih kazališnih (ili likovnih) trendova,⁶⁹ moglo primijeniti i na ostale kazališne poetike, no ključnom se ipak čini činjenica podređenosti kostima scenografiji kroz čitavo razdoblje u kojem su obje profesije objedinjene u istoj osobi, u kojoj scenografska domena apsolutno dominira.

⁶⁸ Petranović, 2015., 273.

⁶⁹ Isto, str. 202.

2.3. Tradicija oblikovanja tekstila i pitanje ženskog identiteta

U oblikovanju ženskog identiteta tekstil je imao značajan kulturološki utjecaj.⁷⁰ Temeljna premisa odnosi se na spolnu razliku muškarca i žene te njihovih uvjetovanih osobina koje predodređuju područje aktivnosti kojima se pojedinac bavi. Primijenjena umjetnost prikladnija je za žene zbog njihovog strpljenja, pažljivosti te sklonosti detaljima i dekorativnom. Također, žene stvaraju unutar domaćinstva, u privatnoj sferi pa se tako njihovo umjetničko izražavanje karakterizira kao umjetnički obrt, dok se muškarci bave visokom umjetnošću koju stvaraju i izlažu javnoj sferi. Umjetnost je tako podijeljena prema spolnoj razlici, pa se zato i sam tekstil kao medij izražavanja smatra dijelom primijenjene umjetnosti, odnosno umjetničkog obrta.⁷¹ Tijekom cijelog 19. stoljeća pa sve do međuratnog perioda, ručni rad u tekstilu određivao je formiranje ženskog identiteta jer se tako aktualiziraju prirodene ženske sposobnosti,⁷² a kao takav bio je uključen u obrazovni sustav 19. stoljeća.⁷³ Umjetničke škole i akademije otvaraju se ženama tek krajem 19. stoljeća,⁷⁴ no čak je i Bauhaus, mjesto slobodne i progresivne reputacije tekstil smatrao obrtom, čime je potvrđeno uvriježeno stajalište po kojem je tkanje tradicionalno ženski posao te je tako u pedagoškom programu Bauhauusa uspostavljena rodna hijerarhija.⁷⁵ Sve do kraja 19. st. žene u Austro-Ugarskoj monarhiji nisu imale pristup likovnim akademijama, odnosno visokom obrazovanju općenito, pa su se obrazovale u okviru obrtnih i stručnih škola. Privremena viša škola za umjetnost i obrt osnovana u Zagrebu 1907. godine upisivala je polaznice, a afirmaciji i obrazovanju ženskih autorica koristilo je i osnivanje privatne škole Tomislava Krizmana 1910. godine. Dvadesetih godina sve su brojnije i javno aktivne autorice.⁷⁶

Branka Frangeš Hegedušić (1906.-1985.) obilježila je prvu polovicu 20. stoljeća, točnije međuratni period 1920-ih i 1930-ih godina, kao i poslijeratne pedesete godine svojim umjetničkim, ali i pedagoškim radom.⁷⁷ Umjetnički se izražavala u mediju tekstila u kojem je stvorila sintezu suvremenog likovnog jezika i tradicionalnih motiva pučkih rukotvorina sa

⁷⁰ Andrea Klobučar, »Tekstilni odjel Obrtne škole i Akademije primijenjenih umjetnosti u Zagrebu – Primjer bauhausovskog pedagoškog modela«, u: *Bauhaus: umrežavanje ideja i prakse*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 11.5.-26.7. 2015.), (ur.) Jadranka Vinterhalter, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2015., str. 364.

⁷¹ Galjer, Klobučar, 2012., 62.

⁷² Klobučar, 2015., 364.

⁷³ Isto, str. 363.

⁷⁴ Galjer, Klobučar, 2012., 63.

⁷⁵ Klobučar, 2015., 363.

⁷⁶ Isto, str. 368.

⁷⁷ Galjer, Klobučar, 2012., 61.

svjesnim ciljem stvaranja nacionalnog umjetničkog izraza. Uključivanjem odlika autentičnog narodnog rukotvorstva uključila je hrvatsku umjetnost u suvremene tendencije Art decoa. Također, u svom izrazu stilski se približila i odlikama likovnosti grupe Zemlja uz koju je vezuje i brak s Krstom Hegedušićem,⁷⁸ a pripadnost grupi usmjerila ju je ka društveno angažiranoj djelatnosti i lijevo orijentiranoj kulturnoj produkciji.⁷⁹ Ne treba zanemariti i njen odgoj u intelektualnom, odnosno umjetničkom okruženju, te njeno akademsko likovno obrazovanje koje je usavršavala u više europskih gradova.⁸⁰ Pedagoški rad Branka Frangeš Hegedušić ostvarila je na zagrebačkoj Akademiji primijenjenih umjetnosti (1949.-1955.)⁸¹ pri kojoj je kreirala nastavni program za Odsjek tkanja Tekstilnoga odjela prema bauhausovskom pedagoškom modelu u kojem su teorijska i praktična nastava podjednako zastupljeni. Program je bio fokusiran na projektiranje i izradu prototipova tkanina, a na trećoj i četvrtoj godini program je usmjeren ka usavršavanju u tkalačkim tehnikama, čipki, vezu te izradi odjeće.⁸² Program Odsjeka za kazališni kostim na četvrtoj i petoj godini studija zajedno su potpisale Branka Hegedušić i Inga Kostinčer, a njihov pedagoški model zasnovan je na iskustvima suvremene kostimografije.⁸³

⁷⁸ Galjer, Klobučar, 2012., 78.

⁷⁹ Jasna Galjer, »Odjeci Bauhauusa i zagrebačka Akademija primjenjenih umjetnosti 1949.-1955.«, u: *Refleksije Bauhauusa: Akademija primijenjenih umjetnosti u zagrebu 1949.-1955.*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 22.10.2019.-12.1.2020.), (ur.) Ana Medić, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2019., str. 26.

⁸⁰ Isto, str. 24.

⁸¹ Isto, str. 8.

⁸² Isto, str. 26.

⁸³ Isto, str. 28.

3. 1950-E U OPUSU INGE KOSTINČER

3.1. Kulturni kontekst i aktualne tendencije u likovnoj umjetnosti

Razdoblje obnove europskog društva nakon Drugog svjetskog rata obilježeno je procesom sveobuhvatne modernizacije. Snažna obnova industrijske proizvodnje kao i otkriće novih tehnologija poboljšali su životni standard stanovništva što je, između ostalog, stvorilo i nove kulturne potrebe.⁸⁴ Stvaranje urbane kulture, disperzija informacija putem masovnih medija i pojačana kupovna moć⁸⁵ afirmiraju novu viziju moderniteta, čemu je najviše doprinijela masovna industrijska proizvodnja koja u oblikovnim procesima prihvaća odlike visoke umjetnosti.⁸⁶ Stoga, osvještava se pitanje važnosti likovne umjetnosti u obnovi i modernizaciji poslijeratnog društva.⁸⁷ Aktualno je preispitivanje ostavštine avangardnih pokreta koji su likovno oblikovanje temeljili na redefiniranju umjetničke forme (ruska avangarda, konstruktivizam, Bauhaus, De Stijl), a fenomen apstraktne umjetnosti postaje simbol afirmacije moderne kulture i individualne slobode, zbog čega umjetnost uz likovnu kritiku potvrđuje temeljne odlike kulture modernizma.⁸⁸

Poslijeratno razdoblje, odnosno razdoblje 1950-ih jedan je od najznačajnijih perioda u modernoj hrvatskoj povijesti čije su se okolnosti odrazile i na razvoj likovne umjetnosti.⁸⁹ Dominantna ideološki usmjerena estetika socrealizma koja je regulirala kulturnu produkciju razdoblja, službeno je odbačena rezolucijom Informbiroa 1948. godine,⁹⁰ iako je njen utjecaj bio osjetan idućih nekoliko godina.⁹¹ Kao i u Europi, na kulturnoj, odnosno likovnoj sceni tadašnje Jugoslavije javlja se fenomen apstraktne umjetnosti, a njeno prihvaćanje bio je indikator modernizacije likovne produkcije i autonomije likovnih umjetnosti odmicanjem od doktrine socrealizma. Apstraktna umjetnost postala je indikator moderniteta u vizualnoj kulturi poslijeratnog svijeta. Prihvaćanje novog oblika likovnosti apstraktne umjetnosti pratio je i živ

⁸⁴ Ljiljana Kolečnik, »Konfliktne vizije moderniteta i poslijeratna moderna umjetnost«, u: *Socijalizam i modernost*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2.12.2011.-8.2.2012.), (ur.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 128.

⁸⁵ Jasna Galjer, *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: od utopije do stvarnosti*, Zagreb: Horetzky, 2004., str. 8.

⁸⁶ Kolečnik, 2012., 128.

⁸⁷ Isto, str. 130.

⁸⁸ Isto, str. 129.

⁸⁹ Zvonko Maković, *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe (24.10.-7.12. 2004.), Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2004., str. 6.

⁹⁰ Tonko Maroević, »Red i rez. Prevladavanje podjele pedesetih«, u: *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, 71\72 (2004.), str. 100.

⁹¹ Jerko Denegri, *Exat 51 i Nove tendencije: umjetnost konstruktivnog pristupa*, Zagreb: Horetzky, 2000., str. 116.

kritički diskurs ranih 1950-ih u domaćoj sredini,⁹² a polemika nije obuhvaćala samo estetsku dimenziju nego i političku te onu ideološku.⁹³ Suprotstavljeni stavovi umjetnika i kritičara prema modernoj umjetnosti aktualizirali su se kroz oštre rasprave u periodu od 1950. do 1955.⁹⁴ o vrijednostima apstraktne i figurativne umjetnosti,⁹⁵ a legitimnost apstraktne umjetnosti u našoj sredini negirana je nepostojanjem kontinuiteta razvoja u lokalnoj likovnoj tradiciji.⁹⁶ Afirmiranje apstraktne umjetnosti ranih 1950-ih svakako se odvijalo i na izložbenom planu a razdoblje je obilježeno aktivnošću likovnih umjetnika Antuna Motike, Miljenka Stančića, Josipa Vanište, Koste Angelija Radovanija te Ede Murtića,⁹⁷ a najradikalniji likovni izraz u slikarstvu ostvarili su članovi grupe EXAT 51.⁹⁸

Prema svjedocima vremena, u prvoj polovici 1950-ih konfrontacija mišljenja odvijala se u uzavreloj umjetničkoj atmosferi u Zagrebu,⁹⁹ ne samo na polju likovnih umjetnosti nego i u svim kulturnim područjima, a naročito u književnosti¹⁰⁰ što svakako uključuje i kazališnu umjetnost, iz čega zaključujemo kako se radi o čitavoj duhovnoj klimi jednog razdoblja.¹⁰¹

⁹² Denegri, 2000., 57.

⁹³ Galjer, 2004., 12.

⁹⁴ Marijan Susovski, »EXAT 51 – europski avangardni pokret. Umjetnost – stvarnost – politika«, u: *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, 71\72 (2004.), str. 107-115., str. 108.

⁹⁵ Denegri, 2000., 57.

⁹⁶ Susovski, 2008., 108.

⁹⁷ Denegri, 2000., 58.

⁹⁸ Galjer, 2004., 13.

⁹⁹ Jerko Denegri, *Exat 51 i Nove tendencije: umjetnost konstruktivnog pristupa*, Zagreb: Horetzky, 2000., str. 59.

¹⁰⁰ Denegri, 2000., 65.

¹⁰¹ Jerko Denegri, *Exat 51*, 2000., str. 66.

3.2. Kazalište 1950-ih i scensko oblikovanje

Po završetku Drugog svjetskog rata kazališna umjetnost razvija se pod utjecajem nove ideološki determinirane kulturne politike koja je kazalište prepoznala kao učinkovito sredstvo širenja novih socijalističkih vrijednosti.¹⁰² Po uzoru na sovjetsko kazalište uvedena je normativna poetika socrealizma koja je inzistirala na načelima realističkog oblikovanja. Repertoarom je dominirala suvremena sovjetska drama, a normativna estetika scenskog realizma nije dopuštala scensko oblikovanje prema formalističkim odlikama modernizma, odnosno ikakve umjetničke interpretacije.¹⁰³ Rezolucija Informbiroa 1948. godine prekida veze sa sovjetskim modelom kulturne politike, odbacuje se normativna estetika socrealizma što je omogućilo slobodniji razvoj kazališne umjetnosti koja se sada slobodno otvara utjecajima zapadnoeuropske kulture, odnosno kazališne umjetnosti. No ipak, odbacivanje normi sovjetske kulturne politike teklo je postepeno.¹⁰⁴ Događaj koji je konačno označio otvaranje novim tendencijama suvremene umjetnosti, odnosno službeno odbacivanje socrealističke, bio je govor Miroslava Krleže u obranu slobode umjetnosti na Kongresu književnika u Ljubljani 1952. godine.¹⁰⁵

Dolazak Marijana Matkovića na mjesto intendanta zagrebačkog HNK početkom sezone 1949./1950. započinje razdoblje promjena u kazališnom repertoaru i scenskom oblikovanju. Novi dramski repertoar uključivao je i povratak redateljima međuratnog perioda koji su tada inaugurirali koncept redateljskog kazališta u okviru scenskog ekspresionizma 1920-ih i 1930-ih godina. Tako započete promjene u kazališnoj umjetnosti 1950-ih utemeljene su na kazalištu modernizma¹⁰⁶ te se tako konačno afirmiralo hrvatsko redateljsko kazalište koje je u ovom razdoblju ostvarilo neka od najboljih ostvarenja hrvatskog novijeg teatra. Dolaskom novih redateljskih imena,¹⁰⁷ kazališna scena otvara se poetikama nove generacije,¹⁰⁸ čije se nove koncepcije u potpunosti realiziraju tek u kreativnoj suradnji s novim naraštajem scenografa koji stupaju na kazališnu scenu u razdoblju 1950-ih, poput Božidara Rašice, Želimira Zagotte,

¹⁰² Martina Petranović, »Sinteza umjetničkih rukopisa«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019.str. 345. (Petranović, 2019.a)

¹⁰³ Lederer, 2019.b, 23.

¹⁰⁴ Isto, str. 25.

¹⁰⁵ Lederer, 2019.c, 49.

¹⁰⁶ Ana Lederer, »Nova generacija umjetnika«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 81.(Lederer, 2019.d)

¹⁰⁷ Batušić, 2004., 166.

¹⁰⁸ Lederer, 2019.d, 81.

Vjenceslava Richtera, Aleksandra Augustinčića, Zvonimira Agbabe i drugih. Intenzivna modernizacija hrvatskog kazališta također je potaknuta otvaranjem neovisnog Zagrebačkog dramskog kazališta, čiji su redatelji pridavali važnost likovnom oblikovanju predstave, a čiji je rad temeljen na kreativnoj suradnji sa scenografom i kostimografom.¹⁰⁹ Kazalište 1950-ih u kontekstu scenskog oblikovanja, značajno je i zbog konačne afirmacije kostimografije, nasuprot već afirmirane scenografije kao profesionalne umjetničke struke,¹¹⁰ pošto su sve do 1950-ih godina scenografi djelovali istodobno i kao kostimografi.¹¹¹ Osim razdvajanja na dvije zasebne profesije, scenografija i kostimografija koriste se novim izražajnim sredstvima i materijalima,¹¹² a u oblikovanju scenskog prostora iznimno značajna postaje kreativna suradnja scenografa i kostimografa koji se stilski te konceptualno usklađuju.¹¹³

Utjecaj likovne umjetnosti na kazalište nastavlja se i u razdoblju 1950-ih, a odvija se u širem kulturnom kontekstu pozivanja na povijesne avangarde 1. polovice 20. stoljeća, a cjelokupna vizualna kultura 1950-ih također počiva i na rekonstrukciji modernističkog diskursa, što se odrazilo i na oblikovanje kazališne scene i kostima.¹¹⁴ Neoavangardni pravci umjetnosti aktualnog razdoblja obilježiti će kazališnu scenu druge polovice 1950-ih godina, gdje će se kreativno preklapati različiti likovni mediji, zbog čega je nužno kazališnu umjetnost sagledati u kontekstu nove kulturne produkcije¹¹⁵ u razdoblju ekspanzije europskog kasnog modernizma u kojem sudjeluje i hrvatsko kazalište.¹¹⁶ 1920-ih najradikalnija avangardna rješenja scenografskog prostora ostvario je Ljubo Babić, a u razdoblju neoavangarde 1950-ih godina utjecao je na mlađu generaciju scenografa što govori u prilog nastavku kontinuiteta tradicije modernizma.¹¹⁷

No, novi naraštaj scenografa neće naglašavati Babića kao ishodište svog neoavangardnog pristupa kazališnoj sceni, već su prema Božidaru Rašici, jednom od najistaknutijih scenografa razdoblja, bili zaokupljeni suvremenim likovnim kretanjima,

¹⁰⁹ Petranović, 2019.a, 345.

¹¹⁰ Lederer, 2019.b, 23.

¹¹¹ Ana Lederer, »Hrvatska scenografija u hrvatskoj teatrologiji«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 13, (Lederer, 2019.e)

¹¹² Batušić, 2004, 168.

¹¹³ Petranović, 2019.a, 347.

¹¹⁴ Lederer, 2019.d, 9.

¹¹⁵ Lederer, 2019.c, 49.

¹¹⁶ Lederer, 2019.e, 17.

¹¹⁷ Galjer, 2004., 247.

odnosno apstraktnom umjetnosti i „jedinštvom u plastičkom svijetu.“ Iako zaista inspirirani eksperimentima povijesnih avangardi, odnosno konstruktivizmom i naslijeđem Bauhauša, mlađa generacija autora poput Ede Murtića, Želimira Zagotte i Aleksandra Augustinčića tek će se kasnije pozivati na Babićeva avangardna ostvarenja.¹¹⁸ Spomenuto „jedinštvom u plastičkom svijetu,“ odnosno ideja „sinteze umjetnosti“ javlja se u razdoblju poslijeratne obnove, kada se u novim društvenim i kulturnim prilikama uspostavlja kao koncept po kojem su umjetnost, arhitektura i dizajn trebali sudjelovati u razvoju moderne europske kulture.¹¹⁹ Ideja sinteze tako obuhvaća i hrvatsko kazalište, posebno likovni medij scenografije i kostimografije koje su 1950-ih doživjeli najsnažnije kreativne transformacije.¹²⁰

¹¹⁸ Ana Lederer, »Avangardna kultura, povijesna avangarda, neoavangarda«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 19-22. (Lederer, 2019.a)

¹¹⁹ Jasna Galjer, »Ideja sinteze i konflikt modernizma: od Le Corbusiera i grupe Éspace do grupe Exat 51 i Vjenceslava Richtera«, u: *Arhitekturna zgodovina 3: Arhitektura in politika*, (2017), str. 109.

¹²⁰ Ana Lederer, Martina Petranović, »Proslov«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 9.

3.2.1. Scenografija

Scenografija 1950-ih jedno je od najkreativnijih područja oblikovanja u kojem, već početkom desetljeća dolazi do afirmacije neoavangardnog koncepta.¹²¹ U prvoj polovici 20. stoljeća, scenografi i kostimografi mahom su bili profesionalni umjetnici odnosno slikari, no od 1950-ih, pored slikara, uključuju se obrazovani autori iz različitih struka kao što su arhitektura i dizajn.¹²² Stoga je scenografija ovog razdoblja obilježena različitim vrstama likovnog izražavanja i intermedijalnim pristupom autora, pa je nova likovnost kazališne scenografije pod utjecajem kreativnih istraživanja u svim vizualnim medijima.¹²³ Početkom 1950-ih godina u kazalištu i dalje djeluju scenografi međuratnog perioda poput Ljube Babića, Marijana Trepšea, Krste Hegedušića i Vladimira Žedrinskog, koji ne osuvremenjuju vlastiti likovni govor. S novom generacijom autora započinju snažne promjene u poimanju, odnosno oblikovanju scenografije u skladu s neoavangardnim tendencijama razdoblja te se odbacuje dotadašnji normativni realizam. Afirmiraju se scenografi Zvonimir Agbaba koji prvi eksperimentira s neuobičajenim materijalima, Aleksandar Augustinčić, slikar Edo Murtić, Andreja Ekl,¹²⁴ Želimir Zagotta i drugi. Osim slikara koji su scenski prostor rješavali u stilu apstraktnog kolorizma, uključivanjem dva arhitekta scenografa, Božidara Rašice i Vjenceslava Richtera, mijenja se i percepcija scenskog prostora kao volumena u zadanom prostoru u kojem se onda susreću plohe i objekti.¹²⁵ U kreiranju vizualnog identiteta predstave, scenografi nastoje osuvremeniti oblikovanje i raskinuti sa svim tradicionalnim rješenjima, pa je stoga naglašen utjecaj suvremenih umjetničkih tendencija te iskorištavaju izražajne mogućnosti različitih likovnih medija. Takva tendencija najviše je izražena u scenskim koncepcijama arhitekata koji ulaze u kazalište i oblikuju prostor scene u skladu s odlikama geometrijske apstrakcije koja se onda u skladnim kompozicijama nadopunjava kretanjem glumaca, te svjetlom i zvukom.¹²⁶ Kod oblikovanja scenografije 1950-ih prepoznate su općenite stilske karakteristike, a to su: redukcionizam u konstruiranju i upotrebi elemenata prostornog oblikovanja, upotreba novih materijala, rasvjeta kao novi formativni element likovnosti

¹²¹ Galjer, 2004., 260.

¹²² Ana Lederer, »EXAT 51: put za napuštanje konvencija«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 53., (Lederer, 2019.f)

¹²³ Lederer, 2019.c, 49.

¹²⁴ Batušić, 2004., 168.

¹²⁵ Isto, str. 169.

¹²⁶ Ana Lederer, »Redukcionizam, kinetizam, boja, svjetlo, novi materijali«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 99., (Lederer, 2019.)

scenografskog prostora, pri čemu dolazi do kreativnog preispitivanja odnosa boje, raznih materijala i rasvjete te iskušavanje optičkih fenomena svjetla i pokreta kao i odnosa izvođača i objekta, a iste odlike oblikovanja primjenjivat će se i u oblikovanju kostimografije.¹²⁷ Svakako, oblikovanje scenskog prostora 1950-ih nije moguće odijeliti od kostimografije.¹²⁸

¹²⁷ Ana Lederer, »Redukcionizam, kinetizam, boja, svjetlo, novi materijali«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 99.

¹²⁸ Jasna Galjer, *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: od utopije do stvarnosti*, Zagreb: Horetzky, 2004., str. 262.

3.2.2 Kostimografija

Širenje modernističkog duha u kulturi poslijeratnog razdoblja, odrazilo se na čitavu kazališnu produkciju, pa tako i na oblikovanje kostimografije.¹²⁹ U povijesti hrvatske kostimografije ovo razdoblje je značajno zbog afirmacije prvog naraštaja snažnih kostimografskih autorica koje su ostvarile likovno autentične opuse u oblikovanju kazališnog kostima poput Inge Kostinčer, ujedno i prve stalne kostimografkinje u Hrvatskoj, Vande Pavelić Weinert, Jasne Novak, Jagode Buić, Ružice Nenadić Sokolović i drugih. Njihov angažman započeo je niz važnih umjetnica prepoznatljivih autorskih rukopisa koje će se idućih desetljeća proširiti. Ideja sinteze, odnosno tendencija koja se javlja u oblikovanju kazališne scene 1950-ih podrazumijeva uske kreativne suradnje različitih kazališnih struka, naročito redatelja, scenografa i kostimografa, čiji je cilj ostvarenje stilski jedinstvenog kazališnog komada, u kojoj svi autori polaze od jedne zajedničke ideje. Ipak, ovaj novi koncept kazališnog oblikovanja potaknuo je osamostaljivanje kostimografije kao profesije. Razdoblje 1950-ih svakako su obilježene fenomenom konačne afirmacije te službenog potvrđivanja kostimografije kao zanimanja. Umjesto prijašnje podređenosti scenografiji u oblikovanju scenske slike, kostimografija sada postaje ravnopravan sudionik u oblikovanju vizualnog identiteta te se također etablira kao samostalna umjetnička profesija. Nova pozicija kostimografije u kazalištu odrazila se na oblikovanje kostima u smislu proširivanja njihovih izražajnih mogućnosti, pa osim estetske komponentne u kojoj je kazališna odjeća doprinosila karakterizaciji likova scenskog djela, kostimografija sada sudjeluje u vizualnoj interpretaciji različitih redateljskih koncepcija. Autonomnost struke i afirmacija njenih umjetničkih vrijednosti omogućili su kostimografima eksperimentiranje sa suvremenim modnim i likovnim tendencijama te se kostimografija uspješno adaptira u novim radikalnim scenskim koncepcijama koje polaze od recentnih iskustava likovne apstrakcije. Aktualni trendovi u kazališnoj likovnosti, već opisani u poglavlju o razvoju scenografije, također su se odrazili i na kostimografiju. Napuštaju se doslovno realističko oblikovanje, dekorativnost i povijesna točnost u oblikovanju kostima koje se sada temelji na apstrahiranju izraza i atemporalnosti, čime se ne umanjuju dramaturške mogućnosti kostima u dočaravanju lika i predstave u cjelini.¹³⁰ Osim utjecaja suvremene umjetnosti na likovni govor kazališnog kostima, odbacivanje proskribirane realističnosti i ilustrativnosti estetike socrealizma, nove izražajne mogućnosti u oblikovanju potaknula je i promjena u kazališnom repertoaru, naročito u

¹²⁹ Petranović, 2015., 292.

¹³⁰ Petranović, 2019. b, 467.

izvedbama modernih klasika i suvremene drame, a čak i tzv. željezni dio repertoara – opera i balet, osuvremenjen je posredstvom novih kostimografskih eksperimenata. Teatar apsurdna ili suvremena poetska drama potaknula je realizacije neke od najzanimljivijih kostimografskih rješenja,¹³¹ a kostimografija baletnih i opernih djela folklorne tematike također će doživjeti transformaciju u avangardnom oblikovanju koje teži stilizaciji i korištenju novih materijala.¹³² Nadalje, novi poticaji u inovativnom oblikovanju scenskog kostima realizirani su gostovanjima inozemnih kazališnih umjetnika u Hrvatskoj, kao i gostovanjima hrvatskih ansambala u inozemstvu.¹³³

Zaključno, utjecaj nove likovnosti na scensko oblikovanje 1950-ih godina jedan je od ključnih fenomena u novijoj povijesti hrvatskog kazališta, unatoč njihovom kontinuiranom prožimanju i u prijašnjim razdobljima. Kazalište 1950-ih nastavilo je uvriježenu praksu angažiranja likovnih umjetnika, naročito slikara u izvedbi inscenacija, no sada se u scensku djelatnost uključuju i suvremeni kipari te arhitekti čija stručnost omogućuje neposredna prožimanja kazališne kostimografije i aktualnih likovnih pravaca. Oblikovanje kazališnog kostima pod utjecajem je mijena u likovnim umjetnostima, pa tako likovna ostvarenja prisutna u aktualnim galerijama, od likovne apstrakcije pa sve do op-arta, nalaze svoje mjesto i u kazalištu. Svakako treba naglasiti da su nova likovna istraživanja koja se događaju u aktualnom razdoblju neoavangarde, gdje se umjetnici pozivaju na iskustva povijesnih avangardi, usmjerila oblikovanje kostima prema stilizaciji, redukciji i apstrakciji. Također, možemo zaključiti kako je uzlet apstraktne umjetnosti koja napušta figuraciju i ilustrativnost, popraćen polemikama o legitimnosti i borbom za slobodu umjetničkog stvaranja, zasigurno potaknuo ne samo preoblikovanje kazališnog kostima nego uopće afirmaciju te struke te njenu profesionalnu i umjetničku legitimaciju. Stoga je u kontekstu prožimanja apstraktne umjetnosti i kazališta, nužno naglasiti sudjelovanje Božidara Rašice i Vjenceslava Richtera, članova grupe EXAT 51, kao jednih od ključnih protagonista u prenošenju i afirmiranju apstraktne umjetnosti. Njihov rad utjecao je na opuse pojedinih kostimografa, naročito na Ingu Kostinčer, koja je stvarala pod njihovim direktnim utjecajem suradnjom u kazalištu, ali s kojima je bila povezana i na druge načine.¹³⁴

¹³¹ Petranović, 2019. c, 397.

¹³² Isto, str. 399.

¹³³ Isto, str. 351.

¹³⁴ Petranović, 2019.a, 347-348.

3.3. Djelovanje skupine EXAT 51

Umjetnost 1950-ih obilježena je djelovanjem umjetničke grupe EXAT 51, (Eksperimentalni atelijer) a njihovo kratko djelovanje od 1950. do 1956.¹³⁵ označilo je početak važnih promjena u hrvatskoj umjetnosti.¹³⁶ U radu grupe sudjelovali su arhitekti Vjenceslav Richter, Božidar Rašica, Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić, Vladimir Zaharović i slikari Ivan Picelj, Aleksandar Srnec te Vlado Kristl.¹³⁷ Glavni ciljevi skupine kao i konceptualno temeljne ideje javno su objavljeni u Manifestu u kojem se zalažu za ukidanje granica između čiste i primijenjene umjetnosti, afirmaciju apstraktne umjetnosti, eksperimentalan pristup kreativnom radu te za ideju sinteze svih likovnih umjetnosti, ključnu točku čitavog Manifesta. Navedene ideje nastale su na naslijeđu Bauhauusa te konstruktivizma i produktivizma ruske avangarde, što ujedno i objašnjava socijalnu angažiranost, pragmatičnost, odnosno aktivistički ton Manifesta.¹³⁸ EXAT 51 jedina je pojava na umjetničkoj i kulturnoj sceni u razdoblju 1950-ih godina koja naglašava važnost etičnosti umjetnika i konkretnog društveno angažiranog djelovanja, što zapravo povlači za sobom ukidanje razlike visoke i primijenjene umjetnosti, a prvi su koji ističu i potrebu povezivanja umjetnosti s novim tehnologijama. Društvena odgovornost skupine, tako se osim arhitekture i slikarstva u djelovanju njenih članova odrazila i u urbanizmu, uređenju interijera i kazališnoj scenografiji. Osim afirmacije ideja, Manifest sadrži i kritiku temeljnih ideja visokog modernizma koji zagovara ekspresivnost i intuitivno stvaranje¹³⁹ kao individualnu imaginaciju autora te zapravo potiču istraživanje apstraktnog, geometrijskog i konstruktivnog likovnog djela na egzaktan i racionalan način,¹⁴⁰ što je bliže dizajnerskom oblikovnom djelovanju i mentalitetu.¹⁴¹ Umjetnost je tako rezultat kolektivnog, a ne individualnog djelovanja pa se za stvaranje umjetnosti moraju zadovoljiti uvjeti proizvodnog i društvenog standarda. Manifest također sadrži kritiku dogmatskog stila socrealizma, pa zalaganje za legitimnost apstraktne umjetnosti nije samo puka opozicija već se zagovara zbog pragmatičnog potencijala razvijanja i obogaćivanja aktualnih vizualnih komunikacija.¹⁴²

¹³⁵ Miško Šuvaković, »EXAT 51«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 193.-194.

¹³⁶ Ljiljana Kolešnik, »EXAT 51«, u: *Hrvatska umjetnost: povijest i spomenici*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, 2010., str. 667.

¹³⁷ Šuvaković, 2005., 193.-194.

¹³⁸ Denegri, 2000., 70.

¹³⁹ Šuvaković, 2005., 193.-194.

¹⁴⁰ Miško Šuvaković, »EXAT 51«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 194.

¹⁴¹ Denegri, 2000., 70.

¹⁴² Šuvaković, 2005., 193.-194.

Teoriju EXATA razvijali su arhitekti skupine Vjenceslav Richter, Zvonimir Radić i Bernardo Bernardi.¹⁴³ EXAT 51 u lokalnoj kulturnoj sredini ne nastavlja uspostavljenu likovnu tradiciju već započinje novu, ali moguće je prepoznati određene srodnosti s pojedinim pojavama u međuratnom razdoblju,¹⁴⁴ što se odnosi na arhitekta skupine koji se pozivaju na djelovanje arhitekata Udruženja likovnih umjetnika Zemlja, za razliku od apstraktnih slikara skupine koji nemaju direktnih prethodnika.¹⁴⁵ Stoga, EXAT 51 idejno se oblikuje u kontekstu zapadnoeuropskog kulturnog kruga, naročito u naslijeđu već spomenutog Bauhauusa, ruskog konstruktivizma te De Stijla.¹⁴⁶

Takva tendencija karakteristična je u razdoblju poslijeratne obnove europske kulture i umjetnosti i zapravo se nametnula kao nužna zbog tadašnjeg egzistencijalnog stanja i iskustva obilježenog ratnim stradanjima. Naime, duhovno naslijeđe spomenutih europskih konstruktivističkih pokreta što se formalno i simbolički očituje ponajprije u slikarstvu geometrijske apstrakcije ne revalorizira se u ranom poslijeratnom razdoblju kao puka povijesna reminiscencija. Geometrija je, prema tome, na sceni poslijeratnoga svijeta jedan od karakterističnih znakova optimističkog i svjesnog preporoda.¹⁴⁷ Svakako treba napomenuti kako EXAT 51 u kontekstu lokalne sredine nije jedina pojava koja se svojim idejama izdvaja, naročito u opreci dogmatskog stila sorealizma,¹⁴⁸ ali su se jedini nametnuli kao radikalna opozicija.¹⁴⁹ Njihov najbitniji doprinos umjetnosti 20. stoljeća zalaganje je za ideju apstrakcije i njene praktične primjene u sredini koja, za razliku od drugih zemalja, nije imala to likovno iskustvo.¹⁵⁰ Nadalje, ideja o sintezi likovnih umjetnosti nije originalan koncept skupine EXAT 51 te se radi o još jednom likovnom fenomenu koji se javlja u određenim europskim kulturnim krugovima poput Italije i Francuske. Ideja o sintezi također se javlja u razdoblju poslijeratne obnove, gdje je zbog obujma ratnih razaranja bilo nužno uspostaviti racionalan koncept izgradnje i obnove nakon rata. Obnova se ne odnosi samo na uništeni stambeni fond i razorenu infrastrukturu, već je cilj ideje sinteze sudjelovati u procesima čitave kulture življenja, što uključuje i razne vidove umjetnosti.

¹⁴³ Šuvaković, 2005., 193.-194.

¹⁴⁴ Denegri, 2000., 32.

¹⁴⁵ Kolešnik, 2010.667.

¹⁴⁶ Jerko Denegri, »EXAT 51 u međunarodnom i domaćem okruženju«, u: *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, 71\72 (2004.), str. 116.

¹⁴⁷ Jerko Denegri, »EXAT 51 u međunarodnom i domaćem okruženju«, u: *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, 71\72 (2004.), str. 117.

¹⁴⁸ Isto, str. 117.

¹⁴⁹ Galjer, 2004., 13.

¹⁵⁰ Denegri, 2004., 117.

3.3.1. Ideja sinteze

Ideja sinteznog pristupa središnja je ideja u Manifestu EXATA,¹⁵¹ te kao takva usmjerava djelovanje članova grupe čiji je glavni zadatak ostvariti sintezu svih likovnih umjetnosti.¹⁵² EXAT 51 jedina je grupa koja u poslijeratnoj Hrvatskoj zastupa ideju sinteze likovnih umjetnosti. Arhitekt Vjenceslav Richter, osim što je formulirao Manifest grupe, posebnu pažnju pridao je ideji sinteznog pristupa koju je teorijski posebno artikulirao u tekstu *Prognoza životne i likovne sinteze kao izraza naše epohe* (1954.),¹⁵³ a svojevrsnu kulminaciju doživljava u Richterovom konceptu Sinturbanizma, teorijskom radu kojeg objavljuje 1964. godine. Richter, koji kao arhitekt prva iskustva stječe u oblikovanju izlagačkih prostora, rano uviđa potrebu za sinteznim pristupom koju kontinuirano primjenjuje kroz svoje čitavo djelovanje,¹⁵⁴ što naravno uključuje i njegova kazališna, odnosno scenografska oblikovanja. Ideja sinteznog pristupa javlja se u razdoblju europske poslijeratne obnove, kada ponovo postaje aktualan koncept racionalne izgradnje i zahvaća pojedine arhitektonske i umjetničke grupe u zemljama zapadne Europe, poput francuske grupe *Éspace* ili talijanske *MAC - Movimento arte concreta*. Grupa EXAT 51 svojim zastupanjem ideje sinteznog pristupa pripada aktualnom duhu vremena, ali se također pozicionira kao nasljeđe europskih povijesnih avangardi racionalističkog duha – Bauhauasa, De Stijla i ruskog konstruktivizma.¹⁵⁵ Ideja sinteznog pristupa podrazumijeva stapanje arhitekture, skulpture i slikarstva u jedinstvenu organsku cjelinu.¹⁵⁶ Prema Richteru, kod sinteze likovnih umjetnosti arhitektonski dio, odnosno prostor, čini osnovu prostorno-plastičnog oblikovanja koje se onda dopunjuje drugim plastičkim intervencijama, slikarskim ili skulptorskim. Kod sinteznog pristupa sve likovne vrste su ravnopravne i odbacuje se njihova tradicionalna hijerarhija, što Richter također posebno naglašava u svojim tekstovima o sintezi:¹⁵⁷ „U sintezi nema ni arhitekture, ni plastike ni slikarstva u klasičnom smislu. Postoji motrilac kao subjekt i jedinstveni likovni svijet, prostor u kojem se sve nalazi, kreće, miruje i živi. Ako smo u cjelovitom svijetu dio jedne likovne sinteze, sve je arhitektura, sve je plastika, sve je slika, uključujući i motrioca kao motoričko-plastički i kao psihološki element.”¹⁵⁸ Stoga, sinteza likovnih umjetnosti

¹⁵¹ Denegri, 2000., 70.

¹⁵² Isto, str. 69.

¹⁵³ Isto, str. 73.

¹⁵⁴ Isto, str. 71.

¹⁵⁵ Isto, str. 73.

¹⁵⁶ Isto, str. 71.

¹⁵⁷ Isto, str. 72.

¹⁵⁸ Jerko Denegri, *Exat 51*, 2000. str., 72.

postavljena je kao glavni zadatak grupi, a ostvaruje se eksperimentalnim pristupom i apstraktnim likovnim izrazom, što su ujedno i temeljne ideje njenog Manifesta.¹⁵⁹ Uz nabrojene ideje, također treba istaknuti ravnopravnost, odnosno brisanje granica između tzv. čiste i tzv. primijenjene umjetnosti,¹⁶⁰ što je kao ideja također rezultat potrebe za sinteznim oblikovanjem, a čini se kao daljnji iskorak nakon već spomenutog ukidanja hijerarhije među tradicionalnim likovnim vrstama. Ideja sinteznog pristupa, gdje se u organskoj cjelini stapaju arhitektura i umjetnost, nastala u kontekstu poslijeratne obnove, nije težila samo obnovi prostorne pa time i materijalne kulture, već obnovi cjelokupne kulture življenja. Ipak, ideja sinteze svih umjetnosti pokazala se u praktičnom i idejnom smislu utopijskom, odnosno neprovedivom.¹⁶¹ Pored grupe EXAT 51 i Vjenceslava Richtera, ideju sinteze zagovarali su i likovni kritičari od kojih se posebno istaknuo Radoslav Putar, a ideja sinteze bila je ugrađena u kurikulum Akademije primijenjenih umjetnosti (1949.–1955.), kao i pri osnivanju Udruge likovnih i primijenjenih umjetnika Hrvatske (ULUPUH), koja je zaslužna za osnivanje Zagrebačkog trijenala 1955. i Studija za industrijsko oblikovanje (SIO) 1956.¹⁶² Ideja sinteznog pristupa važna je u kontekstu kazališne umjetnosti. Iako neprovediva i utopijskog predznaka u kontekstu cjelokupne obnove kulture življenja,¹⁶³ ideja sinteze likovnih umjetnosti uspješno je provedena u oblikovanju pojedinih kazališnih izvedbi koje zahtijevaju usku suradnju različitih umjetničkih vrsta. Stoga, isto duhovno raspoloženje za obnovom kulture u poslijeratnom razdoblju zahvatilo je i kazališnu umjetnost. Kao primjer uspješne provedbe ideje sinteze u kazališnoj umjetnosti, u daljnjem tekstu ovog diplomskog rada, istaknuta je suradnja arhitekta Vjenceslava Richtera u ulozi scenografa i kostimografinje Inge Kostinčer, kao i njena suradnja sa scenografom Božidarom Rašicom, također arhitektima te pripadnicima grupe EXAT 51.

¹⁵⁹ Denegri, 2000., 72.

¹⁶⁰ Isto, str. 69.

¹⁶¹ Isto, str. 73.

¹⁶² Ana Šeparović, »Od sinteze likovnih umjetnosti do Zagrebačkoga salona: prilog poznavanju djelovanja ULUH-a 1960-ih«, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 42 (2018.), str. 168.-169.

¹⁶³ Denegri, 2000., 73.

3.4. Poveznice Inge Kostinčer sa skupinom EXAT 51

U ovom diplomskom radu već je bilo riječi o utjecaju likovne umjetnosti na kazalište, a za kazalište 1950-ih godina kao jedan od najvažnijih utjecaja prepoznato je djelovanje članova umjetničke skupine EXAT 51, naročito arhitekata Vjenceslava Richtera i Božidara Rašice koji su djelovali kao scenografi u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Kao kostimografkinja Inga Kostinčer ostvarila je s Richterom i Rašicom uspješne kreativne suradnje u definiranju vizualnog identiteta kazališnih predstava 1950-ih godina. No, Inga Kostinčer nije bila kreativno, odnosno profesionalno povezana samo preko dva spomenuta člana EXATA 51, već su detektirane i druge, kako profesionalne, tako i privatne vezanosti uz kulturni djelokrug egzotovaca.

Poznato je kako je Inga Kostinčer izlagala svoje kostime na brojnim izložbama u zemlji i inozemstvu, a među njima se ističe sudjelovanje na manifestacijama Zagrebačkog trijenala 1955. i 1959. godine. U katalogu inicijativne izložbe *Prvog zagrebačkog triennalea*, održane u Zagrebu 1955. godine u Umjetničkom paviljonu, nalazimo ime Inge Kostinčer. U popisu izlagača pod slovom *K* navodi se *Kostinčer Bregovac Inge*, a uz njeno ime pridodana je i *kostimerija*, (sl. 1-3.) odnosno vrsta umjetničkog rada kojim se predstavila na izložbi, kako uostalom stoji i uz imena svih ostalih sudionika. Zanimljivo, nakon teksta predgovora Nevena Šegvića slijede kratki pregledi svih vrsta likovnih umjetnosti predstavljenih na izložbi, od arhitekture, scenografije, slikarstva i grafike, preko fotografije, keramike, tekstila, pa sve do suvremenog odijevanja, lutki i igrački itd. ali se nigdje izrijekom ne spominje kostimerija, odnosno kostimografija, niti je uključena u opisima bliskih likovnih vrsta.¹⁶⁴ U katalogu *Drugog zagrebačkog triennalea* održanog 1959. godine također se navodi ime Inge Kostinčer u abecednom popisu izlagača *Bregovac Inge* (sl. 4-5.), a za razliku od prvog kataloga, nema nikakve indicije kakvim su se radovima izlagači predstavljali.¹⁶⁵ No članak *Pionirski koraci – Uz Drugi zagrebački triennale industrijske umjetnosti* Josipa Depola objavljenog u *Vjesniku* 9. svibnja 1959., u kojem autor navodi izložene eksponate prema likovnim vrstama uz njihove autore pa tako taksativno navodi *kazališna dekoracija (Ž. Zagotta, I. Bregovac, M. Zidarić itd.)*¹⁶⁶ U katalogu koji prati jugoslavensko sudjelovanje na Međunarodnoj izložbi stanovanja

¹⁶⁴ *Prvi zagrebački triennale, katalog inicijativne izložbe udruženja umjetnika primijenjenih umjetnosti u Hrvatskoj*, katalog izložbe (5. 11. – 25. 11. 1955.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1955.

¹⁶⁵ *Drugi zagrebački triennale.*, katalog izložbe (Zagreb, 22. 4. - 20. 5. 1959.), Zagreb, Umjetnički paviljon, 1959.

¹⁶⁶ J. Depolo, »Pionirski koraci – Uz drugi zagrebački triennale industrijske umjetnosti«, u: *Vjesnik*, Zagreb, 9. svibnja 1959.

u Milanu, odnosno na *11. Milanskom triennaleu* 1957. godine umetnut je informativni letak na engleskom jeziku o djelovanju Studija za industrijsko oblikovanje, odnosno zagrebačke grupe SIO oformljene 1955. godine s ciljem promicanja industrijskog dizajna u Jugoslaviji. Na poledini informativnog letka abecedno su navedeni članovi grupe, među kojima nalazimo ime Inge Kostinčer, njeno zanimanje i adresu stanovanja: *Inge Bregovac, textile designer – Moše Pijade 78, Zagreb* (sl. 6). Zanimljivo, uz njeno ime kao profesija nije navedeno kostimografkinja, nego dizajnerica tekstila.¹⁶⁷ Također, u katalogu prvog Zagrebačkog triennala te na popisu članova grupe SIO spominje se arhitekt Zdravko Bregovac, član skupine EXAT 51, ujedno i tadašnji suprug Inge Kostinčer, odnos koji ju i privatno veže uz EXAT 51, a iz popisa članova grupe SIO jasno je kako dijele i istu adresu stanovanja. Sa suprugom Zdravkom Bregovcem surađivala je u opremanju hotela Ambassador u Opatiji izgrađenog 1966. prema njegovom projektu.¹⁶⁸ Inga Kostinčer zajedno sa suradnicom Dianom Kosec, također kostimografkinjom, dizajnirala je za djelatnike hotela uniforme i radna odijela.¹⁶⁹ Zdravko Bregovac je u opremanju hotela želio ostvariti ideal total dizajna pa je angažirao brojne suvremene umjetnike, pa tako i Ingu Kostinčer¹⁷⁰ koja je već imala iskustva u promišljanju koncepta sinteze plastičkih umjetnosti kroz svoj kostimografski rad, ali i kao nastavnica na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Zagrebu te kao članica Studija za industrijsko oblikovanje.¹⁷¹

¹⁶⁷ *Mostra internazionale dell'abitazione – Jugoslavia; International home exhibition – Yugoslavia*, katalog izložbe (27. 07. – 4. 11. 1957.), Milano: 1957.

¹⁶⁸ Patricija Počanić, »Luksuz na jugoslavenski način – Hotel Ambassador u Opatiji«, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 46 (2022.), str. 207.

¹⁶⁹ Isto, str. 217.

¹⁷⁰ Isto, str. 207.

¹⁷¹ Isto, str. 217.

3.4.1. Vjenceslav Richter

Vjenceslav Richter, istaknuti hrvatski arhitekt, urbanist i dizajner, jedan od osnivača grupe EXAT 51 kao i jedan od njenih glavnih teoretičara, djelovao je i kao kazališni scenograf u razdoblju od 1959. do 1981. kada je surađivao s hrvatskim i inozemnim kazališnim kućama, U njegovom velikom opusu, scenografija zauzima tek manji dio, a iako se u kazalištu pojavljuje na samom izmaku desetljeća, svojim scenografskim radom obilježio je kazališnu umjetnost 1950-ih.

Richterova teorijska razmatranja primijenjena su u Manifestu skupine EXAT 51 gdje se zalaže za dokidanje razlike visoke i primijenjene umjetnosti, afirmaciju apstraktne umjetnosti, eksperimentalan princip rada i prihvaćanje koncepta ideje sinteze svih likovnih umjetnosti, odrazila se i na njegov scenografski rad. Richter, kao i drugi likovni umjetnici i arhitekti u kazalištu 1950-ih godina, unosi u scensko oblikovanje aktualne likovne i umjetničke tendencije.¹⁷² Glavne stilske karakteristike njegovih scenografija jesu redukcija, stilizacija, apstrahiranje te istraživanje geometrijskih formi u interpretaciji kazališnog komada, iako je primjenjivao konceptualno potpuno različita scenska rješenja. Kao najzanimljivija rješenja ističu se stilizirane arhitektonske strukture, kompozicije koloristički razigranih ploha, ritmičke igre geometrijskih oblika i optičkih efekata, sugeriranje ambijenata, pojednostavljivanje modernog dekora koji nosi simboličko značenje itd.¹⁷³

Richterovo prvo scenografsko rješenje bilo je za operu *Vjenčanje u samostanu* Sergeja Prokofjeva 1959. godine redatelja Koste Spaića, a Inga Kostinčer surađivala je na predstavi u oblikovanju kostimografije, s kojom će surađivati u scenskom oblikovanju dvije drame Williama Shakespearea *Oluja* 1962. i *Julije Cezar* 1970. godine, a da se radi o ustaljenoj kreativnoj suradnji scenografa i kostimografa potvrđuje i redatelj Kosta Spaić.¹⁷⁴

Inscenacija opere *Vjenčanje u samostanu* smatra se jednom od najboljih u kontekstu hrvatske poslijeratne povijesti scenografije, opisana kao amblematska scenografija vremena.¹⁷⁵ Na 2. zagrebačkom trijenalu 1959. godine Richter je dobio prvu nagradu za sudjelovanje u

¹⁷² Lovorka Magaš Bilandžić, »Scenografska dionica u opusu arhitekta Vjenceslava Richtera«, u: *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 14 (2018.), str. 163.

¹⁷³ Magaš Bilandžić, 2018., 165.

¹⁷⁴ Martina Petranović, »Kosta Spaić i kazališna likovnost«, u: *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 77 (2019.), str. 90.

¹⁷⁵ Magaš Bilandžić, 2018., 167.

oblikovanju vizualnog identiteta i postava izložbe te za scenografiju opere *Vjenčanje u samostanu*, a inscenacija je osvojila i priznanje manifestacije Théâtre des Nations.¹⁷⁶

Visoki stupanj stilizacije u oblikovanju scene osnovna je metoda korištena u najboljim scenografskim ostvarenjima 1950-ih, a Richterova inscenacija opere *Vjenčanje u samostanu* spada među revolucionarna ostvarenja razdoblja. Richter svojim rješenjem propituje sam koncept tradicionalnog scenskog prostora. Scenu svodi na rotirajuću kružnu platformu, na kojoj su postavljene dvije plohe koje su ukrštene pod pravim kutom i tako u jedinstvenom prostoru stvara četiri scene (sl. 7).¹⁷⁷ Također, rotacijska pozornica upotrijebljena je kako bi se zadovoljio zahtjev za brzom i efektnom izmjenom scena. Radnja ove opere smještena je u Sevilju 17. stoljeća, a inače bogat ambijent barokne Španjolske tek je naznačen osnovnim arhitektonskim elementima, odnosno nizovima stiliziranih arkada. Pojedini ambijenti interijera ili eksterijera nadopunjeni su elementarnom scenskom rekvizitom, odnosno namještajem također potpuno reduciranog likovnog izraza (sl. 8-11). Scenografijom su dominirale arhitektonske konstrukcije bijele boje koje su na pojedinim mjestima artikulirane kolorističkim akcentima crvene i crne boje u vidu apliciranih geometrijskih oblika koji zapravo označavaju stilizirane prozorske otvore ili vrata (sl. 13-15).¹⁷⁸ Oblikovanju scenografije opere *Vjenčanje u samostanu*, Richter pristupa jednako kao i oblikovanju arhitekture, primjerice; izložbenih prostora, odnosno paviljona gdje dosljedno provodi princip sinteze svih likovnih umjetnosti¹⁷⁹ gdje se u organskoj cjelini stapaju arhitektura i umjetnost.¹⁸⁰ O odnosu scene i kostima nisu sačuvani pisani opisi, no u slučaju *Vjenčanja u samostanu* sačuvane su izvedbe fotografije u boji, rijetke za ovo razdoblje. S obzirom na to da se radi o jednom od amblematskih ostvarenja razdoblja, a uz već poznate činjenice, moguće je djelomično rekonstruirati, odnosno pretpostaviti kakav je odnos scenografije i kostimografije. Stoga, kostimi Inge Kostinčer, analogni su slikarskim ili skulptorskim intervencijama koji nadopunjuju osnovno arhitektonsko oblikovanje prostora, u ovom slučaju kazališne scene. Princip sinteze ukida hijerarhijsku podjelu među likovnim vrstama, pa tako ne treba shvatiti da su kostimografska rješenja podređena onim scenografskim, već se ravnopravno nadopunjuju i stvaraju konačnu scensku sliku. Da se radi o ravnopravnoj i dosljednoj kreativnoj suradnji Richtera i Kostinčer svjedoče sačuvane fotografije makete za idejno rješenje inscenacije *Vjenčanja u samostanu* koja

¹⁷⁶ Magaš Bilandžić, 2018., 168.

¹⁷⁷ Galjer, 2004., 256.

¹⁷⁸ Magaš Bilandžić, 2018., 168.

¹⁷⁹ Jasna Galjer, *Expo 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera*, Zagreb: Horetzky, 2009., str. 316.

¹⁸⁰ Denegri, 2000., 73.

uključuje figure dva ženska lika predstave, predimenzionirana u odnosu na arhitekturu scene, u voluminoznim haljinama te s pokrivalima za glavu od tila (sl. 16.). Sačuvane su i skice tih kostimografskih rješenja (sl. 17-18), kao i fotografije izvedbe koje su sačuvale izgled konačnog rješenja kostima (sl. 19). Idejno rješenje kostima prema maketi, odnosno voluminoznih monokromatskih haljina s ukrasima za glavu od nemarno složenog mrežastog komada tkanine poput tila, podudara se s onim na sačuvanim skicama, odnosno fotografijama izvedbe. Stoga, radi se o kontinuiranoj uskoj suradnji dvoje autora. Također, kostimi Inge Kostinčer svojim kolorističkim rješenjima nastavak su kolorističkih akcenata kojima je oblikovana arhitektura. Radi se o stilizirano oblikovanim vratima i prozorima uporabom bojanih kvadratnih plohi, a prema detalju jedne od sačuvanih fotografija izvedbe jasno je da se radi o plohama crvene, crne i bijele boje (sl. 13-15). Haljine glavnih ženskih likova su crvene s pripadajućim crvenim naglavnim ukrasom, odnosno bijele boje s crnim geometrijskim ukrasom na torzu te također pripadajućim bijelim naglavnim ukrasom. Aplicirani crno bijeli geometrijski ukras ponovljen je i na kostimima muških likova, također srodno detalju na arhitekturi vrata i prozora. U jedinstvenoj cjelini, koloristički efekt kostima apsolutno je dominantan naspram detalja u arhitekturi, koji zapravo uspostavljaju balans, odnosno povezuju koloristički naglašene kostime u odnosu na bjelinu scenografije. Sami kostimi kao takvi stvaraju vizualnu dinamiku scene, a u rekonstrukciji inscenacije svakako treba uzeti u obzir i njihovo kretanje scenom. U konačnici, prema Richteru, u sintezi nema likovnih vrsta već postoji samo promatrač kao subjekt i prostor kao jedinstveni likovni svijet, a razlika u likovnim vrstama ne postoji. Stoga, ne postoji scena niti kostimi na njoj već jedinstvena scenska slika i publika. Tretiranjem kostimografije kao ravnopravne likovne vrste ukida se također razlika čiste i primijenjene umjetnosti (kojoj kostimografija pripada) te ona postaje ravnopravna drugim medijima poput slikarstva ili skulpture. Nadalje, kada uzmemo u obzir čitavu iznesenu analizu odnosa kostima Inge Kostinčer i scenografije Vjenceslava Richtera, naročito u kontekstu sinteze svih plastičkih umjetnosti, jasno je kako Inga Kostinčer, kada oblikuje kostime za operu *Vjenčanje u samostanu*, ne uzima samo u obzir, primjerice, sadržaj dramskog teksta ili karaktere igranih likova, već razmišlja o kostimografiji kao o ravnopravnoj likovnoj vrsti. Da bi se oblikovala jedinstvena scenska slika dopunjena kostimima, nužno je tretirati kostim izvan kategorija dramaturgije, općenito same kostimografije, te ga treba tretirati kao likovno sredstvo sa svim mogućnostima formalnog izražavanja, kao i u drugim vrstama tzv. čiste umjetnosti kao što je slikarstvo.

U oblikovanju scene za operu *Fidelio* iz 1960. godine, Richter također surađuje s Ingom Kostinčer koja oblikuje kostime. Richter ide korak dalje u redukciji scenografske slike. Radnja opere odvija se u zatvoru čiji je ambijent na simbolički način sugeriran samo elementom rešetke, a ako se radnja primjerice odvijala u eksterijeru, jedno stablo je bilo dovoljan znak novog mjesta radnje (sl. 20.). Potpunu redukciju scene i odbacivanje realističnog ambijenta gdje scenografija uopće ne ukazuje na vrijeme ili geografsko mjesto radnje u odnosu na oblikovanje kostima, Richter je izveo kako bi naglasio vizualnu interpretaciju glazbe, a ne teksta. Jasno je kako Richter minimalnim sredstvima postiže puno značenje, a ukidanjem referenci na mjesto i vrijeme radnje, postiže se efekt atemporalnosti zbog kojeg se tema djela čini univerzalnom. Prema izjavi povodom premijere opere, poznato je kako su i kostimi bili reduciranog likovnog izraza, potpuno pojednostavljeni čime se izbjegla realističnost i postigla atemporalnost i u konačnici scenski neutralni kostimi (sl. 21-23), odnosno pozadina. Kao i elementi scenskih rješenja, kostimi su također prenosili određena simbolička značenja,¹⁸¹ što potvrđuju i pisanja tadašnjih kazališnih kritičara koji su zamjerali nepotreban broj simboličnih detalja u kostimu i u sceni.¹⁸² S obzirom da su sačuvane rijetke crno-bijele fotografije, nemoguće je dalje ustvrditi kakav je bio odnos kostimografije i scenografije, primjerice koloristički, te kakva je bila kreativna suradnja dvoje autora, ali zabilježene izjave i kritike upućuju na to da je suradnja bila intenzivna s obzirom na naglašena simbolička značenja kostima i scenskih elemenata.

Za inscenaciju političke drame *Julije Cezar* Williama Sheaksperea iz 1970. godine, Richter također surađuje s kostimografkinjom Ingom Kostinčer. Potpuna redukcija scene na stepenište koje je artikulirano stiliziranom arhitekturom (sl. 24) koje aludiraju na ambijent antičkog Rima. Stilizirana arhitektura stvorila je dojam atemporalnosti, kako bi se naglasila univerzalnost teme.¹⁸³ U oblikovanju stiliziranih arhitektonskih masa Richter prenosi iskustva vlastitih istraživanja u mediju skulpture.¹⁸⁴ Te stilizirane arhitektonske mase sastavljene su od niza blokova koje svojim kompozicijama reflektiraju, pad, odnosno uspon stubišta, a zbog uporabe istog materijala čine se kao da su stubište i arhitektura dio organske cjeline. Arhitektura je stilizirana, odnosno apstrahirana do te mjere da se može tretirati kao skulptura. Također, u samoj interpretaciji, to mogu biti naznake čitavih građevina, ali i rimskih ruševina što također

¹⁸¹ Magaš Bilandžić, 2018., 169.

¹⁸² Ivoš, 1987., 11.

¹⁸³ Magaš Bilandžić, 2018., 171.

¹⁸⁴ Isto, str. 165.

naglašava aktualnost teme dramskog teksta, koja je nadživjela vrijeme u kojoj se zbila. U samom oblikovanju, simbolična arhitektura Rima srodnog je oblikovanja kao i Richterove systemske skulpture iz ovog razdoblja (sl. 25).¹⁸⁵ Jednostavnost scenografskog rješenja odrazila se i na kostimografska rješenja Inge Kostinčer čiji su kostimi oblikovani u skladu s vremenom i mjestom radnje lišeni suvišnog ornamenta. Kostimi su oblikovani vještim drapiranjem tkanine koje je stvorilo naglašene i jasne linije (sl. 26). Prema sačuvanim arhivskim fotografijama izvedbe, čak i kod likova koji su uhvaćeni na fotografijama duboko u pozadini, mutni u stražnjem planu slike, linije draperija jasno se naziru. Također, kostime odlikuje i dojam monumentalnosti, čak i kod sporednih likova, pa se, barem prema fotografijama, likovi u kostimima čine kao javne skulpture antičkog Rima (sl. 27). Kao što Richter u oblikovanju scene briše granice između likovnih vrsta oblikovanjem apstrahirane arhitekture koja se može tretirati kao skulptura, tako i Kostinčer tretira kostime. Njeni kostimi osim što su odjeća kazališnih likova, doimaju se i kao skulpture na sceni, što ne bi bilo moguće bez suradnje dvoje autora, ali i provođenja principa sinteznog oblikovanja.

Vjenceslav Richter kao intermedijalni umjetnik, koji se zalagao za eksperimentalan interdisciplinarni pristup radu u oblikovanje kazališne scene unio je odlike stila koje propagira skupina EXAT 51. Ideje koje je istraživao u drugim medijima uključivao je u kazališno oblikovanje, a njegovi scenski koncepti u skladu su sa suvremenim idejama europskog kazališta u kojem se također napuštaju iluzionizam i narativnost u korist redukcije vizualnog okvira.¹⁸⁶ Na Richterovo kazališno oblikovanje utjecali su i teorijski radovi o kazalištu poput teksta o konceptu total teatra Waltera Gropiusa ili *Arhitektura i scenografija* Jacquesa Polierija, čije je prijevode Richter objavio 1959. godine u časopisu *Čovjek i prostor*.¹⁸⁷

¹⁸⁵ *Vjenceslav Richter*, katalog izložbe (13. 9. - 6. 10. 1968.), Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1968.

¹⁸⁶ Magaš Bilandžić, 2018., 174.

¹⁸⁷ Isto, str. 175.

3.4.2. Božidar Rašica

Arhitekt, urbanist i slikar Božidar Rašica, član je grupe EXAT 51, a koji je kao i Vjenceslav Richter djelovao u području kazališne scenografije. Scenografijom se počeo baviti ranih 1950-ih te ga se drži za jednog od vodećih hrvatskih kazališnih scenografa u poslijeratnom razdoblju. U oblikovanju kazališne scene bio je pod utjecajem ideja i likovnosti karakterističnih za djelovanje grupe¹⁸⁸ - ukidanje granica između čiste i primijenjene umjetnosti, afirmaciju apstraktne umjetnosti, eksperimentalan pristup kreativnom radu te ideja sinteze svih likovnih umjetnosti.¹⁸⁹ Scenografija u razdoblju 1950-ih postaje područje istraživanja mogućnosti izraza različitih likovnih vrsta, a sam Rašica prepoznao je intermedijalnost kao jednu od temeljnih odlika nove likovnosti, odnosno polazište djelovanja likovnog umjetnika razdoblja.¹⁹⁰ Rašica se u oblikovanju prostora scene izražava kroz različite medije, a u izjavi za *Vjesnik* 1953. godine definirao je ulogu scenografa kao integratora „koji u danom prostoru vizuelno provodi koncepciju, što niče iz sljedećih komponenata: autor, redatelj, scenograf i glumci.”¹⁹¹ Stoga, jasno je kako Rašica u cjelovitom oblikovanju vizualnog identiteta predstave provodi ideju sinteze svih likovnih umjetnosti, odnosno vizualnu sintezu svih autorskih interpretacija koje čine jedno kazališno djelo. Također, ideja sinteze konačno je formirala i njegov dvojaki autorski profil arhitekta i slikara kojoj je scenografsko djelovanje dalo “poticaj da sintetiziram ono što mora riješiti u istoj osobi arhitekt i slikar scene. Naučio sam štedjeti izražajna sredstva, ali činiti ih jasnim i suvremenim.”¹⁹² Apstraktnu umjetnost Rašica afirmira također kroz svoja scenografska rješenja, kao Vjenceslav Richter te drugi arhitekti-scenografi razdoblja, gdje se arhitektonski elementi scene apstrahiraju i čija se kompozicija, odnosno dinamička ravnoteža nadopunjava svjetlom, zvukom i kretanjem glumaca te prisutnošću gledatelja, kako bi se prema njegovim riječima postigla „totalna vizija kinetičke ravnoteže.”¹⁹³ Dinamičnost scenske kompozicije, odnosno vizualni identitet predstave, nadopunjuju i kostimografska rješenja, a suradnja Rašice i kostimografkinje Vande Pavelić Weinert za operu *Angélique* 1957. godine rezultirala je jednim od najprepoznatljivijih scenskih rješenja desetljeća, a njihova suradnja prepoznata je kao paradigmatički primjer u

¹⁸⁸ Denegri, 2000., 165.

¹⁸⁹ Isto, str. 70.

¹⁹⁰ Lederer, 2019.f, 51.

¹⁹¹ Ana Lederer, »Nova generacija umjetnika«, u: Ana Lederer, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 81. (Lederer, 2019.d)

¹⁹² Vera Marsić, »Rašica - slikar, arhitekt, scenograf«, u: *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, 52\53 (1993.), str.28.

¹⁹³ Ana Lederer, »Redukcionizam, kinetizam, boja, svjetlo, novi materijali«, u: Ana Lederer, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 99

kojem je postignut aktivni suodnos scene i kostima. Žarko obojeni Rašičini paravani u ulozi pročelja mediteranskih kuća stupali su u različite kolorističke odnose s jarko obojenim kostimima Pavelić Weinert.¹⁹⁴

Božidar Rašica surađivao je i s kostimografkinjom Ingom Kostinčer u oblikovanju predstava *Klasična simfonija*, *Poziv u dvorac* te *Milijunaški Napulj* iz 1952. godine te *Danse Macabre* iz 1953 godine.¹⁹⁵ Scenografija za dramu *Poziv u dvorac* oblikovana je pod utjecajem slikarstva članova EXATA. Rašica odbacuje realistični tretman i deskriptivnost, scena je pregledna i jednostavna, a vizualno je dinamizirana naglašenom ulogom svjetla. Scenografiju za balet *Klasična simfonija* također odlikuje čistoća izraza i koncept prazne pozornice.¹⁹⁶ O suradnji Božidara Rašice i Inge Kostinčer nisu sačuvani pisani zapisi u literaturi kao ni analize odnosa scene i kostima. Sačuvane su tek malobrojne skice i fotografije pa je moguće makar pretpostaviti odnos scene i kostima prema sačuvanom vizualnom materijalu, uzevši u obzir poznate činjenice o njihovim autorskim profilima i likovnim tendencijama razdoblja. Kod drame *Poziv u dvorac* iz 1952. sačuvano je nekoliko crno-bijelih fotografija scenografije te fotografije glumaca na sceni. Sačuvane su i skice za scenografsko rješenje Božidara Rašice, kao i skice za kostime Inge Kostinčer. Scena je potpuno ispražnjena te su, prema skicama i fotografijama, korištene tek dvije stolice i klupa, te je čitava scena bila monokromna što prema skici izgleda kao da je bila preplavljena plavim svjetlom (sl. 28-29). Na skicama za scenografiju, Rašica je naznačio i tri glumačka para u sceni plesa. Sačuvane su dvije skice za monokromne večernje haljine, jedna crvena, a druga žuta toaleta što korespondira naznačenim bojama kostima na scenografskoj skici (sl. 30-32). Stoga, kostimografska rješenja Inge Kostinčer moguće su nadopunjavala scenu kao koloristički akcenti koji su pridonosili dinamici čitave scenske kompozicije. Kod baleta *Klasična simfonija* gdje je također proveden koncept prazne pozornice, sačuvana je samo jedna fotografija izvedbe. Reducirani scenski izraz prate baletni kostimi svedeni na potpuno jednostavan baletni triko lišen detalja (sl. 33).¹⁹⁷

¹⁹⁴ Petranović, 2019.a, 347.

¹⁹⁵ Ivoš, 1987., 21.-23.

¹⁹⁶ Denegri, 2000., 165.

¹⁹⁷ Petranović, 2015., 304.

3.5. Suvremena moda kao izraz modernosti društva u kazalištu

Oblikovanje kazališnog kostima pod utjecajem aktualnih stilova umjetnosti ali i mode pojedinog razdoblja. S obzirom na to da kostim polazi od konvencija odijevanja, kostimografija je morala stupiti u odnos s aktualnim modnim trendovima, a kostimografi su se često inspirirali aktualnim modnim kolekcijama i njihovim stilom. Stoga, kazališna scena može se opisati i kao mjesto inovacije i širenja modnih trendova. Kao i odjeća u svakodnevnom životu koja ima svoju društvenu i simboličnu ulogu u životu pojedinca, kazališni kostim uvelike se ponaša na isti način. Odjeća i kostim pružaju različite informacije o pojedincu koji ih nosi ali također na kazališnoj sceni mogu upotpuniti sliku određene društvene sredine ili razdoblja.¹⁹⁸ S aspekta ikonografije svakodnevice, mode i dizajna 1950-ih posebno su bila atraktivna scenografska rješenja interijera i kostima predstava kojima je vrijeme radnje sadašnje.¹⁹⁹ Takav kazališni kostim bio je nedvosmislena poveznica s modom koja je u to doba bila takoreći sinonim jednog vremena, pa u pojedinim slučajevima i “mamac” za publiku, ali najčešće ipak i više od toga: jasan scenski znak ispunjen karakterološkim, statusnim i idejnim asocijacijama.²⁰⁰

Repertoar suvremene drame čija se radnja zbiva u sadašnjosti pružili su priliku kostimografima za oblikovanje kostima u skladu s aktualnim modnim trendovima, pa je kazališnom scenom 1950-ih dominirao *New Look* pariškog dizajnera Christiana Diora (sl. 34-35) koji ga je kreirao netom nakon svršetka Drugog svjetskog rata 1947. godine. *New Look* je postao gotovo amblematičan izgled za 1950-e. Kostimi Inge Kostinčer u stilu *New Looka* zaista bi mogli funkcionirati i kao sjajni primjeri modnih kreacija tog stila, a iz sačuvanih skica za kostime jasno je kako su iste oblikovane prema stvarnim kreacijama – uz crteže kostima zalijepljeni su primjeri odjeće iz časopisa. Inga Kostinčer prema ovim predlošcima izradila je kostime za predstave *Poziv u dvorac* (1943.) (sl. 39-40), *Instrukcija* (1957.), *Osvrni se gnjevno* (1958.) (sl. 36-38) itd.²⁰¹ Modni trendovi 1950-ih također utjecali su i na pojedina rješenja u predstavama *Večera u osam* (1955.), *Posjet stare dame* (1959.) (sl. 41-42), *Vjenčanje u samostanu* (1959.) (sl. 43-45), *Dvoje na njihaljci* (1960.) (sl. 46-47), *Luđakinja iz Chaillota* (1963.) (sl. 48-49) itd. Suvremena modna ikonografija podjednako je korištena u djelima

¹⁹⁸ Petranović, 2015., 75.

¹⁹⁹ Ana Lederer, »Redukcionizam, kinetizam«, 2019., str. 103.

²⁰⁰ Martina Petranović, »Sinteza umjetničkih rukopisa«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019. str. 349. (Petranović, 2019.a)

²⁰¹ Petranović, 2015., 297.

suvremenih domaćih i inozemnih autora ali i u suvremenim interpretacijama dramskih klasika poput Molièrea. Što se tiče radnje same predstave, odnosno simboličkog značenja kostima koji sudjeluje u interpretaciji djela, prepoznatljive *New Look* kreacije sinonim su vremena u kojem su nastale te nose određena idejna značenja – aludiraju na modernost poslijeratnog razdoblja, individualnu slobodu, potrošačku moć itd.²⁰² Također, atraktivan modni kostim privlačio je publiku u kazalište. Osim Inge Kostinčer, kostimska rješenja pod utjecajem *New Looka* izradile su kostimografkinje Jagoda Buić, Jasna Novak, Marija Zidarić, Aurelija Branković i Ružica Nenadović Sokolić.²⁰³

Nadalje, u kostimografiji 1970-ih godina dolazi do značajnog utjecaja suvremenog modnog izraza naročito u inscenaciji klasičnih kazališnih djela, kako bi se ukazalo na univerzalnost, odnosno aktualnost ideja pojedinog teksta. Za kostimografsko rješenje Shakespeareove komedije *Na Tri kralja* iz 1971., Inga Kostinčer spojila je elemente renesansnog kostima sa suvremenom odjećom u tada aktualnom *hippie* stilu - od košulja, hlača i prsluka pa sve do raznih pletiva. Iste godine oblikovala je i kostimografiju za još jednu Shakespeareovu komediju *San Ivanjske noći*. Kostimi su oblikovani u skladu s idejama redatelja u antičkom grčkom, odnosno u renesansnom duhu, a pridruženi su im i kostimi *hippie* stila u vidu karakterističnih trapezica, pletiva, kožnih prsluka i haljina (sl. 50-51).²⁰⁴ U istom razdoblju, svojim kostimima Inga Kostinčer osuvremenila je Molièreovog *Građanina plemića* odijelima u skladu s aktualnim modnim trendovima kako bi ga se prikazalo kao suvremenog skorojevića (sl. 52),²⁰⁵ a suvremeni modni kostim javio se i u operi *Zaljubljen u tri naranče* (1970.) (sl. 53).

²⁰² Petranović, 2015., 300.

²⁰³ Petranović, 2019.a, 349.

²⁰⁴ Petranović, 2015., 425-427.

²⁰⁵ Isto, 2015., 422.

3.6. Oblikovanje kostima Inge Kostinčer 1950-tih

Inga Kostinčer definirala je kostimografsku sliku zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta 1950-ih godina zbog čega se ističe kao jedna od najvažnijih predstavnica kostimografije poslijeratnog razdoblja. No, iščitavanjem njenog slojevitog opusa i stilskog izraza uviđamo, riječima povjesničarke umjetnosti Marije Tonković, da sagledavanje kostimografskog opusa Inge Kostinčer znači ne samo otkrivanje jedne alternativne povijesti poslijeratnog teatra, nego i odraz našeg kulturnog i likovnog razvoja. U svom radnom vijeku realizirala je preko tri stotine kostimografskih rješenja u svim kazališnim žanrovima – drami, baletu i operi, podjednako u suvremenom i klasičnom repertoaru. Posvećeno i analitički je pristupala tekstu predstave i stilu epohe u kojoj se radnja odvija, tako da je jednako uspješno kreirala povijesne ali i suvremene kostime, bilo da se radi o raskošnim operama ili komedijama. Prema ugovoru, godišnju radnu normu činilo je osam predstava godišnje, a s obzirom na to da je bila stalno zaposlena kostimografkinja u zagrebačkom HNK, njena produktivnost premašivala je zadani minimum. Ostvarila je kvantitativno, a i kvalitativno velik opus s obzirom na to da je radila i za druga hrvatska i inozemna kazališta.²⁰⁶ U HNK Zagreb dolazi 1945. kao asistentica i suradnica kostimografa Vladimira Žedrinskog (sl. 54-56), a 1947. počinje njen stalni angažman sve do kraja života 1973. godine. Osim što je više od dvadeset godina bila stalni član zagrebačkog HNK, povremeno je surađivala i s drugim zagrebačkim kazalištima poput Zagrebačkog dramskog kazališta, ZGK Komedija i Teatra ITD, kao i s drugim hrvatskim kazalištima u Splitu, Rijeci, Šibeniku, Sisku i Osijeku. Njen djelokrug proširio se i na kazališta izvan Hrvatske; Mostaru, Sarajevu, Tuzli i Ljubljani,²⁰⁷ a sudjelovala je i na tek osnovanim ljetnim kazališnim festivalima u Dubrovniku i Splitu. Razdoblje 1950-ih važno je za djelovanje Inge Kostinčer jer je u ovom periodu kostimografski nosila čitav kazališni repertoar HNK u Zagrebu, a redom je sudjelovala u profesionalizaciji niza novoutemeljenih kazališta i festivala. Njen rad zaslužan je za afirmaciju, odnosno za profesionalizaciju struke kostimografa tako da se s Ingom Kostinčer prvi puta spominje ime kostimografa na kazališnoj cedulji, a ujedno je i jedna od prvih kostimografkinja za koje je iskazan medijski interes u vidu intervjua za dnevne novine ili časopise, a čiji je sadržaj uglavnom bio rezerviran za druge kazališne profesionalce. Također, u razdoblju 1950-ih djelovala je i pedagoški u kontekstu visokoškolskog obrazovnog sustava, čime je direktno utjecala na profiliranje budućih hrvatskih kostimografa. Najveće zasluge, dakako, ipak

²⁰⁶ Tonković, 1990., 14.

²⁰⁷ Petranović, 2007., 189.-190.

pripadaju njezinu neposrednom umjetničkom oblikovanju kostima u kazališnim predstavama, zasnovanog na načelima koja će umnogome obilježiti kostimografske 1950-te.²⁰⁸

Za Ingu Kostinčer, idealni kostim bio je prije svega dramaturški funkcionalan, te odbacuje anakronu ideju kostima koji je prije svega vizualni dekor predstave. Njen rad temelji se na pažljivoj psihološkoj studiji svakog lika pa je jedna od odlika njenih rješenja kostim koji doprinosi karakterizaciji lika, a uvažavala je i uvide glumaca u pojedine uloge. Također, kao još jedno od polazišta u oblikovanju kostima, odnosno kao kvaliteta važna je usklađenost sa stilom i dramaturgijom predstave, tako da pažljivo proučavanje nije bilo ograničeno samo na likove predstave. Studiozno je pristupala sadržaju djela kako bi kostimi bili u skladu s vizualnim identitetom i osnovnom idejom predstave, zbog čega je naglašavala važnost suradnje s redateljem i scenografom kako bi se ostvarila harmonična cjelina.²⁰⁹

Hrvatsko kazalište 1950-ih otvara se novim suvremenim autorima te dolazi do značajnih promjena repertoara, afirmira se redateljsko kazalište pa Inga Kostinčer uspješno surađuje s novom generacijom redatelja, a ujedno ovo razdoblje je najznačajnije za njen opus.²¹⁰ Ovo razdoblje također je obilježeno i novom generacijom poslijeratnih scenografa koja smjelo eksperimentira novim, gotovo radikalnim scenskim konceptima koji su svakako utjecali i na njen autorski potpis zbog suradnje u kreiranju vizualnog identiteta predstave. Surađivala je sa scenografima egzatovske pripadnosti Božidarom Rašicom i Vjenceslavom Richterom, ali i drugim autorima poput Zvonimira Agbabe, Aleksandra Augustinčića ili Berislava Deželića, koji su se zalagali za pročišćavanje scenskog prostora u kojem se ukida iluzionizam, realističnost i dekorativnost gdje se elementi scene vizualno reduciraju, odnosno apstrahiraju.²¹¹ Također, 1950-e su razdoblje značajnih kulturnih promjena, što je svakako zahvatilo i kazalište. Najvažniji je utjecaj novih tendencija u likovnoj umjetnosti tog razdoblja, a u Hrvatskoj glavni nositelji tih promjena bili su članovi skupine EXAT 51. Svoje djelovanje temeljili su na ideji sinteze svih plastičkih umjetnosti, zalagali su se za izjednačavanje čiste i primijenjene umjetnosti, eksperimentalan pristup radu i za afirmaciju apstraktne umjetnosti. Nova likovnost odrazila se i na kazališno oblikovanje, odnosno na stil Inge Kostinčer koja se

²⁰⁸ Martina Petranović, »Profesija: kostimograf«, u: Ana Lederer, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 313. (2019.e)

²⁰⁹ Petranović, 2007., 191.

²¹⁰ Isto, str. 192.

²¹¹ Isto, str. 193.

uspješno uključila u stvaranje nove likovne slike vremena.²¹² Suradnja s egzotocima i pripadnost njihovom intelektualno-umjetničkom krugu ključni su za formiranje njenog stila koji se definira u ovom razdoblju te će mu ostati vjerna do kraja života. Dolaskom u HNK Zagreb 1947. njen stil se prvotno dominantno formira pod utjecajem ruske scenografske škole i mentora Vladimira Žedrinskog, stil kojeg odbacuje ranih 1950-ih dolaskom EXATA 51 na hrvatsku likovnu scenu.²¹³ Kod sagledavanja njenog stila, odnosno kreativnog senzibiliteta, ključna je njena otvorenost novim likovnim trendovima, ali i vještina uspješnog sublimiranja likovnih odlika novih stilskih pravaca u kostimografska rješenja. Njena kostimska rješenja su se maksimalno približila suvremenom likovnom izrazu, a kao najvažnije karakteristike njenog stila navode se napuštanje opisnog i ilustrativnog karaktera kostima i njegova metaforizacija, apstrahiranje suvišnih elemenata kostimske opreme, stiliziranje povijesne odjeće monokromnim rješenjima, kao i eksperimentiranje s apstrakcijom i geometrijskim formama, bilo aplikacijama geometrijskih motiva na kostim (linije, rombovi, trokuti, krugovi), bilo njegovom geometrizacijom u cjelini (kroj).²¹⁴ Osim poznavanja aktualne likovne umjetnosti, Inga Kostinčer je poznavala i primjere iz povijesti umjetnosti, odnosno kazališna ostvarenja pripadnika povijesnih avangardi što se prvenstveno odnosi na postulate Bauhausovog kazališta, odnosno Oscara Schlemmera i njegovog kazališno-kostimografskog koncepta. Utjecaj ruske avangardne umjetnice Alexandre Exter, prepoznat je u oblikovanju skica kostima Inge Kostinčer iz razdoblja 1960-ih za dramu *Antigona* (1960.), *Aida* (1965.), *Saloma* (1969.) (sl. 60-62).²¹⁵ Usporedbom vizualnog materijala također je uočeno kostimografsko rješenje baletnog kostima za operu *Vjenčanje u samostanu* (1959.) srodno kostimu Alexandre Exter za nijemi ruski znanstveno-fantastični film *Aelita* iz 1924. godine (sl. 57-59).²¹⁶ Sa nekim od spomenutih ideja mogla se upoznati i preko scenografa Vjenceslava Richtera koji je također poznao Schlemmerovo kazalište te je objavio prijevod njegovog teksta u časopisu *Čovjek i prostor*. Kostimi crnaca za Mozartovu fantastičnu operu *Čarobna frula* iz 1956. likovno su bliski Schlemmerovim kostimima (sl. 63-64).

²¹² Petranović, 2019.b, 193

²¹³ Tonković, 1990., 14.

²¹⁴ Martina Petranović, »Kostimografija u pedesetima: afirmacija umjetničke struke«, u: Ana Lederer, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 193.

²¹⁵ Tonković, 1990., 14. (Petranović, 2019.b)

²¹⁶ Nakov, Andrei, *Alexandra Exter (1882-1949)*, Pariz, 2012., <https://alexandra-exters.net/en/biography/> (Pregledano 3. siječnja 2024.)

Tendencija ka apstrakciji, odnosno redukciji oblikovanja kostima izražena je u baletnom repertoaru, a ističe se kostimografska rješenja za balet *Mreža* (sl. 65-66) Domenica Scarlattija 1956., odnosno *Klasična Simfonija* Sergeja Sergejeviča Prokofjeva iz 1953. (sl. 33) u kojima su plesači odjeveni u funkcionalni plesni triko lišen suvišnih detalja. Takav kostim ne sputava plesača u izvedbi i lišava sadržaj predstave suvišnih detalja, a ovakav tip rješenja Inga Kostinčer kasnije ponavlja 1963. u baletu *Susreti* Ive Kirigina (sl. 67).²¹⁷

U kontekstu baletnog repertoara u opusu Inge Kostinčer važni su baleti folklorne tematike, u kojima je kostim također oblikovan u duhu apstrakcije suvremene likovnosti. Kao primjeri ističu se baletni trikoi za balet *Licitarsko srce* iz 1954. (sl. 68.), sa stiliziranim oblikom srca na torzu plesačica kao i kostimi za balet *Đavo u selu* iz iste godine gdje su na kostimima folklorni elementi stilizirani u duhu suvremene geometrijske apstrakcije (sl. 69-73). Kostimografska rješenja za balet *Ohridska legenda* iz 1955. temeljena su na autentičnoj nošnji, ali stilizirani i osuvremenjeni geometrijskom apstrakcijom i lišeni suvišnog ornamenta, primjerice na rukavima haljina, dok je sam ornament dodatno pojednostavljen u odnosu na prvotne skice (sl. 74-78.). Također, kroj kostima ženskog lika s bijelom haljinom i tamnim prslukom osuvremenjen je na tragu odlika kreacija *New Looka* (sl. 75). Analizom vizualnog materijala uočena je znatna sličnost u kostimografskom rješenju gornjeg dijela kostima jednog od glavnih muških likova s rješenjem Vladimira Žedrinskog za operu *Knez Igor* iz 1954. (sl. 81-82). Na temelju studije etnografske baštine Inga Kostinčer je realizirala i kostimografiju za dramu Bertolta Brechta *Kavkaski krug kredom* iz 1957. godine. Sačuvane su skice u kojima razlikuje kavkaske, odnosno perzijske kape i košulje (sl. 83), a zanimljivi su kostimi ratnika u monokromnoj crnoj odjeći na koju je apliciran stilizirani oklop u obliku mreže od plastičnog materijala, a na glavama imaju potpuno geometrizirane stožaste kape (sl. 84-85).²¹⁸ Tadašnja kritika pohvalila je stilizirane kostime živih boja koji su dopunili karakterizaciju likova i vizualni identitet predstave, kao i njenu kostimografsku interpretaciju Brechtovog teksta koji negira tradicionalne kazališne postupke.²¹⁹ Inga Kostinčer istaknula se vještinom moderne interpretacije folklornog kostima, a osim u baletu i drami, značajna rješenja ostvarila je i u opernom repertoaru za predstave *Prodana nevjesta* (1961.), *Morana* (1953.) i *Ero s onog svijeta* (1954.).²²⁰

²¹⁷ Petranović, 2007., 196.

²¹⁸ Isto, str. 200.

²¹⁹ Ivoš, 1987., 10

²²⁰ Petranović, 2007., 199.

U kolektivnom kazališnom pamćenju ime Inge Kostinčer nerijetko se veže i uz operne kostime. Već od svoje prve kostimografije, *Soročinskoga sajma*, kao da je bila predodređena za ulogu vrsnog opernoga kostimografa u kojeg se s godinama razvila, pa je za operne kostime uvijek dobivala pohvale stručne javnosti i stjecala naklonost publike.²²¹ Kazališni redatelj Georgij Paro opisao je Ingin operni kostim kao „veći od života“²²² te je smatrao kako je Inga bila prvenstveno operni kostimograf.²²³ Njen operni kostim opisao je kao očišćen od detalja, elegantan u silueti, rafiniran u boji.²²⁴ Također, ustanovio je kako su svi njeni kostimi imali u sebi ponešto opernog duha,²²⁵ kojeg je unosila i u dramske kostime, tako da su i oni imali njezin prepoznatljiv rukopis: pročišćenu jednostavnost i jedinstven sklad u izboru materijala i boja, iako je kostim u drami obično bliži odjeći.²²⁶

U opernom repertoaru Inga Kostinčer ostvarila je jedno od najpoznatijih kostimografskih rješenja razdoblja za Prokofjevlevu komičnu operu *Vjenčanje u samostanu* iz 1959., u kojoj scenografiju potpisuje egzatovac Vjenceslav Richter. Kostimi Inge Kostinčer u vizualnom su skladu s pročišćenom scenskom slikom koja je određena stiliziranom arhitekturom.²²⁷ Unatoč pročišćenom likovnom izrazu, kostimi su i dalje operno raskošni.²²⁸ U oblikovanju kostimografije ujedinjeni su najvažniji vizualni fenomeni razdoblja pa je povijesnu odjeću stilizirala monokromnim rješenjima u kostimu, što je oblikovala u skladu s apstraktnim tendencijama likovnosti 1950-ih, ali i u skladu sa suvremenom modom, tzv. *New Lookom* Christiana Diora. Protagonisti su odjeveni u stilizirane kostime reduciranog izraza. Dekoracija kostima je minimalna te se svodi na koloristički efekt monokromnih tkanina koji u međusobnim odnosima stvaraju dinamičnu vizualnu kompoziciju, ali i aludiraju na međusobne odnose likova, stvarajući jedinstvo kostima i scenskog prostora.²²⁹ Jedna od protagonistica odjevena je u bijelu haljinu čiji je jedini ukras stilizirano oblikovani ukras na području torza nalik korzetu. Na sličnom tragu oblikovana je i bijela haljina kroja tipičnog za *New look* na koju su aplicirane crne nemarno odrezane kružnice, pa u tom smislu čak asociraju na tehniku

²²¹ Martina Petranović, »Vrijeme afirmacije umjetničke struke«, 2007., str. 200

²²² Georgij Paro, *Theatralia disjecta*, Karlovac: Matica hrvatska, 1995., str. 105

²²³ Petranović, 2007., str. 190.

²²⁴ Georgij Paro, *Theatralia disjecta*, Karlovac: Matica hrvatska, 1995., str. 105

²²⁵ Martina Petranović, »Vrijeme afirmacije«, 2007., str. 200

²²⁶ Georgij Paro, »Theatralia disjecta«, str. 105

²²⁷ Petranović, 2007. 194.-196.

²²⁸ Tonković, 1990., 14.

²²⁹ Petranović, 2007. 194.-196.

kolaža koju je Inga redovito koristila u stvaranju svojih skica. Također, treba spomenuti i crvenu haljinu intenzivnog kolorita bez dodatnih detalja. Kostimi pojedinih muških likova riješeni su u vidu odijela s košuljom i čipkom, oblikovani naglašenim kontrastom crne i bijele boje, na koje je potom apliciran geometrizirani ukras nalik rješenju korzeta na bijeloj haljini. Zanimljivi su i naglavni ukrasi od tila glavnih ženskih likova koji su u kontrastu s odjećom i komplementiraju kolorizam drugog lika, a na velu su aplicirani pomponi koje autorica često koristi u svojim rješenjima kada se radnja predstave odvija u ambijentu Španjolske - osim *Vjenčanja u samostanu* to su još opere *Prodana nevjesta*, *Carmen*, *Figarov pir* te balet *Trorogi šešir* (sl. 86-91).

Utjecaj likovnosti EXATA 51 u opusu Inge Kostinčer posebno se odrazio u opernom repertoaru, podjednako u klasičnim i suvremenim djelima, gdje je ostvarila neka od najdomišljatijih rješenja. Uz *Vjenčanje u samostanu*, antologijsko ostvarenje 1950-ih, kao i već spomenutu *Čarobnu frulu* iz 1956., valja istaknuti Prokofjevu komičnu operu *Zaljubljen u tri naranče* iz 1970. Nekonvencionalnu režiju i scenografiju pratili su za operu atipični i inovativni kostimi Inge Kostinčer (sl. 94), opisani kao razigrani, teatralni i katkad groteskni kao što je kostim Kuharice s predimenzioniranim spolnim obilježjima (sl. 92-93).²³⁰ Kostimografska rješenja za operu *Zaljubljen u tri naranče* interpretirana su kao zbir svih utjecaja koji su formirali stil Inge Kostinčer - od avangarde i odlika Bauhausovog teatra i Oscara Schlemmera, neoavangardne likovnosti EXATA 51 koje usvaja 1950-ih, pa sve do vlastitog autorskog rukopisa²³¹ i sublimacije aktualnih modnih trendova u pojedinim kostimima. Navedene opere zajedno obilježava duh fantastike bez specifičnih oznaka vremena radnje u povijesti, a rezultat su maštoviti kostimi, što je još jedna od odlika opusa Inge Kostinčer.²³²

Podjednako uspješno kreirala je i stilske kostime te tako vješto stvarala iluziju povijesnog zbivanja. U njenom kostimografskom opusu ističe se upravo stilski kostim kojim je ovladala poznavanjem različitih epoha, krajeva i stilova, što je posebno došlo do izražaja u raskošnim opernim produkcijama.²³³ Ipak, najuspjelija rješenja odaju da Ingi Kostinčer nije toliko stalo isključivo do reprodukcije stilske odjeće koliko do njezine kazališne transpozicije u skladu s dramaturgijom komada, koncepcijom režije i scenografije te vlastitim likovnim

²³⁰ Petranović, 2007., 197

²³¹ Tonković, 1990., 14.

²³² Ivoš, 1987., 20.

²³³ Petranović, 2015., 332.

izričajem, odnosno prestilizacije suvremenom likovnošću i modom.²³⁴ Stoga treba istaknuti pojedine izvedbe poput Prokofjevljeve opere *Rat i mir* iz 1961. gdje se kostimima stvarala iluzija ambijenta, odnosno povijesnog razdoblja, (sl. 95-97)²³⁵ *Don Giovanni* iz 1948., *Don Pasquale* iz 1949., Verdijev *Otello* iz 1950., odnosno *Krabuljni ples* iz 1951. Zatim slijedi raskošna kostimerija za operetu Straussovog *Šišmiša*, romantične opere *Manon* u kojoj su kostimi nosili karakterizaciju likova, a hvaljeni su bili i kostimi za Straussov *Salomu*, naglašeno sumorne ali i strastvene atmosfere za koje je oblikovala koloristički zasićene kostime koji su svojim akcentima ispunjavali mračnu scenu. Kostimi za Puccinijevu *Toscu* obilježili su 1959. i nadopunili kompleksne karakterizacije likova, 1960. godine ističe se raskošna kostimografija za *Pikovu damu* Petra Iljiča Čajkovskog (sl. 98-101). Godine 1961. slijedi opera *Don Carlos*,²³⁶ valja izdvojiti dekoraciju kostima zlatnim akcentima nakita koji se efektno ističu u tami scenske slike, a karakterističan je i naglašeni chiaroscuro odnos tamnih haljina i bijelih detalja ovratnika (sl. 102-106).²³⁷ Slijedi još raskošnih opernih produkcija poput *Figarove svadbe* (sl. 108-09) i *Kneza Igora* iz 1963. Kostimi za Verdijevu *Aidu* iz 1965. također su se istaknuli u svom broju ali i raznolikom oblikovanju (sl.110-114), a kritika je posebno istaknula direktno preuzimanje elemenata likovnih spomenika starog Egipta.²³⁸ Primjerice, ističu su kostimi pjevačica koje su odjevene u dugačke haljine ravnog kroja na koje je apliciran predimenzionirani geometrijski ukras egipatskih stupova, kostim koji je zasigurno nadopunjavao i dinamizirao arhitekturu scenografije (sl. 112).

Kostimografska rješenja u suvremenom dramskom repertoaru oblikovana su u skladu sa suvremenim modnim izrazom aktualnog razdoblja, naročito 1950-tih.²³⁹ U tradicionalnom dramskom repertoaru posebno su se istaknuli kostimi za Shakespeareove, Goldonijeve i Molièreove komedije, ali i za komedije hrvatske dramske baštine, kao izvrsni primjeri komediografske karakterizacije lika kostimom.²⁴⁰ Kostimi za uprizorenje Molièreovih tekstova istaknuti su kao primjer razvoja Inginog kostimografskog rukopisa, s obzirom da se radi o ranim ostvarenjima kao što su *Tartuffe* iz 1945., *Škrtac* iz 1946. i *Umišljeni bolesnik* iz 1949. godine. Zajedničko obilježje svim rješenjima je kostim oblikovan u stilu vremena radnje ali i

²³⁴ Martina Petranović, *Od kostima do kostimografije: hrvatska kazališna kostimografija*, Zagreb: ULUPUH – Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, 2015., str. 323.

²³⁵ Petranović, 2007., 192.

²³⁶ Ivoš, 1987., 5-12.

²³⁷ Tonković, 1990., 14.

²³⁸ Ivoš, 1987., 13-19.

²³⁹ Vidi poglavlje 3.5. Suvremena moda kao izraz modernosti društva u kazalištu

²⁴⁰ Martina Petranović, »Vrijeme afirmacije umjetničke struke«, 2007., str. 196.

autoričina opterećenost predloškom povijesnog kostima i njegovim odlikama (sl. 115). U kasnijem razdoblju, točnije 1958. Inga ponovo oblikuje kostime za komediju *Tartuffe* čiji su kostimi, koji pripadaju razdoblju 17. stoljeća interpretirani, odnosno oblikovani pod utjecajem suvremenih i modnih odlika (sl. 116-117).²⁴¹ Iako tadašnja kritika nije bila naklonjena ovoj izvedbi *Tartuffea*, ipak su pohvalili osuvremenjene povijesne kostime, umjesto točne rekonstrukcije stila.²⁴² Razdoblje 1950-ih obilježeno je i drugim uspješnim kostimografskim rješenjima u kontekstu povijesne drame. Ističu se Sheakspereov komad *Na Tri kralja* iz 1951. i kostimi nadahnuti renesansnim stilom (sl. 118.), Eshilova drama *Agamemnon* iz 1952. Zatim slijedi *Madame Bovary* iz 1953 (sl. 119). s raskošnim kostimima potpuno u skladu s vremenom radnje te Aristofanova komedija *Lizistrata* 1956. godina obilježena kostimima za komediju ambijenta *Ribarske svađe* (sl. 120.) u kojoj su kostimi definirali vizualni identitet predstave.²⁴³ U nešto kasnijem razdoblju, točnije 1964. godine uprizorena je Shakespeareova drama *Mjera za mjeru* gdje se Inga još jednom istaknula izvrsnim kostimografskim rješenjima (sl. 121-134) koja su tvorila ravnopravan element igre, kako stiliziranom monumentalnošću, pročišćenošću i jednostavnošću kostima visokog društvenog sloja,... tako i u grotesknom, paradnom, karikiranom kostimu skupine likova polusvijeta.²⁴⁴ Posebno je došla do izražaja Ingina vještina u izražavanju komičnosti i karikaturalnosti kod lika sluge Pompeja u kostimu ispupčene stražnjice koja je utjecala i na držanje samog glumca (sl. 135).²⁴⁵

²⁴¹ Petranović, 2007., 199.

²⁴² Ivoš, 1987., 11.

²⁴³ Isto, str.0 10.

²⁴⁴ Martina Petranović, *Od kostima do kostimografije: hrvatska kazališna kostimografija*, Zagreb: ULUPUH – Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, 2015., str. 328.

²⁴⁵ Isto, 2015., 328.

4. PEDAGOŠKO DJELOVANJE INGE KOSTINČER

Obrazovanje za profesiju kostimografa uključeno je u visokoškolski obrazovni sustav tek 1950-ih godina. U 19. i početkom 20. stoljeća, u Miletićevoj dramskoj školi, odnosno Državnoj glumačkoj školi namijenjenoj obrazovanju glumaca, kostimografija je bila dio nastavnog programa.²⁴⁶ Tek 1950-ih godina su u Zagrebu osnovane dvije visokoškolske institucije koje su u svom programu nudile izobrazbu kazališnih profesija. Pri Akademiji primijenjenih umjetnosti djelovao je Odsjek za kazališni kostim, a nastava Odsjeka za scenografiju odvijala se na Akademiji za kazališnu umjetnost. Obje institucije prekidaju s radom 1950-ih godina.²⁴⁷ Akademija primijenjenih umjetnosti osnovana je u Zagrebu 1949. godine, a ukinuta je već 1955. godine. Pedagoški model akademije jednakopravno uključuje teorijsku i praktičnu nastavu, a nastavni program zasnovan je po uzoru na Bauhaus. Nakon prve pripremne godine, studenti upisuju specijalizirane studijske programe od druge do završne pete godine studija. Nastavni program Akademije usklađen je s aktualnim potrebama u industrijskoj proizvodnji zbog osvijestene potrebe za oblikovanje proizvoda prema načelima funkcionalne estetike, što pored ugledanja na pedagoške modele Bauhauusa, također ukazuje na obnovu avangardnog poimanja umjetnosti kao kreativne društvene prakse. Strukturu Akademije činilo je ukupno šest odjeljenja: arhitektura, plastika, grafika, tekstil, keramika i slikarstvo. Nastava prve godine bila je fokusirana na opće likovne predmete, dok se na višim godinama studija sve više inzistira na predmetima stručne specijalizacije. Studenti svih odjeljenja pohađali su nastavu iz arhitekture te predmet produkta koji traje od druge do pete godine studija. Studenti tekstilnog odjela u konačnici su trebali biti obrazovani za projekt i izradu prototipova za štofove, ćilime, dezena za tisak tekstila i kreaciju modela.²⁴⁸ Pri Tekstilnom odjelu djelovao je Odsjek za kazališni kostim, gdje je projektiranje kazališnog kostima predavala kostimografkinja Inga Kostinčer. Program se odvijao na četvrtoj i petoj godini studija a sastojao se od projektiranja kostima za dramu, operu i balet. Osim pohađanja predavanja, studenti su bili upućeni gledati većinu predstava na repertoaru zagrebačkog kazališta gdje su prisustvovali probama, kako bi se upoznali s radom redatelja, koreografijom i scenografskim koncepcijama. Ukratko; kako bi dobili uvid u sve oblikovne faktore jedne predstave te kako se odvija njihova međusobna suradnja. U zimskom semestru pete godine Inga Kostinčer predavala je i predmet *Projektiranje kostima za film*, gdje je vodila praktične

²⁴⁶ Petranović, 2011., 62-63.

²⁴⁷ Petranović, 2015., 199.

²⁴⁸ Galjer, 2004., 302.

radove. „Povijest kostima“ predavala je kostimografkinja Vanda Pavelić Weinert, a „Scensko projektiranje“, odnosno scenografiju predavao je Božidar Rašica, suradnik Inge Kostinčer u Hrvatskom narodnom kazalištu Zagreb. Nastavni program kostimografije zajednički su potpisale Branka Hegedušić i Inga Kostinčer. Program je zasnovan na iskustvima suvremene kostimografije. Oblikovanje kostima u smislu interpretacije teksta, koreografije, režije, pa čak i psihologija boja zastupljeni su u teorijskom dijelu, a praktični dio nastave odvijao se u kazalištu, odnosno u baletnim studijima, krojačnicama. Cilj programa bilo je samostalna izrada kostima za predstave na repertoaru. U kasnije nadopunjenom programu studenti praktično uče o bojama kod snimanja kamere u crno-bijeloj tehnici i snimanju u boji, a praktični rad odvija se u filmskom studiju.²⁴⁹ Diplomski radovi na Odsjeku za kostimografiju pri Tekstilnom odjelu sastojali su se od ukupno četiri teme. Studenti su mogli birati između: izrade skica za dvije kazališne predstave, od kojih jedna može biti za crno-bijeli film po izboru, analiza tekstilnih materijala u bojama projektiranih kostima, skice kostima za omladinski slet i idejne skice za štampani tekstil. Od diplomskih radova Odsjeka za kostimografiju poznati su nacrti Jasne Novak za predstavu *Dundo Maroje* u Zagrebačkom kazalištu mladih, kostimi Marije Zidarić za predstavu *Gigi* u kazalištu Komedijska te nacrti za kostime za film *Čovjek iz mirne ulice* Vlaste Hegedušić, izloženi 1955. na izložbi Tekstilnog odjela u Majstorskoj radionici Krste Hegedušića.²⁵⁰ Zatvaranjem Akademije, obrazovanje kostimograf opet je bilo prepušteno naporima pojedinaca. Praksa iz prethodnog razdoblja – obrazovanje na likovnim akademijama, specijaliziranje u inozemstvu i angažman u praktičnom smislu izvan službenog obrazovnog sustava koji podrazumijeva asistiranje kazališnim kostimografima, postala je opet aktualna. Unatoč kratkom vijeku Akademije primijenjenih umjetnosti, odnosno Odsjeka za kazališni kostim, djelovanje Inge Kostinčer ostavilo je snažan utjecaj na povijest hrvatske kostimografije druge polovice 20. stoljeća. Akademiju su pohađali kostimografi Marija Zidarić, Vlasta Hegedušić, Jasna Novak, Zlatko Bourek i Jagoda Buić, nova generacija kostimografa koja je stasala pod mentorstvom Inge Kostinčer.²⁵¹ Ova kratka epizoda u akademskoj institucionalizaciji kostimografskog obrazovanja izmijenila je i do tada uvriježenu praksu prve polovice 20. stoljeća zapošljavanja akademskih slikara i povjesničara umjetnosti koji su definirali hrvatsku kostimografiju. Jedina generacija diplomiranih kostimografa 1950-ih započinje djelovanje umjetnika kojima je oblikovanje kostima glavni fokus.²⁵²

²⁴⁹ Galjer, 2019., 28.

²⁵⁰ Isto, str. 44.

²⁵¹ Martina Petranović, »Neizostavan umjetnički partner« u: Ana Lederer, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019. str. 465.

²⁵² Petranović, 2010., 199.-200.

Kostimografkinja, scenografkinja i lutkarica Marija Zidarić završila je studij na Odsjeku za kazališni kostim Akademije primijenjenih umjetnosti 1955. godine.²⁵³ Svojim autorskim izrazom obilježila je predstave Zagrebačkog kazališta lutaka, najviše kostimografskih rješenja ostvarila je za zagrebačko kazalište Komedija, a značajna je i suradnja s Narodnim kazalištem August Cesarec u Varaždinu.²⁵⁴ Kritičari su isticali njezin istančan koloristički senzibilitet i simboličku funkciju boje monokromatskih kostima, kao i tonsko oblikovanje cjelovitog kostimografskog rješenja jedne predstave gdje su svi kostimi oblikovani u različitim tonovima iste boje. Njezine kostime odlikuje jednostavnost izraza uz odmjerene detalje.²⁵⁵ Kostime za predstavu *Gigi* kazališta Komedija iz studentskog razdoblja, prikazala je na izložbi Tekstilnog odjela APU 1955. godine u Majstorskoj radionici Krste Hegedušića. Među izlagačicama našle su se i druge polaznice Tekstilnog odjela koje su također izložile prijedloge za kostimska rješenja, Jasna Novak i Vlasta Hegedušić.²⁵⁶ Hegedušić je izložila nacрте za kostime za film *Čovjek iz mirne ulice*. Već za vrijeme studija stekla je iskustvo samostalne kostimografkinje u zagrebačkom HNK i Malom kazalištu te u Splitu. Po završetku studija 1955. godine, Hegedušić odlazi u Maribor gdje je sve do umirovljenja radila kao kostimografkinja i scenografkinja u Slovenskom narodnom gledališču. U mariborskom kazalištu ostvarila je kostimografska rješenja za više od 300 predstava, a gostovala je i u hrvatskim kazalištima²⁵⁷ te sa najviše ističe angažman osječčkog kazališta osamdesetih godina.²⁵⁸ Jasna Novak bavila se kazališnom, filmskom i televizijskom kostimografijom, a oblikovala je kostime za neke od kulturnih serija i filmova. Završila je APU, a u zagrebačkom HNK počinje raditi još za vrijeme studija na poziv kostimografa Vladimira Žedrinskog i Inge Kostinčer,²⁵⁹ čiji je snažan utjecaj vidljiv u oblikovanju kostima i pristupu dramskom sadržaju. U razdoblju 1950-ih na početku karijere kao kostimografkinja radila je na nekim od najinventivnijih predstava razdoblja, a istaknula se uspješno stiliziranim povijesnim kostimima, ali i rješenjima izvedenim po uzoru na suvremene modne trendove poput *New Looka*. Kostimografska rješenja izvodila je u skladu s vizijom redatelja i opće ideje predstave. Pored dramskog teksta, kostim je prilagođavala i pojedinom izvođaču, bez kompromitiranja

²⁵³ Petranović, 2015., 347.

²⁵⁴ Isto, str. 347–349.

²⁵⁵ Isto, str. 349.

²⁵⁶ Galjer, 2019., 44.

²⁵⁷ Hegedušić, Vlasta, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=7375> (pregledano 20. kolovoza 2023.)

²⁵⁸ Petranović, 2015., 508.

²⁵⁹ Isto, str. 357.

vlastite kreativne vizije predstave.²⁶⁰ Čitav radni vijek provela je u Zagrebačkom dramskom kazalištu, a svojim radom pomogla je definirati vizualni identitet kazališta 1950-ih i 1960-ih godina.²⁶¹ Likovna umjetnica, kostimografkinja i scenografkinja Jagoda Buić također je značajna autorica u razvoju hrvatske scenografije i kostimografije. Po završetku srednje škole ostvaruje prva kostimografska rješenja za splitski HNK krajem 1940-ih i početkom 1950-ih, zatim upisuje zagrebačku APU, a kostimografiju i scenografiju dalje usavršava na talijanskim, odnosno bečkim sveučilištima. Povremeno je radila za zagrebačka kazališta, a u splitskom HNK bila je ključna kostimografkinja 1950-ih godina, kada je uz dramski realizirala većinu baletnog repertoara uz pojedine scenografije.²⁶² Buić je inzistirala na radu koji obuhvaća kompletni vizualni identitet predstave te je smatrala kako se kvalitetno rješenje može postići jedino cjelovitim oblikovanjem kostimografije i scenografije pojedine predstave. Unatoč dramskom tekstu i režiji, Buić je smatrala kao je kostimograf svojevrstan autor igranog lika. Poštovala je ravnopravnost svih sudionika u oblikovanju predstave, ali se opirala dominaciji redateljske vizije, za razliku od mentorice Inge Kostinčer i drugih autorica iste formacije.²⁶³ Njeni kostimi također teže jednostavnosti u oblikovanju, bez suvišnih dekorativnih detalja i realističnog tretmana, a sklonost monokromnim rješenjima i vještina u stilizaciji, naročito povijesnih kostima, potvrđuju utjecaj Inge Kostinčer. Kazališni opus Jagode Buić ispreplitao se i s njenim likovnim opusom grubo tkanih tapiserija.²⁶⁴ Kao i do sada navedene autorice, unatoč zahtjevima koje postavlja kreativna suradnja kazališnih suradnika, Jagoda Buić istovremeno je izražavala vlastiti umjetnički stil. Ovakva likovna autentičnost i kreativna autonomija navedenih autorica mogla bi se djelomično pripisati i utjecaju njihove profesorice na APU Inge Kostinčer koja je i sama bila dosljedna vlastitom stilu umjetničkog izražavanja.

²⁶⁰ Petranović, 2019., 359-360.

²⁶¹ Isto, str. 357.

²⁶² Petranović, 2015., 372-373.

²⁶³ Isto, str. 377-378.

²⁶⁴ Isto, str. 376-380

5. ZAKLJUČAK

U ovom diplomskom radu prikazan je kostimografski opus Inge Kostinčer s težištem na razdoblju 1950-ih. Navedeno razdoblje odabrano je kao ključno za njen opus zbog činjenice da tada ostvaruje svoja ponajbolja ostvarenja koja su svojom likovnom i dramaturškom kvalitetom obilježila povijest hrvatske kazališne kostimografije. To je ujedno i razdoblje kada Kostinčer formira svoj stil kojem će ostati vjerna sve do kraja radnog vijeka. U svom izrazu vješto je sublimirala brojne likovne, kazališne i druge teme aktualne u suvremenoj kulturi te je stvorila jedinstven kostimografski opus.

Okolnosti formiranja njenog autorskog stila direktno su vezane uz aktualnu kulturnu scenu, što uključuje inovacije u kazališnoj režiji i scenografiji, kulturnu politiku razdoblja i druge društvene fenomene poput suvremenog modnog izraza. Njen kostimografski opus, odnosno autorski rukopis naročito je definiran utjecajem grupe EXAT 51 i njezinim intelektualno-umjetničkim krugom kojem je i sama pripadala.

Ideja sinteze plastičkih umjetnosti, afirmacije apstraktne umjetnosti i ukidanje razlike čiste i primijenjene umjetnosti temeljne su ideje, odnosno ciljevi skupine EXAT 51 koje Inga Kostinčer dosljedno provodi u kreiranju kostima. Također, surađivala je s članovima EXATA 51, scenografima Božidarom Rašicom i Vjenceslavom Richterom. Apstrahiranje izraza u kostimografskim rješenjima Inge Kostinčer odnosi se na stiliziranje, odnosno redukciju izraza u oblikovanju kostima, što je posebno došlo do izražaja u povijesnim ili folklornim kostimima. Inzistirala je na suradnji s redateljem čije je ideje nadopunjavala, odnosno izražavala kostimom, dok je u suradnji sa scenografom kreirala skladan vizualni identitet scenske slike, kao što je i uvažavala interpretaciju te habitus izvedbenih umjetnika. Konačni cilj ovih suradnji bilo je postizanje harmoničnog jedinstva različitih medija, što odgovara provedbi ideje sinteze u kazališnoj umjetnosti čiji je Inga bila zagovornik. Kada se uz navedena polazišta uzme u obzir i autoričino izvrsno poznavanje odlika različitih povijesnoumjetničkih razdoblja te analitički pristup tekstu predstave, kao i visoka razina likovne pismenosti, pošto su u njenom radu prepoznati utjecaji avangardne umjetnosti, razlika između čiste i primijenjene umjetnosti je prevladana. Stoga, Inga Kostinčer je u mediju kazališne kostimografije ostvarila prepoznatljiv autorski potpis, a njene kostime možemo valorizirati kao autonomna umjetnička djela.

Odlike suvremenog modnog izraza 1950-ih, s naglaskom na stil *New Looka* Christiana Diora, Inga Kostinčer također sublimira u svom kostimografskom opusu, a neki njeni kostimi ocijenjeni su kao izvrsni primjeri *New Looka*. Aktualni modni izraz karakterističan je za repertoar suvremene drame, što je ujedno tendencija u kazališnoj umjetnosti razdoblja. No Inga Kostinčer ga vješto unosi u klasični repertoar, odnosno povijesne teme, a ističu se kostimografska rješenja za djela čiji prostorno-vremenski okvir nije definiran. Kada promotrimo brojne kostime ženskih likova izvan konteksta kazališne kostimografije, stječe se dojam da se radi o izvrsnim modnim kreacijama. Navedeno ukazuje da je osim povijesnim kostimom, Inga Kostinčer vladala i suvremenim stilskim izrazom, ne samo 1950-ih nego i 1960-ih i početka 1970-ih, što uključuje i modu tipičnu za kontrakulture razdoblja.

Njen opus uključuje rješenja za više od tristo kazališnih predstava pa se osim kvalitetom ističe i kvantitativno, visokom razinom produkcije s obzirom na to da se u pojedinim sezonama zadana radna norma od osam predstava godišnje gotovo udvostručila. Inga Kostinčer bila je zaista iznimno angažirana kulturna radnica. Surađivala je s gotovo svim hrvatskim kazalištima i radila na tek osnovanim ljetnim kazališnim festivalima te je tako definirala kazališnu kostimografiju razdoblja. Pedagoškim angažmanom na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Zagrebu 1950-ih sudjelovala je u formiranju nove generacije kostimografa i tako utjecala na razvoj hrvatske suvremene kazališne kostimografije, a valja napomenuti kako se neka njena rješenja obnovljena koriste i danas. Također, Inga Kostinčer bila je prva stalno angažirana osoba na mjestu kostimografa u lokalnoj sredini, a svojim je radom afirmirala novu samostalno priznatu kazališnu profesiju i omogućila njenu daljnju profesionalizaciju.

Djelovanje Inge Kostinčer također je važno u kontekstu afirmacije ženskog identiteta u umjetnosti tekstila. U poslijeratnom razdoblju dolazi do novog stupnja emancipacije žena, što se odrazilo i na položaj žena u umjetnosti. Tradicionalna rodna uvjetovanost ograničavala je djelovanje žena isključivo u području tekstila i primijenjene umjetnosti, odnosno u okvirima vlastitog doma bez mogućnosti za obrazovanje, profesionalizaciju i širenja djelovanja na tzv. visoku ili čistu umjetnost. Inga Kostinčer svojim se radom u tradicionalnom mediju oblikovanja tekstila emancipirala kao autorica te je zaslužna za profesionalizaciju struke kostimografa u Hrvatskoj i u kontekstu afirmiranja ženskog identiteta u umjetnosti. Također, kazališnom kostimografijom tradicionalno su se bavili muškarci, dok su žene sudjelovale isključivo u izvedbi, ne i u kreiranju kostima. Svakako treba uzeti u obzir podređenu poziciju kostimografije naspram scenografije i režije, što je također dominantno područje muškog

djelovanja. Provedbom ideje sinteze, studiranjem sadržaja teksta i inzistiranjem na suradnji s drugim kazališnim profesionalcima, Inga Kostinčer je zaista predanim i temeljitim radom koji je premašivao zadane norme, radila na emancipaciji kostimografije ali i žena u umjetnosti. Stoga njeni kostimi nisu tek dopuna redateljskoj viziji i vizualni element koji se usklađuje sa scenskom slikom. Dramaturškim oblikovanjem kostima Inga Kostinčer definirala je prema vlastitom kreativnom viđenju karakterizaciju pojedinih likova te tako definirala sadržaj izvedbe. U svom kostimografskom opusu kreativno je sublimirala aktualne i progresivne tendencije u likovnoj umjetnosti predvođene djelovanjem grupe EXAT 51, kao i one modne, što ju pozicionira kao jednu od najznačajnijih sudionica u stvaranju vizualne kulture 1950-ih u Hrvatskoj.

POPIS LITERATURE

KNJIGE

DENEGRI, JERKO, *Exat 51 i Nove tendencije: umjetnost konstruktivnog pristupa*, Zagreb: Horetzky, 2000.

GALJER, JASNA, *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: od utopije do stvarnosti*, Zagreb: Horetzky, 2004.

GALJER, JASNA, *Expo 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera*, Zagreb: Horetzky, 2009.

IVOŠ, JELENA, *Kostimograf Inge Kostinčer: retrospektivna izložba*, katalog izložbe (29.09.-25.10. 1987), Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1987.

MAKOVIĆ, ZVONKO, *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe (24.10.-7.12. 2004.), Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2004.

PARO, GEORGIJ, *Theatralia disjecta*, Karlovac: Matica hrvatska, 1995., str. 105

PETRANOVIĆ, MARTINA, *Od kostima do kostimografije: hrvatska kazališna kostimografija*, Zagreb: ULUPUH – Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, 2015.

Prvi zagrebački triennale, katalog inicijativne izložbe udruženja umjetnika primijenjenih umjetnosti u Hrvatskoj, katalog izložbe (5. 11. – 25. 11. 1955.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1955.

Mostra internazionale dell'abitazione – Jugoslavia; International home exhibition – Yougoslavia, katalog izložbe (27. 07. – 4. 11. 1957.), Milano: 1957.

Drugi zagrebački triennale., katalog izložbe (Zagreb, 22. 4. - 20. 5. 1959.), Zagreb, Umjetnički paviljon, 1959.

Vjenceslav Richter, katalog izložbe (13. 9. - 6. 10. 1968.), Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1968.

POGLAVLJA U KNJIGAMA

BATUŠIĆ, NIKOLA, »Kazalište pedesetih«, u: *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe (24.10.-7.12. 2004.), Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2004., str. 158-171.

GALJER, JASNA, »Odjeci Bauhauusa i zagrebačka Akademija primijenjenih umjetnosti 1949.-1955.«, u: *Refleksije Bauhauusa: Akademija primijenjenih umjetnosti u zagrebu 1949.-1955.*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 22.10.2019.-12.1.2020.), (ur.) Ana Medić, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2019., str. 6-59.

KLOBUČAR, ANDREA, »Tekstilni odjel Obrtne škole i Akademije primijenjenih umjetnosti u Zagrebu – Primjer bauhausovskog pedagoškog modela«, u: *Bauhaus: umrežavanje ideja i prakse*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 11.5.-26.7. 2015.), (ur.) Jadranka Vinterhalter, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2015., str. 362-375.

KOLEŠNIK, LJILJANA, »EXAT 51«, u: *Hrvatska umjetnost: povijest i spomenici*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, 2010., str. 667.-671.

KOLEŠNIK, LJILJANA, »Konfliktne vizije moderniteta i poslijeratna moderna umjetnost«, u: *Socijalizam i modernost*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnost, 2.12.2011.-8.2.2012.), (ur.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 127-208.

LEDERER, ANA, »Avangardne tendencije u hrvatskom kazalištu – dvadesete, pedesete, sedamdesete«, u: *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 15.3.-6.5. 2007.), (ur.) Zvonko Maković, Ana Medić, Zagreb: Galerija klovićevi dvori, 2007., str. 198-213.

LEDERER, ANA, »Avangardna kultura, povijesna avangarda, neoavangarda«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 19-22., (Lederer, 2019.a)

LEDERER, ANA, »Hrvatski kazališni zemljovid pedesetih«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 23-48., (Lederer, 2019.b)

LEDERER, ANA, »Kontekst kulturne produkcije«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 49-50., (Lederer, 2019.c)

LEDERER, ANA, »Nova generacija umjetnika«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 81-98., (Lederer, 2019.d)

LEDERER, ANA, »Hrvatska scenografija u hrvatskoj teatrologiji«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 13-18., (Lederer, 2019.e)

LEDERER, ANA, »EXAT 51: put za napuštanje konvencija«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 51-80., (Lederer, 2019.f)

LEDERER, ANA, »Redukcionizam, kinetizam, boja, svjetlo, novi materijali«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 99-196., (Lederer, 2019.)

LEDERER, ANA; PETRANOVIĆ, MARTINA, »Proslov«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 9.

PETRANOVIĆ, MARTINA, »Sto godina hrvatske kostimografije – relevantna teatrološka tema« u: *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije: 1909-2000.*, katalog izložbe (Zagreb, HDLU, 22.12.2009. – 22.1.2010.), (ur.) Ana Lederer, Zagreb: ULUPUH, 2011., str. 49.

PETRANOVIĆ, MARTINA, »Sinteza umjetničkih rukopisa«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019.str. 345-396., (Petranović, 2019.a)

PETRANOVIĆ, MARTINA, »Neizostavan umjetnički partner «, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019.str. 467-468., (Petranović, 2019. d)

PETRANOVIĆ, MARTINA, »Kostimografija u pedesetima: afirmacija umjetničke struke«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 309-310., (Petranović, 2019.b)

PETRANOVIĆ, MARTINA, »Repertoarni poticaji kostimografskim inovacijama«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019.str. 397-452., (Petranović, 2019. c)

PETRANOVIĆ, MARTINA, »Profesija: kostimograf«, u: Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 2019., str. 311-344. (Petranović, 2019.e)

ČLANCI

DENEGRI, JERKO, »EXAT 51 u međunarodnom i domaćem okruženju«, u: *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, 71\72 (2004.), str. 116-118.

DEPOLO, JOSIP, »Pionirski koraci – Uz drugi zagrebački triennale industrijske umjetnosti«, u: *Vjesnik*, Zagreb, 9. svibnja 1959.

GALJER, JASNA; KLOBUČAR ANDREA, »Narodni izraz i nacionalni identitet u djelovanje Branke Frangeš Hegedušić«, u: *Kaj: časopis za književnost, umjetnost i kulturu*, 223 (2012), str. 61-80.

GALJER, JASNA, »Ideja sinteze i konflikt modernizma: od Le Corbusiera i grupe Espace do grupe Exat 51 i Vjenceslava Richtera«, u: *Arhitekturna zgodovina 3: Arhitektura in politika*, (2017), str. 109-118.

MAGAŠ BILANDŽIĆ, LOVORKA, »Scenografska dionica u opusu arhitekta Vjenceslava Richtera«, u: *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 14 (2018.), str. 163-177.

MAROEVIĆ, TONKO »Red i rez. Prevladavanje podjele pedesetih«, u: *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, 71\72 (2004.), str., 100.-102.

MARSIC, VERA, »Rašica - slikar, arhitekt, scenograf«, u: *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, 52\53 (1993.), str. 36-43.

PETRANOVIĆ, MARTINA, »Vrijeme afirmacije umjetničke struke - kostimografkinja Inga Kostinčer«, u: *Krležini dani u Osijeku 2006. – Vrijeme i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu*, (Osijek, 05.-09.12. 2006), (ur.) Branko Hećimović, Zagreb: Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Filozofski fakultet, Osijek, 2007., str. 187-202

PETRANOVIĆ, MARTINA, »Profesija kostimograf ili povijest profiliranja kostimografske struke«, u: *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 47-2 (2010.), str. 193

PETRANOVIĆ, MARTINA, »Kosta Spaić i kazališna likovnost«, u: *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 77 (2019.), str. 90.-97.

POČANIĆ, PATRICIJA, »Luksuz na jugoslavenski način – Hotel Ambassador u Opatiji«, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 46 (2022.), str. 207.-226.

SUSOVSKI, MARIJAN, »EXAT 51 – europski avangardni pokret. Umjetnost – stvarnost – politika«, u: *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, 71\72 (2004.), str. 107-115.

ŠUVAKOVIĆ, MIŠKO, »EXAT 51«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 193.-194.

TONKOVIĆ, MARIJA, »Treći čovjek«, u: *Vjesnik*, Zagreb, 19. svibnja 1990, str. 14.

INTERNETSKI IZVORI

NAKOV, ANDREI, *Alexandra Exter (1882-1949)*, Pariz, 2012., <https://alexandra-exte.net/en/biography/> (Pregledano 3. siječnja 2024.)

DiZbi.HAZU – Digitalna zbirka i katalog Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, <https://dizbi.hazu.hr/a/> (Pregledano 1. Siječnja 2024.)

ARHIVSKI IZVORI

Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, *Carmen*, 1953., (Fotografije izvedbe)

Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, *Čarobna frula*, 1956., (Fotografije izvedbe)

Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, *Don Carlos*, 1961., (Skice kostima Inge Kostinčer)

Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, *Don Carlos*, 1961., (Skice scenografskog rješenja Kamila Tompe)

Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, *Kavkaski krug kredom*, 1955., (Skice kostima Inge Kostinčer)

Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, *Licitarsko srce*, 1954., (Fotografije izvedbe)

Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, *Ludakinja iz Chailloa*, 1963., (Skice kostima Inge Kostinčer)

Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, *Mjera za mjeru*, 1964., (Skice kostima Inge Kostinčer)

Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, *Ohridska legenda*, 1955., (Skice kostima Inge Kostinčer)

Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, *Osvrni se gnjevno*, 1958., (Skice kostima Inge Kostinčer)

Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, *Pikova dama*, 1960., (Skice kostima Inge Kostinčer)

Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, *Poziv u dvorac*, 1952., (Skice kostima Inge Kostinčer)

Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, *Prodana nevjesta*, 1961., (Fotografije izvedbe)

Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, *San Ivanjske noći*, 1971., (Fotografije izvedbe)

Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, *Susreti*, 1963., (Fotografije izvedbe)

Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, *Trorogi šešir*, 1952., (Fotografije izvedbe)

POPIS SLIKOVNIH PRILOGA

- 1. Slika 1.** *Prvi zagrebački trienale, katalog inicijativne izložbe udruženja umjetnika primijenjenih umjetnosti u Hrvatskoj*, katalog izložbe (5. 11. – 25. 11. 1955.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1955. (Fotografirano u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU)
- 2. Slika 2.** *Popis izlagača u katalogu Prvog zagrebačkog triennalea, Prvi zagrebački trienale, katalog inicijativne izložbe udruženja umjetnika primijenjenih umjetnosti u Hrvatskoj*, katalog izložbe (5. 11. – 25. 11. 1955.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1955. (Fotografirano u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU)
- 3. Slika 3.** *Ime Inge Kostinčer na popisu izlagač u katalogu 1. Zagrebačkog triennalea – „Kostinčer Bregovac Inge – kostumerija“*, *Prvi zagrebački trienale, katalog inicijativne izložbe udruženja umjetnika primijenjenih umjetnosti u Hrvatskoj*, katalog izložbe (5. 11. – 25. 11. 1955.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1955. (Fotografirano u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU)
- 4. Slika 4.** *Drugi zagrebački triennale.*, katalog izložbe (Zagreb, 22. 4. - 20. 5. 1959.), Zagreb, Umjetnički paviljon, 1959.
- 5. Slika 5.** *Ime Inge Kostinčer u popisu autora u katalogu Drugog zagrebačkog triennalea – „Bregovac Inga“*, *Drugi zagrebački triennale.*, katalog izložbe (Zagreb, 22. 4. - 20. 5. 1959.), Zagreb, Umjetnički paviljon, 1959. (Fotografirano u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU)
- 6. Slika 6.** *Kolaž fotografija naslovnice kataloga Jugoslavije na 11. Milanskom triennaleu 1957. s umetnutim informativnim letkom o djelovanju Studija za industrijsko oblikovanje (SIO) i popisom članova gdje se navodi „Inge Bregovac, textile designer – Moše Pijade 78, Zagreb“*, *Mostra internazionale dell'abitazione – Jugoslavia; International home exhibition – Yougoslavia*, katalog izložbe (27. 07. – 4. 11. 1957.), Milano: 1957. (Fotografirano u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU)
- 7. Slika 7.** *Maketa scenografije Vjenceslava Richtera za operu Vjenčanje u samostanu* (1959.) DiZbi.HAZU – Vjenčanje u samostanu (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2610980>)
- 8. Slika 8.** *Fotografije kazališne scenografije za operu Vjenčanje u samostanu* (1959.) DiZbi.HAZU – Vjenčanje u samostanu (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2610980>)
- 9. Slika 9.** *Fotografije kazališne scenografije za operu Vjenčanje u samostanu* (1959.) DiZbi.HAZU – Vjenčanje u samostanu (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2610980>)

10. **Slika 10.** Fotografije izvedbe, odnosno scenografije opere *Vjenčanje u samostanu* (1959.) DiZbi.HAZU – Vjenčanje u samostanu (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2610980>)
11. **Slika 11.** Fotografije izvedbe, odnosno scenografije opere *Vjenčanje u samostanu* (1959.) DiZbi.HAZU – Vjenčanje u samostanu (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2610980>)
12. **Slika 12.** Detalji kostima Inge Kostinčer s crno bijelim geometrijskim ukrasom za operu *Vjenčanje u samostanu* (1959.) DiZbi.HAZU – Vjenčanje u samostanu (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2610980>)
13. **Slika 13.** Detalji scenografije i koloristički akcenti arhitekture (bijelo, crveno, crno) u operi *Vjenčanje u samostanu* (1959.) DiZbi.HAZU – Vjenčanje u samostanu (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2610980>)
14. **Slika 14.** Detalji scenografije i koloristički akcenti arhitekture (bijelo, crveno, crno) u operi *Vjenčanje u samostanu* (1959.) DiZbi.HAZU – Vjenčanje u samostanu (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2610980>)
15. **Slika 15.** Detalji scenografije i koloristički akcenti arhitekture (bijelo, crveno, crno) u operi *Vjenčanje u samostanu* (1959.) DiZbi.HAZU – Vjenčanje u samostanu (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2610980>)
16. **Slika 16.** Kolaž detalja makete scenografije za operu *Vjenčanje u samostanu* (1959.) sa figurama DiZbi.HAZU – Vjenčanje u samostanu (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2610980>)
17. **Slika 17.** Skice kostima Inge Kostinčer za operu *Vjenčanje u samostanu* (1959.) Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze – Oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: 2019, str. 425.
18. **Slika 18.** Skice kostima Inge Kostinčer za operu *Vjenčanje u samostanu* (1959.), Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze – Oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: 2019, str. 426.
19. **Slika 19.** Kostimi Inge Kostinčer za operu *Vjenčanje u samostanu* (1959.) DiZbi.HAZU – Vjenčanje u samostanu (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2610980>)
20. **Slika 20.** Scenografija Vjenceslava Richtera za operu *Fidelio* (1960.), DiZbi.HAZU - Fidelio (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2584533>)
21. **Slika 21.** Izvedba opera *Fidelio* (1960.) s kostimima Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU - Fidelio (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2584533>)

- 22. Slika 22.** Izvedba opera *Fidelio* (1960.) s kostimima Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU - *Fidelio* (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2584533>)
- 23. Slika 23.** Izvedba opera *Fidelio* (1960.) s kostimima Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU - *Fidelio* (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2584533>)
- 24. Slika 24.** Fotografija izvedbe drame *Julije Cezar* (1970.) sa scenografijom Vjenceslava Richtera i kostimima Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU – *Julije Cezar* (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2591670>)
- 25. Slika 25.** Vjenceslav Richter, *Vito 4*, aluminiij, 1968., *Vjenceslav Richter, katalog izložbe (13. 9. - 6. 10. 1968.)*, Zagreb: *Galerija suvremene umjetnosti, 1968.*
- 26. Slika 26.** Kostimi Inge Kostinčer za dramu *Julije Cezar* (1970.), DiZbi.HAZU – *Julije Cezar* (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2591670>)
- 27. Slika 27.** Kostimi Inge Kostinčer za dramu *Julije Cezar* (1970.), DiZbi.HAZU – *Julije Cezar* (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2591670>)
- 28. Slika 28.** Scenografija Božidara Rašice za dramu *Poziv u dvorac* (1952.), DiZbi.HAZU – *Poziv u dvorac* (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=id=2603465>)
- 29. Slika 29.** Skica Božidara Rašice za scenografiju drame *Poziv u dvorac* (1952.), Ana-Marija Petričević, *Modernistički elementi u scenografiji Božidara Rašice*, diplomski rad, Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2018.
- 30. Slika 30.** Skica kostima Inge Kostinčer za dramu *Poziv u dvorac* (1952.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 31. Slika 31.** Skica kostima Inge Kostinčer za dramu *Poziv u dvorac* (1952.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 32. Slika 32.** Kostim Inge Kostinčer za dramu *Poziv u dvorac* (1952.), DiZbi.HAZU – *Poziv u dvorac* (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=id=2603465>)
- 33. Slika 33.** Fotografija izvedbe baleta *Klasična simfonija* s kostimima Inge Kostinčer DiZbi.HAZU – *Klasična simfonija* (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2595215>)
- 34. Slika 34.** Modna kreacije pariškog dizajnera Christiana Diora u stilu *New Looka* (<https://crfashionbook.com/fashion/a38768946-the-new-relevance-of-diors-new-look/>)
- 35. slika 35.** Modna kreacije pariškog dizajnera Christiana Diora u stilu *New Looka* (<https://blackandlabel.com/luxurylifestyle/estilo-de-vida/christian-dior-new-look>)

- 36. Slika 36.** Skica kostima Inge Kostinčer za dramu *Osvrni se gnjevno* (1958.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 37. Slika 37.** Uvećan detalj izreska iz časopisa priloženog uz skice kostima za dramu *Osvrni se gnjevno* (1958.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 38. Slika 38.** Fotografija izvedbe drame *Osvrni se gnjevno* (1958.) i kostimi Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU – Osvrni se gnjevno (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2601156>)
- 39. Slika 39.** Skice kostima Inge Kostinčer za dramu *Poziv u dvorac* (1952.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 40. Slika 40.** Fotografija izvedbe drame *Poziv u dvorac* (1952.) s kostimima Inge Kostinčer .), DiZbi.HAZU – Poziv u dvorac (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=id=2603465>)
- 41. Slika 41.** Fotografija izvedbe *Posjet stare dame* (1959.) s kostimima Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU.hr – Posjet stare dame (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2603291>)
- 42. Slika 42.** Fotografija izvedbe *Posjet stare dame* (1959.) s kostimima Inge Kostinčer DiZbi.HAZU.hr – Posjet stare dame (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2603291>)
- 43. Slika 43.** Skica za kostim u stilu *New Looka* Inge Kostinčer za operu *Vjenčanje u samostanu* (1959.), Ana Lederer, Martina Petranović, *Ideja sinteze – Oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: 2019, str. 424.
- 44. Slika 44.** Kostimi za operu *Vjenčanje u samostanu* (1959.) inspirirani stilom *New Looka*, DiZbi.HAZU – Vjenčanje u samostanu (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2610980>)
- 45. Slika 45.** Kostimi za operu *Vjenčanje u samostanu* (1959.) inspirirani stilom *New Looka*, DiZbi.HAZU – Vjenčanje u samostanu (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2610980>)
- 46. Slika 46.** Detalji fotografija izvedbe drame *Dvoje na njihaljci* (1960.) sa kostimima Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU – Dvoje na njihaljci (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2583926>)

- 47. slika 47.** Detalji fotografija izvedbe drame *Dvoje na njihaljci* (1960.) sa kostimima Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU – Dvoje na njihaljci (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2583926>)
- 48. Slika 48.** Skice kostima Inge Kostinčer za komediju *Ludakinja iz Chailleta* (1963.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 49. Slika 49.** Kostimi Inge Kostinčer za komediju *Ludakinja iz Chailleta* (1963.), DiZbi.HAZU – Ludakinja iz Chailleta (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2596950>)
- 50. Slika 50.** Kostimi Inge Kostinčer za komediju *San Ivanjske noći* (1971.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 51. Slika 51.** Kostimi Inge Kostinčer za komediju *San Ivanjske noći* (1971.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 52. Slika 52.** Kostimi Inge Kostinčer za komediju *Građanin plemić* (1971.), DiZbi.HAZU – Građanin plemić (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2589467>)
- 53. Slika 53.** Kostimi Inge Kostinčer za operu *Zaljubljen u tri naranče* (1970.), (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2611478>)
- 54. Slika 54.** Skica kostima Vladimira Žedrinskog za operu *Knez Igor* (1954.), Martina Petranović, *Od kostima do kostimografije: hrvatska kazališna kostimografija*, Zagreb: ULUPUH – Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, 2015., str. 285.
- 55. Slika 55.** Skice kostima Vladimira Žedrinskog za operu *Knez Igor* (1954.), Martina Petranović, *Od kostima do kostimografije: hrvatska kazališna kostimografija*, Zagreb: ULUPUH – Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, 2015., str. 284.
- 56. Slika 56.** Skice kostima Vladimira Žedrinskog za balet *Trorogi šešir* (1961.), Martina Petranović, *Od kostima do kostimografije: hrvatska kazališna kostimografija*, Zagreb: ULUPUH – Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, 2015., str. 290.
- 57. Slika 57.** Skica kostima Alexandre Exter za film *Aelita*, 1924., Association Alexandra Exter (<https://alexandra-exte.net/en/biography/>)
- 58. Slika 58.** Kostim Alexandre Exter za film *Aelita*, 1924., Linnea West, (<https://linneawest.com/soviet-socialist-republic-of-mars/>)

- 59. Slika 59.** Baletni kostimi Inge Kostinčer za operu *Vjenčanje u samostanu* (1959.), DiZbi.HAZU – Vjenčanje u samostanu (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2610980>)
- 60. Slika 60.** Skica kostima Alexandre Exter za film *Aelita*, 1924., *La Gazette Drouot* (<https://www.gazette-drouot.com/en/lots/22197294-alexandra-exte-1882-1949--costume--->)
- 61. Slika 61.** Skica kostima Inge Kostinčer za predstavu *Saloma* (1969.), Jelena Ivoš, *Kostimograf Inge Kostinčer: retrospektivna izložba*, katalog izložbe (29.09-25.10.1987), Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1987.
- 62. Slika 62.** Skica kostima Inge Kostinčer za operu *Aida* (1965.), Jelena Ivoš, *Kostimograf Inge Kostinčer: retrospektivna izložba*, katalog izložbe (29.09-25.10.1987), Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1987.
- 63. Slika 63.** Kostimi Inge Kostinčer za operu *Čarobna frula* (1956.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 64. Slika 64.** Kostim Oscara Schlemmera za *Trijadni balet*, 1922., *The Legacy of Oskar Schlemmer – The Present Tense* (<https://present-tense.thefutureperfect.com/articles/oskar-schlemmer>)
- 65. Slika 65.** Kostimi Inge Kostinčer za balet *Mreža* (1956.), DiZbi.HAZU - Mreža (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2599242>)
- 66. Slika 66.** Kostimi Inge Kostinčer za balet *Mreža* (1956.), DiZbi.HAZU - Mreža (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2599242>)
- 67. Slika 67.** Kostimi Inge Kostinčer za balet *Susreti* (1963.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 68. Slika 68.** Kostimi Inge Kostinčer za balet *Licitarsko srce* (1954.) i uvećan detalj kostima, (Fotografirano u arhivi Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 69. Slika 69.** Kostimi Inge Kostinčer za balet *Đavo u selu* (1954.) i obnovljeni kostimi iz 2002., DiZbi.HAZU – Đavo u selu (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2584027>)
- 70. Slika 70.** Obnovljeni kostimi Inge Kostinčer 2002. godine za balet *Đavo u selu* (1954.), *baleti.hr* – Ljubav prema nacionalnoj baštini (<https://www.baleti.hr/index.php?p=article&id=1736>)

- 71. Slika 98.** Kostimi Inge Kostinčer za operu *Pikova dama* (1960.), DiZbi.HAZU – Pikova dama (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2602270>)
- 72. Slika 72.** Detalj kostima Inge Kostinčer za balet *Đavo u selu* (1954.), DiZbi.HAZU – Đavo u selu (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2584027>)
- 73. Slika 73.** Nakon premijer baleta *Đavo u selu* (1954.) – Inga Kostinčer, sasvim desno, baleti.hr – Ljubav prema nacionalnoj baštini (<https://www.baleti.hr/index.php?p=article&id=1736>)
- 74. Slika 74.** Skica kostima Inge Kostinčer za balet *Ohridska legenda* (1955.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 75. Slika 75.** Kostim Inge Kostinčer u baletu *Ohridska legenda* (1955.), DiZbi.HAZU – Ohridska legenda (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2600772>)
- 76. Slika 76.** Izvedba baleta *Ohridska legenda* (1955.) s kostimima Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU – Ohridska legenda (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2600772>)
- 77. Slika 77.** Detalji kostima Inge Kostinčer za balet *Ohridska legenda* (1955.), DiZbi.HAZU – Ohridska legenda (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2600772>)
- 78. Slika 78.** Detalj skice kostima Inge Kostinčer za balet *Ohridska legenda* (1955.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 79. Slika 79.** Izvedba baleta *Ohridska legenda* (1955.) s kostimima Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU – Ohridska legenda (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2600772>)
- 80. Slika 80.** Kostim Inge Kostinčer za balet *Ohridska legenda* (1955.), DiZbi.HAZU – Ohridska legenda (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2600772>)
- 81. Slika 81.** Kostim Inge Kostinčer za balet *Ohridska legenda* (1955.), DiZbi.HAZU – Ohridska legenda (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2600772>)
- 82. Slika 82.** Detalj skice kostima Vladimira Žedrinskog za operu *Knez Igor* (1954.), Martina Petranović, *Od kostima do kostimografije: hrvatska kazališna kostimografija*, Zagreb: ULUPUH – Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, 2015., str. 285.
- 83. Slika 83.** Skice kostima Inge Kostinčer za dramu *Kavkaski krugom kredom* (1955.) s prepisanim objašnjenjima autorice zbog lakšeg čitanja, (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)

- 84. Slika 84.** Kostimi Inge Kostinčer za dramu *Kavkaski krug kredom* (1955.) s uvećanim detaljima, DiZbi.HAZU – Kavkaski krug kredom (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2595116>)
- 85. Slika 85.** Skica kostima Inge Kostinčer za dramu *Kavkaski krug kredom* (1955.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 86. Slika 86.** Skica kostima Inge Kostinčer za operu *Karmen* (1953.) s uvećanim detaljem „pomponi“, (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 87. Slika 87.** Kostimi Inge Kostinčer za *Prodanu nevjestu* (1961.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 88. Slika 88.** Kostim Inge Kostinčer za *Vjenčanje u samostanu*, (1961.), DiZbi.HAZU – Vjenčanje u samostanu (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2610980>)
- 89. Slika 89.** Kostimi Inge Kostinčer za operu *Carmen* (1953.) i uvećani detalj, (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 90. Slika 90.** Kostimi Inge Kostinčer za operu *Figarov pir* (1963.) i uvećani detalj, DiZbi.HAZU – Figarov pir (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2584657>)
- 91. Slika 91.** Kostimi Inge Kostinčer za balet *Trorogi šešir* (1952.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 92. Slika 92.** Kostim Inge Kostinčer za lik Kuharice u operi *Zaljubljen u tri naranče* (1970.), DiZbi.HAZU – Zaljubljen u tri naranče (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2611478>)
- 93. Slika 93.** Skica kostima Inge Kostinčer za lik Kuharice u operi *Zaljubljen u tri naranče* (1970.), Martina Petranović, *Od kostima do kostimografije: hrvatska kazališna kostimografija*, Zagreb: ULUPUH – Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, 2015., str. 335.
- 94. Slika 94.** Izvedba opere *Zaljubljen u tri naranče* s kostimima Inge Kostinčer (1970.), DiZbi.HAZU – Zaljubljen u tri naranče (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2611478>)
- 95. Slika 95.** Kostimi Inge Kostinčer za operu *Rat i mir* (1961.), DiZbi.HAZU – Rat i mir (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2604745>)

- 96. Slika 96.** Kostimi Inge Kostinčer za operu *Rat i mir* (1961.), DiZbi.HAZU – Rat i mir (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2604745>)
- 97. Slika 97.** Kostimi Inge Kostinčer za operu *Rat i mir* (1961.), DiZbi.HAZU – Rat i mir (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2604745>)
- 98. Slika 98.** Kostimi Inge Kostinčer za operu *Pikova dama* (1960.), DiZbi.HAZU – Pikova dama (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2602270>)
- 99. Slika 99.** Kostimi Inge Kostinčer za operu *Pikova dama* (1960.), DiZbi.HAZU – Pikova dama (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2602270>)
- 100. Slika 100.** Skice Inge Kostinčer za operu *Pikova dama* (1960.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 101. Slika 101.** Skice Inge Kostinčer za operu *Pikova dama* (1960.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 102. Slika 102.** Skice Kamila Tompe za scenografiju opere *Don Carlos* (1961.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 103. Slika 103.** Skice Kamila Tompe za scenografiju opere *Don Carlos* (1961.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 104. Slika 104.** Skica Kamila Tompe za scenografiju opere *Don Carlos* (1961.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 105. Slika 105.** Kostimi Inge Kostinčer za operu *Don Carlos* (1961.), DiZbi.HAZU – Don Carlos (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2583322>)
- 106. Slika 106.** Skica Inge Kostinčer za operu *Don Carlos* (1961.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 107. Slika 107.** Izvedba opere *Don Carlos* (1961.) s kostimima Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU – Don Carlos (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2583322>)
- 108. Slika 108.** Kostim Inge Kostinčer za operu *Figarov pir* (1963.), DiZbi.HAZU – Figarov pir (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2584657>)
- 109. Slika 109.** Izvedba opere *Figarov pir* (1963.) s kostimima Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU – Figarov pir (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2584657>)

110. **Slika 110.** Kostim Inge Kostinčer za operu *Aida* (1965.), DiZbi.HAZU - Aida (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2581130>)
111. **Slika 111.** Skica za isti kostim Inge Kostinčer za operu *Aida* (1965.), Martina Petranović, *Od kostima do kostimografije: hrvatska kazališna kostimografija*, Zagreb: ULUPUH – Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, 2015., str. 327.
112. **Slika 112.** Kostimi Inge Kostinčer za operu *Aida* (1965.), DiZbi.HAZU - Aida (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2581130>)
113. **Slika 113.** Izvedba opere *Aida* (1965.) s kostimima Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU - Aida (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2581130>)
114. **Slika 114.** Skice kostima Inge Kostinčer za operu *Aida* (1965.), Martina Petranović, *Od kostima do kostimografije: hrvatska kazališna kostimografija*, Zagreb: ULUPUH – Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, 2015., str. 326.-327.
115. **Slika 115.** Kostimi Inge Kostinčer za komediju *Tartuffe* (1945.), DiZbi.HAZU - Tartuffe (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2608824>)
116. **Slika 116.** Izvedba komedije *Tartuffe* (1958.) s kostimima Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU - Tartuffe (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2608835>)
117. **Slika 117.** Izvedba komedije *Tartuffe* (1958.) s kostimima Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU - Tartuffe (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2608835>)
118. **Slika 118.** Izvedba komedije *Na tri kralja* (1951.) i kostimi Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU – Na tri kralja (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2599647>)
119. **Slika 119.** Izvedba drame *Madame Bovary* (1953.) s kostimima Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU – Madame Bovary (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2597446>)
120. **Slika 120.** Izvedba komedije *Ribarske svađe* (1956.) i kostimi Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU – Ribarske svađe (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2605050>)
121. **Slika 121.** Izvedba komedije *Mjera za mjeru* (1964) i kostimi Inge Kostinčer, DiZbi.HAZU – Mjera za mjeru (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2598844>)
122. **Slika 122.** Skice kostima Inge Kostinčer za komediju *Mjera za mjeru* (1964.), (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)

- 123. Slika 123.** Skica kostima Inge Kostinčer za komediju *Mjera za mjeru* (1964.),
(Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta
Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 124. Slika 124.** Skica kostima Inge Kostinčer za komediju *Mjera za mjeru* (1964.),
(Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta
Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 125. Slika 125.** Kostim Inge Kostinčer za komediju *Mjera za mjeru* (1964.),
DiZbi.HAZU – Mjera za mjeru (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2598844>)
- 126. Slika 126.** Skice kostima Inge Kostinčer za komediju *Mjera za mjeru* (1964.),
(Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta
Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 127. Slika 127.** Skica kostima Inge Kostinčer za komediju *Mjera za mjeru* (1964.) uz
uvećani detalj, (Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest
hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe
HAZU)
- 128. Slika 128.** Detalj kostima Inge Kostinčer za komediju *Mjera za mjeru* (1964.),
DiZbi.HAZU – Mjera za mjeru (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2598844>)
- 129. Slika 129.** Skica kostima Inge Kostinčer za komediju *Mjera za mjeru* (1964.),
(Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta
Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 130. Slika 130.** Kostim Inge Kostinčer za komediju *Mjera za mjeru* (1964.),
DiZbi.HAZU – Mjera za mjeru (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2598844>)
- 131. Slika 131.** Kostim Inge Kostinčer za komediju *Mjera za mjeru* (1964.),
DiZbi.HAZU – Mjera za mjeru (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2598844>)
- 132. Slika 132.** Skica kostima Inge Kostinčer za komediju *Mjera za mjeru* (1964.),
(Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta
Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 133. Slika 133.** Kostim Inge Kostinčer za komediju *Mjera za mjeru* (1964.),
DiZbi.HAZU – Mjera za mjeru (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2598844>)
- 134. Slika 134.** Skica kostima Inge Kostinčer za komediju *Mjera za mjeru* (1964.),
(Fotografirano u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta
Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU)
- 135. Slika 135.** Kostim Inge Kostinčer za komediju *Mjera za mjeru* (1964.),
DiZbi.HAZU – Mjera za mjeru (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2598844>)

SUMMARY

Inga Kostinčer Bregovac (Maribor, 1925 - Zagreb, 1973) is one of the most important Croatian theater costume designers in the period after the Second World War and has created a recognizable body of work. With her work, she established costume design as an independent profession, and her contribution to the final affirmation and reputation of costume design in the wider theater context is equally important. Therefore, the work of Inga Kostinčer Bregovac is also significant in the context of the affirmation of female identity in art, whose activity until the interwar period was limited to handwork in textiles, that is, artistic craft. During her short, but extremely fruitful career, she created over three hundred costume design solutions and defined the further development of Croatian costume design, and through her teaching work at the Academy of Applied Arts in Zagreb, she trained the future generation of female and male costume designers. For Inga Kostinčer Bregovac's costume design work, the period of the 1950s is extremely important, when her signature style is formed, but also the time when she defines the basic starting points of the work, that is, the costume designer's approach to theater work. The formation of her style was determined by tendencies in contemporary fine art, and especially by the work of the group EXAT 51, with whose members, architects, and scenographers Vjenceslav Richter and Božidar Rašica, she regularly collaborated. The aesthetics of abstract art was reflected in her style, and the idea of synthesis determined the author's approach to work by insisting on close cooperation with the director and scenographer in shaping the visual identity and basic ideas of the play. Therefore, with her work, she contributed to the abolition of the distinction between pure and applied art, and her costume creations can be valued as autonomous works of art. Excellent costuming solutions inspired by current fashion trends such as the *New Look* are also signature part of her costume design, and with equal success she designed costumes of historical or folklore themes interpreted through a contemporary expression. In her extremely prolific oeuvre, Inga Kostinčer Bregovac skillfully sublimated progressive artistic tendencies and fashion trends, which positions her as one of the significant participants in the creation of visual culture in the 1950s in Croatia.

Key words: Inga Kostinčer Bregovac, costume design, 1950s, EXAT 51, idea of synthesis, New Look, women in art