

ODIJEVANJE I VIZUALNA KULTURA KOD PRERAFAELITA

Uloga prošlosti u razvoju
marginalnih diskursa

Alicia Irena Mihalić

281

Moda se od svojih početaka — koje američki antropolog **TED POLHEMUS** veže uz razdoblje kasnog srednjeg vijeka i rane renesanse, odnosno uz vrijeme kada Europu zahvaća rast gradova, pojавa mercantilnog kapitalizma i širenje trgovine — manifestirala kao fenomen utemeljen u ideji promjene kao nositelja napretka (Polhemus, 1996: 24). Ta je osobina stalne metamorfoze pridonijela razlikovanju mode od drugih društvenih fenomena istakнуvši je kao jednog od najznačajnijih mehanizama suvremenog društva. Potaknut usmjerenosću prema »novome«, sustav mode nastavio se razvijati paralelno s povijesnim napretkom manifestirajući se novim stilovima koji su ciklički proizlazili iz viših društvenih slojeva da bi se potom postepeno širili prema nižima. Početkom 20. stoljeća ove je procese njemački sociolog **GEORG SIMMEL** opisao kao posljedicu psiholoških tendencija pojedinaca prema oponašanju određenog načina djelovanja i povezivanju unutar društvene grupe odnosno prema razlikovanju od sustava (diferencijaciji) i uklapanju u njega. Na ovaj se način moda za Simmela konstituirala ne samo kao proizvod klasne podjele, već se uz navedeno određenje istodobno uspostavila kao fenomen koji se »uvijek nalazi na razdjelnici prošlosti i budućnosti i tako nam, sve dok je na svojoj razini, daje tako jak osjećaj za sadašnjost kao malo koja druga pojava« (Simmel, 1999: 232).

Iako je Simmelovo razumijevanje mode bilo duboko ukorijenjeno u proučavanju načina na koji je modernitet utjecao na društveni život i potrošnju, poveznica između mode i sadašnjosti nastavila je zanimati i postmodernističke teoretičare poput **GILLESA LIPOVETSKOG**. U uvodnom poglavlju knjige *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy* koje predstavlja analizu transformacije mode i konceptualizacije njezine rastuće moći unutar »otvorenog društva« 20. stoljeća, Lipovetsky je modu opisao ne samo kao »mahnitu modernu strast za novim«, već je zabilježio njezinu važnost u smislu »slavljenja društvene sadašnjosti« (Lipovetsky, 2002: 4). Slijedeći smjernice mode upoznajemo se s odjevnim predmetima izrađenima u oblicima i krojevima koje potrošači u određenom vremenskom razdoblju smatraju poželjnima. No zbog njezine otvorenosti prema neprestanim inovacijama, učinak novih stilova koje donosi nemino se uspostavlja isključivo kao privremen. Na temelju činjenice da je razvoj mode pratio razvoj kapitalizma, semiotičar **ROLAND BARTHES** povezao ju je s ostalim fenomenima koje svrstava pod zajednički nazivnik *neomanije*. Kao što je jednom prilikom komentirao u svojoj analizi sustava mode, stvarnost mode ne predstavlja ništa drugo nego arbitarnost koja je uspostavlja (Barthes, 1985: 300). Dijeleći sposobnost ostalih fenomena svojeg vremena, moda pretvara

stvarnost u mit. Brišući i odbacujući vlastitu prošlost retorika mode uspostavlja kontrolu nad modnim procesima, dok se sadašnjost nameće kao »novi absolut«.

Prerafaelitizam kao paradigmatski model prisvajanja prošlosti

Budući da modu svrstavamo među društvene i kulturne fenomene, promjene koje se događaju unutar njezina šireg institucionaliziranog sustava, kako ga tumači sociologinja **YUNIYA KAWAMURA**, pronalaze svoj položaj u odnosu prema prevladavajućoj kulturi i društvenim idealima u kojima je utemeljena (Kawamura, 2005: 43). No budući da odijevanje, osim društvenih, ispunjava i mnoge estetske te psihološke funkcije, odijevati se u skladu s modom istovremeno znači istaknuti se, ali i uklopiti se u masu. Upravo zahvaljujući činjenici da odijevanje predstavlja estetski medij za izražavanje ideja, želja i vjerovanja koja cirkuliraju društvom, fenomen mode ima sposobnost učvršćivanja društvene solidarnosti i nametanja grupnih normi (Wilson, 2003: 9). Djelujući kao simbol članstva u određenoj društvenoj klasi, odijevanje tako otvara mogućnost konstruiranja marginalnih diskursa koji imaju sposobnost preživljavanja paralelno s hegemonijskim tokovima mode. Iz navedenog razloga **DIANA CRANE** odjeću 19. stoljeća smatra vrijednom za razmatranje odnosa između marginalnih i hegemonijskih diskursa. Ovo razlikovanje Crane analizira istražujući simboličke granice odjeće kao neverbalnog otpora pruženog u vidu alternativnih oblika odijevanja koji svoj položaj nužno zauzimaju unutar javnog prostora mode. Crane naime smatra da skup odjevnih diskursa uvijek uključuje one diskurse koji podržavaju konformizam u odnosu prema dominantnom shvaćanju društvenih uloga, kao i one koji izražavaju društvene tenzije te koji široko usvojene predodžbe o društvenim ulogama guraju u novim smjerovima. Diskurse koji iskazuju dominantne kulturne norme podržavaju na taj način vodeće i moćne grupe, dok one koji iskazuju supkulturne odnosno marginalne vrijednosti podržavaju manjine i grupe koje su na različite načine društveno zapostavljene (Crane, 2000: 100).

Isticanje intelektualaca i umjetnika kao primjera navedenih skupina navodi nas da se zamislimo o potencijalnoj marginalnosti položaja prerafaelitskog bratstva, na način na koji je ona gore definirana, i njegova pristupa odijevanju analiziranog u okviru teme ovog poglavlja, kao i šireg utjecaja koje je ono u umjetničkim krugovima ostvarilo 1870-ih i 1880-ih putem fenomena *aesthetic* odjeće. Individualnost u odijevanju koju su unutar prerafaelitske zajednice isprava izrazile **CHRISTINA ROSSETTI**, **ELIZABETH SIDDAL** i **JANE MORRIS** u mnogim se aspektima očitovala u suprotnosti s modnim konvencijama viktorijanskih idea ljestvica. Navedeno je odijevanje izražavalo ne samo konotaciju individualnosti, već i pripadnosti zajedništvu određene skupine pojedinaca obilježene vlastitim vrijednostima i normama. Stoga je moguće zaključiti da prerafaelitska

odjeća, distancirajući se od vodeće mode i društva na ranije opisan način, tvori marginalan diskurs koji učvršćujući grupni identitet specifičnim ženskim odjevanjem svojim znakovima i kodovima u semiološkom smislu ulazi u okvire onoga što Ted Polhemus i **LYNN PROCTER** nazivaju antimodnim stilom. Prema njihovim tezama, identificiranje s društvenom skupinom i aktivno sudjelovanje u njezinu djelovanju sa sobom povlači određene oblike ukrašavanja ljudskog tijela. Drugim riječima, oni koji se sa skupinom poistovjećuju prihvatać će i usvajati njezine ideje o onome što čini prihvatljivu odjeću (Polhemus i Procter, 2002: 219). Činjenica da pripadnici sličnih društvenih skupina, među kojima uz etničke grupe koje se pridržavaju tradicionalnih nošnji Polhemus i Procter svrstavaju kasnije supkulture 20. stoljeća poput beatnika, punkera ili hipija, vlastitom voljom ne žele slijediti mehanizme modnih promjena u skladu je s razmišljanjima koje **KIMBERLY WAHL** iznosi kada govori o odnosu esteticizma i antimodernizma. Oslanjajući se na povjesničara **T. J. JACKSONA LEARSA**, Wahl ističe njegove teze o antimodernizmu 19. stoljeća. Za Learsa je antimodernizam predstavljaо kritičko bavljenje otuđujućim aspektima moderne kulture koje se ostvarivalo kroz vrednovanje prošlih ili ruralnih kultura. Na temelju ovih teza Wahl iznosi zanimljiv zaključak o tome da je prerafaelitski interes za srednjovjekovnu umjetnost i kulturu pomiješan s istočnjačkim i klasičnim utjecajima u *aesthetic* odjevanju ukazao na spomenutu želju za »povezivanjem s kulturnim materijalom prošlosti« te, odlazeći korak dalje, potvrđuje njegovo romantično povlačenje od moderniteta kao svojevrstan bijeg od sadašnjosti odnosno materijalnih i komercijalnih aspekata modernog života (Wahl, 2013: XXV).

Slična razmišljanja o odjeći kao o bitnoj odrednici pripadanju nekoj skupini iznosi **ELIZABETH WILSON** u članku *Bohemian Dress and the Heroism of Everyday Life*. Pretpostavljajući postojanje devetnaestostoljetnih skupina umjetnika i intelektualaca koji su ostali zapamćeni po nošenju neobične odjeće, Wilson boemskim stilovima pristupa svrstavajući ih u opoziciju s prevladavajućim buržoaskim vrijednostima navedenog razdoblja. Ove dominantne vrijednosti osobito su zamjetljive, kako navodi Wilson, u umjetnosti te su unutar umjetničkih krugova dovele do toga da određene grupe počnu rabiti odjeću kako bi označile vlastito protivljenje vodećim društvenim normama tvoreći na taj način prepoznatljivu supkulturu (Wilson, 1998: 225–226). Začetak ovakvog načina djelovanja boemskih skupina autorica prvenstveno svrstava u pariško okružje s kraja 18. stoljeća koje se formiralo nakon turbulentnog razdoblja revolucije te ukazuje na postojanje sličnosti prerafaelitskog bratstva i boemskih skupina Pariza. Wilson pritom ističe djelovanje proširenog prerafaelitskog kruga proizašlog iz inicijalnog bratstva te formiranje pokreta Arts and Crafts koji je, prelazeći granice umjetničkog projekta, ukazivao na potrebu stvaranja novog društva u kojem je ljepota i istinitost svakodnevnih predmeta bila od ključne važnosti za poboljšanje čitavog društva i kulture.

Unatoč vezi mode i sadašnjosti, uloga prošlosti unutar sustava mode bila je popraćena njegovom sposobnošću oživljavanja vlastitih oblika dok je progre-

sivan karakter mode omogućio poigravanje sa stilovima proteklih razdoblja te spriječio njihovo potpuno udaljavanje i izbacivanje iz spekulativnog optimizma današnjice. U svrhu pronalaženja primjera povijesnih zaokreta dovoljno je pjesjetiti se osamnaestostoljetnog interesa za antikom te prozračnih bijelih haljina od muslima koje su se nalazile u savršenom skladu s prevladavajućom moralnom slobodom koja je pratila Francusku revoluciju, odnosno kasnijih neogotičkih i neorenesansnih stilova usvojenih tijekom 19. stoljeća (Boucher, 1967: 337–355; Dorfles, 1997: 71). Zahvaljujući tehnološkom napretku, konzumerizmu, sredstvima masovne komunikacije i ostalim fenomenima odgovornima za promjene unutar strukture postmodernih društava, porast važnosti mode pretvorio ju je, kako navodi Lipovetsky, u njihovo dominantno obilježje. Moda i njezin prolazni karakter uspjeli su od vrha do dna restrukturirati društvo ostanivši sferu onog perifernog, estetskog i iracionalnog iza sebe (Lipovetsky, 2002: 6). **FRED DAVIS** definirao je cikluse mode kao vremenska razdoblja koja započinju uvođenjem određenog stila i završavaju pojavom sljedećeg (Davis, 1994: 102). Ta je ciklička struktura održavala stabilan ritam tijekom velikog dijela povijesti mode te je krenula dobivati na brzini prateći sveobuhvatan razvoj koji je obilježio početak devetnaestog stoljeća. Prema Davisu, takvo je ubrzanje bilo popraćeno uspostavljanjem novog tržišta usmjerenog prema pripadnicima više srednje klase. Najnoviji stilovi prestali su biti isključiv privilegij aristokracije i buržoazije kao što je to bio slučaj tijekom proteklih stoljeća, a slijedeći daljnju demokratizaciju društva i sustava mode, nove su se odjevne forme počele pojavljivati znatno ubrzanim ritmom.

Premda je *revival* vizualnih obilježja u velikoj mjeri povezan s poslijeratnim društvom dvadesetog stoljeća te područjem dizajna i popularne kulture unutar kojega je najveći zamah doživio *retro* trend, **BARBARA BURMAN BAINES** u svojoj se studiji *Fashion Revivals: from the Elizabethan age to the present day* osvrće na pokušaj prepoznavanja obrazaca ponavljanja minulih oblika unutar različitih modnih etapa. Kako bi što bolje interpretirala njihovo značenje i funkciju, Burman Baines razlikuje četiri odvojene kategorije *revivala*: klasični, ruralni, povijesni i egzotični. Dok je klasični *revival* kao vremenska kategorija inspiriran antikom, povijesni se tip *revivala* nadovezuje na izvore odjevnih formi koji datiraju od srednjeg vijeka do danas. Polazeći od činjenice da odjeća ne predstavlja isključivo odraz osobnosti pojedinca, već proizlazi iz vremena i prostora kojem pripada, autorica zaključuje da se aluzije na povijesne odjevne forme konstituiraju zahvaljujući sposobnosti povijesnog sjećanja odnosno viziji koju možemo imati o tome kako je nešto izgledalo ili trebalo izgledati. Time se ukazuje na nezaobilazno obilježje *revivala* minulih stilova — činjenicu da oni ne predstavljaju doslovno ponavljanje zabilježenih oblika, već se pojavljuju preinačeni pod utjecajem vladajućih modnih strujanja (Burman Baines, 1981: 13).

Sredinom viktorijanske epohe djelovanje prerafaelitskog bratstva u velikoj je mjeri bilo obilježeno tadašnjim interesom za umjetnost prošlosti koji se u okviru gotičke obnove romantičnog okruženja 19. stoljeća razvio na temelju britanske

apropijacije vlastite srednjovjekovne kulture i iz nje proizašlih formi književnosti i vizualnih umjetnosti. Bliskost literarnim temama i praksa njihova prikazivanja u naturalističkom okruženju i dekorativnom stilu doprinijela je pridavanju detaljne pozornosti svim elementima prikazanima unutar prerafaelitskog iskaza te naglašavanju njegove estetske, ali i simboličke vrijednosti. Priroda se smatrala ključnim vodičem umjetnika, a težnja za vjernim prikazivanjem detalja te preuzimanjem elemenata umjetničkih pristupa »primitivnog« realizma srednjeg vijeka i rane renesanse odrazila se u želji za postizanjem odjevne autentičnosti kako bi se utjelovila materijalna dimenzija prošlosti, ali i izrazila kritika prema industrijalizaciji modernog društva. Konceptualizacija vlastitog pristupa slikarstvu ostvarena na razmeđu književnosti, vizualnih umjetnosti, vjernog predoca vanja odjeće prošlosti, ali i šireg usvajanja alternativnih odjevnih oblika među ženskim pripadnicama pokreta, doprinijela je formirajući odjeće koju primarni i sekundarni izvori određuju pojmom *pre-raphaelite dress*.

Povjesni i svjetonazorski temelji prerafaelitskog revivala prošlosti

Ovo će poglavlje fenomen povjesnih zaokreta kao izazova linearnoj temporalnosti modnih promjena istražiti unutar 19. stoljeća koje je zbog svoje obilježenosti brojnim povjesnim referencama te eklekticizma potaknutog društvenim inovacijama na području tehnologije, industrije i ekonomije odabrano kao vremenski okvir teme. Fenomen *revivala* koji je toliko suprotan, a opet prirođen fenomenu mode u čijem se središtu nalazi fascinacija novim, u tu će svrhu biti istražen oslanjajući se na analize istaknutih teoretičara mode i povjesničara odjevanja. Potreba za ponovnom evaluacijom i interpretacijom povjesnih stilova pokušat će se utemeljiti na širem razumijevanju mode kao sustava odvojenih, no unatoč tome međusobno povezanih instituta. Budući da je 19. stoljeće obilježeno probuđenim interesom za povijest, izdvojena je specifična tendencija prema revitalizaciji prošlosti koja je u ženskom odjevanju nastala kao posljedica djelovanja prerafaelitskog bratstva osnovanog 1848. godine. Na taj je način istraživanje fenomena reinterpretacije povjesnih stilova ograničeno ne samo vremenski i stilski, već pretpostavlja promjenu u do tada uobičajenom načinu širenja modnih trendova utemeljujući djelovanje umjetničkog kruga kao izvor marginalnog modnog diskursa. Razvoj prerafaelitskog programa i njegov pri stup odjevanju sagledat će se nasuprot temeljnim značajkama estetskih i modnih konvencija, odnosno prevladavajućih idealja ljepote i analizirati u odnosu prema srednjovjekovnom *revivalu*, recepciji medievalne tematike u književnosti te nostalгиji za herojskim kodovima vitešta i stabilnom društvenom struktrom feudalizma. U ovome će se poglavlju usporedba s temeljnim obilježjima mode 19. stoljeća provesti oslanjajući se ponajviše na rad dvojice najznačajnijih povjesničara odjevanja **FRANÇOISA BOUCHERA** i **JAMESA LAVERA** dok će se

analizi difuzije prerafaelitske odjeće kao uzora reformatorskim odjevnim oblicima koji će postati poznati pod nazivima *aesthetic* i *artistic dress* pristupiti u okviru odnosa prema iskustvu moderniteta kao ubrzavajućeg procesa društvene i tehnološke promjene.

Razmatranje položaja prerafaelitskih umjetničkih i odjevnih izričaja unutar viktorijanskog medijevalizma odražava manifestaciju veze između povijesti umjetnosti i povijesti odijevanja. Budući da se obje discipline bave istraživanjem pojedinačnih aspekata vizualne kulture, **AILEEN RIBEIRO** naglašava ute-meljenost proučavanja kulture odijevanja na istraživanju umjetnosti kao jednog od ključnih pristupa povijesti odijevanja (Ribeiro, 1998: 315). Pozivajući se na radove Bouchera i Lavera, Ribeiro ukazuje na blisku vezu odjeće i njezina prikaza u različitim vizualnim medijima temeljem kojeg je moguće izvesti zaključke o društvenom, kulturnom i političkom kontekstu unutar kojeg je nastala. Korišteci navedeni pristup, ovaj će se pregled uz vizualne izvore metodološki oslo-niti na istraživanja **STELLE MARY NEWTON, PATRICIJE CUNNINGHAM**, Kimberly Wahl i **ELIZABETH PRETTEJOHN** koje opisujući fenomen prerafaelitske odjeće utvrđuju njezin odnos prema ostalim oblicima reformatorskog i alternativnog odijevanja, a koji su se 1870–ih i 1880–ih razvili kao rezultat potrage za prirodnim formama, zdravljem i ljepotom ženskog tijela.

Uloga historicizma u širem kontekstu umjetnosti 19. stoljeća otvara nam mogućnost lakšeg razumijevanja revizija čitavog niza povijesnih stilova koji su obilježili ovo razdoblje. Pomicanja unatrag na vremenskoj traci povijesti nastavila su se na društvena kretanja s kraja osamnaestog stoljeća budeći znatiželju ne samo za antičkim formama već i za srednjovjekovnim, renesansnim, ali i osamnaestostoljetnim obilježjima. Kao što su društvene i ekonomске promjene popraćene rastom gradova tijekom *quattrocenta* potaknule rađanje mode tako su i tekovine industrijalizacije devetnaestog stoljeća uzrokovale ubrzanje nje-zinih ciklusa o kojima govori Fred Davis. Budući da je do skraćivanja ciklusa dolazilo postupno, ovo je razdoblje osim posezanja u daleku prošlost nekoliko puta ponovno plasiralo vlastite oblike poput rukava u formi janjećeg buta. Pre-rafaelitsko slikarstvo i prerafaelitski način odijevanja tvore stoga samo mali seg-ment opsežnijih romantično–nostalgičnih kretanja ovog stoljeća. Način na koji se ona uklapaju u engleski devetnaestostoljetni odnos prema vlastitoj povijesti i kulturi pokušat će se pobliže analizirati u nastavku ovog poglavlja.

Nagla industrijalizacija i urbanizacija 19. stoljeća dovele su do pojave reakci-onarnih tendencija usmjerenih prema izbjegavanju ubrzanog ritma života, želje za njegovim odbacivanjem te vraćanjem pojedinim aspektima prošlosti. Kao što je ranije spomenuto, interes članova prerafaelitskog bratstva bio je usredotočen prema traganju za retorikom »istine u prirodi« (engl. *truth to nature*) odnosno reformacijom umjetnosti povratom jednostavnosti i moralnoj iskrenosti koju su smatrali svojstvenom slikarstvu prije **RAFAELA**. Njihov uzor predstavljali su talijanski i flamanski slikari ranokršćanske umjetnosti čija je opservacija prirod-nog svijeta usmjerila pozornost prerafaelitskog interesa prema razvijanju vla-

stitoga istraživačkog i empirijskog pristupa (Barringer, 1999: 16). Povezanost s književnim krugovima, a i činjenica da su neki članovi bratstva poput **DANTEA GABRIELA ROSSETTIJA** i sami bili pjesnici, pridonijela je razvoju specifičnog simbolizma utemeljenog na književnim izvorima, mitološkom i srednjovjekovnom nasljeđu. Na taj se način bratstvo konstituiralo kao svojevrstan avangardni pokret koji se u doba nagle industrijalizacije 19. stoljeća mogao smatrati kontra-industrijsko revolucionarnim čemu u prilog govori činjenica da je bratstvo tvorilo prvu umjetničku skupinu koja je, izdavši vlastiti manifest, izložila svoj umjetnički revolt te se postavila kao prethodnik novog kulturnog vremena (Cheyney, 1992: 2). Srednjovjekovna je umjetnost predstavljala izvor inspiracije ispunjen spiritualnim intenzitetom, a njezini su jasni obrisi i uporaba jarkih boja obilježili prerafaelitski likovni izričaj. Na taj su način ovi umjetnici među prvima stvorili ono što bi se moglo nazvati umjetnošću na temu umjetnosti.

U studiji naslovljenoj *Order and Disorder in the Medieval Revival* **ALICE CHANDLER** istražila je stav kulture 19. stoljeća prema vlastitom srednjovjekovnom nasljeđu. U tu je svrhu autorica provela komparativnu analizu obaju razdoblja kako bi ih međusobno povezala, ali i ukazala na razloge koji su pridonijeli idealiziranju srednjeg vijeka kao metafore pomoću koje je 19. stoljeće kritiziralo vlastitu sadašnjost pokušavajući u prošlosti pronaći temelje za bolju budućnost. Utvrđujući prisutnost srednjovjekovnog društvenog i političkog idealja, Chandler raspravlja o njegovoj imaginativnoj snazi koja je obuhvatila više od čitavog stoljeća obilježivši svojom prisutnošću umjetnost, književnost, politiku i kulturu. Mnogi društveno-politički analitičari medijevalizma često se nadovezuju na vrijednosti stabilne paternalističke društvene strukture povezane s feudalizmom. Privlačnost srednjeg vijeka formirala se kao svojevrsna utopija unutar koje je feudalizam predstavljaо poveznica između potrage za redom i pravednošću za koju se smatralo da je postojala unutar paternalističkog sustava stabilne društvene i ekonomski strukture utemeljene na hijerarhijskom zakupu zemljišta. Težnja k recipročnosti i povezanosti predstavljala je razumljivu podlogu nostalgičnih tendencija koje su se pojavile u razdoblju rastućeg siromaštva i pojave otuđenog urbanog proletarijata (Chandler, 1980: 1–6). Ljudska je dimenzija prošlosti postajala sve privlačnija te je u vrijeme nagle industrijalizacije rasla želja za ponovnim uspostavljanjem veza unutar otuđenog društva kao i potraga za izgubljenom slobodom koja je pratila razvoj kapitalizma na koju će se u svojim utopijskim tekstovima kasnije referirati začetnik pokreta Arts and Crafts **WILLIAM MORRIS**.

Analizirajući medijevalni *revival* i njegov utjecaj na romantički pokret, **R. R. AGRAWAL** unutar zanimanja za srednjim vijekom uviđa pomake od prvobitne rano-romantičke reakcije na neoklasicizam prema idealiziranoj viziji života prisutnoj među kasnijim romantičarima odnosno estetičarima. Prema autoru, rani su romantičari ponovno oživljavali srednjovjekovni romantizam reproducirajući herojski i viteški duh srednjeg vijeka, kasniji su romantizirali mističnu ljepotu i vanjski sjaj medijevalizma dok su posljednji od njih poput Morrisa idealizirali

društvenu hijerarhiju i estetski duh srednjovjekovlja. Tako je veliki romantički pokret predstavljao kontinuitet srednjovjekovnog *revivala* povezujući upravo ono srednjovjekovno, romantično i estetsko (Agrawal, 1990: 259–260). Esejom *All Dressed Up: Revivalism and the Fashion for Arthur in Victorian Culture* povjesničarka kulture **INGA BRYDEN** dala je značajan doprinos razmatranju ponovnog otkrivanja srednjeg vijeka unutar kulture odijevanja devetnaestog stoljeća usredotočivši se osobito na *revival* srednjovjekovne legende o kralju Arturu te na reprezentaciju i značenje srednjovjekovne odjeće unutar tadašnjih interesa za oživljavanjem arturijanske tematike. Kao dio nostalгије Bryden ističe aspekt viteštva kao etički ideal koji je sa svojim vlastitim kodovima doživio recepciju unutar područja književnosti, obrazovanja i dekorativnih umjetnosti (Bryden, 2011: 29–30). Najznačajniji primjeri srednjovjekovnog viteškog *revivala* u književnosti formirani su pod utjecajem povijesnog romana *Ivanhoe* **WALTERA SCOTTA** objavljenog 1819. godine te pjesništva **ALFREDA TENNYSONA** čija su djela ilustrirali članovi prerafaelitskog bratstva.

Odjevni stilovi kao odraz vizualne kulture 19. stoljeća

Intenzitet kojim su umjetnici prerafaelitske orijentacije pridavali pozornost prikazu detalja odrazio se na odjeću njihovih likova. Bavljenje povijesnim temama za sobom je neminovno povlačilo izbjegavanje suvremenih modnih obilježja. U knjizi *Health, Art and Reason* **STELLA MARY NEWTON** detaljno je razradila izvore koji su prerafaelitskim slikarima omogućili reprodukciju odjevnih stilova prošlosti, a među kojima ističe preživjele odjevne predmete, književne opise i slikovne reprezentacije (Newton, 1974: 27). No uz iznimku haljine sa srebrnim vezom korištene za izradu Millaisove »Ofelije«, ograničena dostupnost originalnih prerafaelitskih odjevnih predmeta onemogućila nam je oslanjanje na sačuvane artefakte. Kako bi se postigao cilj potpune vjernosti prirodi bilo je potrebno izravno promatrati nabore tkanina formirane prilikom određenih položaja tijela. Takav pristup omogućen je zahvaljujući odjevnim predmetima koje su umjetnici izrađivali sami odnosno oslanjanjem na sekundarne izvore među kojima Newton izdvaja literaturu iz područja povijesti odijevanja te kazališne produkcije opernih izvedbi i povijesnih drama. Među najznačajnijim izvorima najčešće se spominje opsežna analiza **CAMILLE BONNARD** *Costume Historique* objavljena u Parizu u dva dijela 1829. i 1830. godine. Bonnardove tekstove nadopunjavale su autentične reprodukcije portreta, freski, slika, minijatura, skulptura i ostalih srednjovjekovnih umjetničkih formi. Na prikaze koje je potpisao ilustrator **PAUL MERCURI** oslanjali su se u jednakoj mjeri **FORD MADOX BROWN**, Dante Gabriel Rossetti i **JOHN EVERETT MILLAIS** (slika 1). Stoga ne čudi da je mnoge neobične detalje navedene u **BONNARDOVOJ** knjizi moguće pronaći među prerafaelitskim srednjovjekovnim subjektima. Kao što Millaisova »Isabella« dijeli određene sličnosti s Bonnardovim prikazom **BEATRICE D'ESTE**



John Everett Millais, crtež srednjovjekovne firentinske dame
prema Camille Bonnard, *Costume Historique*, prije 1849.

1

tako se Rossettijeve interpretacije mogu prepoznati u različitim vrstama rukava preuzetih s Mercurijevih ilustracija četrnaestostoljetne talijanske mode. Jedan od najupečatljivijih primjera svakako je rukav izrađen od preklopljenih slojeva paunovog perja prikazan kao dio odjevne kompozicije kraljice Guinevere na prikazu »Sir Lancelot u kraljičinim odajama«. Prorezani rukav kroz koji je bilo moguće vidjeti košulju na nekoliko je mjesta ilustriran u Bonnardovoј knjizi. Navedeni detalj ubrzo je postao jedan od omiljenih Rossettijevih odjevnih ele-

menata korištenih u srednjovjekovnim radovima poput »Plavog ormara« (**slika 2**) i »Kako su susreli sebe« (**slika 3**).

Sačuvana pisma Millaisa i Rosettija te knjiga **WILLIAMA HOLMANA HUNTA** *Pre-Raphaelitism and Pre-Raphaelite Brotherhood* bilježe potrebu umjetnika da proučavanje povijesnih oblika primijene na odjeću svojih likova. Holman Hunt pripremu odjevnih predmeta opisuje sljedećim riječima: »Haljinu Julije... izradio sam od tkanina kupljenih kod trgovca modernim tkaninama, a svojom sam



rukom izvezao rukav zlatnom niti. Šešir sam također izradio sam, a odjeća Proteja bila je naslikana prema mojem vlastitom kroju« (cit. prema Cunningham, 2003: 108). Istraživanje tkanina pogodnih za konstrukciju odgovarajućih predmeta opisano je i u Millaisovoj korespondenciji koju prenosi Newton. Kako saznajemo, umjetnik je sam nabavio baršunaste tkanine za haljinu koju je za prikaz »Marijane« (**slika 4**) izradila njegova majka (Newton, 1974: 28–29). Sličnog sadržaja kao i pismo Holmana Hunta bila je prepiska u kojoj Rossetti



Dante Gabriel Rossetti, *Kako su susreli sebe*, 1864.



4

John Everett Millais, *Marijana*, 1851.

spominje srednjovjekovne odjevne predmete *cotehardie* i *kirtle*. Harris navedenu odjeću povezuje sa ženskom haljinom nošenom s pojasm okolo bokova koju uočavamo na Rossettijevim radovima kao što je »Lijepa dama bez milosti« i »Arturova grobnica«. Budući da je riječ o obliku koji pripada ženskom odjevanju kasnog 14. stoljeća, Rossetti je haljinu rabio za prikaze mnogih srednjovjekovnih subjekata čijim se temama posvetio 1850-ih. 14. stoljeće predstavljalo je također vremenski okvir mnogih Millaisovih slika kao što je »Marijana« te Morrisovog prikaza kraljice Guinevere odnosno lijepo Izolde iz 1858. godine (**slika 5**) (Banham i Harris, 1984: 51–52).

Spomenuti rukav s prorezima preuzet iz knjige *Costume Historique* često je bio kombiniran s odjećom četrnaestog stoljeća poput muških tunika i pojasa

nošenih oko bokova. Takav specifičan pristup omogućio je Rosettiju formiranje vlastitog pogleda na srednjovjekovni svijet. Slično će miješanje odjevnih detalja koji datiraju iz različitih vremenskih razdoblja, no većinom nasumično preuzetih iz 14. i 15. stoljeća, biti prisutno u radovima **EDWARDA BURNEA-JONESA** kasnih 1850-ih. Na ovaj se eklekticizam osvrnula Elizabeth Prettejohn proučavajući odjevne predmete prikazane na slici »Plavi ormar«. Njezina analiza omogućila je uvid u Rosettijev pristup srednjovjekovnoj odjeći. Ukažujući na



William Morris, Kraljica Guinevere/Lijepa Izolda, 1858. —

široki raspon povijesnog razdoblja iz kojeg datiraju prikazani odjevni predmeti, Prettejohn je zabilježila sljedeće čime potvrđuje Rossettijevo preuzimanje detalja iz relevantnih izvora, no i njihovo izuzimanje iz konteksta i povezivanje na proizvoljan način: »Prema knjigama o povijesti odijevanja koje su bile dostupne u vrijeme izrade slike, duge bijele trake (engl. streamer) i red dugmeta na rukavima ženske figure odjevene u zeleno koja se nalazi na desnoj strani slike datiraju iz 14. stoljeća te prethode ne samo lanenom oglavlju iz kasnog petnaestog stoljeća koju nosi ista figura, već i samom stilu rukava s dugim orukvicama koje prekrivaju zapešće i šaku« (Prettejohn, 2007: 23). Dodatna osobitost Rossettijeve pristupa sadržana je u uporabi dugmeta. Kako navodi Harris, zapadnoeuropska moda nije poznavala dugmad sve do kraja trinaestog stoljeća. Početkom 14. stoljeća dugmad je i dalje bila smatrana novim i skupim modnim dodatkom koji je odražavao ukus i bogatstvo nositelja. No suprotno povijesnoj stvarnosti, Rossetti je u svojim radovima obilno prikazivao gume, ističući ih duž rukava od ramena do zapešća te diljem odjevnih predmeta (slika 2).

U djelovanje šireg prerafaelitskog kruga mnoge su se umjetnice uključile baveći se slikarstvom, poezijom, vezom, tkanjem, proizvodnjom tapiserija i izradom odjeće. Neke od njih i same su nosile odjevne oblike obilježene umjetničkim konotacijama (Wahl, 2013: 3). Među modelima zastupljenima na prerafaelitskim slikama ističu se sestra braće Rossetti, **CHRISTINA ROSSETTI**, Rossettijeva supruga Elizabeth Siddal te supruga Williama Morrisa **JANE MORRIS**. U poglavljiju zbornika *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites* posvećenom Elizabeth Siddal, **DEBORAH CHERRY** osvrće se na ulogu koju je Siddal zauzimala unutar prerafaelitske umjetnosti. Oslanjajući se na Rossettijeve zapise iz 1852. godine, Cherry ukazuje na njezin doprinos u izrađivanju odjevnih predmeta prikazanih na Rossettijevim radovima. Zahvaljujući prethodnom iskustvu u trgovini šešira pjesnikinja i slikarica Siddal posjedovala je vještine koje su omogućile izradu kostima prema umjetnikovim zamislima. Bryden također navodi da je Siddal za potrebu vlastitih radova često i sama proučavala srednjovjekovne rukopise. Mnogi od njih kao što je crtež »Dame od Shalotta« prikazuju srednjovjekovne likove koji su često uokvireni elementima srednjovjekovne umjetnosti i arhitekture (Bryden, 2011: 35).

Elizabeth Siddal odgovarala je idealnom tipu žene koji se ponavljaо unutar likovnog izričaja prerafaelitizma. Bila je visoka i vitka, senzualnih usana, spuštenih kapaka, raskošne kose te je posjedovala kako navodi povjesničarka umjetnosti **JAN THOMPSON** ono karakteristično obilježje prerafaelitske žene — doimala se sjetnom, tajanstvenom i nedokučivom (Thompson, 1972: 160). Sličnom je opisu odgovarala druga najznačajnija prerafaelitska muza Jane Morris poznata po tamnoj kovrčavoј kosi, punim usnama, maslinastoj puti, pognutoj glavi, spuštenim ramenima i melankoličnom izrazu lica. Ova obilježja uvelike su odstupala od viktorijanskih standarda ljepote te su pridonijela formiranju beskompromisne i ekstravagantne poetike bratstva utjelovljujući norme kojima će težiti kasniji esteticizam. Odjeća Elizabeth Siddal također je bila utemeljena

na opservacijama srednjovjekovnog odijevanja, a osobito četrnaestog stoljeća (Cherry, 2012: 192). Kako navodi **WENDY PARKINS** u knjizi *Jane Morris: The Burden of History*, odjevni stil Jane Morris formirao se u jednakoj mjeri pod utjecajem Rossettijeve srednjovjekovne estetike. Ovakav pristup odijevanju odražavao je ne samo ulogu koju su ove žene zauzimale kao umjetnički modeli, već je također bio prilagođen dnevnom nošenju (Parkins, 2013: 136). Mekane linije, komotni krojevi sa širokim i visoko položenim rukavima koji su omogućavali slobodu kretanja te sukne nošene s relativno laganom potporom mogu se navesti među temeljnim obilježjima odjeće koju pronalazimo na prikazima Elizabeth Siddal, a koje je uvelike odstupalo od konvencionalne mode tadašnjeg vremena.

Svakodnevno nošenje odjeće koja je bila namijenjena reprezentaciji slikarskih tema te inspirirana klasičnim, srednjovjekovnim i renesansnim stilovima spominje se u analizama koje iznose Cunningham, Cherry, Parkins i Wilson. Međutim Cunningham navodi da nije poznat obujam u kojem su Siddal i Morris doista svakodnevno nosile ovakvu odjeću (Cunningham, 2000: 110). Tome ide u prilog i podatak koji možemo pronaći u analizi Stelle Mary Newton koja ukazuje da je »nemoguće procijeniti mjeru u kojoj su Rossettijevi osobni izumi utjecali na odjeću koju su nosile njegove prijateljice i supruge njegovih prijatelja«. No autorica zaključuje da krug žena koje su odijevale prerafaelitsku odjeću tijekom godina postojanja bratstva nije bio ograničen na Rossettijeve modele Elizabeth Siddal i Jane Morris. Među ostalim ženama koje su se pojavljivale u sličnoj odjeći spominje se **EFFIE RUSKIN**, buduća supruga Johna Everetta Millaisa, čiju je udobnu pitoresknu odjeću Millais zabilježio tijekom odmora u planinama 1860-ih.

Navedeni odjevni oblici predstavljali su, međutim, svjesnu transformaciju konvencionalnih normi ljepote. Odjeća je u 19. stoljeću djelovala kao oblik simboličke komunikacije prenoseći informacije o društvenoj ulozi, statusu i karakteru nositelja. Žene više i srednje klase izdvajale su velike količine finansijskih sredstava kako bi se odjenule u raskošnu odjeću koja je odražavala njihov stazež i gospodarsku moć. Tijekom stoljeća ženska se silueta značajno promijenila krećući se od izdužene cjevaste linije preuzete iz antičkog *revivala* 18. stoljeća prema slabljenju klasičnih utjecaja u korist romantičnih da bi postepeno pomicanjem linije struka i uvođenjem većeg broja ukrasa dosegla piramidalnu kompoziciju koja je ponovno podsjećala na osamnaesto stoljeće. Prema riječima Bouchera, odjevni stil nošen 1840-ih godina obilježila je prvenstveno težina i formalnost. Temeljna silueta bila je određena uskim gornjim dijelom haljine (engl. *bodice*) te prepoznatljivom sukњom koja se naglo širila u obliku kupole. Isprva je povećanje volumena bilo omogućeno uvođenjem brojnih volana i nabora, stavljanjem kostiju pri dnu sukne te uporabom vunenih i pamučnih podsuknji. No budući da su modni trendovi zahtjevali njezin daljnji rast, 1841. godine mnogobrojne slojeve podsuknji zamijenila je podsuknja načinjena od konjske dlake (fran. *crin*). Širenje donjeg dijela odjevne kompozicije doprinijelo

je također ostvarivanju dojma uskog struka naglašenog uporabom korzeta (Boucher, 1967: 354–380, Laver, 2012: 174–178). Modu ovog razdoblja obilježila je nadasve čednost i sramežljivost. Svijetle boje, vrpce, čipka i mašne naglašavale su frivilnost, a stegnuti struk, spuštena ramena i težina cjelokupne odjeće nježnost i delikatnost.

Restriktivnost ženskog odijevanja 19. stoljeća nalazila se u opreci prema odjeći prikazanoj na radovima prerafaelitskih umjetnika. Konstrukciju mnogih haljina u kojima su se pojavljivale žene prerafaelitskog kruga obilježila je jasna odsutnost krinoline i uskih steznika. Kimberly Wahl spominje da je Christina Rossetti već 1846. godine nosila haljine komotnog gornjeg dijela te širokih rukava koji su bili smješteni visoko na ramenima i omogućivali podizanje ruku (Wahl, 2013: 4). Ovakav tip odjeće nošen u svakodnevnim okolnostima vidljiv je na fotografijama Jane Morris koje je 1865. godine snimio **JOHN ROBERT PARSONS** (**slika 6**). U eseju *Reforming Fashion, 1850–1914: Politics, Health and Art* Patricia Cunningham iznosi pregled prigovora naizgled odvojenih struja viktorijanskog društva usmjerenih prema modnim kretanjima druge polovice devetnaestog stoljeća koji su ukazivali na njihovu štetnost po zdravlje odnosno nedostatak ljepote ili razuma u odijevanju. Iako su se ovakve ideje razvile tijekom 1870-ih i 1880-ih, njihov začetak Newton prepoznaje u djelovanju američkih feministkinja 1850-ih (Newton, 1974: 2). Odjeća koju je zagovarala **AMELIA BLOOMER** u okviru borbe za emancamacijom promovirana je kao racionalna odjeća koja je omogućavala veću slobodu kretanja. Temelj odjevne kompozicije koja će kasnije biti prozvana *Bloomer* odjećom činile su vrećaste hlače turskog stila te široka tunika koja je sezala do koljena.

Kako potvrđuje Cunningham idejom reforme nije se bavila samo jedna pojedinačna skupina ili reformatorska struja (Cunningham, 2000: 4). Među prijašnjima odjevne reforme u Sjedinjenim Američkim Državama, Velikoj Britaniji i Europi nalazili su se zagovaratelji higijene i zdravlja, odgajatelji, liječnici, umjetnici, arhitekti, plesači, glumci te članovi raznih društvenih i religijskih udruženja. Njihovi su se prijedlozi po pitanju pristupa reformi, međutim, bitno razlikovali. U svrhu racionalizacije ženskog modnog odijevanja neki su predlagali promjene koje su trebale zahvatiti isključivo donje slojeve odjeće. Odbacivanjem korzeta i podsuknji željeli su zadržati postojeće stilove koji su prevladavali u navedenom trenutku. Na taj bi se način postiglo oslobođanje od restrikcija koje su nametali donji odjevni predmeti dok se gornju odjeću istodobno namjeravalo učiniti laganijom i manje glomaznom. S druge strane, mnogi su reformatori zagovarali uvođenje potpuno novih stilova. Usvajanje novih oblika odjeće bilo je usmjereno k smanjivanju inferiorne uloge žena te istodobnom povećanju mogućnosti kretanja i sudjelovanja u različitim radnim i sportskim aktivnostima za koje je bila potrebna udobna odjeća. Cunningham utvrđuje da su se predloženi stilovi protivili normativnim standardima tadašnjeg odijevanja te da su bili smatrani manje atraktivnima, no unatoč tome bilježi njihovu prisutnost na ulicama i salonima obaju kontinenta. Među tadašnjim društvima koja su se bavila



John Robert Parsons, *Jane Morris*, fotografija, 1865.

6

odjevnom reformom ističu se Rational Dress Society i Rational Dress Association. Njihovi pripadnici naglašavali su prednosti komfora, zdravlja, racionalnosti, ali i ljepote u odijevanju čemu je u Velikoj Britaniji u značajnoj mjeri pridonio esteticizam. Godine 1889. osnovana je Healthy and Artistic Dress Union koja je viktorijansko ograničavanje tijela proglašila nehigijenskim i duhovno štetnim. Predložena odjeća bila je šira, raskošnija u teksturi te se nalazila pod utjecajem srednjovjekovlja, folklora, bajki i arturijanskih legendi (Cicolini, 2005: 200).

Analiza društvenih funkcija devetnaestostoljetnog odijevanja provedena u knjizi *Dressed as in a Painting: Women and British Aestheticism in an Age of Reform*, pristupa aspektima esteticizma koji inače ne bi bili istraženi. Prema au-

torici Kimberly Wahl razlike između elitne i popularne konstrukcije esteticizma pridonijele su saznanjima o načinu na koji su principi esteticizma primjenjivani u svakodnevnom okruženju (Wahl, 2013: XXI). U knjizi *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England* Elizabeth Prettejohn nadovezuje se na brojne književne teoretičare i povjesničare umjetnosti koji esteticizam određuju kao izravnog potomak prerafaelitizma (Prettejohn, 1999: 1). Okosnicu njezine rasprave čini pretpostavka da su se vizualne umjetnosti, a osobito slikarstvo i kiparstvo, nalazile u središtu književnog esteticizma. Tome u prilog govori i teza kritičara **WALTERA HAMILTONA** koja početak pokreta veže uz djelovanje prerafaelitskih umjetnika (Bryden, 2011: 33). U usporedbi s prerafaelitizmom koji se nadovezivao na nedvojbeno postojanje prerafaelitskog bratstva, u slučaju esteticizma ne može se govoriti o formalnoj skupini umjetnika ili književnika koji su svoje djelovanje određivali navedenim pojmom. Utemeljen tijekom 1860-ih, esteticizam u povijesti umjetnosti nikada nije bio jasno razlikovan od »kasnog prerafaelitizma« odnosno »druge faze prerafaelitizma«, no iako se Prettejohn slaže da je esteticizam teže odrediti od prerafaelitizma, smatra da postoje razlozi za zadržavanje pojma koji kao takav ispunjava funkciju obilježavanja umjetnosti kasnog viktorijanskog razdoblja (Prettejohn, 1999: 2).

Fenomen *aesthetic* odjeće u društvenom i umjetničkom kontekstu

Način na koji su kultura roda i konzumerizam odigrali važnu ulogu u britanskom esteticizmu moguće je razjasniti istraživanjem uloge koju je *aesthetic* odjeća zauzimala u umjetničkim krugovima te njezine recepcije i diseminacije među širom publikom putem komercijalne mode i umjetničkih časopisa. Inspiriranost esteticizma ranijim oblicima prerafaelitske umjetnosti ključna je, prema Wahl, za razumijevanje načina na koji su pristaše *aesthetic* odjeće vjerovale u autentičnu prirodu umjetničkog odijevanja (Wahl, 2013: 6). Imajući na umu da u svakodnevnom životu odijevanje zauzima značajnu ulogu, Wahl smatra da je fenomen *aesthetic* odjeće (engl. *aesthetic dress*) postao simbol pristupa »umjetnost radi umjetnosti« koji se istodobno distancirao »od vodeće kulture odijevanja i društva općenito« (Wahl, 2013: XXI). *Aesthetic* odjeća bila je prvenstveno nošena među pripadnicima određenih grupa u svrhu isticanja specifičnih estetskih i kulturnih vrijednosti te je istovremeno služila formiranju pojedinačnog i grupnog identiteta. Kao odjeća koja je bila podvrgnuta različitim diskursima ljepote, zdravlja i morala predstavljala je odraz onih pokreta za reformacijom koji su isticali primarnu vrijednost zdravlja i ljepote u odijevanju. Ovo je obilježje povezivalo odjevne reformatore i pristaše *aesthetic* odijevanja budući da je pretpostavljalo korjenitu izmjenu vodećih odjevnih standarda. No pojam *aesthetic* odjeće također je bio povezan s prerafaelitizmom. Prerafaelitsko slikarstvo moglo se smatrati njezinim izvorom koji je na nju nastavio vršiti stalni utjecaj.

Najistaknuta poveznica sastojala se u prepostavci naprednog ukusa nositelja i poznavanja umjetnosti te je naglašavala dvoznačnu temporalnost *aesthetic* odjeće koja se istovremeno može smatrati modernom i antimodernom upravo zbog njezina iskazivanja preferencije prema povijesnim odjevnim izričajima.

Sličnu je povezanost u časopisu *Queen* 1870-ih istaknula kritičarka odijevanja **MARY ELIZA JOY HWEIS**. Krajem desetljeća časopis je analizirao nove ukuse u odijevanju koji su se sve više zamjećivali među određenom skupinom žena. Angažiravši Haweis, koja je 1878. godine u knjizi *The Art of Beauty* istaknula nedostatke suvremene mode i hvalila linije povijesne odjeće, časopis *Queen* objavio je tri njezina članka pod naslovom *PreRaphaelite Dress*. Riječ je o vremenu kada prerafaelitski pokret više nije predstavljao novinu te je, iako se njegov utjecaj nastavio, izvorno bratstvo već bilo prestalo postojati. Ovi su članci danas primarni izvor informacija o tadašnjem poimanju prerafaelitske odjeće koju je Haweis opisala sljedećim riječima: »Ponekad me pitaju što znači 'prerafaelitizam u odijevanju'... možemo općenito reći da je postojeći pokret u odijevanju pod gore navedenim imenom, koji se postepeno širio, prvo među umjetničkim krugovima koji su ga otkrili, a potom među estetičkim krugovima koji su cijenili zakone koji vladaju ljepotom, predstavljao uobičajenu reakciju koja slijedi svaki loš sustav koji opstaje predugo. Moda obično započinje dobro, zatim zapada u odbojnu neumjerenost, a potom slijedi reakcija na ovu neumjerenost i tako *ad infinitum*.« (cit. prema Newton, 1974: 53). Ovu je odjeću Haweis prvenstveno doživljavala korekcijom vodeće mode koju je smatrala glomaznom ili pretjerano ukrašenom. Lijepa je odjeća nužno moralna zadovoljiti temeljno pravilo koje je zabranjivalo negiranje prirodnog oblika ljudskog tijela. Upravo je struk, prema riječima Haweis, najvažnije obilježje graciozne figure te je nalazeći se na mjestu »na kojem je struk doista trebao biti, između bokova i posljednjeg rebra«, predstavljao jednu od najvrednijih inovacija prerafaelitskog slikarstva (Newton, 1974: 54).

Potaknuta čestim ispreplitanjem pojmove *aesthetic*, *pre-raphaelite* i *artistic dress*, **ROBYNE CALVERT** u svojoj se doktorskoj disertaciji usmjerenoj na istraživanje fenomena *artistic* odjeće u razdoblju između 1848. i 1900. godine osvrće na razjašnjenja navedenih termina. Navodeći citat časopisa *Queen* iz 1881. godine, Calvert ukazuje da je spomenuta terminološka neodređenost i izmjenjivost pojmove bila prisutna već u primarnim izvorima i raspravama (Calvert, 2012: 19). Kako bismo u potpunosti razumjeli izvorno poimanje prerafaelitske odjeće te njezin utjecaj na odijevanje druge polovice 19. stoljeća potrebno je sagledati ne samo podrijetlo i ulogu koju je ova odjeća zauzimala u prerafaelitskom likovnom izričaju te njezinu prisutnost među odjevnim stilovima članica prerafaelitskog kruga, već i način na koji je ostavila trag na širim modnim trendovima. Izvorni komentari koje je iznijela Haweis pomažu nam razjasniti položaj ovog fenomena, no postojanje naizgled sličnih pojmoveva zahtijeva njihov pokušaj rasvjetljavanja kako bi ih se moglo što temeljitije klasificirati unutar viktorijanskih odjevnih izričaja. Calvert pojmove *artistic* i *aesthetic dress* razlikuje ističući kako pojam *artistic dress* obuhvaća reformatorske ideje o zdravlju i korisnosti odjeće,

za razliku od pojma *aesthetic dress* čiji su se promotori uz navedenu problematiku prvenstveno bavili pitanjem ljepote. *Aesthetic dress* prema Calvert zadovoljava tri prepostavke: ona je s jedne strane vremenski ograničena na specifičan period odnosno na razdoblje 1870-ih i 1880-ih, s druge u većoj mjeri usmjerena na ideale ljepote negoli na pitanja zdravlja i praktičnosti, no također, što je možda najvažnije za napomenuti, sadrži mnoge sličnosti s konvencionalnom modom 19. stoljeća. To nas dovodi do zaključka da između 1870-ih i 1890-ih dolazi do preklapanja pojmove *aesthetic* i *artistic dress* od kojih autorica pojam *artistic dress* postavlja kao krovni pojam navedenih alternativnih struja odjevanja, dok *aesthetic dress* definira kao njegovu specifičnu kategoriju. Ukratko, prema Calvert, svaka bi se *aesthetic* haljina mogla odrediti kao *artistic* haljina, no svaka *artistic* haljina ne predstavlja ujedno i *aesthetic* haljinu (Calvert, 2012: 1).



112). Mnogi povjesničari odijevanja koji se bave 19. stoljećem slažu se da podrijetlo *aesthetic* odjeće leži u inovativnom i historicističkom pristupu povezivanja umjetnosti i života koji su naglašavali i prakticirali prerafaeliti (Wahl, 2013: 3). Stoga je unutar razmatranja terminološke problematike moguće zaključiti da je pojам *pre-raphaelite dress* najčešće prethodio ostalim oblicima te da su rani prerafaelitski oblici odjeće predstavljali primjer mnogim stilističkim obilježjima koja će se 1880-ih moći pronaći među odjećom opisanom kao *aesthetic dress*.

Jedan od najreprezentativnijih primjera *aesthetic* odijevanja koje su prvenstveno zastupale umjetnice i pripadnice umjetničke publike vidljiv je na autoportretu prerafaelitske slikarice **MARIE SPARTALI STILLMAN** (**slika 7**), te na njezinoj fotografiji koju je 1868. snimila **JULIA MARGARET CAMERON** (**slika 8**). Navedeni autoportret prikazuje prema Wahl način na koji su ženske umjetnice



Julia Margaret Cameron, *Marie Spartali Stillman*, fotografija, 1868.



9 ————— William Powell Frith, *A Private View at the Royal Academy*, 1881.

kao članice prerafaelitskih krugova, ali i kasnijeg esteticizma, »strateški mobilizirale odjeću kao označitelja umjetničke senzibilnosti i autoriteta« (Wahl, 2013: XIV). Dok su neke umjetnice u svrhu ukazivanja na vlastitu profesionalnost i respektabilnost preferirale vodeće modne stilove, ove su slikarice istražujući principe *aesthetic* odijevanja unutar svojeg umjetničkog djelovanja, ali i vlastitih odjevnih preferencija, propitivale granice javnog očekivanja.

Kritičar prerafaelitizma i esteticizma **WILLIAM POWELL FRITH** u svojoj je autobiografiji *aesthetic* odijevanje satirično komentirao sljedećim riječima: »Prije sedam godina neke su se dame oduševljeno prikazivale na javnim okupljanjima odjevane u ono što se nazivalo *aesthetic* haljinama; u nekim su slučajevima haljine bile lijepе, dok se u drugima činilo da se natječu u ružnoći forme i neo-



bičnosti boje. One su bile — i vjerujem da i dalje jesu — pobornice esteticizma u odijevanju» (cit. prema Shefer, 1985: 55). Opisanu odjeću Frith je 1881. godine dokumentirao na slici »A Private View at the Royal Academy« (**slika 9**). Navedena scena prikazuje diseminaciju *aesthetic* odjeće te način na koji su se njezine pristaše razlikovale u odnosu prema sljedbenicama vodeće mode. Uz Oscara Wildea kao jednog od najznačajnijih predstavnika esteticizma u književnosti te druge uglednike, Frith je zabilježio fenomen *aesthetic* odjeće koji primjećujemo na tri ženske figure. S lijeve strane uočljiva je haljina s naborima oker boje te maslinastozelena haljina sa žutim obrubom nošena bez korzeta, krinoline ili umetaka. Riječ je o haljinama izrađenima od tkanina koje su imale sposobnost slobodnog padanja i nabiranja u tipičnim prirodnim bojama omiljenima

među navedenim krugovima. Dok maslinasta haljina ukrašena suncokretom s nabranim rukavima prorezanima na vrhu i suženima prema zapešću odražava srednjovjekovni stil, haljina boje lososa koju nosi žena pokraj Wildea prikazuje komotnu uporabu osamnaestostoljetnih Watteau nabora koji se spuštaju prema tlu u obliku povlakе pričvršćene uz desni rub suknje (Calvert, 2012: 117–118; Cunningham, 2000: 10).

Povratak ženskim odjevnim stilovima inspiriran srednjovjekovnim slikarstvom koji je za prerafaelite predstavljaо protest protiv industrijalizacije i otuđenje devetnaestog stoljeća išao je ukorak s ponovnim oživljavanjem medijevalizma, ali i spomenutim utopijskim idealima, idejama o praktičnoj odjeći te emancipaciji u vidu ženskog odijevanja i umjetničkog djelovanja. No zanimljivost uloge prerafaelitizma u umjetnosti i odijevanju 19. stoljeća ne leži isključivo u njegovu antimodernom odnosno antimodnom, pa čak ni historicističkom pristupu. Naime, paradoks originalne prerafaelitske umjetnosti proizlazi iz istodobno avangardnog, ali i regresivnog dojma koji je pristup umjetnika ostavljao na kritičare ovisno o sagledanoj perspektivi njihova djelovanja.

LITERATURA

- Agrawal, R.R. (1990) *The Medieval Revival and its Influence on the Romantic Movement*; New Delhi: Abhinav Publications.
- Banham, Joanna i Harris, Jennifer (1984) *William Morris and the Middle Ages*; Manchester: Manchester University Press.
- Barringer, Tim (1999) *Reading the Pre-Raphaelites*; New Haven i London: Yale University Press.
- Barthes, Roland (1985) *The Fashion System*; London: Jonathan Cape.
- Boucher, François (1967) *A History of Costume in the West*; London: Thames&Hudson.
- Bryden, Inga (2011) »All Dressed Up: Revivalism and the Fashion for Arthur in Victorian Culture«; *Arthuriana*, vol. 21, br. 2, str. 28–41.
- Burman Baines, Barbara (1981) *Fashion Revivals: from the Elizabethan age to the present day*; London: B.T. Batsford.
- Calvert, Robyne Erica (2012) *Fashioning the Artist: Artistic Dress in Victorian Britain 1848–1900*; Glasgow: University of Glasgow.
- Chandler, Alice (1980) »Order and Disorder in the Medieval Revival«; *Browning Institute Studies*, vol. 8, str. 1–9.
- Cherry, Deborah (2012) »Elizabeth Eleanor Siddal (1829–1862)«; u: E. Prettejohn (ur.) *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, str. 183–195, Cambridge: Cambridge University Press.
- Cheyney, Liana (1992) *Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts*; Lampeter: Edwin Mellen Press.
- Cicolini, Alice (2005) »Historicism and Historical Revival«; u: V. Steele (ur.) *Encyclopaedia of Clothing and Fashion*, vol. 2, str. 219–221, Detroit: Thomson Gale.
- Crane, Diana (2000) *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender and Identity in Clothing*; Chicago: The University of Chicago Press.
- Cunningham, Patricia Anne (2000) *Reforming Fashion, 1850–1914: Politics, Health and Art*; Columbus: The Ohio State University.
- Cunningham, Patricia Anne (2003) *Reforming Women's Fashion, 1850–1920: Politics, Health and Art*; Kent: The Kent State University Press.
- Davis, Fred (1997) *Fashion, Culture and Identity*; Chicago: The University of Chicago Press.
- Dorfles, Gillo (1997) *Moda*; Zagreb: Golden marketing.
- Kawamura, Yuniya (2005) *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*. Oxford i New York: Berg.

- Laver, James (2012) *Costume and Fashion — A Concise History*; London: Thames&Hudson.
- Lipovetsky, Gilles (2002) *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*; Princeton: Princeton University Press.
- Newton, Stella Mary (1974) *Health, Art and Reason*; London, Fakenham i Reading: Cox & Wyman.
- Parkins, Wendy (2013) *Jane Morris: The Burden of History*; Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Polhemus, Ted (1996) *Style Surfing: What to Wear in the 3rd Millennium*; London: Thames and Hudson.
- Polhemus, Ted i Procter, Lynn (2002) »Moda i anti-modra«; u: M. Cvitan-Černelić, \.
- Bartlett i A. T. Vladislavić (ur.) *Moda: povijest sociologija i teorija mode*. Zagreb: Školska knjiga, str. 209–239.
- Prettejohn, Elizabeth (1999) *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*; Manchester: Manchester University Press.
- Prettejohn, Elizabeth (2007) *Art for Art Sake: Aestheticism in Victorian Painting*; New Haven: Yale University Press.
- Ribeiro, Aileen (1993) »Utopian Dress«; u: J. Ash i E. Wilson (ur.) *Chic Thrills: A Fashion Reader*. Berkeley i Los Angeles: University of California Press, str. 225–238.
- Shefer, Elaine (1985) »Pre-Raphaelite Clothing and the New Woman«; *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, vol. 6, br. 2, str. 55–67.
- Simmel, Georg (1999, 2001 i 2014) *Kontrapunkti kulture*; Zagreb: Jesenski i Turk.
- Thompson, Jan (1972) »The Role of Women in the Iconography of Art Nouveau«; *Art Journal*, vol. 31, br. 2, str. 158–167.
- Wahl, Kimberly (2013) *Dressed as in a Painting: Women and British Aestheticism in an Age of Reform*; New Hampshire: University of New Hampshire Press.
- Wilson, Elisabeth (1985, 2003 i 2010) *Adorned In Dreams: Fashion and Modernity*. London: I. B. Tauris.
- Wilson, Elizabeth (1998) »Bohemian Dress and the Heroism of Everyday Life«; *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, vol. 2, br. 3, str. 225–244.