
TREBA LI NAS ZANIMATI ŠTO JE PEPELJUGA ODJENULA?

Rebecca-Anne C. Do Rozario, *Fashion in the Fairy Tale Tradition. What Cinderella Wore*, Palgrave Macmillan, London i New York, 2018., 316 str.

Nada Kujundžić

Iako će rijetko kome prva asocijacija na riječ „bajka“ biti moda, čudesni odjevni predmeti koji se javljaju u ovim pripovijestima nerijetko su toliko upečatljivi, zapanjujući ili zavodljivi da poprimaju status amblema priča u kojima se javljaju. Crvena kapica koju navlači djevojčica na putu do bakine kolibe ili izgubljena staklena cipelica koja kraljeviću pomaže da pronađe voljenu djevojku u popularnoj kulturi prometnule su se u trenutačno prepoznatljive simbole, koji su zadobili vlastiti, samostalan život izvan okvira pripadajućih im priča.

Istaknuto mjesto koje pripada odjeći i obući u bajkama prepoznato je i zabilježeno u znanstvenoj literaturi, koja je do sada ponajviše bila zaokupljena njihovim simboličkim značenjima. Napuštajući ranija, na tekst orijentirana tumačenja odjevnih predmeta kao simbola ili metafora, monografija Rebecce-Anne C. Do Rozario *Fashion in the Fairy Tale Tradition. What Cinderella Wore* pitanje važnosti modnih kombinacija u bajkama razmatra unutar društveno-povijesnog konteksta u kojima se pojedine pripovijesti osmišljavaju i distribuiraju. U središtu istraživanja stoga nije samo uloga odjeće i obuće u bajkama, već i uloga mode i materijalne kulture općenito u oblikovanju tradicije bajke. Autoričin pristup u tom je smislu višestruko inovativan, jer osim što bajke promatra kroz prizmu mode, i sam žanr tumači kao oblik mode.

Drugim riječima, bajka ne samo da slijedi modu, već sama po sebi *jest* moda.

Kroz pet poglavlja – uokvirenih uvodom i zaključkom – autorica istražuje materijalne aspekte odjevnih predmeta u bajkama i njihove poveznice sa zbivanjima na modnoj, kulturnoj i povijesnoj sceni Europe u razdoblju od 16. do 19. stoljeća. Korpus istraživanja čini europska (pisana) tradicija bajke, koja se povremeno proširuje odabranim filmskim adaptacijama ili (rjeđe) romanima s prepoznatljivim motivima bajki. Uvodno poglavlje naglašava feminističke aspekte predstavljene analize te imenuje sličnosti između bajke i mode. Tako je opstanak i bajke i mode kroz povijest ovisio o njihovoj prilagodljivosti i inovativnosti. S druge strane, i bajka i pojedini modni izričaji često se opisuju kao vječni i bezvremenski, ali nerijetko i odbacuju kao trivijalnosti kojima je mjesto u „ženskoj“ sferi. Nadalje, moda je upisana u same korijene povijesti (pisane) bajke: naime, u francuskim salonima 17. i 18. stoljeća (kojima su uglavnom predsjedale žene) osmišljavanje i pričanje bajke bila je izuzetno pomodna razbibriga. S obzirom na (do nedavno dugo zanemarivanu i umanjivanu) ulogu žena u povijesti bajke, te mjesto bajke i mode u životu žena u različitim povijesnim trenucima, predstavljene analize posebnu pozornost posvećuju načinima na koje spone bajke i mode artikuliraju i stvaraju pro-

stor za žensku djelatnost i autonomiju. Napominjući da je odjeća kroz povijest predstavljala „jedno od očitijih sredstava dostupnih ženama koje su željele povratiti i unaprijediti vlastite materijalne okolnosti i društveni status“ (5), Do Rozario u pojedinim modnim odabirima i njihovim bajkovitim prikazima prepoznaje subverzivni i feministički potencijal.

Prva dva poglavlja posvećena su modnim „prijestupnicama“ Pepeljugi (prvo poglavlje) i njenoj srodnici Magarećoj koži (drugo poglavlje), pri čemu se posebna pozornost poklanja trenutcima u kojim odbijanje, odnosno odabir specifične odjeće postaje sredstvom otpora i ženskog osnaživanja. Uspoređujući najznačajnije tiskane inačice „Pepeljuge“, od „Mačke Pepeljuge“ Giambattiste Basilea, preko „Pepeljuge ili staklene cipelice“ Charlesa Perraulta, do „Pepeljuge“ braće Grimm, Do Rozario ističe da subverzivni potencijal priče najviše dolazi do izražaja u varijantama u kojima junakinja odjeću dobiva od ženske pomagačice (npr. Perraultova vilinska kuma) koja djeluje izvan granica patrijarhalne kontrole. Dok se Pepeljuga opire kontroli članova obitelji (koji ju tjeraju da oblači dronjke i brane joj odlazak na bal) i ostvaruje društveni uspon odijevanjem raskošnih haljina, Magareća koža odbacuje kraljevsko ruho i nagrđuje vlastiti izgled kako bi se obranila od muške požude te zadržala vlastitu autonomiju. Kršenje modnih pravila i zamjena privlačne vanjštine odbojnom tako postaje izrazom ženske agencije i činom samo-očuvanja.

Treće poglavlje bavi se proizvodnjom odjeće i uz nju vezanim alatima poput vretena i igle, koji u bajkama često poprimaju čarobne osobine. Vještina vladanja spomenutim predmetima, koja se često simbolički i jezično vezuje uz vještinu „ispredanja“ priča, tradicionalno je ženskoga predznaka, što Do Rozario potiče na razmatranje i preispitivanje prednja, šivanja i sličnih aktivnosti u kontekstu povijesti ženskog rada. Iako bajke rijetko tematiziraju izradu odjeće (napose one raskošne, čija je izrada tradicionalno bila u rukama muških cehova), visoko vrednuju spretno rukovanje iglom i koncem, koje se promeće u metonimijsku oznaku ljepote i vrijednosti tkalje. Drugi dio poglavlja prati rastuću važnost šivanja u američkim adaptacijama priče o Pepeljugi, u kojima junakinja često sama stvara svoju odjeću za bal (čak i

Disneyjeva animirana Pepeljuga najprije oblači haljinu iz kućne radinosti).

Četvrto poglavlje analizira prikaze obuće u bajkama, od praktičnih čizama kakve su rezervirane za junake (Perraultov Palčić i Mačak u čizmama) do raskošnih cipelica koje obuvaju junakinje. Ženska cipela naročito je ambivalentna, jer djeluje kao objekt žudnje koji privlači poglede, ali i kao izvor patnje (eponimske crvene cipele u bajci H. C. Andersena ili užarene željezne cipele u kojima je prisiljena plesati Snjeguljičina maćeha). Pepeljuginu staklenu cipelicu tako je moguće tumačiti i kao „ograničavajuće, patrijarhalno sredstvo represije koje sputava i objektivizira“, i kao sredstvo oslobođenja koje junakinju prenosi iz siromaštva u bogatstvo (182). Do Rozario se ovdje osvrće i na dugotrajnu debatu o tome je li Perraultova cipelica uistinu staklena (*verre*) ili možda krznena (*vair*), ističući da bi krznena cipelica na dvoru Luja XIV. bila doživljena kao nešto vrlo staromodno, a Perrault kao vrstan poznavalac dvorske etikete zacijelo ne bi počinio takav gaf. S druge strane, odabir stakla upućuje na važne dosege u proizvodnji i obradi stakla koji se javljaju to vrijeme.

U središtu petoga poglavlja su vile i vještice, ženski likovi koji često darivaju odjeću ili se ističu naročito smjelim i upečatljivim modnim odabirima. Vilinskim kumama i sličnim dobrotvorkama pripada istaknuto mjesto u francuskim bajkama (napose onima ženskih autorica), što, tvrdi Do Rozario, izravno odražava važnost ženskog prijateljstva i sponzorstva u francuskim salonima 17. i 18. stoljeća. Ovo poglavlje donosi i intrigantnu tvrdnju da imena i likovi ženskih pripovjedačica (stvarnih ili izmišljenih) poput Majke Guske, Dorothee Viehmann (koja je poslužila kao izvor mnogih bajki braće Grimm) ili raznih anonimnih dadilja i seljanki, često djeluju poput „kostima“ u koje muški sakupljači i pisci (poput Perraulta ili braće Grimm) zaodijevaju svoje zbirke kako bi simulirali njihovu autentičnost i usmeno porijeklo. Poput vuka u „Crvenkapici“ koji oblači bakinu spavaćicu, muški se autori i zapisivači tako „prerušavaju“ u mudre, stare žene u činu svojevrsnog autorskog transvestizma (242). Posljednji dio poglavlja posvećen je antagonisticama, čije provokativne modne odabire autorica tumači kao čin subverzije patrijarhalne normalizacije ženske vrline.

Umjesto klasičnog zaključka koji sažima i povezuje glavne spoznaje svakog poglavlja, kraj knjige donosi razmatranja o onome što je skriveno od pogleda ali i odsutno iz diskursa: donjem rublju. Posebna pozornost posvećena je korzetima, koje se tradicionalno doživljava kao „patrijarhalno sredstvo ograničavanja“ žena (278) i predmet kojim si žene nanose bol, sve u ime mode i ljepote, odnosno muškog pogleda. Ovu poveznica autorica smatra problematičnom jer se njome sugerira da su jedino u prošlosti žene bile sputavane i ograničene. U središtu zaključka su javne rasprave o korzetima potaknute Disneyjevim igranim filmovima *Pepeljuga* (*Cinderella*, red. Kenneth Branagh, 2015.) i *Ljepotica i Zvijer* (*Beauty and the Beast*, red. Bill Condon, 2017.). Iako bi ih, s obzirom na povijesno razdoblje u kojem se priče odvijaju, junakinje trebale nositi, činjenica da je zvijezda *Ljepotice i Zvijeri* Emma Watson odbila nositi korzet za ulogu Belle u medijskim je napisima slavljena kao pozitivan feministički istup. Međutim, Do Rozario ističe da je takvo „anakronističko nameatanje suvremene feminističke modne politike“ (280) odraz dubinskog nerazumijevanja načina na koje i razloga zbog kojih su žene u različitim povijesnim razdobljima nosile pojedine odjevne predmete. Nadalje, ono često predstavlja tek „površan izraz feminističke teorije i ideologije“ (281) kojim se nastoji kompenzirati manjak djelatnosti filmskih junakinja.

Vješto kombinirajući pomna čitanja bajki i literaturu iz područja istraživanja bajki, te povijesti mode i materijalne kulture, Do Rozario i sama „ispreda“ zanimljiv narativ koji svjedoči o važnosti društveno-povijesnog konteksta za (bolje) razumijevanje književnog teksta. Usprkos ponekim nepotrebnim digresijama te velikoj količini ponuđenih informacija, tekst je pitak i lako prohodan, te premrežen intrigantnim zapažanjima koja potiču na razmišljanje. Nudeći svjež pogled na bajke, autorica pokazuje da je naizgled trivijalno pitanje što je odjenula Pepeljuga itekako relevantno, jer otkriva u kojoj su mjeri materijalne povijesti žena iskrivljavane kroz patrijarhalnu prizmu, te na koji su način razne Pepeljuge kroz povijest „osporavale ograničenja ženske djelatnosti kroz njihove mnoge, raznolike cipele“ (282).