



МАТИЦА СРПСКА  
Одељење за књижевност и језик  
АРХИВ ВОЈВОДИНЕ

*Главни уредник*  
Проф. др Исидора Бјелаковић

*Рецензенти*  
проф. др Александра Јовановић,  
Филолошки факултет Универзитета у Београду  
проф. др Милена Каличанин,  
Филозофски факултет Универзитета у Нишу  
доц. др Александра Вукотић,  
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Ова књига настала је као резултат рада на пројекту Матице српске  
*Жанровска укрштања српске и англофоне књижевности*  
који финансирају Министарство просвете, науке и  
технолошког развоја Републике Србије и  
Покрајински секретаријат за високо образовање и  
научноистраживачку делатност

Штампање ове књиге финансирали су  
Покрајински секретаријат за високо образовање и  
научноистраживачку делатност и  
Покрајински секретаријат за културу, јавно информисање и  
односе са верским заједницама

# ЖАНРОВСКА УКРШТАЊА СРПСКЕ И АНГЛОФОНЕ КЊИЖЕВНОСТИ 3

Преводна рецепција и књижевнотеоријска  
интерпретација

*Уредници*

Проф. др Владислава Гордић Петковић

Проф. др Зоран Пауновић

НОВИ САД

2022

Stefan S. Žarić  
Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet  
Student doktorskih studija  
Novi Sad, Srbija

## FUNKCIONALNOST MODE I SCENSKOG KOSTIMA U KONSTRUISANJU ŽENSKIH LIKOVA U *HAMLETU* VILIJAMA ŠEKSPIRA

**Sažetak:** Vođen nedostatkom proučavanja mode i kostima u dramskom opusu Vilijama Šekspira u domaćoj nauci o književnosti, rad nastoji da predstavi osnove studija mode i kostima kao projekta kulturnog materijalizma u zapadnoj šekspirologiji 20. i 21. veka. Kroz literaturu o modi u Šekspirovim dramama i njenu rekontekstualizaciju u scenski kostim, rad pozicionira modu i kostim kao sisteme značenja koji omogućavaju nova čitanja Šekspirovih drama i likova u njima. Predmet analize su sistem i jezik mode u *Hamletu* i njegovoj savremenoj scenskoj produkciji u režiji Lindzi Turner, sa posebnim osvrtom na funkcionalnost mode i scenskog kostima u konstruisanju ženskih likova. Tumačeći elemente istorije mode i konvencije elizabetanskog kostima učitane u tekstu i produkciji, postavlja se teza o 'modnom ogledanju' ženskih likova koja, u ključu feminističke kritike, preispituje percepciju normiranih vizuelnih predstava Ofelije i Gertrude.

**Ključne reči:** kulturni materijalizam, šekspirologija, elizabetanska drama, moda, scenski kostim, feministička kritika.

### Uvod: šekspirologija i kulturni materijalizam

Uprkos značajnoj literaturi koja šekspirologiju aktivno preoblikuje studijama mode i kostima tokom poslednje tri decenije na Zapadu, tumačenje dramskog opusa Vilijama Šekspira u kontekstu istorije i teorije mode i kostima još uvek nije predmet akademske polemike domaće nauke o književnosti.<sup>1</sup> Smatrajući da

---

<sup>1</sup> Iako je zbornik istoimenog naučnog skupa održanog 2016. godine na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, *Šekspir i transmedijalnost*, obuhvatio Šekspirovo stvaralaštvo kroz prizmu različitih audio-vizuelnih medija – pozorišta, filma, radija, video-igara – moda i kostim nažalost

nismo stvorili svoju šekspirologiju koja bi se zasnivala na prepoznavanju aktuelnog i provokativnog u Šekspirovim tekstovima, Vladislava Gordić Petković primećuje da se većina kod nas prisutnih knjiga o delu velikog engleskog pisca bavi nepotrebnim biografsko-recepcijskim sintezama ili pak neinspirativnim sumiranjima dubioznih činjenica i kritičkih dogmi (Gordić Petković 2007: 153). U *Carstvu prolaznog*, Žil Lipovecki (Giles Lipovetsky, *L'empire de l'emphemere*) nalaži da je „moda maknuta u predsooblje stvarnih intelektualnih preokupacija i da, kao ontološki i društveno manje vredna oblast, nije dostojna problemskog proučavanja, pre izazivajući kritički refleks nego podstičući objektivno proučavanje.” (Lipovecki 1992: 7). I Rolan Bart će u eseju *Bolesti pozorišnog kostima* (Roland Barthes, *Les maladies du costume du theatre*) naglasiti da kostim treba uzeti u razmatranje jer je njegova primarna funkcija pre intelektualna nego čisto piktorijalna ili emocionalna (Barthes 2010). Uzimajući u obzir da su i koncept odevanja i koncept kostima uslovljeni modom (Jackson 2015: 11), donekle je i razumljivo da fenomen mode, bilo u Šekspirovim tekstovima ili njihovim pozorišnim a time i kostimografskim interpretacijama, nije bio predmet 'objektivnog proučavanja' i 'intelektualnih preokupacija' u Srbiji u kojoj se studije mode ozbiljnije afirmišu tek tokom poslednjih nekoliko godina.<sup>2</sup>

Urednice zbornika *Šekspir i kostim*, Patriša Lenoks i Bela Mirabela (Patricia Lennox and Bella Mirabella, *Shakespeare and Costume*, Bloomsbury, 2015), te autorka monografije *Šekspir i kostim u praksi* Bridžet Eskolm (Bridget Escolme, *Shakespeare and Costume in Practice*, Palgrave Macmillan, 2021), nalaze da je prvi korak ka etabliiranju proučavanja mode i kostima u Šekspirovim delima koji je podrazumevao i odevanje u Šekspirovim tekstovima ali i kostima glumaca načinjen 1992. godine, objavljivanjem knjige Džin Mekintajr, *Kostimi i scenariji u elizabetanskim pozorištima* (Jean MacIntyre, *Costumes and Scripts in the Elizabethan Theatres*, University of Alberta, 1992).<sup>3</sup> Pomenute publikacije deo su projekta kulturnog materijalizma koji dominira studijama rane modernosti od osamdesetih godina prošlog veka, razumevajući odevanje i kostim ne samo kao produkte i konstituente vizuelnih režima moći, klase, roda ili rase, već i kao semiotički projekat

---

nisu bili zastupljeni među temama skupa. Vrlo kratak osvrt na odevanje u kontekstu pozorišnog kostima daće Zorica Bečanović Nikolić u svojoj studiji *U traganju za Šekspiro* (Dosije, 2013).

<sup>2</sup> Vid. Stefan Žarić, *Breaking the Canon: Towards Fashion Museology in Serbia. Museoeurope Collected Volume: Textile, Culture of Clothing and Fashion*. Maribor: Regional Museum Maribor, 2019, 159–169.

<sup>3</sup> Lenoks i Mirabela skreću pažnju i na studiju Šanin Lintikum iz 1936. godine, *Kostim u dramama Šekspira i njegovih savremenika* (Channing Linthicum, *Costume in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Clarendon Press, 1936) uz napomenu da se autorka isključivo bavi tehničkim aspektima izrade kostima bez tumačenja značenja odevanja za kostim i njegove upotrebe na sceni. Mekintajr će se takođe osvrnuti na dotadašnje šekspirološke studije, oštro kritikujući nedostatak proučavanja kostima ili nedovoljno pažnje poklonjene kostimu.

i intelektualni poduhvat čitanja mode, odevanja i kostima kao tekstova kulture (Escolme 2021: 5). U uvodu svoje monografije Bridžet Eskolme će naglasiti da pažljivo izučavanje materijalne kulture – odevanja i kostima – može da doprinese razumevanju odnosa moći i kulture, jer detaljno znanje o određenom odevnom predmetu može istovremeno da doprinese nijansiranom razumevanju onog ko ga nosi (Escolme 2021: 7). U kontekstu kulturnog materijalizma, značajne su i knjige Katerine Ričardson, *Šekspir i materijalna kultura*, u kojoj je jedno od poglavlja posvećeno odevanju (Catherine Richardson, *Shakespeare and Material Culture*, Oxford, 2011), te *Moda u doba Vilijama Šekspira* istoričarke mode Sare Džejn Dauning (Sarah Jane Downing, *Fashion in the Time of William Shakespeare*, Shire, 2014).<sup>4</sup> Iako kulturni materijalizam domaćoj nauci o književnosti nije stran, naročito uzimajući u obzir studije narodne književnosti, njegovo uvođenje u korpus šekspirologije sa ciljem tumačenja mode i kostima moralo bi da podrazumeva i poznavanje metodologije nauke o književnosti s jedne strane, te metodologija različitih studija materijalne i vizuelne kulture s druge strane – istorije i semiotike mode, kostimologije i kostimografije te istorije umetnosti. Kako Lenoks i Mirabella nalaze, spajanje istorije pozorišta, performansa i kostima sa studijama materijalne kulture primenjenim na Šekspirove drame podrazumeva interdisciplinarnu konverzaciju (Lenox – Mirabella 2015: 4).

### Konvencije šekspirovskog kostima i strukture odevanja

U tom smislu, odevenost, bilo modna ili kostimna (kako u književnosti tako i u stvarnosti), nije puka suprotnost nagosti koju autor pretpostavlja, već kompleksan višeznačenjski sistem kog je Šekspir i te kako bio svestan, kako je „za Platona, Bibliju, Erazma i Šekspira odeća demonstrirala unutrašnjost jedne osobe kroz spoljašni prikaz, iako je češće ta unutrašnjost bila vezana za izbor odeće nametnut finansijskim, duhovnim i društvenim statusom” (Mikhaila – Malcom-Davies 2006: 10). Još značajnije, za razliku od savremenih politika identiteta i tela koje čak i u okviru šekspirologije telo tumače kao subverzivno i radikalno a ne odeću koja ga pokriva (Escolme 2021: 12), moda Šekspirovog vremena ne samo da je oblikovala već je i *stvarala* telo, izražavajući njegov rod i klasu (Mikhaila – Malcom-Davies 2006: 10). Preneseno u prostor književnosti, odeveno telo kao *napisano odeveno telo*, kako ga definišu Sintija Kun i Sindi Karlson u zborniku *Stilizovanje teksta: odevanje i moda u književnosti* (Cynthia Kuhn and Cindy Carlson, *Styling Texts: Dress and Fashion in Literature*, Cambria Press, 2007), isto koliko i odeveni predmeti sami po sebi, funkcioniše kao višedimenzionalni narativni element jer odeća

---

<sup>4</sup> Kada je u pitanju elizabetanska moda, jedna od najznačajnijih studija o istoriji mode vremena Tjudora jeste *Moda Tjudora* kustoskinje i istoričarke odevanja i tekstila Eleri Lin (Eleri Lynn. *Tudor Fashion*. London: Historic Royal Palaces, 2017).

kao medij narušavanja društvenih vrednosti ima moć da 'laže' i 'govori istinu' o onome koji je nosi (Kuhn – Carlson 2007). Sličnog mišljenja je i Eskolm, koja smatra da „pozorišni kostim može da zarobi telo u zamarujuće istorijske konvencije, poništi kulturne binarnosti, ali i da zahteva od publike da preispita kako moć, rasa i rod treba da izgledaju.” (Escolme 2021: 1). No, dok moda ne podleže konvencijama kostima ili performansa (izuzimajući pojedine avangardne tendencije u modi), kostim podleže modnim konvencijama, naročito kada su u pitanju kostimografske interpretacije koje nastoje da (verno) prikažu određenu istorijsko-modnu datost.

Baveći se istorijom kostima u produkcijama Šekspirovih drama od Šekspirovog vremena do kraja 20. veka, Rasel Džekson (Russel Jackson) nalazi da je kostim značajan deo šeme semiotike šekspirovskog pozorišta jer posreduje između pozorišnih kodova (pravila pozorišnog kostima), kulturnih kodova (modni kodovi) i dramskih supkodova (pravila interpretacije kostima u odnosu na lik) (Jackson 2015: 11). Džekson tako razlikuje istorijski autentične produkcije koje korenspondiraju sa prostorom i vremenom predstavljenim u drami, kao i produkcije postavljene u modni okvir drugog vremena i prostora iz interpretativnih razloga. Treća kategorija, koju Džekson uslovno naziva 'pozorišnom modom', podrazumevala bi aktuelno odevanje datog vremena koje biva iskorišćeno kao kostim, jer je u Šekspirovim pozorištima kostim bio u stvari savremeno odevanje sa pojedinim značajnim modifikacijama za specifične istorijske periode (Jackson 2015: 10). U zavisnosti od produkcije i kostimografske interpretacije, sistematična analiza kostima Šekspirovih drama bi tako uključivala poznavanje prevashodno sistema mode i kulture odevanja vremena i prostora o kojima Šekspir piše u određenom ostvarenju (bez obzira na to da li je interpretacija istorijski autentična ili ne), ali donekle i modu Šekspirovog vremena koja je svakako uticala na jezik mode u njegovim dramama; potom modu vremena i prostora u koje je interpretacija izmeštena, odnosno ukoliko je izmeštena iz originalnog modnog okvira definisanog od strane autora; te konvencije elizabetanskog scenskog kostima i pozorišnog kostima uopšte. S druge strane, analiza kojoj je cilj razumevanje modne datosti samog teksta ne mora nužno da podrazumeva i analizu njegove kostimografske interpretacije, ali sam kostim (u slučaju da je sačuvan u originalu ili reprodukciji) može da posluži kao prilog proučavanju istorije mode jer je neretko obeležen trendovima modnih datosti u kojima je nastao ili na koje referiše.<sup>5</sup> O modnim okvirima u koje je smeštao radnje svojih drama Šekspir je svakako dovoljno znao, ali je sasvim izvesno da su

---

<sup>5</sup> U slučaju britanskog pozorišta, nošenje savremene odeće kao kostima u produkcijama Šekspirovih drama održalo se do 18. veka i tokom 18. veka. (Prema: Bridget Escolme, *Hamlet, Mourning and the Disappearing Costume: Inky Cloaks and Solemn Blacks. Shakespeare and Costume in Practice*. London: Palgrave Macmillan, 2021, 25–78, str. 47.)

oni u određenoj meri bili obeleženi njegovim savremenim modnim iskustvom. Eskolm potkrepljuje ovu tvrdnju, nalazeći da je „publika ranog modernog doba koja je prisustvovala izvedbama Šekspirovih drama videla individualna tela kao društvene tipove i moralna stanja izražena kroz odevanje striktno hijerarhijskog sistema kasnoelizabetanske mode.” (Escolme 2021: 28). Parafrazirajući Stivena Grinblata (Stephen Greenblatt), rano moderno doba iznedrilo je svest o odevanju kao o (samo)realizaciji sopstva u društvu, dok su nova promišljanja o identitetu neminovno uticala i na onovremenu književnu produkciju (Greenblatt 1980). Odevanje je bilo od ključnog značaja i za monarhe Šekspirovog vremena u kreiranju vizuelnog sopstva, pa su Šekspiru takođe bili poznati i koncept monarha kao veličanstvene figure, te važnost odeće u procesu stvaranja legitimnog izgleda kraljevskog autoriteta, naročito u njegovim istorijskim dramama (Hayward 2015).

U izvesnom smislu, možemo reći da su Šekspiru bile poznate sve tri strukture odevanja koje Rolan Bart definiše u *Sistemu mode* (*Systeme de la mode*, 1967): tehnološka (stvarni odevni komad), ikonička/vizuelna (odevanje-slika) i verbalna (napisano odevanje). Cirkulacija mode, po Bartu, isključivo zavisi od aktivnosti transformacije, odnosno prevođenja mode iz tehnološke strukture u vizuelnu i/ili verbalnu (Barthes 2010). No, u slučaju Šekspira, prevođenje iz tehnološke strukture (stvarni odevni komad) u verbalnu (odevanje u drami) nastavlja se prevođenjem verbalne strukture i u vizuelnu (skica za kostim) i u novu tehnološku strukturu (kostim). O tome govori i Katerina Ričardson baveći se materijalnom kulturom ranog modernog doba u Šekspirovim komadima, tvrdeći da su „objekti materijalne kulture bili ključni za misaone procese čoveka ranog modernog doba jer su kondenzovali kompleksne koncepte i ideje u odgovarajuće slike” (Richardson 2011: 9). Pošto su i ikonička i verbalna struktura odevanja upućene na tehnološku, odnosno i odevanje-slika i napisano odevanje referišu na stvarni artefakt materijalne kulture – odevni predmet, nova tehnološka struktura to jest kostim nosi obrise svih struktura iz kojih je prevedena. Ovakvo 'prevođenje' potvrđuje premise kulturnog materijalizma o značaju proučavanja mode i odevanja za celovitije i kompleksnije razumevanje Šekspirovih tekstova i njihovih kostimografskih reprezentacija, otvarajući novo poglavlje u domaćoj šekspirologiji.

Da bi se iznete teorijske postavke razumele u praksi, predmet analize biće odevanje ženskih likova – Gertrude i Ofelije – u *Hamletu*, te kostimi Šekspirovog ostvarenja u produkciji iz 2015. godine u režiji Lindzi Tarner, scenografiji Es Devlin, i kostimografiji Katrine Lindzi (Sonia Friedman Productions, 2015. Lindsay Turner, Es Devlin, Katrina Lindsay, Barbican Theatre, London), tačnije značaj odevanja i kostima u konstruisanju ženskih likova što u tekstu, to i na sceni. *Hamlet* istovremeno predstavlja i plodno tle za iniciranje studija mode i kostima u okviru srpske šekspirologije jer, kako Robert Lublin primećuje, „pored toga što se reference na odevanje i asesoare nalaze u svakoj sceni ove Šekspirove vizuelno bogate



drame, one nisu samo književne aluzije već i markeri koji sugerišu kako je Šekspirova izvorna produkcija bila postavljena, viđena i razumevana u ranom modernom engleskom teatru.” (Lublin 2014: 629).

### Modni okvir i jezik mode u *Hamletu*

U pomenutom zborniku koji problematizuje modu u književnosti, Kun i Karlson uvode termin 'odevni/modni okvir' (*vestimentary frame*) kao svojevrsnu sveukupnost 'odevne performativnosti' (*sartorial performativity*) u književnom ostvarenju. Odevni okvir tako ne podrazumeva samo prostorni i vremenski okvir predstavljene kulture odevanja (bilo da je ona istorijski autentična ili potpuno imaginarna) koji doprinosi karakterizaciji i vizualizaciji, „već sistem koji proizvodi estetska, društvena i politička značenja, dok odevna performativnost podrazumeva angažovanje odeće i asesoara kao simbola, slika, motiva ili metafora.” (Kuhn – Carlson 2007: 1). U skladu s tim, odevna performativnost je intenzivirana u tehnološkoj strukturi kostima, naročito onda kada se odstupa od primarne tehnološke strukture i napisanog odevanja jer podrazumeva narušavanje očekivanja te dvostruko čitanje kostima, što je slučaj sa produkcijom *Hamleta* o kojoj će biti reči. S druge strane, što se tiče same Šekspirove drame, njena radnja je vremenski i prostorno smeštena u modni sistem kasnog srednjeg veka, u periodu između 14. i 15. veka (prevashodno) u Danskoj, odnosno u grad, to jest zamak Elsinor, dok je odevna performativnost situaciono obeležena bračnim i pogrebnim ritualima kao što vidimo iz Klaudijevog uvodnog govora: „S veselim jednim, jednim suznim okom, s klicanjem na pratnji, sa progrebom pesmom na svadbi, deleć ravno slast i bol – privenčali smo za sebe.” (Šekspir 1966: 231). Te situacije podrazumevaju brak kralja Hamleta i Gertrude, kraljevu smrt, brak to jest venčanje Klaudija i Gertrude, Polonijevu smrt, Ofelijinu smrt i sahranu, te smrt kraljevskog para a potom i samog Hamleta. Istovremeno, modni okvir i njegova performativnost u *Hamletu* uslovljeni su i elizabetanskim modnim konvencijama, jer je „odevanje esencijalna komponenta pozorišne subjektivnosti elizabetanskog tela koje stvara i odražava društvenu ulogu i status, dok se u *Hamletu* dekorum društvenih uloga i statusa iznova narušava.” (Escolme 2021: 47).

Glavni, ali ne i jedini nosilac jezika mode u *Hamletu* jeste Hamlet, što na neki način proklamuje replikom iz prvog Kvarto izdanja (Q1, 1603) u obraćanju glumačkoj trupi: „As a man is known by one suit of Apparel”.<sup>6</sup> On takođe na izvestan način i diktira, što svojim govorom o odeći to i svojim izgledom, modno ponašanje u tekstu kao svojevrsno modno ogledalo u koje pretvara i druge likove,

<sup>6</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, Quarto 1, 1603, University of Victoria Internet Shakespeare Editions. [https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham\\_Q1/complete/index.html#tln-1892.1](https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_Q1/complete/index.html#tln-1892.1), 5. 9. 2021.

potvrđujući da odelo ipak čini čoveka, odnosno da se po odelu čovek poznaje. Ofelija će Hamleta čak i nazvati 'ogledalom mode' (*glass of fashion*).<sup>7</sup> Teza koju Kler Hjudžes (Clair Hughes) primenjuje na analizu diskursa o modi u romanu *Nortangerska opatija* Džejn Ostin (Jane Austen, *Northanger Abbey*), da je „značajno ono što likovi otkrivaju o sebi (i drugima) dok pričaju o odeći radije nego puki opisi mode i sitlova” (Hughes 2006: 187), u tom smislu, primenjiva je i na *Hamleta*. Svoju crninu koja je „lični izbor, vizuelni simbol i politička poruka” (Escolme 2021: 26) Hamlet objavljuje u prvom obraćanju majci, Gertrudi, koja mu govori „Hamlete dobri, promeni mračni lik” (Šekspir 1966: 233):

Izgleda, gospo? Ne, nego baš jeste.  
Ja ne znam šta to znači „izgleda”.  
Ne prikazuju me, dobra majko, verno  
Ni moj ogrtač crni, niti ova  
Uobičajena svečana crnina... (Šekspir 1966: 233).

Svestan politike modne reprezentacije, Hamlet se intencionalno ogleda u Gertrudi koja bi i sama trebalo da nosi crninu usled smrti svoga muža, ali to ne čini zbog braka sa pokojnikovim bratom, Klaudijem. „Hamlet odbija da se vizuelno integriše u Klaudijev dvor, i nastavlja da iznova izvodi smrt svog oca” (Escolme 2021: 31) čime se perceptivnost odeće među likovima intenzivira. Sociološkinja mode Džozan Entvistl će, baveći se odevenim telom, istaći da je „naša svest o odeći pojačana kada nešto nije na mestu – kada nam odeća ne odgovara ili kada ne odgovara situaciji u kojoj se nalazimo” (Etnwistle 2011: 138), što svakako jeste slučaj kada je u pitanju međusobno ogledanje likova u *Hamletu*. Još značajnije, Ričardson skreće pažnju na to da su u ranom modernom dobu a time i u Šekspirovim dramama „predmeti koji nose informaciju o telu, oni u kojima se telo ogleda i koje telo dodiruje a koji otkrivaju telo iznutra ka spolja, bilo u pogledu ili svesti, predstavljali dvostruku duhovnu i moralnu opasnost.” (Richardson 2011: 8).

### Modno konstruisanje ženskih likova: Ofelija kao 'žensko' ogledalo

Hamletova crnina, kao 'višedimenzionalni narativni element', anticipira potonje crnine, njegovu kostimiranu reprezentaciju ludila, te Ofelijino ludilo i njenu smrt. Figure u crnini su, prema Eskolm, potencijalna pretnja za Klaudijev režim jer se suprotstavljaju šarolikoj dvorskoj modi koja implicira da je sve u redu

<sup>7</sup> Aleks Prigožin se u svom eseju bavi tumačenjem reči 'moda' u *Hamletu*, te različitim značenjima pod kojima je likovi upotrebljavaju. Autor smatra da se u ovom slučaju reč odnosi na odevnu pojavnost i moralnu uzornost, način života. Vid.: Aleks Prigozhin, *Fashioning a Tragedy: 'Fashion' in Hamlet*.

<https://shakespeareatchicago.uchicago.edu/assignments/hamlet1/fashion.shtml>, 5. 9. 2021.

(Escolme 2021: 37). Ofelijin govor o modi jeste taj koji objavljuje Hamletovo ludilo kao pretnju putem vizuelnog identiteta, odnosno modne reprezentacije, stvarajući sliku o Hamletu i pre nego što ga drugi vide:

U svojoj sam sobi sedela šijući,  
Kad u prsniku knez Hamlet, raskopčan,  
Bez kape na glavi, s prljavim čarapama,  
Nepodvezanim, palim do članaka  
K'o okovi, i kao košulja mu bled... (Šekspir 1966: 257).<sup>8</sup>

U modnom smislu, Hamlet je upućen na ženske likove, pa čak i zavisi od njih. Na planu verbalne strukture *Hamleta*, odnosno napisanog odevanja koje isključuje čin posmatranja omogućen tehnološkom strukturom kostima u kojoj bi lik Hamleta videli na sceni i pre govora o njemu, Gertruda i Ofelija su te koje stvaraju sliku o Hamletu u tekstu. Kroz ženski pogled, on tako postaje odevanje-slika u okviru napisanog odevanja, „do te tačke standardizovan kao kostim da on zaista postaje čovek koji se po odelu poznaje.” (Escolme 2021: 27). Interesantno je, stoga, a sa stanovišta feminističke kritike, postaviti pitanje kojim se bavi i Ileana Šovolter (Elaine Showalter), o svedenju Ofelije na ikonografske konvencije koje nose utvrđene poruke i simbolička značenja o ženstvenosti i seksualnosti prema kojima je „Ofelijina vaginalna i isprazna belina suprotstavljena Hamletovoj učenjačkoj svečanoj crnini” (Showalter 1985: 80–81). Sju Elen-Kejs (Sue Ellen-Case), feministička pozorišna kritičarka, smatra da je glavni problem kako sa Ofelijom tako i sa drugim Šekspirovim junakinjama taj što njihove uloge nisu napisane za glumice, već za muškarce koji su ih izvodili, čime nijedna junakinja napisana za ove glumce nije prava reprezentacija žene, već konstrukt žene baziran na strepnjama i kodovima ranog modernog doba (Ellen-Case 2014). Eskolm takođe sugerše da „Ofelija predstavlja ne toliko pravu mladu ženu u stanju mentalnog rastrojstva, već fragmentiranu ikonu pristojnosti i ženstvenosti ometene tugom” (Escolme 2021: 35).

No, uprkos kreiranju Ofelije prema standardima Šekspirove savremenosti i percepciji njenog lika na elizabetanskoj sceni, njen lik u tekstu *Hamleta jeste žena* – i to ne bez autonomije, o čemu svedoče njen govor o modi, ali i Hamletova replika „pravite se da je iz neznanja” (Šekspir 1966: 282). Ona je ta koja vizuelno (modno) opredmećuje Hamletovo ludilo terajući nas da se zapitamo ne kreira li ona Hamleta po sopstvenoj viziji ludila koje potom sledi, umesto uvreženog stanovišta da je

---

<sup>8</sup> O Hamletovoj odeći u odnosu na inventar četrnaestovekovne muške mode up.: Odile Blanc. *From Battlefield to Court: The Invention of Fashion in the Fourteenth Century*. Desiree Koslin, Janet Snyder (ur.). *Encountering Medieval Textiles and Dress: Objects, Texts, Images*. Palgrave Macmillan: London, 2002, 157–172.

ona simbolički produkt njegovog ludila? U tom smislu, ne preostaje nam ništa drugo nego da verujemo Ofeliji a, prema Lublinu, „nema razloga da joj ne verujemo” (Lublin 2014: 629) jer ona ne samo da Hamleta definiše kao odevanje-sliku u okviru napisanog odevanja (čak i da laže o tome kako je bio obučen kada je došao u njenu odaju), nego je i jedini izvor njegovog prevođenja u tehnološku strukturu – kostim. To će potvrditi i Gertruda, koja svoje opažanje Hamleta usmerava ka drugim likovima – „pogledajte kako tužan jadnik čitajući ide” (Šekspir 1966: 265) – čime Hamlet iz Ofelijinog svedočanstva zvanično biva i vizuelno uveden u percepciju drugih likova i publike kao lud. Isti postupak Šekspir primenjuje i sa uvođenjem, odnosno vizualizovanjem, Ofelijinog ludila o kom Gertrudu obaveštava plemić: „Ona je uporna, il’ bolje rastrojena; Njeno je stanje žalosno veoma” (Šekspir 1966: 315); a potom nas svojim govorom o njoj o tome obaveštava i Laert koji je posmatra i svedoči o njenom izgledu:

O vatro, isuš! mozak moj! O suze  
Sedmostruko slane, spržite mi čulo  
I moći vida! O, tako mi neba,  
Ludilo tvoje biće plaćeno  
Težinom istom, dok naš teg pretegne!  
O ružo majska, mila devojko,  
Sestrice nežna, slatka Ofelijo!  
O Bože, da li je moguće da um  
Devojke mlade bude smrtan  
K'o život starca? (Šekspir 1966: 321).

Kroz govor o odeći, tačnije Gertrudin govor o Ofelijinoj smrti, obavešteni smo o njenom poslednjem izgledu/kostimu: „Ona je tu došla sa neobičnim vencem od koprive, od šeboja, božura, kandilke... A onda pade sa nakitom crvenim u suzni potok... Jer natopljeno odelo oteža, i nesrećnicu jednu odvuče.” (Šekspir 1966: 330). Govor likova, naročito ženskih, o odevanju, potkrepljuje Lublinove tvrdnje o tome da odevanje u tekstovima Šekspirovih drama nije samo književna aluzija već i kostimografsko uputstvo, koje Šekspir, uslovno rečeno, daje Ofeliji i Gertrudi, a njih dve glumcima, a potom i režiserima, scenaristima i kostimografima. Ofelija je istovremeno i jedini lik koji Hamleta modno kodira drugom bojom osim crne – belom (‘kao košulja mu bled’) – kojom, ironično, i sama biva zarobljena u kritici. Pred početak predstave glumačke trupe Hamlet govori Ofeliji u prisustvu drugih likova koji čine publiku „Onda nek’ đavo nosi crninu! Ja ću se obući u samurovinu.” (Šekspir 1966: 288), čime sugerise da je njegova pojava u beloj košulji bila ili predstavljena samo njoj, ili je pak produkt njene imaginacije. U oba slučaja, to opovrgava činjenicu koju kritikuje i Šovolter, a to je da su „njeno ponašanje, pojava, gestovi, kostim i rekviziti opterećeni emblematskim značenjem koje je za

mnoge generacije šekspirologa njenu ulogu svodilo na primarno ikonografsku.” (Showalter 1985: 80). U tom smislu, Ofelijino ludilo nije ništa manje metafizičko od Hamletovog, isto koliko i njegovo nije ništa manje ’ženstveno’ od njenog, jer Klaudije govori Hamletu da je „istrajati u tuzi nemuški bol” i da „zbaci sa sebe taj neplodni jad” (Šekspir 1966: 234). Ofelija je tako, kako Eskolm zaključuje, „žensko ogledalo sopstvenog opisa Hamleta” (Escolme 2021: 37).

No, kada se uzme u obzir kulturni materijalizam odnosno istorija mode primenjena na poslednju odevnu pojavnost Ofelije – njeno utapanje – vidimo da ta slika u stvari i nije toliko ženstvena, makar ne onoliko koliko ju je kritika fiksirala. Naime, Ofelijin opis Hamleta koji nosi prsluk (*doublet*) i čarape (*stockings*) svedoči o promeni na planu istorije mode koja se desila tokom 14. i 15. veka, a to je otklon od bezobličnih drapiranih odora ka odeći koja je posebno definisala mušku, a posebno žensku figuru, to jest siluetu.<sup>9</sup> Ofelijino ’natopljeno odelo’ potpuno briše ne samo njenu žensku figuru već i, prema Gertrudinom opisu, njenu ljudsku formu: „skuti rašireni donekle je k’o vilu<sup>10</sup> nosiše... I kao stvorenje rođeno i vično za taj elemenat.” (Šekspir 1966: 330). Iako će Gaston Bašlar (Gaston Bachelard) smrt davljenjem u književnosti i životu opisati kao ultimativno ženstvenu smrt u kojoj dolazi do potapanja u ženski element – vodu (Showalter 1985: 81), čitanje Ofelijine amorfnе odeće u momentu njene smrti suprotstavlja se izrazitom rodnom kodiranju. Uzimajući u obzir Gertrudin opis utapanja na engleskom jeziku – „Till that her garments, heavy with their drink, Pull’d the poor wretch from her melodious lay To muddy death.”<sup>11</sup> – vidimo da je odeća koja ’ispija vodu’ ta koja ’simbolički’ ubija Ofeliju, oduzimajući joj ženstvenost i bojeći je u ’blatnjavu smrt’, odnosno tamne boje koje pariraju Hamletu.<sup>12</sup> Dakle, možemo se složiti sa Eskolm da Ofelija jeste ogledalo sopstvenog opisa Hamleta, ali ne nužno i ’žensko’ ogledalo.

### Prostori ženstvenosti i Gertrudin pogled

U kontekstu odevanja, i lik Gertrude takođe funkcioniše po principu ’modnog ogledala’. Dok Ofelija modno konstruiše Hamletovo ludilo i njegovu belu košulju, Gertruda je, kao što smo videli, ogledalo Hamletove crnine i Ofelijinog ludila i smrti. No, osim što kroz njen dijalog sa Hamletom možemo da konstruišemo njegovu crninu, kroz njega takođe možemo da konstruišemo i njenu odevnu

<sup>9</sup> Vid. *Fashion: The Ultimate Book of Costume and Style*. London: Doris Kindersley, 2012.

<sup>10</sup> U originalu je upotrebljena reč ’sirena’ (*mermaid-like*).

<sup>11</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, IV.7, The Folger Shakespeare. <https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/hamlet/act-4-scene-7/>, 5. 9. 2021.

<sup>12</sup> O problematiki prevoda *Hamleta* sa engleskog na srpski jezik više u Vladislava Gordić Petković, *Metafore u srpskim prevodima Hamleta. Na ženskom kontinentu*. Novi Sad: Dnevnik, 2007, 111–118.

pojavnost. Savetom Hamletu da 'zbaci sa sebe mračni lik' Gertruda objavljuje da ona nije u crnini, a uzimajući u obzir pretpostavku da se radnja *Hamleta* dešava neposredno nakon smrti kralja Hamleta, te kraljevskog venčanja Klaudija i Gertrude, ona je, ako ne u venčanu, svakako bila odevena u svečanu odeću. Sudeći po Polonijevom obraćanju Laertu – „Jer odelo često odaje čoveka. Oni u Francuskoj iz društva najvišeg imaju za to ukus najbolji.” (Šekspir 1966: 242) – Gertrudino odevanje kao i odevanje drugih likova možemo da smestimo u drugu polovinu 15. veka, kada su nakon Stogodišnjeg rata modom dominirali uticaji Burgundskog vojvodstva. Njeno odevanje, makar po mestu i vremenu radnje u tekstu, tako bi uključivalo pothaljinu (*kirtle/cotehardie*), luksuzni mantil sa izrezom ili kragnom i dugačkim rukavima (*houppelande*), verovatno od brokata i sa krznom kao materijalima tipičnim za kraljevski mantil, i ukras za glavu sa velom kao krunu, uz modifikacije uslovljene elizabetanskom modom pri izvođenju komada.

Svakako najznačajnija scena modnog ogledanja u odnosu na Gertrudu jeste završna, odnosno četvrta scena trećeg čina koja se odigrava u kraljičinoj sobi. Ovo je ujedno i jedina scena u drami čije mesto radnje jeste intimni, ženski prostor, izuzimajući Ofelijino svedočanstvo Poloniju o tome da ju je Hamlet posetio u njenoj sobi. S obzirom na to da se scena odigrava tokom večeri/noći jer na kraju scene Hamlet izjavljuje „Dobru noć, mati!” (Šekspir 1966: 307), po modnim konvencijama vremena Gertruda bi ili bila potpuno naga sa kapicom, ili u pothaljini nalik na spavačicu (*chemise*). Prema istoričarima mode okupljenim oko *Rečnika istorije mode* (*The Dictionary of Fashion History*), „kao i muškarci, i žene su do 16. veka spavale nage, potom u dnevnim košuljama a onda i u spavaćicama.” (Cumming et al. 2010: 141). Iako je sasvim izvesno da se na elizabetanskoj sceni Gertruda nije pojavila naga (i da jeste, to bi bio čin otkrivanja muškog, a ne ženskog tela), u modnom okviru *Hamleta* ona bi sasvim sigurno bila naga. Lišena kraljevske mode, Gertruda proklamuje:

O ne govori više, Hamlete,  
Ti moje oči mojoj duši svraćaš  
Gde vidim tako mrke, crne mrlje,  
Što nikad boju izgubiti neće. (Šekspir 1966: 242).

Dakle, usmeravanjem Hamletovog pogleda ka sebi samoj, Gertruda uočava da na izvestan način ipak nosi crninu, markirajući odeću, to jest njeno odsustvo, kao činioca sopstvenog dramskog subjektiviteta. Pošto je Hamletu kao nosiocu 'nemuškog bola' i 'neplodnog jada' dozvoljeno da stupi u prostor ženstvenosti – i Ofelijinu i Gertrudinu sobu – muški voajerski pogled biva potpuno ukinut ubistvom Polonija koji se krije iza zavese. Pogled ka Gertrudi je lišen voajerizma, jer ga ona potvrđuje i uzvraća, pošto se Hamlet i ona aktivno ogledaju jedno u drugom. Tvrdnja feminističke istoričarke umetnosti Grizelde Polok (Griselda Pollock) koja

analizira sliku Meri Kasat (Mary Cassat) koja prikazuje ženu u svojoj sobi dok se ogleda u ogledalu može se primeniti i na Gertrudu: „Prikazana žena nije predstavljena zarad pogleda, već kako kontemplira sebe samu u ogledalu, praveći razliku između žene kao subjekta kontemplacije i žene kao objekta.” (Pollock 1988: 81). Istovremeno, Gertruda je jedini ženski lik u *Hamletu* koji se zaista suočava sa spoljašnjom, odnosno vizuelnom i materijalnom manifestacijom sopstva, tačnije likom kraljice u predstavi *Mišolovka* glumačke trupe, potvrđujući tezu Grizelde Polok o 'kontemplativnom ogledalu'. Polok će prostore koji su uključivali maskiranje i kostimiranje protumačiti kao pretnju po žene iz srednje i više klase i njihovu ženstvenost jer svode ženu na klasno-specifičnu formu koju uspostavlja polaritet devica / kurva, ali i kaljaju njenu respektabilnost vizuelnim kontaktom, jer je videti nešto značilo i saznati nešto (Pollock 1988: 78). I dok je ovom, kako je Eskolm naziva 'metateatralnosti kostima', prikazana istinska krhkost kraljevskog para (Escolme 2021: 46) a samim tim i slike o Gertrudi kao o ženi/kraljici, ona istovremeno dozvoljava Gertrudi da sagleda sebe i sliku o sebi sopstvenim očima. Pogledajmo sada da li je, i u kojoj meri, napisano odevanje učitano u tehnološku strukturu kostima na primeru izabrane produkcije *Hamleta*.

#### Scenski kostim kao ikonografska transgresija reprezentacije ženskih likova

Svoj esej o Hamletovoj crnini kao kostimu Eskolm zaključuje tezom da u „savremenim produkcijama, Hamletov kostim nestaje kako bi privilegovao njegov um, pa je tako Hamletovo telo, igrano od strane vitkog belog glumca u crnom džemperu, predstavljeno kao znak njegovog nemirnog intelekta pre nego značajnog fizičkog prisustva.” (Escolme 2021: 46). Predstava *Hamlet* u režiji Lindzi Tarner, scenografiji Es Devlin i kostimografiji Katrine Lindzi prikazana u teatru Barbican u Londonu 2015. sa Benediktom Kamberbačom (Benedict Cumberbatch) u naslovnoj ulozi nije izuzetak od onoga što zaključuje Eskolm. No, u pogledu kostimografije ženskih likova, Ofelije koju tumači Šan Bruk (Sian Brooke) i Gertrude koju tumači Anastasija Hile (Anastasia Hille), produkcija se istovremeno oslanja na određene istorijsko-modne i kostimografske konvencije prikazivanja ove dve Šekspirove junakinje isto koliko ih i narušava. Prema Raselu, ova produkcija bi spadala u grupu onih koje izmeštaju originalni narativ u drugi prostorno-vremenski, a time i modni okvir. Elsinor je zamišljen kao luksuzni edvardijanski enterijer, a kostimi referišu prevashodno na edvardijansku modu, uz primese elizabetanskog kostima i savremenog odevanja. Edvardijanski period je ujedno i poslednja epoha u britanskoj istoriji nazvana po vladajućem monarhu, pa se ovakav okvir može razumeti i kao aluzija na nestanak danskog kraljevstva (ili makar figura koje ga predstavljaju) u samoj predstavi.



U drugoj sceni prvog čina u svečanoj dvorani u zamku koja tradicionalno podrazumeva samo Gertrudu, režiserka uvodi i Gertrudu i Ofeliju, dok su svi likovi sem Hamleta (a ne samo Ofelija) markirani belom bojom. Naravno, u edvardijansko pa tako i bilo koje vreme tokom 20. i 21. veka, proslava venčanja bi podrazumevala i belu odeću, što nije slučaj sa vremenom radnje *Hamleta*, kao ni sa vremenom u kom je drama nastala, kako je 'belo venčanje' popularizovala kraljica Viktorija. Iako se ovakvim kostimografskim postupkom prvenstveno ističe Hamletova crnina, njime se istovremeno, i to na samom početku, narušava i ustaljena percepcija istorije Ofelijine reprezentacije. Kostimografskim izjednačavanjem likova, briše se „nemogućnost reprezentacije ženstvenog u patrijarhalnom diskursu izvan ludila, nedoslednosti, fluidnosti ili ćutnje” (Showalter 1985: 78) koju Šovolter kritikuje. Istovremeno, narušena su i vizuelna očekivanja publike: ako su svi likovi u belom, da li su svi kao Ofelija nevini i/ili ludi? Da li je Ofelija luda od samog početka ako se za njeno ludilo vezuje isključivo bela haljina? Kostimografkinja Katrina Lindzi realizovala je Ofeliju kroz ukupno 6 kostima, isto kroz koliko kostima je realizovana i Gertruda. Svaki potonji Ofelijin kostim biće sve manje beo: druga pojava uključuje belu čipkanu haljinu manje elegantnu od prve (razgovor sa Polonijem i Laertom); treća dvodelnu belu pidžamu i braon kućni mantil (razgovor sa Polonijem o Hamletovom ludilu); četvrta oker bluzu i krem pantalone (do momenta Polonijeve smrti); peta veliki crveni džemper (momenat Polonijeve smrti); i šesta, odnosno poslednja, crnu čipkanu bluzu i suknju koje joj ne pristaju sasvim, kao i odsustvo obuće (momenat ludila i smrt).

Kroz čitanje tehnološke strukture kostima, vidi se i učitavanje napisanog odevanja: Ofelija postaje sve više maskulina, androgina, a potom i bezoblična dok utapanjem ne izgubi ljudsku formu (njena poslednja pojava biće u vidu mrtvog tela u crnoj vreći), a prelaz od bele ka tamnijim bojama zemljanih tonova anticipira njenu 'blatnjavu smrt'. U završnoj sceni, Hamlet će obući belu košulju u duelu sa Laertom, u kojoj u predstavi i strada, čime se vrši potpuna ikonografska subverzija norme. Bela košulja kao simbol Hamletovog ludila koja je u tekstu prikazana samo Ofeliji, u kostimu na neki način postaje metonimija same Ofelije i njene slike o Hamletu. U knjizi *Ukleta scena: pozorište kao mašina sećanja*, Marvin Karlson (Marvin Carlson, *The Haunted Stage, Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, 2003) istaći će da bilo koji fizički element prethodnih produkcija (u ovom slučaju to je sama referenca na predmet materijalne kulture iz izvornog teksta pretvoren u kostim) može da nosi određena sećanja njihove upotrebe u drugoj produkciji (Carlson 2003: 119). Karlson ovaj proces naziva 'recikliranjem' koje, kroz emocije i značenja akumulirana u svesti publike, pruža kompleksniji uvid u izbor kostima (Carlson 2003: 129). Čak i da nije poznata kao referenca na izvorni tekst, Hamletova bela košulja očigledna je aluzija na Ofelijinu belu haljinu i njeno ludilo, na koje referiše i Gertruda.



Kao i u tekstu, i u ovoj produkciji Gertruda je kostimografski pozicionirana kao ogledalo Ofelijinog ludila. Peta scena četvrtog čina u kojoj rastrojena Ofelija želi da razgovara sa kraljicom prikazuje Gertrudu u beloj haljini-spavaćici, neočešljanu i bosu, što je još jedna aluzija na reprezentaciju Ofelije. Međutim, pre Ofelijinog ulaska, Gertruda oblači crnu haljinu u kojoj ostaje do završetka predstave, na taj način se izjednačavajući sa Ofelijom. U ovom slučaju dolazi do odstupanja od napisanog odevanja, jer kraljica sasvim sigurno nije nosila crninu dok prisustvuje dvoboju između Hamleta i Laerta kao svojevrsnoj dvorskoj svečanosti. Preuzimanjem crnine kao vizuelni kod koji simbolizuje Hamleta, Gertruda i Ofelija narušavaju ideju 'standardizovanog kostima', njegovog čitanja i istorije njegove reprezentacije, ne samo kada su u pitanju njihovi likovi već i lik Hamleta takođe. Činom napuštanja nametnutog i biranja sopstvenog (modnog) identiteta, junakinje Šekspirovog *Hamleta* konstruisane kroz kostimografiju Katrine Lindzi potvrđuju tezu o kostimu kao „aktivnom agensu u procesu stvaranja performansa na sceni ali i izvan nje” (Pantouvaki – McNeil 2021: 1).

### Zaključak

Kao što smo videli na primeru *Hamleta*, istoričarka mode Sara Džejn Dauning će primetiti da su moda i odevanje prominentni u gotovo svim Šekspirovim dramskim ostvarenjima jer „denotiraju likove, kreiraju komične i tragične efekte, a u pojedinim dramama, poput čarapa u *Bogojavljenjnoj noći*, maramice u *Otelu* ili rukava u *Trolu* i *Kresidi*, čak čine i centralno mesto priče” (Downing 2014: 5). Činjenica da je „Šekspir ekstenzivno istraživao šta bi moglo da se desi kada bi striktna pravila odevanja bila transgresirana kao vid narušavanja društvenog ustrojstva” (Downing 2014: 5) ukazuje na važnost čitanja mode ne kao ultimativnog, već kao validnog procesa akademskih istraživanja o Šekspirovim dramama i njihovim interpretacijama, prošlim ili sadašnjim, bilo na sceni, ekranu ili nekom drugom mediju. Primenjene na šekspirologiju, studije kulturnog materijalizma sa fokusom na modu i kostim mogu da doprinesu sveobuhvatnijem razumevanju Šekspirovih narativa i likova, kao i konciznijem pozicioniranju njegovih dela u tokove sociokulturne istorije kojoj je svedočio. Proučavanje odevanja u Šekspirovim dramskim tekstovima i njihovim produkcijama, zaključuje Eskolm, predstavlja odraz odnosa kulture i prošlosti, te odraz svih onih značenja koje moda i kostim Šekspiru *dozvoljavaju* da znači (Escolme 2021: 1). Inicirajući koncept 'vizuelnog Šekspira' u koji bi spadala modna i kostimografska prevođenja Šekspirovih tekstova ali i samog Šekspira kao kulturnoistorijskog teksta, Gordić Petković će istaći da „Šekspira osavremenjujemo kako bismo ga prikazali u svetlu njegove univerzalnosti” (Gordić Petković 2007: 159). U tom smislu, studije mode i kostima ne bi trebalo – makar ne više – da budu izuzete iz 'intelektualnih preokupacija' u domaćoj šekspirologiji.

## VIDEO-IZVORI

Turner, Lindsay. *Hamlet: National Theatre Live*. London: Sonia Friedman Productions – Barbican Theatre, 2015.

## INTERNET IZVORI

- Prigozhin, Aleks. *Fashioning a Tragedy: 'Fashion' in Hamlet*.  
<<https://shakespeareatchicago.uchicago.edu/assignments/hamlet1/fashion.shtml>>, 5. 9. 2021.
- Shakespeare, William. *Hamlet*, Quarto 1, 1603, University of Victoria Internet Shakespeare Editions. <[https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham\\_Q1/complete/index.html#tln-1892.1](https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_Q1/complete/index.html#tln-1892.1)>, 5. 9. 2021.
- Shakespeare, William. *Hamlet*, IV. 7, The Folger Shakespeare.  
<<https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/hamlet/act-4-scene-7/>>, 5. 9. 2021.

## LITERATURA

- Barthes, Roland. The diseases of costume. Jane Collins, Andrew Nisbet (ur.). *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography*. New York: Routledge, 2010, 204–210.
- Barthes, Roland. *The Fashion System*. London: Vintage, 2010.
- Bečanović-Nikolić, Zorica. *U traganju za Šekspirom*. Beograd: Dosije, 2013.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.
- Cumming, Valerie, et al. *The Dictionary of Fashion History*. Oxford – New York: Berg, 2010.
- Downing, Sarah Jane. *Fashion the Time of William Shakespeare*. Oxford: Shire, 2014.
- Ellen-Case, Sue. *Feminism and Theatre*. New York: Routledge, 2014.
- Entwistle, Joanne. The Dressed Body. Linda Welters, Abby Lillethun (ur.). *The Fashion Reader*. New York: Berg, 2011, 138–149.
- Escolme, Bridget. Introduction. *Shakespeare and Costume in Practice*. London: Palgrave Macmillan, 2021, 1–24.
- Escolme, Bridget. Hamlet, Mourning and the Disappearing Costume: Inky Cloaks and Solemn Blacks. *Shakespeare and Costume in Practice*. London: Palgrave Macmillan, 2021, 25–78.
- Fashion: The Ultimate Book of Costume and Style*. London: Doris Kindersley, 2012.
- Gordić Petković, Vladislava. Šekspirove senke. *Na ženskom kontinentu*. Novi Sad: Dnevnik, 2007, 154–161.
- Gordić Petković, Vladislava. Metafore u srpskim prevodima Hamleta. *Na ženskom kontinentu*. Novi Sad: Dnevnik, 2007, 111–118.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

- Hayward, Maria. The Compass of a Lie? Royal Clothing at Court and in the Plays of Shakespeare, 1598–1613. Patricia Lennox, Bella Mirabella (ur.). *Shakespeare and Costume*. London: Bloomsbury, 2015, 23–46.
- Hughes, Claire. Talk about Muslin: Jane Austen's Northanger Abbey. *Textile: The Journal of Cloth and Culture*, 4:2 (2006): 184–197.
- Jackson, Russel. Brief Overview: A Stage History of Shakespeare and Costume. Patricia Lennox, Bella Mirabella (ur.). *Shakespeare and Costume*. London: Bloomsbury, 2015, 9–20.
- Kuhn, Cynthia, Cindy Carlson. Introduction. Cynthia Kuhn, Cindy Carlson (ur.). *Styling Texts: Dress and Fashion in Literature*. New York: Cambria Press, 2007, 1–10.
- Lennox, Patricia, Bella Mirabella. Introduction. Patricia Lennox, Bella Mirabella (ur.). *Shakespeare and Costume*. London: Bloomsbury, 2015, 1–8.
- Lipovecki, Žil. *Carstvo prolaznog: moda i njena sudbina u modernim društvima*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992.
- Lublin, Robert. *Costuming the Shakespearean Stage: Visual Codes of Representation in Early Modern Theatre and Culture*. London: Routledge, 2011.
- Lublin, Robert. Apparel oft proclaims the man: Visualizing Hamlet on the Early Modern Stage. *Shakespeare Bulletin*, 23.4 (2014): 629–647.
- MacIntyre, Jean. *Costumes and Scripts in the Elizabethan Theatres*. Alberta: University of Alberta, 1992.
- Mikhaila, Nina, Jane Malcolm-Davies. *The Tudor Tailor: Reconstructing 16<sup>th</sup> Century Dress*. Hollywood: Costume and Fashion Press, 2006.
- Pantouvaki, Sofia, Peter McNeil. Activating Costume: A New Approach to Costume for Performance. Sofia Pantouvaki, Peter McNeil (ur.). *Performance Costume: New Perspectives and Methods*. London: Bloomsbury, 2021, 1–4.
- Pollock, Griselda. Modernity and the spaces of femininity. *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London: Routledge, 1988, 50–90.
- Richardson, Catherine. Introduction: early modern material culture. *Shakespeare and Material Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2011, 1–36.
- Showalter, Elaine. Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminisit criticism. Patricia Parker, Geoffrey Hartma (ur.). *Shakespeare and the Question of Theory*. New York: Routledge, 1985, 77–94.
- Šekspir, Vilijam. *Hamlet*. Živojin Simić, Sima Pandurović (prev.). Celokupna dela Viljema Šekspira. Beograd: Kultura, 1966.

Stefan S. Žarić  
University of Novi Sad, Faculty of Philosophy  
Doctoral student  
Novi Sad, Serbia

FUNCTIONALITY OF FASHION AND STAGE COSTUME  
IN CONSTRUCTING FEMALE CHARACTERS  
IN WILLIAM SHAKESPEARE'S *HAMLET*

**Summary:** Drawing from academic studies emerging in the last three decades in the West regarding fashion and costume history and theory applied to William Shakespeare's plays, the paper aims to introduce fashion studies within the frameworks of Serbian Shakespearology. Through reviewing those studies, clothing, whether fashionable or costumed, plays an important role in how Shakespeare conceived his plays, structured their narratives and constructed characters in them. By studying elements of fashion history and conventions of Elizabethan costume, the paper demonstrates the application of fashion and costume studies on the example of *Hamlet* and its contemporary stage production by Lindsay Turner, focusing on female characters: Ophelia and Gertrude. Moreover, by analyzing the system and the language of fashion within *Hamlet* and its costume transformation on the stage, the idea of 'fashion mirroring' of female character emerges, enabling more nuanced perception of Ophelia and Gertrude outside of their traditional iconographic conventions.

**Key words:** cultural materialism, Shakespearology, Elizabethan drama, fashion, stage costume, feminist criticism.

ЖАНРОВСКА УКРШТАЊА СРПСКЕ И  
АНГЛОФОНЕ КЊИЖЕВНОСТИ 3

*Издавачи*

МАТИЦА СРПСКА

Нови Сад

АРХИВ ВОЈВОДИНЕ

Нови Сад

*За издаваче*

Академик Драган Станић,

председник Матице српске

Др Небојша Кузмановић,

директор Архива Војводине

*Службени сарадник*

Мср Милена Кулић

*Лектор и коректор*

Татјана Пивнички Дринић

*Технички уредник*

Вукица Туцаков

*Прелом*

Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

*Штампа*

САЈНОС, Нови Сад

ISBN 978-86-7946-407-1

CIP – Каталогизација у публикацији

Библиотека Матице српске, Нови Сад

821.163.41:821.111(082)

**ЖАНРОВСКА укрштања српске и англофоне књижевности :**  
преводна рецепција и књижевнотеоријска интерпретација. [Књ.] 3 /  
уредници Владислава Гордић Петковић, Зоран Пауновић. - Нови Сад :  
Матица српска, 2022 (Нови Сад : Сајнос). - 166 стр. ; 24 cm

Радови на енгл. и срп. језику. - Ћир. и лат. - Тираж 300. - Стр. 7-9: Предговор /  
Владислава Гордић Петковић. - Напомене и објашњења у белешкама уз текст.  
- Библиографија уз сваки рад. - Резиме на енгл. језику уз сваки рад.

ISBN 978-86-7946-407-1

а) Српска књижевност - Англофона књижевност - Упоредна анализа - Зборници  
COBISS.SR-ID 77260809