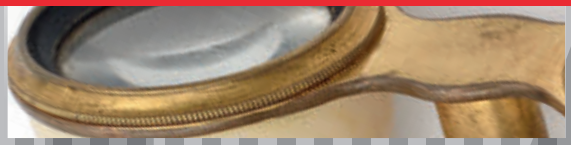
МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

ЗБОРНИК



16 / 2020
НОВА СЕРИЈА

ЗБОР

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

MUSEUM OF APPLIED ARTS

Н И К

JOURNAL

БЕОГРАД / BELGRADE

2020

ЗБОРНИК
НОВА СЕРИЈА 16/2020

Издавач
Музеј примењене уметности
Вука Караџића 18, Београд
info@mpu.rs
www.mpu.rs

Главни и одговорни уредник
мр Љиљана Милетић Абрамовић

Уредник броја
мр Андријана Ристић

Уређивачки одбор
др Јелена Ердељан
(Универзитет у Београду,
Филозофски факултет, Београд)
др Клаудија Казали
(Међународни музеј керамике,
Фаенца, Италија)
Мирослав Карић
(Музеј савремене уметности,
Београд)
Слободан Данко Селинкић
(Универзитет у Новом Саду,
Факултет техничких наука,
Нови Сад)
мр Љиљана Милетић Абрамовић
(Музеј примењене уметности,
Београд)
Слободан Јовановић
(Музеј примењене уметности,
Београд)
мр Андријана Ристић
(Музеј примењене уметности,
Београд)

Секретар редакције броја
Слободан Јовановић

Лектура (српски)
Људмила Пендељ

Лектура (енглески)
Драгана Рашић

Графичко обликовање
Драгана Лацмановић

Технички уредник
Душан Ткаченко

Штампа
Биграф, Београд 2020

Тираж
200

YU ISSN 0522-8328

Штампање Зборника Музеја примењене уметности помогло је Министарство културе и информисања Републике Србије.

JOURNAL
NEW SERIES 16/2020

Publisher
Museum of Applied Art
Vuka Karadžića 18, Belgrade
info@mpu.rs
www.mpu.rs

Editor-in-Chief
Ljiljana Miletić Abramović, MA

Issue Editor
Andrijana Ristić, MA

Editorial Board
Jelena Erdeljan, PhD
(University of Belgrade,
Faculty of Philosophy, Belgrade)
Claudia Casali, PhD
(International Museum of Ceramics,
Faenza, Italy)
Miroslav Karić
(Museum of Contemporary Art,
Belgrade)
Slobodan Danko Selinkić
(University of Novi Sad,
Faculty of Technical Sciences,
Novi Sad)
Ljiljana Miletić Abramović, MA
(Museum of Applied Art,
Belgrade)
Slobodan Jovanović
(Museum of Applied Art,
Belgrade)
Andrijana Ristić, MA
(Museum of Applied Art,
Belgrade)

Issue Editorial Assistant
Slobodan Jovanović

Copy Editing (Serbian)
Ljudmila Pendelj

Copy Editing (English)
Dragana Rašić

Graphic Design
Dragana Lacmanović

Technical Editor
Dušan Tkačenko

Printed by
Birograf, Belgrade 2020

Print run
200

YU ISSN 0522-8328

The printing of the Journal the Museum of Applied Art was supported by the Ministry of Culture and Media of the Republic of Serbia.

САДРЖАЈ / CONTENTS

ПРИЛОЗИ / CONTRIBUTIONS

Јелена Николић / Jelena Nikolić 009
КОРЕСПОНДЕНЦИЈА ОСЛИКАНЕ, САЧУВАНЕ И МЕТАФОРИЧНЕ ОДЕЋЕ НА ПРИМЕРУ КНЕЗА ЛАЗАРА И ВЛАШКОГ ВОЈВОДЕ ЊАГОЈА БАСАРАБЕ
Summary: CORRESPONDENCE BETWEEN PAINTED, PRESERVED AND METAPHORICAL CLOTHES ON THE EXAMPLE OF PRINCE LAZAR AND WALLACHIAN PRINCE NEAGOE BASARAB

Бојана Јокић Илић / Bojana Jokić Ilić 019
ВОЈНА УНИФОРМА И МОДА У СРБИЈИ ОД СРЕДИНЕ 19. ВЕКА ДО ПОЧЕТКА 20. ВЕКА
Summary: MILITARY UNIFORM AND FASHION FROM THE MIDDLE 19TH TO THE BEGINNING OF 20TH CENTURY

Дејан Вукелић / Dejan Vukelić 028
ИЗГУБЉЕНИ МОДНИ АРТЕФАКТИ КРАЉИЦЕ ДРАГЕ ОБРЕНОВИЋ: између аукцијске продаје и каснијих сценско-телевизијских евокација
Summary: LOST FASHION ARTEFACTS OF QUEEN DRAGA OBRENOVIĆ: Between the Auction Sale and Later Stage and TV Evocations

Оливера Батајић Сретеновић / Olivera Batajić Sretenović 038
КАКО ЗВУЧИ СЛОВО : О ЖИВОТУ И РАДУ ИВАНА БОЛДИЖАРА
Summary: THE SOUND OF THE LETTER: ABOUT THE LIFE AND WORK OF IVAN BOLDIŽAR

Аница Туцаков / Anica Tucakov 048
ГОБЛЕНИ КАО СЛИКЕ ПРЕГОВОРА У ИЗГРАДЊИ РОДНОГ И КЛАСНОГ ИДЕНТИТЕТА
Summary:
GOBELINS AS NEGOTIATING PICTURES OF THE GENDER AND CLASS IDENTITY CONSTRUCTION

Гордана Крстић Фај / Gordana Krstić Faye
ФОТОГРАФИЈЕ И СЛИКАНИ ПОРТРЕТИ СРПСКОГ КНЕЗА МИЛАНА ОБРЕНОВИЋА ИЗ ПАРИСКОГ АТЕЉЕА ФЕЛИКСА НАДАРА 057
Summary: PHOTOGRAPHS AND PAINTED PORTRAITS OF SERBIAN PRINCE MILAN OBRENOVIĆ BY *FELIX NADAR STUDIO* IN PARIS

Ксенија Марковић Божовић / Ksenija Marković Božović 066
МОДА КАО АРТЕФАКТ КОНТРАКУЛТУРЕ МЛАДИХ ШЕЗДЕСЕТИХ И СЕДАМДЕСЕТИХ ГОДИНА XX ВЕКА
Summary: FASHION AS AN ARTIFACT OF THE YOUTH COUNTER-CULTURES IN THE 1960s AND 1970s

Tanja Devetak / Тања Деветак
ART INFLUENCE ON SLOVENIAN FASHION 074
Резиме: УТИЦАЈ УМЕТНОСТИ НА СЛОВЕНАЧКУ МОДУ

АКВИЗИЦИЈЕ 2020 / ACQUISITIONS 2020 083

ИЗЛОЖБЕ 2020 / EXHIBITIONS 2020 093

ИЗДАЊА 2020 / EDITIONS 2020 099

IN MEMORIAM 105
Војислава Розић (1930 – 2020)

ЛИСТА РЕЦЕНЗЕНАТА / LIST OF REVIEWERS 109

ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА 110

ЗБОРНИК, Музеј примењене уметности: 111
Упутство за припрему и предају радова

Часопис *Зборник* Музеја примењене уметности у Београду покренут је 1955. године и редовно је излазио до 1985. године. Нова, обновљена серија *Зборника* покренута је крајем 2005. године и часопис од тада излази редовно једанпут годишње.

Зборник је јединствен стручни часопис на нашем простору, посвећен проучавању предмета примењене уметности, дизајна и архитектуре, као и публиковању радова научног карактера из ових области. У часопису се објављују оригинални научни радови, прегледни радови, кратка или претходна саопштења, научне критике и полемике, прикази, као и извештаји о активностима Музеја примењене уметности. Часопис публикује радове на српском, енглеском и на другим светским језицима. Сви радови садрже апстракт, кључне речи, основни текст с литературом и резиме на енглеском или српском језику. Сви текстови имају УДК број по међународној библиотечкој класификацији.

За публиковање у *Зборнику* прихватају се само радови који нису раније били објављени и који нису већ понуђени другом издавачу. За све научне радове ангажују се по два рецензента. Имена рецензената нису позната ауторима, а имена аутора нису позната рецензентима. Коначну одлуку о објављивању позитивно рецензираног текста доноси главни и одговорни уредник у сарадњи са члановима Уређивачког одбора часописа. Главни и одговорни уредник *Зборника* је директор Музеја примењене уметности. Међународни уређивачки одбор часописа има укупно седам чланова и чине га еминентни домаћи и инострани стручњаци, који се бирају на мандат од две године, с могућношћу поновног избора. Два члана Уређивачког одбора бирају се из редова запослених кустоса Музеја примењене уметности. Један од њих је уредник броја, с мандатом од две године.

Издавање *Зборника* Музеја примењене уметности омогућава Министарство културе и информисања Републике Србије.

Часопис је доступан у режиму отвореног приступа на сајту: www.mpu.rs/zbornik.

The *Journal* published by the Museum of Applied Art in Belgrade was launched in 1955 and it was published regularly until 1985. The new, revived series of the *Journal* was started late in 2005 and ever since it has been issued regularly once a year.

The *Journal* is a unique scholarly periodical in Serbia dedicated to the study of applied art objects, design and architecture, and it publishes scholarly papers in these areas. The journal publishes original research papers, review articles, short and rapid communications, theoretical reviews and polemics, book and exhibition reviews, as well as reports on the activities of the Museum of Applied Art. The contributions are published in Serbian, English and other major international languages. All papers contain an abstract, keywords, the article text with references and a summary in English or Serbian. All papers are assigned a UDC (Universal Decimal Classification) number in accordance with international library classification standards.

Only the manuscripts that have not been published before or have not been already submitted to other publishers will be accepted for publication in the *Journal*. All research papers are reviewed by two peer reviewers. The identity of the peer reviewers is not known to the authors and the authors remain anonymous to the peer reviewers. The final decision regarding the publication of a manuscript that has received positive peer reviews will be made by the Editor-in-Chief and the members of the Editorial Board. The Editor-in-Chief of the *Journal* is the director of the Museum of Applied Art. The International Editorial Board of the *Journal* has seven members in total and is composed of eminent local and international experts elected for a two-year term and eligible for re-election. Two members of the Editorial Board are elected among the curators employed at the Museum of Applied Art. One of them is the Volume Editor, elected for a two-year term.

The publication of the *Journal* of the Museum of Applied Art is supported by the Ministry of Culture and Media of the Republic of Serbia.

The *Journal* is an open access publication, freely available on the website: www.mpu.rs/journal.

П Р И Л О З И

ЈЕЛЕНА НИКОЛИЋ
Висока текстилна струковна школа
за дизајн, технологију и менаџмент, Београд, Србија
jnikolic82@gmail.com

75.052(497.11)″13/15″
391(497.11)″13/15″

КОРЕСПОНДЕНЦИЈА ОСЛИКАНЕ, САЧУВАНЕ И МЕТАФОРИЧНЕ ОДЕЋЕ НА ПРИМЕРУ КНЕЗА ЛАЗАРА И ВЛАШКОГ ВОЈВОДЕ ЊАГОЈА БАСАРАБЕ

Категорија чланка: оригинални научни рад

Апстракт: Овај чланак биће посвећен анализи визуелног представљања репрезентације српског кнеза Лазара Хребељановића (1371–1389) и влашког војводе Њагоја Басарабе (1512–1521) у њиховим задужбинама, тј. на њиховим ктиторским портретима у Цркви Вазнесења Христовог манастира Раванице и Цркви Успења Богородице манастира Куртеа де Арђеш. Поред њих, биће поменути и други ликови који са њима представљају визуелно реторичку целину, а акценат ће бити стављен на њихову осликану одежду као саставни део портрета и уједно маркер њиховог идентитета, користећи нове приступе сагледавања текстила и његових симболичних значења, који показују утицај текстилних уметности, техника и важност примењивости текстилних метафора у поступку личне и колективне репрезентације. Притом ће посебно бити размотрени орнаментални мотиви, њихово значење, као и амблематика, и компаративно ће бити стављени у однос са мотивима на сачуваној одежди. Размотрићемо и духовну метафоричну одећу сагласно *Посланици Колошанима* Светог апостола Павла (Кол 3, 10–14) и другим библијским стиховима. Студије визуелне културе и познавање „вербалне слике" допринеће разумевању слике и поступка приближавања невидљивог света идеја и идеалних узора путем онога што је јасно и видљиво приказано. У нашем случају тај невидљиви свет идеја је заправо метафорична одећа чија је крајња инстанца бити одевен у бесмртност, остварити брак душе човечје с Христом и досећи идентитет спасења. Напред наведено отвара могућност да се покрене питање кореспонденције визуелне осликане одежде, сачуване и духовне – метафоричне одеће, што је и крајњи циљ овога чланка, из чега проистиче и закључак.

Кључне речи: визуелно, идентитет, кореспонденција, метафорична одећа, репрезентација

Визуелна репрезентација српског кнеза Лазара Хребељановића (1371–1389) и влашког војводе Њагоја Басарабе (1512–1521) биће ограничена на њихове ктиторске портрете у Цркви Вазнесења Христовог манастира Раванице и Цркви Успења Богородице манастира Куртеа де Арђеш (Boldura et al. 2012: 68–71). Раванички ктиторски портрет послужио је као узор за осликавање „истог" у Цркви Успења Богородице манастира Куртеа де Арђеш, од кога је сачувана само глава са нимбом и мали део попрсја кнеза Лазара (*ibid.*: 72–74). Иако кнеза Лазара и војводу Њагоја дели период од око 120 година, могуће је успоставити њихову међусобну повезаност засновану на истим, сличним, а и различитим делима и принципима њиховог битисања – оба владара долазе на власт без наследног права; оснивачи су нових династија, Лазаревић односно Крајовешку. Кнез Лазар настављач је континуитета Немањића, а војвода Њагоје узурпирајући презиме Басараба тежи да буде њихов настављач и поштовалац традиције. Династичким браковима, ова два владара остварују посредну везу са светородним Немањићима. Кнез Лазар узео је себи за жену Милицу, најстарију кћер кнеза Вратка – потомка Вукана, другог сина Св. Симеона. Њагоје Басараба ожењен је Милицом Бранковић, ћерком деспота Јована Бранковића у егзилу, потомком српских Немањића и византијских Кантакузина (Erdeljan 2016). Повезује их и велика побожност и ктиторство као и активности у измирењу световног и сакралног. У случају кнеза Лазара – измирење цара Душана и Цариградске патријаршије, а војвода Њагоје симболично мири војводу Радуа Великог (1495–1508) и Нифона II. Најзад, кнез Лазар је на бранику хришћанства, при чему даје живот за одбрану вере и отаџбине, док војвода Њагоје хришћанство и византијске вредности брани дипломатијом. Дајући живот за веру и свог небеског Господара, кнез Лазар задобија светост, а Њагоје Басараба свим својим врлинама и делима стреми истом циљу. Сматрајући кнеза Лазара идеалним владаром, војвода пажљиво одабраним осликаним садржајима у Цркви Успења Богородице вешто визуелно конструише и настоји да преобликује свој идентитет уз апропријацију идентитета кнеза Лазара. Међусобна комуникација и реторика осликаних ктиторских и других портрета подржава овај став, при чему одећа има важну улогу као саставни део портрета и маркер идентитета. Осим што је чинилац апропријације и рецепције идентитета, одећа одаје социјални и друштвени статус, верску припадност и идентитет појединца или групе (Schwinges and Schorta 2010: 9).

1. Ктиторска композиција, кнез Лазар и његова породица, Раваница.
1. Ktetor's composition, Prince Lazar and his family, Ravanica.

На ктиторском портрету кнеза Лазара и кнегиње Милице у Раваници (сл. 1) уочљиво је присуство пурпурне боје карактеристичне за одежду византијских царева (Беловић 1999: 50; Ковачевић 1952: 260; Бабић 1975).[1] Осликани текстил и на њему уочљива структура важна је за ово разматрање са становишта присутног ефекта светлуцања који употпуњују дијаманти, драго камење и бисери, па прилика владара овако одевеног одаје утисак бљештаве светлости према библијским стиховима „Ја сам светлост свету" (Јов 8, 12) која код посматрача изазива дивљење и улива страхопоштовање (Nicolescu 1969: 112–113; Аверинцев 1982: 135–136).[2] У средњовековном поретку статус сувереног владара морао се стално утврђивати и манифестовати изнова, а у ту сврху користила је и раскошна одећа (Keupp 2010: 88).[3] Први византијски цареви преузели су елементе одевања и дворске раскоши са сасанидског двора, прилагодили их себи и током времена сматрали као део њихове традиције и стила (Rose 2001: 48–49; Kaldellis 2016: 45).

Осим двоглавог орла као хералдичког знака, присутног на осликаној одећи владара, битан елемент на луксузном текстилу су и изаткани орнаменти настали у складу са оновременим начином размишљања (Wetter and Starkey 2019).[4] Илустровали су савремене економске савезе и дипломатске односе преко којих закључујемо у којој мери је текстил комуницирао на подручју моћи и ауторитета (Goehring 2007: 122, 155).[5] Коришћени персијски, арапски и кинески мотиви и њихове комбинације били су носиоци идеје о понављајућем симетричном и проширивом обрасцу који у комбинацији са пурпурном и црвеном бојом носе симболична и политичка значења и могу функционисати као метафоре (Bücheler 2016:

[1] Симболика и значај пурпурне боје у Византији везује се за сувереност и моћ цара (Muthesius 2016: 183–195; Killerih 2014).

[2] О веровању да император може да влада само као Христов заменик и намесник на земљи, јер је само Христос легитимни владалац, не само небески већ и земаљски. Владар је по својој природи само грешан човек, а у семиотичкој равни репрезентује трансценденталну величину Бога.

[3] О карактеристичној улози владарске хаљине у средњем веку, e.g. Карло Велики је сусрет са делегацијом византијског двора у царском сјају прокоментарисао да „зраче као излазеће сунце украшени златом и драгуљима".

[4] Више о значењу двоглавог орла у Византији Androudis 2018: 233–248; Ball 2006: 59.

[5] Луксузни текстил имао је истакнуту улогу на релацији богатства и власти као простор за изражавање политичке, религиозне и социјалне моћи (Jacoby 2004: 141; Kaldellis 2016: 62–65; Mackie 2016; Monnas 2016; Landini 2010: 197).

2. Кнез Лазар, Куртеа де Арђеш, 1526.
2. Prince Lazar, Curtea de Argeș, 1526.

3. Хаљина кнеза Лазара.
3. Prince Lazar's robe.

73–75). Током времена уметници су мотиве – орнаменте на текстилу модификовали при изради мустри за ткање, према њиховим сопственим интерпретацијама.[6] Функција симболике се умањује на рачун декоративности и губе се и основно порекло мотива и његова симболична значења, па је и циркулисање мотива на скупоценом текстилу – одежди могуће сместити у шири културни контекст и контекст динамике религије и визуелне културе (Mackie 2016; Monnas 2016; Kaldellis 2016; Wetter and Starkey 2019: 9, 19; Erdeljan 2015: 127; Erdeljan 2019: 36–37).

Поредећи осликану одежду српског кнеза Лазара на ктиторском портрету у Раваници и сачувано осликано кнежево попрсје у Цркви Успења Богородице у Куртеа де Арђешу (сл. 2) са хаљином која се приписује кнезу Лазару (сл. 3), можемо установити да оне немају много међусобно повезаних визуелних елемената (Мирковић 1937: 9–10). Претпоставља се да је црвенкаста боја сачуване хаљине у прошлости била пурпурна, док нас пурпур и луксузни текстил наводе да је у питању владарски огртач – хаљина, али на њој нема мотива двоглавих орлова.[7] На овој хаљини зооморфни мотиви су у отвореним медаљонима на тканини са афронтираним лавовима са гривом у рампарт ставу и чапљама које стоје на шкорпионима (*ibid.*: 9; Стојановић 1977: 296).[8] Мотив лава симболише одлучност, неустрашивост, храброст и може се довести у везу са кнезом Лазаром: „Тврдим умом уздајући се, јурнуо јеси као лав ...” (Богдановић 1970: 131). И укупна симболика чапље, њен лет који симболише племенитост и слободу може се повезати са кнезом Лазаром, док се шкорпиони као симбол напада, обмане, преваре и издајства, помињани и у библијским текстовима, не могу довести у везу са кнезом (Ferbe 2007: 96–97, 178–179). Могуће да би текст Псалма (Пс 22, 21)

[6] Орнаментални мотиви који су кључни предмет за карактеризацију текстилне традиције, као и композиција, повезани су са циркулацијом текстила и његовом мобилношћу (Thomas 2007: 149, 156–157).

[7] Избледела црвенкаста и пурпурна боја могу да представљају трагове крви на хаљини: „... Лазаре, украшен, багреницом, што крвљу својом оцрвенио јеси, одевен ...” (Богдановић 1970: 177). Хаљина је много времена била у додиру са светим моштима кнеза Лазара у кивоту из кога је извађена и представља вредну реликвију (Павловић 1965: 122–124).

[8] На минијатури у Хипократовим делима представљен је велики дука Алексије Апокавк, који носи хаљину са мотивима афронтираних лавова у аздијама слично као на хаљини кнеза Лазара (Мирковић 1937: 10). И дугмад на хаљини носе важну симболику шлема са волујским роговима. Животиње су често симболизовале врлине и пороке, а положај карактеристичан за хералдику комуницира идентитет, статус и суверенитет (Theiss 2019: 190). О лаву у функцији краља звери, Христовог величанства и Његове улоге Salvator Mundi: Wetter and Starkey 2019: 9; Hayward 2019: 167–178, док се лав јавља и у Илијади као „еталон” за поређење храбрости ратника (Ferber 2007: 118–120).

4. Ктиторска композиција, војвода Њагоје Басараба и његова породица, Куртеа де Арђеш, 1526.
4. Ktetor's composition, Prince Neagoe Basarab and his family, Curtea de Argeş, 1526.

5. Домина Роксанда, Куртеа де Арђеш, 1526.
5. Domina Roksanda, Curtea de Argeş, 1526.

„Сачувај ме уста лавовијех и од рогова биволових ...” најбоље описао садржану симболику мотива и дугмади на сачуваној хаљини и одлучност кнеза Лазара да брани отаџбину, слободу и веру. Мотиви на тканини садрже и мотиве лотос палмете, кинески знак тај-чи, вегетабилне форме лишћа као и геометријске мотиве.[9]

Одећа и начин украшавања војводе Њагоја и Деспине је сложен модус комуникације знакова насталих из потребе да им се прида симболични значај и пренесу скривене поруке. Ктиторски портрет Њагоја Басарабе (сл. 4) јасно осликава оновремену влашку владарску одежду, која преовлађује на овој ктиторској композицији с почетка XVI века. Као и на ктиторском портрету кнеза Лазара у Раваници, и на овом се истиче пурпурна боја огртача војводе Њагоја. Одећа Њагоја Басарабе показује да следи континуитет византијске царске идеје и континуитет његових претходника на власти, а на тај начин и традицију.[10] Одевање војводе Њагоја уједно је визуелна промена, која се разликује од краљевске праксе одевања на Западу током раног модерног доба које је одражавало тренутну моду под утицајем реформација, а нарочито у Енглеској после смрти Хенрија VIII.[11] На гранаци војводе Њагоја извезен је двоглави орао као царски знак Палеолога, па боја огртача и хералдика указују да се ради о владарској одежди (Nikolesku 1969, Стојановић 1977: 294).[12] Син војводе Њагоја, Теодосије, посебно је истакнут као наследник престола носећи одећу сличну очевој, па тиме војвода потенцира политичке амбиције, континуитет династије и власти (Boldura et al. 2012: 70).

[9] У источњачкој култури лотос је представљао универзум, нешто неземаљско и просвећујуће (Cirlot 2001: 193; Chevalier and Gheerbrant 1982: 580–582). Лотос палмета представља духовно просветљење и поновно рађање, па се њена симболика хипотетички може повезати са кнезом Лазаром. Кинески знак тај-чи усвојен је као орнамент на тканинама северноиталијанских мануфактура и персонификује небо и земљу. Од геометријских мотива присутни су мали квадрати (Стојановић 1977: 296; Degl'Innocenti and Zupo 2010: 26–28). Лишће је на мотивима тканина многобројно са карактеристиком цикличности. У библијском тексту (Ис 64. 6) појединачни живот човека пореди се са листом.

[10] Војвода Њагоје пурпурном гранацом исказује приврженост византијској идеји и уважава традицију и поштовање Басараба, нарочито Мирче Старог (1386–1418), који је имао изразити антиосмански став, савременик је кнеза Лазара и хронолошким редом је осликан на локацији Њагојевих претходника на власти. Огртач Мирче Старог је пурпурне боје (Nicolescu 1977: 245). Значајна је остала Мирчина одећа припијена уз тело по западној моди XIV века (Boldura et al. 2012: 80).

[11] Владар Карло Ћелави појавио се у грчкој одори желећи тиме да нагласи царско достојанство и био је одмах критикован од непријатеља као показатељ моралне дегенерације. Хенри II је такође својим модерним одевањем напуштао традицију (Keupp 2010: 90; Hayward 2010: 165).

[12] Све до краја XVI века и молдавски достојанственици били су под утицајем свечане ношње византијског двора (Nicolescu and Jipescu 1957; Nicolescu 1977).

Одећа Милице Деспине и њених кћери, нарочито Роксанде, на другом ктиторском портрету (сл. 5), посредно говори и о скривеним порукама и сегментима идентитета војводе Њагоја, заштитника и homo novus промотера нових културних вредности (Theodorescu 1979: 37–95; Vătetişi 2012; Grigore 2015). Њихова завршна одећа је кафтан од италијанске тканине са златотканим флоралним мотивима, оплемењен редовима гајтана (Nicolescu 1969: 112).[13] Овакав начин одевања Деспине разликује се од строге форме византијског начина одевања владарки, као и одежде кнегиње Милице приказане на ктиторском портрету у Раваници, чиме наговештава продор других културних и политичких утицаја. На осликаном портрету исти тип кошуље носе и Деспина Милица и њене кћери, за које Корина Николеску (1969) каже да су сличне данашњим сељачким јелецима, као обележје тог поднебља (Iorga 1937: 8). Преко богато украшених хаљина носе и високо повезане широке појасеве, који су знак продора ренесансне моде (Nicolescu 1969: 112–113). На очуваном делу другог ктиторског портрета Роксанда носи карактеристичну мрежицу за косу, а и круна Деспине украшена је зооморфним узорцима који су у духу ренесансе (Boldura et al. 2012: 74; Nicolescu 1969: 112–113; Nicolescu 1977).[14]

Приказујући се у одежди као византијски аутократор, Њагоје Басараба шаље вишезначне мултивалентне поруке. Његова одежда скрива претходни идентитет бојара, а визуелно одаје византијског аутократора и уједно говори о култури, традицији и политици привржености „аутократора" византијској царској идеји, а то је уједно и антиосмански став (Grigore 2015). Комуникација и реторика осликаних портрета влашког војводе, кнеза Лазара, Мирче Старог и ликова светих ратника јасно подржавају овај став. Милица Деспина носи кафтан који открива утицаје и освајачке тенденције Османског царства па и ширења ислама. Деспина се не представља у српској одежди, већ се прилагодила локалном стилу и критеријумима политичке реалности проистекле из династичког брака и неизбежног крос-културног трансфера за који су увек отворени и војвода Њагоје и Милица (Erdeljan 2016; Theodorescu 1979).[15]

Визуелни иконографски детаљи говоре о карактеру тадашње влашке (и молдавске) културе и

6. Кафтан приписан војводи Њагоју, крај XV и почетак XVI века.
6. Kaftan attributed to Prince Neagoe, late 15th and early 16th century.

уметности коју је Никола Јорга (1935) окарактерисао као једну смесу старинске оригиналне основе – домородне традиције стопљене са богатим наслеђем Истока и уметности Запада.[16] То је фузија различитих културних традиција са елементима културне и крос-културне интеракције коју визуелно одражава одежда Милице Деспине и њене кћери Роксанде апропријацијом и интеграцијом других култура – културном транслацијом, при чему је веома важан аспект културне динамике религије и визуелне културе (Burke 2016: 27–30; Erdeljan 2015: 126–127).[17]

Поредећи осликану одежду војводе Њагоја и сачувани кафтан (сл. 6), налазимо да је порекло текстила из венецијанских радионица, као и текстил сачуваног плавокобалтног кафтана, који је, могуће, и из фирентинских радионица. Доминантни су мотиви готичких флеурона (љиљана), палмете цветова лотоса и испреплетане гране са лишћем (Nikolesku 1969; Boldura et al. 2012: 163–164).[18] Лепота љиљана симболише

[13] Као широко распрострањену одећу, кафтан су носили и владари представници вазалних држава и обавезан је у званичним сусретима са Османлијама. Био је знак потчињености османском султану, знак његове моћи са идејом суверенитета (Pedani 2007: 198–199). *Zimmare*, коју је увела Елеонора Толедо у моду Фиренце, носила се од 1540. и била је јасно инспирисана турским кафтаном (Landini 2010: 196).

[14] Захваљујући Елеонори Толедо, нарочито у Фиренци, коса је била уплетена и увучена у мрежицу за косу на потиљку (Landini 2010: 193).

[15] Жене су по удаји у нову средину носиле са собом личну гардеробу која је била карактеристична за њихово поднебље – двор. Елеонора Толедо је значајно изменила моду тосканских дама, одричући се крутог шпанског стила; прихватила је фирентинску моду и допринела интернационализацији моде (Landini 2010: 193–195).

[16] Осликна одежда као маркер идентитета илуструје ову Јоргину тезу која се односи на културу и уметност уопште у Влашкој и Молдавији крајем XV и почетком XVI века (Јорга 1935: 165).

[17] Питер Бурке наводи да се културни сусрети кретањем људи, књига, икона и других артефаката који доводе до апропријације фрагмената друге културе завршавају интеракцијом – културном транслацијом.

[18] Више о симболици љиљана (Cirlot 2001, 188–189).

савршенство и може се довести у везу са Њагојем Басарабом, који је овоме свакако тежио. У прилог овој тези су мотиви љиљана на круни и у склопу ктиторије посвећене Успењу Богородице (Negrău 2010: 64; Boldura et al. 2012: 18–37). Различита по доминантној боји, форми и хералдици, осликана и сачувана одежда има заједничко порекло текстила, флоралних мотива и њиховог значења, скупоценост и сјај, али војвода Њагоје пише да није спољашња одећа која „сија" човеку од користи, већ она која сија изнутра, па је стога прикладно размотрити и метафоричну одећу (Székely 2011: 15).

Духовна – метафорична одећа је одећа у којој се одлази на свадбено весеље у причи о свадби царева сина (Мт 22, 1–14), при чему сваки појединац треба да избегне питање „Пријатељу! Како си дошао амо без свадбенога руха?" (Мт 22, 12). Избећи ово питање значи одбацити стару одећу према стиху (Кол 3, 5–9) и обући се у нову одећу (Кол 3, 10–14; Еф 6, 14; Гал 3, 27), „Јер који се год у Христа крстисте у Христа се обукосте" // „Јер треба ово распадљиво да се обуче у нераспадљивост, и ово смртно да се обуче у бесмртност" (1 Кор 15, 53). Метафорична одећа у својој укупности указује на Христа, а самим тим на промену природе времена.

Адам и Ева, после учињеног греха, одену се смоквиним листом, што је Богу био знак њиховог сагрешења (Baert 2007). У рају су били створени по „слици Бога" у временском континууму бесмртности, а изгнанство из раја на земљу означава прелазак границе одозго надоле, од бесмртности ка земаљском смртном времену – tempus-у. Одбацујући стару одећу (Кол 3, 8) и тражећи „ствари" које су изнад (Кол 3, 1), могуће је постићи обрнути процес кретања – одоздо нагоре. То је поновни повратак у Рај са обновљеним идентитетом према *Посланици Колошанима* (Кол 3, 10), са идентитетом творца. Ово је опет промена природе времена из tempus-а у aevum, при чему душа човечја досеже савршенство и бесмртност (Canavan 2011: 163, 166, 171, 201; Kantorovic 2012).

Спасоносна метафорична одећа сачињена је од фрагмената тј. понаособ сваке божанске врлине и богоугодног дела, што су уједно и фрагменти личног а и колективног идентитета (*ibid.*: 2).[19] Осим одеће по Колошанима (Кол 3, 10–14), одећа кнеза Лазара може бити: побожности непоколебљиви стуб, мудрости дубина, заштитник странаца, хранитељ гладних, који воли све што воли Христос, додајмо: будни делатељ заповести Божјих, истинит и правдом одевен, праштањем и измирењем, безлобљем украшен, тврдим умом уздајући се јурнуо јеси као лав на страдање (Беловић 1999: 29; Богдановић 1970: 131, 147, 151, 153, 155).[20] Важна је његова одлучност и храброст да брани отаџбину и веру, исказујући верност свом небеском Господару и саможртвовање за небеску трансценденталну заједницу communis patria, као и жртвовање за земаљску моралну и политичку заједницу (Kantorovic 2012: 338). Непосредно поређење са Христом упућује на Лазареву метафоричну одећу. И Константин Филозоф пореди Христа и кнеза Лазара.[21] Страдање и увођење у ред светитеља кнезу Лазару доноси ореол, који представља промену природе времена, и схоластичким језиком преводи његовог носиоца из времена у вечност – tempus у aevum, што је свакако континуум времена без краја, и указује да његов носилац представља нешто што се не мења у променљивом времену (*ibid.*: 125–126).

Њагоје Басараба већ има сазнања о метафоричној одећи, па у свом књижевном делу *Учење сину Теодосију* наводи да би сви требало да испитају и размотре духовну одећу. Спољашњост може да емитује истинске или лажне информације о одређеним аспектима личности. Војвода поручује како је добро помирити човека с Богом, проводити време и бити заувек са Њим.[22] Пут ка бесмртности креће од покајања – одбацивања старе одеће па одевајући се (Кол 3, 10–14) и другим богоугодним врлинама и делима где је на крају љубав – а љубав чини да душе разговарају са анђелима – (Basarab 2001: 140). Војвода Њагоје се позива и на природу људскога бића и датог му ума, речи и душе одевене у тело, као прву одећу коју увек треба одржати непорочном и чистом – одевање је живот, отеловљење места душе у кући чистог тела (Ştefănescu and Buda 2013: 67).

Владарске породице кнеза Лазара и војводе Њагоја визуелно се репрезентују подизањем задужбина и њиховим осликавањем, што је испуњење најзначајније хришћанске врлине – врлине љубави (Ђорђевић 1994: 87).[23] С друге стране, мотиви и орнаменти на текстилу (одећи) симболиком изражавају и религиозна осећања, као однос земаљског и божанског, при чему је битно одрицање, давање земаљског зарад небеског (Мат 25, 35–36) као чин милосрђа. И војвода Њагоје се одриче скупоценог кафтана (и прстена) као поклона за прекривање моштију Светог Григорија Декаполита.[24] Веза између нематеријалне метафоричне одеће може да се успостави са осликаном и сачуваном одећом на нивоу симбола и њиховог значења. Притом је одећа у случају кнеза Лазара и кнегиње Милице знак локалног пред-

[19] О љубави у *Посланици Колошанима* као завршној одећи и као саставном делу идентитета; о идентитету показаном споља; уграђен у нама, скривен, отворен и наслеђен идентитет.

[20] Побожност кнеза Лазара и однос према Цркви, као и његова улога у измирењу Српске цркве и симболичног измирења цара Душана и Цариградске патријаршије је заправо измирење световног и сакралног (Михаљчић 1984: 9, 66–67, 75; Јовановић 2009: 29).

[21] Јовановић 2009: 31.

[22] О значају и вредности дела које је оставио војвода Њагоје не само као државник и политичар већ и на подручју културе и књижевности, нарочито у *Учењу сину Теодосију* (Стојановић 1985: 204–208; Basarab 2001:130). Њагоје Басараба организује пренос моштију Нифона II са Атоса у Влашку. Полагање сандука са моштима на гроб Радуа Великог (1496–1508) у манастиру Делау 1517. чин је симболичног измирења световног и сакралног. Ова транслација подсећа на транслацију моштију Јована Златоустог у доба Теодосија II. О транслацији моштију и великој процесији пише Гаврил Протул (Grecu 1944). Овим чином војвода исказује божанске врлине праштања и измирења.

[23] Универзално правило за ктиторе, нарочито у средњовековно доба.

[24] Њагоје Басараба 1514. поклања кафтан манастиру Бистрици као покров за кивот с моштима Св. Григорија Декаполита (Nikolesku 1969; Boldura 2012: 162–163). О чину даривања и тумачења одеће кроз „економију" спасења и друштвену етику које су нераздвојиве cf. Helas 2007: 281–287.

стављања у складу са крутим стандардима репрезентације византијских василевса, што се добрим делом односи и на војводу. Њагоје Басараба бојом, огртачем и двоглавим орлом одаје византијске утицаје, док одећа Милице Деспине и њених кћери одаје домородну локалну основу (кошуље и хаљине) високо подвезане по западним утицајима, чије присуство илуструје и мрежица за косу, а кафтан је османски утицај. Ако војвода Њагоје тврди – одевање је живот, отеловљење места душе у кући чистога тела – може се поставити питање колико је „чиста" одећа која одева тело и која одаје само византијске утицаје, а исто тако колико је „чиста" одећа која настаје као хибрид – мешавина локалних, византијских, источних, османских и западних утицаја. Одговор на ово питање даје сâм Њагоје Басараба у свом делу *Учење сину Теодосију*, већ поменутом констатацијом – није спољашња хаљина која сија човеку од користи већ она која сија изнутра – а то је метафорична одећа сачињена од богоугодних врлина и дела као фрагмената које обједињује љубав, која чини да душе разговарају са анђелима, што је и завршна одећа према *Посланици Колошанима* (Кол 3. 14) као свеза савршенства и идентитет бесмртности.

ЛИТЕРАТУРА

Wetter, E. and Starkey, K. 2019
Animals in Medieval Textiles, in: *Animals in text and textile. Storytelling in the Medieval World*, *Riggisberg Berichte 23*, (eds) Wetter, E. and Starkey, K. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 7–25.

Erdeljan, J. 2019
Balkan i Mediteran: kulturni transfer i vizuelna kultura u srednjovekovno i rano moderno doba, Beograd: Evoluta.

Theiss, A. 2019
Heraldic Animals in Wolfram von Eschheach's Parzival, in: *Animals in text and textile. Storytelling in the Medieval World*, *Riggisberg Berichte 23*, (eds) Wetter, E. and Starkey, K. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 179–190.

Hayward, M. 2019
The King of the Beasts: The Appeal of 'Big Cat' in Late Medieval English Heraldy, in: *Animals in text and textile. Storytelling in the Medieval World*, *Riggisberg Berichte 23*, (eds) Wetter, E. and Starkey, K. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 167-178.

Androudis, P. 2018
Evidence on the role of textiles as a medium of ornament transmission between Seljuk Anatolian and late byzantine art, the case study of two marble slabs from episkopi, ano volos, with double headed eagles fighting dragons, *Ниш и Византија XVI*, 233–247.

Burke, P. 2016
Hybrid Renaissance. Culture, Language, Architecture, Budapest-NewYork: Central European University Press.

Bücheler, A. 2016
Textile, Textile Pages and Textiles Iconography, in: *Oriental Silks in Medieval Europe*, *Riggisberg Berichte* 21, (eds) J. Fricks and R. Schorta, Riggisberg: Abegg–Stiftung, 65–79.

Kaldellis, A. 2016
Ethnicity and Clothing in Byzantium, in: *Identity and the Other in Byzantium*, (eds) K. Durak and I. Jevtić, Istanbul: Koç University Stavros Niarchos Foundation Center for Antique and Byzantine Studies, 41–52.

Mackie, L. W. 2016
The Ottoman Sultan's penchant for Italian Luxury Textiles, in: *Oriental Silks in Medieval Europe*, *Riggisberg Berichte* 21, (eds) J. Fricks and R. Schorta, Riggisberg: Abegg–Stiftung, 317–327.

Monnas, L. 2016
Textiles and Language of Diplomacy: Venice and Ottoman Turkey, in: *Oriental Silks in Medieval Europe*, *Riggisberg Berichte* 21, (eds) J. Fricks and R. Schorta, Riggisberg: Abegg–Stiftung, 329–344.

Erdeljan, J. 2016
A note on the ktetorship and contribution of women from the Branković dynasty to cross-cultural connections in late medieval and early modern Balkans, *Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske 44*, 61–72.

Muthesius, A. 2016
Cloth, colour, symbolism and meaning in Byzantium (4th-15th centuries), in: *Deltion tes Christianikes Archaiologiskes Hetaireias* 37, 181–198.

Erdeljan, J. 2015
Mediteran i drugi svetovi: pitanja vizuelne kulture: XI–XIII vek, Novi Sad: Mediterran Publishing.

Grigore, M. D. 2015
Neagoe Basarab Princeps-Christianus: Christianitas-Semantik im Vergleich mit Erasmus, Luther und Machiavelli (1513-1523), Frankfurt-Main: Peter Lang.

Killerih, B. 2014
Attire and personal appearance, in: *Byzantine culture,* (ed.) Dean Sakel, Ankara: Turk Tarih Kurum, 439–452.

Ştefănescu, D. and Buda, D. M. 2013
Body clothed in immortality: the anthropological problem in Neagoe Basarab's Teachings, in: *European Journal of Science and Theoiogy* (Iasi) 9: (ed) Iulian Rusu, 63–77.

Boldura, O., et al. 2012
Mărturii. Frescale Mănăstirii Argeșului, București: Muzeul Național de Artă al României.

Văetişi, A. 2012
Portretistica votivă a lui Neagoe Basarab, In: Sfântul voievod Neagoe Basarab - ctitor de biserici si culturaromâneasca, ed. S. L. Nazâru, C.Vieţii, Bucureşti, 189–230.

Kantorovic, E. 2012
Dva kraljeva tela, Novi Sad: Fedon.

Canavan, R. 2011
Clothing the Body of Christ at Colossae: A Visual Construction of Identity, PhD Thesis, Faculty of Education, Humanities and Law Flinders University, South Australia.

Székely, M. M. 2011
Colour Garments: Tradition, Fashion or Social Mark? The Romanian Principalities in the 16th–17th Centuries, in: *From Traditional Attire to Modern Dress: Modes of Identification, Modes of Recognition in Balkans (XVIth-XX Centuries),* (ed.) C. Vintilă-Ghiţulescu, Newcastle: Cambridge Scholars Publising, 12–28.

Degl'Innocenti, D. and Zupo, M. 2010
Seta ad arte Storia e tecniche dell'eccellenza Toscana, Firence: Edifir Edizioni.

Keupp, J. 2010
Success through Persistence. The Distinctive Role of Royal Dress in the Middle Ages, in: *Fashion and Clothing in Late Medieval Europe*, (eds) R. C. Schwinges und R. Shorta, Basel: Abegg–Stiftung, 87–96.

Landini, O. R. 2010
The Influence of Medici Style on European Fashion, in: *Fashion and Clothing in Late Medieval Europe*, (eds) R. C. Schwinges und R. Shorta, Basel: Abegg–Stiftung, 193–207.

Hayward, M. 2010
Continuity or Change? The Influence of the Liturgical Year on the Wardrobe of Henry VIII, in: *Fashion and Clothing in Late Medieval Europe*, (eds) R. C. Schwinges und R. Shorta, Basel: Abegg–Stiftung, 155–167.

Schwinges, C. R. and Shorta, R. 2010
Fashion and Clothing. A Short Introduction, in: *Fashion and Clothing in Late Medieval Europe* Rrainer C. Schwinges und Regula Shorta (eds), Basel: Abegg–Stiftung, 9–12.

Negrău, E. 2010
The structure of the monastery church from Curtea de Argeş. A theological interpretation, *European Journal of Science and Theology*, Vol. 6, No.1: 59–66.

Јовановић, Г. (прев.) 2009
Константин Филозоф. *Живот Стефана Лазаревића Деспота српскога*, Београд: Издавачки фонд Архиепископије београдско-карловачке. (Jovanović, G. (prev.) 2009, Konstantin Filozof. *Život Stefana Lazarevića Despota srpskoga*, Beograd: Izdavački fond Arhiepiskopije beogradsko-karlovačke).

Baert, B. 2007
Dressing, in: *Weaving, Veiling and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, (eds) K. M. Rudy and B. Baert, Turnaut: Brepols, 241–243.

Goehring, M. L. 2007
The Representation and Meaning of Luxurious Textiles in Franco-Flemish Manuscript Illumination, in: *Weaving, Veiling and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, (eds) K. M. Rudy and B. Baert, Turnaut: Brepols, 121–155.

Helas, P. 2007
The Clothing of Poverty and Sanctity in Legends and their Representations in Trecento and Quattrocento Italy. in: *Weaving, Veiling and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, (eds) K. M. Rudy and B. Baert, Turnaut: Brepols, 245–287.

Thomas, T. K. 2007
Coptic and Byzantine Textiles Found in Egypt: Corpora, Collections and Scholarly Perspectives, in: *Egypt in the Byzantine World*, *300-700*, ed. R. S. Bagnall, New York: Cambridge University Press, 137–162.

Pedani, M. P. 2007
Sultans and Voivodas in the 16th. Gıfts and Insignia, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi - The Journal of International Social Research*, (Samsum) 1/1: 193–209.

Ferbe, M. 2007
A Dictionary of Literary Symbols, Cambridge: Cambridge University Press.

Ball, J. L. 2006
A Double-Headed Eagle Embroidery: From Battlefield to Altar, *Metropolitan Museum Journal* (New York) *4*, 59–64.

Jacoby, D. 2004
Dall'oriente all'Italia. Commerci di stoffe preziose nel Duecento e nel primo Trecento, in: *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel medioevo europeo,* Exhibition catalogue, Museo di Castelvecchio, Verona, (ed.) P. Marini, E. Napione, and G. M. Varanini, Venice: Marsilio, 149–150.

Rose, J. 2001
Sasanian splendor. The appurtenances of royalty, in: *Robes and Honor: The Medieval World of Investiture,* ed. G. Steward, New York: Palgrave, 35–56.

Basarab, N. 2001
Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie, (ed.) Anatol Vidraşcu and Dan Vidraşcu, Bucureşti-Chişinău: Editura Litera Internaţional.

Cirlot , J. E. 2001
A Dictionary of Symbols, translated Jack Sage, London: Routledge.

Беловић, М. 1999
Раваница, историја и сликарство, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе. (Belović, M. 1999, *Ravanica, istorija i slikarstvo*, Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture).

Ђорђевић, И. 1994
Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића, Београд: Филозофски факултет. (Đorđević, I. 1994, *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd: Filozofski fakultet).

Стојановић, В. 1985
Њагоје Басараб и Деспина Милица Басараб Бранковић у контексту румунско-српских културних и књижевних веза на почетку XVI века, *Научни састанак слависта у Вукове дане* (Београд) 14/1, 203–209. (Stojanović, V. 1985, Njagoje Basarab i Despina Milica Basarab Branković u kontekstu rumunsko-srpskih kulturnih i književnih veza na početku XVI veka, *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, (Beograd) 14/1, 203–209).

Mihaljčić, R. 1984
Lazar Hrebeljanović. Istorija, kult, predanje, Beograd: Nolit.

Аверинцев, С. С.1982
Поетика рановизантијске књижевности, Београд: Српска књижевна задруга.
(Averincev, S. S. 1982, *Poetika ranovizantijske književnosti*, Beograd: Srpska književna zadruga).

Chevalier, J. and Gheerbrant, A. 1982
Dictionnaire des symboles, Paris: Robert Laffont.

Theodorescu, R. 1979
Itinerarii medievale, Bucureşti: Editura Meridiane.

Nicolescu, C. 1977
Les insignes du pouvoir – Contribution à l`histoire du cérémonial de cour roumain, *Revue des Études Sud–Est Européennes* XV (Bucureşti) 2: 234–266.

Стојановић, Д. 1977
Тканине, у: *Историја примењених уметности код Срба I,* Београд. (Stojanović D. 1977, Tkanine, u: *Istorija primenjenih umetnosti kod Srba I*, Beograd).

Бабић, Г. 1975
Владарске инсигније кнеза Лазара, у: *О кнезу Лазару. Научни скуп у Крушевцу 1971*, ур. И. Божић, В. Ј. Ђурић, Београд: Филозофски факултет – Народни музеј Крушевац, 65–78. (Babić, G. 1975, Vladarske insignije kneza Lazara, u: *O knezu Lazaru. Naučni skup u Kruševcu 1971*, ur. I. Božić, V. J. Đurić, Beograd: Filozofski fakultet – Narodni muzej Kruševac, 65–78).

Богдановић, Д. (прев.) 1970
Србљак II. Службе, канони, акатисти, Београд: Српска књижевна задруга. (Bogdanović, D. (prev.) 1970, *Srbljak II. Službe, kanoni, akatisti*, Beograd: Srpska književna zadruga).

Nikolesku, K. 1969
Dvorski kostim Rumunije od XIV do XVIII veka, katalog izložbe, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

Nicolescu, C. 1969
Princesses Serbes sur le trône des Principautes Roumaines Despina-Milltza, princesse de Valachie, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Нови Сад) 5: 97–117.

Павловић, Л. 1965
Култови лица код Срба и Македонаца. Историјско-етнографска расправа, Смедерево: Народни музеј Смедерево. (Pavlović, L. 1965, *Kultovi lica kod Srba i Makedonaca:* istorijsko-etnografska rasprava, Smederevo: Narodni muzej Smederevo).

Nicolescu, C. and Jipescu, F. 1957
Date cu privire la istoria costumului în Moldova (secolele XV-XVI), Studii *și cercetări de istoria arheologiei* IV, 1–2: 129–154.

Ковачевић, Ј. 1953
Средњовековна ношња балканских Словена, Београд: Научна књига. (Kovačević, J. 1953, *Srednjovekovna nošnja balkanskih Slovena*, Beograd: Naučna knjiga).

Grecu, V. 1944
Viața Sfântului Nifon. O redacțiune grecească inedită, București: Institutul de Istorie Națională din București.

Мирковић, Л. 1937
Хаљина кнеза Лазара, *Уметнички преглед* (Београд) 3: 9–10. (Mirković L. 1937, Haljina kneza Lazara, *Umetnički pregled* (Beograd) 3: 9–10).

Iorga, N. 1937
Portretele doamnelor Române, Portrait des Princesses Roumaines, Bucarest: Comisiunea Monumentelor Istorice.

Јорга, Н. 1935
Историја Румуна и њихове цивилизације, прев. Владимир Марган, Вршац: Југословенска штампарија. (Jorga, N. 1935, *Istorija Rumuna i njihove civilizacije,* prev. Vladimir Margan, Vršac: Jugoslovenska štamparija).

Summary

JELENA NIKOLIĆ
College of Textile Design, Technology and Management, Belgrade, Serbia
jnikolic82@gmail.com

CORRESPONDENCE BETWEEN PAINTED, PRESERVED AND METAPHORICAL CLOTHES ON THE EXAMPLE OF PRINCE LAZAR AND WALLACHIAN PRINCE NEAGOE BASARAB

This paper is a contribution to the consideration of the role of rulers' clothes (textiles and textile metaphors) in the processes of cross-cultural transfer on the example of the Serbian prince Lazar Hrebeljanović (1371–1389) and the Wallachian prince Neagoe Basarab (1512–1521).

The transfer occurs within the cultural dynamics of religions and visual culture in the territory of the medieval Serbia and the principality of Wallachia, as parts of the extended Mediterranean world, in the first half of the 16th century. The interaction between the three dominant religions – Christianity, Islam and Judaism, during the ambitious Ottoman conquest and the great waves of migration are what constructs the visual identity of this region. Therefore, this paper is a contribution to the understanding of the social changes that can be perceived in the circulation of textiles (clothes), or rather in the correspondence between painted, preserved and metaphorical clothes.

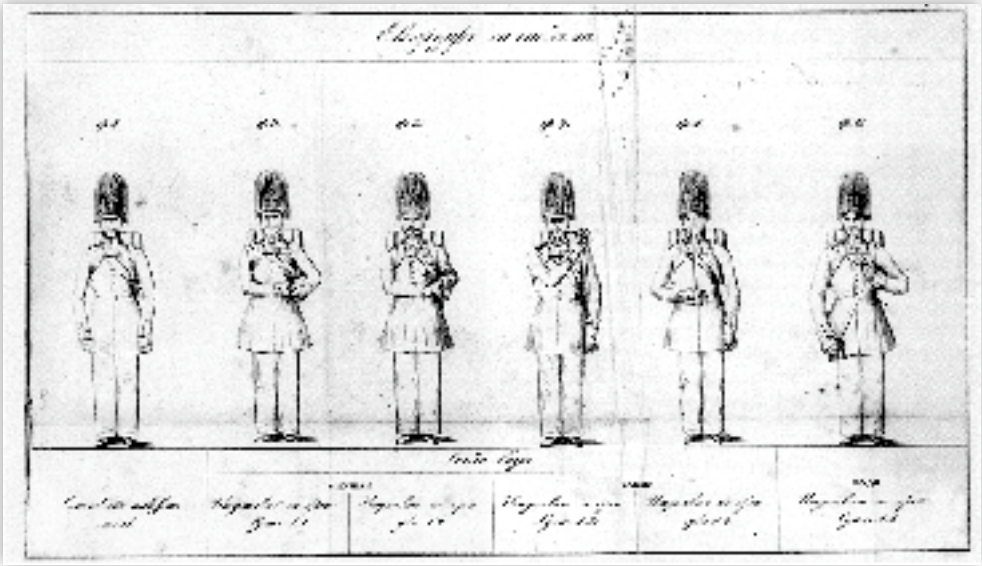
Translated by the author

БОЈАНА ЈОКИЋ ИЛИЋ
Независни истраживач, Београд, Србија
jokicbojana@yahoo.com

355.141(497.11)″18/19″
6875.01(497.11)″18/19″

ВОЈНА УНИФОРМА И МОДА У СРБИЈИ ОД СРЕДИНЕ 19. ВЕКА ДО ПОЧЕТКА 20. ВЕКА

Категорија чланка: оригинални научни рад



1. Егзирцир са сабљама, бакропис, *Правила топцијске службе*, 1845.
1. Exercise with sabres, etching, *Rules of Artillery Service*, 1845.

Апстракт: У раду се разматра однос војне униформе и модерног европског модног система у Србији од средине 19. века. Униформа и модерно модно одевање су два феномена која ступају на позорницу Србије у 19. веку и оба су везана за процесе модернизације Србије према европским узорима. Без обзира на то што су оба учествовала у конструкцији друштвене и културне стварности Србије модерног доба, они су ретко разматрани заједно. Чинило нам се да би поређење униформе с „модерном модом" било погодна тема за сагледавање појединих аспеката униформе српске војске од средине 19. до почетка 20. века којима до сада није била посвећена велика пажња. Теорије и приступи настали у оквиру новијих студија моде и одевања плодоносни су за разматрања друштвених функција и значења униформе и превазилазе разматрање односа ове две врсте одевања на морфолошком међуутицају, како су углавном модно и војно одевање повезивани у оквиру историје костима.

Кључне речи: војна мода, Србија, 19–20. век, друштвена историја

У модерно доба, и модно одевање и униформа успостављени су као интернационалне појаве. Стварање система модерног модног одевања најчешће се претпоставља појавом модних центара одакле је, захваљујући новим начинима производње и комуникације, било могуће ширити јединствене одевне стилове (Липовецки 1992: 69, 70; Craik 2005: 9). На сличан начин успостављен је и нови систем војног одевања у 19. веку, када су модерни империјализам и компетитивни антагонизам подстакнули уједначавање војних организација на основу модела моћних европских војски (Posen 1993: 82) (сл. 1). Компаративне студије војних униформи 19. века, поред локалних специфичности, показују и бројне заједничке именитеље, што је, вероватно, и навело поједине ауторе да ову појаву дефинишу појмом моде – војна мода (*military fashion*) (e.g. Mollo 1972).

Неретко се униформа перципира као монолитан и стабилан вид одевања, сасвим различит од модног одевања, које карактеришу брзе промене. Супротно овом увреженом мишљењу, које се стиче на основу војне униформе после Првог и Другог светског рата, униформа у 19. веку представљала је вид једнообразног одевања које је пролазило кроз динамичне промене. Тако су, на пример, бројне измене српске униформе од средине 19. века до почетка 20. века биле предмет и оновремене

критике.[1] У интерпретацијама српске униформе, уочени су и истакнути они моменти који сведоче о укључивању Србије у актуелне европске трендове. На пример, Павле Васић наводи да је Србија 1845. године била међу првим европским земљама које су увеле мундир са пешевима за војнике, а две године касније, 1847. године, шлем са шиљком (нем. *pickelhaube*), који је постао мода у готово свим европским војскама изузев француске, белгијске и холандске (Васић 1980: 34, 37).

Национална обележја и војна мода

У другој половини 19. века, део модног система представљао је и грађански костим који добија значења националног костима. Национални костим подразумевао је комбинацију елемената западноевропске моде с деловима одеће који су били карактеристични за османско-балкански културни модел а којима су приписиване вредности националне аутентичности (Маскарели 2019: 19, 26, 27; Prošić-Dvornić 2006: 258–260). Слични процеси одвијали су се и у војном одевању. Национална значења додељивана су униформи Кнежеве а потом Краљеве гарде, која је била осмишљена 1859, позивајући се на романтичарско схватање „старог српског одела" (Vasić 1956: 186, 188). Након стицања пуне политичке независности Србије 1878. године, гардијско одело било је један од важних елемента владарске репрезентације, док посебну популарност као национални симбол стиче након проглашења Србије за краљевину (*ibid.*: 116, 117). Сходно функцији, гардијска униформа је неосетљивошћу на значајније измене од времена свог установљења, 1859. године, па све до укидања, 1941. године, одговарала на политике репрезентације традиције, стабилности и легитимитета националне монархије у Србији.[2] Таква значења гардијске униформе су је вероватно и одредила за узор јахаћем оделу Стане Жујовић, дворске даме краљице Наталије.[3]

Поред гардијске униформе, нарочито је одело намењено униформисању народне војске било обликовано у складу с представама о националним обележјима ношње за разлику од стајаће војске, која је била униформисана у складу с европским трендовима. Године 1864, народна војска добија „народно одело" које се својим кројем, попречним гајтанима и калпаком, умногоме ослањало на већ поменуте представе о „старом српском оделу" (сл. 2). Међутим, неколико година касније, нови начини ратовања су условили да се додељивање

2. Коњаник народне војске у униформи из 1864. године.
2. People's Army cavalryman in uniform dated from 1864.

националних обележја војном оделу више не одвија на пољу националне имагинације кроја и украса, већ употребом домаћих материјала као подстицаја националној економији.[4] Године 1890, када је радикалска Влада успела да у војну организацију поново уведе назив *народна војска*, под утицајем русофилске политике, у први план избија концепт народности у визуелном идентитету српске војске. Уводи се мрки копоран за народну војску, а по узору на крој руске блузе, који је сматран карактеристичним обележјем руског народног одела (Бабац, Васић 2001: 93). Копоран је био опточен црним гајтанима, па је представљао реминисценцију и на униформу народне војске кнеза Михаила (Васић 1980: 70).

Док је на почетку 19. века био пружен отпор униформисању регрута због укидања могућности слободе саморепрезентације личног богатства и друштвене

[1] Артиљеријски пуковник у пензији Алекса Дамајновић, у свом писму упућеном Министарству војске 1901. године, дао је опаску на честе измене униформе српске војске: „да ваљда ниједна војска у Европи, која постоји хиљаду година, није толико измена учинила као ми" (Nikolić 1963: 205).

[2] На исти начин на који је и дворска одећа тог времена „далеко више тежила фосилизацији костима из прошлих времена с циљем да пренесе 'поруку континуитета који траје стотинама година, поруку безвремености и непромењивости', него модним променама – и моде коју је од тог доба стварало грађанско друштво" (Prošić - Dvornić 2006: 296).

[3] Фотографија дворске даме Стане Жујовић објављена је у: Бабац, Васић 2009: 117.

[4] Законима о потпомагању домаће радиности из 1873. и 1889. године, као и законима о војним набавкама (1883, 1885, 1899, 1904).. подстицана је домаћа производња. Ова подстицајна политика за развој националне привреде ушла је и у одредбе Закона о устројству војске из 1901. године. Овим законом било је прописано да одело народне војске другог и трећег позива буде од домаће тканине.

моћи које је означавало раскошно одело карактеристично за османско-балкански културни модел,[5] почетком 20. века, о униформи као знаку одушевљења за националну борбу сведочи и један новински текст под називом „У Србији сада влада шајкача", објављен по мобилизацији српске војске 1912. године. У чланку се шајкача супротставља шеширу: „На шешир се гледа с омаложавањем. Има и страних новинара, који су то запазили и метнули на главе шајкаче" (*Илустрована Ратна Кроника*, 25. октобра (7. нов.) 1912, 15). Такав статус националног симбола у јавном дискурсу шајкача није добила одмах по увођењу у српску војску, која је, попут других делова војног одела, била преузета из страних земаља.[6] О томе говори и једна расправа која се тицала увођења шубаре у српску војску 1890. године, у којој је шајкача била критикована као оглавље српске војске. У новинској расправи утврђивало се и да ли је шубара српска или бугарска (*Мале новине* бр. 271, 4. октобар 1890, б.п.), мада је узор за увођење нове капе у српску војску, заправо, било оглавље из руске војске.

Индивидуализација једнообразности

Мушко грађанско и војно одевање повезивала је тенденција ка типизацији, стандардизацији и формализацији. Међутим, приписивање униформног карактера мушком одевању у 19. веку није сасвим оправдано. Поред тога што су постојали видови одевања који су били алтернативни у односу на главне токове,[7] постојала је могућност да се квалитетом тканине као и детаљима, те модним дизајнирањем тела искаже лична естетика (Липовецки 1992: 87). Слично је, крајем 19. и почетком 20. века, међу војним професионалцима, официрима, исказивана потреба да се превазиђе једнообразан нормиран израз. Потреба да се утиче на естетизацију сопственог тела није била ствар појединачног, изузетног случаја. То показује наређење војног министра Официрској задрузи које је издато као реакција на извештаје команданата у којима се наводи да „одело многих (подвукла Б.И.) не одговара пропису, већ да им се како у Задрузи, тако и у филијалама њеним, израђује онако, како они само желе и захтевају". Даље је, у наређењу, било наведено и где се нарочито очитују неправилности: „1. Сувише широким чакширама по француском обрасцу. 2. Сувише кратким блузама и мундирима. 3. Претераној дужини шињела и мекинтоша. 4. Сувише високим јакнама, које кадкад достижу 8 па и 9 с.м. 5. У блузама на струк итд." (СВЛ 1904: 213, 214).

За разлику од грађанског одела, где су луксузни детаљи били у функцији саморепрезентације, луксуз официрске униформе представљао је нормирану обавезу. Официрска униформа морала је да буде израђена од висококвалитетних материјала и да садржи скупоцене детаље. На пример, парадни мундир из осамдесетих година 19. века, који је испоручивала фирма Мор и Шпајер, вредео је колико и хектар боље обрадиве земље, као добар во за орање или имање стада оваца или коза. За поједине делове униформе нижи официри су морали да издвајају и више од месечне плате (Милићевић и Петровић 2011: 16). О оптерећености официрског кора скупим оделом могло се чути и у расправама у Народној скупштини: „(...) нашим официрима би учинили услугу, кад би им из требовања искључили беле рукавице и оно мало више злата из темњака, које они врло незгодно набављају. Половина или две трећине њихове плате иде им на одело, а ресто остаје на њихову угодност" (СБНС 1881: 343). Без обзира на апеле за поједностављењем официрске спреме, војни ауторитети нису одустајали од репрезентативног изгледа официрског кора јер она није била у функцији самопредстављања официра, већ војне професије и државе. Одмах после генералске, најраскошнија и најскупља униформа у српској војсци је била она која је функционисала као национална и владарска инсигнија – униформа кнежевих а потом краљевих гардиста.[8]

Парадна униформа остајала је скупоценост а овака политика је наизглед била супротна политици непрекидне штедљивости у војсци, те промовисању скромности у војсци као јавне врлине.[9] Тако су покушаји официра да једнообразан изглед индивидуализују уз помоћ луксузних додатака, као што је то била пракса код мушког грађанског одевања (Prošić-Dvornić 2006: 345), изазивали реакцију код војних власти и забрану такве врсте саморепрезентације. У једном министарском наређењу из 1880. године наводи се да „ланац о сату од озбиљних размера", који поједини официри носе тако да га „окаче по дужини свих груди", „не доликује једној уређеној војсци" (Ратник, Св. V, 1880, 350). На другом

[5] Приликом првих војних вежби у Београду, 1808. године, многи су одбили да обуку униформу сматрајући своје одело гаранцијом индивидуалности и друштвеног статуса, те су власти биле принуђене да донесу одлуку да „сваки од људи из ових класа (имућних) може да се појави и остане у свом обичном оделу. Униформа припада(ла) је само сиромашним и људима који се упишу добровољно у регуларну јединицу" (Васић 1980: 19). Овакво разумевање униформе није било специфично за српску средину. Наиме, све до 1730. године, униформа није била обавезујућа за официре у европским војскама – они су били обучени у цивилно одело према личном укусу (Mollo 1972: 45).

[6] О пореклу шајкаче у српској војсци: Vasić 1958: 125–148; Ćelap 1964: 129–143; Nikolić 1971: 151–171.

[7] Одело „мускадина", боема, новог типа дендија или екстремних *Incroyables* и који су представљали реакцију на доминантне идеале и вредности (Prošić-Dvornić 2006: 342–344).

[8] Према ценовнику Официрске задруге из 1903. године, црвени генералски мундир с тешком позлатом везова коштао је 350 динара и представљао најскупљи део униформе у српској војсци а одмах за њим се по цени издвајала и атила за више коњичке официре Краљеве гарде, која је коштала 250 динара. Колико је атила представљала скупоцени део униформе, говори цена мундира за друге официре српске војске, која је износила 75 динара (СВЛ 1903: 203, 204).

[9] Немогућност да држава обезбеди војно одело свим војним обвезницима наметнула је штедње расположивих ресурса, као што је, на пример, било чување расходованог одела у резерви за случај прекобројних регрута (Сборник 1880: 120), или ношење одређених делова одела без обзира на прописан рок њихове употребе све до расходовања (СВЛ 1899: 1016). Било је прописано и да се дугмета са војног одела и прђице са војне обуће скидају, прегледају и уколико су исправни, шаљу слагалишту неизрађених материјала, а уколико су неупотребљиви, крпачкој радионици Управе војне одеће (СВЛ 1901: 477, 478).

месту, у једном приручнику за понашање официра у друштву, саветовано је „да млада човека неће препоручити маншетне преко чланака прстију нити накит што виси на ланцу од часовника па био он и од кована злата" (Витас 1897: 32). Репрезентација личног богатства била је у супротности с политиком једнообразности која је сузбијала визуализовање материјалних разлика које су постојале и код старешина истог платног разреда услед њиховог различитог социјалног порекла.[10] Овакви искази личног богатства могли су се разумети и као претња нарушавању хијерархије и субординације које су дефинисале и контролисале војне власти, па су ове забране репрезентације личне моћи у војсци биле слично мотивисане као забране луксуза у Србији у првој половини 19. века (Mitrović 2012: 40).

Захваљујући диференцијацији војног одела према намени, омогућено је и лакше продирање униформе у приватну сферу. Официри су радије бирали парадну униформу уместо грађанског одела за приватне свечаности јер их је раскош ове униформе издвајала и повезивала с ауторитетом и значајем који је војска имала у држави и друштву.[11] С обзиром на бројна правила којима је регулисан живот старешина, тешко је и навести оне прилике у којима је он имао право на приватност. На пример, будући да је брак официра био регулисан и подређен интересима војне професије (Бјелајац 1995), сасвим је била оправдана употреба униформе као одела за венчање.

„Велико одрицање" мушкараца од естетизације свог тела разнобојношћу и атрактивним украсима тумачено је као симболичка комуникација нових мушких врлина штедљивости, марљивости и практичности, док се некадашње „пауново перје" мушкараца одбацивало као знак идеологије *Ancien Regime*-а. Украшавање и колорит у одевању с временом су почели да функционишу као знаци женствености (Липовецки 1992: 67). Међутим, монолитну слику о тамном и једноставном мушком оделу дестабилизује војна парадна униформа тог времена (сл. 3). Униформа је, по свом колориту и скупоценим украсима, била ближа женском одевању, због чега су и униформа и женско одевање привлачили погледе, а интернализовањем погледа и војник и жена су сводили себе на објекат или слику према друштвеним мерилима (Matthews David 2003: 7). Без обзира на елементе који су сматрани ознакама женствености, и

3. Гардијски поручник с пријатељем, Београд, 1881.
3. Guards lieutenant with a friend, Belgrade, 1881.

парадна/празнична униформа успешно је суделовала у конструкцији мушкости у 19. веку, јер су облик, боја, материјал, димензије украса, као и боја целе униформе, били строго прописани. Они су били подређени војној (мушкој) моћи дисциплиновања, те стављени у функцију означавања позиције униформисаног у војном систему (Peoples 2014: 10).

Стављање готово свих елемената војног одела у функцију означавања позиције униформисаног лица у војном систему омогућавало је и ефектни надзор над понашањем, опхођењем, кретањем имајући у виду не само будно око јавности, већ и старешинског кадра (Милићевић 2006: 737). О томе сведочи и упозорење официрима из једног приручника о лепом понашању у друштву са краја 19. века: „Нико нема више да пази у тиме погледу (о понашању на јавном месту, прим. аут.) но официр, чије одело већ и онако свету пада у очи. Свака па и најмања грешка коју официр учини, јаче се осуђује него код других" (Витас 1897: 31). Изгледу официра приписиван је и дидактично-морални значај: „Спољни углед официра и начин живота његовог моћно упливишу на војнике. Другојачије гледа војник на уредног водног официра, који је свагда одевен чисто и уљудно, а другојачије на оног коме је то са свим све једно и који је равнодушан према својој спољашњости" (СВЛ 1882: 529, 530).

[10] Занимљив пример су утисци генерала Љубомира Марића (1878–1960) из времена његовог школовања на Војној академији, којима је он изнео своја запажања о одевању као знаку социјалних разлика међу питомцима Војне академије: „Посматрајући децу имућнијих кућа како се облаче у сопствено одело, како сваких 15 или 30 дана праве нове лаковне чизме, пуловере или чакшире или капу и како се прогурају кроз сва друштва и како доспевају у све локале јавне и приватне и немајући тих средстава ни тога познанства ни друштва ми сиромашнији посматрали смо то све са већом или мањом дозом зависти" (Бојић 2012: 125).

[11] На то упућују и сазнања о неоснованом ауторитативном понашању појединих официра у друштву с почетка 20. века а које је било узроковано присвајањем државне моћи, коју је репрезентовала униформа, као личне моћи униформисаног појединца (Милићевић 2006: 746, 747).

4. Слика са венчања Ане и Пантелије Јуришић, 5. 04. 1908.
4. Photograph from the wedding of Ana and Pantelija Jurišić, 5th April, 1908.

Осим старешинског кадра, и војници у униформи су били дужни да репрезентују вредности војне културе. Уредно, чисто и целовито одело репрезентовало је дисциплиновану, добро организовану и мотивисану војску, па је у том циљу 1890. године војни министар препоручио свим командама да обрате већу пажњу на „оно војничко одело, које је намењено да се у њему војници појављују ван својих обиталишта" (СВЛ 1890: 423, 424). Одмах по доласку у касарну, војницима је представљен читав низ правила која се односе на одело (ЗЗУ 1883: 231–237). Војници су, по ступању у војну службу, добијали упутства и о очекиваном изгледу и понашању у јавности: „Пре поласка, добро очисти одело и обућу, опаши оружје и јави се дежурном. Кроз варош не смеш ићи млитаво, тромо, погнуте главе и споро. За војника је неугледно, да кроз варош пуши, једе и да држи руке у џеповима. Војник кроз варош мора корачати право, достојанствено и у лепом држању. Свакоме је мило да те таквог види. Иди увек као озбиљан, хитар, жив и пажљив војник" (Јокић 1911: 67).

Војни ауторитети су обезбеђивали елитни статус групе, односно официрског кора, не само скупоценим материјалима, разнобојношћу и богатством детаља на униформи већ и успостављањем обавезе углађеног друштвеног понашања старешина српске војске (сл. 4). Следити ондашња правила о добром држању и лепом понашању у јавности и приватним приликама ван службе сматрало се основом за стицање друштвеног угледа војске. Нарочита пажња у приручнику за понашање официра у друштву била је посвећена односу официра према женама. Џентлменство официра било је усаглашено с војном етиком 19. века, обликованом у складу са међународним ратним правима установљеним током 19. века и почетком 20. века, а којим је рат промовисан као употреба „цивилизоване силе" (Sekulić 2011). Обавезујући официра да усвоји џентлменске манире, униформа је постала ознака новог односа мушкарца према жени у модерној грађанској Србији. У приручницима је официрима саветовано да при игрању „морају увек рукавице на руци бити, ма они другога сталежа и играли без њих, јер од чистих и белих рукавица не може ништа даминој хаљини остати" (Витас 1897: 30).

Правила, која су се налазила у оквирима модног и војног система, била су ефикасна средства дисциплиновања појединца јер је њихов прекршај подразумевао казну: код војног одевања дисциплинску меру, а код модног одевања друштвено осуђивање (Peoples 2014: 11). Почевши од седамдесетих година 19. века, увећава се број правила којима се дефинише одело за одређене прилике. Официри су, према правилу из 1877. године, поред походног/ратног одела, чији је састав био утврђен 1876. године, имали још и: обично одело – које се носи за редовну службу, на маршу и у логору; празнично одело – за цркву, празнике и јавне забаве; службено одело – за дежурства, погреб официра итд.; парадно одело – за параде, парадне процесије, јављања на одлазак и долазак из команде. У правилима је увек остављена могућност да се посебном наредбом регулише одевање за одређене прилике (Уредбе и прописи 1879: 41). У последњим деценијама 19. века, прописима „се рашчлањују" горњи делови униформе на више посебних елемената како би они могли да се комбинују и тиме ефикасно одговоре на све већи број прилика којима официр мора да подреди свој изглед (сл. 5). Правила ношења војног одела, која су до тада била дефинисана у свега неколико чланова, с временом су постала посебан део прописа о оделу и готово су се, по обиму, изједначила с правилом којим се дефинише изглед сваког појединачног дела униформе (Пропис 1888: 19–33).[12] Оваква диференцијација војног одела према наменама подразумевала је и нормирање одговарајуће телесне реторике утврђујући тиме бројне војне ритуале. Репетиција ритуала представљала је један од кључних елемената обуке, чији је циљ био да војници усвоје професионални приступ (који искључује емоције и

[12] Поред тога што је дефинисано у којим приликама официри носе обично, празнично, службено или парадно одело, било је одређено, између осталог, и када официри и питомци Војне академије могу носити походну капу; када сме да се спусти кожни подбраник на капи; када и где се мора, а где и када се може носити акселбендер; где се носи академски знак, а како и када декорације српске државе и страних држава; када се носе мамузе; како се и када носи шињел и оружје уз њега; ко и када носи доламицу; које одело ће трупа односно официр носити кад се извршава пресуда над осуђеником; у којем се оделу иде на парастосе а у којем се путује у иностранство; које одело се носи на забавама које се приређују у част владаоца, владарке, краљевића итд. (Пропис 1901: 49–56).

5. Нижи официр Краљеве гарде, официр ђенералштабне струке, краљев ађутант – виши артиљеријски официри, краљев ордонанс – коњички официр, последња деценија 19. века.
5. The King's Guard junior officer, the General Staff officer, the King's adjutant – senior artillery officers, the King's orderly – cavalry officer, last decade of the 19th century.

личне интересе) према државној служби, нарочито у ратном и ванредном стању.

Закључак

Модно одевање и униформа често се посматрају као две супротности. Тако је неретко униформно одевање представљало стратегију којом су владајуће структуре желеле да сузбију утицај модног одевања на друштвено понашање и социјалне диференцијације (Tynan 2019: 223). Ипак, ова два вида одевања, карактеристична за модерно доба, показују и бројне сличности. Од средине 19. века, политичка, друштвена и привредна модернизација допринеле су већем степену стандардизације у одевању и понашању у Србији, према европским моделима, чиме су поништаване локалне разлике и истицан нови идентитет српске грађанске класе. У том погледу значајну улогу је имала и униформа, која је, захваљујући увођењу опште војне обавезе 1883. године, била заслужна и за јединствено усвајање нових одевних облика, навика и понашања у вези с одевањем, а које су представљале заједничке карактеристике војног и грађанског модног одевања. Војно одевање почетком 20. века препознатљиво је и по успостављању високог степена хомогенизације припадника војске кроз ратну униформу. Иако подстакнуто новим начинима ратовања, оно је додељивало униформи и симболична значења народног јединства у служби државног и националног интереса.

Мода и војна одећа су, поред потребе за успостављањем једнообразности, делиле истовремено и захтев за сталним диференцирањем унутар нормираних образаца. Док се код модног одевања диференцирање односило на потребе индивидуализације појединца, у војној униформи ова стратегија је била примењивана у циљу истицања организационог идентитета.

ЛИТЕРАТУРА

Маскарели, Д. 2019
Мода у модерној Србији: мода у Србији у XIX и почетком XX века из збирке Музеја примењене уметности у Београду, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности (Maskareli, D. 2019, *Moda u modernoj Srbiji*: moda u Srbiji u XIX i početkom XX veka iz zbirke Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu, katalog izložbe, Beograd: Muzej primenjene umetnosti)

Tynan, J. 2019
Utility Chic: Where Fashion and Uniform Meet, in: *Uniform : Clothing and Discipline in the Modern World*, (ed.) J. Tynan, L. Godson, London: Bloomsbury Visual Arts [e-book], 221-236.

Peoples, S. 2014
Embodying the military : Uniforms, *Critical Studies in Men's Fashion*, Vol. 1. No.1, London: Intellect, pp. 7-21.

Mitrović, K. 2012
Luxury Dress: Costume and the Politics of Representation in 19th century Serbia
Између : култура одевања између Истока и Запада : зборник 64. годишње конференције, 25–30. септембар 2011. (ур.) М. Менковић, Београд: Етнографски музеј / *In Between : culture of dress between the East and the West* : proceedings of the 64th Annual Conference, September 25-30, (ed.) M. Menković, Belgrade: Ethnographic Museum, 38–48.

Милићевић, М. и Петровић, З. 2011
Официрска задруга и систем осигурања живота у Србији и Југославији (до 1941), Београд: Службени гласник (Milićević, M. i Petrović, Z. 2011, *Oficirska zadruga i sistem osiguranja života u Srbiji i Jugoslaviji (do 1941)*, Beograd : Službeni glasnik)

Sekulić, N. 2011
Razlika između Klauzevicevog i Fukoovog tumačenja rata, *Antropologija*, Beograd: Centar za etnološka i antropološka istraživanja Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 91–113.

Бабац, Д. и Васић, Ч. 2009
Гарда у Србији 1829–1945, Београд : Завод за уџбенике (Babac, D. i Vasić, Č. 2009, *Garda u Srbiji 1829–1945*, Beograd: Zavod za udžbenike)

Милићевић, М. 2006
Официри, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, (прир.) А. Столић, Н. Макуљевић, Београд : Клио (Clio), 737–758. (Milićević, M. 2006, Oficiri, u : *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku: od kraja osamnaestog veka do Prvog svetskog rata*, (prir.) A. Stolić, N. Makuljević, Beograd : Clio, 737–758.

Prošić-Dvornić, M. 2006
Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka, Beograd : Stubovi kulture

Craik, J. 2005
The face of fashion: Cultural studies in fashion, [e-book], London: Taylor & Francis e-Library

Matthews David, A. 2003
Decorated Men: Fashioning the French Soldier, 1852–1914, *Fashion Theory* 7, no. 1, pp. 3-38.

Бабац, Д. и Васић, Ч. 2001
Војне униформе у Србији 1808–1918, у: *Службено одело у Србији у 19. и 20. веку*, (ур.) Ч. Васић, каталог изложбе, Београд : Историјски музеј Србије, Галерија САНУ, 60–127. (Babac, D. i Vasić, Č. 2001, Vojne uniforme u Srbiji 1808–1918, u : *Službeno odelo u Srbiji u 19. i 20.veku*, (ur.) Č. Vasić, katalog izložbe, Beograd : Istorijski muzej Srbije, Galerija SANU, 60–127).

Бјелајац, М. 1995
Женидбе официра српске и југословенске војске: 1881–1941: планирано стварање елите, Годишњак друштвене историје, Год. 2, Св. 1, Београд : Филозофски факултет – Катедра за општу савремену историју, 19–38. (Bjelajac, M. 1995, Ženidbe oficira srpske i jugoslovenske vojske: 1881 – 1941: planirano stvaranje elite: Godišnjak društvene istorije, God. 2, Sv. 1, Beograd: Filozofski fakultet – Katedra za opštu savremenu istoriju, 19–38)

Posen, B. R. 1993
The Nationalism, the Mass Army, and Military Power, *International Security*, Vol. 18, No. 2, pp. 80–124.

Липовецки, Ж. 1992
Царство пролазног : мода и њена судбина у модерним друштвима, Сремски Карловци : Зоран Стојановић (Lipovecki, Ž. 1992, *Carstvo prolaznog : moda i njena sudbina u modernim društvima*, Sremski Karlovci : Zoran Stojanović)

Васић, П. 1980
Униформе српске војске 1808–1918, Београд: Југославија, Просвета (Vasić, P. 1980, *Uniforme srpske vojske 1808–1918*, Beograd : Jugoslavija, Prosveta)

Nikolić, D. 1974
Arhivska građa i proizvodnja uniforme u Srbiji sredinom 19. veka, Beograd : *Vesnik*, 19–29, Beograd 1974, 51–73.

Mollo, J. 1972
Military Fashion: A comparative history of the uniforms of the great armies from the 17th century to the First World War, New York: G.P. Putnam's Sons

Nikolić, D. 1972
Šta nam pružaju pisani izvori o proizvodnji uniformi u

Srbiji 30-tih godina XIX veka, Beograd : *Vesnik*, 18, 119–139.

Nikolić, D. 1971
Kako se oblačila narodna vojska u Srbiji u XIX veku, Beograd : *Vesnik* , 17, 151–171.

Nikolić, D. 1963
Kape francuskog kroja u srpkoj vojsci XIX veka sa osvrtom na zbirku Vojnog muzeja, Beograd : *Vesnik*, 8–9, 205–225.

Ćelap, L. 1964
Austrijski vojni izveštaji o organizaciji srpske milicije 1821–1871, Beograd : *Vesnik*, 10, 129–143.

Vasić, P. 1958
Uniforme srpske vojske za vreme vladavine Obrenovića: 1858–1882, Beograd: *Vesnik*, 5, 125–148.

Vasić, P. 1956
Kosovski boj Ambrosija Jankovića, *Saopštenja zavoda za zaštitu i naučno proučavanje spomenika kulture NR Srbije I*, Beograd : Zavod za zaštitu i naučno proučavanje kulture NR Srbije, 186–188.

ОБЈАВЉЕНИ ИЗВОРИ

Бојић, Д. 2012
Мемоари генерала и министра Љубомира Марића (1878–1960), Косјерић, Београд : Удружење потомака ратника 1912–1920. „Љубомир Марић” (Bojić, D. 2012, Memoari generala i ministara Ljubomira Marića (1878–1960), Kosjerić, Beograd : Udruženje potomaka ratnika 1912–1920. „Ljubomir Marić”)

Јокић, К. 1911
Војнички буквар и основне дужности војника, Београд: Државна штампарија Краљ. Србије (Jokić, K. 1911, *Vojnički bukvar i osnovne dužnosti vojnika*, Beograd: Državna štamparija Kralj. Srbije)

Витас, С. 1897
Официр у друштву, Београд : Штампано у Штампарији Краљевине Србије (Vitas, S. 1897, *Oficir u društvu*, Beograd : Štampano u Štampariji Kraljevine Srbije)

Пропис о оделу целокупне војске српске са правилом ношње, Београд : Штампарска радионица војног Министарства, 1901. (*Propis o odelu celokupne vojske srpske sa pravilom nošnje*, Beograd : Štamparska radionica vojnog Ministarstva, 1901)

Пропис о оделу активне, и спреми целокупне војске српске, Београд : Министарство војно, Опште војно одељење, 1888. (*Propis o odelu aktivne, i spremi celokupne vojske srpske*, Beograd : Ministarstvo vojno, Opšte vojno odeljenje, 1888)

Зборник закона, уредаба, наређења и објашњења војних изданих од 1858. до 1882. године, Београд: Министарство војно, Опште војно одељење, 1883. (*Zbornik zakona, uredbi, naređenja i objašnjenja vojnih izdatih od 1858. do 1882. godine*, Beograd: Ministarstvo vojno, Opšte vojno odeljenje, 1883)

Стенографске белешке о седницама Народне скупштине : која је држана у Београду 1880. и 1881. год., Београд: Државна штампарија, 1881. (Stenografske beleške o sednicama Narodne skupštine : koja je držana u Beogradu 1880. i 1881. god., Beograd : Državna štamparija,1881)

Сборник закона, уредаба, наређења и објашњења војних издатих у 1880. године, Београд : Министарство војно, 1881.

Уредбе и прописи за спрему и ношење одела, Београд: Министарство војно, 1879. (Uredbe i propisi za spremu i nošenje odela, Beograd : Ministarstvo vojno, 1879)

ШТАМПА

Ратник, св. V, мај 1880. (*Ratnik*, Sv. V, maj 1880)

СВЛ 1882–1904 .

Аноним, 1890
Бугарска шубара, *Мале новине* Бр. 271, 4. октобар, б.п. (Anonim, Bugarska šubara, *Male novine*, Br. 271, 4. oktobar, 2)

Аноним, 1912
Пашић у шајкачи, *Илустрована Ратна Кроника*, Св. 2, 25. октобар (7. нов.), 15. (Anonim, Pašić u šajkači, *Ilustrovana Ratna Kronika*, Sv. 2, 25. oktobar (7. nov.), 15.

СКРАЋЕНИЦЕ

Ратник – Ратник : лист за војне науке, новости и књижевност
СБНС – Стенографске белешке Народне скупштине
СВЛ – Службени војни лист : органи и издање Министарства војног, Опште војно одељење
ЗЗУ – Зборник закона уредаба, наређења и објашњења војних изданих од 1858. до 1882. године

Summary

BOJANA JOKIĆ ILIĆ
Independent researcher, Belgrade, Serbia
jokicbojana@yahoo.com

MILITARY UNIFORM AND FASHION FROM THE MIDDLE 19TH TO THE BEGINNING OF 20TH CENTURY

Encouraged by the studies of clothing and fashion, we have observed the uniform and fashion clothing in Serbia from the middle of the 19th to the beginning of the 20th century. We have paid special attention to the performativity of the Serbian army uniform, which is what it has in common with modern fashion clothing, and it relates to the discipline of the individual, the fixation of identity and social differentiation.

Attention has been drawn to the changes in the appearance of the Serbian army during the 19th and at the beginning of the 20th century, which fits into the main trends of European military fashion. The uniform, as modern clothing, encouraged a new way of production, and the officer's suit was an incentive for the development of consumer culture in Serbia. It was also an important constituent in fixating social identities.

Men's civilian suit was often described as 'uniform', while the colourful vividness and decorativeness of the uniform were the characteristics that brought it closer to the way a woman's body was dressed. Due to its splendour, the parade uniform, like a woman's dress, attracted attention, but other types of military clothing were also in service of constant supervision over the uniformed body in public. Military uniform shared strict rules of wearing with men's clothing, depending on the occasion, which was another way of disciplining an individual.

Comparing military uniforms and civilian clothing, noticing their similarities and differences from the point of view of their meanings and functions in society, provides an opportunity to better understand the role that clothing in Serbia in the 19th century had in the construction of collective identity.

Translated by the author

ДЕЈАН ВУКЕЛИЋ
Математички институт САНУ, Београд, Србија
deovuk@gmail.com

792.024:687.16(497.11)″19″
792.024:687.16(100)″19″
646.4:687.15(497.11)″18/19″
321.61:929 Обреновић Д.

ИЗГУБЉЕНИ МОДНИ АРТЕФАКТИ КРАЉИЦЕ ДРАГЕ ОБРЕНОВИЋ: између аукцијске продаје и каснијих сценско-телевизијских евокација

Категорија чланка: оригинални научни рад

Апстракт: Трагичан крај краљице Драге Обреновић рефлектовао се на даљи статус и рецепцију заоставштине помоћу које је демонстриран њен владарски легитимитет и промовисан имиц прве краљице Српкиње на престолу после кнегиње Милице. Аукцијски трансфер највреднијег дела њеног покретног иметка, сачињеног од луксузних одевних предмета, комада накита и дамских одликовања, био је у том смислу један од посве неизненађујућих, ако не и предвидивих, епилога Мајског преврата. Физичко одсуство поменутих драгоцености, односно чињеница да су се, након лицитација у лондонском „Кристију", 8. децембра 1904, нашли у приватним збиркама нових власника, условили су њихово заборављање, али не и немогућност сагледавања уметничких, занатских и културно-историјских својстава битних за средину из које су измештени. По(р)уке о њима, а тиме и о првобитној власници, остале су читљиве захваљујући вербално-визуелним подсетницима, али и естетском доживљају, који су (не увек) уверљивим сценографско-костимографским решењима посредовали позоришни комади и телевизијске екранизације. Дотичне стваралачке интервенције се у раду третирају као алтернативни простор памћења у склопу којег је за отуђено наслеђе краљице Драге нађена она врста интересовања која је деценијама недостајала на нивоу званичног, а тиме и селективног, памћења.

Кључне речи: заоставштина Драге Обреновић, костимографија, култура памћења, реконструкција, ТВ / филмска екранизација

Обично се сматра да што дубље залазимо у прошлост да су материјалне форме које затичемо све проређеније. У случају одевних предмета из заоставштине Обреновића, упадљива је, међутим, обрнута логика. Сачувани комади из домаћих музејских збирки, првенствено Историјског музеја Србије, везују се за чланове прве две генерације династије, те поједине припаднике шире владарске породице (Бојковић 2013: 13–14, 21–24, 40, 45, 71–73, 78, 150–151, 156–159; Маскарели 2019: 14). Ни трага парадним генералским униформама краљева Милана и Александра, нити једног примерка турнир хаљине из некада импресивне колекције краљице Наталије, по којој је она била препознатљива далеко изван балканских оквира и перципирана као модна икона свог времена. О личној заоставштини последње владарке дома Обреновића излишно је и говорити. Смена

1. Краљица Драга Обреновић у владарској одежди, колорисана разгледница, око 1903.
1. Queen Draga Obrenović in her royal vestments, a coloured postcard, around 1903.

династија 1903. и незавидан материјални статус преживелих краљичиних сродника довешће до отуђења уникатних комада накита, дамских одликовања и одевних предмета који су најтешње везали спомен на контроверзну краљицу Драгу.

На другој страни, измештање из првобитног контекста, које су озваничили ударци аукцијског чекића у „Кристију", није поништило *сведочанствени потенцијал* предмета, односно својство да памте реалност из које су потекли и о њој сведоче у реалности у којој су се нашли (*v.* Popadić 2015: 44–45, 171). Сагласно биографском приступу ствари који је промовисао антрополог Игор

2. Неда Бргић, алтернација Оливери Марковић у улози краљице Драге Обреновић у представи *Конак*, Савремено позориште, Београд, 6. октобар 1959.
2. Neda Brgić, replacement for Olivera Marković in the role of Queen Draga Obrenović in the play *Konak*, Contemporary Theatre, Belgrade, 6th October, 1959.

Копитоф, предмети, налик људима, могу имати више биографија, будући да изискују да буду сагледани не само у једном контексту, већ уз уважавање свих значења која одређују њихов идентитет (Kopytoff 1986; Vasiljević 2013: 226–230). То не искључује ни она значења настала као резултат креативне употребе прошлости или стваралачких интервенција које можемо назвати паралелним (алтернативним) простором памћења.

У редовима који следе, питање отуђеног наслеђа краљице Драге Обреновић разматра се кроз значај који су у његовој реактуелизацији имали позоришни комади и остварења у области филмске и телевизијске продукције, с посебним нагласком на удео костимографије. Биће истакнута важност поменутих садржаја као извора сазнања, као и њихова улога у обликовању културног памћења и повратку ширег интереса за историјске теме које су дуго биле потиснуте на маргине друштвеног и културног живота.

Евокативна моћ костимографије: театарске инсценације *Конака* Милоша Црњанског 1959. и 1986. године

Замајац позоришној обнови сећања на потоњу владарку Обреновића на домаћем терену дало је постављање на бину *Конака* М. Црњанског, драме и комедије о убиству краља Александра Обреновића и краљице Драге у пет слика. Комад је доживео прво извођење 6. октобра 1959. у београдском Савременом позоришту (сцена на Црвеном крсту), које је уврстило у репертоар адаптацију теме за коју је 1937. године управа ондашњег Народног позоришта тврдила да је рано да се износи на позорницу (Crnjanski 1960: 7; *cf*. Begić 1959: 311; Марјановић 1992: 165). Уз режисера Предрага Динуловића и звучан глумачки ансамбл, предвођен Оливером и Радетом Марковић, највећу заслугу у дочаравању историјског спектакла имали су сценографија Андрије Екла и Ананија Вербицког, те костими Данке Павловић, која је своје познавање епохе претходно демонстрирала у филмским адаптацијама *Нечисте крви* Боре Станковића и *Поп Ћире и поп Спире* Стевана Сремца.

Костимографија је, уз примарну драматуршку, имала изражену мнемоничку функцију. По сугестивно-евокативној снази, издвојила се реконструкција владарске одежде, у изворима и литератури помињана под неколиким називима (државно гала одело, костим српске бољарке, српски костим), док је у Инвентару ствари у Старом конаку нотирана као „старо властелинско одело", које је пописивачка комисија затекла у гардероби до спаваће собе краљевског пара (Архив Србије, фонд *Председништво Министарског савета Краљевине Србије*, к. 12, бр. 308, 1903). Нацрт за ово рухо израдио је Владислав Тителбах, професор цртања, декоратер позоришних комада и ревносни истраживач српске средњовековне орнаментике и етнографске баштине, док је сама израда поверена женској Раденичкој школи, а украшавање везом београдској терзијској радњи Светислава Љ. Костића (Prošić-Dvornić 2006: 213–214; Ванушић 2009: 225–238; Mitrović 2012: 45–46; Вукелић 2017б: 365–367; Ћировић 2017: 288–291; Маскарели 2019: 41).

У саморепрезентацији краљице Драге, креирање дворског костима служило је за грађење имиџа прве краљице Српкиње на престолу после кнегиње Милице. Овакав вид аристократског дрес-кода, заснован на подражавању средњовековних узора, представља опште место у систему владарске репрезентације на европским дворовима у другој половини XIX и почетком XX столећа, указујући пре на – хобсбаумовским термином речено – *измишљање традиције*, него на уважавање објективне историјске истине (Hobsbawm 2000: 263–307; Prošić-Dvornić 2006: 213; Макуљевић 2006: 69–70, 73; Маскарели 2019: 27, 42). Ипак, преовлађујућа оцена је да је у питању неуспели пример читања епохе која се желела оживети (Радовановић 2001: 263), што опет не умањује његов значај унутар модног система и дворске културе модерне Србије, као усамљени случај увођења владарског костима, који је држао примат све до пројектовања специјалног крунидбеног одела за потребе крунисања краља Петра I Карађорђевића 1904. године (Васић 2012: 31).

Издашно популарисана слика „наше-горе-лист" краљице у владарској одори од пурпурног сомота, са широким бордурама украшеним двоглавим белим

орловима у медаљонима (сл. 1), послужила је Слободану Јовановићу као повод да власницу подсмешљиво упореди са београдском трагичарком Велом Нигриновом (Vela Augusta Nigrin), а њено краљевање са „машкарама" (Јовановић 1936: 49). Ако пак сама краљица Драга није, попут Марије Антоанете (Marie Antoinette), показивала афинитета ка сцени и театарском изражавању, 6. октобра 1959. трајно место у историји српског позоришта индиректно су јој обезбедиле глумице које су тумачиле њен лик – Оливера Марковић и Неда Бргић у алтернацији (сл. 2). Костимографско решење Данке Павловић, које им је помогло да изнесу ролу, може се оценити као изузетно успело, како по кроју и текстури материјала, тако и по начину декорације, остављајући више него сугестиван утисак. Осим хаљине и пурпурног огртача, реконструисани су и пратећи елементи костимне целине. То су у византијском маниру изведени појас и дијадема на коју се надовезивала бела свилена марама.

Занимљиво је да Милош Црњански у дидаскалијама нигде децидирано не помиње овај владарски костим. Далеко више заинтересован да представи сензуалну страну Драгине личности, која јој је помогла да освоји наклоност младог краља и успне се на друштвеној лествици, он ју је оденуо у илустративније летње лаке тоалете, посебно акцентујући омиљену париску хаљину *couleur de rose* (Crnjanski 1966: 223, 229, 273). Отуда се укључивање реплике дворског костима у костимографију *Конака* може интерпретирати као одраз тежњи да се посредством иконичног модног артефакта код једног дела аудиторијума пробуде и даље постојана сећања на убијену краљицу из њихове ране младости.

У поновном извођењу представе *Конак*, 18. марта 1986. године у Народном позоришту у Београду, под редитељском палицом Мире Траиловић, балске тоалете и накит обликовала је угледна костимографкиња Божана Јовановић, док се за декор који је „евоцирао једно прохујало време са избледелих фотографија" побринуо Петар Пашић (Volk 1990: 137, 602; Марјановић 1992: 192). Сви костими шивени су на бази предложака из корпуса европске моде, чији је приврженик Драга постала и пре него што је ступила у службу краљице Наталије као њена *dame d'honneur*, иако у том погледу никада није успела да засени своју заштитницу из бијаричког периода.

Као инспирација за балски костим који је у представи носила Вера Чукић – још једна позоришна Драга – послужила је поменута париска хаљина од ружичасте свиле, са лентом и одликовањима (сл. 3). У овој тоалети краљицу препознајемо на портрету који је око 1900. израдио Паја Јовановић (сл. 4), а који је краљ Александар даровао супрузи за рођендан (Тимотијевић 2009: 199). У истој одевној комбинацији позирала је и Влаху Буковцу у питомини династичког летњиковца у Смедереву, а архивски извори указују и на могућност да је у њој погребена под окриљем ноћи 30. маја/12. јуна 1903. године (Архив Србије, *Записник комисије о преносу посмртних остатака чланова династије Обреновић*, Збирка раритета, бр. 56, 1942).

У одевном обрасцу Драге Обреновић незаобилазно место заузимали су и елементи луксуза, пре свега

3. Вера Чукић као краљица Драга и Борис Комненић као краљ Александар у представи *Конак*, Народно позориште у Београду, 18. март 1986.
3. Vera Čukić as Queen Draga and Boris Komnenić as King Alexander in the play *Konak*, National Theatre in Belgrade, 18th March, 1986.

комади накита. Уз балску тоалету обавезно је ишла венчана тијара, још један залог љубави краља Александра према својој невести, која је такође реконструисана за потребе представе, премда у знатно сведенијој форми.[1] Као својеврстан знак владарског достојанства, промовисана је у првим месецима брачног живота краљевског пара, када су и одређени неопходни нормативи њиховог визуелног идентитета (Вукелић 2017б: 352–355). У питању је производ реномиране бечке јувелирске куће „Кехерт" (A. E. Köchert), која се иначе прославила по изради уникатног сета од 27 дијамантских звезда за аустријску царицу Елизабету (Elisabeth Amalie Eugenie), познатију по надимку Сиси (*ibid.*). Велика материјална и историјска вредност брилијантске тијаре утицала је на то да највише западне за око лицитантима у „Кристију". Око ње су се, више него за било који други понуђени предмет, најдуже „ломила копља", док најзад извесни Џ. Мојлан Џонс (J. Moylan Jones) није дао победничку оферту од

[1] Овај закључак дâ се извести и летимичним погледом на фотографије инсценације које је начинио Мирослав Крстић (репродуковане у: Стокин 2020: 65–67, кат. бр. 23, 26, 29). На приступу поменутој фотографији и корисним успутним сугестијама захвалан сам Мирјани Одавић, историчарки уметности, музејској саветници Музеја позоришне уметности Србије.

4. Паја Јовановић, *Краљица Драга Обреновић*, уље на платну, 1901.
4. Paja Jovanović, *Queen Draga Obrenović*, oil on canvas, 1901.

1220 £, која је премашила половину укупне добити од 2.335 фунти (Christie's 1904: 7, lot 57; Вукелић 2017а: 12; 2017б: 355).

Осим што је на позорници наново оживела заборављене меморабилије, додатну вредност инсценацији *Конака* М. Црњанског из 1986. године дао је лични редитељкин печат. Поникла у угледној грађанској породици од великог поверења Обреновића, од које је наследила завидну колекцију династичких артефаката, укључујући мемоаре краљице Наталије и личну преписку убијеног краљевског пара (Трговчевић 2006: 20–21; Ковачевић 2015), она је и те изворе сазнања уткала у представу, дајући тиме додатни импулс очувању културног памћења.

Допринос телевизијских формата у актуелизацији отуђеног наслеђа – пример серије *Крај династије Обреновић* (1995)

У српској средини, Милош Црњански први се носио мишљу да *Конак* преточи и на филмско платно, али до реализације намереног подухвата није дошло (Anđelković 2013: 77–78), засигурно јер то политичке околности нису допустиле. Насупрот иностраној кинематографији, у којој је Драгин лик био експлоатисан још у ери немог филма (Kosanović 1999: 148; Kosanović 2003; Столић 2009: 9), на домаће екранизације чекало се до потоњих деценија XX столећа.[2] Једна пак ужива готово култни статус, те се при помену краљичиног имена гро гледалаца присети управо њене интерпретације. Наравно, реч је о Љиљани Благојевић, која је, заједно с Тихомиром Станићем, кроз укупно једанаест епизода серије *Крај династије Обреновић* била водич у интимни и политички свет последњих Обреновића. Снимљена у форми драмске хронике, у режији Саве Мрмка, а према сценарију Радомира Путника, серија је припремана уз консултовање поузданих историјских извора и музејске грађе, приказавши турбулентан период од догађаја који су претходили женидби краља Александра са Драгом Машин до околности које су довеле до Мајског преврата.

Важну улогу у приближавању епохе и овога пута имали су сценографија Миодрага Николића и костими које је зналачки осмислио Борис Чакширан.[3] Њихов значај утолико је већи уколико се у обзир узму ограничена средства на која је могла да рачуна телевизијска продукција у ондашњој држави, спутаној међународним санкцијама. Па ипак, крајњи учинак могао се равнати са пројектима финансијски много боље ситуираних медијских кућа. Сви костими урађени су у кројачници РТС-а, а за потребе снимања серије бижутеријска радња „Глигоровски" у Београду израдила је позамашну колекцију посребреног накита с кристалним камењем, такође према нацртима Бориса Чакширана. Од већег броја хаљина за лик краљице Драге, три су реконструкције на бази познатих визуелних извора (сл. 5). Оне су посебно подвукле значај фотографија Милана Јовановића као сведочанстава првог реда, на основу којих је надомешћен недостатак, односно немање увида у аутентичне предмете.

Дизајнерска решења владарске одежде и балске тоалете са сликарских платана донекле одступају у погледу колорита, но то не умањује њихову улогу у приближавању епохе и психолошког профила лика. Богатство детаља нарочито долази до изражаја на реплици краљичине венчане хаљине, у чијем конципирању је од велике помоћи био снимак краљевског пара који је Јовановић начинио испред улаза у двор (Малић 1997: 110). Карактерише је богата употреба чипке и украса од срме и импрегниране свиле, део око струка у виду јелека од тафта у златној боји, те висока крагна која затвара врат, типична за женску моду последње деценије XIX века. Што се оригиналне венчане хаљине тиче,

[2] Тамара Милетић је тако играла краљицу Драгу у ТВ роману *Чедомир Илић* (1971) по делу Милутина Ускоковића, Вера Чукић у ТВ адаптацији представе *Конак* (1991) у режији Дејана Ђорковића, а Љиљана Благојевић у серији *Крај династије Обреновић* (1995) Саве Мрмка.

[3] На сугестијама и приступу документацији која је омогућила да се тема надопуни освртом на костиме рађене за потребе серије захвалност дугујем Борису Чакширану, истакнутом костимографу, сценографу и редитељу.

5. Лево: сцена венчања са снимања ТВ серије *Крај династије Обреновић*; десно: реконструкција венчане хаљине краљице Драге, са изложбе „Личности револуција – реконструкција", Дом културе, Чачак, 2017.
5. Left: wedding scene from the filming of TV series *The End of the Obrenović Dynasty*; right: replica of Queen Draga's wedding dress, from the exhibition *Personalities of Revolutions – Reconstruction*, House of Culture, Čačak, 2017.

расположиви подаци не нуде јасну представу о томе да ли је она била сашивена у Србији или иностранству. Међутим, уколико се узме у обзир да је венчана тијара поручена код аустроугарског дворског јувелира, има основа за претпоставку да је и избор невестине хаљине могао пасти на једну од бечких модних кућа на гласу, но то је теза коју тек треба да потврде или оспоре будућа истраживања (Вукелић 2017б: 364).

На аукцији у „Кристију" венчана хаљина краљице Драге достигла је износ далеко испод процене вештака, због чега је предмет на крају повучен са лицитације. Ако се оставе по страни конотације које су овом руху могли приписати заговорници тврдње да је судбоносним венчањем 1900. започео суноврат династије Обреновића, дојми се да је, мимо те негативне репутације, предочени аукцијски епилог потврдио преимућство јувелирских артефаката спрам оних одевних, који су практично све до 1960-их узимани за исувише тривијалне и ефемерне да би се чували или били предмет истраживања или музеализације (Маскарели 2017: 24; 2019: 12–14).

Нажалост, и један део костима за серију *Крај династије Обреновић* задесила је наликујућа судбина као и краљичине драгоцености у Лондону 1904 – ништа од накита, укључујући и реплику венчане тијаре, није сачувано, а изгубљена је и свечана хаљина са лентом и одликовањима, марама која је ишла уз владарску одежду, као и седам метара дугачак венчани вео од белог тила. За потребе излагања на изложбама, накнадно су урађени мањи венчани вео, као и замене мараме и тијаре (сл. 6). Иницијални повод за њихову реконструкцију била је изложба „Личности револуција – реконструкција" у Дому културе у Чачку, уприличена поводом четрнаесте *Ноћи музеја*, 20. маја 2017. године. Предмети су последњи пут представљени у оквиру исте манифестације, 19. маја 2018, на поставци „Како смо кројили историју", коју је Борис Чакширан приредио у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић".

Конструисање појавности Драге Обреновић у европској и холивудској кинематографији

У земљама Запада – земљама које ће након Мајског преврата постати највеће тржиште меморабилија свргнутих Обреновића, стваралачке евокације на злосрећну краљицу Србије заснивале су се на посве другачијим поставкама. Оне су повлађивале дискурсу о фаталној жени на прелазу векова (Борозан 2019: 166–167), надовезујући се на романтизоване представе које су афирмисали песници Гијом Аполинер (Guillaume Apollinaire) и Ада Негри (Ada Negri), а за њима и писци Емилио Зорзи (Emilio Zorzi), Бернар Туше (Bernard Touchais) и Жилијет Бенцони (Juliette Benzoni) (Столић 2003: 20–23; 2009: 8–9). На сличан начин на који су оријентализоване композиције Паје Јовановића

6. Пола Негри у улози Марије Драге, кадар из филма *Жена наређује* (*A Woman Commands*), режија Пол Штајн, 1932.
6. Pola Negri as Marija Draga, a scene from the film *A Woman Commands*, directed by Paul Stein, 1932.

7. Мирослава Ломбардо као краљица Драга, кадар из пољског филма *Санаторијум под клепсидром* (*Sanatorium pod klepsydrą*), режија Војћех Јиржи Хас, 1973.
7. Miroslava Lombardo as Queen Draga, a scene from the Polish film *The Hourglass Sanatorium*, directed by Wojciech Jerzy Has, 1973.

западним конзументима понудиле имагинарну слику Балкана у којој је реалан само детаљ (Тимотијевић 2009: 77–79, 82–83), тако су филмски ствараоци посегли за владарском персоном која је била подесна да се ослободи историјске детерминисаности и све већем и незајажљивијем тржишту представи кроз нове контексте, домишљања и имагинарне просторе.

Сходно казаном, ни костимографска решења нису имала за циљ да прикажу историјски верну слику краљице Драге, колико да промовишу пожељну концепцију лепоте, управљену према стандардима ондашњих глумачких дива. Они су почивали на снажним комуникационим симболима женске сензуалности, попут витке фигуре и уског струка, те одевних комбинација у којима су доминирали лагани материјали са наглашенијим прорезом. До појављивања прве холивудске репрезентације најпознатије српске (анти) хероине, европска филмска индустрија је себи већ била укњижила десетак кратких екранизованих „краљица Драга". Помена вредна јесу два филма у којима њен лик тумачи аустријска звезда немог филма Магда Соња (Magda Sonja): *Краљица Драга* (*Königin Draga*) из 1920. у режији Ханса Ота Левенштајна (Hans Otto Löwenstein) и *Љубавница на престолу* (*Die Geliebte auf dem Königsthron / Draga Maschin*) из 1927. у режији Магдиног колеге и супруга Фридриха Фехера (Friedrich Fehér) (Kosanović 2003). Оба остварења утабала су слику краљице као архетипске фигуре заводнице у рангу једне Мата Хари или Клеопатре, чему је свакако допринео одабир глумице која је на *femme fatale* улогама и изградила име.

Такав краљичин имиџ на филму баштињен је и преко Атлантика, у поменутој холивудској екранизацији из 1932, под називом *Жена наређује* (*A Woman Commands*), у којој је редитељ Пол Штајн (Paul Ludwig Stein) главну улогу поверио славној Поли Негри (Pola Negri), још једној глумици са прекаљеним искуством када су у питању роле фаталних заводница. Филм прати лик Марије Драге, певачке звезде која, вођена жељом да изабраника свог срца, капетана Пастића (Alex Pastitch), спаси финансијских мука, одлучује да прихвати брачну понуду краља Александра Обреновића, коме је запала за око док је изводила кабаре тачку. Сем модификације краљичиног имена, холивудска Драга видно одступа од историјских предложака. Она није ни нероткиња, а ни жртва завереничког стрељачког вода, иако је првобитни предлог завршетка филма требало да следи добро знани трагични епилог. Насупрот томе, редитељ и сценариста су се, очито повлађујући укусу публике, определили да је ослободе самртног ропца и омогуће јој да настави живот у егзилу са својим вољеним капетаном (Delgado 2016: 144–146).

До краја века, Драгин лик ће у европској кинематографији бити рабљен углавном у филмским адаптацијама књижевних дела или кроз епизодне улоге у популарним телевизијским серијалима. Тако су, на пример, у екранизацијама најпознатијег романа Елинор Глин (Elinor Glyn) *Три недеље* (*Three Weeks*) задатак да интерпретирају краљицу Драгу, скројену по мери егзотичних оријенталних лепотица, најпре добиле Ајлин

Прингл (Aileen Pringle) 1924, односно Елизабет Шеферд (Elizabeth Shepherd) 1977. године, док је у пољском остварењу *Санаторијум под клепсидром* (*Sanatorium pod klepsydrą*, 1973), по мотивима двеју збирки приповедака Бруна Шулца (Bruno Schulz),[4] Мирослава Ломбардо (Miroslawa Lombardo) позирала као загонетна лутка „демонске и несрећне краљице Србије" (Šulc 2014: 45), одевена у костим инспирисан националним грађанским костимом (сл. 7), који пре асоцира на одевни образац кнегиње Љубице Обреновић.

Закључна разматрања

Као што се живот музејског предмета не завршава пуким акумулирањем, односно књигом уласка и одлагањем у депо, тако, генерално узев, ни знање о баштини неће пресахнути похрањивањем у збирке анонимних колекционара. Чак и уколико је посреди физички губитак предмета, свест о уништеном наслеђу се увек може актуелизовати помоћу стваралачког чина који не подлеже редиговању и цензури на начин на који је то изводљиво у сфери историографије. Управо на таквим полазним основама проблематизовали смо питање аукцијским путем отуђених модних артефаката краљице Драге, те њихово оживљавање у друштвеној имагинацији – на филмској траци, пред телевизијским камерама или на позоришној бини. Размотрене инсценације и адаптације, укључујући и оне које су донеле крајње произвољна виђења (појавности) потоње владарке Обреновића, наметнули су се као паралелни простор памћења, кадар да дугорочно обликује свест конзумената и подстакне даље баштинске и меморијске процесе.

ЛИТЕРАТУРА

Стокин, М. 2020
Династија Обреновић у збиркама Музеја позоришне уметности Србије, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе*, VI, ур. А. Марушић, А. Ранковић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковког краја, 51–68. (Stokin, M. 2020, Dinastija Obrenović u zbirkama Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, u: *Obrenovići u muzejskim i drugim zbirkama Srbije i Evrope*, VI, ur. A. Marušić, A. Ranković, Gornji Milanovac: Muzej rudničko-takovskog kraja, 51–68)

Борозан, И. 2019
Фотографија у служби креирања идентитета Веле Нигринове, *Српске студије* (Београд: Центар за српске студије) 10: 154–174. (Borozan, I. 2019, Fotografija u službi kreiranja identiteta Vele Nigrinove, *Srpske studije* (Beograd: Centar za srpske studije) 10: 154–174)

Маскарели, Д. 2019
Мода у модерној Србији : мода у Србији у XIX и почетком XX века из збирке Музеја примењене уметности у Београду = *Fashion in Modern Serbia* : Fashion in the 19th and Early 20th Centuries in the Collection of the Museum of Applied Art in Belgrade, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности. (Maskareli, D. 2019, *Moda u modernoj Srbiji* : moda u Srbiji u XIX i početkom XX veka iz zbirke Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu, katalog izložbe, Beograd: Muzej primenjene umetnosti)

Вукелић, Д. 2017а
Аукцијски заборав : питање отуђене и експатрисане заоставштине династије Обреновић, *Зборник* (Београд: Музеј примењене уметности) н. с. 13: 9–21. (Vukelić, D. 2017, Aukcijski zaborav : pitanje otuđene i ekspatrisane zaostavštine dinastije Obrenović, *Zbornik* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti) n. s. 13: 9–21)

Вукелић, Д. 2017б
Отуђено наслеђе : аукцијска продаја драгоцености краљице Драге Обреновић у „Кристију" 1904. године, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе*, V, ур. А. Марушић, А. Ранковић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 343–373. (Vukelić, D. 2017, Otuđeno nasleđe : aukcijska prodaja dragocenosti kraljice Drage Obrenović u „Kristiju" 1904. godine, u: *Obrenovići u muzejskim i drugim zbirkama Srbije i Evrope*, V, ur. A. Marušić, A. Ranković, Gornji Milanovac: Muzej rudničko-takovskog kraja, 343–373)

Маскарели, Д. 2017
Музеј примењене уметности у Београду и почеци музеализације моде у Србији : Одсек за текстил и костим 1950–1980, *Зборник* (Београд: Музеј примењене уметности) н. с. 13: 22–30. (Maskareli, D. 2017, Muzej primenjene umetnosti u Beogradu i počeci muzealizacije mode u Srbiji : Odsek za tekstil i kostim 1950–1980, *Zbornik* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti) n. s. 13: 22–30)

Ћировић, И. 2017
Између моде и нације: национални костим и репрезентација кнегиња и краљица у Србији 19. века, у: *Држава и политике управљања* : 18–20. век, ур. В. В. Крестић, Београд: Историјски институт, 279–301. (Ćirović, I. 2017, Između mode i nacije: nacionalni kostim i reprezentacija kneginja i kraljica u Srbiji 19. veka, u: *Država i politike upravljanja* : 18–20. vek, ur. V. V. Krestić, Beograd: Istorijski institut, 279–301)

Delgado, S. 2016
Pola Negri : Temptress of Silent Hollywood, Jefferson, North Carolina: Mc Farland.

Popadić, M. 2015
Vreme prošlo u vremenu sadašnjem : Uvod u studije baštine, Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju.

[4] У питању су збирке: *Санаторијум под клепсидром* (1937), по којој је филм и назван, и *Продавнице цветове боје* (1934), у којој се помиње краљица Драга, тачније њена репрезентација у виду лутке.

Ковачевић, С. 2015
Мира Траиловић, до последњег даха одана Обреновићима, *Дневник*, 20. децембар, https://www.dnevnik.rs/drustvo/mira-trailovic-do-poslednjeg-daha-odana-obrenovicima [приступљено 19. јуна 2016]. (Kovačević, S. 2015, Mira Trailović, do poslednjeg daha odana Obrenovićima, *Dnevnik*, 20. decembar, https://www.dnevnik.rs/drustvo/mira-trailovic-do-poslednjeg-daha-odana-obrenovicima [pristupljeno 19. juna 2016].)

Šulc, B. 2014
Prodavnice cimetove boje / Sanatorijum pod klepsidrom / Kometa, s poljskog preveo S. Subotin, Beograd: Art Studio.

Anđelković, S. 2013
Kolektivno i individualno pamćenje kao dramski materijal (na primeru „Konaka" Miloša Crnjanskog i „Ville Sachino" Gorana Markovića, u: *Zbornik radova sa Šestog međunarodnog interdisciplinarnog simpozijuma Susret kultura*, I, ur. I. Živančević Sekeruš, Novi Sad: Filozofski fakultet, 77–85.

Бојковић, С. 2013
Заоставштина Обреновића у Историјском музеју Србије, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије*, I, ур. А. Марушић, А. Боловић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 11–187. (Bojković, S. 2013, Zaostavština Obrenovića u Istorijskom muzeju Srbije, u: *Obrenovići u muzejskim i drugim zbirkama Srbije*, I, ur. A. Marušić, A. Bolović, Gornji Milanovac: Muzej rudničko-takovskog kraja, 11–187)

Vasiljević, M. 2013
Svedočanstveni potencijal predmeta – ka biografiji predmeta, u: *Простори памћења*: зборник радова, II, ур. Д. Булатовић, М. Попадић, Београд: Филозофски факултет, 226–235.

Васић, Ч. 2012
Званична одела владара у Србији у XIX и XX веку, у: *Између* : култура одевања између Истока и Запада, ИКОМ-ов комитет за костим, зборник 64. годишње конференције, 25–30. септембар 2011, ур. М. М. Менковић, Београд: Етнографски музеј, 25–37. (Vasić, Č. 2012, Zvanična odela vladara u Srbiji u XIX i XX veku, u: *Između* : kultura odevanja između Istoka i Zapada : zbornik 64. godišnje konferencije, 25–30. septembar 2011, ur. M. M. Menković, Beograd: Etnografski muzej, 25–37)

Mitrović, K. 2012
Luxury Dress : Costume and the Politics of Representation in 19th-Century Serbia, in: *In Between* : Culture of Dress Between the East and the West, ICOM's Costume Committee, Proceedings of the 64th Annual Conference, September 25–30, 2011, ed. M. M. Menković, Belgrade: Ethnographic Museum, 38–48.

Тимотијевић, М. 2009
Паја Јовановић / Paul Joanowitch, Београд: Народни музеј. (Timotijević, M. 2009, *Pavle Jovanović / Paul Joanowitch*, Beograd: Narodni muzej)

Столић, А. 2009
Краљица Драга Обреновић, Београд: Завод за уџбенике. (Stolić, A. 2009, *Kraljica Draga Obrenović*, Beograd: Zavod za udžbenike)

Ванушић, Д. 2008–2009
Дворски костим Данице Блазнавац из Музеја града Београда, *Годишњак Музеја града Београда* (Београд) LV–LVI: 225–238. (Vanušić, D. 2008–2009, Dvorski kostim Danice Blaznavac iz Muzeja grada Beograda, *Godišnjak Muzeja grada Beograda* (Beograd) LV–LVI: 225–238)

Prošić -Dvornić, M. 2006
Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka, Beograd: Stubovi kulture.

Трговчевић, Љ. 2006
Прича једне краљице, у: *Краљица Наталија Обреновић / Моје успомене*, прир. Љ. Трговчевић, Београд: Српска књижевна задруга, 19–46. (Trgovčević, Lj. 2006, Priča jedne kraljice, u: *Kraljica Natalija Obrenović / Moje uspomene*, prir. Lj. Trgovčević, Beograd: Srpska književna zadruga, 19–46)

Макуљевић, Н. 2006
Уметност и национална идеја у XIX веку : систем европске и српске визуелне културе у служби нације, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. (Makuljević, N. 2006, *Umetnost i nacionalna ideja* : sistem evropske i srpske vizuelne kulture u službi nacije, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva)

Kosanović, D. 2003
Lažni filmski žurnal, *Vreme*, 648, 5. jun 2003; http://www.vreme.com/cms/view.php?id=342500 [приступљено 20. 11. 2016]

Столић, А. 2003
Краљица Драга Обреновић : између личног култа и негативног мита, *НИН*, 2735 [специјални додатак поводом 100-годишњице Мајског преврата], 29. мај 2003, 20–23. (Stolić, A. 2001, Kraljica Draga Obrenović : između ličnog kulta i negativnog mita, *NIN*, 2735 [specijalni dodatak povodom 100-godišnjice Majskog prevrata], 29. maj 2003, 20–23)

Радовановић, М. 2001
Костимографски поглед на службено одело у Србији, у: Ч. Васић и др., *Службено одело у Србији у 19. и 20. веку*, каталог изложбе, Београд: Историјски музеј Србије, Галерија САНУ, 238–269. (Radovanović, M. 2001, Kostimografski pogled na službeno odelo u Srbiji, u: Č. Vasić i dr., *Službeno odelo u Srbiji u 19. i 20. veku*, katalog izložbe, Beograd: Istorijski muzej Srbije, Galerija SANU, 238–269)

Hobsbawm, E. 2000
Mass-Production Traditions : Europe, 1870–1914, in: *The Inventing of Tradition*, eds. E. Hobsbawm and T. Ranger, Cambridge: Cambridge University Press, 236–307.

Kosanović, D. 1999
Ubistvo srpske kraljevske porodice, *Zbornik radova Fakulteta dramske umetnosti* (Beograd) 3: 147–155.

Малић, Г. 1997
Милан Јовановић фотограф, Београд: Српска академија наука и уметности. (Malić, G. 1997, *Milan Jovanović fotograf*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti)

Марјановић, П. 1992
Конак Милоша Црњанског : анализа дела, сценска извођења и рецепција код публике и критике, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (Нови Сад) 10–11: 161–193. (Marjanović, P. 1992, Konak Miloša Crnjanskog : analiza dela, scenska izvođenja i kritike, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* (Novi Sad) 10–11: 161–193)

Volk, P. 1990
Pozorišni život u Srbiji : 1944–1986, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti.

Kopytoff, I. 1986
The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process, in: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. A. Appadurai, Cambridge: Cambridge University Press, 64-91.

Crnjanski, M. 1966
Drame : Maska, Konak, Tesla, Beograd: Prosveta; Novi Sad: Matica srpska; Zagreb: Mladost; Sarajevo: Svjetlost.

Crnjanski, M. 1960
O konaku, *Naša scena* (Novi Sad) 152–153, 25. april 1960, 7.

Begić, M. 1959
M. Crnjanski : Konak, drama i komedija, *Izraz* (Sarajevo: Svjetlost) 10: 307–311.

Јовановић, С. 1936
Влада Александра Обреновића, III, Београд: Геца Кон. (Jovanović, S. 1936, *Vlada Aleksandra Obrenovića*, III, Beograd: Geca Kon)

Christie's 1904
Catalogue of Jewels and Costumes of Her Majesty the Late Queen Draga of Servia, Also Jewels, the Property of Mrs. Harwey Lewis,... the Dowager Countess of Rosslyn, Mrs. Frieda Wertheimer,... and Others, London 1904 [priced catalogue sequence, National Art Library at the V&A Museum, London].

ИЗВОРИ

Архив Србије, фонд Председништво Министарског савета Краљевине Србије, к. 12

Архив Србије, Записник комисије о преносу посмртних остатака чланова династије Обреновић, Збирка раритета, бр. 56, 1942.

Документација Музеја позоришне уметности Србије

Summary

DEJAN VUKELIĆ
Mathematical Institute of the Serbian Academy of Sciences and Arts,
Belgrade, Serbia
deovuk@gmail.com

LOST FASHION ARTEFACTS OF QUEEN DRAGA OBRENOVIĆ:
Between the Auction Sale and Later Stage and TV Evocations

The tragic end of Queen Draga Obrenović reflected badly on the status and reputation of her belongings through which she sought to demonstrate her ruling legitimacy and promote the image of the first queen of Serbian origin since medieval times. In this sense, the fact that the auction of the most valuable part of her movable property, consisting of luxurious clothing items, pieces of jewellery and women's decorations, was held abroad, came as no surprise. The physical absence of the said valuables, i.e. the fact that following the auction at Christie's of London on 8th December 1904, these items became integral parts of private foreign collections, has not hampered the possibility of identifying the items' artistic, cultural and historical properties relevant to the environment from which they were extracted. The messages that these items treasure about the deceased Queen have remained readable thanks to the surviving verbal and visual reminders, but also to the aesthetic experience conveyed on stage, as well as through TV and film adaptations.

The awareness of lost heritage can always be raised by means of a creative act which, unlike historiography, is not easily subjected to alteration and censorship 'from above'. This was exactly our starting point from which we have addressed the question of alienation of Queen Draga's fashion artefacts and their resurgence in social imagination – on stage and TV / film screen. The stagings (Miloš Crnjanski's play Konak) and adaptations (TV series The End of the Obrenović Dynasty), including a rather arbitrary and highly romanticised Hollywood portrayals of the ill-fated Serbian queen (e.g. Pola Negri in A Woman Commands, 1932), have been discussed in this paper as an alternative or parallel memory, capable of creating a long-lasting effect on viewers, thus provoking further heritage and memory processes.

Translated by the author

ОЛИВЕРА БАТАЈИЋ СРЕТЕНОВИЋ
Универзитет уметности у Београду,
Факултет примењених уметности у Београду, Београд, Србија
olivera.batajic@fpu.bg.ac.rs

76.071.1:929 Болдижар И.
655.26(497.11)

КАКО ЗВУЧИ СЛОВО: О ЖИВОТУ И РАДУ ИВАНА БОЛДИЖАРА

Категорија чланка: оригинални научни рад

Апстракт: Типографија је област која је у данашњим истраживањима помало занемарена, што је случај и са типографима и дизајнерима писама. Рад Ивана Болдижара чини део српске типографске историје која утиче на данашње типографе и дизајнере писма. Ово истраживање његовог дела обухватило је у основним цртама развој рада у области дизајна писма, од почетака његовог стваралаштва до краја живота, са посебним акцентом на реконструкцију ћириличних писама, а потом и њиховом даљем развоју и осавремењавању. Пратећи Болдижаров опус можемо добити јасну слику о стању типографије у нашој земљи, али и о важним утицајима познатих типографа и типографских манифестација тог времена. На тада актуелној сцени Болдижар је био познат као промотер ћирилице, за шта је у нашој земљи добио и бројна признања, а на иностраним конференцијама је признат као стручњак. Како је ауторски опус Ивана Болдижара постајао богатији, тако се и поље његовог деловања ширило и, захваљујући томе, имамо много примера употребе типографије и калиграфије у области визуелних комуникација, попут плаката, корица књига, знакова и слично. Рад Ивана Болдижара треба да буде запамћен пре свега због мисије заштите културног наслеђа, што у домену писма подразумева и очување националног писма. Овај рад представља покушај да се део богатог опуса овог аутора забележи и сачува од заборава.

Кључне речи: Иван Болдижар, историја, калиграфија, писмо, типографија

Бележење прошлости

Сви ми (мислим на цело човечанство) током наших живота много времена трошимо покушавајући да сачувамо прошлост од заборава. То чинимо на различите начине. Некада је постојало приповедање, а они који су били учени, писали су. Сликари су осликавали догађаје, портретисали знамените личности. Када се писменост проширила, осим званичних бележења, обични људи су писали дневнике, али и даље препричавали. Кад се појавила фотографија, били су фотографисани, а масовном употребом фото-апарата, а потом и камере, сами су фотографисали и снимали.

Како друштво напредује, а пре свега технолошки услови, бележење историје постаје много лакше. Данас, преко тоталне екранизације живота, можемо из минута у минут не само објављивати наше личне историје већ и учествовати у историјама других људи. То су нам омогућили интернет, блогови и друштвене мреже. Чувањем тих тренутака омогућавамо себи, својим најближима, своме раду, и свему што је нама важно, продужетак постојања. Јер, једино ако нешто постоји и ако је лако доступно свима (а то преко интернета и друштвених мрежа данас свакако јесте), наставиће да живи. Међутим, и поред толиких могућности и лакоћа да се догађаји и људи који у њима учествују забележе, често долази до пропуста. Осим што често доводимо у питање веродостојност онога што на интернету нађемо као документ, често приметимо да наша претрага остане без било каквих резултата. Тако да оно што заиста завређује бележење од јавног значаја, како за струку тако и за културно наслеђе, бива из непознатог разлога занемарено и заборављено. То је слу-чај и са нашом (српском / југословенском) типографијом, нашим типографима и дизајнерима типографских писама.

Како је типографија једна од области којом се бавим, а и како је типографија основ сваке публикације (основна област мог деловања), жеља ми је да од заборава у историју „ставим" те људе и заборављене типографске тренутке који су важни за нашу земљу и нашу културу. Зато смо ми, група окупљена око Удружења „Типометар", већ годинама у мисији сакупљања грађе за неку могућу типографску историју, а сакупљање материјала је дуг и тежак посао.[1]

Утолико овај есеј, који ће представити рад калиграфа, типографа и аутора типографских писама Ивана Болдижара, чини део наше типографске историје, која несумњиво утиче на све нас типографе, а што се више и боље упознајемо са радом значајних типографа из наше прошлости, лакше разумемо оно што данас радимо и лакше се усмеравамо на свом професионалном путу.

[1] Оно што смо успели да прикупимо и забележимо налази се на сајту www.tipometar.org и у две објављене књиге (прир.) Батајић, О. и Стојадиновић, О., 2008, *Свакодневна типографија*, Београд: Типометар и Батајић Сретеновић, О., Ераковић В. и Стојадиновић, О., 2011, *Кофер пун слова*, Београд: Типометар.

Мало историје, пре историје

Термин типографија (од грчке речи τύπος (типос) = облик и γραφή (графе) = писање) означава графичку дисциплину која се бави преношењем комуникације (писане) речи употребом покретног слога, те ова струка и почиње да се развија појавом покретног слога. На европском континенту за то је заслужан био Гутенберг у 15. веку, али покретни слог постојао је још у 9. веку у Кини, Кореји и Јапану.

Данас је задатак типографа вишеслојан. Уколико је типограф дизајнер типографског писма, поред осмишљавања самог изгледа писма, он мора водити рачуна: о правилности облика слова, о могућим величинама за употребу тог писма и о размаку међу словним паровима – кернингу (што омогућава функционалност, тј. читкост писма). Уколико је типограф графички дизајнер, онда води рачуна и о избору типографског писма, о величини у којој ће се то писмо користити, дужини типографске линије (тј. броју знакова у реду текста), о прореду, о хијерархији у тексту и, на крају, изгледу целе обликоване стране (уколико је страна у питању – плакат, позивница, сајт…) или једне целине од више страна (уколико су у питању књига, новине, часопис…). Данас је типографија свуда присутна, не само у штампаним већ и у електронским медијима, па се и дефиниција термина типографије развојем технологије мења.

Историја српске писмености почиње у 9. веку, од када датирају прве сачуване рукописне књиге. Штампарство почиње крајем 15. века, веома рано у односу на друге европске земље. На нашем простору, издавачка (штампарска) делатност прекинута је за време турске окупације, да би се наставила у 19. веку. До тада, све што се штампало за нас, штампано је у околним земљама, у Венецији, а касније у Бечу (и другде).

У рукописним књигама се још на самом почетку могла приметити брига о лепоти стране, а што се писмо више усавршавало, примећујемо и све већу бригу о лепоти самог словног знака. Наравно, у исто време, водило се рачуна и о функционалности писма, тј. о његовој читљивости. Та брига одмах се пренела на штампане књиге, што можемо приметити по високом степену декоративности и лепоти употребљених писама.

У 18. веку ћириличка азбука је под великим утицајем руске, јер највећи број учитеља у нашим школама и јесу били Руси, а неминован је и утицај реформе Петра Великог, због које се од уставних и брзописних облика прешло на грађанско писмо (грађанска азбука), које се заснива на облицима књижне латинице (Филеки 2010). То је трајало све до Вукове реформе писма 1818. године. Вук Стефановић Караџић искористио је облике грађанског писма, одакле је изабрао слова која су потребна за гласове који се користе у нашем језику, а остала одбацио и додао још шест слова која раније нису постојала (ћ, ђ, њ, љ, џ, ј). Тако је и увео фонетски принцип да сваки глас има своје слово.

У барокној Србији, Христифор Жефаровић и наш најпознатији калиграф тог времена, Захарије Стефановић Орфелин, осмишљавали су реформу српске ћирилице. Жефаровић је у Бечу 1741. одштампао *Стематографију*. А године 1759. Орфелин је у Сремским Карловцима направио први приручник за учење лепог писања *Новаја и основатељнаја славеносерпскаја (…) калиграфија*, у којем су представљена четири врсте писма (*ibid.*). Међутим, и у том приручнику постоје руски облици слова који су се разликовали од оних у српској ћирилици, јер су се ослањали на грађански *шрифт*, брзопис и руски језик. Узор грађанском курзиву, као и грађанској ћирилици Петра Великог, била је свакако латиница, и то енглески *script* и француски *coule*, канцеларијска писма (*ibid.*). И поред велике жеље за очувањем националног наслеђа, наше писмо доживело је промене за које су заслужни српски типографи 20. века. Један од њих је био и Иван Болдижар, чији се рад на реконструкцији и обнављању ћирилице ослањао управо на Жефаровићев и Орфелинов рад.

Чему нас учи живот Ивана Болдижара

Иван Болдижар рођен је у Новом Саду 1917. године, где је остао до своје смрти 1986. Пореклом је био Мађар, те му је мађарски био матерњи језик. Веома рано је дошао у контакт са графичким занатом. Било је то у штампарском предузећу „Графика". Имао је 15 година када је примљен на литографски занат, где су му учитељи били мајстори из иностранства. Од њих је учио основе калиграфије и обликовања слова. Четири године је дијамантском иглом, на брушеном камену, писао слова танка чак и као делић милиметра (Вукмановић 2005). Техника је захтевала да сва слова буду писана као огледалска слика. За тај период он сам каже да је био „роб слова" (*ibid.*).

Већ 1932. године на конкурсу Графичких радника Југославије добио је прву и другу награду за решење насловне стране часописа *Графичка ревија* (*ibid.*), што га је охрабрило и определило да настави да се бави овим занатом. Потом је, 1935. године, уследила још једна прва награда у Београду и то за пројекат значке РСК „Графичар". Са свим савременим штампарским дисциплинама и са принципима графичког обликовања упознао се у Осијеку, у периоду између 1935. и 1940, где је отишао на усавршавање литографског заната. Тамо је, у Штампарском заводу „Крвавац и Павловић", завршио меркантилну литографију.[2] Путовао је и у Загреб и Будимпешту на усавршавање.

Врло брзо је квалитет његовог рада примећен па су га звали на многе пројекте из области визуелне уметности. Како каже, одмах после рата, 1944. године, био је регрутован у Агитпроп[3] Војводине, када је писао пароле лепљене по улицама града. Пароле је исписивао руком, двојезично (користио је и латиницу и ћирилицу), па је то заправо његов први сусрет са ћириличним словима.

[2] За разлику од хромолитографије, меркантилна литографија је техника израде слова (или финих линијатура) у литографској техници. Користила се за израду прецизно цртаних рекламних предложака, илустрација, новчаница и поштанских марки (Керекеш 1985).

[3] Касније су од ове куће настали „Дневник" и „Форум".

У новоосновано предузеће „Пропаганда”[4] дошао је 1945. године и у њему је основао литографску радионицу. У њему је наставио да се бави меркантилном литографијом. Још педесетих година користио се за оно време необичним начином визуелне комуникације. Наиме, на бандере облика слова А постављао је велике паное на којима су биле рекламе за *Плави радион*, сапуне *Албус*, *Сидол* и *Викс* из Илирије (Анђелков непозната година).

Опробао се и у педагошком раду, те је од 1950. до 1955. године предавао на предмету Писмо у Школи за примењену уметност у Новом Саду. И управо зато је 1955, заједно са Францом Лешинколом (Franz Leschinkohol), објавио књигу *Декоративна писма* (Нови Сад, 1955). То је уџбеник о писму за ђаке и почетнике о правилном коришћењу неких типова слова (Вељовић 1981). Болдижар је извео гротескна писма редис-пером, а Лешинкол је дао објашњења. Књига почиње *Стаблом писма*, које је осмислио Болдижар 1954. године (Недељковић 2002). Иначе, Болдижар је увек имао велику жељу за подучавањем. Волео је да објашњава поступак свог рада и да указује на важност свог заната.

За Стеријино позорје почиње да ради од његовог оснивања 1956. године, графички обликујући штампане материјале. А у Издавачку кућу „Форум” дошао је 1957,[5] где је у почетку водио литографско одељење, оставши све до пензије 1976. године (*ibid.*). То је заправо била његова матична кућа, а сви остали послови били су хонорарни.

Младен Лесковац, управник и оснивач библиотеке, позвао је Болдижара да ради у Матици српској. Приметио је његову склоност за тзв. национални израз, који је неговала и сама Матица, а ту је пре свега мислио на развијање и бригу о ћирилици. Тако Болдижар све више постаје део идеје о обнови и очувању националног наслеђа, што битно усмерава а уједно и олакшава његову мисију у проучавању и реконструисању ћириличног писма, као и његовом даљем развоју и осавремењавању. „Доћи до препознатљивости српске ћирилице у ликовном смислу а без нарушавања утилитарне вредности писма” била је њихова заједничка жеља. Оно што је радио за Матицу често је било исписано руком, али неретко се и штампало по његовим исцртаним предлошцима(сл. 1).

Поред многих послова, Болдижар је учествовао и у разним струковним активностима, те тако и у оснивању УПИДИВ-а[6] у Новом Саду 1964. године (Недељковић 2014). Он се сматра покретачем послератних активности на пољу уметности писма у Југославији јер је први скренуо пажњу на то од каквог је значаја то поље у даљем развоју графичке делатности.

На изложбама које је имао по свету, у Будимшешти, Прагу, Диселдорфу, Остину, Њујорку и Осаки, упознавао се са многим значајним типографима, а

1. Лого који је Иван Болдижар дизајнирао за Галерију Матице српске.
1. Logo designed by Ivan Boldižar for the Gallery of Matica Srpska.

постао је и велики пријатељ Хермана Цапфа (Hermann Zapf), који је утицао на његову потпуну посвећеност ћирилици као писму које треба обликовати (Анђелков непозната година). Колеге из иностранства сугерисале су му да једино они који живе у поднебљу на којем одређено писмо настаје могу бити добри креатори тог писма. Зато се окренуо ћирилици. А за време боравка у Западној Немачкој, у коју је отишао ради личног усавршавања, препоручен је удружењу *aTypi*, чији члан постаје и сваке године учествује на њиховим скупштинама, посвећујући своја излагања ћирилици (Вељовић 1981). На међународној изложби чланова овог друштва, одржаној у Прагу 1969. године, добио је признање за пројекат писма *Орфелин 2*.

Члан је Секције „композитора слова” (непознати аутор 1981). Извео је и једну верзију логотипа за ово удружење .

Године 1974. израдио је текстове и легенде за меморијални музеј Христофора Жефаровића у Бођанима, када вероватно и настаје истоимено писмо (сл. 2). У нашој земљи Болдижар је углавном учествовао на групним изложбама, мада је имао и неколико самосталних. Његова ретроспективна изложба, која је имала великог одјека у нашим уметничким круговима, одржана је 1975. године у Галерији Графички колектив у Београду под називом *Калиграфија*. Изложбу је отворио Драгослав Стојановић Сип. У каталогу изложбе он пише да „овим радовима поносни смо и ми, јер, очигледно, за степеницу смо виши и не само као графичари, него и као писмени људи и земља једна културе и културних тековина” (Стојановић 1975). Коначно његов рад бива и званично признат од стране Општине Нови Сад, која му 1975. године додељује Октобарску награду за изналажење нових облика слова (Вукмановић 2005).

Активности Ивана Болдижара много су запаженије у иностранству (неретко је то случај и данас у области наше савремене типографије). Тако је словоливница Х. Бертолд (Berthold AG) из Берлина 1975.

[4] Предузеће за политичку и привредну пропаганду.
[5] „Форум” је и основан те године са идејом ширења и неговања новинских и књижевних издања на мађарском језику.
[6] Удружење ликовних уметника, примењених уметника и дизајнера Војводине.

2. Типографска анализа Жефаровићеве *Стематографије.*
2. Typographic analysis of Žefarović's *Stematography.*

3. Неколико типографских писама која је пројектовао Иван Болдижар.
3. Several typographic letters designed by Ivan Boldižar.

године откупила латиничне верзије писма: *Јануc (Janus)*, *Болдиж (Boldiz)*, *Тритон (Triton)*. Тада су се типографска слова нашег аутора први пут нашла у штампаријама ван граница наше земље (непознати аутор 1981). Потом је словоливница „Штемпл" (Stempel AG)[7] из Франкфурта 1982. године откупила писмо *Исар (Isar)* (Недељковић 2002) (сл. 3).

Његово писмо *Орфелин*, које садржи ћирилицу и латиницу, објављено је 1971. године у Лајпцигу у уџбенику историје слова под називом *Schriftkunst*, аутора Алберта Капра (Albert Kapr), ректора Лајпцишког универзитета (*ibid.*) (сл. 4).

На изложби *ITC*, одржаној у Њујорку 1980. године, од 2.400 радова пристиглих на конкурс из 25 земаља, изложено је 205. Међу њима су били радови Ивана Болдижара и Јовице Вељовића. Након тога је понуђено Југославији да под покровитељством ITC организује изложбу наших калиграфа у Њујорку (непознати аутор 1981). На другој изложби, *International Caligraphy Today*, одржаној у Њујорку 1981. и 1982, поново су били изложени његови радови, који су 1982. објављени у књизи под истим називом (сл. 5).

Један од најважнијих догађаја у излагачком опусу Ивана Болдижара свакако јесте његова самостална ретроспективна изложба у музеју Клингспор (Klingspor museum der Stadt Offenbach[8]) у Офенбаху, 1984. године, под називом *Schrift graphic*.[9] Организована је на предлог Хермана Цапфа. Болдижар је био веома цењен у немачким типографским круговима и изложбу су посетиле многе знамените личности.

Последњи велики посао Ивана Болдижара уговорен је када је Црногорска академија наука и уметности 1985. године предложила Издавачкој кући „Форум" сарадњу на луксузном издању књиге *Горски вијенац*, Петра Петровића Његоша. Првобитни предлог био је да Болдижар руком испише целу књигу, што је касније као идеја одбачено, а за ту прилику настало је типографско писмо *Његош*. Књига је изведена у техници фото-слога. Ипак, постоји забележено да је Болдижар три примерка књиге исписао руком на јагњећој кожи. Један је изгорео у пожару у штампарији „Форум", један је изложен у музеју на Цетињу, а један чувају његови синови.

[7] Linotype je 1985. године купио Stempel.

[8] „Офенбах је колевка калиграфије, где су деловали велики калиграфи … који су у сарадњи са словоливницом „Клингспор" (чије име носи музеј) пренели славу Офенбаха као града калиграфије и писма. Због тога се и дан-данас уметници целог света труде да добију дозволу да излажу у Клингспор музеју у Офенбаху, у музеју који се сматра Меком, ходочашћем калиграфа целог света, јер што је Гутенбергов музеј у Мајнцу за штампу, то је Клингспор музеј у Офенбаху за калиграфију", из Лешинколовог записа са отварања изложбе у Офенбаху.

[9] Издавачко предузеће „Форум" је омогућило и много помогло да се ова изложба одржи.

4. *Schriftkunst*, књига Алберта Капра, са страном где су радови Ивана Болдижара (детаљ лево).
4. *Schriftkunst*, a book by Albert Kapr, with the page containing Ivan Boldižar's works (detail left).

5. *International Calligraphy Today*, књига у којој су објављени радови Ивана Болдижара.
5. *International Calligraphy Today*, the book in which Ivan Boldižar's works were published.

И реч и мисао су лепши ако је слово лепо[10]

Једном сам чула како је неки енглески уметник покушао да уз помоћ грамофонске игле прочита слова изрезбарена на крчагу из римског доба. Наводно је тада добио звуке оног времена. Искрено, не верујем да је уз помоћ игле могао да се пренесе тај звук, али сама идеја да се изрезбарено слово преточи у звук, преко неког помагала, крајње је интересантна. Претворити слово у музику можда јесте права функција слова. Свако слово је један глас, а сваки глас у групи чини мелодију. Писмо самим тим постаје забелешка мелодије те музике језика, мелодије људских мисли и говора. Ако се са том идејом повеже калиграфска и типографска уметност, као и жеља да се слова и писма учине лепшим, онда ту мелодију калиграф и типограф понекад доводе до ремек-дела. Да би се до таквог дела дошло, потребан је дуг, упоран и стрпљив рад, а за типографско писмо и много изучавања и проучавања, много тестирања. Јер, успешност једног типографског писма не мери се само његовом лепотом, већ и његовом функционалношћу и његовом читкошћу.

Болдижарови први учитељи били су мајстори који су долазили из Немачке, Аустрије, Мађарске и Чешке. Они су му осим техничког знања, логично, преносили и идеје и дух тадашњег европског графичког дизајна (Керекеш 1985). Зато је и јасно откуд се у првим калиграфским и типографским радовима Ивана Болдижара појављује искључиво латиница у којој је приметан значајан утицај тада популарних облика. Полако, од сецесионистичког стила, а под утицајем конструктивизма, преко часописâ из Будимпеште и Беча са примерима радова европске авангарде, Иван Болдижар мења свој калиграфски стил и композицију. Неки ондашњи критичари сматрају његово решење за насловну страну часописа *Графичка ревија* за први југословенски пример баухаусовског конструктивизма, што је нарочито приметно на једној верзији насловне стране тог часописа коју је обликовао 1939. године, на којој је приказана зрелост у примени одређених одлика стила (*ibid.*).

По завршетку рата, Болдижар постаје водећи дизајнер и типограф у Новом Саду и добија много послова, а област његовог графичког обликовања проширена је и на графичке комуникације, да би се он касније усмерио на издавачку делатност и штампане материјале, углавном књиге, плакате и брошуре (у зависности од тога за кога је радио, углавном за институције културе и издавачке куће). Тако он представља графички узор тадашњим генерацијама у свом окружењу. Графичка решења која предлаже увек су заснована на писму. Претежно су то калиграфска решења, јер калиграфија доминира у његовом раду, а тек касније почиње са употребом својих типографских писама, те и са типографским решењима. Уколико упоредимо његове раније радове са каснијом фазом, можемо приметити да је на почетку имао потребу да осим слова, тј. текста, користи и неке друге ликовне елементе. Како постаје сигурнији на пољу типографије и калиграфије, тако се сликовност у раду губи а слово почиње да доминира, све прочишћеније и чвршће.

Неко време, педесетих година, био је познат по употреби енглеске технике *scraper boarding* (*ibid.*). Из те технике развија свој сопствени начин у декорисању и извођењу виньета, унеколико се ослањајући на нашу калиграфску традицију. Касније настале калиграфске декорације заправо су спој савременог западног духа и нашег наслеђа.

Оно што је јасно видљиво на његовим ретроспективним изложбама јесте доминација калиграфских

[10] Наслов је део цитата преузетог од Вукмановић Љ. непозната година, *Слово има душу*, непознате новине.

6. Лого удружења типографа *aTypi*, који је дизајнирао Иван Болдижар.
6. Logo of the association of typographers *aTypi*, designed by Ivan Boldižar.

радова. Заступљени су многи примери слободне калиграфије, али и диплома, повеља и других радова где је примењена калиграфија. У време њиховог настанка сви ти материјали још увек су исписивани руком, за разлику од данашњег времена када се махом дигитално штампају употребом неког писма које имитира руком исписане облике. Тако је и Болдижар многа своја калиграфска писма преточио у нацрте за типографска писма, као што је *Болдиж антиква*, које је готово књижно писмо, али које као калиграфски испис одушевљава својом прецизношћу и чистоћом.

Изучавајући све више ћирилицу, а по наговору својих иностраних колега, Болдижар се окретао приручницима насталим на нашим просторима у време барока. Приручник за лепо писање Захарија Орфелина био је веома цењен и у Болдижарово време. Он је добио жељу да га прилагоди савременим потребама и условима. Тако је и настало писмо *Орфелин*, оригинално курзивно писмо. У изворном Орфелиновом писму постоје остаци руских слова и руског писма. Орфелин је заговарао грађански брзопис, те је у свом приручнику забележио облике слова који су тада били у употреби, а који су преузети под утицајем руске културе. Болдижар, осавремењујући Орфелинове облике, одређене словне знакове је прилагодио нашим стандардима. И данас се на рачунарима често користе руске варијанте курзивних слова уместо наших, из незнања и због недостатка ћирилицâ које садрже наше облике[11] (сл. 3).

Ипак, у писмима која Болдижар изводи као ауторска дела, она без историјског предлошка, као што су писма *Тритон* и *Јанус*, па и писмо *Фламинго*, настало нешто раније, приметна је та првобитна наклоност према сецесионистичким облицима. И поред тога што су слова чврста, сигурна и геометријски обликована, ублажавају их декоративни завршеци. Код писма *Тритон* они су оштри и строги, осликавајући и само име писма, док су код писма *Јанус* мекши, поетични, али у једној потпуно сведеној мери, таман довољној да писмо не постане китњасто као што је то нпр. писмо *Фламинго*. Његово последње откупљено писмо *Исар*, које је првобитно назвао *Сава*, битно је другачије од свих претходно обликованих писама. Садржало је само верзалну варијанту, а тек након што јој је додао курент, добија ново име *Исар*, под којим је и откупљено. Писмо представља савремену антикву удвојених потеза. Технички прочишћено, иако га удвојени потези чине сложенијим, јасно је и у потезима прецизно. Немачки стручни кругови, откупљујући га, коментарисали су га као веома оригинално писмо (сл. 1).

Када га је Црногорска академија наука и уметности ангажовала да уради нови облик писма за јубиларно издање *Горског вијенца*, добијеном послу приступио је темељно. Прво је детаљно проучио Жефаровићеву *Стематографију* ослањајући се и на преглед *Стематографије* коју је направио Динко Давидов 1972. године. То је био главни узор за разраду ћириличних типографских слова. Болдижар је тако стилски уједначио већ наслућене форме верзала и курента. Резултат је писмо *Његош*, првобитно названо *Обод*, које је било намењено баш овом издању књиге. Осим што је слова увеличавао и прецртавао, кориговао је првобитне облике у складу са ритмом који је желео да постигне у тексту. Много времена је посветио комбинацијама парова слова и њиховом међусобном уједначавању, те се ново писмо, иако се заснива на Жефаровићевој *Стематографији*, у својим детаљима од њега битно разликује. Својим радом Болдижар је дошао до савршеног писма за употребу у текстовима, са правилним и уједначеним ритмом, уједно водећи рачуна о његовој читкости. Нажалост, није доживео излазак библиофилског издања ове књиге јер је умро баш у време када су га у „Форуму" завршавали.

У његовим типографским радовима, у композицијама прављеним од сопствених типографских писама, можемо видети вечиту жељу за експериментом, у којој нам говори да обликовано слово, па и цело писмо, иако савршено у својим пропорцијама и одликама, и даље

[11] Видети више: Ведран Ераковић, „Употреба српске ћирилице на рачунарима", www.tipometar.org/kolumne/Unicode/Index.html (посећено: 12.05.2014)

оставља простор за надоградњу и нове композиције у некој сложенијој типографској комуникацији, која осим функционалне представља и смислено намерно декоративну целину. А ако сагледамо његов целокупан рад на писмима, те их поређамо хронолошки, можемо приметити и сазревање у њиховом обликовању. Од сецесионистичког, готово поетичног духа, стижемо до чврстих, сигурних и сасвим поједностављених облика.

Ћирилица је писмо које у свету привлачи много пажње, можда више него код нас. Нажалост, у Југославији је оно постепено деградирано, занемаривано и проглашавано ретроградним, а после распада Југославије неоправдано етикетирано као обележје екстремног национализма и фактор који нас одваја од Европе. Болдижар је једном приликом овако говорио о нашем писму: „Ћирилично писмо је графички много богатије него латинично. Ипак у латиници се сваког дана уради нешто ново. Више се усавршава. Покушао сам зато да бар донекле исправим ову неправду."

Као неко ко је велики део свог рада посветио неговању и обликовању ћирилице, Болдижар је био цењен у типографском свету широм планете. Резултате су вредновале многе знамените личности у области типографије, као што су Херман Цапф и Адријан Фрутигер (Adrian Frutiger). Болдижар је редовно држао презентације на конгресима *aTypi*-а, а како сведочи један од његових синова који га је пратио на једној од конференција „био је поносан на свог оца када је видео сва та имена окупљена око њега, како љубопитљиво стоје и чекају да чују шта је ново на пољу развоја ћирилице". Сваке године Болдижар би представљао нове радове засноване на сопственим истраживањима и открићима. Често их је слао на конкурсе у иностранство те се његово име може наћи у типографским енциклопедијама и књигама посвећеним калиграфији и типографији. Радови представљени у књигама и на изложбама биле су ћирилице (сл. 6).

Осим дела и нацрта за писма која данас више нису у употреби (јер се технологија штампе променила, па некадашња изрезана слова више није могуће користити, већ их је потребно дигитализовати на рачунару и користити као компјутерски слог, што за Болдижарова писма још није учињено), Иван Болдижар је за собом оставио и неколико ученика који су постигли успех код нас и у свету. Један од њих, Јовица Вељовић, у свом опису Ивана Болдижара каже: „Болдижарова калиграфија је непосредна, снажна у утиску, препознатљива, сигурног дуктуса, са јасним облицима и елегантним формама. Форме су најчешће чврсте и оштре, понекада, када је потребно, мекане са пуно светлости и украса. Готово у сваком покушају плени његова смиреност руке и срца. Распон његовог интересовања је велик: од историјских рукописних писама до слободне калиграфије у свим материјалима, што је одлика добрих познавалаца писма" (Вељовић 1981) (сл. 7).

Његови савременици га описују као веома тихог и повученог човека. Мало је причао а много радио. Можда му је баш то омогућило да сатима седи у свом малом атељеу и проучава слово по слово, кроз историју,

7. Једна од калиграфских композиција Ивана Болдижара.
7. One of calligraphy compositions by Ivan Boldižar.

његове облике и промене које су се на сваком појединачном слову десиле. У исписивању калиграфских листова, а касније и у обликовању типографског писма, нису дозвољене грешке. Многи зато сматрају да су, пре свега, калиграфи, а потом и типографи, врхунски уметници, тј. они који свој рад доводе до савршенства, водећи рачуна и о оним најмање видљивим детаљима.

За нашу бригу о словима Болдижар каже: „Мало ко брине о естетици слова, о прастаром знању да оно лепотом својих линија и облика годи оку и оплемењује написану реч, а још мање о томе да и ми, како се у свету ради, и у словима имамо своје обележје. Зато су наша слова сиромашна и стара већ 30-40 година" (Вукмановић непозната година).

И слово има душу[12]

У односу на латинично писмо, које се свакодневно развија, ћирилично писмо је у приличном заостатку. Сразмерно је мали број аутора типографских писама који пројектују и ћирилицу у односу на оне који се баве латиницом, мада последњих година расте број мултилингвалних фонтова.

[12] Наслов преузет из новинског чланка Вукмановића Љ. непозната година, *Слово има душу*, непознат назив новина.

На Факултету примењених уметности у Београду студенти уче да пројектују типографска писма почев од осамдесетих година, а рачунарске фонтове од 1995, ћирилицу или латиницу, према сопственој жељи. Од 2006. године технолошки развој је омогућио да се ћирилица и латиница пројектују у оквиру истог рачунарског фонта, па сви студенти раде слова ћирилице и латинице. Наставници Оливера Стојадиновић, Јана Оршолић и Ведран Ераковић својим стрпљивим мисионарским радом уводе студенте у принципе обликовања ћирилице. Нова писма су оригинална, ауторска писма. Нека од њих, већ по завршетку, уз мање корекције, одлазе на тржиште и бивају употребљена у различитим типографским радовима. Нека од њих откупиле су и типографске куће у иностранству. Уз пројекат Типометра *Ћирилице на поклон*[13] велики број корисника (код нас и у иностранству) у могућности је да бесплатно користи квалитетно обликоване ћирилице, што на неки начин омогућава ћирилици да живи и развија се. А свега тога не би било да није било наших типографа, који су у 20. веку, и поред велике запостављености, ипак у живот враћали нашу типографску традицију.

Када изучавамо рад људи који су свој живот посветили некој одређеној области, сама та област у нашим очима порасте милион пута. Бележимо то да би се иста ствар десила и у душама других људи који о раду тих посвећеника буду читали. Ваљда то онда јесте успех у очувању нашег културног наслеђа, у овом конкретном случају, оног типографског. Дело Ивана Болдижара је једна композиција у том нашем малом типографском опусу, али значајан узор за генерације које долазе. Посао којим се бавио, рад на очувању ћириличног писма и на његовом представљању у иностранству веома је важан, јер ћирилица је писмо незамењиво у тумачењу једног друштва, те у том смислу не би смело да нестане. И као што професор Стјепан Филеки, још један наш велики типограф и калиграф, каже о самој ћирилици и том наизглед утопистичком раду: „Ако постоји опасност да све ипак нестане и да се историја некако нагло заустави и да оно што радимо буде заборављена прошлост и да ћирилица изумре као таква, онда треба све оставити у најбољем реду и у најбољој могућој форми, вредној памћења и вредној пажње" (Батајић Сретеновић и Ераковић и Стојадиновић 2011).

[13] Пројекат су подржали Секретаријат за културу Града Београда и Министарство културе и информисања Републике Србије

ЛИТЕРАТУРА

Батајић Сретеновић, О. и Ераковић, Е. и Стојадиновић, О. 2011
Кофер пун слова, Београд, Типометар

Филеки, С. 2010
26+30 писмо, Београд, Универзитет уметности у Београду

Недељковић, мр С. 2002
Типографско обликовање, Нови Сад, Тампограф

РАДОВИ ОБЈАВЉЕНИ У ЗБОРНИЦИМА, КОНГРЕСНИМ АКТИМА И СЛИЧНО

Рајчетић, др З. и Митровић В. и Недељковић, мр У. 2014
Иван Болдижар, стр. 97–107
УПИДИВ 50 година: на раменима великана
Нови Сад, Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Војводине – УПИДИВ

Вукмановић, Љ. 2005
Шум речи: разговори и записи данас за сутра,
Слово има душу, стр. 302–307,
Нови Сад, Дневник

Сип Стојановић, Д. 1975
Калиграфија, каталог изложбе, текст,
Београд, Графички колектив

ПЕРИОДИКА

Керекеш, Л. 1985
Између писма и сликовности,
часопис *Поља*, (Нови Сад), бр. 312/313, фебруар–март, стр. 102–103

Вељовић, Ј. април 1981
Иван Болдижар, графички дизајнер,
часопис *Графички рад 4*, Графичка уметност XVII (Београд)
Опште удружење графичке делатности Југославије

Непознати аутор 18.3.1981.
Ненадмашни композитор слова, новине *Дневник* (Нови Сад), стр. 9.

ЧЛАНЦИ ИЗ ЕЛЕКТРОНСКИХ ЧАСОПИСА

Анђелков Булут, М. непозната година објављивања
Изгнаник са Адица: Сећање на Ивана Болдижара краснописца, часопис за културу *Дијаспора* (Штокхолм)
https://www.dijaspora.nu/index.php/cir/izgnanik-sa-adica

ОСТАЛО

Крољ, К. 2002 (режија)
И реч је лепша ако је слово лепо,
филм о Ивану Болдижару из четири дела, Нови Сад

СКРАЋЕНИЦЕ

ITC – International Typeface Corporation
AG – Aktiengesellschaft
УПИДИВ – Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Војводине
РСК – Раднички спортски клуб

Summary

OLIVERA BATAJIĆ SRETENOVIĆ
University of Arts in Belgrade, Faculty of Applied Arts, Belgrade, Serbia
olivera.batajic@fpu.bg.ac.rs

THE SOUND OF THE LETTER: ABOUT THE LIFE AND WORK OF IVAN BOLDIŽAR

Typography makes the basis for every work in the field of graphic communications. How the message will be conveyed depends on the quality of the typographic letter, as well as on the author's knowledge of making a good typographic composition. As we live in the country whose national heritage is based on the specifics of the Cyrillic alphabet, which is not so widespread in the world, it is very important that we nurture and develop the field of typography. First of all, I think that we should invest in the education of the new generations of future designers of typographic letters, and then, in the generations of those who are trained to properly and functionally determine the text's typographic composition, and harmoniously combine the text and the image. Serbian history of typography is not so long, but it has certainly given rise to several world famous names in this field. Among those names is the name of Ivan Boldižar, who promoted the Cyrillic alphabet and dedicated his entire life to the development and design of it, dealing with both reconstruction of the existing and design of the original typefaces. These typefaces have later found wide application. Unfortunately, there is very little literature dealing with the topic of Serbian or Yugoslav typography. Therefore, this research is mostly based on the conversations held with the surviving protagonists of those times, and on reviewing documentary footage found in the archive of the artist's family. This text is an attempt to contribute to the creation of literature on an important, but insufficiently researched filed – Serbian typography.

Translated by the Author

АНИЦА ТУЦАКОВ
“Anonymous said:”, Београд, Србија

746.3(497.1)″1963/1992″

ГОБЛЕНИ КАО СЛИКЕ ПРЕГОВОРА У ИЗГРАДЊИ РОДНОГ И КЛАСНОГ ИДЕНТИТЕТА

Категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: Разумевање дуговечног присуства Вилерових гоблена у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији подразумева њихово сагледавање као друштвеног, али и предметног феномена. Рад се заснива на презентацији и тумачењу друштвених и културолошких процеса који су довели до велике популарности ових гоблена у наведеној држави, као псеудоисторијских украсних објеката, који су у једном тренутку били значајни са становишта демократског нивелисања националних култура на простору СФРЈ, али који су свакако занимљиви и из угла континуиране праксе преузимања процеђених културних матрица *Mittel Europe*. У тексту се разматрају аспекти трговине колективно произвођених слика на основу индустријски изведених шаблона, историјат фабрике Јакоба Вилера, те фактографско-контекстуални историјски подаци који се односе и на наше подручје. Гоблен се сагледава и као начин успостављања веза са потрошачким друштвом, до његових захтевнијих аспеката који се крећу правцем експлоатације двоструке поетике слике постављене између изворне операције стварања оригиналног уметничког дела и његове касније експлоатације и реинтерпретације у форми индустријских шаблона за гоблен, односно транспоновања изворних уметничких пракси у друштвено трговање сличностима. Рад доноси и идентификацију избора оригиналних слика и тема имитације раскошних пасторалних сцена и удаљених призора, што такође чини важан материјал за разумевање недовршених друштвених и културних процеса у СФРЈ.

Кључне речи: гоблен, експлоатација уметничког дела, родни и класни идентитет, индустријски произведене слике, друштвено преговарање, вредност свакодневне активности

Израда Вилерових гоблена у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији

Незаобилазни детаљ уређења социјалистичких домова Социјалистичке Федеративне Републике Југославије (1963–1992), захватајући делом и период Федеративне Народне Републике Југославије (1946–1963), јесу Вилерови гоблени, уз породичне фотографије и урамљене репродукције чувених уметничких дела, од половине 20. века постављани на највидљивија места у домаћинствима изгубљене домовине многих генерација. На њих и данас можемо наићи, а као део позоришних или филмских мизансцена, гоблени нам директно пружају увид у економску, друштвену и културолошку ситуираност особа које настањују тај простор. Иако су у сеоским домаћинствима постојали и раније, уз пластичне венецијанске гондоле са веслачем и балерином, који су почасна места у стану освајали на телевизорима или витринама, гоблени ипак представљају један од кључних реквизита наше друштвене и културне ситуације[1], јер је кућа знак и уточиште једног друштва. Са гобленима и гондолама радничка и нова средња класа након Другог светског рата своју везу са потрошачким друштвом настојале су да успоставе путем ових малобројних украсних предмета. Зато се дуговечност и деценијска отпорност гоблена могу видети и као израз континуитета разблажености културе која се пред изазовима потреба новог времена и новог друштва бранила терапеутском улогом носталгије и континуитетом једне вештине која је у изворном везу поседовала аутентичну вредност.

Иако на почетку промовисани у циљу демократског нивелисања различитих националних култура на простору некадашње Југославије, Вилерови гоблени су кључни подсетник недовршених културних процеса на овим просторима, који, окренути према *Mittel Europi* и најближим центрима, добијају вишеструко процеђени поредак и дозвољене културне обрасце. Ипак, тешко је критично говорити о овим топлим пикселизованим овалима у предимензионираним китњастим оквирима, а ослободити се поетског колорита и емотивне атмосфере детињства, када за столовима испод тих гоблена истовремено, а да се никад нису срели, седе и нечије баке или прабаке које су их везле и, данас, њихови наследници – наши преци комуницирају са нама. Како дом и естетика

[1] Важан увид у културу становања у овом периоду у Србији пружа рад Милоша Тимотијевића „Град у унутрашњости: облици, простори и границе приватног и јавног у 20. веку” у оквиру зборника *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, приређивача Милана Ристовића, Београд, Clio, 2007.

1. *Пастирица*, *Schäferin,* гоблен према слици Филипа Палиција, 34 боје, ситан бод 1:4, 71 x 52 cm.
1. *Shepherdess*, *Schäferin*, a Gobelin designed after Filippo Palizzi's painting, 34 colours, small stitch 1:4, 71 x 52 cm.

дома одражавају вишеструке темпоралне наративе, тако и гоблени подржавају такву многозначност, представљајући објекте који генеришу симултано присуство различитих временских одредница у истом простору. Носталгија која замагљује наш поглед на гоблене не треба да чуди, јер је то лек за драматичне промене. Поглед на артефакте из времена које је било стабилно и поуздано (сл. 1).

Но, поетичност сећања обично се руши при сусрету са конкретним објектом тог сећања. А тада је због других разлога тешко говорити о њима. Наиме, гоблени су као предмет истраживања увек били на маргинама стваралачког и друштвеног искуства. Ова форма ручног рада припада корпусу недовољно испитаних тема које се налазе на размеђи између аматерског и професионалног, индивидуално израђеног и масовно распрострањеног, на граници дефиниције дома и дизајна, те на месту укрштања питања идентитета и личних артефаката, односно тема које се често превиђају због бојазни од њихове недовољно поуздане методолошке утемељености. Основни извори проучавања ослањају се првенствено на саме артефакте, потом на усмена сведочанства и на масмедије, односно, у овом случају часописе и приручнике. Оправдана резерва која се односи на валидност индивидуалних предања, било да су то усмене изјаве или писани трагови ослабљени порозношћу сећања, утиче на то да се ова тема често перципира као недовољно јасна, те обојена топлином интимних породичних митова.

***

Пре детаљније анализе, треба подсетити на контекстуалне историјске податке, који ће нам помоћи да препознамо феноменолошке фацете које се преламају кроз призму гоблена.

Иако смо навикли да Вилерове гоблене скраћено именујемо само гобленима, вреди подсетити на много

2. *Љуљашка*, гоблен према слици Жан-Оноре Фрагонара, оригинал Вилеров гоблен, 44 боје, ситан бод 1:4, 48 x 65 cm, седамдесете године 20. века.
2. *Swing*, a Gobelin designed after Jean-Honoré Fragonard's painting, original Wiehler Gobelin, 44 colours, small stitch 1:4, 48 x 65 cm, the 1970s.

шири опсег овог термина, који се може односити и на веома захтевну уметничку продукцију каква је у 17. веку постојала у краљевској *Gobeline* фабрици у Бовеу (Beauvais) и након тога у Паризу, и коју већином повезујемо са израдом елаборираних зидних таписерија[2]. Треба подсетити и на стваралачки значај бриселских ткача и амблематске таписерије израђене по нацртима Рафаела, а потом у 17. веку и по нацртима Рубенса. Са 18. веком велики гоблени се више не раде за целокупне зидне површине, већ само као део декорације домова у складу са укусом тадашње буржујске класе[3]. Из тог времена потичу и препознатљиве рококо пасторале прикривеног еротског набоја Франсоа Бушеа (François Boucher), чији одјек у овој форми и данас можемо препознати у често коришћеним шаблонима за слике „Концерт у парку" или „Пастирска идила". Но, упоредо са развојем француске, фламанске и италијанске школе, а од кључног значаја за наше просторе, у Немачкој, крајем 17. века, породице почињу да подржавају ову уметничку праксу (сл. 2).

У време бидермајера, периода за који везујемо праксу израде гоблена у форми у којој их данас

[2] Видети више у Fabienne Joubert, Amaury Lefébure, Pascal-François Bertrand, *Histoire de la tapisserie: En Europe, du moyen âge a nos jours*, Paris, Flammarion, 1995.

[3] О раскоши барокних таписерија богате податке пружају текстови у зборнику *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor*, ур. Thomas P. Cambell, New Haven, London, Yale University Press, 2008.

препознајемо, у периоду прве половине 19. века (између Бечког конгреса 1814/15 и револуције 1848), професионално израђиване таписерије губе на значају као професионална уметничка форма, посебно са изумом Џакардовог механичког разбоја 1804. године, те са почетком развоја индустријски произвођених гоблена и штампаних шаблона на основу којих је њихова израда постала олакшана. У то време средњи сталеж је постајао све богатији, те су њихови домови почели да се украшавају таписеријама на столицама, јастуцима итд. У том процесу Берлин постаје центар продукције нумеричких шема на папиру за овакву врсту веза, тако да је између 1840. и 1850. године више од 20 компанија у Берлину производило на хиљаде различитих штампаних шаблона. Ослањајући се на ову традицију, основана је у Берлину 1893. године и компанија Јакоба Вилера (Jakob Wiehler). Иако је у почетку највећи део посла почивао на изради постељине, упоредо је почео рад и на изради производа који се односе на вез, а који су били промовисани путем часописа који су били доступни у Немачкој, Аустрији, али и у земљама Балкана, те у европском делу Русије. Кључна је била, управо, појава каталога са шемама за израду ентеријерног текстила, декоративних јастучница, столњака и прекривача, који се први пут појављује 1907. године. Ускоро сликани гоблени преузимају водеће место на основу великог броја наруџбина, те 1914. године каталог има већ 72 стране. Након Првог светског рата фабрика наставља рад представљајући каталог од 84 стране, и у постојеће тематске оквире 1933. године уводи један од најомиљенијих мотива Вилерових гоблена до данас – „Последњу вечеру" Леонарда да Винчија[4].

Тако Вилерови каталози налазе своје место и у нашој средини почетком 20. века упоредо са часописима који су неговали стереотип о женским потребама и обавезама, дужностима и могућностима, попут „Женског света"[5], „Ручног рада"[6], „Српске везиље"[7], „Кућевне вештине", „Домаћице"[8] или популарног магазина „Жена"[9], у којима је било речи и о уређењу куће, вођењу домаћинства и моди, чему су свој историјски и аналитички рад посветиле Слободанка Пековић (*Часописи по мери достојанственог женскиња: женски часописи у Србији на почетку 20. века*, Матица српска, Нови Сад, 2015) и Неда Тодоровић (*Женска штампа и култура женствености*, Научна књига, Београд, 1987). И тада су, са појавом трговине колективног произвођења слика, припадницима једног друштва са несигурним вредностима пружена средства да се идентификују са сценама дефинисаним Вилеровим каталозима. Захваљујући новим механичким процесима и индустријски изведеним шаблонима, понуђена је слика далеких облика живота, познатих уметничких дела. Популаризовани су обрасци псеудознања. То је процес у коме се друштво препознавало у огледалу отуђених сцена насталих транспоновањем изворних уметничких пракси у друштвено трговање сличностима. На самом крају рата, током бомбардовања, фабрика је потпуно уништена, али су шаблони за гоблене очувани.

О начину превладавања проблема доступности Вилерових шема из Немачке током Другог светског рата, Ирена Филеки у студији *Вез и чипка у Пироту и околини* наводи значајна сведочења и податке: „Гоблени се најчешће помињу као везени предмети који украшавају зидове станова у граду. Мирјана Мијалковић (1942) из Пирота сматра да је много жена радило гоблене, а она сама почела је да их везе 1962. године. Гоблени су рађени и између два рата у Пироту али су највећу популарност достигли после Другог светског рата. Светски познати Вилерови гоблени набављани су и израђивани и у Пироту, а само разарање фабрике крајем Другог светског рата осетило се и у овом граду. Шеме и материјал за гоблене нису могли да се набаве и није их било на тржишту. У том периоду Мирјана Мијалковић сећа се начина на који се та несташица превладавала и како су куповале бели конац на штрингле, фарбале га код куће, заједно са другарицама, јер се тако више исплатило. 'Шеме смо прецртавале на каро-папир са старих сачуваних немачких шема које су припадале жени председника суда у Пироту. Заједно са мужем смо те шеме, док је било теже да се из Немачке набаве, прерадили на паус да бисмо их умножавали и продавали'. Мирјана је радила и готове гоблене које су такође продавали. Тај новац им је био додатни приход."[10]

У овој потрази за разлозима великог успеха Вилерових гоблена у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији морамо подсетити и на драгоцени артефакт аутохтоног стваралаштва са поднебља СФРЈ – на вез, тај „мали израз" који је увек био у сенци „великих", а који је постојано градио визуелну умност друштва. Умешност и стваралаштво везиља током историје су се и на међународној сцени веома ценили. И то од великих етнографских изложбених поставки за време Аустроугарске монархије, попут Великог светског сајма у Бечу, одржаног 1873, до Међународне изложбе декоративног и индустријског стваралаштва у Паризу, 1925. године, на којима су истакнуто место заузели и

[4] Детаљни преглед свих мотива доступан је на https://www.wiehler-gobelin.com/

[5] „Женски свет", орган добротворних задруга Српкиња, излазио је од 1886. до 1914. године у Новом Саду.

[6] Под уредништвом Јована Јовановића, „Ручни рад" излазио је од 1898. године.

[7] „Српска везиља" био је илустровани лист за ручни рад, домаћу потребу и забаву, који је Милан Павловић Петко, власник цртачко-везиљске радионице, покренуо 1903. године у Вршцу. Часопис је престао са излажењем 1906. године.

[8] Као гласило Београдског женског друштва, „Домаћица" излази од 1879. до 1941. године.

[9] Часопис „Жена" представља један од најутицајнијих часописа у првим деценијама 20. века (1911–1921). Часопис је покренула и уређивала Милица Томић, ћерка Светозара Милетића и супруга Јаше Томића.

[10] Ирена Филеки, „Вез и чипка у Пироту и околини", *Гласник Етнографског музеја*, бр. 2, 2010, стр. 101.

везови са нашег поднебља.[11] Познато је да се шара и вез налазе на самом почетку људског израза. Станислав Винавер наводи како је народ кроз њих видео и слутио васиону. Али, за разлику од веза који је везиље доводио у *дослух са ритмовима света*, индустријски гоблен представља, управо, антитезу сеоске уметности – прерађену културну праксу која ни у ком погледу не представља културу израслу из духа народног стваралаштва, већ место преговора између питања идентитета у прошлости и новог доба, традиционалне улоге жена у породици и друштву, те појаве потрошачке културе и потреба новог начина живота и уређења дома.

Гоблени у изградњи родног и класног идентитета

Шта је ручни рад значио за жену у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији након Другог светског рата и како је утицао на конструкцију родног и класног идентитета, идеју феминитета и јавну (само)репрезентацију жена?

Као што је познато, концепт идентитета представља сложен и контекстуално постављен конструкт ситуиран у времену, месту и друштву. Идентитет се гради на размеђи спољних, друштвених подстицаја и самонаметнутих импулса. Након Другог светског рата, жена је градила нову улогу у друштву, а моделовање је дириговано из више извора – преко медија, ТВ-а, филмова, часописа. Како су класне границе постале порозне, тако су и одреднице тога шта значи бити жена такође постале подложне промени. Споља су упућивани позиви да се постане неко нови, да се учествује у новој активности. Но, иако су жене имале више могућности за образовање и рад, кућа је остала централна тачка њеног идентитета и репрезентације. Савлађујући трауму изазова новог било је неопходно одржати континуитет са традицијом чији је један од израза био, чини се, и израда гоблена, као могућност одржавања континуитета са традиционалном улогом жене у прошлости, али и као нова форма саморепрезентације жене вођене смерницама које су долазиле преко часописа и других медија.

Гоблени су се тако, као производна и декоративна категорија која, упркос разметљивим китњастим рамовима, не припада домену раритета или ексклузивитета, природно уклопили у наратив радничке класе.

У индустријским гобленима су жене пронашле начин преговарања са свакодневицом, која је била на пола пута између традиционалне улоге жене у породици и кући и новог друштвеног поретка, између домаће производње, занатства и масовне продукције. Уз утисак луксуза и драгоцености, гоблени су били противтежа захтевима урбаног начина живота, са делима која су ручно направљена и која носе енергију стваралаца. Жена која би видела гоблен у другом дому или у часопису, враћала би се кући са жељом да створи своју верзију жеље коју је искусила или коју жели да искуси. На овом месту упутно је подсетити на ову кључну улогу женских часописа након Другог светског рата у процесу преговарања вредности новог идентитета жена, односно у промовисању њихове нове улоге у друштву, као средство контроле које учвршћује родне поделе и које представља огледало тренутне перцепције улоге жене. Ти часописи су били и медијатори нових културних модела, који су временом наставили са промовисањем „културе женствености" којој припада и домен израде ручних радова и гоблена. Тако, у складу са новонасталим друштвеним околностима, средином 20. века настаје специфична врста женских гласила, тзв. напредна женска штампа коју, на иницијативу Комунистичке партије, оснивају интелектуалке и раднице. Но, упркос томе, већи део послератне, високотиражне и илустроване штампе за жене у Србији постаје плодно тле за поновно промовисање „културе женствености". Истовремено жена радница, преоптерећена обавезама, недовољно друштвено заштићена, потискивана је назад у кућу и своју традиционалну улогу, у женскост" (Тодоровић, 1987).[12] Нове вредности су се додавале, али се конзервативне, везане за домен куће и породице, нису доводиле у питање.

Изузев ових часописа, с временом се спорадично почињу појављивати и специјализовани магазини попут „Света гоблена", који је излазио током 1975. и 1976. године,[13] или специјалних издања познатих часописа попут „Бурда гоблен"[14] и додатака у магазинима „Нада" и „Практична жена" током друге половине '70-их и прве половине '80-их година прошлог века. Управо шеме дистрибуиране преко „Практичне жене" указују на ширење броја мотива у односу на захтеве домаћег тржишта – „Пролеће" Марка Мурата, „Берачица" Љубомира Александровића, „Сарајево" Јована Бијелића…

Дом, перципиран као првенствено женски простор, један је од кључних контекстуалних и конструктивних елемената од значаја за идентификовање вредности гоблена у односу на шире културне норме. Гоблени нас упућују и на тему уређења дома, који одређују категорије приватности, фамилијарности, континуитета, самоизражавања, идентитета, заједнице, одмора. Оваква размишљања вредно је обогатити и наводима Соите (Soaita, 2011), која као најзначајније конститутивне елементе дома наводи породицу, удобност и добробит, потом емотивну територију из које произлазе осећања идентитета, контролу и власништво

[11] О томе је детаљно писала Ребека Хауз (Rebecca Houze) у књизи *Textiles, Fashion and Design Reform in Austro-Hungary Before the World War I*, Ashgate, 2015.

[12] Ту област је детаљно истраживала Неда Тодоровић Узелац („Од штампе срца до штампе новчаника: савремени женски часописи", *Књиженство – часопис за студије књижевности, рода и културе*, бр. 2), обрађујући тему родних елемената штампе у Југославији, где наводи: „Жене су у Србији, као и свуда у Европи, биле су уморне од рата, од криза и одрицања током обнове, од немаштине и довијања, од живота у скромним, ограниченим, финансијски скученим условима".

[13] Часопис на 32 стране, издавача НИШП, Јеж, Београд, на којима су се налазиле шеме за израду гоблена и сетови за вез.

[14] „Бурда гоблен", број 406 из 1978. године, представља пример такве праксе. Сам часопис је био на немачком, уз додатак на 24 стране на српскохрватском, са шемама за гоблене на 16 страна.

3. *Кићење невесте*, гоблен према слици Паје Јовановића, оригинал Вилеров гоблен, 44 боје, ситан бод 1:4, ликови 1:1, 70 x 48 cm, седамдесете године 20. века.
3. *Decorating of the Bride*, a Gobelin designed after Paja Jovanović's painting, original Wiehler Gobelin, 44 colours, small stitch 1:4, 70 x 48 cm, the 1970s.

над простором, те простор који комбинује осећања и сензације са материјалним простором и онколошку сигурност. Популарност и распрострањеност гоблена управо треба сагледавати са аспекта људске потребе за стабилношћу и континуитетом.[15]

Гоблени се тако појављују управо на месту укрштања проширеног психолошког простора, захватајући и део друштвеног простора заједнице. Као тактилни предмети, у својим нитима хватају нетактилне аспекте новог дома и нове класе, указују на место урастања једног система у други, једне географске ситуације у другу. Разрешавају тензију текуће друштвене сегментације, објављују новонастале друштвене и културне напетости и компензују осећај топлине усред конфузије нових друштвених прилика. Гоблени добијају и форму псеудолуксузних предмета, што је директно истакнуто разметљивошћу њихових масивних декоративних рамова (сл. 3).

Тако Маја Кораћ и Рада Дрезгић у свом истраживању у оквиру студије случаја *Културни живот села Србије* наводе: „Куће бољестојећих пољопривредника су свакако боље опремљене али се не води много рачуна о удобности и комфору самих укућана. Ту често сусрећемо две простране целине: једна је намењена животу и раду, не много уредна нити нарочито функционално опремљена (често се и усред лета кува на шпорету на ложење), а друга је намењена примању гостију. Овај други простор је увек уредан и спреман да прими госте, а укућани ту ретко улазе. Будући да служе показивању, ове просторије су украшене керамичким фигурицама, везеним и кукичаним миљеима, гобленима, али ни трага нема традиционалним народним рукотворинама (ћилими, тканице, фигуре резбарене у дрвету и сл.)…"[16]

У разматрању кључних проблема основних облика „ликовних дела" у култури сеоске омладине, Милена Драгићевић Шешић у студији *Неофолк култура: публика и њене звезде* издваја репетитивност истих обликовних решења, која спречавају развој ликовне културе. Уз шематичност ликовне поставке постера популарних медијских звезда, Драгићевић Шешић издваја и гоблене као део те масовне културе. Као најпопуларнија и најцењенија форма ликовног израза сеоске омладине, гоблени су доступни путем узорака који се дистрибуирају преко робних кућа и промовишу путем женских часописа, чији је симбол модни магазин „Бурда", са мустрама за ришеље вез и гоблен.[17]

Феномен гоблена не заснива се искључиво на завршеном предмету, значају дневне праксе или женског конструкта. Најпре, гоблени су комбинација дигиталне и аналогне репрезентације, штампарске слике и аналогног процеса. Представљају проблем опречности између тактилности и ефемерности штампаних и дигиталних записа и један су од сталних проблема стваралаштва, укључујући и извесна дела савремених уметника.[18]

Са једне стране, савремена визуелна уметница Јелена Радић (1978) путем гоблена проблематизује односе међу половима који су постојали у комунистичком друштву. Њен познати рад „Гоблен", из 2002, те исте године добија и престижну награду на 43. Октобарском салону у Београду.[19] Но, подједнако је важно шта о самом медију гоблена уметница каже: „Везење гоблена је у суштини јако досадно. Имате шему на папиру коју треба да пренесете на платно. Имате означене квадратиће на слици, на легенди су вам бројеви конаца које ћете употребити и онда бирате конце, бројите квадратиће и везете… И тако у недоглед. Везете ред за редом, немате никакав однос са оним шта радите и шта сте урадили, не можете ни да се занесете ни унесете. Гоблен је изузетно *хладан* медиј, на њему не остаје никакав траг утрошене енергије. Неке од горе наведених ствари се приговарају и порнографији."[20]

Марко Стојановић (1982) такође користи гоблен тематизујући један другачији аспект самих гоблена, али и савременог стваралаштва. Аутор у свом раду „Нови гоблен" на једном нивоу естетизује саме шаблоне за гоблен, док са друге стране проблематизује питање

[15] Више видети о томе у раду Адриане Михаеле Соите (Soaita, A.M) "The meaning of home in Romania", у *Journal of Housing and the Built Environment*. 2015, доступно на https://pure.uvt.nl/ws/portalfiles/portal/13210457/Soaita_The_meaning_of_home_Postprint.pdf

[16] Маја Кораћ, Рада Дрезгић, уред. Милош Немањић и Ружица Росандић „Јаловик, студија случаја" у публикацији *Културни живот села Србије*, Завод за проучавање културног развитка, Београд, 1988. стр. 5.

[17] Драгићевић Шешић, М. 1994, *Неофолк култура: публика и њене звезде*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, стр. 101.

[18] Попут серије радова са фотографијама и пикселизованим везом "Time Spent that Might Otherwise Be Forgotten" (2011–2016) уметнице Diane Meyer.

[19] С обзиром на то да је на гоблену представљена преузета фотографија порнографског садржаја, рад је често био и цензурисан.

[20] Преузето са https://www.kontejner.org/projekti/k-014-flu id/izlozma-19/jelena-radic-rs-goblen, приступљено 7. августа 2020.

4. Марко Стојановић, *Дејмијен Херст, Кокаин хидро хлорид, 1993.*, вез Радомира Стојановића, 114 200 убода, 55 × 55 cm, 2006.
4. Marko Stojanović, *Damien Hirst, Cocaine Hydrochloride, 1993*, embroidery by Radomir Stojanović, 114,200 stitches, 55 × 55 cm, 2006.

друштвене позиционираности и комерцијализације савремене уметности(сл. 4). Зато, уместо презасићености постојећим мотивима Вилерових гобленa, предлаже увођење нових, апстрактних, геометријских и минималистичких дела, као најзначајнијих примера уметности 20. века, попут дела Пита Мондријана, Лучија Фонтане, Казимира Маљевича, Ива Клајна и др. „Ова ремек-дела су спремна за историју, зрела су да се нађу на *Новом гобленy* који их поставља у фолклор, у колективно искуство, у дом српског домаћина", каже Марко Стојановић у својој изјави поводом овог пројекта[21].

Пракса израде Вилерових гобленa сасвим извесно отвара различита питања занатског аспекта технике веза, уз ситан везни бод и велики број боја (у просеку се крећу од 20 до 44), који представљају параметре њихове техничке вредности, чему такође треба посветити пажњу. У основи рада се налази ознака за почетак веза, а потом следи низ поступака везења по бројчаном принципу на основу упутства за вез, уз коришћење боја и материјала одређеног квалитета. Да је реч о веома захтевном процесу, потврђује искуство Нермине Мехиновић: „На примјер, да бисте урадили гобленa по Вилеровој шеми, потребно је да приступите низу предрадњи које претходе самом везењу. Првенствено се конци морају разврстати и ту не смије бити грешке. Врло је важно да се за рад користе оквири, али и да се опредјелите којим бодом желите радити.

5. Детаљ са поставке, Изложба „Прича једног времена" ауторке Слађане Рајковић, гобленi из заоставштине Наде Вукосављевић, 2019.
5. Detail from the exhibition *Story of a Time* by Sladjana Rajković, Gobelins from Nada Vukosavljević's legacy, 2019.

Гобленско платно на себи има коцкице које су обиљежене жутом линијом и то вам помаже да не погријешите. Овдје грешке нису дозвољене јер, ако до тога дође, на самом крају нећете добити слику као на шеми"[22]. За испуњење једне коцкице потребно је око 400 убода иглом, односно сат и по времена. Тако да се време утрошено за стварање гобленa креће од неколико месеци до годину дана.

Ту се, потом, отварају питања која се односе на интерпретацију мотива који су доминирали на гобленима. Тако су се међу Вилеровим шемама нашли, изузев већ поменутих, и мотиви дела попут „Борба петлова" или „Кићења невесте" Паје Јовановића, „Косовка девојка" Уроша Предића и други. У односу на земље одакле је долазио највећи део поруџбина, временом су и познате иконе попут Казанске Богородице, Владимирске Богородице или Богородице Троједручице постале део званичне понуде Вилерових каталога (сл. 5). Гобленi, заправо, експлоатишу двоструку поетику слике, која сведочи о другом месту са кога потиче. Они су били могући због временског јаза који је постојао између изворне операције стварања оригиналног уметничког дела и нове технике репродукције у форми везења тих слика. Изворно, чулни занос *fêtes galantes* Ватоа, Бушеа, Фрагонара, које често видимо на мустрама Вилерових гобленa, припада француском друштву 18. века, односно друштвеном амбијенту скупоцене извештачености, виртуозно нервозној, тананој уметности, са идеализованим сликама једне утопије слободе, у којима је привлачност нашминканих и намирисаних дама појачана њиховом представом у оделу невиних сељанчица у аркадијском декору.

У овој имитацији раскоши пасторалних сцена и удаљених тема попут „Часа клавира" (по слици Реноара), „Лавиније" (по Тицијану) или „Девојке која чита" или „Љуљашке" (по сликама Фрагонара), „Пастирске идиле" (по слици Бушеа), чини се кључним настојање да се прикрије хибридно уједначено, а још неизграђено

[21] Доступно на, http://www.markostojan.com/project-view/new-needlepoint/приступљено 10. августа 2020.

[22] Доступно на http://gob.gallery/price-o-goblenima, приступљено 30. марта 2020.

друштво, које своје домове испуњава претенциозним и потпуно излишним псеудоисторијским предметима у којима избија константна латентност сукоба града и села. Сцене утопијски удаљене среће, пасторале, идеализоване слике сеоског живота, репродукције познатих уметничких дела са темама идиличних породичних и друштвених призора – слике недомаштаног дома и недомаштане домовине. Гоблени нас зато и данас могу подсетити на континуирано преузимање готових предложака, постојећих средстава и израза, који стваралаштво замењују имитацијом и грчевито настоје да сакрију било какву животворну ватру и амбицију да се изађе на крај са задацима историјске ситуације. У тој упорној статичности, одолевали су деценијама и стварани су у различитим временима и под различитим условима, али увек у тој напрегнутој двојности преданог рада и преузетих матрица.

Сама фабрика је у другој половини 20. века и почетком 21. века променила више власника, али је опстала и поред сасвим промењених друштвених околности, у складу са мотивима самозаборава и понуђених симбола провинцијске таштине. У међувремену се васпитни улог гоблена извесно изгубио, делимично и родни, а често се говорило и о њиховом значајном терапеутском потенцијалу који још увек може бити актуелан и потребан. Тржиште гоблена се зато чини необично живим и активним.

Систематска обрада колекција

С обзиром на то да припадају и подручју доколице, али и подручју вештине, на размеђи функционалног и декоративног, једно од кључних питања гоблена почива у њиховом двоструком тумачењу – као аматерске, али и као професионалне активности. Да ли је израда гоблена резултат професионалног рада или их треба прихватити као хоби? Уколико нису били намењени продаји, да ли их онда треба видети искључиво као производ кућног хобија?

Полазна тачка сваког аналитичког приступа одређеном феномену представља, свакако, сам предмет. Оно што се сасвим извесно може рећи јесте да се гоблени и данас чувају у великом броју кућних колекција у становима и домовима у Србији и околним земљама. И сам феномен тих колекција гоблена може представљати засебну тему, јер одабир предмета који се чувају и излажу у кућама представља израз друштва. Ове колекције нису од великог истраживачког значаја уколико нису архивиране. Архиве, заправо, откривају детаљну причу иза колекције, јер архиве су приватне, али историје и наративи су јавни.[23] И ту је веома важно питање њихове институционалне, музејске систематизације, са адекватним механизмима који би обезбедили њихову оптималну обраду као значајних истраживачких ресурса.

Израда гоблена је као дело свакодневице дуго била занемарена, јер се сматрало да гоблени или уопште немају вредност или да поседују тек незнатну вредност у хијерархији људских пракси. Али, чињеница је да сама пракса и рад представљају поље вредности – активности које су захтевале вештину и којима су жене настојале да стваралачки преговорају о сопственој позицији и друштвеним вредностима у оквиру драматично измењених околности. Зато засићеност бројем колекција гоблена у нашим домовима не умањује њихову јединственост као предмета, већ нас охрабрује да кренемо путем креирања преведених наратива од расутих породичних фрагмената.

ЛИТЕРАТУРА

Пековић, С. 2015
Часописи по мери достојанственог женскиња: женски часописи у Србији на почетку 20. века, Нови Сад: Матица српска.

Gonan, M. 2014
Rodni stereotipi u popularnoj kulturi u Jugoslaviji, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

Cesare, C.J. 2012
"Sewing the Self: Needlework, Femininity and Domesticity in Interwar Britain", Doctoral thesis, Newcastle upon Tyne: Northumbria University.

Дуда, Д. 2012
„Социјалистичка популарна култура као (амбивалентна) модерност, у: Колешник, Љ. (ур.), *Социјализам и модерност: умјетност, култура, политика 1950–1974*, Загреб: Музеј сувремене умјетности, Институт за повијест умјетности.

Филеки, И. 2010
„Вез и чипка у Пироту и околини", у *Гласник Етнографског музеја*, бр. 2, Београд.

Pejić, B. 2009
"Proleterians of All Countries, Who Washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Eastern European Art", u: Pejić, B. (ur.) *Genfer Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Vienna: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig.

Ристовић, М. (ур.) 2007
Приватни живот код Срба у двадесетом веку, Београд: Clio.

Duhaĉek, D. 2002
"Gender Perspectives on Political Identities in Yugoslavia", u: Jovanović, M., Naumović, S. (ur.), *Gender relations in South Eastern Europe: historical perspectves on womanhood and manhood in 19th and 20th century*, Beograd: Udruženje za

[23] Пример може бити Колекција гоблена Народног музеја у Лесковцу, у којој се чува 38 гоблена из заоставштине Наде Вукосављевић, службенице из Лесковца. Тим поводом је маја 2019. године организована и изложба *Прича једног времена – гоблен* ауторке, музејске саветнице етнолога Слађане Рајковић.

društvenu istoriju; Graz: Institut für Geschichte der Universität, Abteilung Südosteuropäische Geschichte.

De Certeau, M., Giard, L. and Mayol, P. 1998
The Practice of Everyday Life: vol.2 Living and Propriety, Minneapolis: University of Minneapolis Press.

Божиновић, Н. 1996
Женско питање у Србији у XIX и XX веку, Београд: Деведесет четврта, Жене у црном.

Драгићевић Шешић, М. 1994
Неофолк култура: публика и њене звезде, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Кораћ, М., Дрезгић, Р., Немањић, М. (ур.) и Росандић, Р. 1988
„Јаловик, студија случаја", у: *Културни живот села Србије*, Београд: Завод за проучавање културног развитка.

Тодоровић, Н. 1987
Женска штампа и култура женствености, Београд: Научна књига.

Милић, А., Берковић, Е., Петровић, Р. 1981
„Домаћинство, породица и брак у Југославији: друштвено-културни, економски и демографски аспекти промене породичне организације", у: *Социологија и друштвени развој* 2, Београд: Институт за социолошка истраживања Филозофског факултета.

Summary

ANICA TUCAKOV
"Anonymous Said:", Belgrade, Serbia

GOBELINS AS NEGOTIATING PICTURES OF THE GENDER AND CLASS IDENTITY CONSTRUCTION

To understand longevity of Wiehler's Gobelins in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia one needs to treat them as specific social artefacts. This text is based on the presentation and interpretation of social and cultural processes that influenced great popularity of Wiehler's Gobelins in this country, seen as pseudo historical decorative objects that for a period of time represented a significant instrument for democratic levelling of different national cultures. At the same time, these needlecraft products are also valuable for understanding the continuing practice of *Mittel Europe's* uncritical cultural models' import. Gobelins, as construction instruments of gender and class identity, are discussed as industrially manufactured patterns and products that enabled members of our society to make their first steps towards consumerist society. The history of Jakob Wiehler's factory is also presented in this paper, as well as further interpretation of twofold poetic exploitation of the original works of art and their reinterpretation in the form of industrially manufactured Gobelins' patterns – the problem of transposing the original works of art into the socially available goods. This paper further identifies the main motives for such a process and considers the issue of imitating the luxurious objects with massive frames and dominating pastoral scenes.

Translated by the author

ГОРДАНА КРСТИЋ ФАЈ
Независни истраживач, Париз, Француска; Београд, Србија
gordana70@yahoo.com

75.041.5(44)"1874"
77.04(44)"1873"
321.61:929 ОбреновићА.(093.2)

ФОТОГРАФИЈЕ И СЛИКАНИ ПОРТРЕТИ СРПСКОГ КНЕЗА МИЛАНА ОБРЕНОВИЋА ИЗ ПАРИСКОГ АТЕЉЕА ФЕЛИКСА НАДАРА

Категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: У раду се анализирају две серије фотографија (1873) и сликани портрети Милана Обреновића (1874) из париског атељеа Феликса Надара (Gaspard-Félix Tournachon Nadar), као и писмо које му је кнез написао 8. марта 1874. године, поводом завршетка и преузимања сликаних портрета. Фотографије деветнаестогодишњег српског кнеза приказују у униформи и грађанском оделу, у полупрофилу или анфас. Две серије фотографија и писмо чувају се у заоставштини атељеа Надар (Atelier Nadar) у Паризу (BnF, MAP), а неколико фотографија у медаљонима и у појединим музејима у Србији. Репрезентативни портрети сликани уљем на платну су међу најранијим сликаним представама Милана Обреновића из времена његове самосталне владавине и власништво су музеја у Србији и Црној Гори. Закључује се да су фотографије снимљене током прве кнежеве званичне посете Паризу, убрзо по отпочињању самосталне владавине, и да су портрети сликани по узору на једну од њих, до марта 1874. године. Може се претпоставити да су дело Адријена Турнашона (Adrien Alban Tournachon), млађег брата Феликса Надара.

Кључне речи: Милан Обреновић, Феликс Надар, Адријен Турнашон, портрет, фотографија

Милан Обреновић (1854–1901) рано је остао без оца и бригу о њему преузео је кнез Михајло. У жељи да му обезбеди достојно образовање послао га је у Париз, где је Милан имао приватног учитеља, али је похађао и престижни лицеј Луј Велики (Lycée Louis-le-Grand). Милан се након убиства кнеза Михајла 1868. године вратио у Србију и као четрнаестогодишњак је проглашен за кнеза. Србијом је до кнежевог пунолетства, 10. августа 1872. године, владало трочлано намесништво, а потом је он преузео власт (Јовановић 1934: 1, 270–282).[1]

Убрзо након преузимања власти, кнез Милан упутио се у званичне посете у Беч и Париз (*ibid.*: 292). Судећи по писању француске штампе, у Паризу је боравио од 8. септембра до 22. октобра 1873. године. Можемо да закључимо да се управо том приликом фотографисао у париском атељеу чувеног Феликса Надара[2] (Gaspard-Félix Tournachon Nadar), где је наручио и своје репрезентативне портрете сликане уљем на платну.

Феликс Надар био је новинар, карикатуриста, страствени аеронаутичар, писац и фотограф. Фотографији је прилазио као једној врсти уметности и био је велики иноватор. Најкреативнији је био у раној стваралачкој фази. На пољу портрета оставио је изузетан траг, пажњу је усмеравао на лице моделâ, тежећи да их прикаже реалистички и да истакне њихову психологију. Позадину је ослободио декоративних елемената и користио је бочне изворе осветљења (Aubenas and Lacoste 2018; Лазић 2019; Огњановић 2019).

Две серије фотографија деветнаестогодишњег кнеза Милана израђене су и за албуме атељеа Надар (Atelier Nadar).[3] Приказују га у генералској униформи, симболу владарског ауторитета, као и у грађанском оделу: тамном мантилу дворедног копчања и белој кошуљи са широком тамном машном, оживљеном украсном иглом са округлим врхом (сл. 1; сл. 2). Приказан на овај начин, млади кнез се приближавао грађанском слоју друштва (Борозан 2013).

[1] Најсрдачније се захваљујем др Радомиру Ј. Поповићу на препоруци литературе.

[2] Псеудоним Надар првенствено се везује за Феликса, али су га извесно време носили и његов брат Адријен (Adrien Alban Tournachon) и син Пол (Paul Tournachon).

[3] Заоставштину атељеа Надар (1855–1939) откупила је француска држава и чува је у МАП (MAP) и БнФ (BnF). (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43531421p) Девет фотографија кнеза Милана је у БнФ, у албумима: бр. 5, 6 и 22. Могуће је да их има више. Види: https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28gallica%20all%20"nadar%20milan"%29%20and%20dc.creator%20all%20"atelier%20.%20photographe" У МАП су три фотографије. Види: https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APNADAR020597

1. Надар: Кнез Милан Обреновић, 1873.
1. Nadar: Prince Milan Obrenović, 1873.

2. Надар: Кнез Милан Обреновић, 1873.
2. Nadar: Prince Milan Obrenović, 1873.

Из париских албума познате су две фотографије Милана Обреновића у медаљонима, у формату „визиткарте" (carte de visite),[4] које га приказују у униформи, у полупрофилу, као и седам фотографија правоугаоне форме из серије „Карте за албум" (Cartes albums), од којих га две приказују у униформи а пет у грађанској одећи.[5] Кнез је приказан у полупрофилу или фронтално, кратко подшишане и углачане косе, са слабим брковима.

Фотографије углавном приказују кнежево попрсје, уз изузетак једне од њих која га приказује у фигури до колена, у грађанском оделу, док стоји крај постоља прекривеног једнобојном тканином. Кнез се лактом савијене десне руке ослања на постоље држећи прсте испод оковратника а шаку полусавијене леве руке иза леђа. Неприродна поза одаје утисак извештачености. Позадина свих фотографија је неутрална, без декоративних елемената.

Оковратник кнежеве униформе украшен је златовезом, рамена су наглашена раскошним еполетама са ресама а кружна дугмад нижу се дворедно. На десној страни груди су два, а на левој три ордена. Низ груди се спушта лента а око кнежевог струка је појас.

Надарове фотографије кнеза Милана у медаљонима, у униформи, у две позе левог полупрофила, чувају и Историјски музеј Србије (Бојковић 2013: 92, 93, сл. 244), Музеј примењене уметности у Београду (Бујић и др. 2014: 191, сл. 23), Народни музеј Краљево (Драшковић и Савић 2013: 299, сл.12) и Народни музеј у Чачку (Бојовић 2014: 225, сл. 37). Ове фотографије идентичне су поменутим париским фотографијама, једино су им медаљони незнатно дужи. На реверсима картона су информације о атељеу Надар, између осталог и тадашња адреса из улице Анжу (51, rue d'Anjou).

Најдетаљније је обрађена фотографија из Историјског музеја Србије[6] (сл. 3). Надаров потпис је изнад медаљона, као и уз кнежеву леву надлактицу. У горњем левом углу је штитасти грб са круном и кнежевим иницијалима, док је испод медаљона аутограм: *М. М. Обреновић*. У доњем углу назначени су место и година снимања: *Paris 1873*.

На фотографији из Музеја примењене уметности у Београду[7] година снимања, 1873, исписана је изнад медаљона. Место снимања, *Paris*, назначено је у доњем левом углу, док је у доњем десном углу Надаров потпис, испод кога је његов црвени иницијал: *N*. При дну фотографије из Краљева црвеним словима исписани су назив и адреса атељеа: NADAR RUE D'ANJOU St HONO-

[4] Дим. 9,3 x 6 cm.
[5] Дим. 14,5 x 10,5 cm.
[6] ИМС, инв. бр. Ф-1001, Збирка фотографија Историјског музеја Србије.
[7] МПУ, инв. бр. 10618.

3. Надар: Кнез Милан Обреновић, Историјски музеј Србије–Историјска збирка, Београд.
3. Nadar: Prince Milan Obrenović, Historical Museum of Serbia–Historical Collection, Belgrade.

RE, 51.[8] Најједноставија је фотографија из Чачка, на којој је само Надаров црвени иницијал.

Картони фотографија из музејâ у Србији различитог су дизајна и садрже различите детаље, што наводи на претпоставку да су израђиване сукцесивно, по захтеву тржишта. Судећи по детаљима, најранија је фотографија из Историјског музеја Србије, а следе оне из Музеја примењене уметности у Београду, потом фотографија из Краљева и на крају она из Чачка.

Фотографски атељеи у Европи и Србији су још шездесетих година 19. века, поред израде, продавали већ израђене фотографије формата „визиткарте", ради додатних прихода (Тодић 1993: 43). Поред тога што је кнез Милан поклањао Надарове фотографије, оне су у Србији вероватно и нуђене на продају.

Кнез Милан је на Надаровим фотографијама приказан стандардизовано, анфас и у неколико поза левог и десног полупрофила. Уочљиве су специфичности Надаровог стила: пажња је усмерена на модел а позадина је неутрална.[9] С обзиром на то да је у питању званични портрет владара, који је требало да га представи као институцију а не као појединца са психолошким карактеристикама и емоцијама, није се трагало за карактеристичним ставом.

Судећи по лику и начину чешљања, све кнежеве фотографије из атељеа Надар снимљене су 1873. године. Убрзо су послужиле као предложак за његове репрезентативне сликане портрете из истог атељеа, као и за графику – илустрацију текста, објављену 15. јула 1876. године у лондонском листу *The illustrated London news* (1876: 4).

Атеље Надар се од 1860. године налазио на Булевару капуцина (No 35, Boulevard des Capucines) (Aubenas and Lacoste and Givodin 2018). Надар је тада услед оштре конкуренције комерцијализовао рад, запослио је помоћнике и câм је мање учествовао у продукцији. Усвојио је формат „визиткарте" (Огњановић 2019: 45, 47), поједноставио је приступ моделу, снизио цене и проширио круг клијентеле.

У време фотографисања кнеза Милана, атеље Надар налазио се у улици Анжу, где је премештен 1872. године[10] (Aubenas and Lacoste and Givodan 2018). Надарова супруга Ернестина (Ernestine Nadar) тада је руководила радом двадесет петоро сарадника. Надар је некадашњи атеље на Булевару капуцина издавао за изложбе.

На почетку самосталне владавине кнеза Милана, Србија је била у лошим односима са Немачком, Француском, Аустријом и Турском[11] (Јовановић 1934: 288–292). Упркос жељи Порте да млади кнез прво посети султана, свог сизерена, он је посете страним дворовима отпочео Бечом.[12] Дочекан је са суверенским почастима, што се лоше одразило на односе Србије и Турске, као и Аустрије и Турске[13] (*ibid.*: 288–292; Documents diplomatiques français (1871–1914) (1929: 257). Кнез Милан је из Беча отпутовао у Париз. Посету је првобитно најавио за август и француски министар иностраних дела Брољи (Broglie) писао је Анжелару (Engelhardt), француском конзулу у Београду, да ће кнез бити примљен на најбољи начин[14] (Documents diplomatiques français (1871–1914) (1929: 253). Кнез Милан је у Париз стигао 8. септембра ујутро (Journal des débats politiques et littéraires

[8] НМК, инв. бр. И-1563

[9] Изузетак је фотографија на којој је кнез приказан стојећи, где је видљив угао постоља.

[10] Надар је током Париске комуне запао у лошу финансијску ситуацију и атеље је преселио у скромније здање, ради смањивања трошкова.

[11] Аустрија је намеравала да блокира границу са Србијом, али су односи изглађени у априлу 1873. године.

[12] Србија је кнежеву посету султану условљавала решењем питања железничке везе и Малог Зворника. Док се Порта предомишљала, кнез је отпутовао у Беч (Јовановић 1934: 292).

[13] Турски амбасадор је, због вазалног положаја Србије, инсистирао да он младог кнеза представи цару. Како је аустријска Влада то одбила, он је напустио Беч, не знајући како даље да поступа. О томе је Баневил (Banneville), француски амбасадор у Бечу, 27.08.1873. године писао Брољију (Broglie), министру иностраних послова Француске. (Documents diplomatiques français (1871-1914) 1929: 257) Види: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64518063/f311.item.r=milan%20

[14] Види:https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64518063/f307.item.r=prince%20milan%20obrenovitch
Односи са Француском били су нарушени због присуства српског представника у Берлину, на прослави немачке победе над Французима (Јовановић 1934: 289).

4. Атеље Надар: Кнез Милан Обреновић, уље на платну, Народни музеј, Београд, 1874.
4. Nadar Studio: Prince Milan Obrenović, oil on canvas, National Museum, Belgrade, 1874.

5. Надар: Кнез Милан Обреновић, 1873.
5. Nadar: Prince Milan Obrenović, 1873.

1873: 3). Председник Републике примио га је у Версају у петак, 12. септембра (Le XIXe siècle 1873: 2), док му је генерал Мак-Маон (Mac Mahon) у недељу 28. септембра, након вечере, лично уручио орден Великог крста Легије части (La Presse b 1873: 2).

Поводом окончања посете Паризу, кнез Милан је 18. октобра у хотелу Гранд (Grand Hotel) приредио опроштајну вечеру за тридесет званица, којој су присуствовали маршал Мак-Маон, већина министара, укључујући и Брољија, званице високог ранга, чланови кнежеве пратње и неколико његових париских професора и школских другова[15] (Le Constitutionnel 1873: 4; La Liberté 1873, 3). Кнез је 22. октобра увече требало да отпутује у Беч а потом у Београд, где је планирано скоро заседање скупштине. Дневни лист (La Presse a 1873: 2) најавио је 21. октобра да ће тога дана председник Републике примити српског кнеза у Јелисејској палати. Одмах по кнежевом повратку у Србију пала је Влада, којом је председавао Јован Ристић (Јовановић 1934: 292).

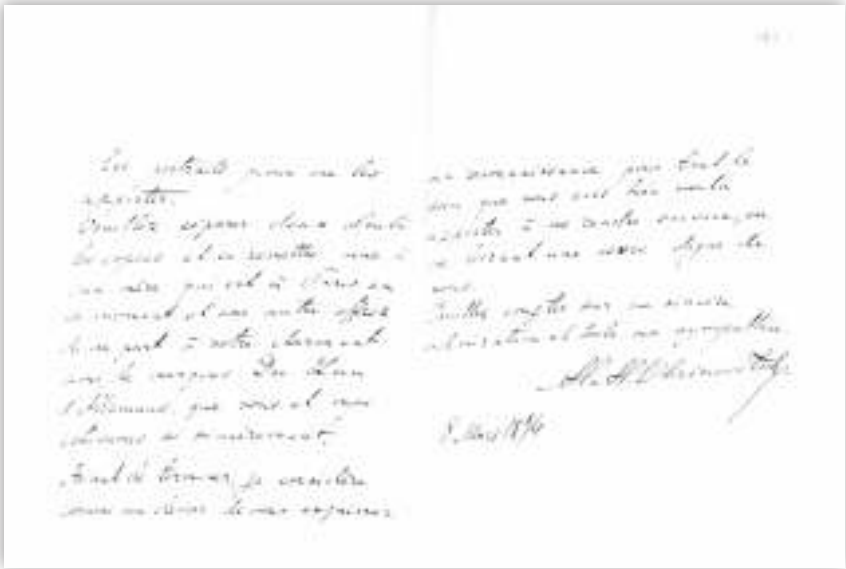
[15] Међу званицама су били и барон А. Ротшилд (baron A. de Rothschild), војвода Дари (vicomte Daru), маркиз Ди Ло (marquis Du Lau), војвода Тремоај (duc de la Tremoille), вицебарон Д`Аркур (vicomte d`Harcourt), војвода Рошфуко Бизакиа (Duc de la Rochefoucauld Bisaccia), барон Суберан (baron Soubeyran), Филип Христић, дипломата у Цариграду, пуковник Николић, први кнежев ађутант и капетан Богићевић, ађутант. Маршал Мак-Маон је тада Христића одликовао Легијом части (Le Constitutionnel 1873: 4, La Liberté 1873: 3, La Presse a 1873: 2).

Сликани портрети (1874)

За сада су позната три репрезентативна портрета Милана Обреновића из атељеа Надар, сликана техником уља на платну. Два су у Београду, у власништву Народног музеја[16] (сл. 4) (Петровић 2014: 139, 150, сл. 24) и Војног музеја (Маричић 2014: 18, сл. 15; Борозан 2013: 470, 471), док је трећи у Народном музеју Црне Горе на Цетињу (Вукелић 2017: 195, 209, сл. 4). Димензије портрета из Војног музеја у Београду[17] и Народног музеја Црне Горе[18] готово су идентичне, док је портрет из Народног музеја у Београду нешто мањих димензија, што се одразило на скраћен приказ књига и кациге у левом углу слике.

Репрезентативни приказ сведене композиције грађен је по постулатима Надаровог стила: пажња је усмерена на модел, позадина је неутрална и тек неколико пробраних елемената наглашава кнежев владарски ауторитет. Кнез је приказан реалистички, трочетвртински, у левом полупрофилу, у стојећем, суздржаном ставу, који је у служби његовог владарског достојанства, одевен у црну генералску униформу. Светлост из бочног извора простире се иза кнеза бацајући акценат на благо уздигнути лик са замишљеним, визионарским погледом.

[16] Инв. бр. НМ 31_829; дим. 116 x 90 cm.
[17] ВМ, инв. бр. 11270; дим. 130 x 97 cm.
[18] НМЦГ, инв. бр. МКН У 212; дим. 131 x 97,5 cm.



6. Кнез Милан Обреновић: Писмо Феликсу Надару, 8. март 1874, стр.1.
6. Prince Milan Obrenović: A letter to Felix Nadar, 8th March, 1874, p. 1.

7. Кнез Милан Обреновић: Писмо Феликсу Надару, 8. март 1874, стр. 2, 3.
7. Prince Milan Obrenović: A letter to Felix Nadar, 8th March, 1874, p. 2, 3.

Цртеж је сигуран, гама је сведена и тамна, са златним, црвеним и белим акцентима.

Униформа симболише кнежев владарски ауторитет и улогу војсковође. Украшена је богатим златовезом, рамена су наглашена раскошним златним еполетама са ресама а округла златна дугмад нижу се дворедно. На левој страни груди су три а на десној два ордена. Низ груди се спушта црвена лента а око струка је сребрни појас.

Кнез се благо савијеном левом руком ослања на парадни мач. У благо савијеној десној руци држи беле рукавице, ослањајући се на књиге, положене на постоље, прекривено једнобојном тканином. На књигама је рељефна кацига златне боје, која са чеоне стране има грб а на врху белу перјаницу. Портрети су датирани доле десно: *Ateliers Nadar Paris 1874* (Петровић 2014: 151; Вукелић 2017: 209).

Поређењем портрета и фотографија кнеза Милана из заоставштине атељеа Надар закључује се да су сликани по узору на једну од њих, из серије „Карте за албум" (сл. 5), с тим што је приказ обогаћен додатним елементима, у циљу репрезентативности и преношења одређених порука. Сликар је верно пренео лик и став са фотографије, али је кнеза приказао готово до колена и руке су у потпуности видљиве. Мач и кацига су, уз униформу, додатни владарски атрибути а књиге симболи учености и просвећености.

Репрезентативни портрети из атељеа Надар припадају најранијим сликаним представама кнеза Милана из периода његове самосталне владавине (Борозан 2013: 470). Завршени су почетком 1874. године, свакако пре месеца марта, када је кнез писао Феликсу Надару поводом њиховог преузимања,[19] и судећи по времену настанка, поручени су у време фотографисања.

Кнез Милан је Надару у писму од 8. марта 1874. године навео како је од Грињана[20] (Grignan) чуо да су његов портрет и све копије завршени и да је од свих који су видели дело код Гупила (Adolphe Goupil)[21] чуо да је изванредно, и по начину израде и по сличности (сл. 6, 7)

[19] BnF, Département des manuscrits, NAF 24280, F. 159. У *Инвентару збирке рукописа Феликса и Пола Надара* писмо је под бројем 7276. Види: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10085036s/f407.item.r=felix%20paul%20nadar.zoom

[20] Грињан је био новинар, фотографисао се код Надара.

[21] Гупил је у 19. веку био један од најзначајнијих париских трговаца уметничким делима, и нарочито њиховим репродукцијама. Од 1870. године имао је бутик на Тргу опера (Place de l`Opéra) у Паризу. Вилу са раскошном галеријом имао је близу Друоа (Drouot). Види: https://en.wikipedia.org/wiki/Goupil_%26_Cie

(Крстић-Фај 2015: 279, 281). Задужио је свог личног секретара, који је путовао у Париз, да их преузме и донесе. Надара је молио да једну копију преда кнежевој мајци, која је у том моменту била у Паризу а да другу копију, у кнежево име, поклони свом шармантном пријатељу маркизу Ди Ло д'Алеману (Du Lau d'Allemans), кога су обојица тако искрено ценили.[22]

Кнез је Надару исказао захвалност за сву пажњу коју му је указао испоручујући му достојно дело, као и искрено дивљење и симпатије. Потписујући се у доњем десном углу: *M. M. Obrènovitsch* изоставио је кнежевску титулу, можда стога да не звучи претенциозно пред тридесет четири године старијим, славним Парижанином. Истакнимо и то да је Милан Обреновић био страствени љубитељ фотографије, којом се и сам аматерски бавио (Борозан 2013: 500).

Кнежево писмо Надару драгоцен је извор за прецизније датирање портрета. Најшири временски оквир њиховог настанка је од септембра 1873. године па до марта 1874. године, односно од кнежевог фотографисања па до писања писма. Писмо је и својеврсно сведочанство о односу чувеног Парижанина и младог српског кнеза. Интересантно је поменути да је пет недеља касније, у Надаровом некадашњем атељеу на Булевару капуцина, отворена прва изложба импре-сиониста (15. април – 15. мај 1874) (Enciklopedija likovnih umjetnosti 1964: 520). Милан Обреновић је касније у своју уметничку збирку уврстио и дела француских импресиониста.

Може се претпоставити да је портрете кнеза Милана из атељеа Надар насликао Адријен Турнашон (Adrien Alban Tournachon), Феликсов млађи брат, сликар по образовању, који је пак најпознатији по фотографском раду[23] (Aubenas and Lacoste 2018; Aubenas and Lacoste and Givodan 2018). Сликарству се посветио од 1863. године, када је радио за брата и добијао јавне поруџбине, бавио се рестаурацијом, гравиром и цртежима за журнале[23] (Aubenas and Lacoste 2018: 30). На париским Салонима излагао је 1869. и 1870. године (Aubenas and Lacoste and Givodan 2018). Адријенови радови су расути и изгубљени услед боемског живота и честих селидби, те је његов сликарски опус данас мало познат (Aubenas and Lacoste 2018: 32, 33).

У време настанка портрета кнеза Милана, Адријен је био у изузетно тешкој финансијској ситуацији. Брата Феликса молио је за помоћ око добијања поруџбина и он му је 1875. године обезбедио да за суд у Тулузу копира једну слику. Следеће поруџбине уследиле су 1876. и 1880. године (Aubenas and Lacoste and Givodan 2018).

Портрети кнеза Милана из атељеа Надар убрзо су Стевану Тодоровићу послужили као предложак. Он је поновио кнежеву представу али га је приказао у пуној фигури. При врху леве стране насликао је и бисту кнеза Михајла, кнежевог рођака и претходника на власти, наглашавајући тако континуитет династије Обреновић.[24]

Владари су фотографије и портрете користили у сврхе презентације, промоције, пропаганде и глорификације. Поред приказа изгледа владара, они су преносили и одређене поруке и омогућавали успостављање комуникације са домаћом и иностраном јавношћу. Владар је требало да буде присутан у јавности а његове визуелне представе биле су супституте њега и његове моћи (Борозан 2013) који су нашли широку примену: пласирани су у јавним просторима, објављивани су у штампи, репродуковани на разгледницама, предметима примењене уметности, поклањани су и продавани...

* * *

Деветнаестогодишњи српски кнез и будући краљ Милан Обреновић се при грађењу личног владарског визуелног идентитета, на самом почетку самосталне владавине, ослонио и на искуство и углед славног Феликса Надара. Кнежев избор у извесној мери сведочи и о његовој наклоности француској култури и уметности.

Фотографије из 1873. године стандаризовани су портрети формата „визиткарте" из Надарове комерцијализоване, а не ране, најуспешније фазе. Снимљене су у деликатном моменту када је млади кнез у земљи требало да учврсти своју власт, а да на међународној сцени поправи нарушене односе са великим силама, укључујући и Француску.

Кнез Милан је по преузимању власти требало да се представи како својим поданицима тако и иностраној јавности. Фотографије и портрети из атељеа Надар били су важно средство у успостављању нужне комуникације. Надарове фотографије кнеза Милана су, по свему судећи, првенствену примену стекле у Паризу, а потом и у Србији, где су вероватно и продаване. Фотографије у униформи биле су намењене широкој јавности а оне у грађанском оделу далеко ужем, интимнијем кругу људи, те су вероватно стога остале мало познате.

Фотографије су младом кнезу Милану, током прве званичне посете Паризу, биле потребне у циљу промоције и презентације. Он их је вероватно поклањао личностима високог ранга са којима је намеравао да развија новоуспостављене односе, али и париским професорима и школским друговима, које је сада срео у новом својству, на опроштајној вечери, а можда и неком другом приликом.

Репрезентативни сликани портрети кнеза

[22] По свему судећи, реч је о Алфреду ди Ло д'Алеману (Alfred du Lau d`Allemans, 1833–1919), приказаном на слици *Клуб улице Рojал* (*Le Cercle de la rue Royale*). Види: https://www.museeorsay.fr/fr/collections/oeuvrescommentees/recherche/commentaire/commentaire_id/le-cercle-de-la-rue-royale22193.html?no_cache=1&cHash=d4518dd62a
Кнез Милан је такође био члан клуба Рojал. Види: Борозан 2013: 196. Маркиз ди Ло био је близак Ротшилду, обојица су били на поменутој кнежевој опроштајној вечери. Види: Le Constitutionnel 1873: 4.

[23] Претпоставка о аутору портрета настала је анализом чињеница и околности, а не ликовних одлика. Адријенови радови нису доступни за анализе. Види: Aubenas and Lacoste 2018: 32, 33. Адријен је једно време носио псеудониме Надар Млађи (Nadar Jeune) и Турнашон Млађи (Tournachon Jeune). У време настанка портрета кнеза Милана, више није имао право на псеудоним Надар (*ibid*.: 30).

[24] Портрет је у Војном музеју у Београду. Датиран је у средину 8. деценије 19. века. Види: Борозан 2013: 471, 472, сл. 238.

Милана из престижног париског атељеа били су намењени одређеним јавним просторима али, како сазнајемо из писма Надару, кнез их је и поклонио својој мајци и француском маркизу Д'Алеману, кога је много ценио. Уколико је тачна претпоставка да је ове портрете насликао Адријен Турнашон, они у том случају припадају ретким сачуваним ликовним радовима овог француског аутора, чији опус тек треба да се истражи и валоризује.

ЛИТЕРАТУРА

Лазић, Д. 2019
Надар и уметност фотографије, у: *Портрет једног времена: фотографије Феликса Надара*, Нови Сад: Галерија Матице српске, 13–29. (Lazić, D. 2019, Nadar i umetnost fotografije, u: *Portret jednog vremena: fotografije Feliksa Nadara*, Novi Sad: Galerija Matice srpske, 13–29)

Огњановић, Ј. 2019
Надар – живот фотографа, у: *Портрет једног времена: фотографије Феликса Надара*, Нови Сад: Галерија Матице српске, 31–57. (Ognjanović, J. 2019, u: *Portret jednog vremena: fotografije Feliksa Nadara*, Novi Sad: Galerija Matice srpske, 31–57)

Aubenas, S. and Lacoste, A., 2018
Les Nadar: une légende photographique, catalogue de l'exposition, Paris: Bibliothèque nationale de France.

Вукелић, Д. 2016
Баштински трагови Обреновића у музејским, архивским и библиотечким збиркама Црне Горе, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе*, IV, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 181–294. (Vukelić, D. 2016, Baštinski tragovi Obrenovića u muzejskim, arhivskim i bibliotečkim zbirkama Crne Gore, u: *Obrenovići u muzejskim i drugim zbirkama Srbije i Evrope*, IV, ur. A. Marušić i A. Bolović, Gornji Milanovac: Muzej rudničko-takovskog kraja, 2016, 181–294)

Крстић-Фај, Г. 2015
Обреновићи у јавним збиркама Француске, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе*, III, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 271–299. (Krstić-Faj, G. 2015, Obrenovići u javnim zbirkama Francuske, u: *Obrenovići u muzejskim i drugim zbirkama Srbije i Evrope*, III, ur. A. Marušić i A. Bolović, Gornji Milanovac: Muzej rudničko-takovskog kraja, 271–299)

Бојовић, Р. 2014
Владарски дом Обреновића у збиркама Народног музеја у Чачку, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије*, II, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 205–249. (Bojović, R. 2014, Vladarski dom Obrenovića u zbirkama Narodnog muzeja u Čačku, u: *Obrenovići u muzejskim i drugim zbirkama Srbije*, II, ur. A. Marušić i A. Bolović, Gornji Milanovac: Muzej rudničko-takovskog kraja, 205–249)

Маричић, Д. 2014
Династија Обреновић у збиркама Војног музеја, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије*, II, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 9–26. (Maričić, D. 2014, Dinastija Obrenović u zbirkama Vojnog Muzeja, u: *Obrenovići u muzejskim i drugim zbirkama Srbije*, II, ur. A. Marušić i A. Bolović, Gornji Milanovac: Muzej rudničko-takovskog kraja, 9–26)

Петровић, П. 2014
Портрети Обреновића из збирке српског сликарства XVIII и XIX века Народног музеја у Београду, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије*, II, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 133–160. (Petrović, P. 2014, Portreti Obrenovića iz zbirke srpskog slikarstva XVIII i XIX veka Narodnog muzeja u Beogradu, u: *Obrenovići u muzejskim i drugim zbirkama Srbije*, II, ur. A. Marušić i A. Bolović, Gornji Milanovac: Muzej rudničko-takovskog kraja, 133–160)

Бујић, М. и др. 2014
Обреновићи у колекцијама Музеја примењене уметности, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије*, II, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 181–206. (Bujić, M. i dr. 2014, Obrenovići u kolekcijama Muzeja primenjene umetnosti, u: *Obrenovići u muzejskim i drugim zbirkama Srbije*, II, ur. A. Marušić i A. Bolović, Gornji Milanovac: Muzej rudničko-takovskog kraja, 181–206)

Бојковић, С. 2013
Заоставштина Обреновића у Историјском музеју Србије, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије*, I, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 11–187. (Bojković, S. 2013, Zaostavština Obrenovića u Istorijskom muzeju Srbije, u: *Obrenovići u muzejskim i drugim zbirkama Srbije*, I, ur. A. Marušić i A. Bolović, Gornji Milanovac: Muzej rudničko-takovskog kraja, 11–187)

Борозан, И. 2013
Слика и моћ, представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века, докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду. (Borozan, I. 2013, *Slika i moć, predstava vladara u srpskoj vizuelnoj kulturi 19. i početkom 20. veka*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu)
available through: https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:18316/bdef:Content/get [accessed 29 April 2020].

Драшковић, Д. и Савић, М. 2013

Обреновићи у Историјској збирци Народног музеја Краљево, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије*, I, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 285–310. (Drašković, D. i Savić, M. 2013, Obrenovići u Istorijskoj zbirci Narodnog muzeja Kraljevo, u: *Obrenovići u muzejskim i drugim zbirkama Srbije*, I, ur. A. Marušić i A. Bolović, Gornji Milanovac: Muzej rudničko-takovskog kraja, 285–310)

Тодић, М. 1993
Историја српске фотографије (1839–1940), Београд: Просвета – Музеј примењене уметности. (Todić, M. 1993, *Istorija srpske fotografije* (1839–1940), Beograd: Prosveta – Muzej primenjene umetnosti)

Enciklopedija likovnih umjetnosti 1964
Nadar, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, III.
Documents diplomatiques français (1871-1914). 1929.
Paris: Ministère des affaires étrangères Commission de publication des documents relatifs aux origines de la guerre de 1914–1918; Imprimerie nationale–Alfred Costes–L'Europe nouvelle available through: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64518063 [accessed 22 April 2020].

Јовановић, С. 1934
Влада Милана Обреновића, I, Београд: Просвета (Jovanović, S. 1934, *Vlada Milana Obrenovića,* I, Beograd: Просвета) available through:
https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/Knjige/Zbirka_knjiga_Slobodana_Jovanovica/TDJ-0989-007#page/0/mode/1up
[accessed 18 May 2020].

НОВИНЕ

The illustrated London news, 15 July 1876, 4. available through:
https://www.britichnewspaperarchive.co.uk/search/results/1876-07-15?NewspaperTitle=Illustrated%2BLondon%2BNews&IssueId=BL%2F0001578%2F18760715%2F&County=London%2C%20England [accessed 10 April 2020].

Le Constitutionnel : journal du commerce, politique et littéraire (Paris), 21 Octobre 1873, 4. available through:
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6768951/f4.item.r=milan%20obrenovitch%20paris.zoom [accessed 10 April 2020].

La Presse a (Paris), 21 Octobre 1873, 2. available through:
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k514475w/f2.item.r=prince%20milan%20obrenovitch.zoom [accessed 10 April 2020].

La Liberté (Paris), 16 Octobre 1873, 3. available through:
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47792605/f3.item.r=prince%20milan%20obrenovitch.zoom [accessed 10 April 2020].

La Presse b, (Paris), 30 Septembre 1873, 2. available through:
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k514454t/f2.item.r=prince%20milan%201873.zoom [accessed 15 April 2020].

Le XIXe siècle (Paris), 13 Septembre 1873, 2. available through:
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75580259/f2.item.r=milan%20obrenovic.zoom [accessed 10 April 2020].

Journal des débats politiques et littéraires (Paris), 8 Septembre 1873, 3. available through:
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4587495/f3.item.r=PRINCE%20MILAN%20obrenovic%201873.zoom [accessed 11 April 2020].

ИЗВОРИ

БнФ (BnF), Албуми атељеа Надар, том 5, 6, 22, *Фотографије кнеза Милана Обреновића и пратећа документација,* available through:
https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrive&version=1.2&query=%28galica%20all%20"nadar%20milion"%29%20and%20dc.creator%20all%20"atelier%20nadar%20.%20photographe" [accessed: 22 April 2020].
БнФ (BnF), Одељење рукописа, *Инвентар збирке рукописа коју су формирали Феликс и Пол Надар* (BnF, Département des Manuscrits, *Collection d'autographes formée par Félix et Paul Nadar. XXX Table alphabétique et analytique, dactylographiée, de tous les correspondants de Félix et Paul Nadar figurant dans les vingt-neuf volumes de la collection),* NAF 24289. available through:
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10085036s/f1.item.r=felix%20paul%20nadar.zoom [accessed: 12 March 2020].

ИЗВОРИ СА ИНТЕРНЕТА

Aubenas, S. and Lacoste, A. and Givodan, J. 2018
Les Nadar: une légende photographique, Chronologies, [e-source], Paris : BnF. Available through:
http://expositions.bnf.fr/les-nadar/chronologie/index.php
[accessed 25 May 2020]
Интернет садржаји БнФ (BnF) (www.bnf.fr; gallica.bnf.fr)

СКРАЋЕНИЦЕ

БнФ (BnF): Национална библиотека Француске (Bibliothèque nationale de France)
МАП (MAP): Медијатека архитектуре и наслеђа (Médiathèque de l'Architecture et du patrimoine)

Summary

GORDANA KRSTIĆ-FAYE
Independent researcher, Paris, France; Belgrade, Serbia

PHOTOGRAPHS AND PAINTED PORTRAITS OF SERBIAN PRINCE MILAN OBRENOVIĆ BY *FELIX NADAR STUDIO* IN PARIS

Serbian prince and future king Milan Obrenović (1854-1901) took over the throne in 1872. The following year, he officially visited Paris (8th September – 22nd October, 1873) and, during this stay, he was photographed in famous *Nadar Studio*. These photographs were later produced for the *Nadar Studio* albums, and are currently preserved in Paris (National Library of France (BnF); MAP). Milan Obrenović is presented in half profile or frontally, in his military general's uniform, or in elegant clothes. Photographs are rectangular or medallion-shaped. Their formats are of *card of visite* or *carte for album*. Four of these photographs are also kept in four museums in Serbia. Two of them are dated: *Paris 1873. Nadar Studio* also produced representative portraits of prince Milan, painted in oil on canvas and modelled on one of the above-mentioned photographs from 1873. The portraits were completed by the 8th of March 1874, when prince Milan wrote a letter to Felix Nadar regarding their handover. He asked Nadar to offer two of these portraits: one to the prince's mother, and the other one to Marquis du Lau d'Allemans. The letter is kept at the *Manuscript Collection* of the National Library of France (BnF), in Paris. Today, two of these portraits are owned by two museums in Serbia: the National Museum in Belgrade and the Military Museum in Belgrade, while the third one is owned by the National Museum of Montenegro, in Cetinje. The painted portraits present a three-quarter figure of the standing prince, wearing his military general's uniform, with his face in half profile. The inscription: *Ateliers Nadar Paris 1874* is written at the bottom right corner. It can be assumed that the author of the painted portraits is Adrien Alban Tournachon, Felix Nadar's younger brother. In that case, these portraits represent rarely preserved artworks of the artist, whose oeuvre is yet to be discovered and valorised.

Translated by the author

КСЕНИЈА МАРКОВИЋ БОЖОВИЋ
Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских уметности, Београд, Србија
ksenijamarkovicart@yahoo.com

316.723:[7.05:646.4
316.32:316.7

МОДА КАО АРТЕФАКТ КОНТРАКУЛТУРЕ МЛАДИХ ШЕЗДЕСЕТИХ И СЕДАМДЕСЕТИХ ГОДИНА XX ВЕКА

Категорија чланка: Прегледни рад

Апстракт: Контракултура шездесетих година започела је као побуна против конзумеристичке и капиталистичке идеологије; као деструкција познатих вредности, која је за циљ имала конструисање нових. Потреба за слободом, у најширем смислу значења те речи, испољила се у напуштању традиционалних и креирању поп норматива и форми, које су општим прихватањем постале културне детерминанте. Међутим, таквом „победом" поп је изгубио префикс *контра*, због чега се поставља питање преживљавања његове суштине, те намеће став да су антиматеријалистичке идеје бунта побиле себе саме онда када су Битлси (The Beatles) и мини-сукња постали глобални феномени. Рад истражује парадигму попа као субверзивног деловања које је ушло у главне (mainstream) токове, анализирајући модну сцену шездесетих и седамдесетих година прошлог века као артефакта и значајног сегмента контракултурног стваралаштва младих. Полазећи од теза да производи поред тржишне имају и симболичку функцију и да тржишно редефинисање контракултуре није исто што и креативни процес стварања њених добара, аутор доказује идеолошку аутентичност тада насталог младалачког тржишта и закључује о деловању модне форме као „контрадела".

Кључне речи: контракултура, популарна култура, мода, млади, шездесете, седамдесете

Увод

Анализирајући популарну културу, различити аутори уз њу везују и термине *поткултура* и *контракултура*, мада је, нарочито у контексту свог настанка, она *de facto* била друго – културни образац у директном сукобу са политичким, идеолошким и естетским вредностима владајуће културе.[1] Као друштвено деловање одоздо, које се у значајној мери манифестовало кроз савремено (примењено) уметничко стваралаштво, поп је изражавао револт против наметнутих ауторитета, класних разлика, расизма, рата и капитализма, пледирајући на суштинску демократичност, јединство и равноправност, пацифистичку политику и космополитизам. Због тога, из данашње перспективе, истраживачи неретко оцењују шездесете као „златно доба" – „последњу деценију која је имала срце" и у којој је „глобални попкултурни револт против себичлука и хипокризије" имао наднационални културни контекст (Janković 2011: 22–23). Такође, иако је настао као културолошки сукоб генерација, поп *modus vivendi* идеализован је као супериорност над паралелним могућностима, због чега је временом почео да утиче и да бива подржаван од много већег броја индивидуа које по годинама не спадају у циљну групу (Gocić 1997: 11).

Предмет овог рада је упоредна анализа пот(контра)култура младих шездесетих и седамдесетих година прошлог века и модног дизајна који настаје у истом периоду, као артефакта њиховог деловања. Географско одређење истраживаног поткултурног стваралаштва није пресудно за предмет рада, мада се он у највећој мери ослања на анализу парадигматичних пракси у Енглеској. Фокус истраживања је на пореклу и начинима интерпретирања *поп идеја* у различите форме новонасталог младалачког тржишта, као и однос производа тог тржишта у смислу функције међусобног означавања. Анализом и компарацијом теорија ситуираних у различитим научним дисциплинама и искуства које историја културе бележи, рад испитује постављене тезе: 1) поп је (поред субверзивног) имао наглашено конструктивни карактер, што је имплицирало разгранатом продукцијом поп форми; 2) мода представља средство идентификације – начин визуелног саопштавања ставова појединца и демонстрирања доследности идеологији којом се одређује припадност некој друштвеној групи; 3) вршећи своју комуникативну функцију, одећа у одређеном контексту добија промењено (неодевно) значење, те постаје „означивач" (Barthes 1997) идеје, мисли или појаве које припадају, или не припадају, свету моде.

[1] Божиловић објашњава да контракултуре настају из поткултура и представљају њихову радикалнију варијанту. Поткултура уопштено не мора бити у директном сукобу са вредностима друштва у коме битише, док се контракултура експлицитно супротставља владајућој култури изградњом својих алтернативних институција и стила (вид. Božilović 2009: 23–24).

Поткултура – идентитет – стварање младалачког тржишта

Појава популарне културе, као скупа послератних омладинских поткултура, десила се под утицајем промена које је омладинска радничка класа доживљавала, а које су се односиле на повећање њихове потрошачке моћи, промену класног искуства, удаљавање од родитељског стила живљења, потребу за бољим друштвеним положајем и корекцијама друштвеног система. Она датира од педесетих година претходног века и започиње са хипстерима, битницима и тедибојима, да би током шездесетих и седамдесетих година добила бројне нове групације (моди, рокери, хипици, скинхеди, глем рок, андерграунд, панк, нови тедибоји и др.). С обзиром на то да је тадашње поткултурно деловање омладине било субверзивно, док су његови производи врло брзо постајали „у току" (*mainstream*), ове две деценије нарочито су значајне – како ради мапирања историје попа, тако и ради разумевања функционисања поткултура уопште.

Актери контракултурних деловања шездесетих тежили су *слободи* – у избору партнера, начину одевања, стилу живљења, професије и сл., а како слобода и демократија природно „иду под руку", можемо приметити да су те године значајно допринеле и демократизацији друштва.[2] Потреба за слободом каналисана је кроз креативну продукцију, којом су обликоване чулне манифестације мишљења, склоности и укуса младих побуњеника, те створени различити „хомологни елементи контракултуре" (Hebdidž 1990) и стил којим су се побуњеници идентификовали. Помињући појмове *идентитет* и *стил*, важно је нагласити да је тријада *поткултура – стил – идентитет* у великом броју теорија, матрица читања поткултурних пракси, јер се „идентитет исказује кроз поткултуру као значење стила, стил представља спољашњу манифестацију идентитета, а оба фактора скупа граде поткултуру" (Božilović 2006: 238). Штавише, поткултура се дефинише као начин да се формирањем поткултурног стила реши противречност настала мењањем родитељске/сопствене културе, тј. да се формирањем нових решења (стила живљења) створи *опозиција* у односу према родитељској култури, као и према доминантној/етаблираној култури (Stanojević 2007: 264). Такво објашњење потиче од Бирмингемске школе (вид. Hebdidž 1980: 81), која изазов хегемонији који поткултура представља лоцира посредно – кроз стил (Hebdidž 1980: 27), описујући га као очигледно смишљен, са циљем демонстрације својих правила, и кретањем насупрот тока главне културе (Hebdidž 1980: 101). Форме које поткултура ствара ова школа је дефинисала као израз „тензије између оних на власти и оних који су осуђени на подређене положаје и другокласне животе" (Hebdidž 1980: 127); те је поткултурне стилове посматрала као облике отпора омладине радничке класе на настајуће структурне промене.

С друге стране, теоретичари постбирмингемске школе доводе у питање неодвојивост субверзивног и поткултурног деловања у ранијим теоријама, фокусирајући своја истраживања на друге – субјективне разлоге поткултурних актера (нпр: Muggleton 2002). Они критикују владајућу реторику бирмингемске традиције, која „осцилира између дистопијског очаја на тему лимита поткултура и слављења њихових слабашних домета", односно, која с аспекта иницирања озбиљнијих друштвених промена „третира поткултуре као херојске губитнике" (Kahn-Harris 2004). Са циљем „стишавања" субверзивног префикса у супкултурама, постбирмингемци нуде нове концептуалне оквире за разумевање (савремених) омладинских групација (као што су „нова племена" (Maffesoli 1996) и „сцена" (Harris 2000)), мада у читањима поткултурних стилова у значајној мери задржавају бирмингемску тезу о „стилу као значењској пракси" – односу искуства, изражавања и значења (вид. Hebdidž 1980: 115–123).

Заједничко за различите теоријске дискурсе је и то што се начелно слажу са идејом да је стварање поткултура младих у вези са диверзификацијом њихових преференција, те растућим тржиштем и развојем потрошачких избора омладине. Ово делује опозиционо основној тези да су контракултуре шездесетих и седамдесетих управо иступиле против капиталистичког и конзумеристичког контекста, те подсећа на критичке ставове на трагу Адорна и Хоркхајмера (*Theodor Adorno*, *Max Horkheimer*), по којима је потреба за посебношћу и напуштањем оквира културне револуције довела до псеудослобода, нових модела припадности и нових форми поседовања. Међутим, веза поткултуре са тржиштем не значи *a priori* њену оријентацију ка јачању тржишних односа и друштвене стратификације, нити *a priori* значи пледирање масовног прихватања једног типа идентитета. Хебдиџ објашњава да – мада поткултура „општи кроз робу" и мада свака нова поткултура повратно делује на одговарајуће индустрије – при чему се претварање поткултурних обележја у предмете масовне производње исказује као средство ефективног прихватања поткултуре у друштво (вид. Hebdidž 1980: 95–96) – то не значи да та обележја у свом настанку нису била субверзивна. Другим речима, оригиналне новине које означавају поткултуру (нпр. одећа и музика) то заиста и чине у одређеном поткултурном контексту, али када се посредством „малих предузимача или великих модних интереса" (Hebdidž 1980: 96) преведу у робу, оне се систематизују и популаризују. У том смислу, форме оригиналног израза поткултурног стваралаштва и његова *тржишна опција* имају значајно различиту количину „поткултурног капитала" (Thronton 1996) као

[2] У прилог томе стоји и теза да је, тада, нивелација укуса довела до стапања средње и радничке класе и стварања интернационалне свеобухватне „класе по добу", која је „крећући се од Запада ка Истоку, лагано прелазила националне и класне оквире" (Gocić 1997: 11). Такође, демократизацијске капацитете шездесетих потврђује низ дисидентских, активистичких догађаја ове декаде – од студентских и радничких протеста у Мексику, Јапану, Бразилу, преко пацифистичких и антикапиталистичких протеста у Америци, до Мајских демонстрација у Паризу, Прашког пролећа, студентских демонстрација у Берлину и Липањских гибања 1968. у Београду.

критеријума успешности у *опозиционирању* формама и институцијама доминантне културе – томе колико су *аутентичне*, *хип* и *андерграунд*[3].

Други аспект „одбране" аутентичности поткултура можемо пронаћи у раду Џона Фиска (*John Fiske* 2001), који, правећи поделу у популарним задовољствима на „задовољства избегавања" и „задовољства продукције значења", даје ново одређење Бартовог (*Roland Barthes*) термина *plasir*. Док га Барт дефинише као задовољство које се јавља идентификовањем са владајућом идеологијом и друштвеним идентитетом онога ко задовољство (контемплацијом одређеног садржаја) доживљава, Фиск додаје да је ово нарочито зависно од продукције властитих значења на бази понуђеног садржаја[4]. Такво објашњење демистификује функцију поп културе као средства шаблонског кодирања младих, дефинишући њено деловање као утицај одређених садржаја који за циљ немају да изазову програмирани доживљај, већ доживљавање понуђеног *у садејству* са природом реципијента[5].

На крају, у разматрању односа актера попа према тржишту робних производа важно је нагласити да су, иако су стварали „потрошачку поткултуру", они били против конзумеризма, тј. оног аспекта потрошње који се односио на продукцију статусних разлика. Противни *смислу* постојеће понуде, као робном репрезенту постојеће културе, млади побуњеници стварају нова добра или користе постојећа на аутономан и оригиналан начин, смештајући их у „нетрадиционални" контекст и преображавајући позната значења (вид. Hebdidž 1980: 102). Тако настаје *поп тржиште* адекватно *поп хабитусу* његових стваралаца, структурирано од елемената који обезбеђују демаркацију различитости и који – иновативни и узбудљиви – утичу на доминантне тржишне актере, мењајући тако владајућу естетику друштва.

Модна сцена шездесетих: револуција и ослобађање

Током шездесетих година настајало је и нестајало неколико поткултурних група, од којих су за тему којом се бавимо нарочито значајни моди (британски модернисти). Хебдиџ описује моде као „типичне помодаре из ниже класе, опседнуте малим детаљима", који су „носили наизглед конзервативна одела пристојних боја, били пробирљиви и уредни" (Hebdidž 1980: 58). За разлику од рокера, који су афирмисали разбарушени, рокабили стил, моди су слушали модерни џез и тежили специфичној елеганцији и дендијевском изгледу. И мушкарци и жене су били врло дотерани (са препознатљивим уредним фризурама), при чему њихова „упеглана" спољашњост није означавала „традиционалну" идеју о пословности, поштовању правила и „вредном младом свету". Поникли из радничке класе, насупрот којој су желели да акцентују своју модерност и шик животни стил, моди су конципирали изглед који је представљао опозицију општеприхваћеном схватању о вези између изгледа и класне припадности. У том смислу, иако њихов „упеглани" стил није представљао естетски атак *per se* (нпр. као каснији стил панкера), у конкретном друштвеном контексту он јесте збуњивао и изазивао утисак претераности у очима „обичног" света[6].

Моди су се занимали за уобичајене теме омладинских контракултура – класну (не)једнакост, оријент, прогресивне филозофске мислиоце и сл., мада њихов ангажман није био експлицитно активистички. Њихов допринос развоју поп контекста најбоље се сагледава из угла естетске побуне коју су извели, а која је значајно утицала на развој *ready to wear* и бутик моде, као једном од значајних поп наслеђа шездесетих. *Нова модерност* настајала је на лондонским улицама Кингс роуд и Карнеби (*Kings Road*, *Carnaby Street*), где се отварају бутици са оригиналном понудом младалачке одеће и аксесоара – доступних цена, осредњег квалитета и специфичне стилске мешавине[7]. Форме потекле са ове *сцене* – ПВЦ хаљине, геометријске силуете, психоделични принтови, неусклађени дезени, го-го чизме и сл. – инспирисали су дизајнере луксузног тржишта, те први

[3] Сара Торнтон напушта раније ставове да је хијерархизованост искључива карактеристика високе (и доминантне) културе, а поткултурни капитал дефинише као критеријум успешности поткултурне форме и критеријум на основу кога се одређује статус имаоца капитала у оквирима поткултурне групе. Дакле, у жељи да се дистанцирају од „спољашњих хијерархија", актери поткултура стварају свој свет – и сам стратификован у односу на аутентичност и опозиционост његових форми и актера (вид. Stanojević 2007: 266).

[4] Према Бартовом мишљењу, *jouissance* је оргазмичко уживање тела које настаје „провалом" (културног) садржаја у тело читаоца, при чему се његов идентитет стапа са текстом, читалац губи властито, друштвено конструисано биће и доживљава (готово) физички ужитак ослобађања избегавањем доминантне, усађене идеологије. Са друге стране, он сматра да *plasire*, као инфериорније осећање, има корене у доминантној идеологији и подразумева потврђивање друштвеног идентитета примањем садржаја (Fisk 2001: 62–67). И Фиск под појмом *plasir* подразумева признање, потврду и остваривање друштвеног идентитета, али наводи и то да ово не значи нужно конформистичко, реакционарно задовољство (премда је и то могуће). Јављање задовољства прилагођавања владајућој идеологији и њеним субјективностима он условљава сложеним положајем појединца у друштву, те у зависности од односа појединца – који може варирати од прилагођавања до супротстављања владајућој идеологији, Фиск разликује и облик доживљеног *plasir*-а у распону од реакционарног до субверзивног (Fisk 2001: 66).

[5] Ово одговара и запажањима других аутора који наводе да су поборници једне поткулуре у различитој мери „острашћени", тј. увучени у идеолошки свет који она гради (Hebdidž 1980, Thronton 1996, Muggleton 2002).

[6] И животни стил мода био је сличан – између (наглашено) безбрижног и мрачног – описан кроз дихотомију конзервативног пословног или школског живота и боемског и тајновитог слободног времена провођеног у дискотекама, клубовима и продавницама плоча у слушању музике, плесу, коришћењу дрога и препуштању „слободној љубави".

[7] Међу првим бутицима је Базар (*Bazaar*), који 1955. отвара Мери Квант (*Mary Quant*).

пут у историји улична мода улази у сферу високе и мења „класичан" смер утицаја у формирању тренда[8].

Популаризацији мод стила допринеле су и популарне музичке групе Ху (*The Who*), Смол фејсис (*The Small Faces*) и Кинкс (*The Kinks*), али нарочито „битлманија", која се од 1963. из Енглеске ширила на целу Европу и Америку. Битлси (*Beatles*) су били представници ставова своје генерације, због чега се сматрају носиоцима контракултурне револуције (Sen-Žan-Polen 1999: 182), па је занимљиво упоредити њихово стваралаштво и *модна дела* попа као хомологне артефакте ове супкултуре. Узмимо као пример мини-сукњу, чији је творац била Мери Квант, али коју је, према речима саме, дизајнерке „измислила улица". Мини доноси потпуно нову силуету и нови смисао за привлачно и сексі, те материјализујући владајуће идеје попа садржи значајну количину поткултурног капитала. У прилог овоме стоји и корелација настанка мини-сукње и објављивање албума Битлса *A Hard Day's Night*, те истоименог мјузикла, чија се година објављивања поклапа са годином настанка овог модног комада (1964). Филм прати један дан у животу рок групе са циљем да прикаже „експлозију младости и оптимизма на најједноставнији и најчистији начин" (Janković 2011: 66–67); метафорички приповеда о сукобу старије и млађе генерације и јачању стварног либерализма, те симболички приказује општу потребу за ослобађањем из инертног и тесног калупа друштва (вид. Janković 2011: 69, 74). У истом „калупу" и мини-сукња *означава* слободарске идеје, те као „јефтини" и симплификовани производ који превазилази економске и статусне категорије јасно осликава нематеријалистичке и антикапиталистичке идеје из речи песме *Can't buy me love*[9].

Средину шездесетих (када се покрет мода расипа) обележила је и појава хипи покрета, који настаје на западној обали САД-а, у Сан Франциску, одакле се шири на читаву Америку и Европу. Хипи је обухватио припаднике нове левице, борце за расну једнакост и прекид рата у Вијетнаму, док је у Европи био у вези са реакцијом на социјалне проблеме и друштвену неједнакост. Хипици су се залагали за мир у свету и љубав међу људима, тежили стварању „афирмативне културе"[10] и одбацивању материјалистичког система вредности, коме супротстављају *вредности бића*. Сматрали су да „традиционални" живот онемогућава остваривање духовне слободе, због чега напуштају своје домове и праве комуне у којима живе са истомишљеницима. У намери да искажу потпуно нови став према породици, моралу и религији, хипици су чак мењали и лична имена, повезујући то са „новим рођењем" и племенским праксама иницијације (вид. Sen-Žan-Polen 1999: 38–39), са којима доводе у везу и уживање у дрогама, схваћеним као пут до просветљења и Истине.

Велику пажњу су поклањали изгледу као спољној манифестацији стања духа, па је сваки елемент – фризура, одећа, обућа, детаљ – био вишезначан. И коса је била симбол побуне – дуга, пуштена, неукротива и без полних разлика – украшена траком или цвећем. Тежили су антиконзумеристичком изгледу – накит је био врло декоративан и необичан, израђен од јефтиних и неплеменитих материјала (печене земље, вуне, тканина и сл.); блузе, дуге сукње, широке панталоне и тунике биле су живописних боја и дезена инспирисаних далеким земљама, са фолклорним мотивима или психоделичним принтовима. Таква одећа настајала је ручном израдом, украшавањем и бојењем; а неретко је била и већ ношена, што је (уз хипи активизам усмерен на очување природе) разлог ставова да су управо хипици инаугурисали концепт *одрживе моде*. Поред симбола мира и цвета као најзаступљенијих на њиховом накиту и одећи, хипици су користили и друге егзотичне симболе, попут египатског крста, или јин-јанга, који су давали утисак езотеричности и блискости са далеким цивилизацијама и културама. Као и у другим младалачким поткултурама, и у овој су фармерке (обично дорађене и украшене) биле основни елемент одевне идентификације, означавајући појмове слободе и класне једнакости, те идеју равноправности међу половима[11].

Хипици се нарочито повезују с темом борбе за сексуалне слободе, мада ова тема, као и експлоатација сексуалности уопште, увелико превазилази деловање хипи покрета, представљајући место где се сусрећу све популарне поткултуре и њихово креативно стваралаштво. Међутим, за разлику од конзумеризма претходне декаде (који је развијао чулност и сензуалност наглашавањем разлика међу половима), култура побуне шездесетих се определила за андрогеност и негацију императива природне полности. С тим у вези, једна од

[8] Поред тога што дизајнери луксузних брендова креирају колекције са јасном асоцијацијом на новине „измишљене" на Кингс роуду, они стварају и друге и треће линије, од којих је свака била прогресивно јефтинија од претходне, те више намењена млађем тржишту као супротност ономе што су представљале колекције високе моде (Seeling 2000: 353).

[9] Значај мини-сукње за поп контекст је и у томе што је њен настанак дао основу за развој нове, „из стега ослобођене" поп женствености, која је потиснула дотадашњу естетику *femme fatale* (широка сукња стиснутог струка, црвени кармин и таласаста коса) сликом девојке детињастог изгледа с крупним очима, кратке косе и тананог тела које се назире испод кратке и/или транспарентне одеће.

[10] „Под афирмативном културом се подразумева она култура грађанске епохе која је у току свог властитог развитка довела до тога да се духовно-душевни свет као самостално царство вредности одвоји од цивилизације и уздигне изнад ње. Њена одлучујућа црта је тврдња о постојању света који је опште обавезан, безусловно заслужује афирмацију, вечно је бољи, вреднији, битно различит од стварног света свакодневне борбе за опстанак, али који може, не мењајући то чињеничко стање, свака индивидуа да реализује за себе изнутра" (Markuze 1977: 46).

[11] Божиловић сматра да је џинс, као константа свих омладинских поткултура, изгубио основна поткултурна својства онда када је суштински постао обједињујућ, то јест када је почео порицати друштвене разлике. У вези са тиме он указује на суштински парадокс који се састоји у томе да: „жеља да неко буде оно што јесте наводи на ношење одеће коју носе сви други (!?)" (Božilović 2009: 44). Тако, да би задржао опозициона значења, џинс се мора на неки начин разградити (неједнако обојити, неправилно избелети или поцепати), те тек тако – разграђен и делимично индивидуализован, враћа своју субверзивну природу (Božilović 2009: 45).

специфичности моде деценије је и тенденција ка андрогеном и унисекс стилу, те коришћењу сличних и истих елемената у мушком и женском одевању. Процес *одевне десексуализације*, као поп артефакт *per se*, зенит доживљава на крају декаде, када између мушке и женске одеће практично нема разлике, а ова револуционарна и врло брза унификација полова (која се заправо десила за непуних десет година) говори у прилог невероватној брзини и продуктивности стваралаштва поп културе.

Седамдесете: од „повратка природи" до антимоде панка

Поп саборци – удружени против хомофобије, расизма, рата и патријархата – у седамдесетим губе аутохтоност групе, делећи се на фракције од којих се свака бори за своју ствар[12]. Економски напредак који је почео педесетих доживљава затишје, па ентузијазам замењује депресија; људи су незадовољни и отуђени – концентрисани искључиво на сопствене животе. Полетна идеја о општем добру пада у други план, уступајући место нагону за бољитак индивидуе, те се фокус са колективног помера ка личном, што ће имплицирати промене (или бити њихова импликација) у поткултурним деловањима. Она добијају нови циљ – самоафирмацију појединца.

Почетком седамдесетих хипи стил је масовно прихваћен – при чему долази до окретања природним материјалима, напуштања психоделичних дезена и јаких боја; уз џинс, који је сада избељен, тако да делује старо. Насупрот „испраног" хипи стила, у андерграунд клубовима где се слуша глам рок, изгледа се „другачије" – по узору на Дејвида Боувија (*David Bowie*), Герија Глитера (*Gary Glitter*) и Марка Болана (*Marc Bolan*). Модни стил који се развијао у овом дискурсу инсистирао је на јаким бојама, светлуцавим елементима, разноврсним детаљима, бисексуалној естетици и необичним формама, те осликавао идеје дистанциране од политичко-друштвених питања, чији се поткултурни капитал односио на успешности у намерном избегавању стварног света. Његова метапорука је била „бекство: од класе, секса, личности и ангажовања – у фантастичну прошлост или научнофантастичну будућност" (Hebdidž 1980: 66).

Глем рок био је и антитеза бизнис тренду из седамдесетих, који је пласирао пословни (десексуализован и примерен) изглед запослене жене; насупрот чему стајао и сексі, минималистички стил изнедрен из култа тела (осликан савршено обликованом фигуром у преуском џинсу и „број већем" сакоу обученом на голо тело). Поп укус декаде огледао се, дакле, у *дихотомијама* од кемпа до минимализма, разбарушеног хипи стила до корпоративног изгледа, те се развијао у рођеним правцима, потхрањујући плурализам поткултурних покрета. Њихови стилови, као и манифести, конципирани су идеолошки аутономно, али су функционисали као динамични системи – отворени за међусобна комбиновања и *преливања* – естетских форми, актера и идеја.

У маси поткултурних праваца ове декаде посебно место заузима панк, који је демонстрирао највећу хомогеност групе и развио „значењску праксу" поткултура до крајњих граница. Панкери су били против система – против прошлих, али и нових (поп) норматива; против „повратка природи" и „љубави и мира", које замењују паролом „секс и насиље". Антиестаблишмент идеологија панка базирана је на потреби да се искаже револт, за шта су разлози били социјална немаштина, мањкавости институција, лоша економска ситуација и незапосленост. Према свему томе панкери су заузели радикално песимистичан став, политички повезан са радничким покретом и новом левицом, мада је чињеница да су – насупрот богатим активистичким искуствима током седамдесетих – они више успели у продукцији *деструктивног стила* него конструктивним променама друштвеног система.

Панк дешавања концентрисана су око стваралаштва бендова Секс пистолс (*The Sex Pistols*), Клеш (*The Clash*), Базкокс (*The Buzzcocks*) и Експлоитид (*The Exploited*), чија је музика представљала специфичну врсту рока, са најчешће кратким песмама једноставних аранжмана, које су својом симплификацијом (па и банализацијом и аматеризмом) означавале *опозицију* предугачким и виртуозним композицијама (популарних) прогресивних рок бендова. Паралелно томе, у домену одевања, идеја је била креирати антимоду која ће бити шамар добром укусу; створити одевне елементе *хомогене* предисторзираним гитарама, тешким бубњевима и критикујућим текстовима панк бендова. „Одећа је представљала одевни еквивалент псовању" (Hebdidž 1980: 112), те је тежила деструкцији лепог, вулгаризацији сексуалности и нападном скретању пажње јавности.

Уобичајена асоцијација на панк стил је доминантно црна силуета са јаким колористичким акцентима, чудном фризуром, пластичним и металним детаљима. Међутим, панк као улични стил није обавезно одлазио у такву крајност. И овде је џинс био најчешћи одевни комад, дорађен по принципу деструкције – цепањем, исцртавањем и исписивањем, те комбинован са мајицама са препознатљивим принтовима и зачудним детаљима, попут ланаца из тоалета или тампона коришћених као накит. Такво бирање елемената неадекватних контексту, и извртање наличја и значења ствари, било је основни креативни поступак антимоде панка, због чега различити аутори тврде да су панкери били најплоднији у примени поткултурне праксе *бриколажа* (вид. Hebdidž 1980: 35–36). Ово осликава и рад Вивијен Вествуд (*Vivienne*

[12] Већ крајем претходне деценије осећа се расипање идеја шездесетих, што осликавају речи песме *Revolution*, у којој Битлси (желећи да се дистанцирају од радикализације поп покрета) поручују: „Сви желимо да променимо свет, али када говориш о уништавању, не рачунај на мене" (према: Sen-Žan-Polen 1999: 184). Феминистички покрет, на пример, постаје све агресивнији и покушавајући да наметне своју моћ удаљава се од идеала љубави, слободе и мира. И мирољубиви хипи став у седамдесетим замениће ратоборност; политика озбиљно улази у токове поп културе, па оно што је било политичко активирање с краја шездесетих, у многим случајевима постаје радикални активизам.

Westwood), која је дала кључни допринос развоју панк стила, стварајући кључне елементе којима антиестаблишмент панк идеје добијају антиестетски одевни код[13].

Модна форма као контрадело

Авангардност панк стила, као и мод и хипи стилова пре њега, омогућили су материјализацију ових поткултура, али су и допринели томе да унутар доминантног културног модела оне буду прихваћене као *спектакл*, што је умањило њихова субверзивна обележја (вид. Hebdidž 1980: 97–99). Међутим, говорећи о (модним) формама ових стилова у тренутку њиховог настанка, говоримо о њима као *контраделима* примењене уметности, која ће тек касније (уколико дође до њихове комерцијализације) постати модни комад у тржишном смислу те речи.

У својим естетским теоријама Кроче (*Benedetto Croce*) одређује успешност уметничког деловања као успех у стварању „једине праве лепоте", ситуиране у визији уметника, способног да спољне и унутрашње дражи сажме у јединствену менталну слику. Уметничко дело, с друге стране, он третира као предмет који настаје из потребе да се естетска визија сачува и подели са другима, па се појављивање лепоте први пут дешава у интуицији ствараоца, а затим поново оживљава ангажованом перцепцијом објекта стваралаштва од стране прималаца (Zurovac 2005: 426–437). Теорија указује на то да уметничко дело представља стимуланс за репродуковање визије са почетка процеса стварања, при чему је репродукција, тј. обнављање доживљаја лепог у перцептивној свести посматрача, могуће захваљујући „многослојној структури" уметничког дела (Hartman 2004: 184). Како Хартман (*Nikolai Hartman*) објашњава, перцепција посматрача пролази кроз предње (*транспарентне*) слојеве дела, структуриране од материјалних и нематеријалних елемената од којих је оно изграђено, како би дошла до последњег (јединог *нетранспарентног*) слоја у коме се налази идеја, лепо, „истина".

Описани принцип мултислојевитости уметничког дела могао би се применити и на контрадело, при чему би његов предњи слој чинили физички елементи од којих је дело сачињено, а последњи *контраидеја*. Даље, тај последњи слој могао би се раслојити на специфичну идеју везану за појединачно дело и општу идеологију *контрапокрета*, те би се на примеру мини-сукње у њему налазиле: идеја о слободи као парадигма поп покрета шездесетих, *испред* ње идеје о ослобађању сексуалности, а даље ка *површини* идеје у контексту практичности, неформалности, једноставности, младалачке естетике итд.

Уопштено, (анти)модна форма као контрадело обликује се од низа материјалних и нематеријалних елемената (слојева), чији је однос такав да они омогућавају разумевање једног елемента кроз други, тј. који су моделовани тако да буду довољно *транспарентни* и симболички читљиви. Заједничка карактеристика контрадела једне супкултуре је то да се основна идеја одређеног контрапокрета налази у последњим слојевима дела, док је заједничка карактеристика свих контрадела то да се идеја друштвене промене налази у последњем нетранспарентном слоју. У том смислу, ова дела можемо дефинисати и као „поље пунктума" (Bart 2004) на слици целокупног друштва – као сегмент те слике који мења осећај онога ко слику посматра и даје јој нови контекст[14]. Контрадела, дакле, мењају друштвену перцепцију и утичу на промену схватања одређеног питања (потенцијално и промену деловања), при чему њихова функција *пунктума* надилази припаднике одређеног контрапокрета и делује и на оне групи неприпадајуће.

Закључак

Анализом дефинисаног предмета истраживања уведен је појам *контрадело*, који се односи на материјална дела настала контракултурним деловањем. Функционисање и начин обликовања овог дела зависно је од *контраидеје*, која представља идеолошку позадину одређене пот(контра)културе. Материјализацијом те идеје ствара се контрадело, с циљем омогућавања визуелне комуникације одређеног покрета и друштвене диференцијације његових припадника. Тако, постојање контрадела омогућава дифузију идеологије и ставова, а тек потом и комерцијализацију у даљем процесу тржишног редефинисања мисаоних и материјалних производа поткултурног стваралаштва. Међутим, без обзира на могућност касније комерцијализације, *контраствaралаштво* у тренутку настајања за разлог има искључиво манифестовања ставова и идеја, те као такво, не почива на економским и финансијским вредностима, већ иманентној потреби за реализацијом специфичне утопије.

Дефинисане функције и значење контрадела одређују и начин његовог обликовања. Зависно од категорије дела (да ли је у питању музика, мода, дизајн, књижевност), зависиће природа елемената који учествују у његовој изградњи, али оно што је за сва дела овог типа заједничко је *мултислојевита структура*. Њу чини низ чулних и нечулних слојева који – захваљујући својој *транспарентности* и *симболичкој читљивости* – откривају један други, пропуштајући перцептивну свест до последњег у коме се налази контраидеја.

[13] Антимодна решења она је креирала употребом неспојивих форми и баналних фетишистичких елемената (попут мреже, анимал принтова, црне коже и сл.), који су дорађивани и комбиновани тако да крајњи утисак буде коришћена, стара ствар стилизована са циљем да изазове неугодност – препадне, збуни и/или постиди посматрача.

[14] Под пунктумом Барт подразумева сегмент на фотографији који омогућава „разбуђивање" у процесу опажања и комплекснију перцепцију приказаног садржаја; интерпунктира одређену идеју у опажању, те представља тренутак у перцепцији када нешто скрене пажњу – поремети претходно дефинисану „општост" (Bart 2004: 33). Коришћење ове тезе из теорије фотографије чини се погодним, јер се способност контрадела да скрене пажњу друштва засићеног различитим и разноврсним, паралелно актуелним идејама и идеологијама, може посматрати и као перципирање односа целина–детаљ на фотографији, тј. као однос општег и „посебног" утиска.

И *(анти)модна форма* (под којом подразумевамо модни стил, правац или одевни комад), настала у оквиру одређене контракултуре, представља контрадело, тј. функционише као означивач *контра (или опозиционих)* идеја. Поред значаја који остварује унутар контракултурног модела, она остварује битну улогу и у ширим културним оквирима – представљајући *поље пунктума* у перципирању и доживљавању друштвене слике оних који не припадају конкретном контракултурном покрету.

ЛИТЕРАТУРА

Janković, S. A. 2011
Dug i krivudav put: Bitlsi kao kulturni artefakt, Beograd: Red box.

Božilović, N. 2009
Izvan glavnog toka: Sociologija muzičkih potkultura, Niš: Niški kulturni centar.

Hartman, N. 2007
Estetika, Beograd: Dereta.

Stanojević, D. 2007
Od potkulture do scene i plemena: Postbirmingemski pristupi u analizama odnosa omladine, muzike i stila, *Sociologija* (Beograd) XLIX: 263–282.

Božilović, N. 2006
Identitet i značenje stila u potkulturi, *Filozofija i društvo* (Beograd) 2/2006: 233–250.

Zurovac, M. 2005
Tri lica lepote, Beograd: JP Službeni glasnik.

Bart, R. 2004.
Svetla komora, Beograd: Izdavačko preduzeće RAD.

Kahn-Harris, K. 2004
The 'failure' of youth culture: Reflexivity, music and politics in the black metal scene, *European Journal of Cultural Studies* Vol. 7, Issue 1: 95–111.

Fisk, Dž. 2001
Popularna kultura, Beograd: Clio.

Seeling, C. 2000
Fashion – The century of the designer 1900-1999, Cologne: Konemann.

Muggleton, D. 2000
Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style, New York: Berg.

Sen-Žan-Polen, K. 1999
Kontrakultura: Sjedinjene Američke Države, šezdesete godine: rađanje novih utopija, Beograd: CLIO.

Barthes, R. 1997
The Fashion System, Berkeley: University of California Press.

Gocić, G. 1997
Andy Warhol i strategije popa, Novi Sad: Prometej.

Thornton, S. 1996
Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital, Cambridge: Polity Press.

Maffesoli, M. 1996
The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society, London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications.

Hebdidž, D. 1980
Potkultura: Značenje stila, Beograd: Rad, izdavačka radna organizacija.

Markuze, H. 1977
Kultura i društvo, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Summary

KSENIJA MARKOVIĆ BOŽOVIĆ
University of Arts in Belgrade, Faculty of Dramatic Arts, Belgrade, Serbia
ksenijamarkovicart@yahoo.com

FASHION AS AN ARTIFACT OF THE YOUTH COUNTER-CULTURES IN THE 1960s AND 1970s

The subculture of the 1960s began as a rebellion against consumerist and capitalist ideology; as the destruction of well-known values, aimed at constructing the new ones. The need for freedom, in the broadest sense of the word, was manifested in the abandonment of traditional and the creation of pop norms which became a cultural determinant by their general acceptance. Thus, subversion overcame a previously dominant cultural model while its production exceeded expectations, creating a (youthful) market of its own products intended to express pop habitus. However, due to its victory, pop has lost its subversive prefix, which questions the surviving of its essence and poses the thesis that anti-materialist ideas of rebellion neglected themselves once the *Beatles* and miniskirts became a global phenomenon. This paper analyses the paradigm of pop as a subversive action that has become mainstream and analyses the fashion scene of the 1960s and 1970s as an artefact and a significant segment of youth counter-cultural creativity in these years. Starting from the thesis that, in addition to their market function, products have a symbolic function, and that the market redefinition of subculture is not the same as the creative process of making its goods, the author proves the ideological authenticity of the youth market created in the 1960s and draws conclusions about the fashion form as a "counter-act".

Translated by the author

TANJA DEVETAK
University of Primorska, Faculty of Design, Trzin, Slovenia
tanja.devetak@fd.si

7.05(497.4)"19"
7.05.071.1(497.4)

ART INFLUENCE ON SLOVENIAN FASHION

Category: scholarly paper

Abstract: Art in Slovenia is associated with fashion through four different synergies: art as a source of inspiration for the development of fashion collections, artists being actively involved in the development of fashion collections, fashion designers acting simultaneously as costume designers, and fashion as an art object. The research paper examines the examples of inclusion of painters in the Slovenian fashion industry (in the 1970s, Janez Bernik, Andrej Jemec and Jože Horvat-Jaki for the textile and clothing factories *Prebold* and *Gorenjska oblačila*, and in 1987, Klaudij Tutta for *Ideal* in Nova Gorica). After the dominance of the clothing industry in the establishment of the Slovenian fashion identity in the early 1980s, an alternative subcultural artistic expression emerged from the understanding of fashion and fashionable. In the early 1980s, fashion emerged as an art object and the authors, like Ema Kugler, Alan Hranitelj, the *Linije Sile* group (Mojca Pungerčar, Lidija Bernik and other) and Ksenija Baraga, started experimenting. They created clothing forms that transcended the boundaries between fashion and art, fashion and dress, dress and body representation. Their work cannot be directly related to fashion if we define fashion as a generally accepted style of clothing at a particular time. However, if we define fashion as a cultural phenomenon of the embodiment of identity, then the influence of these authors is undoubtedly recognisable. In the early 1990s, their influence transformed into the design expression of fashion designers who formed their own fashion brands and influenced the establishment of a Slovenian fashion identity.

Key words: Slovenian fashion, art object, costume design, fashion exhibition, art.

Introduction

"A work of art is a concrete work of a certain art form, which is recognised by its exceptional quality status in professional and social evaluation due to its originality, uniqueness, masterful execution of its form and archetypal and cathartic content." (Muhovič, 2015)

Historically speaking, fashion has always been rejected from the standpoint of acceptance as superficial, ephemeral, useful, and material, unlike art, which has been considered an important form of eternal beauty and spiritual nature. Clothing is often not considered as an artistic discipline, claiming that it has not lived up to the artistic expression. Fashion, due to its constant variability, deprives of the quality of truthfulness and ideal beauty (Steel, 2012). Art and fashion are part of a visual culture that can be observed from an anthropological, sociological as well as philosophical point of view (Celant, 1996).

Fashion critics do not deprive fashion of its creative potential and aesthetic value, but fashion is generally accepted as an activity that sells consumer goods. Despite the existence of a developed art market, we accept art as an activity that goes beyond the status of a commodity itself, whereas fashion is an industry worn on the body (Steel, 2012). We certainly can't claim that every collection is a work of art, but to some fashion designers and their work we can certainly ascribe this attribute. Changeable fashion styles can be an obstacle to understanding fashion as a work of art. However, artistic movements are changeable as well. As Ingrid Sischy and Germano Celant wrote in the editorial of the February issue of *Artforum* (1982: 34-35), fashion is a kind of new form of "artistic creation on the border between art and commerce that retains its own autonomy in entering the field of pop culture." In an interview Darryl Turner (1996) with Richard Martin (editor of *Art Magazine*, director of the FIT – Fashion Institute of Technology galleries and curator of the Costume Institute – Metropolitan Museum of Art), the latter said that fashion is "the most appropriate form of art and issues related on body and sex".

In 1996, the first Biennale in Florence was called *Looking at Fashion* and was dedicated exclusively to fashion as a multi-layered and multi-purpose medium, as the artistic directors of the biennial – Germano Celant, Luigi Settembrini and Ingrid Sischy – wrote in a catalogue introduction. They drew attention to the fact that fashion has a big impact on our culture, but it is not recognised as part of a 'real' culture. The purpose of the biennial was not to equate fashion and art, but to show the diverse relationships between them – collaboration, contradictions, inspiration, differences, and cross-ups (Celant, Settembrini, Sischy, 1996).

1. Текстилна фирма *Преболд*, узорци Јанеза Берника (лево), Андреја Јемеца (десно), модни дизајн *Горењска облачила* Крањ Рикарда Гумзеја, 1971.
1. Textile company *Prebold*, patterns by Janez Bernik (left), Andrej Jemec (right), fashion design *Gorenjska oblačila* Kranj by Rikard Gumzej, 1971.

Fashion (Steel, 2012) is inspiringly related to four general themes: nature, geographical areas (details), history (silhouette of the clothing form) and art. The last is connected with fashion in Slovenia through four mutually different synergies:

- Art is a source of collection inspiration for fashion designers (indirect impact),
- Artists are actively involved in the development of fashion designers' clothing collections (direct collaboration) or they are even designing their own clothing items,
- Clothing and fashion are art objects,
- Fashion designers work at the same time as costume designers.

The need and significance of the connection between art and fashion within the Slovenian clothing industry is also evidenced by the record of Hajrudin Djaković in the catalogue of the first fashion fair in Ljubljana in 1959: "It is also an important issue to attract artists as widely and comprehensively as possible to the textile and clothing industry."

As Valerie Steel (2015) argues, the development of a theoretical and aesthetic framework for understanding fashion is important for the definition of fashion as art and consequently the influence of art on fashion and the formation of fashion as artistic articulation. At the same time, it is important to create 'high-level interpretations' in fashion, as defined by Sung Bok Kim in the text *Is Fashion Art?*. The first evidence of direct cooperation between artists and the clothing and textile industry in Slovenia appeared in the late 1960s, when three Slovenian painters – Janez Bernik, Andrej Jemec and Jože Horvat Jaki, collaborated with the *textile company Prebold*. They designed textile patterns which were later used for designing clothes by Rikard Gumzej in 1971 and were produced by *Gorenjska oblačila* from Kranj (Blatnik Blagotinšek, 2014). (fig. 1)

Furthermore, another well-known collaboration was the one between the painter Klavdij Tutta and *Ideal* from Nova Gorica in 1987. Klavdija Tutta's collaboration did not only consist of the application of his paintings' patterns on the material, but it was more his joint creation with the *Ideal's* fashion designer Vida Slokar. As stated in the catalogue of the exhibition *Clothing; Graphics* (Tutta, 1987) "signs or even entire landscapes from pictures" were transferred to the surface of the clothing forms. In 2014 the Slovenian Association of Fine Arts Societies (ZDSLU) created a project called *Hand-painted Fashion Line* in which seven Slovenian artists (Bojan Bensa, Elena Churnosova, Evgenija Jarc, Jožica Medle, Arjan Pregl, Silvester Plotajs-Sicoe and Huiqin Wang) designed clothes. (fig. 2)

2. Клавдиј Тута и фирма *Идеал,* Нова Горица, 1987.
2. Klavdij Tutta and *Ideal*, Nova Gorica, 1987.

Research

After the dominance of the clothing industry in the establishment of the Slovenian fashion identity in the late 1980s, an alternative subcultural artistic creation emerged from the understanding of fashion and fashionable. Clothing forms were created as an art object, a social or anthropological manifesto, and a theatrical costume. Clothing forms were often gallery exhibits which did not need the body. The medium of clothing forms and textile materials constituted new artistic activities and expressions. As Mojca Pungerčar and Lidija Bernik (*Linije Sile* group) wrote in the presentation of their collection *Black and White Geometry* in the magazine *Ars Vivendi* (1987), their clothing images captured the spirit of the time that "led to a new dialogue between fashion and art." They form a 'gallery as a visual sensation' by exhibiting clothing forms. They call it 'modart'. Fashion emerges as an art object. As Marina Gržinič, referring to works of Hranitelj, Kugler and Bernik, writes in the text of the catalogue of the *Modo Modo* exhibition in Celje in November 1993: "In the 1980s, these artists caused a 'radical turn' in fashion with an almost pioneering media and artistic problematisation of fashion (clothing, behaviour, uniformity, and image) as an independent form of creativity." (fig. 3)

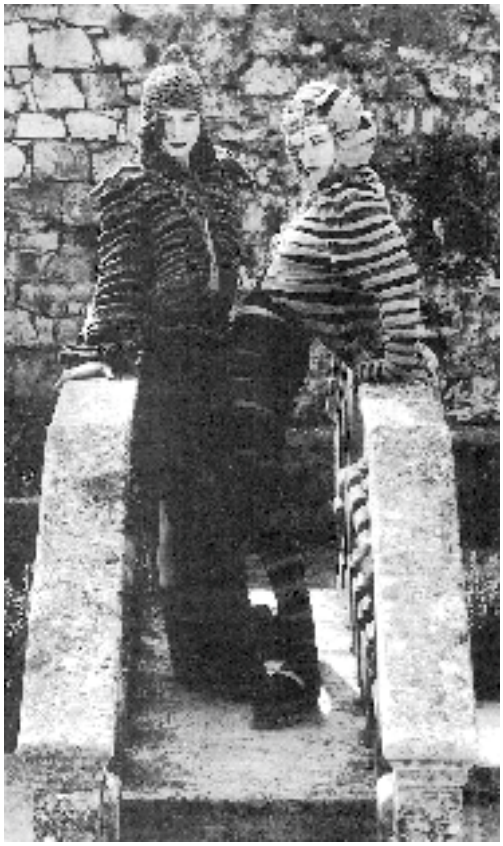
If clothing forms can be referred to as the "creation of art from various materials", as Jure Mikuž (2006) defined the work of Alan Hranitelj in the catalogue of his exhibition at the International Centre of Graphic Arts in Ljubljana in 2006, then we can say that, in the 1980s, individuals and groups of authors began to develop artistic expression in the medium of clothing forms and present them in reference galleries. This leap in understanding and evaluating clothing forms as art objects coincides with events globally. In 1982, in the February issue of a monthly magazine specialised for contemporary art *Artforum* (vol. 20, no. 6), they published a garment on the cover for the first time. It was a rattan and polyester garment from the Bodyworks Spring/Summer 1982 collection, designed by Issey Miyake in collaboration with the artist Kosuge Shochikudo. The work was defined as 'clothing art'.

Among others, the *Linije Sile* group, Ema Kugler, Ksenija Baraga, Mojca Marija Pungerčar, Lidija Bernik and Alan Hranitelj were active in Slovenia at the time. They created clothing forms that transcended the boundaries between fashion and art, fashion and clothing, clothing and body representation. Their work cannot be directly related to fashion if we define fashion as a generally accepted and worn clothing style at a certain time, which cannot be claimed in the case of subcultural fashion performances they created. However, if we define fashion as a cultural phenomenon of the embodiment of identity, then the influence of the mentioned authors is undoubtedly recognisable in the establishment of

3. Ксенија Барага (лево) *Успавана лепотица*, 1997; (десно) *Црно-бело*, 1992.
3. Ksenija Baraga (left) *Sleeping Beauty*, 1997; (right) *Black and White*, 1992.

the Slovene fashion identity. In this context, the influence of these authors is also seen in the design expression of independent fashion designers in the early 1990s. Some fashion collections were designed in the context of sample clothing, which included numerous experimental research processes in the design of textiles and the experimenting with technological manufacturing processes (e.g. knitwear studio *Draž* and Almira Sadar). But cooperation between the Slovenian clothing industry and subcultural authors of the 1980s has never fully developed. The specifics of the new understanding and research of the meaning of the clothing form developed by these authors were the reason for associating their work with historical stylistic references, e.g. the work of Alan Hranitelj is often associated with the Baroque, and the work of Lidija Bernik with the Gothic.

According to visual parameters, the works of Bernik, Pungerčar Hranitelj, Baraga and Kugler are diverse. Lidija Bernik and Alan Hranitelj use several diverse structures and expressive ornaments. The clothing forms of Ema Kugler and Alan Hranitelj are voluminous, but with Hranitelj, they contain historical references in which he seeks inspiration to imitate the basic form of clothing, while with Ema Kugler, the voluminous clothing forms resemble animal armour or turn the body into moving sculptures. Pungerčar and Kugler are related by the purity of form, while Marija Pungerčar's works of art reflect the context of social and economic frameworks of fashion, and Ema Kugler initially explores clothing form at a symbolic level. Alan Hranitelj's work turns into costume design, Lidija Bernik is engaged in theatrical performative presentations, Ema Kugler initially also works as a fashion designer, later she works in the field of art film. At the beginning, Ksenija Baraga also participated, together with other, then independent fashion designers (knitwear studio *Draž*, Thaler, Jastrobnik) at two fashion shows organised by the advertising agency *Imelda 8000*. Later, her knitted clothing forms became more of an art object. The influence of Ksenija Baraga's work is evident in the early works of knitwear studio *Draž*. Some elements of Ema Kugler's artistic performances, like the use of leather, performative character of fashion shows and development of clothing forms as social armour can be traced later in the fashion works of *Cliché* (Jelena Pirkmajer) and *Akultura* (Alenka Globočnik). Social and anthropological context of clothing form, highlighted by the *Linije Sile* group, is detected in the fashion brands by Mateja Benedetti (Benedetti Life, Matea Benedetti and Terra Urbana). In the 1990s, the direct collaboration between artists and fashion designers rarely developed. The exceptions are collections of knitwear studio *Draž* – collaboration with the photographer Eva Petrič on the spring/summer 2013 collection, and Almira Sadar on *Lisičke* project – collaboration with the visual artist Zora Stančič, and on T-shirts collection with the visual artist Petra Varl.



4. Ема Куглер (лево), изложба *Модо Модо*, Ликовни центар Цеље, новембар 1993; (десно) Студио за плетење *Драж*, 1994.
4. Ema Kugler (left), exhibition *Modo Modo*, Art Centre Celje, November 1993; (right) Knitwear studio *Draž*, 1994.

The works of authors from the 1980s, whose artistic expression includes the medium of fashion design, later directly influenced the group *Rotodin* (Sanja Grcić, Iztok Hrga, Metod Črešnar), which began operating in 1992, and the development of conceptual fashion in the 21st century. Conceptual fashion started with the authors, such as Peter Movrin, Jana Zornik and Nika Ravnik, who researched and shaped the issues of cultural identity. Their work is related to the understanding of fashion as a symbolic, social and cultural phenomenon, with ideas being equivalent to appearance.

Costume Design vs. Fashion Design

The involvement of fashion designers in theatre projects in the role of costume designers began in the late 1980s, which led to the emergence of the hybrid profession known as a fashion/costume designer – fashion and costume designer in one person, in the 21st century. The boundaries between these two professions are blurred, despite their obvious differences; the costume designer puts the character of the costume wearer – the actor – in the foreground, while in fashion design, the clothing is supposed to be designed so as to blur the wearer's character. For such designers, costume design is a research field for the development of fashion collections and fashion design is the creation of characters in their own fashion story.

Most of the authors were firstly fashion designers and later, on certain occasions, they became costume designers. Thus they move between the two forms of creativity – Tanja Zorn (costumes for the Glej Theatre, Slovenian Permanent Theatre Trieste and Slovenian National Theatre Nova Gorica), Uroš Belantič (costumes for the dance groups Betontanc and En-Knap, and the films of Sašo Podgoršek), knitwear studio *Draž* (costume design for the Slovenian National Theatre Ljubljana, performances by Marko Peljhan, Sašo Steparski and Nina Mavec), Mateja Benedetti (mainly active as a costume designer and later as a fashion designer), Sanja Grcić (for Jasmina Cibic, Plesni Teater Ljubljana) and Jelena Proković (regularly works as a fashion designer and as a costume designer for various theatres). If fashion is a jigsaw of economic capital, cultural capital, symbolic capital and social capital (Fajt, 2017), then all four are equally important in the context of the connection of simultaneous activities in the field of costume design and fashion design in Slovenia. For many creators, this connection reflects the fact that costume design has the potential to provide revenue for the support, development and maintenance of an individual's fashion design. At the same time, successful costume design generates social and symbolic capital.

Clothing as An Art Object

In the early 1980s, the artists appeared in Slovenia who, together or separately, questioned the established norms of fashion in relation to art: what it is, what it looks like, what its attitude towards the body is, what its representation is and where it comes from (Clark, 2012). Their work does not originate from fashion design, but from alternative subcultural artistic creation in the social circumstances of the time. They had no intention of having an active role in the Slovenian fashion system, least of all in the clothing industry.

Their work was only a reflection of the social and cultural context of the time. Rough references to their work can be found in conceptual and performative visual art in the 1960s and 1970s, in Louise Bourgeois' performance *A Banquet/A Fashion Show of Body Parts* (21st October, 1978) as part of the *Confrontation Exhibition*, in which she makes fun of fashion and her own long-standing fascination with fashion and costume design (1982: 30).

In the early 1990s, the research artistic approach of the authors, such as the *Linije Sile* group and Ema Kugler, indirectly influenced the development of independent fashion designers, who, changed fashion system from within. They upgraded the heritage of authors – creative individuals – who created clothes as art objects in the late 1980s and early 1990s. Slovenian fashion has later developed in the context of experiment, but with emphasised technical competencies that resulted from the newly established, higher education in the field of fashion design in 1979. Namely, the authors who, in Slovenia, started creating clothing as an art object did not have technical knowledge, as in most cases they were trained painters (Pungerčar, Bernik, Baraga). The idea of clothing as an art object is continued in the knitwear studio *Draž*, but as an artistic expression within fashion design. Their clothing forms are 'painting canvases' and the creation of sculptural forms. (fig. 4)

Conclusion

In Slovenian fashion, the connection between art and fashion is multifaceted. Through some earlier examples, the research has shown that art significantly influenced the Slovenian fashion identity in the early 1990s. Some of the artistic practices had more significant impact, especially clothing as an art object. The Slovenian fashion developed in the second half of 1990s in the context of sample collections, which included artistic research of textile, form and production. There were some traces of direct collaboration between visual artists and fashion designers. Social and anthropological context became the relevant issue in the works of some younger Slovenian fashion designers and the form of fashion shows transcended the tradition of commercial presentation. The references of art in fashion and today's understanding of its influence on the establishment of the Slovenian fashion identity was discussed by Urška Draž in the interview she gave for the magazine *Ona* in 1994 (June 21, 1994):

"Clothing in itself has not only a practical role, but also a very strong psychological function that can be understood as a message, a provocation or a manipulation. Dressing is the expression, the confession of both the wearer of the suit and the designer. That is why fashion design has probably the most in common with art among all branches of design."

REFERENCES

Fajt, E., 2017: Slovenska moda, sezuta gospa. Center za kreativnost.
URL:https://czk,si/gradiva/slovenska-moda-sezuta-gospa/<2. 9. 2019>.

Muhovič, J., 2015: Leksikon likovne teorije. Celje: Celjska Mohorjeva družba, p. 793.

Blatnik Blagotinšek, S., 2014. Obleka po meri nekoč in danes. In: Pušnik M., Fajt, E. (ed.). Moda in kultura oblačenja. Maribor: Založba Aristej, pp. 110–126.

Steel, V., 2012: Fashion. In A. Geczy, V. Karaminas (ed.). Fashion and Art. London: Bloomsbury, pp 13-27.

Clark, H., 2012: Conceptual Fashion. In: A. Geczy, V. Karaminas (ed.). Fashion and Art. London: Bloomsbury, pp 67-75.

Mikuž, J., 2006: Oblačilo kot umetnina. In Hranitelj, A., 2006: Kostumografija 1986 – 2006. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center.

Kim, S. B., 1998: Is Fashion Art?. In *Fashion Theory 2*, no. 1 (March 1998). London: Berg Publishing.

Turner, D. 1996: Couture de Force: Interview with Richard Martin. In *Artforum*, March 1996.

Celant, G., Settembrini, L., Sischy, I., 1996: Biennale di Firenze: Looking at Fashion. Milano: Scira Editore.

Dragan, C., 1994: Evropska slovenska moda. Slovenske novice – Ona, 13 (21st June, 1994), pp 20-21.

Gržinič, M., 1993: In Bernik. L., Hranitelj, A., Kugler E. Modo, modo. Celje: Zavod za kulturne prireditve Celje.

Tutta, K., 1987: Oblačila; Grafike. Nova Gorica: Modna konfekcija Ideal.

Pungerčar, M., Bernik, L., 1987. Črno bela geometrija. Ars Vivendi, 1 (March 1987), p. 8.

Sischy, I., Celant, G., 1982. Artforum, Vol. 20, No. 6, February 1982, pp. 34-35.

Резиме

ТАЊА ДЕВЕТАК
Универзитет Приморска, Факултет за дизајн, Трзин, Словенија
tanja.devetak@fd.si

УТИЦАЈ УМЕТНОСТИ НА СЛОВЕНАЧКУ МОДУ

У Словенији је веза између моде и уметности остварена кроз четири различите синергије: уметност као извор инспирације за колекције модних дизајнера, уметнике који активно учествују у развоју модних колекција, одећу и/или моду као уметнички предмет, и модне дизајнере који истовремено раде и као костимографи.
Током друге половине XX века, словеначка одевна индустрија је из малих предузећа прерасла у важан фактор у привреди земље. Паралелно са развојем својих производних капацитета, фирме су развијале и модни дизајн који је имао значајан утицај на словеначку моду. Поред моћног модног дизајна, словеначка одевна индустрија је била свесна важности укључивања разноликих креативних активности у сам процес стварања колекција. Тако је почетком 1970-их, фирма *Преболд* позвала три словеначка сликара – Андреја Јемеца, Јанеза Берника и Јожета Хорвата – да дизајнирају узорке текстила. Рикард Гумзеј је касније од овог материјала дизајнирао одећу за фирму *Горењска облачила*. Неколико година касније, 1987. године, сликар Клавдиј Тута је сарађивао са фирмом *Идеал* из Нове Горице и њиховом дизајнерком Видом Слокар на развоју јединствене колекције. Промене у друштвеном контексту крајем 1980-их, на које одевна индустрија није реаговала, довеле су до појаве стваралаца који су испитивали уметнички израз у медијуму одеће. Алан Хранитељ, Ема Куглер, група аутора *Линије силе*, Мојца Пунгерчар, Лидија Берник, Ксенија Барага и други стварали су одевне форме које су превазилазиле строга функционална и производна ограничења у односу одеће, моде и тела. Одевне форме су тако ушле у поље костимографије, перформанса и уметничких предмета. Рад ових аутора с краја 1980-их и почетка 1990-их огледао се у раду независних модних дизајнера, који су се појавили као паралелни актери у словеначком модном простору.

Превод Драгана Рашић

М П У 2020.

АКВИЗИЦИЈЕ

ЗБИРКА ТЕКСТИЛА И КОСТИМА

Лорњон
крај XIX – почетак XX века
метал, стакло
дужина 10 cm
МПУ, инв. бр. 25611

Позоришни двоглед
1890–1900.
месинг, кост, стакло
10,5 x 6 x 4 cm
МПУ, инв. бр. 25609

Цвикери (2) са кутијом
1900–1920.
Ознака на кутији: F. Fritsch / Universitatsoptiker / Wien / VIII. Alserstrasse 17
метал, стакло (цвикери); хартија, метал, сомот (кутија)
10,5 cm (ширина цвикера са кружним стаклима); 10 cm (ширина цвикера са овалним стаклима); 5 x 12 x 1 cm (кутија)
МПУ, инв. бр. 25608

Осим тога што су служили као оптичка помагала, позоришни двогледи, лорњони и цвикери били су крајем XIX и почетком XX века веома популарни модни детаљи.

Лорњон с краја XIX и почетка XX века поклон је Иване Димић, драматурга и писца. Припадао је прабаби дародавца Милици Димић рођ. Хаџи-Поповић (Београд, 1860–1943). Милица Димић била је ћерка Катарине Хаџи-Поповић рођ. Јовановић (Београд, 1828–1894), сестре пионира српске примењене уметности Анастаса Јовановића.

Позоришни двоглед са коштаном оплатом из 1890–1900. године типичан је модни детаљ који је често пратио чин одласка у позориште. Због тога су постојале и посебне ташне за позоришни двоглед, које су, иако малих димензија, имале сложену унутрашњу структуру. Осим преграде за двоглед, ове ташне имале су више различитих наменских преграда и делова: преграду за ситан новац, огледало, лепезу, пуфну за пудер, картицу за белешке од кости, оловку и др.

Два пара цвикера без оквира са кутијом из 1900–1920. године припадају типу без оквира. Кутија у којој су сачувани цвикери носи ознаку познате бечке оптичарске радње *F. Fritsch*, основане 1746. године, која под другим именом ради чак и данас.

Позоришни двоглед и цвикери са кутијом сачувани су у породици др Радмиле Поповић Петковић (Београд, 1920–1976), архивисте и научног сарадника Историјског института САНУ. Током 2020. године њена ћерка, Драгана Петковић из Београда, поклонила је ове предмете Музеју.

Драгиња Маскарели

TEXTILE AND COSTUME COLLECTION

Lorgnette
late 19th – early 20th century
metal, glass
length: 10 cm
MAA, Inv. No. 25611

Opera glasses
1890–1900
brass, bone, glass
10.5 x 6 x 4 cm
MAA, Inv. No. 25609

Pince-nez (2) with a case
1900–1920
Inscription on the case: F. Fritsch / Universitatsoptiker / Wien / VIII. Alserstrasse 17
metal, glass (pince-nez); paper, metal, velvet (case)
10.5 cm (width of a pair of pince-nez with round glasses); 10 cm (width of a pair of pince-nez with oval glasses); 5 x 12 x 1 cm (case)
MAA, Inv. No. 25608

In addition to serving as optical aids, opera glasses, lorgnettes and pince-nez were very popular fashion accessories in the late 19th and early 20th century.

The lorgnette dating back to the late 19th and early 20th century is a gift presented to the Museum of Applied Art by Ivana Dimić, a playwright and writer. It belonged to the donor's great-grandmother, Milica Dimić née Hadži-Popović (Belgrade, 1860–1943). Milica Dimić was the daughter of Katarina Hadži-Popović née Jovanović (Belgrade, 1828–1894), sister of the pioneer of Serbian applied art Anastas Jovanović.

The bone-coated opera glasses dating back to 1890–1900 is a typical fashion accessory that often accompanied the act of going to the theatre. Therefore, there also existed special handbags for opera glasses, which, although small in size, had a complex inner structure. In addition to the compartment for opera glasses, these handbags also had several compartments and parts for different purposes: a compartment for coins, for a mirror, a fan, a powder puff, a bone note card, a pencil, etc.

Two pairs of frameless pince-nez with a case dating back to 1900–1920 belong to the type of frameless spectacles. The case in which the pince-nez were preserved bears the inscription of the famous Viennese optical shop *F. Fritsch*, founded in 1746, which operates under a different name even today.

The opera glasses and two pairs of pince-nez with a case were preserved in the family of Radmila Popović Petković, PhD, (Belgrade, 1920–1976), an archivist and research associate at the Institute of History of the Serbian Academy of Sciences and Arts. In 2020, her daughter, Dragana Petković from Belgrade, donated these belongings to the Museum of Applied Art.

Draginja Maskareli

Бочица за парфем
Аустроугарска?, крај XIX – почетак XX века
иницијали мајстора: JS
сребро, метал
6,5 x 5,5 x 0,5 cm
МПУ, инв. бр. 25607

Бочица за парфем
око 1900.
стакло, метал
6,5 x 3,5 x 2 cm
МПУ, инв. бр. 25606

Историју бочица за парфем можемо пратити још од времена старог Египта. У рано модерно доба ове бочице се праве у разним облицима и од различитих материјала, док се у 19. веку у њиховој производњи примењује класичан дизајн.

Минијатурна сребрна бочица за парфем с краја XIX и почетка XX века украшена је мотивом цвећа у картушу, а затвара се металним затварачем са навојима и апликатором. Бочица настала око 1900. године, такође је малих димензија. Направљена је од брушеног стакла, са декоративним металним затварачем и представља типичан женски модни детаљ из овог периода.

Бочице за парфем сачуване су у породици др Радмиле Поповић Петковић (Београд, 1920–1976), архивисте и научног сарадника Историјског института САНУ. Током 2020. године њена ћерка, Драгана Петковић из Београда, поклонила је ове предмете Музеју.

Драгиња Маскарели

Perfume bottle
Austro-Hungary?, late 19th – early 20th century
initials of the master: JS
silver, metal
6.5 x 5.5 x 0.5 cm
MAA, Inv. No. 25607

Perfume bottle
around 1900
glass, metal
6.5 x 3.5 x 2 cm
MAA, Inv. No. 25606

The history of perfume bottles can be traced back to the time of ancient Egypt. In the early modern age, these bottles were made in various shapes and from different materials, while in the 19th century, a classic design was used in their production.

The miniature silver perfume bottle dating back to the late 19th and early 20th century is decorated with a motif of flowers in a cartouche, and it is closed with a metal, threaded applicator cap. The bottle, dating back to around 1900, is also small in size. It is made of ground glass, with a decorative metal cap, and it represents a typical female fashion accessory from this period.

The perfume bottles were preserved in the family of Radmila Popović Petković, PhD, (Belgrade, 1920–1976), an archivist and research associate at the Institute of History of the Serbian Academy of Sciences and Arts. In 2020, her daughter, Dragana Petković from Belgrade, donated these belongings to the Museum of Applied Art.

Draginja Maskareli

ОДСЕК САВРЕМЕНЕ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ И ДИЗАЈНА

Женски комплет – јакна, ташна и чизмице
Иванка Јевтовић, 1989.
изведено у фабрикама „Развитак” у Младеновцу (јакна), „Inex–29. новембар” у Београду (ташна) и „Аида” у Тузли (чизме)
напа, рипс, легура, пластика (јакна); бокс, легура, синтетика (ташна); бокс, синтетика (чизмице)
дужина – 62,5 cm (јакна); 21 x 20 cm (ташна, без дршке); 33,5 (дужина), 3 cm (потпетица) (чизмице)
МПУ, инв. бр. 25637

Музеј примењене уметности добио је вредна остварења Иванке Јевтовић настала током прве деценије њеног рада у области модног дизајна, од 1981. до 1991. године. Реч је о петнаест серијски изведених одевних предмета и аксесоара (јакна, обућа, ташне, рукавице, каишеви, новчаник, несесер, футрола за наочари), који су били у продаји, и једанаест прототипа (ташне и обућа) излаганих на модним сајмовима у земљи и иностранству. Избор предмета, од којих су неки из колекција награђених Златним кошутама и Златним паунима, указује на карактеристике и највише домете модног дизајна Иванке Јевтовић, као и на висок квалитет југословенске модне индустрије, тада моћне привредне гране. У тој синергији настала је 1991. године идеја о покретању робне марке *Ivanka Design. Made in Yugoslavia*, намењене америчком тржишту. Међутим, драматичне политичке околности убрзо су онемогућиле њену реализацију.

Делови црног кожног комплета одликују се промишљеном једноставношћу и детаљем у виду низа паралелних танких трачица са чвором у средини, омиљених у опусу уметнице. Изведени у три различите фабрике, у Младеновцу, Београду и Тузли, сведоче о напорима да се у оквиру производне мреже „Centrotextila” створе јединствено дизајниране целине, популарне на модном тржишту.

Иванка Јевтовић (1950) завршила је Одсек сликарство на Академији примењених уметности у Београду (1975). Првих година након студија бавила се сликарством, да би 1981. започела каријеру модног дизајнера запосливши се у ланцу за производњу и продају коже „Inex–29. новембар”. Године 1983. прелази у текстилну конфекцију „Новитет” из Панчева, да би од 1985. самостално деловала као сарадник „Centrotextila” и „Jugoexporta”. Након 1991, када су урушени ови велики југословенски производно-трговински ланци, Иванка дизајнира за приватне модне фирме и ради на реализацији и презентацији својих ауторских колекција инспирисаних српским културним наслеђем. Такође, од 1999. године, бави се позоришном и филмском костимографијом.
Иванка Јевтовић је, од 1976. до данас, своја остварења излагала на многим изложбама и модним ревијама у земљи и иностранству. За свој модни дизајн добила је низ признања редовно наступајући, од 1981. до 2006. године, на међународним сајмовима одевања, коже и обуће у Београду, Загребу, Сарајеву, Њујорку, Диселдорфу и Паризу. Члан је УЛУС-а и УЛУПУДС-а, са статусом истакнутог уметника од 2001. године.

Бојана Поповић

CONTEMPORARY APPLIED ART AND DESIGN COLLECTION

Women's Set – jacket, handbag and boots
Ivanka Jevtović, 1989
manufactured in *Razvitak* factory in Mladenovac (jacket), *Inex–29. novembar* factory in Belgrade (handbag) and *Aida* factory in Tuzla (boots)
nappa leather, corduroy, alloy, plastics (jacket); box calf, alloy, synthetics (handbag); box calf, synthetics (boots)
length – 62.5 cm (jacket); 21 x 20 cm (handbag, without handle); 33.5 cm (length), 3 cm (heel) (boots)
MAA, Inv. No. 25637

The Museum of Applied Arts has received a donation of Ivanka Jevtović's valuable artworks created during the first decade of her work in the field of fashion design between 1981 and 1991. These include fifteen series-manufactured clothing items and accessories (a jacket, footwear, handbags, gloves, belts, a wallet, a vanity case, a glasses case), which were on sale, and eleven prototypes (handbags and footwear), which were exhibited at fashion fairs in the country and abroad. The selection of items, some of which belonged to the collections awarded with Golden Hinds and Golden Peacocks, indicates the characteristics and the highest achievements of Ivanka Jevtović's fashion design, as well as the high quality of the Yugoslav fashion industry – a powerful industry back then. In that synergy, the idea of launching the *Ivanka Design. Made in Yugoslavia* brand, intended for the American market, was born in 1991. However, dramatic political circumstances soon made the realization of this project impossible.

The pieces of the black leather set are characterised by thoughtful simplicity and a detail in the form of a series of parallel thin strips tied in a knot in the middle – a favourite in the artist's oeuvre. Manufactured in three different factories, in Mladenovac, Belgrade and Tuzla, these pieces testify to the efforts to create uniquely designed wholes, popular on the fashion market, within the production network of the *Centrotextil* company.

Ivanka Jevtović (1950) graduated from the Painting Department, Academy of Applied Arts in Belgrade (1975). In the first years following her graduation, she worked as a painter, and in 1981 she started her career of a fashion designer by joining the leather manufacture and trade chain *Inex–29. novembar*. In 1983, she changed her employer and joined the textile and clothing factory *Novitet* from Pančevo, and since 1985, she has been working independently, as an associate of *Centrotextil* and *Jugoexport* companies. Following 1991, when these large Yugoslav manufacture and trade chains collapsed, Ivanka designed for private fashion companies and started creating and presenting her own collections inspired by Serbian cultural heritage. Furthermore, since 1999, she has been working as a theatre and film costume designer.
From 1976 until today, Ivanka Jevtović has exhibited her works at many exhibitions and fashion shows in the country and abroad. She received a number of awards for her fashion design as a result of her regular performance at international clothing, leather and footwear fairs in Belgrade, Zagreb, Sarajevo, New York, Düsseldorf and Paris between 1981 and 2006. She is a member of the Association of Fine Artists of Serbia (ULUS) and the Association of Applied Arts Artists and Designers of Serbia (ULUPUDS), enjoying the status of a prominent artist since 2001.

Bojana Popović

ОДСЕК САВРЕМЕНЕ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ И ДИЗАЈНА

Балска хаљина
Вашингтон, 1954–1958.
свила са везеним мотивима, свилени рипс, синтетички тил, легура, пластика; шивено
димензије: дужина 140 цм
МПУ, инв. бр. 25636

Захваљујући поклону госпође Александре Личине из Београда, балска хаљина из средине педесетих година 20. века уврштена је у фундус Музеја примењене уметности, оскудан када је реч о одевним предметима из те тешке послератне деценије. Хаљина је припадала Љубинки Буби Ваљаревић, удатој Матес (1920, Крушевац – 2015, Београд), преводиоцу за француски и енглески језик, запосленој у Танјугу. Она је од 1954. до 1958. године боравила у Вашингтону, у време када је њен супруг, Лео Матес (1911, Осијек – 1991, Београд) био југословенски амбасадор у Сједињеним Америчким Државама. Хаљина је израђена поводом одласка на бал, тада омиљеном репрезентативном друшвеном догађају, на коме су доминирале тоалете које су својим изгледом пратиле модни диктат Кристијана Диора (Christian Dior). Он је већ 1947, када је лансирао New Look, осмислио модел са обнаженим раменима, припијеним горњим делом истакнутог струка и раскошно широког доњег дела. Заснован на романтичним модним линијама 19. века, он је одмах стекао статус симбола гламурозне женствености, изузетно наглашене током педесетих година. Раскошни ручни вез, као и истовремена употреба више врста луксузних тканина, различитог дезена, текстуре и маштовито драпираних, употпуњавали су ове Диорове креације, као и других европских и америчких креатора, стварајући од њих оригинална модна ремек-дела изузетно високе цене.
Поклоњена хаљина припада овом типу који је висока мода (haute couture) увела у све модне праксе. Мање ексклузивна, она је сашивена у неком вашингтонском модном салону по мери и са великом кројачком вештином, а израђена је од свиле боје песка са машински извезеним црним цветним мотивима, беж поставе и црног синтетичког тила, који даје посебан волумен асиметрично драпираној доњој левој страни хаљине. Поред модног, ова хаљина има и културолошки значај. Она сведочи о високој култури амбасадорског пара који, с мером и укусом, истовремено уважава одевни кодекс догађаја коме присуствује и, бирајући доступне одевне предмете, заступа ставове земље коју представља о високој моди као творевини идеолошки неприхватљивог класног друштва.

Бојана Поповић

CONTEMPORARY APPLIED ART AND DESIGN COLLECTION

Ball Gown
Washington, 1954–1958
silk with embroidered motifs, silk corduroy, synthetic tulle, alloy, plastics; sewn
dimensions: length 140 cm
MAA, Inv. No. 25636

Thanks to the gift received from Mrs Aleksandra Ličina from Belgrade, the ball gown dating back to the mid-fifties of the 20th century was included in the Museum of Applied Art's holdings, which is fairly scarce when it comes to clothing items from that difficult post-war decade. The gown belonged to Ljubinka Buba Valjarević, married Mates (Kruševac, 1920 – Belgrade, 2015), a French and English translator, employed at Tanjug. She lived in Washington from 1954 to 1958, while her husband, Leo Mates (Osijek, 1911 – Belgrade, 1991), was the Yugoslav ambassador to the United States of America. The gown was made for the occasion of the ball, then a favourite representative social event, which was dominated by the toilettes that, by their appearance, followed the fashion dictates of Christian Dior. When Dior launched New Look in 1947, he had already designed an off-the-shoulder waisted model, with a tight top and a luxuriously wide bottom. Based on the romantic fashion lines of the 19th century, it immediately gained the status of a symbol of glamorous femininity, extremely emphasized during the fifties. Luxurious hand embroidery, as well as the simultaneous use of several types of luxurious, imaginatively draped fabrics of different patterns and textures, complemented these Dior creations, as well as the creations of other European and American designers, creating from them original fashion masterpieces of extremely high prices.
The presented gown belongs to the type of dresses that haute couture introduced into all fashion practices. Although less exclusive, it is sewn to measure and with great tailoring skills in a Washington fashion salon. It is made of sand-coloured silk with machine-embroidered, black floral motifs, beige lining and black synthetic tulle, which gives a special volume to the asymmetrically draped bottom left part of the gown. In addition to fashion, this dress also has cultural significance. It testifies to the great refinement of the ambassadorial couple who, with measure and taste, at the same time respect the dress code of the event they attend and, by choosing available clothing items, express the views of the country they represent on haute couture as a creation of ideologically unacceptable class society.

Bojana Popović

ИЗЛОЖБЕ

ОДСЕК ЦЕНТРАЛНЕ ДОКУМЕНТАЦИЈЕ

ИЗЛОЖБЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2020. ГОДИНИ

1. **Упорно – отпорно**
XLII Салон архитектуре
МПУ
10. 9. 2020 – 3. 10. 2020.
Галерије А и Б, галерија „Анастас"
Кустос Салона и уредник каталога:
мр Љиљана Милетић Абрамовић
Салон се састоји од велике изложбе и пратећег програма.

Пратећи програм:

Изложба *Гран при 2019. године – АКВС архитектура*
МПУ
10. 9. 2020 – 3. 10. 2020.
Галерија „Анастас"

2. **Ретровизија**
Изложба Снежане Пешић Ранчић
Салон савремене примењене уметности
МПУ
7. 10. 2020 – 29. 10. 2020.
Галерије А и Б
Кустос изложбе и уредник каталога:
мр Бојана Поповић
Аутор текста: Слободан Ивков
Графичко обликовање каталога, позивнице и плаката: Зоран Бореновић
Гост на изложби: Александра Ранчић са видео-радом *Рестарт*
Сарадници на изложби: Милош Декић, Андрија Ранчић
Односи с јавношћу: Милица Цукић

Пратећи програм:

Стручно вођење кроз изложбу
Организатор: Музеј примењене уметности
Галерије А и Б
10, 17. и 24. 10. у 13.00 часова
Стручно вођење: Снежана Пешић Ранчић,
мр Бојана Поповић

3. **Мој кућни љубимац**
55. Дечји октобарски салон
МПУ
10. 10. 2020 – 28. 11. 2020.
Галерија „Анастас”
Аутори каталога и изложбе: Милица Цукић, музејски саветник и Леа Зеи, ликовни педагог

4. **70 година Музеја примењене уметности у Београду**
МПУ
12. 11. 2020 – 31. 1. 2021.
Галерије А и Б
Изложба се састоји од документарног сегмента *Документа* и илустративног сегмента *Музејски плакат*. Током трајања изложбе одржава се посебан догађај – презентација дизајнера недеље и предмета недеље.
Реализација изложбеног сегмета *Документа*: мр Љиљана Милетић Абрамовић, директор Музеја и музејски саветник; Драгиња Маскарели, виши кустос; Миољуб Кушић, кустос и Срђан Ракоњац, документалиста, у сарадњи са кустосима одељења уметничких збирки Музеја
Кустос изложбеног сегмента *Музејски плакат*: Слободан Јовановић, виши кустос
Визуелни идентитет изложбене поставке: Борут Вилд
Организациони одбор прославе 70 година од оснивања Музеја примењене уметности: проф. Зоран Блажина, графички дизајнер; проф. Зоран Булајић, архитекта, председник УО Музеја; проф. др Драган Булатовић, историчар уметности и музеолог; проф. Чедомир Васић, визуелни уметник; академик Милан Лојаница, архитекта; проф. др Миодраг Марковић, историчар уметности, дописни члан САНУ; мр Љиљана Милетић Абрамовић, историчар уметности, директор Музеја; Душан Миловановић, историчар уметности; Радмила Милосављевић, архитекта; Славимир Стојановић, графички дизајнер; Игор Тодоровић, модни креатор

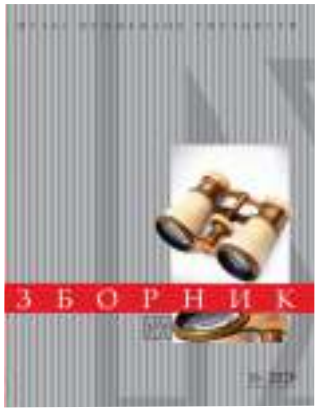
Гостујуће изложбе у МПУ

1. **Књига-уметнички објекат 4 / Książka artystyczna 4 / Book-Art object 4**
Да ли се познајемо? / Czy my się znamy? / Do we know each other?
„Пункт за уметнички експеримент” и МПУ
10. 10. 2020 – 27. 10. 2020.
Галерија „Жад”
Аутор изложбе и каталога: Снежана Скоко
Кустоси-селектори: Гражина Брилевска, Славомира Хоражичевска, Кристина Шчепањак (Пољска); Гордана Каљаловић Одановић, Снежана Скоко, Оливера Батајић Сретеновић (Србија)

Миољуб Кушић

ИЗДАЊА

ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 2020. ГОДИНИ



Зборник [Музеја примењене уметности] / [главни и одговорни уредник] Љиљана Милетић Абрамовић ; [уредник броја] Андријана Ристић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2020. – Бр. 16, xxx стр. : илустр. ; 27 cm

Упоредни наслов: Journal [Museum of Applied Art]. – Садржај: [I ДЕО]: *Прилози*: (1) Кореспонденција осликане, сачуване и метафоричне одеће на примеру кнеза Лазара и влашког војводе Њагоја Басарабе / Јелена Николић. – [Summary]: Correspondance Between Painted, Preserved and Metaphorical Clothes on the Example of Prince Lazar and Wallachian Prince Neagoe Basarab; (2) Војна униформа и мода у Србији од средине 19. до почетка 20. века / Бојана Јокић Илић. – [Summary]: Military Uniform and Fashion from the Middle 19th to the Beginning of 20th Century; (3) Изгубљени модни артефакти краљице Драге Обреновић : између аукцијске продаје и каснијих сценско-телевизијских евокација / Дејан Вукелић. – [Summary]: Lost Fashion Artefacts of Queen Draga Obrenović : Between the Auction Sale and Later Stage and TV Evocations; (4) Како звучи слово : о животу и раду Ивана Болдижара / Оливера Батајић Сретеновић. – [Summary]: The Sound of the Letter : About the life and Work of Ivan Boldižar; (5) Гоблени као слике преговора у изградњи родног и класног идентитета / Аница Туцаков. – [Summary]: Gobelins as Negotiating Pictures of the Gender and Class Identity Construction; (6) Фотографије и сликани портрети српског кнеза Милана Обреновића из париског атељеа Феликса Надара / Гордана Крстић Фај. – [Summary]: Photographs and Painted Portraits of Serbian Prince Milan Obrenović by *Felix Nadar Studio* in Paris; (7) Мода као артефакт контракултуре младих шездесетих и седамдесетих година 20. века / Ксенија Марковић Божовић. – [Summary]: Fashion as an Artifact of the Youth Counter-cultures in the 1960's and 1970's; (8) Art Influence on Slovenian Fashion / Tanja Devetak. – [Резиме]: Утицај уметности на словеначку моду. – [II ДЕО]: (1) Аквизиције 2020 = Acquisitions 2020; (2) Изложбе 2020 = Exhibitions 2020; (3) Издања 2020 = Editions 2020. – [III ДЕО]: *In memoriam*: Војислава Розић (1930– 2020)
YU ISSN 0522-8328

42. Салон архитектуре : упорно-отпорно = 42nd Salon of Architecture : Persistently-Resiliently / [аутори текстова] Љиљана Милетић Абрамовић, Мустафа Мусић, Ева Ваништа Лазаревић и др.; [уредник каталога и кустос изложбе] Љиљана Милетић Абрамовић; [визуелни идентитет изложбе и дизајн корица] Борут Вилд; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2020. – 256 стр. : илустр. ; 27 cm
ISBN 978-86-7415-220-1

Снежана Пешић Ранчић: ретровизија = Snežana Pešić Rančić : Retrovision / [аутор текста] Слободан Ивков; [кустос изложбе и уредник каталога] Бојана Поповић; [графичко обликовање] Зоран Бореновић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2020. – 64 стр. : илустр. ; 24 cm
ISBN 978-86-7415-219-5

55. Дечји октобарски салон : мој кућни љубимац = 55th Children's October Salon : My Pet / [ауторке каталога и изложбе] Милица Цукић, Леа Зеи; [фотографија] Веселин Милуновић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2020. – 63 стр. : илустр. ; 22 cm
ISBN 978-86-7415-218-8

Кутија, кутијица = Box, Little Box / [аутор каталога и изложбе] Марија Бујић; [фотографија] Веселин Милуновић, Оливер Цвијовић; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2020. – 208 стр. : илустр. ; 25 cm
ISBN 978-86-7415-221-8

XVII међународна изложба архитектуре : La Biennale di Venezia : српски павиљон = 17th International Architecture Exhibition : La Biennale di Venezia : Serbian pavillon. – [аутори изложбе и каталога] Ива Бекић, Петар Цигић и др.; [аутори текстова] Љиљана Милетић Абрамовић, Далиа Дуканац и др.; [графичко обликовање] Јована Богдановић, Ирена Гајић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2020. – 119 стр. : илустр. ; 23 cm
ISBN 978-86-7415-223 -2

70 година Музеја примењене уметности у Београду = 70th Anniversary of the Museum of Applied Art in Belgrade / [главни и одговорни уредник] Љиљана Милетић Абрамовић; [графичко обликовање] Борут Вилд ; [дизајн поставке] Борут Вилд. – Београд : Музеј примењене уметности, 2020. – 268 стр. : илустр. ; 28 cm
ISBN 978-86-7415-222-5

IN MEMORIAM

In memoriam

ВОЈИСЛАВА РОЗИЋ (1930–2020)

Војислава Розић (рођ. Јанковић) рођена је 23. децембра 1930. године у Нишу. Високо образовање стекла је у Београду, дипломиравши на Одељењу за етнологију Филозофског факултета. У Музеју примењене уметности запослила се у фебруару 1961, и у њему је, све до одласка у пензију почетком 1998. године, провела свој радни век.

Првих шеснаест музејских година провела је у Одељењу заједничких служби, кратко на месту референта а потом, дуги низ година, на месту секретара Музеја и руководиоца Одељења. У том периоду, осим управљања општом администрацијом и праћења и спровођења законских прописа, активно је учествовала и у изложбеним и издавачким делатностима Музеја. Због своје свестраности, систематичности и познавања суштине музејског рада, Војислава Розић је у фебруару 1977. премештена у Сектор централне документације. Исте године је положила стручни испит за звање кустоса, а шест година касније је стекла звање вишег кустоса за музејску документацију. На самом почетку бављења документаристичким послом, креирала је поделу Сектора централне документације на одсеке централног инвентара, фототеке, хемеротеке и стручног архива. С великим трудом је радила на систематизацији и обради текуће грађе, а 1985. године је завршила и ревизију раније прикупљених података.

Војислава Розић је учествовала и у пословима руковођења Музејом. Од 1982. године повремено је замењивала директора, а захваљујући богатом искуству и познавању целокупне делатности институције, у марту 1996. године именована је за помоћника директора Музеја.

Осим основне делатности, Војислава Розић се бавила опусом неколико уметника, пре свих Душана Јанковића, обрадивши његову документацију и око осам стотина предмета. Уз то, била је аутор изложбе (заједно са супругом Владимиром Розићем) *Душан Јанковић (1894–1950)*, која је одржана у МПУ и Новом Саду 1987. и 1988. Од Графичког колектива је преузела и обрадила део уметничке заоставштине и библиотеке Ђорђа Милановића, а радила је и на заоставштини Драгослава Стојановића Сипа.

Војислава Розић је своју професионалну каријеру везала за Музеј примењене уметности, чијем је раду дала велики и трајни допринос јер је успоставила систем на коме и данас почива документација МПУ. Као стручњак, инсистирала је на нераскидивој вези између сектора са збиркама (данас Одељења уметничких збирки) и Сектора (данас Одсека) централне документације, која по музеолошким принципима садржи примарну документацију о фондовима Музеја.

Војислава Розић је преминула у Београду 2020. године.

ЛИСТА РЕЦЕНЗЕНАТА
У ЗБОРНИКУ 16/2020

Проф. др Чедомир Васић, професор емеритус, Универзитет уметности у Београду / Čedomir Vasić, PhD, University of Arts in Belgrade

др Данијела Велимировић, доцент, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за етнологију и антропологију / Danijela Velimirović, PhD, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Ethnology and Anthrophology

Проф. др Милена Драгићевић Шешић, професор емеритус, Универзитет уметности у Београду / Milena Dragićević Šešić, PhD, University of Arts in Belgrade

Проф. др Јелена Ердељан, редовни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Professor Jelena Erdeljan, PhD, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

Драгиња Маскарели, виши кустос, Музеј примењене уметности, Београд / Draginja Maskareli, Senior Curator, Museum of Applied Art, Belgrade

мр Јелена Матић, теоретичар уметности и медија, Београд / Jelena Matić, MA, Art and Media Theorist, Belgrade

Јелена Межински Миловановић, музејски саветник, Српска академија наука и уметности, Галерија САНУ, Београд / Jelena Mežinski Milovanović, Serbian Academy of Sciences and Arts, SASA Gallery, Belgrade

Јелена Перић, музејски саветник, Музеј примењене уметности, Београд / Jelena Perać, Museum Advisor, Museum of Applied Art, Belgrade

мр Маја Петровић, ванредни професор, Универзитет уметности у Београду – Факултет примењених уметности – одсек: Костим / Maja Petrović, MA, Associate Professor, University of Arts in Belgrade, Faculty of Applied Arts – Costume Design Department

др Никола Пиперски, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Nikola Piperski, PhD, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

Бојана Поповић, музејски саветник, Музеј примењене уметности, Београд / Bojana Popović, Museum Advisor, Museum of Applied Art, Belgrade

Проф. др Симона Чупић, редовни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности / Professor Simona Čupić, PhD, University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of Art History

Проф др. Оливера Стојадиновић, редовни професор у пензији, Универзитет уметности у Београду – Факултет примењених уметности – одсек: Примењена графика / Olivera Stojadinović, PhD, University of Arts in Belgrade, Faculty of Applied Arts – Applied Graphics Department

ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА

Бројеви у заградама односе се на бројеве страница

Раваница. Историја и сликарство / Беловић М., Београд, 1999, 237 (10); Mărturii. Frescale Mănăstirii Argeşului / Boldura et al., București, 2012, 73 (11); фот. Јелена Николић (11); Mărturii. Frescale Mănăstirii Argeşului / Boldura et al., București, 2012, 69, 75 (12); Mărturii. Frescale Mănăstirii Argeşului / Boldura et al., București, 2012, 165 (13); Војне униформе у Србији 1808–1918, у: *Службено одело у Србији у 19. и 20. веку*, ур. Ч. Васић, Београд, 2001, кат. 8. (19); фот. Флоријан Гантенбајн (20); Гарда у Србији 1829–1945 / Бабац Д, Васић Ч., Београд, 2009, 113. (22); https://gams.uni-graz.at/o:vase.1251 (23); фот. Дејан Вукелић (28); Музеј позоришне уметности Србије (29); фот. Мирослав Крстић (30); Народни музеј у Београду (31); фот. Борис Чакширан (32);https://www.imbd.com (33); https:www.youtube.com /watch?v=1TH2wM1kmDO (33); Дигитална архива Стјепана Филекија (40-44); фот. Аница Туцаков (49, 52); фот. Марко Стојановић (53); фот. Владимир Прокоповић (53) gallica.bnf.fr / BnF (58, 61) Историјски музеј Србије (59); Народни музеј Србије (60); fot. Stane Bernik (75 levo); fot. Andrej Jemec (75 desno); fot. Branko Uršič (76); fot. Dragan Arrigler (77); fot. Jane Štravs (78); фот. Веселин Милуновић (85, 87, 89, 91, 95, 96); фот. Дејан Сандић (95); фот. Душан Ткаченко (96); фот. Драгана Марковић (97).

ЗБОРНИК, МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ И ПРЕДАЈУ РАДОВА

ЗБОРНИК МПУ је стручни часопис, јединствен на нашем простору, посвећен проучавању предмета примењене уметности и публиковању грађе из исте области. Према категоризацији часописа коју је за 2016. годину утврдило Министарство просвете, науке и технолошког развоја, Зборник је сврстан у категорију М51. То значи да оригинални научни радови, прегледни чланци, кратка саопштења, научне критике, полемике и осврти ауторима из Србије доносе три бода у националном систему вредновања научних резултата. Категорију рада предлажу рецензенти, а коначну одлуку доноси Уређивачки одбор Зборника.

У *Зборнику* ће бити публиковане следеће рубрике:

прилози – рад треба да буде дужине до једног ауторског табака (30.000 карактера) и може имати до седам црно-белих и/или колор фотографија

полемике – рад треба да буде дужине до једног ауторског табака (30.000 карактера) и може имати до пет црно-белих и/или колор фотографија

критике – рад треба да буде дужине до половине ауторског табака (15.000 карактера) и може имати једну црно-белу или колор фотографију.

прикази – рад треба да буде дужине до четири стране (7.000 карактера) и може имати једну црно-белу или колор фотографију.

Редакција *Зборника МПУ* прихватила је препоруку Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије о доследној примени правила цитирања литературе и одлучила се за правила цитирања литературе по систему Харвард – *Harvard Style Manual,* односно, *authordate system*.

Радови који се предају редакцији *Зборника* морају бити опремљени на стандардан начин на српском језику, ћириличним писмом (са подршком *Serbian-Cyrilic*) у .doc формату *Microsoft Office Word* програмског пакета 97 или новијег, фонт је *Times New Roman*, величина слова 12, проред 1,5. Основни текст не сме да садржи илустрације, већ се оне предају као посебне датотеке.

По пропозицијама које одређује Акт о уређивању научних часописа Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, радови треба да садрже:

I ИМЕ И ПРЕЗИМЕ АУТОРА И ГОДИНУ РОЂЕЊА; **II** НАЗИВ УСТАНОВЕ АУТОРА (АФИЛИЈАЦИЈА); **III** НАСЛОВ; **IV** АПСТРАКТ; **V** КЉУЧНЕ РЕЧИ; **VI** ОСНОВНИ ТЕКСТ; **VII** РЕЗИМЕ; **VIII** ЛИТЕРАТУРУ; **IX** ИЗВОРЕ; **X** СКРАЋЕНИЦЕ; **XI** ИЛУСТРАЦИЈЕ; **XII** КОНТАКТ ПОДАТКЕ.

I ИМЕ АУТОРА

Аутор или аутори рада треба да наведу своје пуно име и презиме, као и годину рођења.

II НАЗИВ УСТАНОВЕ АУТОРА (АФИЛИЈАЦИЈА)

Аутор или аутори треба да наведу пун (званични) назив и седиште установе у којој су запослени или назив установе у којој су обавили истраживање чије резултате објављују. Сложени називи установа наводе се у целини (нпр.: Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности, Београд). Име аутора и назив установе наводе се у горњем левом углу.

III НАСЛОВ РАДА

Наслов треба прецизно да упути на садржај рада, укључујући речи прикладне за индексирање и претраживање. Ако таквих речи нема у наслову, потребно је да се наслову придода поднаслов.

IV АПСТРАКТ

Кратак информативни приказ садржаја чланка који омогућава брзу оцену његове релевантности. Апстракт треба да садржи термине који се често користе за индексирање и претрагу чланака. Саставни делови апстракта су циљ истраживања, методи, резултати и закључак. Треба да има 100 до 250 речи.

V КЉУЧНЕ РЕЧИ

Служе да се одреди интердисциплинарна област којој рад припада. Користи се основна терминологија која најбоље описује садржај чланка за потребе индексирања и претраживања. Број кључних речи може бити до пет, излажу се азбучним редом, а препорука је да учесталост њихове употребе буде што већа.

VI ОСНОВНИ ТЕКСТ

– Страна имена и називи у основном тексту пишу се у транскрипцији, са изворним обликом у загради, када се помињу први пут.

– Напомене/фусноте се уносе искључиво на крају сваке странице. Треба да садрже мање важне детаље и одговарајућа објашњења.

– Скраћенице које су засноване на латинским изразима задржавају латиничку графију.

cf. (лат. *confer*) у значењу упореди

e.g. (лат. *exempli gratia*) у значењу на пример

i .e. (лат. *id est*) у значењу то јест

– Цитирање/позивање на литературу (навођење библиографске јединице у основном тексту).

У раду се наводе сви извори и литература који су коришћени при изради и састављању рада.

Харвард систем подразумева да се у основном тексту одговарајућа библиографска јединица наводи унутар заграда по обрасцу:

- Презиме аутора
- Година издања

(Радојковић 1969)

(Wenzel 1965)

без знака интерпункције између презимена и године.

- Број странице или број напомене, слике или табеле уколико је дословно цитирање текста.

(Радојковић 1969: 37)

(Wenzel 1965: 101–133)

- Транскрибовано презиме аутора пише се ћирилицом испред заграде са оригиналним презименом.

...Венцел (Wenzel 1965: 101)

- Када се у основном тексту парафразира цитат, уз презиме аутора се наводи година издања рада у малим заградама.

У свом раду Бојана Радојковић (1969) тврди како....

- Ако цитирано дело има два или три аутора, њихова презимена се повезују свезом и/and

(Радојковић и Миловановић 1981)

(Beardsworth and Keil 1997)

- Ако цитирано дело има више од три аутора, наводе се презиме првог аутора и др. / *et al.* – скраћеница за и други / *et alii* (lat.) у значењу и други.

(Радојковић и др. 2005)

(*Cohen et al.* 2000)

- За исто дело истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се:

(*ibid.*: бр. стр.) – скраћеница за *ibidem* (lat.) у значењу на истом месту, у истом делу.

Венцел (Wenzel 1965: 101)

(*ibid.*: 112)

- Уколико су исти и бројеви страница у истом делу истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*loc. cit.*) – скраћеница за *loco citato* (лат.) у значењу наведено место.

Венцел (Wenzel 1965: 101)

(*loc. cit.*)

- За друго дело истог аутора, у првом наредном цитирању, користи се: (*idem* година: бр. стр.) – *idem* (лат.) у значењу исти, исто.

(Cooper 1998: 31–32)

(*idem* 1998: 31–32)

- Уколико се цитирају различита дела истог аутора, али са истом годином издања, додају се словне ознаке уз годину – (презиме аутора: година издања, a, b, c)
  (Caroli 2005a)
  (Caroli 2005b)
- Уколико се истовремено цитирају два различита извора, спајају се подаци у истој загради:
  (презиме аутора година издања; презиме аутора година издања)
  (Cooper 1998; Critser 2003)
- Додатни подаци, ако је неопходно, наводе се унутар заграде, одвојени цртом
  (Радојковић 1958: 55, Taf. 18/24 – оловне плочице).

VII РЕЗИМЕ

Резиме на **енглеском језику** садржи кратак садржај рада. Пошто се прилаже као посебна датотека, треба додати: име и презиме аутора, назив установе (афилијација), наслов рада. Дужина резимеа може бити до 1800 карактера (до једне стране). Резиме на енглеском језику предају аутори.

VIII ЛИТЕРАТУРА

Литература се прилаже искључиво у засебном одељку чланка у виду листе референци. Опис референци мора се доследно примењивати по опште усвојеним библиографским стандардима, по хронолошком редоследу, од новије ка старијој литератури. У оквиру исте године референце се наводе по азбучном, односно, абецедном реду презимена. Презиме аутора се не транскрибује.

Важно је поштовати правописна правила (о писању великог слова, интерпункцији, одвајању и спајању речи), такође, слог и стил фонта.

Све библиографске јединице објављене на нелатиничним писмима (ћирилица, грчки алфабет итд.) наводе се прво на писму на ком су објављене, а потом, у загради, и у латиничној транслитерацији, према правилима Америчке библиотечке асоцијације (http://www.loc.gov/catdir/cpso/roman.html).

Пример:

Стојановић, Д. 1980
Градска ношња у Србији у XIX и почетком XX века, Београд: Музеј примењене уметности. (Stojanović, D. 1980, *Gradska nošnja u Srbiji u XIX i početkom XX veka*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.)

Приликом навођења литературе примењује се библиографски опис референци, чији је приказ овде распоређен у следећим групама: 1. Књиге (монографије); 2. Радови објављени у зборницима, конгресним актима и сл. ; 3. Периодика; 4. Чланци из електронских часописа; 5. Радови у штампи / у припреми.

Презиме, иницијал имена. Година
Наслов монографије (у курзиву),
Место издања: Издавач.

1. Књиге (монографије)

Библиографски опис:
Презиме, иницијал имена. Година
Наслов монографије (у курзиву),
место издања: издавач.

– Ауторизоване књиге

- један аутор у тексту: (Радојковић 1969)
  у Литератури:
  Радојковић, Б. 1969
  Накит код Срба од XII до краја XVII века, Београд: Музеј примењене уметности.

Ако књига (монографија) има поднаслов, а наслов није довољно јасан (поднаслов се наводи само ако је неопходно), он се одваја на следећи начин: размак, две тачке (:) и размак.

Библиографски опис:
Наслов монографије : поднаслов
Наслов монографије је у курзиву а поднаслов не.

Beardsworth, V. 1997
Sociology on the Menu : an Invitation to the Study of Food and Society, London: Routledge.

Потребно је навести и назив серије и број:
Крижанац, М. 2007
Ars Fumandi, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности, (Музејске збирке X).

Popović, P. 1965
Rimski nakit, Beograd: Arheološko društvo Jugoslavije, (Dissertationes 6).

- два или три аутора

Између имена првог и другог аутора, или другог и трећег у библиографској јединици на српском језику треба да стоји везник и (ћириличним писмом, ако је библиографска јединица на ћирилици, а латиничним **i**, ако је на латиници). Ако је рад наведен у литератури на енглеском или неком другом страном језику, треба да стоји (без обзира на коришћени језик) енглески везник **and**.

у тексту: (Радојковић и Миловановић 1981:16–18)

у Литератури:

Радојковић, Б. и Миловановић, Д. 1981

Српско златарство, каталог изложбе, Београд: Музеј примењене уметности.

• четири и више аутора

За књиге штампане ћирилицом које имају четири и више аутора, у основном тексту наводи се само име првог аутора и додаје се у наставку и др. За књиге штампане латиницом користи се у наставку скраћеница ***et al.*** Скраћеница ***etc.*** користи се у случајевима када има више од три суиздавача или места издања.

– Ауторизоване књиге са придодатим именом уредника

у тексту: (Андрић 2011)

у Литератури:

Андрић, И. 2011

Изабране приповетке, прир. Радован Вучковић,

Београд: Драганић.

у тексту: (Berkman 1994: 40)

у Литератури:

Berkman, R. 1994

Find It Fast : how to uncover expert information on any subject, ed. M. Holland, London: UKCC.

– Приређене књиге (уместо аутора – уредник, приређивач, преводилац) – (ур.), (прир.), (прев.), (ed.), (eds)

у тексту: (Суботић 1998)

у Литератури:

Суботић, Г. (ур.) 1998

Из прошлости манастира Хиландара, каталог изложбе, Београд: Српска академија наука и уметности, (Галерија српске академије наука и уметности 93).

у тексту: (Радојчић 1960)

у Литератури:

Радојчић, Н. (прев.) 1960

Законик цара Стефана Душана 1349. и 1354, Београд: Српска академија наука и уметности.

у тексту: (Morris 2002)

у Литератури:

Morris, I. (ed.) 2002

Classical Greece : Ancient Histories and Modern Archaeologies, Cambridge: Cambridge University Press.

у тексту: (Hurst and Owen 2005)

у Литератури:

Hurst, H. and Owen. S.(eds) 2005

Ancient Colonizations : Analogy, Similarity and Difference, London: Duckworth.

– Књиге без назначеног аутора

Библиографски опис:

Наслов књиге, година издавања

Место издавања: Издавач

у тексту: (Black's Medical Dictionary 1992)

у Литератури:

Black's Medical Dictionary 1992

London: A & C Black.

– Књиге истог аутора

• објављене различитим писмима

у тексту: (Радојковић 1969: 156–157; Radojković 1980: 9)

у Литератури:

Радојковић, Б. 1969

Накит код Срба од XII до краја XVII века, Београд: Музеј примењене уметности.

Radojković, B. 1980

Englesko srebro, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

• са истом годином издања

у тексту: (Радојковић 1969а; Радојковић 1969б)

у Литератури:

Радојковић, Б. 1969а

Накит код Срба од XII до краја XVII века, Београд: Музеј примењене уметности.

Радојковић, Б. 1969б

Накит код Срба XII–XX век, каталог

изложбе, Београд: Музеј примењене уметности.

– Преведене књиге

Бајрон, Ц. Г. 2005

Чајлд Харолд, предговор З. Пауновић, превод и предговор Н. Тучев, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

– Књиге и чланци објављени у електронском облику

у тексту: (Fishman 2005: 11)

у Литератури:

Fishman, R. 2005

The rise and fall of suburbia, [e-book], Chester: Casle

Press. Available through Anglia Ruskin University Library. [5. 6. 2005].

2. Радови објављени у зборницима, конгресним актима и сл**.**

Библиографски опис:

Презиме аутора, иницијал. година издавања, наслов рада у : наслов зборника (у курзиву), назив и број серије, место издавања: издавач.

Брукнер, О. 1987

Импортована и панонска керамичка продукција са аспекта друштвено-економских промена, у: *Почеци романизације у југоисточном делу провинције Панонија*, ур. М. Стојанов, Нови Сад: Матица српска, 25–44.

3. Периодика

Библиографски опис:

Презиме аутора, иницијал имена. Година Наслов рада, назив часописа (курзив) место издавања (у загради) број часописа (година/е): број стр.

Место издавања се наводи у загради иза назива часописа.

Маскарели, Д. 2011

Венчане хаљине у Србији у другој половини XIX и почетком XX века из колекције Музеја примењене уметности у Београду, *Зборник Музеја примењене уметности* (Београд) 7: 31–41.

Старинар се, зависно од године издавања, наводи пуним називом: године 1884–1895 *Старинар Српског археолошког друштва*

године 1906–1914 [новог реда] Старинар (н.р.)

године 1922–1942 [трећа серија] Старинар (т.с.)

године 1950–2007 [нова серија] Старинар (н.с.)

Уколико се година издавања и годиште часописа разликују, наводи се година издавања у одредници, а годиште у јединици, у загради.

У опису новинских чланака уноси се пуни датум:

Петровић, М. 2001

Музеј примењене уметности, *Политика*, 6. јун, 7–8.

4. Радови у штампи / у припреми

У одредници се додаје у загради напомена – (у штампи), а у тексту на енглеском језику – (in press). Или – (у припреми), а у тексту на енглеском језику – (forthcoming).

у тексту: (Поповић, у штампи)

у Литератури:

Поповић, А. (у штампи)

Маркова црква, у: *Цркве ваљевског краја*, ур. М. Ивановић, Ваљево: Завод за заштиту споменика културе.

5. Чланци из електронских часописа

Чланци преузети са интернета из електронских часописа наводе се на исти начин као штампани чланци, али се на крају додаје пуна веб-адреса са http://... и датум преузимања.

6. Докторске дисертације и магистарске тезе

Уместо издавача наводи се назив факултета и/или универзитета где је теза одбрањена, као и локација те установе.

у Литератури:

Ристић, А. 2010

Насловне стране београдске илустроване штампе 1945–1980, магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

IX Извори

Под појмом извори је обухваћена следећа необјављена грађа:

– Документа из архивске грађе се дају у библиографском опису: назив архива, назив и број фонда, број кутије и/или фасцикле, сигнатура или број и назив документа, датум или година.

– Рукописи се наводе према фолијацији (нпр. 2а–36), изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Архив САНУ, Јован Николић, Песмарица. Темишвар, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

X СКРАЋЕНИЦЕ

Списак скраћеница садржи објашњење верзалних скраћеница. Стране верзалне скраћенице се пресловљавају у ћирилицу, а у изворном писму се додају у загради. Исто тако се пуни називи установа, институција и држава преводе, а оригинал наводи у загради.

СФРЈ – Социјалистичка Федеративна Република Југославија

АИКА (AICA) – Међународно удружење ликовних критичара (International Association of Art Critics)

ИКОМ (ICOM) – Међународни савет музеја (International Council of Museums)

XI ИЛУСТРАЦИЈЕ

Илустрације се предају у електронској форми, на CD-у или DVD-у, у резолуцији искључиво од 300 dpi у TIFF формату, са одговарајућом легендом и именом аутора фотографије или извором из којег је фотографија преузета, а обележавају се бројевима по реду како се појављују у тексту. Уколико је оправдан захтев да се илустрација репродукује у одговарајућој величини, аутор то мора нагласити приликом предаје материјала за *Зборник*. Обавеза аутора је да обезбеди све фотографије за текст и да у тексту назначи њихов редослед. Аутори сносе одговорност за прибављање дозвола за коришћење приложених илустрација, као и за плаћање накнада за њихово репродуковање у *Зборнику*.

ПРЕДАЈА РАДОВА

При избору радова за *Зборник* примењује се систем рецензирања. За сваки рад биће ангажована два рецензента. Име аутора неће бити познато рецензентима. Аутори радова имаће увид у рецензију, али без имена рецензената. Коначну одлуку о објављивању позитивно рецензираног текста донеће Уређивачки одбор.

Радове треба предати секретару редакције у (1) штампаној и (2) електронској верзији на CD-у.

(1) Рад се предаје одштампан на папиру формата А4 у једном примерку. Сваки рад треба да садржи: наслов, име и презиме аутора, назив установе аутора (афилијација), апстракт, кључне речи, основни текст, резиме, илустративни део са списком илустрација и каталошким подацима, литературу и изворе, разрешење скраћеница, контакт податке (адреса; бр. телефона; *e-mail*).

Уз рад треба приложити писану изјаву о преносу ауторских права на Музеј примењене уметности, као и личне податке аутора: име, презиме, година рођења, институција, адреса, број телефона и *e-mail* адреса и кратка биографија (до 100 речи).

(2) Рад се предаје нарезан на CD-у са исписаним именом и презименом аутора на самом CD-у. CD треба да садржи: 1. *Word* датотека са основним текстом и литературом (фајл треба да буде дужине до 30.000 карактера за прилоге и полемике, до 15.000 карактера за критике и до 7.000 карактера за приказе), 2. *Word* датотека са текстом резимеа, 3. *Word* датотека са списком илустрација, 4. Фолдер са графичким прилозима, 5. Датотека са контакт подацима аутора (адреса; *e-mail*). Све датотеке именовати именом и презименом аутора.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.05(082)

ЗБОРНИК / Музеј примењене уметности = Journal / The Museum
of Applied Art ; главни и одговорни уредник Љиљана Милетић
Абрамовић. - 1955, књ. 1-1984/1985, књ. 28/29 ; н.с., 2005, бр. 1-
. - Београд : Музеј примењене уметности, 1955-1985; 2005-
(Београд : Биграф). - 29 cm

Годишње. - Друго издање на другом медијуму: Зборник (Музеј примењене уметности. Online) = ISSN 2466-460X
ISSN 0522-8328 = Зборник - Музеј примењене уметности
COBISS.SR-ID 16567042

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

www.mpu.rs